



<https://publications.dainst.org>

# iDAI.publications

ELEKTRONISCHE PUBLIKATIONEN DES  
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

Dies ist ein digitaler Sonderdruck des Beitrags / This is a digital offprint of the article

## Swetlana Pirch – Klaus Junker Der Dareiosmaler in Mainz und Bonn

aus / from

### Archäologischer Anzeiger

Ausgabe / Issue **2 • 2015**

Seite / Page **1–18**

<https://publications.dainst.org/journals/aa/1916/5937> • urn:nbn:de:0048-journals.aa-2015-2-p1-18-v5937.8

Verantwortliche Redaktion / Publishing editor

**Redaktion der Zentrale | Deutsches Archäologisches Institut**

Weitere Informationen unter / For further information see <https://publications.dainst.org/journals/aa>

ISSN der Online-Ausgabe / ISSN of the online edition **2510-4713**

Verlag / Publisher **Ernst Wasmuth Verlag GmbH & Co. Tübingen**

**©2017 Deutsches Archäologisches Institut**

Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale, Podbielskiallee 69–71, 14195 Berlin, Tel: +49 30 187711-0

Email: [info@dainst.de](mailto:info@dainst.de) / Web: [dainst.org](http://dainst.org)

**Nutzungsbedingungen:** Mit dem Herunterladen erkennen Sie die Nutzungsbedingungen (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) von iDAI.publications an. Die Nutzung der Inhalte ist ausschließlich privaten Nutzerinnen / Nutzern für den eigenen wissenschaftlichen und sonstigen privaten Gebrauch gestattet. Sämtliche Texte, Bilder und sonstige Inhalte in diesem Dokument unterliegen dem Schutz des Urheberrechts gemäß dem Urheberrechtsgesetz der Bundesrepublik Deutschland. Die Inhalte können von Ihnen nur dann genutzt und vervielfältigt werden, wenn Ihnen dies im Einzelfall durch den Rechteinhaber oder die Schrankenregelungen des Urheberrechts gestattet ist. Jede Art der Nutzung zu gewerblichen Zwecken ist untersagt. Zu den Möglichkeiten einer Lizenzierung von Nutzungsrechten wenden Sie sich bitte direkt an die verantwortlichen Herausgeberinnen/Herausgeber der entsprechenden Publikationsorgane oder an die Online-Redaktion des Deutschen Archäologischen Instituts ([info@dainst.de](mailto:info@dainst.de)).

**Terms of use:** By downloading you accept the terms of use (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) of iDAI.publications. All materials including texts, articles, images and other content contained in this document are subject to the German copyright. The contents are for personal use only and may only be reproduced or made accessible to third parties if you have gained permission from the copyright owner. Any form of commercial use is expressly prohibited. When seeking the granting of licenses of use or permission to reproduce any kind of material please contact the responsible editors of the publications or contact the Deutsches Archäologisches Institut ([info@dainst.de](mailto:info@dainst.de)).

## Der Dareiosmaler in Mainz und Bonn

In der Originalsammlung des Archäologischen Instituts der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz befinden sich seit über 50 Jahren Fragmente eines Volutenkraters des Dareiosmalers (Inv. 185.5–7)<sup>1</sup>. Auf den Bruchstücken hat sich als besonders bemerkenswerte Szene eine Darstellung erhalten, die den Unterweltherrscher Hades im Handschlag mit einem Krieger zeigt, in dem sehr wahrscheinlich Amphiaraios zu sehen ist (Abb. 1). Das fragmentiert erhaltene Gefäß ordnet sich damit in eine Gruppe weiterer repräsentativer Kratere anderer apulischer Vasenmaler ein, die offenbar den gleichen Mythos wiedergeben<sup>2</sup>. Zur Benennung und Interpretation dieser Szene hat sich in der Literatur eine lebhafte Diskussion entwickelt. Neue Impulse erhält diese Diskussion nun nicht von einem Neufund, sondern durch eine Reihe von Beobachtungen, die sich aus der detaillierten Betrachtung der Fragmente ergeben.

In der älteren Forschung war darüber spekuliert worden, ob Kraterfragmente im Akademischen Kunstmuseum der Universität Bonn (Inv. 2664.1–2)<sup>3</sup> mit den Stücken in Mainz zu verbinden sind<sup>4</sup> (Abb. 2). Diese Überlegung

Der Aufsatz geht zurück auf die Masterarbeit von Swetlana Pirch zum Thema »Fragmente eines Volutenkraters des Dareios-Malers«, die von Klaus Junker (Abschnitt »Zur Hermeneutik der Bilder auf dem Krater Mainz-Bonn«) betreut wurde. Marcel Danner (München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek), Hans Lohmann (Bochum), Nele Schröder, Jutta Schubert (beide Bonn, Akademisches Kunstmuseum) und Angelika Schurzig (Mainz, Johannes Gutenberg-Universität) haben Bildvorlagen zur Verfügung gestellt. Ihnen allen sei herzlich gedankt.

**1** RVAp 18/17. – Zu den Fragmenten in Mainz s. Hampe – Simon 1985, Kat. 39; Simon 1999 (mit der älteren Literatur S. 101); S. Iles Johnston – T. J. McNiven, *Dionysos and the Underworld in Toledo*, *MusHelv* 53, 1996, 29 Anm. 19; Schmidt 2000, 89 Anm. 13; K. Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei IV. V* (Kiel 2002) 54 Anm. 523. – Zum Dareiosmaler s. M. Schmidt, *Der Dareiosmaler und sein Umkreis* (Münster 1960); C. Aellen – A. Cambitoglou – J. Chamay, *Le Peintre de Darius et son milieu* (Genf 1986);

T. H. Carpenter, *The Darius Painter. Text and Context*, in: S. Schmidt – J. H. Oakley (Hrsg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, CVA Beih. 4 (München 2009) 153–159. **2** a) Volutenkrater des Ganymedmalers. Privatbesitz England (ehemals Schweiz): RVAp 25/10a; Lohmann 1986, Taf. 10. b) Volutenkrater des Baltimoremalers. Basel, Antikenmuseum Inv. BS 464: RVAp 27/23; Schmidt 1976, 51–54 Taf. 14–18. c) Volutenkrater des Baltimoremalers. Privatbesitz Schweiz: RVAp 27/22a Taf. 325. d) Volutenkrater des Baltimoremalers. Bari, Museo Nazionale Inv. 2396: RVAp 27/16; Lohmann 1986, Taf. 9, 1. e) Volutenkrater des Baltimoremalers. Münster, Universität Inv. 817: RVAp Suppl. II 27/22a3; Lohmann 1986, Taf. 12, 13. f) Volutenkrater des Baltimoremalers. Ehemals Kunsthandel Los Angeles und New York: RVAp Suppl. II 27/22a1 Taf. 71, 2; Schauenburg 1990, 94 f. Abb. 4. g) Volutenkrater des Baltimoremalers. Pulsano, Sammlung Guarini: RVAp Suppl. II 27/22a2; L. Todisco, *Un nuovo cratere con scena d'oltretomba del pittore di Baltimora*, *ArchCl* 35, 1983,

45–57 Taf. 14–16. Zu erwähnen ist auch ein Volutenkrater des Baltimoremalers in deutschem Privatbesitz (RVAp Suppl. II 27/22a4), den Schauenburg ebenfalls in die Reihe einordnet (Schauenburg 1990, Abb. 1–3). Die Eingliederung dieses Stücks in die Reihe erweist sich jedoch als problematisch, da der Maler den Unterweltherrscher durch Persephone ersetzt. Auch Hermes fehlt und das Viergespann unter dem Palast ist auf eine ganz andere Weise dargestellt als auf den anderen oben aufgeführten Vasen des Baltimoremalers. **3** CVA Bonn (3) Taf. 14; RVAp 18/83. Erstmals in einen Zusammenhang mit der Darstellung des Kriegers in der Unterwelt gebracht durch Schmidt 1976, 63 Anm. 199.

**4** Die Fragmente in Bonn sind erstmals von Roland Hampe und Erika Simon in Verbindung mit den Mainzer Scherben gebracht worden: »Zu der Rückseite desselben Gefäßes oder zu einem verwandten Krater gehören Fragmente im Akademischen Museum Bonn: Viergespann, davor Hermes; Unterkörper eines Sitzenden, wohl Hades, vor ihm Kerberos« (Hampe – Simon 1959, Kat. 39). Nach der Bemerkung



Abb. 1 Mainz, Sammlung des Archäologischen Instituts der Johannes Gutenberg-Universität Inv. 185.5–7. Fragmente eines Volutenkraters des Dareiosmalers, Hauptbild (M. 1 : 3)

war jedoch verworfen worden, zu Unrecht, wie sich jetzt bei der erneuten Untersuchung gezeigt hat<sup>5</sup>. Für eine eindeutige Aussage über die Zuordnung der Bruchstücke ist ein Blick auf den gesamten Komplex notwendig. Entscheidend ist hierbei das bislang unbeachtet gebliebene Fragment Bonn Inv. 2664.2<sup>6</sup>. Darauf sind der Kopf eines Pferdes, eine Hand, die in roter Farbe ausgeführte Zügel hält, und ein flatternder Mantelzipfel zu sehen; oberhalb davon ist ein nur z. T. erhaltenes Gefäß dargestellt. Die freien Flächen dazwischen zeigen denselben ungleichmäßigen Glanztonauftrag wie das Mainzer Fragment Inv. 185.7. Betrachtet man die beiden Fragmente Mainz Inv. 185.7 und Bonn Inv. 2664.2 genauer, wird offenkundig, dass sie unmittelbar anpassen. Dank des freundlichen Entgegenkommens von Dr. Wilfred Geominy (†) konnte ich die Fragmente im Akademischen Kunstmuseum untersuchen und die zunächst anhand von Photographien entwickelte Vermutung bestätigen. Es

von Schauenburg (1958, 70 f.), dass die Bonner Fragmente zu der Vorderseite des Gefäßes gehören, von dem weitere Rückseitenfragmente vorhanden sind, wurde die Textstelle in der zweiten Auflage des Kataloges 1985 weggelassen.

<sup>5</sup> Das auf den Bonner Bruchstücken dargestellte Pferdegespann und der junge Mann davor, der mit Petasos und Chlamys gekleidet ist, haben ihre Parallelen auf

der eben genannten Gruppe von Krateren, die im unteren Bereich des Hauptbildes den Gott Hermes vor einem Viergespann zeigen (s. Anm. 2, Kratere a, b, e und f). Da die Anwesenheit des Kerberos die Szene in der Unterwelt verortet, wurde die vor den Resten einer Architektur sitzende Person von Schauenburg versuchsweise als Hades identifiziert (Schauenburg 1958, 70 f.; vgl. auch

Schmidt 1976, 63 Anm. 199). Entsprechend wäre links von ihm der Krieger zu ergänzen. Diese Deutung scheint jedoch problematisch, weil Hades in diesem Falle vor den Stufen seines Palastes sitzen würde, was für eine Nebenfigur angemessen wäre, nicht jedoch für den Unterweltherrscher selbst.

<sup>6</sup> Erstmals abgebildet in CVA Bonn (3) Taf. 14.

Abb. 2 Bonn, Akademisches Kunstmuseum der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Inv. 2664. Fragmente eines Volutenkraters des Dareiosmalers, Pferdekopf (Inv. 2664.2) und Hauptbild (Inv. 2664.1; M. 1 : 3)



handelt sich bei den Fragmenten in den beiden Sammlungen um Bruchstücke desselben Gefäßes.

Ihre Existenz in den beiden Universitätssammlungen ist jeweils erstmals in den später fünfziger Jahren nachgewiesen<sup>7</sup>. Während das Mainzer Inventarbuch keine Angaben zur Herkunft enthält, ist in Bonn als Quelle der Händler Fallani in Rom und 1956 als Jahr des Ankaufs dokumentiert<sup>8</sup>. Bei dem genannten Händler muss es sich um Giorgio Fallani (1921–1994) handeln, Geschäftsführer der seit 1872 bestehenden Galleria Fallani, die auch rege Beziehungen zu Einrichtungen in Deutschland unterhielt<sup>9</sup>. Da die Mainzer Sammlung nach der Wiedergründung der Universität im Jahr 1946 neu aufgebaut wurde<sup>10</sup> und die für die Sammlung Verantwortlichen, Roland Hampe und Erika Simon, seinerzeit mit Fallani in engem Kontakt standen<sup>11</sup>, kann als sicher gelten, dass die Fragmente in den fünfziger Jahren getrennt nach Bonn und Mainz gelangten. Für die Zeit davor verlieren sich die Spuren. Denkbar ist, dass nach einem vielfach bezeugten Muster eine Teilung der Fragmente durch den Kunsthandel vorgenommen wurde, um durch den Verkauf an zwei Kunden einen höheren Gesamtpreis zu erzielen<sup>12</sup>. Der vorliegende Aufsatz

<sup>7</sup> Vgl. Schauenburg 1958, 68–78 sowie Hampe – Simon 1959, Nr. 39 (tatsächlich früher als der Beitrag von Schauenburg erschienen).

<sup>8</sup> Vgl. CVA Bonn (3) Taf. 14.

<sup>9</sup> s. die beiden Nachrufe: A. Giuliano, *Giorgio Fallani antiquario romano*, *Bollettino dei Musei comunali di Roma* n.s. 9, 1995, 127–129; E. Simon, *Giorgio Fallani und das Martin-von-Wagner-Museum*, *AW* 26, 1995, 404 f. und s. <[http://de.wikipedia.org/wiki/Galleria\\_Fallani](http://de.wikipedia.org/wiki/Galleria_Fallani)> (13.01.2016).

<sup>10</sup> Zur Geschichte der Mainzer Originalsammlung s. P. Schollmeyer, *Die Sammlungen des Instituts für Klassische Archäologie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz*, in: F. M. Müller (Hrsg.), *Archäologische Universitätsmuseen und -sammlungen im Spannungsfeld von Forschung*

und Öffentlichkeit (Wien 2013) 417–428.

<sup>11</sup> In ihrem Nachruf auf Fallani schreibt Erika Simon, die von 1953 bis 1958 am Institut für Klassische Archäologie an der Universität Mainz tätig war: »Meine Bekanntschaft mit Giorgio Fallani und seiner Familie geht auf den Winter 1953/1954 in Rom zurück«; von Roland Hampe, Professur am Institut in Mainz von 1948 bis 1957, berichtet sie, dass er »mit Giorgio Fallani sehr viel länger befreundet war als ich« (Simon a. O. [Anm. 9] 404). Auch Giuliano führt in seinem Nachruf Hampe und Simon als vertraute Kollegen und Kunden an (Giuliano a. O. [Anm. 9] 127). Die Kooperation von Universitätsarchäologen mit dem Kunsthandel, sei es für Ankäufe, sei es in gutachterlicher Funktion, war auch nach 1945 lange Zeit gängige Praxis

und existiert vereinzelt bis heute fort, vgl. W. Schiering, *Zur Entstehung und Geschichte der Sammlungen antiker Vasen an deutschen Universitäten*, in: M. Bentz (Hrsg.), *Vasenforschung und Corpus Vasorum Antiquorum. Standortbestimmung und Perspektiven*, CVA Beih. 1 (München 2002) 123–132, bes. 127 f.; D. Graepler, *Archäologie und illegaler Antikenhandel: Die Rolle der Universitätssammlungen*, in: W.-D. Heilmeyer – C. Eule (Hrsg.), *Illegale Archäologie?* (Berlin 2004) 116–130, bes. 121–123.

<sup>12</sup> Eine positive Bewertung könnte lauten, dass auf diese Weise mehrere Universitätssammlungen Proben bedeutender Stücke erhielten. Zu dieser Thematik s. ausführlich, allerdings mit Blick auf den Zeithorizont um 1900, N. Eschbach, *Teile und verdiene: Zu den Wanderbewegungen attischer Keramik*



trägt somit dazu bei, den in der Vergangenheit durch die Herkunft aus einer irregulären Grabung und die Art der Weitergabe im Kunsthandel entstandenen doppelten Schaden durch die wissenschaftliche Erschließung des Zusammenhangs der Fragmente zumindest partiell auszugleichen. So sind nun große Teile eines Gefäßes aus dem Repertoire eines der bedeutendsten apulischen Vasenmaler wiedergewonnen und ist für die Interpretation der Darstellung eine neue Grundlage geschaffen.

Die Zusammenfügung der Fragmente erfolgte in einer zeichnerischen Rekonstruktion (Abb. 3), die u. a. auch dem Sichtbarmachen von ehemals in

um 1900, in: M. Bentz – U. Kästner (Hrsg.), *Konservieren oder restaurieren – Die Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute*, CVA Beih. 3 (München 2007) 83–92; N. Eschbach, *Von der Stilprobe zum Meisterwerk*. Zu

den Fragmenten griechischer Keramik in den wachsenden Universitäts-sammlungen des späten 19. und frühen 20. Jhs., in: S. Schmidt – M. Steinhart (Hrsg.), *Sammeln und Erforschen. Griechische Vasen in neuzeitlichen Sammlungen*,

Abb. 3 Volutenkrater des Dareiosmalers Mainz-Bonn (wie Abb. 1. 2), zeichnerische Rekonstruktion des Hauptbildes (M. 1 : 3)

CVA Beih. 6 (München 2014) 126–130. Als Extrembeispiel führt Eschbach in dem letztgenannten Beitrag einen attisch-rotfigurigen Stamnos an, von dem Fragmente in sechs Sammlungen nachgewiesen sind (127 mit Anm. 62).



Abb. 4 Bonn, Akademisches Kunstmuseum der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Inv. 2664.9. Fragment eines Volutenkraters des Dareiosmalers, Frauenfigur vom Hauptbild der Vorderseite(?)

weißer Deckfarbe angegebenen Details dienen soll, welche heute aufgrund des Erhaltungszustandes nur noch als ›Farbschatten‹ erkennbar sind (Abb. 8). So war der Absatz zum Hals unter der Mündungskehle ursprünglich mit einem ›laufenden Hund‹ in Weiß verziert, die Konturen der Ranken über dem Halsbild waren mit Weiß nachgezogen usw. Die Rückenlehne des Thrones des Hades war mit einer männlichen geflügelten Figur mit einem Kranz in der Hand geschmückt<sup>13</sup>.

### Die Hauptszene des Gefäßes

Das Gespann im unteren Register des Bildes, von dem auf den Fragmenten in Mainz nur der Wagenlenker und die Brüstung des Wagenkorbes erhalten sind, lässt sich nun durch vier Pferde auf den Bonner Fragmenten ergänzen. Das oberhalb davon wiedergegebene Gefäß ist mit großer Wahrscheinlichkeit eine Hydria. Die erstmals von Konrad Schauenburg vorgeschlagene Identifikation des jungen Mannes vor dem Gespann als Hermes<sup>14</sup> kann jetzt als sicher gelten, da die entsprechende Figur auf den Vergleichsstücken durch das Kerykeion unmissverständlich als Hermes gekennzeichnet ist. Der Gott blickt zu einer sitzenden Frau mit einem Fächer hinter ihm. Neben ihr ist ein Knie einer weiteren Figur sichtbar. Bei dieser Figurengruppe handelt es sich wahrscheinlich um die Danaiden, die auf keiner apulischen Unterweltdarstellung fehlen. Ein weiteres Fragment (Bonn Inv. 2664.9), das eine Frauenfigur zeigt, die sich mit dem rechten Ellbogen auf die Schulter einer sitzenden Frau lehnt, ist aufgrund der Größe der Figur ebenfalls der Vorderseite zuzuweisen (Abb. 4). Rechts ist der Rest einer Palmette des Seitenornaments zu sehen. Die Figur befand sich deshalb ursprünglich am rechten Rand des Bildfeldes, vielleicht im Anschluss an die Frauengruppe.

Über den Gespannpferden sind die Stufen und die Vorzeichnung der äußeren rechten Säule des Palastgebäudes zu erkennen. Vor den Stufen liegt ein ehemals mit weißer Deckfarbe gemalter Kerberos. Da für die thronende Figur daneben nach Zusammenführung der Fragmente die einst vorgeschlagene Deutung auf Hades, der ja bereits im Palast thronend dargestellt ist, hinfällig geworden ist<sup>15</sup>, muss es sich hier um einen der zahlreichen Bewohner der Unterwelt handeln. Der Sitzende findet seine Parallele in einer ähnlich rechts neben dem Palast vornehm auf einem Lehnstuhl mit Fußschemel sitzenden Figur auf einem Unterweltkrater in Neapel<sup>16</sup>, die zusammen mit zwei weiteren männlichen Gestalten eine Figurengruppe bildet. Durch Namensbeischriften werden die Männer als Triptolemos, Aiakos und Rhadamanthys identifiziert – diese werden von Platon zusammen mit Minos als Totenrichter im Jenseits genannt<sup>17</sup>. Einer ähnlichen Figurengruppe begegnet man auf dem Volutenkrater des Unterweltmalers in München mit dem Unterschied, dass der Maler hier zwei der Totenrichter sitzend dargestellt hat<sup>18</sup> (Abb. 5). Sehr wahrscheinlich ist die neben dem Unterweltpalast auf unserem Krater thronende Figur entsprechend jenen auf den beiden eben genannten Krateren als einer der drei Totenrichter zu ergänzen.

Die Bilder auf den Gefäßen in Neapel und München gehören zu einem nach der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. verbreiteten Typus von Unterweltdarstellungen, dem wir auf zahlreichen weiteren Vasen begegnen, oftmals vereinfacht oder sogar nur auf die beliebte Gruppe Herakles mit Kerberos reduziert, die sich auf den beiden Krateren unter dem Palast wiederfindet. Mit der Wiedergabe der Totenrichter sowie des vor den Palaststufen liegenden Kerberos knüpft der Dareiosmaler an diesen Bildtypus an. Damit unterscheidet sich

13 Vgl. die enge Parallele auf der Perservase des Dareiosmalers in Neapel, RVAp 18/38 Taf. 176, 1.

14 Schauenburg 1958, 70 f.

15 Vgl. o. Anm. 5.

16 RVAp 16/82 Taf. 160, 2; Aellen 1994, Kat. 2 Taf. 2, 3.

17 Plat. apol. 41 a.

18 RVAp 18/282 Taf. 194; Aellen 1994, Kat. 50 Taf. 64–66. – Auflistung verschiedener Vorschläge zur Benennung der Totenrichter auf der Münchner Unterweltvase in der älteren Literatur bei A. B. Cook, Zeus. A Study in Ancient Religion III (Cambridge 1940) 402 Anm. 4.

unser Krater jedoch zugleich deutlich von den anderen Exemplaren mit dem Krieger vor Hades, auf denen diese beiden Elemente nicht vorkommen. Die Annahme liegt nahe, dass sich der Dareiosmaler beim Entwurf seines Werkes von dem bereits verbreiteten Bildtypus für Unterweltdarstellungen leiten ließ. Dabei musste der an der Kette des Kerberos zerrende Herakles in der unteren Bildhälfte dem Pferdegespann weichen, nur Kerberos selbst ist noch geblieben und ruht vor den Stufen des Hadespalastes. Leider sind die restlichen Figurengruppen um den Palast bis auf die Danaiden unten rechts nicht ausreichend erhalten, um weitere Parallelen ziehen zu können.

Auf die vielfach in der Literatur behandelte Deutung des Kriegers soll hier nur knapp eingegangen werden, da die neue Zusammenfügung der Mainzer und Bonner Kraterfragmente kaum neue Anhaltspunkte zur Lösung dieses Problems beiträgt. Während die Benennungsvorschläge als Aias<sup>19</sup>, Oino-maos<sup>20</sup> oder Odysseus<sup>21</sup> zu Recht abgelehnt worden sind, herrschen noch unterschiedliche Ansichten darüber, ob der bärtige Krieger, dem Hades die Hand reicht, Protesilaos oder Amphiaraios darstellt<sup>22</sup>. Schauenburg und ihm folgend u. a. Jean-Marc Moret plädieren nachdrücklich für die Deutung der Figur als Protesilaos, den Krieger im griechischen Heer, der als erster vor Troia gefallen war<sup>23</sup>. Euripides berichtet in seiner Tragödie *Protesilaos* von der Liebe zwischen dem Helden und seiner Gattin Laodameia<sup>24</sup>. Er kann seine junge Frau selbst nach seinem Tod nicht vergessen und überzeugt Hades, ihn für einen Tag in seiner Gestalt als Lebender auf die Erde zu ihr zurückkehren zu lassen. Mehr Zustimmung fand jedoch der Vorschlag von Margot Schmidt, den Krieger als Amphiaraios zu benennen, der mitsamt seinem Pferdegespann und dem Wagenlenker Baton von der Erde verschlungen in die Unterwelt gelangt war<sup>25</sup>. Nach seiner Niederfahrt wird er feierlich begrüßt: An der Seite von Hades soll er über die Toten herrschen<sup>26</sup>. Eine Studie von Hans Lohmann, zugleich die letzte ausführliche Behandlung des Gegenstands, stellt eine Weiterführung dieser Interpretation dar<sup>27</sup>.

Sarah Iles Johnston und Timothy J. McNiven sehen im Händedruck zwischen dem Krieger und Hades mehr als eine Begrüßung. Sie deuten den Gestus als ein Zeichen der Übereinkunft und als Hinweis auf die neue Posi-

19 Hampe – Simon 1959, Kat. 39; s. dagegen K. Schauenburg, Achilleus in der unteritalischen Vasenmalerei, BJB 161, 1961, 216 Anm. 2; H. Kenner, Rez. zu Hampe – Simon 1959, AnzAW 13, 1960, 143. – Zur Gegenüberstellung von ehrlosen (Aias) und ehrenvollen (Amphiaraios) Todesarten Schmidt 1976, 60 f. Anm. 186.

20 Hampe – Simon 1985, Kat. 39; s. dagegen Lohmann 1986, 73.

21 Kenner a. O. (Anm. 19) 143; s. dagegen Schauenburg a. O. (Anm. 19) 216 Anm. 2; Schmidt 1976, 61 Anm. 190.

22 Die Diskussion um die Benennung des Kriegers zuletzt zusammengefasst in LIMC Suppl. 1 (2009) 58 f. s. v. Amphiaraios (I. Krauskopf).

23 Erstmals Schauenburg 1958, 68–70. Schauenburg sieht im Handschlag den Schlüssel zur Deutung der Darstellung und schlägt als erster die Benennung des Kriegers als Protesilaos vor, wobei mit

dem Handschlag der Vertrag zwischen ihm und Hades besiegelt werde, der ihm einen Besuch in der Welt der Lebenden gestattet. Unter dem Palast warte derweil das fahrbereite Gespann, um ihn nach oben zu bringen. Seine Deutung revidiert er später (Schauenburg 1990, 96 f.) und räumt ein, der Handschlag sei »vielleicht auch für den Seher verwendbar«. Nachdem Moret sich jedoch ebenfalls für die Benennung als Protesilaos ausspricht (Moret 1993, 327–335), kehrt er wieder zu seiner ursprünglichen Meinung zurück: Schauenburg a. O. (Anm. 1), 54 Anm. 523. Zuletzt hat sich, ohne nähere Begründung, A. Thomsen, Zwischen Mühsal und Muße. Eine Analyse der Ikonographie der sog. Danaiden in der apulischen Vasenmalerei, JdI 129, 2014, 55 f. der Position von Moret angeschlossen.

24 TGF<sup>2</sup> fr. 647–657. – Zu Überlieferung und Inhalt der Tragödie

RE XXIII,1 (1957) 934–936 s. v. Protesilaos (G. Radke).

25 Schmidt 1976, 60–67; Schmidt 2000. Schmidt spricht noch eine weitere Deutungsmöglichkeit an: Es könnte sich auch um die Reise des troianischen Helden Aeneas in die Unterwelt handeln, wie sie von Vergil beschrieben wird. Sie bezweifelt jedoch, dass die Vorstellung von Aeneas' Reise in die Unterwelt bereits im 4. Jh. v. Chr. existiert hat, und kommt zu dem Schluss, dass die Hypothese nicht gerechtfertigt sei.

26 Was tatsächlich nach der Ankunft des Helden in der Unterwelt geschah, ist in den schriftlichen Quellen nicht überliefert; vgl. Schmidt 1976, 60. 67; LIMC I (1981) 691–713 s. v. Amphiaraios (I. Krauskopf); Lohmann 1986, 70; Schmidt 2000, 89; P. Sineux, Amphiaraios. Guerrier, devin et guerrier (Paris 2007) 59–65.

27 Lohmann 1986, 65–82.



Abb. 5 München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek Inv. 3297. Volutenkrater des Unterweltmalers

tion, die der Held nach seiner Ankunft in der Unterwelt einnehmen werde; ihm wird eine Herrscherfunktion in der Unterwelt an der Seite von Hades zugesichert<sup>28</sup>.

Die Präsenz der Totenrichter kann in diesem Kontext als Hinweis auf die verschiedenen Ränge unter den Bewohnern der Unterwelt gesehen werden, von den kanonischen Büßern bis zu Personen, die ein bestimmtes Amt bekleiden<sup>29</sup>. Zugleich zeigt dies an, dass die Menschen nach dem Tod nach ihren Taten im Leben gerichtet werden. Obwohl Amphiaraios als Seher voraussieht, dass ihn im Kampf der Tod erwartet, führt er unerschrocken ein Heer in den Krieg und tritt damit gleichzeitig als Verkörperung der Tugenden eines Kriegers auf. Indem er jedoch schließlich von der Erde verschluckt wird und so als Lebender in die Unterwelt gelangt, entkommt er dem vorhergesehenen Tod und erhält ein ewiges Leben als Gott. Unter diesen Aspekten, der kriegerischen Tugend und dem glücklichen Los im Jenseits als Belohnung dafür, ist die Beliebtheit des Helden auf den Grabvasen spätapulischer Zeit gut nachvollziehbar.

#### Zur Darstellung auf der Rückseite

Die Rückseite des Gefäßes war mit einer Grabszene bemalt. Auf den Fragmenten in Bonn ist noch ein Teil des in der Mitte dargestellten Grabnaiskos erhalten (Abb. 6). Im Naiskos steht ein Verstorbener mit seinem Pferd. Er trägt eine Chlamys, die im Rücken herunterfällt, und hält einen Speer in der rechten Hand. Ob es sich bei der Figur mit der Opferschale vor ihm

28 Iles Johnston – McNiven a. O. (Anm. 1) 27–29; vgl. Schmidt 1976, 60; Schmidt 2000, 89 f. – Schmidt weist auf Hypereides' Epitaphios 35 f. aus dem Jahr 322 v. Chr. hin, in dem die feierliche Begrüßung im Hades durch eine Handreichung eine Rolle spielt.  
29 Vgl. Schmidt 2000, 97 f.





Abb. 6 Bonn, Akademisches Kunstmuseum der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Inv. 2664.3–5. Fragmente eines Volutenkraters des Dareiosmalers, Darstellung auf der Rückseite

um einen Mann oder eine Frau handelt, ist kaum zu entscheiden, da nur die Vorzeichnung erhalten ist. Die Annahme von Magdalene Söldner, es handle sich um einen nur mit einem Mantel bekleideten Mann<sup>30</sup>, ist möglich, aber keineswegs gesichert. Ebenso könnte es sich um eine weibliche Figur handeln, denn die Naikos-Szene hat große Ähnlichkeit mit der Darstellung auf einem Volutenkrater des Baltimoremalers im Kunsthandel<sup>31</sup>, die einen Jüngling mit einem Speer in der einen und einem Kranz in der anderen Hand, ein Pferd sowie eine Frau mit einer großen Spendeschale im Naikos zeigt.

Unter dem Naikos und zu den Seiten waren Gruppen von jungen Männern und Frauen verteilt<sup>32</sup>. Links ist eine Gruppe noch vollständig erhalten. Es handelt sich um einen sitzenden Jüngling mit einem Knotenstock und einem offenen Kästchen, das er einer vor ihm stehenden Frau zu präsentieren scheint. Ein großer Teil einer Palmette des Ornaments unter der Henkelzone ist links von ihm erhalten. Zwei einander zugewandte Jünglinge finden sich unter dem Naikos. Rechts von ihnen ist ein Rest des Gewandes einer Frau an einem Teich zu erkennen.

### Hermes als Wagenlenker beim Frauenraub?

Neu zu betrachten ist auch das Halsbild (Abb. 7–9), dem in der Literatur bisher nur wenig Beachtung geschenkt worden ist<sup>33</sup>. Überraschende Beobachtungen führen hier zu einer revidierten Deutung der Darstellung.

Das Halsbild des Kraters ist stark fragmentiert, doch erkennt man darauf noch gut ein nach rechts galoppierendes Viergespann, das von einem jungen Mann gelenkt wird. Er ist nackt bis auf eine Chlamys und einen Petasos im Nacken. Eine Frau im flatternden Chiton steht im Wagen neben ihm. Man erkennt noch die langen Haare und den Schleier, der Rest des Kopfes und der rechte Arm sind verloren. Mit der Linken hält sie sich an der Wagenbrüstung

30 CVA Bonn (3), 32.

31 RVAp Suppl. I 27/21a; K. Schauenburg, Zu Gottheiten und Heroen im und am Grab. Unsterblichkeitserwartungen in Unteritalien, *ÖJh* 63, 1994, 81 Abb. 13.

32 Es ist ungewöhnlich, dass ein Naikos auf apulischen Vasen eine niedrige Basis hat und sich darunter Figuren befinden. Normalerweise wird er mit einer hohen Basis dargestellt und dabei nur von zwei Seiten mit Figuren umrahmt. Vielleicht ist diese Darstellungsart aufgrund des großen Formats des Gefäßes gewählt worden, um die Komposition zu entlasten, da ein Naikos mit hoher Basis im monumentalen Format schwerfällig erscheinen würde. Vgl. hierzu K. Schauenburg, Baltimore-maler oder Maler der weißen Hauben? Zu zwei Krateren in Privatbesitz, *AA* 1994, 550–552; Schauenburg a. O. (Anm. 31) 71–94 mit weiteren Belegen.

33 Hampe – Simon 1985, Kat. 39; Simon 1999, 96.



7



8

Abb. 7.8 Mainz, Sammlung des Archäologischen Instituts der Johannes Gutenberg-Universität Inv. 185.1–4. Fragmente eines Volutenkraters des Dareiosmalers, Halsbild und Detail mit Kerykeion des Wagenlenkers

34 Hampe – Simon 1985, Kat. 39.

35 Je nach Intention des Malers können die beiden Darstellungstypen auf den gleichen Mythos angewandt werden, z. B. beim Raub der Persephone: vgl. A. D. Trendall, *A Campanian Lekanis in Lugano with the Rape of Persephone*, *NumAntCl* 10, 1981, 180; L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier* (Hannover 1995) 105 Anm. 236.

fest. Ein Eros schwebt mit ausgebreiteten Flügeln über den Pferden. Vor dem Wagen ist Dionysos mit dem Thyrsosstab sitzend dargestellt. In seiner Rechten hält er eine Fackel. Hinter dem Wagen sehen wir zwei weitere Figuren nach rechts eilen. Von der weiblichen Figur im flatternden Gewand ist nur der Unterkörper erhalten. Die noch schlechter erhaltene Figur links von ihr ist vermutlich männlich. Zwischen ihnen befinden sich Reste eines Objekts, vielleicht einer Situla, die von einer der beiden Personen getragen wird.

Roland Hampe sah in diesem Bild den »Raub zweier Mädchen durch zwei Jünglinge, von denen der eine mit der Geraubten schon im Wagen dahinsprengt«. Er interpretierte es daher als den Raub der Leukippiden<sup>34</sup>. Die erneute Untersuchung der Fragmente offenbarte jedoch ein Detail, das bisher unbemerkt geblieben war: Der Jüngling, der den Wagen lenkt, trägt in der rechten Hand ein Kerykeion. Die weiße Farbe, mit der es gemalt war, ist abgeplatzt, doch kann man im schrägen Licht die Bekrönung des Kerykeions als matte Fläche auf dem Glanzton unter dem Fuß des Eros noch zuverlässig erkennen (Abb. 8). Damit ist der junge Mann nicht einer der Dioskuren, sondern der Götterbote Hermes. Diese Erkenntnis macht die alte Deutung der Szene hinfällig.

Doch wenn Hermes der Wagenlenker ist, wer ist dann seine Gefährtin? Die Frau im Wagen dreht sich frontal zum Betrachter und rückt dadurch in den Vordergrund: Sie und nicht Hermes, ihr Wagenlenker, ist die wichtigere Figur der Szene. Wir haben einen Darstellungstypus vor uns, der für Entführungs- und Brautfahrtszenen üblich ist. Bei dem Raub wendet sich die Entführte im Wagen zurück und streckt hilfeschend einen Arm aus. In einer Brautfahrtszene dagegen fasst die Frau in der Regel mit dem Anakalypsis-Gestus anmutig in ihren Schleier und zieht ihn zur Seite<sup>35</sup>. Genau dieses entscheidende Detail, die Haltung des rechten Armes, ist bei unserem Gefäß nicht erhalten. Es fällt jedoch auf, dass Hermes die Frau neben sich nicht umfasst, wie es für Raubszene typisch ist. Sie steht gerade da und hält sich

an der Wagenbrüstung fest. Es ist demnach unwahrscheinlich, dass die Szene einen Frauenraub darstellen soll. Die Anwesenheit des mit der Blütengirlande über ihnen schwebenden Eros hilft bei der Deutung nicht weiter. Er wird auf apulischen Vasen so häufig über Gespannen fliegend dargestellt, dass es nicht möglich ist festzulegen, ob er in diesem Fall konkret als Liebesgott oder lediglich in seiner glückverheißenden, segensbringenden Funktion gemeint ist<sup>36</sup>.

Hermes begegnet man in der griechischen Kunst oft in der Rolle als Führer eines Gespanns, dem er vorausschreitet. Nur selten erscheint er dagegen als Wagenlenker. Im *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* werden lediglich drei schwarzfigurige attische Vasen und eine apulische Amphora als Darstellungen des Hermes als Wagenlenker aufgeführt<sup>37</sup>. Zu nennen ist ferner eine Amphora des Dareiosmalers in St. Petersburg; auf diesem Gefäß hält der Wagenlenker des Zeus, eine nackte, mit Petasos ausgestattete Figur, einen Stab in der Hand, bei dem es sich um den Heroldsstab zu handeln scheint<sup>38</sup>. Schauenburg weist außerdem auf zwei unteritalische Vasen hin, auf denen eindeutig Hermes als Lenker eines Gespanns dargestellt ist, das von Satyrn und Panes gezogen wird<sup>39</sup>.

Geht man die literarischen Quellen nach Berichten über Hermes als Wagenlenker durch, so nennt der Homerische Demeterhymnos über den Raub und die Rückkehr der Persephone den Götterboten ausdrücklich als Lenker eines Pferdegespanns<sup>40</sup>. Hades selbst stellt sein Gespann bereit, mit dem Hermes Persephone aus der Unterwelt nach Eleusis zu Demeter bringt (Hom. h. 2, 375–385; Übers. A. Weiher):

»Zunächst machte zurecht Aidoneus, der große Gebieter,  
Seine unsterblichen Rosse an seinem goldenen Wagen.  
Sie aber stieg ins Gefährt, neben ihr der Schimmernde<sup>41</sup>, Starke.  
Fort ging es aus dem Palaste. Zügel und Peitsche in lieben  
Händen jagt er voran; sie flogen dahin ohne Zuruf.  
[...] Erst wo Demeter  
Saß, die schön Bekränzte, vor ihrem duftenden Tempel,  
Rief der Führer halt.«

Ist die Darstellung auf unserem Krater vielleicht in Anlehnung an den Homerischen Demetermythos oder eine Erzählung in dessen Tradition entstanden? Die attischen Vasenbilder, die Persephones Rückkehr darstellen, zeigen die Göttin, begleitet lediglich von Hermes und Hekate, zu Fuß aus einem Erd-

**36** Zur Omnipräsenz des Eros auf apulischen Vasen vgl. A. D. Trendall, *Vase-Painting in South Italy and Sicily*, in: M. E. Mayo (Hrsg.), *The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia*. Ausstellungskatalog Richmond (Richmond 1982) 31. – Zur Rolle des Eros in eschatologischen Vorstellungen s. G. Schneider-Herrmann, *Spuren eines Eroskultes in der italischen Vasenmalerei*, *BABesch* 45, 1970, 101–106, 111 f.

**37** LIMC V (1990) 285–387 Nr. 405–408 s. v. Hermes (G. Siebert).

**38** RVAp 18/50; Aellen 1994, Abb. 46. Problematisch ist dagegen die Identifizierung eines Wagenlenkers als Hermes auf einer Amphora des Dareiosmalers in Privatbesitz (RVAp 18/49 Taf. 178, 3; Aellen 1994 Kat. 45 Taf. 55, 56) durch

H. Lohmann, *Eine apulische Amphora mit Gigantenkampf*, in: E. Böhr – W. Martini (Hrsg.), *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei*. Festschrift Konrad Schauenburg (Mainz 1986) 152. Das Gewand mit Kreuzbandgürtung und langem Rock ist für den Götterboten sehr ungewöhnlich, trägt er doch sonst auf apulischen Vasen gemäß der attischen Tradition Chlamys und Petasos. Auch ist kein Kerykeion zu erkennen.

**39** *Situla in Foggia* (RVAp 22/874) und *Kraterfragmente in Privatbesitz*: Schauenburg a. O. (Anm. 1) 41 Abb. 74, 75 a. b. – Vielleicht lassen sich in der apulischen Vasenmalerei noch weitere Darstellungen von Hermes als Wagenlenker finden. So wird das Gespann des Hades beim Raub der Persephone auf der Hydria des

Lykurgosmalers in New York von einem jungen Mann gelenkt, der wie Hermes den Petasos und eine Chlamys trägt, während der sonst dem Gespann vorausschreitende Hermes fehlt: RVAp 16/66.

**40** Zusammenstellung und Vergleich verschiedener Überlieferungen des Mythos vom Raub der Kore bei R. Förster, *Der Raub und die Rückkehr der Persephone in ihrer Bedeutung für die Mythologie, Literatur- und Kunstgeschichte* (Stuttgart 1874) 3–98; R. Lindner, *Der Raub der Persephone in der antiken Kunst*, *Beiträge zur Archäologie* 16 (Würzburg 1984) 9 f.; LIMC VIII (1997) 956 s. v. Persephone (G. Güntner).

**41** Die Umschreibung »der Schimmernde« bezieht sich auf Hermes.



Abb. 9 Mainz, Sammlung des Archäologischen Instituts der Johannes Gutenberg-Universität Inv. 185.1–4. Fragmente eines Volutenkraters des Dareiosmalers, zeichnerische Rekonstruktion des Halsbildes (M. 1 : 3)

spalt heraufsteigend<sup>42</sup>. Bei dem Hang des Dareiosmalers zu seltenen Motiven und seinen textnahen Darstellungen von Tragödienszenen scheint es durchaus möglich, dass er sich auch hier für eine sonst nicht übliche, doch recht textkonforme Darstellungsweise entschieden hat<sup>43</sup>.

Wie aber ist die Anwesenheit des Dionysos vor dem Wagen zu erklären, der im Mythos von der Rückführung der Persephone keine Rolle spielt? Diese Frage führt auf einen alternativen Interpretationsansatz. Die Präsenz dieses Gottes rückt die ganze Szene zweifellos in eine dionysische Sphäre. Auch die tänzerischen Schritte der beiden hinter dem Viergespann laufenden Figuren erinnern an die Bilder von Jünglingen, Satyrn und Nymphen auf apulischen Thiasosdarstellungen<sup>44</sup>. Als eine der Gottheiten aus dem eleusinischen Kreis könnte die Einfügung des Dionysos als Verweis auf Eleusis dienen – den Ort, an dem Demeter sich befindet, als Hermes ihre Tochter zu ihr zurückbringt<sup>45</sup>. Dennoch wäre in diesem Fall eher zu erwarten, dass Dionysos in einer weniger prominenten Platzierung erscheint und Demeter vor dem Gespann wartend

42 z. B. auf einem rotfigurigen Glockenkrater des Persephone-Malers in New York (ARV<sup>2</sup> 1012, 1) und ähnlich auch auf einem Kelchkrater in Dresden (ARV<sup>2</sup> 1056, 9). – Zu Darstellungen der Rückkehr der Persephone Förster a. O. (Anm. 40) 259–267; K. Schefold, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst* (München 1981) 69–72.

43 In der apulischen Vasenmalerei findet sich noch eine weitere Darstellung, bei der es sich höchstwahrscheinlich um die Rückführung der Persephone aus der Unterwelt handelt. Eine Lekane des Baltimoremalers in Privatbesitz (RVAp

Suppl. I 27/67b Taf. 30, 3) zeigt sie mit der Kreuzfackel in einem Viergespann stehend. Hermes läuft dem Gespann voraus; gelenkt wird es von einer weiblichen Figur, vermutlich Hekate, die in der orphischen Dichtung bei der Rückkehr der Persephone den Platz von Hermes annimmt: vgl. Förster a. O. (Anm. 40) 38, 48 f.

44 z. B. auf den Glockenkrateren RVAp Suppl. II, 1 12/139 f. Taf. 14, 4 und II, 1 13/195 a Taf. 17, 3.

45 In Eleusis galt Dionysos-Iakchos als Sohn von Zeus und Persephone. Hierzu würde auch die Fackel als Attribut passen, vgl. K. Kerényi, *Dionysos. Urbild des*

unzerstörbaren Lebens (Stuttgart 1994) 63. – Zur Rolle des Dionysos in den eleusinischen Mysterien R. Schlesier, *Dionysos in der Unterwelt. Zu den Jenseitskonstruktionen der bakchischen Mysterien*, in: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Stuttgart 2001) 161 f. – Zur Verbindung eleusinischer und dionysisch-orphischer Mysterien in Unteritalien I. Leventi, *The Mondragone Relief Revisited. Eleusinian Cult Iconography in Campania*, *Hesperia* 76, 2007, 131–137.

steht. Hier sitzt er dagegen etwas erhöht direkt vor den Gespannpferden. Der Vorderfuß des vorderen Pferdes schneidet den Sitz des Gottes: Die Pferde scheinen sich nicht auf ihn zu, sondern an ihm vorbei zu bewegen. Aufgrund des Erhaltungszustandes ist nicht unmittelbar ersichtlich, worauf Dionysos sitzt. Das Erhaltene lässt sich zufriedenstellend weder zu einem stilisierten Felsen noch zu einem Teich ergänzen<sup>46</sup>. Sehr wahrscheinlich handelt es sich dabei um den hinteren Teil eines Panthers, der ursprünglich mit weißer Deckfarbe gemalt war und von Dionysos im ›Damensitz‹ geritten wird. Dieses Motiv ist auf unteritalischen Vasen mehrfach bezeugt, z. B. auf dem Halsbild eines fragmentierten Volutenkraters aus dem Umkreis des Dareiosmalers in Berlin<sup>47</sup>.

Abbildung 9 zeigt einen Vorschlag der Vervollständigung der Halszene. Wenn Dionysos auf einem Panther einem von Hermes gelenkten Pferdegespann vorausreitet, lässt sich auch die Fackel in seiner Hand erklären, die für Dionysos auf apulischen Vasen recht ungewöhnlich ist. Fackelträger erscheinen vor allem in Prozessionsszenen. Die beiden Fackeln der Hekate, die wie Hermes zwischen den beiden Welten wandert, stehen in unmittelbarer Beziehung zu ihrer Aufgabe: als Geleiterin durch die Unterwelt den Weg vor auszuleuchten. In unserem Fall ist es Dionysos, der mit einer Fackel in der Hand dem Pferdegespann vorausreitet, um den Weg zu erleuchten. Damit übernimmt er gleichsam die Rolle des Gespannführers. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch seinen Blick, der nicht der Bewegungsrichtung folgt, sondern auf der Person im Wagen ruht.

Dass Dionysos in der Rolle eines Gespannführers auftritt, ist ungewöhnlich und muss eine besondere Situation bzw. eine besondere Beziehung zwischen ihm und der Frau im Wagen implizieren. Damit kehren wir zur Frage nach der Identität dieser weiblichen Figur zurück. Mehrere apulische Vasen zeigen Dionysos zusammen mit einer jungen Frau in einem Panthergespann<sup>48</sup>. Während Dionysos den Wagen lenkt, hält sich die Frau mit einer Hand an der Wagenbrüstung fest und greift mit der anderen in ihren Schleier. Begleitet werden sie gewöhnlich von einer Prozession aus Fackel tragenden Satyrn und Tamburin spielenden Mänaden. Von den Frauen, die eine Verbindung zu Dionysos haben, wäre zunächst an seine Gattin Ariadne zu denken. In einer kürzlich erschienenen Studie hat Thomas Morard jedoch überzeugend dargelegt, dass es sich bei dieser Frau an Dionysos' Seite nicht, wie bisher in der Forschung angenommen, um Ariadne handelt, sondern um Semele, die Mutter des Dionysos<sup>49</sup>.

Den entscheidenden Beleg für die neue Deutung bieten die Darstellungen auf einem Volutenkrater des Baltimoremalers<sup>50</sup> (Abb. 10) sowie einer Amphora des Dareiosmalers ebenfalls in Neapel<sup>51</sup>, die das Gespann des Dionysos eindeutig aus dem Erdboden kommend zeigen: Die Hintertatzen der Panther und ein Teil des Wagenrades sind noch verborgen. Hinter dem Gespann zieht eine Mänade einen Satyrn aus einem Erdsplatt herauf. Es ist eine Anodos dargestellt. Ariadne aber hat ihren Gatten nie auf seiner Reise in die Unterwelt begleitet. Dagegen berichten mehrere antike Quellen, Dionysos habe seine Mutter Semele aus der Unterwelt befreit und in den Himmel gebracht<sup>52</sup>. So beschreibt ein Epigramm ein Relief in Kyzikos, auf dem dargestellt ist, wie Dionysos mit seiner Mutter, die er aus dem Hades entführt habe, von Hermes geführt, von Satyrn und Silenen mit Fackeln begleitet, in den Himmel hinauffährt<sup>53</sup>.

Zwar teilen Dionysos und die junge Frau auf unserem Krater nicht das Gespann miteinander, doch lässt sich Morards Erkenntnis sinngemäß auf sie übertragen. Aufgrund des Erhaltungszustands – der untere Abschluss zur Gefäßschulter hin ist verloren – bleibt leider unklar, wie weit sich die Dar-

46 Der sog. spiegelnde Teich findet sich erstmals beim Iliupersimaler, vgl. RVAp 191.

47 RVAp 18/3; A. D. Trendall, *Three Apulian Kraters in Berlin*, JbBerlMus 12, 1970, 153–190 Abb. 6; s. ferner eine Amphora des Baltimoremalers in Bari (RVAp 27/40 Taf. 327) und drei paestanische Glockenkratere (RVP 1/94 Taf. 11 e. f.; RVP 2/127 Taf. 47; RVP 2/1019 Taf. 162 d).

48 Zusammenstellung der bekannten Darstellungen bei Morard 2009, 117–124.

49 Morard 2009, 117–128. – Zur Ähnlichkeit der Darstellungen von Semele und Ariadne F. Matz, *Ariadne oder Semele?*, MarbWPr 1968 (Marburg 1968) 110–116; G. Sauron, *Sémélé ou Ariadne?*, in: Y. Le Bohec (Hrsg.), *L'Afrique, la Gaule, la religion à l'époque romaine. Mélanges à la mémoire de Marcel Le Glay* (Brüssel 1994) 501–511.

50 RVAp 27/30 Taf. 326 Kat. 64 Taf. 48. 108, 2.

51 RVAp 18/47; Morard 2009, Taf. 107. 108, 1.

52 Die erhaltenen Quellen sind alle wesentlich jünger, das hohe Alter des Mythos ist aber durch die attischen Vasen bezeugt. – Zur schriftlichen Überlieferung und verschiedenen Versionen des Mythos LIMC VII (1994) 718–726 s. v. Semele (A. Kossatz-Deißmann); vgl. Morard 2009, 120 f.

53 H. Beckby (Hrsg.), *Anthologia Graeca*. Buch I–VI<sup>2</sup> (München 1965) III 1, 218 f.



Abb. 10 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 81001/SA 687. Volutenkrater des Baltimoremalers

stellung nach unten fortsetzt; möglicherweise ist das Gespann ebenfalls teilweise im Boden verborgen dargestellt gewesen. Die Anodos der Semele hat viele Parallelen zu jener der Persephone, die in der orphischen Tradition die Mutter von Dionysos ist, und sie entspricht ihr auch in der Darstellung<sup>54</sup>. So ist es gut nachvollziehbar, dass in diesem Falle Hermes, der sowohl eine enge freundschaftliche Verbindung zu Dionysos hat als auch steter Reisender zwischen Hades und Olymp ist<sup>55</sup>, wie im Homerischen Demeterhymnos die Rolle des Wagenlenkers übernimmt. Eine ähnliche Figurenkonstellation Semele – Hermes – Dionysos findet sich auf einer attisch-schwarzfigurigen Amphora in Würzburg<sup>56</sup>. Sie zeigt Semele, wie sie die Zügel haltend in ein Viergespann steigt, während Hermes im Hintergrund die Pferde für die Fahrt vorzubereiten scheint. Dionysos geht dem Gespann voraus und schaut zurück, drei Satyrn begleiten sie.

Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der Halsszene auf unserem Krater sowie des Mangels an unmittelbar vergleichbaren Darstellungen kann die Benennung der Frau im Wagen als Semele nur unter Vorbehalt ausgesprochen werden. Doch kann diese Deutung in Anbetracht von Semeles enger Verbindung mit Dionysos, verglichen mit anderen Vorschlägen, als die plausibelste gelten. Denn die aktive Rolle, die der dem Gespann vorausreitende Dionysos übernimmt, spricht gegen die oben erwogene Deutung der Szene als Rückführung der Persephone. Ariadne scheidet dagegen aus, weil Hermes nicht als ihr Wagenlenker auftreten würde.

S. P.

<sup>54</sup> M. P. Nilsson, Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der attischen (Leipzig 1906) 287. – In den orphischen Hymnen wird Dionysos als der mit zwei Müttern bezeichnet: Orph. h. 30, 2; 50, 1; 52, 9; vgl. Kerényi a. O. (Anm. 45) 172 f.

<sup>55</sup> P. Zanker, Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei, *Antiquitas* 3 (Bonn 1965) 45–55.

<sup>56</sup> ARV 258, 10; H. A. Shapiro, *Art and Cult under the Tyrants in Athens* (Mainz 1989) 91–95 Taf. 40 d; Morard 2009, 121 Taf. 110, 2.

## Zur Hermeneutik der Bilder auf dem Krater Mainz-Bonn

Nach der Auseinandersetzung mit den ikonographischen Fragen, die der Krater Mainz-Bonn und die mit ihm durch gemeinsame Motive verbundenen Gefäße aufwerfen, ist abschließend auf die Hermeneutik der Bilder einzugehen. Die Forschung hat sich seit den siebziger Jahren intensiv mit Fragen der Sinndeutung der aufwendigen Bildkonzeptionen apulischer Vasen mit Darstellungen der Unterwelt beschäftigt. Sie hat dabei keinen grundlegenden Konsens erzielt, aber in fruchtbarer Weise den Rahmen für die Interpretation

der Bilder abgesteckt. Im Zusammenhang mit dieser Vorlage eines Einzelbefundes kann nur in knapper Form auf diese Thematik eingegangen werden<sup>57</sup>.

Grundsätzlich stehen sich, ohne einander auszuschließen, zwei Deutungsansätze gegenüber, die man schlagwortartig als prospektiv und als retrospektiv bezeichnen kann. Im einen Fall wird das Transzendenzbedürfnis der Hinterbliebenen als zentraler Impuls angenommen, im anderen das Lob der Verstorbenen und die damit verbundene Bestätigung von Rollenbildern. Der erstgenannte ist der ältere und umfassender diskutierte Erklärungsansatz. Er kann sich auf einen besonderen Befund stützen, der die Diskussion bereichert, aber auch belastet: die sog. orphisch-dionysischen Goldblättchen, mit kurzen Texten versehene Folien, die in Gräbern des 5. und 4. Jhs. in Unteritalien, aber auch in anderen Regionen der griechischen Welt gefunden wurden. Sie belegen die Existenz von Mysterienkulten, bei denen die Vorstellung eines Ganges in die Unterwelt und eines Weiterlebens nach dem Tod eine wesentliche Rolle spielt. Die Annahme, dass die Texte und die von ihnen bezeugten religiösen Vorstellungen mit Orpheus zu verbinden sind, ist in der durch zahlreiche Neufunde belebten Forschung sehr umstritten, da es nur indirekte Hinweise gibt und der Name des legendären Sängers, anders als der des Dionysos (*Bakchos*), auf den erhaltenen Exemplaren nicht genannt wird<sup>58</sup>.

Die »eschatologische« Maximalinterpretation der apulischen Hadesbilder besteht darin, sie als unmittelbare Reflexe des dionysischen Mysterienglaubens zu verstehen. Dafür wurden verschiedene bildliche Indizien in Anspruch genommen: Einmal auf den Vasenrückseiten die lebensweltlichen Rahmenfiguren zuseiten des Grabnaiskos, die in einer von der irdischen Welt abgerückten Sphäre zu agieren scheinen, vor allem aber die mythischen Figuren der Hauptszene auf den Vorderseiten, unter denen Orpheus<sup>59</sup> und Dionysos<sup>60</sup> in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse sind. Gegen diese enge Korrelation zwischen textlicher Überlieferung und der dadurch bezeugten religiösen Praxis einerseits und den Bildern auf den Grabvasen andererseits wurde zu Recht eingewandt, dass die Zahl der Eingeweihten sicher relativ klein und zudem für den Kult eine gewisse Exklusivität konstitutiv war<sup>61</sup>. Für die sepulkralen Bilder in ihrer breiten Masse hat deshalb eine weniger fokussierte Interpretation wohl eine höhere Plausibilität. Sie zieht nicht in punktueller, sondern in umfassender Weise die Überlieferung zum Totenglauben und auch zur Bestattungspraxis heran, um daraus die Funktion der Gefäße und ihrer Bilder für ihre Nutzer zu erschließen. So hat Luca Giuliani 1995, frühere Ansätze aufnehmend, ein differenziertes Erklärungsmodell vor-

57 s. zum Folgenden auch die grundlegenden, über die Befunde aus Apulien weit hinausweisenden Überlegungen von Daniel Graepler zur Geschichte und Methodologie der »klassisch-archäologischen Grabforschung«: D. Graepler, Tonfiguren im Grab. Fundkontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent (München 1997) 149–161.

58 Zur Problematik der Verbindung »orphischer« Texte mit den dionysischen Mysterien s. R. Merkelbach, Die goldenen Totenpässe: Ägyptisch, orphisch, bakchisch, ZPE 228, 1999, 1–12; Schlesier a. O. (Anm. 45) 157–172; W. Burkert, Die Griechen und der Orient (München 2003) 82–96; F. Graf – S. Iles Johnston, Ritual Texts for the

Afterlife. Orpheus and the Bacchic Gold Tablets (London 2007) mit einer Gesamtvorlage der Texte auf den Goldblättchen und eingehender – optimistischer – Interpretation als Zeugnisse eines orphisch-dionysischen Mysterienglaubens; R. G. Edmonds, Who Are You? Mythic Narrative and Identity in the »Orphic« Gold Tablets, in: G. Casadio – P. A. Johnston (Hrsg.), Mystic Cults in Magna Graecia (Austin 2009) 73–94.

59 Zu Orpheus (und Orphischem) auf apulischen Vasen s. M. Schmidt, Orfeo e orfismo nella pittura vascolare italiota, in: Orfismo in Magna Grecia. Atti del XIV convegno di studi sulla Magna Grecia (Tarent 1975) 105–137; LIMC VII (1994) 88 f. 102 s. v. Orpheus

(M.–X. Garezou); Burkert a. O. (Anm. 58) 92–94 mit der skeptischen Schlussfolgerung: »Man wird aus Ikonographie keine orphisch-unteritalische Jenseitsreligion rekonstruieren können« (94).

60 In diesem Zusammenhang spielt ein Volutenkrater mit Dionysos vor dem Hadespalast (Toledo/Ohio) eine besondere Rolle, vgl. Iles Johnston – McNiven a. O. (Anm. 1) 25–36.

61 s. z. B. Giuliani a. O. (Anm. 35) 146 f.; T. H. Carpenter, Prolegomena to the Study of Apulian Red-Figure Pottery, AJA 113, 2009, 35: »The word »Orphic« should be avoided in discussions of Apulian imagery and religion«.

gelegt, wonach das in der griechischen Welt verbreitete Bestattungsritual mit dem zentralen Element der Totenrede den Rahmen darstellt, innerhalb dessen die mythologischen Bilder zum Einsatz kamen<sup>62</sup>. Zur Totenrede gehörten mythische Exempla, die häufig eine Trostfunktion erfüllten: sich das Schicksal großer Figuren des Mythos zu vergegenwärtigen, die jung aus dem Leben gerissen oder aber auf außerordentliche Weise gerettet werden, kann den Hinterbliebenen Unterstützung bei der emotionalen Verarbeitung des Verlusts geben, den der Tod eines Angehörigen bedeutet. Dass mit den Bildern Jenseitsvorstellungen angesprochen werden, ist damit nicht ausgeschlossen, jedoch nicht im Sinne der Visualisierung klar umrissener religiöser Konzepte, sondern in weniger spezifischer Form als »prospektive« Wunschvorstellung des Weiterlebens in einer anderen Sphäre oder als Hoffnung auf ein erträgliches Schicksal im Jenseits aufgrund eines von Respekt gegenüber den Göttern erfüllten Lebens.

Diese in der Literatur verbreitete Betrachtungsweise berührt sich eng mit Ergebnissen der neueren Forschung zur Interpretation eines anderen großen Komplexes von sepulkralen Bildern der klassischen Antike, den mythologischen Darstellungen auf römischen Sarkophagen<sup>63</sup>. Von dort kommt wohl auch der Anstoß zu einer zweiten, nun noch freieren Form der Kontextualisierung der apulischen Hadesdarstellungen. Sie stellt der Suche nach einem in den Bildern enthaltenen persönlichen Transzendenzangebot die Position gegenüber, die Darstellungen dienten der Bestätigung gesellschaftlich geprägter Wertvorstellungen und Rollenbilder sowie – im Zusammenhang damit – dem Wunsch nach einer lobenden Darstellung der Verstorbenen<sup>64</sup>. Dies kann auf Männer wie auf Frauen gerichtet sein. Der Ansatz bezieht sich zum einen auf die zahlreichen lebensweltlichen Motive der apulischen Vasen. Zum anderen spielt die Tatsache eine Rolle, dass die Prachtgefäße, wie auch andere Objekte und Maßnahmen im Zusammenhang mit Tod und Bestattung, schon durch den damit verbundenen materiellen Aufwand die Funktion eines Statusanzeigers erfüllen.

Wie lassen sich nun die Szenen des Kraters Mainz-Bonn in ihrer neu erschlossenen Form in diesen Interpretationsrahmen einfügen? Beide Darstellungen können in einem allgemeinen Sinn als »eschatologisch« verstanden werden und unterstützen sich somit in ihrer Aussage gegenseitig: Sowohl die Szene in der Halszone (Abb. 7. 9) wie auch die in der Hauptzone (Abb. 1–3) stellen dem Tod der Menschen, bei deren Bestattung der Krater verwendet wurde, die schöne Vorstellung einer Weiterexistenz in einer anderen Welt gegenüber. Veranschaulicht wird dies am Schicksal mythischer Figuren. Amphiaraios erscheint als wundersam in die Unterwelt gelangter Heros, der dort neben Hades herrscht. Wenn es auf einem der Goldblättchen aus Unteritalien heißt, »Danach [nach dem Trinken aus der heiligen Quelle] wirst Du mit den anderen Heroen [in der Unterwelt] herrschen«<sup>65</sup>, besteht sogar eine enge Verknüpfung zwischen dem Schicksal der Mythenfigur und zeitgenössischem Mysterienglauben. Semele – um für das Halsbild nur diese Identifikation zu verfolgen – wird als dauerhaft aus dem Hades Befreite wiedergegeben. Durch die Apotheose der Semele, die als Sterbliche in das Totenreich gelangt, dank der Intervention ihres Sohnes Dionysos aber zur Göttin wird und im Olymp Aufnahme findet, ist neben der Trostfunktion wiederum auch die Kategorie Religiosität und Frömmigkeit in ausgeprägter Weise angesprochen. Schließlich scheint es aber auch berechtigt, die Amphiaraiosszene mit der Funktion sepulkraler Bilder als Bestätigung von Rollenmustern in Verbindung zu bringen. Wie der Held gerüstet, mit fester Statur und vollem Bart vor Hades erscheint, mal durch einen Handschlag mit diesem verbunden, mal

62 Giuliani a. O. (Anm. 35) 152–158.

63 Vgl. hierzu K. Junker, Griechische Mythenbilder. Eine Einführung in ihre Interpretation (Stuttgart 2005) 141, 148.

64 s. hierzu vor allem Graepler a. O. (Anm. 57) 149–193; A. Hoffmann, Grabritual und Gesellschaft. Gefäßformen, Bildthemen und Funktionen unteritalisch-rotfiguriger Keramik aus der Nekropole von Tarent (Rahden 2002) 131–143. Diese Betrachtungsweise wird in der älteren Forschung vorbereitet, wenn Bilder des Amphiaraios oder anderer Personen in der Unterwelt mit Heroisierungstendenzen verbunden werden, vgl. Schmidt 1976, 31 f.; Lohmann 1986, 82.

65 Vgl. Graf – Iles Johnston a. O. (Anm. 58) 6 f. Z. 11 (Goldblättchen aus Petelia, Kalabrien).



als stärker autonome Figur, verkörpert er in vollendeter Weise das Ideal des griechischen Bürgers und Kriegers. Ein solch ›retrospektives‹ Element in der Darstellung zu sehen, wird auch von der Tatsache unterstützt, dass als Krieger gerüstete Männer auf apulischen Prachtgefäßen dieser Zeit häufig allein oder in Gesellschaft nicht-mythischer Figuren in einem Naiskos dargestellt werden<sup>66</sup>.

Wenn hier als Motivator für das komplexe Ensemble der beiden Szenen auf dem Krater Mainz-Bonn nicht ein einzelnes übergreifendes Moment, sondern mehrere nebeneinander wirksame Impulse angenommen werden, könnte man einwenden, die Interpretation verliere dadurch ihre feste Linie und erhalte einen zu offenen Charakter. Tatsächlich aber gibt es gute Gründe, mit einem mehrschichtigen Sinngehalt zu rechnen. Dafür spricht, mit Blick auf die Überlieferung im Gesamten, die außerordentliche Vielfalt der mythischen Stoffe, die in der apulischen Vasenmalerei verwendet wurden. Daraus folgt, dass die einzelnen Sujets, selbst wenn sie in der Grundaussage übereinstimmen (z. B. als Trostexempel), ihren je eigenen Bedeutungsgehalt aufweisen. Bestätigt wird die Berechtigung dieser Perspektive aber im Besonderen auch durch den Befund bei den Amphiaroosdarstellungen. Die Kratere mit der Darstellung des Helden vor Hades präsentieren sich nicht als ikonographisch homogene Gruppe, sondern zeichnen sich im Gegenteil durch eine starke motivische Variation aus. Dies gilt für die Figuren, die um das zentrale Sujet der beiden Männer im Hadespalast herum angeordnet sind, wie auch für die Kombination mit einem zweiten Gegenstand in der Halszone. Die große Variationsbreite gerade in diesem letzten Punkt liefert einen klaren Beleg dafür, dass die Schauseiten dieser Gruppe von Prachtgefäßen individuelle Werte und Wünsche verbildlichen konnten und die Werkstätten offenbar auf unterschiedliche Bedürfnisse zu reagieren imstande waren. Welchen Aspekten der Dareiosmaler beim fragmentierten Krater Mainz-Bonn besonderes Gewicht gegeben hat, ist nun aufgrund der neuen Beobachtungen zu erkennen. Indem die Amphiarooszene mit einer Darstellung des Aufstiegs der Semele kombiniert ist, tritt nicht nur, wie eben angesprochen, das Element des Übergangs von der einen in die andere Welt hervor, sondern ist auch ein religiöses Element in besonderer Weise angesprochen, da beide Szenen die Verwandlung eines Menschen in eine unsterbliche Gestalt thematisieren.

K. J.

<sup>66</sup> Vgl. H. Lohmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, AF 7 (Tübingen 1979) passim.

**Schlagworte**

Dareiosmaler • Amphiarao •  
Hermes • Dionysos • apulische  
Vasenmalerei

**Keywords**

Darius Painter • Amphiarao •  
Hermes • Dionysus • Apulian  
vase painting

**Zusammenfassung**

Swetlana Pirch – Klaus Junker, Der Dareiosmaler in Mainz und Bonn

Die Neuuntersuchung von Fragmenten eines Volutenkraters des Dareiosmalers, die sich in der Antikensammlung der Universität Mainz befinden, führt zu dem Ergebnis, dass Bruchstücke im Akademischen Kunstmuseum Bonn zu demselben Gefäß gehören. Diese Erkenntnis sowie Beobachtungen an den Mainzer Stücken erlauben eine neue Identifizierung der Szene in der Halszone. Dort war keine Entführung wiedergegeben, sondern die Rückführung der Semele durch Hermes aus der Unterwelt. Diese ist kombiniert mit der Begegnung von Amphiarao und Hades auf dem Hauptbild des Kraters. Mit der Erschließung des Bildprogramms liefert der Krater Mainz-Bonn neue Impulse für die viel diskutierte Frage nach der Interpretation apulischer Jenseitsdarstellungen.

**Abstract**

Swetlana Pirch – Klaus Junker, The Darius Painter in Mainz and Bonn

Re-examination of fragments of a volute krater by the Darius Painter, kept in the antiquities collection of Mainz University, leads to the conclusion that fragments in the Academic Art Museum at Bonn University belong to the same vessel. This finding together with observations on the Mainz fragments allow a new identification of the scene in the neck zone. It is not an abduction that was depicted there, but Semele's return from the Underworld led by Hermes. This is combined with Amphiarao's meeting with Hades in the krater's main image. With its pictorial programme established, the Mainz-Bonn krater provides new impulses for the much discussed question of the interpretation of Apulian representations of the afterlife.

**Abbildungsnachweis**

Abb. 1, 7: A. Schurzig • Abb. 2, 4, 6: J. Schubert • Abb. 3, 8, 9: S. Pirch • Abb. 5:  
Ch. Koppermann • Abb. 10: H. Lohmann

**Abkürzungen**

- Aellen 1994 • Ch. Aellen, A la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personifications dans la céramique italienne (Kilchberg 1994)
- Hampe – Simon 1959 • R. Hampe – E. Simon, Griechisches Leben im Spiegel der Kunst (Mainz 1959)
- Hampe – Simon 1985 • R. Hampe – E. Simon, Griechisches Leben im Spiegel der Kunst<sup>2</sup>(Mainz 1985)
- Lohmann 1986 • H. Lohmann, Der Mythos von Amphiaraios auf apulischen Vasen, *Boreas* 9, 1986, 65–82
- Morard 2009 • Th. Morard, Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et bandeau divin chez le Peintre de Darius (Mainz 2009)
- Moret 1993 • J.-M. Moret, Les départs des enfers dans l'imagerie apulienne, *RA* 1993, 293–351
- RVAp • A. D. Trendall – A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia* (Oxford 1978/1982)
- RVAp Suppl. I • A. D. Trendall – A. Cambitoglou, *First Supplement to the Red-Figured Vases of Apulia*, *BICS Suppl.* 42 (London 1983)
- RVAp Suppl. II • A. D. Trendall – A. Cambitoglou, *Second Supplement to the Red-Figured Vases of Apulia*, *BICS Suppl.* 60 (London 1991/1992)
- RVP • A. D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Paestum* (Rom 1987)
- Schauenburg 1958 • K. Schauenburg, Die Totengötter in der unteritalischen Vasenmalerei, *JdI* 73, 1958, 48–78
- Schauenburg 1990 • K. Schauenburg, Zu zwei Unterweltkrateren des Baltimoremalers, *AA* 1990, 91–100
- Schmidt 1976 • M. Schmidt [archäologische Beiträge] in: M. Schmidt – A. D. Trendall – A. Cambitoglou, *Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel. Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Sepulkralkunst* (Mainz 1976)
- Schmidt 2000 • M. Schmidt, Aufbruch oder Verharren in der Unterwelt? Nochmals zu den apulischen Vasenbildern mit Darstellungen des Hades, *AntK* 43, 2000, 86–101
- Simon 1999 • K. Simon, Heros und Hadesherrscher, in: K. Junker (Hrsg.), *Aus Mythos und Lebenswelt. Griechische Vasen aus der Sammlung der Universität Mainz* (Worms 1999) 96–101

**Anschriften**

Swetlana Pirch, M. A.  
Clara-Zetkin-Str. 3  
14712 Rathenow  
Deutschland  
swetlana.pirch@gmail.com

apl. Prof. Dr. Klaus Junker  
Johannes Gutenberg-Universität  
Institut für Altertumswissenschaften,  
Arbeitsbereich Klassische Archäologie  
55099 Mainz  
Deutschland  
kjunker@uni-mainz.de