

Bettina Kreuzer

Zurück in die Zukunft? 'Homerische' Werte und 'solonische' Programmatik auf dem Klitiaskrater in Florenz*

In Zusammenarbeit des Töpfers Ergotimos und des Malers Klitias entstand in den Jahren um 570/65 der 66 cm hohe Volutenkrater (Abb. 1–3), der im Grab eines Etruskers in Chiusi gefunden wurde und heute in Florenz aufbewahrt wird¹. Beide haben zusammen weitere Gefäße in gleicher Arbeitsteilung geschaffen.

* Abkürzungen und Zitierweise folgen den ÖJh 69, 2000, 357 ff. (<http://www.oelai.at/publik/autoren.html>). Darüber hinaus werden folgende Abkürzungen verwendet:

Agora XXIII	M. B. Moore – M. Z. Pease <i>Philippides</i> , Attic black-figured pottery, Agora XXIII (1986).
Bakır	G. Bakır, <i>Sophilos</i> , Keramikforschungen IV (1981).
Boardman, LIMC IV	J. Boardman in: LIMC IV (1988) 728 ff. s. v. Herakles.
Boardman, LIMC V	J. Boardman in: LIMC V (1990) 1 ff. s. v. Herakles.
Boardman, SVA	J. Boardman, Schwarzfigurige Vasen aus Athen (1977).
Cristofani	M. Cristofani, <i>Materiali per servire alla storia del Vaso François</i> , Seria speciale BdA (1977).
Graef – Langlotz I	B. Graef – E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen I (1925).
Kluiver	J. Kluiver, Early 'Tyrrhenian': Prometheus Painter, Timiades Painter, Goltyr Painter, BABesch 70, 1995, 55–103.
Kossatz-Deißmann	A. Kossatz-Deißmann in: LIMC I (1981) 37 ff. s. v. Achilleus.
Kreuzer	B. Kreuzer, Die attisch schwarzfigurige Keramik aus dem Heraion von Samos, Samos XXII (1998).
March	J. March, The creative poet. Studies on the treatment of myths in Greek poetry, 49. Suppl. BICS (1987).
Neils	J. Neils, The youthful deeds of Theseus (1987).
Neils, LIMC	J. Neils in: LIMC VII (1994) 922 ff. s. v. Theseus.
Oakley	J. H. Oakley – W. D. E. Coulson – O. Palagia (Hrsg.), Athenian potters and painters. The conference proceedings (1997).
Schefold	K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst (1993).
Shapiro	H. A. Shapiro, Art and cult under the tyrants in Athens (1989); Supplement (1995).
Simon	E. Simon, Die griechischen Vasen (1976).
Stahl	M. Stahl, Aristokraten und Tyrannen im archaischen Athen (1987).

Die vorliegende Untersuchung ist ein 'Nebenprodukt' meiner Habilitationsschrift »Im Dienst der Polis. Politische Propaganda und ihre Helden im archaischen Athen« (Freiburg 2003), in deren Mittelpunkt die Frage nach der Charakterisierung der Helden Theseus und Herakles im Jahrzehnt nach 500 steht. Die Finanzierung verdanke ich der Gerda Henkel Stiftung, die das Projekt zu Theseus und Herakles großzügig durch ein Forschungsstipendium förderte. Freunde und Kollegen haben in allen Bereichen – von der Diskussion großer inhaltlicher Fragen bis zum täglichen Kleinkrieg mit der überbordenden Literatur, von der großen Struktur bis zur Verständlichkeit im Detail – zur Entstehung beigetragen: D. von Bothmer (New York), H. A. Cahn (†), J. Dresel (Freiburg), S. Ebbinghaus (Cambridge, Mass.), H.-J. Gehrke (Freiburg), N. Luraghi (Cambridge, Mass.), W. Megow (Freiburg), H. Mommsen (Stuttgart), J. H. Oakley (Williamsburg), E. Simon (Würzburg), T. Schmitt (Bremen), M. Steinhart (Freiburg), A. Winterling (Bielefeld, nun Freiburg). Ihnen allen sei herzlich gedankt. Zwei Freundinnen und Kolleginnen waren aber besonders wichtig: Es war Brigitte Wilke (Karlsruhe), die mich auf die Bestandteile des Namens Demodike und deren auffallende Verbindung zu Solons Schlagworten aufmerksam machte und damit den Stein der Argumentation erst ins Rollen brachte; ihr Interesse als Gräzistin an den bildlichen Denkmälern hat viel zur Konkretisierung meiner Thesen beigetragen, war es doch immer eine Herausforderung, ihr meine aus der visuellen Welt stammenden Ideen zu erklären. Die zeitweise tägliche Zwiesprache mit Judith Barringer (New Haven) – E-Mail sei dank – lieferte ein wunderbares Feedback; ihre wichtigste Leistung war jedoch das minutiöse Lesen der vielen Seiten im Hinblick auf Inhalt und Verständlichkeit von Argumentation und Sprache auch für des Deutschen nicht so mächtige Leser. Wie immer hat Martin Dennert die wiederkehrenden Diskussionen mit Gleichmut kommentiert, vieles gelesen und in allen Stadien der Entstehung geholfen. Schließlich hat mein Vater Dieter Kreuzer, mit der Materie alles andere als vertraut, un-nachgiebig auf mehr Informationen für den 'uneingeweihten' Leser bestanden.

¹ Im Folgenden Klitiaskrater genannt; häufig wird das Gefäß nach dem Finder auch als 'Françoisvase' bezeichnet. Florenz 4209: ABV 76, 1; Cristofani passim; F. Lissarague, *Vases grecs. Les Athéniens et leurs images* (1999) 10 ff. mit Farbabb. Die Fragmente



1 Klitiaskrater Florenz 4209

Klitias war nur etwa ein Jahrzehnt im Kerameikos von Athen als Maler tätig, wie wir an der stilistischen Entwicklung innerhalb seines Werks ablesen können. Sein Œuvre ist nicht sehr umfangreich, folgt in der Wahl der Themen denselben Kriterien wie das seiner Zeitgenossen und ist bislang vor allem auf der Akropolis von Athen zutage getreten – die Vasen waren also Weihgaben an die Stadtgöttin Athena; andere gelangten bis nach Spanien im Westen und Ägypten und Samos im Osten².

stammen aus einem offensichtlich ausgeraubten Tumulusgrab, dessen Reste A. François in der località Fonte Rotelle nahe Chiusi im Oktober 1844 freilegte, s. A. G. Marzi in: Cristofani 27 f. Zum attischen Import nach Chiusi E. Paribeni in: G. Maetzke (Hrsg.), *La civiltà di Chiusi e del suo territorio*, Atti del XVII convegno di studi etruschi ed italici Chianciano Terme 1989 (1993) 265 ff.; von hier stammt neben Komastenschalen, u. a. vom KY-Maler, auch die namengebende Amphora des Prometheus-Malers in Florenz (ABV 97, 28).

² Zur Fundverteilung Kreuzer 90 f.



2 Klitiaskrater Florenz 4209

Der Krater ist fraglos das bedeutendste Gefäß der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts, nicht nur wegen der Monumentalität und erstmals kanonischen Form, sondern auch wegen der perfekten Dekorverteilung und des miniaturistischen Zeichenstils (mit 270 Menschen und Tieren); zudem hat uns Klitias die Identifikation der Figuren durch insgesamt 121 Beischriften erleichtert³.

Die Oberfläche des Gefäßes hat Klitias vollständig bebildert. Wer immer das Gefäß bei einem Symposium – der intendierten Funktion eines Mischgefäßes für Wein und Wasser – betrachtete, blieb keinen Moment ohne Anschauungsmaterial. Der Hals ist auf beiden Seiten in zwei Friese gegliedert, deren unterer eine größere Höhe erreicht als der obere. In der Schulterzone folgt die umlaufende, durch die Henkel nur strukturell unterbrochene Hauptzone, an Höhe alle anderen übertreffend, unter der ein weiterer, auf den beiden Seiten

³ Zum Maler ABV 76–80; Beazley, *Paralipomena* 29 f.; Boardman, *SVA* 37 f.; J. D. Beazley, *The development of Attic black-figure*² (1986) 24 ff.; Kluiver 59 ff.; *Künstlerlexikon der Antike I* (2001) 419–421 s. v. Klitias (B. Kreuzer). Diskussion der Form zuletzt bei J. Gaunt, *The Attic volute-krater* (PhD New York University 2002) 42 ff.



3 Klitiaskrater Florenz 4209

unterschiedlicher Thematik gewidmeter Fries umläuft. Sie alle sind mythischen Geschehen vorbehalten. Der ebenfalls kontinuierliche Tierfries, unterer Abschluss der figürlichen Dekoration auf der Gefäßwandung, hat ein Zentrum in Form eines großen Lotos-Palmetten-Ornaments, zu dessen Seiten die Reihe der Tiere ihren Anfang nimmt; der Strahlenkranz schließt die Dekoration auf dem Gefäßkörper ab. Den Fuß schmückt ein weiteres Band mit mythischen Figuren, auch die Henkelbögen sind mit Ausschnitten aus dem Mythos (Aias trägt Achilleus vom Schlachtfeld, Artemis als Herrin der Tiere) überzogen. Im Mittelpunkt der Bilder steht Achilleus, weitere Episoden erzählen von den Kämpfen der Helden Theseus und Meleager sowie der Heimkehr des Gottes Hephaistos in den Olymp; Theseus figuriert an prominenter Stelle, in den Randfriesen der beiden Seiten: in der Vorgeschichte zum Minotauros-Kampf und in der Auseinandersetzung mit den Kentauern bei der Hochzeit seines Freundes Peirithoos.

1. Die Themen und ihre narrative Struktur

Theseus und die athenischen Jungen und Mädchen⁴ (Abb. 4)

Im obersten Bildfries verschwindet Theseus schon fast am rechten Bildrand unter dem Ansatz des Volutenhenkels, er ist also auf den ersten Blick kaum zu sehen, ebenso wie Ariadne und ihre Amme, auf die er zugeht⁵; ihm folgen die athenischen Mädchen und Jungen, die sich an den Händen halten. Der letzte ist der Gruppe gleichsam hinterher gesprungen und steht nun unmittelbar vor dem Schiff⁶, dessen Mannschaft lebhaft – und, wie man meint, glücklich – gestikuliert. Theseus nimmt als Anführer der athenischen Jungen und Mädchen nicht nur die Spitze des Zuges ein, er ist auch optisch von allen anderen unterschieden: durch die Tracht – bestehend aus dem langen, kurzärmeligen, auf der Schulter geknüpften Chiton und ionischem Schrägmäntelchen – und die Frisur, denn seine Locken fallen in langen Strähnen auf seine Brust. Zudem hat er als Einziger der Athener einen Gegenstand bei sich, seine Lyra nämlich, auf der er auch spielt. Die übrigen jungen Män-



4 Klitiaskrater Florenz 4209, Theseusfries

ner sind demgegenüber bis auf das um die Schultern gelegte Kurzmäntelchen nackt. Die Mädchen – und die Amme – erscheinen alle im gegürteten, reich gemusterten Chiton, mit lang herabfallenden oder hochgesteckten Haaren und Ohrringen, während Ariadne als wiederum Einzige über ihrem Chiton einen langen, von der Schulter herabfallenden Mantel trägt. Auf den Fingerspitzen ihrer vorgestreckten rechten Hand liegt das Garnknäuel. Jungen und Mädchen sind benannt⁷: Die jungen Männer heißen Phaidimos, Daidochos, (Eu)rysthenes, Heurysistrato(s), Antiochos, Hermi(p)po(s) und (Pr)okritos⁸, die Mädchen Hip(p)odameia, Menestho, Koronis⁹, Damasistrate, Asteria, Lysidike und (E)pihoia (= Eriboia)¹⁰. Viele dieser Namen sind sprechende oder aus Bestandteilen zusammengesetzt, die sich in der Zeit aufgrund ihrer Anklänge an aristokratische Statussymbole (Pferde), besondere Qualitäten (etwa Eurysthenes als der Mächtige) oder zentrale Elemente im Funktionieren jeden Zusammenlebens (Dike) besonderer Beliebtheit erfreuen. Erika Simon hat außerdem in vielen Namen Heroinnen und Heroen der attischen Frühzeit wiedergefunden¹¹. Beide Lesarten

⁴ Cristofani Abb. 62–65.

⁵ Für die Ankunft auf Kreta hat sich H. A. Shapiro ausgesprochen (146 f.; Suppl. 22), auch B. Sparkes in: N. K. Rutter – B. A. Sparkes [Hrsg.], *Word and image in ancient Greece* [2000] 85 Anm. 15 hält diesen Vorschlag für sehr attraktiv. Die Mehrheit der modernen Interpreten plädiert allerdings für Delos, den Ort, an dem der Geranos zur Feier der Rettung getanzt worden sei, s. z. B. Simon 72 f.; Neils, LIMC 943; M. Steinhart, *Das Motiv des Auges in der griechischen Kunst* (1995) 79 mit Anm. 727 (dort ausführliche Diskussion der Forschungslage). E. Simon in: J. Neils (Hrsg.), *Worshipping Athena. Panathenaia and Parthenon* (1996) 11 verbindet schließlich beide Erklärungsansätze: Der Fries thematisiere in gleicher Weise das »model«, den mit Furcht erwarteten ersten Landgang auf Kreta, und die »imitation«, den Geranos auf Kreta. L. Giuliani, *Bild und Mythos* (2003) 294–296 zeigt die Probleme und Gefahren der bisherigen Ansätze noch einmal auf; seine Lösung: Die Bildelemente Reigen, Leierspiel und das Zusammentreffen von Ariadne (in Begleitung ihrer Amme) und Theseus ergeben ein Ganzes, wenn wir Theseus als Brautwerber und als Anführer der athenischen Mädchen und Jungen verstehen.

⁶ Von dem er nach üblicher Lesung gerade herabgesprungen sein soll.

⁷ Inschriften bei Cristofani Abb. 161–172; s. auch R. Wachter, *MusHelv* 48, 1991, 88. 96 Nr. 41.

⁸ Prokritos ist noch einmal im Kontext einer Theseustat genannt und dort, mit Beischrift, komplett erhalten: Hydria des Prometheus-Malers in Leiden PC 47: ABV 104, 126; CVA Leiden (1) Taf. 4; LIMC VI (1992) 571 Nr. 16 s. v. Minos (J. Bažant) und 576 Nr. 18 s. v. Minotauros (S. Woodward); Neils, LIMC 940 Nr. 230; Kluiver 60 Nr. 35; 66 Nr. 35 (Beischriften).

⁹ Cristofani Abb. 165. Der erste Buchstabe ist nur teilweise erhalten, es könnte sich auch um ein χ handeln, wie Wachter (Anm. 7) 95 meint; in jedem Fall trägt der Name Krone und Chor in sich, was im Hinblick auf den Lyra spielenden Theseus interessant ist (R. Wachter ist ein Anhänger des Tanzes).

¹⁰ Cristofani Abb. 162–173; Wachter (Anm. 7) 95.

¹¹ Simon 73.



5 Klitiaskrater Florenz 4209,
Theseus – Ariadne

müssen keineswegs im Gegensatz zueinander stehen, können vielmehr zwei Lagen einer äußerst vielschichtigen Komposition sein: Klitias' Interesse an der großen Vergangenheit wird uns ebenso wie sein Gegenwartsbezug immer wieder in den Friesen begegnen¹².

Im Gegensatz zu den bislang diskutierten Figuren sind die Mitglieder der Schiffsbesatzung nicht in den Genuss von Namen gekommen. Sie bilden die Einheit, die für das Ankommen des Schiffes, des wichtigen Bildrequisites, sorgte; diszipliniert haben sie in Zweiergruppen die Ruder bewegt, sind nun teilweise aufgestanden, blicken in Richtung des Zuges oder gar mit erhobenen Armen gen Himmel. Klitias differenziert also klar zwischen seinen Bildteilen, unterstreicht hier den Gruppencharakter zusätzlich durch das Fehlen von Beschriften, individualisiert dort die Einzelnen durch Namen und betont doch durch die Gleichförmigkeit der äußerlichen Erscheinung und des Verhaltens die Zusammengehörigkeit der Teilnehmer. Ihnen – dem Schiff und der athenischen Jugend – gilt das Hauptaugenmerk des Malers, hat er sie doch in den Mittelpunkt des Frieses gestellt; ihr Anführer ist zwar ebenso gegenwärtig wie ihre Retterin

in Gestalt von Ariadne, doch ist dies für Klitias zweitrangig: Die Gruppe, nicht der Einzelne steht für ihn im Vordergrund.

Theseus fällt im wahrsten Sinne des Wortes aus der Reihe, an deren Spitze er steht. Dazu trägt in erster Linie seine Kleidung bei (Abb. 5): Anstelle des üblichen Mäntelchens hat Klitias für ihn nämlich einen langen, friesartig gemusterten Ärmelchiton und das ionische Schrägmäntelchen gewählt¹³. Im Allgemeinen gelten Chiton und Schrägmäntelchen als charakteristische Elemente ionischer Tracht, und diese tragen zwei fragmentierte Schrägmäntelkoren von der Athener Akropolis, die bislang in der Forschung relativ unumstritten als samische oder naxische Importstücke, also als ionisch gelten¹⁴. Sie dokumentieren, dass die Athener des zweiten Jahrhundertviertels mit der Schrägmänteltracht vertraut sind und diese mit Ionien verbinden¹⁵. Genau das wird auch der Betrachter des Theseusfrieses tun, wenn er den Helden in seiner Tracht erkennt, und er kann die Darstellung durchaus mit Solons Äußerung in Verbindung gebracht haben, Athen sei die älteste Stadt Ioniens, daher mit all dem Prestige behaftet, das eine solche Rolle als Mutterstadt mit sich bringe¹⁶. In Theseus sind also zwei Ebenen der Identität vereint: Athener ist er, weil er die Jugend und damit die Zukunft seiner Stadt rettet, Ionier durch seine Kleidung¹⁷.

Ein weiteres Element seiner Charakterisierung ist die Lyra¹⁸, die er im Moment des Zusammentreffens mit Ariadne anschlägt. Nicht nur er, auch die Auleten auf einer etwa zeitgleich entstandenen samischen Hydria tragen Chiton und Schrägmäntel, als sie zum Reigentanz aufspielen¹⁹. Die Hydria ist das früheste bildliche

¹² Zusammenfassend s. u.

¹³ Der purpurrote Mantel, Geschenk Amphitrites bei seinem Besuch auf dem Meeresgrund, den H. A. Shapiro in: D. Buitron-Oliver (Hrsg.), *New Perspectives in Early Greek Art* (1991) 128 hier ins Spiel bringt, ist erst ein Jahrhundert später, bei Bakchylides (Dith. 17, entstanden 475/70), überliefert.

¹⁴ Athen, Akropolismuseum 619 und 677: G. M. A. Richter, *Korai* (1968) 45. 47 Nr. 58. 59 Abb. 194–200; J. G. Pedley, *Greek sculpture of the archaic period: The island workshops* (1976) 28 Nr. 8. 9 Taf. 5. 6 mit Diskussion des Forschungsstandes. Ihre attische Entstehung versuchte jüngst B. Schmaltz, *JdI* 113, 1998, 14 zu beweisen, jedoch ohne schlagkräftige Argumente und unter Nichtberücksichtigung der Forschungslage.

¹⁵ Auch in anderen Gattungen wird diese Tracht verwendet, vgl. etwa die beiden Salbgefäße in Form von Koren: Berlin Inv. 30732 und Inv. 30733 (beide aus Rhodos): CVA Berlin (4) Taf. 166, 9. 10; 167, 1. 2.

¹⁶ Sol. fr. 28 a; s. auch March 157 (»... and the affiliation of Sikyon to Erechtheus, perhaps reflecting the attempt by Kleisthenes [tyrant c. 600–570] to assert the supremacy of Ionian elements in Sikyon.«).

¹⁷ Damit ist jedoch nicht gesagt, dass die Herkunft des Helden für die Athener in Ionien lag, auch nicht, dass die Ionier irgendetwas mit Theseus zu tun haben mussten. Zur Diskussion H. J. Walker, *Theseus and Athens* (1995) 12 f., der darauf verweist, dass Theseus in Ionien keinen Kult genoss. Er sei von Athen aus zum Ionier gemacht worden, was wie immer mehr über athenische Propaganda als die panionische Herkunft des Helden aussage.

¹⁸ Für H. A. Shapiro in: Buitron-Oliver (Anm. 13) 126; Shapiro 146 f. ist die Lyra zunächst das persönliche Attribut des Theseus, »... sign of the well-bred, kalos kagathos prince«; sie stellt aber auch die Verbindung zu Apollon her, zudem unterstreicht sie Theseus' unwiderstehliche Schönheit, der Ariadne verfällt.

¹⁹ Samos III/42: A. E. Furtwängler, *AM* 95, 1980, 188 ff. Taf. 54. 55 Beil. 1.

Zeugnis für diese Berufsbekleidung, verweist also wieder nach Ionien²⁰. Die Kleidung verquickt im Falle des Theseus somit zwei Zwecke: die vordergründige Funktion des Musikers mit dem politisch motivierten Anspruch, als Athener auch Ionier zu sein²¹.

Als Musiker, als Lyraspieler war Theseus bereits um 600 auf der Peloponnes eingeführt²², so präsentieren ihn neben Klitias auch die Künstler der Kypseloslade²³, der tyrrenischen Hydria in Kopenhagen²⁴ und der Schale in München²⁵, die alle in relativer zeitlicher Nähe entstanden sind. Auf den letztgenannten beiden Gefäßen hat er, da mitten im Kampf, das Instrument an Athena übergeben; auf dem Klitiaskrater spielt er es ja gerade. Ist es die Musik zum Reigentanz, der zur Siegesfeier von den athenischen Jungen und Mädchen aufgeführt wird? Dafür spricht wiederum die mit Theseus übereinstimmende Tracht der beiden Aulosbläser der sog. Reigen-Hydria aus dem samischen Heraion²⁶, die im unteren Fries für die Reigentänzerinnen aufspielen, die sich ebenso an den Händen halten wie die Mädchen und Jungen aus Athen. Zunächst zielt die Lyra also auf das unmittelbare Geschehen ab, auf den Siegestanz; Ariadnes Anwesenheit kann nur bedeuten, dass er auf Kreta stattfindet²⁷. In zweiter Linie deutet die Lyra auf den Kontext der Rezipienten, sie eignet sich nämlich bestens fürs Symposion²⁸. Apollon erhielt die Lyra von ihrem Erfinder Hermes, und Apollon ist schließlich der Gott des Symposions, dessen Ablauf durch strenge Regeln normiert ist; diese schaffen eine Ordnung mit gleichen Rechten für alle, für Einzelinteressen ist hier kein Platz²⁹. Alle Gefäße, die Theseus mit der Lyra zeigen, gehören zum Symposionsgeschirr³⁰, von besonderer Bedeutung ist jedoch der Krater – also

²⁰ Beide Kleidungsstücke sind darüber hinaus auch die bevorzugte Kleidung des Kitharöden Apollon auf attischen Vasen des 6. wie des 5. Jhs.; Beispiele LIMC II (1984) 200 Nr. 83. 84 Taf. 190. 191 s. v. Apollon (O. Palagia) und passim. Statuenfragment aus Delos ebenda 201 Nr. 100 Taf. 191.

²¹ Hdt. 5, 66 berichtet, Kleisthenes habe die bisherigen vier Phylen mit ihren nach den Söhnen des Ion benannten Heroen durch die bekannten zehn ersetzt, deren eponyme Heroen außer Aias alle Stammesheroen Athens gewesen seien. Immer wieder wird in der modernen Forschung die Frage aufgeworfen, warum ausgerechnet Theseus dabei fehlen musste und statt seiner Aigeus und Akamas seine Familie vertraten. Im Fall einer zu starken Verbindung seiner Person zu Ionien läge der Ausschluss nach Herodots Erklärung auf der Hand. Zur Syngeneia Athens mit Ionien in mythischer Zeit s. auch P. Vidal-Naquet, *Der schwarze Jäger* (1989) 256. Am wichtigsten ist in diesem Zusammenhang jedoch, dass Theseus zu sehr die Stadt Athen verkörpert, als Symbol für das Ganze steht, um eine Phyle verkörpern zu können.

²² Neils 21. Vgl. etwa das Dreifußbein aus Olympia B 3600: F. Willemsen in: 7. Olympiabericht (1961) 185–187 Taf. 79. 82 (er sieht in Theseus den mythischen Vortänzer, in der Lyra das Symbol für glückliches Entrinnen); Schefold 70 f. Abb. 28.

²³ Dazu R. Splitter, *Die 'Kypseloslade'* in Olympia (2000) 39 f. mit Anm. 214: Nach den drei Darstellungen auf dem Klitiaskrater, der Kypseloslade und der Münchner Bandschale gehöre das Instrument »unbedingt zur Ikonographie des Helden«!

²⁴ Kopenhagen, Nat. Mus. 13536: ABV 714 (nahe Maler von London B 76); CVA Kopenhagen (8) III H Taf. 319–320. 321, 1b. Diese steht in ihrer Figurenverteilung der Hydria des Prometheus-Malers in Leiden nahe (s. Anm. 8, bes. Kluiver 60 Nr. 35; 66 Nr. 35 [Beischriften]), mit ihren Gruppen und den jeweils zwei Hähnen am Bildrand; die Nebenfiguren bleiben für uns unbekannt, da Beischriften fehlen. Auch hier sind ein Mann und eine Frau völlig in ihre Unterhaltung vertieft und erinnern frappierend an Minos und Demodike in Leiden; nach K. Friis Johansen in: CVA a. O. 250 handelt es sich um zwei junge Männer. Der linke scheint kahlköpfig zu sein, vgl. etwa den Seher auf dem Fragment Athen, Agora P 18567: ABV 43, 4; Bakr 75 Nr. B. 19 Taf. 83; Agora XXIII 322 f. Nr. 1312 Taf. 121. Dieselbe Manteldrapierung wie an dem rechten Mann sehen wir an Glaukos auf der namengebenden Hydria des Malers von London B 76: ABV 85, 1; Boardman, SVA Abb. 54; zu Frauen vgl. Demodike auf der Leidener Hydria.

²⁵ München 2243: ABV 160, 2; ARV² 1609 s. v. Solon; CVA München (11) Taf. 2, 7–9; Taf. 3–6.

²⁶ Furtwängler (Anm. 19) Taf. 54. 55 Beil. 1.

²⁷ So schon Beazley (Anm. 3) 31. Er konstruiert eine Wiederkehr des Schiffes, das Kreta während des Kampfes verlassen hatte, und dessen Besatzung nun – das Schlimmste erwartend – umso glücklicher reagiert. Damit ist das Geschehen auf Kreta lokalisiert. Zur Frage Kreta oder Delos H. A. Shapiro in: Buitron-Oliver (Anm. 13) 124; s. o. Anm. 5.

²⁸ Sie dient auch zur Begleitung von Preisliedern, z. B. für Achilleus, der gerade ein solches Lied singt, als Nestor und Odysseus ihn für Verhandlungen aufsuchen, s. A. Dalby in: N. Fisher – H. van Wees (Hrsg.), *Archaic Greece: New approaches and new evidence* (1998) 197.

²⁹ H. Patzer in: G. Kurz – D. Müller – W. Nicolai (Hrsg.), *Gnomosyne. Menschliches Denken und Handeln in der frühgriechischen Literatur. Festschrift W. Marg* (1981) 205; H. A. Shapiro in: Buitron-Oliver (Anm. 13) 126.

³⁰ In den Symposionskontext gehört die Lyra auch im Bild der etwa gleichzeitig entstandenen Halsamphora in Paris (Louvre E 861: ABV 91, 1 [Omaha-Maler]; D. Paquette, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique* [1984] Abb. VI A), wo vier Männer Lyra spielend abwechselnd schreiten und in der Vorwärtsbewegung das linke Bein anheben, als tanzen sie. Auch im Bereich der Liebeswerbung findet die Lyra Verwendung, vgl. etwa die tyrrenische Halsamphora in Liverpool (56.19.19: ABV 103, 118; J. D. Beazley, *AJA* 31, 1927, 345 Nr. 1; C. Vermeule – D. von Bothmer, *AJA* 63, 1959, 165 Taf. 37 Abb. 16); die Parallele auf einem Bergkristall (Oxford 1892.1479: J. Boardman – M.-L. Vollenweider, *Catalogue of the engraved gems and*

auch der Volutenkrater des Klitias –, bildet er doch den Mittelpunkt des Gelages³¹. Mit der Lyra wird bereits auf das Lied angespielt, das der Held nach vollendetem Kampf beim Symposion anstimmen wird. Auch hier haben wir wieder verschiedene Ebenen der Interpretation entdeckt.

Theseus ist also die auffallendste Figur des Frieses: Äußerlich ist er mit seinen langen Haaren und seiner reichen Kleidung eine besonders schöne Erscheinung³² – das allein qualifizierte ihn bereits zum Frauenverführer, als welcher er in der Archaik besonders bekannt war³³. Natürlich ist die Kleidung auch Statussymbol. Darüber hinaus ist sie Träger weiterer Konnotationen, die in diesem Kontext nicht nur für die Lesung dieses einen Frieses, sondern des gesamten Gefäßes von weitreichender Konsequenz sind. Die Figur des Theseus enthält eine Reihe von Facetten, die durch Details dargestellt werden, deren Verständlichkeit auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt ist. Doch das ist ganz an den Rand des Bildes gedrängt.

Auf den ersten Blick nimmt der Betrachter das Schiff und eine Reihe Jungen und Mädchen wahr, die ihn erst mit ihrer Bewegungsrichtung zum Kern der Geschichte führen³⁴. Im Zentrum der Erzählung stehen also die vermeintlichen Opfer und in ihrer Gestalt die Stadt Athen und ihre Zukunft, nicht der heldenhafte Kampf des Theseus, den er – im Gegensatz zu den Taten aller anderen Helden auf dem Krater – ja allein bestehen musste. Hilfreich, aber passiv steht ihm nur Ariadne zur Seite, die auch hier mit dem rettenden Garn zur Stelle ist. Klitias wählte also anders als seine Zeitgenossen einen unheroischen, nach den Gesten der Schiffsbesatzung jedoch aufregenden Moment, in dem die athenische Jugend die Hauptrolle spielt, Theseus jedoch – wenn man ihn denn erspäht hat – eine sogar doppelte Bedeutung zukommt, die der Maler durch Kleidung und Instrument ausdrückt.

Die Kentaumachie³⁵ (Abb. 6)

Unmittelbar darunter tobt in Gruppen der Kampf zwischen Lapithen und Kentauren. Wie oben ist Theseus auch hier an den Rand gerückt; ganz links muss er sich eines Gegners erwehren, daneben agiert eine zweite Gruppe, am Boden liegt bereits ein toter Kentaure (alle Namen bis auf jenen des Theseus sind verloren). Diese beiden Paare agieren parallel. Es folgt eine pyramidal aufgebaute Gruppe, nämlich drei Kentauren (Hylaios³⁶, Akrios und Hasbolos³⁷), die mit Ästen und großen Steinen Kaineus schon bis zur Taille in die Erde gehämmert haben.



6 Klitiaskrater Florenz 4209, Kentaumachie

finger rings I [1978] 13 Nr. 65 Taf. 12), wo der Krieger in der einen Hand die Lyra, in der anderen aber einen Hahn hält, macht die Deutung klar.

³¹ s. F. Lissarague, *The aesthetics of the Greek banquet* (1990) 19.

³² Angesichts der langen Haare denkt man an Pausanias' Beschreibung (1, 19, 1) des jungen Theseus bei dessen Einzug nach Athen, wo er als Mädchen verspottet wird, bis er seine Kräfte beweist: Er trug einen bis zu den Füßen reichenden Chiton und geflochtenes Haar.

³³ Dazu bes. H. A. Shapiro in: Buitron-Oliver (Anm. 13) 123 ff.

³⁴ Das verbindet diesen Fries übrigens mit den Leichenspielen für Patroklos, bei denen Achilleus in derselben Position wie Theseus steht. Anders löst Klitias das Problem im Kentaumachiefries, in dem der Platz unmittelbar unter den Henkeln von Sphingen und Ornamentbändern besetzt ist.

³⁵ Cristofani Abb. 66–69.

³⁶ LIMC V (1990) 573 f. s. v. Hylaios (S. E. Katakis); er ist wortwörtlich der Waldmann, hat im Bild auch einen Ast als Waffe.

³⁷ Hasbolos ist der einzige der Kentauren, dessen pferdegestaltiger Unterkörper innerhalb des Glanztonumrisses in Weiß gegeben ist. Auf diese Weise kontrastiert er mit Akrios hinter ihm und dem vor ihm agierenden Petraios. Zu Hasbolos: LIMC IV (1988) 451 f. s. v. Hasbolos (S. E. Katakis); bei Homer ist er der Seher.

Die Mitte gehört den Kämpfern Petraios und Hoplon, die mit den anschließenden Melan(...) und Therandros den größten Raum beanspruchen; die Kentauren springen hier mit großem Schwung auf ihren Gegner zu und schwenken die Waffen, Ast bzw. große Steine. Vor ihnen liegt ein weiterer toter Kentaure namens Pyros auf der Erde. Umgekehrt ist die Kampfrichtung der Kentauren in den beiden rechten Paarungen, die sich auch beträchtlich nahe gekommen sind (die linke Hälfte ist verloren, rechts Dry[as] und Oro[s]bios). Die Kentauren sind durch die Wahl ihrer Waffen als wilde Wesen charakterisiert, ihr Äußeres mit den gepflegten Haaren und Bärten widerspricht dem allerdings. Ebenso einheitlich sind die Griechen – mit gleichem Helm, einem kurzen Chiton, Brustpanzer, mit Beinschienen und einem Rundschild – dargestellt. Theseus passt sich hier an, wie wir an seinem Chitoniskos (nur der untere Rand ist erhalten), den Beinschienen und dem Rundschild sehen (der Rest seiner Figur fehlt). Wie im oberen Fries ist er also einer von vielen, ein Mitglied der Gemeinschaft, unterscheidet sich hier jedoch in keiner Weise von seinen Mitstreitern. In diesem Fries ist der einzelne Kämpfer gefragt, schließlich sieht er sich mindestens einem Gegner gegenüber; seine individuelle Arete dient aber der Gruppe, auf deren Zusammenhalt die Gleichförmigkeit von Aussehen und Ausstattung verweist.

Die einzige Figur, die wir vermissen, ist Peirithoos. Seine Abwesenheit kann nur bedeuten, dass Klitias sich nicht für das spezifische Ereignis – den Kampf anlässlich der Hochzeit – interessierte. Sein Anliegen ist vielmehr die Darstellung der Kontrahenten als Gegenbilder: Sein Mittel ist die Wahl der Waffen (Äste und Steine für die Kentauren, Hoplitenausrüstung für die Lapithen) und der Namen (gerade bei den Lapithen die Wehrhaftigkeit betonend), paradigmatisch sichtbar an der zentralen Auseinandersetzung zwischen dem Kentaure Petraios und dem Lapithen Hoplon³⁸.

Die Hochzeit von Peleus und Thetis³⁹ (Abb. 7a–b)

In dem das Gefäß umspannenden Hauptfries ziehen Götterpaare und Personifikationen zum Haus des Peleus: Hephaistos ist unter dem Henkel der Letzte in der langen Reihe; ihm voraus gehen Okeanos, ein Wagen mit unbekanntem, da verlorengegangenen Passagieren mit mindestens einer Begleiterin zu Fuß, Hermes und seine Mutter Maia, die vier Moiren zu Fuß, Athena mit einer weiblichen Begleiterin (Leto?) auf dem nächsten



7a Klitiaskrater Florenz 4209, Hauptfries



7b Klitiaskrater Florenz 4209, Hauptfries

³⁸ s. T. Hölscher in: ders. (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (2000) 292.

³⁹ Cristofani Abb. 74–83.

Wagen⁴⁰, zu denen die Fußgänger Nereus und seine Frau Doris zurückblicken, ein weiteres, weitgehend verlorenes Paar⁴¹ mit einer Dreiergruppe von Frauen neben ihren Pferden, vom linken Henkelansatz verdeckt das Gespann von Ares und Aphrodite (deren Namen jenseits des Henkels beigeschrieben sind) mit der Dreiergruppe der Musen Stesichore, Erato und Polymnis neben den Pferden. Hinter dem rechten Henkelansatz sind nach den Beischriften links Amphitrite und (...)eimon auf dem Wagen vorzustellen, neben deren Gespann die vier übrigen Musen, Melpomene, Klio, Euterpe und Thalia, nach rechts schreiten. Vor ihnen fährt der Wagen von Zeus und Hera, neben dem Urania geht und Kalliope Flöte spielt; sie folgen den Horen, diese ihrerseits Dionysos, der sich, eine Amphora auf der Schulter balancierend, als Einziger im Fries heftig bewegt und an den Betrachter wendet, indem er aus dem Bild sieht; Hestia, Chariklo und Demeter vor ihm treten wieder als Dreiergruppe an. Als Erste sind schließlich Iris und Chiron vor dem Haus des Peleus am Altar⁴² (mit einem Kantharos darauf) angekommen und grüßen den Bräutigam; Thetis sitzt zwar im Haus, zeigt sich durch die halb geöffnete Tür dem Betrachter aber mit angemessenem Brautgestus, dem nach vorn gezogenen Mantel.

Zwei der Gespannbesetzungen kennen wir nur anhand der Beischriften, durchfahren die Wagen doch gerade den hinter den Henkeln verborgenen Raum; erst ihre Pferde sind daneben wieder zu sehen. Klitias hat seinen Hauptfries also wirklich im Rund konzipiert, ohne die die Kontinuität unterbrechenden Henkelansätze, als hätte er die Fläche eines Dinos vor sich. Dass er die Störung seiner Komposition von Anfang an eingeplant hat, beweist die Platzierung der Namen der verdeckten Götter. Auf diese Weise gelingt es ihm, die Vorgaben des Gefäßes mit dem Anspruch des Erzählers in Einklang zu bringen.

Die Komposition des Frieses ist durch große Ruhe gekennzeichnet. In gleichförmiger Reihe folgen Wagen auf Fußgänger, fast alle ausgerichtet auf das Ziel der Reise, das Haus des Peleus. Die Monotonie unterstreichen die durchweg reiche Gewandung der Figuren und ihre Gestik. Die meisten Götterpaare auf den Wagen sind unmittelbar hintereinander gestaffelt, nur Zeus und Hera erhalten etwas mehr Raum. Gruppen von Frauen zu Fuß teilen sich einen Mantel, sicher ein Zeichen ihrer gemeinschaftlich definierten Identität⁴³. Solcherart charakterisiert Klitias Horen und Moiren, nicht jedoch die Musen, die zwar zwei Dreiergruppen bilden, sonst jedoch als Einzelfiguren agieren. Schließlich ist Kalliope eine von nur zwei Protagonisten des Frieses, die aus der überwältigenden Gleichförmigkeit ausbrechen dürfen: Sie wendet sich mit ihrem Syrinxspiel ebenso an den Betrachter wie Dionysos, dessen Dahineilen durch seine Platzierung zwischen zwei ruhig stehenden Frauengruppen betont wird. Ein gewisses Maß an Aktion ist darüber hinaus lediglich an der Spitze des Zuges gestattet, motiviert durch das Aufeinandertreffen von Gästen und Bräutigam.

Die Rückkehr des Hephaistos⁴⁴ (Abb. 8)

Im unteren Fries der Vorderseite begrüßt Aphrodite Dionysos, der das Maultier des Hephaistos herbeiführt. Hinter ihr thronen Zeus und Hera, die stehende Athena wendet sich dem reich gewappneten Ares zu; die Olympier komplettieren Artemis, Apollon⁴⁵ und Hermes, die hinter Ares heranschreiten. Hephaistos reitet von rechts heran, gekleidet in einen kurzen Chiton und ein Schultermäntelchen; seine Linke hält die Peitsche, mit der rechten Hand deutet er auf die Satyrn in seinem Gefolge. Mit seinem langen, gepflegten Haar und Bart unterscheidet er sich ebenso wenig von den übrigen Göttern wie in seiner Kleidung; die Peitsche lässt seine Handlungsfähigkeit erkennen⁴⁶ – es deutet also nichts auf seine Andersartigkeit außer dem verdrehten Fuß und auch nichts ausdrücklich auf seine Trunkenheit hin. Hinter ihm trägt ein pferdehufiger Silen schwer an einem großen Weinschlauch auf seinem Rücken und singt offensichtlich zum Flötenspiel des ihm folgenden

⁴⁰ Athena ist übrigens die einzige weibliche Wagenlenkerin im Fries: S. Klinger, AA 2002, 27.

⁴¹ Vielleicht Apollon und Leto, s. Simon 71.

⁴² Dazu zuletzt D. Aktseli, Altäre in der archaischen und klassischen Kunst (1996) 86 Rd 1; zum Typus s. 14 f. Abb. 4 und Taf. 3, 3. Es handelt sich um einen rechteckigen Altar mit doppeltem Windschutz. Zum Problem der Terminologie und Funktion von Bomos und Eschara auch G. Ekroth in: R. Hägg (Hrsg.), Ancient Greek cult practice from the archaeological evidence. Proceedings of the fourth international seminar on ancient Greek cult, Athens 1993 (1998) 117 f.

⁴³ So auch C. Isler-Kerényi, AntK 40, 1997, 76 Anm. 58.

⁴⁴ Cristofani Abb. 89–92.

⁴⁵ Simon 75 denkt an Poseidon. Erhalten ist ein Mann im langen Chiton und Himation sowie der letzte Buchstabe seines Namens, ein N.

⁴⁶ So auch E. Simon, Die Götter der Griechen⁴ (1998) 193.



8 Klitiaskrater Florenz 4209, Rückführung des Hephaistos

Silens. Der nächste legt mit einer Mänade oder Nympe eine ‘flotte Sohle’ aufs Parkett; ihnen folgen Nymphen. Silene und Nymphen geleiten Hephaistos nicht nur mit Wein, sondern auch mit Musik zurück in den Olymp, dessen Bewohner sie mit geziemender Ruhe erwarten. Dies gilt besonders für das höchste Götterpaar, das unbeweglich auf seinen Thronen verharrt, aber auch für Ares, der in voller Ausrüstung gesenkten Kopfes auf einem niedrigen Block sitzt, als betrauerer er seinen fehlgeschlagenen Rückholversuch. Lediglich Athena zeigt etwas Bewegung, vermittelt mit ihrer Kopfwendung und der Gestik der Hände zwischen den beiden Parteien. Ganz anders ist die Stimmung im rechten Teil des Frieses: Hier wird gefeiert. Diese Zweiteilung der Emotionen illustriert höchst anschaulich den Moment vor der Lösung aller Probleme im Olymp, den Beitrag der Kontrahenten und ihre Mittel.

Anders als in den bisher gesehenen Friesen setzt Klitias in diesem Fall die Hauptfiguren auch tatsächlich ins Zentrum des Geschehens. Mit der Richtung des Zuges auf die Olympier hin ist auch der Ort der Handlung eindeutig angegeben.

Die Fesselung von Hera und die Rückkehr des Hephaistos in den Olymp hatte schon Alkaios besungen; dieses Gedicht war wohl – wenn nicht noch ein älterer Hymnos an Hephaistos vorlag – verantwortlich für die vielfache Darstellung dieser Geschichte⁴⁷. Aphrodite ist als ‘Empfangsdame’ in eine prominente Stellung gerückt, die verständlich wird, wenn sie der Preis für Heras Befreier war – dies erklärte auch Ares’ Engagement und seine im Bild festgehaltene Verbitterung über seinen Fehlschlag, der in seinem niedergeschlagenen Blick zum Ausdruck kommt⁴⁸.

Dies passt alles in das Bild der Rückführung des Gottes in den Olymp. Nicht in das Bild passt jedoch die Tatsache, dass Dionysos von Aphrodite begrüßt wird, ebenso wenig, dass Hephaistos zuerst auf Zeus treffen wird, erst dann auf Hera⁴⁹. Dies spricht doch wohl dafür, dass es um mehr geht als die Versöhnung von Mutter und Sohn. Mit Aphrodite rückt wieder eine Hochzeit ins Zentrum der Erzählung, und mit Zeus steht wohl auch die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn vor einem Ende, die dessen Leben ja ebenso erschwert hatte wie die Behandlung durch die Mutter und die Geschwister. Dies sind die Personen und insofern die Punkte, die Klitias offensichtlich interessierten und deshalb seine Komposition bestimmten.

Achilleus verfolgt Troilos⁵⁰ (Abb. 9)

Auf der Gegenseite verfolgt Achilleus Troilos. Eckpunkte dieser Erzählung sind Apollon, in dessen Heiligtum der achilleische Mord stattfinden wird, und die Stadtmauer von Troja, aus deren Tor gerade Hektor und Polites treten. Sie ist für jenen erstmaligen Betrachter des Gefäßes ebenso sofort sichtbar wie das Brunnenhaus, hinter dem Apollon die Szene verfolgt. Er bleibt also am Rand des Geschehens, dessen Rahmen von zwei Architekturen gebildet wird. Dazwischen nimmt die Tragödie ihren Lauf: Achilleus verfolgt mit großen Schritten die zwei Pferde, auf deren Rücken Troilos seine Schwester Polyxena zum Brunnenhaus begleitet hat; die Hydria liegt bereits am Boden. Polyxena läuft vor den Pferden auf Antenor und Priamos zu, die sich vor Trojas Stadtmauer aufhalten. Während Priamos noch sitzt, aber angespannt die linke Hand spreizt, kommt

⁴⁷ G. M. Hedreen, *Silens in Attic black-figure vase-painting* (1992) 13 f.; Simon (Anm. 46) 192.

⁴⁸ Hedreen (Anm. 47) 14 mit Anm. 14.

⁴⁹ Das Ziel des Zuges ist ausgesprochen selten dargestellt; auf einer nur wenig späteren Amphora panathenäischer Form der Burgon-Gruppe ist es tatsächlich Hera, die als Einzige thront: Oxford 1920.107: ABV 89, 2; T. H. Carpenter, *Dionysian imagery in archaic Greek art* (1986) Taf. 6; LIMC IV (1988) 638 Nr. 115 s. v. Hephaistos (A. Hermary).

⁵⁰ Cristofani Abb. 84–88.



9 Klitiaskrater Florenz 4209, Achilleus und Troilos

Antenor auf ihn zu, der mit ausgebreiteten Armen den Kopf wendet, um die Flucht der beiden jungen Trojaner zu verfolgen. Hinter Achilleus sind Athena, Hermes und Thetis dem Geschehen zugewandt, und auch Rhodia, die auf einem Podest am Brunnenhaus steht und eigentlich dorthin orientiert ist, hat sich umgedreht und beide Arme erhoben. Außer Athena scheinen alle drei im Dialog mit einem der übrigen Anwesenden begriffen. Thetis kommt eine besondere Rolle zu, kennt sie doch das Schicksal ihres Sohnes, das durch die gerade stattfindende Handlung bestimmt sein wird.

Wie im Fries der Gegenseite mit dem Thema der Rückführung des Hephaistos sind auch hier die handelnden Figuren in der Bildmitte konzentriert. Anders als dort ist der Fries hier jedoch von dramatischer Aktion und Emotionen erfüllt.

Leichenspiele für Patroklos⁵¹ (Abb. 10)

Über dem Hauptfries rasen Gespanne auf den Schiedsrichter Achilleus mit einem langen Stock in der Hand zu, der vor einem großen Dreifuß steht. Er trägt seine langen Haare zusammengebunden und ein um die Schultern liegendes Mäntelchen auf dem nackten Körper. Die Wagenlenker heißen Hippothoon, Damasippos, Diomedes, Automedon und Olyteus. Diese Szene entspricht prinzipiell der epischen Vorlage, doch sind die Namen der homerischen Erzählung teilweise durch die anderer ersetzt: Hippothoon und Damasippos sind mit ihren sprechenden Namen eine Einfügung des Malers, Automedon ist Achilleus' Wagenlenker und nimmt am Wettkampf nicht teil, Diomedes ist in der Ilias der Sieger und nicht – wie hier – Odysseus. Übereinstimmungen zur Ilias bestehen also in der Anzahl der Wettkampfteilnehmer und der Anwesenheit von Diomedes, dem epischen Sieger⁵². Aus den Abweichungen vom Text der Ilias wurde mit denselben Argumenten die Vertrautheit mit dem Epos oder dessen Unkenntnis abgeleitet⁵³, aber auch Sophilos, der sein Bild – die einzige erhaltene, zeitgleiche bildliche Wiedergabe – sogar mit einer 'Bildüberschrift' versah, versagte dem epischen Diomedes den Sieg und ließ an seiner Stelle einen »-(i)os« siegen⁵⁴. Klitias könnte also eine andere, uns nicht überlieferte Version visualisiert haben. Bringen uns vielleicht die 'Pferdenamen' Hippothoon und Damasippos weiter? Sie sind die Letzten im Rennen. Dass Klitias sich nicht mehr an die Namen der Verlierer im Epos erinnern konnte, klingt unwahrscheinlich, gerade wenn man sich seine an anderen Stellen nachzuweisende Belesenheit ins Gedächtnis ruft; zudem waren gerade die Kämpfe um die Plätze von Homer mit besonderer Dramatik geschildert worden und nicht leicht zu vergessen. Wollte Klitias nicht eher an dieser Stelle wie im Theseusfries zeitgenössische Elemente ins mythische Geschehen integrieren? Ist es ein Zufall, dass nur unter diesen beiden Gespannen Siegespreise stehen?

Das Wagenrennen nimmt in der homerischen Beschreibung der Leichenspiele eine zentrale Stellung ein⁵⁵. Schon deshalb wird es Klitias sofort präsent gewesen sein, als er das Thema Leichenspiele des Patroklos

⁵¹ Cristofani Abb. 70–73.

⁵² s. dazu auch S. Lowenstam, *Transactions of the American Philological Association* 127, 1997, 27 f.

⁵³ Wachter (Anm. 7) 96 f.; zu den Namen der Protagonisten 89. Giuliani (Anm. 5) sieht die Ursache im beschränkten Erinnerungsvermögen des Malers. Anders Lowenstam (Anm. 52), der in den Bildern ebenso wenig Unwissenheit finden kann wie fehlerhafte Erinnerung, Erfindungsgeist des Malers oder eine andere als die epische Tradition. A. Snodgrass, *Homer and the artists* (1998) 119 f., sieht die Lösung in einer möglichen posthomerischen Version mit Odysseus als Sieger, dessen Ruhm auf diese Weise verbreitet werden sollte; auch er verweist auf die Ambivalenz einer solchen Erklärung, auch er erwartet nach der gewöhnlichen Vorgehensweise des Malers eine getreue Bildfassung von Ilias 23.

⁵⁴ Dinosfragment Athen, *Nat. Mus.* 15499: ABV 39, 16; Bakir 65 Nr. A. 3 Taf. 6; Lowenstam (Anm. 52) 28.

⁵⁵ Hom. *Il.* 23, 260 ff.

wählte, und schon deshalb steht es gleichsam stellvertretend für den gesamten Wettkampf. Odysseus hatte im Epos das Laufduell gegen Aias gewonnen⁵⁶ und beendet jetzt das Rennen im Fries als Erster, als der letztendlich beste aller Achaier, als der er sich durch seine vielseitigen Fähigkeiten erwiesen hat. Automedon schließlich stand Patroklos und Achilleus besonders nahe, er war es auch, der Patroklos als Wagenlenker Achilleus' ersetzte⁵⁷. Er ist der Einzige, der aus der stereotypen Reihung fällt, weil er sich umblickt, als ihn Diomedes einzuholen beginnt⁵⁸. Während alle anderen mit den Füßen am hinteren Rand des Wagenkastens stehen, mit ihrem Körper weit entfernt von der Brüstung, steht Automedon unmittelbar dahinter; seine angespannte, steife Haltung erklärt sich damit, dass er gerade jetzt die eine Tranche der Zügel mit der linken Hand nach oben zieht, um eine Kurve zu fahren⁵⁹. Da von Odysseus nichts erhalten, seine Gestik nicht mehr zu rekonstruieren ist, fehlt jeder erklärende Kontext und uns bleibt lediglich, die ungewöhnliche Handlungsweise von Automedon noch einmal zu betonen!



10 Klitiaskrater Florenz 4209, Leichenspiele für Patroklos

Achilleus, Initiator der Leichenspiele, nimmt als Ziel des Rennens naturgemäß eine Position am Ende des Frieses ein. In dieser Hinsicht entspricht sie jener des Theseus als Anführer der athenischen Jungen und Mädchen, der auf der Gegenseite des Kraters den obersten Bildstreifen füllt. Beide Male steht die Hauptperson also am Rand der Handlung. Im Gegensatz zum ruhigen Marsch der jungen Athener ist die Handlung hier von Tempo und Dramatik geprägt, schließlich geht es für jeden Einzelnen um Prestige und Preise im Andenken eines der großen Helden vor Troja. In beiden Friesen ist jedoch bei allen Unterschieden im Einzelnen wieder der Fokus auf die Gruppe gerichtet, die das Geschehen bestimmt.

Die kalydonische Eberjagd⁶⁰ (Abb. 11)

Im obersten Fries ist die Fläche verkürzt, denn unter jedem Henkelansatz sitzt eine Sphinx, die ein Bein erhoben und an den Lotos-Palmetten-Fries gelegt hat, der seinerseits das Bildfeld begrenzt. Hier dominiert der kalydonische Eber in der Bildmitte, unter dem der tote Antaios und der tote Hund Ormenos liegen, zwei weitere Hunde fallen den Eber von hinten und oben an. Die griechischen Helden nähern sich in vier Paaren von beiden Seiten mit Speeren, begleitet von je einem Hund. Der vordere Held jedes Paares trägt über seinem kurzen Chiton ein Tierfell, bei der Kopfbekleidung wird variiert (keine oder Petasoi). Alle werden durch Beischriften benannt, sodass wir an erster Stelle links Peleus und Meleager sowie Kastor und Polydeukes rechts, in zweiter Position Atalante und Melanion sowie Akastos und Admetos erkennen. Die vier letzten Namen jeder Seite sind mythisch nicht belegt, auch hier handelt es sich wieder um Namen, die für Zeitgenossen des Klitias nicht unüblich sind. Das gilt auch für die drei Bogenschützen, die jeweils einzeln rechts und links hinter dem zweiten Paar und rechts hinter dem dritten Paar knien. Sie tragen eine hohe, spitzzipfelige Mütze mit zwei lang herabfallenden Laschen und Köcher, gleichen jedoch in ihrer übrigen Wiedergabe den griechischen Helden. Zwei der drei Namen – der dritte ist Euthymachos – deuten auf eine Herkunft aus weit

⁵⁶ Hom. II. 23, 740 ff.

⁵⁷ Interpretation von S. Lattimore, AJA 101, 1997, 359 (AIA-Abstract).

⁵⁸ Cristofani 131 Abb. 72.

⁵⁹ Um zu bremsen, wie man vielleicht zuerst meinen würde, müsste er alle vier Zügel gleichzeitig anziehen.

⁶⁰ Cristofani Abb. 57–61.



11 Klitiaskrater Florenz 4209, kalydonische Eberjagd

entfernten Gegenden, aus Kimmerien (Kimmerios) und Skythien (Toxamis), die für ihre Bogenschützen berühmt waren.

Wie in den übrigen Friesen erhalten die Männer durch Details der Kleidung und die Beischrift ihre Identität, doch ist durch die Reihung und Gleichförmigkeit der Gruppencharakter der handelnden Figuren in den Vordergrund gestellt. Exotische Namen und orientalische Trachten kennzeichnen die Bogenschützen als Angehörige einer fremden Ethnie, deren gleichberechtigte Integration ins Geschehen aber ihre Akzeptanz als Mitglieder derselben heroischen Welt voraussetzt – das Wertesystem des Klitias und seiner Zeitgenossen war also sicher nicht durch ethnische Grenzen bestimmt⁶¹. Aus der schwarzen Masse fallen nicht nur zwei Hunde aufgrund der Farbe Weiß heraus, sondern auch Atalante als einzige weibliche Teilnehmerin des Unternehmens, die abgesehen von der Hautfarbe auch durch ihr Gewand hervorgehoben ist. In ihrer Funktion als Kämpferin hat sie sich an Melanions Seite begeben⁶², Vorkämpfer sind allerdings Meleager und Peleus bzw. Kastor und Polydeukes.

Pygmäen und Kraniche (Abb. 12)

Neben dem Fries auf der Schulter ist jener auf dem Fuß der Vase der einzige umlaufende. Anders als in allen anderen Bildstreifen bleiben die handelnden Figuren hier anonym, keine einzige ist benannt⁶³. Pygmäen bekämpfen zu Fuß oder in kleinen Gruppen von Reitern auf Ziegenböcken die Kraniche⁶⁴, die die Saat ihrer Felder und damit ihren Lebenserhalt bedrohen. Fast regelmäßig verteilt liegen jeweils ein toter Pygmäe und ein toter Kranich am Boden. Die Pygmäen kämpfen mehrheitlich zu Fuß, ziehen die Vögel mit langen Schlingen herunter oder erschlagen sie mit Keulen. Zwei Gruppen reiten auf Ziegenböcken, beide halten Schlingen in den Händen; die Dreiergruppe reitet gerade heran, die Zweiergruppe hat die Schlingen schon gespannt gegen zwei flügel Schlagende Gegner gerichtet und wird sie gleich loslassen. Vor ihnen pickt ein Kranich das Auge eines gefallenen Pygmäen an; ein zweiter versucht dasselbe mit seinem sich gerade näherndem Gegner. Hier wird also ein heftiger Kampf ausgetragen. Dieser bestimmt – wie schon in der Kentauiromachie – die Komposition, und auch hier dominiert die Gleichförmigkeit von Aussehen und Ausstattung, es sind also alle gleichrangig. Wieder ist der Fokus auf die Gruppe gerichtet, die letztendlich den Sieg davontragen wird.

Die Pygmäen, auch sie ein Volk göttlicher Abkunft⁶⁵, bewohnen laut Mythos den Rand der Erde (am Okeanos) und unterscheiden sich in ihrer zwergenhaften Statur und ihren Waffen (Schlingen, Keulen und Stöcke) von den 'großen' Helden, denen sie jedoch in den Proportionen und im Aussehen gleichen⁶⁶. Auch



12 Klitiaskrater Florenz 4209, Pygmäen und Kraniche

⁶¹ T. Hölscher in: ders. (Anm. 38) 288.

⁶² Paus. 5, 19, 2.

⁶³ Cristofani 146 f. Abb. 102–105; B. Sparkes in: Rutter – Sparkes (Anm. 5) 85 f.

⁶⁴ Hom. Il. 3, 3 ff.; LIMC VII (1994) 595 Nr. 1 Taf. 466 s. v. Pygmaioi (V. Dasen); Simon 76 f.; Sparkes in: Rutter – Sparkes (Anm. 5) 79 ff.

⁶⁵ Nach Hes. fr. 150, 17 f. (Merkelbach/West) stammen sie von Ge und Poseidon ab.

⁶⁶ Nicht zustimmen kann ich demzufolge A. Minto, *Il Vaso François* (1960) 151, der in der Korpulenz der Pygmäen einen reizvollen Kontrast zu den schlanken Vögeln sieht.

bewegen sie sich auf den Ziegenböcken, die ihrer Größe wegen die angemessenen Reittiere sind, in Formation wie die großen Helden auf ihren Pferden⁶⁷. Durch den Tierkampffries von jenen getrennt, haben sie – mit deutlichem Abstand – auf dem Fuß des Gefäßes ihren Platz gefunden; auch im Mythos leben sie ja weit von ihren großen Gegenständen entfernt⁶⁸.

Schon bei der Beschreibung und kurzen Durchsicht der Themen haben sich einige wichtige Punkte abgezeichnet: Klitias stellt mit seinen Kompositionen in den fünf oberen Friesen durchweg die Gemeinschaft in den Vordergrund. Die eigentlichen Hauptfiguren, seien sie nun Initiatoren oder Retter, rücken an den Rand des Bildes und sind auf den ersten Blick kaum wahrzunehmen. Der Theseusfries ist schon durch seinen Protagonisten in Athen verankert; die Namen der athenischen Jungen und Mädchen sind darüber hinaus im zeitgenössischen Athen, teilweise aber auch in athenischen oder benachbarten Mythen anzutreffen. Deutlicher als sonst verweist auch die Kentauremachie nach Athen, ist doch Theseus präsent, wohingegen Peirithoos fehlt. Zeitgenössische Namen führt Klitias auch in seine Darstellungen der kalydonischen Eberjagd und der Leichenspiele zu Ehren des Patroklos ein und stellt so einen Bezug zu seiner eigenen Lebenswelt her. Fremde, gerade exotische Namen geben der kalydonischen Eberjagd einen weltläufigen Touch, Theseus verkörpert mit seiner Ausstattung den athenischen Anspruch auf Ionien; beides reflektiert die Praxis einer aristokratisch geprägten Gesellschaft, weitreichende Freundschaftsbeziehungen zu pflegen. Aristokratisch konnotiert sind auch einige der zeitgenössischen Namen.

Eine andere Sprache sprechen die beiden unteren Figurenfriese: Hier stehen die Hauptfiguren auch im Zentrum des Bildes, zum Rand folgt die jeweilige Entourage – hinter Aphrodite die Götter, hinter Dionysos Satyrn und Mänaden (Nymphen nach Klitias), hinter Achilleus seine Mutter und andere Götter, vor Troilos die Trojaner und ihre Stadt. Die Komposition betont also die Zusammengehörigkeit, stellt auch hier wieder die Gruppe in den Vordergrund.

2. Das Programm der Frieze

Bisherige Ansätze und Interpretationen

Als 'Enzyklopädie' der Mythologie haben die Figurenfriese des Kraters seit jeher Autoren herausgefordert, nach Verbindungen zwischen den Friesen und einem letztlich übergeordneten Programm zu suchen⁶⁹. Das Spektrum der Ergebnisse reicht von schlichter Ablehnung⁷⁰ bis hin zu ausgefeilten Thesen, von denen bislang aber keine allgemeine Akzeptanz gefunden hat.

Der Volutenkrater ist das erste attische Gefäß mit einer derartigen Themenvielfalt und Fülle; bisher waren lediglich der Hauptfries eines solchen Gefäßes – wie etwa auf den *Dinoi* des Sophilos – (meist mythischen) Erzählungen, die untergeordneten Bildstreifen Tieren vorbehalten. Erklärungsmuster können daher nicht aus der Tradition gewonnen werden, sondern liegen in der Person des Malers (oder des Auftraggebers, so sich ein solcher wahrscheinlich machen lässt). Ein Blick auf das übrige Œuvre des Klitias hilft hier weiter: Dann

⁶⁷ Dies spricht gegen die These von V. Dasen in: LIMC VII (Anm. 64) 601, der Fries sei seines Inhaltes und Anbringungsortes wegen das komische Gegenstück zu den übrigen Friesen mit ihren heroischen Themen; so sieht ihn auch B. Sparkes in: Rutter – Sparkes (Anm. 5) 86.

⁶⁸ Simon 76.

⁶⁹ Vielfigurige und insofern vergleichbare Bildträger sind neben der etwa gleichzeitig entstandenen Kypselos-Lade (sie gelangte als Weihgabe der Kypseliden in das Heiligtum nach Olympia, ging dort verloren, ist uns aber in einer ausführlichen Beschreibung durch Paus. 5, 17–19 vertraut) der Skulpturenschmuck des Schatzhauses der Sikyonier in Delphi (H. Knell, *Mythos und Polis. Bildprogramme griechischer Bauskulptur* [1990] 18 ff.; etwa zeitgleich mit der Bemalung des Klitiaskraters abgeschlossen) und des Heratempels von Foce del Sele (F. Van Keuren, *The frieze from the Hera I Temple at Foce del Sele* [1989] bes. 147 ff.) oder der Thron des Bathykles in Amyklai (A. Faustoferri in: O. Palagia – W. Coulson [Hrsg.], *Sculpture from Arcadia and Laconia, Proceedings of an international conference Athen 1992* [1993] 159 ff.; dies., *Il trono di Amyklai e Sparta. Bathykles al servizio del potere* [1996]).

⁷⁰ H. A. Shapiro, *CIAnt* 9, 1, 1990, 140 f.: Er konzidiert eine bewusste Auswahl der Themen durch Klitias, die entweder gerade modern sind (wie der Hochzeitszug oder die kalydonische Eberjagd), oder die er selbst neu schafft (Theseusfries, die Rückführung des Hephaistos oder Troilos); die thematischen Verbindungen zwischen den Friesen will er Klitias nicht zuschreiben, auch wenn er dies nicht beweisen kann (oder in diesem Zusammenhang auch nur angeht).



13 Dinos des Sophilos, London, British Mus. 1971.11-1.1

auch die Malereien in den etruskischen Gräbern nicht ausschließlich in diesem Sinn gedeutet, außerdem ist der Krater kein Einzelstück – wie wir später noch sehen werden – und keine Bestellung⁷³. Geht man vom Hauptfries aus und versteht den Krater als Hochzeitsgefäß, dann kann man in allen Friesen Hochzeitsbezüge finden⁷⁴, ein Weg, den A. Stewart, der Urheber des letzten umfassenden Deutungsversuchs⁷⁵, zwar nicht explizit eingeschlagen hat, aber doch immer wieder aufnimmt.

Stewarts Argumentation ruht auf drei Pfeilern: Der erste ist ein (verlorenes) Gedicht des Stesichoros, wie er aus dem Auftritt der Muse Stesichore, die im Hauptfries die Stelle der Muse Terpsichore eingenommen hat, schließt⁷⁶; es lieferte die Vorlage, die Klitias ins Bild setzte. Nach den in der Suda überlieferten Lebensdaten des Dichters (632–556) ist der Einfluss seiner Dichtung auf die Vasenmalerei theoretisch möglich⁷⁷, die Person bleibt aber schattenhaft und die Verbreitung der Werke von Sizilien oder Unteritalien, dem Aufenthaltsort des Stesichoros, auf das griechische Festland wohl ein Problem⁷⁸. Gegen diese Konstruktion von A. Stewart sprechen die begründeten Zweifel an der hohen Datierung des Stesichoros und die darauf aufgebauten Argumente⁷⁹. Zudem lässt sich Stesichore auch ohne Stesichoros einfach erklären, nämlich wörtlich

können wir auch feststellen, wo seine mythischen Vorlieben liegen, ob er sich auf Quellen – etwa literarischer Art – bezieht, und wie sich die Themen vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Geschehens darstellen.

Das Programm muss aber nicht zwingend für jeden Betrachter dasselbe gewesen sein, die Lesart wird ebenso von den Vorkenntnissen wie vom kulturellen Umfeld bestimmt⁷¹. Für die moderne Interpretation ist der Ausgangspunkt der Argumentation wesentlich, dafür zwei Beispiele: Ist der Krater als Auftragsarbeit des Klitias für ein etruskisches Grab bestimmt, dann können, ja müssen vielleicht konsequenterweise alle Frieße sepulkral gedeutet werden⁷²; andererseits wurden

⁷¹ So schon Isler-Kerényi (Anm. 43) 75.

⁷² C. Isler-Kerényi in: Oakley 523 ff.

⁷³ Auch A. Stewart in: W. G. Moon (Hrsg.), *Ancient Greek art and iconography* (1983) 70 hat bereits eine Bestellung eines Etruskers ausgeschlossen, seine Argumente sind allerdings wenig schlagkräftig: So hat die Subtilität des Themas und dessen Verständnis beim Kauf durch einen Etrusker im Allgemeinen ebenso wenig eine Rolle gespielt wie das Verständnis der reichen Beischriften. Dass bisher Gefäße des Malers und auch von Sophilos selten außerhalb Griechenlands gefunden wurden, ist sicher auch ein Problem der Forschungsgeschichte; s. dazu Kreuzer 88 f. zu Sophilos und 90 f. zu Klitias und den jeweiligen Neufunden.

⁷⁴ A. Stewart in: Moon (Anm. 73) 53 ff. Zu dem von ihm postulierten Bezug auf Stesichoros s. u.

⁷⁵ Diesem mangelt es gelegentlich an Details. So fragt man sich beim Lesen von A. Stewart in: Moon (Anm. 73) 62, warum Klitias mit dem etwas älteren Sophilos konkurrieren muss, wenn er dessen Gefäße kennt, und ob die Gemeinsamkeiten in der Hausarchitektur nicht auf zeitgenössische Vorlagen zurückgehen, denn schließlich trägt Iris keine »jogging shorts«, sondern einen Chitoniskos mit Tierfell darüber; und die Frontalität der Kalliope liegt sicher in der Syrinx begründet, s. dazu A. Korshak, *Frontal faces in Attic vase-painting of the archaic period* (1987) 28.

⁷⁶ Ein Bezug auf die fragmentarisch erhaltenen Suotherai des Stesichoros liege demgegenüber sicher nicht vor, da die Namen der Jäger bei Stesichoros nicht mit denen des Kraterfrieses übereinstimmen, s. A. Stewart in: Moon (Anm. 73) 63.

⁷⁷ Suda s. v. Stesichoros. Dies sehen auch M. Robertson, *CIQ N. S. 19*, 1969, 207 ff. und M. I. Davies, *BCH 93*, 1969, 214 ff. so. Zu Leben und Werk des Dichters zuletzt (mit kommentierter Vorlage von Neufunden) G. Schade, *Stesichoros. Papyrus Oxyrhynchos 2359, 3876, 2619, 2803, 137. Suppl. Mnemosyne* (2003) 1 ff.

⁷⁸ Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede mit den Dinos des Sophilos begründet A. Stewart in: Moon (Anm. 73) 63 mit der mündlich tradierten Vorlage, keinesfalls ein Text, sondern eher eine Aufführung, an die man sich vielleicht nicht mehr in allen Teilen sicher erinnert.

⁷⁹ M. West, *CIQ N. S. 21*, 1969, 207 ff.; P. Brize, *Die Geryoneis des Stesichoros und die frühe griechische Kunst* (1980) 11 f.; ders., *AM 100*, 1985, 88. Für sie liegen die Lebensdaten im Zeitraum zwischen 570 und 540.

verstanden als diejenige, die einen Chor zur Begleitung der Lyramusik organisierte⁸⁰; als Spieler käme wie auf dem Dinos des Sophilos in London der – singende – Apollon in Frage (Abb. 13)⁸¹. Musik ist schließlich und ganz banal ein zentrales Element jeder Hochzeit.

Der zweite Pfeiler ist die große Amphora, die Dionysos auf dem Krater eilenden Schrittes zum Bräutigam trägt (Abb. 14); er hat sie auf seine rechte Schulter gestellt⁸² und stabilisiert sie mit dem Griff am rechten Henkel⁸³. Wie andere erkennt Stewart in ihr die goldene Amphora, die Thetis ihrem Sohn Achilleus zur Aufnahme seiner Gebeine übergeben wird⁸⁴. So sind an dieser zentralen Stelle die Hochzeit und ihr berühmtestes ‘Produkt’, Achilleus, verquickt, samt einer Anspielung auf dessen Tod. Das Problem der Amphora hat bereits mehrere beschäftigt; nach Auffassung der Vertreter der rumpfschen These ist sie leer, denn nur dann kann sie in dieser Haltung getragen werden, außerdem hat sie keinen Deckel, den man bei einer Weinamphora erwarten sollte. Tatsächlich handelt es sich bei dem dargestellten Gefäß um eine Halsamphora mit echinusförmiger Mündung und ebensolchem Fuß, deren Hals mit einem SOS-Ornament verziert ist, und deren schlanker, ovoider Körper im oberen Teil über den teilenden Linien vielleicht mit einem Bild bemalt gewesen sein könnte⁸⁵. Sie entspricht formal den etwa gleichzeitig mit Klitias erstmals auftretenden tyrrhenischen Amphoren⁸⁶. Die SOS-Verzierung auf dem Hals ist, etwas abgewandelt, ein beliebtes Dekorationselement in der wenig später arbeitenden Werkstatt des Lydos⁸⁷, das außerdem gern am Hals von attischen und boiotischen, dem Klitiaskrater etwas vorangehenden Spitzamphoriskoi verwendet wird, die in der Form große Ölamphoren nachahmen⁸⁸. Wie D. Williams zu Recht bemerkte, ist auch die Haltung kein Hinweis auf die fehlende Füllung: Die Hydriaphoren auf dem Parthenon-Nordfries tragen ihre Gefäße in gleicher Weise



14 Klitiaskrater Florenz 4209, Dionysos

⁸⁰ Genau so wird der Name des Dichters in der Suda s. v. Stesichoros erklärt. Zu ‘sprechenden’ Dichternamen G. Nagy, *The best of the Achaeans* (1979) 296–300; Hesiod ist der, der die Stimme ausströmen lässt (»he who emits the voice«), Homer der, der das Lied zusammensetzt (»he who fits the song together«), ihre Namen identifizieren ihre Funktion mit der der Musen und letztendlich auch der des Apollon (ebenda Anm. 7). Anders M. W. Haslam, *Transactions of the American Philological Association* 121, 1991, 40, der mit Verweis auf weitere Ungereimtheiten bei etwa Polymnis oder Hoplon auch Stesichore für eine Laune des Malers hält; in den genannten ‘Vergleichen’ handelt es sich aber um Verschreibungen oder zumindest nur kleine Abweichungen, die Namen sind ohne weiteres noch zu verstehen.

⁸¹ So schon FR I 5 (A. Furtwängler); D. Williams in: *Greek vases in the J. Paul Getty Museum 1* (1983) 26 Abb. 32. Und die Lyra ist zumindest auch das Instrument der Terpsichore, deren Stelle Stesichore hier einnimmt. Ungewöhnlich ist auch, dass Kalliope bei Klitias die Syrinx spielt, ihr Instrument ist traditionell das hehre Saitenspiel.

⁸² Auch wenn es eher so aussieht, als läge sie auf seinem Rücken; so kann man ein solches Gefäß sicher nicht bewegen, der Fuß muss aufgestellt gewesen sein.

⁸³ In derselben Hand hält er auch einen Rebzweig, wie der Dionysos auf dem Dinos des Sophilos.

⁸⁴ A. Stewart in: *Moon* (Anm. 73) 55 f. 64. Die These geht zurück auf A. Rumpf, *Gnomon* 25, 1953, 470. Anhänger und Gegner bei Haslam (Anm. 80) 41 Anm. 21, s. jetzt auch Giuliani (Anm. 5) 148–150. Ein fundamentales Gegenargument liegt in der Tatsache, dass bei Stesichoros Dionysos die Amphora Thetis nach seiner Rettung auf dem Meeresboden übergibt, also nicht erst anlässlich der Hochzeit, s. Haslam (Anm. 80) 39.

⁸⁵ Allerdings ist schon in FR I 4 nichts über Bemalungsspuren vermerkt.

⁸⁶ Kluiver 77 ablehnend zur These R. M. Cooks (*Greek painted pottery* [1972] 78 f.), die tyrrhenischen Amphoren setzten formal die SOS-Amphoren fort. Ebenda 80 zum Beginn der tyrrhenischen Gruppe; Beispiele Abb. 36–39 oder ders., *BABesch* 68, 1993, 192 f.

⁸⁷ Beispiele etwa bei A. Rumpf, *Sakonides* (1937) Taf. 4b. 5c–h, wo meist Köpfe zwischen die Linien gestellt werden.

⁸⁸ Beispiele in Berlin VI. 4874 (Maler von Berlin 1659) oder F 3983 (Maler von Istanbul 7314): *CVA Berlin* (5) Taf. 53. 54 mit Lit. Unbemalte Amphoren ebendieser Form, mit schwarz überzogenem Gefäßkörper und allenfalls roten Streifen, fanden sich in größeren Mengen in Grabkontexten in Tarent; Beispiele in: *Atleti e guerrieri. Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto I 3* (1997) 142 f. Nr. 1.3; 177 Nr. 16.2; 188 Nr. 22.17; 194 Nr. 26.1. Man beachte auch den Grabkontext ebenda 177 Nr. 15, in dem zu einer solchen Amphora eine alte SOS-Amphora und Schalen gehören. Damit muss man auch keine Reminiszenz an die bereits außer Mode geratenen, eigentlichen SOS-Amphoren postulieren wie G. Schaus, *Echos du monde classique* 30, 1986, 119 ff. – R. F. Docter, *BABesch* 66, 1991, 45 ff., betont, dass SOS-Amphoren für den Transport von athenischem Öl, nicht Wein dienten. Die Form sei hier gewählt als Kommentar zu der Unzufriedenheit athenischer Keramik- und Weinproduzenten/händler mit dem seit solonischer Zeit geltenden Exportverbot für Öl, das als athenischer Markenartikel in den charakteristischen SOS-Amphoren versandt worden war. Dionysos trägt hier also kein Öl, jedoch den noch zulässigen Exportartikel Wein in einem Gefäß,

in leicht schräger Haltung auf der gleichen Schulter⁸⁹. Klitias ließ seinen Dionysos also eine zeitgenössische Amphora als Geschenk mitbringen, die natürlich mit Wein gefüllt sein muss⁹⁰. Damit ist der Ausblick in die Zukunft und die Anspielung an Achilleus zumindest nachrangig⁹¹.

Der dritte Pfeiler ist ein weiteres Requisit, der mit erlegten Tieren behängte Zweig, den Chiron über der Schulter trägt⁹². Aus ihm schnitt Chiron einen Speer, den nur die beiden Heroen werfen konnten, und schenkte ihn Peleus zur Hochzeit. Als Erbstück ging er an Achilleus, der ihn nur einmal benutzte, als er Troilos tötete. Dieser Eschenzweig steht gleichermaßen für Peleus' Kampfkraft wie für Achilleus' Grausamkeit. Diese beiden Helden, Vater und Sohn, sind in ihrem Verhalten wie Feuer und Wasser, wie Eusebeia und Asebeia oder Arete und Hybris. Gerade Achilleus ist der griechische Heros, der beide Seiten aufs Beste vertritt, als Personifikation von reiner Kraft und bössartiger Raserei, und damit die geeignete Figur für ein Programm, das auf diesen Gegensatz abhebt. Der Hochzeit im Hauptfries lag natürlich ein gewisses Maß an Gewalt dem Erfolg von Peleus zugrunde, doch war dies im Interesse aller Götter und somit von ihnen sanktioniert⁹³. Die Hochzeit ist allerdings auch die letzte gemeinsame Handlung von Göttern und Menschen, danach driften beide Welten auseinander; sie ist schließlich durch den Auftritt von Eris der Beginn von Eifersüchteleien, Streit und Krieg⁹⁴, also all dessen, was in den übrigen Friesen (in unterschiedlichem Umfang) angesprochen wird. Peleus' Verhalten ist ebenso von Arete bestimmt wie das der anderen vorbildlichen Helden auf dem Krater, Arete als Maxime für heroisches Verhalten denn auch A. Stewarts gemeinsamer Nenner für die Zusammenstellung des Programms. Auch seine insgesamt überzeugende These krankt jedoch an der fehlenden Einbindung des Frieses mit der Rückkehr des Hephaistos in den Olymp, der für seine Befreiung des obersten Götterpaares Aphrodite als Braut erhält.

Der Krater ist nach A. Stewart ein Auftragswerk für einen Athener und fand wegen seines Hauptfrieses und diverser untergeordneter Anspielungen in den anderen Friesen bei der Hochzeit eines reichen Atheners als Mischgefäß Verwendung⁹⁵; das komplexe Programm ist das Resultat der engen Zusammenarbeit von Maler und Auftraggeber.

das dank politischer Bestimmungen ausgedient hat. In der SOS-Amphora steckt also ein Verweis auf eine bessere Vergangenheit, in der der Wein des Gottes noch in handelsüblichen Gefäßen abgefüllt und transportiert wurde.

⁸⁹ Williams (Anm. 81) 33. Zum Parthenonfries J. Boardman, *The Parthenon and its sculptures* (1985) Taf. 72, Beschreibung und Diskussion des Inhalts bei F. Brommer, *Der Parthenonfries* (1977) 29 f.; J. Neils, *The Parthenon frieze* (2001) passim, bes. 173 ff.

⁹⁰ Bleibt die Frage, warum nur Dionysos und Chiron Geschenke mitbringen.

⁹¹ Auch von philologischer Seite bestehen grundlegende Einwände gegen Stewarts Gleichsetzung der Amphora auf der Vase mit der goldenen Amphora für Achilleus' Gebeine: Haslam (Anm. 80) 35 ff. In der Ilias wurde die letzte Zeile des entsprechenden Paragraphen interpoliert: Ursprünglich genügte Patroklos der Hinweis auf einen gemeinsamen Sarg mit Achilleus, erst später wurde die goldene Amphora eingefügt, um beide Berichte stärker zu verbinden, Haslam (Anm. 80) 36 mit Anm. 4. D. h. aber, dass der Anlass für die Deponierung und die Geschenkübergabe nicht genannt waren. Und gegen Stesichoros als Quelle spricht dezidiert, dass Thetis die Amphora als Geschenk für die Rettung des Dionysos, also lange vor ihrer Hochzeit, erhält (Stesichoros fr. 234 PMG; Haslam [Anm. 80] 38 f. In den fr. 37–77 des P Oxy. 3876 wird das kostbare Gefäß im Text nicht genannt, s. Schade [Anm. 77] 41 f.), womit der Dichter als Quelle für Klitias' Darstellung ausscheiden muss (March 4 Anm. 12 plädiert für die Kyprien oder, mit größerer Wahrscheinlichkeit, für den Verfasser der hesiodeischen Fragmente, T. H. Carpenter, *Dionysian imagery in archaic Greek art* [1986] 1 ff. für eine Stelle in den Kyprien). A. Henrichs in: *Papers on the Amasis Painter and his world*, Akten des Colloquiums Malibu 1986 (1987) 114 Anm. 13, sieht keine Abhängigkeit des Malers von Stesichoros (oder Homer) in dessen Konzeption der Amphora; s. auch Isler-Kerényi (Anm. 43) 79. Einzig in der Odyssee (24, 73–77) dient die goldene Amphora explizit dem Zweck, die Gebeine Achilleus' aufzunehmen, auch hier ist sie ein Geschenk des Dionysos.

⁹² A. Stewart in: *Moon* (Anm. 73) 64 ff. Relativiert von Haslam (Anm. 80) 44.

⁹³ In den übrigen Friesen gibt es jedoch keinen Grund für göttliche Vergebung: Ariadne war schon mit Dionysos verheiratet, als sie Theseus folgt, wofür sie der Gott in seinem Zorn sogar töten lassen will, s. Hom. Od. 11, 321–325; Hes. Theog. 947–949. fr. 298 MW. Achilleus frevelt mit der Tötung des Troilos, seinem Zorn fällt Patroklos zum Opfer. Das Fehlverhalten der Kentauren schließlich resultiert aus ihrer Gier.

⁹⁴ Berichtet in den Kyprien (Prokl. fr. 84–90, s. A. Severyns, *Recherches sur la chrestomathie de Proclo* 4 [1977] 77 f.); s. LIMC III (1986) 847 s. v. Eris (H. Giroux); H. A. Shapiro, *Personifications in Greek art* (1993) 57.

⁹⁵ A. Stewart in: *Moon* (Anm. 73) 69. Kratere waren keine Hochzeitsgefäße, als solche dienten Dinoi oder Hydrien, s. dazu auch J. Oakley – R. H. Sinos, *The wedding in ancient Athens* (1993) 44. Auch J. C. P. Cotter, *AJA* 90, 1986, 187 sieht in dem Krater ein Symposiumgefäß, allerdings aufgrund von Jagden und Kämpfen, homoerotischen Anspielungen (Patroklos) und sogar einer politischen Aussage (im antityrannischen Theseus!); es könne als Geschenk ein Objekt archaischer Gastfreundschaft gewesen sein – vielleicht für die exilierten Alkmaioniden, daher auch der antityrannische Theseus?

Dieselben Kernpunkte bestimmen auch die Vorstellung K. Schefolds von Sinn und Zweck des Programms auf dem Klitiaskrater: literarisches Vorbild, eine Antinomie von Achilleus und Theseus sowie die Hochzeit. Für Schefold ist Theseus bei Klitias erstmals ein Athener, er dient als Gegenbild zu Achilleus. Anlass für das Programm des Gefäßes ist die Hochzeit des Alkmaioniden Megakles mit Agariste, eine Hochzeit sei schließlich auch das Hauptthema des Kraters. Die Argumentation ist höchst assoziativ und im Zirkelschluss geführt, denn gerade bei der Hochzeit weiß man nicht mehr, welche – die bildliche oder die faktische – denn jetzt den Anfang für die Überlegungen bildet⁹⁶. Auch K. Schefold sieht die mythischen Begebenheiten in Abhängigkeit zum Epos, das nicht nur den Stoff für die zentralen Figuren Achilleus – den gemeingriechischen Heros – und Theseus – den attischen Helden – bereitstellt, sondern auch »den epischen Stil des Erzählens«, die Art der Erzählung mit wechselnden Schauplätzen und Stimmungen durch den Maler bewirkt⁹⁷.

Der Krater als Hochzeitsgeschenk ist ein gemeinsamer Nenner der meisten Untersuchungen. M. Robertson hatte bereits vor A. Stewart in fast allen Friesen Verbindungen zu Peleus, Thetis und Achilleus gesehen⁹⁸: Da inhaltlich derart einheitliche Themen eher selten⁹⁹ und Hochzeitsszenen meist auf Hochzeitsgefäßen zu finden seien, musste der Krater im funktionellen Kontext einer Hochzeit verwendet worden und konnte erst sekundär nach Etrurien gelangt sein. Für ein etruskisches Auftragswerk argumentiert dagegen C. Isler-Kerényi¹⁰⁰ und begründet ihre Ausführungen mit den in den Friesen enthaltenen sepulkralen Aspekten und ihren Konnotationen für den aristokratischen Käufer; für ein Grab bestimmt, diente der Krater keinem anderem als einem sepulkralen Zweck¹⁰¹.

Die bisher diskutierten Ansatzpunkte liegen im Bereich der Ikonographie – mithilfe der Quellen wurde der Inhalt der Themen analysiert und nach verbindenden Gemeinsamkeiten gesucht. Die Gefahr von Zirkelschlüssen ist groß: Ist der Krater ein Auftragswerk für das Grab eines Etruskers, weil das in den Themen steckt, oder erkennen wir es in den Themen, weil er ein solches sein soll?

Einen anderen Weg geht H. Hoffmann¹⁰², der zunächst das historische und gesellschaftliche Umfeld jener Zeit betrachtet, in welcher der Krater entstand, denn sein Interesse gilt dem »historischen und sozialgeschichtlichen Quellenwert«; der Kontext wiederum soll Aufschluss geben über die zeitliche Einordnung des Gefäßes (!). Seine Prämisse für die Anwendung einer strukturalistischen Vorgehensweise ist die bedachte Anordnung der Bilder auf dem Krater, die eine bestimmte Lesart bedingen muss. Seine Argumentation gründet auf der exemplarischen Gegenüberstellung alter und neuer Helden, Götter und Adelsideale: Es sind dies der 'alte' Held Achilleus, der größte aller griechischen Helden, der für die gesamtgriechische goldene Urzeit steht, und der 'neue' Theseus, der das selbstbestimmt handelnde Athen anzeigt. Die anderen Gegenbilder sind die 'alten' und 'neuen' Götter: Die 'neuen' Götter Dionysos und Hephaistos spielen – nach H. Hoffmann – auf der Achilleusseite eine untergeordnete Rolle, wohingegen ihnen auf der Theseusseite ein ganzer Fries eingeräumt wird. Allerdings schätzt Hoffmann die Platzierung der beiden Götter im Hochzeitsfries viel zu niedrig ein, schließlich ist Dionysos die auffallendste Figur, hat Hephaistos mit der Position unter dem Henkel eine zwar einsame, aber prominente Stellung, zudem nur durch den Henkelbogen vom Haus des Peleus entfernt. Hoffmanns Betonung des 'neuen' Athen führt – konsequent – zu einem Auftraggeber¹⁰³, der wohl aus der 'Geldaristokratie' stammt. Da die neureichen Mitglieder erst jüngst aufgestiegen sind, bedürfen sie besonders der Hinweise auf einen Verhaltenskodex, der sich aus der traditionellen Kalokagathia speist; innerhalb dessen ist Arete oberste

⁹⁶ Die Rückführung des Hephaistos führt er auf einen Hephaistos-Mythos solonischer Zeit zurück, den er nur aus den Bildern erschließen kann; die Verehrung des Gottes bewirkt seine Anwesenheit im Fries, er wird durch die Teilnahme am Götterzug und die Rückführung gerühmt.

⁹⁷ K. Schefold, *Wort und Bild* (1975) 35; ders., *Frühgriechische Sagenbilder* (1964) 56 ff.; Schefold 256 f.

⁹⁸ M. Robertson, *A history of Greek art I* (1975) 124 ff. B. S. Ridgway, *AJA* 91, 1987, 404 schloss sich A. Stewart im Wesentlichen an, hatte aber einen Einwand, der den Auftraggeber betrifft: Da die Prophezeiung einen Sohn ankündigt, der den Vater weit übertrifft, sei der Auftraggeber wohl nicht der Ehemann, sondern eher der Vater der Braut.

⁹⁹ Hauptthema sind die Hochzeit und der Ruhm des Nachkommen.

¹⁰⁰ C. Isler-Kerényi in: *Oakley* 523 ff.

¹⁰¹ Zu sehr ist der Ausgangspunkt – Etrurien und Grab – der Argumentation abzulesen.

¹⁰² H. Hoffmann in: C. Bérard – Ch. Bron – A. Pomari (Hrsg.), *Images et société en Grèce ancienne*, Akten des Kolloquiums Rouen 1984 (1987) 27 ff.; um seine Thesen wirken zu lassen, muss er den Krater in peisistratidische Zeit datieren, was jedoch in keinem Fall möglich ist.

¹⁰³ Von dem er ebenda 32 stillschweigend ausgeht.

Tugend¹⁰⁴. Die Exklusivität der Aristokratie wird durch die reiche Verwendung von Beischriften aufgeweicht, der Zugang zu ihren Idealen dadurch erleichtert, der Mythos durch das Einfügen zeitgenössischer Namen aktualisiert¹⁰⁵. Klitias und sein Programm wurden durch H. Hoffmanns Vorgehensweise in der athenischen Lebenswelt verankert und kontextualisiert, ein wichtiger Schritt zum Verständnis der Bilder. Aus der Analyse allerdings auf eine Datierung des Gefäßes in peisistratidische Zeit zu schließen, ist mehr als fragwürdig¹⁰⁶.

Die Wertung der bisherigen Deutungsvorschläge

Wollen wir die bisherigen Deutungsvorschläge weiter verfolgen, sollten wir zunächst einigen Fragen nachgehen, etwa ob sich Klitias in der Auswahl seiner Themen aus dem zeitgenössischen Repertoire bedient, und ob sein Krater eine Sonderstellung innerhalb seines eigenen Werkes einnimmt, wie die Häufung von Beischriften in seinen Friesen einzuordnen ist, welche Kriterien wir überhaupt für Bestellungen anführen können und ob wir aus den Fundkontexten von in die Ferne transportierten Gefäßen den Käufer mit seinen Absichten und Wünschen erschließen können.

Die Bilder im Kontext des zeitgenössischen Repertoires

Bilder des 6. Jahrhunderts sind keine realistischen Wiedergaben des Lebens, sie bestehen aus Formeln, aus Versatzstücken, die aber an der Lebenswelt orientiert sind. Solange mythische und zeitgenössische Welt nicht

zu unterscheiden sind, da Differenzierungsmöglichkeiten fehlen, müssen attributlose junge Figuren benannt werden. Sie können aber durch ihre Gestik ihre Emotionen ausdrücken und so über den reinen Bildinhalt hinaus für eine Stimmung sorgen, die dieses Bild von anderen gleichen Themas absetzt.

Theseus und der Minotaurus werden während des 6. Jahrhunderts gern gewählt, die attribut- und beischriftenlosen Zuschauer des Kampfes auf den Vasen bleiben uns jedoch unbekannt. Variiert werden die Zahl der anwesenden athenischen Jungen und Mädchen sowie die Haltung des Minotaurus¹⁰⁷. Selten – und dann früh – trägt Theseus einen Bart¹⁰⁸, so etwa auf einer Hydria aus einem Tarentiner Grab, auf der je ein Paar Theseus begleitet, als er sich anschickt, den am Horn gepackten,



15a Dinos Vatikan 16594 (Albizzati 306)

¹⁰⁴ Intendiert war die Funktion als Grabgefäß (ebenda 31). In diesen Zusammenhang passt die Geranomachie gut, leben die Pygmäen doch am Rand der Welt, sind sie »Repräsentanten des geographisch immer weit entfernten Zwischenbereichs ...«. Die Gorgonen oben auf den Henkelbögen können den Todesschreck bannen.

¹⁰⁵ Letzteres steht außer Frage, s. dazu u.

¹⁰⁶ Andere Schwachstellen in der Argumentation schränken die Überzeugungskraft weiter ein: Die Einführung der Kulte für Dionysos (Shapiro 85 ff.) und Hephaistos (Shapiro, Suppl. 1 ff.) ist keineswegs sicher in die Zeit des Peisistratos zu datieren. Die Auseinandersetzung zwischen Pygmäen und Kranichen ist keine Jagd, sondern, wie er selbst eingangs erwähnt, ein Überfall mit Todesfolge! Wo ist die Expansionspolitik Athens in der 1. Hälfte des 6. Jhs., die Seemacht (zur Außenpolitik Athens s. Stahl 201 ff.)? Auch wird Naukratis nicht erst 560 zur Station für griechische Händler: schriftliche und archäologische Quellen bei J. Boardman in: G. R. Tsatskheladze – F. de Angelis (Hrsg.), *The archaeology of Greek colonisation. Essays dedicated to Sir John Boardman* (1994) 139 ff.; A. Möller, *Naukratis. Trade in archaic Greece* (2000) 182 ff.

¹⁰⁷ LIMC VI (1992) 575 f. s. v. Minotaurus (S. Woodford); Neils, LIMC 940 ff.

¹⁰⁸ Hydria Leiden: s. o. Anm. 8. Bauchamphora der E-Gruppe London, British Mus. B 205: ABV 136, 55; LIMC VI (Anm. 107) 576 Nr. 20 Taf. 319.

in die Knie gebrochenen Minotauros mit dem gezückten Schwert zu töten¹⁰⁹.

Von allen Themen auf dem Krater des Klitias ist die kalydonische Eberjagd das in dieser Zeit beliebteste (Abb. 15a–b)¹¹⁰. Mit den vielen Teilnehmern eignet es sich bestens für lange Friese, etwa auf Volutenkrateren, Dinoi oder Schalen; auf den ovoïden Halsamphoren der tyrrhenischen Gruppe reduzierten die Maler das Geschehen auf die Mittelgruppe und wenige weitere Jäger, durch die zentrale Komposition blieb es aber als solches sofort erkennbar.

Illustrationen der Leichenspiele für Patroklos sind sehr selten und nur im zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts entstanden¹¹¹. Die eindeutige Benennung des Geschehens verdanken wir Sophilos' nach Pharsalos gelangtem Dinos, auf dem der Maler wie Klitias in einem Fries den wichtigsten Agon, das Wagenrennen, wiedergibt¹¹²: Achilleus steht hier (anhand der erhaltenen Beischrift zu identifizieren) hinter der Tribüne für die Zuschauer. Ein zweites Mal hat Sophilos dasselbe Geschehen in gleicher Form auf einem Dinos (?) dargestellt, von dem ein Fragment in Alt-Smyrna gefunden wurde¹¹³, und auf einer wenig später entstandenen Bandschale in Basel ist mit den drei Wettkämpfen wahrscheinlich der Ablauf derselben Leichenspiele gemeint¹¹⁴. Im Gegensatz zu Klitias' Darstellung sind sie in ihrer Abfolge und in der Wiedergabe der Kontrahenten eine wörtliche Illustration der Ilias: Links sinkt Euryalos vor den Augen des Schiedsrichters Achilleus



15b Halsamphora Berlin F 1707

unter den Schlägen von Epeios zusammen, in der Mitte steht der Ringkampf zwischen Aias und Odysseus unentschieden, und rechts streben drei Läufer dem Siegespreis zu – Aias, Odysseus (oder umgekehrt) und Antilochos. Auf der Gegenseite zeigt Achilleus den Kopf des Troilos den von rechts heraneilenden Trojanern, doch sie kommen zu spät. In der anderen Hand hält er den toten Körper des Knaben. Auf beiden Seiten steht also Achilleus im Zentrum des Geschehens, einmal als Frevler, einmal als Richter und Garant für den ord-

¹⁰⁹ Tarent 20243: Atleti e guerrieri (Anm. 88) 263 f. Nr. 68.1.

¹¹⁰ LIMC VI (1992) 416 f. s. v. Meleagros (S. Woodford – G. Daltrop).

¹¹¹ In Athen zumindest. Eine frühere, wohl auf den Mythos zu beziehende Darstellung zielt einen protokorinthischen Aryballos in Syrakus: K. Friis Johansen, *Les vases sicyoniens* (1928) Taf. 34, 1; Kossatz-Deißmann 119 Nr. 491; Ph. Stefanek, *ÖJh* 60, 1990, Beibl. 1–16.

¹¹² Athen, *Nat. Mus.* 15499: ABV 39, 16; Bakır 64 Nr. A. 3 Taf. 6 Abb. 10; Kossatz-Deißmann 119 Nr. 491 Taf. 108. Zu unsicheren Deutungen ebenda unter 119 Nr. 494.

¹¹³ Y. Tuna-Nörling in: *Studien zum antiken Kleinasien V, Asia Minor Studien* 44 (2002) 10 Nr. 42 Taf. 4.

¹¹⁴ Basel BS 1424 (ehem. Slg. Bosshard Bo 77): B. Müller-Huber in: P. Blome (Hrsg.), *Orient und frühes Griechenland. Kunstwerke der Sammlung H. und T. Bosshard* (1990) 74 f. Nr. 116; Kossatz-Deißmann 119 Nr. 492 Taf. 109.



16 Halsamphora Florenz 76359

steht dieselbe Begebenheit im Mittelpunkt des Schulterfrieses auf dem namengebenden Dinos des Malers von Louvre E 876, zwischen Polyxena und Troilos am Brunnen und der Rückkehr des Hephaistos in den Olympos¹²¹.

¹¹⁵ Zur Figur des Achilleus und seinem Verhalten s. u.

¹¹⁶ Häufiger sind Auflauerung und Verfolgung, s. Kossatz-Deißmann 72 ff. und Kommentar 94 f. Parallelen bieten zwei ältere Amphoren der tyrrhenischen Gruppe: Florenz 70993 (Prometheus-Maler): ABV 95, 6; Kossatz-Deißmann 87 Nr. 360 Taf. 93. Die kopflose Leiche des Troilos liegt neben dem Altar, Achilleus tritt mit dem an den langen Haaren gehaltenen Kopf und Schild den Trojanern entgegen. München 1426 (Timiades-Maler): ABV 95, 5; Kossatz-Deißmann 87 Nr. 364 Taf. 94: Auch hier liegt der kopflose Leichnam am Altar, der Kopf schwebt gleichsam über dem Altar zwischen dem zum Kampf angetretenen Achilleus und Hektor. Einziges späteres Beispiel ist die Hydria der Leagros-Gruppe London, British Mus. B 326: ABV 362, 28; Kossatz-Deißmann 87 Nr. 363 Taf. 93.

¹¹⁷ LIMC V (1990) 889 s. v. Kaineus (E. Laufer); LIMC VIII (1997) 684 ff. s. v. Kentauroi et Kentaurides (M. Leventopoulou).

¹¹⁸ Florenz 76359: ABV 97, 28 (als Gegenstück zur Befreiung des Prometheus). München 1433: ABV 98, 37; CVA München (7) Taf. 319, 2; 320, 3–4; LIMC VIII (Anm. 117) 684 Nr. 158 (als Gegenstück zur Befreiung Deianeiras durch Herakles). Rom, Villa Giulia 50652: ABV 98, 42 (Gegenstück zur Amazonomachie). Gotha Inv. 12: ABV 98, 43 (Kaineus, auf der Gegenseite Hähne zwischen Sphingen).

¹¹⁹ Athen, Agora P 13126: Agora XXIII 115 f. Nr. 118 Taf. 114.

¹²⁰ Athen, Nat. Mus. 15918 (aus der Tholos von Menidi): ABV 40, 21; Bakır 68 Nr. A. 20 Taf. 9 Abb. 17; genaue Beschreibung durch P. Wolters, *JdI* 13, 1898, 15.

¹²¹ Paris, Louvre E 876: ABV 90, 1; V. Dasen, *Etudes de lettres* 4 (1983) 55 ff. Abb. 1–3; LIMC VIII (Anm. 117) 684 Nr. 155. Im Hauptfries tobt ein Kampfgetümmel schwer und reich bewaffneter Männer, im unteren Fries findet ein Pferderennen statt.

nungsgemäßen Verlauf der Leichenspiele seines Freundes, dessen Tod aus seiner eigenen Verweigerungshaltung resultierte¹¹⁵. Der Maler der Bandschale hat anders als die Mehrzahl seiner Kollegen den Moment für die Darstellung gewählt, der Achilleus' Verfehlung am drastischsten wiedergibt¹¹⁶.

Ein ähnliches Bild liefert der Überblick über die Darstellungen der Kentauromachie anlässlich der Hochzeit des Peirithoos¹¹⁷. Maler der tyrrhenischen Gruppe verwendeten das Thema viermal (Abb. 16)¹¹⁸. Etwas später entstand die Bauchamphora, von der sich ein großes Fragment auf der Athener Agora fand, mit der Kentauromachie in der Henkelzone des Halses¹¹⁹. Wie auf dem Klitiaskrater kämpfen die Lapithen hier als Hopliten. Anders der einzig erhaltene, bärtige Grieche auf dem Louterionfragment des Sophilos, Zeitgenosse des Klitias: Er trägt einen kurzen Chiton, hat seinen Köcher umgehängt – der Bogen liegt am Boden – und hält in der zurückgestreckten Hand das Schwert, während er mit der anderen in die Haare des Kentauren gegriffen hat¹²⁰. In diesem Falle werden wir es des Bogens wegen mit der Auseinandersetzung zwischen Herakles und den Kentauren zu tun haben, von denen zumindest einer wohl mit dem Gattungsbegriff versehen wurde (erhalten sind die Buchstaben KETA). Schließlich



17 Dinos Paris, Louvre E 876

Die Troilos-Episode beginnt mit einem Baum, hinter dem wir im Geiste den nicht dargestellten Achilleus ergänzen müssen; gezeigt wird also der Hinterhalt. Auf dem Brunnen sitzt der Rabe Apollons, der sich Polyxena (mit der Hydria in der Hand) und dem pferdeführenden Troilos zugewendet hat, ihnen folgen sechs Hopliten in Phalanx und zwei weitere auf Pferden. Zwei senkrechte Striche bilden die Grenze zum nächsten Bild; Lapithen mit Schwertern und Kentauren mit Steinbrocken in Händen kämpfen in zwei Dreiergruppen, eingefasst von je einem Griechen mit erhobenem Schwert und flach gehaltenem Schild. Rechts setzt sich der Fries ohne Trennung fort, unter Flötenbegleitung tanzen dort Männer um einen großen Kolonnenkrater, über dem ein Trinkhorn an der Wand hängt. Wiederum ohne Unterteilung geht die Szene über in den Zug des Hephaistos zurück in den Olymp (Abb. 17). Den Anfang macht ein Satyr, der einen Stier führt, nach einer Mänade und einem Flöte spielenden Satyr kommen Hephaistos auf dem Esel, Dionysos und Ariadne sowie weitere Satyrn, teils mit menschlichen Beinen, teils mit Pferdehufen. Erst hier folgt die nächste dezidierte Trennung. Den Rest des Frieses füllt ein Symposion mit zwei Männern auf Klinen, Hunden unter den Tischen und einer Flötenspielerin zur Unterhaltung. Den Trennlinien zufolge, müssen wir den Mittelteil mit Kentauromachie, Komos und Rückkehr des Hephaistos als ein vom Maler intendiertes Ganzes verstehen.

Die Rückkehr des betrunkenen Hephaistos in den Olymp erfreut sich lange großer Beliebtheit¹²², doch selten ist nicht nur der Thiasos, sondern auch dessen Ziel dargestellt¹²³.

Zusammenstellungen mehrerer Themen sind nicht sehr häufig, denn in der Regel wurden die Flächen der hohen Dinos unter dem Hauptfries mit Tierfriesen gefüllt¹²⁴. Eine Ausnahme ist neben zwei Dinos in Paris

¹²² LIMC IV (1988) 638 ff. s. v. Hephaistos (A. Hermary).

¹²³ LIMC IV (Anm. 122) 638 Nr. 114 (Klitiaskrater); Nr. 115 (als einziger Schmuck im Schulterfries einer Amphora panathenäischer Form der Burgon-Gruppe in Oxford 1920.107: ABV 89, 2; CVA Oxford [2] Taf. 4, 1; 9, 1–2); Nr. 116 Taf. 391 (Tasse London, British Mus. 1867.5-8.992, spätes 6./frühes 5. Jh.).

¹²⁴ Dies gilt auch für die beliebten Halsamphoren der tyrrhenischen Gruppe; eine Ausnahme ist die große, ovoide Amphora des Castellani-Malers in Florenz (3773: ABV 95, 8; J. Kluiver, BABesch 71, 1996, 9 Nr. 180 [früh, kurz vor 555–550 (ebenda 32)];



18 Dinos Paris, Louvre E 876



19 Dinos Paris, Louvre E 875

(Abb. 18. 19) der annähernd zeitgleiche, fragmentierte Dinos von der Athener Agora¹²⁵, dessen oberster Fries einen Kommos trägt. Die Szene der einen Seite zeigt mit dem galoppierenden Pferd, dem großen Dreifuß und dem dahinter stehenden Mann die gleichen Elemente wie der Fries mit den Leichenspielen des Patroklos auf dem Klitiaskrater. Ungewöhnlich ist allerdings das Messer oder der kurze Stock in der Hand des Mannes, der nach seiner Position der Schiedsrichter sein muss. Die Hand an den Zügeln des Pferdes macht aber klar, dass hier der Sieger eines Pferderennens ans Ziel gelangt ist. Die Gegenseite füllt eine Wiedergabe der kalydonischen Eberjagd, deren Protagonisten im Unterschied zu denen der anderen Frieze durch Namensbeischriften bekannt sind. Außer Akastos mit dem Hund Theron erkennen wir den unter dem Eber liegenden toten Pelaios. Der Eber hat es bereits mit Meleager und Atalante zu tun; vom nächsten Jäger blieb nur der erste Buchstabe Π, wohl Peleus.

Die Parallelen machen deutlich, dass Klitias sich mit seinen Bildfriesen auf gewohnten Terrain bewegt; nichts ist daran wirklich ungewöhnlich, auch die Zusammenstellung der Themen findet sich auf anderen Gefäßen. Gilt das auch innerhalb seines Werkes oder nimmt der Krater hier eine Sonderstellung ein?

Eine Wiederholung der sich an den Händen haltenden Jungen und Mädchen

– in einem nicht benennbaren Kontext – tragen Hydria(?)-Fragmente von der Athener Akropolis¹²⁶. Andere Themen des Klitias sind die Zuführung der Braut – vielleicht wiederum durch Peleus, der Thetis zu Hera bringt¹²⁷, – und die Athenageburt in Anwesenheit von Hermes und den Moiren (!) auf der Gegenseite

45 Abb. 17–18; EAA VII [1966] 879 Abb. 985 s. v. Tirrenici, Vasi [E. Paribeni]: auf der Vorderseite im Halsfries Kampf, auf der Schulter Ausfahrt des Amphiaraios, unter dem Palmettenband Amazonomachie des Herakles; auf der Gegenseite Waffenübergabe, Leichenspiele für Pelias sowie Dionysos mit Satyrn. Gemeinsamkeiten mit dem Prometheus-Maler deuten stark darauf hin (Kluiver a. O. 31), dass beide Maler einige Zeit in nächster Nähe gearbeitet haben.

¹²⁵ Paris, Louvre E 876: s. Anm. 121. Paris, Louvre E 875: ABV 104, 123; E. Pottier, *Vases antiques du Louvre I* (1901) Taf. 62. Athen, Agora P 334: Agora XXIII 178 f. Nr. 610 Taf. 58; R. S. Young, *Hesperia* 4, 1935, 430 ff.

¹²⁶ Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 596a–b: ABV 77, 9; Graef – Langlotz I Taf. 29. Die Übereinstimmung reicht bis in die Haltung der Hände: Die linke Hand des Vorderen ist senkrecht nach unten gestreckt, die rechte des Folgenden schräg gehalten. Auch die Kleidung stimmt überein, ist hier vielleicht etwas reicher gemustert. Der einzige Unterschied besteht in der Bewegungsrichtung nach links.

¹²⁷ Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 597a–e: ABV 77, 3; Graef – Langlotz I Taf. 24. Ein Mann führt eine Frau an der Hand. Da er seine zweite Hand waagrecht nach vorn hält, könnte er mit dieser eine weitere Frau gehalten haben (Frgt. d); der Mantelsaum vor ihm gehört aber eher zu einer vom Arm herabhängenden Gewandbahn wie etwa bei Hera auf dem Klitiaskrater (Cristofani Abb. 80), weswegen sich diese Figur dem handhaltenden Mann zuwendet. Die Art der Handhaltung spricht für eine Brautzuführung und gegen einen Reigentanz o. ä. (s. die Beispiele bei Oakley – Sinos [Anm. 95] 96 ff.). Vielleicht haben wir hier noch einmal einen