Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande

Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise

Band: 36 (1987)

Artikel: Notizen zur Françoisvase (Versuch einer historischen Situierung für die Museumsdidaktik)

Autor: Hoffmann, Herbert

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835472

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: 15.07.2025

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

Notizen zur Françoisvase (Versuch einer historischen Situierung für die Museumsdidaktik)

H. Hoffmann

Diesem eher impressionistisch abgefassten Diskussionsbeitrag liegt die Projektarbeit eines archäologischen Seminars an der Universität Hamburg unter der Leitung von Herbert Hoffmann zugrunde. Der Text stellt weder Anspruch auf Ausarbeitung eines Konzeptes, noch auf erschöpfende Interpretation, sondern will lediglich als Anregung zu einer weiterführenden Auseinandersetzung verstanden werden.

Zur Aufgabenstellung:

Wir gingen aus von den unzulänglichen — da ahistorischen — Informationen, die dem Museumsbesucher zu der grössten und bedeutendsten aller griechischen Vasen zur Verfügung stehen. Die Françoisvase sollte in Hinblick auf ihren möglichen historischen und sozialgeschichtlichen Quellenwert befragt werden, mit der Absicht, Material für ein Museumsinformationsblatt zu sammeln.

Zur Arbeitshypothese und -methode:

Die Bilder auf der Françoisvase müssten aus ihrem geschichtlichem Zusammenhang heraus verständlicher werden und — umgekehrt — vielleicht auch Aufschluss über die genauere Entstehungszeit des Gefässes geben. Eine Ausgangshypothese war es, dass die Vielfalt der auf der Vase dargestellten Bilder in einem historisch begründbaren Bedeutungszusammenhang stehen.

Auch die herrkömmliche archäologische Forschung ist sich einig, dass die Anordnung der Bilder auf der Françoisvase keine beliebige ist, bzw. dass sie abhängig von ihrer jeweiligen Anordnung auf der Vase zu «lesen» sind (zuletzt hierzu K. Stähler). Daraus ergab sich als Arbeitsmethode ein strukturalistischer Ansatz.

Relevant erscheinende historische, bzw. sozialgeschichtliche Daten zur etwaigen Entstehungszeit des Gefässes:

Die Françoisvase ist im 6. Jh. v. Chr., einer Zeit grosser wirtschaftlicher und sozialer Veränderungen entstanden. Bislang herrschten in Athen einige, durch Grundbesitz grossgewordene Adelsgeschlechter, die ihre Abstammung bis zu den mykenischen Königen zurückführten. Hand in Hand mit der Entwicklung des aufkommenden Fernhandels und der Geldwirtschaft entsteht jetzt eine neureiche Oberschicht aus den Reihen der Gewerbetreibenden (*kapeloi*) und der Werkstattbesitzer (*ergasterioi*). Diese neue Schicht verfügt über grossen Einfluss, hat aber keine politischen Rechte. Um ihre Machtergreifung zu verhindern, stimmt auch der herrschende Adel 594 v. Chr. einer Reform durch den Aristokraten Solon zu. Infolge der sog. Solonischen Reformen werden fortan Sozialstatus und die Ausübung politischer Rechte aufgrund von Vermögen definiert (Timokratie). 561/60 gelingt es dem Adeligen Peisistratos, der von einem Teil des Geldadels unterstützt wird und sich seinerseits auf die Handwerkerschicht (*banausoi*) stützt, eine Tyrannis zu etablieren. Er wird bald vom alten Gentiladel vertrieben, kann sich aber mit seiner Familie 546/5 erneut und anhaltend behaupten. Die Herrschaft der Peisistratiden bildet für Athen den Übergang von der Aristokratie zur Demokratie.

Von besonderer Bedeutung für das ikonographische Studium der Françoisvase:

— Unter dem Archontat des Solon und der Tyrannis des Peisistratos steht die rechtmässige Familie im Mittelpunkt des staatlichen Interesses: durch legitimen männlichen Nachwuchs zwecks Erbe soll das Privateigentum erhalten bleiben. Die Institution der Einehe wird zu Beginn des 2. Viertels des 6. Jhs. formalrechtlich eingeführt.

— Auch religionspolitisch ist dies eine Zeit der Veränderung unter den Peisistratiden werden der populäre Ekstasekult des Dionysos sowie die Religion des Hephaistos gefördert. Durch die Interessenvertretung der Bergmänner und der Metallarbeiter — insbesondere durch die positive Einstellung zu ihrem Gott gewinnt Peisistratos die Unterstützung der «einzigen grossen Zusammenballung von Arbeitskräften im Lande» (Thomsen). Durch die Förderung der volkstümlichen Dionysoskulte und verwandter Offenbarungsreligionen gelingt es ihm, den religiösen Einfluss der aristokratischen Klans erfolgreich zu bekämpfen. Seine Söhne lassen eine neue Initiationshalle für die Mysterien in Eleusis bauen, die jetzt unter staatliche Kontrolle gebracht werden. (Der Kult des Hephaistos wird allerdings erst gegen Ende des 6. Jhs. staatliche.)

Zum Bildprogramm:

Schon bei der einführenden Bildbetrachtung wurde klar, dass auf der formalen Ebene die Anordnung der Bildfriese und der einzelnen Bilder innerhalb dieser eine strukturell genau überlegte ist. Somit müsste auch die Aufdeckung des Beziehungsgeflechtes den Weg zur inhaltlichen Deutung weisen. Strukturalistisch betrachtet zeigen die bildlichen Darstellungen ein durchgängiges Muster, sind als aufeinanderbezogene Variationen und Permutationen einiger weniger Grundthemen zu verstehen. Dennoch scheint es sinnvoll, wegen der hier extrem verkürzten Darstellung des visuellen Befundes, in diesem Rahmen auf die formale Untersuchungsebene (Anordnung, Abstände, Verbindungen etc.) zu Gunsten einer themenbezogenen Beschreibung zu verzichten.

Der Schwerpunkt soll im Folgendem auf zwei Themen gelegt werden: Hochzeit, bzw. Ehe und «alte», bzw. «neue» Götter. Weitere Themen, z.B. Begräbnis, bzw. Heldentod und mythische Kosmographie, werden aufgegriffen, um die Komplexität des Beziehungsgeflechtes zu demonstrieren.

Hochzeit, bzw. Ehe: Im 6. Jh. v. Chr. versucht Athen, durch seine wirtschaftlichen Erfolge nach den Solonischen «Reformen» auch kulturpolitisch, bzw. ideologisch eine Alternative zur alten Gesellschaftsordnung anzubieten. Dies wird auf der Françoisvase exemplarisch dargestellt. Dem athenischen Helden Theseus wird Achill, der grösste Held der Griechen des trojanischen Krieges gegenübergestellt. Diese beiden historisch bedingten «Varianten» stehen sich auf den zwei Vasenseiten gegenüber, wobei die «Antworten» des Theseus auf die Ereignisse aus dem Leben Achills, bzw. seiner Eltern und Vorfahren aber nicht so einfach zu verstehen ist dass der Maler an entsprechender Stelle ein gleichwertiges Ereignis dargestellt hat. Dies lässt sich am Beispiel «Hochzeit» verdeutlichen. Während der Hochzeit des Peleus ein Kampf zwischen Mann und Frau vorausging («Brautraub»), stellt die Hochzeit des Theseus und der Ariadne eine Befreiung dar. Bei der ersten Hochzeit erscheint Chiron, ein «gesitteter» Kentaur, als Ehevermittler: er hatte Peleus bei seiner kämpferischen Brautwerbung geholfen (Cypria, fr. 2). Auf der Vase tritt er als Garant der Ehe noch vor den Göttergästen dem Brautpaar mit seinem Geschenk entgegen und erweist damit der standesgemässen Ehe und Familiengründung seine Reverenz. Das Geschenk selbst, zwei erlegte Hasen und ein anderes Wildbret, ist vielleicht als homosexuelle Anspielung zu verstehen (s. hierzu Koch-Harnack, *Knabenliebe und Tiergeschenke*). Hinter ihm folgt Chariklo, seine eigene Ehefrau.

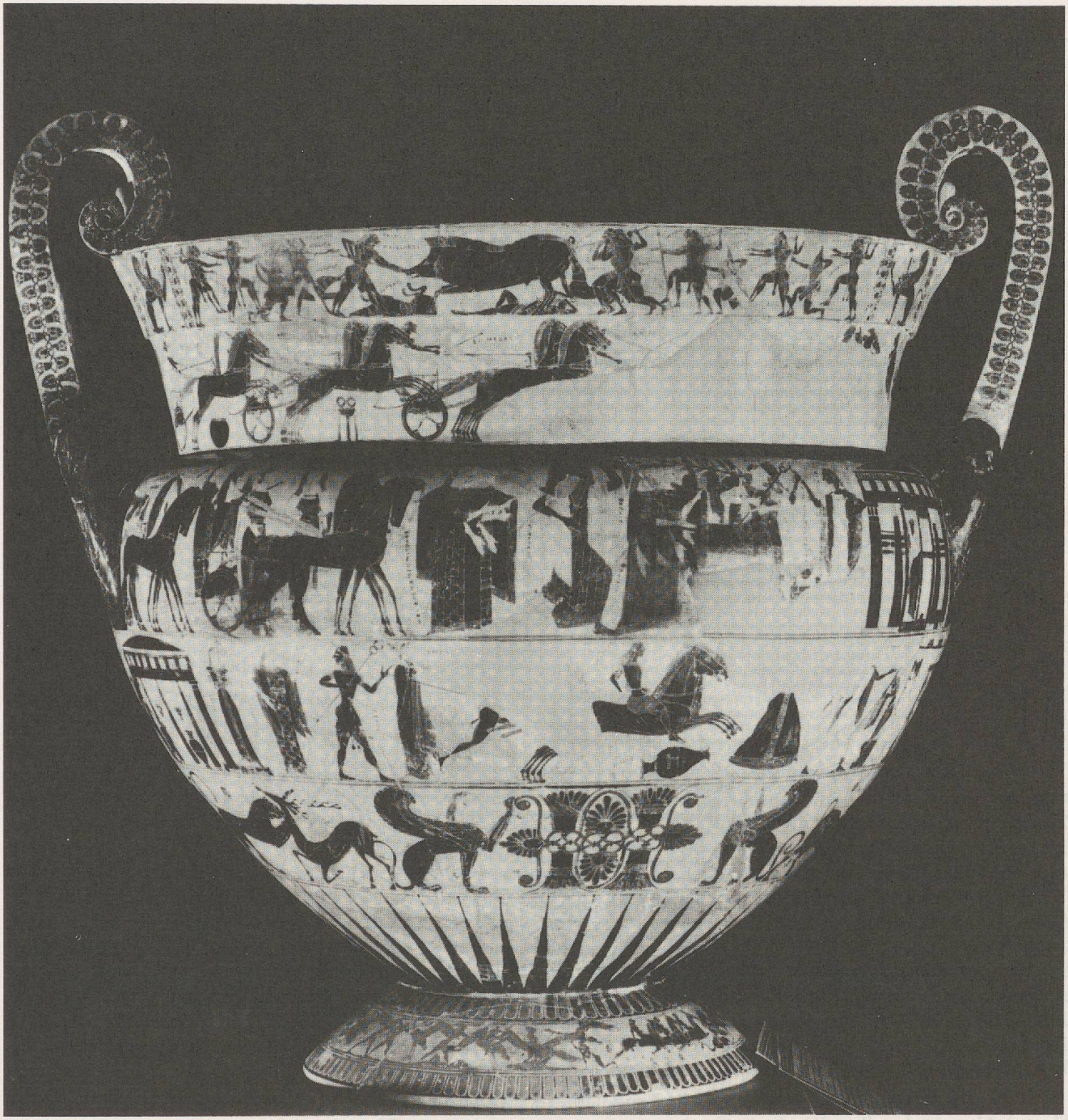
Den Empfang der Gäste erlebt Thetis bereits als «fertige» Ehefrau. Sie sitzt folglich brav im Hausinnern, während Peleus als Herr des Hauses — und seiner Gattin — draussen die Gäste begrüsst. Mit seiner Ehe wird für Peleus — dem Mann — die Bedingung geschaffen für seine «freie», d.h. homoerotische Lebensführung. Auf historischer Betrachtungsebene gesehen: die im 6. Jh. eingeführte Einehe dient nicht nur der Standesabsicherung nach aussen; die durch sie vollzogene Unterdrückung der Frau ist auch die Grundlage für ein homosexuelles Adelsideal. (Auch der Patroklosfries gehört indirekt zu diesem Gedankenkreis, denn im 6. Jh. wurden die beiden Helden, Patroklos und Achill, zu vorbildlichen Freunden — d.h. männlichen Liebespaar der griechischen Paideia.)

Die Ehe «à l'Athénienne» wird im «Hochzeitsfries» auch durch andere Beispiele versinnbildlicht: Zeus und Hera treten in ihrer Rolle als ideales Ehepaar auf: Zeus omnipotent und würdig, Hera an ihren Thron «gefesselt»; in beiden Bildern wird die passive, beherrschte Frau als Ideal gezeigt. Ares und Aphrodite verkörpern die idealen Tugenden der Geschlechter: Tapferkeit und Schönheit. Sie stellen damit auch eine symbolische Verbindung von primären Mächten dar, nämlich Kampfgeist und Erotik.

Die Horen, Göttinnen, die im Wechsel der Jahreszeiten die Natur spriessen lassen, verweisen auf eine im Mythos tief verwurzelte Vorstellung von Ernährung durch eine (verdrängte) weibliche Kraft. Auch mit den Moiren ist die Vorstellung der Bestimmung des Lebens durch eine weibliche Macht verbunden. Dies lässt eine mythische Vorzeit ahnen, in der die Macht der Frauen erheblich grösser war, als zur Entstehungszeit der Vase.

Eine Variante zum Thema Ehe als «natürliche» (d.h. gebährende) Bestimmung der Frau befindet sich im Jagdfries über dem Hochzeitszug: Atalante, die die Rolle der Ehefrau nicht übernehmen will, wird im Meleagerfries als ambivalentes Mannsweib dargestellt. Eine weitere Variante ist im Mittelpunkt der thessalischen Kentauromachie auf der gegenüberliegenden Vasenseite dargestellt: die Tötung des Kaineus. Kaineus war ursprünglich eine Frau und hiess Kainis. Sie wurde von Poseidon begehrt, wollte aber nicht geschwängert werden und bat den Gott, sie «unverwundbar» («undurchdringbar») zu machen. Dieser kam ihren Wunsch nach Befreiung nach und verwandelte sie in einen Mann, den durch Eisen und Bronze unverwundbaren Lapithen Kaineus. Auf der Françoisvase (wie auf zeitgenössischen Schildbandreliefs) erstmals dargestellt, wird er (sie) durch die «natürlichen» Waffen der Kentauren — Äste und Steine — mit phallisch-aggressiver Symbolik in den Boden gerammt. Durch «Umkehrlogik» werden die Normen des Patriarchats hier durch Berufung auf «Natur» (Kentauren) — als sogar dem Einflussbereich der Götter entzogene «Wirklichkeit» — vertreten. Wenn die «natürliche» Rolle der Frau die einer Gebährenden ist, so ist die des Mannes das Töten und Getötetwerden, d.h. als Held im Dienst der Polis zu sterben. Das Thema des Heldentodes (*thanatos kalos*) leitet sich bei den Griechen aus dem «agonalen Prinzip» des Lebens als aggressives, wettkampfartiges Aufeinanderprallen von Einzelnen, gesellschaftlichen Gruppen, schliesslich staatsähnlichen Gebilden (*poleis*) ab. Beherrschend ist das Motiv der aggressiven Auseinandersetzung, der Abwehr und Überwindung.

Auf dem harmonischen Familienfest der Götter und Menschen — der Hochzeitsfeier der Eltern des Achill — entsteht der Streit, der den trojanischen Krieg zu Folge haben wird, in dem so viele griechische Helden — unter ihnen auch Achill — sterben werden. Achills Tod, bzw. seine Bergung vom Schlachtfeld durch Ajax — ist auf den Aussenseiten der Henkel, die aus dem «Hochzeitsfries» aufsteigen, spiegelverkehrt dargestellt — einmal unbekleidet, einmal in der Rüstung eines Hopliten —, woraus sich auch formal die reziproke Bezie-



1.

hung zwischen Hochzeit und Heldentod ergibt. Damit bilden Kampf und Tod den Kontrapunkt zum friedlichen Hochtzeitsgeschehen.

Über den Bildern der Bergung ist auf beiden Vasenhenkeln eine geflügelte mit zwei Tieren in den Händeln zu sehen. Es ist Artemis, hier als «Herrin der wilden Tiere», oder Potnia Theron (Il. 21, 470). Auf dem einen Bild (über dem gepanzerten Achill) hält sie einen Panther und einen Hirsch, auf dem anderen (über dem nackten Achill) zwei Löwen. Offensichtlich haben die zwei Artemisbilder zu den Bergungsdartellungen auch einen inhaltlichen Bezug.

Spätestens im 8. Jh. v. Chr. werden solche Gruppen mit einer konkret-allegorischen Bedeutung versehen: wenn Patroklos siegt, wird er mit einem Löwen verglichen, wenn er stirbt, mit einem Stier oder einem Eber (Il. 16, 487ff., 821ff.). Wenn Artemis als Potnia Theron hier aber einmal zwei artverschiedene Tiere und einmal zwei artgleiche hält, gehen die Darstellungen über ein «Homerisches Gleichnis» hinaus. Auch die beiden Tierkampfgruppen in der untersten Bildzone des Vasenkörpers — ein Stier und ein Eber werden je von einem Löwen getötet — gehören in diesen Deutungsbereich.

Während dich auf der «Iliasseite» der Françoisvase die gesamtgriechische «goldene» Urzeit präsentiert, wird auf der «Theseusseite» der Vase die mythische Vorzeit der Stadt Athen, vertreten durch ihren ersten Helden, verbildlicht. Die Vorstellung eines «neuen» Athen, das als selbstbestimmte Stadt lebt und handelt, erklärt die Wahl des Theseus, dem vorbildhaften Kämpfer für das Gemeinwesen, als Pendant zu Achill.

Auch hier findet eine Hochzeit statt. Die Hochzeit des Theseus mit Ariadne, die nach der Befreiung der Athenerkinder noch auf der Insel Kreta stattfand und mit einem Reigentanz der festlich gekleideten Knaben und Mädchen auf dem Mündungsfries gefeiert wird, ist nicht als «Pendant» — denn schon die fehlende formale Entsprechung würde gegen eine solche Behauptung sprechen — sondern als «Variante» der Hochzeit des Peleus mit der Thetis zu verstehen. Die Theseidendarstellung zeigt die abwechselnd männlichen und weiblichen Tänzer — es sind sieben Mädchen und sieben Jünglinge — angeführt von ihrem Retter. Ariadne hält dem Helden symbolisch das Wollneuel und einen Kranz entgegen. Die Paarzahl der Tänzer legt die Assoziation ihres Geranos (Kranichstanz) mit einem Hochzeitstanz (Hymenaios: Il. 18, 493. Hes. Asp. 274) nahe. Damit würde auch dieser Fries die Institution Ehe — hier auch durch den quasi-historischen Ahnherrn Theseus — sanktionieren. So gesehen wäre die Kentauromachie mit Theseus als Verteidigung der Ehe (Abwehr eines Frauenraubes) als komplementäres Symbol zu Chiron im grossen «Hochzeitsfries» konsequent. Denn die von (dem ursprünglichen Lapithen) Theseus bekämpften Kentauren — Mischwesen aus Mensch und Tier, Mensch und Erde (Mythos des Ixion, ihres Urvaters), Natur und Kultur — verletzen wie ihr Ahnherr Ixion das Gastrecht und die heilige Ehe. Sie haben übernatürliche Kräfte und Potenz, sind aggresiv, lüstern und trunksüchtig. Zu diesen wilden Horden bildet der auf der «Achillseite» dargestellte «gute» Kentaur Chiron das Gegenstück.

Anstelle eines Brautraubes (Kampf Mann/Frau) geht der Hochzeit des Theseus mit Ariadne der Kampf mit dem Ungeheuer voraus. Ein «Brautraub» findet dennoch statt, und zwar mit einer zeitlichen Verschiebung. Theseus, der sich als Mann und Held durch einen Kampf mit dem Ungeheuer beweisen muss, verliert seine Braut an Dionysos. Dadurch wird Ariadne ein zweites Mal «befreit», diesmal durch göttlichen Eingriff aus ihrer Eherolle: sie wird zur Mänade bestimmt. Der Mythos der Ehe als Befreiung der Frau (Ariadne/Minotauros/Theseus) wird durch einen weiteren Mythos (Ariadne/Theseus/Dionysos) aufgehoben und damit die Ehe als eine Scheinbefreiung enthüllt.

«Alte», bzw. «neue» Götter (der «Rückführungsmythos»): Auf der «Achillseite» der Françoisvase nehmen Dionysos und Hephaistos eine eher bescheidene («ferner liefen») Rolle ein. Dionysos erscheint im «Hochzeitsfries» unter den Gratulanten mit geschulterter Amphora (nach einer Version des Mythos wird dieses Hochzeitsgeschenk an das neuvermählte Paar allerdings später die Asche ihres Sohnes aufnehmen); Hephaistos folgt ganz am Schluss des Zuges auf einem Esel — einem Tier, das seit alters her wegen seines Übermasses an Natur (sprich Sinnlichkeit) allgemein verarchtet wurde. Auf der «Theseusseite» gewinnen die zwei Götterbrüder — als formales Pendant zum «Hochzeitsfries» — zentrale Bedeutung. Wie ist ihr unterschiedlicher Stellenwert auf den zwei Vasenseiten zu erklären?

Der «Rückführungsmythos» — d.h. der triumphale Einzug des Dionysos und des Hephaistos in den Olymp — wird als Beilegung eines «Familienstreites» durch kontrastierende Götterfiguren vorgeführt. Links Zeus und Hera jeweils auf ihrem Thron, steif, kontrolliert, erhaben, rechts der verkrüppelte und verschmähte Hephaistos, angeführt von seinem Bruder, gefolgt von einem Zug von drei haltlos ausgelassenen Silenen und drei Nymphen. Hephaist und Dionysos ziehen nicht, wie es sich für olympische Götter gebührt, in feierlicher Wagenprozession ein: wie im «Hochzeitsfries» geht der eine zu Fuss, der andere reitet diesmal keinen Esel, sondern ein Maultier: wenn auch steril, mehr Kultur als Natur, und daher eine Aufwertung seines Reiters. Ihre ithyphallischen Begleiter, die halbtierischen Silenoi — Wesen, die schon durch ihre äussere Erscheinung in der gesitteten Umgebung der olympischen Göttergesellschaft Anstoss erregen müssen — tragen Weinschlauch, spielen aufpeitschende Musik auf der Doppelflöte und bedienen sich hemmungslos und frech der halbgöttlichen Nymphen — Wesen, die früher ausschliesslich für die Seitensprünge der olympischen Vertreter familiären Anstandes vorbehalten waren. Eine der Nymphen spielt Zimbeln *(kymbala)*, ein aus zwei Schellen bestehendes Instrument, das im orgiastischem Kult Verwendung fand.

Auf mythischer Ebene verbindet die Brüder eine «Wahlverwandschaft»: beide können nur unter schwierigsten Umständen ihre Kindheit überleben; sie müssen sich ihren Platz im Götterpantheon mühsam und mit List errobern. Auf Realitätsebene verbindet sie ausser ihrer beider Herkunft aus der alten Schamanenreligion (Verwandlungen des Dionysos, Reise des Hephaist zum Meeresboden, etc.) gemeinsames «Aussenseitertum»: Dionysos — geführchtet als Verkörperung «wilder» Sexualität und Erzeuger unkontrollierbarer Zustände; Hephaist als Vertreter des verachteten, niedrigen Handwerks. Ihre aufkommenden Kulte, insbesondere der des Dionysos mit dem mit ihm verbundenen Mänadentum (das für Frauen einen — wenn auch gelenkten und ritualisierten — Ausbruch aus der patriarchalen Gesellschaft bedeutete) müssen sie von der etablierten aristokratischen Ordnung als Bedrohung empfunden worden sein.

Zwischen Dionysos/Hephaistos und der weiter links im selben Fries dargestellten Troilosepisode aus dem Leben des Achill besteht eine dialektische Beziehung, im Sinne einer Alternative: auf der einen Seite ein Menschenopfer, das zum Untergang Troias und Achills führt, auf der anderen das Angebot der «Erlöser». Sollte die Vasenseite mit Theseus, Dionysos, Hephaistos gegenüber den «alten und tradierten» Werten des Achill einen antizipatorischen Aspekt beinhalten?

Mythische Kosmographie («Geranomachie» etc.). Rund um den Vasenfuss kämpfen Pygmäen gegen Kraniche mit bäuerlichen Waffen: Wurfstöcke, Keulen und Schleudern. Ein Trupp von ihnen reitet auf Ziegenböcken, sexuell potente, tabuisierte Tiere, in den Kampf. Die Verluste sind auf beiden Seiten etwa gleich. Diese sog. Geranomachie muss auf eine alte Tradition zurückgehen, denn schon bei Homer (Il. 3, 1-7) wird von den Pygmäen berichtet, dass sie am südlichen Ufer des Stromes Ozean leben und alljährlich von Kranichen überfallen werden, die ihnen den Tod bringen. Damit ist dem genealogischen geschehen des Bildprogramms ein kosmographischer Rahmen gegeben, denn so wie die Bogenschützen mit den fremdländischen Zipfelmüt-

2.

zen im Jagdfries auf dem Mündungsrand der Vase auf den äussersten Norden oder Osten verweisen — es handelt sich bei ihnen um Skythen oder Orientalen — ist in dem Pygmäenfries auf dem Vasenfuss ein Verweis auf den äussersten Süden zu sehen.

Historisch betrachtet lässt sich hier wie im «Theseusfries» sicher ein Reflex der Expansionspolitik der Seemacht Athen erkennen (Naukratis wird ca. 560 v. Chr. zum Konzessionshafen für griechischen Handel). Auf erweiteter Betrachtungsebene widerspiegeln sich hier — wie bereits von Beazley erkannt — auch bäuerliche Belange (vgl. Hesiod, Erga 448ff.). Strukturalistisch gesehen kann die Pygmäenjagd als Verkehrung der aristokratischen Eberjagd «gelesen» werden: oben in aristokratischer Höhe die Auseinandersetzung Mensch-Tier als edel und bewunderungswert; unten, in der barbarischen Südlichkeit simpel, derb bis komisch. Ferner stehen die Pygmäen, als Bewohner des mythischen Grenzbezirks am äussersten Rand der Oikoumene, «zwischen Göttern und Menschen». Wenn wir also die Françoisvase in ihrer (sicherlich intendierten) Zweitfunktion als Grabvase betrachten, lassen sie sich — ähnlich «weiser» Skythen und «frommer» Aithiopen — als Repräsentanten des geographisch immer weit entfernten Zwischenbereichs verstehen.

Die zwei Gorgonen, in Knielauf mit «versteinerndem» Gesicht in Vorderansicht auf den oberen Ansätzen der Henkelvoluten abgebildet, stellen eine verkürtze Form des Perseusmythos dar. Womöglich ist hier auch ein kosmographischer Hinweis gegeben, denn ist die Vase mit Wein gefüllt, scheinen sie wie vom Helden verfolgt über das «weinrote» Meer des «Äussersten Westen» (Hes. Th. 274ff.) zu fliegen. Wie bereits von J.-P. Vernant ausführlich dargelegt, werden mit ihnen Gefahr und Todesschreck heraufbeschworen und zugleich gebannt.

Zur Frage nach dem Adressatenkreis:

Wie wir gezeigt haben, werden auf der Françoisvase alte Götter und Adelsideale zitiert, mit neuen «Göttern und Helden» konfrontiert und in die Ideologie des «neuen» Athens integriert. Aus diesem dialektischen Prozess leitet sich die Frage nach dem Adressatenkreis dieser Darstellungen ab: traditionsbewusster Gentiladel oder Vertreter der neuen, nach ökonomischer, sozialer und politischer Macht strebenden Geldaristokratie?

Der neue Geldadel besteht neben dem alten Gentiladel und «passt sich an», indem er sich dessen Mythen (=Normen) aneignet. Adel *verkörpert* Arete; er braucht nicht erst zur Arete *erzogen* zu werden (W. Jaeger). Durch Bild und Schrift werden in dieser Zeit, dem 6. Jh. v. Chr. die Angehörigen einer neuen Gesellschaftsschicht zur Kalokagathia erzogen.

Als Informationsträger waren bemalte Vasen, die auch als Gebrauchsgegenstände dienten, besonders geeignet, diese Bildungsfunktion zu übernehmen. Die geradezu enzyklopedische Vielfalt der auf der Françoisvase dargestellten Mythen gibt ihr den Stellenwert eines Verhaltenskodex. Neben den Bildern werden auch — und zwar erstmalig — sämtliche Figuren mit Namensinschriften identifiziert.

Von den verschieden im Patroklosfries dargestellten und genannten Personen sind lediglich Diomedes im homerischen Mythos am Wagenrennen beteiligt, und die Namen «Hippothoon» und «Damasippos» sind Homer gänzlich unbekannt. Daraus folgerte Beazley, der Maler habe sich der mythologischen Personen nicht mehr erinnern können, und es sei zum Zeitpunkt des Malens niemand zugegen gewesen, der sie ihm hätte sagen können. Hippothoon war aber im Mythos und Kult von Eleusis seit altersher beheimatet und wird später zum eponymen Heros einer attischen Phyle. Auch der Name des Damasippos ist spätestens im 5. Jh. (als olympischer Sieger) bezeugt. Es stellt sich damit die Frage, ob die vielen «modernen» Namen — hier wie auch bei der kalydonischen Eberjagd — vom Maler nicht bewusst und beabsichtigt eingesetzt wurden, um den Mythos zu aktualisieren (sei es, dass er bestimmte Personen in die Reihe bekannter Helden stellen wollte, sei es, dass er durch Hinzunahme zeitgenössischer Namen die Identifikation mit den heroischen Leitbildern erleichtern wollte). Auch das Beifügen von Hundenamen (Meleagerfries) kann man als (bewussten oder unbewussten) Gegenwartsbezug verstehen im Sinne von einer Aufforderung, sich mit den dargestellten Hundebesitzern — d.h. den Helden — zu identifizieren.

Schrift bedeutet festgelegtes, allgemeinzugängliches Wissen. Indem die Schrift — das notwendige Handwerkszeug für Handel und Gewerbe — hier in die Bildwelt der Aristokratie hineingetragen wird, bricht man die Exklusivität ihrer Vorstellungen, macht ihre Ideale zum Allgemeingut. Analog hierzu: Peisistratos lässt um 540 v. Chr. die erste schriftliche Fassung der Werke Homers anfertigen, ein ähnlich revolutionärer Schritt wie etwa für Deutschland die Übersetzung der Bibel durch Martin Luther.

Falls die kostbare Vase (vermutlich) nicht nur für den Verkauf in Attika gedacht war, sollte sie wohl auch im nichtattischen Raum für die neue athenische Ideologie werben. Bis zum Anfang des 6. Jhs. waren sowohl die militärische und politische Führungsrolle Spartas, als auch die ökonomische Vormachtstellung Korinths unangefochten (Dominanz korinthischer Vasen in den Kolonien bis ins 6. Jh. !). Jetzt versucht Athen nach seinen wirtschaftlichen Erfolgen auch kulturpolitisch seine Rivalen zu verdrängen.

Zur Datierungsfrage:

Die aus dieser strukturalistisch orientierten ikonographischen Kurzanalyse gewonnenen Einblicke scheinen dafür zu sprechen, die Françoisvase später zu datieren, als bisher allgemein üblich. Vor allem die Bedeutung, die hier zum ersten Mal den beiden «Aussenseitergöttern» beigemessen wird, legen den Schluss nahe, in ihr ein Erzeugnis der Peisistratidischen Epoche zu sehen. Das eben erwähnte Inschriftenvorkommen kann als weitere Bestätigung für die Neudatierung gelten. Michael Vickers' in diesem Kolloquium vorgetragenen, dendrachronologischen daten zur revidierten Chronologie der attisch-schwarzfigurigen Vasen könnten durch diese hypothetische Schlussfolgerung also auch von ikonographischer Seite Unterstützung finden.

* * * *

Durch die Begrenzung auf die zentralen Themen sind viele Aspekte des Bildprogramms zunächst nicht ausgeführt worden. Dieser Beitrag will lediglich als Aperitif verstanden werden. Das eigentliche Diner müsste die Form eines extra Symposiums zur Françoisvase annehmen.

Herbert Hoffmann

LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. Cratère 4209 Face A, Florence, ABV 76, 1, Photo A. Held
2. Cratère 4209 Face B, Florence, ABV 76, 1, Photo Hirmer, nég. No. 591.2135.