

## Eine Iliupersis-Schale des Telephos-Malers.

Von Erwin Bielefeld, Leipzig.

Die hier zum ersten Male veröffentlichten Außenbilder einer Schale des Telephos-Malers in der Ermitage (Abb. 1—2) nehmen ihrer künstlerischen Eigenart wegen selbst im Oeuvre dieses so merkwürdigen Meisters einen besonderen Platz ein<sup>1</sup>. Dargestellt sind zwei Szenen aus dem Endkampf um Ilios: die Ermordung des greisen Priamos durch Neoptolemos und die Verfolgung Kassandras durch Aias, beschränkt jeweils auf die beiden Hauptträger des Vorgangs und auf eine dritte Gestalt, die — unbenennbar — gleichsam das allgemeine Entsetzen der Einwohner Trojas und seiner Burg über das grausige Geschehen verkörpern soll. Sie vertritt etwa die Rolle des Chors in der Tragödie, der ja auch die seelische Stimmung einer überpersönlichen Menge spiegelt. Die Beschränkung, auf beiden Bildseiten nur je zwei im eigentlichen Sinne handelnde Figuren vorzuführen, entspricht gleichfalls einem Zuge des dem Telephos-Maler zeitgenössischen Theaters: der Schauspieleranzahl des Aischylos.

Die gewählten Vorwürfe: der Augenblick vor dem gewaltsamen Tode eines wehrlosen alten Mannes und die Verfolgungsszene boten dem Telephos-Maler, dessen gestaltendem Temperament besonders Motive lagen, in denen psychisch aufs höchste erregte Vorgänge geschildert werden mußten, Gelegenheit, seine Vorzüge und Fähigkeiten am reinsten zu entfalten. Er gab zwei Bilder, die an geistiger Spannung und innerer Dramatik allein schon infolge des antithetischen Aufbaus unter ihresgleichen besonders hervorstechen. Der Greis ist vor dem auf ihn Eindringenden von unaussprechlicher Angst gepackt, er bricht kraftlos auf dem Altar, auf dem er Rettung suchte, zusammen und streckt, als könne er sich so seines Feindes erwehren, ihm von Furcht und Entsetzen besessen die Rechte entgegen. Was für eine andere Stimmung dagegen allein durch die kompositionelle Umkehr des Geschehens auf dem zweiten Bilde! Aias rast mit bald zur Karikatur verzerrter Hast Cassandra (deren Nacktheit wohl in ihrem Prophetentum begründet

<sup>1</sup> Leningrad, Ermitage 658. Beazley, Attische Vasenmaler 225 Nr. 3; derselbe, Attic Red-figured Vase-Painters 542 Nr. 3. Das Innenbild: Pfuhl, MuZ. 3 Abb. 446. — Verfasser kennt die Schale nur aus der Photographie. Gelegentlich eines vor etwa 15 Jahren gehegten Planes, das Oeuvre des Telephos-Malers monographisch zu behandeln, erhielt er von der Ermitage die den Abbildungen 1 und 2 zugrunde liegenden Aufnahmen. Da sich eine im damaligen Sinn geplante ausführliche Darstellung augenblicklich verbietet, sei die Schale ihres eindrucksvollen Wesens wegen hier vorläufig allein vorgelegt. Die Tatsache, daß der Verfasser sie nie sah, mag den Mangel einer näheren Beschreibung mancher Einzelzüge entschuldigen, Einzelheiten, die in den Photos nicht ganz deutlich herauskommen. So ist weder das Schildzeichen des Aias — wahrscheinlich ein Stierkopf — klar zu bestimmen, noch der — mögliche — Sinn der Buchstaben, die entlang des Randes sichtbar werden. Es lassen sich mit Sicherheit auf der Seite mit der Kassandraszene V und ζ, auf der gegenüberliegenden O, I, V und ζ erkennen. — Der Direktion der Ermitage sei für die Erlaubnis zur Veröffentlichung der Aufnahmen der ergebenste Dank ausgesprochen.

sein mag<sup>1)</sup> in den durch die Säule angedeuteten Tempel der Athena nach und versucht, sie zu erhaschen. Die Art, wie er die Lanze trägt, spricht mit aller Deutlichkeit aus, daß er Cassandra unverletzt in seine Gewalt bekommen möchte; statt die Lanze zum Angriff in der Rechten zu halten, nimmt er sie in die Hand, die zugleich den schweren Schild faßt — ein Gebrauch der Waffe ist so vollkommen ausgeschlossen; er will die Frau mit der ausgestreckten Hand lediglich packen und dann fortführen.

Das ganze Interesse des Malers gilt den Mittelfiguren, auf die hin er beide Kompositionen abstimmte. Nur für sie hat er alle ihm zu Gebote stehenden Möglichkeiten der Charakterisierung aufgewendet und den expressionistischen Wert der Linie bis zum äußersten gesteigert; der Neoptolemos entbehrt jeglichen Angriffsschwungs und gar die beiden nach rechts zu Flihenden sind reine Rahmenfiguren, unpersönlich, allein ein allgemeines Entsetzen ausdrückend. Die erhöhte Bedeutung, die der Künstler den Gestalten der Bildmitte beimißt, wird noch besonders durch die größere räumliche Weite unterstrichen, in der sie sich gegenüber den sie umschließenden Figuren entfalten. Der Mythos selbst ist — gemessen an der Erzählart archaischer Iliupersis-Darstellungen — zugunsten gesteigerter Dynamik auf das unbedingt Notwendige konzentriert, dermaßen, daß sogar seine Verdeutlichung darunter leidet: die Szene mit der verfolgten Frau läßt sich nur durch ihr Gegenstück, das Priamosbild, auf Cassandra beziehen; das Fehlen der Kultstatue Athenas, zu dem sie der Sage und bildlicher Tradition nach flieht, das der Maler aber der kompositionellen Übereinstimmung mit der Gegenseite wegen fortließ, macht den Vorgang an und für sich undeutbar.

Das, was die Schale nun vor ihresgleichen so auszeichnet, ist die starke Dramatisierung der Gebärdensprache. Die den Griechen angeborene Ausdrucksfreude, sich durch lebhafteste Gesten mitzuteilen, eine leib-seelische Haltung, die künstlerisch zu bewältigen gerade der späte Archaismus und die „Übergangs“-Zeit besonders bereit waren, kommt der eigentümlichen Begabung des Telephos-Malers an sich überhaupt entgegen, mit dieser Vase aber erreicht diese Seite seines Könnens einen Höhepunkt. Schon die Gestalt des Priamos fällt durch die Intensität ihrer Bewegung auf — zu der behenden Wucht des Aias gibt es innerhalb der gesamten keramischen Malerei dieser Zeit kaum einen schlagenden Vergleich. Einzig der aus dem brennenden Troja fliehende Aineias des — schon längst bekannten — Innenbildes der hier besprochenen Schale (Abb. 3) übertrifft die Gestalt des Aias noch an Momentanität stürmischer Raschheit, mit ihm schafft der Telephos-Maler zugleich eine für seine Generation schlechthin unüberbietbare Lösung expressiver Bewegtheit. Sollte sich hier einmal die Ausdruckskunst des damaligen Theaters — denn gerade die aischyleische Tragödie möchte man sich ja ähnlich expressiv-vital gespielt vorstellen — unmittelbar fassen lassen, zumal bereits andere, bedeutsame Wesenszüge in diesen Vasenbildern auf deren enge Berührung mit der Bühne hinwiesen?

Wohl aus dem gleichen Willen heraus, eine der Wut des Geschehens entsprechende ausdrucksstarke Form zu schaffen, zeichnete der Maler die eigenartigen Gesichtszüge des Priamos. Es ist bedauerlich, daß gerade durch dessen Profillinie ein Bruch läuft, der es fast unmöglich macht, Genaueres über deren einstige Bildung auszusagen. Der grenzenlose Schauer

<sup>1)</sup> Philologus 53 (n. F. 7), 1894, 206 = Ferd. Dümmler, Kl. Schriften 2, 412.

des sich all seiner königlichen Würde begebenden Greises, der dessen ganze Gestalt durchjagt, spiegelte sich offenbar besonders kraß in seinen Mienen wider, vor allem scheint das weit aufgerissene Auge, dessen Pupille betont groß gemalt ist, bestimmend zu diesem Eindruck beigetragen zu haben. Der Telephos-Maler neigte in hohem Maß zur Zeichnung solcher charakterisierender Köpfe, eine spätarchaische und vorklassische Manier, geistige Situationen scharf zu unterstreichen und klären zu helfen; sie wirken wie Vorstufen zu im eigentlichen Sinn porträtmäßig konzipierten Bildnissen bestimmter Persönlichkeiten. Der Themistokles in Ostia lehrte ja vor kurzem, daß diese Anfänge tatsächlich nur unwesentlich später schon zu einem wirklichen Porträt führen konnten<sup>1</sup>. Der Aineias im Innenbild unserer Schale steigert auch in dieser Hinsicht das in den Außenbildern Angestrebte: das seelische Erleben eines äußeren Zustandes zu schildern läßt den Künstler auch hier wieder eine gewisse letzte Möglichkeit im Rahmen der damaligen Vasenmalerei erreichen. Der ungepflegte Bart, der einem Heros an sich durchaus nicht zukommt, soll wohl — ähnlich wie der dünne Vollbart des Priamos im Gegensatz zu dem dichten des in der Blüte seines Lebens stehenden Aias das hohe Alter des Königs verdeutlicht — die maßlose Hast der Flucht untermalen, die Aineias keine Zeit, keine innere Ruhe gestattet, sich seinem Stande gemäß zu halten. Priamos scheint schon einmal von der Lanze des Neoptolemos getroffen worden zu sein; denn offenbar bedeuten die Wellenlinien, die sich auf seiner Brust in der Mitte seines Chitons herunter ziehen, Blut. Man wende nicht ein, solche Mittel zur Charakterisierung widersprächen den Kunstgesetzen dieser Zeit — das Werk gerade des Telephos-Malers ist voll an Eigentümlichkeiten, die bei anderen ihm gleichzeitigen Vasenmalern nur keimhaft angelegt zu sein scheinen.

Die durchaus absichtlich wirkende Steigerung des Gedanklichen und der künstlerischen Ausdruckssprache von den Außenbildern zum Innenbild hin, die überdies noch durch dessen Format — ein Tondo — ein vom Telephos-Maler bewußt ausgenutztes Mittel zur vertieften Konzentration erfuhr, legt die inhaltliche Einheit in der Wahl aller drei Szenen nahe. Die oben bereits vorweggenommene Deutung des Innenbildes auf Aineias und Askanios möchte durch diesen inneren Aufbau der Vasenkomposition begründet werden.

<sup>1</sup> Zu der vorporträthafter „Veristik“ vgl. ZbK. 1928/29, 121ff. (Studniczka). Es dürfte hier Gelegenheit sein, auf eine besonders gute Leistung dieses spätarchaischen und frühklassischen „Realismus“ wieder aufmerksam zu machen: auf den als Schildzeichen verwendeten Kopf eines abstoßend häßlichen Greises, der wohl nur bei Roscher, ML. s. v. Kronos Sp. 1550 abgebildet worden ist (darnach hier Abb. 4), vgl. JdI. 1, 1886, 92 Anmerkung (Studniczka). — Der Themistokles: RM. 57, 1942, 78ff. Taf. 5 (Curtius); eine andere Datierung schlägt freilich B. Schweitzer, Die Antike 17, 1941, 77ff. vor.



Abb. 1.

Sp.-arch. Realistik: Pelias Beazly, Att. Vas.-Mal. p. 260 Kr. 13.  
Zus.-Hg. des In.-Bildes m. d. Auss.-Bild.: Corolla Curtius (Hampe).

(Phot. München.)  
St. Petersburg.

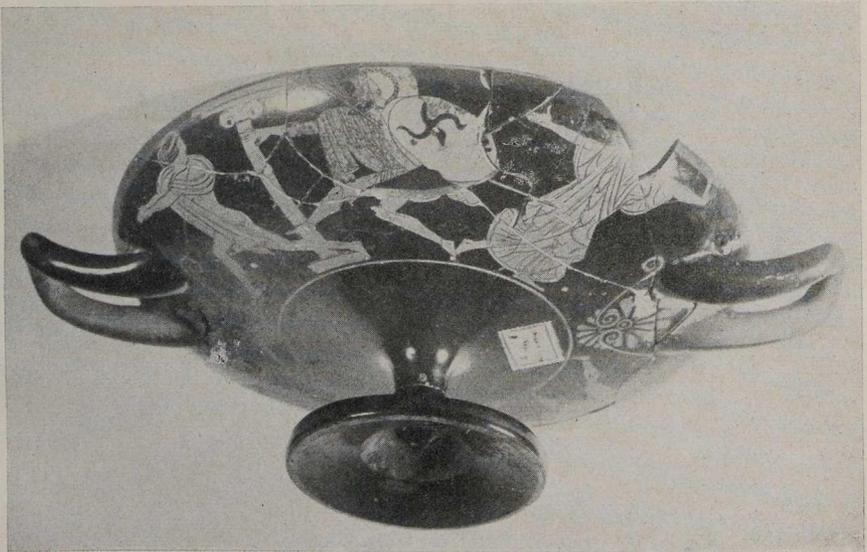


Abb. 2.

Zur Bewgg. Louvre S. 414, der mittl. Hoplit, dessen v. Boden gelöstes Bein.  
Beazly Att. Vas.-Mal. 137,5. St. Petersburg.



Abb. 3.



Abb. 4.

Roscher II, 1; Sp. 1550 Abb. 2.