

Klaus P. Stähler, *Eine unbekannte Pelike des Eucharidesmalers im Archäologischen Museum der Universität Münster*. Münsterische Forschungen hgb. von Jost Trier und Heinz Gollwitzer, Band 17. Böhlau Verlag, Köln und Graz 1967. 70 Seiten, Abbildungen auf 21 Tafeln.

Nachdem Beazley seine *Attic Red-Figure Vase Painters* in zweiter, um vieles erweiterter Auflage hat erscheinen lassen, ist es zu begrüßen, wenn nun, auf diesem breiten Fundament aufbauend, Monographien über Vasenmaler rotfigurigen Stils geschrieben werden.

K. P. Stähler nimmt die Veröffentlichung einer neu erworbenen Pelike in der Universitätsammlung zu Münster zum Anlaß, dem Eucharides-Maler eine ausführliche Untersuchung zu widmen. Dieser Maler ist, wie der Autor (S. 17) selbst sagt, ein Vasenmaler zweiter Qualität. An solchen Vasenmalern lassen sich oft aufschlußreiche Beobachtungen über die Entwicklungsgeschichte und künstlerische Strömungen der Vasenmalerei aufzeigen, da vor allem sie die verschiedensten Einflüsse aufgenommen haben. Daß die Vasenmalerei sich nach 480 nicht in einer klar ausgeprägten Richtung weiterentwickelt hat, sondern daß sogar Meister ersten Ranges eine gewisse Stagnation und Rückwendung zu Stilisierungsformen der spätarchaischen Zeit erkennen lassen, wird in den Werken minder begabter Maler wie dem des Eucharides-Malers, des Tyszkiewicz-, Sirenen- und Kleomelos-Malers besonders deutlich.

St.'s Arbeit konzentriert sich in der Hauptsache auf die Prüfung der Zuschreibungen Beazleys und kommt zu dem Ergebnis, daß nur 3 Gefäße der Beazleyschen Liste mit Sicherheit von einer Hand sind. Gewiß ist es notwendig, Beazleys Werkkataloge kritischer Prüfung zu unterziehen; er selbst hat seine Zweifel und Unsicherheit bei manchen Zuschreibungen nicht verschwiegen und dem auch in mancherlei besonderen Begriffen (*imitators, followers, pupils, manner*) Ausdruck verliehen. Der Begriff der stilistischen Einheit und Entwicklung ist jedoch zu eng gefaßt, wenn von einem Werk, das nach Beazley 94 rotfigurige und 39 schwarzfigurige Gefäße umfaßt, nur noch 3-4 übrigbleiben.

Die Zuweisung der Pelike in Münster (S. 17 ff.) zum Werk des Eucharides-Malers anhand eines stilistischen Vergleichs mit dem namengebenden Stamnos in Kopenhagen ist als gesicherter Ausgangspunkt methodisch richtig, da manches Zweifelhafte in Beazleys weiteren Zuschreibungen enthalten sein könnte. Die Kompositionen der Stamnos- und Pelikenbilder (S. 19 f. 10 ff.) sind fein analysiert, das Verhältnis von schwarzem Bildgrund und roter Figur gut beobachtet und dargelegt. Die Folgerungen, die St. aus seinen Beobachtungen zieht, sind jedoch nicht völlig überzeugend. Aufgrund der Dreifigurenbilder auf dem zeitlich früheren Stamnos in Kopenhagen (ARV 229,35) und des Zweifigurenbildes auf der jüngeren Münsteraner Pelike glaubt St. schließen zu können, daß spätere Werke des Eucharides-Malers Einfigurenbilder haben müßten (S. 20. 34. 42. 46). Methodisch dürfte es nicht erlaubt sein, aus den Bildern zweier Gefäße bereits eine wahrscheinliche Weiterentwicklung der Komposition zu folgern. Unberücksichtigt bleiben zudem die ganz verschiedenen Gefäßformen; ein Stamnos bietet Platz für mehr Figuren als eine Pelike. Im Widerspruch zu St.'s Folgerung steht die Bemerkung (S. 67), daß zur Bestimmung und Einordnung eines Vasenbildes zunächst Bilder auf Vasen der gleichen Form zu Rate zu ziehen seien. Außerdem ist die Frage, ob die Vasenmaler zeichnen konnten, was sie wollten und für gut hielten, unbeantwortet. Zeitstil, Vorbild und Auftragswünsche der Kunden waren gewiß bei der Auswahl der Themen und deren Gestaltung für

den Maler nicht unwesentlich. Schon unter diesem Gesichtspunkt ist ein Kompositionsentwicklungsschema sehr gewagt und kann erst nach Sichtung und chronologischer Reihung einer größeren Zahl von sicher eigenhändigen Bildern eines Malers skizziert werden.

Das entwicklungsgeschichtliche Bindeglied zwischen dem älteren Kopenhagener Stamnos und der jüngeren Münsteraner Pelike ist nach St. (S. 21) eine Kalpis in Münchner Privatbesitz (ARV 1637, 43bis). Die Verbindung zum Stamnos sieht er mehr in der Wiederholung von Requisiten wie Korb, Aulostasche, Knotenstock usw. und in der nach seiner Ansicht zu fordernden weiterentwickelten Komposition (– das Dreifigurenbild ist zum Zweifigurenbild geworden –) als in stilistischer Verwandtschaft (S. 21 f.). Die Überbewertung der Komposition führt so weit, daß St. dem Betrachter empfiehlt, die Figuren in seiner Phantasie zu verbreitern bzw. zu verschmälern, damit das Bild eine 'ausgewogene Komposition' erhält (S. 22).

Die drei Gefäße Stamnos Kopenhagen, Kalpis München und Pelike Münster bilden für St. die Stammeihe des Oeuvres des Eucharides-Malers, an der alle weiteren Werke des Malers gemessen werden. Da die Komposition bei St.'s Betrachtungsweise die Hauptrolle spielt (S. 23 ff.; vgl. auch S. 52), und da infolgedessen Werke, die früher als der Stamnos in Kopenhagen entstanden sind, mehr als drei Figuren haben müssen, Werke, die später als die Münsteraner Pelike sind, nur mehr einfigurig sein dürfen (S. 23), ist es ihm nicht möglich, weitere eigenhändige Vasenbilder in Beazleys Werkkatalog anzuerkennen. Auch stilistisch läßt er dem Maler nur den Spielraum zwischen dem Stamnos in Kopenhagen und der Pelike in Münster.

Diese enge Betrachtungsweise ist um so befremdender, als St. (S. 17) selbst sagt, daß die 'für die eigene Malweise typische Form, die nicht mehr abgewandelt wird', den überragenden Vasenmalern vorbehalten sei. Noch weniger überzeugt, daß St. aus den drei Gefäßen seiner Stammeihe bereits eine Vorliebe des Malers für bestimmte Themen, nämlich solche aus dem häuslichen und musikalischen Bereich erschließt. Götterbilder und mythologische Szenen sind daher für St. eben schon dieser Themen wegen nicht vom Eucharides-Maler (S. 30. 31. 38. 39. 46). Er schließt jedoch nicht aus, daß die Themen der Vasenbilder auch in Auftrag gegeben oder vom Werkstattbesitzer vorgeschrieben werden konnten (S. 35). Hatte dieser vielleicht für jeden Themenkreis einen Spezialisten?

Überblickt man das von Beazley zusammengestellte Werk des Eucharides-Malers frei von solchen Kompositionsschemata, begrenzten Themenkreisen, und gesteht man dem Maler eine größere Variationsbreite in der Wahl seiner stilistischen Formen zu, so lassen sich die qualitativ volleren Werke des Malers nach Beazleys Liste ohne große Schwierigkeiten in eine chronologische Reihe ordnen. Es sei erlaubt, hier den Versuch einer zeitlichen Anordnung der bedeutenderen Vasen des Eucharides-Malers vorzulegen, wobei die in meiner Monographie über den Pan-Maler angenommene allgemeine Stilentwicklung zu Grunde liegt:

*Kurz vor 480:* Kolonettenkrater Eleusis; ARV 228,25. – Kelchkrater Louvre G 47; ARV 227,11. – Hydria Athen 1482; ARV 229,40.

*Um 480:* Stamnos Leningrad 642; ARV 228,30. – Hydria Vatikan; ARV 229,38. – Bauchamphora Hamburg 1966,34; H. Hoffmann, *Jahrb. Hamburger Kunstsammlungen* 12, 1967, 9 ff. – Schale Louvre G 136; ARV 231,78.

*480 – 470:* Stamnos Kopenhagen 124; ARV 229,35. – Kelchkrater Louvre G 163; ARV 227,12. – Hydria Leningrad; ARV 229,41. – Halsamphora London E 278; ARV 226,2. – Halsamphora London E 279; ARV 226,1. – Strickhenkelamphora München 2317; ARV 226,3 – Stamnos Würzburg 516; ARV 229,36. – Schale Cambridge 37.18; ARV 231,76. – Hydria Würzburg 533; ARV 229,43. – Hydria München, Privatbesitz Bareiß; ARV 1637,43bis. – Halsamphora Brüssel A 721; ARV 226,5. – Halsamphora Louvre G 202; ARV 226,4. – Stannosfragmente Louvre C 10754; ARV 228,32. – Kolonettenkrater Florenz 3990; ARV 228,22. – Schale Ferrara T. 503; ARV 231,79. – Stannosfragmente Oxford 1966.459; ARV 229,37. – Pseudopanthenäische Amphora Louvre G 221; ARV 227,8. – Pelike Münster Inv. 66. – Pelike Richmond; ARV 1637,10bis.

*470 – 460:* Bauchamphora New York 07.286.78; ARV 227,9. – Oinochoe Athen, Agora P 15010; ARV 229,46. – Schale Sydney 46.40; ARV 231, 87. – Lekythos Oxford 315; ARV 229,47. – Hydria London E 174; ARV 229,39. – Kelchkrater Syrakus 49295; ARV 228,19.

Der Eucharides-Maler ist noch ganz der spätarchaischen Tradition verhaftet. Stilformen der Zeit von 500 bis 480 finden sich in seinem gesamten Werk. Eine augenfällige Weiterentwicklung seines Stils ist kaum zu beobachten, obwohl seine Schaffenszeit von kurz vor 480 bis etwa 470/460 dauerte. Sein Lehrer oder zumindest sein Werkstattgefährte, an den er sich teils sehr eng anlehnte, ist neben dem Nikoxenos-Maler anscheinend vor allem Myson gewesen. Man vergleiche den Krieger auf dem Kolonettenkrater in Eleusis mit dem Auleten auf dem Kolonettenkrater des Myson im Louvre (ARV 240,44) und den Akrisios des Stamnos in Leningrad mit dem Dionysos auf dem Kolonettenkrater des Myson in Würzburg (ARV 239,19). Thematisches wie stilistisches Vorbild für den Kelchkrater mit ausziehenden Kriegern im Louvre könnte der Kelchkrater des Myson in Berlin (ARV 239,17) gewesen sein, den Beazley früher in AV 90 sogar dem Eucharides-Maler zugewiesen hatte. Erste Anzeichen des herben Stils zeigt der Jüngling auf dem Kopenhagener Stamnos in den unteretzten Proportionen seines frontal ausgebreiteten, etwas derben Körpers

und in dessen wenig differenziertem Umriss. Eine gewisse Kalligraphie zeichnet die Gewandstilisierung auf den Halsamphoren in London, der Münchener Strickhenkelamphora und der Schale in Cambridge aus. Die leichte Verhärtung der Faltenzeichnung vor allem am Chitonoberteil der Nike auf der Kalpis in Leningrad ist nicht nur (S. 42) mit Werken des Berliner Malers (Bauchamphora Louvre; ARV 196,2. – Strickhenkelamphora London; ARV 199,27) vergleichbar, sondern ebenso mit Bildern des Kleophrades-Malers (Bauchamphora Würzburg; ARV 182,5) und des Tithonos-Malers (Lekythos New York; ARV 310,15). Diese Zeichnungsweise ist damals wohl Zeitstil gewesen.

Ansätze einer herben Gesichtszeichnung mit kräftig betontem Untergesicht hat Ariadne auf der Halsamphora in London. Gerade Chitonsäume und einfache Turmzinnenfalten finden sich auf der Strickhenkelamphora in München und dem Stamnos in Würzburg. Die etwas groben Gesichtprofile der Frau mit Ranke auf dem Stamnos und der Ariadne auf der Kalpis in Würzburg sind mit der Antiope der Kroisos-Amphora des Myson im Louvre (ARV 238,1) vergleichbar. Der Apollon auf der Amphora in London ist fast eine Nachzeichnung des Apollon auf der pseudopanathenäischen Amphora des Myson in Florenz (ARV 238,2).

In den späteren Werken des Eucharides-Malers ist die derbe Gesichtszeichnung etwas gemildert und erinnert fast wieder an die der Frühwerke. Die Physiognomien sind jedoch gelöster und freier. Die Gewandzeichnung ist meist etwas öde und einfallslos geworden und entbehrt der Schönlingigkeit der mittleren Schaffenszeit des Malers. Man vergleiche die gleichmäßige Chitonfältelung mit Treppensaum der Artemis auf der Amphora in New York und die der Ariadne in London, den Chiton mit geradem Saum der Aithra auf der Kalpis in London und die Gewänder der Leierspielerin in München und des Bärtigen auf dem Stamnos in Würzburg. Der Kelchkrater in Syrakus ist wichtig, weil er den Eucharides-Maler noch in frühklassischer Zeit tätig zeigt. Frühklassisch sind die Proportionen der kleinköpfigen schlanken Figuren auf diesem Gefäß; sie könnten vom späten Providence-Maler und vom Alkimachos-Maler beeinflusst sein.

Die flüchtigen Bilder der Kolonettenkratere aus Spina in Ferrara und der Kalpis in Wien sind weder für die künstlerische Entwicklung des Malers noch für die Chronologie seiner Werke aussagefähig.

Das schwarzfigurige Werk des Eucharides-Malers bedürfte einer eigenen Untersuchung. Es ist nicht ganz verständlich, daß St. (S. 57) bei schwarz- und rotfigurigen Bildern eines Vasenmalers eine 'problematische Zeitverschiebung' durch eine Werkstattgemeinschaft zweier Maler auflösen zu müssen glaubt. Sind für St. die schwarzfigurigen Vasen eines Malers immer älter als seine rotfigurigen? Warum soll der Eucharides-Maler denn nicht gleichzeitig in beiden Techniken gearbeitet haben, wie es z. B. Psiax, der Nikoxenos und der Kleophrades-Maler getan haben? Daß im 5. Jahrh. die Gestalten in der schwarzfigurigen Technik schlanker sind als in der rotfigurigen, erklärt sich daraus, daß die schwarzfigurige Technik sich bereits überlebt hat und in einen gewissen Manierismus ausläuft. St. erwartet in bichromer Technik das umgekehrte Verhältnis der Körperproportionen (S. 53), das dem wirklichen Sachverhalt nicht gerecht wird. Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit Fragen nach der Organisation antiker Vasenwerkstätten. Die Aufteilung der Arbeiten von der Bereitung des Tons bis zum Brennen des Gefäßes auf einzelne Werkstattmitglieder, das Heranziehen von Lehrlingen zu schwierigeren Arbeiten, die Abhängigkeit minder begabter Maler vom führenden Meister, das alles sind Erwägungen, die ein lebendigeres Bild des antiken Alltags aufzeigen sollen. Aber können sie zu einer tieferen Erkenntnis der Vasenmalerei führen, da wir so wenig Tatsachen kennen?

Die Teilung des Werkes des Eucharides-Malers in einen als eine Person angenommenen Maler der Vasen Kopenhagen-München-Münster und in eine Werkgemeinschaft, die aus dem allgemeinen Formengut der Werkstatt schöpft (S. 59), entspringt wohl einem zu wenig elastischen Begriff stilistischer Entwicklungsfähigkeit eines Malers. Die Qualitätsschwankungen sind auch bei den großen Meistern, deren Entwicklung nach St. kontinuierlich verläuft, manchmal erstaunlich groß; vgl. die Bemerkung Beazleys ARV XLVII; die Epiktet-Pelike (ARV 185,28) und der Iris-Skyphos des Kleophrades-Malers (ARV 191,102) z. B. könnten nach St.'s Methode nicht einer Hand zugeschrieben werden. Die zu weit getriebene Analyse und Gruppierung von Vasenbildern dürfte unsere Vorstellung von der griechischen Vasenmalerei eher verunklären und zwingt die Person einzelner Maler in ein zu starres Schema. Die Weite des Spielraums, die St. den Töpfern zugesteht (S. 62), gilt erst recht für die Maler.

Einige unbedeutende Versehen sind zu berichtigen: Der Stamnos in Leningrad hat einen Scheibenfuß, keinen abgetreppten, während der Fuß des Stamnos in Würzburg geschweift ist (S. 28). Auf S. 37 hat der Drucker Zeilen vertauscht; der Text ist leicht wiederherzustellen. Auf S. 40 steht Paideutribe statt Paidotribe (vgl. Liddel & Scott 1288), auf S. 41 wird in Anm. 51 statt ARV 206 falsch 208 zitiert. Auf den Seiten 43 und 49 sind die Stücke des Jünglings auf der Hydria in Wien und des Mannes auf dem Kelchkrater in Syrakus keine Wanderstäbe sondern Attribut vornehmer Griechen; auf den Seiten 47 und 49 sind die Chitone der Figuren auf den Kraterbildern in Ferrara tatsächlich Mäntel. Das S. 47 erwähnte verrutschte Rückgrat des Eilenden (siehe Taf. 20 a) ist die Angabe des Schulterblattes. Das Rückgrat ist nicht gezeichnet worden; die Rückansicht der Figur wird zudem durch den über die linke Schulter herabhängenden Mantelzipfel deutlich. Auf S. 66 muß in Anm. 92 die Seite des Beazley-Zitats 29 ff. heißen.

Es ist bedauerlich, daß die kenntnis- und gedankenreiche Arbeit, die viele interessante und relevante Probleme anschneidet, nicht nur wegen einer gelegentlichen Breite sondern vor allem wegen einer falschen Einschätzung der künstlerischen Möglichkeiten griechischer Vasenmaler in ihrer Hauptthese nicht überzeugen kann; ihr Verdienst, eine bisher unbekannte griechische Vase schnell und eingehend publiziert zu haben, bleibt dem Verfasser unbenommen.

M ü n c h e n

A. B. F o l l m a n n