

Stefan Distler, **Bauern und Banausen. Darstellungen des Handwerks und der Landwirtschaft in der griechischen Vasenmalerei.** Verlag Dr. Ludwig Reichert, Wiesbaden 2022. 240 Seiten mit 189 schwarzweißen und 48 farbigen Abbildungen, 46 Tafeln und 3 Diagrammen.

Stefan Distler untersucht in seiner 2016 an der Universität Regensburg angenommenen Dissertation, die im anzuzeigenden Buch veröffentlicht wird, dem Untertitel entsprechend, die Darstellungen des Handwerks und der Landwirtschaft in der griechischen Vasenmalerei. Der Obertitel zielt auf die handelnden Personen selbst: »Zentraler Gegenstand der Arbeit ist die Wiedergabe des körperlich arbeitenden Menschen in diesen Bildern« (S. 21). Der Autor greift für das Bildthema auf umfangreiche ältere Literatur zurück; Bilder der Landwirtschaft wurden zuvor noch nie ausführlich systematisch untersucht, doch stellt ein wichtiger Aufsatz von Nassi Magalardis das Material bereits kommentierend zusammen (*Images du monde rural attique à l'époque archaïque*. *Arch. Ephemeris* 127, 1988, 95–134). Neuigkeitswert hat die Kombination und Gegenüberstellung der beiden Tätigkeitsfelder des städtischen Handwerks und des ländlichen Bauerntums.

Auf Inhaltsverzeichnis, Vorwort und Abkürzungsverzeichnis (nur vereinzelt zitierte Literatur ist darin vernünftigerweise nicht aufgenommen und wird in den Fußnoten vollständig angegeben) folgt eine kurze Einleitung zu Thema, Forschungsgeschichte, Zielsetzung und Methode (S. 17–22). Den Großteil des Buches

nimmt die deskriptive Präsentation der Ikonographie der »Arbeitsdarstellungen in der griechischen Vasenmalerei« ein (S. 23–183). Eine zweiteilige Auswertung beschließt den Text (S. 184–213). Weiterhin beigegeben sind ein Anhang mit Diagrammen, ein Katalog aller besprochenen einschlägigen Darstellungen (S. 216–238), Abbildungsnachweise und ein umfangreicher und hochwertiger Tafelteil. Er bildet auf dreiundvierzig Tafeln nahezu alle in den Katalog aufgenommenen Stücke – lediglich die Penteskouphia-Pinakes sind nur in breiter Auswahl gegeben – in Schwarzweißfotos fast durchgängig hoher Qualität und ausreichender Größe ab. Leider ist auf Indizes ganz verzichtet, auch auf ein Verzeichnis der behandelten Stücke nach Aufbewahrungsorten, um auch die kursorische Benutzung zu erleichtern. Die Sorgfalt der wissenschaftlichen Bearbeitung dokumentieren sage und schreibe 2013 Fußnoten (auf nicht ganz zweihundert Seiten Fließtext), die allerdings nicht nur Nachweise enthalten, sondern auch den Text entlastende Ergänzungen. Diesen erweiterten Ausführungen in den Anmerkungen hätte eine straffende Redaktion gut getan: Hier herrscht vielfach – viel mehr als im Text – beträchtliche sprachliche Umständlichkeit.

Der Katalog von insgesamt 192 sachgemäß sehr kleinteilig untergliedernden Nummern gibt außer den üblichen knappen Steckbriefeinträgen jeweils sehr sinnvoll auswählende Literaturangaben ohne Anspruch auf Vollständigkeit, die bei Vasenbildern, wo vorhanden, grundsätzlich mit der Beazley-Nummer anheben, gefolgt von CVA und Museumskatalogen, dann mit thematisch einschlägigen Behandlungen und mit der Nummer der Beazley Archive Pottery Database schließen. Letztere ist nachzutragen für Kat. K2 (Akr. 853): 310416. Von diesem wichtigen Fragment findet sich demnach jüngst erstmals eine Farbabbildung in C. Reusser / M. Bürge, Exekias und seine Welt. Kongr. Zürich 2019 (Rahden 2022) Taf. 5 a (siehe Besprechung in diesem Band der Bonner Jahrb.).

Als nicht nur quantitativ wichtigster Teil der Arbeit darf die analytische ikonographische Deskription gelten: »Arbeitsdarstellungen in der griechischen Vasenmalerei«. Sie bespricht die Darstellungen Stück für Stück in strikt formaler Systematik, die zwangsläufig zu etwas ermüdenden Wiederholungen und Redundanzen führt. Das Kapitel ist zunächst zweigeteilt nach »Darstellungen handwerklicher Arbeit« (S. 23–107) und »Darstellungen landwirtschaftlicher Arbeit« (S. 108–183), die somit erst in der Auswertung miteinander konfrontiert werden. Unter den Handwerksbildern sind mit gutem Grund aus der berufsbezogenen Systematik etwas herausgenommen und an den Anfang gestellt die Pinakes von Penteskouphia, gefolgt von den Abschnitten zu Töpfern und Vasenmalern sowie Metallarbeitern, zu Hephaistos als Handwerker, zu Zimmermännern, Bildhauern, Schustern und weiteren, unbestimmten Handwerkern. Die Wiedergabe landwirtschaftlicher Arbeit gliedert sich nach Ackerbau, Hirtendasein, Fischerei, Weinlese und Keltern, Olivenernte und Ölherstellung, Honiggewinnung sowie unbestimmten ländlichen Arbeiten. Jedes

mit Ausnahme der aller kürzesten Unterkapitel teilt sich noch einmal in eine Beschreibung Stück für Stück und eine Zusammenfassung. Das ist natürlich methodisch sehr korrekt, führt aber dazu, dass einschließlich der Auswertung manche Sachverhalte ganz ähnlich dreimal wiederholt werden. Hier hätte sich das veröffentlichte Buch vielleicht etwas stärker von der wissenschaftlichen Qualifikationsarbeit emanzipieren können.

Die Auswertung gliedert sich in einen statistischen (S. 184–189) und einen zum Glück ausführlicheren ikonographischen Teil (S. 190–213). Bis auf die Vergleichschronologie, die (wenig überraschend) einen deutlichen relativen Höhepunkt in dem halben Jahrhundert um 500 anzeigt, ist die statistische Auswertung im Lichte der geringen Stückzahlen freilich nicht aussagefähig. Das ist ein Grundproblem des Themas. Im Kosmos der antiken Bildproduktion, auch wenn man die Betrachtung nur auf die attische Vasenmalerei einschränkt, nehmen die Themen Handwerk und Landwirtschaft offenbar eine derart marginale Rolle ein, dass sich übergreifende allgemeine Ergebnisse kaum erzielen lassen. Einzig die Penteskouphia-Pinakes – denen deshalb auch zu Recht ein Sonderplatz in der besprochenen Arbeit zukommt – erreichen als Corpus einen Umfang (vierundvierzig katalogisierte Stücke) und eine Serialität, die eine Analyse nach Wiederholung und Varianz sinnvoll machen. Die nächstgrößte Anzahl im Katalog erreichen mit vierundzwanzig Stück die Hirtendarstellungen, die jedoch schon demselben Katalog zufolge in mindestens fünf Untergruppen zerfallen. Auch unter anderen relativ noch eher gewichtigen Gruppen wie den Töpfern und Vasenmalern (ohne Penteskouphia zusammen sechzehn Exemplare) gibt es nicht mehr als maximal je drei oder vier Bilder, die eine eng vergleichbare Serie bilden.

Das schränkt allgemeine Aussagemöglichkeiten ein, und so bleiben die generellen Ergebnisse der Untersuchung dünn und im Rahmen des bereits Bekannten. Warum die Themen so selten sind und sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur über das Dreivierteljahrhundert 525 bis 450 erstrecken, kann die Arbeit verständlicherweise nur sehr begrenzt erhellen. Ihr wichtigster Wert liegt in der akribischen Betrachtung und Analyse der Einzelbilder, die alles Vorausgehende deutlich übertreffen. Es werden bislang ignorierte Details betrachtet, so dass die Einzelinterpretationen vielfach maßgeblich vorangebracht werden. Distler hält sich dabei wohlthuend frei von kurzschlüssigen unmittelbar »realistisch-positivistischen Deutungen der Bilder, die nur Pseudo-Probleme konstruieren (welcher Arbeitsvorgang wird gerade dargestellt, wenn die Töpferscheibe doch gar nicht sichtbar gedreht wird? ...). Die Interpretationsreferenz ist stets die Bildsprache selbst.

Die Bilder zeigen eine geringe Regelmäßigkeit gerade in der Charakterisierung der handelnden Figuren; eher scheint die Varianz gesucht und das Spektrum der Möglichkeiten groß zu sein. Als typisch »banausisch« geltende Züge werden benutzt, um eine Hierarchie zwischen den Handwerkern in einem Bild herzustellen, indem die Niedriggestellten pejorativ markiert sind. Solche Züge

können umgekehrt aber auch gerade den Höchstangigen, den mutmaßlichen Meister und Betriebsinhaber, archetypisch anzeigen. Nacktheit dient der Hervorhebung körperlicher Arbeit, Nackte und Bekleidete stehen aber auch in bunter Variation nebeneinander. Hier sind die Bildfindungen ganz offensichtlich zu individuell, als dass sie von festen Regeln geprägt wären, die bei andere Bildthemen die soziale Ordnung im Bild garantieren.

Diese allgemeine Erscheinung, die erst durch Distlers minutiöse Betrachtungen deutlich wird, erkennt der Autor selbst gar nicht explizit als Ergebnis; vielleicht, weil es der Verallgemeinerung zu sehr zuwiderläuft.

Nicht ganz leicht abgrenzbar ist das Corpus der zu betrachtenden Bilder, und man könnte auch andere Entscheidungen als Distler begründen. Darstellungen, wo Mörser verwendet sind, werden als entweder kultische oder häusliche Szene verstanden und daher nicht unter die Bilder der Landwirtschaft einbezogen (S. 123 Anm. 1083). Das ist pragmatisch eine einleuchtende Abgrenzung, sie steht argumentativ aber auf schwachen Füßen: Versteht man die Grundlage antiker Produktion ganzheitlich als ›Oikowirtschaft‹, kann es die kategoriale Scheidung des ›Bereichs der landwirtschaftlichen Arbeit‹ vom ›Bereich des Hauses‹ eigentlich nicht geben. Dass die Untersuchung im Prinzip lebensweltlichen Bildern gilt, hindert nicht daran, die Schreiner oder Zimmerleute zu berücksichtigen, die die Kiste für Danaë und Perseus anfertigen, und ›Hephaistos als Handwerker‹ ist ein eigener Abschnitt. Das eine wie das andere ist von der Sache nur vernünftig, beleuchtet aber die verschwimmenden Grenzen. Der Satyr als Bildhauer ist berücksichtigt, Satyrn bei der Weinlese und beim Keltern nicht: Die Ausnahme wird behandelt; die geläufigen Darstellungen nicht, vielleicht weil sie die lebensweltlichen Bilder zu majorisieren drohen. Das alles ist verständlich, ohne ausdrückliche Begründung aber angreifbar.

Methodisch problematisch ist die Vernachlässigung kunstlandschaftlicher Unterschiede. Die Anordnung ist innerhalb der thematisch definierten Gruppen strikt chronologisch, und unter die überwiegend attischen Bilder werden solche anderer Herkunft (vor allem aus Böotien) ungeschieden gemischt, was in vergleichender Deutung zu schiefen Interpretationen führt.

Genannt seien weiterhin einige Einzelheiten. Zu den Pinakes aus Penteskouphia konnte Distler nur noch verweisen auf die unmittelbar vor seinem eigenen Buch erschienene Gesamtbearbeitung durch Eleni Hasaki (Pottery at work in ancient Corinth. Industry, religion, and the Penteskouphia Pinakes, *Hesperia* Suppl. 51 [Athen 2021]). Jedoch ist auch der Band von Maria Grazia Palmieri (Penteskouphia. Immagini e parole dipinte sui pinakes corinzi dedicati a Poseidon [Athen 2016]) nicht berücksichtigt, bei Erscheinen der erste Versuch einer Gesamtdarstellung, unter vorrangig religionsanthropologischer Perspektive (s. dazu die Rez. N. Dietrich, *Rev. Etudes Anciennes* 119, 2017, 713–716). Dieser Gegenstand berührt sich zwar begrenzt mit den von Distler verfolgten Themen, hätte aber zumindest in der mit »nach wie vor ungeklärt« doch etwas naiv abgeta-

nen Frage weiterhelfen können, »warum sich die Handwerker in Penteskouphia gerade an Poseidon wenden« (S. 32).

Eine Anmerkung zum Wortgebrauch, wenn auf Seite 25 (und noch wiederholt ähnlich) die Rede ist vom »eigentlich degradierenden Attribut des überlängten Phallos«: Der Grubenarbeiter auf dem bekannten Berliner Pinax F 871 (hier Kat. P6) hat zwar ein überlanges Glied, aber das Wort ›Phallos‹ bezeichnet nur den erigierten Penis, wie groß er auch ist.

Die wohlberechtigte Zurückweisung allzu positivistischer Lesarten sollte punktuelle, sehr konkrete Realismen nicht ausschließen, wenn die Bildsprache sie selbst suggeriert: Warum sollen die im bekannten Friesbild einer Töpferwerkstatt auf der Schulter der schwarzfigurigen Hydria der Leagrosgruppe München 1717 (Kat. K3) dargestellten Vasen nicht tatsächlich Halbfabrikate sein (abgelehnt S. 38 Anm. 215), wenn es für große Gefäße notwendigerweise bezeichnend ist, dass sie nur in arm-längenhohen Teilstücken gefertigt werden (I. Scheibler, *Griechische Töpferkunst* [2. Aufl., München 1995] 81 f.) und der Meister just mit dem Arm tief im Gefäß hantierend zu sehen ist? Hier legt das Bild doch gerade nahe, dass wir es mit einer realistisch geschilderten Etappe der Gefäßproduktion zu tun haben.

Auf der Schale Boston 01.8073 (Kat. K8, S. 40f.) kommen die Attribute und die mutmaßliche Kalos-Inschrift selbstverständlich aus einer allgemeinen Epheben-Ikonographie, doch was sagt es, wenn sie hier einem ephebisches dargestellten Vasenmaler beigegeben sind? Die Bezüge scharf abzugrenzen scheint kaum möglich, wenn sie so eng in einem Bild vergesellschaftet werden, auch wenn ein unmittelbarer Schluss auf einen (eher hohen) gesellschaftlichen Stand des Dargestellten sicher genauso zu kurz greifen würde. Den spielerischen Umgang der Vasenmaler mit ihrem Status kennt man ja aus der Symposionsikonographie, wo Beschriftungen die Identität der Darstellung sichern.

Auf der Berliner Erzgießereischale 2294 (Kat. M10, S. 62–67) können die beiden an der fast fertigen Kriegerstatue Arbeitenden nicht nach Bedeutungsgröße unterschieden werden. Dass der auf dem Schemel Kauernde aufstehend den anderen deutlich überragen würde, wird aufgehoben dadurch, dass er es in der Szene eben nicht tut. Beide sind in erster Linie so klein, um die gewaltige Dimension der Statue zum Ausdruck zu bringen. Und im Vergleich mit den vornehmen Betrachterfiguren gilt in der Tat Bedeutungsgröße. Zugleich ist dieses tief kauernde Sitzen fernzuhalten von Sitzen und Thronen als Würdemotiv. Noch das – bereits deutlich höhere – Sitzen des Hephaistos im Tondo, deutlich von der vor ihm stehenden Thetis dominiert, lässt sich nicht recht als Würdemotiv ansprechen (die Knie liegen höher als das Becken: die Haltung behält etwas Kauerndes), geschweige denn das tiefe Kauern der Schmiede auf ihren Hockern, mögen die Möbelstücke auch wertvoll sein, wie die verzierten Beine zeigen.

Selbst zwischen den Handwerkern und ihrem Gott kann es zu Ambivalenzen kommen, wie die Bildwis-

senschaft sie zwischen mythologischen und nichtmythologischen Szenen, etwa in Bildern von Kampf und Kriegerabschied, mühsam zu sehen gelernt hat. Eine nolanische Amphora in Boston (Kat. He4, S. 72 f.) lässt überhaupt nur an Hephaistos und Thetis denken, weil eine Frau beim Schmied lebensweltlich zu ungewöhnlich wäre: Kein einziges positives Indiz weist die Deutung. Und der durch Satyrn assistierte Schmied auf dem Kolonettenkrater des Harrow-Malers in Caltanissetta (Kat. He6, S. 73 f.) wird für die einen (darunter Distler) als Schmiedegott identifiziert durch den Efeukranz über dem Pilos, während andere die sonst (nacharchaisch, muss man wohl präzisieren) nicht belegte obszöne Haltung mit der Würde des Gottes nicht für verträglich halten; die vorgestellte Hilfe durch Satyrn auch im lebensweltlichen Handwerk belegt ja nicht nur hier ein apotropäisches Bild am Ofen (Vgl. F. Lissarrague, *La cité des Satyres* [Paris 2013] 214).

Dass die Handwerkszene in der »dramatischen Situation« des Danaë-Mythos »überrascht« (S. 78), muss man nicht so sehen. Vielmehr gehört sie zur Bildfindung, die die Geschichte auf den Punkt bringt und verständlich erzählt. Die Belege, dass die Figur des »Zimmermanns« (sachlich treffender wäre hier: des Tischlers) für das Verständnis der Szene nicht wichtig wäre (S. 82 Anm. 679), sind ausschließlich unter den späteren Darstellungen des Themas: einmal eingeführt, ist es auch verkürzt – ohne den Handwerker – verständlich. In diesem Sinne halte ich es in der Tat für relevant (wie Distler S. 82 Anm. 677 nur zögernd erwägt), dass der Handwerker stets an der Oberseite der Truhe hantiert, dort, wo der Deckel geschlossen wird und eventuell Luftlöcher angebracht werden: der prägnante Moment, der klar illustriert, worum es geht.

Abwegig ist die von Distler wiederbelebte uralte Deutung der Münchner Schale 2650 des Erzgießerei-Malers (Kat. B3, S. 86–88) auf die Anfertigung des Trojanischen Pferdes. Was nicht als Trojanisches Pferd erkennbar ist, ist kein solches, da ist bildsprachliche Ökonomie ganz einfach. Athena ist als Schutzgöttin der Handwerker anwesend; selbst wenn der Umgang mit ihr »zu vertraut« erscheint (ich sehe das nicht), suggeriert das noch nicht die durch kein positives Indiz nahegelegte Deutung auf die Szenerie vor Troja und das Lager der Achäer (von denen wir auch niemanden erkennen!).

Anlässlich der frühesten landwirtschaftlichen Darstellung auf der »melischen« Amphore Paros B 2653 (Kat. A1) stellt Distler fest: »Die seit dem Neolithikum für jede Kultur zentrale Rolle der Feldarbeit spiegelt sich im Falle der griechischen Vasenmalerei im hohen Alter der ältesten bekannten, landwirtschaftlichen Darstellung wider.« (S. 108) Weder ist das spätere siebte Jahrhundert in der Geschichte der griechischen Bildproduktion eklatant früh, noch lassen die auch fürderhin an zwei Händen abzählbaren Bilder den Spiegel einer zentralen Rolle erkennen. Solche Allgemeinaussagen gibt das Thema angesichts des – gerade auch im Vergleich mit anderen Bildthemen – geringen Materials einfach nicht her.

Der für das Buch sehr untypische Fall einer ungenauen Beobachtung liegt vor bei der Sianaschale London 1906,1215.1 (Kat. A2, S. 109, hier bes. Anm. 946): Die Zweizahl der Rinder vor dem Pflug ist nicht nur durch die zwei Schwänze angegeben, sondern auch die Kontur-Ritzlinien der Beine und des Bauches sind gedoppelt.

Dass das als Nachzügler schon in die Hochklassik fallende einzige rotfigurige Bild eines Pflügers auf einem Glockenkrater des Hephaistos-Malers in Cambridge (Mass.), Sackler Museum 1960.345 (Kat. A8, S. 117 f.) eher auf ein Aition dieser fundamentalen Tätigkeit als auf eine Abbildung konkreter lebensweltlicher Praxis bezogen wird, ist sicher treffend und für ein Bild dieser Zeit naheliegend. Es funktioniert aber vielleicht eher, gleichfalls zeittypisch, als allgemeine, eher »stimmungs-mäßige« Überhöhung ins paradigmatische Mythologische, denn im präzisen Bezug auf eine spezifische Geschichte mit benennbarem mythischen Personal.

Weder die Darstellungen des Handwerks – die die archäologische Forschung aus naheliegenden Gründen schon lange überproportional interessieren – noch die bisher eher wenig betrachteten Bilder der Landwirtschaft hatten für die griechische, namentlich die attische Bilderwelt eine ausreichend große Relevanz, um sie häufiger als in Einzelfällen anzufertigen, und das auch fast nur in dem begrenzten Zeitraum am Ausgang der Archaik und auf dem Weg zur attischen Demokratie, als die Erfindungsfreude der Keramiker ohnehin sonst nie gesehene Höhen erreichte. Darin liegt sicher historische Aussagekraft. Doch bleibt selbst dann die Ikonographie kleinteilig und individuell, so dass Allgemeinaussagen zu Darstellungskonventionen und ihrer sozialen Relevanz kaum möglich sind. Diese Hürde hat die Arbeit von Stefan Distler nicht einreißen können, die gerade die Individualität der Bildfindungen gut demonstriert. In der Genauigkeit der Einzelanalysen wird sie für jede künftige Beschäftigung mit diesen Bildern – als einzelne oder in Gruppen – die Grundlage und Referenz bilden.

Tunis

Arne Thomsen