
ABSTRACTS

JUDITH M. BARRINGER

Edinburgh

The Message is in the Medium: Grave Markers in Classical Athens

Scholars point to Cicero's mention of a sumptuary law to explain the disappearance of funerary stelai in Attika in the early fifth century B.C. (*De legibus* 2.25–26). The stelai reappeared c. 430 B.C., a phenomenon that is usually credited to the Peloponnesian War and changing attitudes toward honoring the dead, or to the plague in 429. Scholars have sometimes linked the appearance of white-ground lekythoi with this hiatus in the production of stelai, arguing that the ceramic images serve as 'substitutes' for the stone stelai: the lekythoi began c. 500 B.C., then became common c. 470 when their use was almost exclusively funerary. As the production of stelai resumed c. 430–420 B.C., the ceramic white-ground lekythoi dwindled in number until the late fifth century when the ceramic shapes were replaced by stone.

This paper proposes that the stelai, in fact, never disappeared. They continued to be made, but what changed was the medium: the costly stone stelai were replaced by more modest painted wooden examples, as at least one scholar has suggested. I argue that the stone stelai reappeared c. 430 as an *elite* response to the plague and its consequences in Athens, as described by Thucydides 2.48–54, and a concomitant desire to advance and distinguish themselves (and their burials) from those of their fellow citizens. This phenomenon would also explain the differences in iconography used by the white-ground lekythoi and the stone stelai; the lekythoi employ a broader range of themes, including mythological and more emotive imagery, while the stone stelai offer fewer and more restrained compositions. As stelai came back into vogue and the ceramic lekythoi yielded to petrified versions, these stone lekythoi adopted and imitated the more formal language and social aspirations of the stone stelai.

DANIELLE SMOTHERMAN BENNETT

Bryn Mawr

Gendered Gazes: Targeted Communications in Attic Vase-Paintings

POSTER

Attic vase-painters in the Archaic and Classical periods created their objects as bearers of meaning, utilizing both shape and decoration to convey cultural messages. The vases act as constructed objects of communication with targeted audiences. In this project I examine self-referential images created in Athens in the Classical period, or vase-paintings in which the imagery visually echoes the intended use-context of the shape, with respect to the intended gender of the viewer. By applying communication theory and a model of communication occurring on two axes to the study of these self-referential images, the different modes of conversation occurring within the image, the role of the viewer, and the relationship between the creator, object, and targeted audience can be explored.

The study is limited to two specific, but contrasting, cultural institutions: the symposium and the wedding. By focusing on the self-referential images of these two cultural institutions we can explore the notion of gendered communications in visual representations. Did the vase-painters use different methods of communication for male and female viewers? Are there different messages for specific audiences? Can the vase-paintings be understood on multiple levels simultaneously? In order to answer these questions, I propose that we explore the conversations within the images of multi-figure scenes and examine how male and females interact in scenes for a primarily male audience and in scenes targeted to a female audience. Visual markers, such as gestures, body language and speech inscriptions, represent both verbal and non-verbal communication in images.

While the social institutions in which the vases for men and for women were used are clearly divergent, they have a similar purpose: to reinforce cultural and social institutions, to evoke a response, and to confirm the social status of individuals. The images on the self-referential vases extend the image to the viewer and encourage the viewer to self-identify with the depicted figures. This self-identification creates a more direct connection between object and viewer as well as extending the depicted conversation to the audience. The ancient viewer could draw on his or her own life experiences to fill in details of the image. This study reveals that visual markers within self-referential images are applied differentially for these targeted audiences in Athenian society in the fifth century B.C. The variability in the application of visual markers for male and female viewers indicates the flexibility of visual conversations for both construing and visually reinforcing particular social expectations.

ANASTASIA BUKINA

St. Petersburg

What Can Owl-skyphoi Transmit?

Owl-skyphoi are a kind of mass-produced Attic red-figure vase of the 5th century BC, much studied by F. P. Johnson, J. D. Beazley, A. D. Trendall, O. V. Tugusheva, B. Kreuzer and others. Widespread in the Mediterranean, owl-skyphoi could transmit all over the oecumene the imperial prestige of Athens. The non-authorized copies made in Corinth, Laconia, elsewhere in Greece as well as Magna Graecia allow us to assume that everybody could understand their connotations. The simplicity of the standard depiction with the owl between a pair of olive twigs could be compared with any modern logo, understandable even without any details, communicated by visual or narrative means. However, the meticulous study of the owl-skyphoi allow us to discover separate series of them, painted at a particular time, in a particular workshop, by a particular hand and even depicting different small species of owls. It could represent a case study for an understanding of the interrelation of artistic minimalism and the deep-seated roots of folklore symbolism in a common form of red-figure vase painting in Athens of the 5th century.

ALEXIS Q. CASTOR

Lancaster

The Meaning of Adornment: Jewelry in Classical and Hellenistic Attic Vase-painting

The expansive iconographic repertoire found on Attic vases would seem to be a valuable source for Greek costume practices. But despite this variety, artists rarely focused on dress details that interest us today. Depictions of jewelry illustrate the point. Painters typically render jewelry as a series of blobs and squiggles set at women's ears, necks, and wrists. Exceptions occur, of course, but as a rule, vases show accessories only in schematic form. I suggest that the lack of specificity attached to jewelry does not mean that artists discounted the value of the accessories. Vase-painters used jewelry to communicate important messages in ways other than accurate representations of types.

By surveying imagery in which jewelry is prominent – wedding scenes, for example – and also considering scenes in which ornaments are lacking, I shift focus from jewelry as a costume element to a broader consideration of the social meaning of jewelry. Vase-painters highlight jewelry in certain narratives and capture its tactile and visual experience through added clay and gilding. I argue that such enhancements can educate viewers about the value of adornment even if they cannot distinguish specific ornament types.

This study further considers the unexpected prominence of jewelry in Hellenistic black-glaze pottery. Detailed representations of contemporary jewelry, such as strap necklaces, are common motifs on drinking ware and containers; surviving examples of silver vessels show the same embellishments. Greek jewelry styles had become more elaborate in the second half of the fourth century; strap necklaces woven from gold wire and embellished with pendants are one of the new types. Jewelry was placed on the appropriate "body part" of the vase with necklaces encircling the body and wreaths close to the rim. As the only decoration on these vessels, jewelry must serve a new narrative function, communicating a different message. I suggest that jewelry in this medium conveys important notions concerning gender and elite status that developed from its earlier representation in the Classical era.

ANNE COULIE

Paris

CÉCILE JUBIER-GALINIER

Perpignan

The Kantharos of the Bellon Collection in the Louvre: Autopsy of a Communication Strategy with Different Foci

Though still unpublished, the observations regarding the Bellon kantharos have already raised many issues and induced clear-cut reactions since the sale of the collection which was partly acquired by the Louvre in 2009. Numerous hypotheses and comments have circulated within the circle of ceramic specialists: the kantharos has been said to be a fake, or the special production of a Boeotian painter for a Laconian customer if not of a Laconian painter trained in a Boeotian workshop. What

is so disturbing in this object? Step by step, we will examine all the aspects of the kantharos in order to understand the communication strategy of the producer. Laconian both in shape and technique, the vase both presents a style and a komos scene that reflect different influences (Corinthian, Boeotian, Ionian) but which also displays specific Laconian features. Although parallels exist, nonetheless the Laconian kantharos with a komos scene is a kind of unicum. Very far from the famous Spartan austerity, the painter creates a strong complicity with the spectator, Laconian or not, specially through the amazing figure of the juggler with drinking vessels.

HEINRIKE DOURDOUMAS

Deutschlandsberg

POSTER

“ὦ Ζεῦ πάτερ αἶθε πλούσιος γενοίμαν”. Zu Handelsszenen auf attischen Vasen

Nur wenige attische Gefäße mit Darstellungen von Handel oder Verkauf sind uns überliefert.

Im Mittelpunkt dieser Überlegungen stehen Szenen, die den Handel mit aromatisiertem Öl zeigen. Die Mehrzahl ist schwarzfigurig und stammt aus dem letzten Viertel des 6. Jhs. v. Chr., die rotfigurigen Darstellungen sind bis in die Mitte des 5. Jhs. zu datieren. Neben der Einschätzung und Beurteilung der Verkaufssituation ist besonders die Darstellung der Händler und Käufer von Interesse. Auch wird der Frage nach der Absicht der Töpfer und Vasenmaler, diese Alltagsszenen zu gestalten, nachgegangen.

STAMATIS FRITZILAS

POSTER

Kalamata

Eurynome with Dionysos in the Sea. Attempts to Decipher a Mythological Episode in Attic Art

Of the rich world of imagery bequeathed to us through the creations of the Greek potters of the Archaic and Classical periods, a number of Attic vases of Late Archaic date are noteworthy; specifically, a group of skyphoi from the workshop of the Theseus Painter which carry in their iconography the message of a close connection between Dionysos and the sea, and in particular between him and certain sea deities.

A fine Attic skyphos attributed to the Theseus Painter, once in Berlin, Staatl. Mus. no. 4528, preserves one of the rarest mythological episodes in ancient Greek art. Both sides of the vase were decorated with the same motif: Dionysos and a great sea-goddess in the depths of the sea. This uncommon Dionysian episode had made a brief appearance in the repertoire of Late Archaic vase-painting in the years around 500 BC. The great sea-goddess turns her head backwards while conversing with Dionysos. She wears an ivy crown round her hair as does the god. Dionysos, holding a drinking-horn, travels seated comfortably on the back of the double-natured sea-goddess. Earlier scholarship had identified the sea-goddess next to Dionysos with some Tritoness or Nereid in general. I believe that the great maritime goddess travelling along with Dionysos is the Oceanid Eurynome; such was the original hypothesis of that profound connoisseur of Attic vase-painting, Sir J. Beazley.

We know that this primordial goddess was half-human, half-fish, just like her father, Oceanus, who was the greatest of the Titans, son of Uranus and Gaea. The double-natured Eurynome is described as a prominent member of the first generation of gods. The iconography of the above-mentioned vases apparently depicts an episode in which Dionysos journeys to the bottom of the sea with the help of Eurynome. We know that Dionysos, when pursued across Thrace by the mythical king Lycurgus, suddenly entered Oceanus. Dionysos fled into the sea alone and sought refuge with Thetis, daughter of Nereus. According to an epic tradition, apart from the Nereid Thetis, Dionysos, who desperately seeks refuge in the sea, is also welcomed by the Oceanid Eurynome. This reference suggests the very likely possibility that what we have in the three aforementioned scenes is the descent of Dionysos into the sea. Thus, the presence of this primordial Oceanid and her salutary intervention on behalf of Dionysos could easily explain the Dionysian subject on the aforementioned skyphoi.

Therefore, the above-mentioned vase-paintings, as well as similar representations in ancient art, reinforce and illuminate the close connection between Dionysos and major sea-deities, such as the Oceanids and Nereids; this connection is known to us through various myths and cults where the god arrived from the sea. These representations also serve as iconographic complements to others which depict the triumphal advent of Dionysos by sea.

GEORG GERLEIGNER

Erlangen / Basel

„Schön gieße ich...“ – Kommunikative Aspekte von Direkte-Rede-Inschriften in rituellen Bildkontexten

Eine kleine, aber kohärente Gruppe attischer Vasenbilder mit gemalten Inschriften zeigt Figuren, die an verschiedenen Ritualen (häufig Libationen) beteiligt sind und mittels Inschriften, die vor ihre Münders geschrieben sind – Formeln, Anrufungen und andere Wörter, die sich auf ihre kultische Aktivitäten beziehen –, sozusagen in direkter Rede dargestellt sind. Diese kurzen, meist nur aus ein bis drei Wörtern bestehenden Inschriften tauchen im späten 6. Jh. v. Chr. auf und stellen damit eine relativ frühe zeitgenössische Quelle dafür dar, wie die Athener mit ihren Gottheiten in Kommunikation traten.

Vor dem Hintergrund des Themas des Symposiums soll in meinem Vortrag diskutiert werden, wie solche Vaseninschriften eine Kommunikationssituation einerseits direkt mit den Benutzern der Gefäße schaffen konnten und andererseits mittels ihrer antiken Leser-Betrachter, die dazu angeregt wurden, die Inschriften laut zu lesen, diese Kommunikation auf den sozialen Kontext ihres Gebrauchs ausdehnen konnten.

Besonders interessant und vielleicht überraschend ist der Gebrauch des Wortes „kalos“ in diesem Kontext, da dieses üblicherweise mit dem Lob schöner junger Männer verbunden ist, aber im 5. Jh. v. Chr. auf den Kontext von Opferszenen erweitert wird.

JOCHEN GRIESBACH

Würzburg

Im Glanz der Geschichte: Zu den kommunikativen Absichten historischer Darstellungen auf griechischen Vasen

Unter den unzähligen griechischen Vasenbildern, welche die Antike überdauern haben, sind historische Figuren nur äußerst selten anzutreffen. Umso mehr stellt sich bei diesen Ausnahmen die Frage, weshalb sie als Darstellungsgegenstand für die zumeist in privaten Kontexten verwendeten Medien Interesse wecken konnten. Ein Aufschluss versprechender Ansatz dürfte sein, die Differenzen zu öffentlichen Denkmälern und deren Botschaften eingehend zu analysieren. So fällt etwa bei dem spätestens um 470 v. Chr. anzusetzenden Würzburger Stamnos mit der Darstellung des Tyrannenmords als erstes ins Auge, dass hier zwar die berühmte (spätere) Statuengruppe auf der Athener Agora zitiert wird; dass aber anders als auf einer Reihe von panathenäischen Preisamphoren sowie Choenkannen, die diese ebenfalls wiedergeben, auch das Opfer der beiden „Widerstandskämpfer“ in die Handlung einbezogen ist. Offenbar kam es dem Auftraggeber hier darauf an, sich bzw. seinen Gästen noch mal das Ereignis selbst vor Augen zu rufen und damit einen Schritt zurückzugehen vor die normativ-idealistische Auslegung der Tat durch das Monument der beiden Heroen im Herzen der Stadt. Ähnliche Fragen ergeben sich auch bei den übrigen „historischen“ Darstellungen, wobei überhaupt ganz grundsätzlich zu diskutieren wäre, inwiefern man hier von einer zusammengehörigen Gruppe sprechen kann: Ist es das Anliegen all dieser Vasenbilder, historische Begebenheiten festzuhalten, oder liegen nicht jeweils ganz verschiedene Kommunikationsabsichten vor?

ELIZABETH HEUER KEELY

Newpaltz

Intentional Ambiguity: Cross-cultural Reception in South Italian Vase-Painting

Like their Athenian predecessors, South Italian vasepainters were highly adept at distinguishing the mythological subjects in their work through inscriptions and attributes, sometimes including subtle elements such as paidagogos figures to indicate tragic sources for their visual narratives. However, they also produced a significant amount of imagery for which interpretation of the subject matter is not as transparent, at least to the modern viewer. For example, should the numerous scenes of a male-female pair always be understood as a generic courtship tableau? At times, these couples hold Dionysian objects like thyrsos and bunches of grapes and may be accompanied by a satyr. In these instances, it is often uncertain whether they were considered to represent mortal devotees of the winegod or Dionysos himself in the presence of a maenad, nymph, or his consort, Ariadne. Given that South Italian vases are uncovered overwhelmingly in tombs, should these figures perhaps be recognized as the deceased themselves?

Even more enigmatic are the thousands of isolated heads of various types, predominantly female, that served as primary and secondary decoration on over one-third of the surviving corpus of South Italian vases. Relatively few examples have conclusive identifying attributes and in only one instance, on the neck of a volute-krater now in the British Museum, the head is inscribed, given the curious name of "Aura" ("Breeze"). South Italian vase painters' repeated use of seemingly ambiguous iconography can be explained by one of two plausible scenarios: either the meaning of the imagery was so obvious to its ancient audience that standard identifying cues were deemed unnecessary or its vagueness was intentional. Considering that South Italian vases were produced not only for Greeks living in the settlements along the coastlines of Magna Graecia and Sicily but even more so for their indigenous neighbors, I propose that South Italian vase painters cleverly recognized the communicative effectiveness of ambiguity in producing imagery with universal appeal due to its flexibility of interpretation dependent upon the viewer's ethnic and religious background.

CORNELIA ISLER-KERÉNYI

Erlenbach

Vasenbilder als Metaphern

Uns vermitteln die griechischen Vasenbilder Informationen, den ursprünglichen Abnehmern vermittelten sie – mehr oder weniger anspruchsvolle – Botschaften. Dies konnte nicht anders geschehen als in der Sprechweise ihrer vom lebendigen Mythos geprägten Kultur: also in der Sprache der Mythologie, einem Sprechen in Bildmetaphern. Dieser Art zu sprechen begegnen wir in der archaischen, an metaphorischen Bildern reichen Symposiondichtung. Von hier aus gilt es also, zu versuchen, sich beim Interpretieren von Vasenbildern dieser uns fremden Denk- und Mitteilungsweise anzunähern. Vasenbilder als Bildmetaphern zu verstehen, kann nicht ohne Folgen für die Interpretation bleiben. Einige konkrete Beispiele, vorzugsweise aus dem dionysischen Repertoire, sollen eine Grundlage für Reflexion und Diskussion bieten.

KLAUS JUNKER

Mainz

Vasen und Wände. Zur kommunikativen Funktion der paestaner Keramik

Die paestaner Vasen sind ein Glücksfall der Überlieferung, denn ihr kultureller Kontext ist, was nur für wenige Vasengruppen gilt, präzise fassbar: Die Produktion der zum Teil äußerst qualitätvollen Stücke beginnt so gut wie sicher erst, als die griechische Stadt Poseidonia bereits vom benachbarten italischen Stamm der Lukaner beherrscht war. Die Funktion dieser der Machart nach rein griechischen Gefäße war in erster Linie sepulkral, und viele Vasen, gerade auch die motivisch ambitionierten, dienten als Beigaben in lukanischen Gräbern, die mit Malereien ausgestattet waren. Wand- wie Vasenmalereien sind für sich jeweils sehr gut erforscht, während die Untersuchung des Zusammenhangs zwischen den beiden Objektgruppen ein Desiderat geblieben ist. Die weitgehend der italischen Lebenswelt entstammenden Darstellungen an den Wänden und die umgekehrt fast ausschließlich aus der griechischen Mythologie genommenen Stoffe der Vasen scheinen in einem komplementären Verhältnis zueinander zu stehen.

Die Situation in Paestum gleicht damit einer Art Labor des Kulturkontakts, dessen Mechanismen kaum jemals so zusammenhängend studiert werden können. Zwar gibt es eine größere Zahl von Kontexten, in denen bemalte griechische Vasen eine vitale Rolle in der materiellen und der Vorstellungswelt einer nicht-griechischen Kultur gespielt haben, doch ist die Verbindung meist nur partiell erschließbar. Der Befund in Paestum erlaubt aufgrund seiner Vollständigkeit zwei miteinander zusammenhängenden Themenfeldern nachzugehen, einerseits den eben angesprochenen Prozessen beim Kulturkontakt, andererseits der spezifischen kommunikativen Funktion von griechischen Vasen und ihrer Bilder in Absetzung von anderen Denkmälerarten oder Medien. Konkreter formuliert: In welcher Weise ergänzten sich Wandmalereien und Vasenbilder in ihren Bildaussagen? In welchem Verhältnis stehen die symbolische Wertigkeit der Vasendarstellungen und der Prestigecharakter der griechischen Gefäße für die nicht-griechischen Grabinhaber zueinander? Wie sind die zum Teil komplexen Bildinhalte im gemischten Bevölkerungsmilieu von Poseidonia verständlich zu machen?

BETTINA KREUZER

Freiburg

Kommunikation auf allen Ebenen: der Kelchkrater des Euphronios in München

Der Kelchkrater des Euphronios in den Münchner Antikensammlungen spielt in der Forschung eine wichtige Rolle, wenn es um die Identität und den Status der Symposionteilnehmer geht. Das Gefäß bietet jedoch eine Reihe weiterer spannender Elemente, die verschiedene Ebenen und Räume der Interaktion und Kommunikation vermitteln.

Das gilt für die Aussagen, die das Gefäß dank seiner Form und Formensprache selbst vermitteln kann (Form und Funktion, Töpfer bzw. Werkstatt), das gilt für die Dekoration und Darstellung (Formensprache und Stil als Ausdruck des Malers bzw. der Werkstatt), das gilt für die Wahl des Themas (bildet eine Einheit mit der Funktion) und für dessen Platzierung auf dem Gefäß (beide Seiten bilden eine inhaltliche und narrative Einheit). Ort und Zeit des Dargestellten werden festgelegt, der Zeitpunkt der Handlung konkretisiert, die Teilnehmer mit Namen genannt und in ihrer Betätigung zu gerade diesem Zeitpunkt präsentiert. Bis hierhin vermittelt der Maler – es ist ja dessen Konzept, es sind seine Vorstellungen, die hier umgesetzt werden – Informationen, die dem Betrachter bzw. Benutzer bereits ein konkretes – und für Symposionbilder ungewöhnlich ausführliches – Bild vermitteln. Doch erst an diesem Punkt setzt auch eine konkrete Kommunikation ein, die sich sowohl innerhalb wie auch außerhalb des Bildes abspielt: Melas und Smikros reagieren auf die Musik und kommunizieren diese Reaktion mit Blicken und Handbewegungen. Hier findet der Austausch also innerhalb des Raums und der Figuren statt. Die beiden Randfiguren unterscheiden sich von dieser Mittelgruppe: Ekphantides ruft die apollinische Trias an, richtet seine Ansprache an Empfänger jenseits des Raums; gleichzeitig kommt mit dem Zitat eine reale Figur in den Raum hinein, der Verfasser dieser Zeilen nämlich, mit welchen Ekphantides (aber auch der Maler) vertraut ist. Auch Thoudemos sprengt den visuellen Rahmen des Bildes: Er wendet seine Aufmerksamkeit dem Benutzer (bzw. Betrachter) des Gefäßes zu, kommuniziert als einziger in dessen realen Raum hinein. Im Bild integriert sind also der visuelle Raum auf dem Krater, der virtuelle der Götter und der reale des Benutzers. Dieser mag sich durch den Blick und die Schale des Thoudemos eingeladen fühlen. Schließlich vermittelt der Maler durch Beischriften auch noch die Identität der Teilnehmer, unter ihnen ein junger Mann namens Smikros, der auf zeitgleichen wie von ihm selbst signierten Gefäßen als Malerkollege des Euphronios bekannt ist. Mit dieser Angabe kommuniziert Euphronios (zumindest für uns heute, aber vielleicht auch für den antiken Betrachter?) die ultimative Frage: Was ist das für ein Symposion, das hier gerade abgehalten wird?

Unter Einsatz formaler und visueller, non-verbaler und verbaler Mittel, mit unterschiedlichen Ausgangspunkten und auf unterschiedlichen Ebenen vermittelt der Krater in Form, Dekoration und Bild also Informationen, die Töpfer und Maler bereitstellen. Es sind ihre Formprinzipien, ihr Gestaltungswillen und ihre inhaltlichen Interessen, die den Ausschlag geben. Beide lassen ihren Krater in einer Weise „sprechen“, wie dies selten zu finden ist. Dies wird besonders deutlich im Vergleich mit dem Stamnos eben jenes Smikros, der auf dem Krater zu Gast ist.

ALICE LANDSKRON

Graz

Kommunikation oder Repräsentation? Bilder von Berufen auf griechischen Vasen

POSTER

Aus spätarchaischer und klassischer Zeit sind zahlreiche Vasenbilder erhalten, die Darstellungen von Berufen, Handwerk oder künstlerischen und landwirtschaftlichen Tätigkeiten visualisieren. In der Forschung sind für diese Arbeiten und Betätigungen Termini wie „techné“, „profession“ und „skill“ geläufig. Solche Bilder sind in verschiedenen Kontexten zu finden und kommen nicht nur in der attischen Vasenmalerei, sondern auf vielen anderen Bildträgern, etwa auf Weihetäfelchen aus Ton, auf Reliefs oder als Terrakottafigurinen vor. Zu solchen Berufsdarstellungen gehören Bilder von Handel, Bildhauerarbeiten, Szenen eines Töpfereibetriebes, einer Schusterwerkstatt, einer Schmiede und von vielen anderen beruflichen Tätigkeiten.

Im Mittelpunkt der Studie stehen kontextuelle Betrachtungen der Darstellungen von „techné“. So werden Fragen zu den Auftraggebern, zur Selbstrepräsentation, zur Wertigkeit der Tätigkeiten und zum historischen Kontext analysiert. Schriftliche Quellen nennen zahlreiche und sehr spezifische Berufsbezeichnungen, geben also einen wesentlich tieferen Einblick in die Berufswelt der griechischen Antike als die bildlichen Überlieferungen. Figurinen aus archaischer Zeit, die oft häusliche und landwirtschaftliche Aktivitäten zeigen und vielfach auch Frauen bei der Arbeit wiedergeben, sind repräsentative Darstellung, die vermutlich von der agierenden Person in Auftrag gegeben wurde. Ähnlich werden beispielsweise die Tontäfelchen zu bewerten sein, die als Weihgaben in Tempeln gefunden wurden und verschiedene Phasen des Töpferhandwerks zeigen.

Wie verhält es sich bei den Vasenbildern mit Berufsdarstellungen? Haben die Bilder kommunikativen und/oder repräsentativen Charakter, sind sie von dem Kunden oder dem Handwerker in Auftrag gegeben oder liegt der vermehrte Visualisierung von Handwerk und Berufen ein gesellschaftlicher Trend zugrunde, der vielleicht auch durch politische Ereignisse gesteuert war?

Die sog. Schuhmacher-Vase im Museum of Fine Arts in Boston zeigt auf beiden Seiten Szenen des Handwerks: auf Seite A die Werkstatt eines Schuhmachers, der einer Kundin ein Stück Leder anpasst zu sehen, auf Seite B eine Schmiedewerkstatt mit zwei Schmieden und zwei Kunden. Welche Botschaft sollten diese Bilder vermitteln?

Anhand ausgewählter Beispiele werden die Kontexte dieser Bilder erörtert, wobei für eine Interpretation die gesamte Szenerie mit den teilnehmenden Figuren/Personen ebenso eine Rolle spielt, wie die Kleidung, das Ambiente, die Entstehungszeit und die Darstellung auf der Rückseite der Vase.

MARTIN LANGNER

Göttingen

Die Entdeckung der Geste. Zur Geschichte der Affektsteigerung auf Vasenbildern archaischer und frühklassischer Zeit

Die archäologische Forschung hat in den letzten Jahren wieder verstärkt nach der Rolle des Betrachters für die Interpretation der Vasenbilder gefragt. Dabei gerieten auch die gestikulierenden Beifiguren in den Blick, ohne jedoch die Bedeutung der jeweiligen Gesten und ihren möglichen Bedeutungswandel zu untersuchen.

Ausgehend von einer aktuellen Kontroverse, in der es darum geht, ob die Vasenmaler Athens mit ihren Bildern Stellung beziehen und eine bestimmte Deutung vorgeben oder ob das Bild offen für verschiedene Deutungen ist und erst durch das Vorwissen des Betrachters seinen spezifischen Sinn erhält, soll untersucht werden, wie durch Gesten der Bildinhalt unterstützt und verstärkt wird. Dabei zeigt sich, dass ausgehend von Gebärden der Trauer erst in spätarchaischer Zeit differenzierte Bildschemata für die verschiedenen Gefühlsregungen entwickelt werden. Diese neue Art der kommentierenden Erzählweise wird v. a. auf Vasen entwickelt, die mehrere Bilder tragen und so zum direkten Bildvergleich und zur Diskussion der Bildfindungen einladen. Mit groben Strichen soll daher auch ein historischer Abriss der Wahrnehmungstiefe in der Bildbetrachtung gezeichnet werden, der m. E. durch den differenzierten Einsatz von Gefühlsregungen als Bildthema resultiert.

KATHLEEN LYNCH

Cincinnati

Hellenisme: Why Greek Myths Appealed to the Etruscans

It is well-known to the field that the richest source of Athenian vases decorated with Greek mythology is not Athens or mainland Greece, where one would expect the scenes to resonate with cultural values. Instead, vases with complex mythological scenes are more frequently found in Etruscan graves. Some of the myths displayed are very specific or creative variants of well-known myths. Scholars have tried to explain the appeal of Greek mythology to the Etruscans by highlighting myths that elide into Etruscan belief systems, or by considering some myths to have universal appeal. For example, Dionysos maps on to Fufluns and both cultures emphasize success in battle. These interpretations can explain some of the export pattern, but not all of it.

This paper takes a more generic approach to the appeal Greek vases with mythological iconography might have had for their Etruscan owners. The birth of Erichthonios on a red-figured cup by the Codrus Painter, for example, comes from a grave at Tarquinia, Etruria. This myth, in particular, conveys a specifically Athenian message of autochthony, a message that would not have had much resonance outside of Athens. Even the François Vase with its cavalcade of mythological scenes found its way to a tomb near Chiusi. What unites these two and many other examples is a preference for multigure scenes and for specificity of myth.

I propose that the vase-painters, who are businessmen, created products to appeal to the Etruscan audience's fascination with the Greeks and Greek culture. The more complicated or obscure the myth, the more alluring and attractive the vases were to their customers. I see this as a kind of active *Athenisme* or *Hellenisme*, in which the Greek vase-painters willingly participate in the artistic exaggeration or distillation of their own culture in order to sell vases. A comparison with figured pottery used at home in Athens demonstrates that Athenian customers preferred modest, non-narrative scenes. In Etruria, the pride of owning a well-decorated vase with a very specific myth must have reflected the owner's erudition and status, just as owning an *Orientalisme* painting would have done for a European in the time of 19th century colonialism: the more authentic the image, the greater the value it had to its owner.

ANNE MACKAY

Auckland

Polysemy in the Attic Black-figure Vase-painting Tradition

This paper will argue that polysemy is an essential and pervasive characteristic of the Attic black-figure vase-painting tradition. As is now well recognised in scholarship, the sharp distinction between daily life and mythology is largely a modern construct. It is therefore unlikely to have been an issue for the painters and their contemporaries, whose semiotic register encompassed a seamless continuum from myth through cult activity to lived experience. The images on vases that are often classed as ambiguous or even indeterminable in the scholarship should therefore rather be analysed according to the principle that they could – and did – present themselves as the basis for diverse, and even contrastive, significations that were all simultaneously evoked by the image in its context within the tradition: this is not to imply *alternative* interpretations (which would constitute ambiguity), but rather, the images are polysemic, whereby the multiple meanings were *simultaneously* (re-)constructed and understood as conjointly expressing the ancient perception of a world in which the natural was perfused with the supernatural and entirely consonant with it.

This concept is challenging to demonstrate, because it requires us to access a receptive and perceptive system that is alien to our tendency to expect an image from another culture to be a constant signifier with a relatively fixed and limited range of meaning: comparable is the notorious difficulty of translating a *double entendre* from one language to another (the *double entendre* is in fact often advanced to exemplify polysemy, where again the meaning arises precisely from the simultaneous recognition of two different significations from different registers). Nevertheless, there are some sets of examples in black-figure where the polysemic character can be demonstrated persuasively. The head cups of the second half of the sixth century are one such group, where the varying inscriptions on some vessels suggest a polysemic signification in others. Some other sets of black-figure figures or scenes will be discussed briefly in support of the suggestions that polysemy is a widely applicable phenomenon in the black-figure tradition (and indeed it seems to have been generally inherent in the imagery of early Greece).

ELENI MANAKIDOU

Thessaloniki

Vasenbilder in doppelter Funktion: bemalte Pinakes und andere Miniaturgemälde auf attischen rotfigurigen Vasen

Die Darstellung von bemalten Gegenständen auf attischen Vasen ist nicht so häufig und sie wird hauptsächlich auf bestimmte Gattungen von Objekten beschränkt. Zunächst kommen die abgebildeten Vasen selbst, welche manchmal mit Miniaturbildern verziert sind, danach die Gewänder und Textilien aller Art, auf denen oft figürliche Szenen angebracht werden; schließlich sind gelegentlich bildliche Motive auch auf den dargestellten architektonischen Teilen und Tafeln (Pinakes) im Rahmen eines narrativen oder repräsentativen Vasenbildes zu finden. Diese ‚Vignetten‘ können Träger vielfältiger Botschaften und helfende Hinweise zur Deutung der Hauptszenen sein.

Dazu werden wir ein ungewöhnliches ikonographisches Thema betrachten, welches mit der Abbildung von sakralen Landschaften in der attischen rotfigurigen Vasenmalerei zu tun hat und besonders in zwei Varianten vorkommt: mit oder ohne menschliche Teilnehmer; in beiden Fällen sind aber bemalte Tafeln (Pinakes) zusammen mit einer Ansammlung von rituellen und anderen Objekten abgebildet. Die menschenleeren Szenen können wir als ‚Stilleben‘ bezeichnen und sie bilden eine relativ kleine, homogene aber zugleich ungewöhnliche Vasengruppe.

THOMAS MANNACK

Oxford

Images, Inscriptions, and a Repair: Beazley's Epelion Painter in Italy and Beyond

Athenian vase-painters endeavoured to produce scenes which appealed to as many different customers as possible. The Epeleios Painter and his circle decorated mainly cups in the early 5th century BC. Beazley derided their paintings as *Schmiererei*, but their vases nevertheless attracted buyers on the shores of the Black Sea, in Thasos, Athens, where their cups were dedicated on the Acropolis and used in the Agora, Etruria, and perhaps beyond, since repairs on a cup fragment once on the Roman art market suggest that it was bought by a prince of the Hallstatt culture. The appeal of the workshop's cups lay in the shape, which suggested that the owner was part of the symposium class, and the relentlessly cheerful scenes of symposia, komasts, athletes, and warriors, which implied a Greek aristocratic lifestyle too. A few

of the mythological scenes appear to have a special Athenian flavour as they juxtapose the hero of the Archaic period, Herakles, with the new hero of the democratic age, Theseus, but both would have been popular choices for Etruscan graves because they personified exemplary lives and both escaped death.

Numerous inscriptions, some just scribbled words, some proper kalos inscriptions, must have added to the attraction overseas as a second sophisticated layer of decoration, especially in Etruria: all the workshop's vessels praising Athenians by name have been found there and probably identified the buyers as cultured individuals partaking in Greek culture. The named males, just like the individual styles, show that the Epeleios Painter and his fellows were closely linked to other Athenian cup painters of the period.

SAMANTHA MASTERS

Stellenbosch

A Woman in Danger or a Dangerous Woman? 'Helen' on Archaic Attic Vases

The popularity of ancient Greek myths as subject matter on vases – as well as topics for poets – was not only because they were interesting stories, but more particularly because of their availability as paradigms of *human* behaviour and human/social dynamics. It is likely too, that the repetition of certain image configurations in the repertoire of Attic vase-painters was only partly because they were expedient, or successful visually, and more because their subject communicated with the viewer/s on a variety of levels. A group of Attic black-figure scenes from the 6th century BC that have been described by Lily Ghali-Kahil (*LIMC IV*, s. v. Héléne) as Helen's abduction by Paris, or her recovery by Menelaus, provides a useful case study. These scenes are characterised by a repeated image matrix: a heavily armed hoplite confronts or leads a passive veiled woman away, while onlookers (male and female) attend, and gesture in different ways. On the narrative level these scenes may well represent the famous Helen with one of her husbands, as Ghali-Kahil suggests. Inscriptional and iconographic evidence is inconclusive, but does not exclude a narrative and mythological explanation for the scenes. However, there is much that the scenes can also communicate on the level of metanarrative, especially about the precarious position of an unreliable woman like Helen (and, by extension, all women).

In this paper I will examine the messages implied in such black-figure 'Helen' scenes, and especially, the modes of communication at play. Key to understanding this imagery is its polysemy; the interpreter must allow for several plausible readings based on careful recon-textualisation of the images and consideration of the horizon of expectations of the ancient viewer/s. The approach presented in this paper will demonstrate how a successful image matrix can be a useful communicative tool through which the artist and his 'audience' can respond to their world.

SÉGOLÈNE MAUDET

Rom

The Geometric Workshop of Pithekoussai in Campania: a Socio-economic History of the Reception of a Mixed Iconography between Greeks, Phoenicians and Local Elites

POSTER

The establishment of an Euboean community on the island of Ischia and in Cuma, during the first half of the 8th century BC, had important consequences for the whole area, due to the numerous exchanges of goods and techniques between the Greeks and the local communities on the mainland. The study of vases, the Greek ones, the Phoenician ones and the diversity of local imitations, is an excellent way to understand better those new interactions.

My communication will focus on a specific production: the Greek figurative geometric vases from Pithekoussai, imitating the production of the Cesnola Painter. The vast majority of the Greek-Campanian production is painted with abstract geometric figures and some stylized animal figures, fishes mostly. Some vases, craters in particular, were however painted with a more complex figurative iconography, and were also of greater dimensions. Scholars tend to link this production with a restricted distribution, mostly among elite groups. The Greek production was broadly exported in Campania, some vases also in Etruria, probably along with other goods. The study of these vases is therefore significant in understanding economic exchanges, especially here between Greeks and local groups.

With the frame of economic anthropology, the reception of these vases and their iconography would also be studied in relation with the local production: how was this specific iconography received and reworked? Is there really a difference in terms of reception and consumption between the mainstream geometric ware and the figurative vases? Finally, the role played by these vases in the progressive adoption of Greek and oriental rituals, like the consumption of wine, could

be examined: were only the privileged members of the local elite concerned by this integration of some aspects of Greek material culture and practices?

Recent publications of graves in Capua, Gricignano d'Aversa and San Marzano sul Sarno, and the partial publication of the second half of the excavations in Ischia, which have been studied in my thesis, offer an occasion to propose a renewed vision of the circulation of Greek and oriental iconography in a regional area.

TIMOTHY J. MCNIVEN

Columbus

Nonverbal Communication on Athenian Vases

Nonverbal communication is basic to all humans, but usually is only perceived at an unconscious level. Athenian vase painters, however, recognized the value of the language of gestures and exploited it to augment their narratives by expressing their figures' emotions and relationships. The depiction of hand and finger gestures allowed figures in a scene to communicate with each other. Broader emotional gestures increased the involvement of the figures in the scene, and allowed them to elicit sympathy and understanding in the viewer. This double channel of communication, between figures and between the figures and the viewer, greatly increased the strength and subtlety of Athenian narrative over time. The development of this language can be traced historically through the succession of pottery workshops, from master to student, from black figure to red figure. Because of this evolution, gestures on Athenian pottery are valuable for the study of the history of emotions. Gestures are also useful today for understanding how certain groups, such as women and barbarians, were portrayed as "other" because of their lack of emotional control.

The question arises who would have understood such a language of gestures? The regular development of the vocabulary of gestures suggests that it was not simply conventional, like gestures in Egyptian art, which were based on the hieroglyphic writing system. It is possible to view the increasing range of subtlety of gestures as part of the development of realism in Greek art as a whole, but that implies that the depicted gestures depend on the actual gestural language of contemporaneous Athens (which obviously cannot be proven). Rather, it seems that the painters appreciated the effectiveness of such a system of gestures and could rely on an audience of experienced viewers who were able to decode the nonverbal language. In turn, this raises the question of the "gestural literacy" of foreign customers of Athenian pottery. How did they understand this gestural language in their own cultures? In Athens, though, the language of gestures allowed the creation of masterpieces of subtle storytelling such as the Kleophrades Painter's hydria in Naples with the Fall of Troy.

NADINE PANTELEON

Ummendorf

Gestik als Bildzeichen der Kommunikation

Im 6. Jahrhundert v. Chr. fertigte man an verschiedenen Orten im Mittelmeerraum Keramik, die mit figürlicher Bemalung verziert wurde, so auch im südionischen Milet. Die dortigen Maler gestalteten ab etwa 540 v. Chr. (Stilphasen Mile[t]A[rchaisch]I Ib.2 und Ic) zum Teil sehr aufwändige und komplexe Motive. Meist sind die Figuren dabei in einer Ebene angeordnet, jedoch erscheint der Begriff Fries in diesen Kontext unpassend. Vielmehr handelt es sich um Kompositionen von Bildfeldern, die in sich oder ggf. mit dem Bildfeld auf der gegenüberliegenden Gefäßseite in thematischem Zusammenhang stehen.

Bei den verwendeten Motiven handelte es sich um Szenen mit ‚mythologischem‘ oder ‚alltäglichem‘ Inhalt. Da die milesische Malerei mit wenigen Ausnahmen auf Beischriften verzichtet, sind Attribute und Darstellungsweise die wichtigsten Elemente, um die Bilder zu lesen. Sie müssen allgemeinverständlich und klar erkennbar sein. Etwa werden tanzende Komasten üblicherweise durch ihre wiederkehrende Körperhaltung mit Knielaufschema und geschwungenen Armen charakterisiert, sie können zudem Schalen und Kannen in den Händen halten und treten mit einem begleitenden Aulospieler auf.

Im Rahmen des Vortrages soll eine Analyse von ausgewählten Bildmotiven erfolgen. Hierbei liegt der Fokus auf wiederkehrenden Gesten, die als Kommunikationsmittel zum Einsatz kommen: Adorationsgestus, Aufforderungsgesten und die Körpersprache zwischen Erastes und Ermomenos werden vorgestellt. Als Querverweis dienen Betrachtungen von thematisch ähnlichen Motiven in der attisch-schwarzfigurigen Malerei.

ANNA PETRAKOVA

St. Petersburg

A Youth in a Bonnet in Attic Red-figure: New Case – New Sense?

In 1983 Françoise Frontisi-Ducroux and François Lissarrague, in 1986 – John Boardman and Donna Kurtz, in 1995 – Marie-Hélène Delavaud-Roux, in 1999 – Margaret Miller... many scholars have studied the subject of ‘a youth in a bonnet’ in Attic black- and red-figure vase-painting. It used to be connected in a variety of publications with the world of Dionysus, with the context of theatre performance, with the fashion, spread in Athens after the arrival of Anacreon etc. To these cases of the pictorial narrative we can add descriptions of cases of transvestism connected to espionage, erotic games, mythological stories, and religious traditions from the Greek and Roman texts. But there is a red-figure drinking-cup in the State Hermitage Museum attributed to the Villa Giulia Painter and dated circa 470 BC, which cannot be included amongst the known series of depictions and interpretations of a youth in a bonnet in Attic vase-painting or in written sources. It is an unusual case and even in the catalogues of the 19th century this youth used to be described as a ‘woman’. The importance of vase-painting in transmitting specific content was proven on the basis of differing cases from ideological propaganda to the popularization of new material. In our case we could suggest the aim of the vase-painter to reflect a social phenomenon: on the Hermitage cup the youth, timidly seated behind the woman’s back and wearing a bonnet and an earring, could be interpreted as an eastern youth captured during the Greco-Persian Wars and forced to work in a brothel. Thus, in view of the already discovered political symbolism of Athenian vase-painting, we have to take into account the range of additional secondary meanings, varying from joy of victory in the war to satiric reflections on the interrelation of the sexes.

KATHARINA PREINDL

Wien

„ἀλλὰ γὰρ ἔστιν μουσα καὶ ἡμῖν“ (Eur. Med. 1085) – das kommunikative Potenzial musischer Frauenbilder des 5. Jhs. v. Chr.

Die Bildsprache attischer Vasenbilder ist komplex und zielt häufig nicht auf die Wiedergabe der antiken Lebenswirklichkeit, sondern auf die Konstruktion „phantastischer Räume“, in denen sich Ebenen überlagern und neue Bedeutungshorizonte erschließen. In besonderem Maße gilt dies für die Abbildungen musizierender Frauen, bei welchen oft nicht klar ist: Handelt es sich um musische Athenerinnen oder mythische Musen? Die Bilder trachten nicht danach, diese Frage zu beantworten, sondern durch die visuelle Unbestimmtheit vielfältige Botschaften zu transportieren. Die Analyse der Musendarstellungen in Literatur und Malerei, des Begriffs μουσική, der damit verbundenen Ideen sowie die ikonographische Auswertung der betreffenden Abbildungen zeigen, in welchen Zusammenhängen das „Modell Muse“ Bedeutung erlangte und welche Werte wohl damit visualisiert werden sollten.

DIANA RODRÍGUEZ PÉREZ

Oxford

Unexpected Signs in Unexpected Contexts: Meaningful Relationships Between the Apotheosis of Herakles and the Apobates Race in Athenian Vase-painting

In my contribution I shall explore the relationship between the images of the apotheosis of Herakles and the apobates race in relation to a 4th century Athenian bell krater from La Loma del Escorial de Los Nietos (Cartagena, Spain).

Both iconographies, the apotheosis of Herakles and the apobates race, show remarkable compositional similitudes from the end of the 5th century onwards that are suggestive of an assimilation at the level of meaning, in particular in the peripheral areas of the Greek world. There is an interesting exchange of signs between both scenes at that time, which shall be considered together with the roughly later scenes of Nike driving a chariot and the related Nike (or Nike-like) iconography in the Iberian Peninsula. The analysis of these scenes as part of the wider visual system of Greek iconography sheds light on the ways in which images and iconographic types acquire meaning as well as on the kind of images favoured by the final users of these vases in the Peninsula — the Iberians.

ANTONIA RÜTH

Freiburg

Athena als Kommunikationsmittel in Bildern mythischer Helden in der attischen Vasenmalerei

Für das Selbstverständnis der antiken, griechischen Gesellschaft waren Götter und Heroen von zentraler Bedeutung. Auf Vasenbildern treten sie oftmals gemeinsam auf.

Unter den Göttern, die zusammen mit den Heroen agieren, ist Athena mit Abstand am häufigsten zu finden. Dabei hebt sie sich von den übrigen Gottheiten nicht nur durch ihre scheinbare Omnipräsenz ab. Denn im Gegensatz etwa zu Apollon und Hephaistos, die zusammen mit ihren Priestern auftreten, oder Aphrodite, Poseidon und Thetis mit ihren Kindern, ist Athenas Anwesenheit auf den Bildern, die sie beispielsweise mit Herakles, Achill oder Perseus zeigen, nicht durch ihr eigenes Interesse motiviert. Noch ist ihr Auftreten in den wenigsten Fällen aus narrativer Sicht für das Verständnis des Bildmotivs zwingend erforderlich. Diese und weitere Beobachtungen legen nahe, dass die Vasenmaler in ihren Bildern die Göttin als Kommunikationsmittel einsetzten und die Bedeutung ihrer Anwesenheit in diesen weit über das hinausgeht, was in der bisherigen Forschung zumeist lediglich knapp als ‚Beistandsgöttin‘ formuliert wurde.

In dem Vortrag soll den Fragen nachgegangen werden, wie Athena in den Vasenbildern als Kommunikationsmittel genutzt wurde und welche Einblicke dadurch in das Selbstverständnis der athenischen Gesellschaft gewährt werden.

ANGELIKA SCHÖNE-DENKINGER

Berlin

Die Berliner Kolchoskanne. Bild, Form und Funktion

Die in Vulci entdeckte Kanne, vom Töpfer Kolchos signiert und dem Maler Lydos oder seinem Umkreis zugeschrieben, zeigt auf dem Hauptfries im Beisein mehrerer Götter den Kampf des Herakles mit Ares über dem Leichnam des Kyknos. Durch die Inschriften lassen sich die Figuren zweifelsfrei bestimmen, auch die, bei denen wir ohne die Beischriften Schwierigkeiten hätten. Es handelt sich hier um die ausführlichste Wiedergabe des im 6. und frühen 5. Jhs. häufig dargestellten Mythos vom Kampf des Herakles gegen Kyknos.

Im Mittelpunkt des Vortrages steht die Ikonographie des Frieses. Durch den bereits eingetretenen Tod des Kyknos wie auch durch die Hinzufügung von weiteren Figuren unterscheidet sich das Bild deutlich von anderen Darstellungen dieses Themas. Darüber hinaus stellen sich die Fragen, warum dieser Mythos des Herakles so beliebt war und welche Wertvorstellungen er vermittelt. Abschließend soll auf die Funktion dieser Oinochoe eingegangen werden. Der siebartige Boden, der hohle Henkel sowie Reste eines Einsatzes sprechen für eine Sonderanfertigung als Vexiergefäß oder als Psykter-Oinochoe.

MARCO SERINO

Turin

The Workshop of the Himera Painter. A Close Connection Between Production, Context and Market in Sicily in the Last Decades of the Fifth Century B.C.

Starting from a new unattributed vase from the Kunsthistorisches Museum of Wien (*skyphos* ANSA IV 81), it is possible to better understand the peculiarities of one of the most important early Sicilian workshops in the last decades of the fifth century B.C.: that of the Himera Painter.

This case study is particularly relevant in order to broaden the understanding of the relationship between production, context and market from renewed perspectives, especially considering the rarity of red-figure vases from the inhabited and domestic areas of Magna Graecia and Sicily.

The objects found within a single house from the *plateau* of Himera allow us to put forward some suggestive hypotheses in relation to the final use-destination of this area: in fact, within these rooms it is possible to record an anomalous concentration of red-figure pottery made by a single workshop. Besides that, we can appreciate the presence of numerous fragments of terracotta female statuettes and *arulae*, and large numbers of loom-weights, arrowheads and knucklebones. The selection of some particular and unusual iconographic themes, with their semantic and symbolic dimension, would seem to refer – to different degrees – to the nuptial world and to the passages of *status* of both the female and male component.

POSTER

The combination of the information coming from the reappraisal of the archaeological context and from the iconographic analysis of the scenes depicted on the red-figure Sicilian vases allow us to suggest the existence of a *special commission* for someone who could have used these objects for some very peculiar ritual activities within one of the most interesting examples of a neighborhood sanctuary in an ancient Greek city, probably related to a phratry.

The images on the vases of the workshop of the Himera Painter represent an unusual case study concerning an accurate selection in order to perform some important ritual activity related to the nuptial sphere, one of the most important steps for males and females in ancient Greek society. These new archaeological clues can confirm the use and destination of these artefacts not only for burial customs but also for everyday life, with a crucial role – especially for the iconography, as we can see in Himera – for the local market, tradition and production.

ALAN SHAPIRO

New YorkAthena

Goddess of Communication

FESTVORTRAG

Images on Greek vases are a rich source of information about the relationship between gods and mortals, but in most cases the mortals are heroes and heroines, not everyday people. While votive reliefs regularly depict mortal worshippers in the presence of a divinity, their different status indicated by a striking difference in size, this is generally not part of the visual language of vase-painting. But Athena is an exception. This paper posits that Athena is the only divinity on Attic vases who is shown in direct communication with her worshippers, and in particular with her female worshippers.

A group of red-figure vases of the Early Classical period depicts a woman (or two) joining Athena, usually in the act of libation. No attribute or garment indicates that the woman is a priestess, much less a heroine or another goddess. She is a nameless Athenian, and the lack of size differentiation typical of the votive reliefs creates an unusually intimate encounter with the divine. The paper explores the implications of this iconography for our understanding of Athena's role in the city that bore her name.

A consideration of black-figure vases, especially so-called pseudo-Panathenaic amphorae and vases dedicated on the Akropolis, suggests that the Early Classical vases are not an entirely new phenomenon, but rather a continuation of a special relationship between Athena and her people that goes back at least to the reorganization of her festival in 566. Since many Archaic vases show mortal women and men interacting with what is usually taken to be a statue of Athena (again, the only divinity shown so often as a statue), the paper also reconsiders the much debated question of when a figure is intended as a statue and when the goddess herself, or whether this is a distinction that would not have been meaningful to the ancient viewer.

ANN STEINER

Lancaster

Translating Foreign Tongues: Understanding Attic Pottery in Context at the North Etruscan Sanctuary at Poggio Colla

What Athenian and Athenian-inspired vases communicated to their Etruscan audience has become a fertile topic of scholarly discourse, particularly in the past fifteen years. The use-contexts of Athenian red-figure vases in Etruscan settings surely affected the messages they communicated. For evidence excavated from tombs, we see the grave itself as well as the full spectrum of grave goods with which Athenian pottery interacts; the context as a whole then communicates social messages about ethnicity, gender, and status. The focus here turns to interpreting the messages of Attic and Atticizing ceramics in a religious context, at the North Etruscan sanctuary at Poggio Colla, 35 kilometers northeast of Florence.

At Poggio Colla, Attic red-figure imports in the 5th and 4th centuries are extremely rare. They stand out dramatically among local fine wares and dedications of luxury objects, including gold jewelry and bronze statuettes. This study includes three small case studies involving pottery produced over a century: 1) a red-figure kylix by the Painter of the Paris Gigantomachy (c. 475 B.C.), found in conjunction with religious activity at the first monumental stone temple; 2) a St. Valentin's skyphos (c. 425–400 B.C.) integrated within an extensive bronze stipe votiva; and 3) a Faliscan red-figure kylix (c. 350–325 B.C.), a production at first highly Atticizing and later more wholly Etruscan, as part of an extensive context, filled with commensal black gloss and fine ware and other votive material from a 4th century phase of the sanctuary's history.

The first example contrasts with the undecorated late bucchero vessels that share its context. The Early Classical athletes that decorate the kylix are the only human figures to appear on any ceramic evidence for this period at the site; contemporaneous bronze figurines of male and female figures are highly archaizing as are the antefixes of the temple. The St. Valentin's skyphos lacks human figures, but is the only painted pottery in an extensive deposit of intentionally-broken bronze votives including both animal and human figures. Finally, both shape and decoration of the Faliscan kylix contrast with significant quantities of gendered drinking ware decorated with stylized vegetation on skyphoi *sovradipinti* and stamped patterns on black gloss kylikes.

In each case, the Attic or Attic-inspired vessel is a striking anomaly, differing in unique ways from the material culture surrounding it, thus making more potent the messages it communicates. Collectively, these examples, stretching over nearly a century, reveal some of the crucial information context can provide for understanding the full measure of Athenian vases as a medium of communication.

MARTIN TREFNÝ

Prag

What could Greek Vases have Told to the Transalpine Celts?

POSTER

This paper presents a study of the imported Attic pottery in the transalpine Celtic world in the role of a source of information of a diverse nature. For this consideration, three different regions or sites with occurrences of Attic pottery are taken into account.

Black- and red figure pottery imported to the late Hallstatt and early La Tène Bohemia influenced the local pottery in such aspects as painted decoration, the manner of its application or the creation of locally made formal imitations. The Attic pottery may in this case be comprehended as a source of information regarding the nature of manufacture. This is moreover important because some decorative motifs, such as the meander, were known in Bohemia even before the occurrence of imported Attic pieces. However, their use in the typical circular form was stimulated directly by the decorative patterns typical for Attic ware. Except for imitations of a specific decoration, Attic pottery introduced to Bohemia a knowledge of certain pottery shapes. Thus it is possible to observe in Bohemia similar processes, namely imitation of shapes, as can be seen, for example, in the Heuneburg – one of the most important princely sites in the transalpine area.

The second case is represented by the red-figure stemless cup in Kleinaspergle – the fabulous tumulus grave in southwestern Germany. This piece is a unique example of the coexistence of the imported figured ware with the local conception of the decorative motifs, applied for the purpose of the repair of the vase.

Finally, the third example is the black-figured oenochoe with golden and silver additional elements, found in the recently excavated princely tomb at Lavau in eastern France. If the golden and silver appliques were already added to the vase in Athenian workshops, then it is a unique example of using Attic pottery in the role of so-called keimeilia. The occurrence of this oenochoe in one context with bronze vessels and especially with a giant bronze cauldron enables without any doubt such an interpretation of this notable group of extraordinary items. The vase could have represented in this case a certain component of the communication between the transalpine Celtic chieftains and the Mediterranean sovereigns, expressing the intention to maintain amicable relations, for example.

The three above-mentioned examples show the imported Attic pottery in the transalpine area in three different roles. However, each of these roles constitutes a specific message to the recipient. In this way, the Attic pottery may be comprehended not only as a matter of art or developed craftsmanship but also as an important mediator and subject of mutual communication.

DESPOINA TSIAPAKI

Xanthi

Thracian Warriors Linking(?) Greeks and Thracians

Figural iconography on Greek vases has often been considered as a carrier of messages and as reflecting (fragmented?) aspects of ancient Greek society and ideology. Despite the tentative degree of accuracy and the selectiveness of the presented as well of the preserved subjects, vase painters depicted aspects of current life, tradition and (their?) knowledge.

Taking the above into consideration, this paper will attempt to explore the messages that might be included or hidden within the representations of males dressed in Thracian costumes. The theme of Thracian warriors, as they are usually known, appears to be a favourite subject on Attic black- and red-figured vases of the late Archaic and Classical periods. Thracian men were famous for their fighting abilities and they were often employed by Greeks as mercenaries. The time of their appearance on Attic vases corresponds with a period when Greeks and Thracians were in various types of contact (e.g. friendly, hostile, alliances). The aim of this paper is to investigate whether and to what extent such scenes might act as message carriers and communication media between those people and amongst each of them.

ALEXANDRA VILLING

London

Between Apollo and Osiris: Archaic East Greek pottery as agents of Greek-Egyptian cross-cultural communication

East Greek vases of the 6th century BC found in Egypt offer some of the most striking examples of 'foreign' imagery penetrating Greek art, from the cartouches on the 'Apriesamphora' found at Egyptian Thebes, to the stick-fighters on a 'situla' from Daphnae/Tell Dafana. The interpretation and significance of such 'Egyptianising' imagery has long been a matter of scrutiny and controversial debate, with many elements remaining puzzling and ill-explained.

The paper will take the topic of 'Egyptianising' Greek pottery in Egypt as a case study for how the meaning of vase imagery can be assessed through a systematic contextual analysis. I will suggest that it is only by close examination of the vases in their cultural, social and geographical contexts that we can begin to gain an understanding of their potential role in intercultural exchange. This includes analysing the semantics of narrative images as well as of shapes within the (cultural) horizons of both production and consumption (i.e. the archaeological assemblage).

Taking the vases' find contexts in Egypt – primarily Egyptian sanctuaries – as my key reference point I will propose a model of interpretation that centres on the importance of Osirian religion in Late Period Egypt, which I will argue is reflected in all of these vessels, albeit in different, locally specific ways and in a variety of cultural 'translations'. I will suggest that the vessels were specially commissioned by Greeks so as to form part of an intercultural dialogue between Greeks and Egyptians that was played out primarily in the religious sphere, and that their shape and imagery was substantially informed by the lived experience of Greeks in Egypt from the late 7th century BC onwards.

VICKY VLACHOU

Brüssel

An Imagery of Myth and Ritual Between East and West: a View from the late 8th and early 7th Centuries BC

From around the second half of the 8th century BC figured decorated vessels enter the production of most Aegean pottery workshops. Specific themes are displayed and repeated in similar or more abbreviated forms. It seems that most of these images transmitted specific ideas and beliefs, and thus can only be approached or understood in relation to their context, both archaeological and social. In many cases, the form of the vessel further accentuates the meaning and scope of the image.

If we accept that images carry and address specific meanings and symbolisms for a specific audience, then how may we understand similar images functioning in different contexts? This paper will address the issue of imagery on Late Geometric and Early Archaic vessels as a medium of communication in different cultural and social spheres. We will examine the meaning of certain images of apparently oriental origin that enter the repertoire of Athens, Euboea, Boeotia and the Cyclades at the end of the end of 8th century BC and their function. Furthermore, we will discuss the function of similar images as represented on vases exported to the Italian regions, or even locally made under the strong influence of the Aegean production, as carriers of specific symbolism and meaning.

Our approach will focus on the scenes with presumed mythical and/or ritual connotations. What are the differences in the repertory of Athenian or Euboean potters and painters installed in the Italian regions who produced pottery for their local clientele? How may we understand specific images that served equally the funerary and/or ritual contexts? Such images were favoured by and attached to high-ranked individuals, albeit in different cultural, social and even chronological contexts in the Mediterranean. Despite distinct beliefs and strategies, images seem to serve in constructing and maintaining social relations through shared expressions in common.

CORNELIA WEBER-LEHMANN

Bochum

„Herrenlose“ Gegenstände auf unteritalischen Vasen

Auf apulischen Vasen erscheinen etwa ab der Mitte des 4. Jhs. in komplexen Szenen verschiedenen Inhalts (Mythen, Naiskos etc.) Antiquaria in stark kanonisierter Form und in zahllosen Wiederholungen. Diese Gegenstände (etwa Fächer, Musikinstrumente, Hydrien, Spiegel u.v.m.) werden oft in den Händen von Figuren gehalten und daher zunächst als Attribute wahrgenommen, die die jeweilige Figur oder ihre Situation kenntlich machen bzw. unterstreichen. Immer öfter finden wir sie aber auch wie vergessen oder liegen geblieben am Boden, halb von Felsen verdeckt oder in der Luft schwebend. Es scheint, als seien die Gegenstände zu selbstständigen Chiffren geworden, die durch ihre Lage und Anbringung im Bild ganz bestimmte Inhalte kommunizieren können und damit den Hintergrund zum Verständnis des Geschehens liefern. Während beim antiken Betrachter die Kenntnis dieser Zusammenhänge offensichtlich vorausgesetzt werden konnte, finden sich in der modernen Forschung nur selten Versuche, diese ‚Botschaften‘ zu entschlüsseln. In dem Beitrag sollen Beispiele gegeben werden, die zeigen, dass es durchaus lohnend ist, sich auf diese ‚Kommunikation der Gegenstände‘ näher einzulassen.

NINA ZIMMERMANN-ELSEIFY

Berlin

Amazonen auf Salbgefäßen. Ein Motiv – verschiedene Bedeutungsaspekte?

Amazonen sind ein häufiges Motiv auf Salbgefäßen verschiedener Formen und Dekorationstechniken. Ausgehend von Lekythen und Alabastra der Berliner Antikensammlung, die im Verlauf mehrerer CVA-Projekte bearbeitet wurden, soll folgenden Fragen nachgegangen werden: Hat das Motiv immer die gleiche Bedeutung oder kann sie sich mit dem Bildkontext ändern? Besteht ein Zusammenhang mit der Gefäßform und ihrer Funktion? Ist eventuell ein chronologischer Wandel zu beobachten?

Amazonen bewegen sich außerhalb der Normen der griechischen Poliszivilisation. Auf schwarzfigurigen Lekythen erscheinen sie in Kampfdarstellungen als zivilisationsbedrohende Macht. Derartige Bilder betonen die Verteidigungsbereitschaft im Dienste der Polis, den Schutz ihrer Ordnung und die Gemeinschaft ihrer Angehörigen als zentrale Werte. Ihre Bedeutung zeigt sich darin, dass schwarzfigurige Lekythen mit Amazonomachien bis in das 2. Viertel des 5. Jh. v. Chr. hinein als Grabbeigaben dienen.

Auf weißgrundigen Alabastra der gleichen Zeit macht ihre Andersartigkeit die Amazonen außerhalb von Kampfdarstellungen als einzelnes Bildzeichen auch zu Repräsentanten randständiger Gruppen in Übergangsphasen, die unter dem Schutz der Artemis stehen. Zu ihnen zählen heiratsfähige Parthenoi vor dem Übergang zur Ehefrau durch die Hochzeit. Wegen des Gesamtcharakters ihrer Bildsprache gelten weißgrundige Alabastra vielfach als luxuriöse Geschenke im Kontext von Liebeswerbung und Hochzeit.

Der Aspekt der Andersartigkeit als Kennzeichen für Übergangsphasen spielt aber möglicherweise auch eine Rolle für Amazonen, die auf schwarzfigurigen Lekythen in Gruppen außerhalb von Kampfdarstellungen erscheinen.

Auf rotfigurigen Bauchlekythen erscheinen Amazonen erst im späten 5. Jh. v. Chr. Im Gesamtkontext der dort vorherrschenden aphrodisisch geprägten Bildsprache dienen sie selbst im Amazonomachiedarstellungen als Chiffre für heiratsfähige Mädchen und zugleich auch gefährliche Schönheiten.

Das Motiv der Amazone kann abhängig vom Bildkontext verschiedene Bedeutungsaspekte vermitteln. Die Auswahl wird dabei durchaus von der Gefäßform und ihrer möglichen Funktion mitbestimmt. Zugleich ist das Motiv durch eine gewisse Ambivalenz gekennzeichnet, die dem Nutzer bzw. Betrachter interpretatorische Spielräume eröffnet.

KONTAKT/CONTACT

BARRINGER, JUDITH M.

University of Edinburgh
J.M.Barringer@ed.ac.uk

BENNETT, DANIELLE SMOTHERMAN

Department of Classical and
Near Eastern Archaeology. Bryn Mawr College
dcbennett2016@gmail.com

BÖHR, ELKE

Wiesbaden
elke.boehr@gmx.de

BUKINA, ANASTASIA

Greek and Roman Department
The State Hermitage Museum
bukina@genuinepearl.spb.ru

CASTOR, ALEXIS

Franklin & Marshall College
Department of Classics
alexis.castor@fandm.edu

COULIE, ANNE

Paris, Louvre
Anne.Coulie@louvre.fr

DOURDOUMAS, HEINRIKE

Deutschlandsberg
heinrike@gmx.at

FRITZILAS, STAMATIS

Ephorate of Antiquities of Messenia
sfritzilas@gmail.com

JUBIER -GALINIER, CÉCILE

University of Perpignan
cecile.galinier@univ-perp.fr

GERLEIGNER, GEORG

gsg26@cantab.net

GRIESBACH, JOCHEN

Antikensammlung Würzburg
jochen.griesbach@uni-wuerzburg.de

HEUER, KEELY ELIZABETH

State University of New York at New Paltz
heuerk@newpaltz.edu

ISLER-KERÉNYI, CORNELIA

Erlenbach
c.isler-kerenyi@bluewin.ch

JUNKER, KLAUS

Institut für Altertumswissenschaften
Universität Mainz
kjunker@uni-mainz.de

KÄSTNER, URSULA

Berlin
u.kaestner@smb.spk-berlin.de

KREUZER, BETTINA

Institut für Archäologische Wissenschaften
Universität Freiburg
bettina.kreuzer@archaeologie.uni-freiburg.de

LANDSKRON, ALICE

Institut für Archäologie
Karl-Franzens-Universität Graz
alice.landskron@uni-graz.at

LANG-AUINGER, CLAUDIA

Institut für Kulturgeschichte der Antike
Österreichische Akademie der Wissenschaften
Claudia.Lang@oeaw.ac.at

LANGNER, MARTIN

Archäologisches Institut
Universität Göttingen
mlangne@gwdg.de

LEZZI-HAFTER, ADRIENNE

Akanthus Verlag, Kilchberg
akanthus@bluewin.ch

LYNCH, KATHLEEN

University of Cincinnati
lynchkn@ucmail.uc.edu

MACKAY, ANNE

Department of Classics and Ancient History
University of Auckland
anne.mackay@auckland.ac.nz

MANAKIDOU, ELENI

Abteilung für Geschichte und Archäologie
Aristoteles Universität Thessaloniki
hmanak@hist.auth.gr

MANNACK, THOMAS

Beazley Archive, University of Oxford
thomas.mannack@beazley.ox.ac.uk

MAUDET, SEGOLENE

French School in Rome
segolene_m@hotmail.fr

MCNIVEN, TIMOTHY

Ohio State University
mcniven.1@osu.edu

PANTELEON, NADINE

Institut für Archäologische Wissenschaften
Milet-Archiv
Ruhr-Universität Bochum
nadine.barabas@rub.de

PETRAKOVA, ANNA

Department of Classical Antiquity
The State Hermitage Museum
petrakova.anna@gmail.com

PREINDL, KATHARINA

Institut für Kulturgeschichte der Antike
Österreichische Akademie der Wissenschaften
Katharina.preindl@oeaw.ac.at

RASMUSSEN, BODIL BUNDGAARD

Nationalmuseet, København
bodil.bundgaard.rasmussen@natmus.dk

RODRÍGUEZ PÉREZ, DIANA

Classical Art Research Centre
University of Oxford
diana.rodperz@gmail.com

RÜTH, ANTONIA

Institut für Archäologische Wissenschaften
Universität Freiburg
toni_rueth@hotmail.com

SCHMIDT, STEFAN

CVA, München
schmidt@cva.badw.de

SCHÖNE-DENKINGER, ANGELIKA

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

SERINO, MARCO

University of Turin
marco.serino@unito.it

SHAPIRO, ALAN

Johns Hopkins University, New York
ashapir1@jhu.edu

STEINER, ANN

Department of Classics
Franklin & Marshall College
ann.steiner@fandm.edu

TREFNÝ, MARTIN

Charles University Prague
TrefnyMartin@seznam.cz

TRINKL, ELISABETH

Institut für Archäologie
Karl-Franzens-Universität Graz
elisabeth.trinkl@uni-graz.at

TSIAFAKI, DESPOINA

„Athena“: Research & Innovation Center in Information
University Campus of Kimmeria
tsiafaki@ipet.gr

VILLING, ALEXANDRA

Department: Greece and Rome
The British Museum
AVilling@britishmuseum.org

VLACHOU, VICKY

Université libre de Bruxelles - CReA-Patrimoine
hekataios@yahoo.com

WEBER-LEHMANN, CORNELIA

Kunstsammlungen der Ruhr Universität Bochum, Antikenmuseum
cornelia.weber-lehmann@ruhr-uni-bochum.de

ZIMMERMANN-ELSEIFY, NINA

CVA, Staatliche Museen zu Berlin
n.zimmermann-elseify@smb.spk-berlin.de

ÖAW
ÖSTERREICHISCHE
AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

KUNST
HISTORISCHES
MUSEUM
WIEN

IKANT
INSTITUT FÜR
KULTURGESCHICHTE
DER ANTIKE

KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ
UNIVERSITY OF GRAZ



Österreichischer **C** orpus
asporum
ntiquorum **A** Arbeitskreis

City Loft **Art**



DI ARTUR PAUL DUNIECKI · ARCHITECT

