

RÜDIGER SPLITTER, *Die »Kypselolade« in Olympia. Form, Funktion und Bildschmuck: Eine archäologische Rekonstruktion.* Verlag Philipp von Zabern, Mainz 2000. 173 Seiten, 46 Abbildungen, 2 Tafeln, 1 Falttafel, Frontispiz.

Rüdiger Splitter nimmt sich eines Themas an, das bereits seit der Frühphase der wissenschaftlichen Archäologie des ausgehenden 18. bzw. beginnenden 19. Jhs. bearbeitet wurde: Der Rekonstruktion der bei Pausanias im 5. Buch beschriebenen »Kypselolade«. Es handelt sich um das bei Pausanias als *λάρναξ* bezeichnete Weihgeschenk in Olympia, dessen Elfenbeinreliefs Themen aus der griechischen Mythologie zeigten. Insbesondere wegen dieser mythologischen Szenen, die in ihrer Mehrheit inschriftlich benannt waren, fand die Beschreibung des Periegeten große Beachtung. Eine ausführliche Forschungsdebatte über die Form und Funktion des Objektes, sowie die Anbringung des Bildschmucks erfolgte besonders im 19. Jh. Die letzte umfassende und zugleich richtungsweisende Monographie durch W. von Massow liegt mittlerweile über siebzig Jahre zurück (W. VON MASSOW, *Die Kypselolade.* Mitt. DAI Athen 41, 1916, 1 ff. Die vorliegende Arbeit knüpft an diese Diskussion des 19. und frühen 20. Jhs. an und konzentriert sich im Wesentlichen auf die antiquarische Rekonstruktion der Kypselolade als Ganzes und auf die ikonographische Rekonstruktion des Bildschmucks. Dabei gliedert sich die Arbeit in drei Teile: Dem Text zur Rekonstruktion der Lade, einschließlich des Bildschmuckes, schließt sich ein ausführlicher Katalog aller bekannten Sagenbilder der korinthischen Vasenmalerei an. In einem als Anhang bezeichneten dritten Teil wird die Forschungsgeschichte, insbesondere die des 18. und 19. Jhs. besprochen.

Nach den Angaben des Pausanias, der sich auf eine von Herodot überlieferte Legende stützt, soll in der Lade der spätere Herrscher und Tyrann von Korinth, Kypselos, als neugeborener Knabe versteckt worden sein. Die damals in Korinth herrschende Dynastie der Bakchiaden habe versucht, ihn zu töten, da ein Orakel-spruch seine künftige Herrschaft vorausgesagt hatte. In

seinem Versteck konnte Kypselos aber gerettet werden. Die Form der als Gefäß zu rekonstruierenden Lade sei nach Herodot (5,92e) ursprünglich als *κυψέλη* bezeichnet worden. Von dieser Bezeichnung habe der spätere Tyrann seinen Namen abgeleitet. Pausanias selbst bezeichnet das Gefäß als *λάρναξ*. Nachfolger des Kypselos weihten es nach Olympia, wo Pausanias es viele Jahrhunderte später zu sehen bekam. Andere Quellen berichten, Kypselos habe die Weihung selbst vorgenommen (S. 15 f.). Der Verfasser diskutiert im Zusammenhang mit diesen Quellen die Frage nach der Datierung des Stücks (S. 53 f.). Nimmt man die historischen Ereignisse als Grundlage, so kann es sich bei der Lade um ein Erbstück aus dem Hause der Eltern des Kypselos handeln, ebenso gut kann der Tyrann sie aber auch im Zuge der Legendenbildung um seine eigene Herrschaft in Auftrag gegeben haben. Das Stück ist demnach zwischen dem späten 8. und mittleren 6. Jh. v. Chr. entstanden. Eine genauere zeitliche Einordnung auf der Basis der literarischen Quellen ist nicht möglich.

Die Grundlage für eine Rekonstruktion der äußeren Form des Weihgeschenks bilden die in der antiken Literatur überlieferten Bezeichnungen des Objektes (S. 16 ff.). Der Verfasser wendet sich dabei gegen die allgemein verbreitete Annahme, bei der Lade handele es sich um einen Kasten oder eine viereckige Holztruhe, wie sie seit der Rekonstruktion durch W. von Massow in den Handbüchern erscheint. Er greift einen Vorschlag K. O. Müllers aus dem Jahre 1827 auf, der die Lade in einer runden Form rekonstruiert (S. 148 f.); eine These, die im späten 19. und 20. Jh. vereinzelt Befürworter fand (S. 156 f.), sich aber nie gegen die sog. Kastentheorie durchsetzen konnte.

Dabei geht der Verfasser von der Bedeutung des Wortes *λάρναξ* für die Kypselolade bei Pausanias aus. Er betont in Anlehnung an eine Untersuchung H. Bahlows, dass Pausanias das Wort lediglich allgemein für Behältnisse benutzt, in denen sich menschliche Wesen befinden (S. 18). Über die Form sage der Begriff nichts aus. Das gleiche Negativergebnis ergibt sich aus der bei Dion von Prusa überlieferten Bezeichnung des Objektes als *κιβωτός*. Lediglich die bei Herodot erwähnte und von Pausanias aufgegriffene Bezeichnung *κυψέλη* scheint einen Anhaltspunkt für eine Rekonstruktion zu bieten. Der Verfasser stützt sich auf eine Erklärung des Wortes von G. ROUX (Rev. *Études Anciennes* 65, 1963, 279 ff.), dessen Untersuchungen nahe gelegt haben, dass damit in der Antike ein Bienenstock bezeichnet wurde (S. 19). Daraus zieht er den Schluss, dass es sich bei der *κυψέλη* um ein »Gefäß von zylindrischer Form« gehandelt haben muss (S. 20). Problematisch ist diese Annahme allerdings deshalb, weil Pausanias den Begriff vermutlich von Herodot übernommen hat und als altertümliche Formulierung bezeichnet. Er selbst zieht angesichts des Weihgeschenkes die unspezifische Bezeichnung *λάρναξ* vor. Dies aber könnte dafür sprechen, dass er die Form des Objektes eben nicht mit der ihm geläufigen Bezeichnung *κυψέλη* verbinden konnte. Doch wie weit diese Annahme wahrscheinlich ist, sei dahingestellt. Es bleiben die gleichen Unsicherheiten wie zu Beginn des 20. Jhs.

Im nächsten Abschnitt bespricht der Verfasser die Verteilung des Bildschmucks auf dem Weihgeschenk

(S. 20f.). Pausanias teilt die Bilder in fünf als $\chi\omega\sigma\alpha$ bezeichnete Bildzonen auf. In seinem forschungsgeschichtlichen Anhang skizziert der Verfasser die beiden Hauptthesen, die sog. Seitentheorie und die sog. Streifentheorie (S. 142 ff.; 148 ff.). Bei dieser im frühen 19. Jh. geführten Diskussion ging es um die Frage, ob mit den $\chi\omega\sigma\alpha$ die Seiten einer Truhe gemeint gewesen waren oder aber durchgehende Bildstreifen. Der innere Zusammenhang der $\chi\omega\sigma\alpha$ und ein Vergleich mit der Bildabfolge auf griechischen Vasen haben bereits früh zu einer Entscheidung zugunsten der sog. Streifentheorie geführt. Offen blieb die Frage, ob sich die Streifen um die Truhe als Ganzes herumzogen, sich auf eine Langseite und die beiden anzunehmenden Schmalseiten beschränkten, oder aber lediglich auf eine einzige Langseite. Spätestens seit der Rekonstruktion der Lade als rechteckiger Kasten durch A. Furtwängler und W. von Massow hat sich letztere Variante durchgesetzt (S. 156 ff.). Der Verfasser greift dagegen auf die Diskussion um die Begriffe $\pi\epsilon\rho\acute{\iota}\omicron\delta\omicron\varsigma$ (Umgang) und $\pi\epsilon\rho\iota\epsilon\upsilon\alpha\iota$ (herumgehen) zurück, die Pausanias im Zusammenhang mit seiner Beschreibung der zweiten und vierten $\chi\omega\sigma\alpha$ benutzt (S. 20). Diese Begriffe drücken ein Herumgehen um das Weihgeschenk aus, das eine Verteilung der Bilder auf mehrere Seiten impliziert. Während Forscher wie J. Overbeck und O. Jahn das »Herumgehen« des Pausanias auf einen Weg entlang dreier Seiten einer Truhe beschränkten, sieht der Verfasser dagegen die Rekonstruktion des Weihgeschenk als rundes bzw. zylindrisches Objekt bestätigt.

Im Anschluss an diese antiquarischen Fragen steht die ikonographische Rekonstruktion des Bildschmucks im Mittelpunkt (S. 23 ff.). Auf diesen Teil der Untersuchung bezieht sich der umfangreiche Katalog korinthischer Sagenbilder im Anschluss an den Text. Der Verfasser beginnt mit dem ersten Streifen und bespricht der Beschreibung Pausanias' folgend Szene für Szene. Der Benennung folgen jeweils die Zitate der Textstellen, Literaturangaben und ein Kommentar. Der Kommentar enthält die Hinweise auf Bildparallelen und fasst die jeweiligen Forschungsmeinungen zusammen. Diese Bildparallelen sind oft weit gestreut und rekrutieren sich aus der Gesamtheit der archaischen und nacharchaischen Kunst und keineswegs nur auf die im Katalog aufgelisteten korinthischen Bilder. Wenn sich Parallelen aus dem Vergleich mit der korinthischen Keramik ergeben, so werden diese besonders hervorgehoben. Der Bezug zwischen Katalog und Text bleibt an vielen Stellen allerdings unklar.

In weiten Teilen folgt der Verfasser den Benennungen des Pausanias und verteidigt sie in einigen Fällen auch gegen die Skepsis neuzeitlicher Interpreten. Dies gilt besonders für die Szenen des fünften Streifens (S. 46 ff.). Von diesen berichtet Pausanias, dass keine Inschriften die Darstellungen erklären und entsprechend interpretiert er die Szenen selbst. Seiner Meinung nach lagern hier Odysseus und Kirke in einer Höhle, vor deren Eingang Dienerinnen ihre Arbeit verrichten. Der Szene folgen zunächst ein Kentaur, dann Pferdezwiespanne mit Flügelpferden und Frauen darauf. Des Weiteren übergibt ein Mann einer der Frauen Waffen. Pausanias' Deutung zufolge handelt es sich um die Nereiden und um Thetis, die von Hephaistos die Waffen für Achill emp-

fängt. Es sei dies die zweite Waffenübergabe nach dem Tod des Patroklos. Der Kentaur sei Chiron, der – bereits von den Göttern aufgenommen – als Lehrer des Achill diesem Trost spenden solle. Es folge ferner ein Maultiergespann mit zwei Mädchen, die Pausanias für Nausikaa und ihre Dienerin hält.

Für keine der hier thematisch benannten Szenen gibt es »sichere archaische Bildtypen oder überhaupt Bilder, die sich auf die beschriebenen Mythen deuten lassen« (S. 46). Bereits von Massow und andere haben daraus den Schluss gezogen, dass Pausanias mangels sicherer Inschriften eine falsche Deutung wiedergibt (VON MASSOW a. a. O. 91 ff.; vgl. K. SCHEFOLD, Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst [München 1993] 191 zu Abb. 190). Die Abfolge »gelagertes Liebespaar, Dienerinnen, Kentaur, Gespanne mit geflügelten Pferden etc.« hat die Annahme begünstigt, es handle sich gegen Pausanias um eine Darstellung der Hochzeit von Peleus und Thetis, wie sie sich mit Abweichungen im frühen 6. Jh. auf dem Klitiaskrater wiederfindet. Tatsächlich gibt es deutliche Parallelen. Dem entgegen hebt der Verfasser in Anlehnung an K. Friis Johansen die Unterschiede hervor und kehrt mit geringen Modifikationen zur Deutung des Pausanias zurück. Wenn er aber bezüglich der Identifizierung der Themen den Annahmen des Pausanias folgt, obwohl diese Themen als Bilder in archaischer Zeit nicht bekannt sind, es hingegen für die alternativen Vorschläge Bildparallelen gibt, dann verlässt er die Methode der »ikonographisch orientierten Archäologie«, die, wie er selbst betont, in der Forschung »beim obersten Streifen [der Kypseloslade] am deutlichsten scheiterte« (S. 46). Damit aber stellt der Verfasser auch sein eigenes methodisches Vorgehen in Frage. Denn sowohl in der Einleitung, als auch in der Zusammenfassung der Arbeit erweckt er den Eindruck, er wolle die ikonographische Rekonstruktion der Bilder primär durch Bildvergleiche erzielen. Ganz eindeutig äußert er sich zwar nicht, da mehrfach nur von einer »ikonographischen Datierung« die Rede ist (S. 13f.) und auch in der Einleitung zum Katalog vorwiegend die »chronologische Einordnung« mit »ikonographischen Mitteln« betont wird (S. 59). In der Zusammenfassung des Textteiles hebt er aber wiederholt den Zusammenhang zwischen archaischen Bildtypen und den von Pausanias beschriebenen Bildern der Kypseloslade hervor (z. B. S. 52).

Letztlich bleibt es oft unklar, ob der Verfasser die Szenen nach den bekannten ikonographischen Vorbildern rekonstruiert oder die Beschreibungen und Interpretationen des Pausanias so weit in den Vordergrund stellt, dass die vergleichenden Bilder den Text lediglich illustrieren. Sein auf die Beschreibung des Pausanias bezogenes Fazit aber lautet: »Was den Erfolg solcher ikonographische Deutungen betrifft, so gelangte Pausanias zum Teil zu überzeugenden Ergebnissen. Zahlreiche Bildtypen konnten mit Hilfe von Vergleichen, hauptsächlich aus der korinthischen Vasenmalerei, Pausanias' Beschreibungen zugewiesen und der Bildschmuck der Kypseloslade rekonstruiert werden« (S. 50).

Die Rekonstruktion der Bilder durch ikonographische Vergleiche ist ein methodisch bewährter Weg. Der Umfang des Kataloges, der ca. ein Drittel der gesamten Arbeit ausmacht, scheint zu bestätigen, dass der Verfas-

ser diesen Weg gehen will. Der Vergleich zwischen den literarischen Beschreibungen und den im Katalog gesammelten korinthischen Bildern wirft aber auch eine Reihe von Fragen und Widersprüchen auf. Denn von den ca. 40 mythologischen Szenen kann der Verfasser nur in etwa zwölf Fällen thematisch konkrete korinthische Vergleichsbeispiele aus der archaischen Zeit heranziehen. Und selbst von diesen nutzt er nicht alle zur Rekonstruktion. Denn in mindestens einem Fall muss er aufgrund der Beschreibung des Pausanias von korinthischen Vorbildern abweichen (Herakles gegen Hydra), in etwa drei weiteren Fällen bevorzugt er aufgrund des besseren Erhaltungszustandes außerkorinthische Beispiele als Vorbilder (Herakles und Geryoneus; Parisurteil; Aias und Cassandra). Es sind etwa sieben Szenen, die er zwar nach archaischen, nicht aber nach korinthischen Vorlagen rekonstruiert. Für ca. 14 mythologische Szenen findet er keine Vergleiche in der archaischen Kunst, für etwa acht fehlen ihm auch spätere Vorbilder. Die Mehrheit der Szenen hat demnach keine thematische Entsprechungen in den mythologischen Bildern der korinthischen Vasenmalerei, wie sie im Katalog zusammengestellt sind.

Diese Aussagen betreffen die Szenen als Ganzes bzw. ihre thematische Bindung. Weit über die Hälfte aller Szenen (ca. 20 mythologische Szenen zuzüglich denen des gesamten dritten Streifens) kann der Verfasser dagegen nach übergeordneten und themenunabhängigen Figurentypen der archaischen Zeit rekonstruieren. Hierbei stützt er sich tatsächlich mehrheitlich, wenn auch nicht ausschließlich, auf die korinthischen Vasenbilder. So werden beispielsweise der Mythos Idas und Marpesos' durch Vorbilder auf archaischen Schildbandreliefs rekonstruiert, »die einen Mann und eine Frau in archaischem Bildschema zeigen« (S. 33), Kampf- und Wettkampfszenen orientieren sich an den allgemein bekannten Schemata dieser Zeit für solche Szenen und auch die Darstellung des Dionysos in der Höhle setzt der Verfasser aus verschiedenen Vorlagen zusammen (S. 45). Das gleiche gilt für Iasons Hochzeit, die er aus thronenden und stehenden figürlichen Vorlagen verschiedener Szenen rekonstruiert (S. 34).

Grundsätzlich ist diese Vorgehensweise legitim und sinnvoll und unter diesem Gesichtspunkt wäre auch das Fazit zu verstehen, dass zahlreiche Bildtypen »mit Hilfe von Vergleichen, hauptsächlich aus der korinthischen Vasenmalerei, Pausanias' Beschreibungen zugewiesen und der Bildschmuck der Kypseloslade rekonstruiert werden« konnten (S. 50). Der Begriff »Bildtyp« ist hier offensichtlich nicht im Sinne einer szenischen Darstellung gemeint, sondern bezieht sich auf die einzelnen Figurentypen, aus denen sich dann eine Szene als Ganzes zusammensetzt. In der Einleitung zum Katalog differenziert der Verfasser zwischen »(Bild-)Thema, (Bild-)Motiv und (Bild-)Typus einer ›Bilderzählung‹« und fügt hinzu: »Dasselbe Bildthema kann in verschiedenen Motiven, gleiche Figurentypen können in verschiedenen Bildthemen auftreten« (S. 61). Im Textteil der Arbeit lässt sich diese Differenzierung aber kaum wiederfinden. Eine Graphik, die die Herkunft der Bildvorlagen verdeutlichen soll (S. 51), differenziert eben nicht zwischen diesen verschiedenen Möglichkeiten. Es sind aber zwei völlig unterschiedliche Dinge, ob eine Darstellung

als thematische Einheit und damit als Ganzes rezipiert wird oder als Summe verschiedener beliebig austauschbarer Figurentypen. Beide Möglichkeiten erfordern unterschiedliche Herangehensweisen und lassen sich auch inhaltlich völlig unterschiedlich ausdeuten.

Geht man zu einzelnen Bildern über, so ergeben sich aus dem Vergleich der schriftlich überlieferten Beschreibung der Lade und den bekannten Bildern auch Widersprüche im Detail. Da ist beispielsweise die Szene des Boreas und der Oreithyia (S. 38). Von Boreas behauptet Pausanias, er habe Schlangenschwänze statt Füße. Spätere gesicherte Darstellungen zeigen ihn aber mit menschlichen Füßen und mit Flügeln, von denen wiederum Pausanias nichts berichtet. Als Mann mit Schlangenschwänzen statt Füßen wird dagegen Typhon auf einer chalkidischen Amphora des 6. Jhs. dargestellt (SCHEFOLD a. a. O. 198). Der Typus ist auch aus der korinthischen Vasenmalerei bekannt und wird als Typhon vom Verfasser im Katalog aufgeführt (S. 81, Kat. Nr. 64). Die widersprüchliche Beschreibung des Pausanias wurde in der Forschung als Anlass genommen, dessen Glaubwürdigkeit in Frage zu stellen. Der Verfasser übergeht diese Zweifel, kann aber keine Erklärung für die Diskrepanz zwischen Text und Bildüberlieferung geben.

Ähnliches gilt auch für andere Szenen: Pausanias beschreibt als vorletztes Bild des ersten Streifens den Kampf des Herakles gegen die Hydra (S. 29 f.). Herakles sei hier nicht durch eine Inschrift benannt, sondern durch seine Erscheinung als solcher erkennbar. Von Massow und der Verfasser haben ihn daraufhin mit einem Bogen rekonstruiert. In beiden Vorschlägen zielt der Held mit eingelegtem Pfeil auf die Köpfe des Mischwesens. Aber auch hier ergibt sich ein Widerspruch zur bildlichen Überlieferung. Der Verfasser führt zu Recht eine Serie mittelkorinthischer Aryballoi desselben Themas als Vorlage an. Am nächsten komme der Beschreibung des Pausanias das Vasenbild eines Aryballos aus Ägina, ehemals in Breslau (Kat. Nr. 85; vgl. H. PAYNE, *Necrocorinthia* [Oxford 1931] 127 Abb. 45a). Das vierköpfige Ungeheuer ist hier zwischen Herakles und Iolaos dargestellt. Während Herakles mit dem Schwert mehrere Häuse der Hydra durchbohrt, schlägt Iolaos auf der Gegenseite einen der Köpfe mit der Harpe ab. Hinter Herakles steht Athena, und seitlich flankieren die Zweigespanne der Helden die Szene. In Iolaos Wagen steht erwartungsvoll der Wagenlenker Lapythos und wendet sich zu dem Kampfgeschehen um. Andere mittelkorinthische Vasenbilder folgen in etwa diesem Schema (S. 86 ff.).

Der Verfasser dagegen orientiert sich in seiner Rekonstruktion in mehrfacher Hinsicht nicht an diesen Darstellungen. Zum einen ersetzt er das Schwert des Herakles durch den Bogen, um den Helden im Sinne des Pausanias auch ohne Inschrift kenntlich zu machen. Doch die Bewaffnung des Helden ist kaum austauschbar und beliebig. Der Kampf mit dem Schwert ist fester Bestandteil aller korinthischen Bilder. Wenn Herakles auf der Lade die Hydra tatsächlich mit dem Bogen bekämpft, so folgt die Szene gerade nicht den korinthischen Vorbildern, wie sie im Katalog aufgelistet werden. Die Rekonstruktion der Szene weist weitere Schwachstellen auf. Vor der Beschreibung des Hydrakampfes er-

wähnt Pausanias die Anwesenheit des Iolaos, der als Sieger des Wagenrennens bei den Leichenspielen für Pelias dargestellt sei. Der Verfasser glaubt hier Pausanias nicht und bezieht, wie bereits von Massow und andere, Iolaos auf den Hydrakampf. Daraus ergibt sich dann allerdings eine bildliche Rekonstruktion, die den Sinn der Szene verfälscht: Um Pausanias Fehler nachvollziehbar zu machen, positioniert der Verfasser Iolaos auf seinem Wagen zwischen dem Hydrakampf des Herakles und den Siegespreisen der Leichenspiele. Der Wagen orientiert sich vom Kampfgeschehen weg, hin zu den Leichenspielen. Um aber einen Bezug zum Hydrakampf herzustellen, dreht sich Iolaos um, der selbst als Wagenlenker auf dem Zweigespann steht, und hält so den Blickkontakt zu Herakles. Dies entspricht zwar dem Vorbild des Breslauer Aryballos, doch ergeben sich sowohl kompositorische als auch inhaltliche Probleme: Denn auf dem Breslauer Aryballos ist es der Wagenlenker Lapythos, der dem Iolaos in dieser Position zuschaut, während Iolaos selbst am Kampf beteiligt ist. Der Verfasser vertauscht Wagenlenker und Held. Das ergibt aber inhaltlich einen anderen Sinn und ist daher zumindest fragwürdig. Darüber hinaus wird in dieser Rekonstruktion durch den fehlenden Wagen des Herakles an der linken Seite und den fehlenden zweiten Kämpfer rechts der Hydra die zentrale Komposition der Vorbilder aufgelöst. Der Verfasser nimmt sich einzelne Bestandteile der Vasenbilder heraus und ordnet sie neu nach den Aussagen des Pausanias. Das Ergebnis ist in diesem Fall unbefriedigend. Mit den szenischen Vorbildern aus der korinthischen Vasenmalerei hat es wenig zu tun.

Den Textteil der Arbeit schließen einige zusammenfassende Bemerkungen zur »ikonographisch-kunstlandschaftlichen Einordnung des Bildschmuckes« (S. 50 f.), zur historischen Überlieferung der Kypseloslade und ihrer Funktion (S. 53 f.), sowie zum Bildprogramm (S. 56 f.) ab. Der Verfasser sieht zwischen den Bildern der Kypseloslade und den uns bekannten archaischen Denkmälern so viele Übereinstimmungen in Ikonographie und Stil (S. 50 f.), dass er eine Datierung der Kypseloslade in die erste Hälfte des 6. Jhs. (ca. 580–560 v. Chr.) für gesichert hält. Als Referenzbeispiel hebt er besonders die Übereinstimmungen zwischen der Lade und dem Amphiaroskrater hervor, die beide die Ausfahrt der Amphiaros und die Leichenspiele für Pelias thematisieren. Die historischen Überlieferungen zu dem Monument bestätigen diese Datierung.

Dem Ergebnis ist grundsätzlich zuzustimmen. Die Vorgehensweise muss jedoch kritisch hinterfragt werden. Die Parallelen zwischen den bildlichen Überlieferungen und den Beschreibungen auf der Kypseloslade sind sehr allgemein und unverbindlich. In wie weit sich hier stilistische Gemeinsamkeiten erkennen lassen, bleibt deshalb völlig unklar. Eine Datierung nach den allgemeinen Figurentypen der korinthischen Vasenbilder, nach denen der Verfasser viele Szenen rekonstruiert, wäre ein Zirkelschluss. Was beide Bereiche tatsächlich verbindet, ist eine gewisse Themenauswahl. Auch wenn viele Szenen der Kypseloslade auf den archaischen Vasen nicht überliefert sind, so bleiben doch zahlreiche Gemeinsamkeiten bestehen, auf die der Verfasser zu Recht hinweist. Zu diesen zählen die Taten des Herakles (Hydra-, Geryoneus- und Kentaurenkampf), Perseus

und Gorgo oder Phineus und die Boreaden u. a. Eine statistische Auswertung der Verteilung bestimmter Mythentemen wäre sinnvoll und würde zeigen, dass diese Gruppe der von Pausanias benannten Themen tatsächlich sehr gut in das späte 7. und frühe 6. Jh. v. Chr. passt. Dazu zählt darüber hinaus das Thema des dritten Streifens mit seinen Kriegerabteilungen und Reitern, die sich ohne zwingenden mythologischen Kontext auf zahlreichen mittel- bis spätkorinthischen Gefäßen wiederfinden. Diese thematische Verdichtung bestätigt die zeitliche Einordnung und könnte als eine »ikonographisch-chronologische Datierung« bezeichnet werden. Als weiteres wichtiges Datierungskriterium ist der Sachverhalt an sich anzuführen, dass hier ein Monument mit einer ungewöhnlichen Dichte an mythologischen Themen überzogen und zugleich mit Inschriften bis in die Details beschrieben wurde. Eine Parallele dazu ist der attische Klitiaskrater mit seiner von K. Schefold als epischem Erzählstil bezeichneten Themendichte (SCHEFOLD a. a. O. 186 ff.). Hier bietet sich ein Vergleich an, der über die Themenauswahl im Einzelnen hinausgeht und der auf ein ähnliches Verhältnis von Dekor und Objekt, aber auch von Bild und Inschrift schließen lässt.

Unter der Überschrift »ikonographisch-stilistische Einordnung« versucht der Verfasser die Kypseloslade einer Kunstlandschaft zuzuordnen (S. 51 ff.). Er wiederholt dabei seine Annahme, die sich seiner Meinung nach aus den ikonographischen Untersuchungen ergeben hat, die sich aber nicht verifizieren ließ; demnach seien »die Bilder der Kypseloslade stark an die korinthische Ikonographie gebunden« (S. 52). Da gleichzeitig Elfenbeinschnitzereien mit mythologischen Themen im 7. und 6. Jh. vornehmlich aus Lakonien bekannt sind und es sich bei der Lade zumindest teilweise um ein Elfenbeinobjekt handelt, sieht sich der Verfasser gezwungen, das Werk einer »dorisch-peloponnesischen Schnitzer-Schule« zuzusprechen (S. 53). Aus dem Vorrat der Elfenbeinschnitzer seien dann die Bildtypen in die Ikonographie der archaisch-griechischen Vasenmalerei eingedrungen. Die Ähnlichkeit zwischen der Vasenmalerei und der Kypseloslade erklärt er dann wie folgt: Das Weihgeschenk der Kypseliden wurde vom Publikum bestaunt und von den Handwerkern kopiert. »Vasenmaler konnten hier ihren Motivvorrat erweitern. Im ersten Viertel des 6. Jhs. verfügten allein korinthische Keramiker über die dazu notwendigen Fertigkeiten und die Offenheit für neue Motive aus dem griechischen Sagenschatz« (S. 53). Das erkläre den engen Bezug zwischen der Lade und den korinthischen Vasenbildern. Diese These ist aber rein hypothetisch und basiert auf einer Reihe von Annahmen, die noch diskutiert werden müssen. Wie wahrscheinlich ist es, dass ein einzelnes und nicht mobiles Weihgeschenk in Olympia mit kleinformatigen Bildern tatsächlich das Vorbild für zahlreiche weitere Bilder sein kann? Ist es überhaupt sinnvoll, nach solch einem Vorbild zu suchen? Letztlich kennen wir von der Lade ja nur die Themen. Die künstlerische Ausgestaltung, die tatsächlich über gegenseitige künstlerische Abhängigkeiten Auskunft geben könnte, bleibt uns mehr oder weniger verschlossen. Dass aber die Kypseloslade einseitig die Themen der Vasenmaler angeregt haben soll, ist kaum anzunehmen. Kypseloslade und Vasenbilder nehmen viel eher gleichermaßen aktuelle mythologi-

sche Themen auf und verbildlichen sie. Der Verfasser relativiert hier selbst und bezieht einen allgemeineren Austausch zwischen Elfenbeinschnitzern und Vasenmalern mit ein. Doch die Themenauswahl ausschließlich im Hinblick auf die Innovation einzelner Künstler oder Künstlergruppen zu betrachten und die Verbreitung der Themen als eine rein künstlerische Abfolge anzunehmen, hieße, den Bildern jede inhaltliche Bedeutung abzusprechen. Dem kann nicht zugestimmt werden. Abgesehen davon sind auch viele Bildthemen älter als die Kypseloslade oder finden sich gar nicht in der korinthischen Vasenmalerei.

Den Textteil seiner Arbeit beschließt der Verfasser mit einem zusammenfassenden Ausblick auf das »Bildprogramm« und mit der Frage nach der Ikonologie des Bildschmuckes (S. 56 f.). »Verfügten die Kypseliden die Auswahl der Motive? Wenn ja, nach welchem Plan?« Darauf findet sich keine Antwort. Ältere allegorische Interpretationen weist der Verfasser konsequenterweise ebenso zurück wie jüngere Deutungen, die die »Szenen zu einem »Zyklus« zusammenzuschneiden« versuchten. Und so schließt sich der Verfasser der Meinung des Mythenforschers C. Robert an, nach der es ein vergebliches und verkehrtes Unterfangen darstelle, nach einer gemeinsamen Grundidee aller Mythen auf der Kypseloslade zu suchen. »Die Sammlung im Ganzen deuten zu wollen, hieße«, so das Fazit der Arbeit, »den Sinn der griechischen Mythologie überhaupt – oder doch im Repertoire der ersten Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. – finden zu wollen« (S. 57).

Ein von Kypselos oder seinen Nachfahren durchgeplantes Bildprogramm wird sich so tatsächlich nicht nachweisen lassen. Dennoch muss deshalb die Auswahl der Mythen keineswegs so beliebig gewesen sein, wie der Verfasser annimmt. Um den Sinn der Bilder zu erschließen, wäre es allerdings entscheidend zu klären, was wir unter einem Mythos verstehen. Eine zurzeit aktuelle Definition, die auf G. S. Kirk, W. Burkert und F. Graf zurückgeht, sieht im Mythos eine traditionelle Erzählung, die in der jeweiligen Gegenwart eine kollektive Bedeutsamkeit für die Selbstdefinition einer Gruppe von Rezipienten hat (G. S. KIRK, *Myth. Its meaning and functions in ancient and other cultures* [Cambridge/Mass. 1970]; W. BURKERT, *Structure and history in Greek mythology and ritual* [Berkeley, Los Angeles, London 1979]; F. GRAF, *Griechische Mythologie*⁵ [Düsseldorf 1999] 7 ff.; DERS. in: *Der Neue Pauly* 8 [Stuttgart, Weimar 2000] 633 ff. s.v. Mythos I. Theorie des Mythos). Die Wirksamkeit dieser Definition für die Interpretation frühgriechischer Mythenbilder ist von T. Hölscher an Beispielen aus dem 7. und frühen 6. Jh. exemplarisch hervorgehoben worden (T. HÖLSCHER, *Aus der Frühzeit der Griechen. Räume – Körper – Mythen* [Stuttgart, Leipzig 1998] 56 ff.; DERS., *Immagini mitologiche e valori sociali nella Grecia arcaica*. In: F. DE ANGELIS/S. MUTH [Hrsg.], *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Symposium Rom 1998* [Wiesbaden 1999] 11 ff.). Auf dieser Grundlage wäre eine weiter gehende Interpretation der Bilder auf der Kypseloslade im Kontext der ausgeprägten Polisgesellschaft des frühen 6. Jhs. möglich. Das Thema ist noch lange nicht ausgeschöpft, und die Diskussion um die Deutung und Bedeutung frühgriechischer Mythenbilder hat in

den letzten Jahren neu eingesetzt. Leider knüpft der Verfasser an diese Diskussion nicht an.

Der Katalog der Arbeit umfasst die aus der korinthischen Vasenmalerei bekannten mythologischen Darstellungen (S. 59 ff.). Er ist chronologisch aufgebaut und ordnet die Bilder nach den gängigen Stilstufen vom 8. Jh. bis zur spätkorinthischen Epoche. Den Katalog einleitend, betont der Verfasser, die Suche gelte einem »Erzählstil, in dem sich die Bilder der Vasen und die der Kypseloslade entsprechen« (S. 59). Dieser sog. Erzählstil bestehe aus den »Elementen Figur, Handlung, Erzählung, Ikonographie und Ikonologie« (S. 60). Auf diese zuletzt genannten Begriffe wird im Folgenden immer wieder eingegangen, und zum Teil werden sie auch näher definiert. Es ist allerdings unklar, in welchem Bezug sie zum Gesamtergebnis der Arbeit stehen. So wird beispielsweise der Begriff Ikonologie als »Gehalt der Bilder ... vor einem kulturgeschichtlichen Hintergrund« definiert, der Versuch einer ikonologischen Deutung erfolgt aber nicht: »Es kann nicht Ziel des Kataloges sein, jedes Sagenbild auch ikonologisch zu besprechen« (S. 61). Warum die Möglichkeiten einer entsprechenden Deutung dann thematisiert werden, bleibt offen. Auch wird nicht deutlich, was der Verfasser letztlich genau unter Erzählstil versteht, da die aufgeführten Bestandteile »Figur, Handlung, Erzählung, Ikonographie und Ikonologie« Begriffe aus völlig unterschiedlichen Kategorien sind. In den verschiedenen Absätzen »Zusammenfassung zum Erzählstil«, die er den einzelnen Abschnitten des Katalogs folgen lässt (S. 63 f.; 76; 81; 100; 120), werden darüber hinaus nur die dargestellten Themen der Vasenbilder aufgelistet, Probleme der Identifikation und der stilistisch-handwerklichen Provenienz besprochen sowie die Frage nach dem Weiterleben der Bilder thematisiert. In wie weit sich daraus ein Erzählstil ergibt, ist für den Leser schwer nachzuvollziehen. Als ein immer wieder erwähntes Ergebnis betont der Verfasser sicher zu Recht, dass sich die Mythenbilder oft nur durch Inschriften von den nichtmythologischen Bildern wie Zweikämpfen, Reitern, Gelagen etc. unterscheiden. Darin liegt tatsächlich auch ein grundsätzliches Charakteristikum frühgriechischer mythologischer Szenen. Für die geometrische Epoche hat L. Giuliani nach Erscheinen der vorliegenden Arbeit die These aufgestellt, dass diese frühen Bilder oft eher einen allgemein beschreibenden und weniger einen konkret erzählenden Charakter haben und dabei ideologisch zu bewertende menschliche Grundsituationen wiedergeben können (L. GIULIANI, *Weltbilder und Mythenbilder*. Zum Aufkommen einer narrativen Ikonographie in der frühen griechischen Kunst. Eichstätter Universitätsreden 108 [Eichstatt 2001]). Die Kypseloslade, aber auch Vasen wie der Klitiaskrater gehen sicherlich neue Wege. Vor dem Hintergrund der Differenzierung Giulianis ließen sich aber auch hier möglicherweise Ansätze finden, sich dem »Erzählstil« tatsächlich zu nähern.

Es ist das Verdienst des Verfassers, mit seiner Arbeit über die Kypseloslade ein zwar nicht vergessenes, doch in den letzten Jahrzehnten weniger beachtetes Monument wieder stärker in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gestellt und dabei die lange Forschungsgeschichte sachlich und prägnant nachgezeichnet zu haben. Die Arbeit kann als Anregung verstanden werden,

die Diskussion über Ziele und Methoden der Erforschung frühgriechischer Mythenbilder weiterzuverfolgen und zu forcieren.

Schwächen weist die Arbeit dort auf, wo sie sich mit der Rekonstruktion und der Bedeutung der Bilder beschäftigt. Hier unterliegt das Vorgehen des Verfassers m. E. einer gewissen Beliebigkeit. Auch bestehen zwischen dem Text und dem Katalog nicht die engen Zusammenhänge, die sein Fazit rechtfertigen könnten, demzufolge es zwischen der korinthischen Vasenmalerei und der Kypseloslade eine besondere Ähnlichkeit gebe (S. 53). Zu kritisieren ist auch die unklare Verwendung verschiedenster Termini und methodischer Ansätze, die nicht konsequent weiterverfolgt werden.

Als Anregung und nicht als Kritik sei abschließend hinterfragt, in wie weit es überhaupt sinnvoll ist, eine literarische Beschreibung so eng mit den überlieferten Bildern in Zusammenhang zu bringen. Um dies zu klären, wäre sowohl eine Diskussion über die Bedeutung und Funktion der Ekphrasis im Allgemeinen, als auch über die Rolle des Pausanias im Speziellen hilfreich.

Rostock

Lorenz Winkler-Horaček