Zeitschrift: Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern
Herausgeber: Archäologisches Seminar der Universität Bern
Band: 7 (1981)

Artikel: Eine Schale des Hieron in Bern
Autor: Stadler, Martin
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-520154

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Martin Stadler

Eine Schale des Hieron in Bern

HIEPON ΕΠΟΙΕΣΕΝ steht in den Glanzton einer Henkelunterseite der Schale geritzt (Taf. 6,1), die sich in der Sammlung des Archäologischen Seminars Bern befindet (Taf. 6-7 und Abb. 1-4)[1]. Zwar sind die meisten Scherben erhalten, so dass das Gefäss als Ganzes vor Augen steht, leider jedoch sind viele Stellen, die nicht von schwarzem Glanzton geschützt waren, stark ausgewaschen. Schleif- und Kratzspuren lassen vermuten, dass auch die Restauration nicht ohne Schaden vonstatten ging. So ist uns nur wenig von der antiken Oberfläche unbeschadet überliefert.

Nach ihren Massen kann die Schale zu den grossen des signierenden Meisters gerechnet werden[2], eines Kollegen und Zeitgenossen des Brygos. Hierons Kylikes vom Typ B, zu denen unsere Vase gehört, sind nach Bloesch nur geringen Veränderungen unterworfen, wobei die Struktur der Fussplatte keine Variation erfährt[3]. Von den bei Bloesch aufgeführten Profilen wäre wohl London E 61[4] der Berner Schale zur Seite zu stellen, die damit in die spätere Produktion Hierons gehört. Weiter zeichnet sie eine relativ flache Basis aus, was sie im Oeuvre des Töpfers als Ausnahmefall kennzeichnet.

Die Fussplatte war beidseitig mit schwarzem Glanzton bedeckt, die Unterseite jedoch ist stark abgerieben; ausgespart blieben lediglich der Fussrand und der kleine Absatz auf der Oberseite. Der schwarze Überzug erstreckt sich weiter über den Stiel und die Basis bis zur tongrundigen Standlinie der Figuren des Bildfeldes, setzt an der Lippe wieder ein und füllt die Innenwand bis zum runden Bildfeld in der Mitte. Dieses wird von einem linksläufigen Mäander gerahmt. Rote Farbe wurde für Blütenkränze und Myrtenzweige verwendet, dünner Tonschlicker bezeichnet Muskelinskriptionen.

Für Anregung und Kritik danke ich Prof. H. Jucker und D. Willers.

Ausser den Abkürzungen des Deutschen Archäologischen Instituts werden im folgenden benützt:

Caskey-Beazley	= L. D. Caskey – J. D. Beazley, Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts Boston III (1963)
FAS	= H. Bloesch, Formen attischer Schalen (1940)
Hoppin II	= J. C. Hoppin, A Handbook of Attic Red-Figured Vases II (1912)
Leonard	= F. Leonard, Über einige Vasen aus der Werkstatt des Hieron, Diss. Greifswald (1912)
Nachbaur	= G. Nachbaur, Schalen des Makron aus der Werkstatt des Hieron, Diss. Graz (1978)
Pottier	= E. Pottier, Les Vases Antiques du Louvre III (1922)

1 Das Gefäss wurde aus altem Privatbesitz erworben. Der Fundort ist unbekannt, vermutlich eine etruskische Stadt Mittel- oder Südetruriens. Der Zustand, den die Tafeln zeigen, rührt von einer alten Restaurierung her, von der nur die Übermalung entfernt wurde. Dadurch treten die Gipsstreifen so krass hervor. H 12 cm; Dm am Schalenrand 33 cm; Dm am Fussrand 11,5 cm; Abstand der Henkelscheitel 41,5 cm.
Relieflinien wurden für die Zeichnung folgender Details verwendet: Am Kopf für den Stirn-Nasenkontur ausser der abgeschrägten Nasenspitze, die Verbindung der Nasenspitze zur Oberlippe, den Mund, die Nasenflügel, den Augenkontur und die Braue, soweit bartlos Kinn und Hals, den Nacken bis zur ansetzenden Kalotte, das Ohr, die Abgrenzungen vom Bart zur Wange und zur Umgebung des Ohres, die hängenden Bartsträhnen und den Schnurrbart; am Körper für den Aussenkontur, die Umrisse einzelner Gliedmassen, auch wenn sie den Körper oder das Gewand überschneiden, starke Körpergliederungen wie Brust- und langen Rückenmuskel, Finger und Handinskriptionen, Fussknöchel und Zehen; am Gewand für Kontur, Falten und Säume; an den Hunden für Kontur, sämtliche Inskriptionen des Kopfes, Halsband, Schulterbogen und die Gliederung der Pfoten; die Verwendung von Relieflinien an den Hasen lässt sich, soweit noch erkennbar, mit der an den Hunden vergleichen.
Zu den Zeichnungen der Bildfelder: Die verschiedenen Strichstärken sind keine Aussageträger, sondern nur zeichnerische Mittel. Am Original unterbrochene Linien wurden nur in seltenen, sicheren Fällen durchgezogen.
2 FAS 91-94.
3 FAS 93.
4 FAS Taf. 25,4a.b.

Abb. 1

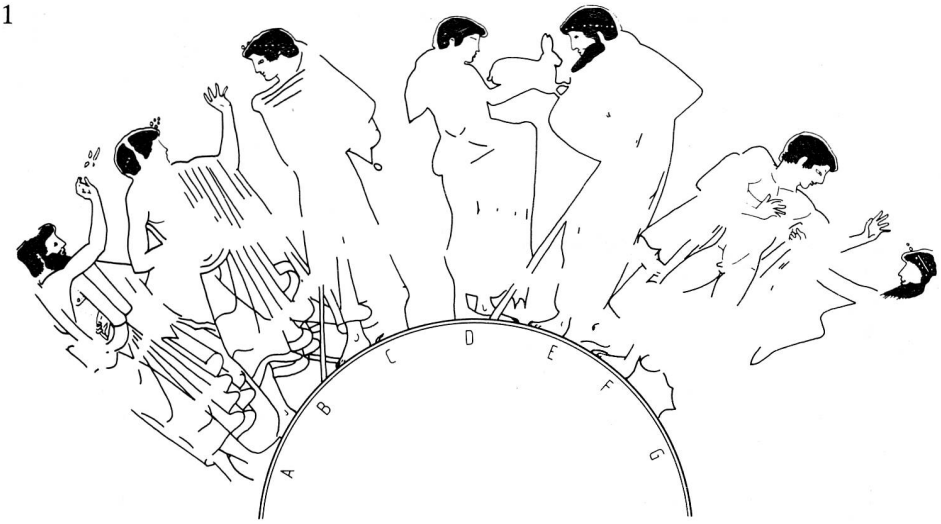

Abb. 2

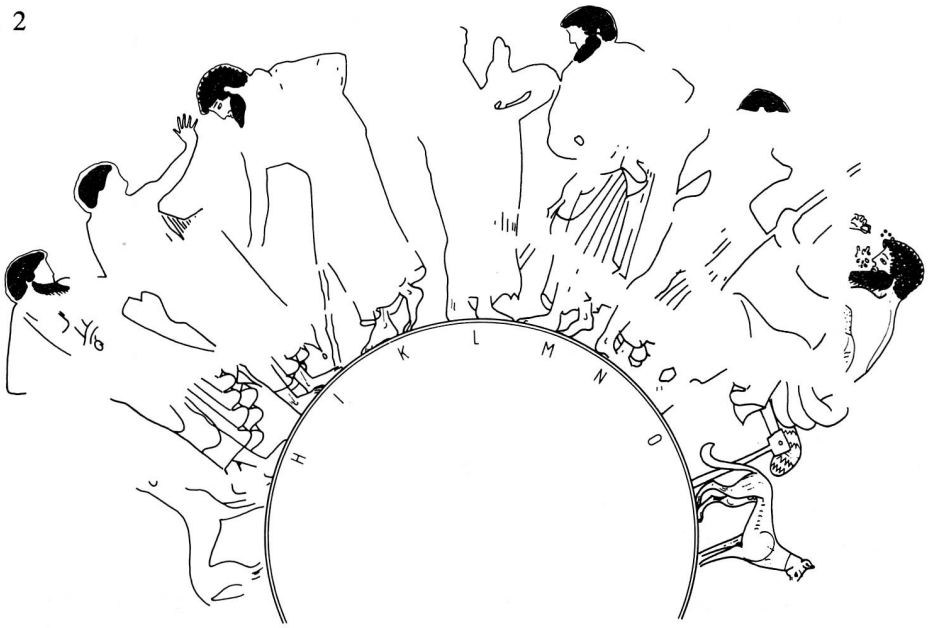

Abb. 3

Abb. 1-3 Umzeichnung des Erhaltenen. Zeichnung M. Stadler

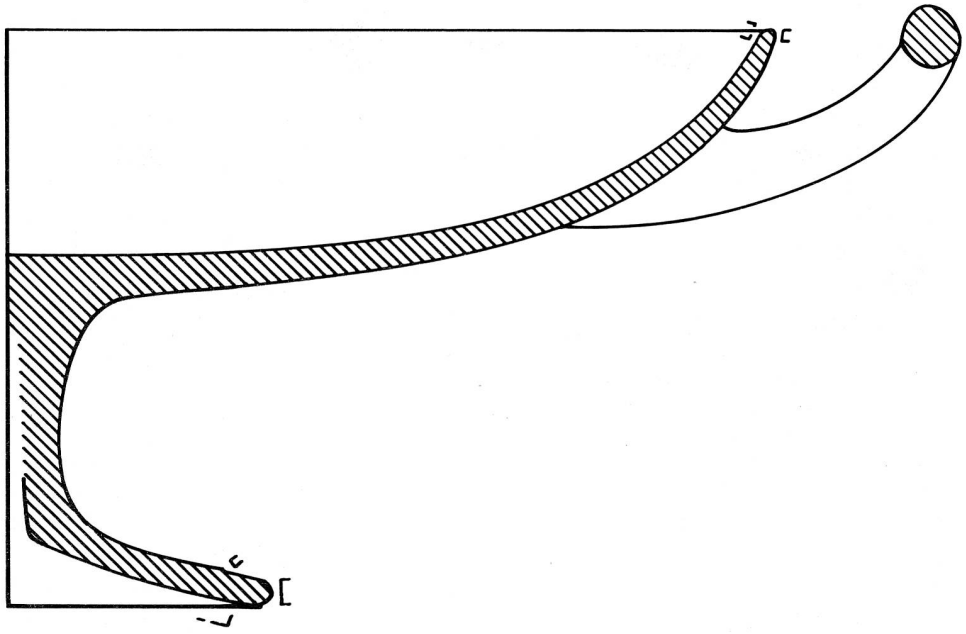

Abb. 4 Gefässprofil. Zeichnung M. Stadler

Auf allen drei Bildfeldern werden Szenen der homoerotischen Liebeswerbung dargestellt[5]. Beteiligt sind sowohl ältere und jüngere Männer als auch Knaben; sie sind, auf den Bildern der Aussenseite, radial um die tongrundige Standlinie angeordnet. Verdeutlichung erfährt das an sich schon eindeutig dargestellte Thema durch die in allen Szenen als Liebesgeschenke angebotenen Hasen. Bekleidet sind die Erasten und Eromenoi allein mit Mänteln. Zwei schlanke, kleinköpfige Hunde füllen in gleicher Haltung den freien Raum unter den Henkeln. Die Figuren der Aussenbilder sind in je drei Handlungsgruppen gefügt; die äussersten Figuren der beiden seitlichen schliessen das Bild mit ihrem Rücken ab, die Dreiergruppen stehen auf jedem Bildfeld in der linken Hälfte. Nur wenig verbindet die einzelnen Gruppen miteinander, da sie nicht allein der schwarze, nur schwach zergliederte Zwischenraum trennt, sondern auch die einander abweisende Haltung, der geschlossene Rückenkontur und die beziehungslosen Körperachsen. Senkrechte herrschen vor, Überschneidungen zwischen den Parteien sind möglichst vermieden, die Aufmerksamkeit der einzelnen Gruppen beschränkt sich allein auf die eigene Handlung. Dem gänzlichen Auseinanderfallen der Komposition stehen nur die räumliche Nähe der Gruppen, die einheitliche Wirkung der reihenmässig aufgestellten Figuren und Wiederholungen von Haltung und Gestik entgegen. Ihre inneren Bindungen erhalten die Gruppen naturgemäss in erster Linie durch den Handlungsbezug. In ihm ist die vorgeneigte Körperhaltung mit der schrägen Schulterlinie und den werbenden Gesten der Männer begründet. Dem helfen noch Kopfwendung, angedeuteter Blickkontakt und die Zergliederung des Zwischenraumes durch angewinkelte und ausgestreckte Arme, wie es beispielsweise der Sitzende auf dem Diphros zeigt. Überschneidungen auf Höhe der unteren Körperhälfte sind innerhalb der Gruppen etwas häufiger als zwischen ihnen. Für eine Liebeswerbung jedoch will die rechte zwischenmenschliche Wärme nicht aufkommen.

5 Zu diesem Thema kürzlich H. A. Shapiro, AJA 85, 1981, 133ff.

Zu stark wieder stören die Senkrechten in Körperachsen und Faltenfall, schliessen sich die ruhigen Konturen der Figuren gegeneinander ab. Die wenigen Berührungs- bzw. Verbindungspunkte und seltenen Überschneidungen vermögen keinen festen Zusammenhalt zu schaffen, zumal die aufeinandertreffenden Achsen nicht selten rechtwinklig zueinander stehen und ihre Richtung abrupt unterbrochen wird. Für diesen Fall sind die äussersten Männer (A und H) der Dreiergruppen repräsentativ, die sich nur mit Mühe in die Gruppen gliedern, eigentlich von ihnen ausgeschlossen bleiben. Hier nun stört das Element der Reihung und Parallelitäten, das im Gesamtzusammenhang noch positiv bewertet werden konnte. Auch die Haltung kann nicht nur verbindend gesehen werden, betrachtet man die sich abweisend in das Gewand hüllenden Knaben oder auch den ungeschickt vor den Sitzenden gestellten Jungen.
Das Innenbild (Taf. 6,2; Abb. 3) präsentiert sich geschlossener. Die Erzählweise der Liebeswerbung wirkt in der Abgeschlossenheit des Medaillons privater; die Rückenkonturen schliessen sich fast zum Oval, in dem sich dann das Geschehen abspielt. Dieses Oval korrespondiert wiederum mit dem runden Bildfeldrahmen, wodurch schon ein glücklicheres Zusammenspiel von Figurenkomposition und Raum erreicht wird. Wichtige Überschneidungen finden ihren Platz in der oberen Körperhälfte und unterstreichen die Beziehungen der Personen im Gespräch. Der vom Mann (ΕΥΘΥΚΡΑΤΕΣ) an den Löffeln gereichte Hase verdeckt zum Teil die vom Mantel verhüllte Rechte des Knaben (ΧΣΕ[Ν]ΟΦΟΝ)[6]. Lyra und Stock auf Höhe der Körpermitte füllen den Zwischenraum und fassen von unten den Mittelpunkt des Geschehnisses. Weitere Überschneidungen sind jedoch vermieden; auch schieben sich wieder senkrechte Falten zwischen die Figuren, was den inneren Zusammenhang etwas stört. Im wesentlichen jedoch ist die Komposition besser gelöst als auf den Aussenbildern, wie insgesamt die Zweiergruppen noch gut gefügt scheinen, gegen die nur mühsam gehaltenen Dreiergruppen. Häufige Wiederholungen der Figurenschemata in Haltung und Umriss, mit Variationen nur im Detail, verbinden die drei Bildfelder. So entsprechen sich etwa die Knaben C, N und Xenophon, weiter die vorgebeugt auf den Stock gestützten Männer mit spitz angewinkelten Armen E, M und K, möglicherweise noch G. Nur in der Art des Mantelüberwurfs variiert scheinen B und F. Etwa dieselbe Körperhaltung, wiederum etwas verändert, verbindet A und H mit Euthykrates. Schliesslich finden sich auch an den locker in den Mantel gehüllten Knaben L, D und I starke Gemeinsamkeiten; über den einen Arm ist immer eine Mantelbahn geworfen, der andere scheint frei und in seiner Haltung stärker variiert. Allein der Sitzende kommt nur einmal vor. Es wird also ein bestimmter Formenschatz benutzt, aus dem die Figuren, jeweils etwas verändert, zusammengestellt werden, was eine echte Gruppierung behindern muss und von einer gewissen Einfallsarmut des Meisters spricht.
Für den Namen dieses Vasenmalers gibt der des Töpfers den ersten Anhaltspunkt; für Hieron war hauptsächlich Makron tätig. Und tatsächlich finden wir bei diesem Meister, von dem uns ein grosses Oeuvre überliefert ist[7], für einige unserer Figurentypen direkte Entsprechungen. So lässt sich C mit einer Figur auf der Schale Louvre G 142[8] und dem Knaben des Innenbildes Louvre G 141[9] verbinden; er hat zusätzlich noch einen Stock. Etwas verunglückt, aber durchaus vergleichbar gebildet ist der Knabe eines Schaleninnenbildes in Boston 89.272[10]; auf derselben Schale[11] befindet sich eine dem Knaben F verwandte Figur. Für E findet sich ein Gegenstück auf einer Schale in Orvieto[12], mit der sich auch M verbinden lässt. N schliesslich ist auf New York 08.258.57[13] wieder anzutreffen. Dem Euthykrates lässt sich der Erast des

6 Die beiden Namensinschriften sind entlang der Rückenkonturen mit roter Farbe geschrieben. Gut erhalten sind nur noch die Anfangsbuchstaben ΧΣΕ[.
7 Beazley zählt 344 Gefässe, siehe Beazley, ARV 458ff.; die Identifikation Makrons als Hauptmaler der Hieronvasen steht seit Furtwängler (1904) und Leonard (1912) relativ fest; vgl. dazu Nachbaur 5ff.
8 Pottier Taf. 116.
9 Pottier Taf. 115.
10 Caskey-Beazley Taf. 81,142.
11 Ebenda Taf. 80,142.
12 Hoppin II 91.
13 Hoppin II 66.

Innenbildes Louvre G 142 (Anm. 8) zur Seite stellen. Der Typ der Hunde tritt uns auf Berlin F 2292[14] entgegen. Mit Makron lässt sich auch sehr gut die Unfähigkeit zu echter Gruppenkomposition verbinden[15]. Sogar auf dem Skyphos in Boston[16], den der Maler als einziges Werk signierte, schieben sich senkrechte Faltenbündel zwischen die Figuren, wirkt der Gruppenzusammenhang nicht völlig geglückt.

Ein Detailvergleich der Berner Schale mit diesem Skyphos und der Schale 89.272 in Boston (Anm. 10) lässt ihre Zugehörigkeit zum Oeuvre des Makron zur Gewissheit werden. Die Körper sind kräftig und wirken etwas untersetzt. Der Umriss der Figuren ist, bis auf spitz abstehende Ellbogen und Mantelzipfel oder bisweilen sich prall durch das Gewand drückende Rückenkonturen mit ausgeprägten Gesäss- und Schenkelrundungen, in grossen Zügen ruhig angelegt. Die Zeichnung wirkt auf beiden Schalen schnell und sicher, jedoch nicht sorgfältig ausgeführt[17]. Auf anatomische Feinheiten wird mehr noch beim Skyphos, weniger bei den Schalen Wert gelegt; schwierigere Haltungen werden nicht favorisiert. Die Zeichnung der Brustmuskeln, wie auch der als kleine Ringe angegebenen Brustwarzen und der unregelmässig punktierten Körperbehaarung[18] ist in schwarzem Glanzton ausgeführt und einer Pariser Schale[19] sehr gut zur Seite zu stellen. Die Knöchel sind mit schwarzen Haken angegeben, die Sehnen und Muskeln der Beine mit rotbraunen Schlickerstrichen.

Die Füsse wirken plump, etwas verzeichnet und variieren in der Grösse; auch hier macht der besser gezeichnete Skyphos eine Ausnahme. Der grosse Zeh wird vom folgenden bogenförmig überspannt[20]. Die Hände, allgemein schmal und feingliedrig, werden nur im Zugreifen etwas derber. Geziert halten sie mit zwei Fingern Myrtenzweige[21]. Auf einem meist kurzen, kräftigen Hals sitzen oft längliche Köpfe mit flacher Kalotte, ausgeprägtem Hinterkopf und kräftigem Gesichtskontur. Ein weiter flacher Bogen bezeichnet die Stirn und die grosse Nase; die etwas herabgezogene Nasenspitze ist durch eine schräge Linie gebrochen. Eine Konkave leitet von hier aus zur wulstigen Oberlippe über, darunter die stark hängende Unterlippe. An diese schliesst in hartem Übergang entweder ein schweres, rundes Kinn an oder der lange Vollbart, der zum Gesicht hin mit einer Relieflinie abgeschlossen ist. Das strähnige untere Ende des Bartes wird von Strichen belebt. Der Schnurrbart lässt die Stelle unter der Nase frei[22]. In der Mitte der oberen Gesichtshälfte sitzt das schmale, feingeschwungene Auge. Die Pupille ist bei F, O und C nach vorn gerichtet, dem Skyphos vergleichbar; bei K und G ist sie ganz nach vorn gerutscht. Die Braue überspannt kräftig gezeichnet in leichtem Bogen das Auge. Das kleine, meist runde, nierenförmige Ohr sitzt etwas hinter der Mitte des Kopfes und ist durch eine kleine Bogenlinie gegliedert; es können aber auf demselben Gefäss, so auch auf der Berner Schale, leicht abgewandelte Formen nebeneinander auftreten. Der Haarkontur ist entweder glatt, oder es sind Buckellocken auf den Umriss gesetzt; zum Teil hängt das Haar zungenartig ins Gesicht. Allgemein scheint nicht viel Sorgfalt auf die Detailzeichnung der Köpfe gelegt; dasselbe lässt sich auch von den in grossen Zügen angelegten Mänteln sagen.

Die Falten sind auf dem Skyphos in Boston wie auch auf der Berner Schale sämtlich durch Relieflinien angegeben. Die Gewänder erscheinen meist durchsichtig, so dass das dem Betrachter am nächsten stehende Bein im Kontur sichtbar wird. Die Kniescheibe ist in der Regel angegeben. Der schwere Stoff der Mäntel ist auf allen genannten Gefässen mit Hilfe der gleichen Mittel anschaulich gemacht. In dicken, runden Wülsten biegen Gewandbäusche um den Körper; die Berner Schale lässt dies nur noch am Nackenbausch des Knaben im Innenbild

14 CVA Berlin 2 Taf.90,1.3.4.
15 Vgl. Caskey-Beazley Taf. 80,142.
16 Caskey-Beazley Taf. 76f., Inv. 13.186.
17 Vgl. E. Pfuhl, MuZ I 469.
18 Im Gegensatz zum Brygosmaler, der entlang der Medianrinne punktiert. Vgl. CVA Wien Kunsthist. Mus. 1 Taf. 35.
19 Pottier Taf. 117, G 143.
20 Nachbaur 144.
21 Nachbaur 145.
22 Nachbaur 140.

und an den Ringwülsten um die Hüfte des Sitzenden erkennen. Gleichmässig in weiten runden Bögen schwingen die Säume ab. Der Oberkörper wird von einem U-förmigen Mantelreif gerahmt.

Bestimmte Gewandformeln verbinden den Helenaskyphos und unsere Schale, so der von zwei Seiten herabschwingende Mantelsaum, dessen Rundungen sich in einem Mittelbuckel treffen[23]. Die in einem Zipfel endenden Säume, dem Paris unter der linken Achsel, dem Euthykrates vor dem Körper herabhängend, entsprechen einander direkt. Die Anlage des Nackenbausches und der vor ihn gelegten Zugfalten, wie sie auf unserer Schale Xenophon zeigt, finden wir, vielleicht etwas grober gezeichnet, am Knaben der Mittelgruppe der schon erwähnten Bostoner Schale wieder. Diese Detailübereinstimmungen geben die Gewissheit, dass es sich beim Meister unserer Schale um Makron handelt.

Um das Gefäss nun in die Werkfolge dieses Meisters einzugliedern, sei seine stilistische Entwicklung in groben Zügen umrissen. Im Überblick fallen zwei Hauptphasen auf, eine frühe und eine reife, die stufenlos ineinander übergehen[24]. Die Komposition der frühen Stücke droht auseinander zu fallen; nur unzureichend wirken gegen das Trennende der vielen Senkrechten, des leeren Zwischenraums, der zum Teil V-förmig auseinanderstrebenden Körperachsen und der spitzen Ellbogen als Verbindungselemente einige wenige Überschneidungen und Achsenbezüge. Dass eben jene trennenden Elemente nicht allein auf unbewegte Bilder Makrons beschränkt sind, zeigt der Komos auf der Schale Villa Giulia 50369. Auch hier wird der kompositorische Zusammenhalt mit Hilfe einiger Überschneidungen und der Achse der weit ausgestreckten Arme nur mühsam hergestellt.

Diese spröde Kompositionsweise wird sich später mildern, wenn auch nicht völlig verschwinden. Auf der Berliner Mänadenschale F 2290 ist dem Meister der Zusammenhang gut geglückt. Mannigfaltige Bezüge und Parallelen greifen über den schwarzen Zwischenraum hinweg. So entsteht auf Schulterhöhe eine feste Verbindung, die in den sich überschneidenden Chitonsäumen ihre Entsprechung findet; jene wirken gemeinsam wie ein helles Band, unter dem, wie auf einem Fries, die Füsse tanzend wirbeln. In der Mitte der Figuren bildet der Kolpos durch das rhythmische Abwechseln seines Durchsichtigkeitsgrades ein verbindendes Element. So macht die Gruppe bei Wahrung der Individualität der Einzelfigur einen geschlossenen Eindruck, verstärkt noch durch die weich fliessenden Formen der Gestalten.

Die frühen Werke zeichnen sich durch starke Flächigkeit aus, die wir auf den Schalen Villa Giulia, München und Paris wiederfinden. Möglichst wenig Raumebenen werden berührt, eine Eigenart, die er nie völlig beheben wird. Schwierigkeiten bereitet dem Meister auch die Proportionierung der Körper, wie der Knabe des Münchner Schaleninnenbildes zeigt. Diese Mängel finden sich zwar in der reifen Phase auch hin und wieder, man beachte die aus Gründen der Isokephalie erschreckend gelängten Sitzenden der Berliner Schale F 2292. Ähnliches findet man beim Sitzenden der Berner Schale (Taf. 7,2). Im allgemeinen jedoch stabilisieren sich die Proportionen in dieser Schaffensperiode.

Die unsicher proportionierten Gliedmassen, flächige Körperlichkeit sowie knappe und spröde Inskriptionen weichen runden, massigen Formen und fleischigen Wölbungen. Bezeichnend

23 Vgl. den Paris auf dem Bostoner Skyphos.

24 Für die frühe Phase vergleiche:
1) Rom, Villa Giulia 50369: P. E. Arias – M. Hirmer, Tausend Jahre griechische Vasenkunst (1960) Taf. 132.
2) Paris, Louvre G 148: Pottier Taf. 119.
3) Wien 3698: CVA Wien Kunsthist. Mus. 1 Taf. 13,3; 14.
4) München 2655: Hoppin II 64.

Für die reife Phase vergleiche:
5) Skyphos Boston 13.186, s.o. Anm. 16.
6) Schale Boston 89.272, s.o. Anm. 11.
7) Berlin F 2292, s.o. Anm. 14.
8) Berlin F 2290: CVA Berlin 2 Taf. 87f.
9) Boston 01.8022: Caskey-Beazley Taf. 79,141.

Weitere, zum Teil abweichende Werkfolgen: Nachbaur 156ff.; Leonard 43f.

hierfür ist die Wandlung des Busens. In der Frühzeit knapp mit zwei Haken hingeworfen[25], entdeckt auch Makron später Freude am Modellieren und versucht durch Faltenlinien, die sich taschenförmig um die Brüste schliessen, der natürlichen Form näher zu kommen[26]. Die Hände verlieren ihre frühe plumpe Form und werden schmaler, feingliedriger[27]. Das wachsende Interesse Makrons am Körper darf, wie die Entwicklung des Busens andeutet, nicht allein gesehen werden, sondern nur im Zusammenhang mit dem Gewand, sind doch seine meisten Figuren bekleidet. Repräsentativ für das frühe Verhältnis von Körper und Gewand sind die Flötenspielerinnen auf der Schale der Villa Giulia 50369. Steif und gerade verhängen die Falten grob den Körper, der als tragendes Gerüst noch kaum in Erscheinung tritt. Nicht auf ihn, noch auf seine Bewegung und Beweglichkeit wird Rücksicht genommen. Die Faltenbündel sind noch weit getrennt, die Abtreppung des Saumes ist deutlich durchgeführt; letztere wird sich verschleifen, die Falten sich gleichmässiger über den Chiton verteilen[28].

Weich schwingt das Gewand der Berliner Mänaden im Schritt nach, flattert der Saum um die Knöchel. Der nun tiefe Kolpos bläht sich und gibt den Blick auf schlanke, doch kräftige Körper frei. Der Überfall ist nach oben gerutscht, nichts hindert den Körper mehr in seiner Beweglichkeit, im Gegenteil, erst jetzt hat er genügend Raum dafür. So sind Gewand und Körper gleichberechtigt, der Chiton ist nicht mehr der verdeckende Gegenspieler. Den beim leichten Frauengewand bemerkten Gewinn an Stofflichkeit kann man auch an den Mänteln verzeichnen. Stoffwülste, die um die Glieder liegen, in der Frühphase noch knapp und in enger Kurve umbiegend, verlieren ihre Eckigkeit, werden später massig und rund. Die Faltenbahnen verbreitern sich. Bisweilen blechern umknickende Säume runden sich, schwingen in vollen Bögen. Der auf dem Gefäss der Villa Giulia noch schmale, den Oberkörper unterfangende Mantelwulst wird mehr und mehr schwellen und zum breiten Reif werden, der sich oft sogar optisch aus dem Gewandzusammenhang löst und den Oberkörper ornamental umrahmt. Die Bostoner Schale 01.8022 zeigt eine schon weit fortgeschrittene Stufe dieser Entwicklung. Das Gewand ist dem Körper nun fast schon zu schwer, zu massig, und beginnt ihn zu verdecken. Die Säume schwingen nur noch in wenigen weiten Bögen, der breite Reif um den Oberkörper hat sich verselbständigt.

Vor diesem Hintergrund der Trennung in zwei Phasen wird klar, dass die Berner Schale in die reife Periode gehören muss. Die kräftigen, relativ natürlichen Proportionen, die gegenüber dem Frühwerk doch dichter geschlossene Komposition, sowie die weiche, runde Stofflichkeit der Gewandbehandlung sprechen dafür. Sie wird wohl etwas vor dem Skyphos aus Boston entstanden sein, da dieser in den Gewändern noch massiger, den Bäuschen aufgeblasener und dem den Oberkörper des Knaben umrahmenden Reif schon breiter ist. Ein wenig jünger als die Schale Berlin F 2291[29] scheint sie, da jene noch engere Faltenbahnen, zum Teil eckige Saumfalten und einen relativ schmalen Mantelreif hat. So gehört unsere Schale meines Erachtens in einen früheren Abschnitt der reifen Phase[30], nimmt man Berlin F 2290 und F 2292 als voll entwickelt an.

Für ein Gefäss des Spätwerks halte ich die Wiener Schale 3699[31]. Die Körper sind massig, noch massiger jedoch und überhandnehmend ist das Gewand. Die Symposiasten werden schier erdrückt durch die wogenden Massen Stoffs, aus denen sie, wie aus einem Meer, voneinander getrennt, auftauchen. Es herrscht kein gleichwertiges Verhältnis mehr zwischen Körper und Gewand, die Falten sind unstofflich ornamental gezeichnet. Die stilistische Entwicklung führt in diesem Stück zu Formen, die auf den modernen Betrachter wie Karikatur wirken.

Die Berner Schale ist zwar kein 'chef-d'oeuvre', jedoch eine gute Durchschnittsarbeit, die sich durchaus dem Gros der Makronvasen ebenbürtig zur Seite stellen lässt.

25 Vgl. Villa Giulia, s.o. Anm. 24,1.
26 Vgl. Berlin F 2290, s.o. Anm. 24,8.
27 Nachbaur 145.
28 E. Langlotz, Zur Zeitbestimmung der streng rotfigurigen Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik (1922) 107f.
29 CVA Berlin 2 Taf. 86.
30 Nachbaur 169 datiert diese Phase zwischen 480 und 475 v.Chr.
31 CVA Wien Kunsthist. Mus. 1 Taf. 15,1-3.