

---

# ARCHÄOLOGISCHE SAMMLUNG DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

Hans Peter Isler

Jahresbericht. April 1982 bis März 1983 . . . . . 126

Cornelia Isler-Kerényi

Hermonax in Zürich I: Ein Puzzle mit Hermonax-  
scherben (Taf. 29-32) . . . . . 127



Künstlergasse 16, 8006 Zürich

Dienstag bis Freitag 13-18 Uhr

1. Samstag und Sonntag des Monats: 10-16 Uhr

---

### *Allgemeines*

Die Ausstellung wurde im Berichtsjahr von 8288 Personen besucht. Hinzu kommen wiederum zahlreiche Schulklassen und weitere Personengruppen, welche die Sammlung von Gipsabgüssen für Zeichenübungen benutzten. Im Rahmen der Migros-Klubschule wurden zwei Veranstaltungsreihen mit je 12 Führungen angeboten, die erneut grossen Anklang gefunden haben. Als Führende haben sich Mitarbeiter des Institutes und vor allem auch Studenten zur Verfügung gestellt.

Die Überholung der Gipsabgüsse konnte fortgeführt werden; unter anderem wurden der Idolino und die Victoria von Brescia repariert. Im Hinblick auf die Neuaufstellung der Sammlung im renovierten Institutsgebäude, die für 1984 vorgesehen ist, konnten zehn neue Ausstellungsvitrinen angeschafft werden; mit der Modernisierung der vorhandenen Vitrinen wurde begonnen.

### *Ausstellung*

Im Lichthof der Universität wurde vom 9. Dezember 1982 bis 7. Januar 1983 eine Photoausstellung mit dem Thema «Die Antiquarische Gesellschaft in Zürich und die Archäologische Sammlung der Universität» durchgeführt, die mit der 150-Jahr-Feier der Antiquarischen Gesellschaft im Zusammenhang stand und von dieser auch finanziell unterstützt wurde. Die Ausstellung zeigte anhand ausgewählter Beispiele, wie zahlreiche bedeutende Stücke als Geschenke von Zürcher Bürgern im Ausland an die Antiquarische Gesellschaft nach Zürich gelangt sind, um dann, nach der Gründung des Landesmuseums und der Auflösung der eigenen Sammlung der Gesellschaft, in die Archäologische Sammlung der Universität zu kommen. Die Gestaltung der Ausstellung wurde teilweise von Studenten im Rahmen des archäologischen Praktikums von Herrn Dr. M. Sguaitamatti konzipiert.

### *Schenkungen*

Das Berichtsjahr brachte der Archäologischen Sammlung einen ausserordentlichen Zuwachs an Schenkungen. Herr Hans Hummel, Zürich, überliess uns zwei guterhaltene minoische Larnakes des 12. Jahrhunderts v. Chr.; sie werden erst im Zusammenhang mit der Neuaufstellung ausgestellt werden können und innerhalb des bestehenden Sammlungsgutes einen wichtigen neuen Schwerpunkt setzen.

Von Herrn Dr. Leo Mildeberg, Zürich, durften wir eine Gruppe von mehr als 30 Objekten der Kleinkunst (Vasen, Terrakotten, Bronzen und weiteres) entgegennehmen, die hier nicht im einzelnen aufgeführt werden können, da sie zum Teil noch näher bestimmt werden müssen. Genannt seien ein vergoldetes urartäisches Bronzeblech<sup>1</sup> und eine grosse hellenistische Terrakotta-statuetten des Eros.

Herr A. Dürr und Frau Th. Meyenhofer überliessen der Sammlung eine Anzahl von Keramikgegenständen aus Unteritalien, welche insbesondere die unterschiedlichen Techniken der Keramikbemalung im 4. Jahrhundert v. Chr. veranschaulichen. Herr Dr. Urs Oberlin schenkte uns drei Fragmente architektonischer Terrakotta-Verkleidungsplatten archaischer Zeit<sup>2</sup>.

### *Leihgaben und Ankäufe*

Als Leihgaben stellten Herr Dürr und Frau Meyenhofer eine stattliche Gruppe süditalischer Gefässe zur Verfügung, die allerdings erst in den neuen Ausstellungsräumen voll zur Geltung kommen werden. Aus Privatbesitz kommt eine Sammlung römischer Gläser und Kleinbronzen dazu.

Angekauft wurden eine attische Sianaschale<sup>3</sup>, eine attische Bandschale<sup>4</sup>, eine kleine Randschale<sup>5</sup> sowie eine etruskisch-korinthische Schale<sup>6</sup>, wofür der Kanton Zürich Sondermittel zur Verfügung stellte.

*Hans Peter Isler*

<sup>1</sup> cf. das Blech bei A. P. Kozloff, *Animals in Ancient Art from the Leo Mildeberg Collection* (1981) Nr. 19.

<sup>2</sup> MMAG Auktion 60 (1982) Nr. 48a-c.

<sup>3</sup> Griechische Schalen und Vasen. Galerie Arete, Zürich, Liste 20 (1981) Nr. 15.

<sup>4</sup> a. O. Nr. 14.

<sup>5</sup> MMAG Auktion 60 (1982) Nr. 18.

<sup>6</sup> Galerie Arete, Liste 20 Nr. 9.

HERMONAX IN ZÜRICH I:  
EIN PUZZLE MIT HERMONAXSCHERBEN

Seit vielen Jahren befinden sich in der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich Fragmente eines attisch-rotfigurigen Stamnos. Aus ihnen liess sich nur gerade der oberste Teil der Vase, also Mündung, Hals und Schulter lückenhaft zusammensetzen, während man weitere kleinere Teile aus der unteren Zone des Bildfeldes bestenfalls ungefähr lokalisieren, aber nicht mehr fest einbinden kann<sup>1</sup>.

Vom Stamnos lässt sich also nur das Mündungs-, nicht aber das Fussprofil wiedergewinnen (*Textabb. 1*). Die dreistufig gestaltete, mit dem Eierstab verzierte Mündung und der schmale Wulst zwischen Hals und Schulter kommen an Stamnoi im ganzen 5. Jahrhundert v. Chr. vor; doch sind sie in der ersten Jahrhunderthälfte, wohin uns der Zeichnungsstil der Vase verweist, in der «Klasse der späten Stamnoi des Berliner Malers» gehäuft anzutreffen<sup>2</sup>. Verbindendes Formelement dieser Klasse ist aber nicht das Mündungsprofil, sondern der niedrige und schmale Diskusfuss mit konkaver Oberseite, mit tongrundigem Vertikalprofil, in welches oft eine Rille eingezogen ist, und mit wulstlosem Übergang zum Gefässkörper<sup>3</sup>. Einen solchen Fuss wird auch unser Stamnos gehabt haben, da er, wie wir sehen werden, mit grösster Wahrscheinlichkeit der genannten Klasse zuzuordnen ist.

Diese Klasse ist durch den Berliner Maler in der späteren Phase seiner Aktivität und durch seine Schüler und Werkstattgenossen bemalt worden. Sie lässt sich in die Zeit von etwa 470 bis kurz nach 460 v. Chr. datieren. Ein auffälliges Charakteristikum

Für die freundliche Erlaubnis, die *Taf. 31* und *32* abgebildeten Vasen im Louvre hier wiederzugeben, danke ich Herrn Alain Pasquier.

Langenfass = H. E. Langenfass, *Hermonax. Untersuchungen zur Chronologie* (Diss. München 1972)

LIMC, Achilleus = LIMC I (1981) 37–200 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann)

<sup>1</sup> Inv. 3550. Dm. Mündung 18 cm; max. erhaltene Höhe 11,5 cm. Ton orange-rötlich; glänzend schwarzer, stellenweise leicht grünlich verfärbter Firnis (im Gefässinnern mattschwarz bis bräunlich). Der verdünnte Firnis der Figureninnenzeichnung ist orange-braun. Dunkelrot aufgemalt sind die Haarreifen des Heroldes und des Spitzbärtigen der Vorderseite. – Das Stamnosfragment besteht aus mehreren kleinen Scherben. Die vielen Flickstellen sind in Gips ausgebessert und eingefärbt. Alle erhaltenen, auch die nicht anpassenden Teile des Stamnos, sind *Taf. 29* und *30* abgebildet.

<sup>2</sup> B. Philippaki, *The Attic Stamnos* (1967) 36ff. mit Abb. 2 auf S. 43 (vier äussere Profile der obersten Reihe).

<sup>3</sup> Philippaki a. O. 37 mit Abb. 2 auf S. 43 und Taf. 24.

dieser Klasse von Stamnoi ist die rund um den Vasenkörper ohne Rücksicht auf die Henkel angebrachte Figurenszene, wobei der Eindruck entsteht, als ob die Henkel erst nach Fertigstellung der Bemalung angebracht worden wären<sup>4</sup>. Die Zone zwischen den Henkelansätzen ist ungefirnisst.

Das Wenige, was von unserem Stamnos bleibt, erlaubt es uns, das Vorhandensein aller aufgezählten Eigenschaften zu bestätigen.

\*

Die figürliche Dekoration lässt sich ohne jede Schwierigkeit dem Hermonax zuschreiben, dem profiliertesten und am besten bekannten unter den Schülern des Berliner Malers, die vor 450 v. Chr. tätig waren<sup>5</sup>. Wir finden an unseren Figuren die charakteristischen Köpfe mit der oft beschriebenen Zeichenweise von Auge, Ohr und Haar, die charakteristische offene, von ihrer Innenseite gezeigte Hand, die bezeichnenden im Profil oder in der Vorderansicht gesehenen Füsse<sup>6</sup>. Da wir umständliche Detailbeschreibungen hier vermeiden wollen, soll es genügen, einzelne Figurenfragmente unseres Stamnos neben gesicherte Hermonaxfiguren zu stellen. Mit dem Erechtheus der signierten Boreaspelike<sup>7</sup> lassen sich beispielsweise unser Alter (*Taf. 29, 1*) und das Fragment mit den Unterschenkeln und Füssen eines Jünglings vergleichen (*Taf. 30, 9*), wobei allerdings auffällt, wieviel sorgfältiger letztere hier gezeichnet sind. Für den typischen kammähnlichen Bartansatz, für die offene und die stabhaltenden Hände, für die Himationsfalten über der linken Schulter des Bärtigen, der nach links schaut, für die Jünglingsgestalt von vorn (*Taf. 30*) gibt es auf der signierten Oidipuspelike gute Parallelen<sup>8</sup>. Der signierte Stamnos mit Eos und Tithonos<sup>9</sup> lässt sich für den Vergleich der Schulterpartie mit dem von hinten gesehenen Himation unseres Alten heranziehen (*Taf. 29, 1*), und ein

<sup>4</sup> Philippaki a. O. 37: «fiction handles».

<sup>5</sup> Beazley, ARV 483 ff. und Paralipomena 379f.; J. Boardman, *Rotfigurige Vasen aus Athen* (1981) 211.

<sup>6</sup> G. M. A. Richter and L. F. Hall, *Red-figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art* (1936) 115f.; F. P. Johnson, *A Pelike Painted by Hermonax, Classical Studies in Honor of W. A. Oldfather* (1943) 81; Langenfass 20f.

<sup>7</sup> Beazley, ARV 485, 33 (= Langenfass 59 Nr. 29); E. Simon – M. und A. Hirmer, *Die griechischen Vasen* (1976) Taf. 178.

<sup>8</sup> Beazley, ARV 485, 24 (= Langenfass 62 Nr. 33); CVA Wien, *Kunsthist. Museum 2, III I Taf. 24*.

<sup>9</sup> Beazley, ARV 484, 7 (= Langenfass 61 Nr. 32); CVA Firenze III I Taf. 52, 3.

Mänadenfuss des Orpheusstamnos<sup>10</sup> findet sich fast identisch am schon genannten Fragment mit den Unterschenkeln und Füßen eines Jünglings (*Taf. 30, 9*).

Wie gesagt, haben wir heute eine recht genaue Vorstellung vom Werk des Hermonax, nicht nur, weil er viele Vasen hinterlassen hat und diese relativ oft signiert hat, sondern auch, weil sich in der Keramikforschung ein ungewohnt weitgehender Konsens in bezug auf Zuschreibungen an seine Hand und die zeitliche Gliederung seines Œuvres herausgebildet hat. So auffällig dieser Konsens ist, lässt er sich doch erklären: Hermonax war ein durchaus qualitätvoller, also relativ leicht unterscheidbarer Vasenmaler, doch war er nicht in dem Maße eigenständig wie die führenden Meister. Dies machte ihn von diesen und vom herrschenden Geschmack so weit abhängig, dass sich seine Werke fast problemlos in den stilistischen Kontext ihrer Zeit einfügen lassen, einen Kontext, dessen Wandlungen von der späten Archaisk bis zur ausgereiften Klassik allgemein gut bekannt sind. Die Kunst des Hermonax kann somit als Paradebeispiel für die Kunst des Strengen Stils in der Vasenmalerei gelten.

Versuchen wir nun, unsere Stamnosfragmente zu datieren. Hermonax scheint im dritten Jahrzehnt des 5. Jahrhunderts v. Chr., also zwischen 480 und 470, mit dem Bemalen von Vasen begonnen zu haben und wirkte bis gegen 450 v. Chr. oder bis kurz danach. Sein Werk gliedert sich in zwei Hauptabschnitte, eine frühere Phase, auf welche vor allem der Berliner Maler, aber auch Makron und die Manieristen eingewirkt haben und welche in der Gruppe der signierten Werke, Peliken und Stamnoi, gipfelte<sup>11</sup>, und eine spätere Phase, in welcher die archaischen Formeln der Zeichnung und Bildgestaltung schon weitgehend abgestreift sind und welche damit dem voll ausgebildeten Strengen Stil zuzuordnen ist<sup>12</sup>. Die Art, wie auf unserem Stamnos das Auge, die offene Hand und der Fuss in der Vorderansicht wie-

dergegeben sind, ist typisch für die frühere Phase. Der Faltenverlauf auf der Schulter unseres Alten (*Taf. 29, 1*) und des Bärtigen, der sich nach links zurückwendet (*Taf. 30, 1*), lässt noch nichts vom Volumen der Körper spüren. Beim Bärtigen rechts vom Heroldstab gibt die Faltenführung an der entsprechenden Stelle (*Taf. 29, 3*) immerhin eine Andeutung von Volumen (doch wer weiss, wie bewusst?). Dadurch wirkt unser Stamnos älter als die Gruppe der signierten Vasen, mit welcher die frühere Werkphase des Hermonax sich in den späteren sechziger Jahren vollendet. Die bereits ausgeprägte, vom Stil des Berliner Malers losgelöste Eigenart der Zeichnung, die Intensität und die Differenzierung des Gesichtsausdrucks der Figuren verbieten es andererseits, unser Stamnosfragment in die Anfangsjahre von Hermonax' Tätigkeit zu setzen: damit kommen wir auf eine Datierung um 470 v. Chr. oder kurz danach. Gleichzeitig oder wenig älter wären demnach der Orpheusstamnos im Louvre<sup>13</sup> und der Stamnos in Leningrad mit dem siegreichen Theseus<sup>14</sup>, deren Mäander an der Bildfeldbasis genau demjenigen auf unserem Stamnos entspricht<sup>15</sup> und die derselben Stamnosklasse angehören<sup>16</sup>. Diesen Vasen stand der Zürcher Stamnos nicht nach, sondern er übertraf sie, wie die Sorgfalt und Ausführlichkeit in der Zeichnung der Ornamente und der anatomischen Details zeigt.

Nach der Malerzuweisung und der Datierung kommen wir nun zur Anordnung der Szene auf dem Gefäßbauch, welche, wie oben gesagt, die Klasse der späten Stamnoi des Berliner Malers kennzeichnet.

\*

Die Untersuchung der Innenseite unseres Stamnosoberteils ergibt, dass die Reihenfolge der Figuren, wie sie jetzt erscheint, gesichert ist. Dies gilt auch für das einzige Fragment ohne direkten Anschluss an den Hals oder an einen Schulterteil, das-

<sup>10</sup> Beazley, ARV 484, 17 (=Langenfass 11 Nr. 16. Die Bibliographie fehlt hier!); Umzeichnung in AJA 51, 1947, 236 Abb. 1.

<sup>11</sup> Langenfass Gruppe I–III; F.P. Johnson, The Career of Hermonax, AJA 51, 1947, 233–247 (Gruppen K, B, C, A); M. Pallottino, Studi sull'arte di Hermonax, Memorie della Reale Accademia d'Italia 7, 1, 1941, 60ff. Neu ist dieser Gruppe die bedeutende signierte Pelike in Basel mit der Verfolgung des Ganymedes durch Zeus zuzurechnen (S. Kaempff-Dimitriadou, AntK 22, 1979, 49ff. Taf. 18; 19, 1).

<sup>12</sup> Langenfass Gruppen IV und V; F.P. Johnson, The Late Vases of Hermonax, AJA 49, 1945, 491–502 (Gruppen L, W, Y, Z, X); N. Weill, Un cratère d'Hermonax, BCH 86, 1962, 64–94, besonders 81f.; Pallottino a. O. 65ff. bezweifelt deren Zugehörigkeit zum Werk des Hermonax.

<sup>13</sup> Siehe oben Anm. 10; Weill a. O. 80 Abb. 11.

<sup>14</sup> Beazley, ARV 484, 16 (=Langenfass 43 Nr. 21. Mäandertypus nicht richtig angegeben); siehe auch Johnson, AJA 51, 1947, 241, wo diese Vase in die Gruppe C eingeordnet wird, welche der Gruppe A der signierten Hermonaxvasen vorangeht.

<sup>15</sup> J. D. Beazley, JHS 34, 1914, 186 (Definition von Mäander δ), siehe auch JHS 31, 1911, 292; Johnson a. O. (oben Anm. 11) 235 und 241 (δ-Mäander auf Vasen der Gruppen B und C); Langenfass Taf. 1, 3.

<sup>16</sup> Philippaki a. O. (oben Anm. 2) 37 Nr. 3 und Nr. 7. Ebenso zurückhaltend bei der Wiedergabe der Körpervolumina wie unser Stamnos ist eine Amphora des Hermonax in Neuseeland: Beazley, ARV 487, 64 (=Langenfass 46 Nr. 24, Gruppe II).

jenige mit Hinterkopf, Hals und Brust eines nach links blickenden Jünglings mit aufgebundenem Haar (*Taf. 30, 4*). Die Art, wie an der Innenseite dieses Fragmentes die rötlich-braune Abgrenzung verläuft, welche vom gefirnissten Gefässbauch zum tongrundigen Schulterstreifen überleitet<sup>17</sup>, zeigt, dass dieses Fragment hierher und mit Sicherheit nicht in die andere grössere Lücke in der Stamnosschulter, diejenige hinter dem sich zurückwendenden Bärtigen, passt (*Taf. 29, 4* ganz rechts).

Um die beiden Vasenseiten festzulegen, muss geklärt werden, wo die Henkel gesessen haben. Unterhalb des angewinkelten rechten Unterarmes des sich zurückwendenden Bärtigen sieht man eine Firnislinie, die eine tongrundige Zone horizontal abgrenzt (*Taf. 30, 1*). Am linken Ende dieser Linie setzt eine rund abgegrenzte gefirnisste Zone ein: hier steht die Bruchkante des Scherbens etwas vor. Hier also sass einer der Henkel, dessen linker Ansatz gerade noch sichtbar ist. Der rechte Ansatz desselben Henkels muss sich unter dem linken Ellenbogen des Bärtigen befunden haben, dessen Körper demnach durch die tongrundige Zone überschritten wurde, welche beide Henkelansätze miteinander verband. Diese merkwürdige Lösung ist, wie oben schon erwähnt wurde, typisch für die «Klasse der späten Stamnoi des Berliner Malers»<sup>18</sup>. Der andere Henkel muss demnach in der Nähe des Grauhaarigen gesucht werden, und in der Tat spürt die tastende Hand links unterhalb von seinem stabhaltenden rechten Arm eine leichte Unebenheit am unteren Scherbenrand: hier befand sich der rechte Ansatz des anderen Henkels (*Taf. 29, 4* links). Auch diese Figur war also durch einen Henkel überschritten. Beide überschrittenen Figuren müssen dem sich rechts vor ihnen erstreckenden Bildfeld zugerechnet werden. Daraus, dass der zurückblickende Bärtige (*Taf. 30, 1*) offenbar die Aufgabe erfüllt, von der einen zur anderen Vasenseite überzuleiten, kann zweierlei geschlossen werden: beide Szenen waren erstens inhaltlich miteinander verknüpft, und zweitens ist als Vorderseite die Vasenseite zu betrachten, an deren linkem Rand der Grauhaarige steht.

Wie diese Vasenseiten aussahen, müssen wir versuchen, uns anhand der erhaltenen Köpfe und Füsse vorzustellen. Auf der Vor-

derseite (*Taf. 29*) war also ganz links ein Grauhaariger, ein alter Mann zu sehen (*Taf. 29, 1*). Sein Kopf blickt nach rechts, doch wendet er dem Betrachter seinen Rücken zu. Er trägt unter dem auf der linken Schulter hochgezogenen Mantel, dem Himation, ein leichteres gefälteles Gewand, den knöchellangen Chiton. Mit der vorgestreckten Rechten hält er einen Stab. Er scheint sich mit einem Mann zu unterhalten, der sich von vorn zeigt und die Rechte in die Hüfte aufstützt (*Taf. 29, 2*). Dieser ist unbärtig (also jung), man erkennt noch gerade seinen Wangenflaum. Den Hut mit kreisförmiger Krempe trägt er im Nacken, in der Linken hält er einen Heroldstab, der die Bildmitte ungefähr markiert. Rechts folgt dann die Gestalt eines nach rechts sich wendenden Mannes mit Spitzbart (*Taf. 29, 3*). Sein rechter Arm ist vor der Brust angewinkelt, ein Gewandbausch wird von der Schulter vor die Brust geführt. Die Stellung dieser Figur wird die Zuweisung ihrer Füße klarmachen. Wir finden sie auf dem grössten unter den nicht anschliessenden Fragmenten unseres Stamnos (*Taf. 29, 5*): über einem recht grossen Abschnitt des Basismäanders sehen wir ganz links eine rechte Fusspitze, vor ihr das untere Ende eines Szepters<sup>19</sup>, in der Fragmentmitte Unterschenkel und Füße einer frontalen Figur (auffällig schön ist der rechte, in der Vorderansicht gezeigte Fuss gezeichnet) und ganz rechts die Unterschenkel und den entlastet aufgestützten linken Fuss einer Gestalt im Himation, dessen Saum auf der rechten Wade gerade noch auszumachen ist. Diese Füße gehören unserem Spitzbärtigen: er stützte sich mit seiner linken Achsel auf einen etwas schräggestellten Stab und wandte sich mit der Rechten gestikulierend einer Figur rechts von ihm zu<sup>20</sup>. Der jugendliche Herold hinter ihm trug offenbar eine kurze Chlamys. Der Vergleich mit dem sehr ähnlich aussehenden Hermes auf einem Hermonaxstamnos in Melbourne macht klar, dass der zunächst schwer deutbare Querstrich über dem linken Knie unserer Heroldfigur Saum und Eckzipfel des kurzen, über der

<sup>19</sup> vgl. andere Szepterfüsse des Hermonax: Johnson, *Studies Oldfather* (oben Anm. 6) 215 Taf. 5; CVA Fiesole, *Collezione Costantini* 1 Taf. 39, 4; A. D. Trendall and I. McPhee, *Art Bull. of Victoria* 21, 1980 Abb. 12. Für die blütenförmige Szepterbekrönung, die auf dem Zürcher Hermonaxstamnos nicht erhalten ist, vgl. A. D. Trendall, *Greek Vases in the Logie Collection* (1971) Taf. 27c; Johnson, *Studies Oldfather* (oben Anm. 6) 216 Taf. 6; A. A. Peredolskaja, *Krasnofigurnye Attischeskie Vazy* (1967) Taf. 78, 2; AA 1941, 417f. Abb. 40; Simon-Hirmer a. O. (oben Anm. 7) Taf. 178; Trendall and McPhee a. O. Abb. 17.

<sup>20</sup> vgl. eine entsprechende Figur des Makron, Beazley, ARV 476, 275 (=F. Poulsen, *Aus einer alten Etruskerstadt* [1927] Taf. 17 Abb. 30).

<sup>17</sup> Stamnoi dieser Klasse können innen gefirnisst sein, vgl. Philippaki a. O. (oben Anm. 2) 38f.

<sup>18</sup> vgl. von Hermonax die Seitenansichten des Thetisstamnos in Rom, CVA Villa Giulia 1, III Ic Taf. 12, 1 und 2, und des Pariser Orpheusstamnos, CVA Louvre 3, III Id Taf. 19, 4 und 6.

rechten Schulter geknöpften Mantels bezeichnet<sup>21</sup>. Und es passt gut ins Bild, dass der Grauhaarige nicht einen einfachen Stab, sondern ein Szepter hielt. Von der vierten Figur dieser Vasenseite ist in der Schulterpartie nichts erhalten.

Die Szene der Stamnosrückseite setzt, wie gesagt, mit dem sich zurückwendenden Bärtigen ein (*Taf. 30, 1*). Er trägt das Himation direkt über der nackten Brust und schultert mit der Rechten einen Stab, dessen oberes Ende schmal auslief. Er streckt die offene Linke aus in Richtung eines weiteren ihm zugewandten Bärtigen (*Taf. 30, 2*). Dieser trägt im Unterschied zu allen anderen Bärtigen dieses Stamnos sein Haar nicht kurz geschnitten und lockig, sondern im Nacken zu einem Zopf gebunden und aufgesteckt. Auch er hält in der Rechten einen Stab und trägt über der linken Schulter ein Himation. Die nächste Figur rechts ist wieder ein Bärtiger in Chiton und Himation (*Taf. 30, 3*), der sich mit der vierten und letzten Figur der Szene unterhält, einem Jüngling mit im Nacken aufgebundenem Haar, nackter Brust und einem Himation über dem linken Oberarm (*Taf. 30, 4*).

Diesen vier Figuren und der fehlenden der Vorderseite wollen wir nun die noch vorhandenen Fussfragmente zuweisen. Das zweitgrösste unter diesen – das grösste ist ja bereits untergebracht (*Taf. 29, 5*) – zeigt über dem Basismäander Unterschenkel und Füsse eines frontal stehenden Mannes in Himation (*Taf. 30, 9*). Diese Beine passen gut zum zuletzt beschriebenen Jüngling (*Taf. 30, 4*). Einzige Alternative wäre der Unbekannte der Vorderseite, doch passt dieser Mäander in Farbton und Höhe gar nicht zu jenem mit den Füßen der übrigen Vorderseitenfiguren (*Taf. 29, 5*). Der eckige Gegenstand am linken Rand dieses Fragmentes ist wohl das untere Ende eines Stabes, den der Gesprächspartner unseres Jünglings hält. Nach links gerichtet sind ausser ihm nur noch der Bärtige mit Zopffrisur und sehr wahrscheinlich der bisher Unbekannte der Vorderseite. An Füßen solcher Figuren haben wir auf einem kleinen Fragment einen Unterschenkel mit Fusshinterteil auf dem Mäanderband (*Taf. 30, 7*), auf drei aneinanderpassenden beide Unterschenkel eines Sitzenden, der bis über die Knie mit einem Himation bekleidet war und auf einem Schemel oder einem Stuhl mit geschwungenen Füßen sass (*Taf. 29, 6*)<sup>22</sup>. Ein Stab steigt vor ihm schräg auf: es

muss derjenige des sich aufstützenden Spitzbärtigen sein (*Taf. 29, 3* und *5*). Der bisher Unbekannte der Vorderseite war also ein Sitzender. Für das kleine Fragment mit Fuss nach links bleibt nur noch der Bärtige mit Zopffrisur (*Taf. 30, 2*).

An Füßen verfügen wir jetzt nur noch über eine Ferse nach rechts über dem Mäanderband (*Taf. 30, 6*). Farbe und Strichführung dieses Mäanders passen viel besser zu demjenigen des grössten unter den «Fussfragmenten» (*Taf. 29, 5*) als zum zweitgrössten mit den Beinen des Rückseitenjünglings (*Taf. 30, 9*), weshalb unter den beiden noch in Frage kommenden nach rechts gerichteten Figuren nur noch der sich zurückwendende Bärtige als Besitzer der Ferse betrachtet werden kann (*Taf. 30, 1*). Der schräg aufsteigende Gegenstand hinter der Ferse wird das Ende des hinteren Schemelfusses des Sitzenden sein.

Damit hätten wir allen vier Figuren der Stamnosvorderseite und dreien von vier der Rückseite ihre Füße zugewiesen. Als einziger ist der Gesprächspartner des Jünglings (*Taf. 30, 3*) leer ausgegangen. Ihm lassen sich dafür, wie wir sehen werden, die beiden letzten nicht angeschlossenen Fragmente, dasjenige mit einem Stab und einer Gewandfalte und dasjenige mit grossen Himationfalten zuweisen (*Taf. 30, 8*). Von den Stäben der Vorderseite kommt nämlich aus verschiedenen Gründen (Stabdicke und Firnisfarbe beim Szepter des Grauhaarigen, die Weite der Räume zwischen den Figuren beim Heroldstab, die Richtung beim Stab des Spitzbärtigen) keiner in Frage; von denen der Rückseite lässt sich derjenige des Bärtigen mit Zopffrisur wegen der Firnisfarbe und der Richtung der Firnisrillen der Innenseite ausschliessen. So bleibt nur noch der dritte Bärtige dieser Vasenseite übrig: in der Tat passt hier die Farbe des Firnisgrundes gut zu derjenigen des benachbarten dem Jüngling zugewiesenen Fragmentes mit Fusspaar (*Taf. 30, 9*). Die Gewandfalte kommt damit auf die Seite des Bärtigen. Das Fragment mit Himationfalten kann schon wegen der blässeren Tonfarbe nicht zur Vorderseite gehören. Dasselbe gilt für die linke Hälfte der Rückseite. Damit rückt dieses Fragment in die Nähe desjenigen mit dem Stab: der Verlauf der Firnisrillen der Scherbeninnenwand zeigt denn auch ganz klar, dass diese beiden Fragmente aneinander anpassen, obwohl die korrespondierenden Bruchflächen so stark beschädigt sind, dass sie sich kaum mehr berühren.

auf dem Schalenfragment in Adria (ARV 491, 391 = CVA Adria 1 Taf. 29, 1b). Die Stuhlform variiert innerhalb der Reihe der Gesandtschaftsbilder sehr stark, vgl. LIMC, Achilleus Taf. 103 ff. und auch Taf. 110 ff.

<sup>21</sup> Trendall and McPhee a. O. (oben Anm. 19) Abb. 12.

<sup>22</sup> vgl. die Unterschenkel der Sitzenden auf der Pelike im Louvre (Beazley, ARV 485, 28 = hier *Taf. 31, 1*) und auf der Pelike in Wien (ARV 485, 24 = CVA Wien, Kunsthist. Mus. 2, III I Taf. 74, 1). Vgl. den Stuhlfuss auf dem Stamnos in Rom (ARV 484, 9 = CVA Villa Giulia 1, III Ic Taf. 12, 4) und

Mit der Rekonstruktion der Szene auf der Vorderseite des Zürcher Stamnosfragmentes ist bereits auch ein wichtiger Schritt zu ihrer Interpretation gemacht worden. Im Sitzenden, der in ein weites Himation eingehüllt ist, auf den ein sich aufstützender Mann einredet, erkennen wir Achilleus wieder, wie er in den sogenannten Gesandtschaftsbildern dargestellt wird. Er soll, so erzählt Homer im 9. Gesang der Ilias diese Begebenheit, durch Odysseus zur Wiederaufnahme des Kampfes gegen die Trojaner überredet werden, dem er grollend fernbleibt, nachdem ihm Agamemnon die Briseis weggenommen hat. Es gibt bekanntlich eine ganze Reihe attischer Vasenbilder, welche in den Jahrzehnten zwischen 490 und 460 diese Szene wiedergeben. Sie sind bereits zusammengestellt und überzeugend auf die Aufführung der Tragödien trilogie «Achilleis» des Aischylos um 490 v. Chr. zurückgeführt worden, welche denselben Stoff zum Inhalt hatte wie die Ilias<sup>23</sup>.

Die Zusammenschau der Vasenbilder mit der Gesandtschaftsszene zeigt, dass der grollend dasitzende Achilleus ihren Kern ausmacht. Diesen ikonographischen Kern hat die Gesandtschaftsszene allerdings mit zwei weiteren Szenen gemeinsam, welche inhaltlich eng mit ihr verknüpft sind, mit der Wegführung der Briseis<sup>24</sup> und mit der Waffenübergabe an Achilleus durch seine Mutter Thetis<sup>25</sup> – diese Begebenheit folgt zeitlich der Gesandtschaft! Zum Kennzeichen nur der Gesandtschaftsszene wird der verhüllt sitzende Achilleus erst in Verbindung mit der Figur des auf ihn einredenden Odysseus der ursprünglichen, auf die szenische Vorführung zurückgehenden Fassung: er sah dort anders aus als auf unserem Stamnos. Dies zeigen eine Anzahl Vasenbilder aus dem Jahrzehnt 490–480 v. Chr.<sup>26</sup>, eines aus dem folgenden Jahrzehnt<sup>27</sup> und auch eine Pelike des Hermon-

nax im Louvre, die gegen 460 v. Chr. bemalt worden ist (*Taf. 31*)<sup>28</sup>.

Auf all diesen Bildern sitzt Odysseus in betont lässiger Haltung dem Achilleus gegenüber (Achilleus rechts, Odysseus links). Leicht zurückgelehnt umfasst er mit beiden Händen sein hochgezogenes linkes Knie<sup>29</sup>. Meist trägt er in der Art der Reisenden seinen Hut im Nacken und hat oft einen Stock oder auch Speere bei sich. Den Gegensatz zum tief verhüllten Achilleus markiert auch, dass Odysseus nur mit dem kurzen Reisemantel bekleidet ist, der gleichsam eine Folie bildet zu seinem nackten Körper. Über Achilleus sieht man im Bildfeld – gemeint ist, dass sie ungebraucht an der Wand hängen – Teile seiner Bewaffnung, Schild, Schwert oder Helm. Diejenigen unter diesen Vasenbildern, welche ein geeignetes Bildfeld aufweisen und auch künstlerisch anspruchsvoll genug sind, zeigen zu beiden Seiten dieser Mittelgruppe von Sitzenden je einen Stehenden<sup>30</sup>. Hinter Achilleus ist es ein alter Mann in Chiton und Himation, der einen Stab oder das Szepter hält und den Inschriften Phoinix nennen<sup>31</sup>; hinter Odysseus ist es ein Bärtiger im Himation, der sich mit der Achsel auf einen schräggestellten Stab aufstützt und Diomedes genannt wird<sup>32</sup>. Das Aussehen und die Anordnung dieser beiden schwankt von Vasenbild zu Vasenbild mehr, als dasjenige der Sitzenden in der Bildmitte, wie es für Nebenfiguren ganz normal ist. Immerhin zeigt eine der frühesten und ausführlichsten Darstellungen den Alten vom Rücken her, wie unser Stamnos<sup>33</sup>.

Von diesem ursprünglichen Darstellungsschema mit zwei sitzenden und zwei rahmenden stehenden Figuren wurde ein zwei-

<sup>23</sup> LIMC, Achilleus Nr. 439–454, dazu vielleicht noch Nr. 462–464; B. Döhle, Die «Achilleis» des Aischylos in ihrer Auswirkung auf die attische Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts, *Klio* 49, 1967, 63–149.

<sup>24</sup> Beazley, ARV 406, 1; Döhle a. O. 146 Abb. 5.

<sup>25</sup> vgl. LIMC, Achilleus Nr. 510–525 (524a und 525 sind ein und dasselbe Stück!).

<sup>26</sup> 1. Kelchkrater des Eucharides-Malers im Louvre: Beazley, ARV 227, 12 (=LIMC, Achilleus Taf. 105 Nr. 448). 2. Stamnos des Triptolemos-Malers in Basel: ARV 361, 7 (=LIMC, Achilleus Taf. 105 Nr. 453). 3. Hydria des Malers von Florenz 3984: ARV 271, 3 (=LIMC, Achilleus Taf. 103 Nr. 442). 4. Oinochoe des Athena-Malers in Paris, Cab. des Méd. (schwarzfigurig): Beazley, ABV 527, 24 (=LIMC, Achilleus Taf. 103 Nr. 440). 5. Lekythos in der Art des Haimon-Malers in Krakau (schwarzfigurig): ABV 551, 329 (=LIMC, Achilleus Nr. 439).

<sup>27</sup> Aryballos des Klinik-Malers in Berlin: Beazley, ARV 814, 97 (=LIMC, Achilleus Taf. 109 Nr. 443).

<sup>28</sup> Beazley, ARV 485, 28 (=LIMC, Achilleus Taf. 104 Nr. 446).

<sup>29</sup> Eine eigenwillige wenn auch noch nahe Variante zu diesem Schema schuf der Kleophrades-Maler auf seiner Hydria in München, Beazley, *Paralipomena* 341, 73 (=LIMC, Achilleus Taf. 104 Nr. 445). Von ihm stammt auch ein fragmentarischer Kelchkrater in Athen mit demselben Thema (LIMC, Achilleus Taf. 103 Nr. 441).

<sup>30</sup> Siehe oben Anm. 26, 1, 2, 3 und, mit hintereinander gestaffelten Figuren, die Hermonaxpelike oben Anm. 28, sowie auch die Hydria des Kleophrades-Malers oben Anm. 29.

<sup>31</sup> LIMC, Achilleus Taf. 105 Nr. 453. Ausserdem, bei allerdings unkanonischer Aufteilung der Figuren, LIMC, Achilleus 109 Nr. 443 (oben Anm. 27) und LIMC, Achilleus Taf. 104 Nr. 447 (*Taf. 32, 2*).

<sup>32</sup> LIMC, Achilleus Taf. 105 Nr. 448 und 453.

<sup>33</sup> LIMC, Achilleus Taf. 105 Nr. 448.

tes für die Gesandtschaftsszene abgeleitet, bei welchem Odysseus nicht sitzend, sondern stehend und auf einen Stab gestützt dargestellt wird: er hat also die Gestalt des Jüngeren unter den Rahmenfiguren des ursprünglichen Schemas angenommen, der dort meist hinter Odysseus steht. Die bisher bekannten Beispiele lassen sich frühestens um 480 v. Chr., wahrscheinlich etwas später datieren und sind damit später entstanden als die frühesten Vasenbilder mit dem ursprünglichen Schema der Gesandtschaftsszene<sup>34</sup>. Dieses sekundäre Schema hat auch Hermonax auf dem Zürcher Stamnos verwendet. Dies fällt aus zwei Gründen auf. Erstens hat Hermonax auf seiner ungefähr zehn Jahre jüngeren Pelike im Louvre (*Taf. 31*) mit bemerkenswerter Treue und Ausführlichkeit auf das primäre Schema zurückgegriffen. Zweitens ist die Anordnung der Figuren auf unserem Stamnos recht eigenwillig: darauf werden wir unten zurückkommen.

Drei der vier Figuren auf unserer Stamnosvorderseite lassen sich also auf Grund des ikonographischen Vergleichs einwandfrei identifizieren, der Sitzende als *Achilleus*, der auf ihn Einredende als *Odysseus*<sup>35</sup>, der Alte ganz links als *Phoinix*. Probleme ergeben sich für den Herold. In Stellung und Ausstattung ist ihm der inschriftlich bezeichnete Diomedes auf einem Aryballos in Berlin sehr ähnlich, der sich ausserdem wie unser Herold mit dem alten Phoinix unterhält<sup>36</sup>. Doch trägt dort Diomedes, was einen wesentlichen Unterschied bedeutet, den Doppelspeer anstelle des Heroldstabes und ist ausserdem bärtig. Den Träger eines Heroldstabes treffen wir dagegen in der Szene mit der Wegführung

der Briseis auf der Rückseite des Makronskyphos mit Gesandtschaftsszene im Louvre (*Taf. 32, 4*)<sup>37</sup>. Er hat den Hut aufgesetzt und schreitet, statt zu stehen. In einem aber weist er mit unserem Herold eine auffällige Übereinstimmung auf, darin, dass in seinen Heroldstab ein kreuzartiges Zeichen (ein Theta?) eingeschrieben ist<sup>38</sup>. Diesen Herold nennt die Inschrift *Thalhythibios*. Hinter ihm läuft, sich zur Vorderseite zurückwendend, mit geschultertem Doppelspeer und Hut im Nacken Diomedes. Von dieser sehr schmalen ikonographischen Basis aus können wir für unseren Herold am ehesten den Namen *Thalhythibios* vorschlagen. Die Betrachtung des soeben genannten Makronskyphos, aber auch eine Anzahl anderer Gesandtschaftsbilder lässt uns vermuten, dass unter den Iliashelden unseres Stamnos auch *Diomedes* anwesend ist<sup>39</sup>. Nun ist die Identifizierung der Figuren auf der Rückseite des Zürcher Hermonaxstamnos ausserordentlich problematisch, denn das einzige, was wir der Darstellung direkt entnehmen können, ist, dass sie inhaltlich mit der Szene der Vorderseite verknüpft sein muss. Wenn ein Diomedes dabei war, dann wird er am ehesten der sich zurückwendende Bärtige sein (*Taf. 30, 1*), der ganz links im Bild die erwähnte Verbindung herstellt und darin dem inschriftlich gesicherten Diomedes des Makronskyphos ähnlich ist<sup>40</sup>.

Beim Jüngling ganz rechts möchte man an *Patroklos* denken, dessen Anwesenheit bei der Gesandtschaftsszene Homer bezeugt und der inhaltlich durchaus ins Bild passen würde. Von allen anderen attischen Gesandtschaftsbildern weisen nur drei überhaupt eine Jünglingsfigur auf, die aber nie inschriftlich benannt ist<sup>41</sup>.

<sup>34</sup> 1. Schaleninnenbild des Duris in London: Beazley, ARV 441, 180 (=LIMC, Achilleus Taf. 104 Nr. 444). 2. Pelike des Tyszkiewicz-Malers in Rom: ARV 293, 41 (=LIMC, Achilleus Taf. 105 Nr. 450). 3. Pelike des Tyszkiewicz-Malers im Louvre: ARV 293, 42 (=LIMC, Achilleus Nr. 449); hier *Taf. 32, 5*. – Von diesen abhängig ist ausserdem der italisch-schwarzfigurige Kolonettenkrater LIMC, Achilleus Nr. 456. Eine Kombination beider Schemata sieht man auf einem Skyphos des Makron, Beazley, ARV 458, 2 (=LIMC, Achilleus Taf. 104 Nr. 447, hier *Taf. 32, 1, 2*) mit dem stehend aufgestützten Odysseus in einer Reisetracht, die derjenigen des ursprünglichen Schemas gleicht. Eine Gestalt, welche diesem Odysseus gleicht, wird, vielleicht mit anderer Bedeutung, auch in die inhaltlich verknüpften Szenen der Wegführung der Briseis (siehe oben Anm. 24) und der Waffenübergabe (LIMC, Achilleus Taf. 110 Nr. 514 und Taf. 112 Nr. 521; Beazley ARV 499, 11 [=Döhle a. O. (oben Anm. 23) 129 Anm. 1 Nr. 2]) übernommen.

<sup>35</sup> Die Nase dieser Figur wirkt durch die Gipsergänzung und Bemalung spitzer, als sie ursprünglich war.

<sup>36</sup> Siehe oben Anm. 27.

<sup>37</sup> Beazley, ARV 458, 2 (=AJA 38, 1934 Taf. 14). Ein vergleichbares Paar von Herolden findet sich auf der oben (Anm. 24) genannten Schale des Briseis-Malers.

<sup>38</sup> vgl. andere Heroldstäbe des Hermonax: Hydria in Athen, Slg. Kyrou (J. H. Oakley, AntK 25, 1982 Taf. 8): normale Form; Stamnos in Melbourne, National Gallery of Victoria (Trendall and McPhee a. O. [Anm. 19] Abb. 12): mit eingeschriebenem Vertikalstrich in der unteren Öse des Heroldstabes.

<sup>39</sup> Zu Diomedes in den Gesandtschaftsszenen C. Robert, Archäologische Hermeneutik (1919) 178.

<sup>40</sup> Beazley, ARV 458, 2 (=AJA 38, 1934 Taf. 14), hier *Taf. 32, 4*. Die Nase unseres «Diomedes» ist in Gips ergänzt. Die unregelmässig gefirniste Stelle an seiner Wange unterhalb des Bartansatzes ist auf eine Unebenheit der Gefässoberfläche zurückzuführen, hat also keine Bedeutung.

<sup>41</sup> LIMC, Achilleus Taf. 104 Nr. 445 und Nr. 446 (*Taf. 31, 3*) und auch Taf. 105 Nr. 457; ausserdem Taf. 110 Nr. 514 (Waffenübergabe) und vielleicht auch Nr. 454 (dazu siehe Döhle a. O. [oben Anm. 23] 101 Nr. 7B; allgemein zu Patroklos in den Gesandtschaftsbildern 110).



Auf noch schwächer abgestützte Konjekturen sind wir bei der Benennung der beiden Bärtigen in der Bildmitte angewiesen. Auf den anderen Gesandtschaftsbildern wird zweimal auch *Aias* inschriftlich genannt: einmal steht er aufgestützt hinter dem auf Achilleus einredenden Odysseus und ist also dem Diomedes der frühesten Zeugnisse des ursprünglichen Gesandtschaftsschemas angeglichen<sup>42</sup>. Auf dem schon erwähnten Berliner Aryballos ist er sitzend hinter Achilleus dargestellt<sup>43</sup>. Wir sehen, dass sein Aussehen wie dasjenige des Diomedes von ikonographischem Zeugnis zu ikonographischem Zeugnis schwankt und sich darin markant von Achilleus, Phoinix und auch Odysseus unterscheidet.

Aus der *Ilias* erfahren wir, dass ausser diesen Personen vor allem auch *Agamemnon* als Gegenspieler des Achilleus und Verursacher von dessen Zorn wichtig war. Unter beiden Bärtigen würden wir ihn eher im Gesprächspartner unseres hypothetischen Diomedes, im Bärtigen mit der vornehmen Zopffrisur erkennen<sup>44</sup>. Der Identifizierungsversuch der Figuren unserer Stamnosrückseite ergibt also, hypothetisch, folgendes: Diomedes berichtet dem Agamemnon, Aias unterhält sich mit Patroklos.

Die Benennung der Figuren ist für das Verständnis der Bilder wichtig. Doch mindestens ebenso wichtig ist es, die Richtung und die Motive der Wandlungen ikonographischer Schemata aufzuspüren, besonders in einem zeitlich so klar eingegrenzten Fall wie demjenigen der Gesandtschaftsbilder in der attischen Vasenmalerei.

\*

Es ist oben schon erwähnt worden, dass sich die attischen Gesandtschaftsbilder mit guten Gründen auf eine bestimmte Tragödienaufführung zurückführen lassen<sup>45</sup>, was mit diesem Grad

<sup>42</sup> LIMC, Achilleus Taf. 104 Nr. 447 (*Taf. 32, 1*).

<sup>43</sup> LIMC, Achilleus 109 Nr. 443.

<sup>44</sup> vgl. LIMC 1 (1981) s. v. Agamemnon Taf. 191 Nr. 1a und Taf. 201 Nr. 84, die aber beide ein Szepter anstelle des einfachen Stabes halten. Zum Aussehen des Agamemnon in der Kunst ebenda 273 f. (O. Touchefeu).

<sup>45</sup> Döhle a. O. (oben Anm. 23), besonders 64 und 141 ff. Siehe auch B. Döhle, Beziehungen zwischen Drama und attischer Vasenmalerei in der 1. Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr., Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock 16, 1967, Heft 7/8, 431–435; LIMC, Achilleus 107. Zur grundsätzlichen positiven Aufnahme von Döhles Studien in der klassischen Philologie vgl. O. Taplin, Harvard Studies in Classical Philology 76, 1972, 63. Skeptisch äussert sich dagegen Boardman a. O. (oben Anm. 5) 257. Eine Identifizierung der 484 v. Chr. prämierten Aischylos-Trilogie (Döhle a. O. 114) mit der «Achilleis» scheint mir mit dem Stil der ältesten Gesandtschaftsbilder durchaus noch vereinbar (anders Döhle a. O. 115 f.).

der Wahrscheinlichkeit und dieser zeitlichen Evidenz ja äusserst selten möglich ist<sup>46</sup>. Dass sich ein Werk der Literatur bzw. des Theaters so deutlich in der Ikonographie der Vasenmaler abzeichnet, hat zwei Gründe. Zum einen war es die Art, wie Aischylos seinen Achilleus auftreten liess: tief in den Mantel gehüllt, unbeweglich, stumm und abweisend sass er während des grössten Teils der Tragödie da<sup>47</sup>. Zum anderen wird das Thema der Überredung eines Kriegers zur Wieder-Teilnahme an den Kämpfen in der Kulminationszeit der Perserkriege die Gemüter der Zuschauer in besonderem Mass bewegt haben<sup>48</sup>. Diese beiden Gründe werden übrigens bereits dem Aischylos zum Erfolg verholfen haben. Denn – und dies gilt nicht nur für Aischylos, sondern für alle Tragödiendichter des klassischen antiken Theaters – am Stoff an sich konnte der Erfolg nicht liegen, jedenfalls nicht am *Ilias*stoff, dessen Personen und dessen Handlung den Zuschauern von frühester Kindheit an vertraut sein mussten und also keine Spannung erzeugten. Wenn aber im Theater das «wer» und das «was» dies nicht möglich machen, so muss die Spannung, müssen die Emotionen durch das «wie» und durch das «warum» geweckt werden.

In analoger Weise verfahren auch die Vasenmaler und bewirkten gewisse Wandlungen in der ikonographischen Tradition, wie gerade die Serie der attischen Gesandtschaftsbilder deutlich macht. Wir haben schon festgestellt, dass von Anfang an nur ein schmaler, für die Identifizierung von Personen und Thema strikte notwendiger Kern gleich bleibt. Schon in der frühesten, der szenischen Vorlage noch sehr nahen Phase des ikono-

<sup>46</sup> Keine ablesbaren ikonographischen Folgen hatte die ebenfalls auf eine Aischylostragödie zurückgeführte Darstellung der Tötung des Agamemnon des Dokimasia-Malers, E. Vermeule, AJA 70, 1966, 1 ff. Dagegen Boardman a. O. 152. Allgemein zu diesem Thema A. D. Trendall and T. B. L. Webster, Illustrations of Greek Drama (1971) 3 ff. und 41 ff.

<sup>47</sup> Wie stark die Durchschlagskraft dieser Figur war, zeigt auch die Ikonographie der Waffenübergabe an Achilleus, welche im 6. Jahrhundert den Achilleus stehend zeigt (Döhle a. O. [oben Anm. 23] 129 Anm. 1; LIMC, Achilleus Taf. 109 Nr. 506–508), danach aber sitzend und in den Mantel gehüllt (C. Isler-Kerényi, Lieblinge der Meermädchen, Zürcher Archäologische Hefte 3, 1977, 18; LIMC, Achilleus 69 ff. und 122 ff.).

<sup>48</sup> Döhle a. O. (oben Anm. 23) 142 f. Eine Bildkombination, wie diejenige der oben Anm. 34, 1 angeführten Durisschale mit Achilleus und Odysseus im Innenbild und Kriegersabschieden (vgl. Beazley: «Warriors leaving home») auf den Aussenbildern unterstützt ein solches Verständnis der Gesandtschaftsbilder. Für die Deutung des Innenbildes der Durisschale siehe G. Neumann, Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst (1965) 15.

graphischen Geschehens treten von Vasenbild zu Vasenbild beachtliche Abweichungen auf, so etwa in Zahl, Aussehen, Benennung der Nebenfiguren und in der Bildkomposition. Schon nach wenigen Jahren wird die zweitwichtigste Figur, der auf Achilleus einredende Odysseus, entscheidend verändert, wobei aber nichts darauf hindeutet, dass etwa wieder auf Homer zurückgegriffen wird<sup>49</sup>. Die Vasenmaler – jeder einzelne Vasenmaler – verhielten sich zu ihren Vorgängern *und* zu Aischylos nicht prinzipiell anders, als sich Aischylos zu Homer (bzw. zu anderen heute nicht mehr bekannten Vorgängern) verhielt: der vorgegebene Stoff erfährt eine dem ausführenden Künstler und dessen Zeit gemäße Interpretation.

Soviel können wir auch im Fall der neuen, auch von Hermonax auf dem Zürcher Stamnos verwendeten Odysseusfigur sagen. Natürlich können wir nicht mehr wissen, warum sie so verändert wurde, ob wegen der Anpassung an einen andersartigen Bildträger (etwa mit rundem Rahmen) oder im Sinn einer «Abkürzung» des vielfigurigen Gesandtschaftsbildes zur zweifigurigen Szene. Doch die Tatsache, dass diese Neuerung im Laufe der Zeit neben derjenigen des ursprünglichen Schemas eine eigene Tradition bildete, lässt vermuten, dass sie ihrer Zeit, oder zumindest einem gewissen Aspekt ihrer Zeit, entsprach und eine eigene Aussage hatte. Über diese Aussage sind nur noch Vermutungen zulässig. Es scheint, als ob sich der Sinn der Szene verschieben würde vom Konversieren und Disputieren zum Überreden, zum Von-oben-her-Einreden. Der sitzende Odysseus wirkt wie ein gewitzter Gesprächspartner, der aufgestützt stehende, mit dem weiten Himation bekleidete Odysseus wirkt wie eine väterliche moralische Instanz. Die ganze Szene wird durch ihn einen Grad ernster, pathetischer: eine solche Wandlung kann im Jahrzehnt nach 480 ja auch nicht überraschen!

Diese ernstere Variante wählte also der frühe Hermonax für seinen Stamnos. Er machte aus dem Gesandtschaftsbild eine «grosse» Szene mit vielen Figuren, und zwar nicht, indem er sie auf der Rückseite durch eine vorbereitende Episode – wie Makron (*Taf. 32, 1–4*)<sup>50</sup> – oder eine nachfolgende Episode – wie der Tyszkiewicz-Maler (*Taf. 32, 5–6*)<sup>51</sup> ergänzte, sondern indem er

die Szene gleichzeitig erweiterte und aufteilte. Bei dieser Aufteilung auf vier Figurenpaare wurde Achilleus – und darin ist unser Gesandtschaftsbild einmalig – von der Bildmitte weggerückt. Jedes der Paare besteht aus einem Älteren, Würdigeren und einem Jüngeren. Nirgends geschieht eine Handlung (am ehesten noch beim zurückblickenden «Diomedes»!), die Figuren stehen da, einander zugewandt, vielleicht miteinander redend. Die Spannung entsteht also nicht durch ein dramatisches Geschehen, wie etwa, um andere Hermonaxbilder zu erwähnen, durch die Tötung des Orpheus<sup>52</sup> oder eine Liebesverfolgung<sup>53</sup>, sondern durch eine alle Figuren überspannende Aura der Ungewissheit (ähnlich wie beim Oidipus vor der Sphinx des Hermonax)<sup>54</sup>. In der monumentalen Kunst kann als Parallele für die Anwendung dieses Stilmittels der Olympia-Ostgiebel angeführt werden. Doch anders als dort entsteht der Eindruck der Szeneneinheit nicht durch die Steigerung auf eine Bildmitte zu, sondern dadurch, dass die Elemente des Bildes – die vier Figurenpaare – möglichst einheitlich dargestellt werden<sup>55</sup>. Mit der Wiederaufnahme des ursprünglichen Schemas für sein später entstandenes Gesandtschaftsbild auf der Pariser Pelike (*Taf. 31*) wählte Hermonax dann die ältere Lösung.

Diese Pelike bezeichnet, wie wir gesehen haben, die untere Zeitgrenze der Serie attischer Gesandtschaftsbilder. Eine Erklärung für das Ausbleiben gewisser Darstellungen ist zwangsläufig noch hypothetischer als eine für ihr Aufkommen. Trotzdem sei es erlaubt, darauf hinzuweisen, dass sich nach 460 v. Chr. das politische Klima in Athen gegenüber den vorangegangenen Jahrzehnten, welche noch von der Persergefahr überschattet und von hegemonialen Anstrengungen geprägt und dementsprechend kriegerisch gestimmt waren, gewandelt haben muss. Nicht nur realisierte Perikles allmählich die demokratische Verfassungsreform des Ephialtes; man begann auch, obwohl der Krieg immer wieder aufflackerte, den Frieden zu planen. So kamen in den Jahren vor und nach 450 v. Chr. zuerst der fünf-

<sup>49</sup> vgl. demgegenüber den frühhittitischen Kelchkrater LIMC, Achilleus 111 Taf. 105, Nr. 457, der deutlich auf Homer Bezug nimmt.

<sup>50</sup> Beazley, ARV 458, 2 (=LIMC, Achilleus Taf. 104 Nr. 447).

<sup>51</sup> Beazley, ARV 293, 41 und 42 (=LIMC, Achilleus Taf. 105 Nr. 450 und Nr. 449).

<sup>52</sup> Beazley, ARV 484, 17.

<sup>53</sup> Beazley, ARV 484, 7.9.26 (=Kaempf-Dimitriadou a. O. [oben Anm. 11]).

<sup>54</sup> Beazley, ARV 485, 24.

<sup>55</sup> Vergleichbar ist die Art, wie Schalenmaler auf Aussenbildern ihrer Gefässe gleichwertige Figurenpaare nebeneinander auftreten lassen, so etwa Duris (Beazley, ARV 432, 60 = D.M. Buitron, Duris [1976] Taf. 25 und 437, 128 = Buitron a. O. Taf. 36), der Brygos-Maler (ARV 380, 120 = Simon-Hirmer a. O. [oben Anm. 7] Abb. 151–3) und Makron (ARV 471, 196 = E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen [1923] Abb. 444).

jährige, dann der dreissigjährige Friede mit Sparta und der Kaliasfriede mit den Persern zustande<sup>56</sup>.

Wurde aus diesem Grunde die Thematik der «Achilleis» allmählich uninteressant?

<sup>56</sup> H. Bengtson, Griechische Geschichte (= Handbuch der Altertumswissenschaft 3, 4, 1965) 193 und 204–206.

#### TAFELVERZEICHNIS

- Taf. 29 Fragmente der Vorderseite eines Stamnos des Hermonax. Zürich, Archäologische Sammlung der Universität 3550. Phot. Silvia Hertig.
- Taf. 30 Rückseite des Stamnos Taf. 29.
- Taf. 31 Fragmentarische Pelike des Hermonax, Gesandtschaft an Achilleus. Paris, Louvre G 374. Phot. M. Chuzeville.
- Taf. 32, 1.2 Skyphos des Makron und Hieron, Gesandtschaft an Achilleus. Paris, Louvre G 146. Phot. M. Chuzeville.
- Taf. 32, 3.4 Gegenseite des Skyphos Taf. 32, 1.2. Wegführung der Briseis.
- Taf. 32, 5.6 Pelikenfragmente des Tyszkiewicz-Malers, Odysseus und Achilleus; Thetis bei Hephaistos(?). Paris, Louvre Cp 10794. Phot. M. Chuzeville.
- Textabb. 1 Mündungsprofil des Stamnos Taf. 29, 30. Zeichnung C. Isler-Kerényi.

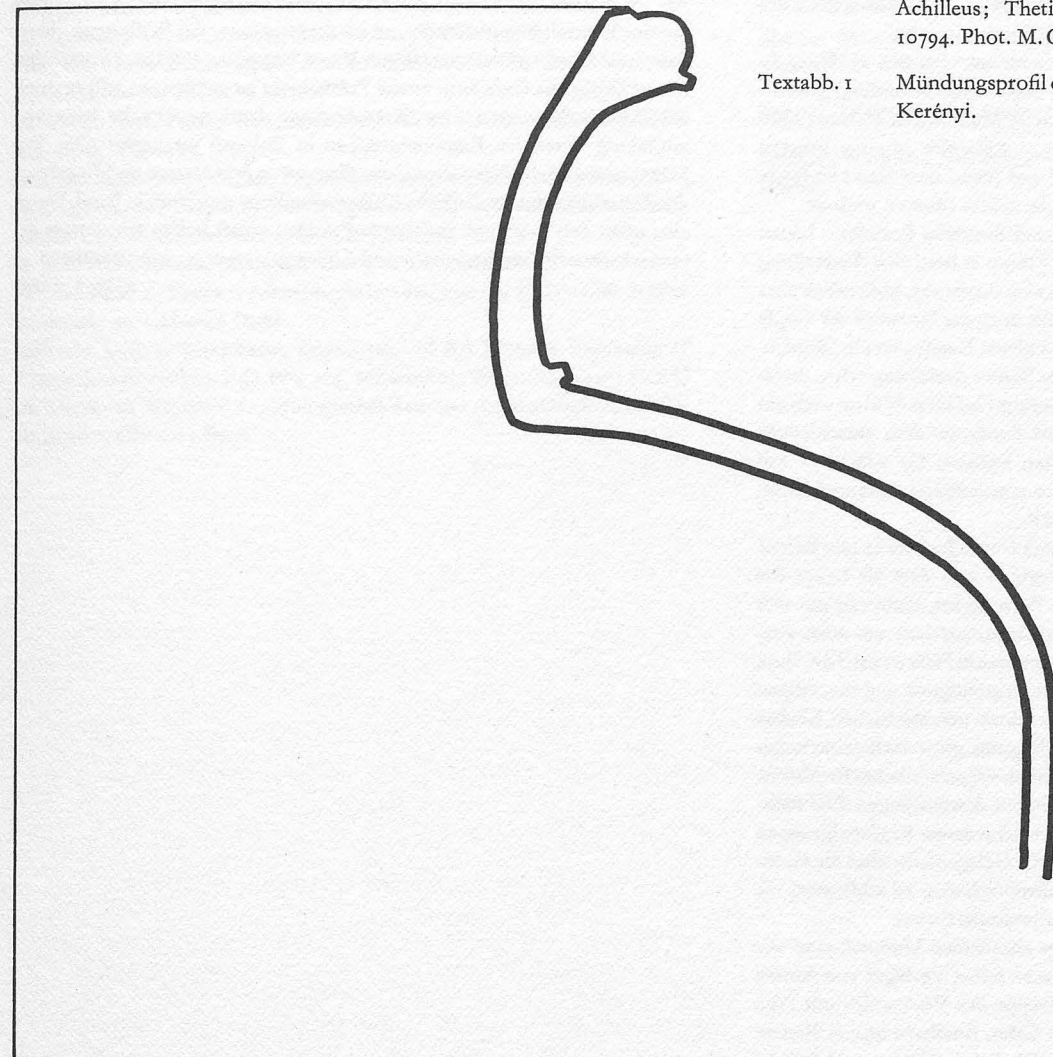
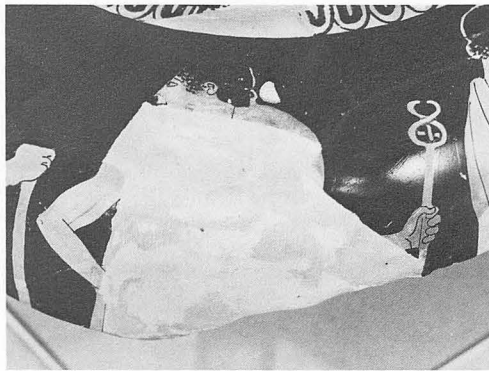


Abb. 1



1



2



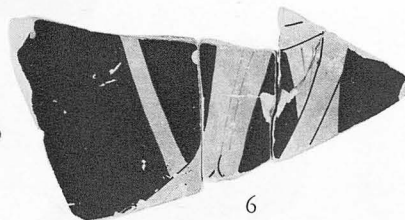
3



4



5



6



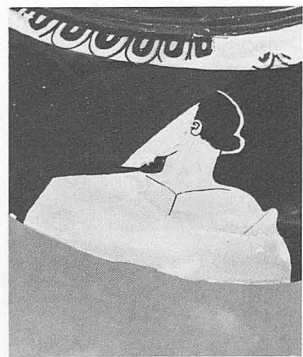
I



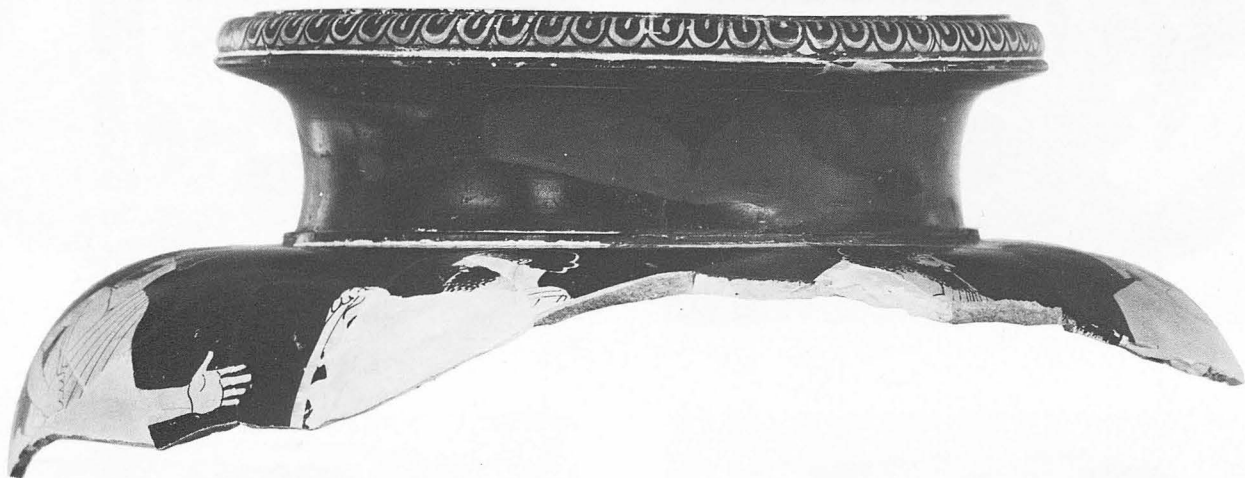
2



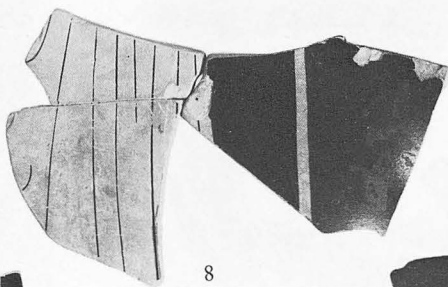
3



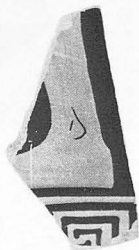
4



5



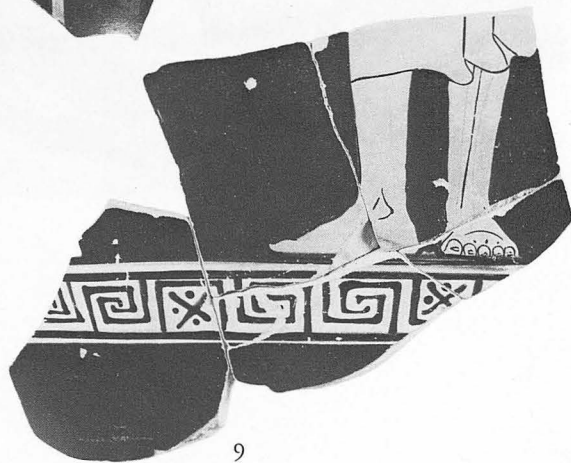
8



7



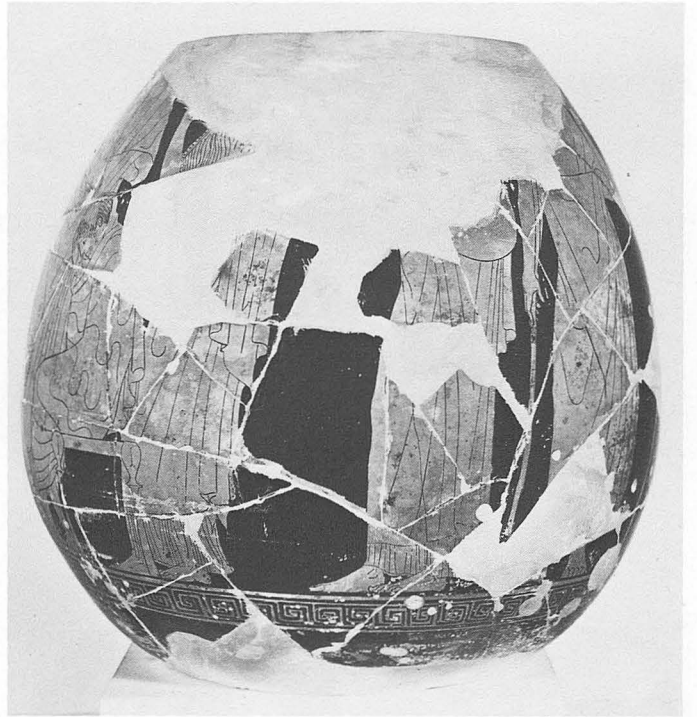
6



9



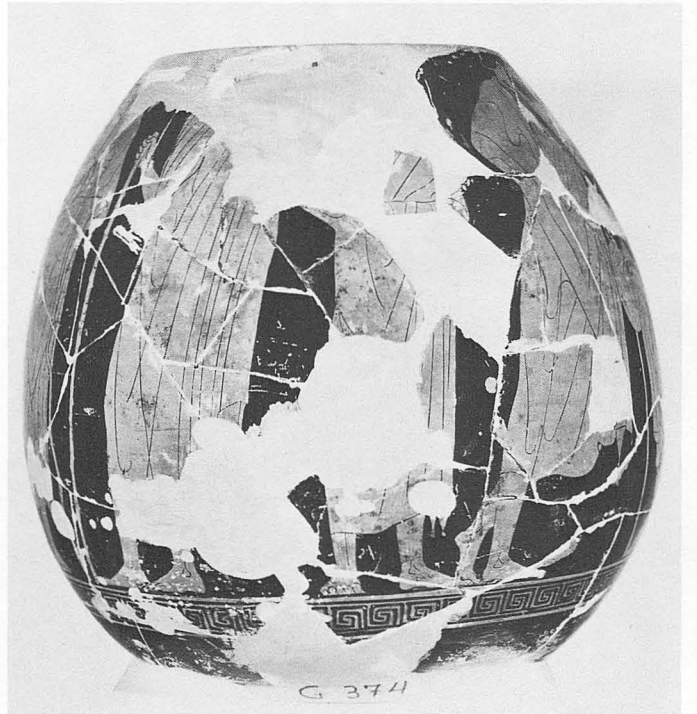
1



2



3



4

C 374



1



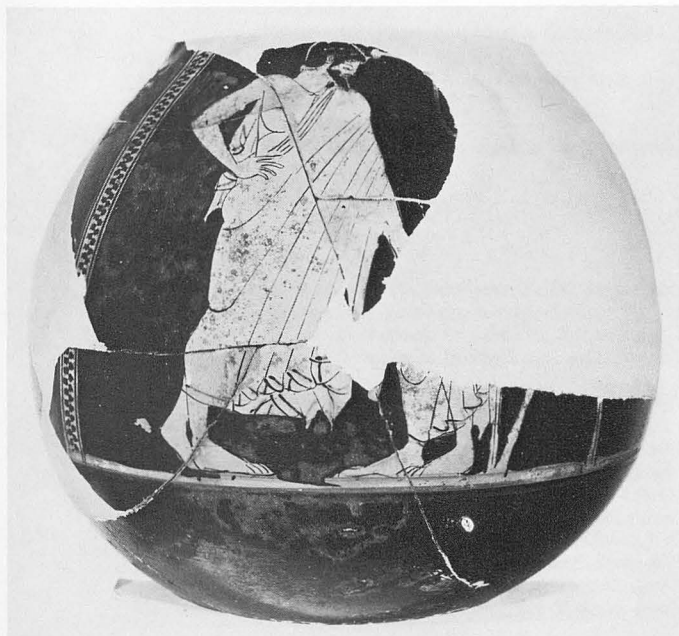
2



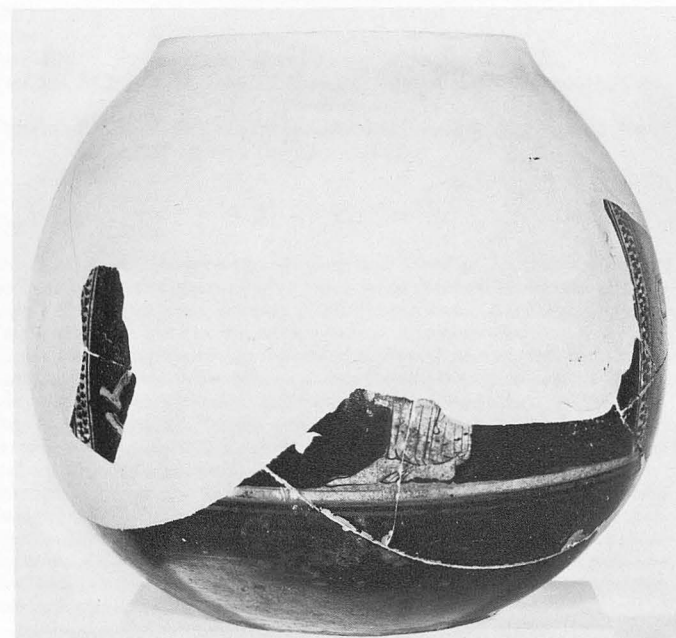
3



4



5



6