

BEIHEFTE ZUM
CORPUS VASORUM ANTIQUORUM
BAND IX

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum
Band IX

Herausgegeben von
Matthias Steinhart

Martin Langner – Stefan Schmidt (Hrsg.)

DIE MATERIALITÄT GRIECHISCHER VASEN

Mikrohistorische Perspektiven
in der Vasenforschung

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE
DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEIM VERLAG C.H.BECK

Das Corpus Vasorum Antiquorum wird als Vorhaben der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
im Rahmen des Akademienprogramms von der Bundesrepublik Deutschland und vom Freistaat Bayern gefördert

ISBN 978-3-7696-3780-9
© Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München 2020
Layout, Repro, Satz, Druck und Bindung: Kösel, Krugzell
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

www.badw.de

Inhalt

	Vorwort	7
<i>Martin Langner</i>	Materialität und Objektevidenz griechischer Vasen	9
<i>Bettina Kreuzer</i>	Zu Machart und Design der Halsamphora Brüssel R 296	15
<i>Isabelle Algrain</i>	Paint it Black: Boeotia, Attica and Black-Glaze Pottery	27
<i>Anne Coulié, Cécile Jubier in Zusammenarbeit mit Nathalie Buisson</i>	Une enquête sur le gris: les fragments à fond blanc du Louvre G 249	37
<i>Vicky Vlachou</i>	Too Many Hydriae: Interpreting Material Actions Through a Vase's Sensory Qualities	51
<i>E. Marianne Stern</i>	The Epinetra from the Athenian Acropolis	65
<i>Kathleen M. Lynch, Richard A. Bidgood</i>	Capacity of Sympotic Vessels from the Excavations of the Athenian Agora	77
<i>Norbert Eschbach</i>	Kein Öl in Panathenäischen Preisamphoren? Zu Funktion und Bedeutung einer repräsentativen Gefäßgattung der attischen Vasenmalerei	87
<i>Alexandra Villing</i>	Using Greek Vases: Developing Use-wear Analysis as an Archaeology of Practice	101
<i>Angelika Schöne-Denkinger</i>	Überarbeitet – verändert – übermalt. Restaurierungen attischer Gefäße der Berliner Antikensammlung im 19. Jh.	117
	Liste der Autoren	127

Vorwort

Die Aufsätze dieses Bandes basieren auf Vorträgen, die bei einer Tagung gleichen Themas im Oktober 2018 in München gehalten wurden. Fünf Vortragende haben aus unterschiedlichen Gründen auf die Veröffentlichung an dieser Stelle verzichtet: Ruth Bielfeldt, Alexander Heinemann, Othmar Jaeggi, Philipp Stockhammer und Katerina Volioti. Ihnen sei an dieser Stelle noch einmal für ihre Beiträge ganz herzlich gedankt. Die in München vorgestellten Forschungen von Philipp Stockhammer sind inzwischen eingegangen in den Artikel: M. Rageot u. a., *New insights into Early Celtic Consumption Practices: Organic Residue Analyses of Local and Imported Pottery from Vix-Mont Lassois*, *PLoS ONE* 14,6 (2019) <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0218001>>.

Mit der Tagung sollten die vielfältigen Spuren und Hinweise, die die Materialität von Vasen auf deren Schicksal und die Einbindung in soziale Praktiken und Prozesse geben kann, stärker ins Bewusstsein der Forschung gerückt werden. Die Verknüpfung von Detailbeobachtungen an den Objekten mit den aktuellen theoretischen Konzepten soll helfen, einerseits Fragestellung

und Methoden zu präzisieren, andererseits die Relevanz der Ergebnisse deutlicher werden zu lassen.

Die Durchführung dieses Projektes wurde durch Mittel des Akademienprogramms der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften ermöglicht, dem unser besonderer Dank gilt. Die Bayerische Akademie der Wissenschaften unterstützte die Tagung zusätzlich durch die großzügige Bereitstellung ihrer Infrastruktur. Dank gebührt dem Projektausschuss des *Corpus Vasorum Antiquorum* und insbesondere dessen Vorsitzenden Matthias Steinhart für das große Interesse und die engagierte Unterstützung des Projekts. Bei der Redaktion des Ergebnisbandes haben dankenswerterweise Simone Steuer, Lena Gabler und Katy Soar mitgearbeitet. Veronika Gromes, Elli Papazoi und Magdalini Valsamidou trugen tatkräftig zum Gelingen der Tagung bei. Allen Teilnehmern der Tagung sei schließlich für die lebhaften und weiterführenden Diskussionen ganz herzlich gedankt, vor allem aber den Autoren dieses Bandes für ihre engagierte Mitarbeit.

Die Herausgeber

Materialität und Objektevidenz griechischer Vasen

Martin Langner

Vasenforschung bedeutete im 19. und 20. Jahrhundert nicht selten Malereiforschung, sei es zur Identifizierung und Interpretation von Darstellungsinhalten oder zur Analyse des Malstils als künstlerisches und klassifizierendes Mittel. Dass die Gefäße, auf denen die Bilder gemalt wurden, nicht nur Bildträger sind, wurde dabei wenn auch nicht ganz außer Acht gelassen, so doch oft als zweitrangig betrachtet. Bei der wissenschaftlichen Erschließung der griechischen Keramik für das CVA ist die direkte und ganzheitliche Auseinandersetzung mit dem Objekt und den Spuren seiner Entstehung und Verwendung immer ein wichtiger Aspekt gewesen.¹ Nach der Materialität griechischer Vasen zu fragen, wird daher nicht zu einem Paradigmenwechsel führen und kein völlig neues Forschungsfeld eröffnen. Es lohnt sich aber in der Fokussierung darauf und mit Blick auf Überlegungen zur Materialität, die in vielen kulturhistorischen Wissenschaften derzeit angestellt werden, stärker bewusst zu machen, welche Erkenntnismöglichkeiten in Beobachtungen stecken, die Grabungsarchäologen, Museumsangestellte und CVA-Bearbeiter ständig machen.

Die Materialität eines keramischen Produkts

Unter Materialität verstehen wir die äußeren Merkmale eines keramischen Produkts.² Diese Definition entspricht durchaus der Vorstellung, die man in Athen klassischer Zeit von Gefäßkeramik hatte. So wird der Sophist Hippias, mit dem Sokrates über das Wesen der Schönheit diskutiert, etwas provokant dazu gebracht, auch einen einfachen Kochtopf für schön zu erklären (Plat. Hipp. mai. 288 d):

„Wenn der Topf (ἡ χύτρα) von einem guten Töpfer getöpft worden ist, und glatt und rund und schön gebrannt ist, wie es solche schönen zweihenkeligen Töpfe gibt, von denen, die sechs Maß fassen, ganz wunderschöne, wenn er einen solchen Topf meint, muss man zugeben, dass er schön ist.“³

In dieser kurzen Passage stecken vier charakteristische Qualitätsmerkmale griechischer Keramik, auf die auch

wir in diesem Band unser Augenmerk richten: Zunächst muss der Topf von einem guten Töpfer stammen, also von einem Fachmann hergestellt worden sein. Ein Gradmesser für Qualität liegt demnach bereits in der professionellen Fertigung. Denn eine Qualitätskontrolle von Produkten durch Experten im Sinne einer Ergebnisprüfung hat es in vorindustriellen Gesellschaften nicht gegeben. Hier fielen die Produktherstellung und die Qualitätsprüfung durch den Töpfer zusammen. Entsprechend ist ein schöner Topf dann schön, wenn er gut gearbeitet ist, also der Prüfung durch den Produzenten, der zugleich der Experte ist, standgehalten hat.

Nach Sokrates' Auffassung muss der Topf außerdem glatt (λεία) sein und sich damit von schlechter Gebrauchskeramik abheben. Die Oberflächengestaltung ist es also, die als zweites die Materialität einer Vase bestimmt. Das als Drittes genannte Adjektiv „gerundet“ (στρογγύλος) bezieht sich auf die Form des Topfes und dürfte „gleichmäßig rund“ „wohlgerundet“ meinen. Des Weiteren soll der Topf schön gebrannt (καλῶς ὠπτημένη) sein. Man ist sich also auch der verschiedenen Brenngrade zeitgenössischer Keramik bewusst und fordert für einen schönen Topf, dass er fehlerfrei durchgebrannt zu sein habe. Als schön darf somit wohlgeglättete Keramik einer ansprechenden Form und von guter Brennqualität gelten.

Dass diese Kriterien nicht für alle Produkte einer Werkstatt in gleichem Maße gegolten haben, kann man zum Beispiel an den attischen Peliken der Gruppe G aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. gut sehen. Brenntemperatur, Figurenzahl und intellektueller Gehalt der Bilder sind von Format und Preis der Vasen abhängig, so dass nur für die Peliken größten Formats auch Kaltfarbe und Vergoldung verwendet worden ist; und wo auch höchst anspruchsvolle Mythenbilder anzutreffen sind.⁴

Mit der Materialität griechischer Vasen erforschen wir also auch Gestaltungsprozesse und verstehen die formale Variabilität eines Objekts als Resultat aus dem Verhalten des Produzenten, das man eben am Objekt ablesen und beschreiben kann. Die Material Culture Studies sprechen hier von „Artifact Variability“ als einem Konzept, das traditionelle Begriffe wie „Stil“ und „Funktion“ zu vermeiden sucht.⁵ Vielmehr stehen die Interaktionen zwischen Mensch und Objekt im Vordergrund.⁶

Aus der Beschaffenheit der Vase lässt sich zum Beispiel auf die Kenntnisse und Erfahrung des Produzenten schließen – und auf technologische Grenzen; wenn etwa der schwarzfigurige Stil die Verwendung hochkonzentrierten Malschlickers und des Linierhaars zunächst nicht kannte. Rückschlüsse auf andere Aspekte des Konzepts, wie der Umfang des Feedbacks der Kunden während des Herstellungsprozesses sind hingegen weniger leicht aus der Form ablesbar. Auch Schlüsse auf soziale Prozesse wie Konflikte oder Handel bedürfen einer sehr ausführlichen und gründlichen Untersuchung.

Der Terminus Vase, der sich bekanntlich von italienisch „vaso,“ also Gefäß ableitet, bezeichnet als archäologischer Begriff aber nicht jedes Gefäß, sondern die zumeist figürlich bemalte Feinkeramik. Man hat auch von Objekten der Kleinkunst gesprochen. Mit dem Wort „Kunst“ wurde dabei ein ästhetischer Anspruch suggeriert, der auf handwerkliche Erzeugnisse der Antike in der Regel nicht anzuwenden ist. Die Archäologie verwendet den Kunstbegriff jedoch in einer stark erweiterten Form und setzt ihn häufig mit dem griechischen Wort „τέχνη“ gleich, das vor allem handwerkliches Können beschreibt. Vasen sind also professionell, mit Sachverstand und Können (τέχνη) verfertigte „Artefakte“. Doch auch wenn es sich um relativ preiswerte Waren handelte, weshalb der neuerdings wieder verwendete Begriff der Luxuskeramik auch nicht das Richtige trifft,⁷ macht sie die figürliche Bemalung zu etwas Besonderem, das sie aus dem „Alltag der Dinge“ heraushebt. Ich spreche deshalb gerne von „Things with Attitude,“ also von ‚Dingen mit Anspruch‘ oder ‚Dingen mit Mehrwert,‘ ein Begriff, der von Judy Attfield geprägt worden ist.⁸

Diesen Mehrwert für die antiken und modernen Betrachter aus einer genauen Beobachtung der Vasen abzuleiten, ist eine wichtige Aufgabe der Beiträge dieses Bandes. Jenseits von Dingtypologien wollen wir uns also mit den Vasen als Basis der historischen Auseinandersetzung mit ihnen beschäftigen. Deshalb sind alle Spuren der Herstellung, des Gebrauchs aber auch der Zerstörung und Restaurierung, die man extrahieren und denen man nachspüren kann, von Bedeutung. Denn damit werden Indizien für eine Geschichte der einzelnen Vase gesammelt.

Die Rekonstruktion antiker Wahrnehmung und Verwendung

Wie wir sahen, lässt sich die Wahrnehmung einer Vase als Qualitätsprodukt über ihre inhärenten Eigenschaften beschreiben. Sie kann ein haptisches Erlebnis anbieten, indem sie tongrundig raue Teile mit glattem Glanzton und mit erhabenen Partien kombiniert. Sie kann visuelle Reize durch ausgewogene Farbkontraste und goldglän-

zende Auflage ins Bild setzen. Auch Form und Gewicht des Gefäßes spielen hierbei eine Rolle. Ihre Wertigkeit als Produkt und dessen Verarbeitung sind aber nicht isoliert zu sehen, sondern gerade im Vergleich mit anderen zeitgleichen Gefäßen noch sehr viel schärfer zu fassen. Die Materialität einer einzelnen Vase ist also erst im Kontext der Gesamtpalette an zeitgenössischen Produkten zu verstehen.

Diese sensuelle Qualität einer Vase lässt sich mit der Analyse ihrer funktionalen Wahrnehmung kombinieren, indem man auf die in der Gestaltung vorgesehenen Eigenschaften und die inhärenten Gebrauchsmöglichkeiten eingeht. Die hoch- und spätklassischen Bauchlekythen sind z.B. so gestaltet, dass nur ganz geringe Mengen durch den schmalen Hals gelangen können. Ihre charakteristischen Mündungsformen garantieren einen vollständigen Rücklauf nicht entnommenen Öls, das über die breite, leicht schräg gestellte Mündungsplatte zurücktropfen kann. Hier wird nicht nur deutlich, dass das Gefäß für wertvolle Flüssigkeiten bestimmt ist. Es erfüllt vielmehr aktiv die Funktion, das kostbare Gut zurückzuhalten, und gewinnt so über seine Morphologie eine eigenständige Aufgabe, oder um mit Heidegger zu sprechen: „Der Krug krugt.“⁹

Um die Eigenheit oder Eigenständigkeit des Gefäßes zu verstehen, muss man zunächst wiederum die inhärenten Gebrauchsmöglichkeiten des Gefäßes analysieren. Die Pyxis vom Typ B, auch Stülpdeckelpyxis genannt, verschließt den Inhalt des hochwandigen Gefäßes doppelschalig mit einem ebenso hohen Deckel. Das legt nahe, dass der Inhalt leicht flüchtig ist, wie es zum Beispiel bei Duftstoffen, Salbölen oder sehr puderigen Substanzen der Fall ist.¹⁰ Die Lekanis hingegen ist eine zweihenklige Schale, deren Deckel einen so breiten und abgeflachten Knauf aufweist, dass er umgedreht abgestellt werden kann. Hier wird man an Servierschüsseln denken, wo die Speise auch in den Deckel gefüllt werden kann.¹¹

Diese inhärenten Gebrauchsmöglichkeiten sind dann mit einer Rezension des real erfolgten Gebrauchs zu kontrastieren. Hier sind Spuren der Benutzung wie auch Analysen der Rückstände von großer Bedeutung. Sie bestätigen in der Regel die aus der Form abgeleitete Verwendung. So sind z. B. in einigen Grabzusammenhängen Obstkerne in Lekaniden nachgewiesen worden.¹²

Es gibt aber auch Fälle, in denen davon abgewichen wurde: In der Kerameikosgrabung fand sich eine Inschriftenstele, die den Tragödienschauspielers Makareus nennt. Mit ihr lässt sich eine Bestattung verbinden, in der sich eine Stülpdeckelpyxis und zwei Lekaniden mit Schminksteinen und Schminkepulver befanden.¹³ Hier dienten die Deckelschalen wohl nicht dem üblichen Gebrauch, da auch sie Schminksteine statt Esswaren enthielt. Möglicherweise war der Lekanisdeckel ja zum Anrühren der Schminke besonders gut geeignet. Dem

gilt es auf breiterer Grundlage nachzugehen, um so auf die spezifischen Bedeutungen für die Nutzer der Vasen hinzuweisen, und Fallstudien zur Rekonstruktion von Bedürfnissen, Lebensstilen und Vorstellungswelten anzufertigen.

Das Verhältnis Mensch – Vase – Mensch

Die Material Culture Studies versuchen daher, die Dinge nicht als Designobjekte, sondern als Ausdruck menschlicher Handlungen zu interpretieren und ihre Bedeutung im Alltag der Besitzer und Anwender zu bestimmen.¹⁴ Die Vasen werden so als Dinge verstanden, mit denen sich die Menschen ganz selbstverständlich umgeben und zu denen sie eine emotionale Bindung aufbauen. Es wird also versucht, den Dingen ihre immanente Bedeutung zurückzugeben und das Verhältnis Mensch – Ding im Sinne einer „symmetrischen Anthropologie“ als gleichberechtigt anzusehen.¹⁵ Wie auch bei der Betrachterforschung steht nun nicht die Vase als Bildwerk oder Ausstellungstück im Vordergrund des Interesses, sondern der Nutzer und sein Verhältnis zum Gegenstand.¹⁶

Entsprechend konstituieren Dinge die alltägliche Umgebung, das Lebensumfeld und Wohnambiente des Menschen und prägen die Möglichkeiten seines Handelns. Sie machen den Menschen zum Dingbesitzer und definieren so seine Identität.¹⁷ Man kann z.B. Pizza direkt aus der Schachtel essen, was eine andere Art von Lebensstil verdeutlicht als der Verzehr von einem speziell dafür vorgesehenen Pizzateller. Denn dieser muss notwendigerweise für jeden einzelnen Teilnehmer der Mahlzeit zur Verfügung stehen, während die Schachtel eine unbestimmte Zahl von Konsumenten zulässt. Der Pizzateller signalisiert zudem eine gewisse Kennerschaft des Umgangs und gehobene Speisesitten, die ihrerseits der Ausgelassenheit und Spontanität des Essens aus der Schachtel zuwiderläuft.

Dieser Vergleich klingt banal. Er macht aber deutlich, dass es wahrscheinlich auch für die griechische Antike möglich ist, verschiedene Lebensstile zu fassen.¹⁸ Denn bislang ist es nicht gelungen, aus Hausinventaren wie den Funden aus Olynth oder Pompeji klar umrissene Standardausstattungen der Wohnhäuser zu ermitteln.¹⁹ Auch Grabkontexte geben oft nicht das typische Gefäßset wieder, das der Grieche oder Römer besessen hat. Man hat dies häufig mit den jeweiligen Überlieferungsbedingungen erklärt. Das Pizzabeispiel mahnt uns vielleicht über verschiedene kollektive Lebensstile nachzudenken; dass es nicht eine kollektiv festgelegte oder kulturell, sozial und regional bedingte Art des Geschirrgebrauchs gegeben hat, sondern mehrere, die z.B. von der Verwendungssituation oder vom Alter der Konsumenten abhängig war.

Bei dem Inventar eines wohl durch die Perser zerstörten Hauses an der Athener Agora²⁰ fragt man sich durchaus, ob die verschiedenen Trinkgefäße alle bei ein und demselben Symposion zur Anwendung kamen, oder nicht doch bei unterschiedlichen Anlässen genutzt worden sind. Ingeborg Scheibler hatte z.B. für die großen schwarzfigurigen Skyphoi eine Verwendung bei dem ländlichen Fest der Phratrien vorgeschlagen.²¹ Wir wollen also die Fundkontexte nicht außer acht lassen, sondern als Einzelfall neben andere Einzelfälle stellen und so versuchen eine detaillierte Geschichte der Verwendung zu schreiben.

Die Wahrnehmung und Bewertung von Dingen stellt aber kein bloßes Aufnehmen von Objekteigenschaften dar, sondern resultiert aus einer direkten gegenseitigen Beziehung zwischen Mensch und Ding. Die „Dingbedeutsamkeit“ einer Vase,²² das heißt die emotionale Bindung der Besitzerinnen und Besitzer an das Gefäß, ist aber sehr viel schwerer nachzuweisen. Hier geht es darum, die praktische Funktion der Vase und ihre emotionale Bedeutung in einen Zusammenhang zu bringen. Dazu muss die Vase wieder im Lebensumfeld des Menschen situiert werden. So hilft eine Analyse der Verwendungskontexte, d.h. der Situationen der Anwendung, die Interaktion zwischen Mensch und Vase zu rekonstruieren. Dies setzt jedoch eine starke Bindung zwischen Nutzer und Gefäß voraus, etwa wenn man Benutzungsspuren und Reparaturen an Grabbeigaben feststellt, die vielleicht auch stilistisch einer älteren Zeit angehören.²³

Manchmal liegt wie bei den Hochzeitsgefäßen die Bedeutsamkeit im einmaligen Gebrauch, der dann den besonderen Moment symbolisch auf das Objekt überträgt. So wird durch die emotionale und biographische Bindung des Menschen an den Gegenstand aus der Vase ein Erinnerungsobjekt. Ähnliches ließe sich auch über Votive oder Preisvasen sagen, denen per se ein hoher symbolischer Wert beikommt. Doch auch bei der Beschreibung des symbolischen Gehalts möchte ich für eine differenzierte Beschreibung des Einzelfalls plädieren, statt zu verallgemeinernden Analogieschlüssen zu raten. In manchen Fällen lassen sich aber neben den Akteuren und Handlungen auch spezifische Räume des Gebrauchs und Konsums fassen, wie es Erich Kistler für sein Banketthaus am Monte Iato gezeigt hat,²⁴ oder, um bei den Hochzeitsgefäßen zu bleiben, sogar spezielle Momente des Gebrauchs und Konsums.

Häufiger wird aber durch den regelmäßigen Gebrauch eine symbolische Übertragung eines Lebensgefühls oder Lebensstils auf das Objekt erfolgt sein. Durch die emotionale und biographische Bindung des Menschen an den Gegenstand wird aus der Vase ein identitätsstiftendes Objekt, wobei wichtig ist, dass diese Bindung archäologisch nur fassbar wird, wenn sie vom Menschen bewusst vorgenommen wird. Ansonsten sind Überlegungen zu

Mensch-Ding-Beziehungen auf Grundlage von Bedeutungsträgern zwar anregend, aber leider nicht nachweisbar.

Kontexte sind immer zeitlich begrenzt. Reizvoll wäre es auch, dem Wandel des Umgangs mit den Objekten im Wandel der Kontexte nachzugehen. Eine umfassende Analyse überlieferter Dingensembles (wie z.B. von Hauskontexten, Schiffsladungen, Beigaben- und Votiveensembles oder Museumsvitruinen) und der Abgleich mit Erweiterungen und Veränderungen dieser Kontexte kann so zu einer Kontextbiographie der Gesamtausstattungen führen.

Denn Bedeutungen entstehen im Zusammenspiel von Vasen und Menschen. Ein Vergleich verschiedener Ensembles kann vielleicht unterschiedliche soziale oder regionale Umgangsweisen sichtbar machen und so Unterschiede zwischen verschiedenen sozialen Gruppen und Gesellschaften verdeutlichen, etwa wenn man die Ausstattung eines Stadthauses am Rande der Agora mit dem Inventar der Landhäuser vergleicht.²⁵

Uns geht es damit um die Summe der Indizien, auch und gerade im Vergleich mit anders gelagerten Fällen. Wenn wir also die Materialität der einzelnen Vasen als Agenten in Netzwerken begreifen, ergeben sich Hinweise auf den jeweiligen Stellenwert der Gefäße als Alltagsdinge, Ritualdinge, Erinnerungsdinge, Prestigegüter oder auch Museumsdinge. Im Idealfall kann so der gesamte Lebenszyklus einer Vase beschrieben werden, also ihr Ausgangsmaterial, ihr Design, die Produktion und der Verkauf, der Konsum und der Gebrauch wie auch ihre Entsorgung und Wiederverwendung.²⁶

Die Konzentration auf die Materialität griechischer Vasen kann so zu einer gewissen Klarheit führen, wie man sich die Verwendung der Gefäße und ihre Akteure vorzustellen hat. Die vielfältigen Spuren und Hinweise auf das jeweilige Schicksal der Gefäße und auf die Einbindung in soziale Praktiken und Prozesse mögen mit den Beiträgen dieses Bandes stärker ins Bewusstsein der Forschung gerückt werden. Diese Konzentration darf aber nicht in ungeeigneten Vereinfachungen münden, etwa indem man mit Hilfe von (antiken oder modernen) Analogien konkret die Überlieferungslücken in der Verwendung der Vasen zu schließen sucht. Grundlage muss das an der Vase und dem Befund direkt Beobachtbare bleiben. Die Vielfalt der möglichen Bedeutungen und Verflechtungen sollen hier durchaus thematisiert werden, eine lückenlose Biographie werden wir aber wohl in keinem Fall schreiben können. Deshalb sprechen wir im Untertitel nicht von Objektbiographie, sondern von Mikrohistorie und hoffen, zur Forschungsgeschichte der jeweiligen Vase(n) und zur Methode kleine, neue Impulse beitragen zu können.

ANMERKUNGEN

- 1 Siehe etwa eine Reihe von Beiträgen in M. Bentz (Hrsg.), *Vasenforschung und Corpus Vasorum Antiquorum. Standortbestimmung und Perspektiven*, CVA Deutschland Beih. 1 (München 2002).
- 2 Zum Begriff: D. Miller, *Materiality. An Introduction*, in: D. Miller (Hrsg.), *Materiality* (Durham, NC 2005) 1–50.
- 3 εἴπερ ἡ χύτρα κεκεραμευμένη εἴη ὑπὸ ἀγαθοῦ κεραμέως λεία καὶ στρογγύλη καὶ καλῶς ὠπτημένη, οἶαι τῶν καλῶν χυτῶν εἰσὶ τινες διῶτοι, τῶν ἑξ ἁλῶς χωρουσῶν, πάγκαλαι, εἰ τοιαύτην ἐρωτῶν χύτραν, καλὴν ὁμολογητέον εἶναι. Übersetzung Langner.
- 4 M. Langner, *Centre and Periphery. Levels of Quality in Red-Figure Productions of the 4th Century BC*, in: M. Giannopoulou – Ch. Kallini (Hrsg.), *Ἐχάδιον. Τιμητικός τόμος για τη Στέλλα Δρούγου 1* (Athen 2016) 760–782.
- 5 M.B. Schiffer – J.M. Skibo, *The Explanation of Artifact Variability*, *American Antiquity* 62, 1997, 197–217; J.M. Skibo – M.B. Schiffer, *Understanding Artifact Variability and Change: A Behavioral Framework*, in: M.B. Schiffer (Hrsg.), *Anthropological Perspectives on Technology* (Dragoon, Ariz. 2001) 139–149.
- 6 z.B. B. Olsen, *In defense of things. Archaeology and the ontology of objects* (Lanham 2010); I. Hodder, *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things* (Chichester 2012).
- 7 W. Filser, *Die Elite Athens auf der attischen Luxuskeramik* (Berlin 2017) mit Rezension von M. Franceschini, *GFA* 21, 2018, 1065–1073; A. Heinemann, *Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 2016) 14–41.
- 8 J. Attfield, *Wild Things. The Material Culture of Everyday Life* (Oxford 2000).
- 9 M. Heidegger, *Das Ding*, in: ders., *Gesammelte Werke Bd. 79*, Bremer und Freiburger Vorträge (Frankfurt a.M. 1994) 7.
- 10 St. Schmidt, *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen* (Berlin 2005) 88 f. 93 f.
- 11 A. Lioutas, *Attische schwarzfigurige Lekanai und Lekanides* (Würzburg 1987).
- 12 z.B. CRPetersbourg 1861 (1862) 5 f. (Pflaumenkerne).
- 13 W.K. Kovacsos, *Die Eckterasse an der Gräberstraße des Kerameikos, Kerameikos 14* (Berlin 1990) 32 f. 36. vgl. die attische Stülpdeckelpyxis des 3. Jhs. v. Chr. mit drei Astragaloi aus einem Grab in Athen, London, British Museum 1842,0728.857: <https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=437284&partId=1&searchText=1842,0728.857&page=1> (18.03.2020).
- 14 Allgemein: St. Samida – M.K.H. Eggert – H.P. Hahn (Hrsg.), *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen – Konzepte – Disziplinen* (Stuttgart 2014); Chr. Tilley (Hrsg.), *Handbook of Material Culture* (London 2006); L.M. Hurcombe, *Archaeological Artefacts as Material Culture* (London 2007); D. Hicks – M.C. Beaudry (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Material Culture Studies* (Oxford 2010).
- 15 B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* (Paris 1991).
- 16 T. Pöpper (Hrsg.), *Dinge im Kontext. Artefakt, Handhabung und Handlungsästhetik zwischen Mittelalter und Gegenwart* (Berlin 2015); siehe auch R. Bielfeldt, *Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung*. (Heidelberg 2014).
- 17 K.P. Hofmann – St. Schreiber, *Mit Lanzetten durch den practical turn? Zum Wechselspiel zwischen Mensch und Ding aus archäologischer Perspektive*, *Ethnographisch-Archäologische Zeitschrift* 52, 2011, 163–187.
- 18 Zum Begriff „Lebensstil“: P. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt a.M. 1987) 279; Otto G. Schwenk (Hrsg.), *Lebensstil zwischen Sozialstrukturanalyse und Kulturwissenschaft* (Opladen 1996).

- 19 N. Cahill, *Household and City Organization at Olynthus* (Yale 2002); B. Sigges, *vita cognita. Die Ausstattung pompejanischer Wohnhäuser mit Gefäßen und Geräten – untersucht an ausgewählten Beispielen* (Diss. Universität Köln 2000) <https://kups.ub.uni-koeln.de/637/>> (09.03.2020).
- 20 K. M. Lynch, *The Symposium in Context. Pottery from a Late Archaic House near the Athenian Agora*, *Hesperia Suppl.* 46 (Princeton 2011); J.-A. Dickmann – A. Heinemann (Hrsg.), *Vom Bechern und Trinken. Das antike Gelage im Umbruch* (Freiburg 2015) 38.
- 21 I. Scheibler, *Attische Skyphoi für attische Feste*, *AntK* 43, 2000, 17–43.
- 22 K. S. Kramer, *Dingbedeutsamkeit. Zur Geschichte des Begriffs und seines Inhaltes*, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1995, 22–32; G. König, *Stacheldraht. Die Analyse materieller Kultur und das Prinzip der Dingbedeutsamkeit*, *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 15, 2017, 50–72.
- 23 Als bekanntes Beispiel sei auf das sogenannte Brygosgrab von Capua verwiesen: J. D. Beazley, *The Brygos tomb at Capua*, *AJA* 49, 1945, 152–155; D. Williams, *The Brygos Tomb Reassembled and 19th-Century Commerce in Capuan Antiquities*, *AJA* 96, 1992, 617–636.
- 24 E. Kistler – M. Mohr, *Monte Iato, Two Late Archaic Feasting Places Between the Local and the Global*, in: E. Kistler – B. Öhlinger – M. Mohr – M. Hoernes (Hrsg.), *Sanctuaries and the Power of Consumption. Networking and the Formation of Elites in the Archaic Western Mediterranean World. Proceedings of the International Conference in Innsbruck, 20th–23rd March 2012*, *Philippika* 92 (Wiesbaden 2015), 385–415.
- 25 J. E. Jones – L. H. Sackett – A. J. Graham, *The Dema House in Attica*, *BSA* 57, 1962, 87–100; dies., *An Attic Country House below the Cave of Pan at Vari*, *BSA* 68, 1973, 372–397; Lynch a. O. (Anm. 20) Tab. 5.
- 26 *Zu Objektbiografien*: D. Boschung – P.-A. Kreuz – T. Kienlin (Hrsg.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts* (Paderborn 2015).

Zu Machart und Design der Halsamphora Brüssel R 296

Bettina Kreuzer

In einem Grab der Camposcala-Nekropole von Vulci wurden 1828 drei Halsamphoren gefunden,¹ die auf unterschiedlichen Wegen in Museen in Brüssel (*Abb. 1–3*)², Paris³ und St. Petersburg⁴ gelangten. Der Grabzusammenhang wird aus einem Graffito deutlich, der in übereinstimmender Form und Handschrift auf der Unterseite der Füße aller drei Gefäße eingeritzt wurde (*Abb. 4*):⁵ Gemeinsam sind das V anstelle der etruskischen Genitivendung L und die Ritzweise, die an den Konturen der Buchstaben tiefe Ausbrüche hinterließ. Dem Genitiv zufolge handelt es sich um eine Besitzerinschrift: Alle drei Amphoren befanden sich im Besitz der CAI(A), einer Etruskerin,⁶ als sie ins Grab gelangten. Sie sind fast gleich groß und übereinstimmend mit jeweils einer Figur pro Seite dekoriert, die aufeinander bezogen sind. Man kann sich auch heute noch vorstellen, dass die Gefäße ein Aufsehen erregendes Ensemble bildeten. Nur die Brüsseler Amphora trägt ein zweites Graffito, das der Besitzerinschrift gegenübersteht: Es besteht aus mehreren zu einer Ligatur verbundenen griechischen Buchstaben. Die Handschrift ist eine andere, auch der Zeitpunkt der Ritzung differiert, wie die klaren Konturen der Buchstaben zeigen. Es ist ein Zeichen eines Griechen und auch deshalb als erstes Zeichen auf dem Fuß festgehalten worden; als Zeichen des Händlers, der einen Teil des Transportes von Athen in den Westen übernahm.⁷ Alle drei Gefäße waren zerbrochen. Dass dies erst im Grab geschah, zeigt der Blick auf die gut bis perfekt erhaltenen Oberflächen; Spuren von Reparaturen⁸ fehlen ebenso wie Hinweise auf einen aktiven Gebrauch. Alle drei werden also nicht lange nach ihrer Ankunft in Vulci ihre endgültige Verwendung gefunden haben.⁹

Dass diese drei Gefäße nach Vulci gelangten, ist keine Überraschung, ebenso wenig die Tatsache der gemeinsamen Deponierung.¹⁰ Die Nekropolen der Stadt haben sich als wichtiger Fundort attischer Keramik in Etrurien erwiesen, gar als Hauptfundort der Halsamphoren des späten 6. Jahrhunderts v. Chr.¹¹ Dies sind jedoch fast durchweg Halsamphoren der Standardform, wie sie seit Exekias in allen Werkstätten Athens fast ausschließlich für den Export nach Westen hergestellt wurden.¹² Eine zweite Gruppe von kleinformatigen Halsamphoren entstand im späten 6. Jahrhunderts v. Chr., die „Doubleens“,

die neben etruskischen Käufern besonders jene im Süden der italischen Halbinsel ansprachen.¹³ Daneben experimentierten attische Töpfer mit Kombinationen unterschiedlicher Henkel- und Fußformen, die an Körper ähnlich jener der Standardform angesetzt wurden.¹⁴ Doch bleiben diese Experimente Einzelercheinungen, die Halsamphoren der Standardform beherrschten den etruskischen Markt. Vielleicht bestand deshalb auch so wenig Anreiz für die rotfigurigen Maler der ersten beiden Generationen, sich an Halsamphoren zu versuchen¹⁵. In der zahlenmäßig kleinen Gruppe der rotfigurigen Halsamphoren¹⁶ waren es einerseits und überwiegend Strickhenkelamphoren, wie zwei der drei im Grab gefundenen, aus dem nahen Umfeld des Euphronios oder Euthymides,¹⁷ andererseits Halsamphoren mit geripptem Henkel sowie einfacher Lippe und Fuß, bemalt von Euthymides und der Pezzinogruppe.¹⁸

Im Folgenden wird die Brüsseler Amphora¹⁹ die Aufmerksamkeit erfahren, die sie ihrer Machart und Form wegen verdient (*Abb. 1–3*). Erfasst und behandelt werden zunächst Form, farbliche Fassung und Ornament wie vom Töpfer ausgeführt bzw. angewiesen. Es folgen Beobachtungen zum Glanztonauftrag, zur Komposition und Gestaltung der figürlichen Dekoration sowie zum Thema, bevor der aus dem Brand resultierende Zustand bewertet wird. Die Beobachtungen zur Machart werden jeweils zur Grundlage der Einordnung in das Repertoire zeitgenössischer Produktion im athenischen Kerameikos.

Die Brüsseler Halsamphora ist ein schlankes Gefäß mit echinusförmiger Lippe (äußerer Dm 19 cm), deren Durchmesser den des Fußes (Dm 12,2 cm) deutlich übertrifft. Sie steht auf einem hohen Scheibenfuß, dessen Außenkontur einen gleichmäßig geformten Bogen bildet, während die Oberseite leicht konkav eingezogen ist. Der Übergang zwischen Außen- und Oberseite ist durch eine scharfe Kante betont (*Abb. 5*). Die Unterseite des Fußes ist wie üblich nur leicht geglättet;²⁰ die Bearbeitungsspuren blieben also ebenso sichtbar wie an der deutlich vorstehenden Bodenunterseite, deren Ränder ihre kantigen Formen behielten. Wie so häufig blieb der untere Rand der Außenseite tongrundig. Auf der Rückseite des Gefäßes zeugen eine feine flache Rille und ein kleines Loch auf der Fußoberseite von fehlender Sorgfalt in der Fertig-



Abb. 1 Halsamphora Brüssel R 296, Vorderseite.

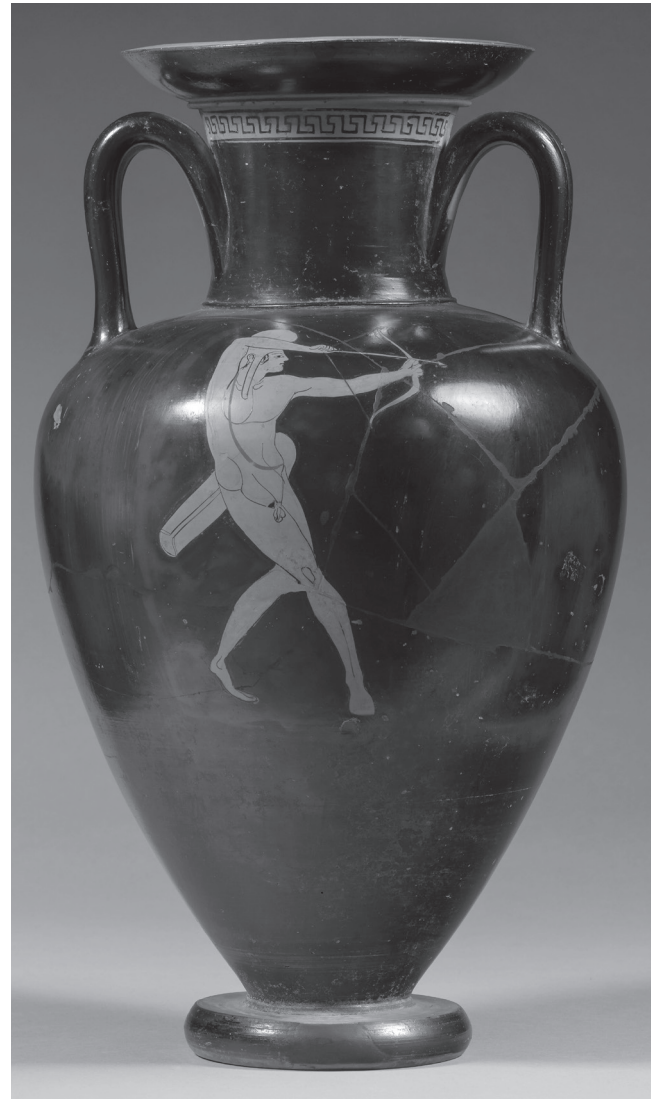


Abb. 2 Halsamphora Brüssel R 296, Rückseite.

stellung. Auf den Tongrund der Fußoberseite wurde, wie üblich auf tongrundigen Flächen, eine zweite Lage Tonschlicker aufgetragen, der ihr den gewünschten Glanz verlieh. Es unterblieb damit aber der Glanztonauftrag. Auf diese Fußoberseite setzte der Töpfer anstelle des üblichen Tonwulstes einen Fußring mit nach innen geneigter Außenseite, der nur am oberen Rand und nur auf der Rückseite durch einen feinen Grat, kaum spürbar, konturiert wurde. Der Ring gibt sich aber durch Farbigkeit zu erkennen: Er ist rot auf streifigem Glanzton. Über dem Fußring entwickelt sich ein ovoider Gefäßkörper, hoch und mit steil ansteigender Schulter. Der Ansatz und der obere Abschluss des Halses, dessen Schlankheit durch die konkaven Außenseiten betont wird, sind jeweils durch einen Profilring hervorgehoben. Eine weitere horizontale Zäsur bildet das Band mit dem nach links gerichteten Mäander am oberen Rand des Halses. Der Kontur der Lippe ist leicht geschwungen (Abb. 5). Wie der Fuß ist auch die Lippe außen mit Glanzton bedeckt und

auf der leicht abfallenden, ebenen Oberseite tongrundig. Sie bildet auf diese Weise den perfekten Abschluss des Gefäßes. Die Übergänge zwischen den einzelnen Teilen der Lippe und der Halsinnenseite sind klar konturiert; im Inneren ist der Hals gestreift (Abb. 6). Die beiden dreirippig geformten Henkel wachsen schräg nach außen aus dem Hals auf und führen von ihrem höchsten Punkt fast auf Höhe des oberen Halsrandes in gerader Linie zur Schulter, sind dort noch vor dem Übergang zum Bauch aufgesetzt, so wieder die Höhe des Gefäßes betonend. Den Anbringungsort der dreirippig geformten Henkel hat der Töpfer durch Linien markiert, die trotz Glanztonauftrag sichtbar blieben: rechts vom Bogenschützen bzw. links von Herakles zwei Linien über und unter der Länge des Ansatzes, an den beiden Schmalseiten kurze, leicht versetzte Striche (Abb. 7).²¹ Bei genauer Betrachtung fällt eine leichte Asymmetrie auf: der in der Vorderansicht linke Henkel setzt etwas tiefer am Hals an.²² Die Henkelwülste sind innen eben, außen gewölbt; die bei-



Abb. 3 Halsamphora Brüssel R 296, Seitenansicht.

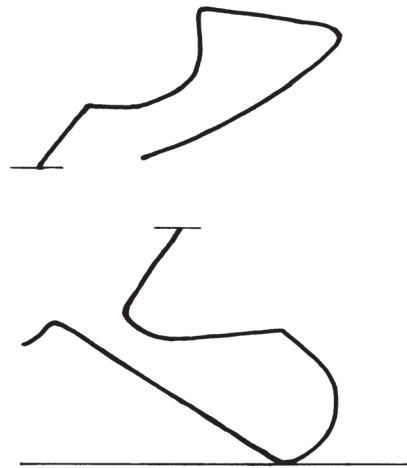


Abb. 5 Halsamphora Brüssel R 296, Skizze Fuß und Lippe.

den äußeren breiter und voluminöser als der mittlere, die einzelnen Stränge durch tiefe Kerben voneinander trennt. Die Innenseiten sind bis auf etwa halbe Höhe tongrundig,²³ auf der Außenseite ist die Mittelrippe tongrundig gehalten (Abb. 3).

Der Töpfer hatte eine präzise Vorstellung der Einzelteile und des Gesamteindrucks, den das Gefäß vermitteln und dem auch das Farbschema Rechnung tragen sollte. Auffällig sind im formalen Bereich der im Verhältnis zur Gesamthöhe kleine Fuß, im dekorativen die tongrundige Fußoberseite und die tongrundige Mittelrippe der Henkel. Es entstand auf diese Weise ein schlankes Gefäß mit klar definierten Einzelformen, die mit großer Präzision ausgeführt wurden, und einem Farbschema, das zusätzliche Akzente setzte. Beide bestimmenden Elemente heben die Amphora aus dem zeitgenössischen Repertoire des athenischen Kerameikos heraus, vor allem aus der Gruppe der schwarzfigurigen Standard-Halsamphoren.²⁴ Allerdings zeigt der Schaukelmaler-Töpfer nur wenig früher eine vergleichbare Vorliebe für stark gelängte Körper,²⁵ auch ein Teil des Farbkonzepts, der tongrun-



Abb. 4 Halsamphora Brüssel R 296, Fußunterseite.



Abb. 6 Halsamphora Brüssel R 296, Innenseite der Mündung.



Abb. 7 Halsamphora Brüssel R 296, Henkelzone.

dige mittlere Strang des dreirippigen Henkels, findet sich an dessen Amphoren. Es sind jedoch rotfigurig bemalte Halsamphoren, deren Form ein vergleichbares Konzept verrät. Hierzu zählt eine Halsamphora sehr schlanker Form in Wien,²⁶ die J.D. Beazley bereits 1911 mit der Brüsseler Amphora verbunden hatte.²⁷ Gemeinsam ist beiden die Verwendung von Scheibenfuß, dreirippigen Henkeln und einer Lippe mit stark nach außen ansteigender Außenwand. Allerdings steht die Wiener Amphora auf einem breiten, niedrigen Fuß, dessen Durchmesser den der ebenfalls niedrigen Lippe übertrifft; der gedrücktere Eindruck des Körpers entsteht durch die geringere Verjüngung zum Fuß hin, wird sicher aber auch durch die Platzierung der Figuren unterstützt. Schließlich wirken die Henkel mit ihrem Ansatz oben am Hals und ihrer geraden Führung zur Schulter statischer als jene der Brüsseler Amphora. Mögen die grundsätzlichen Gemeinsamkeiten auf eine ähnliche Entstehungszeit hindeuten, so zeugen die klar differierenden Vorstellungen von Einzelteilen und dem daraus entwickelten Gesamten von zwei verschiedenen Töpfern.

Näher stehen der Brüsseler Amphora in Form- und Dekorationssystem eine schwarzfigurige Halsamphora

in München²⁸ und zwei ebenfalls rotfigurig bemalte Halsamphoren in Kassel²⁹ und der Villa Giulia.³⁰ Die schwarzfigurige Amphora in München ist ungewöhnlich schlank, wie bereits E. Kunze-Götte betonte; auch sie hat keinen definierten Fußring, der Körper schwingt unten aus und setzt auf der konkaven Fußoberseite auf. An der Halsamphora in Kassel stimmen Ort und Art der Halsdekoration und die Gestaltung der Halsinnenseite überein.³¹ Die Amphora in der Villa Giulia entspricht der Kasseler Amphora in der Gestaltung von Hals und Halsinnenseite, lediglich der Halsfries ist dort etwas nach unten verschoben und unterstreicht den Ansatzpunkt der Henkel am Hals. Die Amphoren Kassel und Villa Giulia haben jedoch einen klar konturierten Fußring. Auf den Außenseiten beider Gefäße dominiert allerdings die Farbe Schwarz, sind doch Henkel und Fuß durchgehend mit Glanzton bedeckt. Der Töpfer der Kasseler Amphora arbeitete in der Werkstatt des Kanutöpfers,³² dies zeigen die tiefe Kehlung der Lippe und der kanuförmige Fuß mit fast horizontaler Oberseite (Abb. 8). Dass auch die Brüsseler Amphora in dieser Werkstatt entstand, zeigen die Form von Lippe und Fuß³³ sowie dessen geringer Durchmesser.³⁴ Mit diesen beiden Gefäßen entstand in der Werkstatt des Kanutöpfers eine Form, die die folgenden Jahrzehnte beherrschen sollte: die Nolanische Amphora.³⁵ Der erste und wichtigste Maler der Nolanischen Amphoren ist der Berliner Maler; die von ihm verzierten frühen Gefäße sind jedoch bereits kleiner im Format und unterscheiden sich im Farbkonzept: Schwarz dominiert, denn auch Hals, Henkel und Fuß sind komplett mit Glanzton überzogen. Lediglich die Figuren leuchten aus dieser Fläche heraus. Anders als auf den Amphoren in Brüssel und Kassel erfahren sie jedoch durch eine Standlinie eine Verankerung in der Fläche.³⁶

Die Brüsseler Amphora ist farbiger, zumal neben Halsornament, Henkel und Fußoberseite auch noch rote Buchstaben die Glanztondominanz auflockern. Durch den gezielten Einsatz der Farbe hebt sie sich deutlich von einer Strickhenkelamphora in London ab,³⁷ die mit ihren zweifarbigen Henkeln und der frei agierenden Figur Gemeinsamkeiten anbietet, deren Gesamteindruck aber wegen des reichen Halsschmucks hell ist. Schwarz dominiert hingegen auf der Bauchamphora vom Typ C des Töpfers Euxitheos, die Olto als Maler mit tongrundigen Henkeln und je einer großen Figur pro Seite gestaltet hat.³⁸ Auch seine beiden Figuren stehen frei im Raum, allerdings sind sie mittig auf dem Gefäß platziert, unterstreichen so die ausladende Form der Amphora. Farbkontraste, die einzelne Formelemente hervorheben, sind zwar keine neue Erfindung, sie sind jedoch eher selten: Für tongrundige Henkel denke man etwa an Kannen des Amasis,³⁹ auf welchen das Bildfeld in einem breiten schwarzen Rahmen steht, in klarem Kontrast zum hellen Henkel. Zweifarbige Henkel an Halsamphoren finden

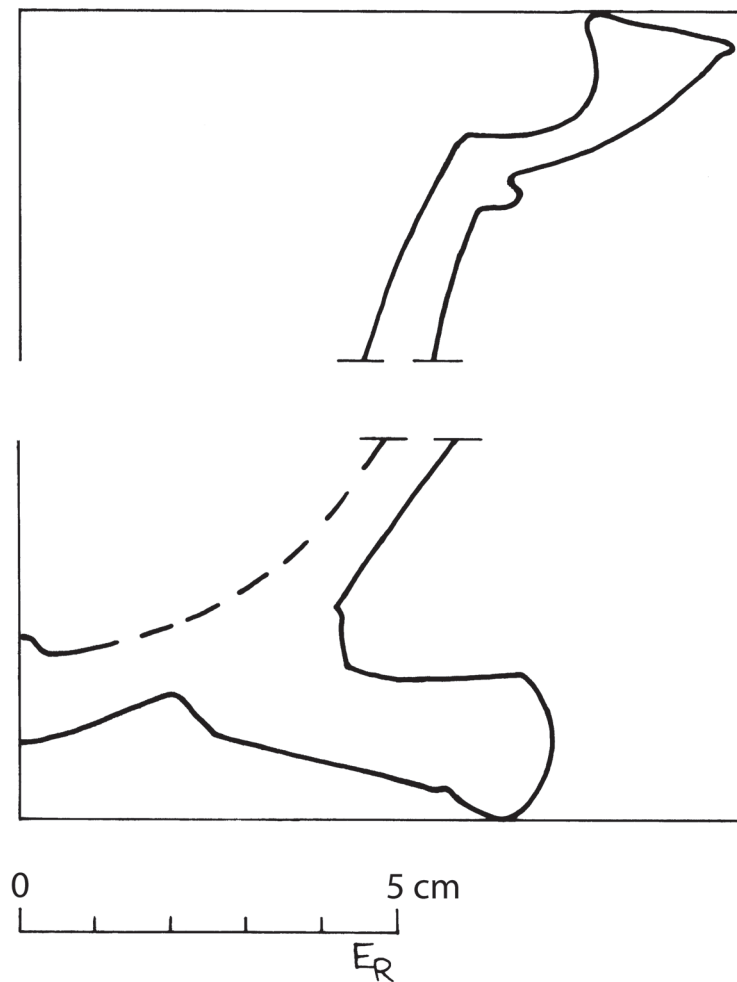


Abb. 8 Halsamphora Kassel T 820, Profil Fuß und Lippe.

sich im Werk des Schaukelmaler-Töpfers und des Princetonmalers.⁴⁰

Die einzige weitere bekannte Verwendung mehrfarbiger Henkel aus der Zeit der Brüsseler Amphora findet sich an einer schwarzfigurigen Halsamphora des Malers von München 1410 in New York.⁴¹ Die flächendeckende, kleinteilige Dekoration dieser Amphoren lässt jedoch keine starken Farbkontraste zu, die Betonung des Henkelstrangs ist nur ein Detail unter vielen. Mehr Gewicht erhielt der Hell-Dunkel-Kontrast an den schwarzfigurigen Hydrien des Leatöpfers,⁴² doch beschränkt er sich dort auf die Ränder des Gefäßes, während der Körper weiterhin der kleinteiligen Dekoration unterliegt. Gleiches gilt für Parallelen zur tongrundigen Fußoberseite. Sie finden sich bei kleinen, schwarzfigurig bemalten Halsamphoren mit Scheibenfüßen die eine gerundete Außen- und leicht konkave Oberseite haben.⁴³ Vor allem sind dies Gefäße des Rote-Linie-Malers, der ebenfalls für den Kanutöpfer arbeitete.

Nur einem der bisher genannten Gefäße, der rotfigurigen Amphora Typ C in London,⁴⁴ fehlt die Standlinie unter den dargestellten Figuren, auf die auch der Maler der Brüsseler Amphora verzichtete. Damit verschafften

die Maler den Figuren ein großes Maß an Freiheit in ihrer Bewegung im Raum. Dieses Konzept der freien Bewegung ist typisch für Euphronios.⁴⁵ Stark verbreitet ist es auch auf späten Halsamphoren und Schalen des Töpfers Amasis.⁴⁶ Auf den Schalen fehlt nicht nur die Standlinie, auf der Außenseite dominiert zudem der Tongrund, der lediglich durch das rote schmale Band am Absatz zum Stiel und die schwarze Fußoberseite gegliedert wird. Der Töpfer gibt hier also ebenfalls ein ausgeklügeltes und außergewöhnliches Farbschema vor.

Das Farbkonzept der Brüsseler Amphora ist also keine Erfindung aus dem Nichts, doch ist es auch kein Massenphänomen. Vorgegeben hat es der Töpfer, in diesem Fall ein Mitglied der Werkstatt des Kanutöpfers. In dieser Werkstatt arbeiteten vorrangig Maler in schwarzfiguriger Technik, vor allem Maler der Kleophradeswerkstatt, aber auch ein Mitglied der Leagrosgruppe.⁴⁷ Rotfigurig malten dort Euthymides und die Pezzino-Gruppe, und gerade mit diesen Malern verbindet die Brüsseler Amphora viel im Hinblick auf die Dominanz großer Flächen, die Betonung bestimmter Gefäßteile und die Konzentration auf große, frei im Raum bewegter Figuren.

Die Behandlung der Gefäßoberfläche kann mit der

Perfektion der Töpferarbeit nur teilweise mithalten. Dies gilt vor allem für den streifigen, nicht immer deckenden Auftrag des Glanztons auf der Schulter zwischen Figur und Henkel.⁴⁸ Dies gilt auch für den Mäander mit seinem unregelmäßig gezogenen Rand und seinen unterschiedlich dicht aufgetragenen, daher teils braun gebrannten Haken. Für die Figuren hat der Maler Vorritzung in reichem Maße eingesetzt, in Form von langen Linien, die teils fein mit einem spitzen Instrument, teils mit breiterer Furche eingetieft wurden.⁴⁹ An wichtigen Punkten wie im Bereich der Leiste des Bogenschützen (*Abb. 9*) oder im Bereich seines rechten Arms verwendete der Maler ein ganzes Bündel von leicht versetzten Linien. Für die Form der Mütze genügt hingegen die Konturlinie, fünf kurze, teils bogenförmige Linien gliedern die Innenfläche der Mütze; sie wurden jedoch nicht in Glanzton umgesetzt. Auch Planänderungen fanden statt, so war der rechte Fuß des Bogenschützen verkürzt (*Abb. 10*), die mittlere Lasche der Kidaris schmäler vorgesehen, sie sollte auch weiter nach vorn fallen. Innerhalb des Körpers und der Kleidungsstücke liegen die Linien neben den ausgeführten Glanztonlinien, nicht aber im Bereich des Gesichts; die präzise Umsetzung der Vorzeichnungen an dieser Stelle spricht für eine Einordnung des Malers in die Generation der Pioniere und gegen die Generation des Kleophrades.⁵⁰ Im nächsten Schritt hat der Maler die Konturen der Figuren mit einer breiten und flachen Linie markiert. Am Ellbogen von Herakles ist deutlich zu sehen, wie er neu angesetzt hat. Die Relieflinien, die Stirnlocken von Herakles und die Büschel am Löwenfell sind demgegenüber deutlich erhaben. Die Binnenzeichnung nahm der Maler mit Glanzton vor, dessen Auftrag zwischen dick und streifig verdünnt variiert, je nach Länge der Linie. Angegeben sind lediglich große Muskeln und Knochen (Schlüsselbein, Knöchel etc.), auf kleinere, wie etwa die Bauchmuskeln, wurde verzichtet. Verdünnter



Abb. 9 Halsamphora Brüssel R 296, Vorritzung.

Glanzton – für die innere Konturlinie am Löwenfell und das Löwenauge sowie den Bartflaum des Bogenschützen – und Rot – für die Bänder der Köcher – wurden selten eingesetzt. Der rechte Fuß des Bogenschützen schließlich liefert einen weiteren interessanten Hinweis auf die Vorgehensweise des Malers (*Abb. 11*): Er hat wie der Rest des Körpers einen zweiten Malschlicker-Überzug im tongrundigen Bereich erhalten, der jedoch kurz vor den Zehen endet. Stattdessen ist die vordere Hälfte des Fußes mit schwarzen Glanzton bedeckt, obwohl die Zehen durch Relieflinien angegeben sind. Es wirkt also wie eine bewusste Entscheidung, den Fuß halb im Glanzton verschwinden zu lassen.

Können wir den Maler der Brüsseler Amphora benennen⁵¹? Ein Vorschlag liegt bislang nicht vor. Das Graffito könnte einen ersten Hinweis liefern. Nach A. Johnstons grundlegender Untersuchung besteht nämlich eine eindeutige Beziehung zwischen dem Maler und dem Händler, der das Gefäß als seine Handelsware markiert; doch ist die Handelsmarke der Brüsseler Amphora bislang ein Unikum.⁵² Die Komposition mit einzelnen Figuren auf jeder Seite entspricht grundsätzlich jener der beiden anderen Amphoren im Grab, die Beazley im nahen Umkreis des Euphronios verortet hat. Die breite Statur des Herakles, die Zeichnung des Gesichts, die Form des Knotens vom Löwenfell und die Charakterisierung der Keule oder die räumlich aufgefasste Wiedergabe des Ärmelsaums erinnern tatsächlich an Euphronios.⁵³ Der Bogenschütze hingegen passt mit seinen überaus langen Beinen gar nicht in dessen Œuvre. Er gleicht darin vielmehr Figuren der Leagrosgruppe.⁵⁴

Dass ein Maler Züge dieser beiden Ateliers vereint, ist ungewöhnlich, aber nicht erstaunlich, wenn man bedenkt, dass zwischen beiden Malergruppen durch ihre Arbeit für den Leatöpfer ein Werkstattzusammenhang besteht.⁵⁵ So ist es auch nicht weiter erstaunlich, ein zweites, beide verbindendes Charakteristikum auf der Brüsseler Amphora zu finden: die Mischung von lesbaren und zumindest auf den ersten Blick keinen Sinn ergebenden Beischriften.⁵⁶ Dies zeigt sich besonders deutlich auf der Vorderseite an dem Nebeneinander von HE[.]A[...], also Herakles (vertikal zwischen den Beinen) und XOE[.]I (in seinem Rücken).⁵⁷ Die Buchstaben sind gut lesbar, auffällig ist aber die verschwommene Form des X, die sich in gleicher Weise etwa auf der Hydria der Leagrosgruppe mit tordierter Heraklesfigur findet.⁵⁸ Ein drittes, in der Leagrosgruppe und bei den Vasenmalern um Euphronios gleichermaßen verbreitetes Charakteristikum ist das Interesse an einer den Bildraum erweiternden Darstellung. Auf der Brüsseler Amphora findet es sich in dem deutlich nach hinten geführten linken Oberschenkel und dem höher gestellten linken Fuß des Bogenschützen.⁵⁹ Die Räumlichkeit ist an dieser Figur weit stärker ausgeprägt als an dem in einem Bogen angelegten Kör-

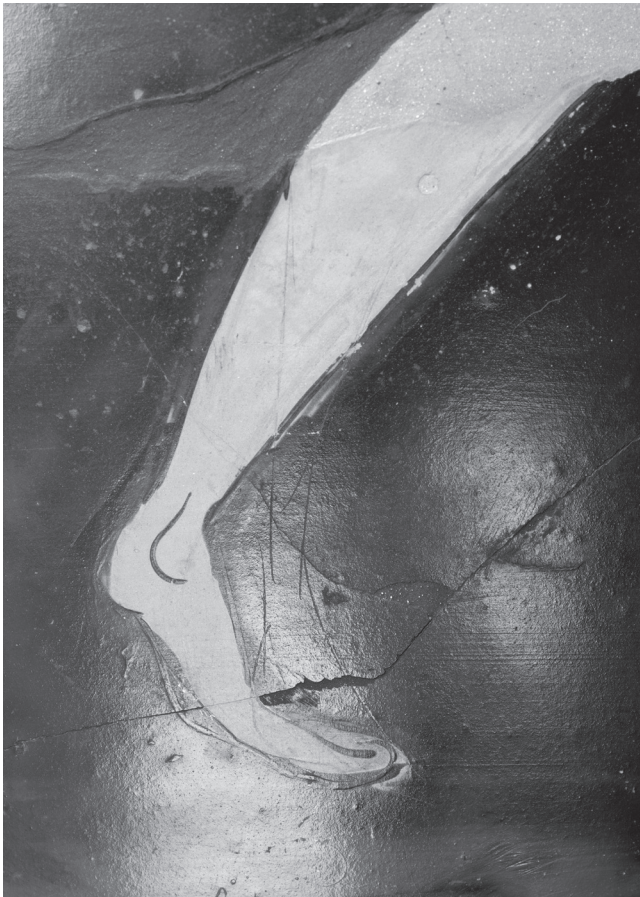


Abb. 10 Halsamphora Brüssel R 296, Vorritzung.



Abb. 11 Halsamphora Brüssel R 296, Fuß Bogenschütze.

per des Herakles aus dem Umkreis des Euphronios in St. Petersburg.⁶⁰

Diese Eigenheiten sprechen also für einen Maler, der im Umfeld des Euphronios und der Leagrosgruppe für den Kanutöpfer arbeitete. Aber auch zur Pezzinogruppe gibt es Bezüge, vor allem im Hinblick auf die Nutzung des Bildraums. Das Verhältnis der Vorder- und Rückseitenfiguren auf der Brüsseler Amphora und der Kassler Amphora der Pezzinogruppe⁶¹ ist sehr ähnlich: Die jeweils eilig bewegten Figuren, der Opferdiener in Kassel und Herakles in Brüssel sind höher im Raum angeordnet als die ruhiger stehenden Figuren der Gegenseiten, Hermes in Kassel und der Bogenschütze in Brüssel. Dies verleiht der eilenden Bewegung nach rechts eine zusätzliche Dynamik. Man könnte meinen, die Figuren fliegen leicht aufwärts; der Opferdiener bringt sein Opfergut, Herakles seine Waffen, in großer Eile.⁶²

Die ausgreifende Bewegung trifft auf der Gegenseite des Brüsseler Gefäßes auf eine konzentrierte Anspannung, die in ihrer Ausprägung über die Haltung des Herakles auf der Strickhenkelamphora in St. Petersburg hinausgeht:⁶³ Der Körper des Bogenschützen steht schräg im Raum, nach hinten geneigt. Das linke Knie und damit auch ein Teil des linken Oberschenkels verschwindet hinter dem rechten, der linke Fuß steht weiter und höher

hinter dem Körper.⁶⁴ Dies vermittelt eine Position, die schwer im Gleichgewicht zu halten ist. Gleichzeitig ist der rechte Arm steil nach oben erhoben, so dass die den Pfeil haltende Hand oberhalb des Gesichtes liegt;⁶⁵ der Pfeil selbst wird fast horizontal, nur wenig nach unten gerichtet, abgeschossen werden. Herakles und Bogenschütze bewegen sich also unterschiedlich schnell, ihr Ziel liegt jedoch in einer Richtung vor ihnen. Der Feind ist im Bild nicht zu sehen. Die Figuren sind nur eine Seite der Geschichte, die mit ihnen angedeutet wird; der Betrachter muss sie aus seiner Imagination ergänzen.⁶⁶ Darin manifestiert sich ein weiterer Unterschied zu den beiden anderen Amphoren aus demselben Grab in St. Petersburg und im Louvre, dort ergänzen sich die Figuren auf Vorder- und Rückseite zu einer Geschichte.

Bekleidet ist Herakles mit einem kurzen Chiton und einem Tierfell, das lediglich auf Kopf und Schultern dem üblichen Löwenfell entspricht; die übrige Fläche ist mit ‚Würfelaugen‘ bedeckt, wie das Leopardenfell auf einer Schale des Peithinos in Berlin.⁶⁷ Die Brüsseler Amphora ist damit das früheste Zeugnis für die Vermischung beider Tierfelle, die von einigen weiteren Malern aufgegriffen wird.⁶⁸ Der Bogenschütze ist kein erwachsener Mann, der Bartflaum kennzeichnet ihn als Jugendlichen, als einen Epheben. Bis auf die hoch über den Oberkopf auf-

ragende Mütze mit lang herabfallenden Laschen ist er nackt. Dieser Gegensatz scheint bewusst gewählt, denn die Zeitgenossen des Malers kleiden junge Männer mit derartiger Mütze meist in ein Ganzkörpergewand.⁶⁹ Nackte Bogenschützen sind selten und wenn überhaupt meist auf Schalen zu finden.⁷⁰ Häufig tragen die jungen Männer neben der nicht-griechischen Mütze Teile einer Hoplitenrüstung.⁷¹ Diese Vermischung von Ausrüstungselementen spricht gegen eine Identifizierung der Bogenschützen als Orientalen; das gilt auch für die Figur auf der Brüsseler Amphora.⁷² Es dürfte sich auch dort um einen jungen Athener handeln, der sich wie viele seiner Altersgenossen in zeitgenössischen Bildern mit einem exotischen Ausstattungselement schmückt.⁷³ Wenn beide Figuren Griechen sind, werden sie sich wohl kaum als Gegner gegenüberstehen, sondern gemeinsam einen Kampf gegen einen unsichtbaren Gegner ausfechten.

Töpfer und Maler haben mit dem Einsatz ihres jeweiligen Materials – Ton und Farbe – ein gleichermaßen seltenes wie ausgefeilt strukturiertes Gefäß geschaffen. Sowohl die Gestaltung der Detailformen des Gefäßes als auch die Bemalung zielten auf eine klare Gliederung des Gefäßkörpers. Die Dekoration ist also stark vom Töpfer her gedacht. Das Konzept unterscheidet sich allerdings deutlich von den übrigen Halsamphoren des Kanutöpfers,⁷⁴ die in schwarzfiguriger Technik und entsprechend dem Typus der sogenannten Standardamphoren bemalt wurden: reich ornamentiert und mit Raum greifendem, mehrfigurigem Hauptbild. Bei diesen schwarzfigurigen Halsamphoren wird der luxuriöse Eindruck bestimmt durch das kleinteilige Netz schwarzer Muster und Figuren, mit dem das gesamte Gefäß überzogen ist. Das Gleiche gilt auch für die frühesten Halsamphoren in der neuen, rotfigurigen Technik. Auch diese sind nach wie vor geprägt von reichen Ornamenten, mehrfigurigen Darstellungen und einer Fülle an Details. Anders das Konzept der Brüsseler Amphora und der wenigen verwandten Gefäße: Hier herrscht das Prinzip der Reduktion. Auf wenige Farbflächen, formbetonende Ornamente und einzelne Figuren konzentriert sich die Gestaltung, wie auf den wenig früher in Etrurien eingetroffenen Schalen des Amasis⁷⁵. Statt mit einer reich verzierten Oberfläche prunken die Gefäße mit plastischen Formen und Darstellungen von höchster Raffinesse. Für die rotfigurig bemalten Halsamphoren des späten 6. Jahrhunderts v. Chr. und besonders für die nachfolgenden Nolanischen Amphoren wurde dieses Prinzip ebenso kennzeichnend wie das Dekorationsschema der Standardamphoren für die schwarzfigurigen Halsamphoren. Die neue Form des Materialluxus hat offensichtlich den Geschmack vieler Käufer in Etrurien, der Hauptabnehmer dieser Gefäße, getroffen. Doch nicht alle mochten diese neue Ästhetik. Bis in das 5. Jahrhundert v. Chr. hinein gab es eine Nachfrage nach Halsamphoren, die die schwarzfigurigen

Schmuckformen tradierten. Diese wurde zunächst von einigen attischen und wohl noch länger von etruskischen Werkstätten bedient.

Als das Gefäß schließlich in den Ofen kam, verzog es sich an der Lippe der Rückseite etwas, die Bereiche mit streifig aufgetragenem Glanzton färbten sich rötlich. Spuren von Ton eines zweiten Gefäßes unterhalb des linken Henkels der Rückseite zeugen vom Kontakt mit einem weiteren Gefäß, rechts davon entstand ein kleiner, halb-kreisförmiger Riss in der Oberfläche, in dem Bereich um beide herum wurde der Glanzton in einer großen Schlie-re grün gebrannt. Ein zweiter Tonrest auf der Lippe der Vorderseite, über Herakles, auf dem sich seinerseits ein weiterer Tonrest mit etwas Glanzton darauf ablagerte, zeigt, wie dicht die Gefäße im Ofen gepackt waren. Diese Details, die meist erst beim Drehen des Gefäßes in den Händen oder bei genauer Betrachtung sichtbar wurden, machen den Käufer/Betrachter mit jenen Gefährdungen vertraut, denen das Material durch seine Lage im Ofen und durch die Unwägbarkeiten des Brandes ausgesetzt war. Überraschend kam das sicher nicht, dennoch waren die Spuren bei jedem Gefäß wieder neu zu lesen.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1–4, 6, 9–11 © Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel.
 Abb. 5 Skizze: B. Kreuzer, Umzeichnung: E. Raming.
 Abb. 7 Foto: B. Kreuzer.
 Abb. 8 Profilzeichnung: E. Raming.

ABKÜRZUNGEN

- Beazley 1911 J.D. Beazley, *The Master of the Eucharides-Stamnos in Copenhagen*, BSA 18, 1911/12, 217–233.
 Beazley 1928 J.D. Beazley, *Greek Vases in Poland* (Oxford 1928).
 Bloesch 1951 H. Bloesch, *Stout and Slender in the Late Archaic Period*, JHS 71, 1951, 29–39.
 Euphronios 1991 Euphronios der Maler. Ausstellungskatalog Berlin (Mailand 1991).
 Holmberg 1989 E.J. Holmberg, *Who Made the Vases of the Red-Line Painter and Relations?*, OpusRom 17, 1989, 61–76.
 Klinger 1993 S. Klinger, *The Sources of Olto's Design on the One-Piece Amphora* London E 258, AA 1993, 183–200.
 Klinger 1997 S. Klinger, *Illusionist Conceit in Some Reclining Symposiast Scenes*, AA 1997, 343–364.
 Kunze-Götte 1992 E. Kunze-Götte, *Der Kleophrades-Maler unter Malern schwarzfiguriger Amphoren* (Mainz 1992).
 Lissarrague 1990 F. Lissarrague, *L'autre guerrier* (Paris 1990).
 Mommsen 1997 H. Mommsen, *AMAZIE MEΠTOIEZEN: Beobachtungen zum Töpfer Amasis*, in: Oakley 1997, 17–34.
 Nostoi 2007 L. Godart – S. De Caro (Hrsg.), *Nostoi. Ausstellungskatalog Rom* (Rom 2007).
 Oakley 1997 J.H. Oakley – W.D.E. Coulson – O. Palagia (Hrsg.), *Athenian Potters and Painters* (Oxford 1997).

- Tsingarida 2009 A. Tsingarida (Hrsg.), *Shapes and Names of Athenian Vases. 7th–4th Centuries B.C.* (Brüssel 2009).
- von Bothmer 1985 D. von Bothmer, *The Amasis Painter and His World* (Malibu 1985).

DANKSAGUNG

Besonders danke ich N. Massar (Musées Royaux d'art et d'Histoire, Brüssel) für die Gelegenheit, die Amphora R 296 zu studieren, und für ihre Bereitschaft, neue Fotos anfertigen zu lassen, R. Splitter (Museumslandschaft Hessen Kassel) für das Studium der Amphora T 810 und E. Raming (Freiburg) für die Anfertigung der Profilzeichnung; sie hat auch meine Skizzen von Lippe und Fuß der Brüsseler Amphora umgezeichnet. Profitiert habe ich von Diskussionen mit M. Langner (Dank für seine Kritik am Vortrag und die inspirierenden Hinweise für die Gestaltung dieses Artikels), mit S. Schmidt (für seine Anmerkungen zum Vortrag), mit A. Jiang (für Fotos der Amphora Wien 3724 sowie den Austausch zu Amphoren des Kleophradesmalers) und mit J. Gaunt zu Form und stilistischer Ausprägung der Brüsseler Amphora. Für Fotos und Auskünfte geht mein Dank des Weiteren an A. Johnston (London), L.-H. Kerrio (Louvre, Paris) und A. Petrakova (Ermitage, St. Petersburg).

ANMERKUNGEN

- 1 Zur Fundgeschichte D. Briquel, *Catalogue des inscriptions étrusques et italiques du Musée du Louvre* (Paris 2016) 207–211.
- 2 Brüssel R 296: BAPD 202141; ARV² 1619; Beazley 1911, 218; CVA Brüssel 2 III I c Taf. 16, 2 a. b; 17 a. b.
- 3 Louvre G 107: BAPD 200088; ARV² 18, 1 („Manner of Euphronios“); CVA Louvre 6 III I c Taf. 33, 1–4; Euphronios 1991, 151–153 Nr. 19 (M. Denoyelle); D. Williams, Villard and the Campana Collection: Euphronios and Smikros, in: F. Gaultier – P. Rouillard – A. Rouveret (Hrsg.), *Céramique et peinture grecques dans la méditerranée antique. Du terrain au musée: Hommages à François Villard* (2019) 181 Abb. 181.
- 4 St. Petersburg B 2351: BAPD 200089; ARV² 18, 2 („Manner of Euphronios“); Euphronios 1991, 145–147 Nr. 17 (L. Utkina). Kein Werk des Euphronios, aber möglicherweise eins des Smikros: Williams a.O. 173 Anm. 69.
- 5 Bereits Beazley (ARV² 1619) wies auf die in Paris und St. Petersburg übereinstimmenden, etruskischen Grafitti hin; das Graffito der Brüsseler Amphora sei ähnlich. Weitere Parallelen für eine Frau als Besitzerin bei Briquel a.O. (Anm. 1) 187–189 (schwarzfigurige Halsamphora Louvre F 397).
- 6 Briquel a.O. 208–211. Vgl. zum Graffito die zwischen dem David Smart Museum Chicago (1967.115.287) und der Villa Giulia geteilte, wohl aus Cerveteri stammende Pelike des Euphronios: BAPD 200074; ARV² 16, 12; Rivista di Epigrafia etrusca, StEtr 55, 1987/88, 338–340 Nr. 117 mit Abb. Taf. 49 (G. Colonna); Euphronios 1991, 164–166 Nr. 27. 28.
- 7 Bislang ist es das einzige Zeichen für diesen Händler; für die Information danke ich A. Johnston.
- 8 Zu den überproportional häufigen Restaurierungen an Gefäßen des Euphronios G. Nadalini, *Restauri antichi su ceramiche greche*, in: M. Bentz – U. Kästner, *Konservieren oder Restaurieren*. CVA Deutschland Beih. 3 (München 2007) 31 f.
- 9 Vgl. die aus Vulci stammenden Hydrien in den Münchner Antikensammlungen, B. Kreuzer, CVA München 19, 22. Zu Halsamphoren im Rahmen des Symposiums M. Bentz, Masse, Form und Funktion. Die attisch-schwarzfigurigen Halsamphoren, in: Tsingarida 2009, 85; K. Lynch, *The Symposium in Context*, *Hesperia* Suppl. 46 (Princeton 2011) 125 f. Zu Halsamphoren im Kontext von Darstellungen des etruskischen Totenmahls, die dort häufiger aus Ton bestehen als aus Metall, und den unvermischten Wein oder Wasser enthielten, C. Reusser, *Vasen für Etrurien* (Kilchberg 2002) 195–202.
- 10 Auch in diesem Fall liegen die Fundumstände der Gefäße, wie meist bei Grabungen des 19. Jhs., im Dunklen, siehe Reusser a.O. (Anm. 9) 49–55. 148. Belege bieten aber das Grab Pellegri D mit seinen drei Amphoren (und einer Augenschale) oder das Grab Helbig C. Vgl. auch den Fund der Teller im sog. Epiktetgrab in Vulci, die 1829 in der Gemarkung Pontesodo auf dem Besitz des Prinzen von Canino ausgegraben wurden: D. Paleothodoros, *Archaeological Context and Iconographic Analysis: Case Studies from Greece and Etruria*, in: V. Nørskov u. a. (Hrsg.), *The World of Greek Vases* (Rom 2009) 51–54.
- 11 Siehe die Tabellen in Reusser a.O. (Anm. 9) 146–159.
- 12 Bentz a.O. (Anm. 9) 83–86; vgl. auch die Tabellen von L. Hanestad, *The Reception of Attic Pottery by the Indigenous Peoples of Italy: The Evidence from Funerary Context*, in: J. P. Crielaard u. a. (Hrsg.), *The Complex Past of Pottery. Proceedings of the ARCHON International Conference 1996* (1999) 305. 307 f. Definition der Gefäßform nach H. Mommsen, CVA Berlin 5, 31 f.
- 13 C. Jubier-Galinier, *Les ateliers de potiers: le témoignage des doubles amphores*, in: Tsingarida 2009, 47–58.
- 14 Siehe etwa die Halsamphora Kopenhagen, Thorvaldsen Mus. H 538: BAPD 320132; ABV 274, 121 (Antimenemaler); CVA Kopenhagen, Thorvaldsens Mus. Taf. 20. Weitere Gruppen umfassen Amphoren mit geripptem, breit auf der Schulter aufgesetztem Henkel, wie das Gefäß ehem. Basel Kunsthandel: BAPD 15; MuM 51, 1975, 59 f. Nr. 147 Taf. 32, und einige des Eucharidesmalers, siehe E. M. Langridge, *The Eucharides Painter and his Place in the Athenian Potters' Quarter* (PhD Princeton 1993) 112–116. Vgl. auch die Klasse von Cabinet des Médailles 218: V. Tosto, „Class Refers to Shape.“ *The Class of the Cabinet des Médailles 218*, in: H. A. G. Brijder u. a. (Hrsg.), *Enthousiasmos. Essays on Greek and Related Pottery Presented to J. M. Hemelrijk* (Amsterdam 1986) 97–109.
- 15 Ein rotfigurig bemaltes Exemplar Boston 03.790: BAPD 200019; ARV² 11, 2; L. D. Caskey – J. D. Beazley, *Attic Vase Painting in the Museum of Fine Arts, Boston III* (Boston 1963) 8 f. Nr. 116 Suppl. Taf. 18.
- 16 Zwischen den Gruppen mit Strickhenkeln bzw. gerippten Henkeln steht mit ihren Strickhenkeln, flacher Schulter und breitem Körper, aber einfacher Lippe und einfachem Fuß, die Amphora des Euthymides Warschau, NM 142332: BAPD 200149; ARV² 27, 8; Beazley 1928, 14 f. Taf. 4. 5. Elemente beider Varianten – breiter Hals und hoch angesetzte Henkel hier, einfache Lippe und Fuß, sich stark verjüngender Körper dort – machen auch aus einem weiteren Gefäß einen Zwitzer, aus der wohl frühesten Halsamphora im rotfigurigen Kontext, der Halsamphora in der Palastrazene auf der Bauchamphora des Andokides und des Andokidesmalers Berlin F 2159: BAPD 200001; ARV² 3, 1; A. Backe-Dahmen – U. Kästner – A. Schwarzmaier, *Greek Vases* (Berlin 2010) Abb. S. 72. Sonia Klinger (1997, 354 Anm. 42) sieht in ihr einen Vorläufer der Strickhenkelamphoren.
- 17 Allgemein Beazley 1928, 13 f. Neben den genannten gehören dazu auch die von Smikros bemalten Strickhenkelamphoren (Euphronios 1991, 254–257 Nr. 61 [L. Giuliani], zu den Gefäßen beider Maler ebenda 142–163. 254) und Dresden Dr. 289: BAPD 200096; ARV² 19 (Art des Euphronios); CVA Dresden 2 Taf. 1, 1. 2; zum Töpfer der Strickhenkelamphoren des Euphronios J. Gaunt, *The Berlin Painter and His Potters*, in: J. M. Padgett (Hrsg.), *The Berlin Painter and His World*, *Ausstellungskatalog Princeton* (New Haven 2017) 93. Ebenso hierher gehört der Fußform wegen die fragmentierte Amphora des Euthymides Louvre CP 11072: BAPD 200148; ARV² 27, 7.
- 18 Halsamphora des Euthymides Rom, Villa Giulia (ehemals Malibu 84.AE.63): BAPD 16321; Nostoi 2007, 80 f. – Halsamphora der Pezzinogruppe Kassel T 820: BAPD 8107; MuM 56, 1980, 42 f. Nr. 92 Taf. 38; K. Yfantidis, *Staatliche Kunstsammlungen Kassel. Antike Gefäße, eine Auswahl* (Kassel 1990) Nr. 144. Die Höhe beträgt 47,1 cm.

- 19 Gesamthöhe 47,1 cm. Aus Fragmenten zusammengesetzt, mit kleinen Ergänzungen. Standring ausgebrochen. Oberfläche bestoßen rechts unterhalb des Henkels hinter dem Bogenschützen. Kleine Bestoßungen im unteren Teil des Körpers.
- 20 Es unterblieb in der weiteren Bearbeitung auch der zweite Auftrag von Malschlicker.
- 21 Vgl. dazu München SH 1510 aus der Werkstatt der Leagrosgruppe: BAPD 302198; ABV 375, 203; CVA München 9 Taf. 6, 1 (Autopsie).
- 22 Eine solche Asymmetrie ist auch an anderen Halsamphoren feststellbar, siehe etwa die des Euthymides Rom, Villa Giulia (siehe oben Anm. 18).
- 23 Siehe T. Schreiber, *Athenian Vase Construction* (Malibu 1999) 80.
- 24 Die schwarzfigurigen Standardhalsamphoren unterscheiden sich durch ihre Proportionen, denn sie haben einen niedrigeren Hals und Körper auf einem meist flachen, breiten Fuß; siehe Definition durch H. Mommsen (siehe oben Anm. 12). Gemeinsam ist beiden Formen das Herauswachsen der Henkel aus dem Hals.
- 25 Vgl. etwa Brüssel A 130: BAPD 301561; ABV 308, 2; E. Böhr, *Der Schaukelmaler* (Mainz 1982) 19, 97 Nr. 118 Taf. 123, entstanden in Phase III, also gegen 520 (ebenda 56).
- 26 Wien, KhM 3723 (1091): BAPD 201795; ARV² 193; G.M.A. Richter, *The Kleophrades Painter*, *AJA* 40, 1936, 109–128 Abb. 13–15; CVA Wien, KhM 2 Taf. 53, 1. 2. Die Bemalung dieses Gefäßes hat Beazley dem frühen Kleophradesmaler zugewiesen. Auf den Halsamphoren des Malers, alle mit gedrehten Henkeln aber unterschiedlichen Fußformen, wird das ausgesparte Band mit links gerichtetem Mäander auf dem Hals eingesetzt, siehe etwa Rom, Villa Giulia 47836 (BAPD 201671; ARV² 184, 18; CVA Rom, Villa Giulia 4 Taf. 38 Profil S. 40) oder Madrid, NM 1999.99/88: BAPD 44154; P. Cabrera Bonet (Hrsg.), *La colección Várez Fisa en el Museo Arqueológico Nacional* (2003) 257–259 Nr. 88, in beiden Fällen auf Höhe des Henkelansatzes am Hals.
- 27 Beazley 1911, 218.
- 28 München SH 1552: BAPD 7762; CVA München 9, 34 Taf. 24, 2: um 500, der Gruppe von München 1501 zugewiesen. Zur Einordnung der Gruppe zwischen Antimenesmaler und Kleophradesmaler Kunze-Götte 1992, 83 f.
- 29 Siehe Anm. 18.
- 30 Siehe Anm. 18. Die Lippe ist nach dem Brüsseler Vorbild ergänzt, vielleicht zu hoch im oberen Halsteil. Die Bemalung wurde Euthymides zugewiesen.
- 31 Vgl. zur ‚gestreiften‘ Innenseite auch die Pelike des Acheloosmalers New York 49.11.1: BAPD 302864; ABV 384, 19; D. von Bothmer, *Attic Black-Figured Pelikai*, *JHS* 71, 1951, 45 Abb. 3; ebenso die rotfigurige Pelike Boston 1973.88: BAPD 4437; M. Robertson, *Jumpers*, *Burlington Magazine* 119, 1977, 78–88. Diese Hinweise verdanke ich R. Guy. Siehe zur Form beider Gefäße R. Becker, *Formen attischer Peliken von der Pioniergruppe bis zum Beginn der Frühklassik* (Böblingen 1977) 2.
- 32 Bloesch 1951, 38 f.; Holmberg 1989, 64; Kunze-Götte 1992, 17, 31 f. Die Rille auf der Unterseite ist nur partiell vorhanden, in der rechten Hälfte der Seite mit Hermes.
- 33 Vgl. Kunze-Götte 1992, 150 f.
- 34 Für Vergleiche siehe Kunze-Götte 1992, Profile S. 153–155, bes. Würzburg L 202: BAPD 301894; ABV 341; Kunze-Götte 1992, 153 Profil S. Taf. 53, 2.
- 35 Zur Brüsseler Amphora Beazley 1911, 218; Beazley 1928, 14 Anm. 1. Als zweites Vorläufergefäß galt Beazley die Wiener Halsamphora (siehe oben Anm. 26). Zu den nolanischen Amphoren des 5. Jhs. H. Euwe, *The Shape of the Early Nolan Amphorae* (490–480 B.C.): *The Origin and the Relation with Other Small Neck-Amphorae*, in: J. Christensen – T. Melander (Hrsg.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery Copenhagen 1987* (Kopenhagen 1988) 144–151; ders., *The Nolan Amphorae in Dutch Collections and their Pottery*, *BABesch* 64, 1989, 114–133. Kunze-Götte 1992, 18 sah die kleinformatigen Halsamphoren des späten 6. Jhs. als Ausgangspunkt für die Entwicklung der nolanischen Amphoren.
- 36 Beispiele: J.M. Padgett (Hrsg.), *The Berlin Painter and His World*, *Ausstellungskatalog Princeton* (New Haven 2017) 379.
- 37 London, BM 1836,0224.34 (E 265): BAPD 274999; CVA British Museum 6 III I c Taf. 8, 1 (Bemalung durch Olto).
- 38 London, BM 1836,0224.126 (E 258): BAPD 200436; ARV² 54, 4; CVA British Museum 3 III I c Taf. 5, 1; Klinger 1993, 185 Abb. 1. 2; 187 f.
- 39 Louvre F 30 (mit Töpfersignatur): BAPD 310456; ABV 152, 29; von Bothmer 1985, 140–142 Nr. 27, dort weitere Beispiele. Vgl. auch die Schale des Psiax in New York, deren Form den Schalen des Amasis in Florenz, Oxford und im Vatikan (siehe hier Anm. 46) sehr nahe steht, New York 14.146.1: BAPD 200029; ARV² 8, 9; J.R. Mertens, *Some New Vases by Psiax*, *AntK* 22, 1979, Taf. 12; dies., *The Colors of Psiax*, in: K. Lapatin (Hrsg.), *Papers on Special Techniques in Athenian Vases. Proceedings of a Symposium Malibu 2006* (Los Angeles 2008) 141 Abb. 1, dort (140) auch zur Verbindung zu den Schalen des Amasis. Zu diesen von Bothmer 1985, 221–228.
- 40 Mit Bemalung durch den Schaukelmaler, *Psykeramphora* Boston 00.331: BAPD 301542; ABV 307, 62; E. Böhr, *Der Schaukelmaler*. *Kerameus* 4 (Mainz 1982) Taf. 133; Halsamphora z.B. Brüssel A 130: BAPD 301561; ABV 308, 82; Böhr a.O. Taf. 124 c; Tampa 86.25: BAPD 340572; Beazley, *Para.* 134, 70bis; Böhr a.O. Taf. 95 f. Bemalt vom Princetonmaler, London, BM 1843,1103.100 (B 212): BAPD 320400; ABV 297, 1; Böhr a.O. Taf. 175 b.
- 41 New York 98.8.14: BAPD 301598; ABV 311, 8; CVA New York, Metropolitan Museum 4 Taf. 20, 2. 4. Andokides ließ seine Rippenhenkel durch ein Mäanderband und eine hängende Palmette am unteren Rand hervorheben, auf der Amphora aus Vulci, London, BM 1980,1029.1: BAPD 302217; ABV 253, 2; CVA Northampton, Castle Ashby Taf. 7, 1. Eine Halsamphora ehemals im Basler Kunsthandel (siehe oben Anm. 14) bietet schließlich eine weitere Variante zur Betonung der Henkel: Hier wurden auf den Bandhenkel, der mit einer mit einer horizontalen Leiste auf der Schulter aufgesetzt ist, zwei tongrundige Wülste mittig aufgelegt, die einen dem bemalten Henkel in Brüssel entsprechenden Effekt bewirken.
- 42 J.R. Mertens, *A Black-Figure Hydria of Red-Figure Date*, *Indiana University Art Bulletin* 2, 1979, 6–15; Klinger 1993, 184 Anm. 10; B. Kreuzer, CVA München 19, 122 zu Taf. 50, 3. 4. Vgl. auch die Kalpis mit tongrundiger Lippe und tongrundigen Henkeln Bonn 70: BAPD 200141; ARV² 28, 12; CVA Bonn 1, Taf. 16, 1; Klinger 1997, 361 Abb. 21, mit Bemalung durch Euthymides.
- 43 Rote Linie-Maler New York 06.1021.59: BAPD 306076; ABV 605, 5; CVA New York, Metropolitan Museum 4 Taf. 46, 13–16, oder London, BM 1867,0508.984 (B 276): BAPD 306004; ABV 601, 15; CVA British Museum 4 III H e Taf. 69, 1. Zur Zusammenarbeit von Kanutöpfer und dem Rote-Linie-Maler Holmberg 1989. Vgl. auch London, BM 1836,0224.96 (B 277): BAPD 301910; ABV 343, 8 (Michiganmaler, Perizomagruppe); CVA British Museum 4 III H e Taf. 70, 1, und die beiden Halsamphoren Tampa und Boulogne 85; E. Reeder Williams, *The Archaeological Collection of the Johns Hopkins University* (Baltimore 1984) 156 f., alle von der Hand des Michiganmalers.
- 44 Siehe oben Anm. 38.
- 45 Euphronios 1991, 254. Weitere Beispiele auf Schalen bei J.D. Beazley, *Amasea*, *JHS* 51, 1931, 268.
- 46 Auf den beiden Halsamphoren Boston 01.8026 und 01.8027: BAPD 310453 und 310454; ABV 152, 26. 27; von Bothmer 1985, 130–137 Nr. 24, 25, sowie den Schalen Oxford 1939.118: BAPD 310518; ABV 157.89, und Vatikan 369A: BAPD 310516; ABV 157, 87; von Bothmer 1985, 223–226 Nr. 62, zur Datierung 225. Zu den Halsamphoren Mommsen 1997, 29. Wie die Brüsseler Lippe sind auch jene der Halsamphoren des Amasis stark ausgehöhlt, siehe Paris, Cabinet des Médailles 222 und

- Boston 01.8026: von Bothmer 1985, Abb. S. 128 und 133; Mommsen 1997, 30f. Abb. 34 und 38.
- 47 Halsamphora der Leagrosgruppe Bologna PU 1439: BAPD 302141; ABV 371, 146; CVA Bologna 2 Taf. 13, 1; Bloesch 1951, 38 Nr. 2.
- 48 Der Glanzton ist unter den Figuren nicht ganz deckend, horizontal aufgetragen. Auf der Rückseite auf Lippe ein kurzer horizontaler und ein vertikaler Glanztonstrich: Hier ist der Glanzton von innen herausgelaufen, als der Maler ihn die Vase kopfüber haltend aufgetragen hat.
- 49 Die mit dem spitzen Instrument vorgenommenen Ritzlinien gleichen eher jenen, die schwarzfigurige Maler hinterlassen haben – vgl. etwa die Gefäße der Leagrosgruppe CVA München 19, 96, 119 – als jenen rotfiguriger Maler, deren Instrumente eine breitere Furche erzeugten, siehe M. Boss, Vorzeichnungen auf Vasen der „Pioneer-Group“, in: I. Wehgartner (Hrsg.), Euphronios und seine Zeit. Kolloquium Berlin 1991 (Berlin 1992) 81–89.
- 50 Vgl. die Abbildungen von Gesichtern des Euphronios und des Phintias mit jenen des Kleophradesmalers, Boss a. O. 83 Abb. 6; 85 Abb. 12; 88 Abb. 18. Zum Kleophradesmaler und seinen Kollegen insbes. M. Boss, Preliminary Sketches on Red-Figured Vases of the Early Fifth Century B.C., in: Oakley 1997, 345–351.
- 51 Vgl. für eine vergleichbare Charakterisierung eines Malers Kunze-Götte 1992, 7–9, zum Maler der Halsamphora München SH 1541.
- 52 A. W. Johnston, Trademarks on Greek Vases (Warminster 1979) 43–47.
- 53 Vor allem im Vergleich mit der Schale München NI 8704: BAPD 200080; ARV² 16, 17; CVA München (19) Taf. 18, 1. 19, 1. Auffallend sind die länglichen Glanztonpunkte entlang des Löwenkalps: Diese Zotteln werden üblicherweise in Umrisslinien in Glanzton angelegt. Eine Ausnahme bildet die fragmentierte Hydria der Pioniergruppe Genf, Slg. Chamay und Paris, Louvre CP 11090: BAPD 200200; ARV² 35, 18; F. Zardini, The Myth of Herakles and Kyknos (Verona 2009) Abb. S. 388, dort haben die Zotteln die längliche Form wie auf der Schale, sind jedoch ganz mit Glanzton gefüllt.
- 54 Vgl. etwa Athena auf der Hydria München SH 1719: BAPD 302008; ABV 361, 13; CVA München 19 Taf. 52, 2.
- 55 Zum Leatöpfer B. Kreuzer, CVA München 19, 82. 94. Vgl. etwa die Kalpiden des Leatöpfers Dresden Dr. 295 (BAPD 200075; ARV² 16, 13; CVA Dresden 2 Beilage 8, 1 Taf. 39, 4. Bemalung durch Euphronios) und Basel BS 437: BAPD 200195; ARV² 34, 13; CVA Basel 5 Taf. 14 Beil. 5, 1, die Bemalung zeigt Gemeinsamkeiten mit Euthymides und dem Dikaosmaler.
- 56 Zu Gemeinsamkeiten und Besonderheiten siehe H. R. Immerwahr, Attic Script (Oxford 1990) 71–76.
- 57 Weitere Buchstaben stehen rechts vom linken Knie, EY[.]I sowie auf der Rückseite rechts neben dem Bein des Bogenschützen, I sowie ein Λ (?). Vgl. zur Kombination von verständlicher und sinnloser Inschrift auch die Halsamphora des Euthymides in Rom, hier Anm. 18.
- 58 CVA München 19 Abb. S. 120.
- 59 Zum Interesse der Leagrosgruppe an der Wiedergabe des Raums B. Kreuzer, A Frame for Names: The Case of the Hydria Louvre F 287, in: A. Avramidou – D. Demetriou (Hrsg.), Approaching the Ancient Artifact: Representation, Narrative, and Function. A Festschrift in Honor of H. Alan Shapiro (Berlin 2014) 363–372.
- 60 Siehe Anm. 4.
- 61 Siehe Anm. 18.
- 62 Vgl. die Halsamphora des Acheloosmalers Vatikan 39552: BAPD 302397; ABV 383, 4; LIMC V (1990) 105 Nr. 2730 Taf. 106 s.v. Herakles (J. Boardman). Vgl. zur Haltung die ebenfalls mit Waffen heraneilenden Amazonen auf dem Vulkankrater des Euphronios Arezzo 1465: BAPD 200068; ARV² 15, 16; Euphronios 1991, 128–136 [M. Iozzo], oder die fliehenden Söhne des Eurytos auf der Schale des Epiktet Palermo V 653: BAPD 200474; ARV² 73, 30; Lissarrague 1990, 104 Abb. 57. Explizit fliegend erscheint der als Hoplit gerüstete und mit Flügeln ausgestattete Mann auf der Halsamphora London, BM 1848,0619.2 (B 240): BAPD 5; Kunze-Götte 1992, Taf. 61.
- 63 Zu weiteren Parallelen siehe E. Böhr, CVA München 18 Taf. 31, 4; B. Kreuzer, CVA München 19, 121.
- 64 Gemeinsam ist den übrigen derart gedrehten Figuren die parallele Führung der Oberschenkel bis auf Kniehöhe, vgl. zusätzlich die Schale des Oltos Boston 13.83: BAPD 200362; ARV² 47, 153; A. Bruhn, Oltos and Early Red-Figure Vase-Painting (Kopenhagen 1943) Abb. 16. Ein weiteres Beispiel eines in die Vorderansicht gedrehten Beins auf dem Hydrienfragment Berlin F 2175 B: BAPD 202461; ARV² 246, 11; CVA Berlin 9 Taf. 3, 2.
- 65 Diese Haltung ist seltener als den Bogen auf Höhe der Schulter zu spannen, wie auf der Amphora St. Petersburg; vgl. etwa den ebenfalls nackten, nur mit der Kidaris bekleideten und Bartflaum tragenden Bogenschützen in Rückansicht auf der fragmentierten Schale des Psiach München NI 8323: BAPD 200028; ARV² 7, 8; CVA München 18 Taf. 10, 1. 3.
- 66 Gleiches gilt für die Kassler Amphora (siehe Anm. 18) und die Amphora des Euxitheos (siehe Anm. 38). Zu solchen unvollständigen Bildern N. Dietrich, Unvollständige Bilder im spätarchaïschen und frühklassischen Athen, AntK 16, 2013, 37–55.
- 67 Berlin F 2279: BAPD 200977; ARV² 115, 2; CVA Berlin 2 Taf. 61, 2.
- 68 Im Innenbild der Schale nahe Hermaiosmalers Berlin F 2271: BAPD 200954; ARV² 111; CVA Berlin, Pergamonmuseum 1 Taf. 7, 1. 2, oder des Aktorionemalers Newcastle: BAPD 352445; Beazley, Para. 334, 3bis. Als den Körper bedeckendes Ledergerwand auf der schwarzfigurigen Lekythos der Haimongruppe Frankfurt, Liebieghaus 531: BAPD 5147; CVA Frankfurt 2 Taf. 49, 11. 12. Als Tierfell ist es für Mänaden belegt, siehe das Schalenfragment Louvre G 11: S. R. Wolf, Herakles beim Gelage (Köln/Weimar/Wien 1993) Abb. 98, als Körper bedeckendes Gewand für Amazonen, im Innenbild der Schale des Euphronios Louvre Cp 11981: BAPD 200085; ARV² 17, 21; Euphronios 1991, 212 Nr. 46, für die Rückseite der Hose im Innenbild der Schale des Hermaiosmalers Louvre G 35: BAPD 200948; ARV² 111, 13; CVA Louvre 19 Taf. 60, 4.
- 69 Siehe die Liste von Lissarrague 1990, 287f.
- 70 Siehe die Liste von Lissarrague 1990, 288f. Vgl. die Schale München 2629 A: ARV² 89; CVA München 18 Taf. 76, 1. Auf einem großen offenen Gefäß auf dem Kelchkrater des Myson Berlin V.I. 3257: BAPD 202366; ARV² 239, 17; CVA Berlin 11 Taf. 24, 1. 2.
- 71 Basel BS 459: BAPD 352420; Beazley, Para. 372, 50bis; CVA Basel 2 Taf. 5, 1.
- 72 Lissarrague 1990, 287. Damit entfällt die Grundlage für die Interpretation von P. O. Brönsted, A Brief Description of Thirty-Two Ancient Painted Vases, Lately Found in Excavation Made at Vulci, in the Roman Territory, by Mr. Campanari and now Exhibited by him in London (London 1832) 39f., der in dem jungen Mann Alexandros/Paris erkennen wollte.
- 73 J. Boardman – D. C. Kurtz, Booners, in: Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 3 (Malibu 1986) 35–70; M. C. Miller, Athens and Persia in the Fifth Century BC (Cambridge 1997) 153–187; W. Filser, Die Elite Athens auf der attischen Luxuskeramik (Berlin 2017) 209–217.
- 74 Bloesch 1951, 38. Stellvertretend: Halsamphora München SH 1541: BAPD 4820; Kunze-Götte 1992, Taf. 2, 1.
- 75 Vatikan 369A und Oxford 1939.118: Siehe Anm. 46. Lieferte diese Werkstatt die Anregung für die neue Gestaltung?

Paint it black: Boeotia, Attica and Black-Glaze Pottery

Isabelle Algrain

This contribution to the study of black-glaze pottery is based on ongoing research on the origin and the evolution of the Greek kantharos, a shape that will serve as a case study. This research is mainly concerned with the appearance of the shape in the Boeotian and Attic repertoires at the end of the seventh/beginning of the sixth century and with the links that these two regions had with each other as well as Etruria that led to the creation of the Greek carinated kantharos. As we shall see, the appearance of the kantharos in Boeotia invites reflection on the application of black glaze to a whole vase, with no reserved areas on the visible surface. This type of decoration is a conscious choice on the part of the potter since the black glaze is not just the result of a firing process but the deliberate addition of a slip that differs from the color of the clay.

Black-glaze vases are the result of a double evolution, both of the models and decorative schemes and also of the techniques of firing which allow the vitrification of the surface and the achievement of a good quality shiny black gloss. Examples of vases painted entirely in black, notably skyphoi, existed during the eighth century, but at

the end of the eighth/beginning of the seventh century, they gradually adopted a different decorative pattern with a reserved area at the level of the handles.¹ Most of the shapes seem to follow this same temporal scheme and adopt more complex decorations as early as the end of the eighth century, while a few others, such as some Phaleron cups from the Athenian Agora (a shape usually decorated), retained a whole black decoration.² At the end of the seventh century, a period during which we speak of a *horror vacui* for the decoration of figured pottery, we thus find very few examples of vases with this black glaze on the entire surface. Most of them are rarely painted entirely in black and often retain a reserved line on the edge of the lip, between the handles, at the greatest diameter of the body, or inside the vase. Furthermore, if we look at these vases from a technical point of view, they are often endowed with a poor-quality black slip, not really shiny, and they are categorized as “semi-black ware” or “streaky black-glaze” in the publications (Fig. 1).³ Though these vases belong to black-glaze wares, they do not attest to any particular interest on behalf of their potters to achieve a good quality shiny surface.



Fig. 1 Oinochoe P 12611 and trefoil oinochoe P 12331 from the Athenian Agora, 7th century B. C.

In sixth century Attica, the earliest known shapes entirely painted with a shiny black gloss, sometimes with added red bands, date from the first quarter of the century and include the trefoil oinochoe and the olpe (Fig. 2).⁴ Some Corinthian-type skyphoi were occasionally painted in black but this type often has a reserved area at the level of the handles or a decoration of bands or rays at the base.⁵ The tombs of Kerameikos yielded black-glaze lekythoi of the Deianeira type as early as the first half of the sixth century.⁶ In Boeotia, the situation is more complex than in Attica because our information on the seventh century pottery is much more fragmented. Cemeteries such as Rhitsona, Tanagra and Akraphaia contain very little material dated before the beginning of the sixth century,⁷ but, as we shall see later, we can already note that kantharoi seem to be one of the shapes which benefited from this surface treatment at the beginning of the sixth century. It seems that during a good part of the seventh century, there is a gap during which potters no longer produced a wide range of shapes entirely painted in black, especially following the gradual introduction of Orientalizing and Corinthianizing decoration (rays at the base of kotylai, for example). Yet, at the transition to the sixth century, black wares began to take a greater place in the Greek repertoires.

At the same time, there is another region of the Mediterranean world that produces a huge amount of black pottery. In Etruria, the period extending from the end of the seventh to the middle of the sixth century corre-

sponds to that of the largest production of vases in *bucchero nero*. Before the last quarter of the seventh century, when “mass production” of *bucchero* vases begins, their production was limited and the vases, clearly made for the elite, had exceptional characteristics in their techniques, decoration and finishing. In the Etruscan cultural area, potters were inspired by metallic shapes: Gran Aymerich even speaks of a “toreutic taste”, a metal tradition of the Etruscan *bucchero*, as the shapes, the techniques employed, the decorative compositions and the iconographic motives are specific to the metal arts.⁸ But the fact that they were produced in clay does not indicate their low value or that they were mere copies of metallic shapes. The interactions between ceramic objects and metallic objects were dynamic and it would be wrong to presume a metallic origin for all *bucchero* vases, as Gran Aymerich points out when speaking of a “paradoxe du prototype luxueux”. These *bucchero* vases had an important role in exchange since they were semi-luxury vessels, widely distributed among the elites.

Questions therefore arise regarding the appearance of black glaze in Boeotia and Attica. Was it an independent local creation which appeared at the same time in these two areas? Were there any interactions between Boeotia and Attica affecting the invention of black vases? Can we determine whether and to what extent an external influence was involved? And did Etruria play a role in it? Was the imitation of metal vases enough to explain the interest of the Boeotian and Athenian potters for this surface treatment?



Fig. 2 Oinochoe P 14998 and trefoil olpe P 5399 from the Athenian Agora, first quarter of the 6th century B. C.

Case study: the Greek kantharos

Although there are kantharoid shapes during the seventh century in the Athenian and Boeotian repertoires, there is no doubt that the Greek carinated kantharos (Type A1 in Attica, shallow-bottomed type in Boeotia), which appears in the hands of Dionysos and Herakles in Athenian iconography, copied an Etruscan shape made in *bucchero nero*, the carinated Type 3e kantharos in Rasmussen's typology.⁹ Though the Etruscan kantharos already existed in *impasto* in the eighth century B.C., it appeared in the *bucchero* repertoire at the end of the third quarter of the seventh century B.C.¹⁰ The shape evolved quickly and adopted a tall flaring foot to become the Type 3e kantharos, produced between the last quarter of the seventh century and the middle of the sixth century, and frequently exported outside Etruria (Fig. 3).¹¹ The production of the Etruscan kantharos was not limited to pottery and there are about twenty metal examples, some of which were exported to Greece and copied locally.¹²

In the Attic repertoire, the Type A1 kantharos was a marginal shape. It appeared in the last years of the first quarter of the sixth century, with no immediate predecessor. Indeed, the Geometric high-handled kantharos, stemless or with an annular foot, which disappeared gradually after the second quarter of the seventh century, does not have the same shape as the carinated kantharos, with its deep bulbous bowl and short lip.¹³ The first known examples of Type A1 kantharoi were thus produced by the KX Painter and the Komast Group. Unfortunately, these vases only survive as fragments, but it is possible to get an idea of their shape since these painters represented it on their vases: a shallow bowl, high lip, conical or flaring foot and high-swung handles, close to

the Etruscan kantharos.¹⁴ From the second quarter of the sixth century, the vase was almost exclusively associated in iconography with Dionysos and sometimes with Herakles. For example, on a band cup attributed to the Oakeshott Painter, Dionysos leads Hephaistos back to Olympus on the obverse and reappears on the reverse with Ariadne (Fig. 4).¹⁵ On both occasions, the god holds ivy, vines and a kantharos. As for Herakles, he also uses a kantharos in some scenes, such as a black-figure neck-amphora, where he is about to take wine from a pithos in the cave of the centaur Pholos.¹⁶ Gras finds an explanation of the association between Dionysos and the vase in the myth of the Tyrrhenian pirates, seeing in it a metaphor for the victory of Greek wine over Etruscan.¹⁷ But a simpler explanation is that the two characters were both born in Boeotia. The low number of Type A1 produced in Attica between the beginning of the sixth and the middle of the fifth century (around 30 pieces) and the huge number of representations (more than 1600) of kantharoi from the beginning of the sixth to the beginning of the fourth century suggests that Athenian painters had another source of inspiration, probably Boeotia. There, the kantharos was the drinking vessel *par excellence* and it is likely that the Athenians associated it with anything Boeotian, thus with Dionysos and Herakles. The painted kantharos with the inscription BOIOTIOS decorating the shield of a warrior on an amphora attributed to the Nikon Painter is striking evidence that the shape was associated with Boeotia in the minds of Athenian painters.¹⁸

In the Boeotian repertoire, there were two types of kantharoi.¹⁹ The deep-bottomed kantharos, a stemless vase with a deep bowl, was a high-handled kantharos, whose production began at the end of the eighth century and which was still in use during the Archaic period (Fig. 5).²⁰ From at least the middle of the sixth century onwards, the shape was also produced in black-glaze and black-figure but was quickly supplanted in archaeological contexts by the shallow-bottomed kantharos. The shallow-bottomed kantharos, a vase with a shallow bowl, a high lip and a conical foot, directly copied the Etruscan Type 3e kantharos (Fig. 6).²¹ Unlike Attica, this type



Fig. 3 Etruscan kantharos in *bucchero* with impressed fans. The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 21.88.146. Rogers Fund, 1921. Second half of the 7th century B.C.



Fig. 4 Detail from a Black-figure band cup attributed to the Oakeshott Painter. The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 17.230.5. Rogers Fund, 1917. c. 550 B.C.



Fig. 5 Deep-bottomed kantharos.
Berlin, Antikensammlung, inv. 3143.59.

flourished in Boeotia, most likely because the kantharos was already an important part of the Boeotian repertoire with the long tradition of the deep-bottomed kantharos.

Two black-glaze kantharoi discovered in a house in Delphi ("la maison du VII^e siècle") might indicate that the shape was copied earlier in the Boeotian pottery repertoire than previously thought (Fig. 7).²² These two vases were discovered in a building of 3.55 m/3.85 m by 3.20 m whose stone walls rise to a height of 45 cm. The rest of the elevation was made of mudbricks. The destruction of the building, probably during a fire as evidenced by the presence of fragments of carbonized beams, transformed the mudbricks into a compact layer of earth inside which were found 24 complete vases, numerous frag-

ments and loom weights. French archaeologist Lucien Lerat, who excavated the building, dates the context to the Early Corinthian period (620/615–595/590) on the basis of the black-glaze Corinthian vases found there, a date confirmed by C.W. Neeft on the basis of the Black style kotylai.²³ The whole set forms a coherent assemblage, and is typical of the end of the Early Corinthian, based on comparison with Corinthian material of the same period from the Anaploga Well and from a well discovered near Temple E, where an Etruscan *bucchero* kantharos from the end of the seventh century was also found.²⁴ Lerat is not certain of the origin of the two kantharoi, but the numerous Boeotian parallels and the proximity of Boeotia to Delphi leave little doubt about their Boeotian origin.²⁵ In view of the great coherence of the Corinthian material found in this building, it is likely that the kantharoi are contemporary with these vases and should therefore be dated to the end of the Early Corinthian or early Middle Corinthian at the latest. They could therefore be the oldest examples of Boeotian kantharoi thus far. Due to the massive production of black-glaze kantharoi in Boeotia, the existence of an Etruscan model in *bucchero nero* and the chronology of the two kantharoi from Delphi, it would be tempting to think that even the first Boeotian kantharoi were made in black-glaze.

These two kantharoi, which are the oldest known adaptations from Attica and Boeotia, respect the most characteristic elements of Etruscan kantharoi, not only in terms of morphology, but also in terms of surface treatment. They copy the Etruscan model so closely that Gras describes them as "véritables contrefaçons".²⁶ Neverthe-



Fig. 6 Shallow-bottomed kantharos. Berlin, Antikensammlung, inv. 31497.



Fig. 7 Black-glazed kantharoi from Delphi, inv. 7677 and 7678.

less, this imitation is not entirely faithful: the firing technology of *bucchero nero* vases implies that the clay blackens to the core, making the entire vase completely black. However, this technique is used neither in Attica nor in Boeotia: Boeotian potters used a technique they knew and the *bucchero nero* was reproduced in the form of a black gloss that completely covers the outside of the vase, though the color of the clay is visible under the foot.

Since Boeotian potters copied the black glaze, we might consider whether the figured decoration made in a local “Six’s technique”, recently studied by Sabetai and Avronidaki,²⁷ was also an imitation of the Etruscan kantharoi’s decoration. Indeed, Etruscan kantharoi, like other shapes in *bucchero nero*, were regularly decorated with engraved motives and figures on the black background, among other types of decorations (Fig. 8). Some Boeotian kantharoi show a very similar technique, with decoration simply engraved on the black background and enhanced by a few touches of color. This decorative technique is sparsely used on Attic and Boeotian pottery before the middle of the sixth century, and is a precursor of the Six’s technique, which was “invented” by Nikosthenes’ workshop in Attica during the last quarter of the sixth century.²⁸ The black-glaze kantharos from Adolphseck – whose shape is very similar to that of the Delphi vases – is decorated by engravings on the black glaze, a sphinx on side A and a siren on side B.²⁹ There are some traces of added purple on the figures. Another example from Bonn, this time on a variant of the shape with bridges and spurs on the handles that appears in the middle of the sixth century, shows Artemis shooting a stag (weapon omitted on face B).³⁰ These vases reinforce the idea of a direct transmission between the Etruscan model and the Boeotian copy, without any involvement from Attica. They also point to links between the Etruscan kantharoi in *bucchero nero* and the black-glaze Boeotian kantharos and thus of a network, direct or indirect, linking Etruria and Boeotia.

Considering that Etruscan kantharoi were also made in metal and the “toreutic taste” of the Etruscan potters, one might wonder about the links between metal production and the development of black-glaze. In line with Vickers and Gill,³¹ should we consider black-glaze as a cheap counterpart for silver, and Greek kantharoi as mere copies of Etruscan metal models? Brijder considers that the model behind the Greek kantharos, especially the Attic examples, is indeed to be found in Etruscan silverware.³² It is true that a few metal examples reached Greece, but the first Greek examples, namely the two Boeotian black-glaze kantharoi from Delphi, closely copy the Etruscan *bucchero* Type 3e, specifically the diamond notches on the carination. These notches are a common feature on Etruscan *bucchero* vases and their origin can be traced back to *impasto* decoration as early as the first half of the eighth century B.C.³³

What about Attica? The kantharos was an insignificant shape in the Attic repertoire during the sixth century and it appears to be associated very clearly with Boeotia



Fig. 8 Etruscan kantharos in *bucchero*.
The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 64.17.
Gift of Mr. and Mrs. Jan Mitchell, 1964. 7th century B.C.

in iconography. The global morphological study of the Attic kantharos shows that there was a Boeotian influence in the creation of some of the other types of this shape, too.³⁴ Thus, kantharoi with bridges and spurs appear in Boeotia more than half a century before the Athenian Type A2. The same goes for the Athenian Type B2 which date from the second half of the fifth century. In Boeotia, there was a similar shape of stemless short-handled kantharos as early as the end of the sixth century, which evolved towards a vase identical to Type B2 by the middle of the fifth century.³⁵ Therefore, a Boeotian origin of this subtype appears to be likely. When it comes to the kantharos, Boeotia seems to have had an important influence on Attica but this influence is however limited, as we shall see, to typological aspects.

From material objects to immaterial practices

The uses of the Boeotian kantharos were very different from that of the Attic kantharos. In Attica, the carinated kantharos Type A1 and its closest subtypes, namely Types A2, C and D, had an extremely limited and specific production, as we have less than 60 examples.³⁶ In most cases, these vases were decorated with divine and heroic themes by excellent painters, sometimes with special techniques, and were of a very high quality. They were mainly dedicated in sanctuaries both in and outside Attica. The representations of the vase do not show it used in everyday life, and mortals in banquet scenes drink wine from other forms, such as cups and skyphoi.

The appropriation of the shape in Boeotia is probably not linked to an interest in Etruscan culture but, on the contrary, to the possibilities of adapting the vase to the social and cultural life of the region. In the process of imi-

tation of both the shape and its decoration, the Boeotian potters adapted the kantharos to a Boeotian use. It seems to be a sign of regional cultural identity. Thus, when a Boeotian painter of the fifth century depicted a porter carrying bags full of pottery on a kantharos, he did not fail to include kantharoi in his burden.³⁷ In archaeological contexts, numerous graves yielded kantharoi, the funerary shape *par excellence* of the Boeotians, as the lekythos was later in Attica. The vase was found in Boeotian tombs from the beginning of its production, and sometimes in very large quantities, as shown by the material of a tomb of Rhitsona (*ca.* 515 B. C.) which contained no less than 126 kantharoi³⁸, and it was also represented on Boeotian funeral steles.³⁹ Kantharoi were dedicated in large quantities in sanctuaries such as the Theban Kabeirion and a shrine to Herakles in Tanagra, where thousands of fragments were unearthed, belonging to two types: bird-vase class kantharoi and black-glaze kantharoi.⁴⁰

The absence of Archaic domestic contexts from our archaeological data does not make it possible to determine the extent of use of kantharoi in everyday life. However, representations on the Boeotian Dancers Group's vases show the use of the vase in the context of the banquet. For example, on the tripod kothon at Berlin (Fig. 9), the vase is used by one of the banqueters lying on a *kline*⁴¹ and it is well suited to allow the circulation of wine between the guests since, as Gras notes for the Etruscan kantharos, it can move in a horizontal space.⁴² The shape of the handles makes it possible to easily pass the vase to a neighbor, which makes it the perfect vase for commensal rituals. The vase also appears in the hands of a banqueter on a kantharos of the Boeotian Dancers Group and is filled by a cupbearer from an oenochoe.⁴³ The vase is exceptional due to the presence of an inscription painted inside, just under the lip, saying "Gothos



Fig. 9 Detail from a Boeotian exaleiptron. Berlin, Antikensammlung, inv. F 1727.

(or Pothos) gave me to Ptoiophestos as a present of hospitality” (Fig. 10). The decoration, made with cylinder seals, on the *bucchero* vases frequently shows this transmission from one guest to another as part of the banquet, and gift inscriptions of a similar type appear on various *bucchero* shapes.⁴⁴ The name of the person receiving the gift is often omitted, but the context of discovery and the importance of the *bucchero* among the Etruscan elite as an exchange commodity can help reconstitute the different functions of the vase, such as a wedding gift, or a diplomatic gift, along more traditional functions such as offerings in sanctuaries or graves.⁴⁵

Conclusion

The study of the Greek kantharos thus makes it possible to question the origin of black-glaze in a region such as Boeotia and to consider close links between this region and Etruria during the late seventh/early sixth century period, links that could have had a material impact and triggered the appearance of Boeotian black-glaze. Far from being mere copyists of Athenian trends, Boeotian potters and painters, often overlooked in publications, worked in a region of innovation since they in turn influenced the production of Athenian kantharoi on a morphological level and were also experimenting with a variant of the Six’s technique long before Athens.

This research also shows that foreign influences on Greek pottery were not limited to special cases. These were not vases manufactured in large export centers, such as Athens, intended primarily to be sold in their region “of origin”, like the copies of Etruscan vases of Nikosthenes’ workshop.⁴⁶ Nor was it an appropriation of a foreign shape associated with luxury practices and consumed by an elite among the Greek population, as is the case, for example, with Achaemenid phialai or, to a lesser extent, with alabastra.⁴⁷ The Etruscan kantharos was a shape that was integrated rapidly and sustainably into a local ceramic repertoire and became a marker of culture and identity for a region. This quick appropriation and the connection with a foreign region are all the more exceptional when one remembers that Boeotia did not play a major role in international relations during the Archaic period.

For now, the role played by Athens as well as the influences that could have affected the development of a good quality shiny black-glaze there (if it is not independent) are less clear but offer prospects for research. This paper has focused on the issue of black-glaze in relation to the kantharos and cannot for the moment be generalized to all other shapes. However, it would be interesting to repeat this exercise with other early shapes covered with black-glaze, especially in Attica, to determine what kind of global influences were at work.



Fig. 10 Black-figured kantharos, Boeotian Dancers Group. Paris, Musée du Louvre, inv. MNE 1172.

PHOTO CREDITS

- Fig. 1. 2 American School of Classical Studies at Athens: Agora Excavations.
 Fig. 3. 4. 8 The Metropolitan Museum of Art, New York.
 Fig. 5. 6. 9 Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz.
 Fig. 7 EFA/L. Lerat.
 Fig. 10 © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Hervé Lewandowski.

ABBREVIATIONS

- Agora 8 E. T. H. Brann, *Late Geometric and Proto-attic Pottery. Mid 8th to Late 7th Century B.C., The Athenian Agora 8* (Princeton 1962).
 Algrain forthcoming I. Algrain, *The origins of the kantharos in Central Greece. Shapes, distribution and uses*, in: F. de Angelis – D. Tonglet (eds.), *The Vase of Dionysos. A new paradigm for the kantharos. Proceedings of the workshop held at Columbia University, 21–22 April 2016* [Babesch suppl.] (forthcoming).
 BAPD Beazley Archive Pottery Database.
 Coldstream 1968 J. N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and Their Chronology* (London 1968).
 Gran Aymerich 1993 J. Gran Aymerich, *Observations générales sur l'évolution et la diffusion du bucchero*, in: M. Bonghi Jovino (ed.), *Produzione artigianale ed esportazione nel mondo antico. Il bucchero etrusco. Atti del colloquio internazionale, 10–11 maggio 1990* (Milan 1993) 19–41.
 Gran Aymerich 2017 J. Gran Aymerich, *Les vases de bucchero. Le monde étrusque entre Orient et Occident* (Roma 2017).
 Gras 1984 M. Gras, *Canthare, société étrusque et monde grec*, *Opus* 3, 1984, 325–335.
 Lerat 1961 L. Lerat, *Fouilles à Delphes à l'Est du grand sanctuaire (1950–1957)*, *BCH* 85, 1961, 316–366.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank the organizers of the conference and the participants for their suggestions and feedback on my paper, Cornelius W. Neeft for his insights on Corinthian pottery, Vivi Saripanidi, who gave me, as always, the most useful remarks, and the Rolling Stones, who inspired the title of this article.

NOTES

- For example, see Agora 8, no. 136 (subgeometric skyphos, ca. 725 B.C.); no. 153 (kotyle, third quarter of the eighth century).
- Agora 8, nos. 177–186 (Phaleron cups, mid eighth century to late third of the seventh century).
- Agora 8, no. 63 (subgeometric oinochoe, third quarter of the seventh century); no. 64 (olpe, semi-black-ware, late seventh century); no. 70 (small trefoil oinochoe, subgeometric); no. 71 (small trefoil oinochoe, third quarter of the seventh century).
- B. A. Sparkes – L. Talcott, *Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th Centuries B.C., The Athenian Agora 12* (Princeton 1970) no. 89 (oinochoe with a ring collar, early sixth century), nos. 236–238 (trefoil olpai, 600–575 B.C.).
- Sparkes – Talcott, op. cit. nos. 303 sq. (skyphoi, from the early sixth century onwards).

- E. Kunze-Götte – K. Tancke – K. Vierendeel, *Die Nekropole von der Mitte des 6. bis zum Ende des 5. Jahrhunderts. Die Beigaben, Kerameikos VII, 2* (Munich 1999) 6f. Schachtgrab 3 (no. 1, black-glaze lekythos) and Schachtgrab 4 (no. 2, black-glaze lekythos), both dated from the first half of sixth century.
- A. Coulié, *La céramique grecque aux époques géométrique et orientalisante (XI^e–VI^e siècle av. J.-C.)* (Paris 2013) 225.
- J. Gran Aymerich, *Le bucchero et les vases métalliques*, *REA* 97, 1995, 45–76; Gran Aymerich 2017, 200–205.
- T. Rasmussen, *Bucchero Pottery from Southern Etruria* (Cambridge 1979) 105; T. Rasmussen, *Etruscan Shapes in Attic Pottery*, *AntK* 28, 1985, 33. There are also kantharoi inspired by the Etruscan shape in other regions of the Greek world cf. Algrain, forthcoming.
- Gras 1984, 325 f.; D. Tonglet, *The origins of the Etruscan kantharos: shapes, distribution and uses*, in: F. de Angelis – D. Tonglet (eds.), *The Vase of Dionysos. A new paradigm for the kantharos. Proceedings of the workshop held at Columbia University, 21–22 April 2016* [Babesch suppl.] (forthcoming).
- For the bucchero kantharoi in Greece, see F. Villard, *Les canthares de bucchero et la chronologie du commerce étrusque d'exportation*, in: M. Renard (ed.), *Hommages à Albert Grenier III* (Bruxelles 1962) 1626 n. 1; A. Naso, *Anathemata etruschi nel Mediterraneo orientale*, in: G. M. Della Fina (dir.), *Gli Etruschi e il Mediterraneo: commercio e politica. Atti del XIII Convegno Internazionale di Studi sulla storia e l'archeologia dell'Etruria* (Rome 2006) 248 n. 42. In Amyklai: C. M. Stibbe, *Lakonische Kantharoi*, *MededRom* 40, 1978, pl. 18, 1. In Miletus: A. Naso, *Funde aus Milet XXII: Etruscan Bucchero from Miletus. Preliminary Report*, *AA* 2009, 135–150. In Athens: Agora 8, 106 no. 659 pl. 41 identifies a fragment as Etruscan bucchero but it is likely not (personal communication from Kathleen Lynch in October 2018).
- Naso 2009, op. cit. 135; H. A. G. Brijder, *The Shapes of Etruscan Bronze Kantharoi from the Seventh Century B.C. and the Earliest Attic Black-Figure Kantharoi*, *BABesch* 63, 1988, 104–114; Naso 2006, op. cit. 247f. Metallic influences on bucchero ware are numerous but the opposite is also true and the Etruscan metallurgists also copy bucchero kantharoi cf. Gran Aymerich 1993, 20–22.
- K. Kübler, *Die Nekropole des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts, Kerameikos VI, 2* (Berlin 1970) 171; Coldstream 1968, 11. 22; P. Courbin, *Les origines du canthare attique archaïque*, *BCH* 77, 1953, 322–345. For the different types of Athenian kantharoi, see Algrain, forthcoming.
- For example, on a cup fragment from Samos attributed to the KX Painter (Vathy, Museum K1280A: BAPD 23106; B. Kreuzer, *Die attisch-schwarzfigurige Keramik aus dem Heraion von Samos, Samos XXII* [Bonn 1998] no. 204 pl. 39) and another cup fragment attributed to the Komast Group (Thasos, Archaeological Museum 85.670: BAPD 30355; H. A. G. Brijder, *Siana Cups 2, The Heidelberg Painter* [Amsterdam 1991] 157a).
- New York, The Metropolitan Museum of Art 17.230.5: BAPD 350749; CVA 2 pl. 19.
- New York, The Metropolitan Museum of Art 41.162.2: BAPD 706; CVA 4 pl. 49, 1. 2.
- Gras 1984, 329f.
- St. Petersburg, State Hermitage Museum 4305: ARV² 652, 1; BAPD 207605; F. Lissarrague, *Vases grecs: à vos marques*, in: A. Tsingarida (ed.), *Shapes and Uses of Greek Vases (7th–4th centuries B.C.)*. Proceedings of the Symposium held at the Université Libre de Bruxelles, 27–29 April 2006 (Brussels 2009) 242 fig. 2.
- Both are called a kotylos as we know from the inscriptions on a deep-bottomed kantharos stating “I am the kotylos of Gorginos; the beautiful cup of a beautiful owner” (J. C. Rolfe, *An Inscribed Kotylos from Boeotia*, *HarvStClPhil* 2, 1891, 89–101) and a shallow-bottomed type stating “Mogea gave as a gift to his wife Eucharis, daughter of Eutretiphantos, this kotyle so that she would drink to satiety” (Paris, Musée du Louvre MNC

- 670 (K 198): CVA 17 pl. 46, 1. 3; alternate readings cf. M. Steinhart – E. Wirbelauer, *Epigraphische Zeugnisse zur Geschichte des Schenkens*, Chiron 30, 2000, 286).
- 20 A. Ruckert, *Frühe Keramik Böotiens: Form und Dekoration der Vasen des späten 8. und frühen 7. Jahrhunderts v. Chr.* AntK Beih. 10 (Bern, 1976) 35–37 pl. 26–28; Coldstream 1968, 204. For an example, see Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität G 38: CVA 3, pl. 120, 4; 128, 8; for the date, see Ruckert, op. cit. 36f., end of eighth – beginning of the seventh century B.C.
- 21 K. Kilinski II, *Boeotian Black-Figure Vase-Painting of the Archaic Period* (Mainz 1990) 58. For some of the earliest black-figure kantharoi, dated around 580–570 B.C., see CVA Thebes, Archaeological Museum 1, pl. 1. 2 qui appartiennent au Boeotian Dancers Group. Some kantharoi from the sixth and fifth century have a geometricizing and orientalizing decoration cf. A. Andreiomenou, *Το κεραμικόν εργαστήριον της Ακραιφίας* (Athens 1980).
- 22 In this area of the sanctuary, East of Apollo temple, on both sides of the peribolos, other houses from the Geometric to the Archaic period have been identified cf. O. Picard, *Fouilles récentes à Delphes* (note d'information), CRAI 135, 1991, 849f.
- 23 Lerat 1961, 336; R. Docter – C. W. Neeft, Butrint, The Pottery (forthcoming) and personal communication by C. W. Neeft in April 2018.
- 24 Lerat lists parallels between his archaeological material (335 n. 3 and 336 n. 1) and Corinth. Most oinochoai in Corinth VII, 2 are close to no. 7676 from Delphi and are dated from the Early Corinthian (An 113, An 116, An 125, An 137, An 152, An 178) while some examples are dated later (transition EC–MC: An 78, An 89; MC: An 68). The same goes for the black-glaze skyphoi cf. Corinth VII, 2, An 114 and An 150 (late EC), An 79 (EC–MC). For the bucchero kantharos, see Corinth VII, 1, An 310.
- 25 Lerat 1961, 338 n. 2. For comparison, see the kantharos in Adolphseck, Schloss Fasanerie 121: BAPD 1003362; CVA 2, pl. 64, 3. 4.
- 26 Gras 1984, 328.
- 27 V. Sabetai – Chr. Avronidaki, *The Six's Technique in Boiotia. Regional Experiments in Technique and Iconography*, Hesperia 87, 2018, 311–385.
- 28 Gran Aymerich 1993, 29. 32.
- 29 Adolphseck Schloss Fasanerie 121: BAPD 1003362; CVA 2, pl. 64, 3. 4.
- 30 Bonn, Akademisches Kunstmuseum 572: Sabetai – Avronidaki, op. cit. fig. 3.
- 31 M. Vickers – D. Gill, *Artful Crafts. Ancient Greek Silverware and Pottery* (Oxford 1994).
- 32 Brijder 1988, op. cit. (n. 12).
- 33 Gran Aymerich 2017, 48.
- 34 On the different types of Attic kantharoi, see Algrain, forthcoming.
- 35 P. N. Ure, *Black Glaze Pottery from Rhitsona in Boeotia* (Oxford 1913) pl. VIII, 31.355 and 18.235 (high-handled examples dated to the end of the sixth century), pl. II, 18.216 (this type is similar to Type B2 vases and has short handles, a concave lip and a convex but less bulbous bowl, ca. 500) and pl. IX, 21–24, in particular no. 23 which has a shape and height similar to Type B2 vases (third quarter of the fifth century). On the links between this type and North Aegean kantharoi, see Algrain, forthcoming.
- 36 Algrain, forthcoming: Types B1 and B2 are typologically different, as are their production, distribution and uses.
- 37 Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire A1683: BAPD 1011444; CVA 3 III G, pl. 5, 2; A. Chatzidimitriou, *Παραστάσεις εργαστηρίων και εμπορίου στην εικονογραφία των αρχαϊκών και κλασικών χρόνων* (Athens 2005) pl. 42, E6. A porter is represented on each face of this black-glaze kantharos, with bags full of pottery tied to a stick carried on their shoulders. The content of the bags is visible and one of them contains two kantharoi, six cups and two plates.
- 38 R. M. Burrows – P. N. Ure, *Excavations at Rhitsóna in Boeotia*, BSA 14, 1907/1908, 278f.; for the date, see B. Sparkes, *The Taste of a Boeotian Pig*, JHS 87, 1967, 129.
- 39 See for example K. Friis Johansen, *Attic Grave-Reliefs of the Classical Period* (Copenhagen 1951) 114 fig. 56: a Boeotian stele from Lebadea with a seated man holding a kantharos.
- 40 U. Heimberg, *Die Keramik des Kabirions, Das Kabirenheiligtum bei Theben 3* (Berlin 1982) pl. 1–6, nos. 1–86; for the shrine of Herakles, see H. W. Catling, *Archaeology in Greece*, 1985–86, *Archaeological Reports* 32, 1985/1986, 39f. A great number of them have graffiti stating either *ἱερός* or *Ἡρακλέους*.
- 41 Berlin, *Antikensammlung F 1727*: ABV 29, 1; BAPD 300333. For an example of kantharos in a komos scene, see Thebes, Archaeological Museum R50.265: ABV 30, 8; BAPD 300340; CVA 1, pl. 4. 5, 1. 3.
- 42 Gras 1984, 328.
- 43 Paris, Musée du Louvre MNE 1172: K. Kilinski – J.-J. Maffre, *Cinq canthares béotiens à figures noires du second quart du VIe siècle av. J.-C.*, MonPiot 77, 1999, 13–17).
- 44 Gran Aymerich 2017, 26 pl. 6, 2–6
- 45 D. Tonglet, *Le kyathos attique de Madame Teithurnai. Échanges artisanaux et interactions culturelles entre Grecs et Étrusques en Méditerranée archaïque* (Brussels 2018) 275; Gran Aymerich 2017, 149. For examples of gift inscriptions on bucchero, see A. Maggiani, *Un kyathos di bucchero da Tolle (Chiusi)*, in: S. Bruni (ed.), *“Lautus erat tuscis Porsena fictilibus.” Studi e ricerche sul bucchero dell'area chiusina per Luigi Donati* (Pisa 2014) 19–39; G. Sassatelli, *Il principe e la pratica della scrittura*, in: G. Bartoloni (ed.), *Principi etruschi. Tra Mediterraneo ed Europa* (Venice 2000) 307–317.
- 46 Tonglet, op. cit.
- 47 A. Tsingarida, *À la santé des dieux et des hommes. La phiale. Un vase à boire au banquet athénien?*, *Mètis N.S.* 7, 2009, 91–109; I. Algrain, *L'alabastre attique. Origine, forme et usages* (Brussels 2014) 213f.

Une enquête sur le gris: les fragments à fond blanc du Louvre G 249

Anne Coulié, Cécile Jubier avec la collaboration de Nathalie Buisson

Deux fragments de la collection Campana (G 249, Fig. 1)¹ décorés d'un Dionysos spectaculaire se livrant au *diasparagmos* posent de multiples questions quant à la forme, la technique, l'iconographie et le style. Rarement observée, la présence de la couleur grise sur le pelage de l'animal déchiqueté et le vêtement de Dionysos est une des originalités picturales de ce vase à fond blanc. S'agit-il d'une couleur intentionnelle ou d'une altération? Le caractère exceptionnel de ce gris nous conduit à revisiter par une approche micro-historique et des analyses en laboratoire ce bien curieux vase à fond blanc.

La forme

Les fragments raccordés en deux grands ensembles appartiennent bien au même vase, comme l'avait établi E. Potier:² en témoignent la correspondance des stries internes, par ailleurs étonnantes dans ce type de vase, et la dimension des diamètres (14,5 cm pour la face principale et 14,4 cm pour le revers) qui concordent, en dépit des déformations.³

L'identification d'un vase plastique, proposée par J. Mertens⁴ et J.-J. Maffre,⁵ semble désormais largement



Fig. 1 Fragments à fond blanc. Musée du Louvre G 249.

partagée. Peut-on trancher entre le canthare, pour lequel opte I. Wehgartner⁶ et le rhyton, une hypothèse formulée par M.-C. Villanueva-Puig⁷ et retenue à ce jour dans la base Beazley?⁸ Le terme rhyton désigne, de façon conventionnelle, un vase plastique en forme de tête animale, doté d'une anse. Contrairement à ce que suggère l'étymologie du mot lié à la notion d'écoulement,⁹ les vases attiques ne seraient jamais perforés avant le milieu du V^e siècle, selon l'étude encore inédite de S. Ebbinghaus qui confirme l'inadéquation du terme «rhyton».¹⁰ Quant au canthare, il est doté de deux anses¹¹ et la partie moulée prend souvent la forme d'une ou deux têtes. Dans le cas d'un vase janiforme, on rencontre les couples suivants: femme/Héraklès, femme/satyre,¹² femme grecque/femme ou homme noirs, satyre/Dionysos.¹³ En l'absence du décor plastique, quels critères permettraient de distinguer un canthare d'un rhyton?

La dimension fournit un premier argument (Fig. 2). D'après l'étude d'H. Hoffmann, les rhyta du début du V^e siècle présentent le plus souvent un diamètre autour de 10 à 12 cm.¹⁴ Ajoutons que les plus larges d'entre eux restent inférieurs à 13 cm.¹⁵ Celui à tête de bélier signé

par Charinos et attribué au Peintre de Triptolème, daté vers 480 av. J.-C., est très particulier: il se distingue du reste des «rhyta» par la présence d'un pied et sa taille est exceptionnelle avec une embouchure de 14 cm de diamètre.¹⁶ Les dimensions peuvent être également importantes dans l'atelier de Sotadès, connu pour ses productions ambitieuses et ses performances techniques, mais ces exemplaires sont plus récents. Du côté des canthares plastiques contemporains des fragments du Louvre, il existe des diamètres comparables en particulier dans la Classe G.¹⁷

La présence de déformations, sensibles sur les fragments du Louvre, constitue un autre critère. Ces dernières existent sur les rhyta, comme sur les canthares, mais elles se manifestent de façon différente. Le rhyton dans sa version de vase-statquette, peut présenter des fluctuations dans la ligne de sol, provoquées par l'insertion de l'élément plastique: c'est le cas du rhyton de Saint-Pétersbourg (Fig. 3), daté des années 480–470¹⁸ et des vases-statuettes plus récents de Sotadès. Ce scénario est exclu pour le vase du Louvre, car la ligne de sol est identique sur le pourtour du vase et la composition exclut

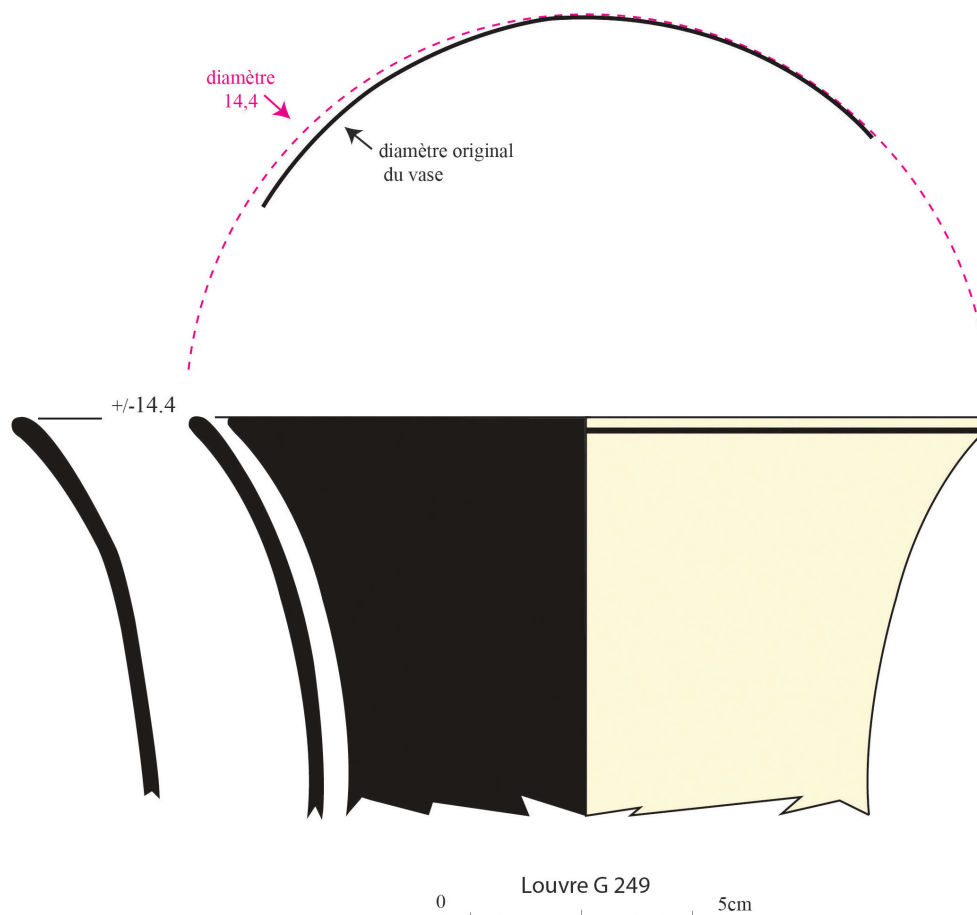


Fig. 2 Profil des fragments A et B.



Fig. 3 Rhyton en forme d'oiseau (détail). Saint Pétersbourg, Musée de l'Hermitage GR-5069 (B.1876). Vers 480-475 av. J.-C., attribué au Peintre de Londres D 15.



Fig. 4 Canthare à fond blanc. Boston, Museum of Fine Arts 98.928, attribué au Peintre de Syriskos.

l'intrusion d'un décor plastique sur une des faces. La disposition des fragments sur un diamétron montre qu'il existe de la place pour l'implantation des anses qui aurait provoqué la déformation de la vasque.

Par ailleurs, le canthare est mieux adapté que le rhyton à l'accueil de deux scènes différentes, une sur chaque face.¹⁹ On retrouve, comme sur le canthare du Cabinet des Médailles,²⁰ un écrasement léger du diamètre dans la zone des anses et une composition qui privilégie la scène principale, plus étendue que le décor de la face secondaire et donc plus proche des anses.

Le fond blanc attesté sur des canthares plastiques et non sur des rhyta constitue un argument supplémentaire en faveur de l'identification d'un canthare. La restitution du décor plastique ne peut être qu'hypothétique. On ne peut exclure une simple tête féminine, dans la mesure où le canthare de Boston (Fig. 4), avec son fond blanc, son décor double et la reprise de la thématique féminine, est un des meilleurs parallèles aux fragments du Louvre. La version janiforme (tête de femme/tête de satyre), cependant, particulièrement bien adaptée aux deux scènes contrastées illustrées sur les fragments du Louvre. Cependant, un autre exemplaire de Boston,²¹ avec ses effets croisés entre les décors plastiques et graphiques, invite à la prudence: car, la tête féminine est du côté du sympo-

sion et le satyre, de la scène féminine. On ne peut non plus exclure une tête de Dionysos, parfois adossée à celle d'un satyre.²²

La technique: le gris

Si le fond blanc a retenu l'attention des chercheurs, la couleur grise, elle, n'est jamais signalée pour le manteau de Dionysos et rarement pour le pelage de l'animal (Fig. 1). E. Pottier évoque un ton rouge-brun rehaussé de rehauts blancs.²³ J.-J. Maffre oppose le noir brillant des chevelures au noir terne du manteau de Dionysos et du pelage de l'animal: «sans doute ces dernières parties étaient-elles rehaussées de couleurs violettes qui ont disparu», un détail important sur lequel nous reviendrons.²⁴ I. Wehgartner décrit les deux surfaces comme noires avec des décors en rehauts blancs.²⁵ M.-C. Villanueva-Puig est la première à parler de gris pour le pelage de l'animal dont elle distingue la couleur de celle du manteau de Dionysos.²⁶

La couleur grise est attestée sur la céramique orientalisante parienne au second quart du VII^e siècle sur un plat fragmentaire décoré de protomés équinés, trouvé à l'Artemision de Thasos.²⁷ Dans ce cas précis, le gris n'est pas une altération du rouge, bien présent au côté du noir, du

blanc et de l'orangé. D'après les analyses non destructives des couches picturales, le gris, obtenu après cuisson, est constitué d'un mélange de noir et de blanc.²⁸ Ces effets de couleurs s'intègrent aux recherches expérimentales sur la polychromie au VII^e siècle.²⁹ Cependant, le gris du plat de Thasos semble être un cas unique à ce jour. Les seules autres attestations de cette couleur au VII^e siècle relèvent d'expérimentations très spécifiques pratiquées dans certains ateliers attiques sur la polychromie mate (non cuite), réservées à des vases funéraires complexes dont l'élaboration nécessite parfois les compétences d'un coroplaste.³⁰

À Athènes, exception faite des attestations ponctuelles du VII^e siècle, le gris intentionnel est difficile à mettre en évidence avant la fin de l'époque archaïque. Il faut en effet exclure l'hydrie du Petit Palais³¹ de Psiax ou proche de lui, car les languettes grises autour des anses ne sont en réalité que le fantôme de rehauts blancs disparus (Fig. 5). De même, l'alabastré du Louvre, signé par Hermotimos et attribué au Peintre de Triptolème,³² contemporain des fragments, présente un gris qui serait une altération d'un brun suite à l'action du feu (Fig. 6).³³ En revanche, sur une coupe fragmentaire de l'Acropole, un personnage est assis sur une peau de fauve grisée, où des traits noirs notent le pelage.³⁴ Lors de la publication de nouveaux fragments, M.Z. Pease signalait l'existence de ce «gris terne» constitué, selon elle, d'une fine épaisseur de noir.³⁵ L'autopsie du fragment montre la présence de vernis dilué à la périphérie de la pardalide. L'aspect homogène et lisse du gris invite à penser qu'il a été obtenu à l'aide d'un

mélange de ce vernis dilué et de blanc (probablement celui utilisé pour le fond). Quel que soit le procédé employé ici, ce gris rappelle moins les tessons du Louvre que le plat de Thasos. Datée vers 500, cette coupe, comparée au style du Peintre de Sosias, offre un précédent indubitable à l'utilisation d'un gris pour la fourrure d'un animal.

Sur le fragment du Louvre, le gris n'est ni du noir, ni une altération d'une autre couleur, comme cela pourrait être le cas de la coupe d'Arkésilas, dont la coloration bleu-gris a tantôt été décrite comme une nuance de bleu ou de vert,³⁶ et tantôt interprétée comme la dégradation d'un rehaut blanc.³⁷ Les traces rouges, infimes, mais visibles à l'œil nu sur le manteau de Dionysos, correspondent d'après l'examen au microscope numérique à des décors de bandes et de filets appliqués en rehaut pour souligner les motifs blancs et ne sont, en aucun cas, le témoin de la couleur originelle du manteau (Fig. 7 a. b).

La stratigraphie et les analyses réalisées à partir du prélèvement d'une écaille sur l'arrière-train de l'animal mettent en évidence la texture particulière, granuleuse, du gris, obtenu à partir un mélange de grains noirs et ocre, recouvert d'un voile blanc-crème plus ou moins épais (cf. annexe). Ainsi, cet effet de gris ne résulte pas d'un mélange de noir et de blanc, comme c'est le cas sur le plat de Thasos, mais d'un procédé encore jamais attesté. Le mélange d'ocre et de noir et la présence de rehauts rouges expliquent que plusieurs observateurs aient vu du violet ou du rouge foncé.



Fig. 5 Détail de l'hydrie conservée au Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Collection Dutuit ADut 322.



Fig. 6 Alabastré signé Hermotimos. Musée du Louvre CA 2575.

Recherches picturales au service de l'image

La scène principale, très spectaculaire, représente «Dionysos *mainoménos* se livrant au *diasparagmos*, c'est-à-dire au déchirement rituel d'un faon» comme l'a établi, à la suite d'H. Metzger, J.-J. Maffre, qui réunit un premier groupe de six vases.³⁸ La série, étudiée ensuite par T. Carpenter, comprend désormais sept vases ou fragments des

années 480 à 450, avec l'hydrie à figure rouge du Peintre des Niobides, point de départ de son essai sur Dionysos imberbe.³⁹ M.-Ch. Villanueva-Puig prend ses distances avec l'interprétation théâtrale de Carpenter et donne la description la plus approfondie du revers.⁴⁰ Sur la face secondaire (Fig. 1c), le jeu inversé de la couleur des vêtements (himation rouge sur chiton clair/himation clair sur chiton rouge) nécessite deux personnages féminins et



Fig. 7 Détails pris au microscope à balayage électronique des fragments G 249 a–c: détails du manteau de Dionysos; d: dos du satyre; e: chiton de Dionysos; f: cervidé; g: tête du satyre; h. i: tête et main de Dionysos; j–l: tête de la ménade et des femmes du revers.

celui de gauche pourrait être un repentir, à en juger par la reprise de sa chevelure rallongée et son profil masculin.⁴¹

Cette attention portée à la fois à la couleur et aux éléments représentés est exacerbée sur l'autre face (Fig. 1 a. b). Étudiant la série de Dionysos *mainoménos*, plusieurs auteurs ont identifié l'animal déchiré comme un chevreau,⁴² ainsi que sur le stamnos de Londres,⁴³ là où d'autres voient un faon.⁴⁴ Sur le vase du Louvre et sur le fragment d'Amsterdam⁴⁵, la technique picturale met en valeur le pelage ocellé, qui signale un faon (jeune daim), comme l'avait établi E. Pottier en 1922. Les ocellations sont également bien visibles sur le stamnos de Londres rendues cette fois par de petits traits parallèles. Ainsi, pour l'ensemble du corpus, l'animal sacrifié serait bien systématiquement un jeune cervidé. Le traitement coloré du pelage sur les fragments n'en reste pas moins unique.

Sur l'hydrie de Caere de la collection Niarchos, un daim adulte⁴⁶ se distingue clairement du capridé représenté à l'arrière-plan par son pelage foncé, tacheté de points blancs, comme sur le fragment du Louvre. Dans la céramique attique, la nébride noire portée par le satyre sur une coupe à fond blanc du Peintre de Pistoxénos⁴⁷ offre un parallèle intéressant, mais les ocelles sont détournées et non pleines. On peut enfin évoquer un fragment de l'Acropole, où le cervidé présente un pelage clair, comme c'est l'usage en figure rouge, mais avec des taches et des cercles noirs.⁴⁸ Au final, la robe foncée de l'animal sur le vase du Louvre est très inhabituelle et elle souligne le lien entre l'animal et son sacrificateur.

Dionysos porte un épais manteau au-dessus d'un chiton transparent dont les plis sont marqués en vernis dilué (Fig. 7 e). Nous avons vu quel soin du détail le peintre avait eu dans l'élaboration du décor coloré unique en son genre. D'après T. Carpenter et M. Villanueva-Puig, le vêtement serait un *ependytès*. Ce terme signifie au départ «qui se porte *par-dessus*» et M. Miller a démontré qu'il désignait une tunique d'origine orientale, adoptée par les Grecs qui le portaient sur le chiton long dans un souci de raffinement.⁴⁹ Ce manteau est bien attesté pour Dionysos. Toutefois le vêtement s'apparente plus ici à la *zeira* thrace.⁵⁰ Plus long que l'*ependytès*, cet habit rigide est reconnaissable à ses grands pans et ses fréquents décors de créneaux.⁵¹ Les peintres à fond blanc contemporains l'utilisent abondamment comme un signe exotique⁵² et pour ses effets décoratifs: sur un autre canthare à fond blanc de Moscou,⁵³ représentant un peltaste coiffé d'un bonnet, la *zeira* prend la forme d'une sorte de poncho, comme sur le canthare du Louvre. Dans sa description de l'habit thrace «*ζειράς περιβεβλημένοι ποικίλας*», Hérodote⁵⁴ insiste sur l'aspect coloré (*poikilas*) du manteau. L'effet bigarré rendu d'ordinaire par la bichromie (noir sur un fond rouge ou blanc)⁵⁵ est cette fois véritablement pris en charge par les rehauts blancs et rouges sur le fond gris.

Le manteau est également orné d'animaux que l'on retrouve tatoués sur la peau des femmes thraces dans l'épisode de la mort d'Orphée, sur la coupe du Peintre de Castelgiorgio (Fig. 8),⁵⁶ sur celle à fond blanc du P. de Pistoxénos (Fig. 9),⁵⁷ provenant toutes deux de l'Acropole, ou sur le cratère à colonnettes du Peintre de Pan, conservé à Munich.⁵⁸ Sur les deux derniers vases, les animaux sont interprétés comme des cervidés, cerfs ou daims selon les auteurs.⁵⁹ Lors de la première publication de la coupe à fond blanc de l'Acropole en 1888, un dessin de l'ensemble des fragments, rarement repris par la suite dans leur intégralité, révèle également la présence d'un petit cheval peint, cette fois, sur le manteau d'Orphée.⁶⁰ Ce motif semble se répéter sous la frise de chevrons, d'après un reste de rehaut blanc à l'extrême gauche du manteau. Ce cheval n'est jamais mentionné dans la bibliographie. Par sa polychromie et ses motifs variés, ce manteau offre un parallèle remarquable au vêtement de Dionysos dont l'origine thrace ne laisse plus guère de doute.

Pourquoi le peintre a-t-il à ce point insisté sur la nature et le décor du manteau? Il ne s'agit pas, selon nous, d'un élément narratif qui permettrait de faire le lien entre la scène et l'épisode thrace de la folie de Lycurgue, comme le suggère Th. Carpenter à propos des bottes thraces de Dionysos sur le stamnos de Londres.⁶¹ La clé de lecture réside dans le dialogue de l'ensemble des éléments des deux faces. Dionysos *mainoménos*, dont le manteau exotique et l'action soulignent l'altérité par rapport à la norme grecque, entraîne dans sa *mania* la ménade en extase (bouche ouverte, regard tendu et main ramenée vers elle)⁶² bien loin de l'espace domestique, figuré sur l'autre face. Cette expérience de la transe montre le pouvoir dionysiaque sur les femmes et la cohérence d'un programme iconographique peint sur un canthare, Le vase de Dionysos, maître de l'ivresse masculine.⁶³

Une dernière remarque sur la technique concerne la trace brune sur la joue de la ménade, interprétée par E. Pottier comme une tache de sang,⁶⁴ une lecture que le nettoyage des tessons a permis d'écarter (Fig. 1 b et 7 j). Il pourrait alors s'agir d'un repentir: les traits correspondant à une première mise en place du visage à hauteur du menton auraient été ensuite camouflés à l'aide de vernis dilué et transformés maladroitement en mèches de cheveux;⁶⁵ la curieuse coiffure dans le dos appelle le même commentaire (Fig. 1 b). Les premiers traits du bas du visage et du dos avaient été placés initialement plus à droite.

L'efficacité de l'image, la sophistication des couleurs contrastent avec ces hésitations. Aussi est-il nécessaire de reprendre la question de l'atelier et du style, afin de comprendre le contexte de création de ce décor exceptionnel.



Fig. 8 Fragments de coupe à figures rouges, attribués au Peintre de Castelgiorgio.
Athènes, Musée Archéologique National, Acropolis Coll. 2.297.



Fig. 9 Coupe à fond blanc. Athènes, Musée Archéologique National,
Acropolis Coll. 2.439, attribuée au Peintre de Pistoxénos.

Atelier et style: le contexte de production de cet *unicum*

Les canthares plastiques figurés à fond blanc sont fort rares: I. Wehgartner en recense quatre,⁶⁶ auxquels il faut ajouter les fragments du canthare de Moscou.⁶⁷ Dans ce contexte général, les meilleurs parallèles sont le canthare plastique de Boston du Peintre de Syriskos (Fig. 4) et l'exemplaire fragmentaire d'Oxford (Fig. 10).⁶⁸ On retrouve l'emploi du rouge foncé rehaussé de blanc pour les plis et les motifs des vêtements sur l'exemplaire de Boston. Mais ce rouge est bordé par d'épais traits de vernis noir, absents sur les fragments du Louvre. En revanche, les lignes en relief nombreuses sur notre canthare (Fig. 7) sont anecdotiques sur les vases à fond blanc du Peintre de Syriskos. C'est bien le canthare d'Oxford, du Groupe de l'alabastre de Cracovie et proche du Peintre de Syriskos,⁶⁹ qui semble techniquement le plus proche avec l'utilisation de lignes en relief, notamment sur le pied et le long du pantalon du personnage, et l'emploi d'un rouge plus foncé sur le carquois.

S'agissant du gris, quelques décennies après la coupe de l'Acropole 431 qui procède d'une autre technique,⁷⁰ il ne semble pas exister de parallèle contemporain. Quant au manteau foncé orné de rehauts blancs, l'exemple le plus proche semble être le manteau d'Orphée sur la coupe de l'Acropole du Peintre de Pistoixénos, daté vers 470 av. J.-C., tournée sans doute par Euphronios (Fig. 9).⁷¹ Ici, le manteau n'est pas gris mais de couleur rouge-brun, comme le sang d'Orphée plus ou moins dilué, et de texture lisse. Cette couleur semble être un mélange de rouge foncé et du beige-châtain utilisé pour les ornements (bandeaux des chevelures, bijoux et quelques éléments de la cithare). Cette coupe témoigne de recherches polychromes et d'une volonté de trouver une couleur spécifique pour le manteau thrace. Le peintre des fragments du

Louvre, datés entre 480 et 470 av. J.-C., précède de peu dans l'expérimentation de nouvelles couleurs le Peintre de Pistoixénos, connu pour avoir également collaboré avec le potier Pistoixénos,⁷² avec lequel le Peintre de Syriskos a également travaillé.⁷³

La comparaison des fragments et du canthare de Boston semble exclure une attribution au Peintre de Syriskos: le profil du visage et le détail de la main tenant le miroir diffèrent (Fig. 4), même s'il existe un air de famille avec les femmes de la face B. On retrouve la multiplication du mot *kalos* dans le champ de l'image, mais la forme des lettres n'est pas assez spécifique pour fournir des arguments discriminants. Dans l'environnement immédiat du Peintre de Syriskos, le Peintre de New York 21.131⁷⁴ semble offrir de meilleurs parallèles, notamment le plat à fond blanc de l'Acropole proche de lui,⁷⁵ ou l'alabastre de Bâle⁷⁶ pour le dessin des mains, des mèches de cheveux, le profil masculin et la variation dans les formes des lettres. Mais certains détails sur le canthare, tel que le dos du satyre vu de trois quarts (Fig. 1a et 7d), posture bien connue chez ces mêmes peintres, sont sans parallèle.⁷⁷

En revanche la gestuelle complexe de la ménade, qui retourne sa main vers son visage coude levé (Fig. 1b), se retrouve dans le mouvement d'un cômaste dansant chez le Peintre de la Gigantomachie de Paris.⁷⁸ Or ce dernier appartient au *Mild Brygan Group*, tout comme le Peintre de la Dokimasie, auquel M. Denoyelle a proposé d'attribuer les fragments du Louvre.⁷⁹ Sur la coupe du Louvre G 159⁸⁰ attribuée à ce dernier, la tête de profil du satyre (calvitie, oreille et œil) n'est pas très éloignée, il est vrai, mais le dessin des mains refermées sur divers objets est différent. De même, le rendu du chiton de la ménade avec les manches bouffantes, dites en forme d'ailes, ne correspond pas exactement. Sur le fragment du Louvre G 249, comme chez le Peintre de la Dokimasie, il s'agit d'un emprunt au Peintre de Brygos,⁸¹ dont l'influence se fait ressentir ici. Nous voici confrontés à la première proposition d'attribution faite par E. Pottier puis J.-J. Maffre qui rappelle «qu'on ne peut que souscrire à l'avis de Pottier, bien que le vase n'ait pas été attribué par Beazley.»⁸² Le travail sur les plis intérieurs et la bordure du bouffant du chiton de la ménade serait alors une retranscription maladroite du style de ce peintre.⁸³

À ce stade de l'enquête, il faut rappeler que depuis plusieurs années, différents spécialistes s'efforcent de démontrer que l'atelier du potier Brygos est le contexte de production très vraisemblable des vases plastiques (canthares et rhyta) du Peintre de Syriskos.⁸⁴ Ainsi, le rhyton de Saint-Petersbourg du Peintre de Londres D15, attribué au potier Brygos,⁸⁵ celui de Londres du Peintre de Syriskos,⁸⁶ le canthare de Boston, tout comme celui du Louvre G 249, seraient issus de cet atelier. Sur la face B du vase plastique du Peintre de Londres D 15 (Fig. 3), les plis irréguliers et le rabat de la tunique, la main tendue du



Fig. 10 Fragment de canthare à fond blanc. Oxford, Ashmolean Museum 1966. 917, attribué au Peintre de l'alabastre de Cracovie.

satyre et celle de la ménade refermée sur le thyrsos rappellent le style des fragments du Louvre. Ce peintre est par ailleurs bien connu pour ses alabastres à fond blanc, dont son vase éponyme Londres D 15.⁸⁷ Les fragments du vase du Louvre n'ont cependant pas la finesse du trait des personnages dessinés en contour.⁸⁸ S'il ne s'agit pas d'une œuvre de ce peintre, le canthare se rattache au même cercle de ceux qui travaillent à la manière du Peintre de Brygos. Dans cet environnement nous retrouvons, le Peintre de Castelgiorgio, déjà rencontré à propos des tatouages sur les femmes thraces (Fig. 8). On note ici la mèche de cheveux diluée, la petite main qui tient l'arme, le bord du chiton du personnage à gauche dont on ne voit plus que le bras tatoué, ainsi que le bas du chiton d'une autre femme sur un autre fragment du même vase. Enfin les visages des deux jeunes hommes sur le tondo d'une coupe de Palerme⁸⁹ rappellent ceux des figures féminines de la face B du canthare. Beazley s'interrogeait sur le genre du personnage de droite, jeune homme ou femme,⁹⁰ sur la coupe. Cette ambiguïté dans la façon de dessiner les têtes, que nous avons soulignée à propos du personnage de gauche sur la face B du canthare, pourrait être un indice important pour reconnaître la main du Peintre de Castelgiorgio sur un vase à fond blanc, technique encore non attestée chez lui.

Conclusion

Le réexamen des fragments du Louvre G 249 a permis de revoir la place de cet objet dans la production attique. Le profil, les déformations de la vasque et l'organisation du décor correspondent aux deux faces d'un même canthare plastique, simple ou janiforme. La récente restauration, tout comme les analyses macroscopiques lèvent le doute sur la couleur foncée atypique du vêtement de Dionysos et du faon. Le «gris» a été obtenu par un mélange de noir et de rouge recouvert par un léger voile blanc, d'une nature proche du fond blanc du vase. L'utilisation des couleurs (rouge, blanc et gris) sur le manteau sert un programme iconographique construit autour de Dionysos *mainoménos*, un sujet apparu dans les années 480. La comparaison avec la coupe de l'Acropole du Peintre de Pistoxénos tendrait à prouver que, plutôt que du gris attesté vers 500 sur une coupe de l'Acropole pour le pelage d'un fauve, ce serait un brun-roux mat que cherchait à obtenir le peintre du canthare pour rendre le pelage du cervidé et le manteau thrace de Dionysos. Cette interprétation expliquerait pourquoi un tel procédé n'a pas été reproduit pour réaliser du gris. C'est donc bien dans l'atelier de Brygos que l'on peut replacer ce canthare au côté d'autres vases plastiques et à fond blanc, où des peintres d'autres ateliers, comme le Peintre de Syriskos, collaborent ponctuellement sur des œuvres expérimentales.

NEW INSIGHT INTO A SPECIAL SHADE OF GREY USED ON A FAWN'S COAT FROM FRAGMENT G 249 A KEPT IN THE LOUVRE MUSEUM

Nathalie Buisson

Research aims

This paper presents the initial results of a study on an unusual shade of grey observed on both a fawn's fur and on Dionysus' coat on fragment G 249 a. Representative grey micro-samples were taken from the pictorial surface of the animal's body in order to determine the color's chemical nature. The material used was identified using scanning electron microscopy combined with energy-dispersive X-ray spectrometry (SEM-EDS).

Material and methods

Two micro-samples were taken from the fawn, in areas that had not undergone any preserving process – from the fur and a white eye-like spot, respectively. The samples were observed with a Zeiss binocular stereoscopic microscope. They were then mounted in embedding polyester resin (H59 Sodemi, France) and examined as a polished cross-section, using microscopic methods that included UV and light microscopy. The description and the location of the samples are shown in Table 1.

Scanning electron microscopy (SEM)

The cross-sections were coated with a thin layer of carbon to improve conductivity and avoid charging during the SEM examination. They were then observed with X-ray microanalysis, using a Philips XL30 CP SEM operating at 20 kV, at a working distance of 10 mm. Qualitative elemental analysis was performed by measuring the emitted X-rays with an energy dispersive X-ray system equipped with a Si(Li) detector and Oxford Instrument AZtec 2.1 software.

Results and discussion

A comprehensive view of the analytical information obtained from EDX spectra for each sample is given in Table 1.

The observation of the cross-sections done on fragments a and b allows us to distinguish the successive steps of production and decoration of the vase.

Table 1. Analysis results of the two grey micro-samples taken from Fragments G 249 a et b

	Sample and Colour	Location	Stratigraphy (from bottom to top)	SEM-EDS results	Identification
Fragment 249a	N°1 Grey	Grey coat of the fawn	1. White background	1. Al, Si, Na, K Na, Mg, (P), Al, Si, Ca, Cl, K, Fe, Ti Fe, O	White clay + iron-rich red ochre + hematite
			2. Layer composed of black, red and translucent specks	(Na), Mg, Al, Si, K, Fe, Ti, (P) Fe, O Si, O	Iron-rich red ochre + quartz + iron oxide specks + siliceous matrix
			3. Whitish to yellowish veil	Al, Si Na, Mg, Al, Si, K, Fe, Ti, (Mn)	White clay + Iron-rich red ochre containing sometimes manganese
	N°2 White	Eye like spot on the grey fawn's coats	1. White background	Al, Si, Na, K Na, Mg, (P), Al, Si, Ca, Cl, K, Fe, Ti Fe, O	White clay + iron-rich red ochre + hematite
			2. Layer composed of black, red and translucent specks	(Na), Mg, Al, Si, K, Fe, Ti, (P) Fe, O Si, O	Iron-rich red ochre + quartz + iron oxide specks + siliceous matrix
			3. White layer	Al, Si, Na, K Na, Mg, (P), Al, Si, Ca, Cl, K, Fe, Ti Fe, O	White clay + iron-rich red ochre + hematite
Fragment 249b	N°3 Black glaze	Black glaze on the internal side of the vase	1. Red clay with red and white specks and translucent nodules	Na, Mg, P, Al, Si, Ca, Cl, K, Fe, Ti Al, Si, K, Na Si, O Zr, O	Red clay + iron oxide specks + feldspar + quartz + very few zirconium specks
			2. Black glaze layer	Na, Mg, Al, Si, K, Fe, Ti	Clay materials rich in iron oxide and potassium

Red clay

This material is a clay combined with iron oxide, with magnesium, potassium, and calcium as minor elements, as well as traces of sodium, chlorine and titanium. Numerous feldspar flecks have been observed on the cross-section. In some places, quartz and hematite nodules have been identified. Finally, a few zirconium flecks have been detected.

White background

SEM analyses revealed that the white background is composed of white clay combined in some places with iron-rich red ochre. The use of this white clay material is well established and well described (Noble 1960, cf. note 91). Numerous feldspar and quartz flecks have also been identified.

White eye like spot on the grey fawn's coats

The chemical composition of the eye-like spot is almost identical to the white background.

Black glaze on the internal side of the vase

The observation of the cross-section (Fig. 11) shows a dense layer (between 12 and 16 µm) of black glaze with a very fine granulometry. The study of the spectra reveals that the black layer is made of clay materials rich in iron oxide and potassium, with sodium, magnesium, titanium as minor elements, in some places combined with calcium and phosphorous. These results are consistent with those of Noble,⁹¹ Maggetti *et al.*⁹² and Tite *et al.*⁹³

Fawn's grey coat

The observation of the micro-sample (Fig. 12) indicates the presence of four layers: 1) red clay 2) white background 3) black glaze and 4) whitish to yellowish veil. Study of the cross-section confirms the existence of these four layers (Fig. 13 and 14) and completes the visual observations. The image of layer 3 viewed under the microscope is of special interest. It shows that this grey layer is seemingly different from the black glaze layer of sample

n°3 taken from fragment G 249 b. Large areas of black grains are surrounded by small red flecks. Spectra analysis showed that the black grains are composed of the same elements as the black glaze layer. The red grains contain iron-rich red ochre. The black and red elements are dispersed among a siliceous matrix. Some red iron oxide flecks were also detected. The whitish to yellowish veil consists of white clay slightly tinted by iron-rich red earth. This light veil on top of the black-glazed layer may contribute to the grey appearance of the animal's fur. The absence of salt concretions such as calcium sulfate, for example, tends to invalidate the hypothesis that the veil is related to encrustations due to the long burial of the ceramic, and rather lends support to the idea that its real intention was to give a particular shade to the fur, and by extension, to Dionysus' coat, which shares the same grey appearance.

Conclusion

This preliminary study analyzed a rare shade of grey used in particular for the fawn's fur on fragment G 249 in the Louvre museum. It confirmed that the white background and black glaze were made from common materials and techniques at the time. Their production has been well documented and is well-known. However, the production process of the particular shade of grey is much less common. The composition of this grey is very unusual and is made by superimposing two layers. An underlying layer composed of large areas of very small black grains has a similar chemical composition to the black glaze on the internal side of the vase, covered by iron-rich red ochre flecks and dispersed among a siliceous matrix. On top of it is a light whitish to yellowish layer of white clay tinted by iron-rich red earth.



Fig. 11 Cross section of the black glaze taken on the internal side of the vase: 20x.

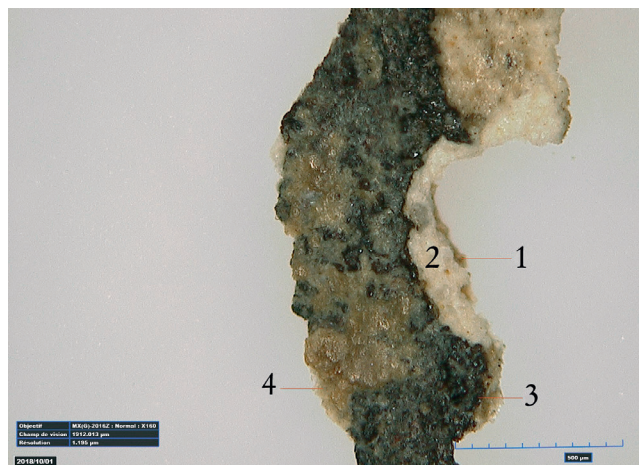


Fig. 12 Micro-sample taken on the grey fawn's fur. Layer 1) red clay, layer 2) white background, layer 3) black glaze, layer 4) whitish to yellowish veil.

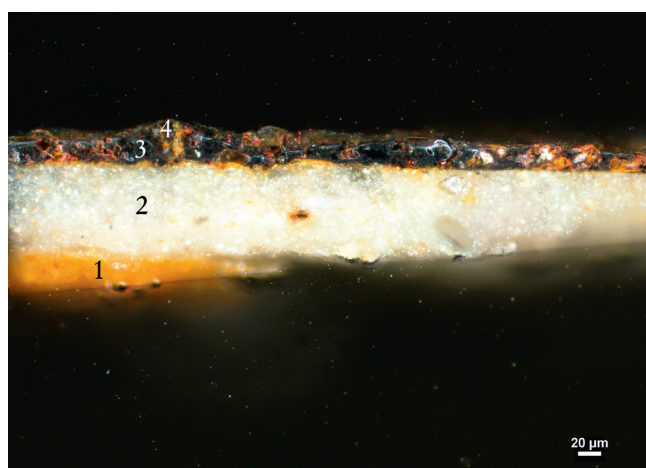


Fig. 13 Cross section of the grey fawn's fur: 20X. Layer 1) red clay, layer 2) white background, layer 3) black glaze, layer 4) whitish to yellowish veil.

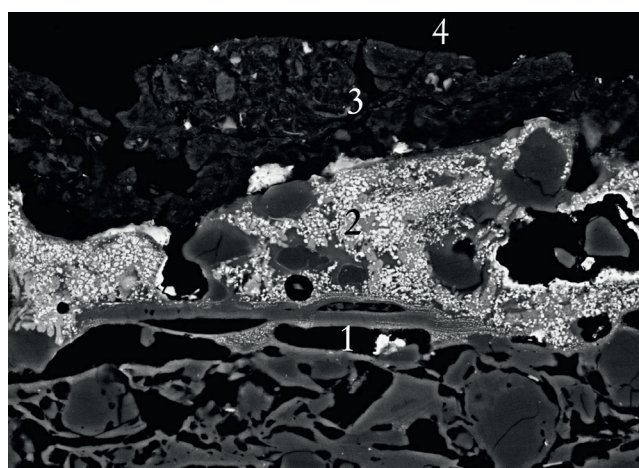


Fig. 14 SEM image of the grey sample: 1500X. Layer 1) red clay, layer 2) white background: white clay combined with a few red iron rich ochre, layer 3) black glaze: clay materials rich in iron oxide and potassium, layer 4) whitish to yellowish veil: white clay slightly tinted by iron-rich red earth.

To our knowledge, this particular shade of grey has not been observed in any other vase of this period. Going forward, more analysis will allow a better and more detailed understanding of the use of this pigment in the ancient world.

CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

- Fig. 1 a–c © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre), Hervé Lewandowski.
 Fig. 2 Dessin C. Jubier, DAO I. Dunyach.
 Fig. 3 © Musée de l'Ermitage, photo par Anna Petrakova.
 Fig. 4 © Boston, Museum of Fine Arts.
 Fig. 5 © Petit Palais / Ville de Paris.
 Fig. 6 © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre), Tony Querrec.
 Fig. 7, 11–14 © Nathalie Buisson, Bibliothèque nationale de France.
 Fig. 8 © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archaeological Receipts Fund, Eleutherios A. Galanopoulos.
 Fig. 9 © Acropolis Museum 2011, Vangelis Tsiamis.
 Fig. 10 © Ashmolean Museum.
 Tab. 1 © Nathalie Buisson, Bibliothèque nationale de France.

ABRÉVIATIONS

- Carpenter 1993 T.H. Carpenter, On the beardless Dionysus, in: T.H. Carpenter – C.A. Farone (eds.), *Masks of Dionysus*, (Ithaca 1993) 185–206.
 Cohen 2006 B. Cohen (ed.), *The colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases* (Los Angeles 2006).
 Maffre 1982 J.-J. Maffre, Quelques scènes mythologiques sur les fragments de coupes attiques de la fin du style sévère, *RA* 1982, 195–222.
 Mertens 1977 J. Mertens, Attic White-Ground: Its Development on Shapes other than Lekythoi (New York 1977).
 Pottier 1906 E. Pottier, Musée national du Louvre: Catalogue des terres cuites 3 (Paris 1906).
 Pottier 1922 E. Pottier, Vases antiques du Louvre 3 (Paris 1922).
 Villanueva-Puig 2014: M.-C. Villanueva-Puig, Note d'iconographie dionysiaque. A propos du rhyton attique polychrome à fond blanc du musée du Louvre, *G* 249, in: P. Bádenas de la Peña (ed.), *Homenaje a Ricardo Olmos. Per speculum in aenigmate, miradas sobre la antigüedad* (Madrid 2014) 162–167.
 Wehgartner 1983 I. Wehgartner, Attisch weissgrundige Keramik, Maltechniken, Werkstätten, Formen, Verwendung (Mayence 1983).

REMERCIEMENTS

Nous remercions Martin Langner et Stefan Schmidt de nous avoir offert l'opportunité de nous lancer dans cette micro-histoire qui nous a réservé bien des surprises. De nombreux collègues nous ont aidés à différentes étapes de cette recherche, nous tenons à leur témoigner notre reconnaissance : Louise Détrez, J. Robert Guy, Alexander Heinemann, François Lissarrague, Angelika Schöne-Denkinger, Anne Bouquillon, Ingrid Dunyach, Paulette Hornby,

George Kavvadias, Anastasia Gadolou, Angelika Kouveli, Laure Marest-Caffey, Marie-Christine Nollinger, Bénédicte Garnier. Cette recherche a reçu le soutien du Labex ARCHIMÈDE «Investissement d'Avenir» program ANR-11-LABX-0032-01. We would like to thank Anne Bouquillon and Christel Doublet, Centre de recherche et de Restauration des musées de France (C2RMF), Paris and Olivier Dargaud, Cité de la céramique, Sèvres, for their expert advice and their time.

NOTES

- 1 Pottier 1922, 214 pl. 132.
- 2 Pottier 1922, 214. La restauration effectuée en 2010 par A.-S. Drouet a supprimé un tesson en terre cuite qui comblait la lacune du bord, une pratique fréquente au temps du marquis.
- 3 Fragment face A: Dm max. 14,5 cm; H cons. 6,8; ép. 0,4 cm maximum en haut (petit arrondi); ensuite assez régulier autour de 0,36 cm. Fragment face B: Dm 14,4 cm; H cons. 7,2 cm. Les variations des mesures (Maffre 1982, 206 n. 48: Dm restitué 14,2 cm; H 6,6 cm; ép. vers le bas 0,30–0,35 cm; celles du rapport de restauration: Dm 13,6 pour le grand fragment et 10,8 cm pour le petit) tiennent à l'état lacunaire et aux déformations du vase.
- 4 Mertens 1977, XIV.
- 5 Maffre 1982, 206 Fig. 7 et n. 48 et 50.
- 6 Wehgartner 1983, 166 n° 4.
- 7 M.-C. Villanueva-Puig, Dionysos, repos et *mania*, *Mythos* 4, 2010, 67 et 78; Villanueva-Puig 2014, 163.
- 8 BAPD 5484.
- 9 H. Hoffmann, Attic Red-Figured Rhyta (Mayence 1962) 3; A. Schöne-Denkinger, Zur Produktion attischer Köpffgefäße und Rhyta, in: N. Eschbach – S. Schmidt (eds.), *Töpfer Maler Werkstatt – Zuschreibungen in der Griechischen Vasenmalerei und die Organisation antiker Keramikproduktion* (Munich 2016) 107 et n. 4.
- 10 Citons, toutefois, l'exception du rhyton percé du Petit Palais, attribué au Peintre de Carlsruhe, daté vers 460 av. J.-C. (inv. ADut 363).
- 11 À la différence du canthare, doté parfois d'une seule anse, le canthare plastique mono-ansé ne semble pas attesté.
- 12 Cf. Schöne-Denkinger, op. cit. (n. 9) et CVA Berlin 18 pour quelques exemples.
- 13 Cf. *infra*, n. 22.
- 14 Hoffmann op. cit. (n. 9) 7–15: «rhyton» en forme de tête d'âne, Boston, MFA 03.787, Peintre de Brygos vers 480 av. J.-C. (Dm 12 cm); S. Ebbinghaus (ed.), *Animal-Shaped Vessels from the Ancient World. Feasting with Gods, Heroes, and Kings* (Cambridge, Mass. 2018) 190 Fig. 5.1.
- 15 Le rhyton à tête d'âne du Petit-Palais du Peintre de Colmar daté vers 490–480, inv. ADut 376: P. Pelletier-Hornby, Un monde d'images. Les vases antiques de la collection Dutuit (Paris 2013) 79 (Dm 12,7–12,8 cm et non 14,1); celui à tête d'aigle, attribué à Douris, Londres, BM 1873,0820.274, 490–470 av. J.-C. (Dm 12,7 cm), Ebbinghaus op. cit. 196 et s. Fig. 5.4.
- 16 Virginia Museum of Fine Arts, 79100.
- 17 Boston MFA 98.926 (Classe G/Classe de Londres avec un décor de palmettes à fond blanc, Dm 14,3 cm) et MFA 98.880 (H vasque 6,5 cm et Dm 13,8 cm); Chicago 1905.349 (ex 11.8212, Classe G/Classe de Londres, Dm 13,3 cm); Cabinet des Médailles 866 (H vasque 6,5 cm et Dm 16,5 cm); Louvre H 43 (H vasque 6,5 cm et Dm 14,2 cm). À Berlin, deux canthares de la classe G/ Classe de Londres ont des dimensions similaires: V.I. 3357 (Dm 13,5 cm) et F 2323 (Dm 13,2 cm), CVA Berlin 18, pl. 41. 42.
- 18 Hermitage, B1876 attribué au Peintre de Londres D 15 et à la *Brygan Class* des rhyta en forme de tête d'animaux; Cohen 2006, 280 et s. cat. 85; BAPD 204198.
- 19 La présence de deux tableaux ou de deux scènes est rare sur les rhyta: sur celui attribué à Douris (Louvre H 65), les deux pan-

- neaux ont une même thématique, le symposion; celui du musée de l'Hermitage (B1876) présente, sur une face, l'enlèvement de Ganymède par Zeus et, sur l'autre, un satyre et une ménade.
- 20 Paris, Cabinet des Médailles 866, Peintre de Syriskos: ARV² 265, 80; BAPD 202761.
- 21 Boston MFA 98.880: ARV² 266, 83; BAPD 202764.
- 22 Cf. le canthare à tête de Dionysos, marché de l'art (Munich): ARV² 1534, 12; BAPD 218369, Classe de Londres/Classe G et celui de Ferrare (tête de Dionysos/tête de satyre), Spina T. 256 B VP, Peintre de Syriskos: ARV² 266, 85; BAPD 202766.
- 23 Pottier 1922, 214.
- 24 Maffre 1982, 206 n. 48.
- 25 Wehgartner 1983, 166 et s.
- 26 Villanueva-Puig 2014, 165.
- 27 A. Coulié, La céramique grecque aux époques géométrique et orientalisante (Paris 2013) 30, XXVI et 255 et s.
- 28 Ces analyses effectuées par Anne Bouquillon au C2RMF seront publiées dans la collection des Études thasiennes.
- 29 Coulié op. cit. (n. 27) 218.
- 30 G. Rocco, La ceramografia protoattica. Pittori e botteghe (710–630 a. C.) (Rhaden 2008) 192.
- 31 Paris, Petit Palais, ADut 322: ABV 668; BAPD 306443; Cohen 2006, 252 et s. cat. 71.
- 32 Louvre, CA 2575: ARV² 363, 29; BAPD 203820.
- 33 Comme le suggère le rapport d'examen microscopique réalisé par Nathalie Buisson (BnF). Le brun est bien conservé sur l'autre face.
- 34 Athènes, Musée National, Acr. Coll. 2.431: BAPD 46625.
- 35 Fragment AP 285: M.Z. Pease, The Pottery from the North Slope of the Acropolis. *Hesperia* 4, 1935, 236 et s. Fig. 10.
- 36 G. Micali, Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli romani (Florence 1832) 169 et pl. 97; A. De Ridder, Les vases peints de la Bibliothèque nationale (Paris 1901) 99; C.M. Stibbe, Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr. (Amsterdam 1972) 116.
- 37 J.D. Beazley, JHS 48, 1928, 257. Un programme d'examens et d'analyses mené conjointement par la BnF et le musée du Louvre se propose d'étudier cet aspect de la question pour la coupe.
- 38 Maffre 1982, 203–206 et n. 48.
- 39 Carpenter 1993.
- 40 Villanueva-Puig 2014, 164.
- 41 Mertens 1977, XIV identifie un jeune homme et non une femme.
- 42 Pottier 1906, 1029; Carpenter 1993, 194 et s. Fig. 11; C. Sourvinou, Tragedy and Athenian Religion (Oxford 2004) 138 n. 247; Villanueva-Puig 2014, 165; BAPD 5484.
- 43 London, BM 1836.0224.35 (E 439): ARV² 298. 1643; BAPD 203092 (a goat); Sourvinou, op. cit.; Carpenter 1993, 191 Fig. 9; 195.
- 44 Maffre 1982; CVA British Museum 3 III Ic pl. 19, 3; A. Heinemann, Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 2016) 500 Fig. 347 (ein Reh).
- 45 Allard Pierson Museum 372, Peintre d'Altamura: ARV² 592, 33; BAPD 206855.
- 46 E. Böhr – H.-J. Böhr, Rehwild oder Damwild oder Rotwild? Zur Darstellung von Cerviden auf griechischen Vasen und zu deren Vorkommen im antiken Griechenland, in: E.M. Moormann – V. Stissi (eds.), Shapes and Images. Studies on Attic Black Figure and Related Topics in Honour of Herman A.G. Brijder (Leuven 2009) 129 Fig. 4.
- 47 Plat, Tarente, Musée archéologique 8331: BAPD 211326.
- 48 Fragment d'œnochoé, Athènes, Musée National, Acr. Coll. 2.717: BAPD 46819.
- 49 M. Miller, The *Ependytes* in Classical Athens, *Hesperia* 58, 1989, 313–329; M. Miller, Athens and Persia in the fifth century BC. A Study in Cultural Receptivity (Cambridge 1997) 174 et s.
- 50 Maffre 1982, 206.
- 51 En dernier lieu, M. Lee, Body, Dress, and Identity in Ancient Greece (Cambridge 2015) 124–126.
- 52 Voir la série des alabastres au Noir.
- 53 Musée Pouchkine M1548: BAPD 24441; CVA Moscou, Musée Pouchkine 4 pl. 37, 5.
- 54 Livre VII, 76.
- 55 D. Tsiafakis, The Allure and Repulsion of Thracians in the Art of Classical Athens, in: B. Cohen (ed.) Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art (Leiden 2000) 364–389, Fig. 14. 13.
- 56 Athènes, Musée National, Acr. Coll. 2.297: ARV² 386, 5; BAPD 204136.
- 57 Athènes, Musée National 15190, Acr. coll. 2.439: ARV² 860, 2; BAPD 211325.
- 58 Antikensammlungen 2378 (J 777): ARV² 551, 9; BAPD 206284.
- 59 Pour la coupe du Peintre de Pistoxénos: J. Harrison, Some Fragments of a Vase Presumably by Euphronios, JHS 9, 1888, 146: «the right arm bears a beautiful little tattoo of a stag»; K. Schefold – F. Jung, Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst (Munich 1988) 81: «der Hirsch auf dem rechten Oberarm»; A. Mayor, The Amazons. Lives and Legends of Warrior Women across the Ancient World (Princeton 2014) 95: «tattoo of a deer on her shoulder». Oreilles dressées ou bois courts et droits, il est difficile de se prononcer sur la nature de l'animal. En revanche sur le cratère de Munich, Antikensammlungen 2378, l'animal sur le mollet est certainement un cerf, d'après les bois dessinés. Sur les différences entre chevreuil, cerf et daim, cf. Böhr 2009, op. cit. (n. 46).
- 60 Le cheval n'est jamais mentionné dans la bibliographie. Le manteau est considéré comme celui de la femme thrace par Harrison, op. cit. 144, mais bien comme celui d'Orphée par B. Cohen, Man-killers and Their Victims: Inversions of the Heroic Ideal in Classical Art, in: B. Cohen (ed.), Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art (Leiden 2000) 98–131.
- 61 Carpenter 1993, 199.
- 62 Sans être identique, le geste de la main vers le menton est bien connu notamment chez les satyres, cf. Heinemann op. cit. (n. 44) 130–133 Fig. 71 et 73, ou 393–395 Fig. 258, mais aussi chez un buveur ivre (voir ci-dessous n. 78). Chez la ménade, ce geste semble exprimer l'étonnement et la perte de contrôle.
- 63 Heinemann op. cit. (n. 44) en particulier 492–501.
- 64 Pottier 1922, 214.
- 65 Pour l'identification de mèches de cheveux, voir Villanueva-Puig 2014, 165 n. 14.
- 66 En comptant celui du Louvre, d'après Wehgartner 1983, 166 et s.
- 67 Voir ci-dessus n. 53.
- 68 Oxford 1966.917: H cons. 5,3 cm, ép. 0,3 cm. Voir ci-dessus n. 17 pour les dimensions du canthare de Boston.
- 69 ARV² 270, 3; BAPD 202829.
- 70 Voir ci-dessus n. 34 et 35.
- 71 Cf. AVI 1362. Pour la datation de la coupe voir également Mertens 1977, 179.
- 72 D. Williams, Beyond the Berlin Painter: Toward a Workshop View, in: J.M. Padgett ed., The Berlin Painter (Princeton 2017) 166 et n. 233.
- 73 Ibid.
- 74 Ce peintre serait Pasiadès d'après I. Algrain, L'alabastre attique. Origine, forme et usages (Bruxelles 2014) en particulier 73. Cette hypothèse, si elle s'avère exacte, exclut toute attribution des fragments du Louvre à ce peintre pour des questions de chronologie et en raison de sa maîtrise du dessin sur fond blanc.
- 75 Athènes Musée National, Acr. Coll. 2.425 (C1): ARV² 269; BAPD 202826.
- 76 Bâle KA 403: ARV² 269, 2; BAPD 202821.
- 77 Voir le personnage de dos sur l'alabastre de Bâle pour le Peintre de New York 21.131 et le lécythe de Berlin F 2252 du Peintre de Syriskos; ARV² 263, 54; BAPD 202736; CVA Berlin 12 pl. 1

- et 2, 1-3. Il n'y a pas de parallèle non plus pour le sommet convexe du calathos et pour la base du miroir.
- 78 Fragment de coupe Louvre G 161: ARV² 420, 66; BAPD 204611.
- 79 Attribution rappelée par Villanueva-Puig 2014, 164.
- 80 G 159: ARV² 413, 26; BAPD 204508.
- 81 Voir sa célèbre coupe avec les ménades tournoyant sur elles-mêmes Paris, Cabinet des Médailles 576: ARV² 371, 14; 1649; BAPD 203913.
- 82 Pottier 1906, 1029; Maffre 1982, 206 n. 50; BAPD 5484.
- 83 Voir la fileuse sur l'œnochoé à fond blanc du British Museum 1873,0820.304: ARV² 403, 38; BAPD 204379.
- 84 Lire en dernier lieu D. Williams, op. cit. (n. 72) 173.
- 85 Ci-dessus n. 18.
- 86 British Museum 1873,0820.272 (E 795): ARV² 265, 75; BAPD 202756; CVA British Museum 4 III Ic pl. 41, 1; Ce rython est un témoin important de la collaboration entre le Peintre de Syriskos et Brygos (cf. Williams op.cit. 173).
- 87 British Museum 1892,0718.9: ARV² 390, 1; BAPD 204196.
- 88 Selon D. Williams, *Perfume Pots, Painters, and a Puzzling Pursuit*, in: A.J. Clark – J. Gaunt (eds.), *Essays in Honor of Dietrich von Bothmer* (Amsterdam 2002) en particulier 346, il s'agirait d'un vase du début de la carrière de ce peintre, alors sous l'influence d'Onésimos.
- 89 Palerme, Museo archeologico regionale 1461 (V 661): ARV² 386, 4; BAPD 204135; CVA, Palermo, Museo Nazionale 1 III Ic pl. 11, 2. 3; 12, 1. 2. Nous remercions J.R. Guy de nous avoir orientées vers ce peintre.
- 90 ARV² 386, 4.
- 91 J.V. Noble, *The Technique of Attic Vase-Painting*, *AJA* 64, 1960, 307-318.
- 92 M. Maggetti – G. Caletti – H. Schwander – M. Picon – R. Wes-sicken, *Campanian Pottery: The Nature of the Black Coating*, *Archaeometry* 23, 1981, 199-207.
- 93 M.S. Tite – M. Bimson – I.C. Freestone, *An Examination of the High Gloss Surface Finishes on Greek Attic and Roman Samian Wares*, *Archaeometry* 24, 1982, 117-126.

Too Many Hydriae: Interpreting Material Actions Through a Vase's Sensory Qualities

Vicky Vlachou

The growing number of studies concerning notions of materiality and the agency of material culture in the social, ritual or symbolic world of ancient Greece is indicative of a shift in contemporary archaeological discourse.¹ The dynamics generated by the study of the properties of archaeological objects have enabled attempts at new readings of material culture, from their functional role in relation to people's needs and lifestyles, to the individual stories and life-cycles of objects and their owners.² Yet, the frequently incomplete nature of the archaeological record presents significant limitations, rendering tentative any conclusions drawn therefrom.

Against this background, the main concern of this paper is how materiality may actually help us to approach an old and poorly documented set of archaeological material – in this case, pottery. What type of information can we obtain by studying the material *per se*, and how

may its sensual qualities serve as an analytical tool for approaching the practical aspects and ritual value of the vessels, as well as their potential engendered role in the activities they once served? Previous research has already addressed the drawbacks of directly relating material culture to cultic practices.³ Nonetheless, it is argued here that in certain cases, the material aspects and properties of the archaeological assemblages may offer an alternative way to approach ritual activity and performance, even when we are dealing with fragmentary and poorly documented archaeological records.

A large pottery assemblage excavated at Marathon, in the area of Plasi between 1969 and 1970, by Spyridon Marinatos and Euthymis Mastokostas, will serve as a starting point.⁴ The low hill of Plasi overlooks the coastal area of Marathon spread between two marshes: the larger to the north and the smaller to the south (Fig. 1). The pre-



Fig. 1 The area of Marathon and Plasi.

historic remains on the top of the hill reveal that a prosperous settlement was established already by the Middle Helladic II period.⁵ Evidence of re-occupation of this area dates mainly from the late 10th century B. C., a period when activity seems to have been resumed in most of the Attic sites following the Late Bronze Age. The area looks to have served as a small burial ground for the earliest inhabitants of this second phase.⁶ A few burials of the Late Protogeometric (LPG) and possibly of the Geometric (G) periods were investigated by Marinatos and Mastrokostas over and on both sides of the Early Helladic fortification wall and directly over the prehistoric remains (Fig. 2).⁷ Recent work by the University of Athens in this area has confirmed the existence of few tombs in this area dating to the Early Iron Age (EIA).⁸ The only undisturbed burial dating from this period was revealed further to the east. Grave III contained the inhumation burial of a young male accompanied by his weapons, a short iron sword or dagger and an iron knife that were placed over his pelvis area.⁹ Two lekythoi, placed close to his head and pelvis, provide a date in the late 10th century

B. C. or the LPG period for the burial. Yet, the area of Plasi was never developed into a proper burial ground, at least on the evidence so far. These early burials made directly over the remains of the Bronze Age activity at the site seem to have served rather as a link between the past inhabitants and the newly established communities in the area.

Our interest lies in two dumped fills, only a few meters apart from each other: the first was identified in the area immediately to the north of the LPG burial of the young male with his weapons. The second was investigated in an area some 80 m to the northwest, alongside and under a large Π-shaped enclosure wall, dated mainly by its polygonal masonry to the Archaic period (Fig. 2). The *peribolos* wall was built over these mixed pottery deposits, especially along the north-western and eastern part that contained material dating from the Bronze Age to the early Archaic period. Although the material from the deposits was never studied and published until now, the *peribolos* wall was summarily described as a *temenos* enclosure and illustrated by Marinatos.¹⁰ The most recent

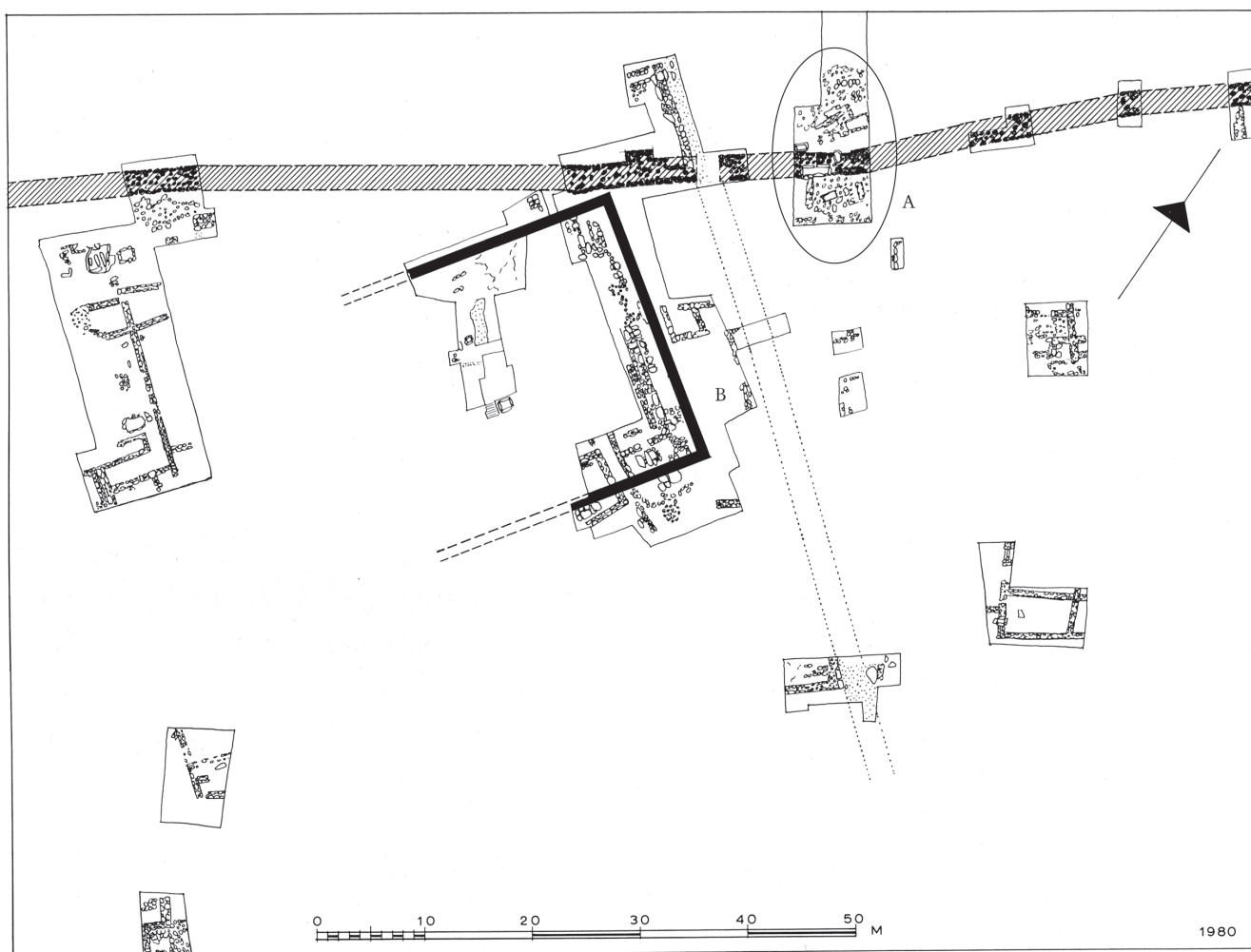


Fig. 2 Plan of Plasi: A. The location of the EIA tombs.
B. The exact location of the Π-shaped temenos enclosure over the Bronze Age remains.

excavations in this area by the University of Athens revealed an Early Mycenaean warrior's tomb just underneath the enclosure wall.¹¹ According to the excavators, the foundation of the Archaic *temenos* enclosure may have been in response to the presence of the tomb in this area, which had suffered some signs of disturbance dated to the Late Geometric (LG) period.¹² Nonetheless, it is possible that the beginnings of ritual activity in this area predate the construction of the *temenos* enclosure, going back to the latter half of the 10th century B.C., according to the evidence of the pottery from the deposits.¹³ The large quantity of pottery contained in the assemblages is in stark contrast to the few shapes represented, namely medium-sized pouring vessels, trefoil oinochoai and medium-sized hydriae, with monochrome one-handled cups. Despite the high degree of fragmentation, almost entire shapes can be made up, proving that most of these vessels were carried to this area and intentionally broken during or after the successful accomplishment of the rituals.

The reason for examining these two assemblages together, besides their chronological affinity, is the ceramic joins made between them, clearly demonstrating that part of the material contained in them was drawn from common activities. Despite the mixed character of the pottery recovered (dating from around the late 10th to

the late 6th centuries B.C.), the almost exclusive predominance of oinochoai, hydriae and monochrome cups is considered here as inextricably linked to the use of these specific shapes by the participants during ritual activities in this area. Thus, the large quantity of pottery from this area, its quality and individual characteristics (shape, size, decoration and local origin) seem related to specific ritual activities that presumably took place in this area before the foundation of the archaic enclosure wall.

The material aspects of the pottery assemblages from Plasi

The most common shapes dating from the early 9th to the early 8th centuries B.C. are trefoil oinochoai and one-handled cups (*Fig. 3*). All specimens follow the main lines of development of the Attic series.¹⁴ Despite the fragmentary state of the material, oinochoai are mostly of medium size, with a total estimated height that does not exceed 30 cm. One-handled cups are mostly monochrome, the rim diameter measures 11 to 12 cm: all follow the repertory of Athenian pottery workshops. There are some larger cups, mostly those decorated with panels of meanders and zig-zags, that form only a small part of

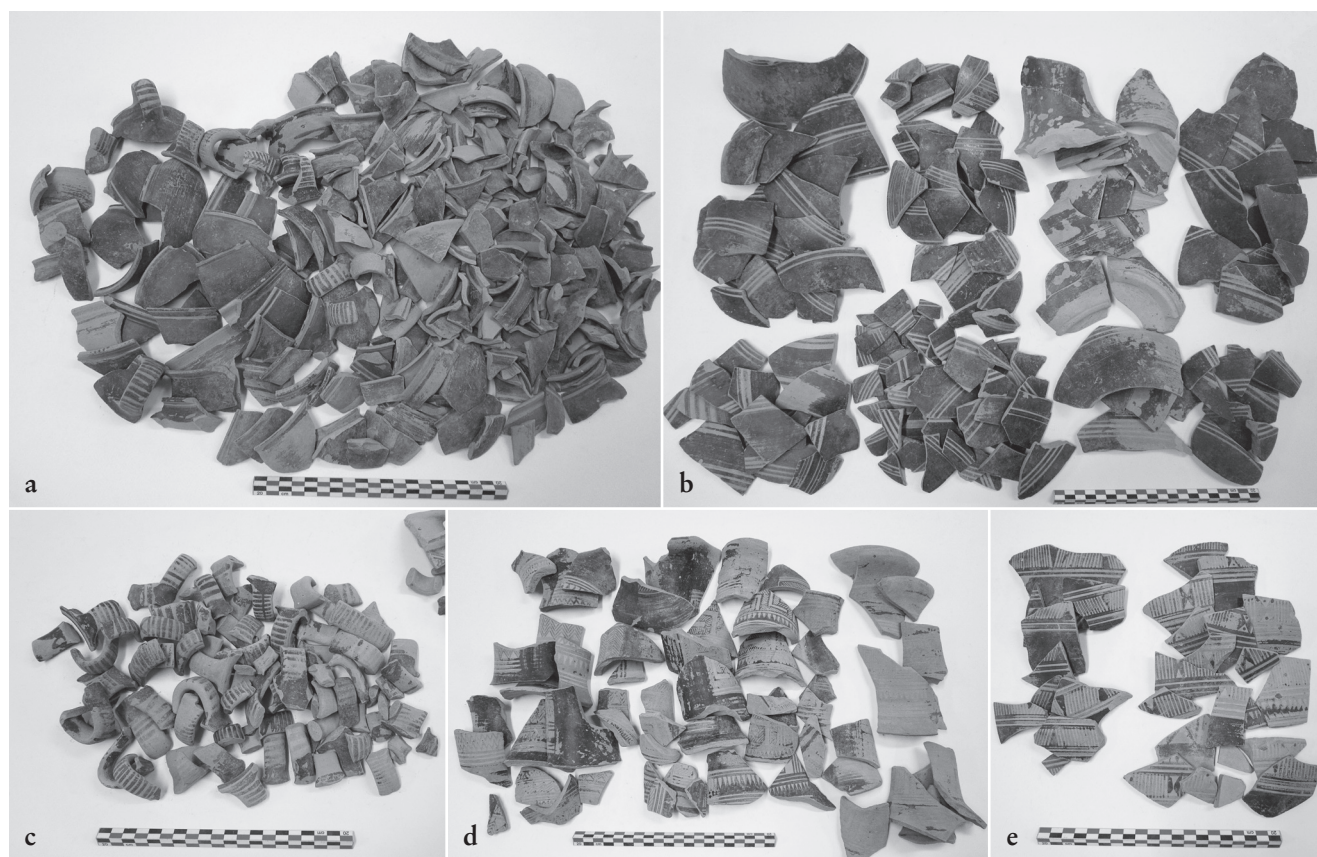


Fig. 3 A selection of fragmentary oinochoai (b. d. e) and one-handled cups (a. c) of the Geometric period from the pottery deposits at Plasi.

the assemblages. The regularity in the composition of the assemblages goes beyond the size, shape and decoration of each pottery shape and extends to fabrics and technological aspects of the vessels, suggesting a locally based production and the presence of specialised potters and painters. Oinochoai of the above types and one-handled cups appear only rarely in contemporary burials from the Vrana burial ground and from Oinoe, which further emphasizes the individual character of the pottery assemblages from Plasi.

From around the middle of the 8th to the early 7th centuries B.C., hydriae predominate. Dimensions of these vessels, namely the rim diameter, height of the neck and (where available) rim to belly diameter ratio, suggest three discrete categories: small, medium and large hydriae. Medium-sized hydriae of no more than 25–30 cm height seem to have been the commonest vessel of the second half of the 8th and the early 7th centuries B.C. (Fig. 4). Decoration follows a local idiom: well-known decorative patterns are applied in an individual way on the surface of the hydriae. They find no close parallels elsewhere in Attica (Fig. 5). Most of the specimens are decorated with linear geometric motifs in various combinations, while water birds and horses frequently appear on the neck and body. The influence of contemporary Athenian Late Geometric workshops may be seen in the bird files, following the manner of the Birdseed Painter (Fig. 6), the geometric patterns of the Hooked Swastika Workshop, the female round dances of the Athens 894 Workshop among others (Fig. 7).¹⁵ Protoattic hydriae decorated with sphinxes, female choruses and male war-



Fig. 4 Marathon, Plasi. Late Geometric fragmentary hydria.

riors reveal the manner of the Analatos, the Vulture and the Mesogeia Painters.¹⁶

The quantity of hydriae collected from Plasi exceeds any other such group from elsewhere in Attica. Although hydriae are largely associated with burials in most areas of the Attic countryside, at Marathon their use, function and production seem firmly rooted in local traditions. A characteristic technical feature in almost all hydriae from Plasi, regardless of their size and decoration, is the join between the neck and body that presents a clear cut when broken, revealing that each vessel was made out of two individual parts. The way that the two parts were put



Fig. 5 Marathon, Plasi. Late Geometric fragmentary hydria.

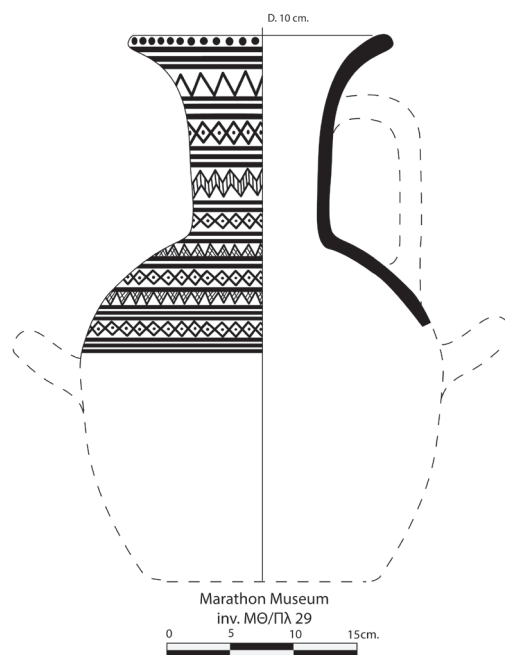




Fig. 6 a. b. Marathon, Plasi. Late Geometric fragmentary hydriae following the manner of Athenian workshops.
c. Hydria following the manner of the Birdseed Painter from Merenda.



Fig. 7 a. Marathon, Plasi. Late Geometric fragmentary hydria following the manner of the Athens 894 Workshop.
b. Hydria from Markopoulo (Attica), assigned to the Workshop of Athens 894. Athens, National Archaeological Museum inv. 17470.

together creates an excess of clay around the interior surface of the neck as if the potter had added extra clay to securely join the two parts together (Fig. 8). This technique is equally observed on trefoil oinochoai of the Geometric period at Marathon and seems an expression of a local potters' idiom.

The pottery appears to have been intentionally broken at the site, resulting in a large corpus of fragments of



Fig. 8 Marathon, Plasi. Detail from the interior junction between the neck and the shoulder of a Late Geometric hydria.

different sizes, mostly larger pieces with clear cuts and edges. The fact that almost complete vessels may be restored from joins across both main areas of deposition, and the rather high estimated vessel equivalent that seems – according to our quantification methods – to exceed 50 %, is consistent with the idea of an intentional destruction of the pots by the participants of the activities *in situ*.¹⁷ In a simple count to determine the minimum number of vessels, pouring vessels accounted for more than 70 % of the assemblages (Fig. 9). Noteworthy is the rather low percentage of open vessels, such as skyphoi and cups that represent the most numerous clay receptacles in most Early Iron Age contexts. The ratio between closed and open shapes shifts significantly for the latter half of the 8th century B.C., when hydriae became the single prevailing form of clay container from the site.

Pottery as an indicator for ritual activity

Although oinochoai and cups have been commonly linked to consumption practices for almost all contexts of the early Greek world, it would seem that the evidence from Marathon points to a quite different approach, one relating to their use as water containers for water ablutions, libations and purification rites. There is no indica-

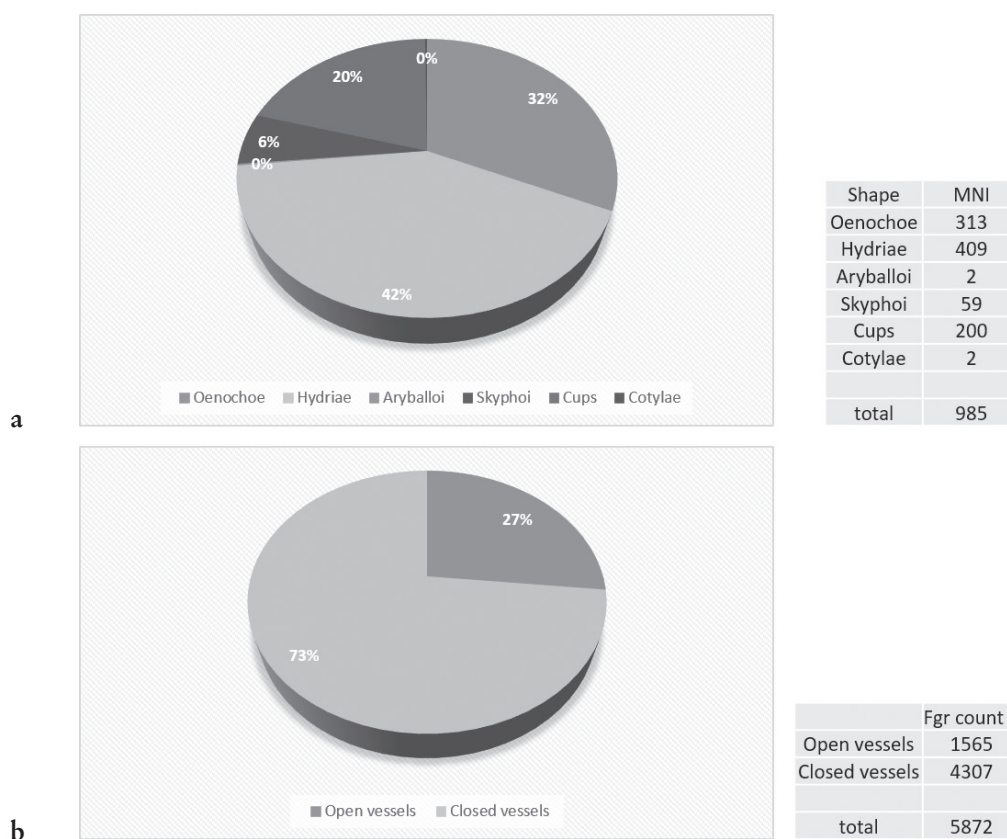


Fig. 9 Chart of: a. the Minimum Number of Individuals (MNI), and b. the percentages of open and closed vessels in the pottery deposits from Plasi.

tion pointing to consumption and shared meals taking place in this area, or of burnt sacrifices. There are no kraters and no other drinking vessels contained in the assemblages. While the use of oinochoai and cups in the context of convivial drinking has been largely explored, their function in the funerary and ritual contexts has not yet reached its full potential. The iconography of the Archaic period provides several examples where an oinochoe and a phiale serve for libations. A unique image of the LG period shows a large oinochoe or pitcher being carried by a procession of women, who approach a seated female holding a cup. The iconography of the vessel seems related to the rituals and ritual performance at the sanctuary of Athena at Langaria.¹⁸ Oinochoai represent a common find within the burials of the G period, frequently accompanied by cups as well as water containers and other pouring vessels. It seems possible that certain vessels were used for libations during the funerals before being deposited inside the tomb. By the middle of the 8th century B.C., giant oinochoai served as funerary offerings, following the tradition of amphorae and pitchers of the same period. It would seem that a different symbolism, unrelated to consumption, may be accounted for these vessels.

Hydriae become the standard container at Plasi only by the middle of the 8th century, largely replacing the use of oinochoai and one-handled cups. The existence of a single clay vessel that materializes the particularities of a specific ritual performance is not unknown from sites around Attica. Individual vessel-types such as the krateriskoi at Brauron, pedestaled kraters in the Mounichia sanctuary, and hydriae and loutrophoroi in the sanctuary of the Nymph on the south slopes of the Acropolis became exclusive to the local ritual activity by the 8th century, and even later.¹⁹

Hydriae become more common in the Attic funerary repertory in the second half of the 8th century, namely during the early Protoattic period. Their shape, size and decoration become quite standardized during this time and their chthonic symbolism was further accentuated by the addition of plastic snakes attached on the handle, rim and shoulder. The smaller size and capacity of these vessels in comparison to coarse-ware hydriae, their much thinner walls, and painted decoration are consistent with their use as symbolic gifts to the deceased. Although the provenance of most specimens remains unknown, they are generally considered to have been found in tombs around Attica, mainly because of their good state of conservation.²⁰ These vessels seem to have played a part in the ritual bathing of the dead body and were then deposited with the burial. Pitchers of the same period seem to have been used in the same manner. Nonetheless, despite the giant dimensions of certain pitchers and amphorae by the middle of the 8th century B.C.,²¹ hydriae do not fol-

low the same lines of development. Unlike the rest of Attica, hydriae are almost completely absent from the funerary assemblages at Marathon, despite the presence of other smaller water containers, such as tankards. There is only one hydria used as the cinerary urn, from burial 2 at the Vrana burial ground.²² Even so, this one vessel seems to have had a particular symbolism within the mortuary assemblage as it looks to have been at least 25 years older than the earliest possible date for the tomb, dated to the (Early Geometric) EG II period. Thus it becomes clear that the use of the specific vessel form at Plasi relates to its specific function or symbolism during ritual activity at the site.

There are three main points regarding the deposits from Plasi that may associate them with ritual performance at the site: the homogeneity of their composition, the consistency of only a few classes of pottery being involved, and the continuity and repetitive character of the activities that seem to have extended for more than two centuries at the site. Although the individual vessels cannot be claimed to have been exclusive to any type of ritual activity, it may be argued that the above criteria offer us a way to tentatively reconstruct material actions and identify ritual activity at Plasi from an early date. The proximity to the remains of past occupation of the site, and a prehistoric funerary presence alongside contemporary Protogeometric and Geometric tombs, as well as the physical, watery landscape of the Delta where the river Charandros and the smaller streams met the sea, all seem to have increasingly structured the particularities of the cult and rituals.

Water, water containers and ritual performance in early Greece and beyond

In the material record of ancient Greece, large quantities of hydriae found in certain sanctuaries and sacred areas have been associated with the ritual use of water and the presence of female participants in the activities, frequently described as *hydriaphoroi* and *parthenoi*.²³ The Late Geometric iconography provides a single occasion where female *hydriaphoroi* are presented, performing some kind of dancing movements to the accompaniment of a male musician. Whether this action should be placed within a religious festival is highly uncertain, although an *agonistic* context seems highlighted by the rest of the images on the same kantharos.²⁴

While the use of water seems to have played a central role in the cult of several divinities, there are only a few actual cases where hydriae served in the ritual activity and were then offered to the deity. The sanctuary of Hera at Argos is among those that received a large number of small-sized and miniature hydriae among other votives,

dating mainly from the 7th and 6th centuries B.C.²⁵ Their dedication at the sanctuary has been linked to the secret ceremonies for Hera performed by her young priestesses, the Erisides, probably also in the presence of female participants, in connection with the *hieros gamos* and the nuptial baths of the goddess.

At Eretria, the dedication of a large number of tankards with high cylindrical necks and hydriae mainly of miniature size at the so-called Northern Sacrificial area within the sanctuary of Apollo Daphnephoros, has been related to the cult of Artemis.²⁶ Although hydriae were not exclusive to this sacred area and were also dedicated at the other Eretrian sanctuaries, as Sandrine Huber has clearly demonstrated, the high concentration of this particular shape at this area seems to declare its symbolic meaning for the participants and for the successful completion of the rituals. The sanctuary of the Nymphs on the south slopes of the Athenian acropolis was marked by an almost exclusive dedication of hydriae in the earlier phases, and *loutrophoroi* soon after.²⁷ The rich deposits excavated from that sanctuary and dated from the mid-7th century down to the 3rd century B.C. have been related to the practice of the Athenian brides, who probably dedicated these vessels following their wedding.

In other areas, large quantities of small-sized and miniature hydriae, mainly from the Archaic period, were dedicated at sanctuaries with other votives. Such practices should be associated with specific rituals or specific parts of ritual activity at each site, probably related to local traditions and beliefs. At Rhamnous, the earlier material from the area of the temple of Nemesis includes some attractively decorated water containers, hydriae and *loutrophoroi*, most of them dated to the second quarter of the 6th century B.C.²⁸

On the opposite side of the Ionian sea, the occurrence of thousands of hydriskai at the sanctuary of Athena on the hill of Francavilla Marittima has been associated by Marianne Kleibrink with legends related to local rituals. The cult of Athena here was associated with that of the Hero Epeios, builder of the Trojan horse and mythical founder of Langaria, who is identified in later sources as *υδροφόρος των αρχόντων*.²⁹ Water seems to have been carried on to the acropolis by processions of men and women, while iconography from the site provides images of female processions holding jugs and symbolically pouring water (?) to a seated female figure, variously interpreted as a goddess.

A new cult place at Plasi, Marathon

The material from Plasi at Marathon may thus be ascribed and understood in this context: equipment for a range of uses of water for ritual performances within the cult of a

venerated deity, or that of a hero or a heroine. The origins of cults and festivals and the attempts thereby to establish legendary connections with the land through collective rituals has been much discussed and well established in scholarship.³⁰ Cult activity at Plasi belongs to the main lines of development discerned, already in existence by the late 10th century B.C. Land ownership, as embodying the only significant form of wealth, power, and lineage, was of principal concern not only for the Marathonians, but also for the inhabitants of Attica in general at the turn of the 7th century B.C. Shared rituals and the social investment of a group or groups in specific landmarks, such as the area of Plasi with its visible remains of past activity, all emphasized both a longstanding attachment to the territory and a privileged access to it. Although it is almost impossible to determine the exact character of the rituals, it seems that local legends and traditions kept the memory of this place alive, before the area was transformed into the legendary battlefield of the Athenians against the Persians.

In this context, it seems appropriate to deem the large number of pouring vessels from Plasi to have served for water libations, probably directed to a hero or heroine at Marathon. Ablutions of pure water, *choés*, *νηφάλιοι* or *δοίνοι* concern running water taken from rivers or springs.³¹ These are closely associated in ancient literature to chthonian and funerary rituals and are made directly onto the earth, with the use of a water container or even a cup.³² When addressed to the dead, ablutions served as a metaphor for the *chthonia loutra* poured into the earth which then absorbed the liquid. Later epigraphic and literary evidence provides a framework for the cult of heroines, young females that died before reaching the age of marriage, in the watery settings, marshes and springs at Marathon.³³ *Makaria*, the young daughter of Herakles, was considered to have given her name to the sacred spring in the area of Trikorynthos, after meeting a violent but voluntary death (which, according to legend, brought victory for the Athenians over the Argives).³⁴ *Hellotis*, a young woman that suffered a violent death, was venerated as Athena *Hellotis* in her temenos at Marathon, with processions that took place during her festival.³⁵ Despite the absence of any physical evidence today as to the location of the sanctuary, later sources place the cult of *Hellotis* along the coastal area in proximity to the marsh.³⁶ On the other hand, epigraphic evidence dating to the 5th century B.C. which identifies a *temenos* for Athena was found further inland close to the Agrieliiki hill. Although the exact location of the *temenos* of Athena *Hellotis* remains unclear, the beginnings of the cult seem deeply rooted in time and space.³⁷

Similar rituals with reference to *chthonia loutra* survive in religious expressions from antiquity up to modern

times in various places. The most interesting example for our discussion, I believe, concerns the island of Zakynthos in the Ionian sea, where on Good Friday (the day traditionally associated with the memory of the dead) people gather out in the open to throw and break small jugs (*kanatakia*) that contained water. Celebrations take place very late at night, lasting until the early hours of Saturday and are accompanied by music, songs related to pain and the suffering caused by death (*miroloi*), and processions by the participants. The vases are ritually broken in the open-air, in front of the temple, and the water is spilt on the ground. After this ceremonial destruction of pottery, each one of the participants collects a small piece from the ground before leaving the area, while the rest of the pottery fragments are swept away.³⁸

A last point should be made regarding the participants at the rituals, the carriers and consumers of the vessels. Past associations between women and water have placed the use of hydriae and other water containers, such as pitchers, tankards etc., within the female sphere of activity. Whether the consistent presence of hydriae, especially since the middle of the 8th century at Plasi, could serve as evidence for their potential engendered role in the rituals performed is difficult to establish. It is highly possible that young women participated in the rituals, and the presence of few fragmentary *loutrophoroi-hydriae* of the Archaic period provides some additional evidence in this direction. However, there is no evidence speaking in favour of exclusive female activity. On the contrary, the presence of oinochoai and cups, and the finding of miniature hydriae among the material from Plasi may be considered as an indication for different age-classes of the participants and even of younger individuals.

Concluding remarks

It has been argued that the material aspects of the pottery assemblages from Plasi are directly associated with the particularities of ritual activity at the site. The homogeneity of the composition of the assemblages with only few classes of pottery present, namely pouring vessels, can only be explained with respect to their function within the rituals, possibly serving for pouring libations. The continuity and repetitive character of the activities for more than two centuries at the site seem to further strengthen a link with some kind of a local cult in this area. The presence of contemporary and earlier tombs in the wider area and the proximity to the remains of past occupation seem to argue for a heroic and chthonic cult. The watery landscape of Plasi may have provided a suitable setting for rituals naturally involving the use of water, as manifested by the large number of hydriae and water containers at the site.

It is still unclear whether the *temenos* enclosure that was constructed at some point during the Archaic period should be considered as a continuation of the EIA ritual activity here. Material remains from that period show an important shift of ritual expression that no longer included the exclusive use of pouring vessels. Despite the monumentalization of the cult and rituals with the construction of the stone enclosure, material dating to the Archaic period is much lower in quantity and more varied in the shapes represented in the assemblages. Clay figurines and small slow-pouring vessels, such as Corinthian aryballoi, now become characteristic offerings at the sanctuary. As for the EIA activity at the site, the study of the properties of the pottery assemblages has provided new perspectives by which to approach early cult activity at Marathon: a dimension that until now had largely escaped.

PHOTO CREDITS

- Fig. 1 After E. Curtius and J. A. Kaupert, *Karten von Attika: Uebersichts- oder Gesamt-Karte von Attika* (Berlin 1900) Sect. no. 5 Marathon (detail).
 Fig. 2 After Travlos 1988, 224 pl. 272.
 Fig. 3 © Marathon Museum (photo by the author)
 Fig. 4 © Marathon Museum, inv. MΘ/ΠΛ 28 (photo by the author)
 Fig. 5 © Marathon Museum, inv. MΘ/ΠΛ 29 (photo and drawing by the author)
 Fig. 6 a. b. © Marathon Museum inv. MΘ/ΠΛ 5 (a) and MΘ/ΠΛ 6 (b) (photo by the author)
 Fig. 6 c. after Xagorari-Gleissner 2005, pl. 5 cat. no. 206
 Fig. 7 a. © Marathon Museum inv. MΘ/ΠΛ 2 (photo by the author)
 Fig. 7 b. National Archaeological Museum of Athens. © Hellenic Ministry of Education and Religious Affairs, Culture and Sports/Archaeological Receipts Fund.
 Fig. 8 © Marathon Museum inv. MΘ/ΠΛ 5 (photo by the author)
 Fig. 9 Chart of: a. the Minimum Number of Individuals (MNI), and b. the percentages of open and closed vessels in the pottery deposits from Plasi.

BIBLIOGRAPHY

- Alexandridou 2014 A. Alexandridou, De l'eau pour les défunts. Les hydries à décor peint en contexte funéraire attique de l'âge du Fer à l'époque archaïque, *Pallas* 94, 2014, 17–38.
 Alexandridou 2015 A. Alexandridou, Domestic Ware, Ritual Utensils or Funerary Vases? Functions of the Late Geometric Pottery from the "Sacred House" of the Academy in Athens, in: V. Vlachou (ed.), *Pots, Workshops and Early Iron Age Society. Function and Role of Ceramics in Early Greece*, *Etudes d'archéologie* 8 (Brussels 2015) 141–154.
 Amandry – Caskey 1952 P. Amandry – J. L. Caskey, Investigations at the Heraion of Argos 1949, *Hesperia* 21, 1952, 165–221.
 Antonaccio 2006 C. M. Antonaccio, Religion, *basileis* and Heroes, in: S. Deger-Jalkotzy – I. S. Le-

- mos (eds.), *Ancient Greece. From the Mycenaean Palaces to the Age of Homer* (Edinburgh 2006) 381–395.
- Bergemann 1996 J. Bergemann, Die sogenannte Lutrophoros. Grabmal für unverheiratete Tote?, *AM* 111, 1996, 149–190.
- Boardman 1988 J. Boardman, Sex Differentiation in Grave Vases, in: B.D'Agostino (ed.), *La parola, l'immagine, la tomba. Atti del Colloquio Internazionale di Capri, AnnAStorAnt* 10 (Naples 1988) 171–178.
- Broneer 1942 O. Broneer, Hero Cults in the Corinthian Agora, *Hesperia* 11, 1942, 128–161.
- Bronson 1964 R. Bronson, A Re-examination of the Late Geometric Hydria no. 1212 in the Museum of Villa Giulia, *AJA* 68, 1964, 174–178.
- Brouskari 2002 M. Brouskari, Οι ανασκαφές νοτίως της Ακρόπολεως. Τα γλυπτά, *AEphem* 141, 2002 (2004), 1–204.
- Burian – Shapiro 2010 P. Burian – A. Shapiro (eds.), *The Complete Euripides. Volume 3. Hippolytos and Other Plays* (Oxford 2010).
- Callipolitis-Feytmans 1965 D. Callipolitis-Feytmans, *Les louteria attiques* (Athens 1965).
- Coldstream 1968 J.N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and Their Chronology* (London 1968).
- Cole 1988 S.G. Cole, The Uses of Water in Greek Sanctuaries, in: R. Hägg – N. Marinatos – G.C. Nordquist (eds.), *Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 26–29 June, 1986* (Stockholm 1988) 161–165.
- Cook 1934/35 J.M. Cook, Protoattic Pottery, *BSA* 35, 1934/35, 165–219.
- Denoyelle – Iozzo 2009 M. Denoyelle – M. Iozzo, *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile. Productions coloniales et apparentées du VIII^e au III^e siècle av. J.-C.* (Paris 2009).
- Diehl 1964 E. Diehl, *Die Hydria. Formgeschichte und Verwendung im Kult des Altertums* (Mainz am Rhein 1964).
- Dillon 2002 M. Dillon, *Girls and Women in Classical Greek Religion* (London 2002).
- D'Onofrio 2011 A.M. D'Onofrio, Athenian Burials with Weapons. The Athenian Warrior Graves Revisited, in: A. Mazarakis Ainian (ed.), *The 'Dark Ages' Revisited. Acts of an International Symposium in Memory of William D.E. Coulson*, University of Thessaly, Volos, 14–17 June 2007 (Volos 2011) 645–673.
- Garland 1985 R. Garland, *The Greek Way of Death* (Ithaca 1985).
- Ginouves 1962 R. Ginouves, *Balaneutike. Recherches sur le bain dans l'antiquité grecque* (Paris 1962).
- Huber 2003 S. Huber, *L'aire sacrificielle au nord du Sanctuaire d'Apollon Daphnéphoros. Un rituel des époques géométrique et archaïque. Eretria. Fouilles et recherches* 14 (Gollion 2003).
- Ismard 2015 P. Ismard, 'Playing with Scales' in the Classical City. The Case of the Marathonian Tetrapolis, in: C. Taylos – K. Vlassopoulos (eds.), *Communities and Networks in the Ancient Greek World* (Oxford 2015) 80–97.
- Kahil 1963 L. Kahil, Quelques vases du sanctuaire d'Artémis à Brauron, *AntK Beih.* 1, 1963, 13–14.
- Kahil 1965 L. Kahil, Autour de l'Artémis attique, *AntK* 8, 1965, 20–32.
- Kahil 1981 L. Kahil, Le 'cratérisque' d'Artémis et le Brauronion de l'Acropole, *Hesperia* 50, 1981, 253–263.
- Kearns 1992 E. Kearns, Between God and Man. Status and Functions of Heroes and Their Sanctuaries, in: A. Schachter – J. Bingen (eds.), *Le sanctuaire grec, Entretiens sur l'Antiquité classique* 37 (Geneva 1992) 65–99.
- Kleibrink 2005 M. Kleibrink, The Early Athenaion at Lagaria (Francavilla Marittima) near Sybaris. An Overview of its Early-Geometric II and its Mid-7th Century BC Phases, in: P. Attema – A. Nijboer – A. Zifferero (eds.), *Communities and Settlements from the Neolithic to the Early Medieval Period, vol. 2. Proceedings of the 6th Conference of Italian Archaeology Held at the University of Groningen Institute of Archaeology, The Netherlands, April 15–17, 2003, Papers in Italian Archaeology* 4, BARIntSer 1452 (Oxford 2005) 754–772.
- Kleibrink 2017 M. Kleibrink, *Architettura e rituale nell'Athenaion di Lagaria – Timpone della Motta* (Francavilla Marittima), *Atti-MemMagnaGr Ser.* 5, 2, 2017 [2018], 171–253.
- Kleibrink et al. 2004 M. Kleibrink – J. Kindberg – S. Handberg, Water for Athena. Votive Gifts at Lagaria (Timpone della Motta, Francavilla Marittima, Calabria), *WorldA* 36.1, 2004, 43–67.
- Kopestonsky 2016 T. Kopestonsky, The Greek Cult of The Nymphs at Corinth, *Hesperia* 85, 2016, 711–777.
- Kourou 2011 N. Kourou, Ταμύναι Ερετρικής και «Χθόνια Λουτρά». Με αφορμή δύο Πρωτογεωμετρικές υδρίσκες από το Αλιβέρι Εύβοιας, in: P. Valavanis (ed.), *Ταξιδεύοντας στην κλασική Ελλάδα. Τόμος προς τιμήν του καθηγητή Π. Θέμελη* (Athens 2011) 119–134.
- Kourou 2014/15 N. Kourou, Mortuary Practices in Early Iron Age Aegean. Family Rituals and Communal Rites, *AnnAStorAnt* 21/22, 2014/15, 9–29.
- Kübler 1954 K. Kübler, *Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen V, 1. Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts* (Berlin 1954).
- Lambert 2018 S.D. Lambert, Individual and Collective in the Funding of Sacrifices in Classical Athen. The Sacrificial Calendar of the Marathonian Tetrapolis, in: F. van den Eijnde – J.H. Blok – R. Strootman (eds.), *Feasting and the Polis Institutions, Mnemosyne Suppl.* 414 (Leiden 2018) 149–180.
- Lawler 1948 L.B. Lawler, A Necklace for Eileithyia, *The Classical Weekly* 42, 1948, 2–6.
- Maran – Stockhammer 2012 J. Maran – P.W. Stockhammer (eds.), *Materiality and Social Practice. Transformative Capacities of Intercultural Encounters* (Oxford 2012).
- Marcelessi 2005 M.-C. Marcelessi, *Les hydrophores*

- d'Artémis Pythiè à Milet, in: M.-Fr. Baslez – Fr. Prévot (eds.), *Prosopographie et histoire religieuse* (Paris 2005) 85–112.
- Mastrokostas 1970 E. Mastrokostas, Προϊστορική νεκρόπολις εν Μαραθώνι, *AAA* 3, 1970, 15–24.
- Mazarakis Ainian 2004 A. Mazarakis Ainian, From the Beginnings to the Archaic Age. Hero Cults of Homeric Society, *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* (ThesCRA) II, 3 d. Heroisierung und Apotheose (Basel 2004) 131–140.
- Meskeil 2005 L. Meskeil (ed.), *Archaeologies of Materiality* (Malden MA 2005).
- Mösch 1988 R.M. Mösch, Le mariage et la mort sur les loutrophores, in: B. D'Agostino (ed.), *La Parola, l'Immagine, la Tomba. Atti del Colloquio Internazionale di Capri, Istituto Universitario Orientale, AnnAStor-Ant* 10 (Naples 1988) 117–139.
- Mösch-Klingele 1999 R. Mösch-Klingele, Loutra und loutrophoros im Totenkult. Die literarischen Zeugnisse, in: R. Docter – F.E.M. Moormann (eds.), *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Archaeology towards the Third Millennium: Reflections and Perspectives*, Amsterdam, 12.–17.7.1998 (Amsterdam 1999) 273–275.
- Oakley – Sinos 1993 J.H. Oakley – R.H. Sinos (eds.), *The Wedding in Ancient Athens* (Madison 1993).
- Pakkanen 2015 P. Pakkanen, Depositing Cult. Considerations on What Makes a Cult Deposit, in: P. Pakkanen – S. Bocher (eds.), *Cult Material. From Archaeological Deposits to Interpretation of Early Greek Religion, Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens* 21 (Helsinki 2015) 25–48.
- Palaiokrassa-Kopitsa – Vivliodetis 2015 L. Palaiokrassa-Kopitsa – E. Vivliodetis, The Sanctuaries of Artemis Mounichia and Zeus Parnessios. Their Relation to the Religious and Social Life in the Athenian City-state until the End of the 7th Century BC, in: V. Vlachou (ed.), *Pots, Workshops and Early Iron Age Society. Function and Role of Ceramics in Early Greece, Etudes d'archéologie* 8 (Brussels 2015) 155–180.
- Papadopoulou-Kanellou 1997 C. Papadopoulou-Kanellou, *Ιερό της Νύμφης: Μελανόμορφες λουτροφόροι, ADelt Δημοσιεύματα* 60 (Athens 1997).
- Parker 1983 R. Parker, *Miasma* (Oxford 1983).
- Parker 2011 R. Parker, On Greek Religion. *Townsend Lectures/Cornell Studies in Classical Philology* 60 (Ithaca 2011).
- Petrakos 1995 V. Petrakos, Ο Μαραθών, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 146 (Athens 1995).
- Petrakos 1999 V. Petrakos, Ο δήμος του Ραμνούντος 1. Τοπογραφία, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 181 (Athens 1999).
- Polychronakou-Sgouritsa et al. 2016 N. Polychronakou-Sgouritsa – Y. Papadatos – A. Balitsari – E. Prevedorou, Marathon in the Middle and Late Bronze Age: New Evidence from an Old Excavation. Preliminary Results from the Excavation of the University of Athens at Plasi, in: J. Driessen (ed.), *RA-PI-NE-U: Studies on the Mycenaean World Offered to Robert Laffineur for his 70th Birthday, Aegis* 10 (Louvain-La-Neuve 2016) 305–316.
- Privitera 2016 S. Privitera, Omero, Maratona e Atene dalle ampie strade (Od. VII 78–81). Una nota sulla rappresentazione dell'Atene micenea sotto i Pisistratidi, in: F. Longo – R. Di Cesare – S. Privitera (eds.), *Δρόμοι: studi sul mondo antico offerti a Emanuele Greco dagli allievi della Scuola Archeologica Italiana di Atene* (Paestum 2016) 111–117.
- Renfrew 2007 C. Renfrew, The Archaeology of Ritual, of Cult, and of Religion, in: E. Kyriakidis (ed.), *The Archaeology of Ritual, Cotsen Advanced Seminars* 3 (Los Angeles 2007) 109–122.
- Rocco 2008 G. Rocco, La ceramografia protoattica. Pittori e botteghe (710–630 a.C.), *Internationale Archäologie* 111 (Rahden/Westf. 2008).
- Rocco 2017 G. Rocco, Forme vascolari e pratiche rituali in Attica tra la fine dell'VIII ed il VII secolo a.C. Il caso dei krateriskoi su alto-piede, *AntK* 60, 2017, 3–18.
- Rudhardt 1992 J. Rudhardt, Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique ²(Paris 1992).
- Sabetai 1994 V. Sabetai, The Washing Painter. A Contribution to the Wedding and Genre Iconography in the Second Half of the Fifth Century B.C. (PhD thesis, University of Cincinnati 1994).
- Scanlon 2002 T.F. Scanlon, *Eros and Greek Athletics* (Oxford 2002).
- Schiffer 1999 M.B. Schiffer, *The Material Life of Human Beings. Artifacts, Behavior, and Communication* (London 1999).
- Sheedy 1992 K. Sheedy, The Late Geometric Hydria and the Advent of the Protoattic Style, *AM* 107, 1992, 11–28.
- Skilardi 2011 D. Skilardi, Αριστοκρατικές ταφές από το γεωμετρικό νεκροταφείο της Κηφισιάς, in: A. Mazarakis Ainian (ed.), *The Dark Ages Revisited. An International Conference in Memory of William D.E Coulson, Volos, 14–17 June 2007* (Volos 2011) 675–702.
- Smith 2005 A.C. Smith, The Politics of Weddings at Athens. An Iconographic Assessment, *Leeds International Classical Studies* 4, 2005, fasc. 1, 1–32.
- Smithson 1974 E.L. Smithson, A Geometric Cemetery on the Areopagus: 1897, 1932, 1947, *Hesperia* 43, 1974, 325–390.
- Soteriades 1939 G. Soteriades, Ανασκαφή Μαραθώνος, *Prakt* 1939, 27–39.
- Steiner 1992 A. Steiner, Pottery and Cult in Corinth. Oil and Water at the Sacred Spring, *Hesperia* 61, 1992, 385–408.
- Stockhammer 2015 P.W. Stockhammer, Archäologie und Materialität, in: P.W. Stockhammer – H.P. Hahn (eds.), *Lost in Things. Fragen an die Welt des Materiellen, Tübinger Archäologische Taschenbücher* 12 (Münster 2015) 25–40.
- Stockhammer 2017 P.W. Stockhammer, Afterword. The Pot and the Archaeologist. Changing Each Other in an (Un)Happy Marriage?, in: C. Heitz – R. Stapfer (eds.), *Mobility and*

- Pottery Production. Archaeological and Anthropological Perspectives (Leiden 2017) 315–320.
- Themelis 1974 P. Themelis, Μαραθών. Τα πρόσφατα αρχαιολογικά ευρήματα σε σχέση με τη μάχη, *ADelt A* 29, 1974, 226–244.
- Tilley et al. 2006 C. Tilley – W. Keane – S. Küchler – P. Spyer – M. Rowlands, Introduction, in: C. Tilley (ed.): *Handbook of Material Culture* (London 2006) 1–6.
- Travlos 1988 J. Travlos, *Bildlexicon zur Topographie des antiken Attika* (Tübingen 1988).
- Trinkl 2009 E. Trinkl, Sacrificial and Profane Use of Greek Hydriai, in: A. Tsingarida (ed.), *Shapes and Uses of Greek Vases (7th–4th Centuries B.C.)*. Proceedings of the Symposium Held at the Université libre de Bruxelles 27–29 April 2006, *Etude d'Archéologie* 3 (Brussels 2009) 153–172.
- Tsingarida 2009 A. Tsingarida, Vases for Heroes and Gods. Early Red-figure Parade Cups and Large-scaled Phialai, in: A. Tsingarida (ed.), *Shapes and Uses of Greek Vases (7th–4th centuries B.C.)*. Proceedings of the Symposium Held at the Université libre de Bruxelles 27–29 April 2006, *Etude d'Archéologie* 3 (Brussels 2009) 185–201.
- Van den Eijnde 2010 F. Van den Eijnde, *Cult and Society in Early Athens. Archaeological and Anthropological Approaches to State Formation and Group Participation in Ancient Attica (1000–600 BCE)* (PhD thesis, Utrecht University 2010).
- Vanderpool 1966 E. Vanderpool, The Deme of Marathon and the Herakleion, *AJA* 70, 1966, 319–323.
- Verdan 2011 S. Verdan, Pottery quantification. Some guidelines, in: S. Verdan – T. Theurillat – A. Kenzelmann Pfyffer (eds), *Early Iron Age Pottery. A Quantitative Approach*, Proceedings of the International Round Table (Athens, November 28–30, 2008), *BARIntSer* 2254 (Oxford 2011) 165–171.
- Vlachou 2015 V. Vlachou, From Pots to Workshops. The Hirschfeld Painter and the Late Geometric I Context of Attic Pottery Production, in: V. Vlachou (ed.), *Pots, Workshops and Early Iron Age Society. Function and Role of Ceramics in Early Greece*. Proceedings of the International Conference, Brussels 14–16 November 2013, *Études d'Archéologie* 8 (Brussels 2015) 49–74.
- Vlachou 2016 V. Vlachou, Nuptial Vases in Female Tombs? Aspects of Funerary Behavior during the Attic Late Geometric Period, in: M. Mina – S. Triantaphyllou – Y. Papadatos (eds.), *An Archaeology of Prehistoric Bodies and Embodied Identities in the Eastern Mediterranean* (Oxford 2016) 96–103.
- Vlachou 2020 V. Vlachou, Liminal Spaces, Burial Contexts and Funerary Practices in Pre-Classical Marathon (Attica), in: N. Dimakis – T. Dijkstra (eds.), *Mortuary Variability and Social Diversity in Ancient Greece* (Oxford 2020) 14–31.
- Vlachou forthcoming V. Vlachou, Water, Hydriai and Sacred Places. A View from the Early Iron Age Aegean, in: A. Moustaka – W.-D. Nie-meier (eds.), *Neue Forschungen zu frühen griechischen Heiligtümern (12.–5. Jh. v. Chr.)*, Internationales Symposium zu Ehren von Helmut Kyrieleis anlässlich seines 80. Geburtstages, 19–21 April 2018 (Athens forthcoming).
- Waldstein 1902 C. Waldstein, *The Argive Heraion* 1 (Boston 1902).
- Walter-Karydi 1963 E. Walter-Karydi, Schwarzfigurige Luthophoren im Kerameikos, *AM* 78, 1963, 90–103.
- Whitley 2002 J. Whitley, Objects with Attitude: Biographical Facts and Fallacies in the Study of Late Bronze Age and Early Iron Age Warrior Graves, *CambrAJ* 12, 2002, 217–232.
- Whitley 2013 J. Whitley, Homer's Entangled Objects. Narrative, Agency and Personhood in and out of Iron Age Texts, *CambrAJ* 23, 2013, 395–416.
- Wilkins 1990 J. Wilkins, The Young of Athens. Religion and Society in Herakleidae of Euripides, *ClQ* 40, 1990, 329–339.
- Xagorari-Gleissner 2005 M. Xagorari-Gleissner, *Die geometrische Nekropole von Merenda. Die Funde aus der Grabung von I. Papadimitriou 1960–61* (Dettelbach 2005).
- Zachos 2013 G. A. Zachos, Epeios in Greece and Italy. Two Different Traditions in One Person, *Athenaeum* 101, 2013, 5–23.

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank the archeologists P. Fotiadi and L. Siskou for providing valuable information regarding the old material from Plasi in the storerooms of the Marathon Museum, and the Ephorate of Eastern Attica for providing all necessary permissions for this research. Don Evelyn has kindly helped in editing the English text. My warmest thanks are to Prof. em. P. Valavanis and Assistant Prof. Y. Papadatos for generously sharing information regarding the recent finds at Marathon, in the area of Plasi.

NOTES

- Schiffer 1999; Meskell 2005; Tilley et al. 2006; Maran – Stockhammer 2012; Stockhammer 2015.
- Whitley 2002; 2013; Tsingarida 2009; Vlachou 2016; Stockhammer 2017.
- Renfrew 2007; Alexandridou 2015; Pakkanen 2015.
- Mastrokostas 1970, 18; Travlos 1988, 224 pl. 272; Petrakos 1995, 55–59.
- For a recent comprehensive discussion of the prehistoric remains at Plasi, see Polychronakou-Sgouritsa *et al.* 2016 (with further bibliography).
- Vlachou 2020, 25–28.
- Apart from the location of the tombs, as shown on the topographical plan prepared by Travlos, no further information is available for the burials, and the associated finds in the storerooms of the Marathon museum are quite fragmentary and the relation to the tombs rather unclear.
- For a preliminary report, see <http://www.marathonexcavations.arch.uoa.gr/index.php/gp-per>.
- For a short report, see *ADelt B* 34, 1979, 90f. The excavation of Grave III took place on 18.1.1979 during the rescue excavations in the property of Sotiris Kollias, a few meters to the east of the excavations held by E. Mastrokostas and S. Marinatos in 1968–1970 (excavation journal no. 187 by D. Kyriakou in the

- archives of the Ephorate of Eastern Attica, 88–93). The grave has been erroneously reported (ARepLond 1984/85, 11) as made in a PG house and reproduced as such in recent articles discussing burials with weapons. As confirmed by the excavation journals, the grave was dug into the prehistoric remains in the area. The same burial is erroneously mentioned twice in the catalogues of burials with weapons provided by A.M. D'Onofrio (2011: 662 nos. 2 and 3).
- 10 Travlos 1988, 224 pl. 272. See also, Petrakos 1995, 55–59. The idea of the existence of a *temenos* in this area was further elaborated by Petros Themelis, who suggested a connection with the sanctuary of Apollo *Pythios*, the coastal sanctuary that was said to have served as the starting point for the *theoria* to the Delian sanctuary. Themelis 1974, 233 n. 21.
 - 11 For a preliminary report, see <http://www.marathonexcavations.arch.uoa.gr/index.php/funerary-it>.
 - 12 A detailed presentation of the tomb and its finds was made at the 11th Archaeological Symposium of the University of Athens, Fieldwork and Research XI, Athens, April 6th 2017. Excavation at the site is ongoing.
 - 13 Vlachou forthcoming.
 - 14 For the shape and decoration, see examples in Kübler 1954 and Smithson 1974. The outline of the development of both shapes during the 9th and 8th centuries B.C. is based on the seminal work by J.N. Coldstream (1968).
 - 15 Attributions of pottery workshops and painters follow Coldstream 1968. Medium-sized hydriae close to the manner of the Birdseed Painter from Marathon concern a published hydria from the necropolis at Merenda, see Xagorari-Gleissner 2005, 80f. cat. no. 206 (inv. no. 148) and pl. 5. For hydriae by the Athens 894 workshop, see Bronson 1964; Coldstream 1968, 58–64, esp. 59 cat. nos. 25–33 (hydriae); Sheedy 1992. Also a recent find from Kifissia (tomb 126), Skilardi 2011, 700 Fig. 15 and 701 Fig. 20.
 - 16 Cook 1934/35, 166–169, 176–179; Rocco 2008, 13–62.
 - 17 The quantification method followed here involves counting rims in order to obtain a minimum number of individuals (MNI) and a typological number of individuals (TNI). The totality of the sherds (number of remains, NR) was also counted. For the method, see Verdan 2011.
 - 18 Kleibrink et al. 2004, 53 Fig. 5, 3; Denoyelle – Iozzo 2009, 41 f. Fig. 23 (with further bibliography).
 - 19 Brauron: Kahil 1963, 13f.; Kahil 1965, 20–32; Kahil 1981, 253–263; Scanlon 2002, 139–174 (with further bibliography). Mounichia: Palaiokrassa-Kopitsa – Vivliodetis 2015, 156f. Acropolis: Brouskari 2002, 32–37. For the nuptial and funerary use of the loutrophoros, see Walter-Karydi 1963; Boardman 1988, 175–178; Mösch 1988; Sabetai 1994, 129–174 and 2009; Bergemann 1996, 166–174; Mösch-Klinge 1999; Smith 2005, 3–9; Vlachou 2016, 101f. For the high-rimmed bowls with high pedestals, see Rocco 2017.
 - 20 Hydriae represent frequent gifts to the dead in Attica, Euboea and elsewhere already from an early date, being connected to the bathing of the dead body (*chthonia loutra*) and its preparation for the burial. For the use of hydria, see Diehl 1964, 135f.; Dillon 2002, 285f. (pouring libations); Trinkl 2009; Kourou 2011, 127f.; Alexandridou 2014.
 - 21 Vlachou 2016.
 - 22 Soteriades 1939, 29–33 figs 2, 3. For a detailed analysis, see Vlachou 2020, 15f. 22–24.
 - 23 Diehl 1964, 171–201; Cole 1988, 163–165; Dillon 2002, 54–63, 205 (male bearers of hydriae on the Parthenon frieze). For the *hydrophoroi* inscriptions from Didyma and Miletus, see Marcellesi 2005.
 - 24 Vlachou 2015, 61 Fig. 6; 64 (with bibliography).
 - 25 Waldstein 1902, 100f.; Amandry – Caskey (1952, 175, 197f.) reported around 700 miniature hydriae mostly of local production (fine-painted specimens and of the type known as Argive monochrome) that constituted “more than 50% of all the pots recovered from the Archaic deposit, local and imported, decorated and monochrome together”. For the Ἡρσιδεες, see Diehl 1964, 177; Cole 1988, 164.
 - 26 Huber 2003, 48–63, 116–120.
 - 27 Oakley – Sinos 1993, 43–44; Sabetai 1994, 137; Papadopoulou-Kanellopoulou 1997; Smith 2005, 3–9; Brouskari 2002, 32–37.
 - 28 Petrakos 1999, 195–197. The presence of the loutrophoroi at the sanctuary has been associated with the chthonian character of the cult of Nemesis and the festival of *Nemesia* in honour of the dead.
 - 29 Kleibrink et al. 2004, 52–60; Kleibrink 2005 and 2017; Zachos 2013, 18.
 - 30 Kearns 1992; Mazarakis Ainian 2004; Antonaccio 2006; Kourou 2014/15.
 - 31 Rudhardt 1992, 246.
 - 32 For *chthonia loutra*, see Ginouvès 1962, 244; Callipolitis-Feytmans 1965, 42f.; Garland 1985, 72–74; Mösch-Klinge 1999. Libations from a cup are mentioned in later sources, see Euripides, *Hecuba* 527.
 - 33 Our best evidence for this are the sacrifices offered to the heroes and heroines at Marathon, as mentioned in the sacrificial calendar of the Tetrapolis. Parker 2011, 110–114; Lambert 2018.
 - 34 Pausanias 1. 32. 6; Strabo (8. 6. 19) reports that Eurystheus' head was buried at Trikorynthus near the spring of Makaria. This association only appears in late sources; see also Wilkins 1990, 329 n. 10 and 330–332. The earliest version of this story is to be found in Euripides (*The Children of Herakles*), see Burián – Shapiro 2010, 170.
 - 35 For the myth of Hellotis at Corinth and Crete, see Broneer 1942, 141, 150–153, 156, 158; Lawler 1948, 3; Parker 1983, 273f.; Steiner 1992, 405; Kopestonsky 2016, 740. For her *temenos* and festival at Marathon, see Lambert 2018, 152f., especially n. 12 and n. 14.
 - 36 Scholia vetera in Pindari carmina 1. Scholia in Olympionicas XIII, 56. *Etym. m.* 332, 40.
 - 37 For an early cult of Athena at Marathon, see Van den Eijnde 2010, 244. Contra, Privitera 2016. For the *horos* inscription (*IG I³ 1082*) identified by G. Soteriades, see Vanderpool 1966, 322; Petrakos 1995, 67f. For a full discussion on Athena Hellotis, see Vlachou forthcoming b. Ismard (2015, 88 Fig. 4.1; 89) places with certainty the sanctuary of Athena Hellotis on the foot of Agrieliiki, but without providing any new evidence for so doing.
 - 38 Observations were made during my stay on the island during the Easter of 2017.

The Epinetra from the Athenian Acropolis

E. Marianne Stern

More than 60 fragments of Epinetra, representing a minimum of 15 objects, were excavated on the Athenian Acropolis.¹ All date to the Late Archaic period and are decorated in the black-figure technique. In spite of five monographs and numerous articles publishing or discussing individual Epinetra, the question of whether fine-ware Epinetra were actually used in antiquity is still a matter of debate, to which the fragments from the Acropolis add new evidence.

The earliest research centered on identifying what the object was,² the definition of its name, and what it was used for.³ Renewed interest in the wool-working tool coincided with the feminist movement of the 1970s and the parallel introduction of women's studies at universities, first in the United States and then in Europe. Research of all aspects of women's life in antiquity became a central theme.⁴ The revival of the feminist movement in Europe, a generation later, was motivated by the wish to improve the social position of women and open up more positions and jobs available to them, concerns which in turn inspired interest in the social position and occupations of women in antiquity.⁵ With respect to Epinetra, research turned to investigating the status of the ancient Greek women who owned them. Within the space of a few years, three monographs on the subject were published.

P. F. Benbow was the first to present a systematic catalogue of all the Epinetra known to her and arrange them in coherent groups of black-figured, red-figured, and Rhodian examples.⁶ Her conclusions are discussed by P. Badinou.⁷ Benbow noted that, with a few exceptions, the decorated Epinetra show no signs of use, very few have been preserved in comparison to other shapes of Attic pottery, and the majority were excavated in sanctuaries and tombs. Based on these observations she concluded that Attic fine-ware Epinetra were not used in daily life.⁸

The three studies published in the early years of the 21st century differ amongst each other in their approach but come to similar negative conclusions. Badinou's main interest concerned the imagery of Attic vases and how far it corresponds to their actual use. She asked a potter to reproduce an Epinetron the size of an average ancient

example. Several women put the copy on their thigh and found that working with it would have been comfortable.⁹ Nevertheless, she argues that small details in form and decoration are evidence that the Epinetra were not meant to be used and interprets the fact that several ended up as grave gifts as an indication that they were not simple utilitarian tools; their presence in votive deposits shows the value attached to them. In real life, women would have used Epinetra of plain wares or simple curved roof tiles. The fine ware Epinetra were objects of display, although they were not items of luxury.¹⁰

Ch. Mercati aimed to present a complete discussion of the tool, "un quadro complessivo, allineando dati relative a morfologia, uso, decorazione, diffusione, caratteri dei centri produttivi e rapporti con il pubblico,"¹¹ while F. Heinrich was mainly concerned with the gadget's symbolic meaning for its owners. "Epinetra waren in Attika speziell für junge Mädchen im heiratsfähigen Alter bestimmt [...] in ihrem Bildschmuck [...] ein ideales Modell der Parthenos."¹² Her catalogue is the most detailed and user friendly and includes the largest number of photos.

This contribution has three parts: after looking at pertinent aspects regarding shape and use of the Epinetron, I will discuss the Acropolis fragments as a group. Finally, some new thoughts concerning the invention of the gadget will be presented.

Shape and Use

The Epinetron was a gadget which fitted over a woman's thigh and knee while she worked wool. The tool was well designed: the rim of the open end is bent outward to prevent it from grazing the skin and the narrow knee end is closed. Invented by Athenian potters in the late 6th century, the gadget was obviously not essential for the task it served, since it was produced only for a short period of time during the Late Archaic period and then again in the second half of the 5th century. E. Haspels noted a lapse of production between ca. 480 and 450.¹³ Although the number of Epinetra currently known has more than tripled since her writing, this observation is still valid. It

helps to explain why comparatively few examples have been found in comparison to other Attic vessel shapes. No woman would have owned more than one Epinetron. The production and use of Epinetra was a short-lived fad of the Late Archaic period, which Athenian potters attempted to revive in the second half of the 5th century.

A red figure Epinetron in Athens shows the tool in use.¹⁴ A richly clad lady, seated on a chair with a high back, is obviously the most important person in the scene. An Epinetron, similar to the real one, sits on top of her dress on her right thigh and knee. The woman bends forward, intent on her work: her right hand moves over the curved back of the implement, her left hand is raised; a wool basket stands at her feet. The curved fingers of her right hand are preserved: they seem to move over the back of the Epinetron, pressing and/or smoothing something that is no longer visible. On the other side of the Epinetron, the woman on the left carries in her right hand an Epinetron dangling on a string attached to the open end. Two holes for attaching a string can be seen on many Epinetra, usually at the open end.

Linguistic analysis of the substantives *epinêtron* and *onos* and Pollux' (VII 32) and Hesychius' (ε 5022) explanations of the tools' use shows that that they were used for making yarn, i.e. making a thread from unspun wool.¹⁵ The action refers to the stage between a mass of combed and cleaned wool flocks and spinning – in other words, to the creation of the loosely compacted, long fluffy strands of wool called roves. Hesychius' expression ἐφ' ᾧ τὴν κρόκην τρίβουσιν 'on which they smooth (press) and/or roll (rub) the yarn', i.e. 'make the yarn' can be compared to blowing a glass vessel: "the action of the verb creates its object."¹⁶ In Late Archaic and Classical Greece, roves served primarily as a preliminary yarn

for spinning. They produced a finer, stronger thread than spinning wool flocks directly.¹⁷

Numerous vase paintings show that roves could be made just as easily, perhaps even more easily, on one's bared lower leg.¹⁸ The woman depicted in the medallion of Douris' cup in Berlin is perhaps the best known example.¹⁹ Usually, the leg rests on a support, presumably the tool named *onos*, which is mentioned alongside Epinetron by the ancient lexicographers. Both implements fit the lexicographers' definition "on which they 'make' the (preliminary) yarn."

However, rolling up your dress and baring your leg is not the most elegant posture. In addition, making roves in such a way dirties the leg. After finishing work, you have to wash not only your wool basket but also your leg, which is precisely what three women depicted on an Epinetron in Athens are doing (Fig. 1).²⁰ The two seated women pour water from shallow basins. The woman on the right cleans her leg, while the standing woman in the center holds her wool basket under the water pouring down from the basin held by the woman on the left.²¹ The invention of the Epinetron addressed both drawbacks. The woman no longer needed to roll up her dress in order to bare her leg in an unseemly gesture, nor did she have to clean her leg after work. Instead, she placed the Epinetron on top of her dress and prepared the preliminary yarn without worrying about dirtying herself or her garment.

More recently, the scene has been interpreted as wool working.²² However, wool flocks do not fall down in neat, parallel rows and it makes no sense to pour a mass of short lengths of spun woolen thread or roves over one's leg or over an empty kalathos. The basins and the water are clearly differentiated by the painter: the basins



Fig. 1 Athens, NM 2183: Women washing their wool basket and leg after preparing roves.

are black and the water streaming from them is indicated by thin parallel lines of 'diluted' white. This convention for indicating water is seen in numerous black figure fountain house scenes (*Fig. 2*).²³

The characteristic incised scales covering the curved backs of Epinetra are not purely decorative. Epinetra were made of the same fine-grained Attic clay as Attic vases and they were finished with the same carefully burnished red gloss. Unlike the skin of a human leg, which has fine hairs and pores that prevent the wool fibers from sliding away, the surface of a fine-ware Epinetron is just as smooth, shiny and hard as that of the highest quality Attic vase. Without the incised scales, the wool fibers would have slid in every direction.²⁴ The ornamental band of palmettes painted lengthwise along the top of a black figure Epinetron in London seems too narrow to have seriously caused a problem with sliding wool.²⁵ The same holds true for the black figure fragments from Eretria showing incised black feathers (in a band from left to right?) between the scales.²⁶ The bent-out rim at the open end helped to keep the wool from escaping, as did the molded female head frequently decorating the knee ends of black figure Epinetra.

The U-shaped scales often overlap the painted decoration, an indication that they were incised after completion of the painting but when the clay was still leather hard. The size of the scales can vary, but it is usually about 5 mm. They are incised in regular rows, usually from left to right, from the knee end to the open end. Each U was incised individually in one supple movement. The incision is usually deeper at the upper left stroke of each U, where a right-handed artist would press his tool down first. The tool was slightly coarser than the one used for incising the details in the figural scenes. The scales are just deep and wide enough to prevent the wool fibers from sliding away without roughening them.

An unusual fragment from the Acropolis shows normal rows of incised scales on the back and painted scales, lengthwise from left to right, on the sides (*see Fig. 3 d*).



Fig. 2 Athens, NM Acropolis Coll. 2599: Fountain house scene.

The interior was covered with black gloss. Fragments of a black figure Epinetron decorated with painted scales on the back were excavated in the Athenian Agora in a well containing material dated no later than the end of the 6th century.²⁷ Anomalies such as these suggest that the scales originally may have been decorative.²⁸ Whatever the origin of the motif, the incised scales were eminently suited to make the working surface less slippery, a significant characteristic of the Attic figured Epinetra that may well have been discovered by trial and error.

Another characteristic may likewise have been discovered through trial and error. Too little remains of the painted scales on the Epinetron from the Athenian Agora to determine whether they showed signs of usage. However, several examples do show signs of wear on the back. The scales on the fragments of an Epinetron from the sanctuary of Artemis on Thasos were originally incised in and through a layer of black gloss which has almost completely worn off.²⁹ The scales of Acrop. 2595 preserve the scant remains of a dark reddish-brown slip that has almost entirely worn off.³⁰ The color of the slip resembles that of the coating on the edge and interior of the rims of this and many other Epinetra (*see Fig. 5*). However, by far the majority of black figure Epinetra show no signs of wear on their backs. The scales were incised directly into the red gloss, which was apparently strong enough to resist wear through usage. The few preserved plain ware Epinetra, generally thought to have been used in real life, likewise show no signs of use.

The figural scene of Acrop. 2595 is painted on a white ground,³¹ a technique that was known to be delicate and prone to peeling. The fragment shows a young woman and a young man seated opposite each other in conversation, one of the standard compositions of the Golonos Group. The woman's fingers seem to touch the man's cloak, giving rise to speculations about her intentions. Usually, painters of the Golonos Group did not add fingers to the women's horizontally outstretched arms. An exception is side A of London BM B 597 where a woman's arm was too short, and the fingers served to lengthen it.³² On Acrop. 2595 the woman's arm was too long. Rather than correct the mishap by shortening the arm, the artisan accentuated it and added long fingers – be it to save time or to avoid smudging the white ground. Apparently, some potters were more adept than others at producing a reliable white ground.³³

Badinou, Mercati, and Heinrich came to the same conclusion as Láng and Benbow and for the same reasons: Attic fine-ware Epinetra were not meant to be used, because they rarely show signs of use,³⁴ very few have been preserved in comparison to other shapes of Attic pottery,³⁵ and the majority were excavated in sanctuaries and tombs. In addition, the implements would have been too fragile on account of their thin walls.³⁶ However, the

strength of pottery depends at least as much on the composition of the clay and the temperature of firing. Numerous finds at sanctuaries are evidence that Epinetra were indeed common dedications. And obviously some ended up as grave gifts. However, this does not necessarily mean that they were not used beforehand. More black figure Epinetra came to light in domestic contexts than in graves.³⁷

I would like to argue that it seems improbable that a tool which was so carefully designed for use in all its details would never have been used by its owner. It is tempting to draw a parallel between black figure Epinetra and black figure drinking cups. The decorated cups were display pieces that were brought out for symposia and special occasions, while plain black gloss cups were used on a daily base.³⁸ Similarly, the black figure Epinetra probably were not used on a daily base, but on those occasions, when the owner wished to present herself as an elegant woman, or possibly when she was involved with a specific, honorable task. Using one's lower leg for preparing roves worked fine for most days. There may

also have been other ways, for preparing roves.³⁹ Whether or not their owners actually used the black figure Epinetra, the potters and painters who produced them seem to have intended them to be used.

The Acropolis fragments

As a group, the Epinetron fragments from the Acropolis stand out for several reasons: the large number of fragments retrieved, their extreme fragmentary state, and the diversity of the subjects depicted in the figural decoration (Fig. 3). Technical specialties such as the rare figural scene painted on a white ground and the occurrence of scales incised in a brownish red slip that subsequently wore off have been discussed above.⁴⁰

Far more fragments of Epinetra were recovered from the Acropolis than from any other site.⁴¹ Most fragments are quite small, a few join or have been assigned to the same Epinetron. Since the subjects painted on the two sides of the tool are not always related to each other,

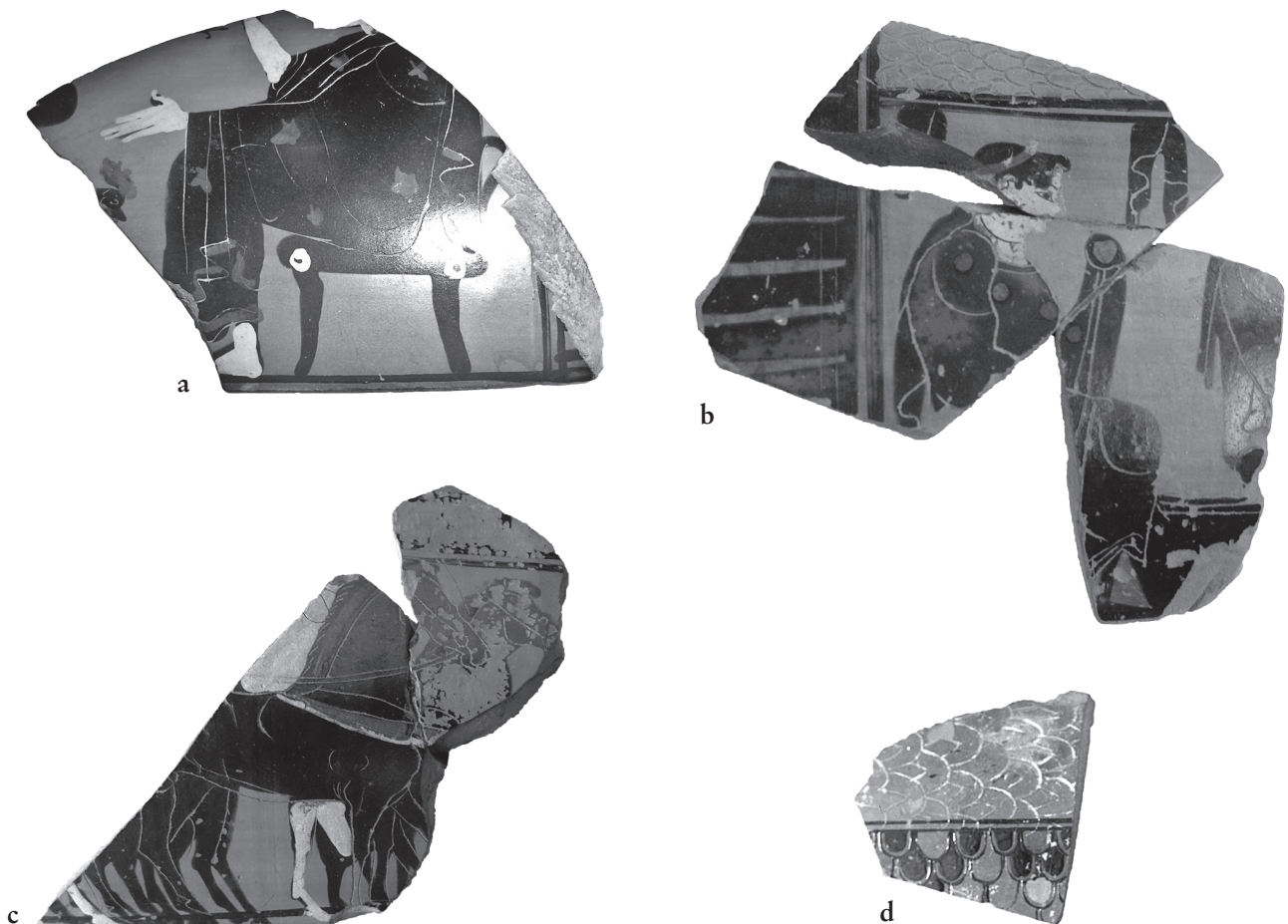


Fig. 3 Athens, NM Acropolis Coll. 2593: seated woman, the head of a rooster in front of her knees (a); Athens, NM Acropolis Coll. 2596: woman with covered arm and hand (b); Athens, NM Acropolis Coll. 2609: quadriga with polychrome horses (c, see Fig. 5 c); Athens, NM Acropolis Coll. 2623: incised scales on the back and painted scales lengthwise on the side (d).

these fragments represent a minimum of 15 implements. It is not clear whether five small black figure fragments representing three Epinetra, that were originally published as roof tiles, are included in the list of black figure Epinetra carefully described by Langlotz himself.⁴² They were discussed by Studniczka.⁴³ Fragments G, H, and I were found in the *Grundgrabungen des Museums*, in earthwork in connection with preparation for the former Acropolis Museum, in the Southeast corner of the citadel. K came to light in 1882, east of the Parthenon.⁴⁴ Based on the color of the clay and the shape of the scales, fragments G–K belonged to three different Epinetra. G had a yellowish white underground. The description is so similar to Acrop. 2595⁴⁵ that it could be that fragment or come from the same Epinetron. The other four fragments cannot be identified beyond doubt. K showed the upper part of a seated woman raising her left hand. It is not one of the fragments described by Langlotz, unless it is Acrop. 2596 (see Fig. 3 b). H and I preserved solely “dekorative Reste.” Fragment L was found in 1886, west of the Erechtheion. It is described as “Bruchstück von der linksseitigen Bildfläche” (part of side A? or the left side of the figural scene?). It showed a seated woman clad in a cloak, gesticulating with raised hands. Perhaps it is Acrop. 2593, showing a seated woman looking to the left, the head of a rooster preserved in front of her knees. The edge of the scene is on the right (see Fig. 3 a). If the five fragments are not part of Langlotz’ list, they add at least two additional Epinetra to the minimum of 15 Epinetra found on the Acropolis. Acrop. 2621 comes from a well on the north slope of the Acropolis.⁴⁶

Since the production of black figure Epinetra came to a halt around 480, all the Epinetra fragments from the Acropolis were probably debris from the Persian destructions of city and citadel in 480 and 479. One of the fragments shows curious signs of damage (Fig. 4).⁴⁷ The exterior of 2606a is badly scratched, while 2606b has a smooth, unharmed surface, but shows jagged ‘saw’ marks along the lower edge.⁴⁸

Like the majority of the pottery published by Graef – Langlotz, most of the Epinetra fragments without specified findspots are thought to have come from deposits between the south side of the Parthenon podium and the Acropolis South Wall, especially around the southeast and southwest corners of the podium.⁴⁹ Although these deposits included much material from clean-up, they were not primary deposits of clean-up. Rather, they were construction fills built up layer by layer as work on the citadel south wall and the temple podium advanced. Much of the material must have come from the slopes of the Acropolis and the city below.⁵⁰ Nevertheless, dedicatory inscriptions and cultic imagery on many fragments from the fill indicate that they were offerings in sanctuaries, especially of Athena.

An issue that is difficult to solve is the question to whom the Epinetra from the Acropolis were dedicated. As Ergane and as patron of women’s crafts, in particular of weaving and textile production, Athena would have been the obvious recipient, especially in view of the annual peplos offered to her that was probably woven on site. However, when the Persians sacked the citadel, the precinct of Artemis Braurion was also in function. Archaeological finds are proof that Epinetra were common offerings to the goddess: numerous fragments came to light at Brauron and Mounichia (Piraeus).⁵¹ However, the few Epinetron fragments from known find spots were not found anywhere near the Athenian Braurion. Four were found east of the Parthenon, one west of the Erechtheion, and one on the north slope of the Acropolis.⁵²

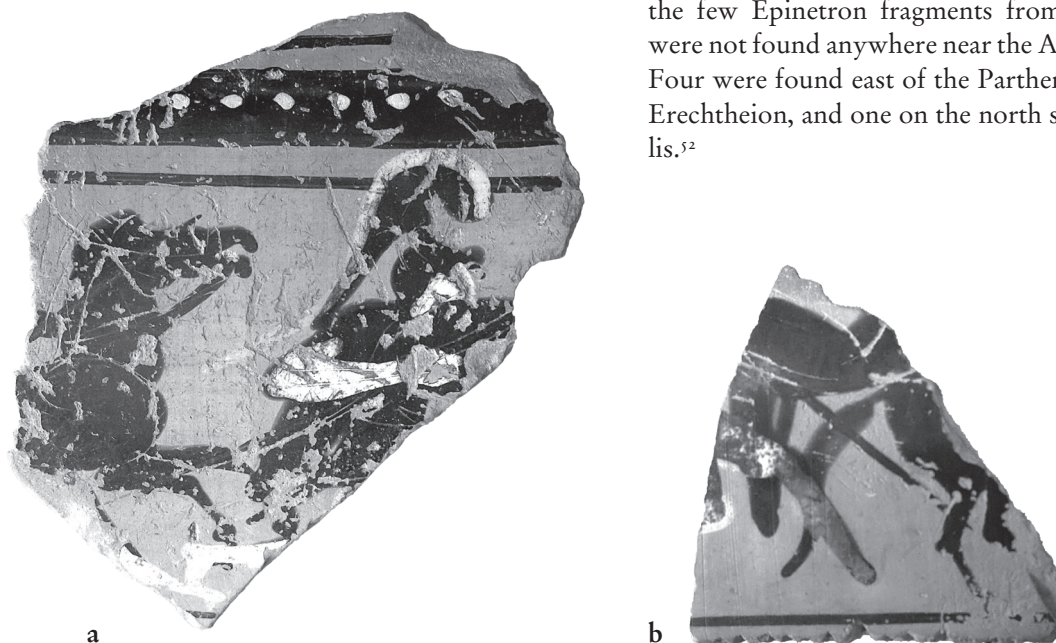


Fig. 4 Athens, NM Acropolis Coll. 2606: Amazons on horseback and running: (a) scratched surface; (b) jagged ‘saw marks.’

The subjects depicted on the fragments do not suggest a special connection with either goddess. Wool working, the most common subject of black figure Epinetra,⁵³ is not represented on the Acropolis fragments. The woman on Acrop. 2596 (see Fig. 3) can't work wool with arm and hand wrapped.⁵⁴ The image of Athena on Acrop. 2605⁵⁵ is not related to her cult, but the Epinetron may well have been *chosen* as a dedication, because she is depicted.⁵⁶ No black figure Epinetron preserves an image of Artemis or an allusion to her cult, although her presence on other pottery shapes is "nearly ubiquitous."⁵⁷ The wide range of subjects depicted suggests that the producers catered to a diverse public of buyers and/or users.

The Epinetra from the Acropolis could have been dedicated to either goddess. We do not know whether *all* the girls and young women chosen to assist in the production of the peplos fulfilled their task on the Acropolis or elsewhere.⁵⁸ Wherever the roves were made, it would have been an honor to dedicate to Athena a fancy gadget used in preparing the wool for her peplos. Similarly, the girls who *spun* the roves may have dedicated some or most of the spindle whorls excavated on the Acropolis.

The invention of the Epinetron

It has frequently been suggested that Attic fine ware Epinetra copied a similarly shaped tool made either of plain, coarse ware, like those excavated in the Athenian Agora⁵⁹ or some other material. However, the plain-ware Epinetra from the Athenian Agora date from the end of the 5th and 4th centuries. A ceramic precursor of the Attic black figure Epinetron has not yet been identified. A tool with the same function as an Epinetron, but made of wood,⁶⁰ leather, or another stiff material,⁶¹ would have looked very different from the ceramic Epinetra, whether fine or plain ware. The nearest shape to an Epinetron would have been that of a curved ceramic roof tile as was still used occasionally in Greece in the 1960s.⁶² Similarly, ancient Greek women could have used simple roof tiles, which would have been much less expensive than an Epinetron.⁶³ However a roof tile does not have a closed knee end, let alone all the other ergonomic details of form and finishing that characterize Epinetra. Nor is there any reason why the Epinetron should have had a predecessor, since using one's leg was just as easy, if not easier for making roves. The shape itself appears to have been an original invention of an Athenian potter in the late 6th century.

The shape of an Epinetron resembles the body and bottom of a cylindrical lekythos from which the unwanted part of the wall was cut away. The rotary throwing grooves and striations on the interior of lekythoi and Epinetra are similar: both on the walls of the lekythos (the sides and back of the Epinetron) and on its floor, the

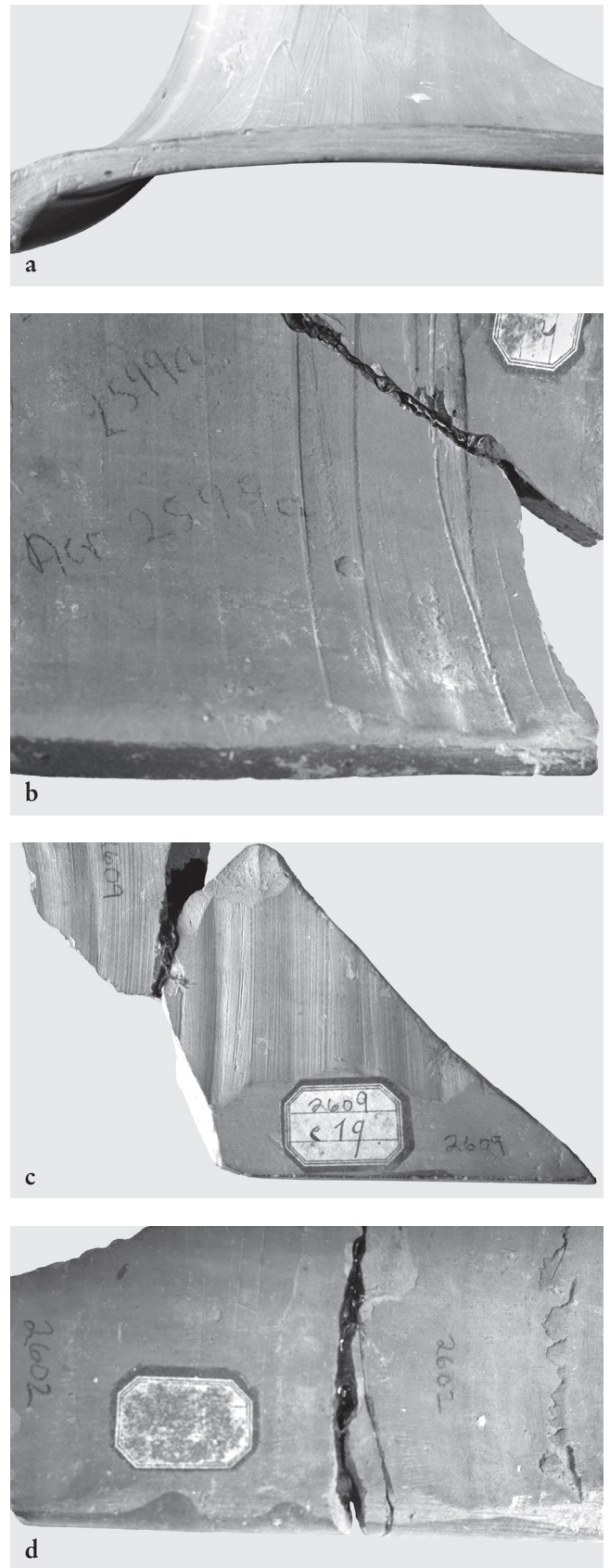


Fig. 5 Athens, NM Acropolis Coll. 2611a: grooved longitudinal edge (a); Athens, NM Acropolis Coll. 2599a: narrow smoothed band along the edge on interior (b); Athens, NM Acropolis Coll. 2609: wide smoothed band on interior (c); Athens, NM Acropolis Coll. 2602: coating of edge with reddish brown slip that dripped over onto the smoothed interior (d).

future knee end of the Epinetron. The potter cut the wall while the clay was in the leather-hard stage. In theory, a cord, wire, or knife could have been used.⁶⁴ However, thin wire of regular thickness may not have been as ubiquitous in the mid 1st millennium BCE as it is now. A taut cord (or wire) would have been more practical than a knife, because it offered less surface for the clay to adhere to. Three potters said they would use a wire and cut down from the open end toward the bottom. One potter demonstrated the operation. The cylindrical vessel stood on its flat base while he stretched a wire horizontally with both hands above the open end. He pulled the taut wire down, separating part of the wall to just above the base, the future knee end. At this point, the potter pulled the wire horizontally towards himself and removed the entire unwanted part of the wall, creating the basic shape of an Epinetron. The whole operation took less than a minute and the unwanted clay was laid aside to be moistened and used again. An asymmetrical Epinetron that rests on the lower part of the knee end and just one corner of the open end may have been cut with a knife.⁶⁵ A potter could make just one vertical cut at a time with a knife. The horizontal cut above the base would have required a third cut.⁶⁶

The horizontal edge of Acrop. 2611a preserves numerous longitudinal grooves caused by the passage of a cutting tool when the clay did not have the correct leather hardness (*Fig. 5a*). After cutting, the potter usually smoothed the edges of the vertical cuts and the adjacent interior wall of the Epinetron, perhaps with a rib tool or shaper⁶⁷ or simply with a wet thumb. The width of the smoothed area can vary considerably. For example, it is narrow on Acrop. 2599a and very wide on Acrop. 2609

(*see Fig. 5b and c*).⁶⁸ After smoothing, the edge itself was often coated with a reddish brown slip (*see Fig. 5b*). Sometimes the slip dripped over the edge onto the interior (*see Fig. 5d*). One of the Acropolis fragments preserves the fragmentary knee end of an Epinetron from which the molded female head broke off. The broad cut that freed the lower part of the knee end from the gadget's sides is clearly visible on the interior (*Fig. 6*). After cutting, the surface of the cut was smoothed with a shaper tool that left curving shallow indents in the smooth, shiny surface.

The shape of the lekythos developed steadily through the last decades of the 6th century and culminated in the canonical black figure lekythos of the potter whose work was decorated by the Edinburgh Painter (*Fig. 7*). It is not clear to me whether this was a purely chronological development or resulted from rivalry between contemporaneous workshops. Comparable variations in shape can be observed in Epinetra. Like the cylindrical lekythos, the cylindrical Epinetron was destined to prevail. Some Epinetra have a relatively short body that tapers slightly toward the knee end, while others are longer and more strictly cylindrical – reminiscent of the Edinburgh Painter's canonical lekythos (*Fig. 8*). The Epinetron in Leiden is attributed to the Diosphos Painter,⁶⁹ who worked side by side with the Sappho Painter. The Sappho Painter's sole preserved complete Epinetron⁷⁰ is so asymmetrical that it is difficult to say whether it was originally slightly tapered or more strictly cylindrical as others by the Diosphos Painter.⁷¹ Both painters were potters who specialized in lekythoi, but they painted many other vase shapes as well. The Sappho Painter was the older of the two. Both are thought "to have stood in some relation-

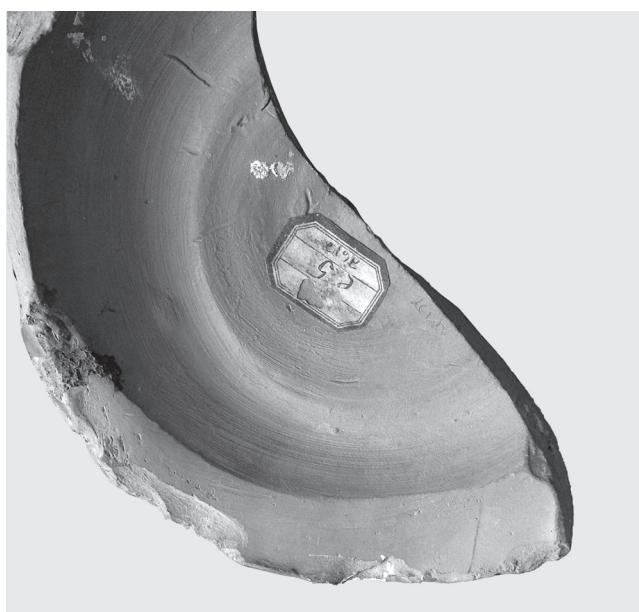


Fig. 6 Athens, NM Acropolis Coll. 2612: knee end, appliqué missing: exterior and interior.



Fig. 7 *Lekythoi*: Boston 93.102 (BAPD 46910, Cactus Painter): slightly tapering cylindrical body (a); Athens, NM 1124 (BAPD 46905, Edinburgh Painter): canonical cylindrical body (b).

ship to the Edinburgh Painter.”⁷² Later in his career, Diosphos cooperated with Haimon, who was likewise a potter/painter.⁷³ Sappho, Diosphos, and Haimon made and/or decorated cylindrical lekythoi with bodies that could be slightly tapered and more strictly cylindrical vessels. The gentle curve between the lower body and the slightly convex base with flattish center is often quite short.⁷⁴

The only other identified painter of Epinetra belongs to the Golonos Group which shows “a certain resemblance to the Edinburgh Painter and the Leagros Group from which he stems.”⁷⁵ The Golonos Group is diverse, but all the Epinetra by the name-giver are large cylindrical Epinetra recalling the Edinburgh potter’s strictly canonical shape (*see Fig. 7b*).⁷⁶ Apparently, he did not paint lekythoi. The preference for more strictly cylindrical Epinetra may have been due to practical considerations when they were thrown.⁷⁷ The profiles of the Epinetra in Leiden and Berlin (*Fig. 9*)⁷⁸ show in a generic way how potters could have used basic shapes of lekythos bodies (*Fig. 10*) to create an Epinetron by widening the rim at the top and removing the unwanted part of the wall.⁷⁹ Whether any of the painters who decorated Epinetra actually made them is a question for future research.



Fig. 8 *Epinetra*: Leiden I.1995/1.2 (CVA Leiden 2, Diosphos Painter): slightly tapering cylindrical body (a); Berlin F 4016 (CVA Berlin 7, Golonos Group): cylindrical body (b).

The Sappho and Diosphos Painters shared the Edinburgh Painter's interest in experimenting with other black-figure techniques, such as white-ground, Six technique, and outline. The details of Acrop. 2595 show that painter of the Golonos Group, too, cooperated with a potter who was interested in experimenting.⁸⁰ The invention of the Epinetron took place in this inspiring environment of experimentation and innovation, which generated not only the invention of the red-figure technique, but also other new vessel shapes.⁸¹

I would like to suggest that the Epinetron was invented by an enterprising Late Archaic lekythos potter, who wished to expand his market. It could have been the potter whose shapes were decorated by the Edinburgh Painter or one of his contemporaries who preferred the slightly more tapered shapes. The gadget needed to fit a woman's thigh. Hence, its invention and design were probably the brainchild of a lekythos potter in close cooperation with a woman. She could have been a female vase painter⁸² or another woman of his acquaintance.

The Epinetron offered exciting new opportunities to potter and painter alike. The vase painter(s) acquired a new format that invited the creation of novel compositions for traditional subjects. And the potter expanded his business with the introduction of a tool that appealed to all females regardless of their social status. The invention of the Epinetron was a great success, albeit short-lived. The new wool-working implement transformed the tedious, time-consuming preparation of roves into an elegant lady-like occupation. The invention of the Epinetron emphasized the role of Athens as a leading center in women's fashion.

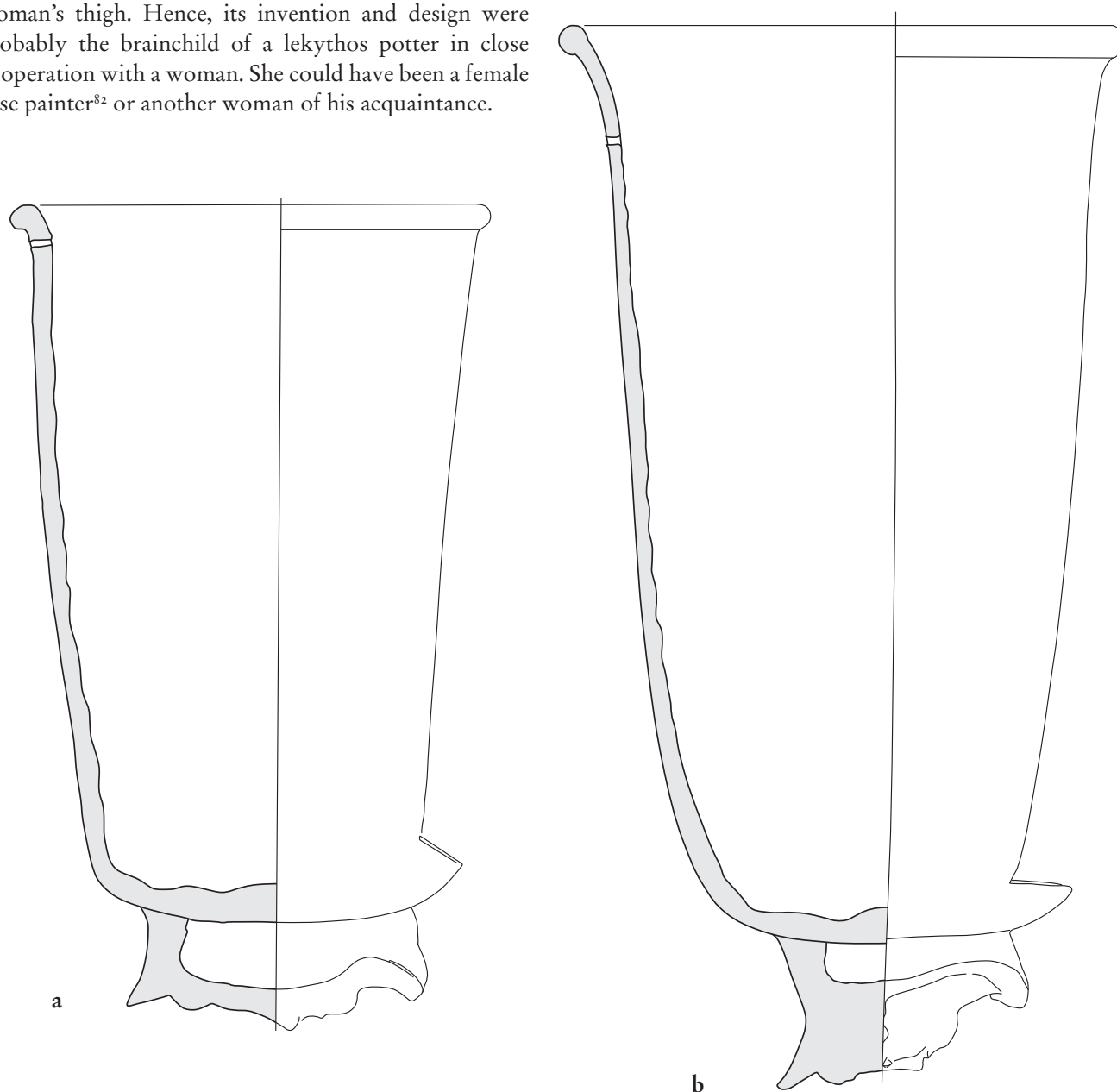


Fig. 9 *Epinetra* profiles: Leiden I.1992/1.2 (a); Berlin F 4016 (b). Scale 1:2.

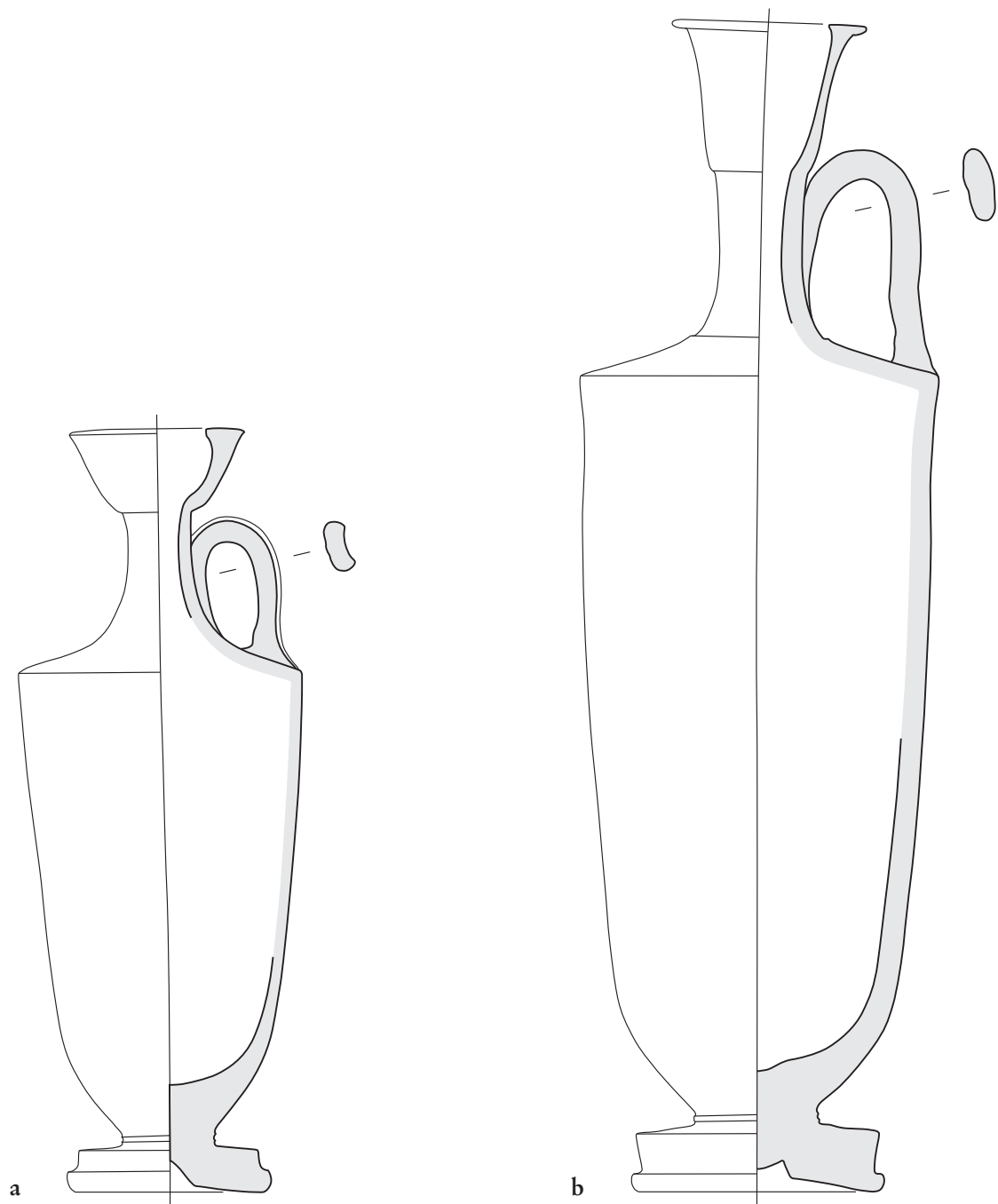


Fig. 10 *Lekythoi* profiles: Berlin F 2006 (CVA Berlin 17, Haimon Group, ca 480): slightly tapered body (a); Berlin F 2022 (CVA Berlin 17, Haimon Painter, 490–480): cylindrical body. Scale 1:2.

PHOTO CREDITS

- Fig. 1 After Mercati 2003, pl. 7.
 Fig. 2 After Heinrich 2006, pl. 1, 5.
 Fig. 3 a–c; 4, 5, 6 © Hellenic Ministry of Culture and Sports. Archaeological Receipts Fund. National Archaeological Museum, Athens (Photos Marianne Stern).
 Fig. 3 d © Deutsches Archäologisches Institut, Athen: D-DAI-ATH-Akropolis-Vasen-0157.
 Fig. 7 After ABL pl. 18, 4; 29, 4.
 Fig. 8 Photos, the Museums.
 Fig. 9 (a) Drawing by Marianne Stern, 2019; (b) Drawing by Jörg Denking, 2019.
 Fig. 10 After CVA Berlin 17, Beil. 10, 6 (b) and 11, 5 (a).

ACKNOWLEDGMENTS

My chief gratitude goes to Stefan Schmidt for inviting me to participate in the colloquium in October 2018. At the colloquium I had the fortune to meet several colleagues who provided me with notes for further research, amongst whom was Cécile Jubier-Galinier who sent me several articles and a list of Epinetra that she definitely attributes to the Sappho and Diosphos Painters. For permission to study and photograph objects in their care and assistance on site I thank the director of the National Archaeological Museum in Athens and Chr. Avronidaki (Dept of Vases), Ephorate of Antiquities of City of Athens and S. Dumont (Agora), and J. Stroszeck (Kerameikos). Many thanks, too, to Barbara Heldring for helping with the documentation of our observations and Elke Böhr for

reading a preliminary version of this contribution and many useful comments. The result is dedicated to the memory of Erika Simon, who initially invited me to work on wool and wool-working implements.

ABBREVIATIONS

- Badinou 2003 P. Badinou, *La laine et le parfum. Epinetra et Alabastres. Forme, iconographie et fonction. Recherche de ceramique attique feminine* (Louvain 2003).
- Barber 1991 E.J.W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special Reference to the Aegean* (Princeton 1991).
- Benbow 1975 P. Frazier Benbow, *Epinetra*, *HarvStCl-Phil* 80, 1976, 291 s.
- Graef – Langlotz 1925 B. Graef – E. Langlotz, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen 1* (Berlin 1925).
- Haspels 1936 C.H.E. Haspels, *Attic Black Figured-Lekythoi* (Paris 1925).
- Haspels 1954 C.H.E. Haspels, *A Fragmentary Onos in the Allard Pierson Museum*, *BABesch* 29, 1954, 28–29.
- Heinrich 2006 F. Heinrich, *Das Epinetron. Aspekte der weiblichen Lebenswelt im Spiegel eines Arbeitgeräts* (Rahden/Westf. 2006).
- Jubier-Galinier 1999 C. Jubier-Galinier, *Les peintres de Sappho et de Diosphos, structure d'atelier*, in: M.-C. Villanueva Puig – F. Lissarrague – P. Rouillard – A. Rouveret (eds.), *Céramique et peinture grecques. Modes d'emploi* (Paris 1999) 181–186.
- Láng 1908 M. Láng, *Die Bestimmung des Onos oder Epinetron* (Berlin 1908).
- Mercati 2003 Ch. Mercati, *Epinetron. Storia di una forma ceramica fra archeologia e cultura* (Città di Castello 2003).
- Schreiber 1999 T. Schreiber, *Athenian Vase Construction* (Malibu 1999).
- Stern 2016 E.M. Stern, Distaff, Wool, and Epinetron, in: M. Iannopoulou – Ch. Kallini (eds.), *Ηγάδιν: τιμητικός τόμος για τη Στέλλα Δρούγου 2* (Athens 2016) 530–538.
- Stewart 2008 A. Stewart, *The Persian and Carthaginian Invasions of 480 B.C.E. and the Beginning of the Classical Style: Part 1, The Stratigraphy, Chronology, and Significance of the Acropolis Deposits*, *AJA* 112, 2008, 377–412.

NOTES

- 1 Graef – Langlotz 1925, 253–255 nos. 2593–2623.
- 2 C. Robert, *Ὀνοι πῆλιντοι*, *ArchEph* 1892, 247–256.
- 3 Láng 1908.
- 4 M.R. Lefkowitz – M.B. Fant, *Women in Greece and Rome* (Baltimore 1977); reprinted as: *Women's Life in Greece and Rome. A source book in translation* (Baltimore 1982).
- 5 E.g. A. Buonpane – F. Cenerini (eds.), *Donna e lavoro nella documentazione epigrafica* (Faenza 2003).
- 6 Benbow 1975 summarizes the results of her unpublished PhD Diss. Harvard (1975).
- 7 Badinou 2003, 10–12. She had access to a microfiche copy of the thesis in the university library, Lausanne-Dorigny which is not available through interlibrary loan. *Non vidi*. I thank S. Fünfschilling (Basel), N. Eschbach, and P. Badinou for information on the microfiche.

- 8 So also Láng 1908.
- 9 Badinou 2003, 15 note 88.
- 10 Badinou 2003, 19–20.
- 11 Mercati 2003, 11.
- 12 Heinrich 2006, 165.
- 13 Haspels 1954, 28–29. All ancient dates mentioned are BCE, unless otherwise noted.
- 14 Athens, NM 2179: BAPD 865; Heinrich 2006, Rf. 15 pl. 18.
- 15 Barber 1991, 77; Badinou 2003, 12–13; Stern 2016, 534–535.
- 16 Stern 2016, 536; *On κρόκη* (weft), see Badinou 2003, 14.
- 17 Stern 2016, 534–535.
- 18 E.g. Haspels 1954, 28–29; A. Pekridou-Gorecki, *Mode im antiken Griechenland. Textilfertigung und Kleidung* (München 1989) 17–20; Barber 1991, 77–78; Mercati 2003, 21; Stern 2016, 536.
- 19 Berlin, Antikensammlung F 2289: ARV² 426. 435, 95; 1653. 1701; BAPD 205141; CVA Berlin 2 pls. 80. 81.
- 20 Athens, NM 2183: Mercati 2003, A13 pl. 7.
- 21 Láng 1908, 20–21 and D.M. Robinson, *A new Attic Onos or Epinetron*, *AJA* 49, 1945, 488 no. 2 interpret the water as a libation; Mercati 2003, 115–116 A13 as a libation or washing.
- 22 Badinou 2003, 146 E 26; Heinrich 2006, 171 Sf. 34.
- 23 E.g. Athens, NM Acropolis Coll. 2599: ABV 481, 8; BAPD 303427; Heinrich 2006, Taf. 1, 5. – E. Böhr suggests the white color might look diluted because it is not on top of black gloss. See also E. Manakidou, *Athenerinnen in schwarzfigurigen Brunnenhausszenen*, *Hephaistos* 11/12, 1992/93, 51–91, esp. figs. 13. 15. 19. – Beazley ABV 480 attributed Acrop. 2599 to the Golonos Group; Heinrich 2006, 31 to the Sappho Painter. However, Acrop. 2599 lacks the daintiness of the Sappho Painter. C. Jubier-Galinier drew my attention to a small black figure stand in the Athenian Agora P 9275: Agora 23, no. 575 pl. 55, which M.B. Moore attributed to the Diosphos Painter noting that the black rosettes are similar to those of Acrop. 2599. According to Jubier-Galinier the stand and Acrop. 2599 are by the same painter: “He recalls the Diosphos Painter, but it is not him” (personal communication October 2018).
- 24 So also Badinou 2003, 15.
- 25 London, BM 1814.0704.1205 (B 598): ARV² 480, 2; BAPD 303420; Badinou 2003, E 3 pl. 3; Heinrich 2006, Sf. 84 pl. 10, 1–3. – Pace Badinou 2003, 16 note 93.
- 26 Eretria 2611: Badinou 2003, E 7 pl. 1. – Observation pace Badinou 2003, 16 note 93.
- 27 Athens, Agora 3455: BAPD 9024437; Heinrich 2006, Sf. 3 pl. 1, 3.
- 28 D.M. Robinson, *A New Attic Onos or Epinetron*, *AJA* 19, 1945, 485 suggested that the scales represented the scales of Athena's aegis.
- 29 Badinou 2003, E 33 pl. 34.
- 30 Athens NM Acropolis Coll. 2595: ABV 480, 5; BAPD 303423. – Personal observation 2018. The remains are not mentioned by Badinou 2003, E1 pl. 1; Mercati 2003, A6 pl. 4; Heinrich 2006, Sf. 7 pl. 1, 4. Later, I discovered that they were recorded in Graef – Langlotz 1925.
- 31 See previous note.
- 32 London, BM 1877.0805.6 (B 597): ABV 480, 3; BAPD 303421; Heinrich 2006, Sf. 83 pl. 9, 1–3.
- 33 I. Wehgartner, *Attisch weißgründige Keramik* (Mainz 1983) 9. On the composition of the white slip and the moment of its application: M. Bimson, *Addendum*, in: R.A. Higgins, *Catalogue of the Greek Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities in the British Museum 1* (London 1954) viii; W. Noll – R. Holm – L. Born, *Material und Techniken antiker Vasenmalerei*, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 10, 1973, 123. See also I. Scheibler, *Griechische Töpferkunst* ²(München 1995) 73–74; Schreiber 1999, 3–5.
- 34 However, see above notes 29 and 30 on incised scales.
- 35 See above, note 13 and the following main text.
- 36 Heinrich 2006, 12.

- 37 Cf. Mercati 2003, 76–80. 235, statistic overview.
 38 See the contribution by Kathleen Lynch, in this volume.
 39 Badinou 2003, 18–19; Stern 2016, 535–536.
 40 Notes 31 and 30 respectively.
 41 Graef – Langlotz 1925 cite 55 fragments: nos. 2593–2623 plus 18 fragments, mostly rims without figural decoration, which were “zur Seite gelegt” (i.e. discarded?), *ibid.* 255.
 42 Graef – Langlotz 1925, 205 note 1.
 43 F. Studniczka, Die bemalten Deckziegel, *JdI* 2, 1887, 69 note 1: G, H, I, K, L.
 44 Perhaps in “the trench to the northwest of the northwestern corner of the new Museum’s courtyard”, discussed and identified as “part of the Kimonian or even Periklean backfill against the Southwall” by Stewart 2008, 393–394.
 45 See above, note 31 with following main text.
 46 Heinrich 2006, Sf. 31 pl. 3, 3, with literature.
 47 C. Jubier-Galinier attributes Acrop. 2606 to the late phase of the Diosphos Painter: “Amazons on foot and on horseback are one of his favorite subjects.” (Personal communication, January 2020).
 48 Comparable damage appears on other black figure fragments illustrated in Graef – Langlotz 1925: lekythos 2298, pl. 96; dish 2434, pl. 100; and four pinakes: 2499, pl. 102; 2521, pl. 104; 2545, pl. 105; 2544, pl. 108. It is not clear what caused these strange lesions.
 49 Graef – Langlotz 1925, xvii–xix.
 50 Stewart 2008, 395–403.
 51 Mercati 2003, 235 statistic.
 52 See above, with notes 43–46.
 53 Heinrich 2006, 96 note 784.
 54 *Pace* Heinrich 2006, 97.
 55 BAPD 9024447; Heinrich 2006, Sf. 17 pl. 2, 4.
 56 Cf. C. Wagner, Des vases pour Athéna. Quelques réflexions sur l’Acropole d’Athènes comme context, in: P. Rouillard – A. Verbinck-Piérard (eds.), *Le vase grec et ses destins* (München 2003) 53–54.
 57 H. A. Shapiro, *Art and Cult under the Tyrants* (Mainz 1989) 64.
 58 Heinrich 2006, 48–54. So also E. Pala, *Acropoli di Atene. Un microcosmo della produzione e distribuzione della ceramica attica* (Rome 2012) 76–79, drawn to my attention by K.M. Lynch and C. Jubier-Galinier.
 59 B. A. Sparkes – L. Talcott, *Black and Plain Pottery of the 6th, 5th, and 4th Centuries B.C.*, *Agora 12* (Princeton 1970) 230 nos. 1995–1999 pl. 96.
 60 Láng 1908, 59.
 61 G. Bakalakis, Zur Verwendung des Epinetrons, *ÖJh* 45, 1960, 205 Fig. 89.
 62 Bakalakis *loc. cit.*, 206 Fig. 90.
 63 Badinou 2003, 19–20 with note 122.
 64 Schreiber 1999, 16.
 65 Athens, NM 2184: ABV 481 α; BAPD 303429 (Sappho Painter); personal observation. Cf. Haspels, ABL pl. 34, 2a and 2b.
 66 I thank the London potter Annegret Ostberg for the information that a wire-made cut could result in a wobbly epinetron if the clay did not have the correct leather hardness.
 67 Schreiber 1999, 16.
 68 C. Jubier-Galinier adds that style of the Epinetron Acrop. 2609 is not as late as Acrop. 2606: “The wide neckline of the horses and the use of added red are typical for the Diosphos Painter. The horses’ legs are shorter than usual and the rendering of the hind legs is confusing, probably because the painter was not comfortable with the height of the picture panel.” She compares the lekythos once on the art market: BAPD 361429. (Personal communication, January 2020).
 69 Leiden, Rijksmuseum I 1955.1.2: BAPD 1157; CVA Leiden 2 pl. 68, 1–5 (attributed by de Vos). L without appliqué 23 cm.
 70 See note 65 (attributed by Haspels).
 71 Paris, Louvre MNC 624: ABV 481 β; BAPD 303430 (attributed by Beazley). Attributions to the Sappho and Diosphos Painters confirmed by C. Jubier-Galinier (personal communication Oct. 2018). The other epinetra attributed to the Sappho Painter are too fragmentary to determine their shape.
 72 Haspels 1936, 77; most recently: Jubier-Galinier 1999.
 73 C. Jubier-Galinier, *L’atelier des peintres de Diosphos et de Haimon*, in: P. Rouillard – A. Verbanck-Piérard (eds.), *Le vase grec et ses destins* (München 2003) 79–89.
 74 E.g. Jubier-Galinier 1999 Fig. 1a (Sappho Painter); *eadem*, *loc. cit.* (note 72) Fig. 3a (Diosphos Painter) and Fig. 5d (Haimon Painter).
 75 Beazley ABV 480. Beazley, Para 220.
 76 Attributions per CVA Berlin 7 (H. Mommsen).
 77 Schreiber 1999, 17–20.
 78 I thank S. Schmidt and the Bayerische Akademie der Wissenschaften for commissioning the profile drawing of Berlin F 4016.
 79 See also the lekythoi cited in note 74.
 80 See above, notes 30. 31.
 81 C. Jubier-Galinier, *Les ateliers de potiers. Le témoignage des Doubleens amphorae*, in: A. Tsingarida (ed.), *Shapes and Uses of Greek Vases (7th–4th Centuries B.C.)* (Brussels 2009) 55–66.
 82 E.g. Vicenza, Banca Intesa 2: ARV² 571, 73. 1659; BAPD 206564; D. Williams, *Peopling Athenian kerameia: Beyond the Master Craftsmen*, in: N. Eschbach – S. Schmidt (eds.), *Töpfer Maler Werkstatt. Zuschreibungen in der griechischen Vasenmalerei und die Organisation antiker Keramikproduktion*, CVA Deutschland Beih. 7 (Munich 2016) 56–57 Fig. 3.

Capacity of Sympotic Vessels from the Excavations of the Athenian Agora

Kathleen M. Lynch and Richard A. Bidgood

As form follows function, so capacity of a vessel should also relate to its function.¹ The function of most Athenian fineware pottery of the Archaic and Classical periods related to its role in the symposium, and much has already been written on the purposeful design of shapes to accommodate the very specific equipment needs of wine consumption in the symposium.² One problem, however, is that general discussions of the Greek symposium discuss the necessary suite of ceramic equipment without much attention to chronology or find spot.³ In this paper, we will focus on the sympotic pottery found in Athens and securely used in Athenian symposia. We will try to avoid pottery made in Athens but found outside of Greece. It is our assumption that *some* of these exported vessels were made for different kinds of use – for example, banquets or display – that do not relate to the Greek symposium, and thus did not need to fulfill the particular expectations of sympotic vessels.⁴

The Greek symposium was a drinking party, held in a private home for a small group of men. It followed explicit, culturally defined rules that reinforced the ideology of equality and *isonomia*.⁵ This emphasis on equality meant that the drinkers consumed equal amounts of diluted wine. In this paper we will explore the capacities of sympotic vessels found in Athens in order to understand the functional relationship of vessels in which the wine and water was brought to the symposium-room (the *andron*), mixed together, served, and consumed.

Athenian Sympotic Equipment

The pottery found in the Persian destruction clean-up deposits in Athens provides the richest data set for our questions.⁶ These deposits date to the period shortly after 480 B.C. following the Persian sack of the city. The deposits include sympotic pottery from Late Archaic houses, and thus reflect Athenian sympotic practice. In a previous study of an individual house, Lynch estimated that about half of that household's ceramic equipment comprised shapes devoted to use in various kinds of

drinking (as opposed to eating).⁷ In the Late Archaic period, the kylix was the preferred drinking vessel since it seemed to be designed specifically for use while reclining. Since sympotic drinking is our focus, we will not discuss auxiliary food service shapes such as stemmed dishes that may have accompanied the drinking equipment.

The following sympotic shapes occur in the Persian destruction deposits: table amphorai, pelikai, a few hydriai, a few psykters, kraters, oinochoai, kylikes, skyphoi, and a few stemless cups (*Fig. 1a*). Some sympotic shapes

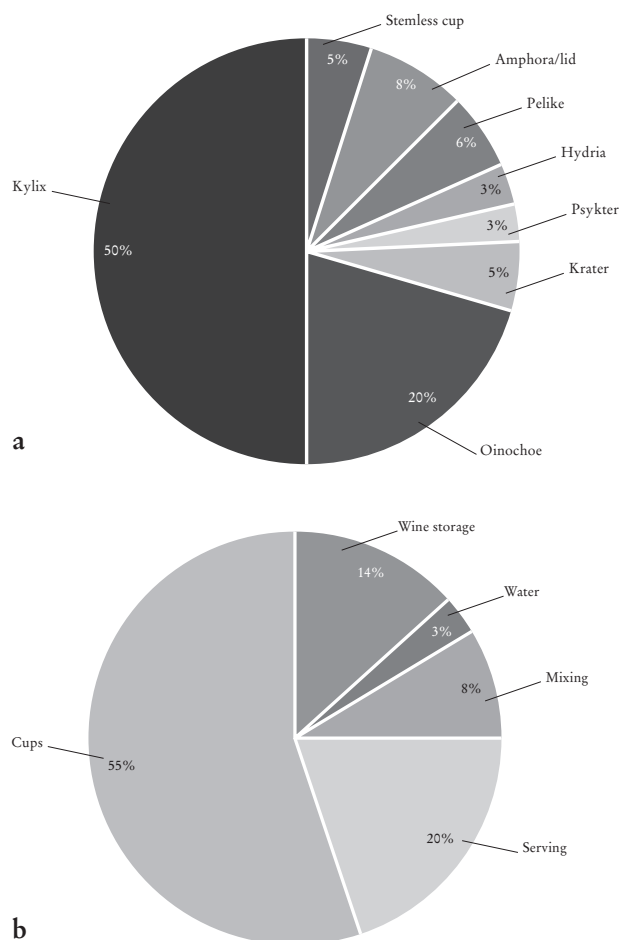


Fig. 1 a) Pottery from Persian Destruction deposits by shape; b) by function. Data from Shear 1993

are rare or not present: kantharoi (of the early types), kyathoi, type A and type B amphorai, kalpides, and stamnoi. Grouped into functional categories – wine presentation, water, mixing, serving, and drinking vessels – the dominance of kylikes is obvious, and the number of kylikes (red) to mixing vessels (green) is 10:1 (*Fig. 1b*).⁸

Capacity of Sympotic Vessels⁹

A major impediment to capacity studies is the problem of fill level. How full were the vessels when in use? There are no primary documents describing or illustrating this critical question, so for our purposes, we must establish some rules so that we can effectively compare vessels. The CVA series, especially those of Berlin and Munich collections, provide capacity of vessel filled to the rim along with other vessel dimensions. Maximum capacity is less useful for functional studies since a full vessel would have been impractical. For example, kylikes were probably never filled to the rim, as this would make drinking from them while reclining difficult and messy.¹⁰ Andrew Clark recommended measuring to the offset on the interior of a cup, or the upper level of the handle attachment, the level of which often parallels the interior offset.¹¹ One problem is that this level, which is easily visible on a profile drawing of a cup, would not have been as visible or meaningful for a wine server filling opaque cups in a dark room. Additionally, handles are attached at various heights on vessels (*Fig. 2*). Instead, the server is likely to have aimed to fill all cups up to a certain distance below the rim. But what distance? We considered filling cups to within one centimeter of the rim, but even that seemed impractically full. Two centimeters below the rim may have been too empty; so we settled on a fill level of ca. 1.5 cm below the rim. Of course, the server did not measure this distance, but rather “eyeballed” it, just as we aim to fill wine glasses at a gathering to a similar level without measuring capacity or distance from the rim. In Table 1, we show capacity calculations for cups measured both to the rim and to 1.5 cm below the rim, but base our discussion on the latter.

The relationship of fill level, capacity, and perception of capacity is illustrated by kylikes from the house of well J 2:4, published by Lynch.¹² Filled to the rim, they reveal a large range of capacities from 522–826 ml, with a small cup (P 32411), at 242 ml (*Tab. 1*). Because of the geometry of the wide kylix bowl, filling a kylix to 1.5 cm from the rim reduces capacity of the vessel by about 50 % (*Tab. 1*). This is why it is important not to use maximum capacity for functional analysis.

Additionally, we can make another observation about *perceived* volume. Looking at the profiles in Figure 2,

these kylikes appear to hold similar capacities, when in fact there is a significant difference in their volume. When filled to 1.5 cm from the rim, there is, in fact, 155 ml difference between P 32471 and P 32475 (*Fig. 3*). Table 1 presents the capacity of kylikes published in Lynch 2011 and Agora 12 to show that this variation is not unique to

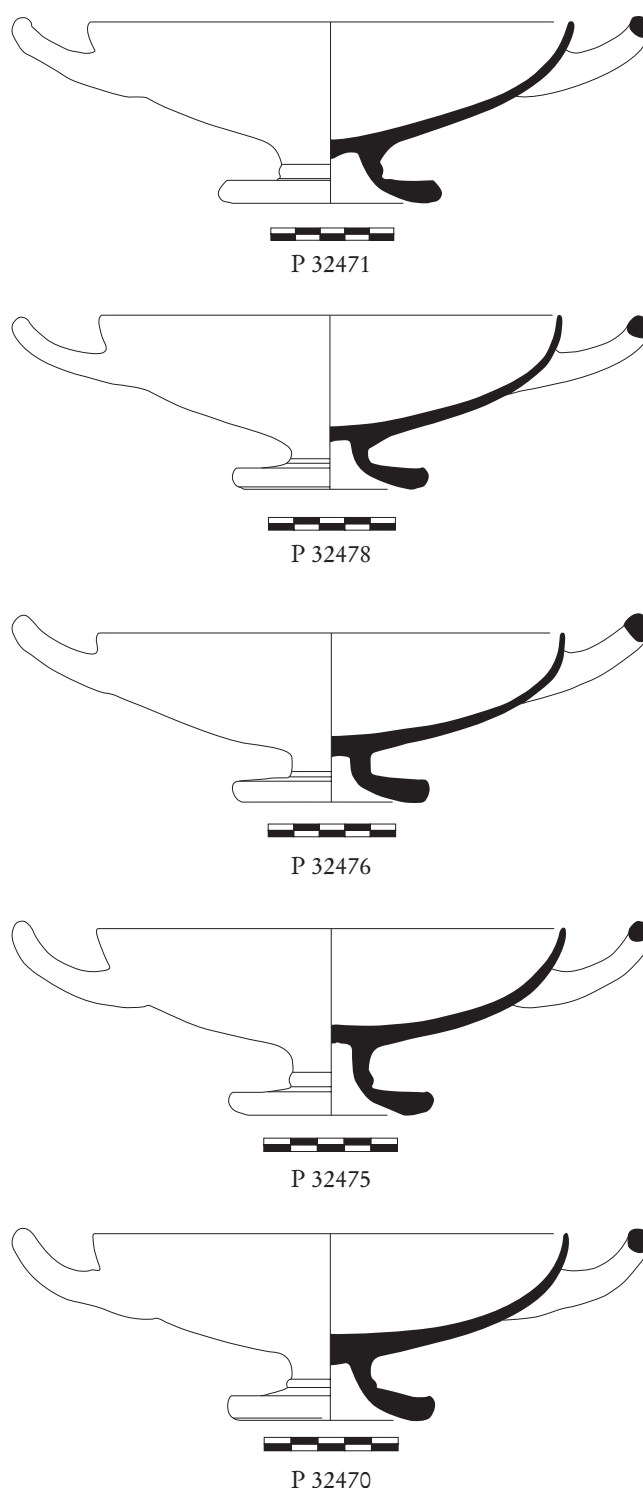


Fig. 2 Black-glaze Type C cups from deposit J 2:4, after Lynch 2011.

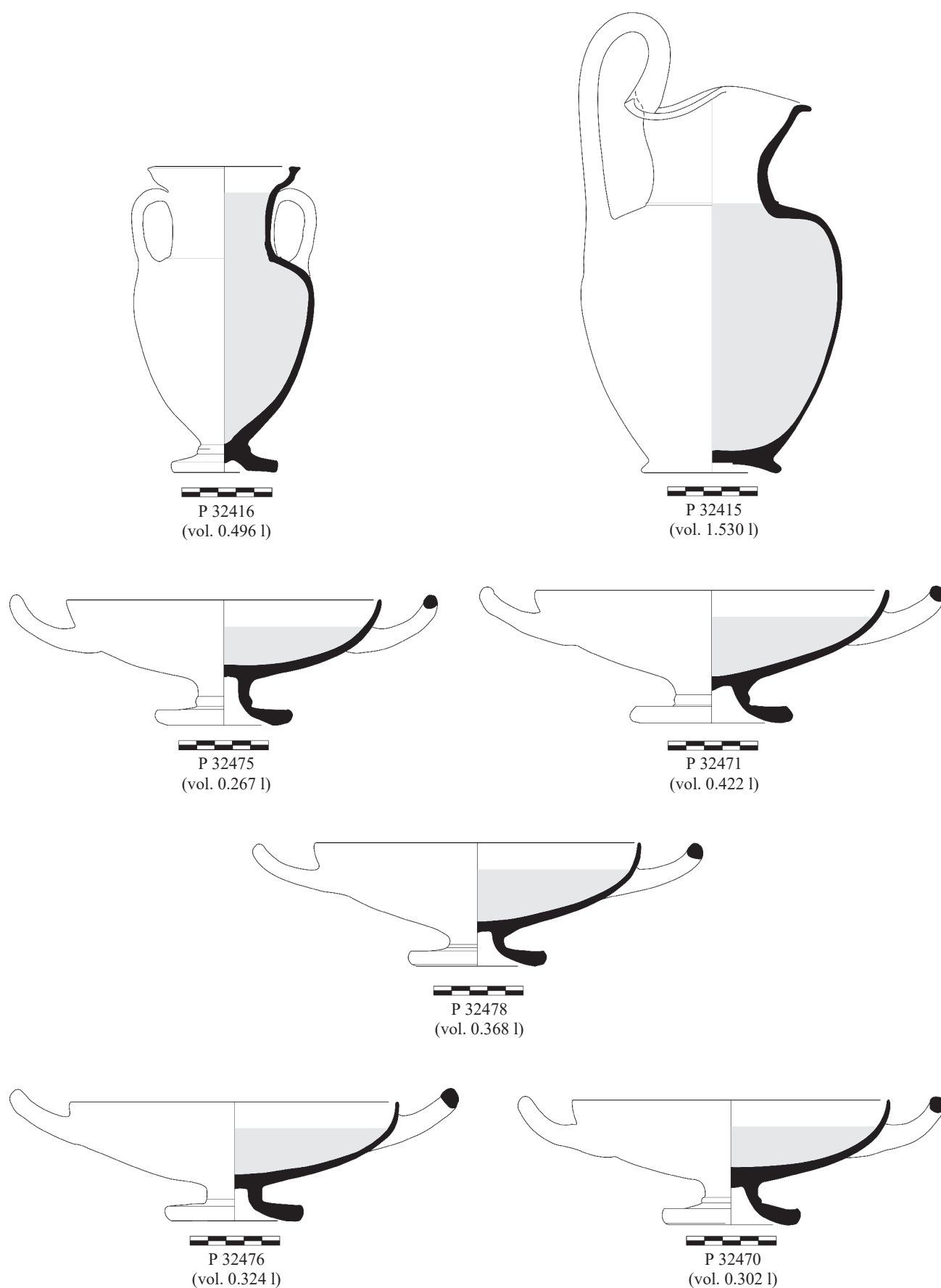


Fig. 3 Examples of results using the University of Brussels capacity calculator to illustrate the volumetric relationship of pottery from deposit J 2:4 (Lynch 2011). Half a liter of wine in amphoriskos (P 32416), mixed 1:2 with water, yields 1.5 liters, or the functional volume of oinochoe P 32415. Type C cups held an average of 313 ml, so the oinochoe could fill five cups.

the assemblage from one house. If all cups are filled to the same level – say, 1.5 cm from the rim – it is unlikely that a drinker would notice any difference in overall capacity among them if they were generally the same size and shape. Therefore, one important conclusion is that the *perception* of equality was more important than an exactly equal measure (see further discussion on this point in the Appendix). In her study of pottery from the Athenian Tholos, Ann Steiner observed a similar pattern: even though the rations for Prytaneis service should have been equal, the actual capacity of both cups and bowls varied.¹³ What mattered was the perception that your colleague was not receiving more than you.

Clark's study included black-figured eye cups, and it is useful to see that their capacity measured to the upper level of the handle attachment ranged from about 350 ml to 1.9 liters.¹⁴ Their average capacity was 1.1 liters, although he recognized three modes of sizes. The average of the Agora cups filled to 1.5 cm from the rim is 349 ml. Thus, the eye cups found outside of Athens held a capacity much greater than that of those found in Athens and used in Athenian symposia.

Turning to wine service vessels (*Tab. 2*), the black-figured oinochoe (P 32415) from deposit J 2:4, has a capacity of 1.72 liters to the rim, but more likely the vessel was filled to the bottom of the neck for a capacity of 1.53 liters. A black-glazed oinochoe (P 32466) from the same deposit holds 2.22 liters to the bottom of the neck; and another black-glazed oinochoe with a continuous profile (P 32473) holds 1.39 liters at junction with the shoulder, although this level is less fixed, of course.

Is there a functional relationship between the wine cups and vessels that filled them (*Fig. 3*)? The average of all the kylikes from deposit J 2:4 – red-figure and black-glaze – is 313 ml when filled to 1.5 cm from the rim. The average of the oinochoai – black-figure and black-glaze – is about 1.7 liters when filled to the bottom of the neck. This means that one oinochoe could fill about five kylikes. More specifically, the black-figure oinochoe with a capacity of 1.53 liters to the bottom of its neck would fill the five red-figure cups, which have an average capacity of 301 ml filled to 1.5 cm from the rim (not including the small one) once. The figured-oinochoe-to-figured-cup ratio suggests that on some occasions the house hosted a group of five drinkers who drank wine from red-figured cups served from a black-figured oinochoe.

The house of J 2:4 also owned nine undecorated, black-glazed kylikes, and if these were also in use, the full number of 14 would have required the server to fill the oinochoe three times. That there were several oinochoai in the house suggests that multiple servers might work together for the larger group, and in this particular house, that would mean using a mixed set of red-figured and

black-glazed cups and both black-figured and black-glazed oinochoai.

Mixing of wine and water leads us to capacities for kraters, table amphorai, and hydriai (*Tab. 2*). All of the Persian destruction deposits contained fine ware table amphorai, but not all had fine ware hydriai.¹⁵ The house of J 2:4 owned one black-figured amphoriskos, one red-figured pelike, and several black-glazed pelikai. Again, these would not have been filled to the rim, but to somewhere partway up the neck, between one and five cm below the rim. The small amphora (P 32416) held 496 ml when filled to 1.5 cm below the rim. Although this seems like a small amount, when mixed with water in a 1:2 wine-to-water dilution, the total volume of 1.5 liters would fill the black-figured oinochoe (P 32415), and thus provide one round of drinks for five people (*Fig. 3*). The house owned several black-glazed amphorai and pelikai, three of which held a functional amount of about 2 liters and one 3.77 liters. If we use the same 1:2 dilution and the functional volume of the smaller wine storage vessels (2 liters), the mixture would total 6 liters and would fill 20 to 24 kylikes, or several rounds for a smaller group.¹⁶

The red-figured pelike (P 32418) and the large black-glazed pelike (P 32405), on the other hand, held approximately 3.75 liters. Using the same dilution of 1:2, the total volume of 11.25 liters would yield 36 cups of wine. If there are 14 drinkers, that would yield between two and three kylikes per drinker.

The absence of fineware hydriai from this house and their rare presence in Persian destruction deposits invite some questions and speculation. This house possessed a courtyard well, and the vessel best suited to fetching water is the coarseware kados, not the hydria, which is better for bringing water from a fountain house.¹⁷ The ear-like handles of the kados can be lowered into the well with a rope, or a basket handle and a rope, but often the thin-walled vessels broke when they hit the sides of the well. A kados with full-profile from deposit J 2:4 (P 32753) provides a full capacity of seven liters, but about 6.7 liters at the narrowest point of the neck. Of course, when fetching water from a well, you cannot control the fill level.

When instructed to produce a 1:2 wine-to-water dilution, the servers probably used the same vessel three times. That is, first they filled it with wine, then filled it two times with water. In this case, you would not need a separate water vessel for the symposium. In fact, the household well that contained the pottery we have been discussing contained several black-glazed pelikai in its period of use deposit.¹⁸ This is evidence that black-glazed pelikai were being used to retrieve water. A pelike could be used for both wine and water:¹⁹ first it was filled with wine from a transport amphora, emptied into a krater, then used to fetch two units of water from a well. Simi-

larly, the kados could also have been filled first with wine, then with water from the well to achieve the dilution ratio. As Clark demonstrated through experimental archaeology, an oinochoe was probably dipped into the krater.²⁰ Surprisingly, deposit J 2:4 did not preserve a krater, although the kylikes imply its presence. It is possible the krater was salvaged since it is the largest, and presumably the most expensive piece in the ceramic sympotic set.²¹

The house of J 2:4 may not have had a krater, but it did have a psykter (P 33215). It is incomplete, but a reasonable restoration results in a capacity of 2.3 liters to the rim, and 2.2 liters to the bottom of the neck. However, psykters published in Agora 12 vary greatly in their capacities, ranging from 1.2 liters to 3.3 liters (*Tab. 2*). Nevertheless, these capacities are about the same as the capacities of fineware amphorai, therefore, it may be that the psykter held only wine, not a mixture of wine and water. If the psykter did hold a mixture of wine and water, it would only fill one oinochoe, or about five kylikes, meaning a short evening.

Other late Archaic deposits with kraters do allow us to discuss their capacities. For this paper, we commissioned new profile drawings in order to calculate capacity.²² Filling the kraters to 3 cm below the rim to allow room for dipping, the calyx krater associated with Exekias (AP 1044),²³ holds a significant 41.7 liters, while other archaic black-figure kraters hold a fraction: 8.9 liters (P 24123) and 5.25 liters (P 24943). The Exekian krater is extraordinary not only because of its capacity but it also probably originated in a sanctuary, and thus may represent a symbolic gift, not a vessel to be used. The two smaller kraters would hold enough for 28 and 17 kylikes respectively, enough for two or three rounds for nine drinkers.

To conclude this section on the late Archaic symposium in Athens, the size of the cups, table amphorai, oinochoai, and kraters suggest that the size of the group was small – perhaps as few as five, nine, or 14; and that they did not drink excessive amounts of wine. Although equality was an important tenet of the symposium, the perception of equality could be preserved notwithstanding variations in the actual capacity of kylikes.

Classical Period Athenian Symposia

The stemless cup becomes more popular than stemmed kylikes after about 475 B.C.²⁴ Classical stemlesses, which include the Rheneia Cup, have a much smaller capacity than their stemmed forerunners (*Tab. 1*). The average maximum capacity is 281 ml, and filled to 1.5 cm below the rim the average is 126 ml, so the small stemless cups of the Classical period hold less than half of what the late Archaic stemmed kylikes held. This significantly smaller

volume suggests a different kind of drinking. Perhaps the drinkers consumed less but stronger wine, say a 1:1 dilution, so they wished to drink less at one time; or perhaps the small stemlesses were not used in formal symposia. As Ann Steiner has reported, the one measurable Vicup used by the Prytaneis in the Tholos held about 264 ml filled to the rim, but only 112 ml filled to 1.5 cm below the rim, so some non-sympotic wine drinking activities required smaller capacities, and we should not consider these formal symposia.²⁵

Larger stemlesses come in a wider variety of sub-shapes, so an Agora Castulo cup (P 16004) has a capacity of 511 ml filled, 279 ml 1.5 cm below the rim (*Tab. 1*). Delicate Class stemlesses, with their elaborate decoration of incision and stamps, also held on average 321 ml when filled to 1.5 cm below rim, so just about double the size of the small stemlesses, but less than the late Archaic kylikes (*Tab. 1*). The Delicate Class stemlesses were popular in the second half of the 5th century at Athens, and it is possible that their “pseudo-metal” forms and decoration were meant to evoke more prosperous times than the grim reality of the Peloponnesian war.²⁶ The larger capacity of the stemlesses may also recall the glory days of older symposia with kylikes.

Kantharoi become the most popular drinking vessel around the turn of the 4th century B.C., and their capacities return to a smaller size (*Tab. 1*). The average maximum capacity is 273 ml, but it is difficult to know to what level they were filled, but filled to 1.5 cm from the rim, the average capacity is 191 ml. On the other hand, there is much more variation in size of kantharoi from Athenian settlement contexts, with some approaching a capacity of half a liter. Cup-kantharoi also tend to be smaller and thus hold less.

Classical kraters also show some size variation (*Tab. 2*). One deposit, H 4:5, contained kraters with a functional volume ranging from 6 to 26 liters.²⁷ A red-figure bell krater (P 10016) and a black glazed bell krater (P 24254) both held 10 liters in use. It seems that Classical kraters tended to be larger than their Archaic predecessors. This may suggest larger groups or perhaps more wine.

Conclusions

Limiting our study to objects found in the excavations of the Athenian Agora means that all vessels had been used by Athenians in their symposia, even if there is some temporal development of group drinking.²⁸ Clark's useful earlier study of vessel capacities focused on black-figured Athenian vases exported to Italy. His insights and methodology formed the foundation of the current study, but the vases he studied were never used in real Greek symposia. The capacities he records are signifi-

cantly larger than those of the vessels from Athens presented here, and underscore the different cultural function of exported Attic pottery.

One of the most interesting observations is that perception of capacity was probably different than actual capacity, and that perception of equal capacity was probably different from actual equality. The human eye can be fooled easily, especially when a dark vessel is filled with dark wine in a dark room. The perception of equitability, metonymic of *isonomia*, meant that drinking cup forms must be the same – that is, you would not mix skyphoi and kylikes. This explains why Athenians owned sets of cups.

The close study of the sympotic pottery from late Archaic well J 2:4 showed that the house could host a group of five with its red-figured kylikes, or 14 with the addition of its plain black-glaze kylikes. Nevertheless, the capacity of the table amphorai from the house suggest that the amount of wine diluted with water is not as great as we imagine. In fact, the average kylix held about the equivalent of a can of Coca-Cola (330 ml).

Paying attention to capacity allowed us to see that the most popular drinking cup shapes change average capacity throughout the Classical period. Why they changed is not exactly clear at this point, but recognizing the changing capacity over time invites new research questions.

Oswyn Murray observed, “This [i.e., capacity] is the most important functional element in any container for liquid, and one cannot fully understand the uses of a cup or krater or amphora without such information.”²⁹ With this paper, we have introduced a methodology for a more rigorous assessment of capacity, but more importantly, this study is an attempt to move from pottery to behavior, and we hope that others will use pottery capacities to learn more about Greek drinking practice.

Appendix

Throughout this paper, the authors have used the online capacity calculator found on the University of Brussels website: <http://capacity.ulb.ac.be/>. This is the best available tool for calculating rapidly and accurately the capacity of a vessel based on its drawn profile (example results in *Fig. 3*).

Further, especially for the purposes here, the calculator allows for real-time adjustment of the fill-level via a simple slider. This is critical for establishing capacities at a level of a vessel other than the rim, an offset or the top of a handle, for instance, or a specific increment below the rim, as we have done here.

Scale of the drawing as uploaded can affect results. To insure accuracy, the authors compared the calculated height to the original published height and to the height

in the original scanned drawings using Adobe’s PDF measuring tool. Where they differed, preference was given to the PDF measuring tool, calibrating it to the drawn scale. When necessary, the program scale was adjusted accordingly.

On occasion, we have had to manipulate a profile drawing to remove either extraneous marks or external handles which can fool the program. In these cases we have used Photoshop, and then re-verified the scale, and readjusted if necessary. This manipulation does not change the inherent shape of the vessel.

Once an acceptable result has been obtained, it is important to recognize that this result is merely an approximation. Volume calculation depends on the accuracy of the profile drawing of an ancient handmade vessel, which may or may not have been reconstructed following excavation. Published measurements of height are typically given in increments of 0.1 cm to 1 cm. The program slider moves in increments of 0.1 cm, although capacity is usually recalculated in the background using smaller increments. Therefore, measurements, before and after submission, will always have a margin of error.

This matters especially for smaller vessels with sloping sides, like a kylix, since 0.1 cm represents a greater percentage of the height, and thus dramatic changes in capacity can result from small changes in height.

Therefore, we have assumed that any result from the program should be understood as falling within a range of $\pm 5\%$. This might be a problem where precision to 0.0001 liter is required. It is not a problem in an ordinary social context, such as a symposium, whose purpose was not to gather to spend an evening measuring capacity with high precision.

Humans are imperfect estimators of capacity even when focused on the task. In a gathering for social purposes, guests will expect from experience a portion of a certain absolute and comparative size. As long as the portion they receive does not vary too far from that expectation, such variations will never deserve or receive notice.

This program is a remarkable and useful tool, generating capacity calculations of large numbers of vessels that would not have been possible previously. Even allowing for a generous margin of error in the capacities of the original vessels, we are able to discover relationships among vessels that allow for a feasible and enlightening reconstruction of their use.

Table 1.

Inventory No.	Catalogue No.		Max Vol to rim	Vol to -1.5 cm	-1.5 cm = % of full
P 32411	95: Hesp 46	Cup, Type C	0.242	0.071	29%
P 19388	413: Agora 12	Cup, Type C	0.389	0.193	50%
P 13122	398: Agora 12	Cup, Type C	0.407	0.239	59%
P 32421	93: Hesp 46	Cup, Type C	0.522	0.265	51%
P 32475	135: Hesp 46	Cup, Type C	0.582	0.267	46%
P 32422	92: Hesp 46	Cup, Type C	0.649	0.302	46%
P 32470	136: Hesp 46	Cup, Type C	0.636	0.302	47%
P 32417	90: Hesp 46	Cup, Type C	0.689	0.304	44%
P 32419	91: Hesp 46	Cup, Type C	0.684	0.314	46%
P 32420	89: Hesp 46	Cup, Type C	0.740	0.322	43%
P 32476	134: Hesp 46	Cup, Type C	0.699	0.324	46%
P 24601	420: Agora 12	Cup, Type C	0.679	0.345	51%
P 32396	129: Hesp 46	Cup, Type C	0.626	0.351	56%
P 1174	415: Agora 12	Cup, Type C	0.692	0.365	53%
P 32755	130: Hesp 46	Cup, Type C	0.643	0.366	57%
P 32478	133: Hesp 46	Cup, Type C	0.736	0.368	50%
P 32479	128: Hesp 46	Cup, Type C	0.660	0.410	62%
P 32471	132: Hesp 46	Cup, Type C	0.826	0.422	51%
P 1171	406: Agora 12	Cup, Type C	0.989	0.660	67%
P 24594	401: Agora 12	Cup, Type C	1.193	0.782	66%
Average			0.664	0.349	52%
P 24589	449: Agora 12	Cup, Stemless	0.190	0.045	24%
P 790	464: Agora 12	Cup, Stemless	0.180	0.048	27%
P 2290	460: Agora 12	Cup, Stemless	0.228	0.091	40%
P 4265	466: Agora 12	Cup, Stemless	0.310	0.132	43%
P 16468	462: Agora 12	Cup, Stemless	0.303	0.142	47%
P 3903	465: Agora 12	Cup, Stemless	0.315	0.152	48%
P 18505	454: Agora 12	Cup, Stemless	0.339	0.171	51%
P 15015	456: Agora 12	Cup, Stemless	0.385	0.225	58%
Average			0.281	0.126	45%
P 16004	469: Agora 12	Castulo cup (BG)	0.511	0.282	55%
P 23661	483: Agora 12	Cup, Stemless, Delicate	0.847	0.437	52%
P 8949	487: Agora 12	Cup, Stemless, Delicate	0.685	0.334	49%
P 9448	493: Agora 12	Cup, Stemless, Delicate	0.798	0.484	61%
P 18914	494: Agora 12	Cup, Stemless, Delicate	0.377	0.185	49%
P 5482	495: Agora 12	Cup, Stemless, Delicate	0.753	0.450	60%
P 5242	496: Agora 12	Cup, Stemless, Delicate	0.633	0.305	48%

Table 1. *Continuation*

Inventory No.	Catalogue No.		Max Vol to rim	Vol to -1.5 cm	-1.5 cm = % of full
P 6383	513: Agora 12	Cup, Stemless, Delicate	0.489	0.231	47%
P 559	515: Agora 12	Cup, Stemless, Delicate	0.313	0.145	46%
Average			0.612	0.321	53%
P 26063	652: Agora 12	Cup-Kantharos	0.170	0.101	60%
P 12704	688: Agora 12	Cup-Kantharos	0.227	0.115	51%
P 820	663: Agora 12	Cup-Kantharos	0.201	0.124	62%
P 11796	672: Agora 12	Cup-Kantharos	0.208	0.131	63%
P 13530	684: Agora 12	Cup-Kantharos	0.218	0.137	63%
P 13259	676: Agora 12	Cup-Kantharos	0.225	0.161	71%
P 20141	690: Agora 12	Cup-Kantharos	0.296	0.167	56%
P 1178	686: Agora 12	Cup-Kantharos	0.304	0.171	56%
P 12690	661: Agora 12	Cup-Kantharos	0.299	0.204	68%
P 6199	678: Agora 12	Cup-Kantharos	0.318	0.215	68%
PN-P 510	666: Agora 12	Cup-Kantharos	0.343	0.221	64%
P 3706	667: Agora 12	Cup-Kantharos	0.317	0.251	79%
P 16828	691: Agora 12	Calyx-cup	0.217	0.151	69%
P 18539	692: Agora 12	Calyx-cup	0.213	0.155	73%
P 26735	721: Agora 12	Kantharos	0.165	0.118	72%
P 231	720: Agora 12	Kantharos	0.195	0.136	70%
P 351	707: Agora 12	Kantharos	0.200	0.141	70%
P 12698	708: Agora 12	Kantharos	0.223	0.160	72%
P 18542	719: Agora 12	Kantharos	0.249	0.186	75%
P 12691	701: Agora 12	Kantharos	0.321	0.231	72%
P 16648	718: Agora 12	Kantharos	0.305	0.246	81%
P 13528	700: Agora 12	Kantharos	0.352	0.257	73%
P 19349	717: Agora 12	Kantharos	0.373	0.309	83%
P 3778	704: Agora 12	Kantharos	0.617	0.495	80%
Average			0.273	0.191	62%

Table 2.

Inventory No.	Catalogue No.		Max Vol (to rim)	Vol to:	Distance below rim (cm)	Fill Vol	Fill Vol = % of full
P 32415	5: Hesp 46	Oinochoe (BF)	1.725	bottom of neck	5	1.526	88%
P 32466	112: Hesp 46	Oinochoe (BG)	2.502	bottom of neck	5	2.222	89%
P 32473	113: Hesp 46	Oinochoe (BG)	1.500	Junction w/shoulder	3	1.390	93%
P 32416	3: Hesp 46	Amphoriskos (BF)	0.545	bottom of outturn	1.5	0.496	91%
P 32757	104: Hesp 46	Amphora (BG)	2.066	narrow point of neck	3	1.924	93%
P 32408	105: Hesp 46	Amphora (BG)	2.102	narrow point of neck	3	1.966	94%
P 32467	106: Hesp 46	Pelike (BG)	2.699	narrow point of neck	3	2.472	92%
P 32405	107: Hesp 46	Pelike (BG)	4.173	narrow point of neck	3	3.777	91%
P 32418	84: Hesp 46	Pelike (RF)	3.952	narrow point of neck	3	3.777	96%
P 32753	172: Hesp 46	Kados (HH)	7.180	narrow point of neck	3	6.695	93%
P 33215	109: Hesp 46	Psyktēr (BG)	2.323	bottom of neck	3	2.197	95%
P 24641	36: Agora 12	Psyktēr (BG)	3.290	bottom of neck	3.5	3.144	96%
P 12544	38: Agora 12	Psyktēr (BG)	1.202	bottom neck	2	1.137	95%
AP 1044		Krater (BF)	47.143	Below rim	3	41.742	89%
P 24123	474: Agora 23	Krater (BF)	10.058	Below rim	3	8.893	88%
P 24943	436: Agora 23	Krater (BF)	6.200	Below rim	3	5.249	85%
P 10016	361: Agora 30	Krater (RF)	12.340	Below rim	3	10.415	84%
P 30002	37: Hesp 25	Krater (RF)	29.847	Below rim	3	26.173	88%
P 30013	36: Hesp 25	Krater (RF)	7.547	Below rim	3	6.042	80%
P 24254	59: Agora 12	Krater (BG)	12.279	Below rim	3	10.062	82%

ABBREVIATIONS

Clark 2009

A. Clark, Some Practical Aspects of Attic Black-Figured Olpai and Oinochoai, in: A. Tsingarida (ed.), *Shapes and Uses of Greek Vases (7th-4th centuries B.C.)* (Brussels 2009) 89–109.

Lynch 2011

K. Lynch, *The Symposium in Context. Pottery from a Late Archaic House Near the Agora*, *Hesperia Supplement* 46 (Princeton 2011). = Hesp 46 in Tables.

Rotroff – Oakley 1992

S.I. Rotroff – J.H. Oakley, *Debris from a Public Dining Place in the Athenian Agora*, *Hesperia Supplement* 25 (Princeton 1992). = Hesp 25 in Tables.

Shear 1993

T.L. Shear, *The Persian Destruction of Athens. Evidence from Agora Deposits*, *Hesperia* 62, 1993, 383–482.

Agora 12

B.A. Sparkes – L. Talcott, *Black and Plain Pottery of the 6th, 5th, and 4th centuries B.C., The Athenian Agora. Results of Excavations Conducted by the American School of Classical Studies at Athens*, 12 (Princeton 1970).

Agora 23

Agora 30

M.B. Moore – M.Z. Pease Philippides, *Attic Black-Figured Pottery, The Athenian Agora: Results of Excavations Conducted by the American School of Classical Studies at Athens*, 23 (Princeton 1986). M.B. Moore, *Attic Red-Figure and White-Ground Pottery, The Athenian Agora: Results of Excavations Conducted by the American School of Classical Studies at Athens*, 30 (Princeton 1997).

NOTES

- 1 We are grateful to Prof. John McK. Camp II for permission to study the pottery from the Athenian Agora Excavations and to the staff of the Stoa of Attalos for their help and kindness. Thanks also to support from the American School of Classical Studies at Athens and the Semple Fund of the University of Cincinnati. The inspiration for this paper came from O. Murray, *Rev. of Lynch 2011*, *Mouseion* 12, 2012, 243–246.
- 2 See among others A. Clark – M. Elston – M.L. Hart, *Understanding Greek Vases: A guide to terms, styles, and techniques* (Los Angeles 2002).

- 3 For example, see M. Stansbury-O'Donnell, *A History of Greek Art* (Hoboken 2015) 118–122 Fig. 5.22.
- 4 Among others, see S. Bundrick, *Athens, Etruria, and the Many Lives of Greek Figured Pottery* (Madison 2019).
- 5 See especially M. Wecowski, *The Rise of the Greek Aristocratic Banquet* (Oxford 2014) on equality.
- 6 Shear 1993; Lynch 2011.
- 7 Lynch 2011, 69.
- 8 Note that we did not count psykters in this number because you need a krater to hold a psykter.
- 9 See the Appendix on methodology prepared by Dr. Richard Bidgood.
- 10 Clark 2009, 96.
- 11 Clark 2009, 96–99.
- 12 Lynch 2011, appendix 1 lists estimated capacities for complete vessels from deposit J 2:4; however, estimates were made using dry rice, and thus were not accurate. The current presentation of capacities should supersede Lynch 2011.
- 13 A. Steiner, *Measure for Measure: Fifth-Century Public Dining at the Tholos in Athens*, in: F. van den Eijnde – J. Blok – R. Strootman (eds.), *Feasting and Polis Institutions* (Leiden 2018) 230; A. Steiner – R. Bidgood, *Standard Measures and Black-Gloss Pottery for State Magistrates from the 5th century BCE Tholos at Athens*, *JASc Reports* 21, 2018, 1009–1018.
- 14 Clark 2009, 98–99 table 3.
- 15 Shear 1993, tables 2 and 4.
- 16 For the purpose of this paper, we are using a ratio of one unit wine to two units water (cf. Anacreon frag. 356), although ancient sources indicate that the ratio varied according to occasion. Our objective was to make the math clear.
- 17 Agora 12, 201–203 nos. 1597–1611.
- 18 K. Lynch, *Pelikai in Use Deposits of Athenian Wells*, in: M.L. Lawall – J.K. Papadopoulos – K.M. Lynch – B. Tsakirgis – S.I. Rotroff – C. MacKay, *Notes from the Tins: Research in the Stoa of Attalos*, Summer 1999, *Hesperia* 70, 2001, 171–173.
- 19 And oil, see H.A. Shapiro, *Correlating Shape and Subject: The Case of the Archaic Pelike*, in: J.H. Oakley – W.D.E. Coulson – O. Palagia (eds.), *Athenian Potters and Painters* (Oxford 1997) 63–70.
- 20 Clark 2009, 91–92. Also demonstrated in the tondo of the *Cage Painter* kylix, Louvre G133, ARV² 348, 7; 1598; BAPD 203647; F. Lissarrague, *Greek Vases. The Athenians and their Images* (New York 2001) 37 Fig. 26.
- 21 Lynch 2011, 68–69.
- 22 Drawings by Christina Kolb.
- 23 O. Broneer, *A Calyx-Krater by Exekias*, *Hesperia* 6, 1937, 469–486.
- 24 Shear 1993, 414.
- 25 Steiner loc. cit. (n. 13), 224.
- 26 K. Lynch, *Drinking Cups and the Symposium at Athens in the Archaic and Classical Periods*, in: K. Daly – L.A. Riccardi (eds.), *Cities Called Athens: Studies Honoring John McK. Camp II* (Lewisburg 2015) 255–256.
- 27 Rotroff – Oakley 1992.
- 28 Lynch loc. cit. (n. 26).
- 29 Murray loc. cit. (n. 1), 246.

Kein Öl in Panathenäischen Preisamphoren? Zu Funktion und Bedeutung einer repräsentativen Gefäßgattung der attischen Vasenmalerei

Norbert Eschbach

Wir wissen sehr viel über die Gattung der Panathenäischen Preisamphoren (im Folgenden abgekürzt: PA).¹ Die Gefäße dienten zu einem einzigen Zweck: als Preisgabe für die Sieger an den großen Panathenäen, so steht es auf den Gefäßen.² Sie wurden ab dem zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts v. Chr. hergestellt und ihre Produktion ist bislang bis in das dritte Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr. belegt.³ Die Technik ihrer Malerei sowie ihre Ikonographie sind reglementiert und dem politischen Willen der Stadt Athen unterworfen: Auf der Vorderseite ist stets die Stadtpatronin Athena im sogenannten Promachos-Typus dargestellt, auf den Rückseiten sind Bilder der Wettkampfsarten zu sehen, für die Preise vergeben wurden. Der Staat beauftragte potente Werkstätten und überwachte die Produktion; zahlreiche Maler sowohl der schwarzfigurigen als auch der rotfigurigen Technik bis an das Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. sind identifiziert.⁴ Die – mit Ausnahme einiger weißgrundiger hellenistischen Exemplare – stets schwarzfigurige Bemalung darf ab dem frühen 5. Jahrhundert v. Chr. als ein besonderer Hinweis auf die traditionell-politische Rolle der Amphoren verstanden werden, die den Verantwortlichen über die gesamten weitere Produktionszeit bewusst blieb und von ihnen absichtsvoll gepflegt wurde. Sie wurden das Markenzeichen der Spiele zu Athen, so, wie dies etwa für den Kranz der Olympischen Wettkämpfe galt.

Dieses Markenzeichen wurde über mindestens 500 Jahre hinweg akzeptiert und nachgefragt, bislang kann kaum eine bekannte antike „Marke“ eine derartige Erfolgsgeschichte für sich verbuchen. PA kommen vor im öffentlichen und privaten Raum, als Weihgaben in Heiligtümern, auf öffentlichen Plätzen, als repräsentativer Schmuck in Wohnhäusern und als Grabbeigaben in Nekropolen, als Hinweis auf reale Siege oder, in letzterem Fall, auf die propagierten Verdienste des Grabinhabers.⁵ Durch die Verbindung mit bekannten Malern und Werkstätten ist die Formentwicklung der PA ebenso wie die Entwicklung der Darstellungsweise relativchronologisch gut verfolgbar. Seit etwa 400 v. Chr. und bis an das Ende

des 4. Jahrhunderts v. Chr. sind die Gefäße mit der zusätzlich angebrachten Archontenbeischrift auf das Jahr genau datiert.⁶ Leider lassen die darauf folgenden Jahrhunderte mit dem Wechsel zur Verantwortlichkeit der Schatzmeister und später der Agonothen eine solch exakte Datierung nicht mehr zu, aber auch dann sind die Entstehungszeiträume teils recht eng zu fassen.⁷

Die hohe Wertschätzung der Gefäße belegen die Nachahmungen der Form in der attischen wie italischen rotfigurigen Vasenmalerei – eine Reihe eindrucksvoller Exemplare liefert die golddekorierte Ware.⁸ Auch Nachahmungen in Edelmetall hat es gegeben: Im September 2009 fanden griechische Kollegen auf der Agora von Aigai (Vergina) eine silberne Amphora panathenäischer Form, die in ihrem Halsornament konkret auf die tönernen PA Bezug nimmt.⁹

Nach fast einhelliger Forschungsmeinung wurde das Preisöl für die siegreichen Athleten in diesen prächtigen Amphoren verteilt. Da sich die Befunde an den erhaltenen PA nicht oder nur schwer mit dieser Ansicht übereinbringen lassen, soll diese schöne Vorstellung im Folgenden grundsätzlich überprüft werden. Zwei Fragen zur Verwendungspraxis der PA soll im Folgenden anhand von Beobachtungen am Material nachgegangen werden. Erstens, lässt sich die verbreitete Annahme, dass die PA die Maßvorgabe für die Zuteilung des Preisöls ist, durch die uns bekannten Gefäße belegen? Zweitens, ist es überhaupt positiv zu belegen, dass das Preisöl in den PA bereitgestellt und dann in diesen Gefäßen an die Sieger übergeben worden ist, wie zumeist angenommen wird?

Ausgangspunkt aller Überlegungen zur Verwendung der PA ist die bekannte Inschrift IG II² 2311.¹⁰ Die dort genannten Amphoren („ΑΜΦΟΡΗC ΕΛΑΙΟ“) werden in der Regel mit den PA gleichgesetzt. Aus den Mengenangaben wird geschlossen, dass die erforderliche Gesamtmenge der PA für ein Panathenäenfest sich auf über 1400 Gefäße belief – allein 140 für den Sieger im Rennen der Viergespanne. Dass diese Annahmen einer Überprüfung

nicht standhalten, hat Bettina Kratzmüller bereits 2003 klar dargelegt,¹¹ inzwischen wird ihr hierin offenbar nicht nur seitens des Autors gefolgt.¹²

Die Annahme, eine PA sei überhaupt ein maßhaltiges Gefäß, dessen Inhalt mit einem Metretes (1 Metretes = 12 Chous = 144 Kotylen = 39,395 Liter) gleichzusetzen sei, geht vermutlich auf eine Bemerkung von M. Lang aus den 50er Jahren zurück: „It seems that Panathenaic amphoras ought to be measures“.¹³ Genaue Angaben zu den Füllmengen der PA standen ihr nicht zur Verfügung. Was genau unter einem Metretes zu verstehen ist, ist im Übrigen auch nicht sicher.¹⁴ Wir kennen Fragmente von Maßamphoren und eine einzige vollständig erhaltene, die jedoch aufgrund ihres Inhalts von ca. 35 l. als zu klein und daher als missratenes Exemplar verstanden wird.¹⁵ Petros Themelis möchte die bekannte Bauchamphora im Piräusmuseum als Maßamphora verstanden wissen; ihre Form entspricht dem für Zuteilungen bekannten Typ und dazu ist ein solches Gefäß auch auf dem Vasenbild selbst zu sehen, das wohl mit der Bereitstellung des Öls für die Panathenäen zu tun hat.¹⁶ Das Volumen dieser Amphora ist mir unbekannt.

Martin Bentz hat gezeigt, dass PA die Annahme einer auch nur annähernd gleichmäßigen Füllmenge nicht zulassen.¹⁷ Verwertbare Erkenntnisse bezüglich der Fragestellung erlauben nur die festdatierten PA des 4. Jahrhunderts v. Chr. Ihre Volumina – soweit messbar – schwanken teils extrem: zwischen 18,9 und 41,4 l¹⁸ – teils abhängig von den stark schwankenden Gefäßhöhen von 56,3 cm bis 87 cm.¹⁹ Beobachtet man die einzelnen Sportarten und die Volumina der für sie produzierten PA, dann stellt man mit Bentz und Kratzmüller fest, dass zu einem Panathenäenfest durchaus PA mit sehr unterschiedlichen Fassungsvermögen vergeben worden sein müssen, ja selbst für ein und dieselbe Sportart unterschiedlich große bereitgestellt worden sind.²⁰ Sind die PA mit den Amphoren der oben genannten Inschrift identisch, dann wäre eine gerechte Verteilung des Preisöls so nicht möglich gewesen.²¹ Die Anzahl von Amphoren der Inschrift IG II² 2311 meint also maßhaltige Amphoren und nicht die uns bekannten Preisamphoren. Die Anzahl der für das Panathenäenfest bereitzustellenden PA ist daher mit Kratzmüller anhand der Angaben der Inschrift nicht berechenbar.²²

Um aber nun die Verbindung zwischen dem Preisöl und den PA nicht gänzlich abreißen zu lassen, wurde vorgeschlagen, dass die Unterschiede gar nicht von Bedeutung seien: Es wären eben (noch) mehr PA für jede Sportart hergestellt worden, um die Töpfer von dem Zwang, maßgenau zu produzieren, zu befreien. Das Öl wurde solange abgefüllt, bis die festgelegte Preismenge pro Sportart erreicht war. Überzählige Gefäße wurden dann entsorgt, und so kommt es, dass einige PA ‚frisch‘ wirkende Innenseiten aufweisen.²³ Es handelt sich jedoch

nicht nur um einige Gefäße und Fragmente mit fehlenden Benutzungsspuren, sondern – soweit mir bekannt – um die absolute Mehrheit.²⁴ Eine andere Variante zur Rettung der PA als Ölbehälter vertrat zuletzt Panos Valavanis 2014: Das Öl sei nur zur Siegerehrung in die PA gefüllt, die Gefäße übergeben und dann rasch in Transportbehälter geleert worden; daher gäbe es auch keine feststellbaren Beeinträchtigungen der Innenseiten.²⁵

Sollten die PA tatsächlich als Behälter des Preisöls über einen längeren, ja selbst über einen kürzeren Zeitraum gedient haben, dann müssen sich Spuren der Lagerung des Öls im Material erkennen lassen.²⁶ Darüber hinaus müssen sie auch technisch in der Lage gewesen sein, dass mit ihnen das Öl transportiert werden konnte. Dagegen aber gibt es aus dem erhaltenen, zerscherbten Material heraus m. E. ganz erhebliche Bedenken.

Die folgenden Beobachtungen gehen auf die eingehende Untersuchung der großen Anzahl der PA-Fragmente aus dem Kerameikos aber auch von anderen Fundorten zurück. Da die Befunde bereits umfassend geschildert sind,²⁷ beschränke ich mich auf einzelne Beispiele, die jeweils für eine größere Anzahl von Fällen stehen.

Jiří Frel war bereits zu Beginn seiner Beschäftigung mit dem Material aus dem Kerameikos aufgefallen, dass die Innenseiten der Fragmente in den allermeisten Fällen einen ‚sauberen‘ und ‚frischen‘ Eindruck machten und es keinerlei sichtbare Spuren einer Nutzung gab. Er hielt dies in der handschriftlichen Fassung seines Inventars jeweils mit dem knappen Hinweis ‚new‘ oder ‚possibly new‘ fest. Tatsächlich sind die allermeisten Innenseiten ausgezeichnet erhalten und weisen zum Teil sehr deutliche, feine Drehrillen mit scharfen Graten auf – wie z. B. bei PA 136 (*Abb. 1*).²⁸ Öfters sind auch feine Tonfetzen des Formungsprozesses haften geblieben. Ein Fragment, PA 27, hat auf der Innenseite noch sehr feine und weiche Tonablagerungen von einer Verwischung der Oberfläche erhalten (*Abb. 2*).²⁹

Nur bei wenigen Fragmenten glaubte Frel Anzeichen einer Veränderung der Oberflächen durch Öl als ehemaligem Inhalt zu erkennen.³⁰ Er sah in einer bestimmten Veränderung der Firnisoberflächen außen und innen den deutlichen Hinweis auf eine Füllung mit Öl über einen gewissen Zeitraum: Feine punktförmige Abplatzungen dicht an dicht und über größere Flächen wie innen auf PA 162 (*Abb. 3*) zeigten, dass die langsame Durchdringung des Tons durch das Öl den Firnis beschädigt hätte.³¹ Die Außenseite macht dagegen deutlich, dass die Abplatzungen durch die Bruchkanten begrenzt werden. Das Beispiel PA 419 und PA 420,³² erst nach Inventarisierung aneinander angepasst, erweist eindeutig, dass das Schadensbild eben kein Hinweis auf Öl als einstigem Inhalt sein kann. Die Grenzen der Schäden sind identisch mit den Bruchkanten! Die zutreffende Erklärung dürften

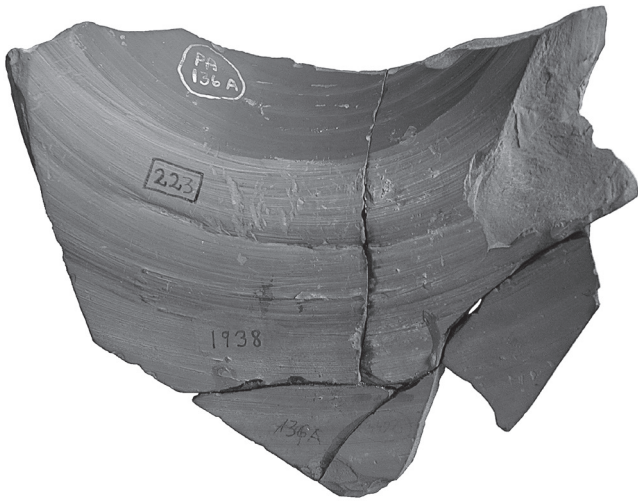


Abb. 1 Athen, Kerameikos PA 136.



Abb. 2 Athen, Kerameikos PA 27.

unterschiedlich aggressive Bodenverhältnisse oder eine unterschiedliche Behandlung der Gefäße nach ihrer Zerstörung sein.³³

Eine mögliche Erklärung für die große Menge nach seiner Vorstellung dann unbenutzter PA auf dem Kerameikos sprach Frel mehrfach an:³⁴ Es müsse sich um Töpferschutt handeln, überzählige oder unbrauchbare oder aus unbekannten Gründen nicht verwendete Preisamphoren, die mit den starken Erdbewegungen im Gelände der Nekropole in den Boden eingetragen worden sind. Gegen diese Ansicht ist einzuwenden, dass kein Fragment aus dem Kerameikos irgendwelche Anzeichen

einer misslungenen Produktion, etwa größere Risse, Delen oder Fehlbrand aufweist, wie sie sehr wohl an den Fragmenten von zwölf Preisamphoren des Jahrgangs des Polemon 312/1 v. Chr. aus einer Abfallgrube einer Töpferwerkstatt im Demos Kerameis erkennbar sind und deren Entsorgung begründen.³⁵

Darüber hinaus ist durch die Übersicht aller dokumentierten Fundorte im Gelände des Kerameikos innerhalb und außerhalb der Mauern klar geworden, dass zum einen für viele Fragmente ein konkreter Zusammenhang mit Bauwerken, z. B. dem Bau Z und dem Pompeion, besteht. Zum anderen wurden auch auf dem Kerameikos

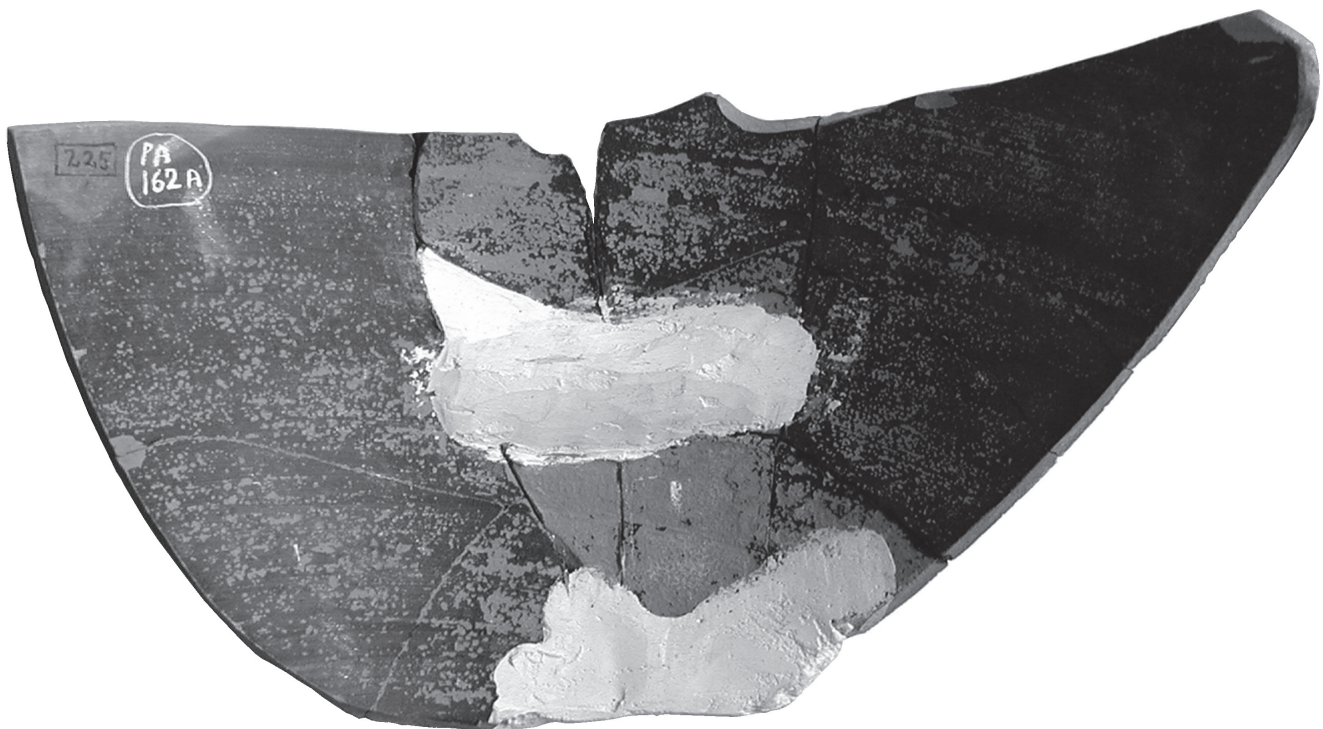


Abb. 3 Athen, Kerameikos PA 162 A.

die PA in sepulkralen Zusammenhängen verwendet, teilweise sogar in die Gräber gegeben, wie dies außerhalb Athens bekannt ist.³⁶ Daneben ist natürlich die Möglichkeit eines sekundärer Eintrags nicht völlig auszuschließen, so etwa für die Fragmente aus dem Bau Y.³⁷

Anhand der Innenseite der eben angesprochenen PA 162 (*Abb. 3*) bietet es sich an, auf ein weiteres Phänomen einzugehen, das für die tatsächliche Nutzung der PA von Bedeutung ist: die Frage nach einer Versiegelung der Innenseiten, die für ein Gefäß, das Öl über einen gewissen Zeitraum beinhalten soll, notwendig ist.³⁸ Soweit mir bekannt, kann von einem regelhaften, flächendeckenden und dichten Firnisauftrag auf der Innenseite jedoch in keinem Fall die Rede sein. Dokumentiert ist er lediglich seit dem frühen 5. und bis in das späte 5. Jahrhundert v. Chr. hinein mit einem Schwerpunkt in der Robinson- und Kubangruppe. Fast nie sind die PA allerdings mit einem so dichten Firnis überzogen, dass man von einer funktionierenden und damit beabsichtigten Versiegelung der Wandung sprechen könnte.³⁹

Das große Fragment PA 544 A⁴⁰ (*Abb. 4*) zeigt im Bereich von Hals und Schulter einen verschmierten, un-

regelmäßigen Firnisauftrag, der mit einem Lappen oder Schwamm nach dem Zusammenbau der Einzelteile des Gefäßkörpers erfolgt sein muss; er geht über den Wulst der Halsnaht hinweg. Weiter im Gefäßinneren sind etwas dunklere, also teils dichtere Stellen erkennbar, die vielleicht darauf hindeuten, dass verdünntes Malmittel eingegossen und verschwenkt worden ist.

Zwei Beispiele der Kubangruppe, PA 734. 735 (*Abb. 5. 6*)⁴¹ und PA 738 (*Abb. 7*),⁴² geben Hinweise auf diese Technik: Das in diesen Fällen dichtere Malmittel wurde eingefüllt, kurz verschwenkt und das Gefäß dann anschließend umgedreht, damit der Rest herausfließen konnte. Dabei wurde die Innenseite nie, weder im oberen noch im unteren Gefäßbereich, vollständig bedeckt, wie die Fragmente der wohl zu PA 734 zugehörigen Rückseite PA 735 (*Abb. 6*) zeigen. Auf PA 734 stoppen die Tropfenspuren des Malmittels vor dem Halsansatz und finden sich auch in der Naht des Körpers zum Hals. Demnach wurde die Verschwenkung des Malmittels im Gefäßkörper in diesem Fall schon vor der Montage des Halses vorgenommen. Eine Versiegelung der Innenseiten der PA war – so der Befund insgesamt – entweder nicht

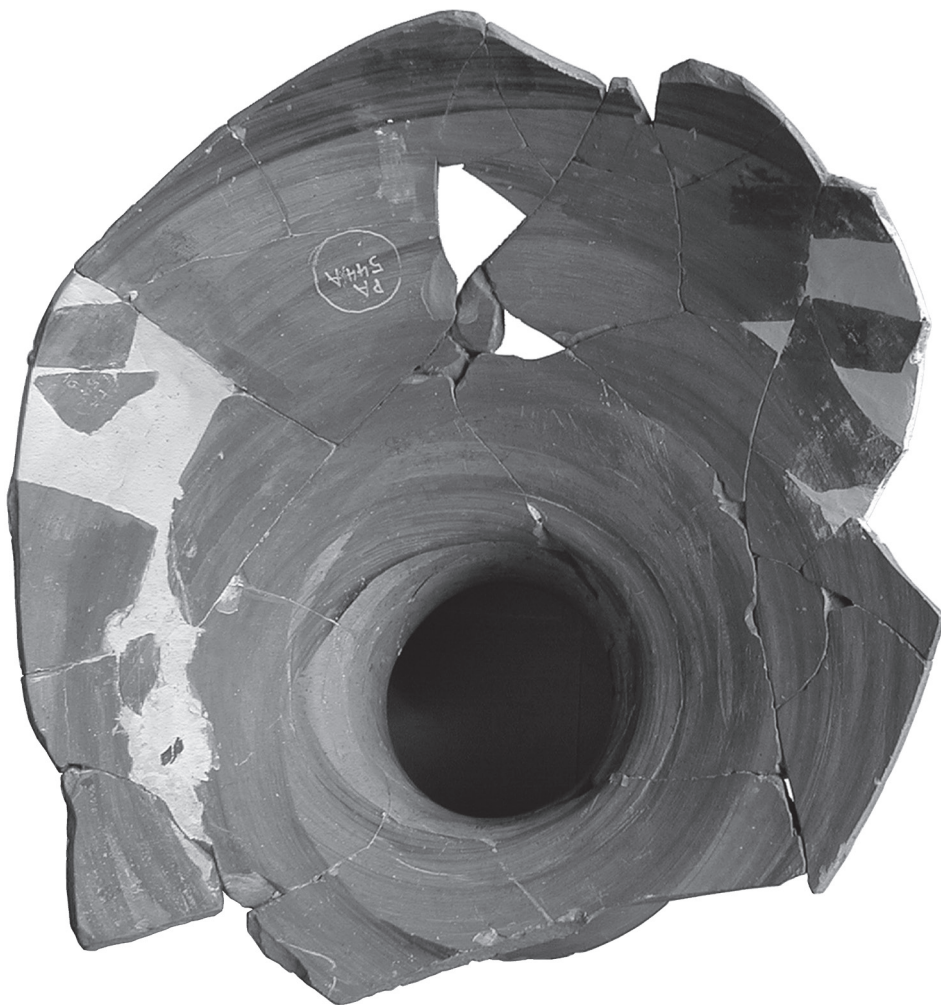


Abb. 4 Athen, Kerameikos PA 544 A.

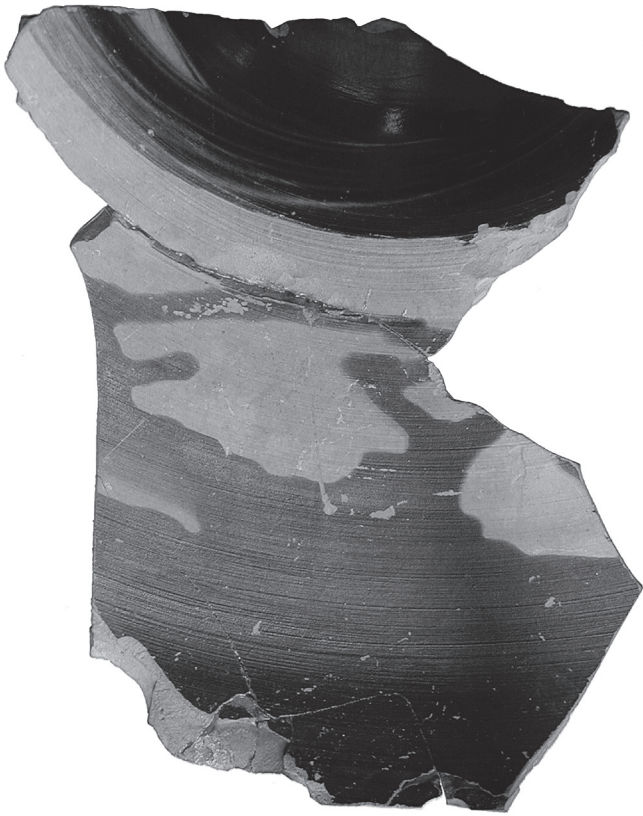


Abb. 5 Athen, Kerameikos PA 734.

vorhanden, oder nicht ausreichend hergestellt. Auftraggeber und Produzenten hielten dies offenbar nicht für notwendig.

Ein weiterer Hinweis darauf, dass die Gefäße als ein funktionstüchtiger Behälter für eine Menge Olivenöl über einen längeren oder auch nur kürzeren Zeitraum hinweg gedient haben, könnten die Verschlüsse sein. Zu einer ganzen Reihe von PA sind Deckel erhalten, die ihnen sicher zuzuordnen sind, so etwa einige Deckel der Gefäße des Charikleides und Kallimedes aus Eretria.⁴³ Die PA des Polemon (312/1 v. Chr.) aus der Grube einer Töpferwerkstatt sind sämtlich mit den für sie angefertigten Deckeln entsorgt worden; die Durchmesser stimmen überein, und andere Gefäße, zu denen sie vielleicht gehören könnten, gibt es aus der Grube nicht.⁴⁴ Allen bekannten PA-Deckeln ist gemeinsam, dass sie die Amphora nicht abdichten, sondern nur locker auf dem Mündungsrand aufliegen. Durchbohrungen für eine Fixierung auf dem Gefäß etwa durch Metallklammern kommen an Deckeln wie an PA-Mündungen vor, sind jedoch sekundär, zumal sie hinsichtlich einer Funktion als Abdichtung des Inhalts den eher gegenteiligen Effekt haben.⁴⁵ Es wurden daher zusätzliche Maßnahmen zur Abdichtung erwogen, solche sind jedoch nicht nachgewiesen.⁴⁶ Tatsache ist, dass die für die PA getöpften Deckel im Hinblick auf eine Funktion als Abdichtung der PA-Mündung nutzlos sind. Trotzdem: Sie wurden hergestellt und

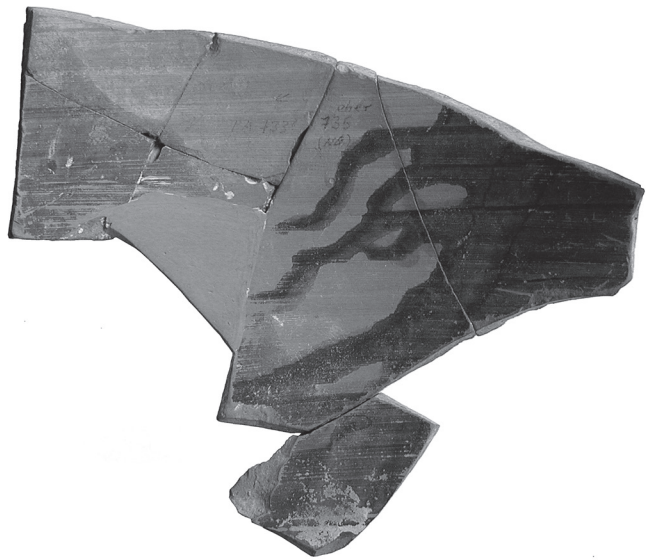


Abb. 6 Athen, Kerameikos PA 735.

gelangten zusammen mit den PA an weit entfernte Orte.⁴⁷ Sie sind daher als notwendiger Bestandteil des Gefäßes begriffen worden. Das deutet m. E. darauf hin, dass eine echte Funktion als Behältnis für Flüssigkeiten bei den PA nicht im Vordergrund stand.

Interessant im Hinblick auf unsere Fragestellung ist der Gefäßaufbau einer PA. Das komplette Gefäß ist – ohne Deckel – mindestens aus sechs, im 4. Jahrhundert v. Chr. aus bis zu acht und im 2. Jahrhundert v. Chr. aus neun Einzelteilen zusammengesetzt.⁴⁸ Hinsichtlich der Statik und der Belastbarkeit der Gefäßkörper der PA sind die Nahtstellen zwischen den Einzelteilen besonders heikel. Bei zahlreichen Beispielen sind sie identisch mit den

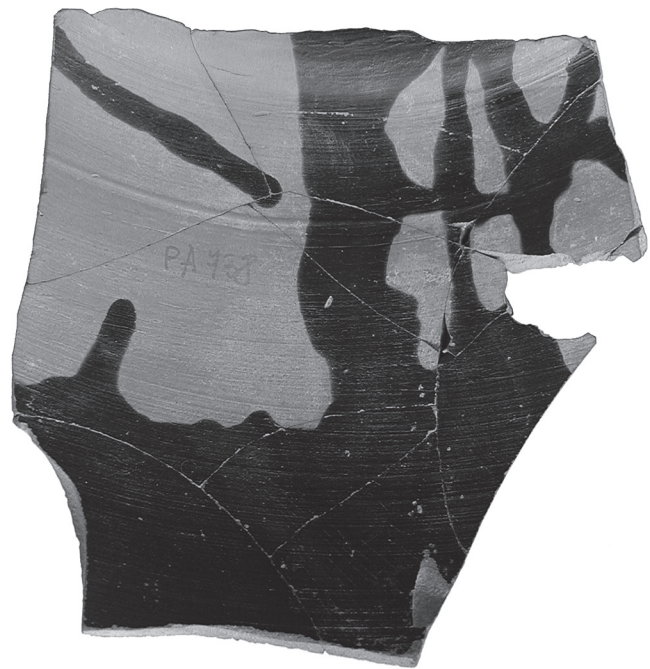


Abb. 7 Athen, Kerameikos PA 738.

Bruchkanten. Es handelt sich also eindeutig um Schwachstellen.

Zu den Henkeln: Bei dem Schulterfragment PA 151⁴⁹ ist der Henkel am Schulteransatz glatt weggebrochen. Die Oberflächen der Ansatzstellen sind ebenso sorgfältig geglättet wie die übrigen Oberflächen des Gefäßes, und es sind nur einzelne Fetzen der Tonmasse des Henkels haften geblieben. Auffällig ist der scharfe und sehr niedrige Grat der leicht aufgewölbten Oberfläche entlang der Außenkanten der Ansatzfläche: dort war nur sehr wenig Ton aufgebracht, um die Verbindung zwischen Schulter und Henkel zu sichern. Bei PA 445 C⁵⁰ haben sich das gesamte Rund der Ansatzfläche und auch der zugehörige Henkel erhalten. Die beschriebenen Probleme werden auch in diesem Fall bestätigt. Zusätzlich erlaubt eine Abspaltung am Henkel Einblick in sein Innenleben: Der Rundstab hat sich bei der Anbringung am Gefäßkörper innen gespalten, der Riss reichte jedoch nicht bis an die Außenseite und blieb so unbemerkt.

Das spezifische Gewicht von (neuzeitlichem) Olivenöl liegt nur geringfügig unter dem von Wasser (Öl: 0,91 kg/l; Wasser: 1 kg, genauer: 999,97 g bei 4°/1 l). D.h. eine Menge von 35 bis 38 l Öl wiegt also zwischen 31,85 und 34,58 kg. Soweit Daten zu dem Gewichten der PA selbst publiziert bzw. mir bekannt sind, liegen sie im Schnitt zwischen 7 kg und 12 kg.⁵¹ Bei einer Füllmenge zwischen 35 und 38 Litern beträgt das Gewicht einer ein-

zelnen vollen PA dann zwischen ca. 42 und 45 kg. In Betracht der genannten technischen Unzulänglichkeiten erscheint es wenig ratsam, eine gefüllte PA an ihren Henkeln zu transportieren!

Zum Halseinsatz: Die auffälligste Nahtstelle einer Halsamphore ist diejenige zwischen Hals und Schulter.⁵² Der gesondert gefertigte Hals wird in die Schulteröffnung eingesetzt, ein mehr oder weniger weit in das Gefäß hineinragender Teil wird von innen gegen die Schulterwandung gedrückt und teils sehr sorgfältig und fein, oft aber auch nur nachlässig geglättet, bzw. im Übergang zur Schulterwandung glattgestrichen. Der dabei außen entstehende Knick in der Gefäßkontur wird mit einer zusätzlichen Auflage von Ton ausgeglichen. Diese Fertigungstechnik ist bei Halsamphoren grundsätzlich zu beobachten.

Bei den Preisamphoren gehen die beteiligten Teilfabrikate häufig keine oder stellenweise keine enge Verbindung ein; sie verwachsen beim Brand nicht ausreichend miteinander. PA 281⁵³ weist einen dickeren, recht sorgfältig verstrichenen Unterfang der Schulterwandung und einen ebenso dicken Überfang des Konturknicks auf der Außenseite auf, doch neigen die Teile exakt an den Verbindungsflächen zu Abplatzungen. Bei anderen Fragmenten sind die jeweiligen Über- und Unterfangungen so flach und dünn ausgefallen, dass der Hals genau in der Naht gebrochen ist. PA 66 (Abb. 8)⁵⁴ lässt diesen Um-



Abb. 8 Athen, Kerameikos PA 66 (Vs. und Rs.).

stand deutlich erkennen: Außen an der linken Seite ist die leicht aufbiegende, gerundete und fast ‚saubere‘ Randkante der Schulter sichtbar; flache, schraffurartige Tonreste stammen vom Überfang. Innen ist eine nur schwach ausgeprägte Unterfangung festzustellen.

Wird die Naht zwischen Hals und Schulter zu kräftig über- bzw. unterfangen, wie dies etwa an PA 70 (Abb. 9)⁵⁵ der Fall ist, dann trägt auch das nicht zu größerer Stabilität bei, selbst wenn – wie an der Innenseite der Schulterwandung sichtbar – verdünnter Firnis als ‚Klebmittel‘ benutzt wird. Im genannten Beispiel reichen viele kurze und lange Trockenrisse tief in den Ton und bis auf die Innenseite der Schulterwandung.⁵⁶ Noch mehr als durch die unversiegelte Wandung, konnte möglicherweise enthaltenes Öl durch diese Risse nach außen dringen. Auffallend ist das Missverhältnis zwischen den Wandungsstärken von Hals- und Schulterpartie. Ab dem späten 4. Jahrhundert v. Chr. und dann bei allen späteren PA kann das Halssegment, wie etwa bei PA 330,⁵⁷ mit einer Wandstärke von 1,9 bis 2,6 cm aufwarten, gegenüber ca. 0,4 bis 0,7 cm Wandstärke des Körpers. Die Halsöffnung beträgt kaum 5 cm; höchstens die Hand eines Kleinstkindes könnte noch hindurchgreifen, um die Nahstelle innen zu verstreichen.

Zum Fußansatz: Eine unzureichende Verbindung der Gefäßteile ist auch an der Naht zwischen Fußstiel und Unterkörper zu beobachten. Das Bodenfragment PA 648 E⁵⁸ zeigt die bis 1,5 cm breite, sauber abgedrehte Ansatzfläche mit intakten, scharfen Rillengraten für den Stiel. Verdünnter Firnis ist unregelmäßig als ‚Klebmittel‘ aufgebracht, es hat jedoch keine sichere Verbindung stattgefunden. Bei der Anpassung der Körperkontur wird außen sehr viel Ton aufgebracht, innen dagegen ist der Ansatz eher schwach verstrichen, es stehen scharfe Grate ab.

PA 660 RR (Abb. 10)⁵⁹ stammt zusammen mit weiteren PA aus dem Inneren des Bau Z. Ihre Fragmente kamen zumeist in der Zerstörungsschicht von Bau Z 3 zutage. Auf der Innenseite haben sich interessante Details zum Fertigungsprozess erhalten: Deutlich sichtbar ist ein Ring mit ca. 8 cm Durchmesser am Gefäßboden, der beim Andruck des Fußstiels entstanden ist, die innere Bodenfläche ist dagegen leicht eingesunken. Gerundete Schürflinien liegen über dem ringförmigen Stielabdruck und dürften von einem Werkzeug stammen, das bei der Anpassung der Körpersegmente Verwendung fand. Möglicherweise steht auch ein Werkzeug, das drei breitere flache Spuren hinterließ, damit in Verbindung. Die übrigen sichtbaren, scharfgratigen Wischspuren und einzelne Verletzungen der Oberfläche hängen mit der Herstellung der unteren Körperschale zusammen. Zahlreiche kleine bis feinste Tonfetzen sind bei Feinarbeiten, vielleicht an der Mündung, in das Gefäß gefallen und teils fest, teils locker mit dem Untergrund verbacken. Auch in diesem Fall deutet nichts darauf hin, dass dieses Gefäß zwei Jahre lang – bis zu den Panathenäen von 314/3 v. Chr. – Öl enthalten haben könnte.

Zum segmentierten Körper: Die Wandstärken der Gefäßkörper bewegen sich im 6. und bis in das spätere 5. Jahrhundert v. Chr. hinein zwischen 0,4–0,5 cm und 0,6–0,8 cm. Wandungen des 6. Jahrhunderts v. Chr. sind tendenziell eher etwas dicker, Wandungen der PA der ersten Generation sind teils erheblich dicker. Im 4. Jahrhundert v. Chr. werden die Gefäße größer und dünnwandiger, ihre Wandstärke bewegt sich am unteren Ende, zwischen 0,4 und 0,6 cm, 0,4–0,5 ist ein häufig anzutreffender Wert. Auch Stärken um 0,3 und teils leicht darunter kommen vor, wie an Partien der Wandung von PA 661.⁶⁰

Volumenreiche Gefäßkörper mit einer geringen Wandungsstärke, wie jene der PA, können vom Töpfer nicht



Abb. 9 Athen, Kerameikos PA 70.

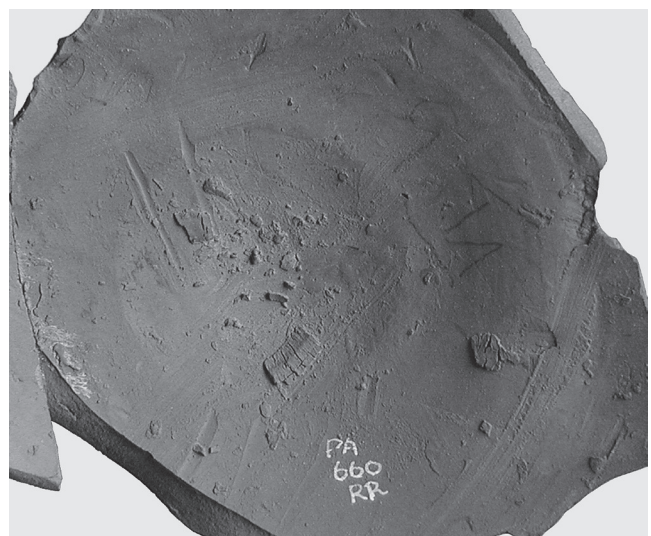


Abb. 10 Athen, Kerameikos PA 660 RR.

über eine Höhe von max. ca. 40 cm aufgedreht werden, sie müssen in zwei Segmenten getöpft und dann miteinander verbunden werden.⁶¹ Diese Nahtstellen wurden offenbar stets außen und zumeist auch innen so sorgfältig behandelt und verstrichen, dass sie kaum auffallen. Soweit es im Material des Kerameikos nachweisbar ist, sind an den PA solche Nähte spätestens ab dem 2. Drittel des 5. Jahrhunderts v. Chr. auf der Innenseite sichtbar und ab dem frühen 4. Jahrhunderts v. Chr. deutlich erkennbar.⁶² Stark ausgeprägt ist die Nahtstelle bei PA 268.⁶³ Eine nach innen auslappende Zunge hinterfängt die aufgesetzte obere Körperschale (Wandstärke an dieser Stelle: max. 1,0 cm, gegenüber einer Wandstärke von 0,5 cm darüber und darunter). Die Naht ist außen nicht erkennbar, innen aber sehr deutlich ausgeprägt. Oben ist sie zudem nicht ganz geschlossen, es bleibt ein ca. 0,1 cm tiefer Spalt. Ein vergleichbares Beispiel liefert PA 660 L,⁶⁴ auch hier bleibt ein Spalt zwischen der Spitze der Zunge und der Wandung des oberen Körpersegments. Flach verstrichen ist der Überfang dagegen an der PA 657 des gleichen Jahrgangs.⁶⁵ Dort markieren flache, scharfe Abrisskanten die Nahtstelle (Wandstärke Naht: 0,9 cm; Wandstärke Körper: 0,6–0,7 cm). Glatte Brüche horizontal entlang einer solchen Nahtstelle sind – anders als bei der Naht am Halsansatz – nicht belegt, aber es bleibt die Frage, wie sich diese Konstruktion bei hoher Belastung verhält.

In einigen wenigen Fällen ist zu beobachten, dass bei der Ausformung der Körperwandung Risse oder zu starke Verringerungen der Wandstärke aufgetreten sind, wie etwa bei PA 647 (Abb. 11)⁶⁶ im unteren Wandungsbereich. Innen, hinter dem zurückgesetzten rechten Fuß der Stadtgöttin, ist in der Wandung ein zusätzlich aufgebracht Tonpfropfen gut verstrichen, nur an der Oberkante bleibt eine leicht fransige Kante sichtbar sowie zahlreiche bis 1 mm tiefe Einstiche eines runden stabarti-

gen Werkzeugs. Außen ist keine Spur einer Reparatur erkennbar. Anders verhält es sich bei einer weiteren Fragmentgruppe von demselben Gefäß (PA 647 M, Abb. 12): Dort wurden etwas gravierendere Beschädigungen in der Wandung mit einem Tonstopfen ausgebessert, aber nicht dicht verstrichen. Die Risse schlagen an mehreren Stellen durch die Wandung nach außen durch und sind auch dort nicht repariert! Der Maler ignorierte sie und führte die gewählte Darstellung der Rückseite aus. Die übrigen Scherben der PA zeigen, dass sie vollständig bemalt, für den Archonten Archippos signiert, gebrannt und als Preisgefäß zur Verfügung gestellt wurde; trotz der Löcher in der Wandung.

Diese PA steht nicht allein! Die vollständige PA des Kephisodoros II (323/2 v. Chr.)⁶⁷ im Louvre hat ebenfalls ein Loch in der Wandung. Auf den altbekannten Aufnahmen der PA ist diese Stelle kaum zu erkennen. Bei der neuen Aufstellung in der Sammlung ist ein Loch in der Wandung der PA auf der linken Seite unterhalb des Schwalbenschwanzendes des Himatidions deutlich sichtbar (Abb. 13). Die Kanten und der nach links unten verlaufende Spaltriss zeigen an, dass es sich hier nicht um eine nachträgliche Verletzung der Wandung handelt. Auch diese PA ist damit zur Aufnahme von Flüssigkeiten nicht geeignet. Sie ist jedoch gleichfalls nicht aus dem Verkehr gezogen worden; sie wurde trotz des Fehlers in der Töpferarbeit vollständig verziert, gebrannt, und gelangte in den Handel, ihr Fundort ist Benghazi in Libyen. Aus diesem Land sind zahlreiche vollständige PA in Grabkontexten bekannt.⁶⁸

Es ergibt sich schließlich noch die Frage, welche Bedeutung die Archontenbeischrift auf den PA des 4. Jahrhunderts v. Chr. für die mögliche Befüllung der Amphoren mit Öl gehabt haben kann. Zwei Lösungen bieten sich



Abb. 11 Athen, Kerameikos PA 647 A.

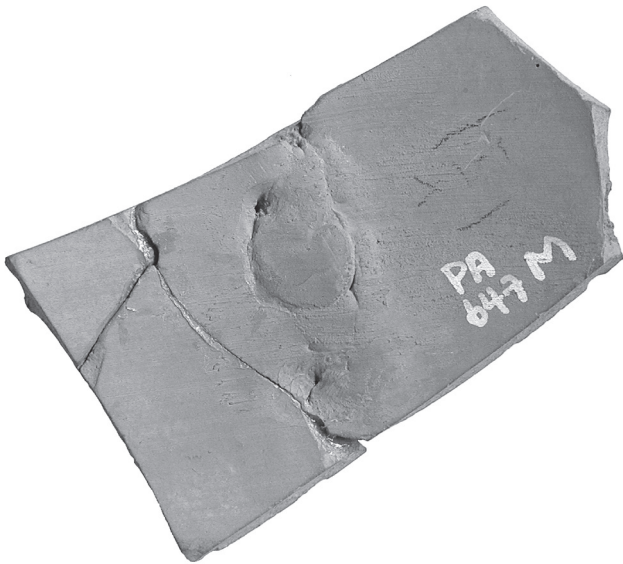


Abb. 12 Athen, Kerameikos PA 647 M.

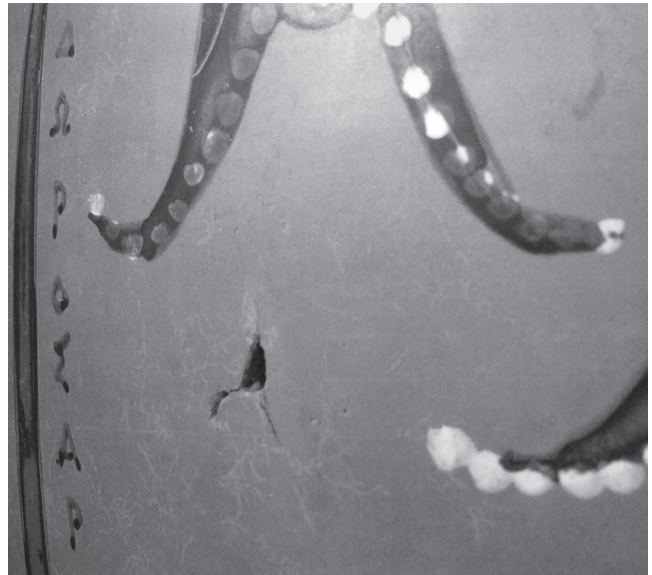


Abb. 13 Paris, Musée du Louvre, NM 704.

an: Die kompliziertere Vorstellung sieht sie im Zusammenhang mit dem im betreffenden Jahr gepressten und aufbewahrten Olivenöl. Demzufolge hätte dann die Nennung des Archonten die Funktion eines Verteilungsschlüssels für das Preisöl. Salopp gesprochen: Welcher Sieger in welcher Sportart bekommt wieviel des frischen, des schon ein Jahr älteren Öls und dann das ‚Lampenöl‘ aus dem dritten Jahr vor den Großen Panathenäen? Aus dem Bestand von knapp ca. 92 festdatierten PA des 4. Jahrhunderts v. Chr. mit erhaltener Vorder- und Rückseite lässt sich allerdings kein irgendwie gearteter Verteilungsschlüssel ablesen.⁶⁹ Die Anzahl mag angesichts der Gesamtmenge bekannter Scherben des 4. Jahrhunderts v. Chr. wenig aussagefähig erscheinen, doch bietet sich ein interessantes Bild. Für die Zeit zwischen den drei großen Panathenäen 370/69 bis 362/1 v. Chr. dominieren PA aus dem letzten Jahr vor dem Fest über vier bis sechs Sportdisziplinen hinweg.⁷⁰ Für die Feste bis zum Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. datieren die meisten PA über alle Wettkämpfe hinweg in das zweite Jahr vor dem Ereignis. Aufschlussreich sind die Gefäße aus der Werkstatt des Amazonenmalers: Die PA mit fünf Wettkampfsarten wurden gleichzeitig in diesem Betrieb hergestellt.⁷¹ Es sind überhaupt nur sechs oder sieben PA erhalten, die drei Jahre vor den Panathenäen hergestellt wurden; sicher ist, dass die Produktion der PA über drei Jahre stattfand.⁷² Daraus folgt m. E., dass die einfache Lösung vorzuziehen ist: Es handelt sich bei den Inschriften um den Abrechnungsbeleg zwischen der mit der Produktion beauftragten Werkstatt und dem Auftrag gebenden Archonten. Es gibt keinen Zusammenhang zwischen dem Jahr der Herstellung der Amphoren und dem Jahrgang des Preisöls.⁷³

Folgt man den hier vorgebrachten Argumenten, dann haben die uns bekannten Panathenäischen Preisamphoren im 4. Jahrhundert v. Chr., und m. E. sogar bereits seit der Entwicklung der kanonischen Form ab der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. nicht dazu gedient, das Preisöl über drei Jahre hinweg für die Sieger an den großen Panathenäen aufzubewahren oder – zu welchem Zeitpunkt auch immer – länger oder auch nur kurzfristig aufzunehmen. Für die PA des 3. bis 1. Jahrhunderts v. Chr. kann dies nach ihren technischen Gegebenheiten mit Sicherheit ausgeschlossen werden.⁷⁴

Will man trotz allem immer noch von der Annahme ausgehen, dass die PA wie wir sie kennen, jene Gefäße sind, in denen tatsächlich das Preisöl zugeteilt worden ist, dann ergibt sich schließlich noch eine grundsätzliche Frage: Wir wissen über die bekannte Inschrift, dass erste und zweite Sieger Preisöl erhielten. Woran ist eine Differenzierung zwischen den beiden Rängen bei den PA erkennbar? Wie ist zu unterscheiden, dass es eine PA für den ersten Sieger oder eine für den Zweitplatzierten ist? Es ist nicht zu erkennen.⁷⁵ Eine Preisamphora, die in ein Heiligtum geweiht, in einem privaten Kontext aufgestellt oder in ein Bestattungsritual integriert wird, muss über den Status definitiv Aufschluss geben: für den Sieg errungen *oder* für den zweiten Platz. Eine agonall durchstrukturierte Gesellschaft wird sich in dieser Hinsicht keine Zweideutigkeiten leisten (können). Daraus resultiert, dass die PA überhaupt nur für die Erstplatzierten als Gabe infrage kommen können. Sie sind der Ausweis ihres Sieges, das hochgeschätzte Symbol ihrer Arete – ob mit oder höchstwahrscheinlich ohne Öl. Es gibt keine Preisamphoren für den Zweitplatzierten – nur das Öl, in Transportamphoren.⁷⁶

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–12: © Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Athen, Fotoarchiv des Kerameikos, Fotos N. Eschbach.
Abb. 13: Foto M. Recke.

παναθηναϊκών αμφορέων, in: P. Valavanis – E. Manakidou (Hrsg.), ΕΓΡΑΦΕΣ ΚΑΙ ΕΠΟΙΕΣΕΝ. Essays on Greek Pottery and Iconography in Honour of Professor Michalis Tiverios (Thessaloniki 2014), 373–387.

ABKÜRZUNGEN

ANMERKUNGEN

- Bentz 1998 M. Bentz, Panathenäische Preisamphoren. Eine athenische Vasengattung und ihre Funktion vom 6.–4. Jh. v. Chr. (Basel 1998).
- Eschbach 2007 N. Eschbach, Panathenaic Prize Amphorae from the Kerameikos: Some New Aspects and Results, in: Palagia – Choremi 2007, 91–100.
- Eschbach 2016 N. Eschbach, Desiderata Panathenaika I. Ein ungewöhnlicher Fundkomplex Panathenäischer Preisamphoren aus Athen. Der Jahrgang des Archonten Polemon 312/1 v. Chr., JdI 131, 2016, 171–234.
- Eschbach 2017 N. Eschbach, Panathenäische Preisamphoren aus dem Kerameikos zu Athen. Kerameikos 21 (Wiesbaden 2017).
- Frel 1973 J. Frel, Panathenäische Preisamphoren. Kerameikos-Heft 2 (Athen 1973).
- Frel 1976 J. Frel, Panathenäische Preisamphoren, in: W. Hoepfner, Das Pompeion und seine Nachfolgebauten (1976) 238 f.
- Frel 1992 J. Frel, The Grave of the Tarentine Athlete, Taras 12, 1992, 131–135.
- Frel 1994 J. Frel, Nugae Panathenaicae, in: ders., Studia Varia (Rom 1994) 25–32.
- Johnston 2007 A. Johnston, Panathenaic Amphorae, Again, ZPE 161, 2007, 101–104.
- Kratzmüller 2003 B. Kratzmüller, Die Inschrift IG II2 2311 und die ‚Nicht-Möglichkeit‘ einer Hochrechnung der antiken Vasenproduktion anhand der Panathenäischen Preisamphoren, in: B. Schmaltz – M. Söldner (Hrsg.) Griechische Keramik im Kontext. Akten des Internationalen Vasen-Symposiums in Kiel vom 24. bis 28. 9. 2001 veranstaltet durch das Archäologische Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (Münster 2003) 277–279.
- Palagia – Choremi 2007 O. Palagia – A. Choremi-Spetsieri (Hrsg.), The Panathenaic Games. Proceedings of an International Conference Held at the University of Athens, May 11–12, 2004 (Exeter 2007).
- Themelis 2007 P. Themelis, Panathenaic Prizes and Dedications, in: Palagia – Choremi 2007, 20–32.
- Tiverios 2007 M. Tiverios, Panathenaic Amphoras, in: Palagia – Choremi 2007, 1–19.
- Valavanis 1991 P.D. Valavanis, Παναθηναϊκοί αμφορείς από την Ερέτρια. Συμβολή στην αττική αγγειογραφία του 4ου αι. π. Χ. (Athen 1991).
- Valavanis 2011 P.D. Valavanis, Addenda et corrigenda σε Παναθηναϊκούς Αμφορείς του 4ου π. Χ. αι., in: P. Valavanis (Hrsg.), Ταξιδεύοντας στην κλασική Ελλάδα. Τόμος προς τιμήν του καθηγητή Πέτρος Θέμελη (Athen 2011) 1–23.
- Valavanis 2014 P. Valavanis, Συλλογή, φύλαξη, απονομή και χρήση παναθηναϊκού ελαίου και

- 1 Zuletzt zur Gattung umfassend Bentz 1998; Eschbach 2017; ergänze B. Kreuzer, Panathenäische Preisamphoren und rotfigurige Keramik aus dem Heraion von Samos. Samos 23 (Wiesbaden 2017). – Der vorliegende Beitrag geht zurück auf einen Vortrag des Autors auf der Konferenz in der Universität von Athen, am 11.–12. Mai 2004; siehe Eschbach 2007, 94 f. Anhand eines Befundes vom Kerameikos (PA 647, siehe dazu unten) wurde die These vertreten, dass Panathenäische Preisamphoren vielleicht insgesamt nicht dazu bestimmt waren, Öl zu beinhalten, was eine recht heftige Diskussion auslöste. Die Antwort u. a.: Valavanis 2014. – Für Hinweise und Korrekturen sei den Herausgebern herzlichst gedankt.
- 2 Zur Preisbeischrift und ihrer korrekten Lesung: Bentz 1998, 57–59.
- 3 Die weiße PA Athen, Benaki Mus. A 20817; FO: Athen, Philopappos (1961): D. Tsouklidou, Παναθηναϊκός αμφορέας πρώιμων ρωμαϊκών χρόνων, in: St. Vlzos (Hrsg.), Η Αθήνα κατά τη ρωμαϊκή εποχή. Πρόσφατες ανακαλύψεις, νέες έρευνες. (Athen 2008) 449–457. Tsouklidou datiert sie mit guten Gründen um die Mitte des 1. Jhs. v. Chr., möglicherweise gegen 38 v. Chr. – Schwierig ist die Beurteilung des Gefäßes Athen, Agora P 26600, das möglicherweise eine PA aus dem ersten Viertel des 4. Jhs. n. Chr. ist. Das Stück ist allerdings noch nicht ausreichend publiziert, um eine eindeutige Aussage zu treffen, siehe Frel 1973, 32 Abb. 33.; H. A. Thompson, Activities in the Athenian Agora: 1959, Hesperia 29, 1960, 366 f. Taf. 80 d; siehe auch unten, Anm. 7.
- 4 Siehe den Katalog Bentz 1998, 123–198; Valavanis 1991, 174–312; Valavanis 2011; Eschbach 2016; Eschbach 2017, 87–98.
- 5 Zu den Fundkontexten siehe Bentz 1998, 89–111.
- 6 Die Beschriftung der PA mit dem Namen des verantwortlichen Archonten setzt möglicherweise mit Philokles um 392/1 v. Chr. ein und ist bis zum Jahrgang des Archonten Polemon von 312/1 v. Chr. nachgewiesen, siehe Eschbach 2017, 42–56, 293–301.
- 7 Zu den hellenistischen Preisamphoren nach wie vor grundlegend: G. R. Edwards, Panathenaics of Hellenistic and Roman Times, Hesperia 26, 1957, 320–349. – Ergänze: Eschbach 2017, 57–65. – Die hell. PA traten im Übrigen nicht ‚schlagartig‘ in das Licht der Forschung (D. A. Amyx, The Attic Stelai, Hesperia 27, 1958, 183), sondern ihre Existenz war seit 1914 zumindest auf dem Kerameikos bekannt, vgl. Frel 1976, 238 mit Anm. 2. Inzwischen liegt eine Neubearbeitung des Materials vor: M. Streicher, Panathenäische Preisamphoren hellenistischer Zeit (Diss. Bonn 2019).
- 8 Etwa London, Brit. Mus. 1871,0722.11: G. Kopcke, Golddekorierete attische Schwarzfirniskeramik des vierten Jahrhunderts v. Chr., AM 79, 1964, 40 Nr. 127; Liste: 40 f. Nr. 119–131; siehe auch Bentz 1998, 21 mit Anm. 86. – Eine einzige PA ist m. W. bekannt, die Blattgoldauflagen erhalten hat: Malibu, Getty Mus. 79.AE.147 a, Bentz 1998, Kat. 4.080 Taf. 117 f.; B. Cohen (Hrsg.), The Colors of Clay: Special Techniques in Athenian Vases (Los Angeles 2006) 146–148 (K. Lapatin).
- 9 Unpubliziert: Zeitungsbericht mit Fotos siehe etwa Eleutherootypia, 11. 03. 2010; To Vima, 24. 2. 2012; A. Kyriakou – A. Tourtas, After Destruction: Taking Care of Remains at the Sanctuary of Eukleia at Vergina, in: J. Driessen (Hrsg.), Destruction. Archaeological, Philological and Historical Perspectives (Louvain 2013) 315.
- 10 Zur Inschrift im Detail Bentz 1998, 13–18 mit Anm. 35 (Lite-

- ratur). – Kratzmüller 2003, 277 f. mit Anm. 1. – J. L. Shear, Prizes from Athens: The List of Panathenaic Prizes and the Sacred Oil, ZPE 142, 2003, 87–96.
- 11 Kratzmüller 2003, 277–279.
 - 12 Siehe Tiverios 2007, 14–16; Themelis 2007, 25 f.
 - 13 M. Lang, A New Inscription from Thasos: Specifications for a Measure, BCH 76, 1952, 26 Anm. 1. – Zur Gleichsetzung siehe auch Agora 10, 59.
 - 14 Siehe Bentz 1998, 35 f. – Kratzmüller 2003, 278 f. mit Anm. 14–17.
 - 15 München, Antikensammlungen 9406; B. Kaeser, Glyptothek und Antikensammlungen, MjJb 38, 1987, 228–231, beschriftet: δαμοσίος (μετρητής) [erg. Kaeser]; (αμφορεύς) [erg. CAVI, BADB 41061]. – Fragmente: Agora 10, 58–61.
 - 16 Athen, Piräusmus. 7341: ARV² 1154, 38bis; BAPD 215292 (Dinos Maler [Philippaki]); siehe Themelis 2007, 21–24 Abb. 1–3 Taf. 3–5.
 - 17 Bentz 1998, 33–40.
 - 18 Inhalt 18,9 l: Bentz 1998, Kat. 4.099 (H 62,0 cm; Euthykritos 328/7 v. Chr.); Inhalt 41,4 l: Bentz 1998, Kat. 4.086 (H 83,1 cm; Pythodelos 336/5 v. Chr.).
 - 19 Höhe 56,3 cm: Bentz 1998, Kat. 4.008 (Asteios 373/2 v. Chr.); Höhe 83,1 cm: siehe oben Anm. 18. – Vgl. die Listen bei Bentz 1998, 203 Anhang 5 und 6.
 - 20 Bentz 1998, 40 mit Anm. 181; vgl. Kratzmüller 2003, 277 f. mit Abb. 54.
 - 21 Zu den unterschiedlichen Lösungsmöglichkeiten für dieses Problem und den damit verbundenen Schwierigkeiten siehe Bentz 1998, 36 f. – Johnston wies übrigens darauf hin, dass für dekorierte Amphoren meist der Begriff *kadeos* oder *stamnos* verwendet wurde, siehe Johnston 2007, 101–104.
 - 22 Zu den verschiedenen Rechnungen siehe Bentz 1998, 17 f. – Kratzmüller 2003, 278 mit Anm. 12. – Themelis 2007, 26 mit Anm. 36.
 - 23 Letzteres geht im Wesentlichen zurück auf Frel 1973, 16; Frel 1976, 238 f. – Zur Überproduktion: Kratzmüller 2003, 278. – Die These wurde im Übrigen bereits von Bentz erörtert und mit einleuchtenden Argumenten zurückgewiesen, siehe Bentz 1998, 36.
 - 24 Dies gilt nicht nur für die große Menge der Fragmente vom Kerameikos, siehe Eschbach 2017. Bei allen Gelegenheiten, die mir seit 1980 ein Arbeiten mit PA-Fragmenten erlaubten, habe ich die Zustände der Innenseiten dokumentiert. Auch die beiden größeren Fundgruppen von den Notgrabungen Athen, Odos Lembesi-Porinou (in Bearbeitung) und Odos Achilleos-Plataion (siehe Eschbach 2016) bestätigen die im folgenden beschriebenen Verhältnisse; die Behauptung von Frel 1992, 132 (wiederholt: Frel 1994, 28) bzgl. dieser PA sowie der PA des Charikleides und Kallimedes aus Eretria („are pitted because of the corrosive action of the oil“) ist falsch. Auch die noch unpublizierten PA in Rhodos (siehe Bentz 1998, Kat. 4.125; Demokleides 316/5 v. Chr.) zeigen ‚frisch‘ wirkende Innenseiten (nach freundlicher Auskunft von I. Servoudaki im April 2008). Die Behauptung von Frel 1992, 132 („contained oil“, wiederholt: Frel 1994, 28) ist schlicht falsch.
 - 25 Valavanis 2014, 376; vgl. Bentz 1998, 113.
 - 26 Zu den Möglichkeiten der Nahrungsmittelrückstandsanalyse siehe M. Rageot u. a., New insights into Early Celtic Consumption Practices: Organic Residue Analyses of Local and Imported Pottery from Vix-Mont Lassois, PLoS ONE 14,6 (2019) <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0218001>>. Verunreinigungen der Scherben etwa durch Transport und Lagerung in Plastiktüten können allerdings die Befunde verfälschen – oder machen eine Befunderhebung unmöglich, etwa bei Reinigung der Fragmente mit verdünnter Salzsäure (mündl. Hinweis Ph. Stockhammer).
 - 27 Eschbach 2017, 99–104. 304–308 (Verzeichnis 8), mit weiteren Beispielen und Hinweisen zu den im Folgenden angesprochenen technischen Eigenheiten; bereits abgebildete Innenseiten werden hier zumeist nicht erneut wiedergegeben.
 - 28 Eschbach 2017, 143 Kat. 4.009 Taf. 31 (Außenseite; Charikleides, 363/2 v. Chr.).
 - 29 Eschbach 2017, 220 Kat. 4.326 Taf. 86, 6 (Außenseite; 380–360 v. Chr.).
 - 30 Im Inventar markiert mit „used“ oder „possibly used“. Insbesondere bei der in 21 Fragmenten erhaltenen PA aus der Werkstatt des Eucharidesmalers (500–480 v. Chr., Eschbach 2017, 110 f. Kat. 5.004 Taf. 5, 6, 1), deren Innenseite teilweise flache, geschichtete Abplatzungen aufweisen. Unterschiedliche, durch die Bruchkanten getrennte Erhaltungszustände zeigen allerdings, dass auch hier Umstände der Lagerung eine Rolle spielen und nicht ein angenommener Ölinhalt. Abgesehen davon: Der Firnis außen ist intakt und nicht flächendeckend punktförmig abgeplatzt, worin Frel ein weiteres Zeichen für Ölinhalt sehen wollte, siehe dazu weiter unten.
 - 31 Frel mündl. in zahlreichen Diskussionen im Kerameikos. Sonst zu solchen Korrosionen Frel 1992, 132 f. – Zu PA 162: Eschbach 2017, 115 Kat. 5.018 Taf. 11, 2–5 (Außenseite; 430–420 v. Chr.); siehe auch Valavanis 2014, 374 f. mit Anm. 11.
 - 32 Eschbach 2017, bes. 101. 240 Kat. 4.434 Taf. 98, 1. 2.
 - 33 Selbst nachträgliche Veränderungen der Färbung des orangen Tongrundes begrenzt durch die Bruchkanten sind dokumentiert, und gemeint ist hier nicht die bekannte variierende Verfärbung durch Brand. – Frel notierte bei einigen Fragmenten mit stark abgesprengtem Firnis und in flachen Schichtungen abgesprengten Innenflächen „used“ oder gar „ruined by oil“, so z. B. bei PA 81 (Eschbach 2017, 101. 184 Kat. 4.140 Taf. 65, 1. 2). Alte Fotos zeigen eine tadellos erhaltene Oberfläche. Dies gilt auch für PA 66 (Eschbach 2017, 101 Anm. 806; 185 Kat. 4.144 Taf. 65, 6. 7) und vor allem, entgegen Frel 1976, 133 mit Anm. 15, zeigen alte Fotos auch für die PA 157, mit der Töpfersignatur des Bacchos, sehr gut erhaltene Oberflächen (siehe Eschbach 2017, 140 f. Kat. 4.003 Taf. 27, 1. 2; 29, 1. 2). Es dürfte sich in diesen Fällen um Säureschäden handeln.
 - 34 Frel 1976, 238 f., siehe auch 123. – Frel 1992, 133.
 - 35 Eschbach 2016.
 - 36 Zu den Fundorten siehe Eschbach 2017, 3–29. 280–290. – Die zahlreichen Funde von Einzelscherben und größeren Fragmentgruppen vom 6. Jh. v. Chr. bis in die hellenistische Zeit etwa auf der Akropolis werden schließlich auch nicht auf verteilten Töpferschutt zurückgeführt, sondern sind als über einen langen Zeitraum hinweg kontinuierlich an die Heiligen Stätten geweihte Gaben erklärt. Für die zahlreichen PA-Fragmente auf der Athener Agora dürfte neben einer durchaus anzunehmenden Bestimmung als Handelsware, wie sie etwa mit dem Vorkommen auf der Agora in Pella gesichert ist, auch an eine Aufstellung in dem Athener öffentlichen Raum sowie in den dortigen Heiligtümern zu denken sein. – Zu Fundorten und Kontexten siehe Bentz 1998, 95–111.
 - 37 Zu den Funden im Bereich des Bau Y siehe Eschbach 2017, 6. 280 f.
 - 38 Bei Transportamphoren etwa sind Harz- oder Pechbeschichtungen der Innenseiten nicht nur für Wein- und Ölinhalt nachgewiesen. Zur Diskussion der Inhalte, soweit sie durch Reste bzw. aus naturwissenschaftlichen Untersuchungen bekannt sind, siehe V. Gassner, Materielle Kultur und kulturelle Identität in Elea in spätarchaisch-frühklassischer Zeit. Untersuchungen zur Gefäß- und Baukeramik aus der Unterstadt (Grabungen 1987–1994) (Wien 2003) 134–137. Zur Versiegelung der Innenseite mit Pech für Wein- und Ölinhalt: K. Romanus – J. Baeten, – J. Poblome, – S. Accardo – P. Degryse – P. Jacobs – D. De Vos – M. Waelkens, Wine and Oil Permeation in Pitched and Nonpitched Ceramics: Relation with Results from Archaeological Amphorae from Sagalassos, Turkey, JASc 36, 2009, 900–909. Zu Materialanalysen einer Auskleidung der Innenseite von Keramik siehe R. Stacey – C. Cartwright – S. Tanimoto – A. Villing, Coatings and Contents: Investigations of Residues on Four Fragmentary Sixth-Century BC Vessels from Naukratis (Egypt), The British Museum. Technical Research Bulletin 4, 2010, 19–26 (mit weiterer Literatur). Zu den

- Inhalten und kritisch zu Beschichtungen siehe auch T. Panagou, *Transport Amphoras and Their Contents*, in: M. Yannopoulos – Ch. Kallinis (Hrsg.), *Ηγάδι. Τιμητικός τόμος για τη Στέλλα Δρούγου* (Athen 2016) 313–321. – Siehe auch oben, Anm. 26.
- 39 Ausführlich dazu Eschbach 2017, 101–103 bes. mit Anm. 816–821.
- 40 Eschbach 2017, 119 Kat. 5.033 Taf. 15 (Außenseite; 450–430 v. Chr.).
- 41 Eschbach 2017, 127 Kat. 5.071 Taf. 20, 1–4 (PA 734); 127f. Kat. 5.072 Taf. 20, 5–8 (PA 735; 420–410 v. Chr.).
- 42 Eschbach 2017, 128f. Kat. 5.074 Taf. 21, 6. 7 (PA 738; 410–400 v. Chr.).
- 43 Valavanis 1991, 315–329.
- 44 Eschbach 2016, 198f. Abb. 22; 225 Abb. 33, 8. 9; 226 Abb. 34, 7. 8; 229 Kat. 35f.
- 45 Valavanis 1991, 316 Anm. 724: Thessaloniki 34267: Bentz 1998 Kat. 5.248, Reste der Metallklammer erhalten. Dreifache Durchbohrung: Bentz 1998, Kat. 4.029. 4.030. 4.032, siehe Bentz 2001, 3–12 Taf. 2–4. bes. 9.
- 46 Valavanis 1991, 316 Anm. 724.
- 47 So etwa mit der nun schon etwas länger bekannte PA Kyrene, Arch. Mus.: M. Luni, *Anfore Panatenaiche*, in M. Luni (Hrsg.), *Cirene „Atene d’Africa“*: 3. *Cirene e la cirenaica nell’antichità* (Rom 2010) 54–56. Abb. 27f., mit der ungewöhnlichen Darstellung einer Siegerehrung (musischer Agon) in Anwesenheit der (sitzenden) Athena.
- 48 Bei den Fragmenten hellenistischer PA des 2. Jhs. v. Chr. aus dem Kerameikos sind die untere Halspartie, das Ornamentsegment und auch der Mündungsteller getrennt gefertigt und teilweise nur grob miteinander ‚verstößelt‘, siehe Eschbach 2017, Beilage II 11–13. Hinzukommen: der Gefäßkörper aus zwei Hälften (siehe dazu weiter unten), ein Fußstiel (4. Jh. v. Chr.), der Fuß und die beiden Henkel.
- 49 Eschbach 2017, 103f. (d). – PA 151: Eschbach 2017, 239 Kat. 4.429 Taf. 96, 5 (375–350 v. Chr.). – Noch etwas extremer sind die beschriebenen Eigenheiten an dem Schulterfragment PA 454 A zu erkennen: Eschbach 2017, 199f. Kat. 4.224 Taf. 73, 5 (Oberfläche poliert! 400–390 v. Chr.).
- 50 Eschbach 2017, 201 Kat. 4.229 Taf. 74, 5. 6 (400–390 v. Chr.).
- 51 Gewichtsangaben sind selten publiziert. Beispiele: München, Antikensammlungen 1451: 8,35 kg (39,2 l; 540/530 v. Chr.; CVA München 14, Taf. 53, 1. 2); 1452: 7,87 kg (35,3 l; 530/520 v. Chr.; CVA München 14, Taf. 56, 1. 2); 1454: 9,52 kg (35,2 l; 510/500 v. Chr.; CVA München 14, Taf. 53, 3. 4); 1455: 10,35 kg (36 l; 490 v. Chr.; CVA München 14, Taf. 61, 1.). – Die Volumenangabe bezeichnet die Füllung des Gefäßes bis zum Mündungsrand. Bei einer angenommenen Füllung der PA mit Öl ist eine Füllung bis zum Mündungsrand unrealistisch. Je nach Datum der PA und damit nach Höhe des Halses sind zwischen 0,5 und 0,8 l abzugeben, wenn von einer Füllung bis zur Halsmitte ausgegangen wird, vgl. die Angaben CVA Karlsruhe 3, zu Taf. 17, 1 (Inv. 65/45; 11 kg; ca. 33,5/33 l; 540/530 v. Chr.); zu Taf. 17, 2 (Inv. 69/65; ca. 9,2 kg; 37,5/37 l; 470/460 v. Chr.); die Angaben zu den Gewichten der Karlsruher PA werden B. Steinmann (Mai 2012) verdankt. – Einige weitere Gewichte aus der Datenbank des British Museum: London 1842,0314.1 (8,4 kg; 35,6 l; H 61,8 cm [62,5 cm]; Euphiletosmaler 530–520 v. Chr.); 1836,0224.193 (9,1 kg; 37 l; H 65,3–65,4 cm [65,5 cm]; Eucharidesmaler 500–480 v. Chr.); 1903,0217.1: (ca. 4 kg; 20,6 l; Unterformat, H 55,8–56 cm [57 cm]; Kubangruppe A); 1866,0415.248 (7 kg; 37,8 l; H 71,4 cm [71,3 cm]; Polyzelos 367/6 v. Chr.); 1866,0415.249 (10,1 kg; 33 l; H 67,31 cm [67 cm]; 1866,0415.247 (3,5 kg; 19,4 l; Unterformat, H 55,5 cm [55 cm]; Pseudo-PA aus der Werkstatt des Töpfers Kitos/Polyzelos 367/6 v. Chr.); 1873,0820.370 (6 kg; 36,3 l; H 77 cm [78,2 cm], Niketes 332/1 v. Chr.); 1867,0512.54 (Gewicht: 5,5 kg, Vol. ?; H 78,5 cm [78,2 cm], Euthykritos 328/7 v. Chr.). Volumen- und Höhenangaben in Klammern nach Bentz 1998. – Aus dem Rahmen fällt das geringe Gewicht der PA London 1873,0820.370 und 1867,0512.54 mit H zwischen 77 und 78 cm; dies weist auf eine ausgezeichnete Töpferarbeit mit geringen Wandungsstärken hin, was zwischen 330 und 312/1 v. Chr. häufig belegt ist.
- 52 Zum Herstellungsprozess attischer Keramik siehe bes. T. Schreiber, *Athenian Vases under Construction. A Potter’s Analysis* (Malibu 1999) bes. 73–87 (Amphora); 75 f. Abb. 8.7–8.11 (Halsamphora). – Einige der dort abgebildeten Fragmente von PA sind mit dem Nachweis „Athens, private collection“ oder „Private collection“ versehen, befinden sich allerdings im Magazin des Kerameikos.
- 53 Eschbach 2017, 168f. Kat. 4.083 Taf. 54, 1 (außen); 96, 8 (innen; 340–320 v. Chr.).
- 54 Eschbach 2017, 185 Kat. 4.144 Taf. 65, 6. 7 (außen; 330–320 v. Chr.).
- 55 Eschbach 2017, 169f. Kat. 4.086 Taf. 54, 4 (außen); 97, 5 (innen; 320–300 v. Chr.).
- 56 Vgl. Schreiber a. O. (Anm. 52) 60f. 86.
- 57 Eschbach 2017, 184 Kat. 4.138 Taf. 64, 11–13 (312/1–290 v. Chr.).
- 58 Eschbach 2017, 157f. Kat. 4.052 Taf. 98, 9. 10 (außen und innen; Archippos, 321/20 v. Chr.).
- 59 Eschbach 2017, 160f. Kat. 4.060 Taf. 48, 4. 5 (außen und innen; Demokleides, 316/5 v. Chr.).
- 60 Eschbach 2017, 142f. Kat. 4.008 Taf. 30, 4–7 (367/6–361/60 v. Chr.).
- 61 Schreiber a. O. (Anm. 52) 20f., 85f.
- 62 Eschbach 2017, 100. 114 Kat. 5.016 Taf. 10, 6–10 (450–430 v. Chr.).
- 63 Eschbach 2017, 240 Kat. 4.435 Taf. 98, 7. 8 (400–350 v. Chr.).
- 64 Eschbach 2017, 160f. Kat. 4.060 Taf. 48, 1. 3 (316/5 v. Chr.).
- 65 Eschbach 2017, 161f. Kat. 4.062 Taf. 49, 1 (316/5 v. Chr.).
- 66 Eschbach 2017, 101. 156f. Kat. 4.049 Taf. 43, 1 Fragment A (Vorderseite; 321/20 v. Chr.).
- 67 Paris, Musée du Louvre, NM 704, Bentz 1998, 178 Kat. 4.105 Taf. 131.
- 68 Bentz 1998, 228 Anhang 12 nennt insgesamt 46 PA und Fragmente von PA aus Libyen; inzwischen sind ca. 65 PA oder Fragmente von PA bekannt.
- 69 Die Anzahl setzt sich zusammen aus den Notierungen bei Bentz 1998, Eschbach 2016, Eschbach 2017, den PA aus der Odos Lembesi-Porinou (Lykiskos 344/3 v. Chr./Kephisodoros II 323/2 v. Chr., in Bearbeitung durch den Autor) sowie den 14 bislang unpublizierten PA in Rhodos (Demokleides, 316/5 v. Chr.).
- 70 Jahrgänge Polyzelos (367/6 v. Chr.) und Charikleides (363/2 v. Chr.), letzterer mit PA für Kurzstreckenlauf, Ringen, Boxen, Schildstechen, Wagenrennen und Siegerehrung.
- 71 Polemon 312/311 v. Chr.; Eschbach 2016, 207–211, bes. 220.
- 72 Einmal belegt sind PA des dritten und des letzten Jahres (für 370/69 v. Chr.), mehrfach für das dritte und das zweite Jahr, einmal für das zweite und das letzte Jahr vor dem Fest (322/1 v. Chr.).
- 73 Ein solcher ist m.E. im Übrigen auch nicht aus den wenigen Quellen zum Thema abzulesen. Ath. pol. 49, 3 spricht von „den Preisen“, Ath. pol. 60 von „Amphoren“ (nicht „Preisamphoren“) und davon getrennt dann über die Zuteilung des Öls an die Athleten; siehe Bentz 1998, 23. – Auf der bekannten Stele von der Athener Agora mit der Versteigerung von Hausrat möglicherweise des Alkibiades von 414/413 v. Chr. sind insgesamt elf Eintragungen mit 102 ἀμφορές παναθηναϊκοῖ Δ zu sehr geringen Preisen zwischen 2,4 und 3,7 Obolen und in Lots zu 10 gelistet (vgl. Themelis 2007, 24; siehe auch Bentz 1998, 91f. mit Anm. 488). Es ist keineswegs sicher, dass es sich um die bemalten Preisamphoren handelt wie Amyx es vorgeschlagen hat, siehe D. A. Amyx, *The Attic Stelai III, Vases and other Containers*, Hesperia 30, 1961, 178–186 (II, 21, 41–60); zur Liste: W. Kendrick Pritchett, *The Attic Stelai, Part I*, Hesperia 22, 1953, 250f. Darüber hinaus ist zu fragen, warum die Amphoren ausgerechnet in Gruppen zu 10 Gefäßen gelistet sind, hat dies vielleicht mit der Art der Zuteilung des Öls und der PA zu

- tun? – Die einzige Verbindung zwischen dem Preisöl und den bemalten Preisamphoren stellt Pindar her in seinem Loblied auf den Ringer Theaios aus Argos (datiert 445 v. Chr.): Pindar, Nem. X 35 („γαῖα δὲ καυθεῖσα πυρὶ καρπὸς ἐλαίας / ἔμολεν Ἥρας τὸν εὐάνορα λαὸν ἐν ἀγγέων ἔρκεσιν παμποικίλοις“). Die Auftragsdichtung fasst in wohlgesetzte Worte eher die allseits bekannte Verbindung von Siegespreis (Öl) und Siegestrophäe (PA) als dass sie eine konkrete Tatsache (Öl *in* PA) beschreibt.
- 74 Eschbach 2017, 57–65. 104 mit Anm. 835; zur Konstruktion siehe Beilage II 11–14; hierzu auch demnächst M. Streicher (siehe oben Anm. 7); vgl. auch Valavanis 2014, 381; vgl. auch Tiverios 2007, 18 f. mit Anm. 128.
- 75 Die Frage hat bereits Themelis 2007, 28 f. gestellt. Der Versuch, PA für den Sieger und den Zweiplatzierten über die Anwesenheit der Nike zu unterscheiden, funktioniert allerdings nur für wenige Jahrgänge des 4. Jhs. (etwa Charikleides, 363/2 und Kallimedes, 360/59 v. Chr.) und ist daher abzulehnen.
- 76 Es bleibt die Frage, wie viele dieser ‚Pokale‘ dann überhaupt gebraucht wurden. Der Vorschlag von Themelis 2007, 28 f. (Ölamphoren zu PA wie 5 : 1) ist reine Hypothese, siehe dazu auch Johnston 2007, 103. – Vielleicht bietet die Verkaufsliste des Alkibiades von 414/413 einen Anhalt, siehe oben Anm. 73: Sie lässt sofort an die 14 PA in Rhodos mit dem Rennen der Viergespanne auf der Rückseite denken (Demokleides 316/5 v. Chr., siehe oben Anm. 24. 71), die kurz nach der Rückkehr des siegreichen Gespannbesitzers zerstört wurden. Laut IG II² 2311 erhielt er 140 Amphoren Preisöl. Weitere PA des Jahrgangs für den Sieger dieses Agons sind nicht bekannt. Bislang übertrifft kein Jahrgang das hier vorliegende Verhältnis von 10 : 1.

Using Greek Vases: Developing Use-wear Analysis as an Archaeology of Practice

Alexandra Villing

What was Greek pottery used for? Standard labels such as a lekythos for an oil jar or a krater for a vessel for mixing wine and water, while convenient, are little more than broad-brush generalisations that hide a more complex reality. Any particular vessel could be used in different ways, whether intended by their producer or not, and determined not just by practical or utilitarian but also by symbolic or ritual considerations.

In 1995 Ingeborg Scheibler reminded her readers that ceramic hydriai were hardly suitable for everyday water collection, nor table amphorae for long-term storage.¹ Other scholars have debated whether Panathenaic amphorae or Corinthian aryballoi were ever used as oil or unguent containers.² Was the highly decorated sympotic pottery so common in Greek sanctuaries ever used in feasting, or merely a gift to the gods, with only plainer wares actually put to use?³ Were the vessels found in tombs the deceased's household equipment, or were they newly bought for this purpose? How can we know whether a pot had a long domestic life before being deposited in a tomb, whether it was destined for human or divine use, whether an Athenian used a vessel differently from an Iberian, or whether a pot reached Etruria second-hand?⁴

Such questions have become increasingly important as the discipline of Classical archaeology has moved from art historical towards more anthropological paradigms, looking at the social (as well as cultural and economic) life of things and their role as both tools and agents. The Classical archaeologist's traditional tool kit, however, is far from well-equipped to answer them. To determine a vessel's function, we primarily rely on vessel morphology, design and material, ancient object names, images or descriptions of vessels being used, and, sometimes at least, the nature and composition of archaeological contexts.⁵ Yet while these may provide a general functional horizon, they offer little insight into the actual use of any particular vessel and the extent to which this coincided with its intended function or changed over its life-cycle, let alone into divergent patterns across time and/or place.⁶

Besides context, there is only one witness that promises a more nuanced understanding of human-thing rela-

tions, of variations and change in individual and group action and in actual (social) practices: the vessel itself. But this witness is rarely interrogated. It is only recently that organic content analysis has begun to be applied more widely to Greek wares.⁷ Increased attention is also being paid to ancient repairs.⁸ But a repair only represents one particular episode in the life-histories of a small percentage of vessels, while residue analysis raises complex questions of preservation, interpretation and contamination. Yet there are also other traces that can tell us about a vessel's use-life: wear and damage incurred during use. This can be important evidence for what functions a vessel fulfilled – or, through its absence, did not fulfil. In the proceedings of the very first German CVA colloquium, Bert Kaeser highlighted such (and other) traces as important evidence of a vessel's life, offering a survey of use-wear marks on Greek pottery in the Munich Antikensammlung.⁹ In the present contribution I want to further explore the potential, significance and challenges of use-wear analysis of painted Greek pottery, including that in museum collections, in a wider framework of an archaeology that seeks to uncover the social practices embedded in material culture.¹⁰

Tracing the scars of history

Use-alteration study

Use-alteration is defined as the chemical or physical changes that occur to the surface of an object as a result of use, storage, cleaning, or repair throughout the object's use-life (Fig. 1).¹¹ It comprises not only the study of such traces themselves, but also experimental replication and ethnoarchaeological or other comparative observation of human behaviour and resulting material patterns. Such object-based, functional analysis can provide insights into behavioural patterns and cultural praxis that are impossible to gain by stylistic, typological and contextual studies alone.

The method has its longest tradition in prehistory in the study of chipped stone tools and animal bones. In pottery studies, it was pioneered by David Hally and especially James Skibo as an element of behavioural

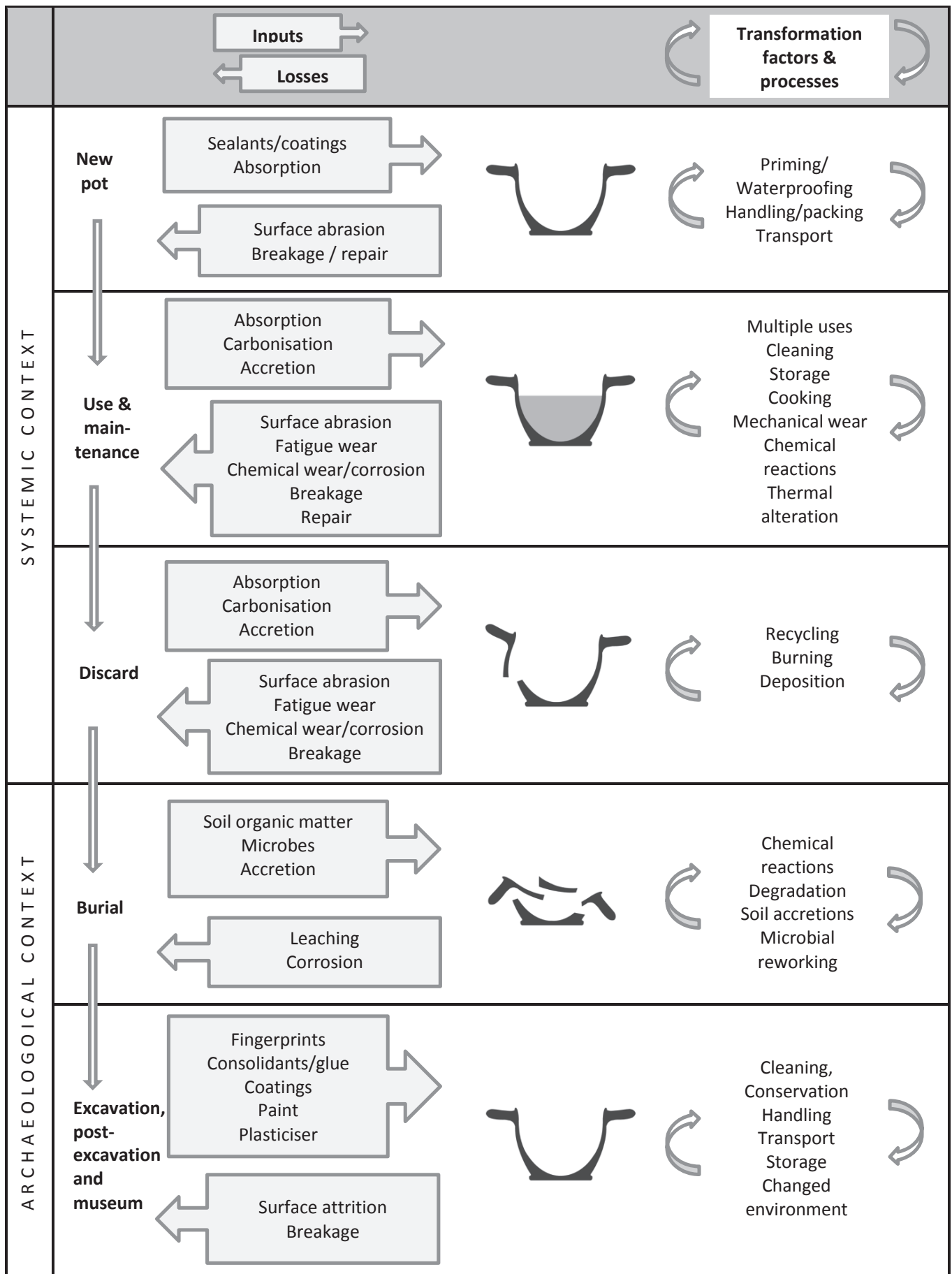


Fig. 1 Transformation processes affecting archaeological ceramics during their life-cycle.

archaeology, and has recently been applied to American and prehistoric Balkan pottery in particular.¹² Cooking pots have traditionally been a major focus, where the study of sooting patterns in conjunction with experimental work has targeted the reconstruction of ancient cooking methods.¹³ More widely applicable than analysis of carbon deposits is the study of surface attrition: the removal or deformation of the ceramic surface, which can result from abrasive and non-abrasive processes. Abrasion creates wear which ranges from individual scratches, chips, gouges, and nicks, to patches where repeated wear has removed larger surface areas.¹⁴ Non-abrasive processes are usually chemical reactions that result in pitting, surface erosion, or spalling of especially the interior of a vessel.¹⁵ They are often linked to fermentation or effervescence, resulting from acidic contents chemically attacking paste or temper minerals, notably during long-term storage, such as fermenting beer or corn soup.¹⁶

Besides the identification of different types of wear, it is also the position, distribution and frequency (including absence) of wear that is suggestive of ancient use.¹⁷ Thus, wear on a vessel's underside or base typically results from dragging, tipping, rotating or setting down a pot during use. The lower part of the interior may be damaged from stirring, scraping or mixing with a tool such as a spoon. Attrition on a rim may occur during general handling, the stacking of vessels, contact with a utensil during stirring or serving, the pouring or serving of liquids and any contact between the serving vessel and the receptacle vessel, but also from the use of a lid. One example here is pyxides, which frequently show damage on the edges of the rim and lid suggestive of opening and closing.¹⁸ Wear on a handle most likely results from being grasped by human hands, wear on the outer body may result from contact with other vessels in use or storage, while washing and scrubbing especially affected the inside and rim.¹⁹

The precise nature of wear can provide more details on the type of use. One example is Griffiths' classic study of eighteenth-century lead-glazed dishes from Canada.²⁰ Observation of contemporary use-wear led Griffith to link distinctive use-mark varieties with particular behaviour. Close study under magnification clearly differentiated, for example, knife cuts from spoon scratches, as the former were heavier and showed distinct little tears along the edges; they were usually fairly straight, of varying length, depth, and width, occasionally ended in a tiny hook, and were found scattered all over the plate centre. Vessels used as dinner plates were thus identifiable by the presence of linear "knife cuts" and "fork-or-spoon scratches", as well as foot-ring abrasion and storage marks, while soup plates only showed long, curving scratches made by spoons. Short nicks and scratches on

the interior walls of teacups suggested repeated stirring of teaspoons. Their frequency suggested that the addition of sugar to tea was common, an observation with potential wider social and economic implications.

Another good example is the work of Bray and of Van Keuren and Cameron on the polychrome pottery of the Native American Mimbres culture (c. 1100–1150). Low-fired, slipped Mimbres bowls were decorated with intricate geometric or representational designs, yet still had a role in serving food, as indicated by abrasion on both interior and exterior. While the design scheme had no correlation with the level or type of use, the quality of its execution did, as the more finely-painted bowls showed fewer traces of use. In addition, patches of wear on the outer rim of some bowls suggested that they were propped up for display, always in the same orientation, suggesting that this type of bowl had both a practical and a decorative function.²¹

Problems and challenges

The two examples illustrate the heuristic potential of use-wear analysis, but the technique also comes with its own challenges. One is the distinction between use and non-use related changes, i. e. cultural versus natural processes (above, Fig. 1). This is difficult especially with regard to surface attrition resulting from chemical reactions, which might be due to ancient uses but could also represent post-depositional deterioration such as salt erosion; the latter must be the explanation, for example, for the significant spalling that can be observed on brand-new *terra sigillata* bowls from the Roman 'Pudding Pan' shipwreck of the late 2nd century AD.²² In general, though, such erosion affects lower fired and less well finished wares more than high-fired glazed wares such as Attic black-glaze. However, the downside is that the latter are also more resistant to abrasion, so that the seeming absence of marks visible to the naked eye cannot automatically be taken as a lack of use.²³

Other problems are subjectivity of interpretation, a lack of standardised recording, and insufficient comparative observational or experimental data. This affects even lithic and bone studies: a recent experimental study found significant divergences between different researchers in the perception of key features of bone cut marks and even more so in their subsequent reconstruction of butchering behaviour.²⁴ Digital capture and 3D modelling promise greater accuracy²⁵ but do not necessarily aid interpretation, especially if little is known about the tools, cleaning materials or storage facilities that may have caused the damage.

One final challenge is the impact of excavation, cleaning, conservation, storage and display, which can both create and obscure mechanical damage. It is for this reason that in 2002 Kaeser dismissed certain kinds of abra-

sion, notably those on the underside of a vessel foot, as “kaum auswertbar”, as these could have resulted from movement and storage in museums and collections.²⁶ As I will argue below, this seems overly pessimistic, but careful consideration certainly does need to be given to these factors.

Use-wear analysis in Classical archaeology

Kaeser's brief survey of vessels in Munich is one of the few more general considerations of use-wear in the field of Classical Archaeology.²⁷ Noting frequent attrition on the rims and especially the lower inside of kraters and amphorae, Kaeser linked straight and slightly curved scratches and spalls with damage by metal ladles, while attributing other kinds of damage to surface erosion from a combination of ancient use (wine) and the depositional environment, exacerbated by technical deficiencies in the glaze. Wear on several belly amphorae was found to be consistent with use, though damage on the handles might not result just from carrying (by hand or with the help of a rope) but also from ill-adhering slip. Other studies of use-wear have usually been limited to specific objects or site assemblages. In 2009 Martin Bentz used traces of use on Attic red-figure vessels in Olympia to argue for an actual use of sympotic finewares in sanctuary contexts.²⁸ In 2013 Mario Iozzo noted both repair and attrition on the François Vase, notably on the lower part of the inside, attributing it to metal utensils used for mixing and ladling wine.²⁹ The wear, the lead repairs (more typical for mainland Greece than Etruria) and the vase's complex iconography led him to suggest that the krater was first used in Athens, then repaired, and reached Etruria as an item of trade or, more likely, a gift.

More systematic analyses of use wear have been conducted on Bronze Age and Roman pottery. In the 1990s, Laurinda Dugay examined the question of whether Bronze Age Cypriot vessels were made or purchased specifically as tomb offerings.³⁰ Studying assemblages from a number of settlements and cemeteries in Cyprus, she concluded that most shapes had a prolonged, most likely domestic, use-life before funeral deposition. Cooking pots, medium and large jugs, and amphorae had the most consistent obvious use-wear. Small jugs and small- and medium-sized bowls displayed less wear, both in cemetery and settlement contexts, suggesting a shorter use-life, more careful handling, or use which was less likely to cause surface damage. Dugay's results tie in well with an earlier study, which had observed traces of use on Mycenaean pottery in Late Cypriot tombs, suggesting that some shapes, notably kraters, may have accompanied their owners into the tomb.³¹

Bartek Lis' 2010 study of use-wear on Mycenaean tableware from Lefkandi and Tsoungiza considered a range of shapes including cups, bowls, and dippers, both

painted and unpainted.³² At both sites all shapes displayed heavy abrasion on the exterior rim and protruding part or carinations of the lower body, which Lis connected with the scooping of foodstuffs out of a large coarse container such as a cooking pot, pithos or vat. The position of wear on the carination, either opposite or at 90 degrees to the handle, was thought to reflect different scooping practices, perhaps for different substances. Bowls, but also kylikes, were also often abraded on the inside, which Lis linked with the use of spoons and thus, perhaps, a use for food, not only drink.

In 2008 Edward Biddulph investigated two types of *terra sigillata* bowls from Roman Britain.³³ Dragendorff 27 bowls were found to be often heavily worn in the interior centre, while Dragendorff 33 bowls frequently had a circle of wear along their interior carination and abrasion on their central stamp. Experiments with reproduction cups led Biddulph to rule out cleaning as a cause, as the smooth non-stick surface should have required little scrubbing. Instead, he suggested that the wear on Dragendorff 33 might be consistent with stirring wine, perhaps in the form of *mulsum*, a mixture of warm honey and wine, while the pattern on Dragendorff 27 could be linked to grinding herbs or spices with a pestle, or eating yogurt-like food with a spoon – again pointing to a use not just for drink but for food, as well as suggesting the local adoption of Roman food habits.

These case studies have yielded some unexpected result, but also raise questions of methodology. Biddulph's experiments showed how difficult it actually is to leave a mark on a well-made, slipped, high fired vessel: even after stirring wine or milk in a replica vessel for some two years, no obvious signs of wear appeared. Of course a modern replica may not have the same performance characteristics as an ancient Roman vessel, but the experiment nonetheless suggests that light or one-off use may well leave no obvious marks at all, while heavy abrasion on a well-made vessel is likely to reflect a long and/or intensive period of use. A further crux lies in the interpretation of those traces that we see: how certain can we be that stirring or spooning, as proposed by Lis and Biddulph, are necessarily the most plausible causes of wear?

Problems such as these have led Laura Banducci to try to set use-wear analysis on a more 'scientific' footing.³⁴ In an earlier project, her macroscopic and microscopic analysis of Republican period (4th–1st century BC) pottery from Musarna in central Italy had revealed clear differences in wear patterns between black-glazed bowls and plates, which she attributed to stirring (concentric scratches) in bowls and cutting (straighter scratches) on plates.³⁵ More recently she initiated a study of fine-ware pottery from Republican Rome, intended to develop more detailed protocols to identify, measure and quantify use-wear, including investigating the sequence of

surface damage and establishing ‘fingerprints’ for different types of wear with 3D scanning and RTI (reflectance transformation imaging).

Systematic approaches of this kind are essential, but their detailed development is not the aim of the present article. Rather, it is my intention to explore more broadly the potential of use-wear for the study of Greek painted pottery. A brief survey of vessels in the British Museum (and some other collections) reveals that a good number of examples of different shapes and periods have traces of use that are visible to the naked eye at even a cursory glance and which can be attributed to ancient use with a high degree of likelihood; further traces on these and other vessels would undoubtedly become apparent in closer and especially microscopic study. In the following I will take a closer look at some examples and assemblages to see how the lens of use-wear might help us understand their role in ancient social and cultural practices.

Case studies

Symposium shapes

As already noted by Kaeser, clear traces of use-wear in the form of scratches and chips are especially common on kraters, notably inside the bowl, on the rim and handles,

as well as the foot.³⁶ Kaeser found them to be most frequent in small to medium-sized bell- and calyx-kraters, but they are apparent also on larger vessels, as well as other krater shapes throughout the Archaic and Classical periods, and in Athenian and other wares. One of many examples is the large early 5th century BC red-figure calyx-krater attributed to Myson in the British Museum, which is abraded on the top of the rim as well as inside.³⁷ Similar to the François Vase, mentioned earlier, the early black-figure volute-krater potted by Nikosthenes is scratched inside and severely chipped at the handles as well as the outside and inside of the rim (Fig. 2).³⁸ As for column-kraters, an early 5th century BC vessel painted by Myson in Boston has numerous small chips on the inside of the rim as well as the carination between neck and body,³⁹ and an early 6th century BC Corinthian column-krater in the British Museum has a chipped inside rim and wear on the inside.⁴⁰

Of course, not all of this damage need be ancient. The rim, foot or handle of a vessel is prone to damage in transport, and a vessel with a long collection history could have suffered from rough handling post-discovery. The scratches on the inside of the mouth of a mid-5th century BC Attic hydria, for example, are suspiciously close to areas of incrustation and might reflect 19th century attempts at cleaning.⁴¹ However, the location, nature and sustained patterning of most of the internal scratches and



Fig. 2 Attic black-figure krater potted by Nikosthenes, c. 530 BC, British Museum 1842,0407.17.

spalls on many kraters leave little doubt that these are the result of contact with a ladle (or an oinochoe or perhaps psykter) or of scraping for cleaning, possibly exacerbated, to some extent, by chemical reactions. Similarly, the patina, worn edges, and combination with other traces of use designate many of the chips on krater rims and handles as ancient.

Related patterns of wear are also regularly observed on dinoi, with abrasion on the inside and nicks and chips on the rim. On an example in Vienna, a severely chipped and scratched rim and heavy wear on the inside of the bowl is paired with wear on the underside, where the dinos sat on a stand (Fig. 3).⁴² And while the British Museum's Sophilos dinos has only few scratches inside and underneath the bowl and on its stand, there are chips on the inside and outside of its rim that could be suggestive of the use of a metal ladle, hooked over the rim by its curved handle.⁴³ Finally, the fact that some Late Geometric/proto-Attic spouted bowls show considerable wear inside may support the notion that such vessels were

more likely to have been used as mixing bowls than as ritual water basins.⁴⁴

On drinking vessels, use-wear is generally less obvious, but abrasion on the underside of the foot is not uncommon, suggesting movement on a rough surface such as a table or shelf.⁴⁵ Kaeser had argued that such wear should be disregarded as it could be modern, incurred in collections and museums.⁴⁶ While this is true in theory, in practice there are good indications that such wear is often ancient, such as on the fragment of a cup foot excavated at Naukratis in the late 19th century that never stood on a museum shelf (Fig. 4).⁴⁷ Among finds from recent excavations of 5th century tombs at Selinous, as many as half of Attic skyphoi and a fifth of Attic cups displayed wear on the foot, suggesting use before deposition.⁴⁸ Post-excavation wear thus cannot be the (sole) explanation, especially in cases where wear is pronounced.

Cups also sometimes show wear on the rim, probably the result of use, cleaning, or storage upside down (or



Fig. 3 Attic black-figure dinos, c. 540–530 BC, Painter of the Vatican Mourner, from Caere, Vienna, Kunsthistorisches Museum IV 3619.



Fig. 4 Attic Acrocup foot fragment, c. 480–460 BC, from Naukratis, British Museum 1965,0930.574.

suspension on walls).⁴⁹ On a few examples⁵⁰ abrasion on the lip appears to concentrate on the side of the vessel that would be the ‘drinking side’ if the tondo image was to be viewed right side up by the drinker, though further research would be needed to see if this is indeed a sustained pattern. Skyphoi can show wear on the foot but also, occasionally, on the inside. The unusual abrasion inside a Corinthian skyphos found in an Archaic Rhodian tomb (Fig. 5)⁵¹ might just be due to post-depositional damage and modern cleaning, but it also reminds one of the wear observed by Lis and Biddulph on Mycenaean and Roman cups: could this betray vigorous cleaning, stirring of liquid mixes such as the *kykeon*, or the spooning out of food?⁵²

Kaesper noted that some table amphorae at least saw prolonged use, and there is good evidence to further support this view. A 6th century BC belly amphora from Rhodes in the British Museum and an Early Classical red-figure belly amphora in Boston, for example, each have substantial wear around the foot and handles and chipping on the rim’s outside and inside.⁵³ Given that

abrasion on the handle often coincides with other elements of wear (as also noted for Cypriot pottery by Dugay⁵⁴) there can be little doubt that this resulted predominantly from ancient use, even if perhaps slip here adhered less well than elsewhere. While I do not want to enter into the debate about the practical uses, and suitability for use, of Panathenaic prize-amphorae (cf. Eschbach, this volume), I note the likely ancient wear on mouth, handles and foot on the Burgon Panathenaic (Fig. 6), which had been re-used as a funerary urn in an Athenian tomb.⁵⁵

This survey of sympotic tablewares, albeit highly selective, clearly shows that decorated vases could be, and often were, put to practical use. The many examples from funerary contexts suggest that vessels were often used before being placed in tombs. This is further corroborated by a look at contextual assemblages.

Assemblages

It has often been noted that in the Brygos tomb at Capua (Fig. 7), a burial dating from just before the middle of the 5th century BC, some vessels – a cup and a skyphos – pre-date the others by about a decade or so and thus could be ‘heirlooms’, (κειμήλια).⁵⁶ Were any of these vessels ever actually used, and if so, do the older vessels show more evidence of a long use-life? The skyphos has clear abrasion under the foot, but also scratches on the inside, and there is also abrasion on the foot of the cup. To what extent some of these were incurred in the vessels’ 150 year post-excavation history is difficult to judge, but it seems unlikely that all of them, including the scratches inside, should be modern. On the cup, the tondo looks quite pristine, but on the painted scene’s plastically rendered phiale most of the original gilding has disappeared, as has some of the raised barbotine ribbing – a sign of ancient (or modern) wiping during cleaning? The more



Fig. 5 Corinthian skyphos, c. 550 BC, from Rhodes, Fikellura grave 5, British Museum 1864,1007.1557.

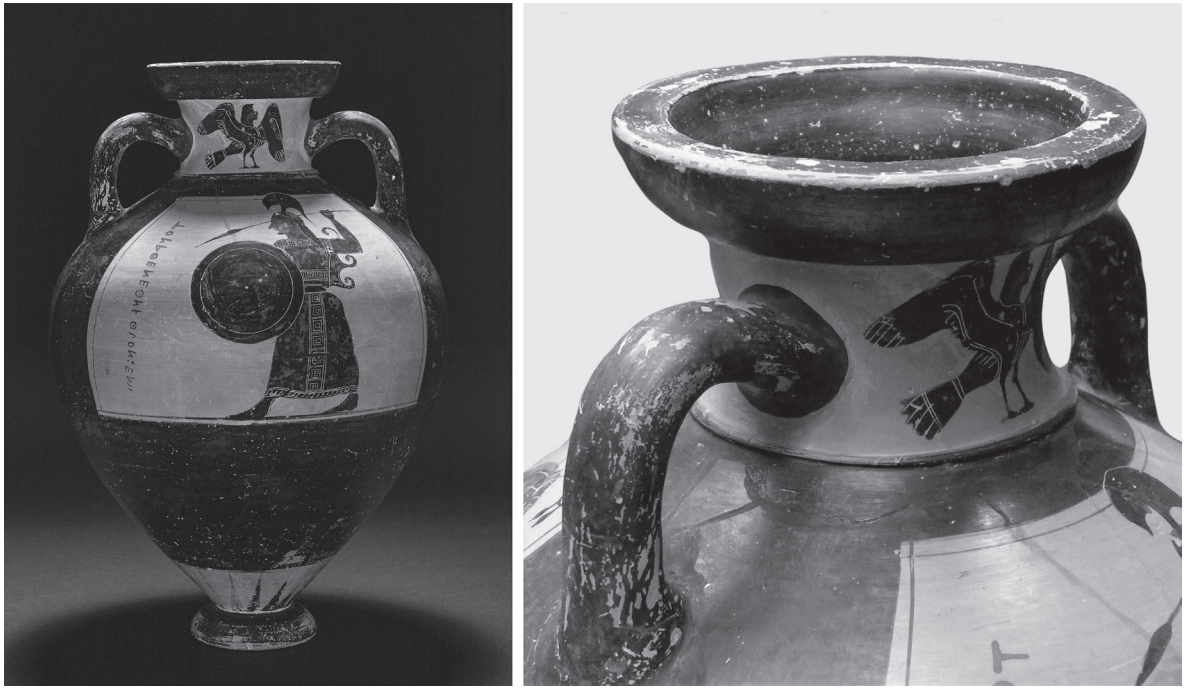
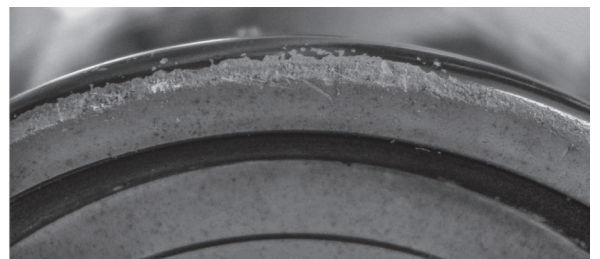
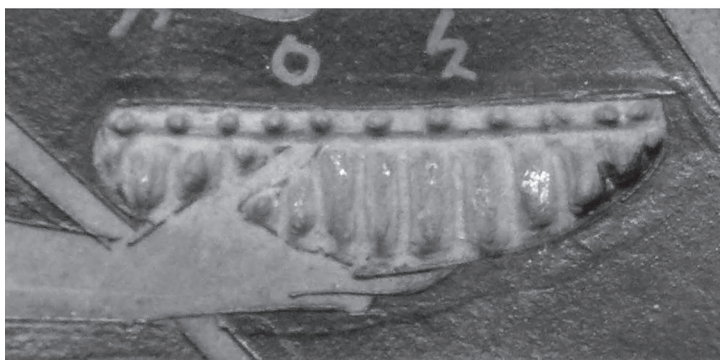


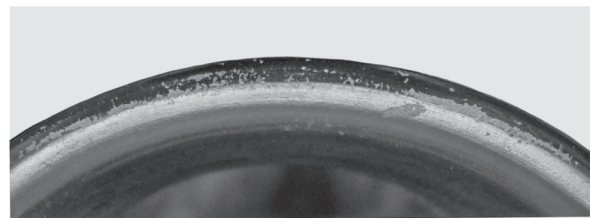
Fig. 6 Black-figure Panathenaic prize-amphora ("Burgon amphora"), c. 565–560 BC, from Athens, British Museum 1842,0728.834.



e - skyphos, detail of foot underside



a - kylix, details of tondo and foot underside



d - rhyton, detail of lip and handle



Fig. 7 Attic vases in the Brygos tomb, Capua, c. 490–460 BC: a) British Museum 1873,0820.265, b) British Museum 1873,0820.266 (Attic sphinx rhyta); c) British Museum 1873,0820.376 (kylix); d) British Museum 1873,0820.271 (ram rhyton); e) British Museum 1873,0820.375 (skyphos); f) Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 211, g) New York, Metropolitan Museum of Art 18.74.1 (stamnoi).

'recent' stamnoi have some wear under the foot, though perhaps slightly less than the cup and the skyphos. Surprisingly, the ram-headed rhyton, another 'later' vessel, is the most worn, and while the wear on the handle and the loss of barbotine knobs from the ram's fur may in part have to do with structural weaknesses, wear on the lip and several chips elsewhere are indicative of use. Also a related vessel from a different context, the Early Classical ram-headed rhyton by the Syriskos Painter also from Capua, which was repaired in antiquity, shows attrition on the lip on either side of the handle (i.e. where drinking would have occurred when the vessel was held in either the right or left hand) but not on the side opposite the handle.⁵⁷ Even treasured Athenian imports, then, it seems, were not just for the shelf but for (limited) actual use, and even the later vessels of the Brygos tomb were perhaps not all purchased for the tomb alone.

A look at the Blacas tomb, some 70 years later and uncovered at Nola, gives a slightly different picture (Fig. 8).⁵⁸ Two Attic red-figure vessels, a cup and a hydria, are generally taken to predate the three Paestan vases by

several decades. But if so, the Athenian cup has led a sheltered life, its gilding on the inside being very much intact, even if there is a little abrasion on the foot. The Athenian hydria has light wear only on its rim and foot, certainly no more than the later Paestan hydria with its somewhat chipped foot and slightly abraded rim. The much later Paestan skyphoi, too, show light wear. The pots may thus have seen a certain amount of use before burial, but if the Athenian vessels are indeed older, they were well looked after by their Campanian owner. The growing fashion for special funeral vessels, notably in Apulia, suggests that special purchases for the tomb may have been common by this time, but that even older imports still look quite pristine is remarkable.⁵⁹

Plates

My final case study addresses a specific class of vessels: plates. The starting point is the Euphorbos plate, dating to around 600 BC and recovered from a tomb at Kameiros on Rhodes (Fig. 9).⁶⁰ It is one of a number of plates made on Kos that carry elaborate picture-panels and fea-

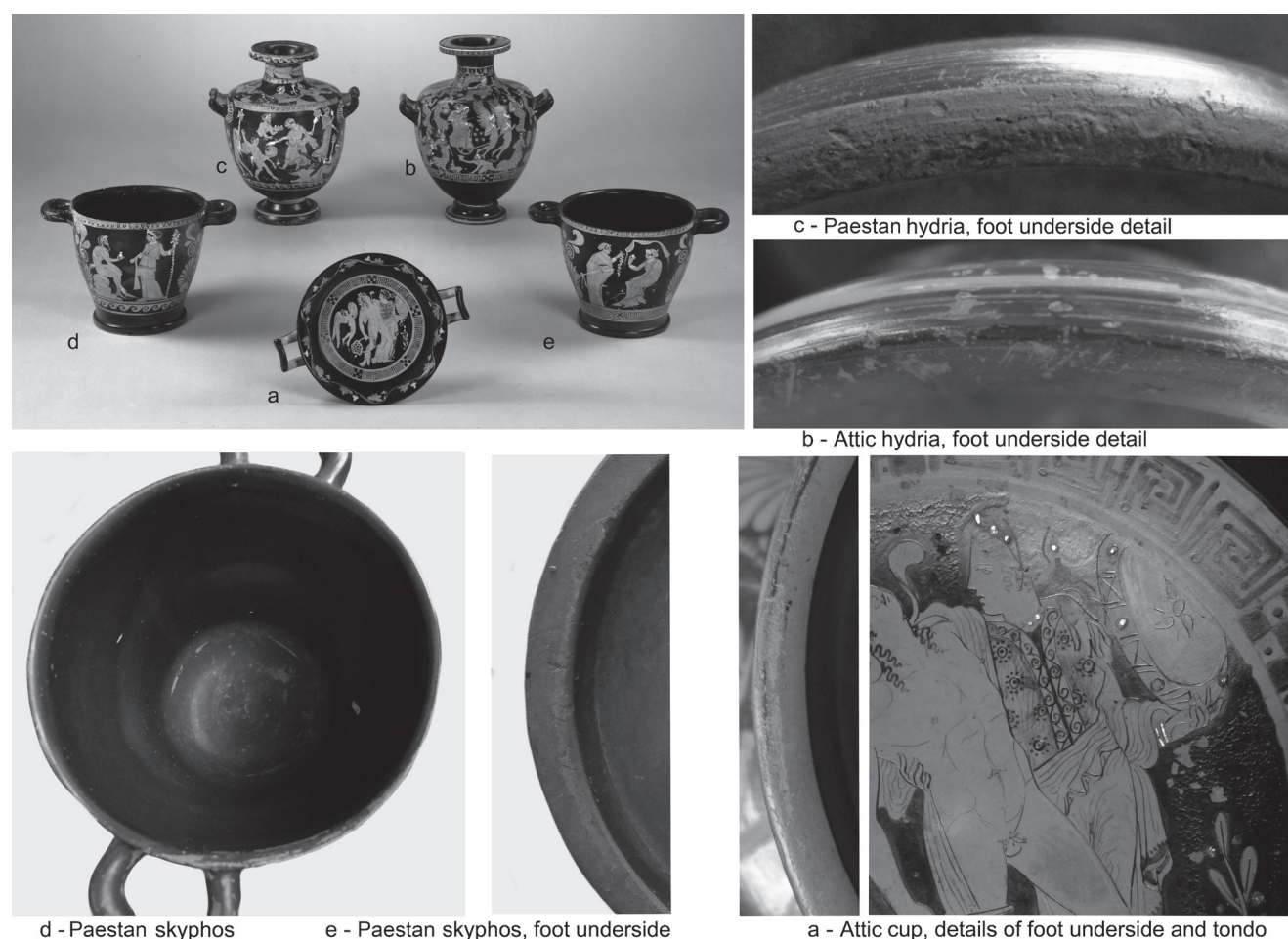


Fig. 8 Attic and Campanian vases in the Blacas tomb, Nola, c. 390–350 BC, British Museum: a) 1867,0508.1221 (Attic cup); b) 1867,0508.1309 (Attic hydria); c) 1867,0508.1308 (Campanian hydria); d) 1867,0508.1179, e) 1867,0508.1178 (Campanian skyphoi).



Fig. 9 Koan plate ("Euphorbos plate"), c. 610–590 BC, from Kameiros/Rhodes, British Museum 1860,0404.1.

ture suspension holes, suggesting that at least one of their uses was to serve as 'pinakes' for wall display. The Euphorbos plate is exceptional among this group for its detailed narrative image of a heroic battle. This makes it all the more surprising that a number of scratches, some of them long and deep, cover the plate's surface. While most other plates of this class show no obvious damage of this type and severity, there are a few examples with markings that are similar, though not quite as pronounced.⁶¹ The straight lines concentrated in the plate's centre are reminiscent of markings that Griffiths, in her aforementioned study of lead-glazed dishes from Canada, identified as knife marks on modern dinner plates. Their distinct nature and the fact that there is relatively little wear on the underside of the plates suggests use was short-lived. These scratches do not make sense as modern damage, so they must represent ancient wear, the cutting presumably of food, perhaps cakes or sacrificial meat divided into equal portions at a funeral feast or as offerings to the dead.

The observation raises wider questions regarding the use of 'plates' or shallow dishes in the Archaic Greek world. Plates are frequent among remains of funeral feasts and tomb offerings in the 8th–7th century BC Phoenician world, but relatively rare in Archaic Greece, where decorated plates occur most often in sanctuaries.⁶² Only the East Greek region has yielded plates not only in numbers and from a range of contexts but also at varying levels of decoration. This is especially true for Ionian stemmed dishes, which may feature simple banding and also occur in settlements, for example in Archaic Miletos.⁶³ Nonetheless, pronounced traces of wear seem to be

rare, suggesting a primary use for relatively low-impact serving and presentation of food.⁶⁴

It is all the more interesting, then, that a stemmed dish from a Rhodian tomb, one of a small group of unpainted dishes made in a distinctive grey ware, has a large abraded patch in the centre (Fig. 10).⁶⁵ Our best parallels for this can be found in Lydia, where locally made stemmed dishes have a long tradition. It is from here that, in all likelihood, the shape (and its uses?) was adopted into the Ionian repertoire and it is here, too, that stemmed plates with worn interiors are well-attested in domestic contexts.⁶⁶ Excavators at Sardis have suspected that reclining banqueters held them by the stem to eat from, but have also identified 'knife scratches' incompatible with such a practice.⁶⁷ For smaller sized dishes with diameters not much above 23 cm, which includes the standard Lydian and some Ionian examples, a role in individual eating could certainly be imagined, but many painted Ionian dishes are larger and more feasibly may have held food for more than one diner.⁶⁸ Thus far, then, the evidence suggests a multifaceted picture of plate use in which cultural contact also played a role.

Towards an archaeology of practice

In 2002, Bert Kaeser argued for recording traces of use on Greek pottery as a matter of course, even if their relevance might not be obvious. Today this relevance is coming increasingly into focus. By providing information on a vessel's actual use, the presence, absence and nature of use marks sheds light on pottery's domestic, sacred or



Fig. 10 Ionian grey ware stemmed dish, early 6th century BC, from Rhodes, Fikellura cemetery grave 281, British Museum 1864,1007.1415.

funerary roles, provides insights into the value accorded to painted wares, and helps us to reconstruct social, economic, religious and cultural practices. Use-wear analysis is one more tool at our disposal for building a more nuanced picture of ancient human practice from material culture. I have been able to touch only on some examples, from ritual and funerary practice to cross-cultural interaction, but the wider potential is clear. It is equally apparent that observations on wear need to be closely integrated with results from other analytical methods. This includes investigating the relationship between wear and (types of) repair. With similar repair practices now observed in East Greece and Etruria and uncertainty over when and where vessels were repaired (by traders or users?), the complex picture would benefit from fresh observations on patterns of use.⁶⁹

At the same time, it has also become clear that use-wear analysis needs to be applied with care. First, careful macroscopic and microscopic study is needed to reveal traces of use, bearing in mind the nature and degree of wear that can be expected, notably on well-fired sealed surfaces.

Second, the mere presence or absence of use-wear may already suffice to test assumptions of 'utilitarian' versus 'symbolic' use, though only controlled logging of wear and comparison with observational or experimental data will allow us to go further and establish robust links between specific wear patterns and particular use activities. Third, the role of chemical attrition, from content or from soil conditions, and the interaction between mechanical and chemical damage, still remains poorly understood. Heavily eroded surfaces, for example, have sometimes been attributed the effects of oil, but I am not aware of any experimental testing or chemical argument for such a link.⁷⁰ Fourth, we need to better understand and give due consideration to the potential impact of post-excavation and museum history. Finally, the larger our body of data on the actual uses of ancient Greek pottery, the more we can build up a wider picture that goes beyond the taskscapes of individual objects, and the more fully we can exploit the contribution that this group of material can make to understanding ancient societies.

PHOTO CREDITS

- Fig. 1 Adapted from Stacey 2009, 3 fig. 1.
 Fig. 2, 4–6, 8–10 © Trustees of the British Museum.
 Fig. 3 © Kunsthistorisches Museum, Wien.
 Fig. 7 © Trustees of the British Museum/© The Metropolitan Museum of Art/© Badisches Landesmuseum, Karlsruhe.

BIBLIOGRAPHY

- Alexandridou 2011 A. Alexandridou, *The Early Black-Figured Pottery of Attika in Context* (c. 630–570 BCE) (Leiden 2011).
 Arthur 2003 J. W. Arthur, *Brewing Beer: Status, Wealth and Ceramic Use Alteration Among the Gamo of South-Western Ethiopia*, in: M. van der Veen (ed.), *Luxury Foods*. *WorldA* 34, 2003, 516–528.
 Banducci 2014 L. M. Banducci, *Function and Use of Roman Pottery: A Quantitative Method for Assessing Use-Wear*, *JMedA* 27, 2014, 187–210.
 Banducci et al. 2018 L. M. Banducci – R. Opitz – M. Mogetta, *Measuring Usewear on Black Gloss Pottery from Rome through 3D Surface Analysis*, *Internet Archaeology* 50, 2018 <<https://doi.org/10.11141/ia.50.12>> (13.01.2020).
 BAPD Beazley Archive Pottery Database (<https://www.beazley.ox.ac.uk/pottery/default.htm>).
 Beck 2010 M. E. Beck, *Ceramic Vessel Use and Use Alteration: Insights from Experimental Archaeology*, in: J. R. Ferguson (ed.), *Designing Experimental Research in Archaeology, Examining Technology through Production and Use* (Boulder 2010) 47–69.
 Bentz 1998 M. Bentz, *Panathenäische Preisamphoren. Eine athenische Vasengattung und ihre Funktion vom 6.–4. Jahrhundert v. Chr.* *AntK Beiheft* 18 (Basel 1998).
 Bentz 2002 M. Bentz (ed.), *Vasenforschung und Cor-*

- pus Vasorum Antiquorum. Standortbestimmung und Perspektiven. CVA Deutschland Beihefte 1 (Munich 2002).
- Bentz 2009 M. Bentz, Attic Red-Figure Pottery from Olympia, in: J.H. Oakley – O. Palagia (eds.), *Athenian Potters and Painters* 2 (Oxford 2009) 11–17.
- Bentz – Kästner 2007 M. Bentz – U. Kästner (eds.), *Konservieren oder Restaurieren? Die Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute*. CVA Deutschland Beihefte 3 (Munich 2007).
- Biddulph 2008 E. Biddulph, Form and Function: The Experimental Use of Roman Samian Ware Cups, *OxfJA* 27, 2008, 91–100.
- Boardman 2004 J. Boardman, Copies of Pottery: By and for Whom?, in: K. Lomas (ed.), *Greek Identity in the Western Mediterranean*. *Mnemosyne Suppl.* 246 (Leiden 2004) 149–162.
- Bohen 1988 B. Bohen, *Die geometrischen Pyxiden*. *Kerameikos* 13 (Berlin 1988).
- Bray 1982 A. Bray, Mimbres Black-on-White, Melamine or Wedgwood? A Ceramic Use-Wear Analysis, *The Kiva* 47, 1982, 133–149.
- Bundgaard Rasmussen 2008 B. Bundgaard Rasmussen, Special Vases in Etruria: First- or Secondhand?, in: K. D. S. Lapatin (ed.), *Papers on Special Techniques in Athenian Vases* (Los Angeles 2008) 215–224.
- Bundrick 2019 S.D. Bundrick, Athens, Etruria, and the Many Lives of Greek Figured Pottery (Madison 2019).
- Callipolitis-Feytmans 1974 D. Callipolitis-Feytmans, *Les plats attiques à figures noires* (Paris 1974).
- Cahill 2000 N. Cahill, Lydian Houses, Domestic Assemblages, and Household Size, in: D.C. Hopkins (ed.), *Across the Anatolian Plateau. Readings in the Archaeology of Ancient Turkey* (Boston 2000) 173–185.
- Cahill 2010 N. Cahill, Functional Analyses of Ancient House Inventories, in: S. Ladstätter – V. Scheibelreiter (eds.), *Städtisches Wohnen im östlichen Mittelmeerraum* 4. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr. *Akten des Internationalen Kolloquiums vom 24.–27. Oktober 2007 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* (Vienna 2010) 477–495.
- Chernela 1969 J. Chernela, In Praise of the Scratch: The Importance of Aboriginal Abrasion on Museum Ceramic Ware, *Curator: The Museum Journal* 12, 1969, 174–179.
- Corbett 1960 P.E. Corbett, The Burgon and Blacas Tombs, *JHS* 80, 1960, 52–60.
- Coulié et al. 2017 A. Coulié – D. Frère – N. Garnier – A. Marton, Le tombeau A de Camiros: les vases et leurs contenus. L'apport des analyses, *BCH* 141, 2017, 553–621.
- Dági 2003 M. Dági, 'Tinkers' and 'Patchers': Some Notes on the Ancient Repairs of Greek Vases, *BMusHongr* 99, 2003, 31–66.
- Delgado Hervás 2008 A. Delgado Hervás, Alimentos, poder e identidad en las comunidades fenicias occidentales, *CuadGranada* 18, 2008, 163–188.
- Delgado – Ferrer 2007 A. Delgado – M. Ferrer, Cultural Contacts in Colonial Settings: The Construction of New Identities in Phoenician Settlements of the Western Mediterranean, *Stanford Journal of Archaeology* 5, 2007, 18–42.
- Domínguez-Rodrigo et al. 2017 M. Domínguez-Rodrigo – P. Saladié – I. Cáceres – R. Huguet – J. Yravedra – A. Rodríguez-Hidalgo – P. Martín – A. Pineda – J. Marín – C. Gené – J. Aramendi – L. Cobo-Sánchez, Use and Abuse of Cut Mark Analyses: The Rorschach Effect, *JASc* 86, 2017, 14–23.
- Dooijes – Nieuwenhuysen 2007 R. Dooijes – O.P. Nieuwenhuysen, Ancient Repairs: Techniques and Social Meaning, in: Bentz – Kästner 2007, 15–21.
- Dugay 1996 L. Dugay, Specialized Pottery Production on Bronze Age Cyprus and Pottery Use-Wear Analysis, *JMedA* 9, 1996, 167–192.
- Eschbach 2017 N. Eschbach, *Panathenäische Preisamphoren aus dem Kerameikos zu Athen*, *Kerameikos* 21 (Wiesbaden 2017).
- Forbeck 1999 E. Forbeck, Teller (Bochum 1999), <<https://www.ruhr-uni-bochum.de/milet/in/teller.htm>> (18.07.2019).
- Forstenpointner et al. 2008 G. Forstenpointner – M. Kerschner – U. Muss, Das Artemision in der späten Bronzezeit und der frühen Eisenzeit, in: U. Muss (ed.), *Die Archäologie der Ephesischen Artemis. Gestalt und Ritual eines Heiligtums* (Vienna 2008) 33–46.
- Forte et al. 2018 V. Forte – S. Nunziante Cesaro – L. Medeghini, Cooking Traces on Copper Age Pottery from Central Italy: An Integrated Approach Comprising Use Wear Analysis, Spectroscopic Analysis and Experimental Archaeology, *JASc Reports* 18, 2018, 121–138.
- Frère – Garnier 2017 D. Frère – N. Garnier, Dairy Product and Wine in Funerary Rituals: The Case of a Hellenistic Etruscan Tomb, *Journal of Historical Archaeology & Anthropological Sciences* 1, 2017, 222–227. <<https://medcraveonline.com/JHAAS/JHAAS-01-00034.pdf>>.
- Griffiths 1978 D.M. Griffiths, Use-Marks on Historic Ceramics: A Preliminary Study, *Historical Archaeology* 12, 1978, 68–81.
- Guldager Bilde – Handberg 2012 P. Guldager Bilde – S. Handberg, Ancient Repairs on Pottery from Olbia Pontica, *AJA* 116, 2012, 461–481.
- Gur-Arieh et al. 2012 S. Gur-Arieh – E. Boaretto – A.M. Maeir – R. Shahack-Gross, Formation Processes in Philistine Hearths from Tell es-Safi/Gath (Israel): An Experimental Approach, *JFieldA* 37, 2012, 121–131.
- Halbertsma 2017 R.B. Halbertsma (ed.), *The Canino Connections. The History and Restoration of Ancient Greek Vases from the Excavations of Lucien Bonaparte, Prince of Canino (1775–1840)* (Leiden 2017).
- Haggis 2018 D.C. Haggis, Discussion and Debate: In Defense of a Contextual Classical Archaeology, *JMedA* 31, 2018, 101–119.
- Hally 1983 D.J. Hally, Use Alteration of Pottery Vessel Surfaces: An Important Source of Evidence for the Identification of Vessel Function, *North American Archaeologist* 4, 1983, 3–26.
- Haw 2017 S.G. Haw, Cinnamon, Cassia, and Ancient Trade, *Journal of Ancient History and Archaeology* 4, 2017, 5–18.
- Iozzo 2013 M. Iozzo, The François Vase: Notes on Technical Aspects and Function, in: H.A. Shapiro – M. Iozzo – A. Lezzi-Hafter (eds.), *The François Vase: New Perspectives* (Kilchberg 2013) 54–65.
- Johnston 1992 A.W. Johnston, Anotherathema, in: G.

- Bartolini – G. Colonna – C. Crottanelli (eds.), *Anathema: regime delle offerte e vita dei santuari nel Mediterraneo antico*. Scienze dell'antichità. Storia, archeologia, antropologia 3, 1989/90 [1992], 311–316.
- Kaerer 2002 B. Kaerer, Herstellungs- und Schicksalsspuren, Nachträge, in: Bentz 2002, 65–72.
- Kalaitzoglou 2008 G. Kalaitzoglou, Assesos. Ein geschlossener Befund südionischer Keramik aus dem Heiligtum der Athena Assesia, Milesische Forschungen 6 (Mainz 2008).
- Kunisch 2006 N. Kunisch, Anstelle eines Hafenlöwen ... Zu einem korinthischen Salbgefäß, in: R. Biering – V. Brinkmann – U. Schlottshauer – B. F. Weber (eds.), *Maiandros: Festschrift für Volkmar von Graeve* (Munich 2006) 191–200.
- Kunisch 2016 N. Kunisch, Die Attische Importkeramik. Milet 5 (Berlin 2016).
- Kustermann Graf 2002 A. Kustermann Graf, Selinunte. Necropoli di Manicalunga, le tombe della contrada Gaggera (Soveria Mannelli 2002).
- Langdon 2008 S. Langdon, Art and Identity in Dark Age Greece 1100–700 B.C.E. (Cambridge 2008).
- Lis 2010 B. Lis, Let's Start from (a) Scratch: New Ways of Looking at Vessels' Function, *ArchaeologiaWarsz* 61, 2010, 7–14.
- Lohmann 1982 H. Lohmann, Zu technischen Besonderheiten apulischer Vasen, *JdI* 97, 1982, 191–249.
- London 2016 G. London, Ancient Cookware from the Levant. An Ethnoarchaeological Perspective (Sheffield 2016).
- Mogetta et al. 2016 M. Mogetta – L. Banducci – R. Opitz, Roman Black-Gloss Pottery from the Capitoline Museums at the University of Missouri. A New 3D Scanning Project for Use Wear Analysis, *Muse* 50, 2016, 33–44.
- Nadalini 2007 G. Nadalini, Restauri antichi su ceramiche greche. Differenziazione dei metodi, in: Bentz and Kästner 2007, 29–34.
- O'Brien 1990 P. O'Brien, An Experimental Study of the Effects of Salt Erosion on Pottery, *JASc* 17, 1990, 393–401.
- Otárola-Castillo et al. 2018 E. Otárola-Castillo – M.G. Torquato – H.C. Hawkins – E. James – J.A. Harris – C.W. Marean – S.P. McPherron – J.C. Thompson, Differentiating Between Cutting Actions on Bone Using 3D Geometric Morphometrics and Bayesian Analyses with Implications to Human Evolution, *JASc* 89, 2018, 56–67.
- Paterakis – Steiger 2015 A.B. Paterakis – M. Steiger, Salt Efflorescence on Pottery in the Athenian Agora: A Closer Look, *Studies in Conservation* 60, 2015, 172–184.
- Pfisterer-Haas 2002 S. Pfisterer-Haas, Antike Reparaturen, in: Bentz 2002, 51–57.
- Raftopoulou 1998 S. Raftopoulou, New Finds from Sparta, in: W.G. Cavanagh – S.E.C. Walker (eds.) *Sparta in Laconia. Proceedings of the 19th British Museum Classical Colloquium held with the British School at Athens and King's and University Colleges, London 6–8 December 1995* (London 1998) 125–140.
- Reiterman 2016 A. Reiterman, *Keimêlia: Objects Curated in the Ancient Mediterranean (8th–5th Centuries B.C.)* (PhD University of Pennsylvania 2016) <<https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4331&context=edissertations>> (13.01.2020).
- Richter – Milne 1935 G.M.A. Richter – M.J. Milne, *Shapes and Names of Athenian Vases* (New York 1935).
- Rocco 2008 G. Rocco, *La ceramografia protoattica. Pittore e botteghe (710–630 a.C.)* (Rahden 2008).
- Roffet-Salque et al. 2016 M. Roffet-Salque – J. Dunne – D.T. Alftoft – E. Casanova – L.J.E. Cramp – J. Smyth – H.L. Whelton – R.P. Evershed, From the Inside Out: Upscaling Organic Residue Analyses of Archaeological Ceramics, *JASc Reports* 16, 2017, 627–640.
- Rotroff 2011 S. Rotroff, Mended in Antiquity: Repairs to Ceramics at the Athenian Agora, in: M. Lawall – J. Lund (eds.), *Pottery in the Archaeological Record: Greece and Beyond* (Aarhus 2011) 117–134.
- Rye 1981 O.S. Rye, *Pottery Technology. Principles and Reconstruction* (Washington 1981).
- Scheibler 1995 I. Scheibler, *Griechische Töpferkunst: Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefäße* (Munich 1995).
- Schiffer – Skibo 1989 M.B. Schiffer – J.M. Skibo, A Provisional Theory of Ceramic Abrasion, *American Anthropologist* 91, 1989, 101–115.
- Schiffer 1989 M.B. Schiffer, A Research Design for Ceramic Use-Wear Analysis at Grasshopper Pueblo, in: G. Bronitsky (ed.), *Pottery Technology: Ideas and Approaches* (Boulder 1898) 183–205.
- Schöne-Denkinger 2007 A. Schöne-Denkinger, Reparaturen, antik oder nicht antik? Beobachtungen an rotfigurigen Krateren der Berliner Antikensammlung und Anmerkungen zur Verwendung geflickter Gefäße in der Antike, in: Bentz – Kästner 2007, 21–28.
- Skibo 1992 J.M. Skibo, Pottery Function: A Use-Alteration Perspective (New York 1992).
- Skibo 2015 J.M. Skibo, Pottery Use-Alteration Analysis, in: J.M. Marreiros – J.F. Gibaja Bao – N. Ferreira Bicho (eds.), *Use-Wear and Residue Analysis in Archaeology* (Cham 2015) 189–198.
- Skibo – Blinman 1999 J.M. Skibo – E. Blinman, Exploring the Origins of Pottery on the Colorado Plateau, in: J.M. Skibo – G.M. Feinman (eds.), *Pottery and People: A Dynamic Interaction* (Salt Lake City 1999) 171–183.
- Skibo – Schiffer 1987 J.M. Skibo – M.B. Schiffer, The Effects of Water on Processes of Ceramic Abrasion, *JASc* 14, 1987, 83–96.
- Skibo et al. 1997 J.M. Skibo – T.C. Butts – M.B. Schiffer, Ceramic Surface Treatment and Abrasion Resistance: An Experimental Study, *JASc* 24, 1997, 311–317.
- Stacey 2009 R. Stacey, Organic Residues: Origins, Analysis and Scope – an Overview for the Archaeological Ceramicist, *The Old Potter's Almanack* 14, 2009, 1–8. <<https://doi.org/10.11588/opa.2009.1>> (13.01.2020).
- Steel 2004 L. Steel, A Reappraisal of the Distribution, Context and Function of Mycenaean Pottery in Cyprus, in: J. Balensi – J.-Y. Monchambert – S. Müller-Celka (eds.), *La Céramique mycénienne de l'Égée au Levant. Hommage à Vronwy Hankey* (Lyon 2004) 69–85.

- Steel 2013 L. Steel, *Materiality and Consumption in the Bronze Age Mediterranean* (London 2013).
- Stissi 2009 V. Stissi, Does Function Follow Form? Archaic Greek Pottery in its Find Contexts: Uses and Meanings, in: V. Nørskov – L. Hannestad – C. Isler-Kerényi – S. Lewis (eds.), *The World of Greek Vases. Anal-Rom Suppl. 41* (Rome 2009) 23–43.
- Swift 2017 E. Swift, *Roman Artefacts and Society: Design, Behaviour and Experience* (Oxford 2017).
- Van den Eijnde 2018 F. van den Eijnde, Power Play at the Dinner Table: Feasting and Patronage Between Palace and Polis in Attika, in: F. van den Eijnde – J.H. Blok – R. Strootman (eds.), *Feasting and Polis Institutions* (Leiden 2018) 60–72.
- Van Keuren – Cameron 2015 S. van Keuren – G.E. Cameron, The Lives of Painted Bowls at Ancestral Pueblos in East-Central Arizona, *American Antiquity* 80, 2015, 25–45.
- Vieugué 2014 J. Vieugué, Use-Wear Analysis of Prehistoric Pottery: Methodological Contributions from the Study of the Earliest Ceramic Vessels in Bulgaria (6100–5500 BC), *JASc* 41, 2014, 622–630.
- Villing and Mommsen 2017 A. Villing and H. Mommsen, Rhodes and Kos: East Dorian Pottery Production of the Archaic Period, *BSA* 112, 2017, 99–154.
- Vuković 2009 J. Vuković, Non-Abrasive Pottery Surface Attrition: Blagotin Evidence, *Journal of the Serbian Archaeological Society* 25, 2009, 25–35.
- Walsh 2017 M. Walsh, *Pudding Pan: A Roman Shipwreck and its Cargo in Context*, British Museum Research Publication 202 (London 2017).
- Webster 1972 T.B.L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens* (London 1972).
- Williams 1992 D. Williams, The Brygos Tomb Reassembled and 19th-Century Commerce in Capuan Antiquities, *AJA* 96, 1992, 617–636.
- tant case studies. Among the various pitfalls are difficulties with identifying biomarkers (Haw 2017) and the effects of priming (London 2016, 103–110).
- 8 E.g. Pfisterer-Haas 2002; Dági 2003; Schöne-Denkinger 2007; Nadalini 2007; Rotroff 2011; Guldager Bilde – Handberg 2012; Reiterman 2016; cf. also Iozzo 2013; Kunisch 2016.
- 9 Kaeser 2002.
- 10 The role of museum objects in archaeology has been a topic of debate lately, see Haggis 2018.
- 11 Hally 1983; Schiffer – Skibo 1989; Skibo 1992; Beck 2010.
- 12 History of use-wear analysis on pottery: Banducci 2014; Forte et al. 2018, 121f. Fundamental studies include Griffiths 1978, Bray 1982; Hally 1983; Skibo 1992. Chernela drew attention to the significance of traces of wear as early as 1969. Balkans: Vuković 2009; Vieugué 2014.
- 13 E.g. Skibo 1992, 147–173; Gur-Arieh et al. 2012; Forte et al. 2018; cf. Beck 2010, 49–53.
- 14 Skibo 2015, 194.
- 15 Skibo – Blinman 1999; Vuković 2009; Beck 2010, 54f.
- 16 Arthur 2003, 524f. with fig. 3 (beer); Hally 1986, 285f. (corn soup); cf. also Beck 2010, 55.
- 17 Types of wear: Forte et al. 2018, 122f. table 1. Placement of wear: Skibo 1992, 113–143; Dugay 1996; Lis 2013; Banducci 2014.
- 18 E.g. Bohlen 1988, 6–7.
- 19 Cleaning methods: Skibo 1992, 113–143; London 2016, 135–143.
- 20 Griffiths 1978.
- 21 Bray 1982; Van Keuren – Cameron 2015.
- 22 Fundamental: Rye 1981, 119–220; Hally 1983; Schiffer – Skibo 1989; Skibo 1992, 105–143; see also Beck 2010, 54f. ‘Pudding Pan’ wreck: Walsh 2017, 53 fig. 37.
- 23 Skibo – Schiffer 1987, 85; Schiffer – Skibo 1989, 104f.; O’Brien 1990; Skibo et al. 1997; Paterakis – Steiger 2015.
- 24 Domínguez-Rodrigo et al. 2017.
- 25 Otárola-Castillo et al. 2018.
- 26 Kaeser 2002, 70. On the impact of modern cleaning, restoration and display practices, such as the 19th century use of brushes and acids to remove encrustations, see e.g. the contributions in Bentz – Kästner 2007; Halbertsma 2017.
- 27 Kaeser 2002, 69f.
- 28 Bentz 2009, 15f.
- 29 Iozzo 2013.
- 30 Dugay 1996.
- 31 Steel 2004, 77f., referring to unpublished work by Keswani; see also Steel 2013, 212.
- 32 Lis 2010.
- 33 Biddulph 2008.
- 34 Banducci 2014; Mogetta et al. 2016; Banducci et al. 2018.
- 35 Banducci 2014. The less consistent pattern on bowls from Populonia suggested a different or less uniform use.
- 36 Beyond the Munich examples noted by Kaeser 2002 and those discussed here many others could be cited; I note here merely an Attic calyx-krater of c. 520–510 BC from Caere in Vienna, Kunsthistorisches Museum IV 3618: ABV 280, 56; BAPD 320217, and the Attic bell-krater of c. 430–420 BC in Harvard, Arthur M. Sackler Museum 1960.344: ARV² 1041, 10; BAPD 213533.
- 37 British Museum 1842.0822.1: ARV² 239, 16; BAPD 202164.
- 38 British Museum 1842.0407.17: ABV 229; BAPD 330831.
- 39 Attic column krater c. 490 BC, Boston, Museum of Fine Arts 1973.572: ARV² 1638, 23bis; BAPD 275133.
- 40 Corinthian column krater, c. 600–575 BC, from Nola, British Museum 1867.0508.860.
- 41 Attic hydria, c. 440 BC, from Vulci, British Museum 1843.1103.24: ARV² 1062.1681; BAPD 213802. Damage during transport has been observed, for example, on Roman pottery from the ‘Pudding Pan’ shipwreck: Walsh 2017, 51–53. 62f.
- 42 Attic dinos, c. 540–530 BC, from Caere, Vienna Kunsthistorisches Museum IV 3619: ABV 140, 3; BAPD 310354. An-

ACKNOWLEDGEMENTS

I am grateful to Stefan Schmidt for the invitation to participate in the conference, to Susanne Ebbinghaus, Alan Johnston, Bettina Kreuzer and the conference audience for helpful discussion and advice, to Kate Morton, Rebecca Stacey and Ilse Jung for help with images and permissions, to Katy Soar and Alan Johnston for improving the English, and to my colleagues in the British Museum for assistance with studying the objects mentioned in this article.

NOTES

- 1 Scheibler 1995, 11–58, esp. 28f. with note 33.
- 2 E.g. Kunisch 2006, 194, arguing that vessels not glazed on the inside were too porous to contain liquids for any length of time.
- 3 E.g. Stissi 2009, 26–29.
- 4 Argued by Webster 1972; see more recently Bundgaard Rasmussen 2008; Iozzo 2013.
- 5 Starting with Richter – Milne 1935.
- 6 On proper (intended) versus system (actual) function, see e.g. Swift 2017. Functional variability and change has been investigated e.g. by Cahill 2010.
- 7 See Stacey 2009 and Roffet-Salque et al. 2016 for the method in general. Coulié et al. 2017 and Frère – Garnier 2017 are impor-

- other example with wear on the rim and inside the bowl is the Attic dinos of c. 520–510 BC, from a tomb at Quattro Santi, Capua, Malibu, J. Paul Getty Museum 92.AE.88: BAPD 30701.
- 43 British Museum 1971.1101.1: BAPD 350099.
- 44 Examples include the British Museum's Late Geometric "ship krater" (1899.0219.1) of around 735 BC and a 'louterion', from near Thebes, Athens National Museum 238, c. 680 BC, see Rocco 2008, 117–119, pls. 17, 6 and 18, 1. 2. On the shape and its uses, see e.g. Langdon 2008, 30f.; Alexandridou 2012, 12f.; Van den Eijnde 2018, 7.
- 45 Examples include two late 6th century BC Attic eye-cups in Harvard, Arthur M. Sackler Museum 1960.323: BAPD 14553 (with incorrect collection information [13.01.2020]) and Boston, Museum of Fine Arts 03.784: CVA 2 pl. 100, 1–4; BAPD 2510. Raking light photographs taken to show underfoot graffiti often also reveal considerable abrasion, as on an Attic late 6th century BC cup from an Etruscan tomb in Foiano dell Chiana: Bundrick 2019, 197 fig. 6.27.
- 46 Kaeser 2002, 70.
- 47 British Museum 1965.0930.574.
- 48 Kustermann Graf 2002, 296 note 72.
- 49 One example of many is an Attic eye cup of c. 530 BC with wear on rim as well as underfoot in Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek 3385: BAPD 340395. On Etruscan kylikeia, e.g. Bundrick 2019, 63–66.
- 50 An example is an Early Classical red-figure kylix in Boston, Museum of Fine Arts 28.476: ARV² 450, 29; BAPD 205364.
- 51 British Museum 1864.1007.1557.
- 52 A use of skyphoi for food is considered e.g. by Forstenpointner et al. 2008.
- 53 Attic amphora, c. 550–530 BC, from Kameiros, British Museum 1861.0425.50: ABV 296, 1; BAPD 320380; Attic amphora, c. 480 BC, Boston, Museum of Fine Arts 98.882: ABV² 279, 7; BAPD 202711.
- 54 Dugay 1996, 183 with fig. 6.
- 55 British Museum 1842.0728.834: ABV 89, 1; BAPD 300828; cf. Corbett 1960. When found the amphora was broken in 40 fragments covered in calcareous incrustation and cleaning may explain some, though probably not all, surface damage.
- 56 Williams 1992; Reiterman 2016, 288f.; Bundrick 2019, 81–91, with further literature.
- 57 British Museum 1873.0820.272: ARV² 265, 75; BAPD 202756. Cf. the Late Archaic donkey-headed kantharos 1876.0328.5: BAPD 506, where partial abrasion on the lip coincides with areas from which drinking would have been possible.
- 58 Corbett 1960; Reiterman 2016, 295.
- 59 Lohmann 1982.
- 60 British Museum 1860.0404.1: Villing – Mommsen 2017, 109 fig. 2.
- 61 They include British Museum 1864.1007.6 and 1864.1007.5 (Villing – Mommsen 2017, 113 fig. 7), both from Kameiros and decorated with images of rams.
- 62 Delgado Hervás 2008, 180–182; Delgado – Ferrer 2007, 33. Plates or shallow dishes were common in the period also in Cyprus and Euboea (inspired by Cypriot models) and existed in other Greek Geometric pottery traditions, generally assumed to have been used for serving rather than eating (Boardman 2004, 150f. 156). On Archaic Corinthian and Athenian decorated plates as essentially 'decorative' ritual shapes, see Callipolitis-Feytmans 1974, 17–21. Also worthy of note are Archaic painted plates and shallow dishes in Laconia, possibly used as part of individual dining sets used at funerary banquets: Raftopoulou 1998, 135 fig. 12.19.
- 63 Kalaitzoglou 2008 (Assesos); Forbeck 1999 (Miletos).
- 64 No pronounced use-wear is apparent on plates (stemmed or with a low ring-foot) from Assesos near Miletos (Kalaitzoglou 2008, 118) and on stemmed plates from Rhodian tombs (personal observation).
- 65 British Museum 1864.1007.1415; the very similar dish 1860.0201.13 shows far less wear. On this type of dish see Coulié et al. 2017, 565 f.; the two examples from Kamiros 'tomb A' in the Louvre show some scratches or cuts on the surface and their rims are much chipped.
- 66 Examples are Manisa, Archaeological and Ethnographic Museum 7116 (Sardis inv. P89.047; <http://sardisexpedition.org/en/artifacts/latw-92>) and 7382 (Sardis inv. P87.021; <http://sardisexpedition.org/en/artifacts/latw-84>).
- 67 Cahill 2000, 177f.; 2010, 483–487. Stacks of such dishes were found in a domestic kitchen area.
- 68 Diameters of around 25–31 cm are common, but those of up to 35 or even 40 cm are attested, see e.g. Kalaitzoglou 2008, 126f.
- 69 Johnston 1992, 315 f.; Kunisch 2016, 41.
- 70 Panathenaic prize-amphorae: Bentz 1998, 113; Eschbach 2017, 100–104. Pyxides: Bohen 1988, 7.

Überarbeitet – verändert – übermalt Restaurierungen attischer Gefäße der Berliner Antikensammlung im 19. Jh.

Angelika Schöne-Denkinger

In die Berliner Antikensammlung sind, wie in viele alte Museen, die meisten antiken Vasen in mehr oder weniger stark ergänztem Zustand gelangt. Das heutige wissenschaftliche Interesse besteht oft vorrangig darin, die antiken Bestandteile zu bestimmen, um eine Vorstellung vom Aussehen des Gefäßes bei der Herstellung zu gewinnen. Eine genaue Dokumentation der neuzeitlichen Überarbeitungen ist jedoch für eine vollständige Geschichte der Gefäße, für ihre Objektbiographie, ebenso unerlässlich. Ihr Quellenwert erschöpft sich nicht in Erkenntnissen zur Antike, auch für die Kulturgeschichte jüngerer Zeiten können die restaurierten Vasen Aufschlüsse geben.

Vorangestellt sei ein kurzer Blick auf die Sammlungs- und Restaurierungsgeschichte der Berliner Antikensammlung, deren Erforschung maßgeblich Ursula Kästner zu verdanken ist.¹ 1830 wurde das Berliner Museum eröffnet, doch bereits vorher ist der Grundstein für die heutige Vasensammlung gelegt worden. Die meisten Gefäße befanden sich zunächst in Privatsammlungen des 19. Jahrhunderts, die dann vom Berliner Museum angekauft worden sind, oder stammen aus dem Kunsthandel, einige wenige auch direkt aus Grabungen, insbesondere aus Etrurien. Die Restaurierungen sind in der Regel nicht im Museum erfolgt,² zumal die Antikensammlung zunächst keine eigenen Restauratoren beschäftigte.³ Nur wenige der zumeist italienischen Restauratoren sind namentlich bekannt und nur von den wenigsten, wie etwa von dem in Neapel tätigen Restaurator, Kunsthändler und Museumsdirektor Raffaele Gargiulo, liegen uns nähere Informationen vor.⁴

Die Intention der Restauratoren des 19. Jahrhunderts war es, den Vasen ein möglichst perfektes Aussehen zu geben. Sie ergänzten und übermalten nicht nur die Fehlstellen, sondern schreckten auch nicht davor zurück, umfangreiche Änderungen der Malerei bzw. Neuschöpfungen vorzunehmen und so den ursprünglichen Charakter der Gefäße völlig zu verändern.

Im Folgenden werden einige Beispiele der Berliner

Antikensammlung, eine Oinochoe, ein Maultierrhyton und zwei Glockenkratere, näher vorgestellt und nach den Gründen für die starken Veränderungen gefragt. Zum Schluss wird auf die Frage eingegangen, welcher Zustand der Gefäße gezeigt werden soll, der ursprünglich antike oder der neuzeitlich überarbeitete.

Erste Erkenntnisse über Veränderungen und Übermalungen der Vasen können bereits durch eine genaue Beobachtung der Oberfläche unter verschiedenen Lichtverhältnissen gewonnen werden: so z. B. ob das Gefäß aus Fragmenten zusammengesetzt, ob verschiedene Materialien verwendet worden sind, ob die schwarze Oberfläche glänzend oder matt ist oder Vertiefungen und Kratzspuren auf der Oberfläche zu erkennen sind. Darüber hinaus werden weitere zerstörungsfreie Untersuchungsmethoden,⁵ wie die Röntgenuntersuchungen und die Bestrahlung mit ultravioletter Licht, angewendet, von denen sich letztere besonders bewährt hat, da hierdurch neuzeitliche Übermalungen und Ergänzungen deutlich sichtbar gemacht werden können.⁶

Oinochoe 31485

Anlass zu einer intensiveren Beschäftigung mit dem Thema war die Bearbeitung der unpublizierten Oinochoe 31485 für einen der nächsten Berliner CVA-Bände (*Abb. 1*).⁷ Schon auf den ersten Blick offenbart die Kanne eine Reihe von Merkwürdigkeiten: so die dick aufgetragene Bemalung für die Figuren, die vielen Abarbeitungen bis auf den Tongrund in der Mitte des Bildfeldes, die schwarzen undefinierbaren Stellen um den Pferdekörper und die sich über das Bildfeld erstreckenden Zweige.

Die Darstellung zeigt mehrere Figuren, die ohne Bezug zueinander agieren. In der Mitte oben reitet eine Amazone nach rechts, die mit einem kurzen, gepunkteten Chiton, einem roten Oberteil und einer roten Mütze bekleidet ist und in der Rechten zwei Speere hält. Unterhalb des Pferdes steht ein Hund nach rechts, der seinen



Abb. 1 a. b. Oinochoe, Berlin, Antikensammlung Inv. 31485.

Kopf zurückwendet. Rechts von ihm ist ein zusammenbrechender Krieger wiedergegeben, der mit Speer und Schild bewaffnet ist und einen Helm, einen Panzer und einen kurzen Chiton trägt. Auf der linken Bildseite stürmt Hermes, der in der rechten Hand einen langen Stab hält, nach rechts. Bekleidet ist er mit einer Chlamys, einem Untergewand, Petasos und Flügelschuhen. Auf der rechten Seite läuft eine Frau, bekleidet mit Chiton und Mantel, nach links. Sie hält in der linken Hand einen Speer und hat die rechte ausgestreckt. Über die gesamte Bildfläche verteilen sich lange Zweige.

Das Museumsinventar verzeichnet die Kanne als Geschenk von Leopold Seligmann, aus Köln, übernommen am 27. I. 1928.⁸ Weiterhin ist dort zu lesen: „Schwarzfigurige attische Kanne. Bei der Reinigung ergibt sich, dass ein Fragment: mit Rest reitender Amazone echt ist. Auch die Kanne an sich alt. Die Darstellung ist z. T. durch Wegkratzen des Firnisüberzuges herausgeholt. Darüber die Übermalung und Überdeckung des Grundes mit rötlicher Paste. Der Gefallene [...] Bild eines rf. Kantharos

im Wiener Museum (Masner) kopiert.“ Außerdem hat der damalige Direktor Robert Zahn⁹ in der Spalte „Bemerkungen“ hinzugefügt „Zu dem alten figürlichen Schmuck waren moderne Zutaten hinzugemalt. Dieser Zustand ist vor der Entfernung der letzteren photographisch festgehalten worden.“ Im Museum sind die alten Glasplatten mit dem damaligen Zustand noch erhalten (Abb. 2). Sie sollen laut des dazugehörigen Albums 1936 hergestellt worden sein. Allerdings dürften die von Zahn erwähnten Entfernungen ein Jahr früher stattgefunden haben, da er bereits am 1. April 1935 aus dem Museumsdienst ausschied.¹⁰

Der Vergleich der alten Aufnahmen mit dem heutigen Zustand der Oinochoe zeigt deutlich, welche „modernen Zutaten“ entfernt worden sind: Es fehlen die sich im Bildfeld ausbreitenden Zweige; weiterhin ist an mehreren Stellen die Farbe bis zum Tongrund entfernt worden, an anderen Stellen kamen Reste von Glanzton zum Vorschein, die sich auf den ersten Blick nicht erklären lassen.

Bereits im Inventar erwähnt Zahn, dass der zusam-



Abb. 1 c Oinochoe, Berlin, Antikensammlung Inv. 31485.

menbrechende Krieger von einem rotfigurigen Kantharos in Wien kopiert worden ist¹¹ und verweist in diesem Zusammenhang auf den 1892 veröffentlichten Katalog

von Masner.¹² Wahrscheinlich dürfte der Berliner Krieger jedoch auf eine noch ältere Zeichnung zurückgehen, denn Details, wie z. B. die Art der Rippenwiedergabe auf dem Panzer, finden sich bereits auf einer Zeichnung in einem 1825 publizierten Buch von Gargiulo (Abb. 3).¹³

Auch die Vorbilder für den Hermes und die Frau am rechten Bildrand lassen sich benennen. Während der Bearbeitung der schwarzfigurigen Oinochoen des Athenamalers in der Antikensammlung stieß ich auf eine weißgrundige Oinochoe des Malers mit der Darstellung des Hermes und der Göttinnen Hera, Athena und Aphrodite, die sich heute im Museum in Cambridge befindet¹⁴ und bereits bei Millingen 1817 abgebildet ist (Abb. 4).¹⁵ Die Ähnlichkeit des Berliner Hermes mit dem in Cambridge fällt sofort ins Auge. Auch die eilende Frau mit Speer findet sich, wenn auch seitenverkehrt, in der Gestalt der Athena auf der Oinochoe in Cambridge wieder.

Von den stark übermalten Figuren unterscheidet sich die reitende Amazone in der oberen Bildmitte. Bereits Zahn hat sie zu Recht für antik gehalten. Durch die Bestrahlung mit UV-Licht ist deutlich geworden, dass sie sich auf einem antiken Fragment befindet (Abb. 5), das in die Wandung der Oinochoe eingesetzt worden ist und offensichtlich von einem anderen bauchigen Gefäß herrührt. Diese Kombination einer Vase aus Fragmenten verschiedener Herkunft, Pasticcio genannt, ist auch bei anderen im 19. Jahrhundert restaurierten Gefäßen zu beobachten.¹⁶ Der Stil der reitenden Amazone spricht für eine Datierung des Fragments an das Ende des 6. Jhs. v. Chr. Allerdings lässt sich der Maler nicht eindeutig bestimmen, eventuell ist er im Umkreis der Leagrosgruppe zu suchen.¹⁷

Die Oinochoe selbst scheint – wie schon Zahn vermutet hat – gleichfalls antik zu sein und dürfte wegen der Form der Mündung, des Kragens und des Fußes in das letzte Viertel des 6. Jhs. v. Chr. zu datieren sein.¹⁸ Untersuchungen des Restaurators Bernd Zimmermann haben



Abb. 2 Oinochoe, Berlin, Antikensammlung Inv. 31485, Zustand ca. 1935.

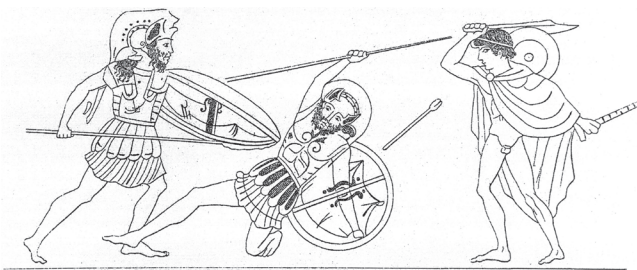


Abb. 3 Kantharos, Wien, Kunsthistorisches Museum IV 3715, Zeichnung der Vorderseite.

ergeben, dass von der antiken Bemalung nur wenig erhalten ist: zwei rote umlaufende Linien auf der Schulter und eine rote Linie über dem Fuß. Ebenfalls antik sind Partien des Glanztons im Bildfeld zwischen und – wie die Bestrahlung mit UV-Licht zeigt – auch unter den Figuren. Es ist nicht ausgeschlossen, dass das Gefäß ursprünglich gänzlich mit Glanzton überzogen war.¹⁹

Als vorläufiges Ergebnis lässt sich festhalten, dass die Oinochoe in der Neuzeit, wahrscheinlich im 19. Jahrhundert, großflächig überarbeitet und übermalt worden



Abb. 4 Oinochoe, Cambridge, Fitzwilliam Museum GR 8.1937, Zeichnung der Bildzone.

ist, sowohl durch das Einfügen einer antiken Scherbe eines anderen Gefäßes als auch durch Kopien der Bilder von anderen Vasen.²⁰ Interessant ist in diesem Fall, dass hier mindestens zwei publizierte Tafelvorlagen verschiedener Vasen für die Figuren verwendet worden sind.

Maultierkopfrhyton F 4047

Adolf Furtwängler erwähnt,²¹ dass das 1862 erworbene Rhyton (Abb. 6)²² von Alessandro François in Vulci gefunden worden ist, der dort von 1856 bis zu seinem Tod 1857 intensive Grabungen durchgeführt hat.²³ Leider ist der genaue Fundort unbekannt. Das ungewöhnliche Gefäß besteht aus verschiedenen Teilen, einem Maultierkopf mit hoher konkaver Becherwandung, einem volutenartig gerollten Henkel und einem Schalenfuß. Das Maul des Tieres ist leicht geöffnet, seine Zähne sind zu sehen und die Ohren liegen flach an. Unterhalb der Gefäßlippe verläuft ein schwarzfiguriger Fries mit einem Rennen von vier Quadrigen.

Bereits Furtwängler hatte darauf hingewiesen, dass nur wenige Fragmente des Maultierkopfes ursprünglich dem antiken Rhyton zugehören. Dies hat eine Untersuchung durch die Restauratorin Anke Kobbe bestätigt, die mit Hilfe von Röntgenaufnahmen die originalen Fragmente von den ergänzten scheiden konnte.²⁴ Antik sind die Oberseite des Kopfes mit rechter Stirn und Ansatz des rechten Ohres, die Augenpartie sowie große Teile der beiden Kopfseiten mit dem Ansatz des Maules; neuzeitlich sind die rechtwinklig angesetzte Becherwandung mit der schwarzfigurigen Darstellung eines Wagenrennens, der volutenartig gerollte Henkel aus Ton und Teile der schwarzen und weißen Bemalung. Der Fuß auf der Unterseite ist zwar antik, gehörte aber ehemals zu einer Trinkschale.

Über das ursprüngliche Aussehen des Rhytons und seine zeitliche Einordnung lassen sich nur Vermutungen anstellen. Übereinstimmungen in Form und Ornamentik, insbesondere bei dem Zungenmuster und der schwarzen Umrahmung des Ohransatzes, weist der Berliner Kopf mit einem Maultierkopfrhyton des Colmarmalers in Paris auf.²⁵ Das Berliner Rhyton dürfte daher gleich-



Abb. 5 Oinochoe, Berlin, Antikensammlung Inv. 31485, UV-Aufnahme.



Abb. 6 Maultierkopfrhyton, Berlin, Antikensammlung Inv. F 4047.

falls in das erste Viertel des 5. Jhs. v. Chr. zu datieren sein. Wahrscheinlich waren ursprünglich Maultierkopf und Becher wie bei dem Pariser Gefäß in einer Achse angeordnet.

Bei diesem Tierkopfbecher handelt es sich also wie bei der zuletzt besprochenen Oinochoe um ein Pasticcio. Das ursprüngliche Aussehen ist vor seiner Erwerbung 1862 durch die Zusammenfügung verschiedener Teile, Ergänzungen und Übermalungen völlig verändert worden. Vermutlich hat der Restaurator die einmalige Darstellung des Wagenrennens auf der Becherwandung wegen des Tierkopfes gewählt, in der Annahme es handele sich um einen Pferdekopf.

Glockenkrater F 2644

Die Herkunft dieses ungebrochenen Kraters ist unbekannt.²⁶ Vor der Eröffnung des Museums befand er sich in der alten Berliner königlichen Sammlung. Furtwängler zählt verschiedene Quellen der königlichen Sammlung auf, aus denen sich allerdings nur wenige Gefäße identifizieren lassen.²⁷

Der Glanzton ist rot gebrannt und an vielen Stellen nicht deckend aufgetragen. Die Vorderseite gibt eine dionysische Szene wieder (Abb. 7). In der Mitte sitzt der bekränzte Dionysos nach links gewandt. Er hält den Thyrsos mit der erhobenen rechten Hand, hat den linken Arm angewinkelt und schaut nach rechts zu einer tiefer sitzenden Mänade. Diese wendet ihm den Rücken zu, hat den Kopf zurückgedreht und schlägt das Tympanon. Ein

oberhalb sitzender Eros mit Lorbeerkranz und weißer Haarbinde hält gleichfalls ein Tympanon. Links von Dionysos steht eine nach rechts gewandte Frau in einem verzierten Chiton, die in der erhobenen rechten Hand das obere Ende einer weißen Perlenschnur hält, in der gesenkten linken das untere. Sie trägt die gleiche Haartracht und den gleichen Schmuck wie die Mänade vor Dionysos.

Während die Benennung dieser Figuren keine Schwierigkeiten bereitet, sind die beiden äußeren, rahmenden Figuren nicht leicht zu deuten. Im Beazley Archive werden sie als Athena und Hermes bezeichnet;²⁸ so auch Kathariou, nur hat sie Athena mit einem Fragezeichen versehen.²⁹ Die linke sitzende Figur, die als Athena angesprochen wird, trägt einen Helm und stützt sich mit der Linken auf einen Schild. Bei genauerer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass große Teile der Oberfläche abgearbeitet wurden: so sind der Helm, der runde Schild, das Gewand zwischen den Beinen wie auch der Kontur der Nase nachträglich eingetieft, zusätzlich ist der Außenkontur des Helmes geritzt worden. Die wenigen erhaltenen antiken Reste – so ist ganz schwach der Umriss des Pferdeschweifes zu erkennen –, machen deutlich, dass es sich bei der Figur am linken Bildrand um einen Satyr mit lockigem Haar, Vollbart, Stupsnase, Pferdeohren und Pferdeschwanz handelt.³⁰ Er sitzt wie Dionysos und die Mänade auf einer Geländelinie. Zusätzlich dürfte er eine Binde oder Kranz getragen haben.

Die Figur auf der rechten Seite ist als Hermes bezeichnet worden, da sie mit den charakteristischen Attributen Petasos und Flügelschuhen versehen ist. Allerdings handelt es sich auch hierbei um nachträgliche Umarbeiten. In



Abb. 7 Glockenkrater, Berlin, Antikensammlung Inv. F 2644.

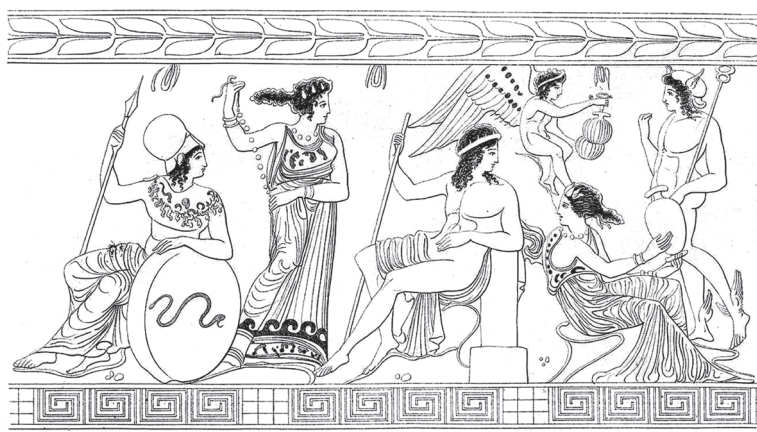


Abb. 8 Glockenkrater, Berlin, Antikensammlung Inv. F 2644, Umzeichnung des Bildfeldes vor der Restaurierung.

der ursprünglichen Fassung wies die Figur die für Satyrn charakteristischen Merkmale Vollbart, lockiges Haar, Pferdeohren und Stupsnase auf.³¹ Lässt man die neuzeitlichen Veränderungen außer Acht, handelt es sich um eine auch sonst vom Meleagermaler und aus seinem Umkreis bekannte, konventionelle dionysische Szene mit Mänaden und Satyrn vom Anfang des 4. Jhs. v. Chr.³²

Eine von Eduard Gerhard 1845 abgebildete Zeichnung zeigt die starken Übermalungen und Veränderungen des Vasenbildes, die wahrscheinlich im 19. Jahrhundert vorgenommen worden sind (Abb. 8).³³ Außer der Umwandlung der Satyrn in Athena und Hermes sind auch die Attribute der anderen Figuren verändert worden: Dionysos hält statt des Thyrsos einen Stab und stützt sich auf einen Pfeiler, die vor ihm sitzende Mänade trägt statt des Tympanons eine große Vase, und Eros hält anstelle des Tympanons zwei Salbgefäße; außerdem sind die Thyrsoi der Satyrn übermalt.

Konrad Lewezow deutete dieses Bild als Urteil des Paris;³⁴ dem schloss sich Gerhard wenn auch zögernd an.³⁵ Dagegen vermutete schon Furtwängler, dass es sich hierbei ursprünglich um eine einfache dionysische Darstellung handeln dürfte.³⁶

Ein Grund für die Übermalung könnte darin liegen, dass die Qualität der Malerei wegen des Fehlbrandes als zu schlecht empfunden wurde und deshalb der Restaurator ein Thema wählte, dass die Kunden offensichtlich mehr ansprach als die immer wiederkehrenden dionysischen Darstellungen auf rotfigurigen Glockenkrateren des 4. Jhs. v. Chr.

Glockenkrater F 2643

1827 ist dieser Glockenkrater aus der Sammlung von Jakob Ludwig Salomon Bartholdy (geb. 1779 in Berlin und gestorben 1825 in Rom),³⁷ der seit 1815 Honorarkonsul in Rom war und als ausgesprochener Kunstkenner galt,

erworben worden (Abb. 9).³⁸ Zwar gibt Furtwängler den Fundort des Kraters nicht an, doch stellt er im Vorwort des Museumskataloges fest, dass die Gefäße dieser Sammlung mehrheitlich aus Kampanien stammen,³⁹ weshalb die Fundortangabe Sizilien von Neugebauer⁴⁰ unwahrscheinlich ist.

Vor der Restaurierung von Bernd Zimmermann im Jahr 2008 zeigte die Vorderseite die Figuren Apollon und Hermes sowie eine Mänade und einen Satyr (Abb. 10). Wie auf dem alten Foto zu sehen, sitzt auf der rechten Seite der jugendliche Apollon auf einem Klismos nach links. Er trägt einen Kranz, der Mantel bedeckt den Unterkörper und er hält in der rechten erhobenen Hand einen langen Lorbeerzweig. Vor ihm steht ein nach links gewandter Hermes, bekleidet mit einem Mantel und einem Petasos, der in der gesenkten Rechten einen Kantharos und in der erhobenen Linken ein Kerykeion hält. Links von Hermes befinden sich eine Frau im Chiton mit gesenktem Kopf, die eine Platte mit sechs weißen Früchten hält und mit der Rechten danach greift sowie ein Satyr, der nach rechts blickt, ein Rehfell über der linken Schulter geknotet hat, die rechte Hand in die Hüfte stemmt und mit der Linken in die Saiten der Lyra greift.

An mehreren Stellen, insbesondere an den nackten Partien des Satyrn auf der Höhe der rechten Hand, an der Hüfte und an Hermes' Gewand, fallen nachträgliche Übermalungen ins Auge, doch lassen sich diese durch Übermalungen, die schon im 19. Jahrhundert wieder entfernt worden waren, erklären. Allerdings wies der Petasos eine ungewöhnliche Form auf und erinnerte eher an einen modernen englischen Bowler Hut als an einen Petasos.⁴¹ Bei genauem Hinsehen konnte man erkennen, dass der Hut des Hermes in die Oberfläche eingetieft und – was noch wichtiger für die Interpretation der Figur war –, dass die Nase begradigt worden ist. Die Vermutung lag nahe, dass es sich ursprünglich um einen weiteren Satyr gehandelt haben könnte. Endgültige Gewissheit brachte dann die Restaurierung 2008. Hierbei kam unter den



Abb. 9 Glockenkrater, Berlin, Antikensammlung Inv. F 2643, nach Abschluss der Restaurierung 2008.



Abb. 10 Glockenkrater, Berlin, Antikensammlung Inv. F 2643, vor der Restaurierung.

Übermalungen die ursprüngliche Darstellung zum Vorschein: nicht Apollon mit Lorbeer und Hermes mit dem Botenstab, sondern Dionysos und ein Satyr mit dem Thyrsos (Abb. 9)! Der ursprüngliche Zustand ist größtenteils wiederhergestellt worden, nicht jedoch die Binnenzeichnung der Figuren, das Profil des rechten Satyrs und die Rückenlehne des Klismos.

Die Darstellung weist viele Ähnlichkeiten, wenn auch in vereinfachter Form, mit anderen dionysischen Vasenbildern des Dinosmalers auf und wird in die Zeit 420/10 v. Chr. datiert. Als gutes Vergleichsbeispiel bietet sich das namensgebende Stück, der Dinos Berlin F 2402 an,⁴² auf dem die Mänade hinter dem gelagerten Dionysos gleichfalls Früchte auf einem Tablett bringt und ein Satyr zu Füßen des Dionysos sitzend die Lyra spielt.

Den frühen restaurierten Zustand gibt die Zeichnung im Buch von Lenormant – de Witte 1857 wieder (Abb. 11).⁴³ Der Vergleich dieser Zeichnung mit dem Foto vor der Restaurierung 2008 (Abb. 10) macht deutlich, dass sich mindestens zwei Phasen der Veränderung scheiden lassen. Im ersten Schritt, sind vor 1827, durch Übermalung und Abarbeitungen Dionysos in Apollon, der Satyr vor ihm in Hermes umgewandelt und die Satyrn mit einem kurzen Gewand bekleidet worden, von dem sich noch einige wenige Reste beim linken Satyrn bis zur letzten Restaurierung erhalten haben. Hierfür sind alle Hinweise auf Nacktheit, die Brustwarzen, der Bauchnabel und die männlichen Geschlechtsmerkmale, wegkratzt worden. In einer zweiten Phase, noch vor 1885, sind dann die Untergewänder der beiden Satyrn, die Leier des Apollon und das Hutband des Petasos wieder entfernt worden (Abb. 10). In diesem Zustand verblieb das Gefäß bis 2008.

Über die frühe Darstellung dieses Kraters (Abb. 11) liegen uns Bewertungen und Interpretationen von Theodor Panofka und von Eduard Gerhard vor. In dem Buch „Museo Bartoldiano“, das Panofka 1827 nach dem Tod von Bartholdy und noch vor dem Verkauf der Vasen an das Berliner Museum verfasst hat, beschäftigt er sich eingehend mit dem Inhalt der Darstellung und ist des Lobes voll wegen der guten Zeichnung, vor allem von der Bedeutung des dargestellten Themas, das er als „famosa disputa di Apollo con Marsia“ interpretiert.⁴⁴ Weiterhin sieht er in der Frau, die er als Opora deutet, sowie im Kantharos bacchische Elemente. Außerdem erwähnt er das kurze Gewand des Satyrn als einzigartig und hoheitsvoll („nobile“).⁴⁵ Bei Gerhard 1836 findet sich hierzu „Demnach gewährt diese ganze Darstellung ein schönes,



Abb. 11 Glockenkrater, Berlin, Antikensammlung Inv. F 2643, Zeichnung des Bildfeldes.

in wenigen Hauptfiguren zusammengedrängtes Bild der vereinigten apollinisch-bacchischen Weihe. Diese dem Kundigen sofort kenntlich zu machen genügte es den Apollo in bacchischer Gesellschaft, seinen Lehrer im Kitharspiel, Hermes, mit dem bacchischen Trinkgefäß, und neben einer Göttin des Jahressegens den musikalischen bacchischen Dämon Silenos zu erblicken“.⁴⁶

Schluss

Alle hier vorgestellten Gefäße waren in einem schlechten Erhaltungszustand. Sie mussten also „aufgehübscht“ werden. Dafür wäre es jedoch nicht nötig gewesen, sie gänzlich umzugestalten oder die ursprünglichen Darstellungen zu übermalen. Es hätte vielmehr gereicht, die Fehlstellen mehr oder wenig gut zu ergänzen. Doch hätte man es dabei belassen, wären weder die Formen noch die Themen der Vasen besonders ungewöhnlich. Die Gefäße hätten sicher schwerer Käufer oder Interessenten gefunden und wahrscheinlich einen geringeren Preis erzielt.

Offensichtlich sollte durch diese tiefgreifenden Änderungen ganz bewusst der Zeitgeist und der Geschmack der damaligen Sammler und Käufer angesprochen werden. Der Zeitgeschmack zeigt sich insbesondere darin, dass die Satyrn auf dem Glockenkrater F 2643 in der ersten Restaurierungsphase bekleidet worden sind (*Abb. 11*). Die Bildthemen und die Vorbilder, die für diese Gefäße gewählt wurden, können somit Vorstellungen, Interessen und Vorlieben der neuzeitlichen Besitzer dieser Vasen widerspiegeln. Hierfür ist F 2643 ein besonders gutes Beispiel: Die Wahl eines anspruchsvollen Themas, das die beiden Sphären, das apollinische und das dionysische, vereint.

Zum Schluss bleibt die Frage, welcher Zustand der Gefäße bewahrt werden soll, der letzte mit den neuzeitlichen Restaurierungen oder der erste, ursprünglich antike. Dies lässt sich nur von Fall zu Fall entscheiden,⁴⁷ nicht zuletzt abhängig davon, ob das Gefäß ausgestellt werden soll. Bei einigen Fällen wie bei dem Glockenkrater F 2643 (*Abb. 9*) war die Abnahme der Übermalungen sinnvoll, da so wieder die ursprüngliche Malerei zu Tage getreten ist, auch wenn sich einige Details nicht mehr verlässlich rekonstruieren lassen. Bei anderen stark restaurierten Gefäßen, insbesondere bei den Pasticii, ist nach eingehender Untersuchung und Dokumentation abzuwägen, ob die neuzeitlichen Zutaten entfernt werden sollen. So ist bei dem Maultierkopfrhyton F 4047 (*Abb. 6*) entschieden worden, den Altzustand zu belassen, da zum einen beim Auseinandernehmen nur einige wenige Fragmente übrig geblieben wären und zum anderen der restaurierte Zustand inzwischen selbst ein Teil der Geschichte des Gefäßes geworden ist.⁴⁸

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1a–c. 5 Fotos: B. Zimmermann.
 Abb. 2a–b © Antikensammlung Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.
 Abb. 3 nach: R. Gargiulo, *Raccolta de monumenti più interessanti del Re. Museo Borbonico e di varie collezioni private* (Neapel 1825) Taf. 117.
 Abb. 4 nach: J. Millingen, *Peintures antiques des vases grecs de la collection de Sir John Coghill Bart* (Rom 1817) Taf. 34, 1.
 Abb. 6–7. 9 © Antikensammlung Berlin, Staatliche Museen zu Berlin (Foto J. Laurentius).
 Abb. 8 nach: E. Gerhard, *Apulische Vasenbilder des Königl. Museums zu Berlin* (Berlin 1845) Taf. E 6.
 Abb. 10 © Antikensammlung Berlin, Staatliche Museen zu Berlin (Foto K. März).
 Abb. 11 nach: Ch. Lenormant – J. de Witte, *Élite des monuments céramographiques II* (Paris 1857) Taf. 76.

ABKÜRZUNGEN

- Furtwängler 1885 A. Furtwängler, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium I* (Berlin 1885).
 Gerhard 1836 E. Gerhard, *Berlins antike Bildwerke I* (Berlin 1836).
 Kästner 2002 U. Kästner, *Zur Geschichte der Berliner Vasensammlung*, in: M. Bentz (Hrsg.), *Vasenforschung und Corpus Vasorum Antiquorum. Standortbestimmung und Perspektiven*, CVA Deutschland Beih. 1 (München 2002) 133–144.
 Kästner 2007 U. Kästner, *Konservieren oder Restaurieren*, in: M. Bentz – U. Kästner (Hrsg.), *Konservieren oder restaurieren. Die Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute*, CVA Deutschland Beih. 3 (München 2007) 11–14.
 Kästner 2015 U. Kästner, *Vasenrestaurierungen des 19. Jahrhunderts in der Antikensammlung*, in: *Historische Techniken und Rezepte, Teil 2 – vergessen und wiederentdeckt. Beiträge des 9. Konservierungswissenschaftlichen Kolloquiums in Berlin/Brandenburg am 20. November 2015 in Berlin-Dahlem* (Petersberg 2015) 87–101.
 Trinkl 2013 E. Trinkl (Hrsg.), *Interdisziplinäre Dokumentations- und Visualisierungsmethoden*, CVA Österreich Beih. 1 (Wien 2013).

DANKSAGUNG

Ganz herzlich möchte ich mich bei Martin Langner und Stefan Schmidt für die Möglichkeit bedanken, auf der Tagung sprechen zu dürfen. Weiterhin geht ein besonderer Dank an die Restauratoren der Berliner Antikensammlung Anke Kobbe und Bernd Zimmermann, ohne deren Untersuchungen und Fotos dieser Beitrag nicht möglich gewesen wäre. Weitere Hinweise und Hilfe erhielt ich von Ursula Kästner, Bettina Kreuzer, Laura Puritani und Nina Zimmermann-Elseify.

ANMERKUNGEN

- 1 Kästner 2002; Kästner 2007; U. Kästner, *Vasenrestaurierungen von Raffaele Gargiulo in der Berliner Antikensammlung*, *Technè: la science au service de l'histoire de l'art et des civilisations* 32, 2010, 38–46; Kästner 2015.
- 2 Kästner 2015, 98.
- 3 Eine Ausnahme bildete der Galeriedienstler Thora, der die Restaurierung der Loutrophore F 2374 durchführte, wie die ein-

- geritzte Signatur unter dem Fuß „T. Thora restaurirt 1829“ ver-
rät, siehe CVA Berlin 15 Taf. 58; Kästner 2015, 98.
- 4 Zu Gargiulo siehe: D. Saunders – M. Svoboda – A. Milanese,
Exactitude and Mastery. Raffaele Gargiulo's Work as Restorer,
in: U. Kästner – D. Saunders (Hrsg.), Dangerous Perfection.
Ancient Funerary Vases from Southern Italy (Los Angeles
2016) 43–66; U. Kästner – D. Saund, Gefährliche Perfektion.
Antike Grabvasen aus Apulien (Berlin 2016) 10–13.
- 5 Zu den verschiedenen naturwissenschaftlichen Untersuchungs-
methoden siehe Trinkl 2013.
- 6 CVA Berlin 18 Beil. 10. 11. Siehe auch B. Vak, Auf der Suche
nach dem Original. Anwendungen und Illustrationen natur-
wissenschaftlicher Diagnostik an attisch figürlicher Keramik
aus der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums, in:
Trinkl 2013, 52–55.
- 7 H 23,3 cm.
- 8 Zu Leopold Seligmann siehe U. Offerhaus, Familie und Bank-
haus Seligmann in Koblenz und Köln (Koblenz 2016) bes.
269–273 zu seinem Interesse an Kunst und seiner Kunstsamm-
lung.
- 9 Zu Robert Zahn siehe G. Heres, Robert Zahn. Ein Beitrag zur
Geschichte der Berliner Antikensammlung, FuB 12, 1970,
7–20; U. Kästner, Vom Einzelstück zum Fundkomplex. Edu-
ard Gerhards und Robert Zahns Erwerbungen für das Berliner
Museum, in: St. Schmidt – M. Steinhart (Hrsg.), Sammeln und
Erforschen. Griechische Vasen in neuzeitlichen Sammlungen,
CVA Deutschland Beih. 6 (München 2014) bes. 108–110.
- 10 Zum Ausscheiden Zahns aus dem Museumsdienst im Jahr 1935
siehe BerlMus 56, 1935, 69. Für das Jahr 1935 spricht auch,
dass die Inventarnummern vor der Oinochoe 31485 ebenfalls 1935
in das Inventar eingetragen worden sind.
- 11 Wien, Kunsthistorisches Museum IV 3715: CVA Wien 1
Taf. 45, 3–6; BAPD 11216.
- 12 K. Masner, Die Sammlung antiker Vasen und Terracotten im
K. K. Oesterreich. Museum (Wien 1892) 54 Abb. 29. Auf dieser
Zeichnung ist der Fuß falsch ergänzt.
- 13 R. Gargiulo, Raccolta de monumenti più interessanti del Re.
Museo Barbonico e di varie collezioni private (Neapel 1825)
Tafel 117.
- 14 Cambridge GR 8.1937: ABV 526, 1; BAPD 330787; CVA Cam-
bridge 2 III H Taf. 2, 3.
- 15 J. Millingen, Peintures antiques des vases grecs de la collection
de Sir John Coghill Bart. (Rom 1817) Taf. 34, 1.
- 16 Zu den sog. Pasticci siehe Kästner 2015, 92–94. So ist z.B. bei
der Hydria Berlin F 2175 auf der Vorderseite ein rotfiguriges
Fragment eingesetzt worden: CVA Berlin 9 Taf. 2; BAPD
202461.
- 17 Vgl. z.B. London BM 1837,0609.47 (B 158): ABV 368, 105;
BAPD 302100. Allerdings ist die Art der Gewandwiedergabe,
bei der die Falten auf einen Punkt zulaufen, ohne Parallele in
der Leagrosgruppe. Diesen Hinweis verdanke ich Bettina
Kreuzer.
- 18 Ähnlich den Oinochoen der Klasse von Würzburg 346 mit
schwarzem Kragen, niedrigem Rundstabenkel und Echinus-
fuß, die den Ring-Collar-Oinochoen nahestehen: ABV 420f.;
Para 180f. Allerdings ist der Körper der Berliner Oinochoe
birnenförmiger.
- 19 Hierfür sprechen auch die beiden umlaufenden roten Linien
auf dem Bauch, die häufiger auf Glanztongefäßen anzutreffen
sind, so z.B. auf den Ring-Collar-Oinochoen: ABV 419, 1. 2;
B.A. Sparkes – L. Talcott, Black and Plain Pottery of the 6th, 5th
and 4th Centuries B.C., Agora 12 (Princeton 1970) 58f.
- 20 Vgl. auch weißgrundige Lekythos Berlin V.I. 4982,107, deren
Bemalung die der Lekythos des Bosanquetmalers Athen NM
1935 kopiert: CVA Berlin 12 Taf. 48, 1. 2.
- 21 Furtwängler 1885, 1027 Nr. 4047.
- 22 CVA Berlin 18 Taf. 58. Rek. H 22 cm – L 30 cm.
- 23 Zu Alessandro François siehe F. Buranelli, Alessandro François
e gli scavi di Vulci, in: F. Buranelli (Hrsg.), La tomba François
di Vulci, Ausstellungskatalog Vatikan (Rom 1987) 23–28;
F. Bubenheimer-Erhard, Die „ägyptische Grotte“ von Vulci.
Zum Beginn der Archäologie als wissenschaftliche Disziplin,
Palilia 22 (Wiesbaden 2010) 44f.
- 24 Vgl. hierzu CVA Berlin 18 Beil. 9.
- 25 Paris, Petit Palais ADut 367: ARV2 357, 74; BAPD 203756;
H. Hoffmann, Attic Red-Figured Rhyta (Mainz 1962) 9 Nr. 5
Taf. 1, 3. 4; P. Pelletier-Hornby, Un monde d'images. Les vases
antiques de la Collection Dutuit (Paris 2013) 78–81 Nr. 29.
- 26 Ausführlich: CVA Berlin 11 Taf. 47.
- 27 Furtwängler 1885, S. XIV.
- 28 BAPD 217936: in der Beschreibung ist die Rede von „Hermes,
Athena seated“.
- 29 K. Kathariou, Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου και
η εποχή του (Thessaloniki 2002) 217 MEL 40.
- 30 Siehe die Zeichnung CVA Berlin 11, 51 Abb. 20.
- 31 Siehe die Zeichnung CVA Berlin 11, 50 Abb. 19.
- 32 Kathariou a. O. (Anm. 29).
- 33 E. Gerhard, Apulische Vasenbilder des Königl. Museums
zu Berlin (Berlin 1845) 34 Taf. E 6.
- 34 K. Levezow, Verzeichniß der antiken Denkmäler im Antiqua-
rium des Königl. Museums zu Berlin (Berlin 1834) 207f.
Nr. 904.
- 35 Gerhard 1836, 267f. Nr. 904.
- 36 Furtwängler 1885, S. XIV.
- 37 S. Netzer, Jacob Salomon Bartholdy. Ein Diplomat Preußens in
Rom (1815–1825) und ein Wegbereiter des Königl. Mu-
seums in Berlin, JbPreussKul 41, 2004, 119–160.
- 38 Ausführlich: CVA Berlin 11 Taf. 42; seither erschienene Litera-
tur: A. Schöne-Denkinger – N. Zimmermann-Elseify, Neue
Einblicke in griechische Vasen, AW 2011, H. 4, 33 f. Abb. 1–3;
Kästner 2015, 98 Abb. 18 a. b.
- 39 Furtwängler 1885, S. XIV.
- 40 K.A. Neugebauer, Führer durch das Antiquarium 2. Vasen
(Berlin 1932) 130f.
- 41 Diesen Hinweis verdanke ich Agnes Schwarzaier.
- 42 CVA Berlin 11, Taf. 67.
- 43 Ch. Lenormant – J. de Witte, Élite des monuments céramogra-
phiques II (Paris 1857) 232–234 Taf. 76.
- 44 Th. Panofka, Il Museo Bartoldiano (Berlin 1827) 137.
- 45 Ebd.
- 46 Gerhard 1836, 276f. Nr. 983.
- 47 Siehe Kästner 2007, 13. Hingegen sind R. Fürhacker – S. Karl,
Die Dokumentation historischer Restaurierungen antiker Ke-
ramik am Beispiel zweier Gefäße aus dem Universalmuseum
Joanneum unter besonderer Berücksichtigung der industriellen
Computertomografie, in: Trinkl 2013, 158 offensichtlich grund-
sätzlich gegen die Abnahme von alten Ergänzungen, denn sie
möchten „die Zerstörung historischer Restaurierungen vermei-
den“, da durch den Einsatz naturwissenschaftlicher Unter-
suchungen „Techniken zur Verfügung“ stehen, „über die viele
archäologisch relevante Informationen gewonnen werden könn-
en, ohne sichtbare Veränderungen am Objekt vorzunehmen“.
- 48 Siehe hierzu Kästner 2002, 142f.; Kästner 2007, 14; Kästner
2015, 100.

Liste der Autoren

Isabelle Algrain, Centre de Recherches en Archéologie et Patrimoine, Université libre de Bruxelles, ialgrain@ulb.ac.be

Richard A. Bidgood, rbidgood@fandm.edu

Nathalie Buisson, Département de la conservation, Bibliothèque nationale de France, nathalie.buisson@bnu.fr

Anne Coulié, Department of Antiquités grecques, étrusques et romaines, Musée du Louvre, Anne.Coulié@louvre.fr

Norbert Eschbach, Institut für Altertumswissenschaften, Universität Gießen, Norbert.Eschbach@archaeologie.uni-giessen.de

Cécile Jubier, Département Histoire de l'Art et Archéologie, Université de Perpignan Via Domitia, cecile.galinier@univ-perp.fr

Bettina Kreuzer, CVA, Universität Freiburg, Bettina.Kreuzer@archaeologie.uni-freiburg.de

Martin Langner, Institut für Digital Humanities, Universität Göttingen, Martin.Langner@uni-goettingen.de

Kathleen M. Lynch, Department of Classics, University of Cincinnati, lynchkn@ucmail.uc.edu

Angelika Schöne-Denkinger, CVA, Staatliche Museen zu Berlin, schoene-denkinger@web.de

E. Marianne Stern, e.m.stern@tele2.nl

Alexandra Villing, Department of Greece and Rome, The British Museum, AVilling@britishmuseum.org

Vicky Vlachou, École française d'Athènes, vasiliki.vlachou@efa.gr

