Zeitschrift: Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern

Herausgeber: Archäologisches Seminar der Universität Bern

Band: 5 (2008)

Artikel: Im Spannungsfeld zwischen "konkret" und "atmosphärisch" : zur Interpretation einer Olpe des Halbpalmettenmalers aus Berner Privatbesitz

Autor: Rosenbauer, Ralph Christian

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-521336

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: 06.07.2025

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

Ralph Christian Rosenbauer

Im Spannungsfeld zwischen ‹konkret› und ‹atmosphärisch› — Zur Interpretation einer Olpe des Halbpalmettenmalers aus Berner Privatbesitz

Gegen Ende des Produktionszeitraumes attisch-schwarzfiguriger Vasen, also im ersten und vor allem zweiten Viertel des 5. Jhs, wurden diese ‹traditionell› gestalteten Gefäße hauptsächlich für den Export — namentlich nach Etrurien — produziert, wobei auch «eine konservative Einstellung [der dortigen Käufer] eine Rolle gespielt haben»[1] mag. Eine große Gruppe innerhalb dieser spät-schwarzfigurigen Gefäße bildet die sog. ‹Haimon-Gruppe›. Ihre Werke weisen eine — vor allem im Vergleich mit den vorangegangenen Zeiten — relativ flüchtige und wenig präzise Figurenzeichnung auf.

Die Werke des Halbpalmettenmalers, dem bisher knapp 100 Gefäße zugewiesen werden konnten, gleichen denen der Haimongruppe weitgehend in Formenschatz und Zeichentechnik. Sein Repertoire beschränkt sich offensichtlich auf kleine bis mittelgroße Gefäße, namentlich Olpen, Oinochoen und Hydrien. Weitere Gefäßtypen, so z.B. Lekythen, konnten für ihn bisher nicht nachgewiesen werden.

Das Œuvre des Halbpalmettenmalers wurde zuletzt von François Lissarrague umfassend gewürdigt.[2] Als immer wiederkehrende Kennzeichen der vom Halbpalmettenmaler gestalteten Gefäße nennt Lissarrague folgende Elemente und Charakteristika:

— Auf vielen Vasen des Halbpalmettenmalers erscheint die namensgebende halbierte Palmette — sie ist aber nicht zwingend erforderlich und fehlt auch auf etwa zwei Dritteln der ihm zugeschriebenen Werke.
— Häufig zeigt sich auf den Vasen des Halbpalmettenmalers der Beginn eines Verschmelzens zwischen Bildfeld und umgebendem Schmuckrahmen.
— Seine Werke zeigen in den seltensten Fällen Figurengruppen, sondern im Allgemeinen nur eine oder zum Teil auch gar keine Person bzw. Gottheit.
— Auf den Bildfeldern seiner Werke wiederholen sich häufig bestimmte Einzelelemente in immer neuen Zusammenstellungen, die daher gewissermaßen als ‹Versatzstücke› bezeichnet werden können.

Zu den auf zahlreichen Vasenbildern wiederkehrenden Motiven gehören neben der Halbpalmette unter anderem: Altäre (zum Teil mit brennendem Opferfeuer), architektonische Elemente (so z.B. Säulen und Architrave, aber auch Brunnen), Louteria (Wasserbecken) und Felsen, die scheinbar den Ort der Handlung in eine Höhle verlagern sollen. Hinzu treten häufig Kränze und auch sog. ‹Doppelstriche›, die in einer Art ‹Horror Vacui› das Bildfeld füllen. Im Gegensatz zu den sonstigen Gepflogenheiten der attischen Vasenmalerei dieser Epoche zeigen manche der Bildfelder gar keine Figuren, sondern setzen sich nur aus den schon erwähnten Gegenständen zusammen. Auf den restlichen Vasen beschränkt sich das Figurenensemble im Wesentlichen auf feststehende Typen, so z.B. auf Komasten, Krieger und Satyrn.

So konstatiert Lissarrague, dass der Halbpalmettenmaler mit einer festen, relativ geringen Anzahl von einfachen Elementen Bilder schaffe, die nie absolut identisch seien.[3] Zugleich betont er, dass die Darstellungen des Halbpalmettenmalers in vielen Fällen in Heiligtümern spielen, wobei sie eine diffuse Ritualität vermittelten und mehr ahnen ließen, als etwas zu beschreiben.[4]

Diese Kernaussage soll im folgenden am Beispiel einer Olpe aus Berner Privatbesitz, die viele der oben erwähnten Charakteristika der Werke des Halbpalmettenmalers aufweist, jedoch in einigen Details auch von seinen anderen Werken abweicht, hinterfragt werden.

Die Olpe des Halbpalmettenmalers aus Berner Privatbesitz

In Berner Privatbesitz befindet sich seit über 40 Jahren eine Olpe des Halbpalmettenmalers.[5]

Sie ist weitgehend erhalten, jedoch partiell restauriert[6] und weist eine Gesamthöhe von 26,1 cm auf. Ihr schwarzer Glanzton ist zum Großteil nicht vollkommen reduziert,[7] sondern weist teilweise eine rote[8] Färbung

Martina Seifert (Hg.), Komplexe Bilder, HASB-B 5, 2008, 35–44.

auf — dies gilt sowohl für den Vasenkörper, als auch für Teile des Bildfeldes.[9] Es handelt sich also um einen (partiellen) Fehlbrand,[10] der wohl z.T. auf ein zu dünnes Auftragen des Tonschlickers bei evtl. gleichzeitig zu niedriger Brenntemperatur zurückzuführen ist.[11]
Das zentrale Bildfeld der Vase wird links und rechts von einem senkrechten Doppelpunktband gesäumt, während an seiner Oberseite ein einfacher Mäander den Abschluss bildet. Die Standfläche der Figuren bildet eine einfache, durchgezogene Linie. Oberhalb des Bildfeldes befinden sich am Hals der Olpe zwei liegende Palmetten, über denen an der Mündung eine doppelte Reihe von Efeublättern das Gefäß nach oben abschließt.[12] Der Rest des Gefäßkörpers einschließlich des Henkels ist komplett mit (zum Teil nicht reduziertem) schwarzem Glanzton bedeckt.

Zur Deutung des Vasenbildes

Das Bildfeld der Olpe zeigt die für den Halbpalmettenmaler charakteristischen Merkmale: Dies beginnt bereits bei seiner Einfassung: Sowohl auf halber Höhe der linken Bildfeldbegrenzung als auch in der rechen Hälfte des oberen Abschlusses sind unmittelbar an das ‹Tüpfelband› bzw. den Mäander Felsen angesetzt, die man zunächst als Angabe einer Höhle bzw. Grotte interpretieren würde. Der exakten Bedeutung dieses Elementes wird im Folgenden, genau wie der Funktion der ‹Doppelstriche› noch nachgegangen werden.
Wie bei mindestens dreißig weiteren Gefäßen des Halbpalmettenmalers zeigt auch das Vasenbild der Berner Olpe einen Altar,[13] der in diesem Falle fast die gesamte rechte Hälfte des Bildfeldes einnimmt und auf dem ein Opferfeuer lodert. Zu Füßen des Altares entrollt sich eine Halbpalmette, die gewissermaßen aus der Fuge zwischen der (gedachten) Pflasterung des Bodens des Heiligtums und dem Fundament des Altars zu entwachsen scheint.
Den linken Teil nimmt hingegen eine männliche, stehende Figur in einem langen Mantel ein. Dieser ist an seinem unteren Ende mit Randbändern versehen und auch seine Ärmelabschlüsse sind reich verziert dargestellt. Die Person ist bärtig wiedergegeben und ihr langes Haar fällt weit über die Schultern. Es wird von einer Binde, die von der Stirn zum Nacken verläuft, zusammengehalten. Oberhalb dieser Binde liegt das Haar flach auf der Kalotte auf, während es unterhalb dieser locker in mehrere Zöpfe zusammengefasst ist (Abb. 5). Mit seinem ausgestreckten und leicht über die Horizontale erhobenem Arm hält der Mann einen Kranz[14] über das Opferfeuer des Altares. In der herabhängenden Linken trägt er hingegen eine Doppelflöte, also einen *Diaulos*.
Während die zuvor genannten Elemente dieses Gefäßes gut mit den auf den anderen Werken des Halbpalmettenmalers wiedergegebenen Bildelementen zu korrelieren sind, sticht die Darstellung dieser Person aus verschiedenen Gründen aus den übrigen Werken deutlich heraus: Dies liegt zum einen an dem stark betonten Standmotiv der Gestalt: Typisch für viele Vasen des Halbpalmettenmalers sind Figuren, die in Bewegung befindlich dargestellt werden. Besonders häufig werden sie wiedergegeben, wie sie sich während eines Ausfallschrittes umwenden (vgl. Abb. 6).[15] Der Mann auf der Berner Olpe steht hingegen unbewegt vor dem Altar — eine Ponderation zwischen Stand- und Spielbein ist nicht zu erkennen. Doch nicht nur vom Standmotiv, auch von der Maltechnik her unterscheidet sich diese Figur von anderen: Wie eingangs erwähnt, sind die Werke des Halbpalmettenmalers — ebenso wie die meisten der Haimon-Gruppe — oftmals für den ‹Massenmarkt› hergestellte, wohl preisgünstige Erzeugnisse von eher geringer Qualität. So gibt es auch im Œuvre des Halbpalmettenmalers einige Stücke, auf denen die Figuren der Bildfelder nur noch aus äußerst flüchtig wiedergegebenen Silhouetten bestehen, die keine Binnengliederung durch Ritzlinien oder durch das Aufbringen von weißem Deckton aufweisen.[16] In einigen dieser Fälle sind die Figuren so stark vereinfacht, dass man sie nur noch schwerlich deuten kann. So zeigt eine Hydria in Kopenhagen[17] neben einem zentralen Louterion einen Stier, der so flüchtig gemalt ist, dass er kaum noch als solcher zu erkennen ist.
Dem gegenüber ist die Figur auf dem Bildfeld der Berner Olpe vergleichsweise detailliert gestaltet: Sowohl Gesicht und Haare als auch Füße und Hände sowie das Gewand weisen vergleichsweise klare und saubere Ritzungen auf. Auch die ionischen Kymatien des Altares auf der rechten Seite sind in Ritzzeichnung angegeben. Besonders fein ist jedoch der *Diaulos*[18] in der linken Hand der Figur gezeichnet: Man erkennt deutlich

Abb. 1+2 *Olpe des Halbpalmettenmalers aus Berner Privatbesitz (Abb. in Orginalgröße).*

Abb. 2.

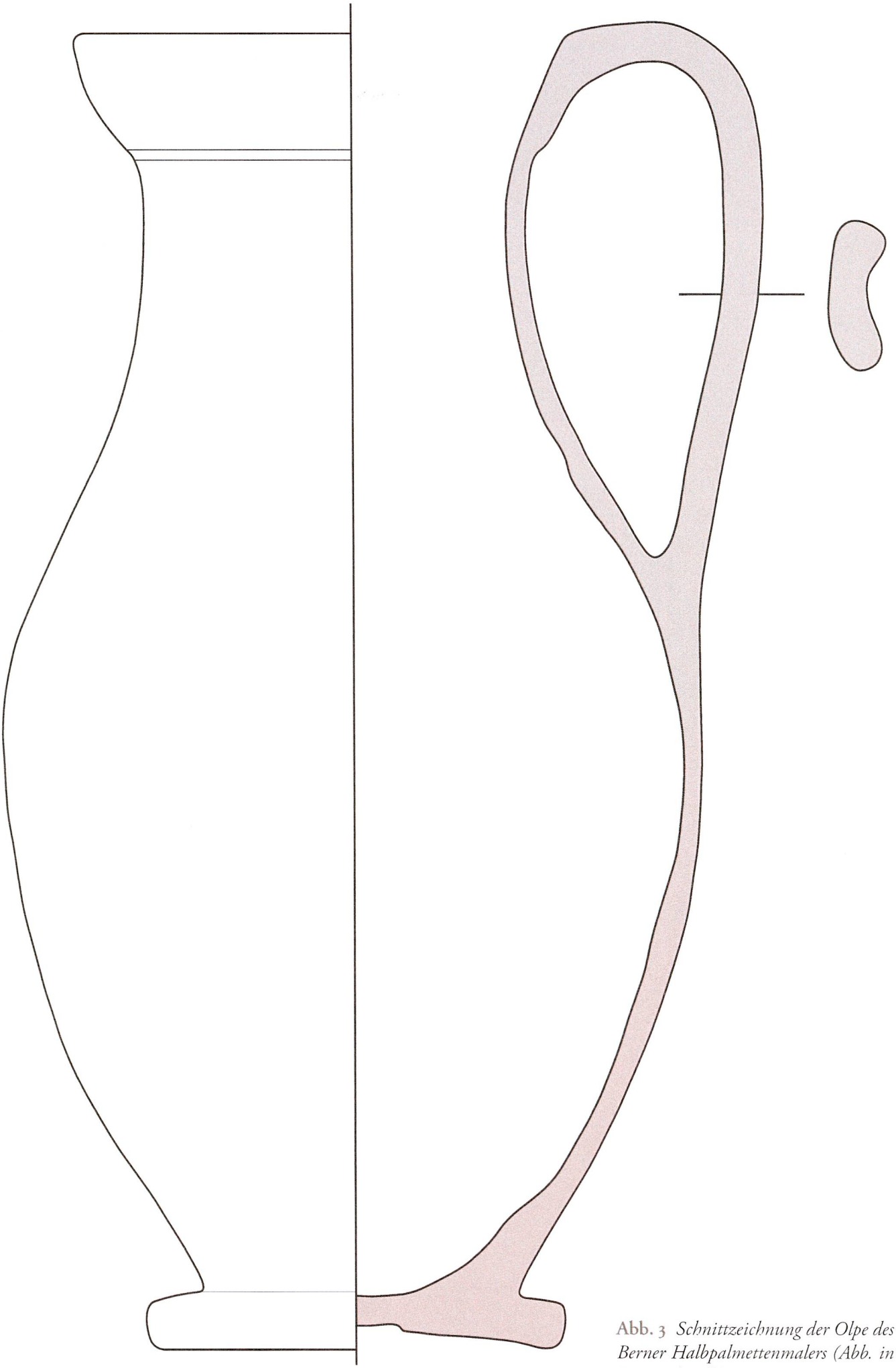

Abb. 3 *Schnittzeichnung der Olpe des Berner Halbpalmettenmalers (Abb. in Originalgröße).*

Abb. 4 *Bildfeld der Olpe des Halbpalmettenmalers aus Berner Privatbesitz (vergrößert)*

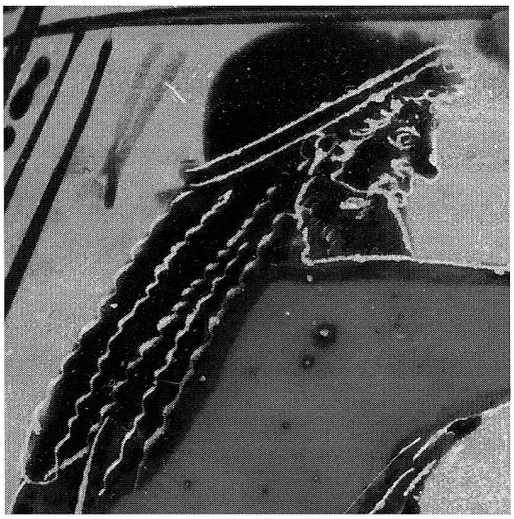

Abb. 5 *Detail: Gesichtes des Opfernden (Abb. in doppelter Originalgröße).*

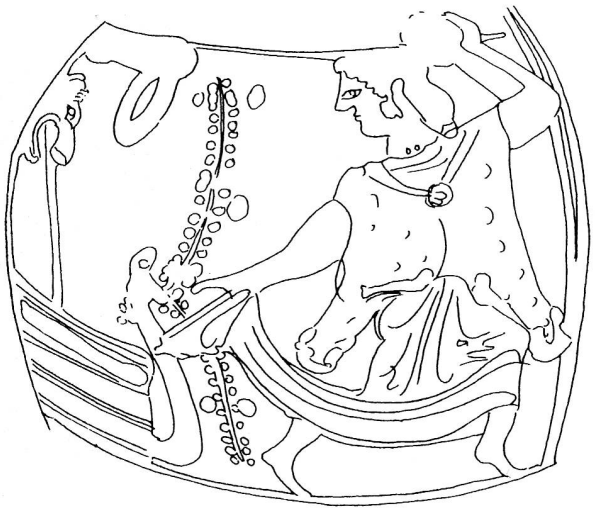

Abb. 6 *Oinochoe des Halbpalmettenmalers (Triest S 456). Mänade im Ausfallschritt sich zu Louterion zurückwendend. (Nach Lissarrague 1997, Abb. 13).*

die beiden getrennten zylindrischen Röhren mit ihren Grifflöchern und auch die beiden Verbindungs- und Mundstücke sind so differenziert abgebildet (Abb. 7), wie wir sie von zahlreichen anderen Vasenbildern her kennen.[19] Im Gegensatz zu der in der linken Hand gehaltenen Flöte wird der Kranz, den die Figur mit ihrer Rechten über das auf dem Altar lodernde Feuer hält, nicht durch Ritzungen untergliedert — jedoch sind seine einzelnen Blätter separat gezeichnet, so dass man sie gut erkennen kann (Abb. 8).

Der *Diaulos* fällt indes nicht nur aufgrund seiner relativ detaillierten Gestaltung ins Auge, er nimmt auch eine wichtige Position im Bildfeld ein: Sowohl in der Höhe als auch in der Breite des Bildfeldes befindet er sich jeweils in der Mitte. Er ist exakt horizontal ausgerichtet und fügt sich damit sehr gut in die Gesamtkomposition, die größtenteils von waagrechten und senkrechten Geraden bestimmt wird: So steht die Figur auffallend aufrecht, infolge dessen ihr Gewand fast senkrecht nach unten fällt, während ihr linker Arm beinahe waagrecht nach vorne gestreckt ist. Analog hierzu ist auch der Altar auf der rechten Seite im Wesentlichen aus horizontalen und vertikalen Geraden gebildet. Lediglich die Halbpalmette, das Altarfeuer und die Spannfalte des Gewandes der Figur folgen nicht dieser — gewissermaßen orthogonalen — Ausrichtung, sondern sorgen für eine dynamische Auflockerung der Gestaltung.

Berücksichtigt man sowohl die präzise Ausführung des *Diaulos* als auch seine prominente Position im Bildfeld, so scheint es wahrscheinlicher, den am Altar Stehenden als Flötenspieler anstatt wie bisher als Priester[20] zu identifizieren. Aufgrund des zweiten ihm beigegebenen Attributes, des Kranzes, liegt es nahe, ihn als Sieger eines musischen Agones aufzufassen. Dadurch unterscheidet sich die männliche Figur auf der Berner Olpe sehr deutlich vom restlichen Figurenrepertoire auf den Vasen des Halbpalmettenmalers, das in den meisten Fällen aus Kriegern, Amazonen, Komasten sowie Satyrn und Mänaden besteht. Von diesen beinahe stereotyp verwendeten Personen setzt sich unsere Figur ab, indem sie durch ihre Attribute als Sieger eines musischen Wettbewerbes charakterisiert wird und somit wesentlich genauer determiniert ist als andere Figuren auf den Vasen desselben Malers.

Musische Wettkämpfe sind uns sowohl aus literarischen als aus bildlichen Quellen zahlreich überliefert[21] und haben eine sehr weit zurückreichende Tradition.[22] Ebenso ist bekannt, dass als Siegespreise solcher Agone häufig Kränze — entweder in Form eines echten Kranzes oder als Nachbildung aus (edlerem) Metall — dienten.[23] Zwar stammt die erste schriftliche Erwähnung eines Kranzes als Siegespreis erst aus dem Jahre 402/401 v. Chr.,[24] jedoch waren Kränze als Kampfpreise hierfür aller Wahrscheinlichkeit nach schon vor diesem Datum gebräuchlich.

Leider wissen wir in der Regel nicht, was mit den Siegerkränzen nach Abschluss der Wettkämpfe geschah. Zumindest erwähnt eine Inschrift aus dem frühen

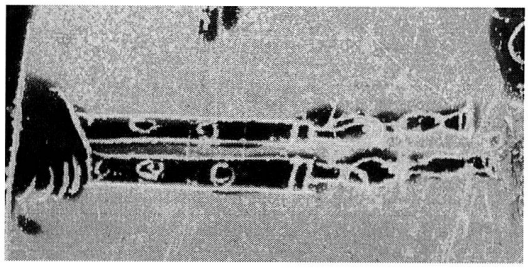

Abb. 7 *Detail: Der Diaulos. Gut zu erkennen die zylindrischen Röhren mit den Grifflöchern, sowie die Verbindungs- und Mundstücke (Abb. in doppelter Originalgröße).*

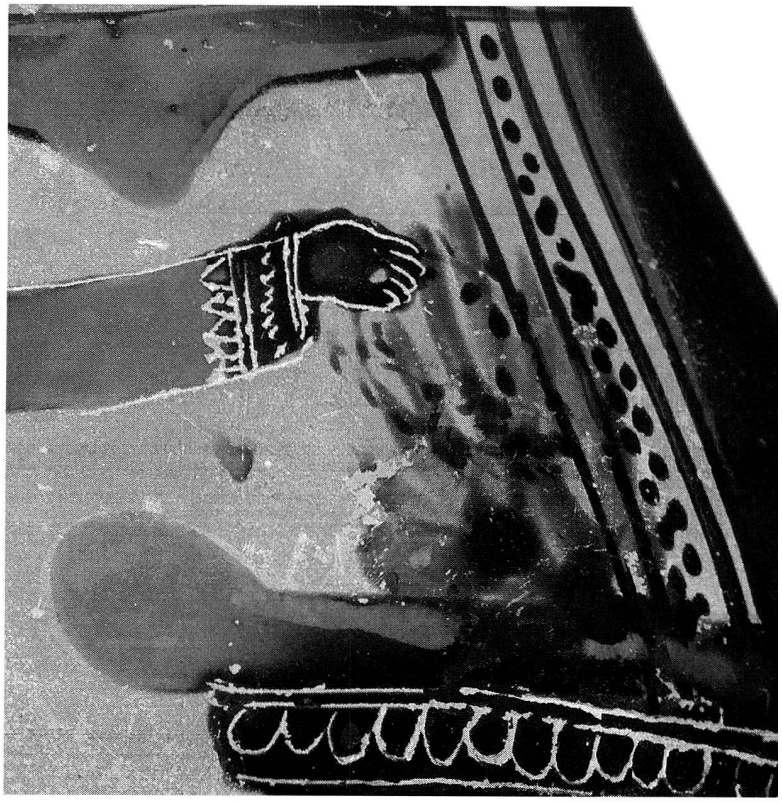

Abb. 8 *Detail: Der Kranz über dem Opferfeuer (Abb. in doppelter Originalgröße).*

5. Jh. in der Nymphengrotte von Pharsalos die Weihung eines Lorbeerkranzes an die Gottheiten der Grotte. Auch eine Weihung von Siegeskränzen durch Soldaten des Agesilaos an Artemis, die Schutzgöttin von Ephesos, ist überliefert.[25] Generell scheint es nicht ungewöhnlich, dass Siegespreise von Wettkämpfen in den Heiligtümern der Gottheiten verbleiben, zu deren Ehren sie veranstaltet wurden. So überliefert Herodot (I, 144), dass die Dreifüsse, die an den Spielen des Apollon Triopos als Siegespreis ausgesetzt waren, von den Siegern dem Apollo geweiht werden mussten und anschließend in seinem Heiligtum verblieben.

Hingegen erstaunt es, dass auf der Olpe des Halbpalmettenmalers im Berner Privatbesitz der Kranz eben nicht *geweiht*, sondern vielmehr in den Flammen des Altars *geopfert* wird. Solche Kranzopfer sind sehr selten. Die einzige bekannte direkte Parallele zu dem hier besprochenen Vasenbild findet sich auf einer Schale des Agora-Chairias-Malers[26] aus dem letzten Jahrzehnt des 6. Jh. Ihr Innenbild zeigt eine kniende Hetäre, die gerade einen Kranz in das Feuer eines Altars legt (Abb. 9).[27]

Im Spannungsfeld zwischen ‹konkret› und ‹atmosphärisch›

Bei der Darstellung auf der Olpe des Halbpalmettenmalers aus Berner Privatbesitz handelt es sich um ein ‹komplexes›[28] Bild in dem Sinn, dass es sich aus vielen verschiedenen Einzelbestandteilen zusammensetzt. Einige dieser Elemente treten auf einer großen Anzahl von Vasen dieses Malers auf, für andere lassen sich auch in der übrigen zeitgenössischen Vasenmalerei kaum Parallelen feststellen. Trotz der zahlreichen Wiederholungen von Elementen können durch ihre bewusste Zusammenstellung konkrete Begebenheiten geschildert werden, die in einigen Fällen auch über die dargestellte Situation hinausreichen.

Schon Lissarrague betonte, dass der Halbpalmettenmaler sich einem Spiel mit dem Austausch[29] hingäbe. Dies verdeutlicht sehr anschaulich eine Hydria in Frankfurt,[30] die auf den ersten Blick an eine gebräuchliche Brunnenszene[31] erinnert: Jedoch füllt in diesem Fall nicht eine athenische Bürgerin eine Hydria an einem Brunnen, wie man dies zunächst erwarten würde, sondern vielmehr ein Satyr eine Amphora — damit ist aber der Brunnen nicht mehr als eine Wasser- sondern vielmehr als eine Weinquelle[32] zu verstehen.

Das interessante dabei ist, dass innerhalb der Bildfelder des Halbpalmettenmalers einigen Versatzstücken scheinbar die Aufgabe zukommt, eine gewisse Atmosphäre zu evozieren, während andere Bildbestandteile durchaus ‹handlungstragend› zu sein scheinen. Zu ersteren gehören wohl all die Elemente, die Handlungs-

Abb. 9 *Innenbild einer Schale des Agora-Chairias-Malers (Athen, Agora-Museum P24012). Eine kniende Hetäre übergibt einen Kranz dem Altarfeuer.*

areale der Szenen in einen Sakralraum transferieren. Hierzu zählen hauptsächlich die Felsdarstellungen an den Rändern zahlreicher Bildfelder, die wohl nicht im engeren Sinn als ‹Grotte› verstanden werden sollten, sondern vielmehr ein Heiligtum in der Natur symbolisieren sollen. Die charakteristische Halbpalmette, die sich auffallend oft am Fuße des Altares entrollt, könnte in diesem Kontext eine Chiffre für die Natur sein, die in einem ländlichen Heiligtum sprießt. Damit ist sie nicht mehr nur ein vegetabiles Ornament, sondern trägt gleichzeitig zur Bildaussage bei.

Der Aufgabe, das Handlungsareal als Heiligtum zu kennzeichnen, dienen neben den zahlreichen Kränzen, die häufig die freien Flächen des Bildfeldes schmücken,[33] auch die für den Halbpalmettenmaler so charakteristischen ‹Doppellinien›, die wohl als Tänien zu interpretieren sind.[34] Während sich einige der Vasenbilder des Halbpalmettenmalers in der Schilderung von sakralen Landschaften bzw. von Heiligtümern erschöpfen,[35] gibt es andere, auf denen sogar Geschehen in ein Heiligtum verlegt werden, die ursprünglich gar nicht mit einem solchen verbunden sind: Ein gutes Bespiel hierfür bildet die Hydria London B348, auf deren Bildfeld rechts Peleus mit Thetis ringt, die gerade in Begriff ist, sich in eine Flamme zu verwandeln, während auf der linken Seite ein Altar mit Altarfeuer zu sehen ist.

Die Berner Olpe bewegt sich in der Mitte dieser beiden Extreme: Bei ihr scheint das durch die Angabe von Felsen, Tänien und Altar definierte Heiligtum als ‹Rahmen› für eine Handlung zu dienen, die auch in der Realität an dieser Stelle beheimatet ist.

Während der Ort des Geschehens mit Hilfe häufig wiederkehrender Versatzstücke durchaus stereotyp wiedergegeben ist, ist die in ihm beheimatete Handlung singulär. Auf keiner weiteren Vase können wir bisher das Kranzopfer eines Musikers — oder noch wahrscheinlicher Wettkampfgewinners — nachweisen. Gerade aus diesem Spannungsfeld zwischen ‹atmosphärischer› Ortsschilderung und konkreter Handlungsdarstellung erwächst der besondere Reiz der Berner Olpe.

Darüber hinaus zeichnet sich die Vase nicht nur durch die Einzigartigkeit ihres Motives aus, sondern ebenso durch die vergleichsweise hohe Qualität ihrer Zeichnung — dies sowohl im Vergleich zu anderen Werken desselben Malers als auch zur zeitgleichen schwarzfigurigen Vasenmalerei. Vielleicht gibt dieser Umstand in Kombination mit dem statischen Standmotiv des Musikers und seiner ‹altertümlichen› Frisur einen Hinweis darauf, dass es sich bei der besprochenen Vase um ein eher frühes und noch recht qualitätvolles Stücks des Halbpalmettenmalers handelt, bevor dieser weitgehend zur Massenproduktion überging.

Anmerkungen

1 Boardman [4]1994, 158.
2 Lissarrague 1997.
3 Lissarrague 1997, 136: «Le caractère combinatoire de cette iconographie permet, à partir d'un nombre extrêmement réduit d'éléments simples, de produire une quantité considérable d'images toujours distinctes.»
4 Lissarrague 1997, 136: «Elle véhiculent plutôt une ritualité diffuse, qu'elles suggèrent plus qu'elles ne la décrivent.»
5 Siehe Abb. 1–4. Über die Herkunft der Vase ist — außer, dass sie aus dem Baseler Kunsthandel stammt — leider nichts genaueres bekannt.
6 Die Vase weist einige geklebte Brüche auf, deren genauer Verlauf durch aufgetragene Farbe verunklärt wird. Der Henkel ist komplett angesetzt, scheint aber original. Das Bildfeld der Vase ist jedoch weitgehend ungebrochen — lediglich auf Höhe des oberen ionischen Kymations des Altares ist ein ca. 3 cm breites und 2,5 cm hohes Stück eingesetzt, wobei auch hier wiederum die Bruchkanten retuschiert wurden. Die Drehrillen auf der Innenseite weisen jedoch drauf hin, dass es sich hierbei um eine Originalscherbe handelt.
7 Zur Brenntechnik der attischen Keramik: Scheibler [2]1995, 72–107 (insbesondere 104) sowie Noble [2]1988, 79–98.
8 Munsell 2,5YR/4/8 (hue/value/chroma).
9 So z.B. für den Mantel der stehenden Person.

10 Zu den Fehlbränden siehe Noble ²1988, 157–161. Zur Art des Fehlbrandes vgl. insb. Abb. 246.
11 Dass der Tonschlicker zu dünn aufgetragen wurde, zeigt sich hauptsächlich an den Füllungen der Flächen — während die Umrisslinien im Allgemeinen sauber zu Schwarz reduziert wurden, sind die Füllungen häufig zur Rot reoxidiert (vgl. z.B. den Altar, aber auch die Figur auf der linken Seite des Bildfeldes).
12 In der Anordnung der Schmuckelemente ist sie damit fast identisch mit anderen Olpen desselben Malers, so z.B. Rom, Mus. Capit. 66, bei der lediglich der obere Mäander durch ein Tüpfelband ersetzt wurde.
13 So z.B. auf den Vasen Wien, Staatl. Antikensammlung 233, London, Brit. Mus. B358 oder Paris, Louvre BN 267.
14 Dieser Kranz ist fälschlicherweise in der zeichnerischen Wiedergabe der Vase bei Lissarrague (Abb. 19) nicht zu erkennen — dieser Irrtum wird jedoch im Text berichtigt (a.O. Anm. 38).
15 Vgl. z.B. die Hydrien London, Brit. Mus. B349 und 64.10–7.175, Paris, Louvre Cp 12688, Triest S457.
16 Vgl. z.B. die Hydria Moskau, Staatl. Antikensammlung 19308.
17 Kopenhagen 6446.
18 Zu Aufbau und Gestalt des *Diaulos* siehe: Schlesinger 1970 sowie Paquette 1984, 21–62 und Landels 1999, 24–46.
19 Vgl. z.B. attisch-rotfigurige Hydria London, Brit. Mus. E270. Weitere Vergleiche siehe Paquette 1984, Abb. A1–A56.
20 Beazley, Para. 288.
21 Wegner 1949, 107–110.
22 So berichtet bereits Hesiod von sich selbst, dass er in einem musischen Agon in Chalkis siegte (Hesiod erg. theog. 21–26).
23 Siehe Blech 1982, 109–181 sowie Heilmeyer 2002.
24 Hierbei handelt es sich um den Siegespreis des Kitharodenagons der Panathenäen, der — wahrscheinlich nachdem kein Bewerber angetreten war — der Göttin Athena geweiht hatte. Siehe: Woodward 1953–54, 107–112.
25 Blech 1982, 114. Dort weitere Literatur.
26 Athen, Agora-Mus. P24102.
27 Talcott 1955, 74.
28 Von lat. complexus, 2. Part. von complecti = ‹umschlingen, umfassen, zusammenfassen›.
29 Lissarrague 1997, 133.
30 Frankfurt, 308.
31 Vgl. z.B. mit der Oinochoe Würzburg, Landesmus. L 345. Zu Brunnenszenen auf attisch-schwarzfigurigen Vasen: Manakidou 1992–1993.
32 Lissarrague 1987, 18–20.
33 Vgl. hierzu z.B. die Vasen Triest, Mus. Arch. S 456 und Neapel, Mus. Arch. 2713.
34 Wir wissen aus den antiken Quellen, dass nicht nur Kultbilder (Pausanias 8, 31, 8 sowie 10, 35, 10) sondern z.B. auch Bäume in Heiligtümern (Theokrit 18, 44) mit diesen Binden geschmückt wurden.
35 So z.B. die Hydria London, Brit. Mus. 64.10–7.184, auf der nur ein Altar, eine Säule und zwei Halbpalmetten zu sehen sind, oder die Oinochoe, Berlin, Staatl. Antikensammlung 1929, die mit einem Altar, einer Säule mit Gebälk, einer Schlange sowie einem Louterion fast alle Versatzstücke des Halbpalmettenmalers aufweist.

Literatur

Beazley, *Para*
Beazley, John D.: *Paralipomena: Additions to attic black-figure vase-painters and attic red-figure vase-painters*, Oxford ²1971.

Blech 1982
Blech, Michael: *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 38, Berlin, New York 1982.

Boardman ⁴1994
Boardman, John: *Schwarzfigurige Vasen aus Athen*, Kulturgeschichte der antiken Welt 1, Mainz ⁴1994.

Heilmeyer 2002
Heilmeyer, Marina: *Kränze für das griechische Symposion in klassischer Zeit*, in: Heilmeyer, Wolf-Dieter (Hg.): Die griechische Klassik, Idee oder Wirklichkeit, Ausstellung, Berlin 2002, 296–299.

Landels 1999
Landels, John G.: *Music in ancient Greece and Rome*, London 1999.

Lissarrague 1987
Lissarrague, François: *Un flot d'images: une esthétique du banquet grec*, Paris 1987.

Lissarrague 1997
Lissarrague, François: *Le peintre des demi palmettes: aspects iconographiques*, in: Oakley, John H. / Coulson, William D. E. / Palagia, Olga (Hgg.), Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings, Oxbow Monograph 67, Oxford 1997, 125–140.

Manakidou 1992–1993
Manakidou, Eleni: *Athenerinnen in schwarzfigurigen Brunnenhausszenen*, Hephaistos 11–12, 1992–1993, 51–92.

Noble 1988²
Noble, Joseph V.: *The Techniques of Painted Attic Pottery*, London ²1988.

Paquette 1984
Paquette, Daniel: *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Paris 1984.

Scheibler ²1995
Scheibler, Ingeborg: *Griechische Töpferkunst: Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefäße*, München ²1995.

Schlesinger 1970
Schlesinger, Kathleen: *The Greek Aulos: a study of its mechanism and of its relation to the modal system of ancient Greek music, followed by a survey of the Greek harmoniai in survival or rebirth in folk-music*, Groningen 1970 [Nachruck der Ausgabe London 1939].

Talcott 1955
Talcott, Lucy: *Some Chairias Cups in the Athenian Agora*, Hesperia 24, 1955, 72–75.

Wegner 1949
Wegner, Max: *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949.

Woodward 1953–54
Woodward, Arthur M.: *Stéphanos chryôs tà nikéteria tô kitharoidô*, AEphem 1953–54, 2, 107–112.