

Orlinski-Raidl, Věnceslava

Die antiken Vasen in den Sammlungen zu Lešná

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. N, Řada klasická.
2000, vol. 49, iss. N5, pp. [11]-30

ISBN 80-210-2519-0

ISSN 1211-6335

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114103>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

VĚNCESLAVA ORLINSKI-RAIDL, WIEN

DIE ANTIKEN VASEN IN DEN SAMMLUNGEN ZU LEŠNÁ

In den Sammlungen des Schlosses zu Lešná befinden sich vier antike Vasen. Die Gefäße stammen aus Süditalien, höchstwahrscheinlich aus apulischen Werkstätten,¹ die nach dem ersten Viertel des 4. Jh. v. Chr. marktführend waren.² In der Forschung ist die Meinung verbreitet, die Mehrzahl der süditalischen Gefäße wäre für den sepulkralen Gebrauch angefertigt.³ Die Häufigkeit der dionysischen und aphrodisischen Themen verleihen dem Jenseitswundersdenken den Ausdruck.⁴ Die Wertschätzung der künstlerischen Qualität der Gefäße war und ist verschieden. Bereits in der Antike war die Beliebtheit der apulischen Vasen so groß, daß sowohl die kampanische als auch die paestanische Vasenmalerei eine apulianisierende Phase hatten.⁵ Erwarben sich im 18. und 19. Jh. „ihre Bilder ... große Bewunderung und Hochschätzung,“⁶ machte sich gegen Ende des 19. Jh. offenbar eine Art von Winckelmannismus breit, und, wie Trendall (ebenda) berichtet, wandte sich der Geschmack dem Attischen zu. Heute noch werden die unteritalischen Vasen unterschiedlich bewertet. Kommentiert das Archäologische Museum Münster in seiner Home-Page die unteritalische Vasenmalerei durchaus als eine hochentwickelte Kunstgattung,⁷ sieht

-
- ¹ 1893 erkannte Adolf Furtwängler die Eigenständigkeit der rotfigurigen süditalischen Vasen, die anfangs vom attischen Mutterland beeinflußt waren. A. D. Trendall in: *Art in South Italy. Vases from Magna Graecia*, Richmond, 1982, S. 16.
- ² A. M. Giambersio, *Il Pittore di Pisticci*, Galatina 1989, S. 20. A. D. Trendall, *Archaeology in Sicily and Magna Graecia*, in: *Archaeological Reports 1957*, S. 4.
- ³ I. Scheibler, *Griechische Töpferkunst*, München 1983, S. 183. H. Froning, *Katalog der griechischen und italischen Vasen*, Essen 1982, S. 23.
- ⁴ A. D. Trendall, *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien*, Mainz am Rhein, 1990, S. 13.
- ⁵ R. M. Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1960, S. 198.
- ⁶ A. D. Trendall, *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien*, Mainz am Rhein, 1990, S. 7.
- ⁷ Homepage der Universität Münster: Archäologisches Museum (Sammlungsbestände), am 12. 1. 2000 gedruckt, S. 3 (<http://www.uni-uenster.de/Dezernat2/museum/d2musam.3htm>)

hier das Kunsthistorische Museum Wien „eigene Stilrichtungen ... für die Verwendung matterer Farben, plumpe Formen, eine Verarmung der Bildthemen kennzeichnend waren.“⁸

Krater I. Schloß Lešná LA 4407 (Abb. 1, 2)

H 34,7 cm, DM Mündung 36 cm, DM Fuß 16,8 cm.

Der Glockenkrater ist als Ganzes erhalten, mußte jedoch aus einigen anliegenden Stücken zusammengefügt werden. Der qualitätvolle, schwarze Firnis ist recht gut erhalten. Unterhalb der Lippe des Gefäßes verläuft eine Olivenzweigverzierung nach links. Um den Olivenzweig zieht sich oben und unten eine ausgesparte orangefarbene Linie. Unter dem Bildfeld schließt ein Mäanderband ab. Das Ornament wird durch Felder mit kreuzartigem Muster unterbrochen. Um die Henkelansätze läuft eine Eierstabverzierung. Zwischen den Henkelansätzen ist eine breite, geschwungene, orangefarbene Linie ausgespart geblieben. Zwei ausgesparte Linien wurde auch um den Fuß des Kraters gezogen.

Die Hauptdarstellung paßt zu der Funktion des Kraters als Mischgefäß, da sie die Adoration des Dionysos⁹ darstellt (Abb. 1). Der Gott sitzt zentral im Bildfeld. Sein Haupt ist im Profil, sein Körper im Dreiviertelprofil festgehalten. In der Beuge seines linken Armes lehnt ein Thyrsosstab, seine rechte Hand ruht auf dem rechten Knie. Der Gott sitzt auf einer nicht sichtbaren, gedachten Terrainwelle auf einer gefleckten Draperie (einem Tierfell?).

Links oben vor Dionysos schwebt ein gekrönter, geflügelter Genius, der dem Gott gerade eine Art Krone aufgesetzt hat. Diese ist mit Efeublättern verziert. Die kleinen weißen Flecken sollen sowohl hier als auch auf anderen Kränzen und Kronen zarte Blüten darstellen.

Der nach links gewendete Dionysos blickt zu einer vorgeneigten Frau, die ihm eine Schmuckkette präsentiert. Die Frau, mit einem Diadem auf dem Haupt, ist in ein plissiertes, feingemustertes Gewand mit einer Palmettenborte gekleidet. Das in der Taille gegürtete Gewand läßt ihre Arme frei. Ihr linkes Bein stützt sich auf eine Unebenheit, die nicht sichtbar ist.

Hinter dieser Adorierenden steht ein bärtiger Satyr. Er ist vollkommen nackt, nur auf dem Kopf hat er einen Kranz. Sein Gesicht ist im Profil, sein Körper im Dreiviertelprofil festgehalten, offenbar eine beliebte Darstellungsart des Meisters. In der rechten Armbeuge lehnt ein Thyrsosstab, die Linke hebt er zu einem Grußgestus.

Hinter dem Gott befindet sich ein bärtiger Satyr, der offenbar auf der gleichen Terrainwelle wie Dionysos sitzt. Er ist nackt. Er wiederholt bis auf einige Details die Haltung des Gottes. Sein bekränzt Haupt wendet sich Dionysos zu, seine Rechte stützt sich am Boden auf.

Hinter diesem Satyr, die Szene nach rechts abschließend, wurde eine bekränzte Frau dargestellt. Ihr linkes Bein steht auf einer Bodenstufe hinter dem

⁸ Homepage des Kunsthistorischen Museums in Wien, am 21. 1. 2000 gedruckt (<http://www.khm.at/khm/staticpage665.html>)

⁹ Alltag – Feste – Religion. Antikes Leben auf griechischen Vasen, Wien 1991, S. 113.

sitzenden Satyr. Ihr Rumpf ist leicht nach vorne geneigt. Auf ihrer rechten Hand trägt sie einen Kuchen, ihre Linke nimmt eine Grußhaltung ein. Das Gewand dieser Frau stimmt mit dem der Frau mit der Perlenkette überein.

In dieser Darstellung vermischt sich die Welt des Mythos und des Irdischen. Beide Satyrn gehören zu dem mythischen Gefolge des Dionysos, der geflügelte Genius kann überall präsent sein.¹⁰ Beide Frauen, die dem Gott Opfertgaben (Halskette und Kuchen) bringen, sind in gleiche Gewänder gekleidet. Es bietet sich daher die Frage, ob nicht eine kultische Handlung dargestellt ist, wo dem Kultbild des Gottes von Angehörigen eines Priesterinnenkollegiums geopfert wird.

Auf der Rückseite des Kraters I. zu Lešná befindet sich die gängigste süditalische Dekoration,¹¹ nämlich Manteljünglinge (Abb. 2). Das relativ große Bildfeld erlaubte dem Meister, drei Jünglinge darzustellen. Alle drei sind vollständig in ihre Mäntel gehüllt. Dies würde für eine eher spätere Entstehungszeit des Kraters sprechen.¹² Die zwei linksstehenden Jünglinge blicken zu ihrem Gegenüber nach rechts. Zwischen ihnen hängt oben eine Strigilis, eine Andeutung des Palästra-Ambientes. Der rechte Ellenbogen des Jungen ganz links setzt sich vom Umriss des Körpers ab. Die Körper der anderen wurden von der Mantelmasse gebildet, die nur durch einige wenige Binnenlinien differenziert sind. Der Mantel des Jünglings rechts verrät seine Standbein- Spielbeinstellung.

Der Krater LA 4407 ist ein Produkt einer recht solide arbeitenden Werkstatt, die mit evidenter Routine die Darstellung bewältigt. Es passieren keine auffälligen anatomischen faux-pas. Der Maler meistert die sechsfürige Komposition, zu der ihm das relativ große Bildfeld Platz bot,¹³ ohne den Überblick zu verlieren. Die Protagonisten sind auf verschiedenen Ebenen plaziert, ohne daß man eine echte Registerunterteilung des „Ornate Style“ beobachten kann. Der Maler verwendete weiße Farbe. Die Dekoration des Kraters ist weit nicht so reich, wie es bei dem „Ornate Style“ ist. Sie ist allerdings ausgeprägter, als bei dem „Plain Style“, sodaß es zu einer Vermengung beider Stile kam. A. D. Trendall bemerkt die Ansätze der Beeinflußung des „Plain Style“ durch den „Ornate Style“ um 370/360 v. Chr.¹⁴ Es ist nicht auszuschließen, daß die Figurengestaltung der Hauptdarstellung in der Tradition der Schüler des Tarporley-Malers (tätig ca

¹⁰ Ein sehr schönes Beispiel eines geflügelten Wesens bietet ein Fragment, um 370 /360 v. Chr. datiert, das einen Eros darstellt, der über einer Europa-Entführung schwebt, in A. Cambitoglou, *Céramique de Grande Grèce de la Collection de Fragments* Herbert A. Cahn, Genève 1997, Nr. 75, S. 185.

¹¹ A. D. Trendall in: *Art in South Italy. Vases from Magna Graecia*, Richmond 1982, S. 20. A. D. Trendall, *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien*, Mainz am Rhein 1990, S. 31 beschreibt die große Variabilität, Beliebtheit und Langlebigkeit des Manteljünglingsmotivs der Rückseiten der apulischen Vasen.

¹² A. D. Trendall, *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien*, Mainz am Rhein 1990, S. 31; gilt praktisch vom Hoppin-Maler bis zum Maler der Haifa-Pelike.

¹³ K. Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, Kiel 1999, S. 22

¹⁴ A. D. Trendall, *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien*, Mainz am Rhein, 1990, S. 32.

400 – 380 v. Chr.) steht, der – mit Vorliebe für dionysische Thematik – seine Figuren „in three-quarter view, with the head in profile,“ festhielt.¹⁵ Die Silhouetten der Manteljünglinge der Rückseite sind ziemlich geschlossen. Man könnte hier an den Einflußkreis der Nachfolger des Tarporley-Malers (vgl. z. B. A. D. Trendall – A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia I.*, Pl. 14, 4) oder vielleicht an den Einfluß des Hoppin-Malers (tätig um 360 v. Chr.; vgl. z. B. A. D. Trendall, *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien*, Mainz am Rhein 1990, Abb. 117) denken. Die Manteljünglinge zu Lešná wirken jedoch einfacher.

Krater II. Schloß Lešná LA 4408 (Abb. 3, 4)

H 34,8 cm, DM Mündung 34 cm, DM Fuß 16,8 cm.

Krater II. ist, ähnlich wie Krater I., gut erhalten. Die Stellen, an welchen das Gefäß zusammengesetzt wurde, sind kaum sichtbar. Der qualitätvolle schwarze Firnis hat seinen Glanz behalten, wie alle Gefäße zu Lešná. Der Körper ist etwas gedrungener, als der des Kraters I. Die ornamentale Dekoration ist sehr ähnlich: unterhalb der Lippe verläuft ein Olivenzweig, die Blätter sind nach links gerichtet. Oberhalb und unterhalb des Zweiges wurde eine Linie ausgespart. Unterhalb der Bildfelder wurde ein Mäanderband dargestellt. Dieses wird durch Felder mit kreuzartigen Ornamenten unterbrochen. Die Mäanderlinien wurden etwas unsicherer gearbeitet, als bei dem ersten Krater. Um die Henkelansätze läuft ein Eierstabstreifen. Unterhalb der Henkel befindet sich ein aufwendiges Palmettenornament.

Die Hauptdarstellung des Kraters II. ist Dionysos gewidmet (Abb. 3). Sie stellt ein Symposion in einer oft verwendeten Art und Weise dar.¹⁶ Die zentrale Figur ist eine Aulospielder. Sie ist im Profil dargestellt, nach rechts gerichtet. Ihr Gewand ist gemustert, der schwarze Längsstreifen verfolgt jedoch die leichte Biegung des Körpers nicht mit. Sie steht zwischen zwei Liegen, vor welchen je ein Tischchen steht. Die Musterung der Polster der Liegen ist ohne Sorgfalt durchgeführt; die Linien überziehen bis auf die Kline. Über der linken Kline hängt eine stilisierte Traube. Die Zecher sind der Musikerin zugewandt. Sie teilen, wie üblich, die Kline zu zweit. Ihre Oberkörper sind nackt, die Beine verhüllt. Zwei Epheben, die die linke Kline belegen, drehen ihre Häupter nach rechts zu dem Mädchen hin, obwohl ihre Körper nach links gerichtet sind. Sie erheben jeweils den rechten Arm in einem freudigen Gestus. Ihre Körper wurden mit schnellen Zügen festgehalten, die keinen großen Wert auf absolute Genauigkeit der Anatomie legen. So sind z. B. die Schultern des Jünglings links von der Flötistin unproportional dargestellt. Über drei männliche Oberkörper (mit Ausnahme des Jünglings ganz rechts) verläuft eine Doppellinie, die mit der anatomischen Wirklichkeit nicht übereinstimmt.

¹⁵ A. Cambitoglou – A. D. Trendall, *Apulian Red-Figured Vase-Painters of the Plain Style*, 1961, S. 33.

¹⁶ Ich führe als pars pro toto ein Beispiel des Kataloges an: *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens*, München 1990, Abb. 36, 9, ein Krater, um 390 v. Chr.

Die zwei Liegenden der rechten Kline sind von unterschiedlichem Alter. Näher der Musikerin befindet sich ein bärtiger Mann mit weiß aufgesetzter Haarbinde. Er wirft seine Rechte hinter das Haupt in dem bei den Symposien so oft dargestellten Gestus des Enthusiasmus. Sein schwarz umrahmtes Profil setzt sich vom Orange des Oberarmes gut ab. Der schöne Ephebe hinter ihm hat seinen rechten Arm in Richtung der Musikerin erhoben.

Die Darstellung der Symposiasten mit den anatomischen Ungenauigkeiten (Nachlässigkeit in der Zeichnung der Hände, der Proportionen der Schultern, in den Verhältnissen der Ober- und Unterarme; die Größe der Liegenden auf der linken Kline ist zu unterschiedlich ...) ist eine recht flüchtige. Diese Schnelligkeit des Vortrages trägt jedoch zu dem Reiz und der Unmittelbarkeit der Darstellung bei, die Beschwingtheit der Bewegungen unterstreicht die Heiterkeit der Gesellschaft.

Die Rückseite des Kraters II. zieren drei Figuren, zwei weibliche und eine männliche (Abb. 4). Die Rückseiten der Kratere zierten in großer Anzahl zwei bis drei Manteljünglinge; es gab jedoch auch Szenen mit Frauen (vgl. z. B. ein Kelchkrater des Athen-1714-Malers, tätig gegen 350 v. Chr.; A. Cambitoglou – A. D. Trendall, *Apulian Red-Figured Vase-Painters of the Plain-Style*, 1961, Pl. XXVII, 126 und S. 47). In der Mitte unserer Darstellung befindet sich eine geflügelte Frauengestalt. Die großen Schwingen werden vom Körper durch eine Linie getrennt. Die Frau spricht mit einem redenden Gestus zu einem Jüngling rechts von ihr. Er ist in einen Mantel gehüllt, der jedoch seine Rechte frei läßt, mit der er einen Ball an einer Schlaufe trägt. Hinter der geflügelten Frau steht ein Mädchen, das in ihren Mantel vollständig eingehüllt ist. Ihre leichte Neigung nach vorne scheint anzudeuten, daß sie den Ausgang des Gespräches zwischen der geflügelten Frau und dem Jüngling etwas ungeduldig erwartet. Bei geflügelten Frauengestalten denkt man primär an Nike. Ein schönes Beispiel liefert ein Glockenkrater des Tarporley-Malers (bei A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia I.*, Pl. 14, 3, und S. 48), wo Nike einem nackten Jüngling eine Binde reicht; die hinter ihm stehende Frau ist im Begriff ihn zu bekränzen – also das agonale Ambiente ist klar definiert. In Lešná ist der Jüngling bekleidet, nimmt also an keinem Wettkampf teil. Es könnte sich vielmehr um eine Darstellung der Hilfe der Peitho handeln, der Göttin der Überredung und einer Angehörigen der Gefolgschaft der Aphrodite, die diesmal einem Mädchen zur Seite steht und einen Jüngling zu beeinflussen versucht. Somit könnte es hier zu einer Vermengung der dionysischen und der aphrodisischen Thematik kommen.

Das Gefäß verrät – trotz des Charmes der Erzählung – eine Nachlässigkeit der Darstellung der menschlichen Gestalt. Sie hält sich jedoch in Grenzen, die Rückseite ist noch relativ gut gearbeitet. Der Jüngling mit dem Ball reiht sich in die Menge der Manteljünglinge ein, die ihre Rechte aus der Mantelmasse heraushalten und ihre Rede mit einem Gestus unterstreichen, den Arm an einem

Stock stützen oder einen Gegenstand halten.¹⁷ Weiß wird nur sparsam verwendet. Die Darstellung der Figuren der Rückseiten können erlauben, den Krater nach der Mitte des 4. Jh. v. Chr. zu datieren, als die Qualitätsminderung noch nicht sehr bemerkbar war. Trendall erwähnt die „Einheitlichkeit des Stils und den unwillkürlichen Eindruck einer Massenproduktion.“

Krater III. Schloß Lešná LA 4409 (Abb. 5, 6)

H 38,4 cm, DM Mündung 37, 8 cm, DM Fuß 15,4 cm.

Der Glockenkrater III. ist erstaunlich gut erhalten. Die einzige fehlende Stelle (ein V-förmiger Scherben ist rechts bei der Lippe ausgeschlagen) beeinträchtigt nicht die Hauptdarstellung. Der glänzende, schwarze Firnis ist gut erhalten. Auch hier, wie bei den vorhergehenden Krateren, befindet sich unterhalb der Lippe ein Olivenzweig, dessen Blätter nach links gerichtet sind. Die ausgesparten orangefarbenen Linie verlaufen dicht oberhalb und unterhalb des Zweiges. Unter der Hauptdarstellung befindet sich ebenfalls ein Mäanderband, diesmal jedoch durchgehend, ohne kreuzartige Felder. Lediglich unterhalb der Henkel wird es unterbrochen. Die Henkelansätze sind auch hier mit Eierstab verziert, zwischen ihnen wurde ein breites, geschwungenes Band ausgespart. Die Ausführung der ornamentalen Ausschmückung des Gefäßes ähnelt der des Kraters II. Sie wurde bloß etwas nachlässiger gearbeitet.

Die Hauptdarstellung unterstreicht auch hier die Verwendung der Kratere als Mischgefäße: sie stellt einen Thiasos dar (Abb. 5). In der Mitte tanzt eine verzückte Frau (eine Mänade?) mit zurückgeworfenem Haupt. Sie trägt ein plissiertes Gewand. In ihrer nach unten gerichteten rechten Hand trägt sie ein Tympanon. Über den Unterarm ihrer angewinkelten Linken hängt ein geflecktes Tierfell (ein Pantherfell?) herab. In der linken Hand hält sie einen Thyrsos mit einer Schleife.¹⁸

Rechts von ihr sitzt ein Satyr. Er ist nach links gerichtet, im Profil dargestellt und blickt zu der verzückten Tänzerin empor. Er ist, bis auf das gefleckte Tierfell über seinem linken Unterarm, nackt. In der linken Hand hält er einen undeutlich gemalten Omphalos. Seinen rechten Arm hebt er zu der Tänzerin, seine Hand verschwindet hinter dem Tierfell, das über ihrem linken Arm hängt.

Hinter dem Satyr, die Hauptdarstellung nach rechts abschließend, ist die nächste Tänzerin abgebildet. Auch sie trägt einen Thyrsosstab (in ihrer Rechten) und ein Tympanon (in ihrer Linken). Sie ist in ein ebenfalls plissiertes Gewand gekleidet, das zusätzlich um die Hüften eine Art Girlande aufweist. Diese Frau bewegt sich etwas verhaltener als die Zentralfigur der Hauptdarstellung. Der Vasenmaler verwendet auf dem rechten Teil des Gefäßes oben eine einfache, jedoch durchdachte Verzierung, die den oberen Vasenteil rhythmisiert: mit den

¹⁷ Eine ganze Reihe von Beispielen findet man in: A. Cambitoglou – A. D. Trendall, *Apulian Red-Figured Vase-Painters of the Plain Style*, 1961.

¹⁸ „Das Motiv an einen Ast oder Thyrsosstab gebundenen Tänze ist in der unteritalischen Vasenmalerei verbreitet....“, K. Schauenburg, *Studien zu unteritalischen Vasenmalerei*, Kiel 1999, S. 23

Köpfen der Tänzerinnen und den Pinienzapfen der Thyrsosstäbe wechseln sich drei stilisierte Weintrauben ab, sodaß eine fast ornamentale Linie entsteht.

Hinter der mittleren Tänzerin schwebt ein geflügelter Genius nach rechts, sein bekröntes Haupt wendet sich jedoch nach links. Er führt eine Frau ein. Er ist bis auf eine flatternde Draperie in der Beuge seiner Linken nackt. Auf der Handfläche trägt er eine größere flache Schale. Seine Rechte weist nach links. Es scheint, als ob der Genius einen stabartigen Gegenstand in der rechten Hand halten würde.

Ganz links eilt eine Frau herbei, vom Genius geführt. Ihr Gewand deutet die Eile ihrer Schritte an. Sie ist, wie die beiden anderen Frauen, bekrönt. Alle drei tragen eine Halskette aus runden Perlen. Auch sie, ähnlich wie ihre Gefährtinnen, hat um den oberen Saum des ärmellosen gegürteten Gewandes eine dunkle Borte, von der zwei schmale Schleifen herabhängen. Unten ist das Gewand der Frauen ebenfalls dunkel gesäumt. In der rechten Hand bringt die Frau eine Weintraube. In der abgewinkelten Linken hält sie einen Thyrsosstab. Über den linken Unterarm hängt ein geflecktes Tierfell. Sie wiederholt – bis auf die verzückte Bewegung des Hauptes – die Haltung der mittleren Tänzerin. Links oben hängt eine Weintraube.

Hier, ähnlich wie bei Krater I., entsteht der Eindruck, daß die Frauen aufgrund der gleichen Gewänder einer Priesterschaft angehören, die ein dionysisches Fest anführen.

Die Thiasos-Thematik mit recht bewegten Darstellungen war in der apulischen Vasenmalerei seit ihren frühen Vertretern präsent (vgl. z. B. den Revers eines Volutenkraters des Tarporley-Malers in A. Cambitoglou – A. D. Trendall, *Apulian Red-Figured Vase-Painters on the Plain Style*, Pl. XII, 53, den Glockenkrater des Vatican-Malers, eines Schülers des Tarporley-Malers, ebenda, Pl. XXXI, 149, oder den Glockenkrater des Hoppin-Malers, ebenda, Pl. XXXII, 153). Die Tympana fanden in den kultischen Handlungen eine weite Verbreitung, die nicht nur auf den Thiasos beschränkt war (z. B. ein sehr qualitativvolles Fragment aus der Mitte des 4. Jh. v. Chr., wo die Anwesenheit eines Tympanons in einer vermutlich sepulkralen Szene gezeigt wird).¹⁹ Die Rolle des Tympanons in der italischen Vasenmalerei kommentiert Giuzzi: „Il tamburello, che nelle scene di mania illustrate dalla ceramica attica è presente, ma non preponderante, ha invece un ruolo primario nelle immagini apule.“²⁰

Die Rückseite des Gefäßes ist ohne jede Sorgfalt gemalt (Abb. 6). Drei Manteljünglinge unterhalten sich, wahrscheinlich in einem Interieur; an der Wand hängt ein Diptychon (?). Der Jüngling ganz links ist bis auf eine Hand, mit der er einen Ball hält, in seinen Mantel eingehüllt. Er ist im Profil nach rechts dargestellt, hinter einem anderen, ebenfalls nach rechts stehenden jungen Mann. Dessen Körper verschwindet vollständig im Mantel, nur eine starke schwarze

¹⁹ A. Cambitoglou, *Céramique de Grande Grèce de la Collection de Fragments* Herbert A. Cahn, Genève 1997, Nr. 86, S. 199.

²⁰ F. Giuzzi, *Mania e musica nella pittura vascolare apula*, in: *Imago musicae* Jg. 1992-1995, ersch. 1996, S. 43-91, hier S. 52.

Linie soll die Haltung der Arme andeuten. Er hört dem dritten Jüngling zu. Dieser spricht zu ihm und unterstreicht seine Worte mit einem Gestus seiner rechten Hand. Diese einzige sichtbare Extremität der Darstellung ist unproportional gezeichnet. Die Physiognomien der Jünglinge sind sehr unpräzise und nur angedeutet. Die zwei miteinander Redenden sind vor einer herabhängenden Draperie dargestellt.

Dank der großzügigen Hilfe von Frau Dr. Pardyová bekam ich eine Photographie eines Glockenkraters, der sich in den Sammlungen des Schlosses in Vranov befindet: auf der Hauptseite ist ein Symposion dargestellt. Mit größter Wahrscheinlichkeit handelt es sich um ein Gefäß aus der gleichen Werkstatt. Man vergleiche den Umgang mit der Staffage und mit den Requisiten: jeweils von links schwebt ein geflügelter Genius in das Geschehen hinein; sowohl auf dem Krater zu Lešná als auch in Vranov bilden die stilisierten Weintrauben, die Thyrsosstäbe und die Häupter der Mänaden bzw. der Symposiasten eine Art Ornament. Die Rückseiten beider Kratere sind auf den ersten Blick verwechselbar.

Die Diskrepanz zwischen der Qualität der Hauptdarstellung und der Nachlässigkeit der Rückseite ist beträchtlich. Vielleicht kam es auf der Hauptseite des Kraters III. in Lešná zur Übertragung einer dionysischen Rückseitedarstellung eines großen Gefäßes. A. D. Trendall führt im Richmonder Katalog an, als er über Vasen des Iliupersis-Malers (tätig „in the second quarter of the <4 Jh. v. Chr.> century“) und seiner unmittelbaren Nachfolger schreibt, „the reverses are decorated with Dionysiac scenes.“²¹ Ähnliches beobachtet man bei einem Kolonettenkrater von einem Vasenmaler der Gruppe der Langen Überfälle (ca 360 v. Chr. tätig, s. A. D. Trendall – A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia I.*, Oxford 1978, Pl. 29, 4, und S. 84): der Thiasos der Rückseite dieses Kolonettenkraters bewegt sich nach rechts, die Mänaden tragen Tympana, der Anführer einen Thyrsosstab. Die Protagonisten bewegen sich nicht auf einer Ebene, wie man bereits bei Krater I. beobachten konnte. Möglicherweise griff ein später tätiger Vasenmaler ein ähnliches Thema auf und hielt sich an die qualitätsvollere Vorlage, ohne daß es ihm gelungen ist, die Gestalten der Rückseite zu bewältigen. Die Manteljünglinge der Rückseite könnten als Vorstufen zur Entwicklung angesehen werden, die zu Figuren eines Forlì-Malers führt (tätig ca 320 v. Chr.; vgl. z. B. A. D. Trendall, *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien*, Mainz am Rhein 1990, Abb. 221).

Pelike Schloß Lešná LA 4406 (Abb. 7, 8)

H 36,6 cm, DM Mündung 19,5 cm, DM Fuß 15, 8 cm.

Die Pelike, eine der beliebtesten apulischen Vasenformen,²² ist die am qualitativsten bemalte antike Vase zu Lešná. Auch hier mußte das Gefäß aus mehreren anreitenden Stücken zusammengesetzt werden. Der Firnis ist vielleicht noch besser, wie der der drei Kratere. Zwischen den Henkeln, am Hals, ist ein

²¹ A. D. Trendall in: *The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia*, Richmond 1982, S. 78.

²² R. M. Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1960, S. 196.

Olivenzweig dargestellt. Seine Blätter sind nach links gerichtet. Sie sind im Vergleich mit den auf den Krateren ziemlich klein. Zwischen den Blättern bleiben tropfenartige, kleine Flecken ausgespart. Unterhalb der Darstellungen verläuft ein Mäanderband, das durch Felder mit andreaskreuzartigen Ornamenten unterbrochen wird. Das Mäanderband endet unter den Henkeln. Hier läuft es in eine stilisierte Ranke aus. Am Ansatz der Henkel befindet sich eine Doppelpalmette, die seitlich noch um eine ähnliche Ranke (hier jedoch eine kleinere) angereichert wurde, wie sie das Ende der Mäanderbänder ziert.

Die Hauptdarstellung zeigt Badvorbereitungen (Abb. 7). Der dominierende Gegenstand ist ein großes Waschbecken (wahrscheinlich aus Marmor) auf einem Standfuß. Das Becken flankieren zwei Frauen. Die Frau rechts vom Becken ist in ein fein fließendes, ärmelloses Gewand gekleidet, das um die Taille lose gegürtet ist. Um den Hals trägt sie eine weiß aufgesetzte Perlenkette. Ihr Haupt ist im Profil, ihr Körper von vorne abgebildet. In ihrer nach vorne gestreckten, leicht angewinkelten Rechten hält sie ein Alabastron bereit. In der herabhängenden Linken trägt sie einen Spiegel. Beide Handgelenke sind durch weiß aufgesetzte Doppelarmbänder geschmückt.

Ihr gegenüber steht eine nackte junge Frau. Sie hat als einzige Frauengestalt der Lešná-Gefäße loses Haar. Mit ihrer Linken probiert sie gerade die Wassertemperatur, die Rechte begleitet wahrscheinlich eine Aufforderung, die kostbare Flüssigkeit aus dem Alabastron ins Wasser zu tropfen. Das Haupt der jungen Frau ist etwas nach vorne geneigt.

Hinter der nackten Frau steht überraschenderweise ein kleingewachsener ithyphallischer Paniskos. Sein Gestus läßt an seiner Absicht nicht zweifeln: er ist im Begriff, ihr Gesäß und den Oberschenkel zu berühren. Er ist im Profil dargestellt. Beide Frauen scheint seine Anwesenheit nicht zu beunruhigen.

Die auf den ersten Blick einfache Szene entbehrt nicht einer gewissen Raffinesse. Hinter der nackten Frau oben hängt eine Schleife, die gewissermaßen eine Klammer zwischen ihr und dem kleinen, bereits etwas älteren Pan bildet. Oberhalb des Waschbeckens hängt ein Stoff (ein Handtuch?). Das rechte herabhängende Ende folgt der Biegung des leicht angewinkelten Armes mit dem Alabastron. Das ganze Ambiente (anspruchsvolles Waschbecken mit kanelliertem Standfuß und Eierstabandeutung unterhalb des Beckens, das Parfumgefäß, verzierter Spiegel) deutet ein wohlhabendes Haus an; es ist auch sehr wohl denkbar, daß der Meister ein göttliches Bad festhielt, zumal ein Paniskos anwesend ist. Sein Erscheinen kann etwas Verlegenheit verursachen. A. D. Trendall vermutet bei einer Baddarstellung eines paestanischen Kraters, wo ein Silen festgehalten wird, „perhaps it is intended to suggest some connection with a comedy.“²³

Die Baddarstellungen waren in der Vasenmalerei häufig. Die Palette reicht von sich reinigenden Sportlerinnen (auf einem attischen Krater um 450 v. Chr., s. Alltag – Feste – Religion. Antikes Leben auf griechischen Vasen, Wien 1991, Nr. 24, S. 73) bis zu Zeremonien, die mit der Hochzeiten in Verbindung stan-

²³ A. D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Paestum*, Hertford 1987, Pl. 74 c und S. 126

den. Sehr oft fanden sich die letzteren auf den direkt für Hochzeit bestimmten Gefäßen (lebes gamikos), konnten aber auch andere Vasen zieren. Einige schöne Beispiele sind aus Apulien bekannt (so z. B. ein sehr schöner Lekythos des Lecce-Malers, um 380 v. Chr. tätig, in einer norddeutschen Privatsammlung; zwei Frauen mit Spiegeln befinden sich in Gesellschaft eines geflügelten Eros, s. A. D. Trendall – A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia I.*, Oxford 1978, 41, 1-2, oder ein lebes gamikos aus dem 3. Viertel des 4. Jh. v. Chr., in *Alltag – Feste – Religion. Antikes Leben auf griechischen Vasen*, Wien 1991, Nr. 28, S. 76, oder eine Pelike des Unterwelt-Malers, ca 330 v. Chr. tätig, in A. D. Trendall, *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien*, Mainz am Rhein 1990, Abb. 212 und S. 108, oder eine Scherbe eines apulischen Gefäßes, 340/325 v. Chr. datiert, mit einer Frau, die ihre Haare wäscht, in A. Cambitoglou, *Céramique de Grande Grèce de la Collection de Fragments* Herbert A. Cahn, Genève 1997, Nr. 133, S. 304).

Die Rückseite des Gefäßes (Abb. 8) ist vielleicht mit geringerer Sorgfalt gearbeitet, als die Hauptdarstellung, ist jedoch qualitativvoller, als die Rückseiten aller Kratere zu Lešná. Sie stellt ein Gespräch zwischen zwei Jünglingen dar, der dritte steht ganz rechts. Das Haupt des links Stehenden ist im Profil, sein Körper von vorne festgehalten. Seine angewinkelte bloße Rechte hält einen Stab. Die Linke, vom Mantel verhüllt, stützt sich in die Hüfte. Die Haltung und der leicht nach vorne gestreckte Kopf wirken etwas streitbar.

Der Jüngling im Zentrum der Rückseite ist ebenfalls in einen Mantel gehüllt, nur seine bloße Rechte streckt er in einem beredtem Gestus seinem Gegenüber entgegen. Die in der Hüfte abgestützte Linke verschwindet unter dem Mantel. Sein rechtes Bein ist angewinkelt, wobei das Knie viel zu niedrig ansetzt. Der Junge ist im Profil festgehalten. Der Dialog wirkt wie eine Auseinandersetzung.

Der ganz rechts Stehende ist im Profil nach links dargestellt. Sein Körper ist vollkommen in den Mantel gehüllt, der unter dem Hals einen massiven Wulst bildet. Sein angewinkeltes Bein hat einen viel zu kurzen Unterschenkel.

Die Körper unter den Mänteln wurden nur durch einige Binnenlinien angedeutet, die jedoch ziemlich organisch die Körperbewegungen und Stellungen begleiten.

Die Jünglinge der Rückseite erlauben die genauere Zuschreibung und Datierung der Pelike in Lešná; ich stimme hier mit Frau Dr. Pardyová (Brünn) überein. Die zwei Figuren rechts gleichen den Manteljünglingen der Peliken der Werkstätte des Bologna 497-Malers. Er arbeitete etwas später, als der Lecce 686-Maler (tätig im zweiten Jahrzehnt des 4. Jh. v. Chr.).²⁴ Eine vergleichbare Pelike befindet sich im Museum für angewandte Kunst (UMPRUM) in Prag. Dieses Gefäß (Inv. 639) wurde 1886 aus der Sammlung des Ritters Vojtěch Lanna gekauft.²⁵ Die Gestaltung des Jünglings rechts stimmt mit der des Jünglings auf der Pelike in Lešná überein: ihre Beinstellungen, die in die Hüfte auf-

²⁴ A. Cambitoglou, A. D. Trendall, *Apulian Red-Figured Vase-Painters of the Plain Style*, 1961, S. 38.

²⁵ Ich danke Frau Prchalová aus dem Museum für angewandte Kunst in Prag für ihre Hilfe.

gestützten Hände, die Mantelwülste um den Hals. Eine Pelike in Triest (Inv. S434) zeigt rechts ebenfalls einen Jüngling, der so gestaltet ist, wie der ganz rechts in Lešná. Die triestiner Pelike ist mit ähnhlichem floralen Ornament geziert, wie hinter der Frau mit dem Spiegel in Lešná (zwei stilisierte fleischige auseinanderstrebende Blätter, aus deren Mitte ein weiteres Blatt sprießt). Der Jüngling in der Mitte des Gefäßes in Lešná stimmt mit dem Jüngling rechts auf der Pelike in Woburn Abbey überein. Beide Mäntel lassen den rechten Arm der Redenden frei, die Beinstellungen sind gleich, der eingehüllte Arm stützt sich in der Hüfte auf²⁶.

Die Pelike ist in Lešná die einzige Vase, die man mit einiger Sicherheit um 370 v. Chr. datieren und dem Bologna 497-Maler bzw. seiner Werkstätte zuschreiben kann.

Die Kratere zu Lešná reihen sich in die zahlreiche apulische Vasenproduktion des „Einfachen“ Stils, allerdings etwas von dem „Reichen“ Stil beeinflusst, ein. „The Ordinary manner thrives on bell-krater, column-krater, amphora, and pelike. The normal repertory of subjects is limited, Dionysiac group or women at their toilet, and the backs of kraters the familiar young men in cloaks.“²⁷ Sowohl die Beliebtheit der dionysischen Themen als auch ihre Gestaltung lassen die Vermutung zu, sie seien Arbeiten von Vasenmalern, die im Grunde im „Plain,“ dem einfachen Stil gearbeitet haben (sie verwenden eher formatfüllende, monumentaler wirkende Figuren) und einige Elemente des „Ornate,“ der verzierten Stils übernommen haben. Sie verwendeten z. B. eher sparsam aufgesetztes Weiß (Frauenkörper, stilisierte Blüten ...), sie lassen den Thiasos oder die Dionysos-Anbetung sich nicht auf einer Ebene abspielen, ordnen jedoch ihre Szenen nicht in Register. Nach Durchsicht von vielen Bänden des CVA und der Grundwerke über süditalische Vasenmalerei erscheint mir die apulische Provenienz und die Datierung der Kratere in die Jahre 360 bis ca 340 v. Chr. am wahrscheinlichsten.

Résumé: K antickým vázám ze sbírek v Lešné

V zámku Lešná se nalézají tři kratéry a jedna peliké. Všechny čtyři vázy jsou sice lepeny, avšak dochovaly se ve velmi dobrém stavu.

Kratér I. LA 4407 má jako hlavní výjev na aversu oběť Dionýsovi. Bůh sám trůní v centru výjevu, korunován okřídleným geniem. Zleva mu přináší žena náhrdelník. Za ní stojí nahý ověnčený satyr. Vpravo za Dionýsem sedí další satyr. Žena za ním přináší obětní koláč. Stejný oděv žen snad napovídá, že se jedná o kolegium kněžek. Na reversu jsou znázorněni tři mladíci v pláštích.

²⁶ Alle Vergleiche in: A. Cambitoglou – A. D. Trendall, *Apulian Red-Figured Vase-Painters of the Plain Style*, 1961. Prag, *Mus. f. angew. Kunst* = Pl. XVI, 76; Pelike in Woburn Abbey = Pl. XVI, 74; Pelike in Triest = Pl. XV, 69.

²⁷ R. M. Cook, *Greek Painted Pottery*, London 1960, S. 198.

Kratér II. LA 4408 nese na aversu symposium. Na dvou klíně leží po dvou symposiastech. Mezi lehátky stojí mladá flétnistka. Revers pravděpodobně zachycuje Peithó, přemlouvající mladíka. Dívka za ní očekává výsledek rozhovoru.

Kratér III. LA 4409 : na hlavním výjevu je znázorněn thiasos. Uprostřed tančí mainada s tym-pánem. Vpravo sedí nahý satyr. Za satyrem je vpravo zachycena druhá tančící mainada. Za prostřední mainadou se vznáší nahý okřídlený genius, který přivádí další ženu. Všechny ženy jsou stejně oděny; snad i ony náleží ke kolegiu kněžek. Na reversu jsou namalováni tři mladíci v pláštích.

Peliké LA 4406: avers zachycuje přípravu ke koupeli. Scéně vévodí velké umyvadlo na noze. Vlevo stojí nahá žena s rozpuštěnými vlasy. Žena stojící vpravo je oděna do splývavého šatu. Drží zrcadlo a alabastron. Za ženou vlevo je zobrazen Paniskos. Na reversu jsou zachyceni 3 mladíci v pláštích. Díky nim je možno tuto peliké jako jedinou vázu v Lešné atribuovat, a sice malíři Bologna 497 či jeho dílně, činné okolo 370 př. Kr.

Lešenské kratéry jsou s největší pravděpodobností výtvoři apulských dílen či dílny, pracující v „jednoduchém“ stylu, poněkud ovlivněném „bohatým“ stylem. Mistři používali úsporně bílé barvy (ženská pleť, květy, šperky). Jejich figury plní formát obrazového pole, avšak nepohybují se v jedné rovině. Přesto však nemůžeme hovořit o rozličných úrovních „bohatého“ stylu. Tyto vázy vznikly s největší pravděpodobností mezi lety 360 – 340 př. Kr.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8