Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande

Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise

Band: 36 (1987)

Artikel: Beziehungen zwischen Eros, dem dionysischen und dem "eleusinischen" Kreis auf apulischen Vasenbildern

Autor: Schmidt, Margot

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835484

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

Beziehungen zwischen Eros, dem dionysischen und dem «eleusinischen» Kreis auf apulischen Vasenbildern

Margot Schmidt

In einer Reihe von apulischen Vasenbildern tritt uns der Gott Eros wie ein autonomes Wesen gegenüber, das heisst, ohne erkennbare Verbindung zu Aphrodite. Seine Beziehungen zu Dionysos, um die es im folgenden zunächst geht, pflegt er «im Alleingang»; Aphrodite ist in den hier zu behandelnden Bildern in der Regel nicht anwesend. Das häufige Fehlen der Aphrodite legt die Arbeitshypothese nahe, dass die Beziehungen des Eros zu Dionysos in den Darstellungen der apulischen Vasen — genauer gesagt, der Grabvasen — nicht oder nicht ausschliesslich aus dem Thema der Liebe des Dionysos zu Ariadne herausgesponnen sind. Auch Ariadne spielt auf einer grossen Zahl von Bildern, die Eros mit Dionysos zusammenführen, keine erkennbare Rolle, wenn auch vielleicht der Gedanke an die Liebe des Gottes zu dieser Heroine hier und da unterschwellig mitschwingen mag. Ein besonderes Problem, das hier nicht näher erörtert werden kann, stellen die Bilder dar, die Dionysos zusammen mit einer von ihm erwählten Frau zeigen. Nicht immer ist nämlich für diese die Benennung Ariadne zweifelsfrei gegeben; in manchen Fällen ist die Frage zu stellen, ob nicht vielmehr eine einzelne anonyme Gestalt stellvertretend aus dem Kreis der gleichgesinnten dionysischen Mystinnen in den Vordergrund gerückt wurde.

Etwas anderes als der mit eigener Würde und eigener Wirkungsmacht begabte autonome Eros in den dionysich geprägten Grabvasenbildern ist der zur einfachen Bildchiffre, zur bildlichen Copula reduzierte Flügelknabe (beziehungsweise der mehr oder weniger androgyne Flügeljüngling) in den vielen und vielfältigen mythologischen Darstellungen. Hier tritt er neben Aphrodite hinsichtlich seiner eigenen Bedeutung, wenn auch nicht immer in kompositioneller Hinsicht, in den Hintergrund. Er handelt als «Erfüllungsgehilfe» in ihrem Auftrag. Verbunden mit der Göttin hat er im Bilde deutlich zu machen, dass eine Liebesverbindung zwischen einem Heros und einer Heroine besteht oder gestiftet werden soll. Eros als Trabant der Aphrodite soll im Folgenden ausgeklammert bleiben. Hat der «emanzipierte» Eros der nicht in engerem Sinne mythologischen (das heisst hier: narrativ konzipierten) Bilder eine universalere Funktion übernommen, anstatt sich mit der Stiftung individueller Liebesverbindungen abzugeben?

Um diesem apulischen Eros auf die Spur zu kommen, empfiehlt sich der Versuch, zunächst deskriptiv und erst in zweiter Linie interpretierend das Beziehungsnetz aufzudecken, in dem der Gott sich bewegt: Mit welchen anderen Gestalten wird er verbunden? Welche Handlungen führt er aus beziehungsweise bei welchen Handlungen anderer ist er zugegen? Wichtig ist auch die Frage nach seinen Attributen, nach den Gegenständen, die er hält oder überbringt. Diese Objekte sind wieder nach den Beziehungen zu befragen, in denen sie a) im gesamten Zusammenhang der jeweiligen Erosdarstellung und b) unabhängig von dieser in (wirklich oder scheinbar) andersartigem Kontext verwendet werden. Zu diesem Fragenkomplex, der eine umfangreiche und sämtliche bekannte Erosdarstellungen der Umschriebenen Gruppe berücksichtigende Untersuchung erfordert [1], sollen hier nur einige vorläufige Bemerkungen und Hinweise versucht werden.

Die Vielschichtigkeit der betrachteten Bilder bringt es mit sich, dass streckenweise die Beschränkung auf die dionysischen Beziehungen des Eros aufgegeben wird und dass diese scheinbar zugunsten anderer Kontakte des Liebesgottes aus dem Auge verloren werden. Es geht indessen darum, die möglicherweise aufschlussreichen, aus anderen Bereichen stammenden Attribute des Eros, die er in den dionysischen Kreis einführt, zu ihrem Ursprung zu verfolgen. So ist im besonderen zu fragen, was es zu bedeuten haben mag, wenn der «dionysische» Eros mit einer «eleusinischen» Kreuzfackel ausgerüstet erscheint.

Im Folgenden wird aus praktischen Gründen die Bezeichnung «eleusinisch» in einem sehr umfassenden Sinne verwendet, als sprachliche Kurzform für den weiten Bereich von Kult und Mythos der Göttinnen Demeter und Persephone. Als solche kann sie zunächst auch lokale unteritalische Spielarten des Umgangs mit den beiden Göttinnen einschliessen. Die Frage, wieweit im besonderen die Religion von Eleusis in apulischen Vasenbildern ihren Niederschlag gefunden hat, wird erst im letzten Abschnitt aufgenommen.

Die als Hauptbeispiele ausgewählten Vasenbilder werden nach einem gleichbleibenden Schlüssel — zunächst in allgemeinen Zügen — analysiert: 1. Anvisiertes Motiv (bzw. Motive) — 2. Plazierung des Bildes auf dem Gefäss — 3. Kontext — 4. Auffällige Besonderheiten — 5. Dionysische Motive des Bildes (= D-Motive) — 6. Eleusinische Motive (= EL-Motive). Die Hauptbeispiele werden zur besseren Übersichtlichkeit durchnummeriert. Vergleichsstücke, die die Argumentation unterstützend begleiten, werden ohne Numerierung eingefügt.

Vielleicht die markanteste Handlung des Eros in dionysischem Zusammenhang bezieht sich auf das sogenannte Weinwunder. Gemeint ist damit der gelegentlich dargestellte Vorgang, bei dem der Wein beziehungsweise Saft ohne Kelter unmittelbar aus der Traube fliesst. Ich habe einiges über diese Vorstellung in der Publikation der apulischen Grabvasen in Basel [2] bemerkt. Ausgangspunkt war dort eine interessante Amphora des Ganymedmalers [3] (Abb. 2), auf deren einen Seite der sitzende Dionysos das beschriebene Weinwunder wirkt: Aus zwei grossen Trauben rinnt der Saft in die Phiale des Gottes, während eine Frau mit einem Kelchkrater herbeieilt, um den Überfluss aufzufangen. In der Publikation wurde besonderes Gewicht darauf gelegt, dass auf der Rückseite derselben Amphora einem der «Gabenbringer» neben einer Grabstele dasselbe Weinwunder geschieht, ohne dass er dies zu gewahren scheint, denn sein Kopf ist dem Grabmal zugewandt.

Beispiel 1: Auf einem Volutenkrater in Schweizer Privatbesitz, ebenfalls vom Ganymedmaler (Abb. 1), ist nun bemerkenswerterweise Eros mit demselben Weinwunder befasst (Trendall, RVAp 25/10 a; die hier interessierende Darstellung Taf. 296, 3):

Anvisiertes Motiv: Eros hält einen grossen Kelchkrater unter eine Traube, aus der Saft rinnt. Er benutzt hier also keine Phiale wie Dionysos bzw. der Offrant in den beiden zuvor genannten Darstellungen. Allerdings liegt eine Phiale am Boden ungefähr unter dem Krater.

Plazierung des Bildes: Halsbild der Rückseite, deren Hauptbild einen Grabnaiskos mit einem jungen Mann (mit Speer und Schild) zeigt. Auf der Vorderseite des Kraters eine der seltenen mythologischen Szenen des Ganymedmalers [4], Amphiaraos vor Hades.

Kontext: Vor Eros, in derselben Richtung wie er nach rechts, sitzt ein junger Mann mit der für Dionysos charakteristischen abgewandelten Form der Symposiastenbinde, mit Thyrsos, Kasten und Blumenkette. Sehr wahrscheinlich darf in ihm Dionysos selbst erkannt werden, obwohl wir die Blumenketten gerade bei diesem Maler in der Regel in den Händen von menschlichen Offranten am Grabe finden. Vor Dionysos eine Frau mit Tympanon und Kranz.

Auffällige Besonderheit — EL-Motiv: Zwischen den Beinen des Eros steckt im Boden eine Kreuzfackel, ein Attribut, das im allgemeinen zu Demeter und Persephone gehört.

Das Weinwunder-Motiv bei Eros ist nicht nur auf die Vasen des Ganymedmalers beschränkt. Ich kenne aber zur Zeit nur ein weiteres Beispiel:

Beispiel 2: Kantharos des Baltimoremalers im Britischen Museum F 440 (Trendall, RVAp 27/157 a):

Anvisiertes Motiv: Eros fängt den Saft der Traube hier wieder mit einem Kelchkrater auf.

1.

Plazierung des Bildes: Einzelmotiv auf der einen Seite. Auf der Gegenseite sitzende Frau mit Korb und Kranz.

Wie ist die Botschaft der beschriebenen Weinwunder-Bilder zu lesen? Wirkt Eros selbst dieses Wunder, oder lässt Dionysos es ihm zuteil werden? Jedenfalls wird in dieser Handlung eine enge Verbindung zu Dionysos bekundet. Die Beobachtung, dass Eros geschäftig herbeieilt, während Dionysos (auf der Basler Amphora S 29) gelassen sitzend mit seiner Phiale den Wein auffängt, mag Eros um einen Grad weniger souverän erscheinen lassen, doch darf die Interpretation bei den in diesem Fall spärlichen Bildbelegen nicht zu weit getrieben werden. Das Ergebnis der Verbindung zu Dionysos möge zunächst genügen, dazu der Hinweis, dass die Vorstellung von der *gê automátê,* von der Erde, die dem Menschen selbsttätig ihren Reichtum spenden kann, ohne dass er sich darum bemühen muss, gut zu Eros passt, den wir auf vielen anderen apulischen Grabvasenbildern umgeben von Blütenranken-Gespinsten, gleichsam in seiner Epiphanie erleben [5]. Wo ist dieses neue Goldene Zeitalter, in dem das Weinwunder geschehen kann, in Raum und Zeit anzusiedeln? Vielleicht in einer jenseitigen Welt, doch hängt diese Frage allgemein mit den Wunschvorstellungen zusammen, die in den Vasenbildern ausgedrückt werden.

Locker mit dem Weinwunder-Motiv verbunden sind die zahlreichen apulischen Vasenbilder — häufig auf kleineren Gefässen —, die Eros mit einer Traube in der Hand zeigen [6]. Diese Darstellungen sind mit den übrigen zusammenzustellen, in denen Eros «dionysische» Gegenstände hält oder einer Frau präsentiert, wie z.B. ein Tympanon oder ein Efeublatt. Sie sollen jedoch in dieser kurzen Skizze nicht weiter verfolgt werden, da wir von den Bildern ausgehen wollen, in denen ein gewisses «auffälliges Verhalten» des Eros festzustellen ist, in denen sich also Abweichungen von einer Norm (der Masse der Erosdarstellungen) zu manifestieren scheinen, die für ein erweitertes Verständnis dieses Gottes im späten Apulien aufschlussreich sein könnten.

Trotz der Ausstattung des Eros mit dionysischen Zeichen bleibt auffällig, dass in den Vasenbildern eine direkte Konfrontation der beiden Götter Dionysos und Eros — unabhängig von einem begrenzten mythologischen Kontext, wie ihn etwa die Ariadnegeschichte liefern kann — fast vollständig vermieden wird.

Beispiel 3: Als eine Ausnahme wäre hier etwa ein Glockenkrater des mittelapulischen Barlettamalers zu nennen (Louvre CA 3193; Trendall, RVAp 14/228):

Anvisiertes Motiv: Eros mit Dionysos direkt verbunden. Eros mit Traube und Binde folgt dem nach links schreitenden Dionysos mit Thyrsos und Phiale.

2.

3.

Plazierung am Gefäss: Hauptbild. Die Rückseite mit zwei Manteljünglingen ist konventionell.

Hervorzuheben ist, dass es sich um eine Vase der früheren Plain-Style-Tradition handelt, die auch durch ihre Beschränkung auf wenige dargestellte Personen nicht mit denselben Masstäben zu beurteilen ist wie eine figurenreiche Szene des Ornate Style. So ist aus dem Vasenbild im Louvre kaum mehr zu entnehmen, als dass eine Beziehung zwischen den beiden Göttern festgehalten wurde. Es lässt sich nicht folgern, dass der in diesem Fall Dionysos folgende Eros als untergeordnete Figur aufzufassen sei. Die gleichgerichtete Bewegung beider macht deutlich, dass wir es hier mit einem Motiv aus dem dionysischen Komos zu tun haben. Bemerkenswert bleibt, dass daran Eros teilnimmt.

Statt gemeinsam aufzutreten, scheinen Eros und Dionysos in der späteren apulischen Vasenmalerei gelegentlich (zum mindesten in formaler Hinsicht) austauschbar zu werden. Vergleicht man etwa die wohl als Pendants in demselben Grab aufgestellten Basler Amphoren S 29 und S 30 miteinander [7] (Abb. 2-3), fällt auf, dass im einen Fall Dionysos (mit Gefährtin), im anderen Eros die formale und bedeutungsmässige Mitte bildet, als Gegenstand der Aufmerksamkeit der Nebenfiguren. In beiden Fällen erscheint ein Satyr als linke Randfigur.

Ebenfalls von dem für das Eros-Thema ergiebigen Ganymedmaler wurde das sehr typische *Beispiel 4* ausgeführt, ein Kolonettenkrater im Kunsthandel (Sotheby's New York Sale Nr. 5145, 1.-2. März 1984, Nr. 9):

Anvisiertes Motiv: Eros in einer auch für Dionysos angemessenen Umgebung.

Plazierung am Gefäss: Halsbild der Vorderseite. Dazu gehört als Hauptbild die Darstellung eines sitzenden einheimisch gekleideten Kriegers, um den sich in dionysisch ausstaffierter Szenerie eine Frau («Mänade») und zwei Satyrn bemühen.

D-Motive in der Eros-Darstellung: hängende Trauben, Efeublatt, Thyrsos und Situla der Frau vor Eros.

Der dionysisch orientierte Eros — wie ihn der zuletzt angeführte Krater im Kunsthandel, ein Beispiel unter zahlreichen, vorstellt — ist nach Ausweis der Bildzeugnisse vor allem in der Grabkunst zu Hause.

Beispiel 5: Wichtig für die dionysisch-sepulkralen Beziehungen des Gottes ist eine spätapulische Amphora des Virginia Exhibition-Malers (Abb. 4). Sie gehört zu einer interessanten Fundgruppe von fünf Vasen in New Yorker Privatbesitz, die 1982 in der Ausstellung unteritalischer Vasen in Richmond in Virginia zu sehen war [8].

Anvisiertes Motiv: Das junge Paar im Säulenbau auf der Hauptseite weist diskret mitgeteilte dionysische Züge auf: Der junge Mann, nackt bis auf den um einen Unterarm geschlungenen Mantel, hält einen Thyrsosstab, die Frau eine Traube und eine Gans. Zwischen den beiden erscheint ein weissgemalter kleiner Eros, der nach dem Vogel hascht.

Kontext: Der Charakter der Grabvase wird in erster Linie auf der Rückseite der Amphora deutlich. Sie zeigt das häufige Motiv einer Grabstele auf einem Sockel. Eher ungewöhnlich ist dabei, dass die Besucher am Grabe, die Offranten oder Manteljünglinge, hier durch zwei grosse Pflanzengebilde zu beiden Seiten der Stele ersetzt wurden, ein Motiv, dessen sepulkralsymbolischer Gehalt im Anschluss an Schauenburg vielfach behandelt wurde.

Auffällige Besonderheit: Auf der interessanten Vorderseite des Gefässes ist der sepulkrale Charakter weniger offensichtlich. Dies liegt daran, dass die beiden Hauptfiguren im Säulenbau — den man in Analogie zu anderen Vasenbildern für einen Grabnaiskos halten möchte — nicht, wie sonst üblich, in der die Verstorbenen kennzeichnenden weissen Farbe, sondern in rotfiguriger Technik, also in der « Farbe des Lebens » dargestellt sind. Dies bedeutet auch innerhalb der bis jetzt bekannten Vasen dieses Malers eine Ausnahme.

Die Kombination der verschiedenen in der Mittelgruppe vorliegenden Bildelemente begegnet unter anderem auf *Beispiel 6,* einer etwas früheren Situla des Ganymedmalers, ehemals in Liverpool (Trendall, RVAp 25/35; Vorderseite bei K. Schauenburg, AuA 10, 1961, Taf. 17 Abb. 33; Rückseite RVAp Taf. 297,5):

Auf einer Kline lagert ein junger Mann, vermutlich Dionysos (Symposiastenbinde, Thyrsos). Dass der Gott selbst gemeint ist, lässt auch die typologische Reihe der Darstellungen des gelagerten Dionysos vermuten, obwohl die Übergänge zu den Bildern der dem Gotte anverwandelten Menschen (dionysische Mysten?) fliessend zu sein scheinen. Auf dem Fussende der Kline sitzt eine Frau, die eine Gans auf der Hand hält. Oben zwischen beiden, Dionysos zugewandt, sitzt Eros mit einer Phiale.

4.

Kontext: Auf der Rückseite erscheint nochmals Eros, diesmal allein und mit einem Kasten sowie einer Traube versehen. Er nähert sich einem pfeilerartigen Gebilde, in dem wohl keine Grabstele, sondern ein Altar (mit den Spuren des Opferblutes) zu erkennen ist. Zum Altarmotiv passen auch die beiden kleinen Tierschädel zu beiden Seiten des Eros auf der Vorderseite der Situla (übrigens ein sehr häufiges Motiv auf dionysischen Vasenbildern in Apulien)[9].

Dass auch die Situla (ehemals in Liverpool) wie die Amphora der Ausstellung in Richmond (Beispiele 6 und 5) eine Grabvase ist, geht eindeutig aus der Fundsituation hervor: Die Situla stammt aus demselben Grab wie der namengebende Krater des Malers mit der Entführung des Ganymed im Halsbild[10].

Auf der Amphora (Beispiel 5) wird das dionysische Paar mit Eros auch durch die Rahmung in der Form eines grabähnlichen Gebäudes in den sepulkralen Bereich versetzt. Verflechtungen mit der dionysischen Welt werden in den anderen Vasenbildern derselben Fundgruppe zusätzlich deutlich: Auf einem der Kratere [11], der übrigens auch ein junges Paar, diesmal ohne spezielle dionysische Attribute, im Naiskos zeigt, tritt rechts vom Grab einer der in der spätapulischen Malerei für diesen Bildtypus immer noch seltenen Thyrsosträger in der Rolle eines Offranten auf, und auf einem weiteren Krater der Gruppe [12] hat sich der entsprechende Grabbesucher sogar in einen Satyr mit Pferdeschweif verwandelt.

Das Motiv des in dionysisch-sepulkralem Zusammenhang mit einem jungen Paar verbundenen Eros lässt sich weiter einkreisen durch den Vergleich mit *Beispiel 7* — ein wichtiger neuveröffentlichter Krater des Arpimalers in einer Privatsammlung in Neapel (Trendall, RVAp 28/87, Taf. 358).

Plazierung am Gefäss und Kontext: Die Rückseite des Kraters zeigt einen Grabnaiskos, in dessen Inneren wieder ein junges Paar wie auf der Amphora des Richmond Exhibition Malers (Beispiel 5). Auf beiden Seiten des Grabbaus aussen — dies ist bisher ohne Parallele — erscheint je ein Eros, links mit einem Ball, rechts eine Gans oder einen Schwan verfolgend. Ein einzelner Eros, der nach einer Gans hascht, ist links neben einem Gebäude auf einem kürzlich von K. Schauenburg veröffentlichten Krater im Londoner Kunsthandel [13] dargestellt, doch ist das Innere des «Grabnaiskos» dort nicht durch die Verstorbenen, sondern eigenartigerweise durch einen Pegasos besetzt.

Ausser den beiden Eroten versammeln sich auf dem Krater des Arpimalers vier Gabenbringer um den Grabbau. Sie sind alle weiblich, während die Offranten sonst fast immer paarweise verteilt sind. Hängt diese Besonderheit mit dem Thema der Vorderseite zusammen? Hier erkennt man nämlich eine originelle Darstellung der Danaiden als Wasserträgerinnen im Hades, deren Büsserrolle in diesem Falle eindeutiger charakterisiert ist als auf vielen anderen apulischen Grabvasen, die gleichsam «erlöste», nicht mehr unter der Fron leidende Danaiden vorführen. Auf dem Krater des Arpimalers müssen sich die Wasserträgerinnen dagegen unter der strengen Aufsicht eines Dämon abmühen, dessen Gegenwart unmissverständlich die gelegentlich bestrittene Version belegt, die den Schauplatz der Danaiden-Tätigkeit in der Unterwelt lokalisiert. Zum mindesten dieser Maler dachte bei seinem Bild offenbar nicht an die von E. Keuls postulierte abweichende Fassung [14], nach der die Danaiden im Diesseits einen Sühneritus vollziehen.

Also büssende Danaiden auf der einen Seite, ein junges Paar im Grabbau auf der anderen, umgeben von spielenden Eroten und gelassen wirkenden Frauen. Der Gedanke, dass beide Seiten auch im übertragenen Sinne als Gegenbilder zu lesen sind, liegt nahe: Verweigerinnen des Eros dort, seine treuen Anhängerinnen hier. Dies ist möglicherweise nicht in einem personalen «erotischen» Sinne zu verstehen, sondern impliziert den Gedanken an Verweigerung und Annahme der Mysterien. Es mag an dieser Stelle genügen, diese Beziehung nur anzudeuten, da die allgemeinen Bedeutungsverbindungen zwischen Eheverweigerung und Einweihungsverweigerung, die im Danaidenmythos aufzuspüren sind, schon häufig erörtert wurden.

Die Charakteristika der besonders komplexen zuletzt behandelten Vase (Beispiel 7) lassen sich knapp zusammenfassen:

Anvisiertes Motiv: Eros im Zusammenhang mit dem Grab eines jungen Paares.

Kontext: Hauptbild mit Danaiden als Büsserinnen in der Unterwelt. Halsbild der Vorderseite: Athena mit Nike in einer Quadriga (warum gerade sie an dieser Stelle?). Halsbild der anderen Seite: Kopf einer Göttin auf einer Blüte und in Ranken, wohl Aphrodite, von zwei Eroten umspielt.

Auffällige Besonderheit: Die vier Offranten am Grabbau sind alle weiblich, was mit dem Danaiden-Thema der Vorderseite zusammenhängen kann.

D-Motiv: Wohl nur die Traube der Offrantin oben links. Allerdings kommt auch die Gans bei Eros, wie oben gezeigt wurde (vgl. Beispiele 5 und 6) häufig in dionysischem Zusammenhang vor.

Hier wäre noch *Beispiel 8* einzufügen, ein Krater der Bassanogruppe in Neapeler Privatbesitz (Trendall, RVAp 30/20):

Anvisiertes Motiv: Eros mit Gans spielend.

Plazierung: Henkelplatten auf der Vorderseite.

Kontext: Die Henkelplatten flankieren das Halsbild mit D-Motiv, Dionysos in einer Pantherbiga zwischen Ranken. Hauptbild: Grabnaiskos mit zwei Männern und Diener.

D-Motive der Offranten: Traube und Situla.

Der Krater des Arpimalers (Beispiel 7) hat uns eine Verbindung des Motivs der Danaiden mit demjenigen des Eros in sepulkralem Zusammenhang vorgeführt. Die Verfolgung dieser Fährte führt zu einer Reihe von Hydrien — sicher nicht zufällig also zu einer Vasenform, die gerade zu den Danaiden als Wasserträgerinnen gehört.

Beispiel 9: Hydria ehemals im Kunsthandel Zürich (Trendall, RVAp First Supplement 183 Nr. 29 G, Taf. 37).

Anvisierte Motive: Danaiden bzw. Wasserträgerinnen, Eros, Dionysisches.

Kontext: Im unteren Bildstreifen bildet die Mitte ein Brunnenhaus mit zwei Hydrien, in die Wasser läuft. Die Frauen um das Brunnenhaus sind untätig — «befreite Danaiden»? Im Schulterbild Frauen, die «es sich wohl sein lassen».

Auffällige Besonderheit: In der Mitte des Brunnenhauses hängt ein Liebesrädchen, also eine Anspielung auf das Wirken des Eros beziehungsweise der Aphrodite.

D-Motiv: Eine der Frauen («Danaiden») links vom Brunnenhaus hält ein Tympanon.

Damit zu vergleichen ist das wichtige *Beispiel 10* — eine fragmentarische Hydria des Baltimoremalers in der Sammlung Schneider-Herrmann (Nr. 47; Trendall, RVAp 27/59 mit Abbildungsnachweisen).

5.

Anvisiertes Motiv: Danaiden am Brunnenhaus. Die drei erhaltenen Frauen sind nicht (mehr) mit Wassertragen beschäftigt.

Plazierung am Gefäss und Kontext: Die «Danaiden»-Darstellung befindet sich wieder, wie übrigens häufig, in der unteren Bildzone der Hydria. Vom Schulterbild ist nur wenig erhalten. Man erkennt den Rest eines stark bewegten Gespannes, das vielleicht zu einer Darstellung des Persephone-Raubes zu ergänzen ist, wie Trendall erwogen hat [15].

Auffällige Besonderheit: Im Brunnenhaus lehnt neben der Hydria eine Kreuzfackel (EL-Motiv),

D-Motive: im erhaltenen Teil nicht vorhanden.

Von grossem Interesse ist hier die Verbindung der «Danaiden» beziehungsweise der Wasserträgerinnen mit der Kreuzfackel, die in Unteritalien den Bereich von Demeter und Persephone kennzeichnet. Diese Form der Fackel erscheint aber auch im Zusammenhang mit Eros, wie sich etwa an Beispiel 1, dem Krater mit dem Weinwunder des Eros, zeigen liess [16]. Konnte man schon aus diesem Vasenbild entnehmen, dass Eros ebenso an der «eleusinischen» wie an der dionysischen Welt Anteil zu haben scheint, so wird sein Doppelcharakter noch deutlicher durch *Beispiel 11* herausgestellt, ein schlichter Kantharos in der Sammlung Meo-Evoli in Monopoli [17]. Auf der einen Seite hält Eros ausser Kasten und Kranz eine dionysische Traube, auf der anderen fliegt er mit Kranz und Spiegel neben einer Kreuzfackel.

Wie ist die Bildchiffre der Fackel mit den gekreuzten Enden zu lesen? Da sie primär zu den beiden Göttinnen zu gehören scheint, wie deren unteritalische Darstellungen nahelegen, wird das Attribut auch dort, wo es ohne diese und mit anderen Gestalten verbunden abgebildet wurde, den Gedanken an Demeter und/oder Persephone evoziert haben. Sind demnach Mutter und Tochter die göttlichen «Bezugspersonen», in deren Sphäre sich die Wasserträgerinnen (Beispiel 10) und Eros mit der Kreuzfackel treffen?

Für die Danaiden kann man zur Erläuterung dieser Verbindung die berühmte Überlieferung bei Herodot 2, 171 anführen, nach der sie, als sie aus Ägypten in die Peloponnes kamen, dort die Thesmophorien eingeführt haben sollen. Man sieht in der neueren Forschung immer deutlicher, wie sinnvoll diese Nachricht ist. Sie fügt sich gut zum Charakter der Thesmophorien (jedenfalls zu ihrer aus Athen bekannten Form), ist doch für dieses Fest der zeitweilige Ausschluss der Männer aus der Frauengemeinschaft kennzeichnend. Die Danaiden, die sich im Mythos von der Gemeinschaft mit den Ehegatten lossagen, können diesen Zug der Thesmophorien, wenngleich in mythisch-radikalisierter Form, näherbringen [18].

Besteht demnach eine Beziehung der Danaiden zu Demeter, so gewinnt die Beobachtung an Interesse, dass sie in einer apulischen Darstellung des Koreraubes zugegen sind. Es handelt sich um eine Hydria, die sich ehemals in der Galleria Casa Serodine in Ascona befand [19] (Abb. 5). Auffällig ist, dass die Heftigkeit der Raubszene in dieser Darstellung aufgehoben ist. Als würdiges Brautpaar erscheinen Hades und Persephone auf dem Wagen, die Göttin durch eine reiche Brautkrone ausgezeichnet. Für die Interpretation hat man aufgrund dieses beruhigten Charakters die jährliche Rückführung der Kore in den Hades — statt der einmaligen Raubszene — vorgeschlagen. Auch wenn dies zuträfe, braucht man deshalb die beiden sitzenden Frauen mit Hydrien, die das Bild rahmen, nicht in einem vordergründigen Sinne als «Ortsangabe» für die Unterwelt, das Ziel der Fahrt des Hadeswagens, aufzufassen. Die Wasserträgerinnen, die als mythische Gestalten für die Antithese von Eheverweigerung und Annahme wie auch von Mysterienverweigerung und Einweihung stehen können, sind dem Unterweltsherrscher und der Hadesbraut wohl in tieferem Sinne zugeordnet.

Erst vor kurzem wurden nun zwei bedeutende Bildzeugnisse bekannt, die ein neues Licht auf die Geltung eleusinischer Vorstellungen (im engeren Sinne) in Apulien werfen. Es handelt sich um zwei Vasen des Dareiosmalers, der immer wieder mit ungewöhnlichen Bildthemen überrascht. Eine Kanne der Form 8 von seiner Hand wurde 1972 in Arpinova (nördliches Apulien) gefunden [20]. Ihre im Ganzen rätselhafte Darstellung gibt uns wenigstens einen wertvollen Hinweis auf die Verbindung von dionysischem und «eleusinischem» Kreis in Apulien. Wichtig ist diese Vase auch für die immer noch nicht abgeschlossene Diskussion über die Darstellungen der Übergabe eines «göttlichen Kindes» in der gleichzeitigen attischen Vasenmalerei [21] und vielleicht auch für das Deutungsproblem einer Gruppe der lokrischen Pinakes [22].

Ein Paar auf einem Panthergespann — leider sind die für die Benennung wichtigen Köpfe des Mannes und der Frau zerstört — nähert sich einer Frau mit Zepter, die den Ankommenden einen kleinen nackten Jungen darreicht. Das Kind strebt ihnen mit ausgestreckten Ärmchen entgegen. Trotz des fragmentarischen Zustandes ist für die Gruppe auf dem Wagen der dionysisch-«eleusinische» Doppelcharakter (durch das Panthergespann [23] einerseits und durch die Kreuzfackel in der Hand der Frau andererseits) zu erschliessen. Wer aber sind die Beteiligten, wer ist vor allem der rätselhafte kleine Knabe auf dem Arm der Frau, in der man, etwa nach Analogie der Erichthoniosbilder, eine Kourotrophos, eher eine «Ziehmutter» als die leibliche Mutter des Kleinen, erkennen möchte?

Man kann auch hier die verschiedenen Möglichkeiten der Benennungen durchzuspielen versuchen, die sich für die (allerdings nur partiell vegleichbaren) attischen Bilder anzubieten schienen. Gibt es nähere Anhaltspunkte, um das Kind Plutos, Iakchos beziehungsweise Dionysos oder gar Zagreus zu benennen? Unglücklicherweise fehlen ihm jegliche Attribute; weder eine Nebris noch ein Füllhorn helfen also auf den Weg zu einer Deutung [24]. Ob der Kleine einen Kranz im Haar trägt, lässt sich anhand der bis jetzt verfügbaren Abbildungen nicht feststellen. Sofern man nach dem Anhaltspunkt, den das Panthergespann liefert, auf dem Wagen neben der mit Kreuzfackel ausgerüsteten Demeter oder Persephone als Begleiter Dionysos annimmt, scheidet dieser Gott als Anwärter für die Identifizierung des Kindes aus, und dasselbe gilt für den kaum von Dionysos unterscheidbaren Iakchos, den man ohnehin in einer ausserattischen Darstellung kaum erwarten darf. Das Fehlen jeglicher Kennzeichnung lässt es ratsam erscheinen, auf die höchst unwahrscheinliche Benennung Zagreus sogleich zu verzichten [25]. Sie würde eine Fülle heikler Probleme eröffnen, zu denen etwa die Frage gehört, ob die gleichzeitige Anwesenheit der «beiden Dionysoi» in einer einzigen Darstellung im Bereich des Möglichen liegt.

Weniger problematisch scheint die Entscheidung für den Plutosknaben, den Sohn der Demeter und des Jasion, obwohl man das ihn kennzeichnende Füllhorn vermisst. Eine Möglichkeit, die für die spezifischeren attischen Bilder — wegen der dort dargestellten Attribute — nicht gegeben ist, sei wenigstens erwähnt: Das «Kind ohne Eigenschaften» lässt an den kleinen Sohn des eleusinischen Königs Keleos denken, den wir aus dem Demeter-Hymnos kennen. Doch befriedigt auch dieser Vorschlag nicht, zumal da das Paar auf dem Panthergespann nicht der Vorstellung von der Epiphanie der Demeter im Zusammenhang mit der eleusinischen Metaneira-Handlung entspricht.

Wir müssen uns damit bescheiden, dass der Knabe ebenso namenlos bleibt wie das Kind im Kasten auf den rätselhaften lokrischen Pinakes. Dürfen wir wenigstens aus einer gewissen inneren Analogie des jeweils dargestellten Vorgangs folgern, dass auf der Vase aus Arpinova wie auf den lokrischen Pinakes Persephone mit einem Kind konfrontiert wird, das nicht ihr leibliches zu sein braucht? Auffällig ist in beiden Fällen, dass die Welt des Dionysos einbezogen wird [26].

Die besondere Art der Verbindung einer der beiden Göttinnen mit Dionysos — sofern wir die Gruppe auf dem Pantherwagen auf eben diese Gottheiten beziehen dürfen — stellt indessen das eigentliche Deutungsproblem dar, das demjenigen der Identifizierung des Kindes übergeordnet ist. Die zahlreichen gleichzeitigen apulischen Darstellungen von wagenfahrenden Paaren machen nämlich deutlich, dass in der Regel eine Liebesverbindung der Partner vorauszusetzen ist, wobei die Raubszenen erotischer Art sich als Sonderfall in den Allgemeintypus eingliedern lassen. Ist der Mann auf dem Panthergespann Dionysos, so haben wir also die Folgerung ins Auge zu fassen, dass eine der beiden eleusinischen Göttinnen hier als seine Gemahlin beziehungsweise Geliebte in Erscheinung tritt, — im Hinblick auf ihre religionsgeschichtlichen Implikationen eine geradezu unerhörte Situation, zu deren Charakterisierung eine Bemerkung von G. Zuntz zitiert sei: «There is no valid evidence for this association of Dionysos and Persephone — which in fact would mean that the god was held to have had his mother for his wife.» [27].

Die vierfigurige Mittelgruppe des Vasenbildes widersetzt sich vorerst einer sicheren Deutung. Unter den Nebenfiguren ist die weibliche Gestirnsgottheit mit Nimbus, die in der oberen Zone ein Zweigespann lenkt, weniger überraschend. Die Krieger rings um die Hauptgruppe sind wahrscheinlich als Korybanten zu benennen. Sie treten auch in einigen apulischen Darstellungen des Koreraubes auf [28].

Die Kanne des Dareiosmalers aus Arpinova gehörte zu einem reichen Begräbnis. Sie stammt aus einem monumentalen Kammergrab, das in vorläufigen Berichten [29] bekannt gemacht wurde. Die Mitfunde (oder eine Auswahl davon?) wurden in einer Sammelaufnahme publiziert [30]. Die Darstellungen auf den Vasen des Grabes gelten vorwiegend weiblichen Themen; auch auf der fragmentarisch erhaltenen Lutrophoros erscheint im Naiskos eine Frau. Auf der zweiten fragmentarischen Naiskosvase begegnen wir wieder dem Motiv der Frau mit Gans, das im Vorangehenden wegen seiner erotisch-dionysischen Beziehungen interessierte. Wichtig ist neben der grossen Kanne aber vor allem ein Skyphos von ebenfalls beträchtlicher Grösse, auf dem vor einer sitzenden Frau mit Kreuzfackel ein Eros mit Traube auf einen kleinen Altar oder eine Stele zuschreitet — ein Grabvasenbild, in dem sich in bezeichnender Weise mehrere der Motive vereinigen, um die es in dieser Untersuchung geht.

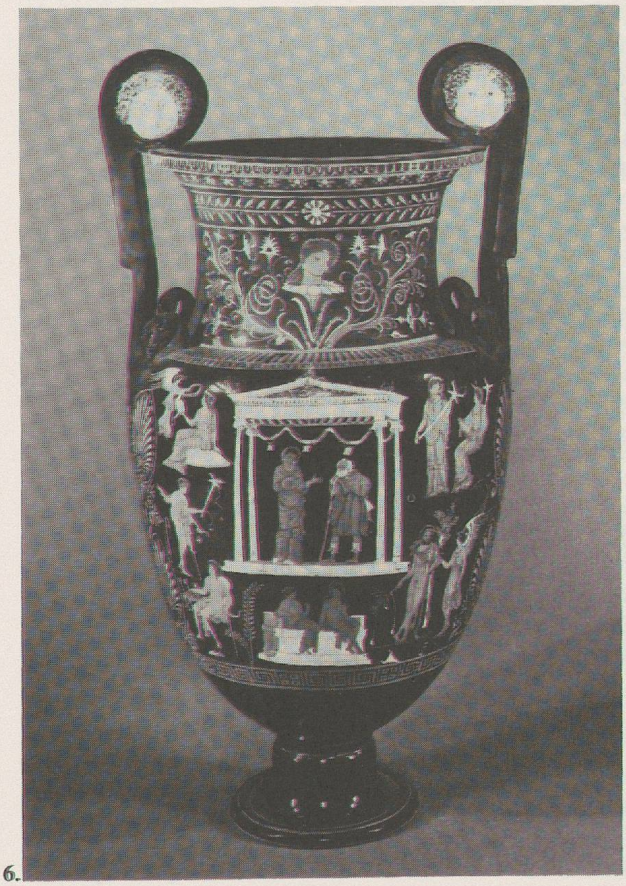
Am Rande sei darauf hingewiesen, dass die « eleusinischen » und dionysischen Bildchiffren auch in nichtfigürlichen beziehungsweise nicht-erzählerischen Darstellungen miteinander kombiniert wurden, so auf Gefässen der Gnathia-Gattung. Ein charakteristisches Beispiel wurde wieder — wie die Kanne des Dareiosmalers — im daunischen Gebiet gefunden: ein Gnathia-Skyphos aus einem Grab in San Severo (Foggia), der zwei Kreuzfackeln umgeben von Weinranken zeigt [31].

Eine zweite sehr bedeutende neue Vase des Dareiosmalers ist für die Frage der Geltung eleusinischer Vorstellungen in Apulien von grösstem Interesse, denn ihre Hauptdarstellung führt mit Sicherheit nach Eleusis selbst. Der erst vor kurzem veröffentlichte Volutenkrater konnte für das Museum in Princeton erworben werden [32] (Abb. 6-7).

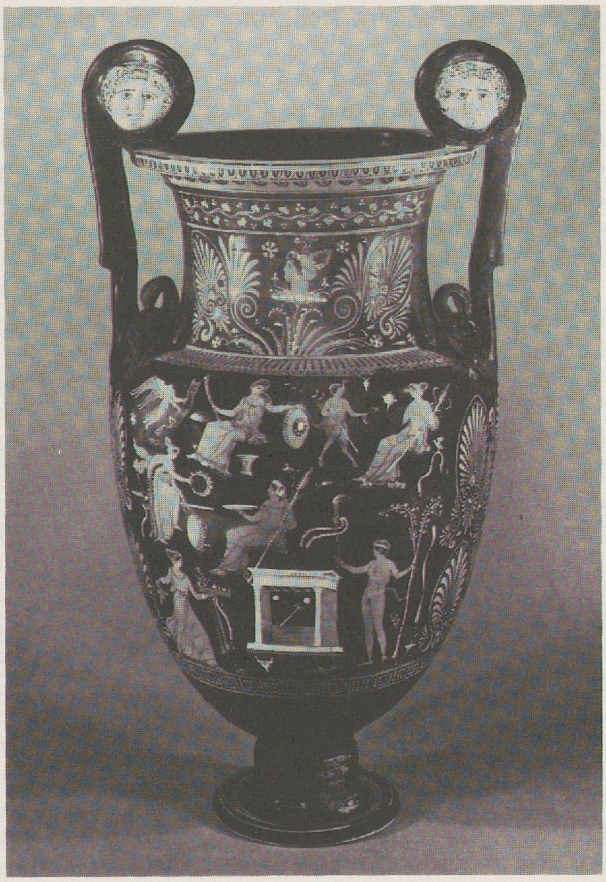
Das einzigartige Hauptbild der Vorderseite zeigt Medea in Eleusis. Die Heroine (mit Namensbeischrift) tritt im Gespräch mit dem Pädagogen in einem Gebäude auf, dessen Architrav die Beschriftung *Eleusis: to ieron* trägt.

In der unteren Bildzone sitzen zwei Kinder auf einem Altar. Wahrscheinlich sind es die Söhne der Medea. Herakles (rechts) und die Dioskuren (links) passen als Eingeweihte der Mysterien gut in den eleusinischen Zusammenhang. Herakles, der mit zwei grossen sakralen Zweigbündeln ausgestattet ist, spielt darüberhinaus vermutlich eine Rolle als Beschützer, der für die Kinder eintreten kann. Die Aufforderung, die Iris an ihn ergehen lässt, mag sich auf eine solche Intervention beziehen: ruft sie ihn zum Schutz der Kinder auf, oder hindert sie ihn vielmehr am Eingreifen? Was sie zu verkünden hat, ist mit grosser Wahrscheinlichkeit der Wille der Hera. Durch ihre Botin ist auch diese Göttin indirekt im Bilde vertreten. Oberhalb der Herakles-Iris-Gruppe erscheinen, wie in Eleusis nicht anders zu erwarten, Demeter und Persephone, beide mit ihren Kreuzfackeln versehen. Die Sitzende — wahrscheinlich Demeter — trägt Ähren im Haar. Ähren sind auch am Boden rechts neben ihr zu erkennen. Auf der anderen Seite des eleusinischen Heiligtums sitzt Athena auf ihrem Schild, während Nike mit Kranz auf sie zufliegt.

Die zugrundeliegende Vorstellung wird mit der Tradition zusammenhängen, nach der Medea nicht als Kindermörderin erscheint, sondern ihre Kinder in der Absicht, diese zu retten, auf einem Altar aussetzt [33]. Schauplatz für diese Überlieferung ist allerdings nicht Eleusis, sondern das Heiligtum der Hera in Korinth. Wir haben gesehen, dass in dem neuen Vasenbild die Göttin Hera, die nicht nach Eleusis gehört, vielleicht durch ihre Botin Iris vertreten wird. Die Rückseite des Kraters ist Dionysos gewidmet. Er sitzt im Zentrum, umgeben von seinem Gefolge — vier Frauen, ein Satyr und ein Paniskos. Oben links fliegt Eros mit Xylophon und Kranz. Die auffällige Besonderheit dieser Rückseite ist das Brunnenhaus in der unteren Zone, in dem eine Kreuzfackel lehnt [34] — also wieder ein « eleusinisches » Motiv in dionysischem Zusammenhang. Nach dem Vergleich mit den zuvor besprochenen Vasen lässt sich das Motiv nicht ausschliesslich mit dem Übergreifen der eleusinischen Thematik aus dem Bild der Vorderseite erklären, sondern es hat auch im dionysischen Bereich seinen legitimen Platz. Das Brunnenhaus erhält hier eine zusätzliche sakrale Note durch das Bukranion und die Phiale unter dem Bauwerk. Die Frau links davon mit Korb und Traube erinnert an eine Gabenbringerin am Grabbau.



6.



7.

Zusammenfassend können wir feststellen: An den in Auswahl vorgelegten Vasenbildern ist deutlich geworden, dass folgende Motivkreise miteinander kombiniert werden können: einerseits der dionysische Bereich mit demjenigen des Eros, andererseits Eros mit den Danaiden beziehungsweise mit deren Gegenbildern; diese treten wieder in der Verbindung mit der «eleusinischen» Kreuzfackel auf, die nicht selten auch Eros zugeordnet werden kann. Verschiedene Motivketten treffen sich auf einzelnen der besprochenen Vasenbilder, so zum Beispiel in dem Brunnenhaus mit Kreuzfackel in betont dionysischer Umgebung auf der Rückseite des Kraters in Princeton, auf der auch Eros nicht fehlt, oder auf dem Skyphos aus dem Kammergrab von Arpinova [35], dessen Darstellung eine Frau mit Kreuzfackel mit einem «dionysischen» Eros (mit Traube) zusammenführt.

Motivketten, die getrennt verfolgt wurden, laufen also gelegentlich auf einem einzelnen Monument zusammen. Sie vereinigen sich zu Motivnetzen. Wenn ein Komplex a und ein anderer b je einzeln mit einem dritten c kombiniert auftreten können, kann dies (aber muss nicht) bedeuten, dass auch die Motivkomplexe a und b ihrerseits miteinander zu tun haben, was nur zur Gewissheit erhoben werden kann, wenn sich auch für die nicht nur zufällige Verbindung von a und b ausreichende Belege finden lassen.

Einen solchen bildlichen Beleg für die direkte Verbindung des dionysischen Bereichs mit demjenigen der Persephone und/oder Demeter [36] in Apulien, wie sie bisher ausserhalb Apuliens für das Gebiet von Lokri durch einige der Pinakes bezeugt wurde, liefert nun im Rahmen einer mythischen Handlung die neue Kanne des Dareiosmalers aus Arpinova, selbst wenn ihre Darstellung im einzelnen für uns noch rätselhaft bleibt.

Bevor der Eleusis-Krater des Dareiosmalers in Princeton bekannt wurde, waren eleusinische Motive im engeren Sinne in der apulischen Vasenmalerei auf die wenigen Triptolemosbilder beschränkt, während man das Auftreten von Demeter und Kore ohne nähere Kennzeichnung als Reflex lokaler Kulte auffassen kann beziehungsweise muss. In der attischen Malerei des 4. Jahrhunderts spielt das heimische Eleusis selbstverständlich eine bedeutende Rolle. Hier finden wir häufig den jugendlichen Dionysos im Verein mit den eleusinischen Göttinnen und dem Kultpersonal von Eleusis [37]. Solche Bilder wurden aber offenbar auch in Grossgriechenland verstanden, denn gerade einige der berühmtesten attischen Vasen mit eleusinischer Thematik wurden im Westen — vor allem allerdings in Campanien, nicht in Apulien — gefunden, so zum Beispiel der Krater Pourtalès [38], der in unserem Zusammenhang durch die Kombination von dionysischer Darstellung (einschliesslich Eros mit Gans) und eleusinischer Szene (mit Herakles und Dioskuren als Mysten wie auf dem Krater des Dareiosmalers) von besonderem Interesse ist, sowie die Regina Vasorum [39].

Angesichts der attischen Bildzeugnisse ist nun zu fragen, ob der neue Krater in Princeton für die apulische Vorstellungswelt repräsentativ ist, oder ob seine Hauptdarstellung nicht vielmehr importiertes Gedankengut aus Athen vermittelt. Die Frage hängt mit der Quelle beziehungsweise mit dem Vorbild dieser Medea-Darstellung zusammen. Viele Betrachter werden dazu neigen, ein Werk des Athener Theaters für diese Version verantwortlich zu machen. Doch selbst wenn ein mutterländisches Bühnenwerk die ursprüngliche Anregung gegeben hätte, wäre damit die Relevanz der Bildwahl nicht aufgehoben: Warum wurde diese eingenartige Medea-Szene auf einer apulischen Grabvase — auch der Krater in Princeton dürfte für ein Grab bestimmt gewesen sein — dargestellt und vom Käufer akzeptiert? Es ist in diesem Zusammenhang daran zu erinnern, dass die Kunden der apulischen Vasenmaler jedenfalls eine ausgeprägte Vorliebe für das Bildthema des Koreraubes hatten [40]. Diese Darstellungen erscheinen, nachdem der Krater mit der in Eleusis lokalisierten Szene bekannt wurde, in einem neuen Licht. Ging es den Vasenmalern bei ihren Bildern des Koreraubes nicht darum, eine beliebige Geschichte, eine «action-story», zu erzählen, sondern wählten sie mit Absicht einen Mythos, dem im Mysteriengeschehen eine zentrale Bedeutung zukam? Die Entraffung der Tochter, der Schmerz der Mutter, der schliesslich wieder in Freude umschlagen darf, waren bekanntlich bedeutsame Stationen, die von den Mysten schrittweise nachvollzogen wurden und die sie vielleicht sogar, wie manche Forscher vermuten, im «Weihespiel» miterlebten [41].

Für die Gedankenwelt der apulischen Grabvasen scheint es bezeichnend zu sein, dass ihre Bilder nicht die freudige Wiederbegegnung von Mutter und Tochter einbeziehen, sondern dass sie bei dem (aus irdischer Perspektive gesehen) traurigen Aspekt verweilen. Vielleicht lässt sich für die neue Darstellung der Medea in Eleusis Entsprechendes und Weiterführendes feststellen.

Die Söhne der Medea auf dem Altar lassen uns nicht zuletzt daran denken, dass Medea nach einer der für Korinth überlieferten Versionen nicht nur versuchte, bei ihrer Flucht die Kinder in Sicherheit zurückzulassen, sondern dass sie — unabhängig vom Fluchtmotiv — den viel weitergehenden Versuch unternahm, den Söhnen Unsterblichkeit zu verschaffen, indem sie sie im Heiligtum der Hera «verbarg» [42], ein Unternehmen, das, wie in manchen parallelen Mythen, durch das Eingreifen der unwissenden Umwelt scheitern musste. Der Tod der Kinder, anstelle der von Medea für sie erstrebten Unsterblichkeit, ist vielleicht auch in der Bildfassung des Dareiosmalers impliziert, da ihr schliessliches Sterben der gemeinsame Bestandteil wenigstens der bis jetz bekannten im übrigen höchst unterschiedlichen Überlieferungen über die Medeakinder ist. Bezieht sich auf diesen Tod die Botschaft der Iris, das heisst, hindert sie Herakles am Eingreifen, oder spornt sie ihn vielmehr dazu an?

Zur missglückten Absicht der Medea — ihr gescheiterter Versuch, die Kinder unsterblich zu machen — sei ein bedenkenswerter Vorschlag von Dario Sabbatucci in Erinnerung gerufen, nach dem die Einweihung in die eleusinischen Mysterien «una mancata immortalazione» darstellt [43]: «Possiamo dire che il fine delle iniziazioni misteriche era una «immortalazione mancata», ossia una negazione dei valori positivi che si attribuivano alla immortalità, una rottura della tradizione che poneva la morte come misura di felicità per gli dèi, che non la subivano, e di infelicità per gli uomini, che ne erano condizionati... La via mistica per superare

la morte, infatti, non è quella di farsi immortali, ma piuttosto quella di negarne la «negatività» rispetto alla vita.»

Diese Aussagen berühren sich eng, so scheint es, mit dem Grundgehalt der apulischen Grabkunst, in der auffälligerweise nicht Unsterblichkeit und Fortdauer des Lebens verkündet werden, in der zum Beispiel nicht die Rückkehr der Alkestis in das Leben zum Ideal erhoben, sondern ihr Abschied vor Augen geführt wird. Zum Verständnis dieser Bilder bedürfen wir einer angemessenen «chiave di lettura», einer Kenntnis des zugrundeliegenden Wertsystems, einer richtigen Einschätzung der als positiv beziehungsweise negativ bewerteten Lebensziele. Doch wir modernen Betrachter verfügen nicht über solche Kenntnis. Die Beschäftigung mit den Bildern der Grabvasen führt uns indessen dazu, das Streben nach — als unqualifizierter Begriff eingeführter — «Unterblichkeit» nicht mehr bedenkenlos als geistige Grundkomponente dieser Darstellungen vorauszusetzen. Es ist nicht die Verlängerung des Diesseits, sondern die Gegenwelt des Lebens, die Mysteriengötter wie Dionysos, die eleusinischen Göttinnen und neben ihnen der allgegenwärtige Eros in den Bildern der Grabvasen den Eingeweihten vorzeigen und die sie ihnen, so sollte man vielleicht sagen, nicht vorleben, sondern vorsterben.

Fragt man zum Schluss genauer nach der Rolle, die der apulische Eros im Bannkreis der Mysteriengötter spielt, so lässt er sich vielleicht als der grosse Verbinder [44] bezeichnen, der den Mysten mit seinem Gott oder seinen Göttern vereint. Als Stifter einer «unio mystica» (die allerdings kaum die spirituelle Intensität der in einer völlig andersartigen Welt gewachsenen mittelalterlichen Mystik für sich in Anspruch nahm) bleibt er selbst ungebunden und bewahrt seine schwebende Leichtigkeit. In den unterschiedlichen «Mysterien», in denen er am Werke ist, versammeln die jeweils zuständigen Götter ihre Anhänger nicht in exklusiver Abschirmung gegenüber anderen Mysteriengöttern um sich, sondern nur in der Abgrenzung gegenüber den Aussenseitern, die sich jeglicher Einweihung versagen. Für Eros, den verbindenden Gott, gibt es keine Grenzen, wo immer Bereitschaft zur Einweihung, zu religiöser Erfahrung im weitesten Sinne, wirksam ist. Und so belebt er die Bilderwelt der apulischen Grabvasen und setzt seine Zeichen, sei es mit aphrodisischen Gaben, mit dionysischen Trauben oder den Fackeln der Persephone.

Margot Schmidt

ANMERKUNGEN

Die soeben erschienene wichtige Arbeit von R. Lindner, Der Raub der Persephone in der antiken Kunst. Beiträge zur Archäologie 16 (1984) konnte nach Abschluss meiner Druckfassung leider nicht mehr berücksichtigt werden.

(1) Die Dissertation von Wolf-Dieter Albert, Darstellungen des Eros in Unteritalien (1979) ist zwar zum grösseren Teil dem «dionysischen Eros» gewidmet (49-189), bringt aber im besonderen zu den apulischen Vasenbildern kaum aufschlussreiche Beobachtungen und verzichtet auf eine Analyse der Attribute des Eros (vgl. Anm. 354).

(2) M. Schmidt, A.D. Trendall, A. Cambitoglou, Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel. Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Grabkunst (1976), 36 ff (in der Folge: Schmidt-Trendall, Grabvasen).

(3) Schmidt-Trendall, Grabvasen Taf. 8 und 10 a, Nr. S 29; Trendall, RVAp 25/13.

(4) Bis in jüngerer Zeit kannte man von diesem Maler nur das Halsbild seines namengebenden Kraters Trendall RVAp 25/1 als mythologische Darstellung, die allerdings, in ihrem Kontext gesehen, weitgehend «entmythologisiert» beziehungsweise in einen grabsymbolischen Zusammenhang überführt zu sein scheint. Zur Amphiaraosdarstellung des Malers vgl. die Bemerkungen Trendall, RVAp 794.

(5) Vgl. z.B. den Eros am Hals der Basler Alkestis-Lutrophoros, Trendall, RVAp 18/16; Schmidt-Trendall, Grabvasen Taf. 22 a.

(6) Vgl. etwa, als kleine Belegauswahl, Trendall, RVAp Taf. 298, 2; 299, 1-2; 318, 3 und 4.

(7) Schmidt-Trendall, Grabvasen Taf. 8 (S 29) und 9 (S 30).

(8) Margaret E. Mayo (ed.), The Art of South Italy: Vases from Magna Graecia (Virginia Museum of Fine Arts, Richmond 1982) Nr. 73-77; die hier besprochene Amphora ist Nr. 76 mit Abb. auf 184; Trendall, RVAp First Supplement 174 Nr. 86 e. Zu dieser Vase zuletzt Verf., A K 27, 1984, 39, 26.

(9) Das Motiv des Eros an Altar oder Stele verdient eine eigene Untersuchung. Sie würde hier zu weit vom Hauptthema fortführen.

(10) Trendall, RVAp 25/1 mit Hinweis auf NSc 1884, 116.

(11) Katalog Richmond *a.O.* (*oben* Anm. 8) Nr. 75; Trendall, RVAp First Supplement 173 Nr. 86 a.

(12) Katalog Richmond *a.O.* (*oben* Anm. 8) Nr. 73; Trendall, RVAp First Supplement 174 Nr. 86 b.

(13) K. Schauenburg, Eros im Tempel? AA 1983, 601 Abb. 3.

(14) E. Keuls, The Water Carriers in Hades: A Study of Catharsis through Toil in Classical Antiquity (1974).

(15) Im Text zu RVAp 27/59 und besonders A.D. Trendall, A Campanian Lekanis in Lugano with the Rape of Persephone in NAC 10, 1981, 184.

(16) Zur Kreuzfackel bzw. zu Eros mit Kreuzfackel vgl. auch K. Schauenburg, Helios (1955) 42 f. mit Anm. 382; Schmidt-Trendall, Grabvasen 76 Anm. 257 mit zwei weiteren charakteristischen Beispielen. E. Simon im Katalog des Kurashiki Ninagawa Museum (1982) verweist zu Nr. 61 auf die ungedruckte Innsbrucker Dissertation (1974) von M. Leonhard, Die Kreuzfackel. Ein Beitrag zum Kult der Demeter und Persephone in Unteritalien.

(17) Inv. Nr. 119; Trendall, RVAp 25/69 a, Taf. 299, 2: die Seite mit dem knienden Eros mit Traube. Die andere Seite mit Eros und Kreuzfackel ist abgebildet im Katalog von M. Reho-Bumbalova, La collezione Meo-Evoli (1979) Taf. 86 d. — Hier anzuschliessen ist z.B. der Doppelkopf-Kantharos der Menzies Gruppe Brit. Mus. F 436, Trendall, RVAp 26/508 Taf. 318,3: Eros mit Traube und Kreuzfackel.

(18) Eine noch unpublizierte apulische Hydria, früher in Privatbesitz, die soeben vom Westberliner Antikenmuseum erworben wurde, zeigt mit einiger Wahrscheinlichkeit die Danaiden als Vermittlerinnen der Thesmophorien etwa im Sinne der Herodot-Nachricht. Vgl. Verf. im Katalog Richmond (*oben* Anm. 8) 30. Es ist hervorzuheben, dass die mit Ähren geschmückten Mädchen auf dieser Vase sitzend dargestellt sind, zum Teil auf dem Boden, ein Zug, der bekanntlich auch zu den Thesmophorien gehört. Die jungen Männer als Randfiguren auf dieser Vase sowie der Pädagoge (nach ihrem friedlichen Verhalten kann es sich kaum um die Aigyptossöhne handeln) zeigen an, dass die «Danaiden» mit den Ähren hier in eine uns bis jetzt unbekannte mythische Handlung einbezogen sind. Als unbekannt muss auch der mythische Kontext für zwei weitere Vasen gelten, auf denen eine Frau mit Ähren in der Hand auf einem Altar Schutz gesucht hat. Die eine ist die Lutrophoros des Dareiosmalers in Neapeler Privatsbesitz: Trendall, RVAp 18/59, Taf. 179,2. Hinzu kommt jetzt ein ebenfalls vom Dareiosmaler bemalter Kelchkrater in amerikanischem Privatbesitz mit weitgehend entsprechender Szene, auf den mich freundlicherweise A.D. Trendall und D. v. Bothmer aufmerksam machten. (Mein alter Deutungsvorschlag für die Loutrophoros, den ich Gnomon 52, 1980, 756 oben erwogen hatte, ist unter anderem wegen der Ähren, die die Schutzflehende (?) auf dem neuen Krater in noch auffälliger Weise trägt, unhaltbar.) Ich erwähne diese beiden Vasen des Dareiosmalers hier, weil auf beiden eine Frau im reichen «dionysischen» Weinlaub-Schmuck mit der Ährenträgerin auf dem Altar (oder Grab) konfrontiert wird, was auch im Zusammenhang mit den im Folgenden untersuchten dionysisch-«eleusinischen» Verbindungen in Apulien von Interesse ist. — Zu erwähnen sind hier auch noch die zwei wohl Ähren haltenden Mädchen auf dem interessanten Leningrader Krater des Iliupersismalers (Trendall, RVAp 8/6) mit der Darstellung des Triptolemos am Nil (Inschrift Neilos). Die beiden Mädchen sind durch eine Inschrift als Horai bezeichnet, also nicht als Danaiden. — Hinzuweisen ist ferner auf die Gruppe rechts vom Hadespalast auf dem Karlsruher Unterweltskrater (Trendall, RVAp 16/81). Zum Problem, das der Jüngling im Ährenkranz neben den Danaiden darstellt, vgl. B. Cämmerer, Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 12, 1975, 47-50.

(19) Trendall, RVAp 27/57 a; Rape of Persephone 181 f. mit Taf. 12, Abb. 10. Zur Malerhand zuletzt Trendall, RVAp First Supplement 148 zu Nr. 5 und 183 zu E. — Zu betonen ist, dass die fackeltragende Gestalt mit phrygischer Mütze hinter dem Gespann auch auf dieser Vase eindeutig weiblich ist. Es handelt sich also wie auf den anderen apulischen Bildern des Persephoneraubes um Hekate oder eine verwandte Gestalt und nicht etwa um einen Daduchen wie in Eleusis. Die Hydria ist jetzt in Hamburg.

(20) Trendall, RVAp 18/71. Jetzt Foggia 132 734. Zum Fund vgl. vorläufig E. De Juliis, Atti 12. Convegno di Studi sulla Magna Grecia 1972, 392 f. Taf. 39, 1 und ders., S E 42, 1974, 520 f. Taf. 90 b (beides Sammelaufnahmen des Grabfundes). Die Kanne ist jetzt abgebildet bei K. Schauenburg, A Dionysiac Procession on a Monumental Shape 8 Oinochoe, *in:* Ancient Greek Art and Iconography, ed. W.G. Moon, Wisconsin Studies in Classics (1983) 266 Abb. 17. 18 a-b (als Vergleich zur Vasenform).

(21) Zu nennen sind hier vor allem die beiden umstrittenen Vasendarstellungen a) auf der berühmten Hydria aus Rhodos in Istanbul: Metzger, Représentations 244 Nr. 12, Taf. 32 und b) die Seite B der eleusinischen Pelike in Leningrad: Metzger, Représentations 103 Nr. 2, Taf. 8, 3. Neuere Literatur zu diesen Vasen bei Metzger, Athéna soulevant de terre le nouveau-né: du geste au mythe, *in:* Mélanges Paul Collart (1976) 298 ff. mit Anm. 28 unf 45. Vgl. auch E. Loeb, Die Geburt der Götter in der griechischen Kunst der klassischen Zeit (1979) 53 ff. und K. Schefold, Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst (1981) 58 ff. (Das Kind von Eleusis).

(22) Die Typen Prückner 5-12 mit dem Kind im geöffneten Korb: H. Prückner, Die lokrischen Tonreliefs (1968) 31 ff. mit Abb. 3; E. Simon, Criteri per l'esegesi dei pinakes locresi. Prospettiva 10, 1977, 19 mit Abb. 10; M. Torelli, Atti 16. Convegno di Studi sulla Magna Grecia 1976, 173 ff. Taf. 14, 1 und 2 (letzterer mit kleinem Mädchen im Korb). Vgl. Taf. 77 nach dem Original.

(23) Zu Dionysos mit Panthern zuletzt Schauenburg *a.O.* (*oben* Anm. 20) 275. Vgl. etwa auch hier Beispiel 8.

(24) Diese beiden Attribute — in umgekehrter Verteilung — zeichnen z.B. das «göttliche Kind» auf den beiden in Anm. 21 genannten attischen Vasen aus. Auf der Hydria aus Rhodos sitzt das Kind auf einem Füllhorn.

(25) Die Benennung Dionysos-Zagreus schlug E. Simon für das in eine Nebris eingewickelte Kind auf der eleusinischen Pelike (*oben* Anm. 21 und 24) vor: A K 9, 1966, 78 ff. Sie vermutet eine Beziehung zu den Kleinen Mysterien von Agrai. Ebenfalls Zagreus möchte sie entsprechend auf dem Kraterfragment aus Al Mina in Oxford (Metzger, Recherches Taf. 25,2) erkennen: Simon, Gnomon 42, 1970, 710. Zum Problem der «Dionysosgeburt in Agrai»: vgl. die Diskussion im gleichnamigen Kapitel bei F. Graf, Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit (1974) 66 ff.

(26) Zu den lokrischen Pinakes vgl. *oben* Anm. 22. — Hier sei auch an das schwer zu benennende Kind auf zwei römischen Sarkophagen mit eleusinischer Thematik erinnert: Louvre und Wilton House. Zur Diskussion vgl. F. Baratte, Le sarcophage de Triptolème au Musée du Louvre, RA 1974, 271 ff., bes. 278 mit Abb. 1, 2 und 5.

(27) G. Zuntz, Persephone (1971) 410; vgl. 167 mit Anm. 5: «No marital association of Dionysos and Persephone is attested anywhere, except in two late Latin sources (Mythogr. Vat. II, 41 and schol. Stat. Theb. 4, 482); according to these, their offspring is — Hermes. According to Nonnos (and no one else) Iakchos is indeed a son of Dionysos; but his mother is a pallid nymph named Aura and not Persephone.» Man sieht, dass sich die Quellenlage drastisch ändern würde, sofern wir die Darstellung auf der apulischen Kanne (um 340/30) eindeutig auf Dionysos und Persephone als miteinander verbundenes Paar beziehen könnten. Doch selbst dann blieben ernstliche Bedenken bestehen, etwa die alte Benennung als «heilige Familie» von Dionysos, Persephone und Iakchos für die bekannten «Familiengruppen» tarentinischer Gelagerter wieder aufzugreifen, gegen die sich ebenfalls Zuntz a.O. 167, 5 wendet. Vgl. auch J.C. Carter, The Sculpture of Taras (1975) 65 Anm. 33. Zur Deutung dieser Terrakotten H. Herdejürgen, Die tarentinischen Terrakotten des 6.-4. Jahrhunderts v. Chr. im Antikenmuseum Basel (1971) 26 ff. — Auf den apulischen Vasenbildern, die Dionysos auf dem Pantherwagen mit einer Begleiterin zeigen, dürfte sonst in der Regel Ariadne gemeint sein. Vgl. z.B. die Volutenkratere des Baltimoremalers Neapel, Stg, 687, Trendall, RVAp 27/30, Taf. 326, 3; Trendall, RVAp First Supplement 152/23 c, Taf. 27 a (Kunsthandel Brüssel); RVAp 27/28 und 29, (Taf. 326, 1-2) beide aus Arpi in Foggia. Auf den beiden letzteren keine Panther — sondern Löwenbiga. — Es sei hier noch betont, dass die Verbindung des Dionysos mit seiner Begleiterin zu Wagen in engen ikonographischen Grenzen definiert ist. Diese Darstellungen sind deshalb von den in Anm. 37 erwähnten attischen Vasenbildern zu trennen, die Dionysos in einer loseren Verbindung sowohl zu den eleusinischen Göttinen wie zum Kultpersonal von Eleusis zeigen.

(28) Vgl. Trendall, Rape of Persephone 182 Abschnitt C Nr. 8 und 9. Auf beiden Vasen wird deutlich, dass die Korybanten Demeter bei der Suche nach der Tochter helfen. (Die Anwesenheit von Korybanten auf der Kanne des Dareiosmalers — als «orphisches» Motiv? — könnten jene Interpreten vielleicht als Argument anführen, die in dem göttlichen Kind Dionysos-Zagreus erkennen möchten.) Auf der Hydria in New York Trendall a.O. Nr. 9 ist die erregt gestikulierende Demeter mit ihrer Kreuzfackel wie etwa auch auf der Genfer Amphora (Nr. 5, Taf. 11 Abb. 9) in charakteristischer Weise von der mit «normalen» Fackeln ausgerüsteten Hekate unterschieden. Soweit ich sehe, sind die erinyenartigen Gestalten auf den apulischen Vasen durchweg mit üblichen Fackeln versehen. Rätselhaft ist deshalb das weibliche Flügelwesen auf der Lutrophoros des Malers von Berlin F 3383 in Neapel (3236): Trendall, RVAp 28/60, Taf. 354, 3-4. Die Flügelfrau mit nacktem Oberkörper und Kreuzbandgürtung hält eine Kreuzfackel; neben ihr eine sitzende Frau oder Göttin. Ich bezweifle, dass es sich hier um eine übliche Unterweltsdämonin handelt. Vielleicht ist sie eine Dienerin und Botin der Persephone, so wie Iris der Hera zugeordnet ist. Vgl. zu dieser Vase K. Schauenburg, Die nackte Erinys, *in:* Festschritt Brommer (1977) 250 Taf. 69, 1.

(29) Vgl. *oben* Anm. 20 (De Juliis).

(30) De Juliis *a.O.* (*oben* Anm. 20). Beide Publikationen gehen offenbar auf dieselbe Aufnahme zurück.

(31) SE 42, 1974, Taf. 94 b. — Mit rein dionysischen Bezügen haben wir es dagegen anscheinend bei der Darstellung auf dem bekannten grossen Gnathia-Skyphos in Bonn zu tun: J.R. Green, Gnathia Pottery in the Akademisches Kunstmuseum Bonn (1976) Nr. 2 Taf. 2, der neben Kantharoi, Ei und Weinranken zwei Fackeln üblicher Form zeigt. Gerne wüsste man, ob man der von Green a.O. 17 (mit kritischem Kommentar) zitierten Nachricht Glauben schenken darf, nach der dieser Skyphos bei seiner Auffindung in einem Grab bei Bacoli im Gebiet von Neapel «die Gebeine des Verstorbenen» enthalten habe.

(32) Trendall, RVAp First Supplement 18/41 a Taf. 12; ders., Medea at Eleusis on a Volute Krater by the Darius Painter, Record of the Art Museum Princeton University 43, 1984 (1), 4 ff. — Eine prinzipiell andere Deutungsmöglichkeit als die von mir in diesem Beitrag vertretene werde ich an anderer Stelle in dem im Zabern-Verlag Mainz erscheinenden Sammelband «Studien zur Mythologie und Vasemalerei» unter dem Titel «Medea und Herakles — zwei tragische Kindermörder» erläutern.

(33) So im zweiten Teil des schol. Eurip. Medea, in der Version des Didymos im Anschluss an Kreophylos. Vorausgeht auch hier ein Mord: Medea soll Kreon vergiftet haben. Sie flieht darauf nach Athen, lässt aber die kleinen Kinder auf dem Altar der Hera Akraia zurück, in der Meinung, deren Vater werde sich um ihre Rettung kümmern. Doch die Freunde des Kreon töten die Kinder. Den Kindermord durch die Korinther berichtet auch der erste Teil des Scholion. Gemeinsam ist den Varianten der uns hier interessierende Zug, dass Medea den Tod der Kinder offenbar nicht beabsichtigt. Vgl. weiter unten Anm. 42.

(34) Vgl. oben Beispiel 10, Hydria des Baltimoremalers in der Sammlung Schneider-Herrmann (Fragmente).

(35) Oben S. 162. Abbildung vgl. Anm. 20.

(36) Es muss betont werden, dass wir, ausserhalb von Eleusis, nicht ohne weiteres jeweils das gleichzeitige Auftreten beider Göttinnen an einem Kultort voraussetzen dürfen. Oft tritt — wie in Locri — Persephone ohne die Mutter in den Vordergrund.

(37) Zu Dionysos und Eleusis Metzger, Représentations 248 ff., zu den relevanten Darstellungen (etwa Dionysos bei der Aussendung des Triptolemos), die vor dem 4. Jahrhundert entstanden, Metzger a.O. 250; zu den attischen Darstellungen von Dionysos im Kreis der eleusinischen Gottheiten im 4. Jh. vgl. Metzger a.O. 243 ff. Nr. 6, 9, 10, 11, 14.

(38) Gefunden in S. Agata dei Goti. London, Brit. Mus. F. 68. — Metzger Représentations, 245 Nr. 13, Taf. 17 und 33, 3.

(39) Gefunden in Cumae, Leningrad, Ermitage 51 659. Metzger, Recherches 40 Taf. 20-22. Zur möglichen Entstehung in Campanien F. Kopcke, AA 1969, 550, der diese sogar für sicher hält.

(40) Das wird eindrucksvoll durch die bei Trendall, Rape of Persephone zusammengestellten Vasen dokumentiert. Zu möglichen Gründen für diese Vorliebe Trendall a.O. 184 f. — Das Thema des Koreraubes wurde auch in der tarentinischen Sepulkralplastik dargestellt, so in dem Kalksteingiebel in Tarent, Museo Nazionale I.G. 20 929: J.C. Carter, The Sculpture of Taras (1975) Nr. 289, Taf. 50 und 49 b und in der Gruppe Carter a.O. 39 f. Nr. 1, Taf. 1, 2 a-d, die Carter an den Anfang der von ihm behandelten Grabplastik um 330 setzt.

(41) Dagegen — mit Betonung der akustischen Erlebnisse — E. Simon, Festivals of Athens (1983) 33 f.

(42) So in der auf Eumelos zurückgehenden Version bei Paus. 2, 3, 11, nach der Medea jeweils ihre neugeborenen Kinder in den Tempel der Hera bringt und dort «verbirgt», in der Absicht, sie unsterblich zu machen. Zur Bedeutung des *katakruptein* L. Radermacher, Mythos und Sage bei den Griechen (2) (1938) 229. Interessant für unsere Überlegungen zu der Darstellung der Medea nicht in Korinth sondern in Eleusis ist Radermachers Hinweis (a.O.) auf eine andere Nachricht bei Paus. 3, 20, 5: In einem lakonischen Heiligtum der Demeter mit der Epiklesis «die Eleusinische» habe Asklepios nach Aussage der Lakonier den Herakles verborgen *(kruphthênai),* als dieser eine Wunde heilen wollte. — In innerem Zusammenhang mit der Pausanias-Stelle über den Versuch, die Medea-Kinder unsterblich zu machen, steht das Schol. Pind. Ol. 13, 74 g, nach dem Hera, aus Dankbarkeit, weil Medea den Nachstellungen des Zeus widerstand, ihr die Unsterblichkeit ihrer Kinder verspricht. Das Scholion erwähnt auch die meines Wissens einzige Überlieferung, die Medea in wenn auch lose Verbindung mit Demeter bringt: Anlässlich einer Hungersnot in Korinth opfert Medea der Demeter. — Die Quellen zu den Medeakindern in Korinth behandelt ausführlich E. Will, Korinthiaka (1955) 85 ff. mit teil anfechtbaren Folgerungen.

(43) Il misticismo Eleusino, *in:* Saggio sul misticismo greco (1965), danach *in:* Il mito greco, a cura di M. Detienne (1975) 154 f.

(44) Sein Wirken als «Verbinder» ist wohl im Sinne der selbständigen Wirkungsmacht eines Gottes zu verstehen. Es unterscheidet sich damit wesentlich von den ebenfalls auf Mysterien bezogenen Handlungen des Orpheus, der vielleicht als eine Art Lehrer der Mysterien zu verstehen ist. Zu Orpheus als «pratico e mediatore delle teletai» Verf., Orfeo e Orfismo nella pittura vascolare Italiota, Atti 14. Convegno Studi sulla Magna Grecia, 1974, 105 ff.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

1. Volutenkrater des Ganymedmalers. Schweizer Privatsammlung. Nach Trendall, RVAp Taf. 296, 3, Nr. 25/10 a.
2. Amphora des Ganymedmalers, Sammlung Ludwig S 29. Antikenmuseum Basel. Photo Claire Niggli, Basel.
3. Amphora des Ganymedmalers, Sammlung Ludwig S 30. Antikenmuseum Basel. Photo Claire Niggli, Basel.
4. Amphora des Richmond Exhibition Painter. New Yorker Privatsammlung. Photo Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.
5. Hydria aus der Gruppe «linking Baltimore and White Saccos Painters», ehemals Kunsthandel Ascona, Casa Serodine. Photo Galleria Casa Serodine, Ascona. Jetzt Hamburg, Museum f. Kunst u. Gewerbe 1982. 4.
6. Volutenkrater des Dareiosmalers, 83.13 Art Museum Princeton University. Photo Museum.
7. Rückseite des Kraters in Princeton Abb. 6. Photo Museum.

Für die freundliche Vermittlung von Photos danke ich Dr. Frances Follin Jones, Dr. Margaret Ellen Mayo, der Galleria Casa Serodine in Ascona und den Besitzern der Vasen in Privatsammlungen.