

H. Alan Shapiro, Mario Iozzo und Adrienne Lezzi-Hafter (Herausgeber), **The François Vase**. Akanthus Proceedings III. (I) **New Perspectives**. Papers of the International Symposium Villa Spelman, Florence 23–24 May, 2003. 192 Seiten mit 84 Schwarzweißabbildungen, 4 Grafiken. (II) **The Photographs**. 8 Seiten und 48 Tafeln. Verlag Akanthus, Kilchberg 2013.

Das Herzstück dieser Publikation ist der separat gebundene Tafelteil mit den hervorragenden farbigen Abbildungen der Françoisvase nach neuen Fotos von Fernando Guerrini, die vom Mitherausgeber Mario Iozzo koordiniert sind. Es ist die erste vollständige

photographische Dokumentation des Meisterwerkes. Das sehr übersichtliche Tafellayout hat die Verlegerin und Mitherausgeberin Adrienne Lezzi-Hafter entworfen, die schwierige Computeradaption stammt von Mark Manion. Vorangestellt sind vier Aufnahmen des ganzen Gefäßes und Profilzeichnungen, gefolgt von den Henkelbildern. Auf ausklappbaren Tafeln ist jeder Fries in seiner ganzen Länge abgebildet. Begleitet werden diese Gesamtaufnahmen von den Beischriften in lateinischer Umschrift unterhalb der jeweils zugehörigen Figur und außerdem von den Zeichnungen Karl Reichholds, die er 1899, kurz vor der mutwilligen Zerstörung des monumentalen Gefäßes, angefertigt hat und die bisher den besten Überblick boten. Die jeweils folgenden zwei bis vier Tafeln zeigen Vergrößerungen der wichtigsten Abschnitte, in denen sich die Meisterschaft der Zeichnung bis ins Detail offenbart. Die sinnvolle Anordnung der Tafeln (beide Seiten parallel von oben nach unten), erlaubt es, jede gewünschte Darstellung leicht zu finden. Besondere Sorgfalt ist auch auf die Abstimmung der Farben verwendet, die absolut originalgetreu wirken. Ergänzt wird der Tafelband von einer erklärenden Beschreibung mit dem mythologischen Hintergrund in einer geistvollen, dem Kunstwerk angepassten Darstellungsweise aus der Feder von Frau Lezzi-Hafter. Ihr Grundgedanke ist, dass die Mythenbilder zu einer metaphorischen Darstellung der Lebensphasen eines griechischen Adligen zusammengefügt sind.

Mit dieser neuen Präsentation ist es verlockend, sich in die elf Beiträge von Teilnehmern des Symposiums in Florenz hineinzudenken, die sich fast alle schon vorher durch umfangreiche Publikationen zur Françoisvase ausgewiesen haben.

Den Anfang macht der Herausgeber Alan Shapiro (*The François Vase: 175 Years of Interpretation*) mit einem Überblick über die Erforschung des einzigartigen Kunstwerkes. Er analysiert in vorbildlicher Weise die unterschiedlichen Tendenzen bei der Interpretation der Bilder, wobei sich zwei Lager gebildet haben: Die einen suchen den Schlüssel für ein zusammenhängendes Bildprogramm, während andere die vielen Darstellungen als eine Anthologie der Mythen in jener Zeit betrachten oder die besonderen Vorlieben des Auftraggebers verwirklicht sehen. Was jedoch in den folgenden Beiträgen vor allem angestrebt werde, sei der Versuch, die Vase in ihrem Kontext zu verstehen. Der Schlüssel müsse in der athenischen Gesellschaft der nachsolonischen Epoche gesucht werden, aber auch das Symposium, für das die Gefäßform bestimmt war, und der etruskische Fundort gehören zum Kontext. Genannt werden auch die in der Zwischenzeit erschienenen Veröffentlichungen, insbesondere die sorgsame Klitiasmonographie von Toko Hirayama, *Klitias and the Attic Black-Figure Vases in the Sixth-Century B. C.* (Tokio 2010), die in den Texten leider nicht mehr berücksichtigt werden konnten.

Maria Grazia Marzi (*Was the François Crater the only Piece from the Dolciano Tomb?*) fasst die Ergeb-

nisse ihrer langjährigen Archivstudien zu der Grabungstätigkeit von Alessandro François zwischen 1842 und 1845 zusammen, mit deren Hilfe es ihr gelungen ist, die Ausgrabungen des Camucia-Tumulus bei Cortona und des Fonte-Rotella-Tumulus im großherzoglichen Besitz Dolciano bei Chiusi, in dem die Françoisvase gefunden wurde, zu rekonstruieren. Die Autorin stützt sich dabei vor allem auf die Briefe des Ausgräbers an die Baroness Giulia Sergardi, die seine Grabungen finanzierte und dafür die Hälfte der Funde oder den Gegenwert erhielt. Die Sammlung Sergardi wurde später in toto vom Archäologischen Museum in Florenz erworben, bei vielen Objekten fehlte jedoch die Herkunftsangabe. Marzi kann nun beweisen, dass einige griechische Vasen und andere Funde, die bisher dem Camucia-Tumulus zugewiesen worden waren, in Wirklichkeit aus dem Tumulus Fonte Rotella in der Gemarkung Dolciano stammen, dessen genaue Lage heute nicht mehr bekannt ist. Der Camucia-Tumulus enthielt nämlich nach dem Grabungsbericht und der zeichnerischen Dokumentation keine bemalten Vasen, während solche, vor allem zwei samische Gesichtskanthaloi und ein Teller aus dem Umkreis des Lydos, in verschiedenen Briefen ausdrücklich als Funde des Fonte-Rotella-Tumulus erwähnt werden. Da François allerdings auch bei seinen Suchgrabungen in Dolciano bei Chiusi etwa zwanzig Gefäße ausgegraben hat, von denen die Familie Sergardi ebenfalls ihren Anteil erhielt, ist nicht für alle Vasen dieser Sammlung die Herkunft aus dem Fonte-Rotella-Tumulus gesichert. Die unterschiedliche Entstehungszeit der wahrscheinlichen Mitfunde lässt auf mehrere Bestattungen im Fonte-Rotella-Tumulus schließen. Die Untersuchungen von Marzi sind von besonderer Aktualität, da das Archäologische Museum in Florenz inzwischen die Vasen der Sammlung Sergardi der Comune von Cortona für ihr neues Museum »zurückerrichtet« hat (vgl. P. Zamarchi Grassi in: S. Fortunelli [Hrsg.], *Il Museo della città Etrusca e Romana di Cortona. Catalogo delle collezioni* [Florenz 2005] 105–140).

Christoph Reusser (*The François Vase in the Context of the Earliest Attic Imports to Etruria*) tritt als einziger der Referenten für eine *Lectio etrusca* der Françoisvase ein, wie sie von Cornelia Isler-Kerényi 1997 vorgeschlagen wurde. Er begründet seine Stellungnahme mit einer sorgfältigen Analyse der frühesten Importe attischer Keramik nach Etrurien und speziell der Verteilung der frühen bemalten Vasen in der Umgebung von Chiusi, der Fundzusammenhänge und der bevorzugten Gefäßformen. Hierdurch entwirft er ein anschauliches Bild der Handelsbeziehungen und des frühen Interesses der etruskischen Aristokratie an attischer Keramik, wobei zuerst Cerveteri und später auch Gravisca eine führende Rolle zukommt; andere Orte folgten zwischen 590 und 570 v. Chr. Die meisten attischen Vasen vom späten siebten und frühen sechsten Jahrhundert stammen aus sogenannten Fürstengräbern, erst seit dem zweiten Viertel des sechsten Jahrhunderts finden sich attische Vasen auch in weni-

ger reichen Gräbern. Die Françoisvase ist daher nicht, wie häufig angenommen, einer der ersten attischen Importe nach Etrurien, sondern muss aus einem der späteren Fürstengräber stammen. Inzwischen hatten die Etrusker schon an mehreren Orten große Mischgefäße mit figürlichen Friesen kennengelernt, vor allem in der Gegend von Chiusi, und dekorierten auch schon selbst verschiedene Gegenstände mit griechischen Mythenbildern. Der Verfasser hält es daher für möglich, dass die Françoisvase von einem etruskischen Kunden in Auftrag gegeben wurde. Schließlich verweist er noch auf die Serie großer etruskischer Bronzevasen aus Fürstengräbern des späten siebten und frühen sechsten Jahrhunderts, an welche sich die Françoisvase möglicherweise anschließe.

Angeregt durch die Diskussionen vor dem Original, das für die Tagungsteilnehmer von der Vitrine befreit worden war, und durch eigene Beobachtungen hat Mario Iozzo (*The François Vase. Notes on Technical Aspects and Function*) die Bohrlöcher und Gebrauchsspuren mit optischen Hilfsmitteln nochmals genau untersucht und kommt zu dem wichtigen Ergebnis, dass alle Löcher nach dem Brand mit einem Handbohrer ausgeführt wurden und daher von einer antiken Reparatur stammen. Nach der Anordnung der Löcher, die sich nur im Henkelbereich finden, und der Brüche waren jeweils beide Henkel, sowohl der hufeisenförmige Henkel wie der Volutenhenkel, an ihrer Basis gebrochen, während der übrige Gefäßkörper unbeschädigt geblieben war. Dieses Unglück hat sich vielleicht beim Anheben des schweren Gefäßes (leer zweiundzwanzig Kilo, gefüllt über einhundert Kilogramm) ereignet. Nach den Resten von Bleidraht in einigen Löchern wurde die Reparatur wahrscheinlich in Athen ausgeführt, da die Etrusker hierfür in der Regel lokale Bronze verwendeten. Zusammen mit den bisher übersehenen Benutzungsspuren, nämlich konzentrischen Kratzern von metallenen Schöpfern im Gefäßinneren, bestärken die Reparaturen mit Bleidraht die Wahrscheinlichkeit, dass die François-Vase zunächst für ein athenisches Symposion bestimmt war. Hierfür zieht Iozzo auch das Fassungsvermögen des Kraters heran, das dem doppelten Standardmaß (*metretes*) entspricht, dessen Einführung Solon zugeschrieben wird. Demnach wurde der Krater erst nach der Reparatur nach Etrurien exportiert, wo er möglicherweise nur eine repräsentative Funktion erfüllte, da der Gefäßkörper durch die Bohrlöcher wahrscheinlich undicht geworden war.

Jasper Gaunt (*Ergotimos Epoiesen: The Potter's Contribution to the François Vase*), dessen Beitrag sich dem Töpfer der Françoisvase widmet, gibt uns zunächst einen Überblick über die Volutenkratere, die vorher entstanden sind, vor allem in Sparta, seltener in Korinth und nur vereinzelt in Athen, wobei er auch die Bronzegefäße berücksichtigt. Vor diesem Hintergrund hebt sich eindrucksvoll die neuartige Form der Françoisvase ab, die der Verfasser als revolutionäre Leistung des Töpfers Ergotimos beschreibt. Die pal-

mettenblattförmigen Elemente in den Zwickeln der Henkelvoluten erkennt er als Anleihen aus der Architektur, durch welche der monumentale Charakter des Tongefäßes akzentuiert wird. Er beschreibt auch, wie kunstfertig Ergotimos sein Ziel verfolgt hat, schon durch die Gefäßform Ornamentzonen so weit wie möglich zu vermeiden und ein Maximum der Oberfläche den figürlichen Friesen zur Verfügung zu stellen, wobei er den Dinoi des Gorgomalers und des Sophilos verpflichtet ist. Gaunt folgert daraus einen tiefen Respekt zwischen Töpfer und Maler bei der Planung der Françoisvase; diese Harmonie bestätigt sich auch bei dem von beiden signierten Untersatz in New York. Aus den von Klitias bemalten Fragmenten erschließt Gaunt zwei weitere Volutenkratere, die vermutlich auch von Ergotimos getöpft wurden.

Mario Torelli (*The Destiny of the Hero – Toward a Structural Reading of the François Krater*) schlägt für die Mythenfrieze der Françoisvase ein planvolles Bildprogramm vor, für das er den anthropologischen Ansatz von Jean-Pierre Vernant übernimmt. Ausgehend von der Platzierung der beiden Doppelsignaturen, die den Beginn der Erzählung, die Landung des Theseus auf Delos (*sic!*) und deren Höhepunkt, die Hochzeit des Peleus, markieren, entwirft er eine programmatische Struktur des gesamten Bildschmucks. Hiernach sind die Mythen um Achill und um Theseus zu einem Paradeigma der aristokratischen Lebensphasen miteinander verbunden, angefangen von den Tapferkeitsbeweisen als Voraussetzung für die Initiation der Epheben im obersten Fries: Die Jünglinge und Mädchen, die durch die Heldentat des Theseus gerettet wurden, führen den Geranos auf, und auf der Gegenseite beteiligt sich Peleus an der kalydonischen Eberjagd. Im Fries darunter aristokratische Heldentaten wie der Kampf gegen Gesetzlosigkeit: Theseus mit den Lapithen im Kampf gegen die Kentauren, gegenüber die Wettkämpfe der Männer: Wagenrennen bei den Leichenspielen für Patroklos. Im umlaufenden Hauptfries dann als verdienter Lohn für die Heldentaten eine illustre Hochzeit wie die des Peleus und der Thetis. Der Handschlag zwischen Peleus und Chiron sei die Akme des Bildprogramms, und nicht zufällig stehe die Signatur des Klitias senkrecht darunter. Die Auswahl und Anordnung der Götter erklärt der Verfasser mit der kosmologischen Struktur der Prozession, in der alle Götter eine bestimmte Funktion haben. Für den wichtigsten Bedeutungsträger der Hauptseite hält er den frontalen Dionysos, der mit der Weinamphora als Geschenk die Durchführung der Zeremonie garantiert. Den Lebensphasen fügt der Maler im untersten Fries noch eine moralische Botschaft über die richtige und falsche Verwendung der Metis hinzu: Ihr Einsatz für eine frevelhafte Tat wie die Ermordung des Troilos auf der Hauptseite führe zum Tod des Achill, während die Gegenseite zeige, dass Hephaistos mit dem richtigen Gebrauch der Metis die Wiederaufnahme in den Olymp erreicht habe. Den Kampf der Pygmäen gegen die Kraniche auf dem Fuß der Vase

deutet der Verfasser als eine Anspielung auf die Grenzen der Welt, während die Bilder auf den Henkeln einen Todesbezug haben: die Gorgo ebenso wie die Potnia Theron und vor allem die Bergung der Leiche des Achill für eine ehrenvolle Bestattung. Auf diese Weise erklärt er das gesamte Bildprogramm des Kraters als Metapher für den Lebenszyklus des adligen Mannes. Darüber hinaus verweist er auf eine zweite Deutungsebene, in der sich die zentralen Rollen von Dionysos und Apollon abzeichnen. In den Bereich des Dionysos gehört die Rückführung des Hephaistos in den Olymp, die dionysische Jenseitshoffnungen vermitteln könne.

Ganz anders sieht Bettina Kreuzer (Reading the Françoisvase: Myth as Case Study and the Hero as Exemplum) den Schlüssel zum Verständnis von Klitias' Bildprogramm in der schwierigen inneren Situation Athens in nachsolonischer Zeit. Die ausgewählten Mythen und Heroen sollen die Teilnehmer des antiken Symposions an die wichtigen Werte des gesellschaftlichen Zusammenlebens in der Polis erinnern, für die schon Solon zu seiner Zeit geworben hat. Als Bestätigung wird die Hydria des Prometheusmalers in Leiden herangezogen, auf der der Kampf zwischen Theseus und dem Minotauros von inschriftlich benannten Figuren gerahmt wird, die deutlich auf Solons Reformprogramm anspielen, vor allem Demodike und Timodike. Die Kernbegriffe der Françoisvase seien Sophrosyne und Arete als Gegenpole zu Hybris. Einigen der dargestellten Mythen liegt ein Frevel zugrunde (Minotauros, Kalydonischer Eber, Kentaurenmachie), der durch eine Heldentat gesühnt wird, welche die Polis von Unheil befreit. Mehr als den einzelnen Helden stelle Klitias dabei die Aktion der Gruppe in den Vordergrund. Vor allem der Hochzeitszug betont die Bedeutung der verantwortungsvollen Gemeinschaft und die begleitenden Personifikationen, insbesondere die selten dargestellten Horen (Eunomia, Dike und Eirene) sowie ihre Mutter Themis bürgen für eine intakte Gesellschaft. Während Klitias damit als Verteidiger moralischer Normen beschrieben wird, zeige sein Dionysos einen Ausweg aus dieser strengen Pflicht, denn er bringe mit dem Wein Freude und Entspannung.

Jenifer Neils (Contextualizing the François Vase) geht davon aus, dass der außerordentlich große, kunstvolle Krater mit den vielen ungewöhnlichen Szenen nur als Weihgeschenk oder für eine besondere Hochzeit konzipiert sein kann. Der Fundort spricht für die zweite Möglichkeit. Ihre konkrete Deutung als Auftragsarbeit für die Hochzeit von Megakles, Sohn des Alkmaion und der Agariste, Tochter des Tyrannen Kleisthenes von Sikyon, wird einleuchtend begründet: Das dominierende Thema der Vase, die mythische Hochzeit, findet sich nicht nur im Hauptfries, sondern wird auch in mehreren anderen Friesen angesprochen (Theseus und Ariadne, Atalante und Melanion, Peirithoos und Hippodameia, Hephaistos und Aphrodite, vielleicht sogar Achill und Polyxena). Daneben

spielt aber auch der Wettkampf und Kampf eine wichtige Rolle im Bildprogramm, was sich nach der Verfasserin auf den Agon bezieht, den Kleisthenes für die Freier seiner Tochter ausgelobt hat, und zwar anlässlich seines Sieges im Wagenrennen bei den Olympischen Spielen 576 oder 572 v. Chr. Das zweite Datum ließe sich mit einer frühen Datierung der Françoisvase (um 570 v. Chr.) vereinbaren. Die Neuordnung der Panathenäischen Spiele (566 v. Chr.) kann dann allerdings kaum mehr die Gestaltung der Mythenbilder beeinflusst haben. Dies betrifft einen weiteren Vorschlag der Autorin, nämlich dass verschiedene Elemente der Darstellungen vor allem im Hochzeitszug von der Panathenäenprozession und anderen Festritten inspiriert worden seien, wie zum Beispiel die SOS-Amphore des Dionysos, deren Form an die panathenäischen Preisamphoren erinnere. Das gesamte Bildprogramm, das von oben nach unten gelesen werden müsse, deutet Neils als Inbegriff des aristokratisch-bürgerlichen Lebens, dessen Ideale am besten von Theseus verkörpert werden, der auch als Gründer der Panathenäen galt.

Ralf von den Hoff (Theseus, the François Vase and Athens in the Sixth Century B. C.) konzentriert sich auf die Figur des Theseus, dessen erster Auftritt in der attischen Bildkunst auf der Françoisvase überliefert ist. Durch die Analyse der Theseusbilder des Klitias und seiner Zeitgenossen sollen die Ideen und Interessen aufgedeckt werden, die der Wandlung des Theseus vom panhellenischen Heros zum athenischen Polishelden zugrunde liegen, auch ohne dass die Vasenmaler sich dessen bewusst waren. Der Verfasser erklärt den Theseusfries des Klitias als fortschreitende Erzählung anhand von lose verbundenen Einzelszenen: der Landung des Schiffs in Kreta mit der betenden Mannschaft, dem Zug der für Minotauros bestimmten Mädchen und Knaben, die sich beim Kultanz an den Händen fassen und von dem Leier spielenden Theseus angeführt werden, bis hin zu Ariadne, die sich in den ankommenden Helden verliebt und mit dem rettenden Garnknäuel auf ein glückliches Ende vorausweist. Im Zentrum stehen die Mädchen und Knaben im archaischen Darstellungsschema der aristokratischen Jugend, wodurch deutlich gemacht wird, dass es sich um ein kollektives Unternehmen unter Führung von Theseus handelt. Die beigeschriebenen Namen bestätigen, dass diese Kinder die athenische Elite repräsentieren. Theseus wird in diesem Fries als attischer Heros in Anspruch genommen, der durch seine Rolle als Anführer und Vorbild die Ideale und die Lebensweise der herrschenden Klasse vertritt. Auf anderen Vasen werde dagegen der Sieg des Theseus über Minotauros als Rettung für die gesamte Polis dargestellt. Die sprechenden Namen der Zuschauer auf einer tyrrenischen Hydria spielen auf abstrakte politische Konzepte an (δημος, δίκη, ἄστυ, τιμή), die nach dem Verfasser Theseus als Kämpfer für Gerechtigkeit zugunsten des Demos und der Stadt auszeichnen. Die Françoisvase zeige Theseus auch

noch in anderen Rollen: Die aristokratische Ideologie verkörpere er auch als Musiker und werbender Jüngling gegenüber Ariadne. In einer untergeordneten Rolle erscheine er in der Hoplitengemeinschaft beim Kampf gegen die Kentaurer, was ihn eher als Vertreter der Mittelklasse kenntlich mache. Der Autor folgert daraus, dass die Vasenbilder zwar spiegeln, wie Theseus als Paradeigma für unterschiedliche Rollen zum Polisherer wurde, ein konsequentes politisches Programm sei aber nicht zu erkennen, sondern nur der Niederschlag der aktuellen Debatten über die Gesellschaftsordnung in einer Zeit der sozialen Krise und über die Rolle der Hopliten.

Judith M. Barringer (*Hunters and Hunting on the François Vase*) glaubt nicht, dass sich ein einheitliches Bildprogramm der Françoisvase unter einem einzigen Aspekt entschlüsseln lässt; sie hält jedoch die Jagd für ein wesentliches Thema, das in vielen Szenen sowohl direkt wie metaphorisch oder in Anspielungen einen thematischen Zusammenhang offenbare, der auf aristokratischer, heroischer und kriegerischer Ideologie beruht. Die kalydonische Eberjagd auf der Françoisvase ist absolut neuartig und in ihrer Vorbildlichkeit vielleicht die erste Darstellung dieses Themas. Barringer vermutet in ihrer aufschlussreichen Beschreibung, dass die Bogenschützen mit den spitzen Mützen durch die ersten Handelsbeziehungen Athens mit nordöstlichen Völkern angeregt worden seien, und bringt diese in Zusammenhang mit anderen orientalischen Motiven auf der Françoisvase, wie Sphingen, Greifen, Potnia Theron, Gorgonen und Tierkämpfen, die die aristokratische und heroische Natur der dargestellten Mythen betonen. Sie bemerkt, dass die sogenannten Skythen bei der kalydonischen Eberjagd nur zusammen mit Atalante dargestellt sind, vielleicht um deren Exotik zu unterstreichen, die später in ihrer Kleidung zum Ausdruck gebracht wird. Die kunstvolle Rahmung durch Sphingen und senkrechte Ornamentbänder sei ein Zeichen für die besondere Bedeutung der Eberjagd als Beginn der gesamten Bilderserie. Die auffallend ähnlichen antithetischen Sphingen im Tierkampffries legen den Vergleich zwischen der Jagd der tapferen Menschen und der Jagd der königlichen Raubkatzen wie in einem homerischen Gleichnis nahe. Durch die Gleichsetzung von Jagd und Krieg spielen auch einige der mythischen Frieße, wie die Verfolgung des Troilos, metaphorisch auf heroische Jagden an. Jagd und Wettkämpfe, wie bei den Leichenspielen für Patroklos, dienten der Vorbereitung auf die Kriegstüchtigkeit und wurden häufig gemeinsam dargestellt. Auch gibt es eine Verbindung zwischen einer erfolgreichen Jagd und dem Recht, am Symposion teilzunehmen. Auf die Jagd bezieht sich auch die Beute des Chiron, der sowohl Peleus als auch Achill in dieser Kunst unterwiesen hat. In umgekehrter Analogie kehren Krieg und Jagd im Kampf der Pygmäen und Kraniche auf dem Gefäßfuß wieder, eine Parodie auf homerische Schlachten mit befreiender Komik gegenüber den fei-

erlichen und ernsten Themen der übrigen Frieße. Die wichtigsten Bezugspunkte der Aristokratie des sechsten Jahrhunderts, zu denen neben Symposion und Kriegführung auch die Jagd gehört, würden damit auf einer heroisch-mythischen Ebene von der Françoisvase vertreten.

Zum Schluss betrachtet Adrienne Lezzi-Hafter (*Where the Wild Things Are – The Side-Themes on the François Krater*) das Gesamtprogramm von den Henkelseiten aus. Anders als beim umlaufenden Hochzeitszug auf dem Sophilosdinos, an den sich Klitias anlehnt, trennen die Henkel bei der Françoisvase Vorder- und Rückseite, wodurch das Bildprogramm eine klare Struktur erhält; zugleich überbrücken die Bilder auf und unter den Henkeln diese Trennung. Unter Beibehaltung des Grundgedankens, dass die Mythenbilder die verschiedenen Lebensphasen spiegeln (s. o.), hebt die Verfasserin drei Zonen voneinander ab, wobei sie sich auf Tonio Hölscher beruft: den Polisbezirk, der durch die Gesetze der Götter und Menschen geregelt wird, die wilde Natur mit ihren eigenen Gesetzen und dazwischen die ländliche Welt, die an den beiden anderen Bereichen teilhat. Im Mittelpunkt steht der Hochzeitszug, der in den Polisbezirk gehört, während die wilden Themen, wie die Gorgonen, die Tierkämpfe und der Kampf zwischen Pygmäen und Kranichen, bei denen immer der Tod gegenwärtig ist, in die Randzonen verdrängt sind, wo sie die Lebensphasen von allen Seiten bedrohen. Beide Henkel weisen dieselben Figuren auf, die als Schlüssel für die jeweils nebenstehenden Frieße verstanden werden können. Potnia Theron, die in die ländliche Zone gehört, bewacht das Erwachsenwerden von Jungen und Mädchen und ist deshalb den athenischen Kindern zugeordnet, die von Theseus in ein ungewisses Abenteuer geführt werden. Vom gegenüberliegenden Henkel beobachtet die Göttin die kalydonische Eberjagd, die wieder einen anderen Aspekt der Eingliederung in die Gesellschaft der Erwachsenen symbolisiert. Die Darstellung von Ajax mit der Leiche des Achill lässt sich als Akt der Freundschaft deuten und ebenso die in gleicher Ebene dargestellten Leichenspiele für Patroklos und auf der Gegenseite die Hilfe des Theseus im Kampf gegen die Kentaurer. In jedem Fries findet sich in der Henkelachse eine Zone des Übergangs, und zwar in jeweils unterschiedlicher Funktion.

Die Publikation ist ein Meilenstein in der Erforschung der Françoisvase. Die Beiträge zeigen eindrucksvoll, wie man sich diesem Meisterwerk von verschiedenen Seiten nähern kann, wobei immer neue Facetten sichtbar werden. Sowohl durch den Tafelband als auch durch die Symposiumsbeiträge werden der Reichtum wie die Vielschichtigkeit des Bilderzyklus auf dem einzigartigen Volutenkrater sowie das Geheimnis seiner Bestimmung neu beleuchtet.