

TQ
815
3

Lieblinge der Meermädchen

Zürcher Archäologische Hefte 3



Cornelia Isler-Kerényi

Liebliche der Meermädchen
Achilleus und Theseus auf einer Spitzamphora
aus der Zeit der Perserkriege

(Zürcher archäologische Hefte, 3).

TQ 815 : 3

Cornelia Isler-Kerényi

Lieblinge der Meermädchen

Achilleus und Theseus auf einer Spitzamphora
aus der Zeit der Perserkriege



Archäologische Sammlung der Universität Zürich 1977

ZG 1981, 1814

Dem verehrten Besitzer der hier vorgelegten Vase soll an dieser Stelle herzlich dafür gedankt werden, dass er sie als Leihgabe der Archäologischen Sammlung zur Verfügung stellt und ihre Publikation in der Reihe der Zürcher Archäologischen Hefte gestattet hat.

Für die Beschaffung von Aufnahmen und für die Publikations-erlaubnis von Vasen aus den von ihnen betreuten Sammlungen danke ich den Herren J.-Ch. Balty (Brüssel), G. Beckel (Würzburg), B. F. Cook und den Trustees of the British Museum (London), F.-W. Hamdorf (München) und K. Vierneisel (Berlin).



© und Auslieferung: Archäologisches Institut der Universität Zürich
Rämistrasse 73, CH-8006 Zürich, Schweiz
Herstellung: Druckerei Jacques Bollmann AG, Zürich

22. 4. 81

Einleitung

Griechische Vasen bilden zahlenmässig eine der bedeutendsten Gruppen unter den Zeugen antiker Kultur, die auf uns gekommen sind. Jeder Besucher von Antikensammlungen wird sich von ihnen angezogen, gleichzeitig aber auch abgewiesen fühlen. Denn viele Vasen beeindrucken durch die Schönheit oder zumindest die Pracht ihrer Erscheinung, durch die Vielfalt ihrer Formen und Dekorationen, durch bedeutungsvolle Bilder, deren Gestalten in manchen Fällen von der antiken Mythologie und Literatur her bekannt sind. Andere Vasen wirken hingegen unscheinbar oder sind stark beschädigt, bei vielen handelt es sich offensichtlich um anspruchslose Serienprodukte, ihre Bilder können schlecht mit der Form abgestimmt sein oder wie inhaltsleere Dekoration wirken, oder auch sich unserem Verständnis entziehen.

Diese ambivalente Wirkung macht nicht nur dem Besucher von aussen zu schaffen, sondern treibt auch die Archäologen zur Vasenforschung an, zum Sichten, Gruppieren und Ordnen der Gefässe. Durch diese Arbeit ist es bereits gelungen, viele Fragen zu klären. So können wir heute anhand der Formen und Dekorationsstile schon recht genau Herstellungsort und -zeit wie auch die Funktion der meisten Vasen bestimmen, ja wir können vielfach am gleichen Ort verschiedene Werkstätten und verschiedene Töpfer- und Malerhände sowie deren Werdegang unterscheiden. Indem wir diese Ergebnisse auswerten, erhalten wir auch zahlreiche Auskünfte über die Zeit und den Ort, in denen die verschiedenen Keramikgattungen entstanden und verbreitet worden sind, und können so das aus andern historischen Quellen gewonnene Bild der antiken Geschichte ergänzen und modifizieren.

Vor ihrem geschichtlichen Hintergrund betrachtet wird die einzelne Vase wiederum, ob sie schön ist oder nicht, wie gut sie auch erhalten ist, für den Besucher von Antikensammlungen interessanter, denn er wird leichter und auf bewusstere Weise eine Beziehung zwischen der eigenen Person und dem antiken Gefäss herstellen können.

• E •
 von oben nach unten beim linken Oberarm des Jünglings (davor und danach restaurierte Stellen); 7a

K
 zwischen Ritzzeichen a und kh; 7a, 16b

↳ • ζ
 schräg, hinter letzter Nereide rechts, Kopf-Oberarmhöhe. 7a

Seite A, Schulterbild (Kentaurenkampf mit drei Krieger in der Mitte und je zwei Kentauren seitlich):
 von links:

o ▲ n zwischen den Unterschenkeln des Gefallenen; 9a

p o • zwischen den Unterschenkeln des rechten Angreifers; 9a

q E zwischen Kopf des rechten Angreifers und Kentaurenarm; 9a

y ζ beim Vorderbein desselben Kentauren.

Seite B, Schulterbild (Kentaurenkampf mit drei Kampfgruppen):

, ▲ ↙ linksläufig zwischen linkem Fuss des Gefallenen und Kentaurenhinterteil; 9c

a oberhalb des Schwanzes desselben Kentauren; 9d

~ o i A ▲ linksläufig, zwischen den Köpfen des gefallenen Kentauren und des jugendlichen Kriegers; 9d

E vor dem Kriegerkopf rechts; 9d

• o ζ vertikal, unterhalb des steinschleudernden Kentauren. 9d

Graffiti: Beide linksläufig. Das untere wurde auf das auf den Kopf gestellte Gefäss angebracht, ist also umgekehrt zu lesen. (Zur Lesung siehe Anmerkung 88.) ca. 1 : 4.

W X W X W X * zwischen den Nereidenköpfen rechts von Theseus; 7a, 16b

W X Y * unterhalb des Bildfrieses, nahe dem Gefässfuss. 1a

Erhaltungszustand: Zwei Drittel der Mündung modern ergänzt. Inneres der Vase vergipst und mit Metallstreben versehen.

Das Werk ist aber nicht nur materiell beschädigt, sondern auch aus seinem ideellen Zusammenhang herausgelöst, und genauso, wie es dem Restaurator gelungen ist, wenigstens eine Vorstellung vom ursprünglichen Glanz zu ermöglichen, werden wir versuchen, den geschichtlichen Kontext, in welchen die Vase hineingehört, soweit zu rekonstruieren, dass sie Sinn und Wert über ihre ästhetischen Qualitäten hinaus erhält.

Die Form

Es handelt sich bei dieser auch in anderer Hinsicht ungewöhnlichen Vase um eine Amphora besonderer Art: ausser ihr sind unter den Tausenden von Amphoren aus athenischen Werkstätten des sechsten und fünften vorchristlichen Jahrhundert nur noch drei schwarzfigurige und sechs rotfigurige bisher bekannt geworden². Man nennt diese Form heute Spitzamphora, weil sie einen so kleinen Fuss hat, dass sie ohne besonderen Untersatz gar nicht stehen kann³. Für die Spitzamphoren charakteristisch sind ausserdem der im Verhältnis zu Hals und Mündung ausladende Gefässkörper sowie die eher kleinen runden Henkel auf der Schulter. Was hat es mit dieser seltenen Amphorenform für eine Bewandnis? Wie und zu welchem Zweck ist sie entstanden? Die literarischen Quellen geben darüber genau so wenig Auskunft wie die epigraphischen. Aber auch die Darstellungen von Vasen auf den Vasenbildern selber führen in diesem Fall nicht viel weiter⁴: wohl sind dort Spitzamphoren sehr häufig, ja sie bilden im Vergleich zu den anderen Amphorentypen geradezu die Regel, doch gemeint müssen die unverzierten Amphoren des alltäglichen Gebrauches sein⁵. Denn es ist sehr unwahrscheinlich, dass mit den figürlich verzierten, bestimmt nicht billigen Spitzamphoren so unbekümmerter Gebrauch und so riskante akrobatische Kunststücke getrieben worden wären, wie es die zahlreichen Symposionbilder mit menschlichen oder mythischen Teilnehmern überliefern.

Spitzamphoren der gewöhnlichen ungefirnissten Art sind übrigens in archäologischen Befunden aus klassischer Zeit tatsächlich gefunden worden und hatten in Griechenland ein Nachleben bis in die heutige Zeit: denn gerade ihre merkwürdige Form erleichtert den alltäglichen Gebrauch als Transportgefäss, nämlich das Schüttern, Kippen, Anlehnen und Verstauen in wenig Raum.

Nur hinsichtlich des Verlaufes der Formentwicklung – die ja Spiegel des sich wandelnden allgemeinen Geschmackes ist – besteht möglicherweise eine lockere Beziehung zwischen den einfachen und den figürlich bemalten Spitzamphoren: denn wie an den rotfigurigen Originalen beobachten wir auch an einigen der abgebildeten



1b



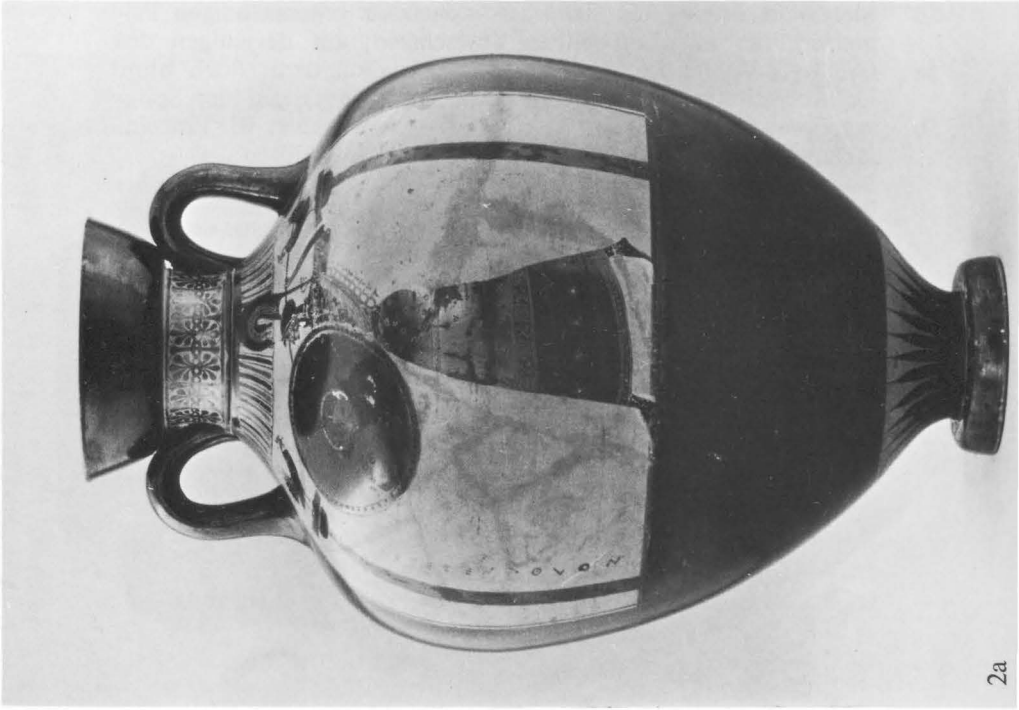
1a

Amphoren einen Wechsel von schmaleren und eckigeren zu bauchigeren und runden Proportionen zwischen 500 v. Chr. und dem zweiten Jahrhundertviertel⁶.

Die Anfänge der figürlich verzierten Spitzamphora liegen, wie sich noch zeigen wird, anderswo. Im erhaltenen Werk der wenigen Vasenmaler, die Spitzamphoren bemalt haben – mit dem nur kleinen Oeuvre des Oreithyia-Malers als einziger Ausnahme – ist eine andere besondere, wenn auch nicht so seltene, Amphorenform vertreten: diese wird konventionell «panathenäisch» genannt, weil sie morphologisch (hoher und ausladender Körper, Mündung, Henkel und Fuss verhältnismässig klein) von der offiziellen, altertümlich gebildeten Preisamphora der Panathenäen (des grössten, alle vier Jahre begangenen Festes der Athener) abhängig ist.

Diese Abhängigkeit zeigt sich bis in die Einzelheiten des Profilverlaufs von Preisamphoren und «panathenäischen» Amphoren aus denselben Werkstätten⁷. Dagegen ist zwischen den «panathenäischen» und den Spitzamphoren eine Abhängigkeit nicht durch den Profilvergleich ersichtlich; der individuell variierende knopfartige Scheinfuss brachte die Töpfer auch bei der Gestaltung der Mündung zum Experimentieren, so dass selbst die Spitzamphoren untereinander kaum etwas Gemeinsames haben und sich offenbar nie eine Tradition hat bilden können⁸.

In ihrer äusseren Erscheinung stehen die mit einer, seltener mit zwei Figuren verzierten «panathenäischen» Amphoren den Preisamphoren näher als den Spitzamphoren, die meist figurenreiche Szenen tragen. Dass übrigens die «panathenäischen» Amphoren, wie die Preisamphoren zur Stadtgöttin Athena einen engeren Bezug hatten, machen nicht nur die dargestellten Figuren – vielfach Athena selber oder Jünglinge im sportlichen oder musischen Wettkampf⁹ – wahrscheinlich. Dreimal finden wir auf panathenäischen Amphoren, und zwar in rituellem Zusammenhang, dieselbe Vasenform auch abgebildet, wobei in einem Fall ein Ölweig ausdrücklich auf Athena hinweist¹⁰. Einen solchen Hinweis enthält zwar auch ein einziges Spitzamphorenbild in der Fülle von Spitzamphoren in Symposion und dionysischem Treiben¹¹. Im Figurenbild der Spitzamphoren tritt Athena jedoch, im Unterschied zu den «panathenäischen» und den Preisamphoren, kaum je in Erscheinung. Doch war sie tatsächlich abwesend? Und besteht tatsächlich ein Zusammenhang zwischen der Spitzamphora und der panathenäischen Amphora?



2a



2b

Das Ornament

- 1a, b Bevor wir aber die Figurenbilder unserer Amphora beschreiben und deuten, wenden wir uns kurz dem Ornament zu. Nicht auffällig ist das von Kreuzplatten unterbrochene Mäanderband, welches den Figuren des Hauptbildfeldes als Basis dient, wenn es auch zu den sorgfältigsten seiner Zeit gehört. Ein entsprechendes Mäanderband oberhalb des Figurenfrieses unterscheidet sich nur dadurch, dass die Stelle der Kreuzplatte von einer selten fein gezeichneten Schachbrettplatte eingenommen wird: diese hat in der rotfigurigen Vasenmalerei nur wenige und im Hinblick auf mögliche Werkstattzusammenhänge kaum aufschlussreiche Parallelen¹². Um den Halsansatz läuft ein Zungenmuster, das unterhalb der Mündung in vereinfachter Ausführung wiederkehrt. Ungewöhnlich ist aber das Halsornament zwischen diesen Zungenmustern, ein kompliziertes Geflecht von liegenden gegenständigen Palmetten.

4 Als einfaches Band kennen wir die liegenden gegenständigen Palmetten von einer kleinen qualitätvollen Gruppe von fast rein ornamental verzierten Amphoren und Kannen des ersten Viertels des 5. Jahrhunderts¹³, ausserdem vor allem als Randornament späterer Kratere¹⁴.

Erst der Vergleich mit den übrigen Spitzamphoren¹⁵ zeigt, auf welchem Weg diese sonderbare Variante des Palmettenornamentes entstanden ist.

- 3b An entsprechender Stelle sehen wir auf der Spitzamphora des Syleus-Malers in Brüssel ein Band aus stehenden gegenständigen Palmetten, die mit Lotusblüten abwechseln; auf derjenigen des Oreithya-Malers in München dasselbe Ornament, doch ohne Lotusblüten (was jedoch optisch kaum auffällt); auf der Spitzamphora des Kopenhagen-Malers in London sehen wir ein einfaches Band aus stehenden Palmetten und Lotusblüten.

Die früheste bekannte rotfigurige Spitzamphora, diejenige des Kleophrades-Malers in München hat am Hals ein Figurenbild, die jüngste, diejenige des Achilleus-Malers in Paris, ist an dieser Stelle ganz unverziert, trägt aber an der Schulter ein andersartiges Palmetten-Volutenornament.

- 3a Das Band aus stehenden gegenständigen Palmetten und Lotusblüten finden wir am Hals der schwarzfigurigen Spitzamphoren des Acheloos-Malers wieder, wie auch, ebenfalls schwarzfigurig, an vielen der rotfigurigen Amphoren panathenäischer Form¹⁶ (die übrigen sind, wie in der Regel die Halsamphoren dieser Zeit, an der Stelle unverziert¹⁷): dort ist aber dieses Ornament direkt von den Preisamphoren übernommen, zu deren Ausstattung es traditionsgemäss und – in anachronistischer Weise – bis tief in die klassische Zeit gehört¹⁸. Das sonderbare Halsornament unserer Amphora lässt sich gut als in die Horizontale gedrehtes und ver-



3b



3a

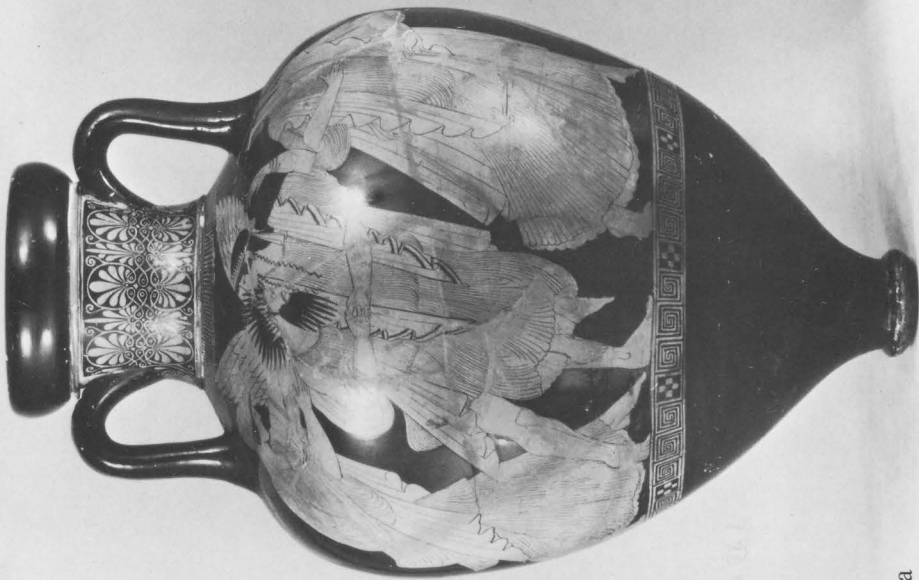
vielfältiges Palmettenband verstehen und stellt also nichts anderes dar, als die originelle Variante eines weitverbreiteten traditionellen Ornamentes, das von der schwarzfigurigen Halsamphora des 6. Jh. v. Chr. her stammt und über Preis- und «panathenäische» Amphora bis ins fünfte Jahrhundert hinuntergeführt wurde. Damit sollte unsere Spitzamphora gleichzeitig in die panathenäische Tradition hineingestellt werden und aus dieser herausragen; eine Stellung, welche schon von ihrer Form her gesehen nicht überrascht und welche durch die Analyse der Figurenbilder bestätigt werden wird.



4



5b



5a

Achilleus und Thetis

Der Figureschmuck verteilt sich auf zwei optisch allerdings nicht getrennte grossformatige Bildfelder auf dem Gefässkörper und zwei kleine Bildfelder auf der Schulter, welche ursprünglich durch die Palmette am Henkelansatz getrennt waren¹⁹.

9a, b
1a

Das Hauptbild auf der Vorderseite ist leicht identifizierbar und durch die erhaltene Inschrift ΘΕΤΙΣ gesichert: dem um den Tod des geliebten Freundes Patroklos trauernden Achilleus bringen die Mutter Thetis und ihre Schwestern, die Meermädchen²⁰ die in göttlicher Werkstatt neu angefertigten Waffen²¹, nachdem seine ursprüngliche Rüstung vom Besieger des Patroklos, dem trojanischen Helden Hektor, geraubt worden ist. Mehr als die Pracht der Rüstungsteile, mehr als der Glanz des feierlichen in allen Einzelheiten der Haar- und Gewandtrachten abwechslungsreichen Zuges der Nereiden zu beiden Seiten fesselt das tiefe würdige Pathos der Gruppe in der Mitte. Achilleus sitzt von Kummer gebeugt auf einem seinem königlichen Rang gemässen, reich und farbig gepolsterten Schemel, hält mit der Rechten einen knorrigen Stab und stützt mit der Linken das gesenkte Haupt, dessen Haar zum Zeichen der Trauer hinten abgeschnitten ist. Vor Achilleus steht über ihn gebeugt und ihn mit beiden Armen umfassend die göttliche Mutter, durch das knospenbesetzte Diadem über der Haube und das weite Gewand als ranghöchste Nereide ausgezeichnet. Weder sie noch die schlichter auftretende Gefährtin, welche den Helden liebevoll an der Schulter berührt, kann ihn trösten:

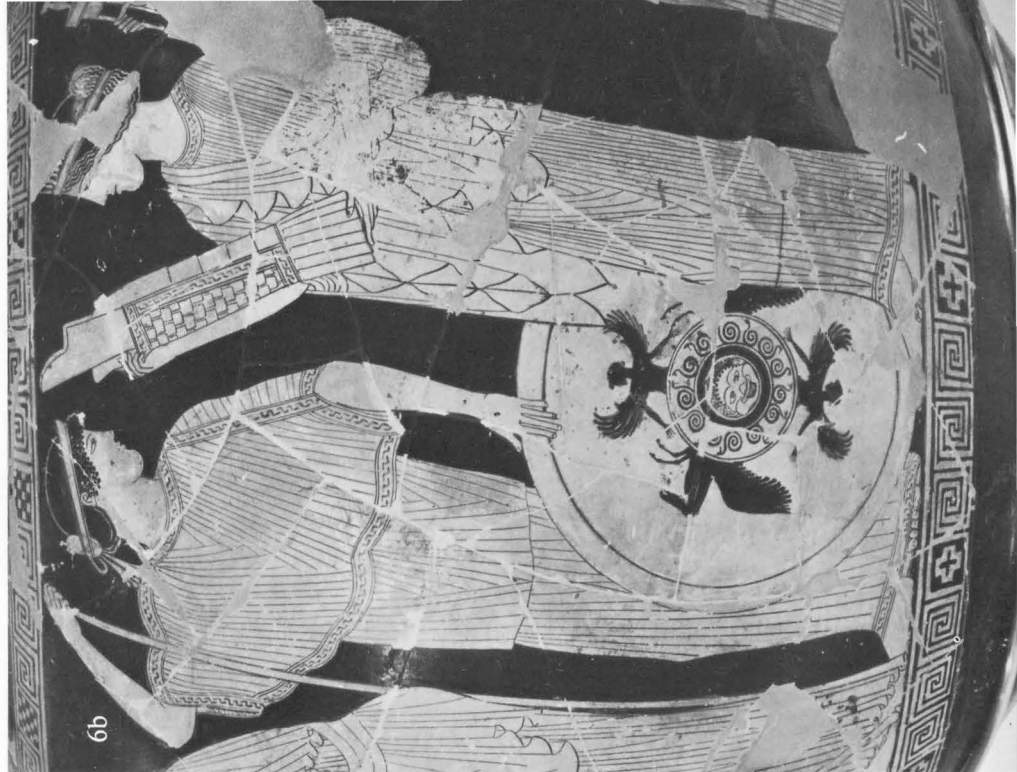
6b, 7b, 8a

6a

«Mein Kind! Diesen wollen wir liegen lassen, wenn auch bekümmert,
Da er denn einmal durch den Willen der Götter bezwungen wurde.
Du aber empfang von Hephaistos die ruhmvollen Waffen,
Sehr schöne, wie solche noch nie ein Mann an den Schultern
getragen.»

Als sie so gesprochen, die Göttin, legte sie die Waffen nieder
Vor Achilleus, und die erdröhnten, die kunstreichen, alle.
Die Myrmidonen aber erfasste ein Zittern, und keiner wagte,
Sie gerade anzusehen, sondern sie zitterten. Achilleus aber,
Wie er sie sah, da tauchte in ihn noch mehr der Zorn, und in
ihm die Augen

Strahlten schrecklich unter den Lidern hervor wie Feuerschein,
Und er ergötzte sich, in Händen zu halten des Gottes prangende
Gaben.



Achilleus' Trauer wird, wie wir durch die Schilderung Homers erfahren, in Kampfeswut und masslose Rache umschlagen und schliesslich zu seinem eigenen Tod führen.

Noch besser verstehen wir die Bedeutung dieses Bildes, wenn wir es auf dem Hintergrund der ikonographischen Tradition betrachten²². Die Waffenübergabe an Achilleus kommt in Athen bereits auf schwarzfigurigen Vasenbildern des mittleren sechsten Jahrhunderts v. Chr. vor. Dort sehen wir den Heros stehend, wie er die Rüstung von der Mutter oder von Nereiden in Gegenwart variierender Nebenfiguren übernimmt. Nach einem Unterbruch in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts kommt die Szene im fünften Jahrhundert wieder auf. Neben dem traditionellen Schema mit stehendem Achilleus wird ein neues nun wichtiger, in welchem er sitzend dargestellt ist. Auch hier können, mit Ausnahme der Mutter als zweiter Hauptfigur, die Nebenfiguren stark variieren. Für dieses neue Schema ist ein Einfluss durch dramatische Aufführungen plausibel gemacht worden²³, die den Stoff der Ilias zum Gegenstand hatten: denn der trauernd sitzende Achilleus lässt sich ikonographisch nicht vom ebenfalls sitzend dargestellten in den Mantel gehüllten grollenden Achilleus lösen, den Aischylos auf die Bühne gebracht hatte und den die Vasenmaler bei der Darstellung des Zornes des Achilleus übernahmen.

Später im fünften Jahrhundert kommt neu das vielleicht von einer Wiederaufführung der aischyleischen Tragödien inspirierte Motiv der auf Seetieren heranreitenden Nereiden²⁴ auf, welches noch die kaiserzeitlichen Sarkophagbildhauer verwenden werden²⁵.

11a Unter allen bisher bekannten Bildern der Waffenübergabe mit dem sitzenden Achilleus ist dasjenige unserer Amphora das früheste und das eindringlichste. Diese Dichte der Stimmung, die mit einer ausserordentlichen Sorgfalt der Zeichnung einhergeht, wird durch das Motiv der tröstenden Mutter bewirkt, das wir auf einer einzigen, etwas späteren und künstlerisch unvergleichlich blässeren Darstellung wiederfinden²⁶. Eine Szene von ähnlicher Überzeugungskraft kann man sich in der dritten «Nereiden» betitelten Tragödie der aischyleischen Achilleus-Tetralogie gut vorstellen: doch ist diese, wie die noch vor 480 einsetzende Ikonographie des Achilleuszornes zeigt, über ein Jahrzehnt früher aufgeführt worden²⁷. Es ist andererseits kaum anzunehmen, dass ein Vasenbild wie dieses völlig spontan von einem Vasenmaler selbst beachtlichen Formates wieder aufgegriffen worden wäre. Wahrscheinlicher ist die Annahme, dass zwischen der genannten dramatischen Aufführung und unserem Vasenbild die Erinnerung an die Gestalt des grollenden und trauernden Achilleus von älteren Vasenbildern oder auch von anderen weniger berühmt gewordenen Dramatikern

7b



7a



wie auch nicht überlieferten Monumentalmalern wachgehalten worden ist (bestimmt gab es nach dem Persersturm des Jahres 480 v. Chr. manches kultische und repräsentative Gebäude in Athen neu auszuschnücken²⁸). Damit wäre aber nichts gegen die Qualität unseres Vasenmalers gesagt, da antike Künstler viel weniger nach Originalität der Erfindung strebten, als nach Verständlichkeit und Eindringlichkeit: zu diesen aber verhalf gerade die ikonographische Tradition. Ob und welche Vorbilder er hatte, ist eigentlich unwesentlich, denn das, was unser Maler wollte, ist ihm jedenfalls gelungen: die überzeugende Darstellung von bestimmten mythologischen Personen in einer einmaligen mythologischen Situation, wie dies das Drama tat.

- 11b Schon allein die optische Lösung der Gestalten von Mutter und Sohn und das Wegfallen des Tröstungsmotives, und noch viel mehr das Wegfallen des Sitzmotives auf mehreren anderen Vasenbildern holt demgegenüber den Mythos ins Menschliche und Gegenwärtige herab und macht aus Achilleus und Thetis ein Vor-Bild aller in die Gefahr ausziehenden Krieger und aller leidenden pflichtbewussten Soldatenmütter.

Theseus und Amphitrite

- 6b, 8a Auf Thetis folgen rechts drei Meer mädchen mit Lanze und Schild²⁹, Panzer und Schwert, auf die Trösterin hinter Achilleus eine Nereide mit dem Beinschienenpaar und eine weitere mit dem reichverzierten Helm³⁰. Diese hebt wie ihre Vorgängerin und auch 7b wie die Schwerttragende am anderen Bildrand nach Art der 8a archaischen Akropoliskoren mit präziöser Gebärde einen Gewandzipfel hoch; sie wendet den Kopf zurück und blickt nach links zu zwei weiteren prachtvoll auftretenden dem Rückseitenbild zugeordneten Mädchen. Dort nimmt eine diademtragende königliche 7a Frau die Bildmitte ein, welche dem vor ihr stehenden, nur im kurzen 8b Chiton auftretenden Jüngling, dessen Gesicht leider nicht erhalten ist, einen ursprünglich rot aufgemalten, heute kaum mehr sichtbaren Kranz überreicht. Links folgt ein Mädchen mit einer 8a Binde in den Händen³¹, auf diese noch eines, dessen Kopfpartie und linke Hand verloren sind, das zur Letzten des Zuges zurückblickt, welche in beiden Händen eine rot aufgemalte schnurförmige Binde hält. Die einzige noch lesbare Inschrift dieser Vasenseite ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ nennt den so glanzvoll empfangenen Jüngling nicht bei Namen. Zur Deutung verhilft uns aber die unschlüssige Helmtragende, welche durch Stellung und Gebärde beide Mädchenzüge miteinander verbindet und damit auf Gemeinsames hinweist. Sind aber auch auf der Rückseite Nereiden gemeint, so kann der gefeierte



8b



8a

Jüngling kein anderer als Theseus sein. Und in der Tat passen Tracht und Alter zu keinem Heros besser, wie die Ikonographie des Minotaurostöters zeigt³². Von einer Begegnung des athenischen Helden mit den Nereiden berichtet jedenfalls in einer in denselben Jahren entstandenen Dichtung auch Bakchylides³³. Auf seiner Fahrt nach Kreta soll Theseus ins Meer gesprungen sein, um dem Minos zu beweisen, dass er des Meeresgottes Poseidon Sohn sei.

«Doch Delphine, die Meerbewohner,
brachten den grossen Theseus rasch
zum Palast seines Vaters,
des Herrn der Pferde, und er trat
in die Halle der Götter. Als er dort die herrlichen
Töchter des gesegneten Nereus erblickte,
da ergriff ihn Furcht; denn von ihren schimmernden
Gliedern leuchtete ein Glanz
wie von Feuer, um ihr Haar
aber wanden sich goldgeflochtene
Bänder, und am Reigentanz erfreuten sie
ihr Herz, mit geschmeidigen Füßen.
Er erblickte auch des Vaters liebe Gemahlin,
die hehre Amphitrite, die grossäugige,
im lieblichen Palast.
Sie hing ihm einen purpurnen Mantel um,
und auf sein dichtes Haar
legte sie ein herrliches Gewinde,
das ihr einst bei der Hochzeit
die verschlagene Aphrodite geschenkt, dunkel von Rosen.»

Der Kranz, den Theseus von der Königin Amphitrite³⁴ erhielt, soll ihm dann zum Sieg im Kampf gegen den Minotaurus verholfen haben.

12a Diese Szene ist von Vasenmalern selten dargestellt worden. Sie kommt um 500 v. Chr., also relativ spät auf und entwickelt, soviel wir feststellen können, nie eine feste Bildtradition³⁵. Das älteste bekannte Beispiel befindet sich auf einem berühmten Schaleninnenbild³⁶: der Knabe Theseus im kurzen Gewand steht, von Triton getragen, vor der thronenden Amphitrite, die den Kranz in der Linken hält. In der Mitte zwischen beiden steht Athena. Diese Formel kehrt ohne Athena auf einem etwa zwanzig Jahre jüngeren Schaleninnenbild wieder³⁷. Die Aussenbilder derselben Schale sind thematisch eng mit dieser Szene verknüpft: auf dem einen verabschiedet sich der junge Theseus von Poseidon und den Nereiden, bevor er von Triton zu Meeresoberfläche zurückgeleitet

wird, auf der anderen wird er nach siegreich bestandenem Minotauroskampf von Athena und vier Athenerinnen – sind es Mädchen oder Mütter?³⁸ – feierlich begrüßt und mit Kränzen bedacht.

Weitere Darstellungen dieses Mythos, welche wie unsere Spitzamphora³⁹ in den Jahren bald nach 480 v. Chr. entstanden sind, zeigen die Begrüssung des Theseus durch Poseidon in derselben Art, wie man die Aufnahme des Herakles in den Olymp darzustellen gewohnt war⁴⁰. In einem Fall wird Theseus auf der einen Vasenseite zu Triptolemos auf der anderen in Beziehung gesetzt⁴¹. Später im fünften Jahrhundert kommt auch für diese Szene ein neues Schema auf⁴².

10a, b

Noch weniger als das Achilleusbild lässt sich also unser Theseus fugenlos in eine bestehende Tradition einfügen, denn wir kennen keine einzige Darstellung dieser Szene im selben Schema: er wird hier nicht von Poseidon, sondern von Amphitrite empfangen, wobei diese aber nicht, wie sonst, thront, sondern steht. Auch ist Athena nicht dabei, sondern mehrere Nereiden.

Doch gerade das Schwanken der Bildtradition lässt die Intentionen der verschiedenen Vasenmaler deutlicher hervortreten. Während die einen den Theseus in erster Linie als Schützling der Athena sehen, das Abenteuer am Meeresgrund für seine besondere Stellung gegenüber Poseidon anführen, betonen die anderen seine Gleichrangigkeit zum seit alters her populärsten aller Heroen, zu Herakles, oder sie machen ihn zum Wohltäter der Menschheit, wie es Triptolemos, der Überbringer des Kornes, gewesen war.

12a

10a, b

Unser Maler sieht und zeigt den Theseus als Nereidenliebbling, wie Achilleus. Doch im Gegensatz zum Iliashelden, dessen tragisches Schicksal durch das Tröstungsmotiv deutlich im Bild mitschwingt, ist Theseus schon da der Siegreiche. Nicht anders als Athena in Athen, empfängt ihn Amphitrite im Meeresreich mit Pomp und Freude, denn er ist noch mehr als ein Nereidensohn, er ist Sohn des Meereskönigs.

Auch diese Darstellung weist, wie das Achilleusbild, über die Grenzen der Vasenmalerei hinaus. Im athenischen Theseus-Heiligtum befand sich nach Aussage des Pausanias⁴³ ein Bild vom Besuch des Theseus bei Amphitrite (nicht etwa bei Poseidon!). Der Bau (oder Neubau) dieses Gebäudes erfolgte in den mittleren siebziger Jahren des fünften Jahrhunderts v. Chr., als die Gebeine des Theseus von der Insel Skyros, wo er nach der Tradition den Tod gefunden hatte, nach Athen überführt worden waren⁴⁴. Skyros spielt aber auch in der Geschichte des Achilleus eine wichtige Rolle. Und indem dort Achilleus als Theseus' Rächer aufgetreten sein soll, bildet die Insel eine Verknüpfung der Schicksale beider Heroen⁴⁵. Ikonographisch, inhaltlich, aber, wie wir bei der Behandlung des Datierungsproblems unserer Spitzamphora sehen werden⁴⁶, auch zeitlich wäre ein konkreter Zusammenhang zwischen der Vase und dem überlieferten Wandbild also möglich. Doch darf diese Frage, so faszinierend sie scheint, nicht überbewertet werden,

zumal ein solcher Zusammenhang auch schon für andersartige Vasenbilder mit Theseus auf dem Meeresgrund postuliert worden ist⁴⁷. Es geht ja heute nicht mehr darum, anhand der Vasenbilder eine phantomatische Kunstgeschichte der verlorenen Meisterwerke zu rekonstruieren. Was die Literatur auch im Fall des Theseusbildes überliefert, genügt, um das festzustellen, was im Grunde interessanter ist, dass nämlich sowohl die Monumentalkunst wie auch die Dichtung oder die bescheideneren kunsthandwerklichen Gattungen, zu denen auch die Keramik gehört, zur selben Zeit dieselben Themen behandelt haben, welche die Menschen jener Generation also bewegten. Nicht nur wäre es eigentlich hoffnungslos, bestimmte Abhängigkeiten von Kunstwerken verschiedener Art voneinander feststellen zu wollen, sondern auch weniger belangvoll, als ein bestimmtes historisch bedingtes und historisch nachwirkendes geistiges Klima zu erfassen, welches sich in jedem noch so einfachen Werk niederschlägt.

Kentaurenkämpfe

- 9a-d Wenden wir uns nun den Schulterbildern zu, die beide Kentaurenkämpfe darstellen. Auf der Achilleusseite werden drei Krieger in der Bildmitte von je zwei Kentauren bedrängt, die vom Bildrand herstürmen. Der Krieger links ist bereits in die Knie gesunken und stützt sich auf seinen Schild. Ein Kentaur fasst seine Rüstung mit beiden Händen an, wird aber in diesem Moment selber am Brustkorb verwundet (an dieser Stelle ist dem Maler übrigens ein doppelter Fehler unterlaufen: nicht nur überschneiden zwei Lanzenschäfte den Kentaurenarm, sondern es ist die falsche Lanze, die ihn verwundet!). Die anderen beiden parallel vorstürmenden Krieger haben den einen äussersten, nur zu einem kleinen Teil noch erhaltenen Kentauren bereits zur Rückwendung gezwungen, während sie den näheren, der wohl versucht, einen Felsbrocken zu schleudern, gerade verwunden. Ganz links stürmt ein letzter baumbewehrter Kentaur heran.
- 9a Durch seine Stellung in der Mittelachse des Bildes und, gegenüber seinen Mitkämpfern, im Vordergrund, auch durch sein kraftvolles Handeln im Gegensatz zum Unterliegenden zur Linken wird der mittlere Krieger mit dem dunklen Helm deutlich als Hauptfigur charakterisiert. Benennen können wir ihn allerdings nicht, da die Inschriften nur ungenügend erhalten sind und auch die Ikonographie des Kentaurenkampfes noch nicht umfassend bearbeitet



9b



9c



9a



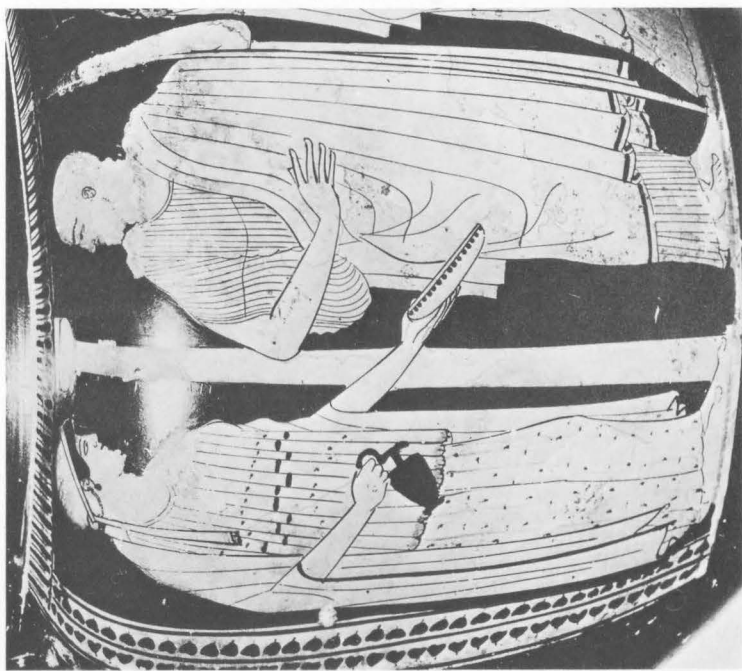
9d

worden ist⁴⁸. Einzig die parallele Bewegungsrichtung des Protagonisten zum Gefährten rechts liesse an Theseus denken, der nach der Überlieferung im Kentaurenkampf von seinem Freund Peirithoos unterstützt worden war⁴⁹.

9c Auch auf der Amphitriteseite kämpfen drei vollgerüstete Krieger gegen baum- und felsbewehrte Kentauren. Doch der Kampf wird in drei Gruppen aufgeteilt. Links bedrängt ein mit dem Baum aus-
9d holender offenbar siegreicher Kentaur einen in die Knie gesunkenen, gegen den Bildrand hin ausweichenden Krieger. Rechts ist der Kampf zwischen einem Krieger und dem eben am Bauch verwundeten steinschwingenden Kentauren noch voll im Gange. Die
9d Mitte nimmt eine Gruppe ein, in welcher der Kentaur, von hinten gesehen⁵⁰, zusammenbrechend auf seinen Besieger zurückblickt und – um Gnade flehend oder in einem letzten Abwehrversuch? – mit der Linken den Schild des Kriegers anfasst. Dieser holt kraftvoll mit dem Schwert aus. Als einziger trägt er keinen Bart, ja sein Kinn und die auf die Wangen fallenden Locken sind betont zart und jugendlich gebildet.

Auch hier helfen die Inschriftreste nicht weiter. Aber wieder müssen wir an Theseus denken, den siegreichen Jüngling par excellence. Das, was wir von der ikonographischen Tradition des Kentaurenkampfes erkennen, spricht jedenfalls nicht dagegen: denn das hier – wie auch auf dem Schulterbild der Gegenseite – angewandte Schema mit vollgerüsteten Lapithen und baumbewehrten Kentauren geht auf die schwarzfigurige Vasenmalerei des 6. Jh. zurück und meint dort, wie auch das berühmte Beispiel der François-Vase bezeugt, gerade den Kentaurenkampf des Theseus⁵¹.

Beide Kentaurenkampfbilder unserer Spitzamphora erinnern wegen der Zuspitzung der Handlung auf die Bildmitte zu an Giebelkompositionen (wobei die säulenhaften Gestalten der beiden Hauptbildfelder darunter diese Wirkung noch steigern). Dass aber beide Male Theseus die Hauptfigur wäre⁵², muss sehr ungewiss bleiben und will nicht recht überzeugen. Mehr Wahrscheinlichkeit
9d für diese Deutung darf jedenfalls der Jüngling der Amphitriteseite für sich beanspruchen. In noch krasserer Ausführung kommt dessen Motiv auf einem wenig älteren Schaleninnenbild vor⁵³. Und
12b auch die oben anlässlich des Amphitritebildes erwähnte Pausaniasstelle bezeugt im Theseusheiligtum neben dem Gemälde mit dem Meeresgrundabenteuer einen Kentaurenkampf, in welchem Theseus allein als der eindeutig Siegreiche erschien⁵⁴.



10a



10b



11a



11b



12a



12b

Der Zusammenhang der Bilder

Von der inschriftlich und ikonographisch gesicherten Deutung des ersten grossen Bildes auf die Tröstung des Achilleus durch Thetis ausgehend, ergab sich für das andere diejenige auf Theseus und Amphitrite. Die Verbindung von Achilleus zu Theseus – welche in der François-Vase einen prominenten Vorläufer hat – wird hier mit dem Nereidenzug geschaffen. Nereidensohn und Nereidenlieb-ling ist der Heros, der seit Homer von allen Griechen als schick-
salsverwandt empfunden wurde⁵⁵; Nereidenlieb-ling ist aber auch Theseus, der Stammvater und Beschützer der Athener⁵⁶. Des Achilleus Nereidenbegegnung mündet in einen tragischen Kampf, diejenige des Theseus in Sieg und Befreiung. Seine Begrüssung durch Amphitrite evoziert schon durch die äussere Ähnlichkeit beider Bildschemata seine Ankunft in Athen und bei Athena. Für den Zeitgenossen ergab diese Verbindung einen recht aufdring-lichen Hinweis auf die Perserkriege und die hegemonialen An-sprüche auf die Ägäis, welche Athen daraus für sich ableitete. Ge-
rade das unkonventionell massive Auftreten der Nereiden in einer von der Tradition abweichenden würdigen und feierlichen Auf-machung⁵⁷ lässt in einem die Idee von Meer und von Macht aufstei-gen, während das dargestellte enge Verwandtschaftsverhältnis den Machtanspruch legitimiert. Auffallen muss bei dieser Deutung das Fehlen der Athena: dass sie ideell trotzdem präsent war, beweist die ikonographisch engste Parallele zu unserem Achilleusbild in der Vasenmalerei, wo neben den Nereiden auch Athena der Trös-tung des Achilleus beiwohnt⁵⁸.

11a

Die Verherrlichung des Theseus und damit Athens⁵⁹ setzt sich mindestens in einem der Schulterbilder fort. Dass nämlich Ken-tauiromachien als mythische Parallelen zeitgenössischer Kämpfe der Griechen aufgefasst wurden, ist bekannt⁶⁰. Auch dieses Motiv erfährt auf unserer Vase insofern eine Steigerung, als Theseus be-sonders jugendlich und besonders erfolgreich in Erscheinung tritt.



13a



13b



13c

14a



14b



15a



15b



15c

16a



16b



Der Maler der Spitzamphora

Wer ist aber der Vasenmaler, der patriotisches Pathos so geschmackvoll und subtil vortragen kann?

J. D. Beazley hat diese Vase – sehr wahrscheinlich aufgrund von Aufnahmen des noch nicht zusammengesetzten Gefäßes⁶¹ – dem Oreithyia-Maler zugeschrieben⁶², der nach der Darstellung auf seinen beiden Spitzamphoren, dem Raub der athenischen Königstochter mit dem Nereidennamen Oreithyia durch den Windgott Boreas, so benannt wurde.

5a

Auch dieses Thema spielt übrigens auf die Perserkriege an, was mit zur Datierung der beiden Vasen in die mittleren siebziger Jahre geführt hat⁶³.

Vergleicht man aber den Charakter der Profile und besonders die Augen- und Ohrbildung der Figuren auf unserem Gefäß mit denen des Oreithyia-Malers, so finden sich mehr Abweichungen als Gemeinsamkeiten⁶⁴. Mehr Anspruch auf die Autorschaft hat ein Zeitgenosse des Oreithyia-Malers, dem eine der übrigen Spitzamphoren zugewiesen worden ist, der Kopenhagen-Maler. Sein Werk ist soweit erhalten, dass, über die graphologischen Eigentümlichkeiten hinaus, auch ein betont akademischer, wenn auch nirgends so stark archaisierender Zug, wie hier, erkennbar werden⁶⁵. Die patriotisch verherrlichende Haltung in bezug auf Theseus und die Geschichte Athens illustrieren auch andere ihm zugeschriebene Werke.

13a-c

5b

Dass auf einem seiner spätesten Werke ein Palmettenband erscheint⁶⁶, das in Proportionen und Strichführung dem Halsornament unserer Spitzamphora sehr nahe steht, unterstützt diese Zuschreibung. Das Thema Theseus auf dem Meeresgrund ist mit bis in die Einzelheiten übereinstimmender Theseusgestalt vom Syriskos-Maler, einem Werkstattgenossen des Kopenhagen-Malers, aufgegriffen worden⁶⁷, was ein weiteres Argument in dieser Richtung bietet.

Wo im Werk des Kopenhagen-Malers käme unsere Spitzamphora zu stehen?

Das Oeuvre des Kopenhagen-Malers lässt sich stilistisch zwischen dem bald nach 480 v. Chr. entstandenen Stamnos mit der Tötung des Aigisthos⁶⁸, der heute verschollen ist, und dem Bonner Kraterfragment mit Zeus im Gigantenkampf der Jahre um 460 einordnen⁶⁹. Die mittleren siebziger Jahre markiert das ikonographisch einmalige Tyrannenmörderbild des Würzburger Stamnos⁷⁰.

15a-c

Nach diesem werden die profiliertesten Stücke des Kopenhagen-Malers entstanden sein, wie die Akropolisfragmente mit Theseus und dem toten Minotaurus⁷¹, der Stamnos in Tessiner Privatbesitz mit dem Minotauroskampf auf der Vorderseite und trauernden Athenerinnen auf der Rückseite⁷², wie auch die Spitzamphora in London mit Dionysos und Göttinnen⁷³.

5b

Die neue Spitzamphora lässt sich deswegen schwer situieren, weil sie sich ungewohnt detailfreudig und prächtig präsentiert. Der Reichtum der Gewänder etwa lässt sich nur mit dem frühen Aigisthosbild vergleichen⁷⁴: doch die Gegenüberstellung macht gerade auch deutlich, dass die Detailfreudigkeit unserer Figuren nichts mit Anfängertum zu tun hat, sondern vielmehr dem bewussten, gewollten Archaisieren eines Künstlers entspringt, der alle Register seiner Technik souverän beherrscht. Eine Datierung der Spitzamphora in die Gruppe der Hauptwerke empfiehlt sich auch durch die Verwandtschaft zwischen dem Kopf unseres Achilles und denen der Tyrannenmörder⁷⁵, zwischen den Nereiden und den Göttinnen der Londoner Spitzamphora⁷⁶. Zu einer solchen, im Verhältnis zum Zeichnungsstil relativ späten Datierung in die ausgehenden siebziger Jahre des 5. Jh. würde auch die statische Form des Hauptfrieses gut passen. Denn, wie der Ostgiebel des berühmten Zeustempels in Olympia sehr klar zeigt⁷⁷, gehört es zu den Stilmitteln des frühen Strengen Stils, gefühlsintensive und schicksalsschwere Ereignisse in äussere Reglosigkeit zu kleiden, was ein Maximum an Spannung erzeugt. Und auf solche Mittel verstand sich der Kopenhagen-Maler, wie die einmalig pathetische, äusserlich erstarrte Rückseite seines Minotaurosstamnos beweist⁷⁸. Auch der Kontrast zwischen den ruhigen säulenhaften Figuren der Hauptfrieze und den bewegten und verschränkten der Schulterbilder unserer Amphora findet im Gegensatz zwischen Ost- und Westgiebel in Olympia, deren Entwurf in die selbe Zeit fällt, eine Parallele.

14a, 15a, c

14, 16, 17

Die Spitzamphora in ihrer Zeit

Die Datierung der Vase zwischen 475 und 470 v. Chr. führt zurück zur Frage nach dem Verhältnis zu den übrigen rotfigurigen Spitzamphoren, die wir kennen und zum Anlass von deren Entstehung⁷⁹. Diejenige des Kleophrades-Malers in München ist eine gute Generation früher als unsere um 500 v. Chr. entstanden und steht, was ihre Form betrifft, den ungefähr gleichzeitigen schwarzfigurigen nahe⁸⁰. Thematisch ist sie aber mit dem jüngsten Exemplar des Achilles-Malers verbunden, das nach 450 zu datieren ist und wie sie einen dionysischen Zug zeigt⁸¹. Die übrigen fünf Spitzamphoren bilden eine eigene zeitlich eng umgrenzte Gruppe⁸², wobei diejenige des Syleus-Malers in Brüssel wegen der Frieseinteilung und dem Ornamentreichtum am altertümlichsten wirkt. Die heute noch

3b

- 5a vergleichbare Spitzamphora des Oreithyia-Malers in München steht wegen des Hals- und Mündungsprofils sowie auch wegen des Halsornamentes der Brüsseler Amphora nahe, wegen der auch dem verschollenen Gegenstück eigenen grossformatigen Komposition
- 1a, b aber der unseren. Alle vier sind äusserst reich und gepflegt bemalt und zeigen archaisierende Züge⁸³. Die Londoner Spitzamphora des
- 5b Kopenhagen-Malers wirkt durch die luftige Komposition und den
- 17 schlichteren Zeichnungsstil dagegen moderner, obwohl sie in den Proportionen unserer Spitzamphora gleicht. Thematisch scheint sie etwas abseits zu stehen – wenn Dionysos auch, wie wir oben gesehen haben, der Spitzamphorenform durchaus nicht fremd
- 3b ist⁸⁴ –, während die Brüsseler Vase mit dem Gigantenkampf der Athena und des Poseidon, dem Stier- und dem Kentaurenkampf
- 5a des Theseus, die Münchener und die ehemals Berliner mit dem Raub der Oreithyia und auch unsere mit der Verherrlichung des Theseus besonders eng mit athenischer Geschichte verknüpft werden.

Was wir anlässlich der Form- und Ornamentbetrachtung postuliert hatten⁸⁵, nämlich eine Verwandtschaft der figürlich bemalten Spitz-

- 2a amphora mit der panathenäischen Preisamphora – über deren nicht-
- 2b offizielle rotfigurige Variante – wird also durch die inhaltliche Anspielung auf das siegreiche Athen bestätigt. Und symptomatisch erscheint dadurch das relativ gehäufte Auftreten dieser seltenen Form bald nach 475, zu einer Zeit, da Athen, nach seinen spektakulären Siegen in den Perserkriegen politisch und wirtschaftlich eine noch nie erlebte – und auch nie mehr wiedergefundene – Blüte hatte⁸⁶.

Mit Ausnahme des Pariser und unseres Exemplares kennen wir den Fundort aller erhaltenen rotfigurigen Spitzamphoren: es ist mit seltener Übereinstimmung die etruskische Stadt Vulci (d. h. ihre Nekropole)⁸⁷. Bei unserer Spitzamphora weisen die an zwei Stellen angebrachten Graffiti⁸⁸ mit etruskischen Buchstaben auf eine Bestimmung nach Etrurien hin. Die Verherrlichung Athens war also zumindest auch an Etrurien adressiert, wo gerade zu jener Zeit eine kriegerische Auseinandersetzung zur See mit den Westgriechen für die Etrusker negativ ausgefallen war⁸⁹. Denkbar, ja wahrscheinlich ist allerdings, dass die etruskischen Käufer der Spitzamphoren die dargestellten Mythen mehr in ihrer allgemein menschlichen als in ihrer spezifisch athenischen und zeitgenössischen Bedeutung auffassten⁹⁰. Der Raub der Oreithyia durch einen Gott⁹¹, die ruhmreichen Taten und der frühe Tod des Achilles, die ungewöhnlichen Leistungen des Theseus gaben jedenfalls beziehungsreiche Vorbilder für Leben und Tod eines eben verschiedenen Angehörigen ab, wodurch die Verwendung der Spitz-

1a, 16b

amphoren auch als Grabbeigabe – als kostbarer Behälter von Wein oder Öl – verständlich und sinnvoll wird. Bei der hier besprochenen Vase eignen sich sämtliche Bilder ganz besonders für eine solche Zweckbestimmung: der Kampf von Helden gegen ungeheuerliche Gegner, wie die Kentaurer, kann symbolisch stehen für die Schwierigkeiten jedes menschlichen Lebens, so wie die Trauer und die Rachelust des Achilleus um den getöteten Freund für die Gefühle von Hinterbliebenen stehen können. Die festliche Aufnahme des Theseus in einem nicht irdischen Reich kann aber ihre Wünsche und Hoffnungen ausdrücken.

Unsere Spitzamphora ist also wesentlich mehr als ein technisch und ästhetisch hochstehendes Werk: sie ist insofern ein echtes Kunstwerk, als sie an existentielle Fragen und Verhaltensweisen rührt, die uns genauso betreffen, wie die Menschen, für die sie ursprünglich bestimmt war. Darüber hinaus vermittelt sie uns Heutigen das Klima eines bestimmten Momentes der Vergangenheit, ein Klima des Stolzes und der Zuversicht nach bestandener Gefahr, das allerdings auch von Überheblichkeit nicht frei war. Nicht zufällig ist diese Überheblichkeit (auf griechisch Hybris genannt) auch ein zentrales Thema des Aischylos⁹², des Zeitgenossen und, wie wir gesehen haben, wohl auch Vorbildes unseres Vasenmalers.

Verzeichnis der Abkürzungen

AJA	= American Journal of Archaeology
Ant. K.	= Antike Kunst
ARV	= Attic Red-Figure Vase-Painters (2. Auflage)
CV	= Corpus Vasorum Antiquorum
EAA	= Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale
FR	= A. Furtwängler – K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei
JHS	= The Journal of Hellenic Studies
P	= Paralipomena. Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters.
RE	= Paulys Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung.

Anmerkungen

¹ Beazley ARV 1656 zu S. 496-7 (Oreithya-Maler) und Ant.K. 4, 1961, 64 Tf. 26, 4; B. Döhle in *Klio* 49, 1967, 128 Nr. 23.

² Schwarzfigurige Spitzamphoren:

- Toledo (Ohio). Museum 58. 69; Beazley P 168, 2 bis (Acheloos-Maler);
- Florenz, Mus. Archeologico Etrusco 3871. Beazley P 168, 2 (Acheloos-Maler);
- München. Mus. Ant. Kleinkunst. SL 459; Beazley ABV 369, 121; P 162 (Leagros-Gruppe, vielleicht Acheloos-Maler). Das Profil dieser Amphora entspricht genau demjenigen des erstgenannten Stückes.

Rotfigurige Spitzamphoren:

- München, Mus. Ant. Kleinkunst 2344; Beazley ARV 182,6 u. 1632; P 340 (Kleophrades-Maler);
 - Brüssel, Musées Royaux R 303; Beazley ARV 294,6 u. 1639; P 350 (Syleus-Maler);
 - Berlin, ehemals Staatl. Museen 2165, heute verschollen (Mitteilung Frau Dr. E. Rohde); Beazley ARV 496,1 u. P 380 (Oreithya-Maler);
 - München, Mus. Ant. Kleinkunst 2345; Beazley ARV 496,2 u. 1656; P 380 (Oreithya-Maler);
 - London, British Museum E 350; Beazley ARV 256,2 (Kopenhagen-Maler);
 - Paris, Cab. des Méd. 357; Beazley ARV 987,2 u. 1676; P 437 (Achilleus-Maler);
- Zur Spitzamphora s. R. Lullies, Griechische Vasen in reifarchaischer Zeit. München 1953, 15 zu Tf. 36/7.

³ Der zugehörige Standring ist bei der Spitzamphora des Acheloos-Malers in Ohio und beim Pariser Stück erhalten.

⁴ H. Gericke, Gefäßdarstellungen auf griechischen Vasen. Berlin 1970, 64 ff. und 108 ff. mit Tabelle 3.

⁵ Gericke a. O. 67 Anm. 411. Anders R. Lullies, Die Spitzamphora des Kleophrades-Malers. *Opus Nobile* 5 (1957), 6 f., der Metallgefäße postuliert.

⁶ Vgl. die Spitzamphora des Kleophrades-Malers mit einigen seiner Darstellungen von Spitzamphoren (Gericke Tabelle Nr. 27 und Nr. 30) und solchen des Berliner-Malers (Gericke Tabelle Nr. 31); Vgl. sodann unsere Spitzamphora und diejenige in London mit der Darstellung des Schweine-Malers (Gericke Tabelle Nr. 58) und noch mehr derjenigen des Penelope-Malers (Gericke 67 Anm. 409).

⁷ Für die Erlaubnis, seine Profilzeichnungen einzusehen, danke ich Herrn Prof. H. Bloesch.

⁸ Dies wird auch durch die zeitliche Stellung der erhaltenen Spitzamphoren (siehe unten 37) bestätigt. Der manierierte Profilverlauf der Mündung unserer Amphora erinnert allerdings an solche von panathenäischen Amphoren des 2. Viertels des 5. Jhs. (Bloesch, Gruppe V).

⁹ Siehe besonders die panathenäischen Amphoren des Berliner-Malers (Beazley ARV 197f.), des Nikoxenos-Malers (Beazley ARV 220f.), des Syleus-Malers (Beazley ARV 249).

- ¹⁰ – München, Mus. Ant. Kleinkunst 2315; Beazley ARV 299,2 (Maler von Palermo 1108);
 – Kunsthandel (immer noch?); Beazley ARV 506,2 (Aigisthos-Maler);
 – Athen, Agora. Hesperia 18, 1949, 306 Nr. 1 Tf. 73f. (Um 410 v. Chr.). Zum Öl-
 zweig siehe besonders S. 307.

Diese Deutung würde auch dann passen, wenn bei den abgebildeten panathenäischen Amphoren Preisamphoren gemeint wären.

¹¹ Gymnasium 70, 1963 Tf. 13 (J. Fink).

- ¹² – Schale in Wien, Kunsthist. Mus. 3694; Beazley ARV 427,3 (Duris);
 – Glockenkrater in New York, Metr. Mus. 07.286.85; Beazley ARV 632,3 (Methyse-
 Maler);
 – Schale in Würzburg, M. v. Wagner-Mus. 491; Beazley ARV 1270,17 (Kodros-
 Maler).

- ¹³ – Kleine Halsamphora in Paris, Louvre G 202; Beazley ARV 226,4 (Eucharides-
 Maler);
 – Kleine Halsamphora in Brüssel, Musées Royaux A 721; Beazley ARV 226,5
 (Eucharides-Maler);
 – Kleine Halsamphora in Boston, Mus. Fine Arts 10.184; Beazley ARV 553,39 (Pan-
 Maler);
 – Kanne in London, Brit. Mus. E 511; Beazley ARV 307,9 (Dutuit-Maler);
 – Kleine Halsamphora in Paris, Louvre G 203; Beazley ARV 306,1 (Dutuit-Maler).

- ¹⁴ – Kolonnettenkrater in Harvard, Fogg Museum 60.339; Beazley ARV 274,39
 (Harrow-Maler);
 – Kelchkraterfrg. in Bonn, Akadem. Kunstm. 71; Beazley ARV 258,25 (Kopen-
 hagen-Maler);
 – Kelchkrater in Bologna, Mus. Civico 289; D. v. Bothmer, Amazons in Greek Art.
 Oxford 1957, 161 Tf. 74,1; E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen III. Mün-
 chen 1923, 187 f. Abb. 504; Beazley ARV 891 (Umkreis des Penthesilea-Malers);
 Hier klingt die Idee nach, die Palmettenreihe zu vervielfältigen.
 – Kelchkrater in Ferrara, Mus. Naz. di Spina T. 1052; Beazley ARV 991, 53 (Achil-
 leus-Maler).

¹⁵ Siehe oben Anmerkung 2.

- ¹⁶ Zum Beispiel:
 – Boston, Mus. Fine Arts 95.19.; Beazley ARV 220,5 (Nikoxenos-Maler);
 – New York, Metr. Mus. 20.244.; Beazley ARV 249,9 (Syleus-Maler);
 – München, Mus. Ant. Kleinkunst 2315; Beazley ARV 299,2 (Maler von Palermo
 1108);
 – Kunsthandel. Beazley ARV 506,25 (Aigisthos-Maler).

- ¹⁷ Zum Beispiel:
 – München, Mus. Ant. Kleinkunst 2310; Beazley ARV 197,6 (Berliner-Maler);
 – München, Mus. Ant. Kleinkunst 2311; Beazley ARV 197,9 (Berliner-Maler);
 – München, Mus. Ant. Kleinkunst 2312; Beazley ARV 197,11 (Berliner-Maler);
 – Würzburg, M. v. Wagner-Museum 500; Beazley ARV 197,8 (Berliner-Maler);
 – Würzburg, M. v. Wagner-Museum 501; Beazley ARV 249,7 (Syleus-Maler).

¹⁸ P. E. Arias in EAA V (1963) s. v. «Panatenaiche, anfore», 927 ff. Abb. 1137/8; G. v. Brauchitsch, Die panathenäischen Preisamphoren. 1910, 26 Abb. 9, 30 Abb. 10, 53 Abb. 12.

¹⁹ Von der Palmette an beiden unteren Henkelansätzen sind noch Blattenden zu sehen. Die oberen Henkelansätze befanden sich am Hals.

²⁰ Die Töchter des Meergottes Nereus: H. v. Geisau in Der kleine Pauly IV (1972) s. v. «Nereiden» und «Nereus» 67 ff.; K. Kerényi, Die Mythologie der Griechen I³, 1977 (dtv 1345) 54 f.

²¹ In einer Szene werden zwei Ereignisse vereinigt, die Homer in der Ilias 18, 65 ff. (Tröstung des Achilleus durch Thetis und die Nereiden) und 19,1 ff. (Waffenübergabe) getrennt schildert. Zitat: 19, 8–18. Übersetzung W. Schadewaldt.

²² B. Döhle, Die «Achilleis» des Aischylos und die attische Vasenmalerei, Klio 49, 1967, 125 ff. Dort sind auch frühere ikonographische Studien dieses Themenbereiches verarbeitet; die Schlüsse Döhles übernimmt in den uns betreffenden Punkten D. Kemp-Lindemann, Darstellung des Achilleus in griechischer und römischer Kunst. Archäolog. Studien 3, 1975, 153 ff. und 159–164.

²³ Döhle a. O. 126 f.

²⁴ Döhle a. O. 128 f. Nr. 26 ff.

²⁵ H. Sichtermann in EAA V (1953) s. v. «Nereo e Nereidi» 423; dazu auch ders. «Deutung und Interpretation der Meerwesensarkophage» JdI 85, 1970, bes. 234.

²⁶ Pelike in London, Brit. Mus. E 363; Beazley ARV 586, 36 (frühere Manieristen, unbestimmter Maler); Döhle a. O. 127 Nr. 20.

²⁷ Döhle a. O. 142.

²⁸ So auch K. Schefold, Wort und Bild, Basel 1975, 80.

²⁹ Zum Schild siehe J. D. Beazley, Ant. K. 4, 1961, 64 mit Tf. 26,4. Vgl. auch das Schildgorgoneion auf Frg. Athen, Akropolis Mus. 812; Beazley ARV 294, 67 (Tyszkiewicz-Maler).

³⁰ Vgl. den Helm im Bild von Hektors Lösung auf einem Skyphos in Wien, Kunsthist. Mus. 3710; Beazley ARV 380, 171 (Brygos-Maler); Döhle a. O. 137; E. Simon – M. Hirmer, Die griechischen Vasen. München 1976. Abb. 147 oben.

³¹ Zur Binde siehe A. Krug, Binden in der griechischen Kunst. Hösel 1968, 126 f.: (Bindenübergabe als Zeichen der Zuneigung und auch der persönlich gemeinten, nicht offiziellen, Siegerehrung). Auf unserer Vase sind die Typen 2 (Krug a. O. 9 ff.) und 5 (Krug a. O. 20 ff.) vertreten.

³² – Stamnos in Tessiner Privatbesitz; Beazley ARV 257, 11 (Kopenhagen-Maler); C. I.-K., Stamnoi. Lugano 1976. Engl. Ausgabe 65 ff.; – Frg. in Athen, Akropolis 780; Beazley ARV 258, 28 (Kopenhagen-Maler); – Kelchkrater in Athen, Akropolis 735; Beazley ARV 259, 1 (Syriskos-Maler).

³³ Bakchylides Dithyr. XVII, 80 ff. (Zitat: 97–116). Übersetzung von H. Maehler.

- ³⁴ Kerényi a. O. (Anm. 20) 148 f. (Amphitrite); H. Herter in RE Suppl. XIII (1973) s. v. «Theseus» 1108.
- ³⁵ P. Jacobsthal, Theseus auf dem Meeresgrunde. Leipzig 1911; dazu Beazley ARV, Mythologischer Index, s. v. «Theseus». Diese Bildtradition lässt sich von der ähnlichen Neoptolemos-Ikonographie unterscheiden, vgl. L. Rocchetti in EAA V (1963) s. v. «Neoptolemos» 417 ff.; E. Simon, AJA 67, 1963, 58 Anm. 74.
- ³⁶ Paris, Louvre G. 104; Beazley ARV 318,1 (Panaitios-Maler). Auf den Aussenbildern sind verschiedene Kämpfe des Theseus gegen mythische Unholde und Tiere dargestellt.
- ³⁷ New York, Metr. Mus. 53.11.4; Beazley ARV 406,7 (Briseis-Maler).
- ³⁸ Vgl. den Stamnos mit dem Minotauroskampf des Theseus auf der Vorderseite und athenischen Müttern auf der Rückseite oben Anm. 32.
- ³⁹ Siehe unten S. 37.
- ⁴⁰ Jacobsthal a. O. (Anm. 35) 6 f.
 – Amphora in New York, Metr. Mus. 41. 162.17; Beazley ARV 202,80 (Berliner-Maler). Hier allerdings ist das Schema auf die zwei Protagonisten reduziert;
 – Kelchkrater in Paris, Cab. des Méd. 418; Beazley ARV 260,2 (Syriskos-Maler) (Jacobsthal a. O. Tf. 1,2);
 – Kolonettenkrater in Harvard, Fogg Mus. 60.339.; Beazley ARV 274,39 (Harrow-Maler) (Jacobsthal a. O. Tf. III,5);
 – Oinochoe in Yale, Univ. 143; Beazley ARV 503,25 (Maler der Yale-Oinochoe). Schema wie bei der Amphora in New York.
- ⁴¹ Pelike in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek 2695; Beazley ARV 362,19 (Triptolemos-Maler).
- ⁴² Jacobsthal a. O. (Anm. 35) 8 ff.
- ⁴³ Pausanias I, 17,2. Übersetzung E. Meyer, Zürich 1954, 67 f.
- ⁴⁴ Pausanias I, 17, 10. Übersetzung E. Meyer 68. Herter s. o. (Anm. 34) 1223 ff.; zur Datierung siehe H. Bengtson, Griechische Geschichte³ (Hdb. der Altertumswissenschaft III 4). München 1965, 187; B. B. Shefton, Hesperia 31, 1962, 362 Anm. 124.
- ⁴⁵ H. v. Geisau in Der kleine Pauly I (1969) s. v. «Achilleus» 47 f.; K. Kerényi, Mythologie II³ 1977 (dtv 1346) 195 f. und 256.
- ⁴⁶ Siehe unten S. 37.
- ⁴⁷ Vgl. Jacobsthal a. O. (Anm. 35) 10; J. Six, JHS 39, 1919, 139 f.; Steuding in W. H. Roscher, Lexikon der Mythologie V (1916-1924) s. v. «Theseus» 696 f.; Schefold a. O. (Anm. 27) 80 f.

⁴⁸ P. V. C. Baur, *Centaurs in Ancient Art*. Berlin 1912 und neuerdings auch B. Schiffler, *Die Typologie der Kentauren in der antiken Kunst*. Archäol. Studien 4, Frankfurt-Bern 1976 behandeln die Ikonographie des einzelnen Kentauren. Einige Kentaurenkampfbilder zusammengestellt durch J. E. Fontenrose in RE 37 (1937) s. v. «Peirithoos» 136 f.

⁴⁹ H. v. Geisau in *Der kleine Pauly IV* (1972) s. v. «Peirithoos» 586; Kerényi, a. O. (Anm. 45) 189.

⁵⁰ Zu diesem Kentaurentypus siehe E. Bielefeld, *Gymnasium* 70, 1963, 342 ff.

⁵¹ Ch. Hofkes-Brukker, *Der Bassai-Fries*, München 1975, 46. Simon-Hirmer a. O. (Anm. 30) 74 (Text zu Tf. 52/54).

⁵² Der Kentaurenkampf des Herakles lässt sich durch Kleidung und Kampfabtribute jedenfalls leicht von demjenigen des Theseus unterscheiden (Baur a. O. [Anm. 48] 138) und kommt in nacharchaischer Zeit überhaupt kaum mehr vor (F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*², 1960, 66).

⁵³ München, Mus. Ant. Kleinkunst 2640; Beazley ARV 402, 22 (Erzgiesserei-Maler).

⁵⁴ B. B. Shefton, *Hesperia* 31, 1962, 362. Vgl. Bielefeld a. O. (Anm. 50) 349.

⁵⁵ Kerényi a. O. (Anm. 45) 270 ff. Das Vasenbild mit Achilleus auf dem Meeresgrund (Jacobsthal a. O. [Anm. 35] 7) wurde von Beazley offenbar nicht aufgenommen. Die ikonographische Angleichung des Achilleus an Theseus (Doppellanze und Reisemantel) beweist, dass diese Verbindung nach unserer Vase weiter gelebt hat.

⁵⁶ H. Herter a. O. (Anm. 34) 1046; Ders. 1105 im Zusammenhang mit dem Mythos von Th. auf dem Meeresgrund: «... eine besondere Tendenz im Sinne athenischer Seegeltungspläne ist nicht anzunehmen.» Mit welcher Begründung? – A. W. Ward und Andere, *The Quest for Theseus*, London 1970, 5: «... Theseus, however, was considerably more than the subject of a good story, or even a focus for Attic patriotism. He was a powerful influence in practical terms on the daily life of the classical Athenians.» Kerényi a. O. (Anm. 45) 174.

⁵⁷ Zur Ikonographie der Nereiden s. H. Sichtermann in EAA V (1963) s. v. «Nereo e Nereidi» 422; dazu auch Beazley ARV, *Mythologischer Index* s. v. «Nereids»: Der frührotfigurige Nereidentypus ist eine rennende Frau in kurzem oder langem Rock mit einem Delphin in der Hand. Im früheren 5. Jh. gehören Nereiden als weglauende Mädchen zur Szene von Thetis' Raub durch Peleus. Auf Pyxiden der hochklassischen Zeit (Eretria-Maler) unterscheiden sie sich nur durch die Namensbeischrift von sterblichen Frauen im Frauengemach und scheinen, wie etwa auch die Musen, auf Tod und glücklicheres Jenseits hinzuweisen. Die ruhig stehende Nereide mit Kranz, Binden oder Blumen kommt hingegen nur in der Szene von Theseus auf dem Meeresgrund vor (s. o. Anm. 37 und Anm. 40 Kelchkrater in Paris). Von der zweiten Hälfte des 5. Jh. an bis in die römische Kaiserzeit werden Nereiden als aphrodisische Wesen meist ganz oder fast nackt auf Seetieren heranreitend dargestellt.

⁵⁸ S. o. Anm. 26.

⁵⁹ Vgl. E. Thomas, *Mythos und Geschichte*. Köln 1976, 78: Bildprogramm des Theseions als Apologie Athens.

⁶⁰ H. v. Geisau in *Der kleine Pauly III* (1969) s. v. «Kentauroi» 183; dazu vgl. E. Thomas a. O. (Anm. 59) 50 f.: «Im Unterschied zur Amazonomachie ist die Kentauromachie kein Kampf gegen Fremde, d. h. gegen Barbaren, sondern gegen Einheimische... Der Kampf gegen Barbaren und griechische Verbündete der Barbaren gehörte also schon zur Tradition der Stadt Athen. Dies herauszustellen und in Beziehung zu den Perserkriegen zu setzen, war Aufgabe der Gemälde im Theseion.»

⁶¹ «The Archive has only photographs of the vase in fragments... and I imagine that these were what Beazley worked from» (Freundliche Mitteilung von Prof. M. C. Robertson vom 17.8.1977).

⁶² Siehe oben Anm. 1.

⁶³ K. Reichhold in *FR II* (1909) 189, Text zu den Tf. 94/5; E. Thomas a. O. (Anm. 59) 33 f.

⁶⁴ Vgl. die Kopfdetails unserer Spitzamphora mit denen der Spitzamphora in München. Ganz andersartig ist die Strichführung: beim Oreithyia-Maler, weicher und flüssiger, bei unserem Maler gerader und präziser.

⁶⁵ C. I.-K. a. O. (Anm. 32); E. Paribeni in *EAA II* (1959) s. v. «Copenhagen, Pittore di» 803. Auf die selbe Zuschreibung war unabhängig von dieser Untersuchung schon G. Passardi anlässlich einer Seminararbeit über unsere Spitzamphora gekommen.

⁶⁶ Kelchkraterfrg. in Bonn. Akad. Kunstmus. 71; Beazley ARV 258, 25 (siehe oben Anm. 14).

⁶⁷ Siehe oben Anm. 40 Kelchkrater in Paris.

⁶⁸ Ehemals Berlin, Staatl. Museen 2184; Beazley ARV 257,6.

⁶⁹ Siehe oben Anm. 66.

⁷⁰ Würzburg, M. v. Wagner Museum 515; Beazley ARV 256,5.

⁷¹ Siehe oben Anm. 32 Frg. in Athen.

⁷² Siehe oben Anm. 32 Stamnos im Privatbesitz.

⁷³ Siehe oben Anm. 2 Spitzamphora in London.

⁷⁴ Siehe oben Anm. 68.

⁷⁵ Siehe oben Anm. 70. Vgl. besonders das Haar unseres Achilleus mit demjenigen des rechten Tyrannenmörders.

⁷⁶ Siehe oben Anm. 73 (CV London, Brit. Mus. 3 [GB 4] III I c Tf. 18), wo man die Profile, die Ohrbildung und die Hauben gut vergleichen kann.

⁷⁷ M.-L. Säflund, *The East Pediment of the Temple of Zeus at Olympia*, *Studies in Mediterranean Archaeology* XXVII, Göteborg 1970, 124.

⁷⁸ Siehe oben Anm. 32 Stamnos im Privatbesitz.

⁷⁹ Siehe oben S. 8.

⁸⁰ Siehe oben Anm. 2 Spitzamphora in Toledo (Ohio).

⁸¹ Siehe oben Anm. 2 Spitzamphora in Paris.

⁸² Zur Datierung dieser Vasen in die späteren siebziger Jahre siehe:

- Spitzamphora des Syleus-Malers: Bielefeld a. O. (Anm. 50) 344 f. und C. I.-K. a. O. (Anm. 32) 52;

- Spitzamphoren des Oreithyia-Malers: siehe oben Anm. 63;

- Londoner Spitzamphora des Kopenhagen-Malers: siehe oben S. 37.

⁸³ Zur archaisierenden Stilwelle im Jahrzehnt 480-70 v. Chr. C. I.-K. a. O. (Anm. 32) 38 u. 42.

⁸⁴ Siehe oben S. 37.

⁸⁵ Siehe oben S. 10, 14.

⁸⁶ Bengtson a. O. (Anm. 44) 183 f.: «Die Geschichte Griechenlands in den ersten fünfzehn Jahren nach dem Xerxeszuge (480/79) hat als ein Ereignis von weltgeschichtlicher Bedeutung den Aufstieg Athens zur Grossmacht gezeitigt. Durch den Aufbau des Delisch-Attischen Seebundes (478/7) hat sich Athen ein Machtinstrument geschaffen, das dem Peloponnesischen Bunde unter Spartas Hegemonie ebenbürtig an die Seite tritt...».

⁸⁷ Zur Geschichte und Bedeutung Vulcis siehe F. Boitani - M. Cataldi - M. Pasquucci - M. Torelli, *Die Städte der Etrusker*. Freiburg 1974, 217 ff. und besonders 222: «Unter den Beigaben dieser Gräber sind die Zahl und die Qualität der Vasen so aussergewöhnlich, dass man Vulci zu den reichsten Zentren der Überlieferung griechischer Vasenkunst in der antiken Welt rechnen muss.»

⁸⁸ Gemeint ist möglicherweise an beiden Stellen dasselbe Wort khekhan; vgl. A. J. Pfiffig, *Die etruskische Sprache, Versuch einer Gesamtdarstellung*. Graz 1969, 19 (Alphabetafel); 109 (cekham = rite, de iure); 38 f.: Wechsel von c zu kh; vgl. auch M. Pallottino, *Etruscologia*⁶. Milano 1968, 388 (Linksläufigkeit im Etruskischen die Regal); 417: Ähnliches Wort cekhane = Amtsbezeichnung.

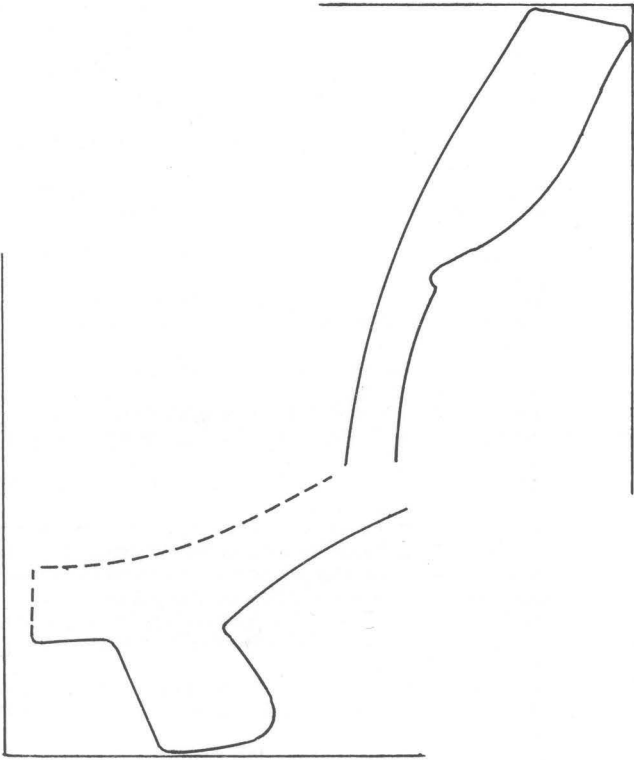
⁸⁹ Bengtson a. O. (Anm. 44) 209: «Sein Sieg über die Etrusker bei Kyme (Cumae), 474 v. Chr., machte Hieron zum Retter des westlichen Griechentums vor der etruskischen Gefahr. Mit Recht sagt Pindar (Pyth. I 140), Hieron habe "den Etruskern von den schnellfahrenden Schiffen die Jugend ins Meer gestürzt und Hellas vor tiefer Knechtschaft errettet".»

⁹⁰ Vgl. dazu die athenischen Lenäenvasen aus etruskischen Gräbern (C. I.-K., 'Stamnoi e stamnoidi' in *Quaderni Ticinesi di Numismatica e archeologia classica* 1976, 47 ff.).

⁹¹ Vgl. C. I.-K. a. O. (Anm. 32) 58.

⁹² Vgl. E. Vogt in Der kleine Pauly I (1964) s. v. «Aischylos» 196: «A. ist der schöpferische Gestalter der tetralogischen Komposition . . . , die es ihm ermöglicht, die Verkettung von Hybris, Ate und Dike . . . zur Darstellung zu bringen.»





Bildnachweis

- Abb. 1a Spitzamphora in Zürich: Achilleus und Thetis. Alle Aufnahmen der Spitzamphora in Zürich stammen von Silvia Hertig, Archäologisches Institut der Universität Zürich.
- Abb. 1b Spitzamphora in Zürich: Amphitrite und Theseus.
- Abb. 2a Preisamphora in Berlin-Charlottenburg F 1832 (Berliner Maler): Athena. Photo Bloesch.
- Abb. 2b «Panathenäische» Amphora in Berlin-Charlottenburg F 2161 (Nikoxenos-Maler): Kitharaspielende Athena. Photo Bloesch.
- Abb. 3a Schwarzfigurige Spitzamphora in München. Mus. Ant. Kleinkunst SL 459 (vielleicht Acheloos-Maler): Kitharaspielender Herakles zwischen Hermes und Athena. Photo C. H. Krüger-Moessner.
- Abb. 3b Spitzamphora in Brüssel, Mus. Royaux R 303 (Syleus-Maler): Gigantenkampf und Kentaurenkampf. Photo Museum.
- Abb. 4 Halsornament der Spitzamphora in Zürich.
- Abb. 5a Spitzamphora in München, Mus. Ant. Kleinkunst 2345 (Oreithyia-Maler): Boreas raubt Oreithyia. Photo Bloesch.
- Abb. 5b Spitzamphora in London, British Museum E 350 (Kopenhagen-Maler): Dionysos mit einer Göttin. Photo Bloesch.
- Abb. 6a Spitzamphora in Zürich: Thetis tröstet Achilleus.
- Abb. 6b Spitzamphora in Zürich: Nereiden mit Lanze, Schild und Panzer für Achilleus.
- Abb. 7a Spitzamphora in Zürich: Nereiden rechts von Theseus.
- Abb. 7b Spitzamphora in Zürich: Nereiden mit Helm und Beinschienen für Achilleus.
- Abb. 8a Spitzamphora in Zürich: Nereide mit Schwert für Achilleus, zweite und dritte Nereide links von Amphitrite.
- Abb. 8b Spitzamphora in Zürich: Nereide, Amphitrite und Theseus.
- Abb. 9a, b Spitzamphora in Zürich; Schulterbild der Achilleusseite: Kentaurenkampf.
- Abb. 9c, d Spitzamphora in Zürich, Schulterbild der Theseusseite: Kentaurenkampf des Theseus.
- Abb. 10a, b Kolonnenkrater in Harvard, Fogg Museum 60.339 (Harrow-Maler): Poseidon empfängt Theseus. Nach CV Robinson 2, Taf. 32, 1 a. b.
- Abb. 11a Pelike in London, British Museum E 363: Thetis tröstet Achilleus, dabei Nereiden, Athena und Nereus. Photo Museum.
- Abb. 11b Rückseite der Pelike Abb. 11a. Waffenübergabe. Photo Museum.
- Abb. 12a Schale in Paris, Louvre G 104 (Panaitios-Maler): Theseus bei Amphitrite. Nach FR Taf. 5.
- Abb. 12b Schale in München, Mus. Ant. Kleinkunst 2640 (Erzgiesserei-Maler): Krieger (Theseus) und Kentaur. Photo C. H. Krüger-Moessner.
- Abb. 13a, b, c Kopfdetails der Spitzamphora Abb. 5a. Hirmer Photoarchiv.
- Abb. 14a, b Kopfdetails der Spitzamphora in Zürich, Achilleusseite.
- Abb. 15 Stamnos in Würzburg, M. v. Wagner Museum 515 (Kopenhagen-Maler): Tyrannenmord. a, c: Köpfe der Tyrannenmörder, b: Kopf des Hipparchos. Photo Museum.
- Abb. 16a, b Kopfdetails der Spitzamphora in Zürich, Theseusseite.
- Abb. 17a, b Kopfdetails der Spitzamphora Abb. 5b nach CV London 3, III I c, Taf. 18, 1 d, e.
- Abb. 18 Spitzamphora in Zürich, Vorzeichnung der Nereide mit dem Schild. Zeichnung von Dominik Saam. Massstab 1:2.
- Abb. 19 Spitzamphora in Zürich, Profil nach H. Bloesch, Durchzeichnung D. Saam. Massstab 1:1.

Zürcher Archäologisch

ZAH

1. Frühgeschichtlicher Fürst aus
2. Arbeiter des Jenseits -
Ägyptische Totenfiguren (Uschebtis)
3. Lieblinge der Meermädchen -
Achilleus und Theseus auf einer Spitzamphora
aus der Zeit der Perserkriege
4. Der Diskusträger des Polyklet -
Nachklang eines griechischen Meisterwerkes
in einem Marmorkopf der römischen Kaiserzeit
(in Vorbereitung)

Weitere Hefte in Vorbereitung

Zentralbibliothek Zürich



ZM01783125

