

PFLANZEN UND TIERE ALS SYMBOL

Keynote

Alain Schnapp, Paris

Tiere und Landschaft in der griechischen Malerei

Die Tiere und ihre Körper – ebenso wie die Menschen – nehmen die Hauptrolle in der Auffassung der griechischen Maler ein. Die Landschaft ist dagegen schwer zu erfassen: Ein Baum gilt als ein Wald, ein Fels als ein Gebirge. Ziel meines Vortrags wird es sein, die Umwelt der Tiere zu untersuchen: Tiere in der Wildnis, in den Wäldern oder im Gebirge, aber auch Tiere als Mitarbeiter der Menschen auf dem Felde oder als gezähmte Einwohner der Gärten und des Oikos. Die Vasenbilder bieten ein breites Schauspiel der Beziehungen zwischen Mensch und Tier. Die Grenzen der Auseinandersetzung zwischen Natur und Kultur werden manchmal überwunden, indem die Menschen Tiere werden oder umgekehrt. Mensch und Tier sind Teil einer Philosophie in der die „*sunoikésis*“ (das Zusammenleben) ein wichtiges Zeichen einer wohlthätigen Welt darstellt.

© Alain Schnapp

e-mail: alain.schnapp@inha.fr

Christina Avronidaki, Athen

Swan Riddles in Boeotian Red-Figure Vase-Painting

Researchers usually interpret the presence of swans in Greek art under the light of their close ties with Apollo, Artemis and Aphrodite or in relation to the myth of Zeus' transformation in order to seduce Leda. Their approaches seem to come true in most cases; but not in all. Five Boeotian red-figure vases, a number not at all insignificant when compared to the overall small production of red-figured pottery in Boeotia, prominently present swans in various settings. Among them, two, the large kantharoi in Athens, National Archaeological Museum 12487 and 12486, dated to 430–420 BC, are works by the Painter of the Great Athenian Kantharos, one of the most talented artists of the Boeotian Kerameikos.

On the first a swan perches on top of an ionic column next to a charging youth with shield and sword; on the second it drinks from the drinking horn of a reclining banqueting hero. The swans' wild and virile nature, and their strength and courage, which frequently reaches the point of belligerence, as noted not only by ancient authors but also by modern ornithological studies, makes them particularly appropriate as attributes of the heroes depicted on these vases. The apparent funerary use of the two kantharoi also gives the birds' presence funerary undertones, bringing to mind the legendary dying swan song, a favorite theme in literature already by the 5th century BC. It should be noted that the reverse sides of both are decorated with scenes praising heroism and military arete. The other three Boeotian red-figure vases featuring swans are the bell kraters in the National Archaeological Museum 19506, 27977 and in a private collection in Athens, issuing from the workshop of the Painter of the Great Athenian Kantharos, and also dating to 430–420 BC. Their iconography is perplexing, since they all represent on the one side a peplophoros, either running or seated on a rock and holding torches in their outstretched hands, and on the other side a large swan. The kraters' small size suggests that they were not used as mixing bowls at banquets, but possibly as display vases or grave gifts, with imagery imbued with symbolic significance. This is further supported by the fact that at least one of them was lidded, as indicated by the shallow tooled groove on the inside of its lip. It seems very tempting to identify the torch bearer on these vases with Hekate, a goddess who, like swans, bridges the three spheres of the kosmos, the sky, the earth and the sea, but is also an intermediary between the world of the living and that of the dead. However, in the absence of attributes, this female figure could equally be identified with Artemis, who is also a carrier of light, or even with a mortal woman engaged in a ritual or cultic activity. The closest parallel to our vases, a contemporary Boeotian black-figure calyx krater in Bonn University 363, does not provide any additional clues to the identification of the scenes. One can only hope that further additions to the small Boeotian red-figure corpus will shed light on the subject and help solving the remaining swan riddles in Boeotian red-figure vase painting.

© Christina Avronidaki
e-mail: gianavro@otenet.gr

Stephanie Böhm, Würzburg

Korinthische Figurenvasen. Düfte, Gaben und Symbole

Figürliche Salbölgefäße in Form von Tieren und Mischwesen, die wie Aryballoi und Alabastra als Behälter von Duftstoffen dienten und über eine Dauer von etwa 100 Jahren, vom mittleren 7. bis ins mittlere 6. Jahrhundert v.Chr. hergestellt wurden, gehören zu den originellsten Schöpfungen korinthischer Töpferwerkstätten. Darunter befinden sich wahre Prachtexemplare, wobei generell gilt, dass die schöneren und qualitätsvolleren Gefäße aus der frühen Phase der Produktion stammen, d. h. in spätprotokorinthischer und frühkorinthischer Zeit entstanden.

Basierend auf einer Materialsammlung von mehr als 430 Exemplaren erschließt sich sowohl das breitgefächerte Motivrepertoire dieser Gattung (Löwe, Panther, Eber, Widder, Schlange, Eule, Igel, Kröte, Delphin, Hase, Vögel, Sphinx, Sirene, Greif, Triton, Löwenvogel, Gorgonenvogel, Gorgonenpanther), als auch dessen typologisches Spektrum. Thema des Vortrags sind aber nicht die stilistischen Entwicklungsreihen, die für jedes Motiv erstellt wurden, und deren chronologische Einordnung, die nunmehr eine solide Grundlage für die Beurteilung von Neufunden bilden. Im Mittelpunkt steht vielmehr die Frage nach der Bedeutung der Tiere und Mischwesen: ihre Aussagen als Metapher, die sie zu Zeichen machen und ihnen symbolhaften Charakter verleihen. Sie erweisen sich als Teil einer kodifizierten Bildwelt und eines komplexen Symbolsystems, das zu entschlüsseln uns offenbar nur in kleinen Schritten gelingt. Gefunden in Heiligtümern und Gräbern, wodurch sich Gefäß und Inhalt als Gabe für Gottheiten und Verstorbene erweisen, sind auch die korinthischen Figurenvasen mit ihrem Symbolcharakter nur vor dem Hintergrund der archaischen Werte- und Gesellschaftsordnung zu verstehen. Diese spiegelt sich gleichsam in den Gaben, und mehr noch, Alters- und Statusgruppen geben sich zu erkennen. An ausgesuchten Beispielen soll dies erläutert werden.

© Stephanie Böhm

e-mail: stephanie.boehm@mail.uni-wuerzburg.de

Maria Chidioglou, Athen

Plants, Animals and Mythical Creatures from the Euboean Ceramic Corpus. An Overview of Old and New Finds

The study of non-Attic ceramic workshops, such as the Euboean one, started early in the 20th century. A large number of vases were found during excavations conducted at cemeteries and other sites in Euboea, by C. Tsountas in 1885–1886, K. Kourouniotis from 1897 to 1917 and G.A. Papavassileiou from 1902 to 1908. These finds, together with ceramics without excavation data, constituted the initial Euboean corpus, the early black figure groups of which were studied by, among others, J. Boardman, D. von Bothmer, A. Ure and K. Kilinski.

Attic and Euboean black figure vases of the late archaic and early classical periods from these assemblages are housed in the National Archaeological Museum, as well as in other museums. A large number of the early Euboean black figure vases are decorated with plants, animals and mythical creatures in their main or subsidiary zones. Groups of early black figure lekythoi and other shapes with depictions of animals, such as the Dolphin Group vases, often of unknown provenance, have been also assigned to Euboea. More recent finds of painted pottery of archaic to early classical times from habitation sites, sanctuaries and cemeteries of Euboea have offered new scopes of research, together with new finds of local relief pithoi fragments, decorated with plants and animals.

In this paper an attempt will be made to summarize data from the evidence above, to present some of the main types and categories of animal and plant decoration known in Euboean pottery of the 6th and 5th centuries BC and then to explore the role these representations played, as generic images or symbolic keys, in the ancient ceramic trade network, as well as in the context of ancient religious beliefs and funerary practices. Some motifs, such as lotus buds, confronting cocks, grazing deer and rows of striding animals are considered to have had a simple and ubiquitous decorative value, often originating in orientalizing imagery. Images of sphinxes and sirens on funerary pithos-amphorai of the 7th and 6th century BC from Eretria that held pre-adult burials will be briefly outlined as a meaningful case study for their symbolic connotations. Similar new finds of the archaic period from Karystos, such as a local Corinthianizing burial pithos of the 6th century BC depicting a siren, will be also presented in this context.

Finally, the paper will contain mentions of literary sources related to the subject, through the study of which a reconnaissance of some aspects of the ancient resource-landscape, as well as of some standard everyday-life or symbolic images promulgated in long periods by the social and political elites of the main Euboean cities Eretria, Chalkis and Karystos, will be attempted. Inscriptional testimonies regarding local cult evidence, mythical traditions and worships attested in Euboea will be included.

© Maria Chidioglou
e-mail: mariachidioglou@gmail.com

Alastair Harden, Reading/Oxford

Wearing Animals: Archaic Iconography and the Animal-Skin Garment

Animal skin garments feature prominently in archaic and classical Attic vase painting, but few scholars have paid close attention to their iconographical significance or their potential for symbolic interpretation: the so-called *nebris* (deer skin) and *pardalis* (feline skin) have a long and nuanced history and have complex origins in the iconography of the heroic military past and the divine realm. Their use fluctuates dramatically throughout the archaic period: in the era of the Gorgon painter, the C painter and Kleitias, animal skins are worn by heroic warriors and hunters, and the gods Ares, Hermes and Iris; the generation of Lydos and the Amasis painter develop the skin further, and by 480 BC they are worn by a stable cast of mythological figures who differ substantially from those of a century earlier including Centaurs, Dionysian figures, and Artemis/Bendis. Similarly, Theseus wears the *nebris* in a surprisingly large number of black-figure depictions of his slaying the Minotaur, but discards the garment entirely by the second generation of red-figure painters; their use in Gigantomachies and Amazonomachies is also complex and raises important questions about 6th century vase painting.

The garments operate within a symbolic mode which interacts increasingly closely with depictions of living animals as the archaic period progresses, and the considerable symbolic force of species-specific imagery plays an ever-increasing role in the garments' use during the course of the archaic period: this paper overviews the chronology of the *nebris* and the *pardalis* in archaic Attic vase painting (and their more stable history in the classical period), and addresses the following questions.

What role do they play as attributes of the figures who wear them? What factors account for the evolution of their use throughout the archaic period and their subsequent stability in classical art? And how do the garments relate semantically (and symbolically) to other depicted garments, objects and living figures, particularly the animals from which they are taken?

© Alastair Harden
e-mail: alastair.harden@classics.ox.ac.uk

Nikolina Kéi, Paris

The Floral Aesthetics of Attic Pottery: Visual Adornment and Interplay between Ornament and Figure

Although flowers on attic pottery of the 6th and 5th centuries have undoubtedly an ornamental function that makes the vase visually pleasing, their presence goes far beyond a pure aestheticization of the ceramic surface. They are also figurative agents charged with a semantic value: they support the architecture of the vase and, at the same time, shape the spectator's perception of the narrative scene by emphasising the figured action.

Indeed, quite often abstract and highly stylized flowers from the ornamental register find their way right into the figurative image where they are fully integrated both as ornaments and signs: manipulated by figures, growing in the ground like 'real' plants or just floating in the pictorial field, these floral ornaments, vehicles of visual pleasure and olfactory sensations, are to be read as the pictorial metaphor of the Greek notion of *kosmos* that is adornment, and especially the quite complex notion of *charis* bearing a double meaning: on the one hand, *charis* refers to the physical grace, charm, elegance and radiance of a person. On the other hand, the same word can refer to any relationship based upon generosity and gratitude.

This is why flowers qualify so often on Attic vases deities and mortal figures, mainly girls and boys in the bloom of their youthful beauty (*anthos hebes*). This is also why flowers qualify relations of reciprocity, favour and gift between, erotic partners, friends, family members, humans and gods: their charming appeal generates pleasure and thereby mediates friendly relationships. Finally, in some cases, because flowers are signs of reciprocity, jubilation and sensational pleasure, they

qualify festive occasions and celebrations such as athletic and musical competitions, symposia, dances and weddings.

In other words, flowers, both as ornaments and signs, participate in the creation of visual beauty and perfumed, *charis*-filled atmosphere on Attic pottery. Needless to say that the floral motif, far from being a circumscribed and autonomous sign with a clear-cut meaning, is rather a polysemic and flexible one whose symbolic charge changes according to other visual signs with which it interacts.

© Nikolina Kéi

e-mail: nikolinakei@hotmail.fr

Nadine Panteleon, Bochum

Schlange und Eule. Tierdarstellungen auf archaischer milesischer Keramik und ihre Aussagekraft

Abbildungen von Tieren stellen seit frühester Zeit ein beliebtes Motiv innerhalb der Malerei dar. Auch in der archaischen milesischen Vasenmalerei finden sie sich wieder. Generell handelt es sich bei den Tiermotiven um eine Reihe von Vogelarten, Nutz- und Wildtieren, wie auch mythologischen Mischwesen. Seltener auftretende Motive sind Eulen, Schlangen und Schakale.

Inspiziert unter anderem durch die korinthische Vasenmalerei, ist der Tierfries in Milet die häufigste Form, in der jene Tierdarstellungen auftreten. Dabei handelt es sich entweder um eine antithetische Anordnung, die Tierhatz, oder um eine Reihung, die meist aus Rehen oder Ziegen besteht. Die Bemalung weist stets die charakteristischen Merkmale der milesischen Stilrichtungen auf; nennenswert ist etwa die Hervorhebung von Körperpartien durch Aussparungen oder Farbauflagen. Die Neufunde in Milet zeigen nun jedoch ein weitaus variantenreicheres Bild, woran deutlich wird, dass Tierdarstellungen auch in anderen Zusammenhängen vertreten sind.

Für die Aussagekraft der einzelnen Darstellungen ist ihre Position innerhalb des Gesamt-motivs ein wichtiger Indikator. Unterschieden werden kann eine zentrale und eine untergeordnete Darstellungsform.

Einiges spricht dafür, dass insbesondere solchen Tierdarstellungen ein Symbolcharakter zukommt, die einzeln und/oder zentral auf dem Gefäß positioniert sind. Beispielsweise befinden sich antithetische Schlangen etwa ab 660 v.Chr. an

prominenter Stelle auf der Gefäßschulter von dunkelgrundigen Krateren. Sie bilden in diesem Fall das Hauptmotiv.

Anders scheint es bei solchen Tieren, die eine Position am Rand der Komposition einnehmen. Sie fassen, bzw. rahmen das Hauptmotiv und scheinen eine untergeordnete Position innerhalb der Komposition auszufüllen. Bei diesen handelt es sich vermehrt um Vögel. So tritt auf einem Krater als abschließende Figur im Bildfeld eine Eule auf. Diese steht nur bedingt in Zusammenhang zum Hauptmotiv und scheint ohne erkennbare Intention verwendet worden zu sein.

Aber keine Regel ohne Ausnahme?

Gleichfalls an einer untergeordneten Position im Hauptmotiv treten kleinformatige Tiere auf, deren Anordnung einem Füllornament gleichkommt. Für die attische Vasenmalerei ist von F. Heinrich im Rahmen ihrer Interpretation von Symposionsdarstellungen vorgeschlagen worden, dass bestimmte Motive und Ornamente symbolhaft das „Dinnen“ oder das „Draußen“ anzeigen. Eine solche Bedeutung kann in Milet gegebenenfalls der Schwalbe beigemessen werden. Bereits auf den bronzezeitlichen Fresken aus Akrotiri sind Schwalben belegt. Dort stehen die in diesem Fall balzenden Schwalben jedoch nicht nur in Zusammenhang mit der Darstellung einer Landschaft, sondern sind ein Grund dafür, dass das Fresko im Raum $\Delta 2$ unter dem Namen „Frühlingsfresko“ bekannt ist.

Im 3. Viertel des 7. Jahrhunderts v.Chr. treten Schwalben in der milesischen Malerei sitzend auf floralen Ornamenten oder Tierschwänzen auf. Bei den zentralen Motiven, die von einer Schwalbe begleitet werden, ist vor allem der Greif nennenswert, wobei die Schwalbe auf einem Tassenfragment auch als Begleitung eines Musikanten auftritt.

Die große Vielfalt und der oft sehr gute Erhaltungszustand der neu gefundenen Gefäße in Milet ermöglicht es, sich nun eingehender mit den verwendeten Motiven zu beschäftigen, deren Auswertung weiter fort läuft.

© Nadine Panteleon
e-mail: nadine.panteleon@rub.de

Anna Petrakova, St. Petersburg

Emotional Dog in Attic Vase-Painting: Symbolical Aspect and Instrumental Narrative Function

The study was initiated by a drinking-cup (The Hermitage museum B.2009) with the depiction of a bearded man in the medallion. He looks to his right, where it is written: EPIDROMOS KALOS. There is a dog behind the man, who looks with interest to a hare in the right man's hand. Theodor Panofka interpreted the man as a hunter with his attributes, while Anna Peredolskaya sees – a hunter who came to palaestra with a hare – as a well-known love-gift.

Shouldn't we go a bit further in our interpretation of the scene? T.B.L. Webster pointed out that the kantharos in Heracles' hand and the oinochoe in Athena's hand in the medallion of the cup Munich 2648 is a metaphor of the relations of the goddess-donor and hero-recipient. Shouldn't we interpret in the same way the hare and the dog on the Hermitage cup? The hare is caught already ... and the dog points at the hare. The painter paid much attention to the depiction of the pose of the dog but at the same time he drew only two paws, neglecting the anatomy. Shouldn't we see in the dog and the hare a kind of metaphor of the feelings of the bearded man to Epidromos?

There are many depictions of animals in Attic vase-painting: 1) rows of animals, or 1–3 animals on a vase (like askoi); 2) beasts from myths in context of a certain scene or animals-symbols of certain gods; 3) animals in context of 'genre' scenes; 4) shield-emblems and elements of patterns on dresses. The 3rd group includes often domestic animals, like horses or dogs. The presence of horses is usually justified by their function: they have riders on their backs, they are trained or cleaned, and they are pulling chariots. At a glance dogs are also involved in activities, which justify their presence: they are eating meat laying down the kline, they are involved in hunt ... but there are also cases when the presence of a dog, depicted in the narrative composition, is not justified by such a simple reason as the mentioned above. First of all, dogs 'animate' the composition like 'life-like' details. They make the narrative composition more vivid both by their poses and their location in the whole system of the arrangement of the figures. In contrary to many other domestic animals, known to ancient Athenians, a dog has the richest body-language. But the most interesting fact is that often these dogs are much more 'emotional' than the human participants of the scene. Dogs show with their bodies some emotional reactions (joy, curiosity) while

the human participants have 'proper' poses, gestures, faces. In some compositions a dog plays the same role as in European oil paintings of the 17th century with its rich rhetoric tradition. The dog serves as a kind of 'media' to attract our attention to something, or to show some 'hidden' emotions of the human participants.

© Anna Petrakova
e-mail: petrakova.anna@gmail.com

Natascha Sojc, Leiden

Zur ‚Erfindung‘ des Akanthus: Kultursymbol oder Entwicklungsschritt in der Ornamentik?

Im Vortrag wird untersucht, wie und warum der Akanthus in perikleischer Zeit als Motiv an Sakralbauten, Grabmälern und auf Vasen nahezu gleichzeitig in Erscheinung trat. Da er im Gegensatz zu Ornamenten wie Palmetten, Rosetten, Mäandern u.ä. weder in mykenischer noch minoischer Zeit Vorläufer besaß und auch nicht aus benachbarten Kulturkreisen eingeführt wurde, scheint er als dekoratives Element regelrecht erfunden worden zu sein.

Die Frage nach der inhaltlichen Deutung des Akanthus, dem prominenten Bestandteil des korinthischen Kapitells, wurde in der Klassischen Archäologie vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts gestellt. Inzwischen ist sie jedoch aus dem Blickfeld der Archäologie geraten und muss nach wie vor als unbeantwortet gelten. Zu überprüfen ist beispielsweise die Annahme, dass der Akanthus zuerst im Zusammenhang sepulkraler Thematik aufgetreten sei.

Der Vortrag diskutiert demgegenüber erneut die Frage, ob auch eine Interpretation des Akanthusmotivs als zweckfreie Zier, als ein weiterer Entwicklungsschritt zu erklären ist, der sich aus der Eigendynamik ornamentaler Gestaltung ergeben hat.

© Natascha Sojc
e-mail: n.sojc@arch.leidenuniv.nl

Carina Weiß, Würzburg

Heuschrecken auf griechischen Vasen und in der Glyptik

Heuschreckeneinfälle galten in agrarisch ausgerichteten Gesellschaften bis in das 20. Jahrhundert als schwere Naturkatastrophen. Schon antike Autoren beschreiben die Phänomene detailliert. Dem Schwarm- und ungezügelter Fressverhalten dieser phyto- und polyphager Insekten fiel alles Grün und damit die Lebensgrundlage der Bevölkerung zum Opfer. Die unzureichenden Bekämpfungsmöglichkeiten durch Einsammeln, Vernichten oder durch Fressfeinde (spezielle Vogelarten wie Dohlen, Eulen, Falken, Lerchen, Ibis, Seleukis) hatten kaum eindämmende Wirkung. Für das Vertilgen von Heuschrecken durch Vögel wurden Götter angerufen, darunter Zeus, der nach Plinius in Anatolien die Heuschrecken mit Hilfe der Seleucides aves (Rosenstare, die in großen Scharen Heuschreckenschwärmen folgen und sich von ihnen ernähren) bekämpfte. Aber auch Apollon oder Herakles galten als Schützer vor der Plage.

Die Heuschrecke war ein Tier, dem man in der Antike den bösen Blick attestierte. Gemäß dem Analogiezauber, Gleiches mit Gleichem abzuwenden, fand ihr Bild, oft in Kombination mit Kornähren oder Weinranken, als Apotropaicum seinen Weg z.B. auf Münzen und Gemmen. Eine Hesychglosse s.v. Katachene (Spott, Hohn) berichtet, dass schon unter Peisistratos ein heuschreckenartiges Tier auf der Akropolis aufgestellt war gegen den bösen Blick. Auf der Ostseite des Parthenon stand eine Bronzestatue des Apollon Parnopion (von *parnops*, Heuschrecke), der nach Pausanias die Heuschrecken aus Athen vertrieb. Im griechisch-römischen Bereich treten Darstellungen einzelner Heuschrecken seit der Archaik auf, eine gewisse Verbreitung fanden sie in der Münzprägung Unteritaliens und Siziliens, den klassischen Kornkammern, aber auch auf Denaren des republikanischen Rom. In der Glyptik setzt sich ihre Darstellung vom 5. Jahrhundert v.Chr. bis in die römische Kaiserzeit fort.

Auf antiken Vasen sind Heuschreckenbilder seltener; aussagekräftige Kontexte lassen sich aber in den hier skizzierten thematischen Rahmen einordnen: Dargestellt werden seit dem 6. Jahrhundert v.Chr. auf schwarzfigurigen Vasen das Absammeln der Insekten aus Weinpflanzungen durch Menschen (Frg. Amphora, Oxford, Ashmolean Museum 1924.64) oder dämonisch/göttlicher Schutz vor Tieren wie der Heuschrecke, deren Fressverhalten Vegetabilem gefährlich wird (Situla London, Brit. Mus. 1888,0208.1). Die Bedeutung der Vögel als Fressfeinde der Heuschrecken und

Helfer eines rebenschützenden Daimons wird auf der ‚Vogelstellerschale‘ (Paris, Louvre F 68) thematisiert. Eine attisch rotfigurige Schale des Onesimos in Los Angeles zeigt eine Heuschrecke unter dem Henkel zwischen mythischen Szenen mit Herakles. Vielleicht charakterisiert sie eine typisch attische Seite des Herakles als Gott und Schützer vor Übel. In den menschlichen Bereich führt ein Jüngling, der eine Heuschrecke einem Vogel als Leckerbissen reicht (Askos Paestum 26635).

Das Thema wird in der klassischen Glyptik und Reliefplastik variiert. Ein Askos in Gnathiatechnik um 310 v.Chr. bringt eine große Heuschrecke in den Ranken seitlich eines von Eroten umgebenen Frauenkopfes. Der Insektenkopf wendet dem Betrachter ein fast menschlich karikiertes Gesicht mit Ringaugen zu, die den bösen Blick erahnen lassen. Auf einem Fischteller in Genf wurde eine Heuschrecke namensgebend für den Maler und die Gruppe. Ihr sonderbares Auftreten inmitten von Sägebarschen könnte mit der griechischen Bezeichnung Akanthias zusammenhängen, die einen stacheligen Fisch wie auch eine Heuschrecke meinen kann.

Abschließend wird untersucht, ob ein Mischwesen aus Hahn und Heuschrecken-sprungbeinen auf einem Gnathiakrater in Lecce zu den in der römischen Glyptik verbreiteten Heuschreckenmännchen und anderen Phantasiekreaturen überleitet.

© Carina Weiß
e-mail: carinaweiss@arcor.de

Manuela Wullschleger, Genf

Pflanzen und Tiere beim etruskischen Micali-Maler: Andeutungen auf dionysische Metamorphosen?

Die schwarzfigurige, etruskische Keramik verfügt über einen vielfältigen Bildervorrat, wobei der griechische Ursprung seiner Elemente häufig zum Schluss geführt hat, die etruskischen Maler hätten bloß ihre Vorbilder nachgeahmt. In Wirklichkeit handelt es sich um eine eigenständige etruskische Aneignung und Semantisierung der übernommenen griechischen Motive.

Eine eingehende Studie des Werkes des Micali-Malers und seines Umkreises zeigt, dass die Auswahl der figürlichen Motive, die Zusammenstellung der Bildelemente, sowie das Verhältnis von Form und dekorativer Elemente zu den evozierten Assoziationen der Hauptfiguren und des dekorativen Beiwerks bemerkenswert konstant sind. Überdies haben die Motive, welche das sekundäre Dekorationssystem

bilden, oft eine besondere Funktion als Schlüssel zur Interpretation der figürlichen Szenen.

Reale Tiere sowie Fabelwesen nehmen einen wichtigen Platz im Oeuvre des Micali-Malers ein. Während Tiere in der Pontischen Gruppe nur in Sekundärfriesen vorkommen, bilden sie bei der Micali-Gruppe die Hauptfiguren des Dekorationssystems. Unter ihnen finden sich viele Raubtiere – Löwen, Panther, Leoparden, Wölfe –, aber es gibt auch Pferde, Hunde, Hasen und vor allem Vögel. Während die ersteren eine Welt bewohnen, die man als ‚Landschaft des Todes‘ bezeichnen könnte, und nur selten in direkten Kontakt mit Menschen treten, interagieren die letzteren auf vielfältige Weise mit Menschen. Die Tiere versinnbildlichen dabei die Verwandlung. Auf die Raubtiere trifft man bei der Reise ins Jenseits, während das Pferd, als das Transportmittel schlechthin – und bildlich oftmals mit Flügeln ausgestattet –, den Übergang in eine andere Welt verkörpert. Vögel können sowohl mit dem Leben, als auch mit dem Tod in Verbindung gebracht werden, durch ihre mimetischen Tätigkeiten im Verhältnis zu denjenigen von Menschen, Satyrn oder anderen Tieren, können sie aber auf den Prozess der Metamorphose anspielen.

Die nicht immer bloß zu Sekundärdekor reduzierten Pflanzen nehmen auch eine wichtige Rolle in den Friesen respektive Hauptmetopen ein. Efeublätter in unterschiedlichen Formen kommen in den meisten Szenen vor, und werden beinahe zu einem Leitmotiv der Werkproduktion. Die Blätter werden mitunter zu einem Schlüssel für die Interpretation einer figürlichen Szene. Die Gegenwart von Efeu dient nämlich als eine Art von Metapher für Dionysos, dem Gott der Verwandlung, der selbst niemals auf den Vasen des Micali-Malers erscheint, jedoch dank der zahlreichen Motive, die auf ihn anspielen, gegenwärtig ist.

© Manuela Wullschleger
e-mail: manuela@wull.ch

This article should be cited like this: ΦΥΤΑ ΚΑΙ ΖΩΙΑ / Abstracts: Pflanzen und Tiere als Symbol, Forum Archaeologiae 68/IX/2013 (<http://farch.net>).