

Eleni Hatzivassiliou (†), **Athenian Black Figure Iconography between 510 and 475 B. C.** Tübinger Archäologische Forschungen, Band 6. Verlag Marie Leidorf, Rahden 2010. 201 Seiten, 2 Tabellen, 22 Tafeln.

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um die 2006 bei Donna C. Kurtz in Oxford eingereichte Dissertation von Eleni Hatzivassiliou. Leider konnte die Autorin die Arbeit nicht mehr selbst bis zum Druck begleiten, da sie 2007 tödlich verunglückte. Dass das Buch überhaupt in dieser Form erscheinen konnte, ist dem Engagement der Eltern und befreundeter Kollegen (Heide Mommsen und David Saunders sowie Bettina Kreuzer, Martin Dennert und Natascha Kreuzt) zu verdanken. Letztere haben am Manuskript unter anderem die Anmerkungen überprüft und ergänzt sowie die Anfertigung des Museumsregisters übernommen, die Literaturangaben und das Abkürzungsverzeichnis überarbeitet sowie den Tafelteil druckfertig gemacht, so dass es als sechster Band in die Reihe der von Thomas Schäfer herausgegebenen Tübinger Archäologischen Forschungen aufgenommen werden konnte.

Thema der Studie sind die Darstellungen auf attisch spätschwarzfigurigen Vasen, die in dem Zeitraum zwischen 510 und 475 v. Chr. (nach der allgemein akzeptierten Chronologie) hergestellt wurden. Diese Gefäße wurden von den herausragenden Persönlichkeiten in der Vasenforschung bisher eher am Rande behandelt, was durch die mindere Qualität begründet wurde, die nicht an die der gleichzeitigen rotfigurigen Vasen heranreicht. So äußerte sich auch Sir John Beazley eher zurückhaltend und verwies auf die grundlegende Studie von C. H. Emilie Haspels (*Attic Black-figured Lekythoi*), die 1936 als Magisterarbeit entstand. Haspels konzentriert sich hauptsächlich auf die Malerpersönlichkeiten und die Gefäßformen, wobei sie aber auch durchaus auf die eine oder andere besondere Darstellung eingeht. In seinen »Attic Black-figure Vases Painters« von 1956 und »Paralipomena« von 1971 ergänzt Beazley die Kataloglisten von Haspels zu den Malern unter der Einteilung »Lekythos painters«.

Das Ziel ihrer Arbeit formuliert Hatzivassiliou in der Einleitung (S. 1–3). Sie möchte die Kenntnislücke hinsichtlich der Ikonographie der attisch spätschwarzfigurigen Vasenmalerei des ausgehenden sechsten und frühen fünften vorchristlichen Jahrhunderts füllen und Ähnlichkeiten beziehungsweise Unterschiede sowie Änderungen zu den gleichzeitig entstandenen rotfigurigen Darstellungen herausarbeiten. Politisch gesehen ist es die Zeit der Bildung der Demokratie in Athen, der Perserkriege und der Beginn des athenischen Imperialismus. Als Studienmaterial nutzt die Autorin eine Auswahl an spätschwarzfigurigen Gefäßen, wobei sie sich hauptsächlich auf Maler kleinformatiger Stücke konzentriert, die nach der Zeit der Leagrosgruppe tätig waren (S. 3 mit Anm. 25).

Das Buch ist in drei Teile gegliedert. Teil I (Ceramic Production, S. 4–11) behandelt in zwei Unterkapi-

teln die verschiedenen Techniken und Gefäßformen (Techniques and Shapes: S. 4–7) sowie die Verbreitung (Distribution: S. 7–11) der attischen Gefäße in dem besprochenen Zeitraum.

Im Unterkapitel »Techniques and Shapes« geht die Autorin auf die verschiedenen Techniken ein, die sich während des ausgehenden sechsten und beginnenden fünften Jahrhunderts in der attischen Vasenmalerei konstatieren lassen: Neben der bewährten schwarzfigurigen etablierte sich die neue rotfigurige Malweise, wobei zuweilen auf einem Gefäß beide Techniken zur Anwendung kommen (Bilingue), daneben sind beabsichtigtes Rot (intentional red), die Six-Technik, die Semi-Outline-Technik und verstärkt die Nutzung des weißen Überzugs auf einem Gefäß zu nennen. Die Verfasserin versteht dies als Ausdruck der Experimentierfreude der attischen Vasenmaler in dieser Zeit, was auch als Begründung für die in dieser Zeit neu eingeführten Gefäßformen im Athener Kerameikos gilt, wie den Stamnos, die Pelike, die Kalpis, den Psykter.

Hier arbeitet Hatzivassiliou bereits einige Unterschiede zwischen den in den unterschiedlichen Maltechniken hergestellten Gefäßen heraus: Großformatige Exemplare, Symposiumgeschirr (u. a. Kratere, Schalen) und exotische Gefäßformen wurden eher in der rotfigurigen Technik bemalt (S. 5). Glockenkratere wurden wohl sogar ausschließlich so verziert. Im beginnenden fünften Jahrhundert v. Chr. entwickelten sich kleinformatige Versionen dieser Gefäßformen, die dann eher von den schwarzfigurig arbeitenden Malern wie unter anderem dem Theseusmaler verziert wurden. Verschiedene andere Kraterformen (Kelch-, Voluten- und Kolonettenkrater) wurden seit dem Beginn des fünften Jahrhunderts selten in der schwarzfigurigen Technik bemalt. Exemplarisch für die anderen angeführten Formen sei hier die Halsamphora genannt. Unter den Halsamphoren lässt sich eine Klasse von kleinformatigen Exemplaren mit zweirippigen Henkeln und einfacher Mündung heranziehen, die sogenannten Doubleens, die sowohl im Werk des Edinburgmalers als auch des Diosphomalers vertreten sind. Unter den rotfigurig arbeitenden Künstlern war der Berliner Maler einer der wenigen, die diese Form in ihrem Repertoire hatten. Eine Variante dieser Form, die sogenannte Nolanische Amphora mit Echinusmündung und anderer Henkelausprägung war eine neu eingeführte Form, die rotfigurig bemalt wurde. Die Bezeichnung dieser Form resultiert daraus, dass sie zunächst in Unteritalien, hauptsächlich in den Nekropolen von Nola, am häufigsten zutage kam. Doch auch die Doubleen war ein Importgefäß. Für die Gefäße dieser Klasse im Werk des Diosphomalers lässt sich nachweisen, dass sie hauptsächlich in Italien und dort am häufigsten in Kampanien gefunden wurden (S. 9). Der größte Anteil schwarzfiguriger Produktion in diesem Zeitraum ist, wie schon angedeutet, auf kleinformatige Gefäße (Lekythoi, Alabastra, Oinochoai, Skyphoi etc.) sowie auf rituelle Gefäße (Loutrophoroi, Lebetes Gamikoi etc.) beschränkt. Hier lässt

sich folglich bereits ein Unterschied bei der Wahl der Gefäßform zwischen den beiden Techniken festhalten.

Das kann durch die Untersuchung der Fundorte ergänzt werden (S. 7–11). Ausgehend von Athen zeigt die Autorin Funde zuerst nach Gefäßformen in verschiedenen Regionen (Griechenland, Kleinasien, Mittelmeerküstengebiete bis nach Südfrankreich und Zentraleuropa) auf, um in einem weiteren Abschnitt die Fundorte der spätschwarzfigurigen Gefäße aus dem dritten Teil der Arbeit zu nennen. Festzuhalten ist, dass Gefäßform, Größe und Funktion die ausschlaggebenden Faktoren für die Verbreitung waren, während die Bilder dabei eine eher untergeordnete Rolle spielten. Die Sekundärliteratur zu den Fundorten ist in einem Appendix (S. 104–109) zusammengestellt. Hier hätte man sich gewünscht, dass bei der Drucklegung ein Hinweis auf diesen Appendix gleich zu Beginn des entsprechenden Kapitels im Text und nicht erst spät in einer Anmerkung (Anm. 74) eingefügt worden wäre. Die Liste der Publikationen zu den Fundorten wäre bei einigen Bereichen noch zu ergänzen, wobei sich jedoch die Grundaussage von Hatzivassiliou nicht wesentlich ändern würde. Für Athen siehe zum Beispiel jüngst K. M. Lynch, *The Symposium in Context. Pottery from a Late Archaic House near the Athenian Agora*, *Hesperia* Suppl. 46 (New Jersey 2011), zu den Fundorten der frühen rotfigurigen Keramik siehe D. Paleothodoros, *Commercial Networks in the Mediterranean and the Diffusion of Early Attic Red-figure Pottery (525–490 BCE)*, *Mediterranean Hist. Rev.* 22, 2007, 165–182; zu den Gefäßen des Gelamalers jetzt K. Volioti, *Riv. Arch.* 31, 2007, 91–101, bes. 97–98; zum Diosphomalers siehe C. Jubier-Galinier, *L'Atelier du peintre de Diosphos et de Haimon*. In: P. Rouillard / A. Verbanck-Piéard, *Le vase grec et ses destins* (München 2003) 79–89.

Nach diesem ausführlichen einleitenden Teil, der sehr wichtig ist, um das Verhältnis zwischen der spätschwarzfigurigen und der gleichzeitigen rotfigurigen Keramikproduktion zu verstehen, kommt Hatzivassiliou im zweiten Teil (*Iconography*, S. 12–53) zum eigentlichen Thema ihrer Arbeit, den Darstellungen. Das Kapitel ist untergliedert in »Götter«, »Helden«, »Epische Zyklen« sowie »Kult und Leben«. Von den Göttern wird am häufigsten Dionysos dargestellt (S. 12 f.), wobei die meisten Bilder dem bekannten schwarzfigurigen Repertoire folgen. Auf den rotfigurigen Gefäßen sind die Darstellungen von Geburt und Kindheit des Gottes neu, was in der spätschwarzfigurigen Dekorationsweise nur einmal der Diosphomalers umgesetzt hat (Kat. 3). Seine Darstellung des kleinen Dionysos auf dem Schenkel des Zeus stehend ist jedoch singular. Bei den Thiasosdarstellungen lässt sich auf den rotfigurig bemalten Gefäßen eine größere Variationsbreite konstatieren. Dagegen sind Frauen im rituellen Kontext, etwa tanzend um ein Idol des Gottes, nur auf schwarzfigurigen Gefäßen zu finden, also bis zur ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, während sie auf rotfigurigen Vasen erst seit etwa 460 v. Chr.

nachzuweisen sind. Die Darstellungen der Göttin Athena (S. 13–15) nehmen in diesem Zeitraum zu, was eventuell mit der wachsenden Bedeutung der Stadtgöttin unter der neuen Demokratie in Zusammenhang steht. Auch hier lassen sich einige ikonographische Besonderheiten im schwarzfigurigen Repertoire festhalten: Büsten der Athena, die auf Lekythoi des Athenamalers, des Bowdoinmalers und des Malers der Halbpalmetten vorkommen, waren möglicherweise von gleichzeitiger Münzprägung oder einem Kultbild beeinflusst. Diese Art der Athenadarstellung ist im rotfigurigen Repertoire bislang unbekannt. Auf den rotfigurigen Vasen wird Athena mehrfach als Patronin des Handwerks gezeigt, auf schwarzfigurigen nicht. Zu Kapitel I.5 (Nike und Eros) siehe jetzt auch A. Thomson, *Die Wirkung der Götter. Bilder mit Flügelfiguren auf griechischen Vasen des fünften und sechsten Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 2011). Die Maler der spätschwarzfigurigen Manier waren zu eigenen Neuschöpfungen im ikonographischen Bereich fähig, so zum Beispiel bei den Darstellungen von Helios und Selene im Zusammenhang mit Herakles (S. 18 f.), diese wurden jedoch nicht von den rotfigurig arbeitenden Malern übernommen, die erst seit dem zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts diese Szenen umsetzten, aber aus einer anderen Tradition schöpften.

Im zweiten Abschnitt (*Heroes*) werden vor allem Herakles- (S. 20–24) und Theseusdarstellungen (S. 24–25) betrachtet. Für den Kampf zwischen Herakles und der Hydra lässt sich eine für die schwarzfigurig wie für die rotfigurig arbeitenden Maler einheitliche Ikonographie nachweisen. Die anderen Abenteuer sind in unterschiedlicher Weise bei den Malern beliebt. Darstellungen aus dem Familienleben der beiden Helden kommen hauptsächlich im rotfigurigen Repertoire vor, unter den schwarzfigurig arbeitenden Malern zeigt nur der Diosphomalers Interesse an diesen Themen. Der Theseusmaler ist einer der ersten Maler der schwarzfigurigen Technik, der die Abenteuer des Theseus auf seinem Weg von Troizen aufnimmt.

Der dritte Abschnitt (*Epic Cycles*) umfasst die Darstellungen aus dem Bereich der drei epischen Zyklen, dem trojanischen Zyklus, dem thebanischen Sagenkreis und den Argonauten, wobei die Szenen aus dem Kampf um Troja im spätschwarzfigurigen Repertoire genauso häufig sind wie die Darstellungen des Dionysos und seines Kreises und diejenigen der Abenteuer des Herakles. Die Darstellung »Tod des Sarpedon« wurde damals neu eingeführt (S. 30). Die bekannteste Darstellung wurde von Euphronios auf einen Kelchkrazer (ehemals New York 1972.11, heute Rom, Villa Giulia L.2006.10) gemalt. In diesem Fall gibt es eine direkte Verbindung zwischen den rotfigurigen und den spätschwarzfigurigen Gefäßen, besonders denen des Diosphomalers (s. S. 80 Kat. Nr. 430). Die schwarzfigurigen Bilder scheinen den rotfigurigen zu folgen, obwohl auf den ersteren Beischriften fehlen und die Szene in abgekürzter Form wiedergegeben sowie zum Teil auch als Schema für den Tod des Mem-

non übernommen wurde. Zuweilen hätte man sich seitens der Verfasserin die etwas ausführlichere Ausführung einiger Themen gewünscht, was aber angesichts der Fülle an unterschiedlichen Darstellungen den Rahmen der Untersuchung gesprengt hätte und sicher in weiteren Einzelaufsätzen aufgearbeitet werden sollte. So ist zum Beispiel der in Anm. 279 angekündigte Aufsatz »Warriors at a Mound. A Puzzle Scene by the Theseus und Athena Painters« inzwischen erschienen in: V. Nørskov u. a. (Hrsg.), *The World of Greek Vases, Analecta Romana Inst. Danici, Suppl.* 41 (Rom 2009) 115–132.

Im vierten Abschnitt (Cult and Life) wird auf die Lebensbilder eingegangen (Warfare, Athletics, Hunting, School, Symposium, Games, Performances, Agriculture, Commerce, Artisans, Cult, Wedding and Burial). Kampfdarstellungen (S. 40 f.) schöpften zunächst aus dem schwarzfigurigen Repertoire, um kurz nach der Jahrhundertwende durch neue Motive ergänzt zu werden. Bogenschützen, Peltasten und Leichtbewaffnete spielen eine größere Rolle, besonders auf rotfigurigen Gefäßen, was die Autorin auf den Einfluss durch die gleichzeitige militärische Praxis zurückführen möchte. Ebenfalls neu sind Kämpfe zwischen Orientalen einerseits, besonders Persern, und Griechen andererseits, was sicher mit den Perserkriegen in Verbindung gebracht werden kann. Bei den Athletendarstellungen mit Perizoma (S. 41) handelt es sich wohl um Anfertigungen für den Export nach Etrurien. Des Weiteren werden Szenen aus der Landwirtschaft und dem Handel (S. 47–48) eher von den schwarzfigurig arbeitenden Meistern dargestellt, besonders dem Theseusmaler, während Handwerker und Künstler häufiger auf rotfigurigen Vasen zu finden sind. Im Abschnitt zum Kult (S. 48) wird herausgearbeitet, dass das eigentliche Tieropfer im Festgeschehen bisher nicht von schwarzfigurigen Gefäßen bekannt ist (Kat. 749–757). Um welche Feste es sich dabei handelt, ist jedoch nicht eindeutig zu klären. Darstellungen, die die Prothesis und die Beisetzung zeigen (S. 50–51), sind besonders im Werk des Theseus- und des Sapphmalers zu beobachten. Bei den Prothesisszenen ließe sich noch der Pinax des Sapphmalers im Louvre MNB 905 (Haspels, ABL 229 Nr. 58) ergänzen, der zwar nicht im Katalog vermerkt ist, dessen Beischriften, die die Verwandtschaftsverhältnisse der Trauernden zueinander nennen, jedoch auf S. 75 erwähnt werden. Frauendarstellungen nehmen in dieser Zeit zu (S. 52). Allgemein fällt auf, wie vielfältig die Bilder auf den spät-schwarzfigurigen Vasen sind, wobei Hatzivassiliou bei ihren Studien einen großen Überblick über die Ikonographie nicht nur des zu untersuchenden Zeitraums, sondern des gesamten sechsten und fünften Jahrhunderts beweist.

Im dritten Teil (Painters, S. 54–93) werden einzelne ausgewählte Maler mit ihren jeweiligen Besonderheiten betrachtet, sei es in der Bevorzugung bestimmter Gefäßformen, Techniken oder Darstellungen (Gela-, Edinburg-, Theseus-, Athena-, Sappho-, Diosphos-, Emporion- und Beldammaler). Es wird deutlich, dass die Maler der spätschwarzfigurigen Manier keine einheitliche

Gruppe bilden, sondern sehr unterschiedlich arbeiteten, wobei Gela- und Edinburgmaler eher die traditionellen schwarzfigurigen ikonographischen Schemata weiterführen und der Leagrosgruppe verhaftet sind, wohingegen besonders beim Diosphosmaler eine stärkere Auseinandersetzung mit dem rotfigurigen Darstellungsrepertoire zu konstatieren ist (S. 80). Das gilt auch für den Emporionmaler (S. 82). Charakteristisch für den Diosphosmaler ist es, dass er vorhandene Bildschemata für andere Themen adaptiert und in geringem Maße umformuliert, s. zum Beispiel Kat. 3 oder Kat. 366. Bemerkenswert ist ferner, dass sich die Darstellungen des Athena- und des in seiner Werkstatt tätigen rotfigurig arbeitenden Bowdoinmalers eher unterscheiden, als dass sie Gemeinsamkeiten aufweisen. Die Tabelle 1 (S. 98), die die Wahl der ikonographischen Themen der jeweiligen Maler aufzeigt, ist besonders aufschlussreich. Hier lässt sich schnell ablesen, dass auf den Gefäßen des Gelamalers besonders häufig dionysische Szenen vorkommen (auf 46 Prozent der Vasen), der trojanische Sagenkreis gerne von Athena- (12 Prozent), Sappho- (16 Prozent) und Diosphosmaler (12 Prozent) gewählt wurde, während der Edinburgmaler eine Vorliebe für Herakles-Szenen (15 Prozent) sowie Krieger- und Wagenszenen (26 Prozent) hatte. Sepulkrale Darstellungen sind hauptsächlich im Werk des Theseus- und des Sapphmalers zu finden. Für den Leser wäre es hilfreich gewesen, wenn bei den Vergleichsstücken auch kurze Angaben zu Aufbewahrungsort sowie die Zitate in ABL, ABV, ARV² genannt wären, so dass man einen leichteren Zugang zu dem Material ohne den Umweg über die Sekundärliteratur bekommen hätte.

Im wichtigen Unterkapitel 9 (Painters and Conventions: An Overview) wird skizziert, in welcher Art und Weise die gewählten Szenen bildlich umgesetzt wurden. Besonders hervorzuheben ist der Abschnitt zu »Dopplungen und Vielfältigungen« (Duplications and Multiplications) einer Figur innerhalb einer Szene. Tabelle 2 (S. 99–103) liefert hierzu einen guten Überblick. Ferner geht Hatzivassiliou auf »Narration«, »Confusion and Conflations«, »Foreshortening and Illusionary Effects«, »Landscape« und »Inscriptions« ein.

Eine Zusammenfassung und der nach Darstellungen gegliederte, 838 Einträge umfassende, listenartig aufgebaute Katalog, wobei jeweils eine ausführliche und aktuelle Bibliographie zu jedem Thema vorgeschaltet ist (S. 110–166), ein Museumsindex, ein Tafelverzeichnis sowie zweiundzwanzig gute Schwarzweißtafeln komplettieren den Band. Die Grundlage für den Katalog sind die Listen bei Haspels und Beazley sowie die Einträge der Datenbank des Beazley-Archivs in Oxford.

Die Verfasserin zeigt ein profundes Wissen und einen großen Überblick über das umfangreiche Material. Die hier vorgebrachten Anmerkungen und Ergänzungen sind Kleinigkeiten angesichts der Fülle an Informationen, die Hatzivassiliou erstmals auf breiter Basis zusammengestellt hat. Es ist das Verdienst der Autorin, diesen Gefäßen wieder den Stellenwert inner-

halb des athenischen Kerameikos zu geben, den sie in der Antike hatten. Das Buch wird für künftige Beschäftigungen mit diesem Thema als Grundlage dienen und ist somit eine würdige Erinnerung an eine engagierte Archäologin.

Wiesbaden

Sabine Weber