

125. WINCKELMANNSPROGRAMM
DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

EIN SKYPHOS
DES TRIPTOLEMOSMALERS

VON

ELFRIEDE REGINA KNAUER

BERLIN 1973

VERLAG WALTER DE GRUYTER & CO.

Gedruckt mit Unterstützung
des Deutschen Archäologischen Instituts

©

1973 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag,
Verlagsbuchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp., Berlin 30

Printed in Germany

Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf
photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

ISBN 3 11 004727 6

Satz und Druck: Walter de Gruyter & Co., Berlin 30

Für die Antikenabteilung der Staatlichen Museen konnte im Jahre 1970 ein aus mehr als einhundertundfünfzig Scherben zusammengestückter rotfiguriger Skyphos des Triptolemosmalers erworben werden (Abb. 1—5)¹. Sorgfältig gereinigt und neu zusammengesetzt erweist sich das ungewöhnlich große Gefäß nicht nur der hohen Qualität seiner ikonographisch eigenartigen Bemalung halber, sondern auch wegen der seltenen Form als bedeutsamer Zuwachs zu unserer Kenntnis der spätarchaischen Vasenproduktion².

Wer versucht, sich die Formgeschichte dieser Gattung von Trinkgefäßen zu vergegenwärtigen — vom knappen und anmutigen Umriß der protokorinthischen Urform des Skyphos im 7. Jahrhundert bis zu den kräftig-schwungvollen attisch-schwarzfigurigen Gefäßen der Zeit um 500 v. Chr., im Fassungsvermögen und in der Größe des Bildfrieses dem Berliner Skyphos sich nähernd — der könnte von diesem enttäuscht sein³.

Vergleichsweise spannungslos und trocken steigt die flache Kurve der Gefäßwand aus dem schwach profilierten Standring⁴. Nur der leicht eingezogene Mündungsrand belebt den etwas trägen Umriß; desgleichen die kräftigen Diagonalhenkel, Ausnahmen von der Norm, denn der Skyphos des 5. Jahrhunderts zeigt meist nahe dem Gefäßrand ansetzende Horizontalhenkel.

Rotfigurig bemalte Skyphoi sind selten, wie ein Blick in Beazleys Listen lehrt. Auf spätarchaischen Vasenbildern, vor allem Gelage-, Komos- und dionysischen Szenen, finden sich Skyphoi aller Größen in den Händen der Zecher und Thiasosteilnehmer — allerdings unbemalt. Unbemalt gehörten sie zu den gebräuchlichsten Trinkgefäßen, im Alltag wie beim Fest. Kräftiger und weniger zerbrechlich als die Schalen empfahlen sie sich zudem wegen ihres größeren Fassungsvermögens⁵.

Der Berliner Skyphos hält, randvoll, $9\frac{1}{4}$ Liter. Selbst wenn er nur zu zwei Dritteln gefüllt serviert würde, wäre das Gewicht noch so erheblich, daß man sich fragen muß, ob ein Gefäß von solchen Ausmaßen wirklich zum Trinken gedient haben kann. Allerdings erreichen die zahllosen Skyphoi der Vasenbilder, mißt man an der Körpergröße ihrer Benützer, oft stattliche Dimensionen. Doch spiegeln solche Maßverhältnisse selten die Wirklichkeit wider, denn Vasenbilder gehorchen eigenen Gesetzen. Wirkungsvolle Flächenaufteilung macht oft unnatürliche Größenverhältnisse notwendig, denen ja auch die menschliche Figur unterworfen wird, wieviel eher erst das Beiwerk⁶. Doch soll die Frage nach dem Verwendungszweck unseres Gefäßes später noch einmal gestellt werden.

Nächstverwandt in den Maßen und der Form ist ihm der Bostoner Skyphos des Töpfers Hieron, meisterlich bemalt von Makron (Abb. 7), der — sonst vornehmlich Schalenmaler — nur dieses Gefäß mit seinem Namen gezeichnet hat. Die Töpfer-signatur findet sich wie oft bei Hieron auf einem der — schräg und tief angesetzten — Wulsthenkel, die Malersignatur im Bildfeld von A⁷.

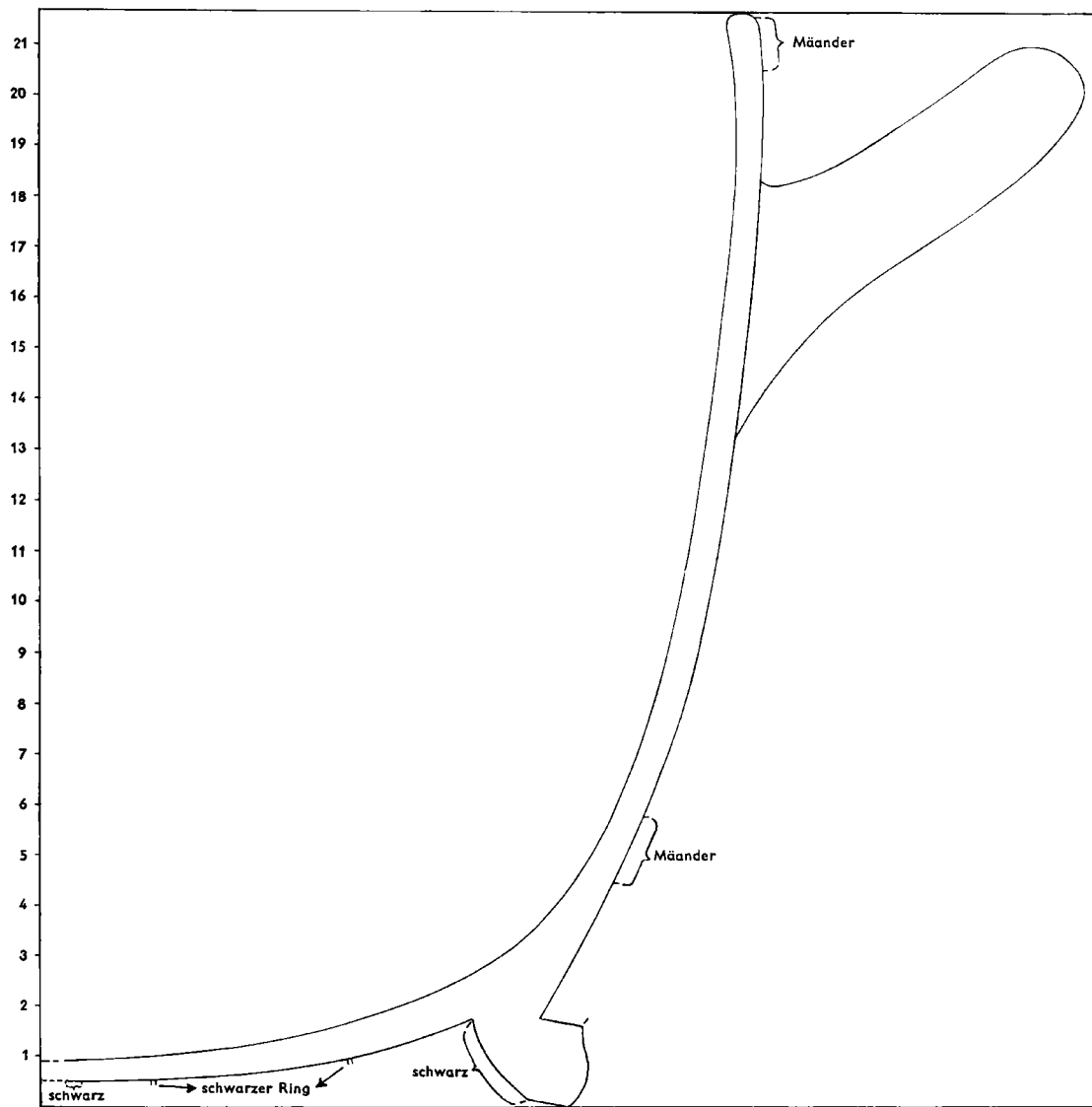
Innen tongrundige Diagonalhenkel und tongrundigen Standring hat auch der von Hieron signierte, von Makron bemalte Skyphos im Louvre (G 146, ARV² 458, 2). Das Berliner Gefäß trägt keine Inschrift. Da aber Hieron nicht jede seiner Vasen signiert hat, dürfen wir auf Grund des Profilvergleichs getrost annehmen, auch der Berliner Skyphos stamme von seiner Hand. Die nicht eben häufigen Skyphoi ähnlich großen Fassungsvermögens folgen anderen Bauprinzipien⁸. Auch das bekannte Wiener Gefäß des Brygosmalers mit der Lösung Hektors (vgl. Anm. 2), das sich allerdings im Dekorationsschema dem Bostoner wie gerade auch dem neuen Berliner Skyphos als frappierend verwandt erweist. (Abb. 6).

Vergeblich suchen wir in dieser Vasengruppe die unvergleichliche Qualität der archaischen Töpferarbeit: den Gefäßkörper, dem plastische Substanz und Ausstrahlung einer Skulptur eignen kann, die metallische Präzision der Einzelglieder. Die töpferische Sorgfalt nimmt in Athen im Laufe des 5. Jahrhunderts, vor allem nach den Perserkriegen, deutlich ab. Davon kann beim Berliner Skyphos nicht eigentlich die Rede sein. Boden und Wand sind — bedenkt man das Fassungsvermögen — verhältnismäßig dünn gedreht. Doch die Gefäßform hat ihre plastische Wirksamkeit beinahe ganz eingebüßt. Das dürfte Absicht sein. Es ist als habe sich der Töpfer völlig in den Dienst des Malers gestellt, ihm eine dünne Membran vorbereitet, eine friesartige, kaum gewölbte Erzählfläche, die den wesenhaften Beschränkungen der Gefäßdekoration durch Steilheit der Wand und Weite des Umfangs beinahe entzogen ist. Betrifft doch die Verzerrung der Zeichnung durch die sphärische Wölbung der Gefäßoberfläche besonders die aufrechte menschliche Figur. Der Blick des Beschauers muß sich gewöhnen, ihre durch den Schulterknick der Hydrien, Amphoren oder sonstiger bauchiger Gefäße, den eingezogenen Rand der Schalen gefährdete Einheit zu bewahren. Natürlich haben die griechischen Vasenmaler, über Generationen mit dieser Problematik vertraut, Lösungskonventionen ausfindig gemacht und sie in den Werkstätten weitergegeben.

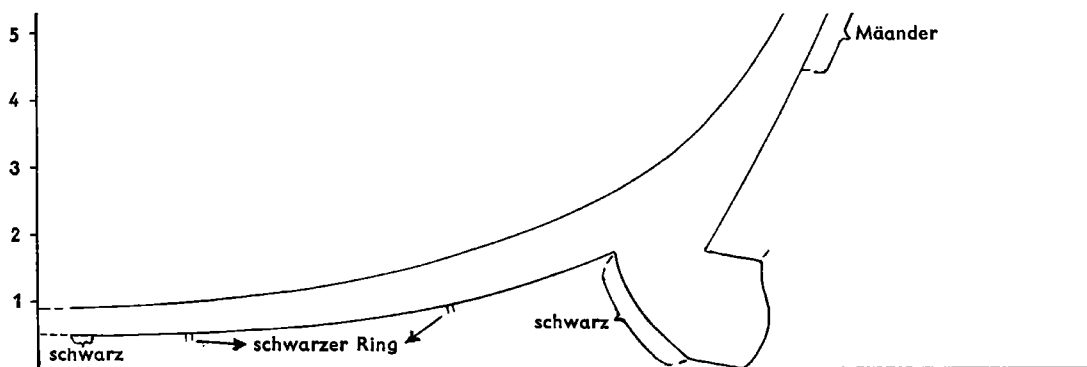
Den erwähnten Friescharakter der beiden durch die Henkel getrennten Bildfelder bewirken drei Dinge:

Die an sich schwache Verjüngung des Gefäßkörpers setzt erst im untersten Abschnitt der Bilder, etwa in der Fußzone der Figuren, ernsthaft ein. Alle Figuren sind unbeeinträchtigt von der Rundung des Skyphos mit einem Blick zu erfassen. Schließlich begrenzen die Mäanderbänder die Bildzone wie Architekturglieder.

Im Gegensatz zu großen Vorratsgefäßen, die selten bewegt werden und deren Dekoration sich daher deutlich in eine sorgfältig ausgeführte Hauptansichtsseite (A) und eine flüchtigere Rückseite (B) scheidet, ist es bei Trinkgefäßen — Schalen, Kantharoi, Skyphoi —, die im Gebrauch ständig kreisen, häufig sehr viel schwieriger



3:4



1:1

auszumachen, welche — und ob überhaupt eine — der beiden Seiten die gewichtigere Darstellung trägt. Der Qualitätsgrad der Zeichnung ist meist einheitlich, hin und wieder wirkt eine der Seiten handlungsträchtiger, die andere statischer⁹.

So auch beim Berliner Skyphos. Beginnen wir mit der ruhigen, der zuständlicheren Seite: Kriegers Abschied. Das in der griechischen Vasenmalerei unendlich variierte Thema¹⁰ ist hier in einer eigentümlich strengen Fünfergruppe aufgebaut. Die Kopfhöhe fällt vom Helmbusch des Scheidenden in der Mitte giebelförmig nach beiden Seiten ab. Bis auf die fehlenden Beinschienen gewappnet hat sich der vollbärtige Krieger nach links gewandt, um sich in die getriebene Omphalosschale¹¹ roten Wein zur Trankspende an die Götter eingießen zu lassen. Kurzes krauses Haar, die Buckellockchen in Tonschlicker plastisch aufgesetzt, dringt unter dem prachtvollen korinthischen Helm (κόρυς) hervor, der Busch (λόφος) auf schachbrettartig gemustertem Bügel. Stierohr und Horn, wohl aus Bronzeblech geschnitten, sitzen am Rande der Helmkalotte. Eine ähnliche Helmzier ist z. B. in Olympia gefunden worden¹².

Hätte sich das Auge nicht längst an den schön geformten Umriß eines Kriegerkopfes mit zurückgeschobenem korinthischem Helm gewöhnt, wie er ungezählte Male vor allem in der rotfigurigen Malerei begegnet, so würde wohl öfter gefragt werden, ob er im Kampf in Wahrheit je auf diese Weise getragen worden ist¹³. Seine ursprüngliche Schutzfunktion, auch und gerade für Nase und Wangen, hat er damit nämlich völlig eingebüßt. Im Schwarzfigurigen wird der korinthische Helm meist zweckdienlich über den ganzen Kopf gestülpt, nur Augen, Kinn und Mund bleiben frei. Der Busch als Helmzier kann dabei dem Helmscheitel dicht anliegen oder auf einem gestelzten Bügel befestigt sein. Korinthische Helme ohne Busch begegnen in der Malerei sehr selten¹⁴. Von den erhalten gebliebenen korinthischen Bronzehelmen dagegen zeigen viele keine Vorrichtung zum Befestigen eines Helmbusches¹⁵. Dieser überraschende Tatbestand ist die Frage wert, ob auf den Vasenbildern nicht einfach durch Zufügung des Busches, meist eines Roßschweifs, in die heroische Sphäre verwiesen werden soll. Denn der nickende furchterregende Helmbusch Homers gehört unabdingbar zur Mythen- und Sagenwelt¹⁶.

Als sich zu Anfang des 7. Jahrhunderts v. Chr. die klassische Hoplitenausrüstung als wehrtechnische Antwort auf die Bedürfnisse des Phalangenkampfs entwickelt, zählt dazu auch der korinthische Helm¹⁷. Diese Ausrüstung ist auf den Vasenbildern, selbst wenn sie mythischen Inhalts sind, weitgehend wirklichkeitsgetreu dargestellt. Wie hätte es anders sein können? Beispiele spätmykenischer Bewaffnung aus der Zeit des historischen trojanischen Krieges waren ja damals unbekannt. Auf den Helmbusch aber als heroische Reminiszenz scheinen die Maler nicht verzichtet haben zu wollen. Am Hoplitenhelm selbst mag der Busch in Wirklichkeit beim Handgemenge kämpfender Phalangiten eher hinderlich und gefährlich gewesen und daher oft weggelassen worden sein.

Kurz nach der Mitte des 6. Jahrhunderts sehen wir diesen Helm im Schwarzfigurigen erstmals aufs Hinterhaupt zurückgeschoben, am eindrucksvollsten auf der berühmten Exekiasamphora mit den Würfelspielern Achill und Ajax¹⁸. Wir dürfen

mit Sicherheit annehmen, der Helm sei abseits vom Schlachtfeld der Bequemlichkeit halber häufig so getragen worden. Daß sich gerade der große Neuerer Exekias diesen Zug zunutze macht, überrascht nicht, kommt doch in seiner Kunst zum erstenmal Gemüthhaftes und Seelisches unvergleichlich zur Darstellung. Wie hätte das aber geschehen können ohne den unverstellten Blick ins Heldenantlitz? Daß im Rotfigurigen dann vorwiegend mit zurückgeschobenem Helm gekämpft wird — wobei andere Helmtypen bald den korinthischen verdrängen — ist eine der vielen wirklichkeitswidrigen Konventionen der griechischen Kunst.

Der Berliner Krieger hält in der Linken den großen argivischen Rundschild (ἀσπίς oder κοῖλον), gewölbt, mit abgesetztem Rand, aus Holz gefertigt und mit Bronzeblech beschlagen. Auch dieser ist Teil der Hoplitenausrüstung¹⁹. Die Mitte schützt und ziert das Schildzeichen²⁰, ein zornig das Auge rollender, den Kopf zum Angriff senkender Stier auf einem Sockel²¹. Hörnerschmuck des Helms und Schildzeichen entsprechen einander. Über die virtuelle Aussagekraft solcher Zeichen belehrt uns am nachdrücklichsten Aischylos in den 467 v. Chr. aufgeführten »Sieben gegen Theben«. Der frevelhafte Anspruch der Belagerer Thebens verdichtet sich in den 'redenden' Schildzeichen zu eindrucksvollen Bildern²². Die Schildzeichen der Vasendarstellungen sind weniger komplex als die des Tragikers, aber sprechend genug. Er schildert, überhöhend, heroische Zeiten, heroisches Wollen — sie, wie die Olympia-Funde beweisen, die je zeitgenössische Praxis. Nach Ausweis der Vasenbilder verlieren die einst bedeutungsträchtigen Embleme langsam an Kraft und sinken zu puren Dekorationsmotiven ab. Um die Mitte des 5. Jahrhunderts scheint die bildnerische Phantasie auf diesem Gebiet erloschen²³. Die Themenwahl der Vasenmaler steuert um jene Zeit ohnehin ins Bürgerlichere.

Dem Rundschild des Berliner Hopliten ist mit vier Nieten ein steifer gewürfelter Schurz angeheftet, vermutlich aus Leder, der untere Rand zungenförmig ausgezackt. Nur zwischen 550 und dem Ende des 5. Jh. v. Chr. finden wir dieses zusätzliche Ausrüstungsstück auf den Vasenbildern. Daß die Begegnung der Ostgriechen und wenig später der mutterländischen Griechen mit persischen Bogenschützen und Schleuderern diese Schutzvorrichtung nötig machte, ist längst gesehen worden²⁴. Aischylos hat die gegensätzliche Bewaffnung und Taktik beider Völker in den 472 v. Chr. aufgeführten »Persern« eindringlich geschildert²⁵. Diese gewinnen fast metaphysisches Gewicht. Die Perser, Untertanen des Großkönigs, ziehen mit Pfeil und Bogen zu Feld und unterliegen den freien griechischen Hopliten, die mit der Lanze zu kämpfen gewohnt sind:

»Keines Mannes Knechte heißend, sind sie keinem untertan« (240).

Der Schurz verschwindet von der 'Bildfläche', als die Auseinandersetzung für die Griechen um die Jahrhundertmitte ihre akute Bedrohlichkeit verloren hatte.

Der Berliner Hoplit hält hinter dem Schild mit der Linken auch die unentbehrliche Lanze (δόρυ). Die fast zierliche Spitze (λόγχη), wohl aus Bronze wie der Lanzenschuh (συνρωτήρ) am anderen Ende, mit dem die Waffe bei 'Ruhstellung' in die Erde gestoßen wurde, sind deutlich zu sehen²⁶. Vom Panzer (θώραξ) schaut

über den Schildrand nur die mit einer Kreuzplatte verzierte rechte Schulterklappe hervor, darunter die feine Fältelung des — auch über dem Knie sichtbaren und dort mit einfacher Bordüre versehenen — kurzärmeligen Chitoniskos. Über den ausgestreckten rechten Arm fällt das dunkelgesäumte Ende eines Manteltuchs.

Der Krieger ist barfuß, der rechte Knöchel wird durch ein über der Hacke zugebundenes rotes Stoff- oder Lederpolster vor dem Wundscheuern geschützt²⁷. Allerdings fehlen die dazugehörigen Beinschienen (*κνημίδες*) aus federndem ledergefülltem Bronzeblech²⁸.

Angesichts der überwiegenden Barfüßigkeit der auf griechischen Vasenbildern Dargestellten liegt die Frage nahe, ob damals die Abhärtung so weit ging, daß man — vor allem im Felde — des Schuhzeugs entraten konnte. Zu Hause lief man gewiß barfuß, das läßt sich noch heute im bäuerlichen Griechenland beobachten. Aber bei der Arbeit und im Kampf²⁹? Der Denkmälerbestand beweist seit minoischer und mykenischer Zeit das Gegenteil. Auf den Vasen jedoch tragen Sandalen oder weiche knöchelhohe Halbschuhe — wenn überhaupt — nur Hetären, Komasten und Epheben, selten Göttinnen. Jäger, Reisende und Leichtbewaffnete sehen wir oft in riemenumschnürten, gamaschenartigen Wadenstiefeln³⁰. Zur Hoplitenausrüstung der Vasen scheint Schuhwerk dagegen nicht gehört zu haben. Es finden sich nur wenige Ausnahmen³¹.

Ob wir hier nicht auch mit einer epischen Reminiszenz rechnen müssen? Immer wieder schildert das Epos jede Phase der Wappnung³². Schuhe aber, die *καλὰ πέδιλα*, werden nur erwähnt, wenn die Helden sich in bürgerlicherer Kleidung zum Ausgang rüsten³³. Die Annahme, der griechische Hoplit habe natürlich — entgegen der Aussage der Vasenbilder, die vorwiegend Sagenhelden, wenn auch in quasi-zeitgenössischer Ausrüstung darstellen — Schuhwerk getragen, läßt sich u. a. leicht mit dem Hinweis auf die Verwunderung und Anstoß erregende Barfüßigkeit des Sokrates erhärten. Am Ende des 5. Jahrhunderts waren jedenfalls in der Stadt und im Felde Schuhe das Normale. Alkibiades' Staunen über den während des Feldzugs nach Potidäa auch bei Frost unbeschuhten Sokrates wäre sonst gegenstandslos³⁴. Die Praxis der Vasenmaler muß wohl als ein Aspekt des Phänomens 'heroische Nacktheit' betrachtet werden, das seinerseits gründlichere Behandlung verdiente.

Eine schöne junge Frau ist auf unseren Krieger zugetreten (Abb. 9), um dunklen Wein aus einer eleganten Kleeblattkanne³⁵ in die dargereichte Spendeschale zu gießen. Ahnungsvoll scheint sie den Kopf zu senken und hat die Linke in einem Grußgestus erhoben, der unnachahmlich Abschiednehmen, Warnung und Abwehr etwa kommenden Übels, auch gebethaftes Flehen zum Ausdruck bringt³⁶.

Das von braunen Wellen umgebene Stirnhaar (Abb. 8) quillt, sich vor den Ohren bauschend, unter einem gemusterten 'Sakkos' hervor, einem Kopftuch, das mit gepunktetem Reifen aus steifem Material, vermutlich Metall, festgehalten wird (*ἄμπυξ* oder *στεφάνη*)³⁷. Das Ohrläppchen ziert ein einfacher Scheibenohrring³⁸. Die Schenkin trägt einen langen, sehr dicht gefältelten Ärmelchiton, der in der Taille mit einem roten, in kleine Quasten auslaufenden Band gegürtet ist. Die Enden und eine

Bandschlaufe kommen unter dem tiefhängenden, über die Gürtung gezogenen Bausch (κόλπος) hervor³⁹. Die Brust bedeckt der Überfall (ἀπόπτυγμα), das umgeschlagene obere Ende des aus einer großen rechteckigen Stoffbahn bestehenden Gewandes⁴⁰. Beide Bahnenden sind von einer dunklen Bordüre begleitet, die in Wadenhöhe und unter der Brust treppenähnlich dem stark stilisierten Fall der Falten folgt. Ein breites Manteltuch (ιμάτιον) mit dunklem Saum an einer Kante, die Zipfel des besseren Falles halber mit eingenähten Gewichten beschwert, liegt über den Schultern und bedeckt den ganzen Rücken. Etwas schematisch begleitet die Fäلتung des Überfalls die Wölbung der im Profil gegebenen Brüste⁴¹. Wahrscheinlich müssen wir uns die Weite des 'Bugs', d. h. der umgeschlagenen Stoffbahn des Chitons, am Hals leicht eingereiht denken⁴².

Hinter ihrer Herrin steht, etwas kleiner als diese, mit abgewandtem Kopf eine Dienerin — so dürfen wir der kurzgeschnittenen Locken wegen mit Sicherheit sagen. Ein breites rotes Band liegt im Haar, der Chiton entspricht dem der Spendenden, es fehlt nur der Mantel⁴³. Mit spitzen Fingern hat das junge Mädchen den locker fallenden rechten Ärmel zu einem Bausch zusammengenommen, um sich verstohlen die dunklen Augen zu wischen⁴⁴. Sie scheint die Ahnungen ihrer Herrin zu teilen. Ellenbogenpartie und Ärmelrand sind schon auf den wulstigen Henkelansatz gemalt. Platzmangel macht sich auch in dem windschiefen Stand bemerkbar. Das Motiv des von vorn gesehenen rechten Fußes — der Linke nur leicht aufgestellt bildparallel dahinter — ist in der spätarchaischen Malerei beliebt und oft belegt⁴⁵. Der rückwärtige Kleidersaum folgt nicht den Zinnenfalten des vorderen; sanft gerundet und regelmäßig ausgebogt entbehrt er, von innen gesehen, auch der Einzeichnung der Faltenbahnen — Konvention aus der Frühzeit des rotfigurigen Stils.

Hinter dem Krieger steht eine herrscherlich-selbstbewußte Frau (Abb. 10. 11). Sie schaut zurück, ihr helles Auge sucht den Blick des Sitzenden hinter ihr. Trotz der großen Fehlstelle ist deutlich, daß sie ebenfalls einen Ärmelchiton trägt, jedoch keinen Mantel. Dafür ein aufwendiges Diadem, vermutlich aus Metall, das am Hinterkopf mit einem breiten, in Quasten endenden Band zugebunden ist. Goldene Blätter oder Knospen (τέττιγες, Zikaden, genannt) stecken aufrecht in der Krone — so dürfen wir aus späteren Beispielen erschließen⁴⁶. Scheibenohrring und Stirnfrisur entsprechen denen der Schenkin. Das Haar dürfte im Nacken lang hinunter gefallen sein. Ob sie ein Blatt aus ihrem Diadem gelöst oder den Duft einer Blütenknospe eingesogen hat? Geziert wie die Rechte wirkt auch die Linke, die ein Stück Stoff zusammenrafft — Teil des Kolpos oder ein Tuch (zum Tränentrocknen?), verbietet die Lücke zu entscheiden (vgl. Anm. 44). Ihr Blick mag Halt im Auge des sitzenden Herrschers gefunden haben.

Riesenmäßig wäre der Körperwuchs des Mannes, denkt man ihn sich aufrecht. Sitzend fügt er sich trefflich in die giebelartige Komposition der Gruppe. Immer wieder begegnen wir solcher 'Entstellung' der relativen Größenverhältnisse zugunsten überzeugender Flächenfüllung — und das Auge läßt sich dankbar täuschen! In der Kleidung gesetzteren Alters: dem langen, mit Punktmuster und Bordüren verzierten

Ärmelchiton, darüber dem Mantel, und in der gepflegten Haar- und Barttracht des sozial Hochstehenden: mit doppelter roter Tānie ist das volle, über der Stirn gestutzte Haar am Hinterkopf zum κρωβύλος hochgebunden⁴⁷ — nur eine Korkenzieherlocke fällt auf die Brust — so sitzt der Fürst auf einem pantherfellbedeckten Klappstuhl (δίφρος) mit geschnitzten Raubtierfüßen. Die runden Scharnierenden sind, was häufiger begegnet, mit einem Kreuzmuster verziert. Nur Göttern oder Herrschern kommt ein derart ausgezeichnetes Möbelstück zu⁴⁸. Die Rechte umfaßt die Krücke eines Stockes, der in Wahrheit im Stehen bis unter die Schulter reichen müßte. Kein Szepter zwar, aber Attribut der nicht arbeitenden Schicht, Zeichen von Wohlstand und Muße. Über den linken Unterarm fällt das dunkelgesäumte Himationende. Parallelen zum angewinkelten Arm und der Hand mit leicht gespreizten Fingern und zurückgebogenem Daumen liefert das Gestenrepertoire der Vasenmalerei häufig, besonders bei Greisen im Gespräch. Die Bewegung kann Überraschung, ängstliche Befangenheit und Warnung bedeuten⁴⁹.

Keinerlei Beischrift nennt die Namen der an der Szene Beteiligten. Daß der Krieger Abschied nimmt, nicht etwa als Heimkehrer empfangen wird, beweist die trauernde Dienerin, der wehmütige Gruß der Spendenden. Ist es die Gattin? Aufbruch und Auszug drückt aber auch die Bewegungsrichtung aus.

Griechische Vasenbilder wollen in der Regel von links nach rechts gelesen werden. Sehr häufig entwickelt sich die Handlung in dieser Richtung, vornehmlich bei 'positiver' Aktion; Abschied, Entführung und Flucht dagegen sind oft 'linksläufig'⁵⁰.

Der Krieger also nimmt Abschied; wohl auch von den Eltern, denn wie anders soll man das edle Paar benennen? Nicht stören darf uns, daß die Mutter so jugendlich erscheint. Alterszeichen, wenn sie überhaupt dargestellt werden, betreffen zu meist nur Männer⁵¹. Fast nie wird körperlicher Verfall vorgeführt, selten Runzeln oder gebeugte Haltung, nur Kahlköpfigkeit und weißes Haar. Mehr läßt sich bislang zur Deutung nicht sagen.

Unter den Henkeln unseres Skyphos (Abb. 3. 4) hat je ein aus Stein gemeißelter Altar Platz gefunden: einstufiger Unterbau, der Altarblock rot mit Opferblut beschmiert⁵², dann — über einem krönenden Eierstab — die in zwei Voluten aufgewölbte marmorne Deckplatte. Damit der Stein beim Brandopfer keinen Schaden nimmt, ist ihm als Isolierschicht ein tönerner Aufsatz eingepaßt⁵³. Auf diesem finden sich, blaßrot aufgemalt, je zwei gleichmäßig aber spärlich beblätterte Zweiglein, vielleicht vom Myrtenstrauch⁵⁴.

Die zweite Skyphosseite. Das Bild ist durch große Lücken schwer entstellt. Statt verhaltenen Abschieds hier nun atemlose Verfolgung, Flucht und Todesfurcht. Wieder fehlen Namensbeischriften, aber die Deutung liegt nahe. Vier schlanke dorische Säulen — regelwidrig auf Plinthen — mit weitausladenden Echinoi und Deckplatten tragen als 'Gebälk' das obere Mäanderband des Skyphos. Ob Tempel oder Haus gemeint sei, muß offen bleiben. Derart schlank sind eigentlich nur Holzsäulen, die zuweilen zum Schutz vor Feuchtigkeit auf Steinbasen stehen konnten⁵⁵. Vor

dieser Säulenhalle fegen wie sturmgetrieben die Akteure vorbei, je einer in einem Interkolumnium.

Eilig weit ausschreitend von links her Athena (Abb. 12), den attischen Helm auf den langen Locken, die schlangengesäumte Ägis mit Gorgo-Maske (Ohring!) über Brust und Rücken gehängt. Unter dem sonst oft schuppigen, hier durch Pünktchen als Fell charakterisierten Götterpanzer, zeichnen sich im Profil die Brüste ab⁵⁶. Ungegürteter Chiton, weites, in Schwalbenschwanzzipfeln herabhängendes 'ionisches' Himation. Locker hält sie mit der Rechten die Lanze. Ist es ihre eigene? Oder eilt sie dem Krieger nach, ihm die seine zu bringen, die er in der Hast der Verfolgung fallengelassen haben mag? Auch der Schild scheint ihm hinderlich geworden. Er lehnt schräg an der Säule, so daß wir in der hohlen Innenseite zwar nicht mehr den verzierten Bügel (πόρπαξ) erkennen können, durch den der Arm geführt wurde, aber Ziertroddeln, Schnürung mit Metallrosetten und Griffschlaufen (ἀντιλαβή)⁵⁷. Links unter dem Kapitell am oberen Rand der Lücke sind noch drei stark zurückgebogene Fingerspitzen von Athenas linker Hand zu sehen, die sie aufgeregt erhoben hat. Der Krieger — wir dürfen ihn Menelaos nennen — stürmt auf Helena zu und packt sie an der Schulter, das blanke Schwert bedrohlich gezückt. Flucht ist nicht mehr möglich. In verzweifelter Abwehr streckt sie die rechte Handfläche gegen die Brust des Gatten, ihr Blick sucht beschwörend den seinen, und mit der Linken zieht sie in instinktivem Schutzbedürfnis den Mantel vor den Kopf⁵⁸. Bruchteile von Sekunden entscheiden jetzt.

Wir wissen, daß göttliches Wirken die Rachsucht des betrogenen Gatten mit eins erstickt. Menelaos und Helena kehren versöhnt aus Troja heim und gehen in Sparta in Luxus und Muße einem Lebensabend entgegen, in dem — nicht ohne gelegentliche Sticheleien — des grausamen zehnjährigen Krieges als eines schmerzlichen, sehr fernen und wunderdurchwirkten Geschehens gedacht wird⁵⁹. Im Bilde steht noch alles auf des Schwertes Schneide.

Menelaos trägt einen hörnergeschmückten korinthischen Helm, einen schuppenbedeckten Brustpanzer (θώραξ), daran eine Doppelreihe Lederlaschen (πτέρυγες), mit kreuzplattenverzierten Schulterklappen, die auf der Brust rot verschnürt sind⁶⁰. Darunter den kurzen Chiton. Ungewöhnlich der Gurt über dem Panzer, unter dem er die Chlamysenden festgesteckt hat⁶¹. An rotem Quastenband hängt die schwarzgestreifte Schwertscheide⁶², ihr Ortband kommt zwischen den Beinen hervor. Um die Knöchel sind die roten Schonpolster geknüpft, die Beinschienen fehlen. Haar und Bart kraus und dunkel — nicht der blonde Menelaos Homers⁶³.

Helena trägt den Ärmelchiton mit Kolpos und Apoptygma, einen ungemusterten Mantel über Rücken und Schultern und einen mit Punktreihen und Lotosknospenranken verzierten Sakkos, darum die Stephane. Auch ihr Haar ist dunkel, plastisch in Tonschlickerklümpchen aufgesetzt, nur die Locken in der Stirn sind braun. Die niedrige Stirn, giebelartig vom gescheitelten Wellenhaar umgeben, das sich vor den Ohren locker bauscht, entspricht nicht nur dem Schönheitsideal des Malers, sondern der Zeit. Modediktat des herben Stils⁶⁴.

Wer aber ist der Jüngling rechts? Das reiche plastische Stirnhaar geht in den ersten Bartflaum der Wangen über, die langen Locken — frei nur der obligate Korrenzieher auf der Brust — sind mit einem ziselierten Metallreif zum Krobylos zusammengefaßt, schwarzgesäumter Mantel mit Punktkante und Schwertgehenk die einzige Bekleidung. Hinter ihm an der Wand lehnt eine Lanze. Er scheint in der ersten Flucht zu zögern, schaut um und greift, sich eines besseren besinnend, nach Scheide und Schwertgriff.

Die Wiederbegegnung der Gatten in Troja ist häufig dargestellt worden. Eine unserer Vase unmittelbar vergleichbare Lösung findet sich — mit Ausnahme der Mittelgruppe — soweit ich sehe nicht im erhaltenen Bestand⁶⁵. Die Forschung hat sich bemüht, die Typenvielfalt der Begegnungsszene auf den Vasenbildern mit Versionen des Stoffes in der nachhomerischen Literatur in Einklang zu bringen⁶⁶. Keine leichte Aufgabe bei dem kümmerlichen Erhaltungszustand der Epen, auch der Lyrik, die von der Vorgeschichte des Krieges, von seinem Fortgang nach Hektors Tod und von Trojas Untergang berichtet haben. Die Episode der Wiederbegegnung in der dem Verderben geweihten Stadt scheint zuerst in der einem Arktinos von Milet zugeschriebenen 'Iliupersis' behandelt. Das Motiv vom Sinneswandel des rachdurstigen Menelaos, der durch den Liebreiz der alterslosen Zeustochter bezwungen, Schonung walten läßt und Verzeihung gewährt, soll Erfindung des Lesches genannten Autors der 'Kleinen Ilias' sein⁶⁷. Herausgesponnen ist beides gewiß aus der Odyssee, aus dem knappen Bericht des Sängers Demodokos am Phäakenhofs (8, 516—20)⁶⁸. Die achäischen Helden ergießen sich aus dem hohlen Leib des hölzernen Pferdes in die Stadt. »Er [Demodokos] sang . . . wie Odysseus zu den Häusern des Deiphobos ging, dem Ares gleich, zusammen mit dem gottgleichen Menelaos. Dort habe er den furchtbarsten Kampf, so erzählte er, auf sich genommen, und habe alsdann auch gesiegt, vermöge der hochgemuten Athene«⁶⁹.

Natürlich stellt die Odyssee Odysseus in den Mittelpunkt. Er fehlt auf dem Berliner Skyphos. Aber griechische Vasenbilder dürfen nicht als Illustrationen ganz bestimmter Texte verstanden werden. Bildschöpferische Freiheit und Erfindungsreichtum der frührotfigurigen Malerei lehren uns vielmehr, daß der Mythenstoff immer neu formuliert, immer neu Gestalt gewonnen hat. Eine Freiheit, die im Wesen der griechischen Religion gründet, der keine Kirche, keine fixierte Offenbarung eine verbindliche Ikonographie diktierte. Diese Freiheit genoß auch die Dichtung. Trümmerhaft, wie sie uns überliefert ist, wird es erst recht ein Wagnis bleiben, unmittelbare Abhängigkeiten zwischen ihr und der bildenden Kunst nachzuweisen.

Doch erlaubt uns die homerische Schilderung vielleicht, im Säulenbau des Berliner Skyphos die 'Häuser des Deiphobos', im Jüngling rechts den todgeweihten Priamossohn zu erkennen, der nach Paris' Ende dritter Gemahl der Helena geworden war⁷⁰.

Ikonographisch ungewöhnlich ist das aktive Eingreifen Athenas — wohl zugunsten des Menelaos. Dafür spricht ihre Placierung hinter dem Zürnenden. Sie tritt nicht zwischen die Gatten⁷¹. Nach Ausweis einer Gruppe von Vasenbildern, denen

erzählerische Varianten entsprochen haben mögen, flüchtet Helena schuttsuchend ins Heiligtum der Aphrodite oder des Apollon, selten in das der Athene⁷². Diese ist bei Homer unbeirrbar Parteigängerin der Achäer.

Hier ist der Ort, sich der beiden Altäre unter den Skyphoshenkeln zu erinnern. Sie können, ebenso wie die Säulen, in der abkürzenden Sprache der Vasenmalerei den Sakralbereich eines Tempels andeuten. Doch ihre Verdoppelung und die identische Opfergabe der Zweige machen stutzig. Muß einer der Abschiedsszene, der andere der Begegnungsszene zugerechnet werden? Sind sie mehr als passendes und an dieser Stelle nicht ungebräuchliches Füllwerk der niedrigen Henkelzone? Wir glauben es nicht, denn symmetriebedingte Verdoppelung von Versatzstücken begegnet bei unserem Maler häufiger⁷³.

Ungewöhnlich ist auch das Erscheinen des Deiphobos — wenn wir ihn so nennen dürfen. Der Triptolemosmaler wird, wie öfter, eigene Wege gegangen sein. Und dennoch steht er in der Tradition. Zur Mittelgruppe finden sich Parallelen; sehr ähnlich die Schalenfragmente der Pariser Bibliothèque Nationale, auch wenn dort die Gatten nicht isoliert, sondern in eine vielfigurige Iliupersis hineinkomponiert gewesen sein dürften⁷⁴. Denn — wie erwähnt — nicht kanonische Texte haben in der griechischen Kunst ikonographische Tradition begründet, sondern gelungene Bilderfindungen. Man folgte ihnen, man variierte sie.

Lehrreich ist der Vergleich mit dem Bostoner Skyphos (Abb. 7). Makrons Temperament wirkt versöhnlicher, er läßt es nicht zum Äußersten kommen. Menelaos' Schwert bleibt in der Scheide; wenn er das zornrunde Auge hebt, wird er die von Aphrodite mit Liebreiz umkränzte Helena gewahren, wird 'entwaffnet' sein, vergeben⁷⁵. Das drückt sich auch in der Komposition aus: Viele Überschneidungen, fließende Bewegungen, fließende Gewänder schaffen eine lichte Verbindlichkeit, die auch von dem am oberen Rande rechtsläufigen, unten aber linksläufigen Mäanderband aufgenommen wird. Keine Kreuzplatten unterbrechen den Fluß. Wie anders das Stakkato des Berliner Skyphos⁷⁶!

Den Stimmungsumschwung bei Menelaos macht ein anderer Typus noch sinnfälliger: Betroffen von der Schönheit der Gattin entgleitet ihm das Schwert; die Macht der wiedererwachten Liebe gewinnt in schwebenden Erosen Gestalt⁷⁷. Solches Sentiment kennt der Triptolemosmaler nicht. Ihn scheint die Gnadenlosigkeit der Schicksalsnacht gefesselt zu haben, wie sie die Odyssee skizziert.

Daß man Homer, nach dem — mit den Worten des Xenophanes — »von Anfang an alle . . . gelernt haben«, nach einer Periode scharfer Ablehnung während des 6. Jahrhunderts seit den Peisistratiden wieder gesteigerter Aufmerksamkeit würdigte, ist gewiß nicht ganz ohne Einfluß auf die Themenwahl der zeitgenössischen Kunst geblieben⁷⁸.

Ob auch die Abschiedsszene dem Epos entstammt? Ob wir etwa Hektor im Krieger, Andromache in der Schenkin, Hekabe und Priamos in dem königlichen Paar erkennen dürfen, auch wenn bei Homer keine entsprechende Stelle zu finden ist? Die Auskunft bleibt uns versagt. Daß der Hoplit auf beiden Bildern die gleiche

Rüstung trägt, muß nicht bedeuten, daß er derselbe Mann sei. Denn umgekehrt erscheint öfter auf Gefäßen mit Darstellungen verschiedener Szenen eines Handlungszusammenhangs ein und dieselbe Person je verschieden gewandet⁷⁹. Das mag Unachtsamkeit der Maler, häufiger aber wohl Widerspiegelung ikonographischer Typoi sein, von 'Vorlagen', die in der Werkstatt bereit standen, oder derer man sich erinnerte — sei's aus der Monumentalmalerei, sei's als vorbildlicher Musterstücke großer Meister.

Der Triptolemosmaler selbst liefert den Beweis dafür, daß wir den zwillingshaft ähnlichen Hoplitzen der Skyphosseiten verschiedene Namen zu geben berechtigt sind. Begegnen doch auf einer Schale von seiner Hand im Vatikan (Abb. 14—16) mehrere junge Krieger mit identischen Kreuzplatten-Achselklappen und gemusterten Leder-schürzen am Rundschild⁸⁰. Der Hoplit auf dem Innenbild der Schale sogar mit dem Berliner Schachbrett-Schurz, sein Schildzeichen ist ein Löwe. Die Helme allerdings, mit Nasenschiene, aufgeschlagenen Wangenklappen und hohem Nackenschutz, sind ein vom Maler — wie mir scheint — in seiner Spätzeit bevorzugtes Modell. Auch auf dem vatikanischen Schalentondo fehlen dem Krieger, trotz vorhandenen Schonpolsters, die Beinschienen. Wir dürfen also eher mit feststehenden als mit spontanen Formulierungen rechnen.

Die Außenbilder der Schale liefern ein Repertoire stehender Mantelmänner in den 'besten Jahren', das volle dunkle Haar zum Krobylos aufgebunden, Himation mit dunkler Borte um den Leib und über die linke Schulter geworfen, Stab in der Hand. Stets reichen die dicht und gleichmäßig gefältelten Chitonärmel bis eben über die Ellenbogen. Der Stoffbug kann auf den Oberarmen als Naht oder geknöpft erscheinen, das Oberteil einfach, mit Punktmuster oder dunkler schmaler Bordüre, die gerade durch die Chitonfalten von Brust und Ärmeln geführt ist. Die summarische Wiedergabe des Chitonoberteils wirkt 'fortschrittlicher' als das spätarchaische Treppenfaltensystem der Chitonsäume, die unter den Mänteln hervorschauen⁸¹.

Es ist ein durch kein individuelles Merkmal ausgezeichnetes Geschlecht von Kaloi-kagathoi, in Kleidung, Stand- und Sitzmotiven unzähligen anderen edlen Greisen, Heroen oder Göttern verwandt, die der Triptolemosmaler in diesen seinen reifen Jahren geschaffen hat⁸². Man vergleiche nur das namengebende Stück, den Stamnos G 187 im Louvre (Abb. 17. 18), mit Pluto zwischen Demeter und Persephone, die Kopenhagener Pelike, Ny Carlsberg 2695 (Abb. 19. 20), mit dem bärtigen (!) Triptolemos zwischen Demeter und Persephone und den 'Priamos' des Berliner Skyphos.

Das gleiche gilt von den kräftigen, jugendlich-schönen Frauengestalten, die — ob Heroine oder Hetäre — Tracht, Frisur, Augen- und Gesichtsschnitt teilen, als seien sie Schwestern. Den Hetären mag ein aufforderndes Lächeln die Lippen schürzen oder öffnen. Auffallende Abweichungen von diesen 'Standardtypen', besonders in der Tracht, dürften wohl — wie erwähnt — aus Vorlagen anderer Meister übernommen worden sein⁸³.

Bislang waren etwa 110 Vasen oder Vasenfragmente vom Triptolemosmaler bekannt, einem namenlosen Generationengenossen des Duris, des Makron und des

Brygosmalers, um nur die wichtigsten spätarchaischen Schalenmaler zu nennen, mit denen er mehr als die Vorliebe für diese Gefäßgattung gemeinsam hat. Beazley verdanken wir über die Etablierung des Werks hinaus die wichtige und anregende Fragestellung, ob der Triptolemosmaler, der — nach einer deutlich erkennbaren Frühphase — kraftvoll und beharrlich die Stilstufe der reifen Spätarchaik vertritt, nicht auf Grund äußerer Indizien, länger, d. h., bis etwa in die Jahre nach 470, gearbeitet haben könnte, als die Merkmale seines Stils zu erkennen geben⁸⁴.

Dieser Frage kann im Rahmen unserer Arbeit so wenig nachgegangen werden wie dem Problem der 'Duris-Nähe' des Malers. Beazley hat auf Verwandtschaft des dekorativen Details, nicht des Stils, im Frühwerk beider Maler aufmerksam gemacht⁸⁵. Seinen Beobachtungen lassen sich Kleinigkeiten hinzufügen⁸⁶. Für uns wichtig nur die Vorliebe des Triptolemosmalers für den mit Lotosknospenranken und Punktreihen durchwirkten Frauenkopfsputz, den Sakkos, der auch beim späteren Duris häufiger begegnet⁸⁷.

Zu dem von Beazley exemplarisch abgehandelten Problem der Berliner Schale F 2286 (Abb. 21—23) des Triptolemosmalers mit der Malersignatur des Duris mag ein Zusatz erlaubt sein⁸⁸. Daß die Inschrift der Beweiskraft des Stils weichen muß — nimmt man nicht an, der Triptolemosmaler, der nie signierte, habe ebenfalls Duris geheißen —, hat Beazley dargelegt. Auch, daß die Henkelpalmette der Schale »of *Douris's type*« sei. Sie erscheint in dieser einfachen Form seit Duris' mittlerer, der 3., sog. Hippodamas-Periode (ungefähr Ende der 80er Jahre). An den mittleren Duris erinnert auch das ungewöhnlich große Innenbild, die breite tongrundige Standfläche unter Tisch und Kline, die Folge von je einer Kreuzplatte und einer Mäandereinheit — bei Duris allerdings ein 'falscher', bei unserm Maler ein Hakenmäander⁸⁹.

Wie immer man die usurpierte Signatur erklären und werten mag, zweifellos war größtmögliche 'Duris-Nähe' beabsichtigt. Dafür spricht auch die Tatsache, daß der Triptolemosmaler unter allen Schalen mit dekorierte Außenseite, soweit ich sehe, nur diese mit großen Henkelpalmetten versehen hat — dem Markenzeichen der Duriswerkstatt. Bemerkenswert, weil er sich sonst dem pflanzlichen Ornament gegenüber generell extrem asketisch verhält⁹⁰.

Fünf frühe Schalen des Triptolemosmalers stammen aus der Werkstatt des Töpfers Euphronios, zwei aus der des Python, darunter die Berliner Schale mit der Duris-signatur. Die vatikanische Kriegerschale kommt aus der Brygoswerkstatt, eine Schale in Toledo (Ohio) scheint von Hieron getöpft⁹¹, auf dessen Drehscheibe auch der Berliner Skyphos entstanden sein dürfte. Der Triptolemosmaler hat also Schalen von den vier führenden attischen Töpfermeistern des ersten Jahrhundertdrittels bemalt. Es nimmt nicht wunder, daß er als Ateliergenosse der führenden Maler jenes Zeitraums, die ihrerseits mit diesen Töpfern in Werkstattgemeinschaft arbeiteten, manches sujet, manche zeichnerische Konvention aufgriff, so daß es zuweilen, vor allem in der Frühzeit, nicht leicht ist, ihn als künstlerische Persönlichkeit zu isolieren.

Für Euphronios in seiner Töpferlaufbahn haben u. a. Onesimos und der Antiphon-Maler gearbeitet; ein Widerschein ihrer Kunst findet sich im Frühwerk des Triptole-

mosmalers. Auch dem Erzgießerei-Maler, einem Mitglied der Euphronioswerkstatt, steht unser Maler nah. Als Mitarbeiter des Töpfers Brygos hat der Brygosmaler nachdrücklich auf ihn gewirkt, als Associé von Python Duris, in Hierons Werkstatt schließlich dessen Hauptmaler Makron⁹².

Daß der Wiener Skyphos des Brygosmalers (Abb. 6) und der Bostoner des Makron (Abb. 7) im Dekorationsschema dem Berliner nächstverwandt sind, ist schon gesagt worden. Dabei rücken das Wiener und das Berliner Stück besonders eng zusammen. Auffällig sind die auf Standfestigkeit und nicht auf Eleganz hin angelegten Gefäßformen, die — gegenüber Boston — schmalere Bildfriese und die Kreuzplattenmäander. Als besonders dienlich zur Fixierung der Entstehungszeit erweisen sich Trachtmerkmale, etwa der gerade abschließende Chitonsaum des Priamos und der sich Unterhaltenden auf B, auch die 'Polyphrasmonbinde' im Haar Achills und des kleinen Schenken. Indizien, die eine Datierung vor 480 als schwer vertretbar erscheinen lassen⁹³.

Auch der Berliner Skyphos dürfte um 480 entstanden sein. Die Zeiten- und Bewußtseinswende der Perserkriege verhalf damals dem Strengen Stil zum Durchbruch, der sich ja schon bald nach der Jahrhundertwende anzukündigen begonnen hatte. Zeichen dieser Zeit gibt auch unser Gefäß zu erkennen, trotz der noch ganz dem Reifarchaischen verpflichteten, mit stupender Präzision gezeichneten Einzelformen. 'Streng' ist der feste Stand der ein wenig gedrunghenen Figuren, die, ohne Überschneidung nebeneinander aufgereiht, durch dichte gleichmäßige Gewandfalten, durch betonte Horizontalen wie in ein Koordinatennetz verspannt erscheinen. Ähnlich 'geometrisiert' wirken die Gestalten des Brygosmalers auf dem Wiener Skyphos — besonders befremdlich bei einem Maler seines Temperaments. 'Streng' ist das ungeschmeidige Schreiten des Deiphobos⁹⁴, vor allem auch die Ausfallstellung des Menelaos, der sich unmittelbar dem Aristogeiton der Tyrannenmördergruppe vergleichen läßt⁹⁵. 'Streng' der bis in den Hals durchgezogene Umriß der massiven Kinnpartie⁹⁶.

Der Skyphos gehört zum Besten, was der Triptolemosmaler zu leisten vermochte, wie ihm überhaupt auf den wenigen großen Gefäßen, die erhalten sind, wirklich Bedeutendes gelang⁹⁷. Ihn als künstlerische Individualität zu charakterisieren, fällt nicht leicht, obgleich die Handschrift unverkennbar ist. Wohl, weil ihm, dem makellosen Zeichner, der sich nie einer Nachlässigkeit schuldig macht, die Fähigkeit abgeht, Seelisches wirklich zum Sprechen zu bringen⁹⁸. Vermag die kühle Perfektion seiner Gestalten die innere Anteilnahme des Betrachters auch nicht in dem Maße zu erwecken, wie es den ganz großen Zeitgenossen gegeben war, so entschädigt der Triptolemosmaler durch andere Qualitäten. Im Rahmen des strengen Gesetzes der Gattung, des Kunsthandwerks der Vasenmalerei, mit ihren technischen und ästhetischen Bedingtheiten, hat er Vollendetes erreicht. Denn ausgewogene Komposition, subtile Flächenfüllung und untadelige Zeichnung schaffen ein ideales Gleichgewicht zwischen Gefäßkörper und Dekor, schaffen Angemessenheit und Harmonie⁹⁹.

Das ist die Gunst der historischen Stunde, denn noch sprengt die Versuchung, es der großen Malerei gleich zu tun, diese Balance nicht, doch auch die Gunst des persönlichen Temperaments. Hier hat die spätarchaische Kunst den Kreis ihrer Möglichkeiten voll ausgeschritten.

Von mehr als der Hälfte der dem Triptolemosmaler zugeschriebenen Gefäße ist der Fundort bekannt. 54 stammen aus Italien, überwiegend aus Etrurien, nur 6 aus Griechenland, 3 aus den östlichen Randgebieten des Mittelmeers. Diese Statistik legt den Schluß nahe, daß die Werkstätten, mit denen er arbeitete, vornehmlich für den Export nach Mittelitalien produziert haben¹⁰⁰.

Die etruskischen Kunden dürften attische Vasen nicht nur als kostbares Tafelgeschirr eingekauft haben, das den Verstorbenen dann wie anderes geschätztes Besitztum ins Grab gestellt wurde, es scheinen ihnen doch auch die Bildthemen der Gefäße und ihre Verwendbarkeit im Sepulkralbereich wichtig gewesen zu sein¹⁰¹.

So mag man unseren Skyphos dem Abgeschiedenen als Mahnung und Verheißung mitgegeben haben: für die Unabwendbarkeit des Scheidenmüssens steht der Abschied des Kriegers, für die Jenseitshoffnung das Bild der Zeustochter Helena und des Götterlieblings Menelaos, dem zum letzten Aufenthaltsort die Insel der Seligen beschieden worden war¹⁰².