

## **Bildkombination und Ableserichtung auf klassischen Bildfriesschalen**

### **Ein Beitrag zum Problem des Verhältnisses von Gefäß und Bemalung**

Reinhard Stupperich

Mit der Frage der Komposition von Bildern auf griechischen, insbesondere auf attischen Vasen und ihrem Verhältnis zum Bildträger, der Berechnung des Bildes auf den Vasenkörper, hat man sich schon oft beschäftigt - allgemein, für einzelne Vasenformen und in Detailfragen. Grundsätzlich ist davon auszugehen, daß einerseits - sozusagen vom Bild aus gesehen - die Vasenmaler, wenn sie nicht ganz gedankenlos verfuhrten, insbesondere aber diejenigen, die kompliziertere Bilder und Bilderfolgen herstellten, auf die Form des Gefäßes an sich Rücksicht nahmen, d.h. darauf achteten, welche Flächen sich am günstigsten zu Anbringung eines Bildes nutzen ließen, wie das Bild am Gefäß am besten zur Geltung kam, und daß andererseits - vom Gefäß aus betrachtet - einmal die Dreidimensionalität des Gefäßkörpers, die ihn grundlegend von einem flächigen Bildträger unterscheidet, einen starken Einfluß auf die Bildkomposition spielen muß, ebenso aber natürlich auch die konkrete Funktion des jeweiligen Gefäßes, seine Handhabung und seine Position bei der Benutzung eine Rolle für die Bemalung spielten.

Gerade die eigentümlichen Probleme der Bilder auf griechischen Schalen, in der Regel eines runden Innenbildes und der durch die Henkel getrennten friesartigen Außenbilder, haben schon mehrfach die Aufmerksamkeit der Archäologen erregt. Verschiedene Beiträge, so etwa ausführlich die Arbeiten von van der Grinten<sup>1</sup>, beschäftigen sich mit der Kompositionsproblematik der runden Innenbilder, wobei gelegentlich recht abstruse Kompositionsprinzipien angenommen werden. Damit will ich mich hier aber nicht auseinandersetzen. Interessanter ist der alte Ansatz von B. Neutsch<sup>2</sup>, der darauf hinwies, daß die Henkel immer so angebracht sind, daß eine Querachse des Innenbildes markiert und es beim Halten mit beiden Händen gut zu betrachten ist, daß sie aber auch in den Außenbildern als Trenner und zugleich Verbindungselemente einbezogen werden können. Dazu müßte man noch bemerken, daß sich das hier beim Wenden von innen nach außen oder umgekehrt auch

---

<sup>1</sup> E.F. van der Grinten, *On the Composition of the Medallions in the Interiors of Greek Black- and Red-figured Kylixes*. *Verhandl. Nederl. Akad. N.R.* 72,2 (1966); dazu: C. Rolley, *RevArch* 1972, 151-162. Vgl. einige ästhetische Betrachtungen gerade zu den archaischen Schalen, insbesondere den Kleinmeisterschalen, jetzt bei K. Vierneisel - B. Kaeser (Hrsg.), *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens*. Kat. München (1990) 25 ff *passim*.

Folgende Titel werden im folgenden nur mit Autornamen abgekürzt:

F. Brommer, *Theseus. Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur* (1982).

J.H. Oakley, *The Phiale Painter*. *Kerameus* 8 (1990).

T. Seki, *Untersuchungen zum Verhältnis von Gefäßform und Malerei attischer Schalen* (1985).

E. Simon, *Die Vasen der Griechen*<sup>2</sup> (1981).

M. Wegner, *Brygosmaler* (1973).

<sup>2</sup> B. Neutsch, *Henkel und Schalenbild. Ein ästhetisches Problem der antiken Keramik*. *MarbJbKunstwiss* 14, 1949, 1-16. Er geht dabei (ebenda 4 ff.) von der Münchner Dionysos-Piraten-Schale des Exekias aus.

entspricht.

In der Literatur zur griechischen Vasenmalerei wird in der Regel durch die Buchstaben A und B zwischen den Außenseiten eines Gefäßes unterschieden, wobei mit A in der Regel - falls man bei dem betreffenden Stück überhaupt so unterscheiden kann - das offensichtlich inhaltlich oder künstlerisch wichtigere der beiden Außenbilder bezeichnet wird. Es war Max Wegner, der in seinem Buch über den Brygosmaler<sup>3</sup> darauf hinwies, daß man bei den frührotfigurigen attischen Schalen grundsätzlich davon ausgehen kann, daß bei einer Unterscheidung zwischen den beiden Außenbildern die wichtigere sich auf der Fußseite des Innenmedaillonbildes befindet, und auch eine überzeugende funktionale Erklärung dafür gab. Wer aus einer mit Wein gefüllten Schale trinkt, wird sie so gereicht bekommen oder auch selbst unwillkürlich so halten, daß er das Innenbild richtigerum zu sehen bekommt. Wenn das Gefäß ausgetrunken ist, kann er es dann in der Position, in der er es gerade hält, hochheben und hat dann sofort das wichtigere der Außenbilder vor Augen.

In diesem Zusammenhang fällt auf, daß insbesondere bei einigen der frühen rotfigurigen Schalen eine intensive Beschäftigung der Vasenmaler mit den Möglichkeiten der Bildfolgenkomposition anzutreffen sind<sup>4</sup>. Daß beide Außenseiten thematisch aufeinander bezogen sind oder inhaltlich zusammengehören oder daß sie sogar mehr oder weniger Teile einer Szene sind, ist ursprünglich nicht selbstverständlich. Bei einfachen Friesmotiven wie den uralten umlaufenden Tierfriesen u.ä. ist es zwar noch ganz normal, aber meist auch nicht weiter bedacht. Bei komplizierten Themen mit erzählendem Inhalt, besonders bei Mythendarstellungen, gehören die Bilder eines Gefäßes gewöhnlich nicht mehr zusammen. Erst gegen Ende der archaischen Zeit reizt es den Ehrgeiz mancher Maler, doch alle Bilder desselben Gefäßes unter eine Thematik zu stellen. Dabei ist es dann durchaus naheliegend, den Zusammenhang auch in den Entwicklungsablauf etwa des behandelten Mythos zu stellen. So ist es in diesem Bereich etwas bewußt Neues, wenn man wieder die beiden Seiten eines Gefäßes oder bei Schalen eventuell sogar drei Bilder aufeinanderbezieht. Bei Schalen können es auch erst nur die Außenbilder sein, das Innenbild ist - und bleibt auch - inhaltlich, wie räumlich, etwas von den äußeren Bildern getrennt. Selbst später erkennt man oft nicht gleich die Zugehörigkeit des Innenbildes, weil es im einen oder anderen Sinne entfernter steht. Im Gegensatz zu den recht seltenen, nur bei einigen großen Schalen zugefügten Innenfriesen, die man durchaus während des Trinkens betrachten konnte - sie tauchten ja auch eher aus dem Wein auf als das Innenbild -, sah man aber vom üblichen Außenbild während des Trinkens kaum etwas. Die Vasen wurden gern, wie manche Darstellungen auf Vasenbildern selbst zeigen, an einem Henkel an der Wand aufgehängt, so daß dann das Innenbild nicht zu sehen war. Mehrfach zeigen Außenfrieze von Schalen einen durch unterschiedliche Mittel mehr

---

<sup>3</sup> Wegner 18 f.

<sup>4</sup> Auch darauf geht Wegner 19 f. grundsätzlich ein, indem er die Frage von Zäsur oder Überleitung in der Henkelzone anspricht. Auch bei anderen Vasenformen finden wir seit dem 6. Jh. v. Chr. verstärkt wieder Bezugnahmen aufeinander. Besonders gute Beispiele bringt etwa der Berliner Maler bei einer Reihe seiner Amphoren usw.

oder weniger deutlich gekennzeichneten Übergang über einen Henkel hinweg von einer Seite zur anderen, den man beim Drehen in der Hand, aber auch mit einem Blick auf an der Wand hängende Schalen erfassen konnte.

Am ausführlichsten hat sich mit der Komposition der Schalenbemalung Seki<sup>5</sup> beschäftigt, der besonders das Betrachten der Schalenfriese im aufgehängten Zustand für ausschlaggebend hält. Er unterscheidet Augen-, Palmetten- und Bildfries-Schalen. Der letztere Typ entstand durch die Befreiung von den dominierenden Motiven und löste die beiden anderen in spätar-chaischer Zeit ziemlich schnell weitgehend ab, auch wenn die Palmettenschalen noch lange weiter vorkommen bzw. verstärkt wieder aufgenommen werden. Wichtig ist sein Nachweis, daß die Unteransicht eine wichtige, vom Vasenmaler beabsichtigte Betrachtungsweise der Schalen war. Dafür sprechen seiner Meinung nach die Beobachtung, daß der Durchmesser von Fußscheibe und Schalenbecken in einem festen Verhältnis, angeblich entsprechend dem Goldenen Schnitt, steht und daß die Durchmesser von Fußscheibe und Bodenlinien-Kreis der Außenseite so aufeinander abgestimmt sind, daß der Fußdurchmesser immer kleiner bleibt, auch bei mit der Zeit wachsender Frieshöhe; so wurde der Fries bei Betrachtung aus leichter Entfernung, wie es die Aufhängung an der Wand erfordert, nicht vom Fuß verdeckt. Vor allem ist aber darauf hinzuweisen, daß in einer ganzen Anzahl von Vasenbildern die Schalen in gerade dieser Weise aufgehängt erscheinen<sup>6</sup>. Selbst falls dabei vorzugsweise Metallschalen intendiert sein sollten, weisen sie doch darauf hin, daß dieselbe Aufhängungsweise auch für die Keramikschalen vorauszusetzen ist. Durch diese Betrachtungsweise erklärt sich auch (und bestätigt sie damit indirekt), daß gerade bei einigen der rotfigurigen Schalenmalern des ausgehenden 6. Jhs. v. Chr. die Köpfe unverhältnismäßig groß, die Beine dagegen recht klein gemalt sind: offenbar dachte man so, die perspektivische Verzerrung durch die Schalenwölbung bei Unteransicht aufzuheben. Da dann aber bei näherem Betrachten, das ja ebenso beim Drehen in der Hand nach dem Leeren der Schale ebenso berücksichtigt werden muß, die Figuren unproportioniert und unbeholfen wirken, gab man dieses Verfahren vor der Jahrhundertwende schnell wieder auf.

Seki unterscheidet etwas schematisch eine Reihe von Typen der Außenfries-Komposition, insgesamt sechs mit mehreren Untergruppen<sup>7</sup>. Dabei ist die Trennung der beiden Außenseiten durch die Henkel eine berechnete, durchgängig zu beobachtende Grundvoraussetzung. Sie ergibt sich nicht nur aus der Bemalungstradition. Seki geht auch zu Recht davon aus, daß die Bemalung in aufgehängtem Zustand an der Wand betrachtet werden sollte. Man könnte die Typisierung, deren Abfolge etwas unklar ist, systematisieren; im Grunde geht sie von einigen wenigen Kriterien oder "Koordinaten" aus, daß die Friese zum einen richtungsorientiert, dabei der üblichen Bildleserichtung entsprechend meist nach rechts gerichtet, oder in sich statisch, dabei eventuell sogar in sich symmetrisch sein können, dann

---

<sup>5</sup> Seki, bes. 107 ff.

<sup>6</sup> Auflistung von Beispielen bei Seki 108 Anm. 238.

<sup>7</sup> Seki 109 ff.

daß diese Möglichkeiten alle miteinander kombiniert werden können, d.h. daß die beiden von den Henkeln getrennten Seiten zueinander symmetrisch oder nach rechts bzw. links gleichgerichtet sein oder auch eine statische und eine gerichtete Seite verbunden sein können, und schließlich daß beide Seiten ein einziges durchgehendes Thema, dasselbe Thema in Wiederholung oder zwei verschiedene Themen tragen können. Aber vermutlich erbringt zu strikte Systematisierung hier gar nicht so viel. Wichtiger sind kleine Details der Komposition, die bei dieser Einteilung leicht übersehen werden, für das Verständnis der Bildfriesskulptur aber oft wesentliche Indizien sind. Da die Innenbilder von Seki nicht zur Außenseite in Bezug gesetzt werden, könnte man zu diesen Typen jetzt als weitere Koordinate insbesondere noch hinzufügen, daß das Innenbild thematisch zum Außenfries dazugehört bzw. daß dem nicht so ist.

Die einzelnen Typen sind je nach Schalentyp bzw. Bildthematik naturgemäß häufiger oder seltener, die alten Palmetten- und Augenschalen treten nur in den einfacheren, symmetrisch stark gebundenen Typen auf, dagegen führen die ausführlich erzählenden mythologischen Darstellungen reiner Bildfriesschalen automatisch zu besonders großer Typenvielfalt. Einige von Sekis Typen scheinen für uns uninteressant, so insbesondere Typ 6, bei dem das eine oder beide Außenbilder in sich achsialsymmetrisch komponiert sind<sup>8</sup>. Nicht ganz so einfach liegt der Fall unter Umständen bei Typ 2, bei dem die Schalenhälften identische (2a) oder einander weitgehend entsprechende Bilder (2b) ohne eindeutige Bewegungsrichtung tragen; sie sind dementsprechend meist recht statisch aus Einzelfiguren oder -gruppen aufgebaut, so daß Seki von radialer Anordnung der Figuren spricht. Aber bei dem von ihm besprochenen Beispiel läßt sich gleich erkennen, daß eine unterschiedliche Gewichtung der Seiten und auch unterschiedliche Gestaltung der Henkelpartien vorliegt, was Seki<sup>9</sup> auch selbst andeutet. Für unsere Betrachtung bedeutsam ist besonders Typ 1a, bei dem den ganzen Außenfries ein einziges Motiv einnimmt, wobei die Aufhängung am richtigen Henkel gegebenenfalls für die Verständlichkeit, die Lesbarkeit, entscheidend ist. Von beiden Seiten läuft die Bewegung zu diesem Henkel hin, also nach oben<sup>10</sup>. Die gleiche gegenläufige Konzeption, die die Aufhängung an einem bestimmten Henkel bedingt, ist auch bei zwei verschiedenen Themen auf den beiden Seiten möglich, der Variante Typ 1b. Dementsprechend sind dann auch die üblichen Regeln der Ablauf-Richtungen in den Bildern (von links nach rechts) aufgehoben. Es kann aber der Fries ihnen durchaus auch in seiner Gesamtheit untergeordnet sein. Die spiegelsymmetrische Anordnung der beiden Außenbilder zueinander (Typ 3) führt bei nicht ganz statischem Motiv unwillkürlich zum gleichen Ergebnis, so daß man eigentlich eine wei-

<sup>8</sup> Das ist in der Regel dann der Fall, wenn es sich um in sich geschlossene Einzelmotive handelt; das andere Bild kann rechts- oder linksläufig sein (Typ 6b oder bc). Allenfalls können zwei achsialsymmetrische Bilder ihrerseits symmetrisch aufeinander bezogen sein (Typ 6a), was nicht nur bei einfachen frühen Augen-, sondern auch etwa bei späten Palmettenschalen noch des öfteren der Fall ist.

<sup>9</sup> Seki 110; sein Beispiel ist die Schale des Peithinos in Berlin F 2279, ARV<sup>2</sup> 115, 2; Seki 42 Nr. 134 Taf. 17,3.

<sup>10</sup> So bei seinen einfacheren Beispielen wie Seki Taf. 47,2 (Cambridge) mit zwei im Wald aufeinanderzuschleichenden Kriegergruppen oder auch Taf. 49,2 und 50,4; bei den anderen von Seki 109 zu Typ 1a gegebenen Beispielen ist das nicht für alle zwingend.

tere Variante von Typ 1 vor sich hat: die beiden Bilder laufen auf denselben Henkel zu, der sozusagen zum Aufhängen gedacht ist. Statt gegenläufig zu einem Henkel hin können die beiden Außenbilder aber schließlich auch im gleichen Sinn orientiert sein, entweder wieder in einem einzigen umfassenden Bildthema mit kontinuierlich umlaufender Bewegungsrichtung oder aber auch in zwei verschiedenen Motiven. Üblicherweise läuft die Bewegung der Standardrichtung von links nach rechts entsprechend im Uhrzeigersinn um (Typ 4a und 4b). Aber auch die entgegengesetzte Richtung von rechts nach links ist möglich (Typ 5a und 5b); sie wird aber wohl immer durch ein besonderes Motiv, einen bestimmten Sinn bedingt sein. So ist bei der Berliner Schale des Amphitritemalers<sup>11</sup> die Heimführung der Braut ins Haus des Bräutigams, das an der linken Seite steht, der Grund: der Betrachter stellt sich sofort vor, daß es sich dabei ja um die Rückkehr von der vorher von links nach rechts laufenden Fahrt zum Haus der Braut handelt.

Sekis Beobachtungen sind ausgesprochen wichtig, vernachlässigen aber gegenüber der Aufhängung an der Wand den zweiten Moment der Schalenbildbetrachtung, den der Handhabung während des Trinkens und direkt nach dem Austrinken, wenn der Benutzer die Bilder dicht vor seinen Augen hat und die Schale - nach und nach immer freier - drehen und wenden kann, um sie genauer zu betrachten und zu verfolgen. Sekis Einteilung ist zuweilen einfach zu schematisch, und der Kompositionszusammenhang kann sehr viel interessanter und weiter durchorganisiert sein, sowohl was den Zusammenhang der beiden Außenseiten als auch den mit dem Innenbild angeht. Vor allem geht es dabei natürlich um Schalen mit zusammenhängender Thematik aller Bilder. Nicht nur die Betrachtung der aufgehängten Schale an der Wand ist wichtig, sondern eher noch die der ausgetrunkenen, die der Benutzer in der Hand dreht. Die Art des Umlaufs der Bilder außen und die Verbindung zwischen Innenbild und Außenseite gilt es festzustellen. Denn wenn man eventuell, falls die Schale entsprechend herum aufgehängt war, auch den Bildfries einer Vase noch an der Wand "ablesen" konnte, so wird der Benutzer in erster Linie doch den Bildfries in der Hand betrachtet haben. Bei einer vollen Schale ging das schlecht; man hätte sie gefährlich balancierend hochhalten müssen. In Ruhe betrachten konnte man die Außenseite vielmehr entweder vor dem Eingießen, etwa wenn man sie von der Wand nahm - das ist die Situation, die Seki besonders im Auge hat - oder wenn man sie gerade heruntergenommen hatte. Die zweite Möglichkeit zur ausführlichen Betrachtung bestand dann nach dem Leeren, wenn das Innenbild voll sichtbar geworden war und man die Schale nun gefahrlos umdrehen konnte, so daß die A-Seite vor Augen kam. Dabei darf man auch nicht ganz den gefüllten Zustand und den Vorgang des Leertrinkens vergessen, denn auch den machen sich die Schalenmaler gelegentlich zunutze, etwa wenn die in Delphine verwandelten tyrrenischen Piraten im Kreis auf dem Rotwein-Meeresspiegel fahren bis schließlich auf der Münchner Schale des Exekias das Schiff des Dionysos, auf der Münsteraner Schale offenbar dessen verzweifelter Steuermann in der Mitte auftaucht<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Berlin F 2530, ARV<sup>2</sup> 831,20; Seki 84 Nr. 399 Taf. 47,4.

<sup>12</sup> München 2044, ABV 146, 21; Neutsch a.O. (s.o. Anm. 2) 2 ff. Abb. 1. 3-7; Simon 86 Taf. 73 u. XXIV;

Auch die Künstlersignatur, die der Schalenmaler oft an der Unterseite des Henkels, gelegentlich auch auf dem Schalenfuß anbrachte, konnte in diesen Ablauf einbezogen sein, als Blickpunkt, der die Aufmerksamkeit des Betrachters an sich zog oder als Endpunkt, auf den der Blick des Betrachters fast zwangsläufig fallen mußte.

Nicht von ungefähr bezeichnet Seki die Münchner Geryoneus-Schale des Euphronios<sup>13</sup> als "das Meisterstück der attischen Trinkschalen überhaupt", mit der Euphronios "die Schalenkunst mit einem Sprung zum Höhepunkt" geführt habe<sup>14</sup>. Sie demonstriert die Gewinnung der Schalenaußenseite als eines neuen effektiven Bildträgers für einen relativ großformatigen umlaufenden Bildfries, der eine vielfigurige Mythenerzählung in mehr als nur einem Aspekt oder einer Phase vor Augen führen kann<sup>15</sup>. Zugleich ist sie ein Beispiel dafür, daß sich die wichtigere Szene nicht immer auf der Fußseite des Innenbildes befinden muß. In diesem Fall befindet sich nicht etwa die außen an der Fußscheibe vom Töpfer Chachrylion signierte Seite mit der Kampfszene von Herakles und Geryoneus auf der Fußseite des Innenbildes mit Reiter, vielmehr begegnet man hier, über der Signatur von Euphronios, ganz unerwartet Rindern, die einem von drei Kriegern von rechts sozusagen entgegengetrieben werden. Die abweichende Orientierung ist hier also inhaltlich erklärbar. Den letzten überschneidet die Hand des zusammengesunkenen Eurytion unter dem Henkel, der zurückblickend zur Kampfszene überleitet, zu der Iolaos und Athena als Helfer hinführen. Im Rücken der klagenden Frau ganz rechts trennt eine Palme unter dem anderen Henkel klar die beiden Seiten. Wollte man erst den Kampf und den Rinderraub "lesen"<sup>16</sup>, müßte man zwischendurch von der Rechts- zur Linksorientierung wechseln und das auch gegen die umlaufenden Signaturen. Offenbar war die Betrachtung in dieser in sich sinnvollen und zugleich die Spannung steigernden Abfolge also beabsichtigt. Nicht die Palme, wie Seki meint, sondern der gefallene Eurytion sollte beim Aufhängen also nach oben kommen. Daß Euphronios der erste in der Signatur ist, muß nicht stören, er könnte entgegen dem häufig angenommenen Vorrang der Töpfer der wichtigere Mann im Betrieb gewesen sein; aber Chachrylion signiert immer noch die gewichtigere Seite.

Ein anderes frühes Meisterwerk ist die Schale des nach dem in gleicher Weise auf dem

---

Seki 19 Nr. 1; 26 Taf. 1. - Münster, Archäol. Museum der Universität: R. Stupperich, Die Vasen der Sammlung Peek. Boreas Beih. 6 (1990) 40 ff. Nr. 29 Taf. 8 f.

<sup>13</sup> München 2620. ARV<sup>2</sup> 16 f.; Simon 99 f. Taf. 107-109; Seki 40 Nr. 118; 60 f. Taf. 14.

<sup>14</sup> Seki 60.

<sup>15</sup> Vorläufer für diese Bildfriesausnutzung der Außenseite gibt es kaum. Im Schwarzfigurigen kann man etwa die Schale des Amasismalers ohne Innenbild in New York (Beazley, Paralipomena 67; O.W. Muscarella [Hrsg.], Ancient Art. The Norbert Schimmel Collection [1974] Nr. 56; Simon Taf. 70-71; Seki 39 Nr. 107), im Frührotfigurigen dann etwa die Götterversammlungsschale des Oltos in Tarquinia (ARV<sup>2</sup> 60, 66; Simon 94 f. Taf. 92-94; Seki 41 Nr. 120) nennen, deren in sich achsialsymmetrisch aufgebaute Hauptseite mit Zeus in der Mitte immerhin durch das Umdrehen der seitlichen Götter auf die Rückseite mit dem heranfahrenden Dionysos bezogen ist (anders Simon a.O.), so daß man an eine Anspielung auf seine Rolle bei der Gigantomachie denken mag.

<sup>16</sup> Auch Seki bezeichnet die Kampfseite ausdrücklich als A.

Fußrand signierenden Töpfer Sosias benannten Sosiasmalers in Berlin<sup>17</sup>. Das Innenbild - Achill, der Patroklos verbindet - hat thematisch wieder nichts mit der Götterversammlung auf den Außenbildern zu tun. Die wichtigsten Götter tauchen auf der Fußseite, also A, noch gar nicht auf. Von dort wird ihnen vielmehr Herakles durch Athena, die ihre üblichen kriegerischen Attribute abgelegt hat, und durch weitere Götter von links nach rechts zugeführt. Über den Henkel hinweg wird die Linksorientierung auch bei den mehrheitlich thronenden Göttern auf der Gegenseite B beibehalten, bis hin zur geflügelten Hebe(?), der Braut des Herakles, die dem umgekehrt thronenden Paar der Götterherrscher einschenkt. Daß sich die Linksorientierung durch die Ausrichtung auf Zeus hin erklärt, bestätigt zusätzlich die dem Herakles beigeschriebene Anrede an Zeus, die den ganzen Fries wie eine Klammer zusammenfaßt. Im Grunde kann man den Fries in beiden Richtungen ablesen, von Zeus aus, dem alle entgegenkommen, oder von Herakles aus an allen Göttern vorbei zu Zeus. Die Mondscheibe unter dem Henkel im Rücken der Heraklesgruppe ist der Trenner der Friesenden, die durch ihre Linksorientierung auf den Beginn mit dieser Gruppe hinweist, während die unter demselben Henkel beginnende Sosias-Signatur von Zeus aus nach rechts läuft. Daß man die Schale an dem so markierten Henkel, neben dem sich die Hauptfiguren Zeus und Herakles befanden, aufhängte, mag naheliegen - den Bildfries selbst erfaßte man so nicht, sondern nur wenn man ihn sich über den entgegengesetzten Henkel vor den Augen im Kreis drehte.

Dasselbe Thema hat eine leider sehr beschädigte Bochumer Schale des Makron, eines etwas jüngeren, ähnlich qualitätvollen Schalenmalers, dessen umfangreiches, aber bis auf einige herausragende Werke relativ eintöniges Œuvre zur gleichen Zeit beginnt, aber bis ins zweite Viertel des 5. Jhs. v. Chr. hineinreicht. Sie entspricht, wenn man von dem größeren Platzverbrauch der sitzenden Götter ausgeht, Sekis Typ 5a; berücksichtigt man dagegen die Mehrzahl der stehenden oder noch herantretenden Figuren, dann muß man die Bilder mit dem Uhrzeigersinn lesen und Typ 4a zuordnen. Mit der Götterversammlung steht das Innenbild mit Athena und Herakles, der offenbar in den Olymp aufgenommen werden soll, in erzählerischer Verbindung, Herakles wartet sozusagen gerade noch vor der Tür. Auf der Fußseite von I liegt nun zwar die weniger "gewichtige" Seite A mit den Paaren Aphrodite-Ares und Artemis-Apollon. Beginnt man aber bei der Abnahme von der Wand und liest zuerst die rückläufige - Töpfersignatur Hierons am Henkel, dann steht B auf dem Kopf, und man wird ebenfalls dazu gebracht, bei A mit dem Ablesen des Frieses zu beginnen. Daß diese "Lesart" richtig ist, zeigen mehrere Indizien. Entgegen gelegentlicher Annahme kann der signierte Henkel offenbar auch einmal als Bildtrenner dienen; nur hier ist eine Sitzfigur, Aphrodite, ebenfalls nach rechts orientiert, noch beiderseits unterstrichen vom kleinen fliegenden Eros und von der dem Ares einschenkenden Nike. Unter dem anderen Henkel leitet dagegen der Panther des Dionysos, ebenfalls mit dem Uhrzeigersinn, zum anderen Bild über. Auf B folgen drei Paare, Amphitrite-Neptun, Ariadne-Dionysos und schließlich Ganymed-Zeus, mit

<sup>17</sup> Berlin F 2278, Hoppin II 422 f. (mit falschen Benennungen); ARV<sup>2</sup> 21,1; Simon 102 f. Taf. 117-119; Seki 41 Nr. 119 Taf. 16.

dem die Götterreihe ihren würdigen und für die Frage der Aufnahme des Herakles ausschlaggebenden Abschluß findet. Daß er sich auf der Seite B findet, hat also im Gesamtablauf der Darstellung durchaus seinen Sinn. Um diesen Eindruck zu überprüfen, betrachten wir einmal einige auch einfachere Bilderfolgen gleicher Struktur desselben Vasenmalers Makron auf weiteren signierten Schalen des Hieron; vorab sei eine recht bescheidene, nicht signierte Schale des Makron in Brüssel<sup>18</sup> herangezogen. Hier liegt die Sache etwas anders: Das Innenbild zeigt nur einen bekränzten Jungen, dessen Stand anscheinend etwas schwankend von einem Stock unterstützt ist, mit herabrutschendem Mantel neben einem Hocker oder Klinenende, zu dem er sich zurückwendet, während seine Linke gestikulierend nach vorn weist; er wirkt zögernd oder unschlüssig. Das offenbar interessantere Bild finden wir nicht etwa zu seinen Füßen, sondern auf der anderen Seite B. Dort schenkt eine Frau mehreren Männern aus einem Glockenkrater Wein in ihre großen Skyphoi, während sich auf A nur drei andere und eine Aulosspielerin nach links wenden. Wenn auch beide Seiten in den Grundelementen gleichgewichtig sind und beide Male die Figur ganz links über das Bild hinausweist, ist doch durch den geringen Abstand der Beine sowie die Rückwendung der stark beschädigten Gegenfigur jenseits des Henkels auf der einen Seite die Verbindung hergestellt, während auf der anderen eine liegende Amphore, inhaltlich zur Hauptszene auf B gehörig, als Trennelement fungiert. Sie stellt sozusagen den Nachschub für den Wein im Krater dar, über den hinweg ein Bärtiger seinen Skyphos gerade von einer Frau mit Kelle und Phiale in den Händen ausgeschenkt bekommt. Die Schale entspricht also Sekis Typ 1a, nur daß die Amphore unter dem Henkel im ersten Moment eine stärkere Unterbrechung andeutet als bei seinen Beispielen sonst üblich. Würde die Schale hier aufgehängt, kam sie günstig oben auf dem Bodenlinienkreis zu liegen. Abgesehen von dem links von der Ausschenkenden wartenden Jungen orientieren sich alle weiteren Figuren allerdings von hier weg nach links. Die Einzelszenen wirken durch die zur üblichen Hauptbewegungsrichtung von rechts nach links gegenläufige Ausrichtung der meisten Figuren relativ unruhig und unausgewogen, sie weisen über sich hinaus; das ändert sich aber, wenn man sie im größeren Zusammenhang sieht, die Schale hin- und herbewegt. Die Lösung wird also zum einen, wenn man die Schale von der Wand nahm, in der Linksbewegung von der Schenkszene rechts auf B nach A bis zu dem letzten Trinker, der mit seinem Stock nach oben weist, also in einem Rückbezug der Figuren auf A nicht etwa über den Henkel hinweg wieder auf B im Sinne einer Ringkomposition, sondern auf das Innenbild, liegen. Kommt man von dem Jungen im Inneren, dann versteht man nach dem Drehen zur Außenseite A seine Handbewegung: er reagiert auf die Aufforderungen der Trinker und Tänzer dort und den Empfang durch die Aulosspielerin. Verfolgt man jetzt in der üblichen Richtung die Bilder, dann kommt man also sozusagen mit dem Jungen des Innenbildes zu dem Bärtigen links auf A, der schon ausschreitet und ihn offenbar zum Mitkommen auffordert, über die in dieselbe Richtung blasenden Auletin zu den beiden Trinkern, die auch auf ihn zutreten. Der erste gestikuliert auch in seine Richtung, der nächste wendet sich zu einem weiteren auf der anderen Seite zurück, wo schließlich ein Junge

---

<sup>18</sup> Brüssel, Mus. du Cenqu. R 264; ARV<sup>2</sup> 464.80.

von fast derselben Haltung wie der auf der Innenseite, aber mit einem Skyphos in der Linken, wartet, bis er an die Reihe kommt. Vor ihm findet die beschriebene Einschenkungszone statt. Man könnte in ihm denselben wie auf I wiedererkennen, B würde dann einen etwas späteren Zeitpunkt darstellen, nicht mehr mit A einen durchgehenden Fries bilden. Allerdings wären dann auch in den anderen drei Figuren dieselben zu erblicken wie in B, was bei den Bärtigen kein Problem ist. Aber die Auletin trägt ein anderes Gewand als die Ausschenkende, insbesondere den Sakkos; das Auloi-Futteral in ihrem Rücken kann man jedenfalls nicht unbedingt als Hinweis in diesem Sinne nehmen, es kann einfach auf den Charakter der Veranstaltung hinweisen.

Einfacher ist die Sache, wenn bei der bei Makron häufigen Gleichwertigkeit der Außenseitenbilder unter dem einen Henkel eine Palmette sitzt, unter dem anderen aber keine, was die Figuren dort übrigens unwillkürlich etwas zusammenzurücken erlaubt. So ist es etwa bei der unsignierten Komastenschale Makrons im Vatikan<sup>19</sup>. Wenn man von dem Innenbild mit einem Bärtigen, der am Altar eine Blüte opfert und offenbar auf den Komos bezogen gedacht ist, den Schalenrand nach außen kehrt (aber auch wenn man die Schale, die vermutlich am Henkel mit der Palmette aufgehängt war, von der Wand nimmt), kann man von der Palmette aus den Komos von jeweils vier tanzenden Jungen mit Instrumenten oder Trinkgefäßen von A über den palmettenlosen Henkel nach B verfolgen. Obwohl die Seiten im Sinne von Sekis Typ 2a in sich bei aller Variation streng achsialsymmetrisch aufgebaut sind, suggeriert die Bemalung dieselbe Abfolge I - A - B.

Die vergleichende Betrachtung nur einiger der reicheren Bilder auf von Hieron signierten Makron-Schalen dürfte aber aufschlußreicher sein als die statistische Auswertung zahlreicher seiner Serienprodukte. Bei der Berliner Mänaden-Schale Makrons<sup>20</sup> trifft man, wenn man vom Innenbild des Dionysos mit aulosblasendem Silen auf die Vorderseite geht, eine dionysische Kultszene, Mänaden an Altar und Bild des Dionysos; von da geht es, mit Überschneidung unter dem Henkel rechts, auf Seite B weiter mit dem Thiasos der Mänaden. Ein Trenner ist wohl der Krater unter dem zweiten Henkel, auf dem man zum Abschluß die Signatur Hierons liest; diese ist auf B ausgerichtet. Hier zeigt sich anschaulich, daß diese Ableseweise mit den von Seki vorgetragenen Überlegungen zur Ausrichtung der Bemalung an der Wandaufhängung durchaus vereinbar sind. Zwar wirkt der Krater wie ein Trennelement, zugleich steht er aber bei Aufhängung am signierten Henkel ganz gerade oben auf dem Fußlinien-Kreis.

Entsprechend und noch deutlicher ist es auch auf Makrons Berliner Paris- bzw. Alexandros-Schale<sup>21</sup>, bei der das Innenbild thematisch nicht dazugehört; inhaltlich paßt die linksläufige Abfolge des Außenfrieses in den beiden zeitlich aufeinander folgenden Teilszenen. Die beiden Ziegen unter dem Henkel, die vom Parisurteil zur Entführung der Helena hinüberleiten,

<sup>19</sup> Vatikan 568, ARV<sup>2</sup> 464,81.

<sup>20</sup> Berlin F 2290; Hoppin II 40 Nr. 3; ARV<sup>2</sup> 462, 47; Seki 49 Nr. 213 Taf. 22.

<sup>21</sup> Berlin F 2291, ARV<sup>2</sup> 459, 4; Wegner 19; Seki 48 Nr. 208 Taf. 21.

stehen auch wieder oben auf dem Bodenlinien-Kreis, während auf der Gegenseite, an der Wand hängend also unten, ein Kranz von Palmetten den Henkel umgibt und beide Szenen weit auseinanderschiebt. Daß die Entführung der Helena nach links führt, könnte man als Vorausweisen auf das daraus folgende Unglück verstehen; es ergibt sich aber nicht daraus, sondern aus der üblichen Ausrichtung der nach der ikonographischen Konvention entführungsartig dargestellten Hochzeitsbilder nach links, nämlich als Heimführung in das Haus des Bräutigams. Zugleich paßt das gut zu einer gleichorientierten Anbindung des Zuges an den Hirten der anderen Seite, der als einziger auf beiden Seiten erscheint.

Ähnlich, aber doch wieder anders ist der Aufbau bei einer stark beschädigten Schale Makrons in Paris<sup>22</sup> mit Themen, die Achill betreffen. Achill mit der Leiche Hektors unter seiner Kline im Innenbild ist die zum Verständnis gerade noch ausreichende Abkürzung der Erzählung von der Lösung Hektors durch seinen Vater Priamos<sup>23</sup>. Ohne letzteren denkt man aber primär an Achills Haß auf Hektor, was auf die Außenseite durchaus abgestimmt ist. Die Außenbilder bringen nämlich die inhaltlich eng verknüpfte, zeitlich folgende Opferung von Hektors Schwester am Grab des Achill durch dessen Sohn Neoptolemos. Der Grabhügel ist, mit allerhand Gaben ausgestattet, unter dem einen Henkel angedeutet. An der Wand dürfte man die Schale so aufgehängt haben, daß das Grab oben stand<sup>24</sup>. In unglücksverheißender Linksrichtung bewegt sich der Opferzug mit Neoptolemos, der Polyxena am Handgelenk gepackt hält, an der Spitze darauf zu. Der letzte der Griechen auf dieser Seite blickt sich um zu den sechs jenseits des Henkels folgenden auf der anderen Rückseite. Die Ablesefolge kann also mit dem Innenbild beginnen und zur Seite A übergehen oder auch - bei Aufhängung an der Wand - beim Grab auf A beginnen und läßt dann sozusagen den entgegenkommenden Zug bis zum Schluß passieren.

Selbst bei thematisch recht einfachen Schalen sind entsprechende Beobachtungen zu machen, die auch ihrerseits weitere Differenzierungsmöglichkeiten bieten. So demonstriert eine von Hieron signierte Schale aus Tarquinia in der Villa Giulia (Taf. 33, 1-3)<sup>25</sup>, daß die Signatur nicht Hinweis auf die zuerst zu lesende Außenseite sein muß, daß also die Betrachtung in der Hand bei und nach Gebrauch wichtiger ist als die im aufgehängten Zustand. Vom "realistischen" Symposion-Ausschnitt mit Trinker auf der Kline und Auletenmädchen des Innenbildes kann sich der Blick nach dem Leeren des Weininhalts dem mythischen Thiasos der Außenseite zuwenden. Das gewichtigere Bild A ist von den Figuren her achsialsymmetrisch um Dionysos aufgebaut, das andere chiasmisch, aber die Bewegung geht eindeutig vom signierten Henkel aus, von dem sich beiderseits Silene abwenden, nach rechts. Wieder ins Gleichgewicht gebracht wird die Seite in sich durch das Zurückwenden aller folgenden

<sup>22</sup> Louvre G 153, J.D. Beazley, BABesch 29, 1954, 12-15; ARV<sup>2</sup> 460,14.

<sup>23</sup> s. W. Basista, Boreas 2, 1979, 5-36; hierzu 25 Nr. V 15; 33.

<sup>24</sup> Ob die Signatur Hierons, wie zu erwarten wäre, auf diesen Henkel aufgemalt war, ist bei Beazley a.O. weder gesagt noch zu erkennen.

<sup>25</sup> Rom, Villa Giulia, Beazley, Paralipomena 378 f. Nr. 46 bis; G. Moretti, Nuove scoperte e acquisizioni (1975) 61 f. Nr. 10 Taf. 18 f.

Figuren. Den anderen Henkel überspielt die Tanzbewegung eines Silens und einer Mänade beiderseits und durch ein Pantherweibchen darunter, das die weiterumlaufende Orientierung angibt. Der Seite B dient die Signatur im Henkel dann als passender Abschluß der "Lektüre".

Sogar bei mit Henkelpalmetten versehenen Schalen findet man noch eine ähnliche Ableserichtung: Auf einer anderen von Hieron signierten Schale Makrons vermutlich aus Caere in der Castellani-Sammlung in der Villa Giulia in Rom<sup>26</sup> kommt man vom im Innenbild laufenden Dionysos außen zu einem Thiasos von je drei Trinkern und einer Auletin. Bei aller chiastisch in sich und zueinander ausgewogenen Komposition trifft man doch zuerst auf ein mehrheitlich nach links orientiertes Außenbild A, das durch die Auloi-Barbiton-Kombination in der Mitte auch sicher das interessantere der beiden ist. Die Gestik des Trinkers ganz links, die über dem signierten Henkel mit einfacher Palmette hinweg überleitet, wird gleich entsprechend aufgenommen von seinem ersten Kollegen auf B, wo die weiter überwiegende Linksrichtung erst mit der letzten Figur vor der Doppelpalmette zum Stillstand kommt. Immerhin stimmt hier bei Aufhängung am signierten Henkel die von Seki angenommene auf- und wieder absteigende Leserichtung. Das bekräftigt die Verdoppelung der Palmette als Bildtrenner unter dem anderen Henkel. Die ungewöhnliche Linksrichtung wird hier also durch die Differenzierung der Palmettenzahl unterstützt, während sich gewöhnlich die Palmetten beider Henkel entsprechen. Offenbar den Aufhängehenkel markiert die von der B-Seite aus zu lesende Henkelsignatur, die vom Bilderfries überspielt werden kann, also selbst nicht trennend wirken muß. Man kann am Ende gar nicht klar entscheiden, ob die Schale zu Sekis Typ 5a oder 1a oder vielleicht 3 oder mit etwas Großzügigkeit gar zu Typ 2 gehören soll. Sein System erscheint für solche Feinheiten als im Grunde viel zu unflexibel.

Eine weitere Schale Makrons mit Henkelpalmetten in Brüssel (Taf. 34, 1-2)<sup>27</sup>, die innen Dionysos und einen kleinen Satyr zeigt, bringt auf der Außenseite einen Thiasos von Satyrn und Mänaden, von denen der vorwiegende Teil nach links, also uns entgegen, tanzt. Die starke Schrägstellung des Innenbildes zur Henkelachse führt beim Umwenden des Schalenrands nach außen gleich auf eine Krotalaspielderin als Anfangsfigur, auf die die Henkelpalmette daneben mit einem pfeilartig verlängerten Mittelblatt hinweist. Ihr entspricht auf der anderen Seite eine durch Umsehen die andere Henkelpalmette überbrückende Mänade. Die Signatur Hierons, die mit Seite A zusammen zu lesen ist, muß dabei zwar mit übersprungen werden, aber die Signatur für sich ist gewöhnlich ja kein Trennelement. Trotz der äußerlichen Geschlossenheit der Außenbilder im Sinne von Sekis Typ 2 ist auch hier also die Bildfolge I - A - B im Uhrzeigersinn zu beobachten, die der Linksrichtung der meisten Figuren entsprechend auch wieder umgekehrt werden kann.

Daß die Signatur oft auch so auf dem Henkel angebracht ist, daß sie von der B-Seite aus zu

---

<sup>26</sup> Rom, Villa Giulia 50396, Hoppin II, 84 f. Nr. 27; ARV<sup>2</sup> 465,82, DAI Rom Inst. Neg. 72.3317-3320; 72.3383-3384; Seki 49 Nr. 216.

<sup>27</sup> Brüssel, Mus. du Cinqu. R 247, Hoppin II 54 f.; ARV<sup>2</sup> 462, 41; Seki 48 Nr. 210.

lesen und auch an der Trennstelle steht, zeigt noch eine Schale Makrons im Louvre<sup>28</sup> mit zahlreichen Paaren bei der Werbung. Man ist hier dementsprechend versucht, genau umgekehrt als sonst meist als primäre Leserichtung beschrieben, mit der B-Seite rechts zu beginnen, von da über die überleitende Funktion einer einzelnen Frau ganz links auf die Gegenseite und dann schließlich zu dem Paar im Innenbild, das sich bereits auf der Kline niederläßt.

Betrachten wir zum Vergleich noch einige Bilder von Makrons besten Konkurrenten unter den Schalenmalern des frühen Strengen Stils, etwa von Duris oder dem eher auch zur Friesdarstellung neigenden Brygosmaler<sup>29</sup>.

Bei der Iliupersisschale des Brygosmalers in Paris<sup>30</sup> ereignen sich die Hauptvorfälle auf Seite A, zu Füßen der friedlichen Szene der im griechischen Lager zurückgebliebenen Briseis und Phoinix. Trotzdem ist die Frieskomposition komplizierter. Der Fries läuft um einen Henkel herum, unter dem ein Trojaner zusammengebrochen ist, so daß man ihn sich bei Aufhängung der Schale gut oben auf dem Kreisbogen vorstellen kann. Geht man dagegen von der Seite B zugewandten Signatur des Brygos auf dem anderen Henkel aus, unter dem eine Palmette deutlich die Fries-Enden trennt, so müßte man sie daran aufhängen - ähnlich wie bei der Sosias-Schale. Zwei Bewegungsprinzipien sind im Fries miteinander gemischt: Die Kampfbewegung läuft von einem Punkt links auf B auseinander, wo zwei Griechen in beide Richtungen kämpfen; wenn Neoptolemos sie in seiner Linksorientierung auf A aufnimmt, dann deutet das zugleich an, daß sein Unglück im Mord von Astyanax und Priamos hier am Altar seinen Ausgang nimmt. Die Fluchtbewegung der Trojaner, auch der Frauen auf B, ist natürlich auch linksorientiert<sup>31</sup>.

Hektors Lösung war für einen umlaufenden Schalenfries ein besonders leicht handhabbares Thema, weil die Szene sich von selbst in die Priamos vor Achill und die in gleicher Richtung nachfolgenden Geschenkträger teilte, wie schon eine Schale des Epiktetos<sup>32</sup> zeigt. In gleicher Art bringt das Thema eine von Brygos signierte Schale in Schweizer Privatbesitz<sup>33</sup> als im Uhrzeigersinn umlaufenden Fries, wiederholt dazu die zentrale Szene - ausnahmsweise ohne Hektors Leiche unter der Kline - im Innenbild. Kommt der Betrachter vom Innenbild, so ist er über das Thema schon informiert und folgt dann auf A vom Tor von Achills Zelt mit den Geschenkträgern im Uhrzeigersinn an einen unter dem Henkel abgestellten Krater vorbei

---

<sup>28</sup> Louvre G 143, Hoppin II 74 f. Nr. 22; ARV<sup>2</sup> 469, 148; Seki 50 Nr. 223.

<sup>29</sup> s. Wegner 20.

<sup>30</sup> Louvre G 152, ARV<sup>2</sup> 369, 1; Wegner Taf. 17-20; Seki 46 Nr. 177 Taf. 44,4; 45,4.

<sup>31</sup> Offenbar nach Hause führt diese Richtung für Akamas, der nach links eine Frau mit sich führt, ob nun mit dieser Polyxene (die Priamosstochter kann es nicht sein) seine befreite Großmutter Aithra oder eher eine Trojanerin gemeint ist.

<sup>32</sup> München 2618, ARV<sup>2</sup> 61,74 und 1622; Paralipomena 327; R. Lullies, Griechische Vasen der reifarchaischen Zeit (1953) 11 Taf. 11; Basista a.O. 20 Nr. V 7; Seki 41 Nr. 122; 65 Taf. 15. Der sitzende Junge in I hat keinen klaren Zusammenhang mit Hektors Lösung. Die Trennung der Frieshälften durch Blüten ist noch nicht differenziert.

<sup>33</sup> ARV<sup>2</sup> 398 f. und 1650 ("Maler des 14. Brygos"); J. Dörig (Hrsg.), Art Antique, collections privées de Suisse Romande. Kat. Genf (1975) Nr. 209 mit Abb.; Basista a.O. 25 Nr. V 14; 33; Seki 46 Nr. 185; 68 f.

Hermes und Priamos zur Bittszene vor Achills Kline, die von Briseis und der Signatur abgeschlossen wird. Briseis' Hocker überschneidet geschickt wieder das Tor als Trennelement. Es steht oben, wenn die Schale an diesem Henkel aufgehängt wird. Nimmt man sie aber bei der Signatur von der Wand, dann hält man automatisch zuerst die Hauptszene auf B vor Augen.

Ähnlich ist der Aufbau bei der Würzburger Komossschale des Brygos<sup>34</sup>, wo vom signierten Henkel ein Zug von Betrunknen im Uhrzeigersinn ausgeht, die Palmette unter dem anderen Henkel mit Überschneidungen und Zueinanderwenden der Figuren überwindet, bis man mit einer von zwei Betrunknen belästigten Aulosbläserin die Spitze an der nun lesbaren Signatur erreicht.

Auch beim Fries der namengebenden Schale des Erzgießereimalers in Berlin<sup>35</sup> folgt die Darstellung im Uhrzeigersinn dem Herstellungsvorgang der Bronzen, ausgehend vom Ofen, der wie die Tür bei der Genfer Schale des "14. Brygos" gleich neben dem Henkel ganz links auf B steht und den Friesbeginn kennzeichnet. Hier fehlt allerdings eine Signatur am Henkel, so daß nichts einer umgekehrten Aufhängung im Wege steht, die stattdessen den halbfertigen Torso oben zu liegen brächte. Die Hephaistosszene im Inneren ist durchs Metier genügend mit dem Außenfries verbunden, so daß die fertige Statue nicht unbedingt Achill sein muß<sup>36</sup>.

Bei Duris überwiegen Bildfriesschalen, die wegen großer Henkelpalmetten und in sich geschlossener Außenbilder hier nicht zu behandeln sind; zudem steht die Signatur meist im Bildfeld innen. Selbst etwa die Peleus-Thetis-Schale im Louvre<sup>37</sup> ist trotz des Themenzusammenhangs recht konventionell. Der Raub der Thetis auf A ist ganz achsial-symmetrisch dargestellt, die Nereiden fliehen nach beiden Seiten; nur auf B fliehen sie nur noch in eine Richtung zu ihrem Vater. Der thronende Nereus wiederholt sich innen und am Ende von B.

Interessant wegen der einheitlichen Thematik ist unten den Schalen des Duris eine mit Theseustaten in London<sup>38</sup>. Unter den mythologischen Schalen bieten sich die mit Theseustaten wegen deren eventuell erkennbarer zeitlich-topographischer Abfolge für unsere Zwecke an<sup>39</sup>. Anfangs ist das Innenbild noch nicht mit einbezogen, und in der Regel finden

<sup>34</sup> Würzburg 479, ARV<sup>2</sup> 372, 32; Wegner 31 ff. Taf. 13; Simon 115 f. Taf. 154-156 und XXXVII; Seki 46 Nr. 183.

<sup>35</sup> Berlin 2294, ARV<sup>2</sup> 400,1; Paralipomena 370; Simon 116 f. Taf 158; Seki Nr. 187; 69 Taf. 19 und 51.

<sup>36</sup> So Simon a.O.

<sup>37</sup> Louvre G 116, Hoppin I, 246 f.; ARV<sup>2</sup> 431, 44; M. Wegner, Duris. Ein künstlermonographischer Versuch (1968) 92 ff. Taf. 26; X. Krieger, Der Kampf zwischen Peleus und Thetis in der griechischen Vasenmalerei. Eine typologische Untersuchung (1975) 175 Nr. 181. Natürlich kann im Inneren auch Poseidon gemeint sein, wie allgemein angenommen wird.

<sup>38</sup> London, Brit. Mus. E 48, Hoppin I, 238 f.; ARV<sup>2</sup> 431, 47; Wegner, Duris a.O. 106 ff. Taf. 23-25; Brommer Taf. 9; Seki 74 Nr. 335 Taf. 48,3; 57,4.

<sup>39</sup> Die ersten fünf Taten auf dem Weg von Troizen nach Athen sind in derselben "kanonischen" topographischen Abfolge, wie sie später auch Plutarch, Theseus 8-11, in der Tatenbeschreibung überliefert, schon im früheren 5. Jh. v. Chr. bei Bakchylides, Dithyrambos 18, V. 19-30 (ed. Maehler) aufgeführt, dazu kamen dann noch in Attika der Fang des marathonschen Stiers und in Kreta die Tötung des Minotauros im Labyrinth, vgl. Brommer 65-67 mit Lit. Natürlich soll hier nicht diese ganze gerade seit der Wende zum 5. Jh.

sich wie bei der Duris-Schale allenfalls zwei Taten auf einer Seite. Bei einer von Chachrylion signierten Schale in Florenz<sup>40</sup>, deren beide Außenseiten mit je drei Taten zwar in sich gleich achsialsymmetrisch und zentripetal aufgebaut sind, und bei einer Schale seines Umfeldes in London<sup>41</sup>, deren Außenseiten immerhin fünf Taten zeigen, lassen sich noch weder eine inhaltlich sinnvolle Reihenfolge noch Orientierung erkennen. Ausgerechnet der Minotauros gibt bei der letzteren die Überleitung von einer Seite zur anderen. Sollte die fragmentarische Theseus-Schale des Kleophradesmalers in Paris<sup>42</sup> mit dem Kerkyon-Kampf als Innenbild in der alten Ergänzung von Harrison richtig rekonstruiert sein, dann war diese frühe Abfolge aller sieben Taten noch etwas chaotisch. Die Krommyonische Sau hat Beazley aber zu Recht daraus gestrichen, so daß auf die drei frühen Taten auf A ausgehend vom selben Henkel, unter den Sinis kriechen will, die späteren auf B folgen müßten; das Innenbild gehört an sich mitten in die Tatenfolge der Vorderseite hinein. Auf einer etwa späteren Theseus-Schale in Bologna<sup>43</sup> setzte der Kleophradesmaler stattdessen die Minotaurostötung als wichtigstes Abenteuer ins Innenbild, was ihm Duris bei seiner Schale in London, der Dokimasiamaler bei seiner Florintiner Schale und dann weitere Vasenmaler nachmachten. Obwohl auf den Außenbildern die Kampf- und Erzählrichtung beiderseits eines Henkels mit den ersten zwei Taten auf A, den nächsten beiden auf B nach unten verläuft, wird sie durch zusätzliche Elemente wie die Rückwendung des Theseus bei Sinis, das optische Übergewicht der Sau und die zum Henkel gewendete Athena abgeschwächt oder fast aufgehoben, so daß die Bewegung etwa im Sinne von Sekis Typ 1b oder 3 verläuft und die Seiten zwischen den Henkelpalmetten in sich recht geschlossen wirken.

Trotz des mit Duris gemeinsamen Anschlusses an das Minotauros-Innenbild des Kleophradesmalers ist die Theseus-Schale des kaum viel jüngeren Dokimasiamalers in Florenz<sup>44</sup> ganz anders aufgebaut. Die Außenseiten erinnern, bei Tausch von A und B, an die der anderen Theseus-Schale des Kleophradesmalers. Die reduzierte Tatenfolge beginnt auf der Rückseite im Uhrzeigersinn wieder mit den drei Abenteuern am Weg mit Sinis, Skiron und Prokrustes, der unter den Henkel gestürzt schon überleitet zur Vorderseite, die diesmal ganz von der Bändigung des marathonischen Stieres eingenommen wird; von dort konnte man die Schale dann folgerichtig zur Innenseite umdrehen und benutzen.

Interessant wird die Frage der Ablesefolge gerade bei den seltenen großen Schalen mit zu-

---

v. Chr. in Athen beliebte Vasen-Gruppe überprüft werden, zur Vasen-Lit. zum Thema s. Brommer bes. 67 ff.; zuletzt kurz bei Oakley 31 Anm. 200.

<sup>40</sup> Florenz 91 456, Hoppin 1, 152 f.; ARV<sup>2</sup> 108, 27; C. Dugas - R. Flacelière, *Thésée. Images et récits* (1958) Taf. 4 f.; Brommer Taf. 11; Seki 42 Nr. 131; 61 (die Schale ähnelt der Geryoneus-Schale des Chachrylion, die Euphronios bemalt hat; ihr Maler gehört in dessen Umfeld).

<sup>41</sup> London, Brit. Mus. E 36, ARV<sup>2</sup> 115, oben 3; Brommer Taf. 8.

<sup>42</sup> Paris, Cab. Méd. 536, Harrison, *JHS* 10, 1889, 234 Taf. 2; J.C. Hoppin, *Eutymides and His Fellows* (1917) 162-164 Nr. K 6 Taf. 44 (nach Harrison); J.D. Beazley, *The Kleophrades Painter* (1974) 11-13 Taf. 9, 10, 13-15; ARV<sup>2</sup> 191, 104; Wegner, *Duris a.O.* 108, 110.

<sup>43</sup> Bologna PU 270, CVA Bologna Taf. 111-113,1; ARV<sup>2</sup> 192, 107.

<sup>44</sup> Florenz 70 800, ARV<sup>2</sup> 413, 25; Wegner, *Duris a.O.* 109 ff.; Brommer Taf. 10, 29a.

sätzlichem Innenfries<sup>45</sup>. Stücke wie die Schale des Duris im Louvre mit stereotyp wiederholten Paaren von sitzenden Jungen und werbenden Männern außen wie innen oder das Schalenpaar aus Vulci in Berlin<sup>46</sup> (Sportler außen, Wagenfahrer innen und Nike bei Krieger auf I) ergeben hier allerdings trotz des Themenzusammenhangs nichts, da die Frieze das Innenbild unterschiedslos im Uhrzeigersinn umrunden. Dazu gehört etwa die Schale des Penthesileia-Malers aus Spina<sup>47</sup> mit Szenen aus dem Kampf um Troja auf den Außenseiten und Theseustaten im Innenfries. Ein direkter thematischer Zusammenhang zwischen Innen und Außen besteht nicht<sup>48</sup>. Die Außenseiten sind in sich geschlossen und durch Henkelpalmettenranken klar voneinander getrennt. Der Kampf des Achill gegen Memnon ist auf der A-Seite dem späteren Streit um seine Waffen vorangestellt.

Schon seit dem Ende des 6. Jhs. v. Chr. hatten attische Vasenmaler immer wieder einige der sieben zyklischen Theseustaten zu Bildfolgen zusammengefaßt. Die besondere Aufgabe, einmal alle sieben Taten in einen Fries zu bringen, hat hier trotz der untergeordneten Position des Frieses und der damals in der Einzelthematik feststehenden und schon etwas abgegriffenen ikonographischen Konvention zu einem interessanten Ergebnis geführt. Zwei Orientierungen sind hier gegeneinandergesetzt und miteinander verquickt. Es ist unerheblich, ob die einzelnen Taten am Wege nach Athen im einzelnen dem von den Athidographen festgelegten topographischen Straßenverlauf folgen. Betrachtet man die wichtigsten, dann ist klar, daß sie einander gegen den Uhrzeigersinn, also von rechts nach links, folgen, obwohl Theseus immer als Sieger von rechts kommt, sozusagen gegen die Wegrichtung steht. Ein Ausnahme stellt nur die Szene mit Sinis, dem Fichtenbeuger, dar, die hier offenbar die erste des Zyklus ist. So signalisiert die Orientierung des Heros, unterstützt durch die Gestik der Frau in Henkelhöhe links - ob nun zur Szene zugehörige Lokalheroine oder vielleicht eher seine längst weit zurückgelassene Mutter Aithra - seinen Aufbruch. Die Ringkampfgruppe mit Kerkyon bezeichnet den unteren Scheitel des Ringfrieses; den oberen nimmt sehr breit die Präsentation des marathonischen Stiers ein - dabei ist einmal in Abweichung von der Tradition statt des Kampfhöhepunktes die Darstellung eines späteren Zeitpunktes nach er-

---

<sup>45</sup> Schon bei einer Schale des Kleophradesmalers aus Kamiros in London, BM E 73, wird der Kampf von Peleus und Thetis auf einem Innenfries von der Flucht der übrigen Nereiden zum thronenden Nereus selbst und Triton umkreist, s. ARV<sup>2</sup> 192, 106; Krieger a.O. 89. 92. 98 f. 168 Nr. 116 (alle mit Namensbeischriften).

<sup>46</sup> Berlin 2283-2284, Hoppin I, 210-213; ARV<sup>2</sup> 429, 21-22; 1652; Louvre G 121, Hoppin I, 254.25; ARV<sup>2</sup> 434.78; Wegner, Duris a.O. 38 ff.; Seki 74 f. Nr. 340 Taf. 46, I.3. Anzuschließen wäre noch eine Schale des Triptolemosmalers in Paris, Louvre G 138, ARV<sup>2</sup> 365, 61; Seki Nr. 176 Taf. 46,2, wo Dionysos mit einem Jungen im Innenbild von einer Prozession von Jungen und Männern umkreist wird, zu denen auf der einen Außenseite noch Zuschauer treten.

<sup>47</sup> Ferrara, T. 18 CVP, ARV<sup>2</sup> 882,35; N. Alfieri - P.E. Arias, Spina. Die neuentdeckte Etruskerstadt und die griechischen Vasen ihrer Gräber (1958) 36-39 Taf. 28-33 (mit ausführlicher Interpretation); Simon 130-132 Taf. 184-188 (ebenso); Brommer Taf. 12; Seki 84 f. Nr. 401 (zur Ikonographie und Komposition der Bemalung sagt er bei den späteren Schalen nichts mehr).

<sup>48</sup> Daß innen und außen die außerhalb Athens bekanntesten attischen Heroen, Theseus und Aias, die zudem jeder mit einem der beiden attischen Perserkriegsschlachtorten, mit Marathon und Salamis, verbunden sind, einander gegenübergestellt wären, wie Alfieri - Arias a.O. betonen, ist zwar richtig, aber Aias ist nur auf der Rückseite, nicht vorn (A) im Kampf dargestellt; vielmehr verbindet das Schicksal Achills die Außenseiten.

folgt dem Sieg gewählt. Bevor der Fries dann mit dem Minotauroskampf abschließt ist noch die Szene eingeschoben, wie Aigeus seinen Sohn an seinem Schwert erkennt.

Aufgrund der Thematik des Innenfrieses möchte ich Zweifel an der für sich allein genommen durchaus denkbaren Identifizierung der beiden Jungen im Innenbild als Dioskuren äußern. Nicht gerade Theseus selbst mit Peirithoos wird es sein, sondern eher die beiden später auch am Trojanischen Krieg beteiligten und dabei gerade von attischen Vasenmalern oft bedachten Theseussöhne Demophon und Akamas. Mit der Kulthandlung der beiden Epheben am Altar könnte die erste Ausübung der Opfer für ihren Vater gemeint, die in klassischer Zeit alle attischen Epheben zu einem bestimmten Termin in Marathon vollzogen, zur Erinnerung an seine Hilfe in der Schlacht bei Marathon<sup>49</sup>.

Zwischen Bodenlinie und Altar im Innenbild, Henkeln und Frieskomposition fallen leichte Verschiebungen der Achsen ins Auge, die aber nicht auf Achtlosigkeit zurückgeführt werden müssen, sondern ein inneres Spannungsgefüge erzeugen. Eine Achse, die sich am Anfangspunkt des Theseusfrieses orientiert, entspräche gerade dem Mittelwert zwischen den von Altar und Bodenlinie gegebenen Hinweisen. Die Achse der Henkel ist dagegen so verschoben, daß der linke Henkel die Anfangsfigur des Frieses markiert, was zugleich dessen Bewegungsmoment unterstützt.

Hier bietet sich nun der Vergleich mit einigen auch thematisch eng verbundenen, noch eine Generation jüngerer Schalen gleichen Typs an, insbesondere einer, die die thematische Einheit in einzigartiger Weise, geradezu maniert durchkomponiert und vollendet hat, der Theseus-Schale des Kodrosmalers in London<sup>50</sup>. Ihre Theseustaten-Folge ist nur wenig später von Aison auf einer konventionellen Schale in Madrid<sup>51</sup> mit geringen Änderungen und Verschiebungen innerhalb der Abfolge wiederholt worden. Beim Vergleich der Außenseiten zeigt sich, daß Aison den Theseus immer in der Siegerichtung von links antreten, also im Uhrzeigersinn umlaufen läßt. Dabei sind die folgenden Taten bei den Überschneidungen immer hinter die früheren geschoben, was beim Kodrosmaler nicht der Fall ist. Bei ihm kämpft Theseus vielmehr beiderseits vom selben Henkel aus, an dem man sich die Schale gut aufgehängt vorstellen kann. Da innen alle Szenen, bis auf die mit Kerkyon oben auf dem Scheitel des Medaillons, spiegelverkehrt wiederholt werden, überwiegt hier die Rechtsorientierung des Siegers, die in den beiden Ausnahmen von den weitausgreifenden Gegnern, der Sau und Prokrustes, äußerlich noch unterstützt wird. Tatsächlich entspricht der im Uhrzeigersinn umlaufenden Bewegungsrichtung auch die Tatenfolge, die mit Sinis unten links beginnt und, bis auf die Umstellung der Folge Prokrustes - Kerkyon - Krommyonische Sau, derjenigen auf der Penthesileiamalerschale entspricht. Ist dies schon eine Korrektur zugunsten der literarisch

<sup>49</sup> Vgl. auch K. Schefold - F. Jung, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst* (1988) 244 Abb. 297.

<sup>50</sup> London, *Brit. Mus.* E 84, ARV<sup>2</sup> 1269,4; W. Real, *Studien zur Entwicklung der Vasenmalerei im ausgehenden 5. Jahrhundert v. Chr.*, *Orbis Antiquus* 28 (1973) 19-22 Taf. 3-4; Seki 86 Nr. 414.

<sup>51</sup> Madrid 11265, ARV<sup>2</sup> 1174,1; Real a.O. 13-15 Taf. 1b. 5; Seki 85 Nr. 410. Zum Vergleich mit der Kodrosmalerschale s. Real a.O. 20-22.

überlieferten Tatenfolge, so entspricht bei Aison die Abfolge, wenn man bei A rechts beginnt und gegen den Uhrzeiger gegen die Kampfrichtung des Theseus ringsum geht, genau der später in der Literatur überlieferten - kaum ein Zeichen von Priorität, sondern von Anpassung. Nur nimmt die letzte und berühmteste Tat, die Tötung des Minotauros, wie beim Kodrosmler das Innenbild ein, so daß man sie zuerst gesehen hat oder am Ende nach dem marathonischen Stier die Schale beim Umwenden auch noch um 180 Grad drehen muß. Diese Verschränkung von gegenläufiger Siegerichtung und Ablesefolge entspricht also dem Theseus-Fries des Penthesileiamalers.

Der Kodrosmler hatte dagegen bei seiner selbstgestellten Aufgabe die Ableserichtungen der Außen- und der Innenseite so einander abzustimmen, daß sich jeweils ein in sich konsistentes System ergab. Im Inneren ist die sehr dekorative Achsialsymmetrie der Prokrustes- und Skiron-Szenen auf der rechten Seite nur die Folge ihrer entsprechenden Anordnung um den "Aufhänge-Henkel". Die räumlich knappe Kerkyon-Kampfgruppe gibt dem Betrachter unterschwellig zusammen mit der Architektur des Labyrinths, auf der sie sozusagen steht, die Senkrechte zur Henkelachse, eine Art Koordinatenkreuz. Wie bei der Penthesileiamaler-Schale in Spina sind aber auch hier die Henkel (mit ihnen aber auch bereits die Bodenlinie des Medaillons!) geringfügig nach links verschoben. Die Tatenfolge beginnt wie dort gleich unterhalb des linken Henkels, hier allerdings mit dem Uhrzeigersinn - übrigens verweist der ausschreitende rechte Fuß des Theseus im Medaillon wie ein Zeiger genau auf diese Stelle -, um passend mit dem Stierabenteuer, der vorletzten Tat, genau unter dem Mittelmedaillon mit der letzten Tat zu enden. Die alte Möglichkeit der Lesefolge von Außenzyklus und Innenbild (B-A-I) ist hier im Inneren zusammengenommen. Alternativ könnte man die Schale allerdings auch nach außen umdrehen und die Taten noch einmal von der anderen Seite ansehen bzw. die Abfolge außen beim Sinis beginnen und dann entsprechend vom marathonischen Stier zum Minotauros nach innen umdrehen. Da die Außenseite nach einem abweichenden Prinzip - Sekis Typ 3 - aufgebaut ist, konnte der Beginn der Taten beim Sinis außen nicht auch noch markiert werden. Dafür entsprechen die Einzelmotive der Außenseite in ihrer Orientierung bis auf die aufgrund eben dieses Prinzips umgewendeten mit Skiron und Stier denen beim Penthesileiamaler. Sie sind also von dieser Seite aus ursprünglich konzipiert, was man auch daran erkennt, daß sich hier die Vorderansichten der beiden Tyrannenmörder-Typen finden: Wie Real gezeigt hat, glich der Kodrosmler in seiner Schale das Bild des Theseus, in dem man in der späteren Klassik sogar den eigentlichen Urheber der attischen Verfassung und sogar der Demokratie sehen wollte, den Tyrannenmördern an. Theseus ist auf der Schale immer von vorn zu sehen, nur in den beiden Szenen mit Skiron und der Krommyonischen Sau, in denen er das Kampfschema der Tyrannenmörder-Statuen von Kritios und Nesiotes einnimmt, sieht man ihn auf dem Innenfries von hinten, so daß er wie eine Rundplastik von beiden Seiten zu betrachten ist.

Nichts anderes als in Qualität und Konzeption vereinfachte Varianten der Kodrosmler-Schale stellen zwei Schalen mit Innenfries dar, die eine, die in die Nähe des Phialemlers ge-

setzt wird, in Harrow, die andere in Ferrara<sup>52</sup>. Letztere reduziert den Innenfries - um dieselbe Orientierung bei Szene mit der Krommyonischen Sau zu haben, könnte man auch den Fries der Aison-Schale in Madrid heranziehen - auf die in Uhrzeigersinn umlaufenden Abenteuer mit Sau, Skiron und Stier. Als Beistand gegen Skiron ist eine fliegende Nike eingefügt. Die Tötung des Minotauros im Innenbild ist stark vereinfacht. Was das Verhältnis von Fries und Medaillon zueinander angeht, kann man im Vergleich zu den anderen Innenfriesen allenfalls sagen, daß das erste Bild in der Folge wieder das links vom linken Henkel ist, das hier allerdings den ganze unteren Friesbogen einnimmt. Trotz der Abweichungen im Schema und obwohl die Szene mit der Sau noch altertümlicher wirkt<sup>53</sup>, ist die Nähe zur Kodrosmaler-Schale, etwa im Hinblick auf den Stier, aber auch allein schon aufgrund des Stiles, deutlich.

Aufschlußreicher ist die Schale in Harrow<sup>54</sup>. Beim Innenfries ist in der Abfolge nur das Skironabenteuer mit dem Stierfang vertauscht, aber die Richtung gegen den Uhrzeigersinn gedreht, d.h. sie entspricht derjenigen auf den Außenbildern. Vergleicht man die Außenseiten der Madrider Schale des Aison, so entspricht die Abfolge ihr damit übrigens, abgesehen von der Vertauschung des Skironabenteuers, und auch die Orientierung der Einzelszenen bis auf die Umkehrung des Stiers. Vermutlich ist die Abweichung dadurch zustande gekommen, daß der Maler die beiden oberhalb des Medaillons liegenden Gruppen (Skiron und Stier) aus kompositionellen Gründen und vielleicht auch, um den Abschluß mit dem Stier direkt oben in der Mittelachse zu haben, verdreht hat. Die beste Erklärung erscheint mir sogar, daß er die Abfolge der Außenseiten der Kodrosmaler-Schale, beginnend links auf Seite B mit Prokrustes, im Uhrzeigersinn übernommen hat. Dabei mußte er nur die Sinis- und die Prokrustes-Szene (die er außen übrigens wie im Vorbild wiederholt) der Rechtsorientierung anpassen. Dafür spricht auch, daß er außen das Kompositionsprinzip der Kodrosmaler-Schale entsprechend Sekis Typ 3 beibehalten, allerdings jeweils die Mittelgruppe weggelassen hat. Damit ist das Prinzip der genauen Figurenentsprechung innen und außen aufgegeben, zudem ist Theseus auf der Innenseite statt bei der Krommyonischen Sau beim Prokrustes von hinten wiedergegeben. Was der Kodrosmaler bei seiner Schale beabsichtigt hatte, hat der Nachahmer offensichtlich nicht verstanden.

Im übrigen wird es nicht gerade die erhaltene Schale in London gewesen sein, die ihm und auch Aison als Vorbild diente, sondern ein entsprechendes Gegenstück oder eine Variante, die wohl etwas jünger war<sup>55</sup>. Das Schema der Kerkyongruppe in Harrow ist derjenigen bei Aison nämlich näher, die übrigen Szenen aber denen der Londoner Kekropsmaler-Schale. Die kleinere Schale in Ferrara läßt erkennen, daß sie durch diesen Schalen-Typus angeregt wurde, ohne sich doch noch in den Bildtypen stärker beeinflussen zu lassen. Die Probleme,

---

<sup>52</sup> Ferrara, T 699, N. Alfieri, RIA 8, 1959, 104 f. Abb. 42 f.; Brommer Taf. 14.

<sup>53</sup> So interpretiert sie Oakley 31 Anm. 205.

<sup>54</sup> Harrow-on-the-Hill, Harrow Scholl Museum 52, E. Hudeczek, ÖJh 50, 1972-75, 134-149; Oakley 31. 93 Nr. N 7bis Taf. 138 f.

<sup>55</sup> Hudeczek a.O. entwickelt ein etwas anderes Stemma, das Oakley 31 Anm. 203 offenbar auch nicht ganz überzeugt.

die eine solche durchkomponierte Vasenkonzeption in sich schloß, konnten nicht durch Zeichnungen oder ähnliche zweidimensionale Darstellungsmittel, sondern immer nur von einem keramischen Beispiel selbst veranschaulicht und vermittelt oder auch in irgendeiner beliebigen Weise weiter umgesetzt werden. Bei vielen einfacheren Anregungen wird das ebenso gewesen sein, bei diesen Beispielen läßt es sich einmal eindeutig vor Augen führen. Das Verbindungsstück dieser Theseus-Schalen-Gruppe muß auch eine entsprechende Schale gewesen sein, in deren Urheber man angesichts der Qualitäten der Londoner Schale mit einigem Zutrauen ebenfalls den Kodrosmaler sehen darf.

Ganz ähnliche Probleme des Verhältnisses zwischen einem Gefäß und seinem Bildschmuck, und insbesondere bei Schalen mit in bestimmter Richtung ablesbarem Bildfries oder auch einer Bilderfolge, begegnen uns aber auch zu anderen Zeiten. Als Beispiel ebenfalls noch aus der Antike sei hier nur zum Abschluß auf die große Achillschale des Kaiseraugster Silberschatzes aus der Mitte des 4. Jhs. n. Chr. verwiesen<sup>56</sup>. Dort umkreist eine Folge von zehn immer verschieden breiten, durch Säulen klar voneinander getrennten Bildern aus der Jugend Achills gegen den Uhrzeigersinn das Zentralmedaillon mit der abschließenden elften Szene der Entdeckung Achills unter den Töchtern des Lykomedes. Dabei ist das Medaillon nicht etwa auf die einzige genau in einer Ecke der Achteckschale sitzende der zehn Trennsäulen orientiert, wie die Bodenlinie erkennen läßt, sondern genau auf die etwas aus einer Ecke der Schale verschobene Trennsäule zwischen der ersten und zehnten Szene ausgerichtet, steht genau über ihr. Dadurch wirkt offenbar, ähnlich wie bei der Schale des Penthesileiamalers, das Verhältnis zwischen Fries und Medaillon etwas lebendiger, beweglicher, und der Betrachter wird zum Drehen der Schale und Verfolgen der Bildergeschichte Achills animiert.

Diese exemplarische Revue von Bildfriesschalen vom Ende des 6. bis zum Ende des 5. Jhs. v. Chr. hat gezeigt, daß sie im Verlauf eines Jahrhunderts noch eine bedeutsame Entwicklung durchlaufen haben, daß aber auch jeder einzelne Schalenmaler die Möglichkeiten individuell, entsprechend seinen Fähigkeiten und den Prämissen seiner Werke, nutzen oder auch ungenutzt lassen konnte. Erst langsam begannen die Schalenmaler die Möglichkeiten des thematischen Zusammenhangs aller Bilder einer Schale wahrzunehmen. Daß infolge der ikonographischen Reduktion, die der Rückgriff auf die Henkelpalmetten, deutlich zu vermerken etwa im Œuvre des Duris, in der Mitte der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. mit sich brachte, bei einem Großteil der Schalen seit dem mittleren 5. Jh. v. Chr. dann auch die Qualität nachließ und oft recht gedankenlose Serienproduktion blieb, steht auf einem anderen Blatt.

Die A-Seite einer Schale ist in der Regel die gewichtigere, wenn es überhaupt einen Unterschied gibt; sie kann insbesondere dann weniger bedeutend als die B-Seite sein, wenn sich bei größerem Zusammenhang eine sinnvolle Darstellungsfolge mit auf einen

---

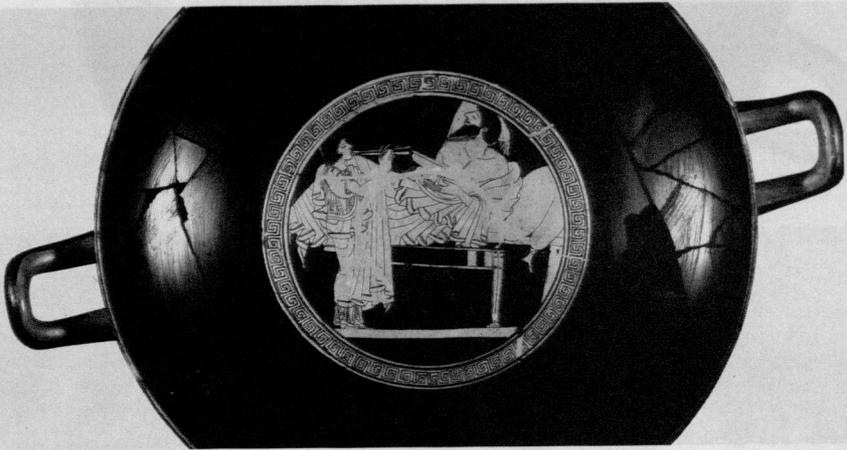
<sup>56</sup> H.A. Cahn - A. Kaufmann-Heinimann, Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst, Basl. Beitr. z. Ur- u. Frühgesch. 9 (1984) Abb. 114.

Schlußpunkt zielender Ableserichtung ergibt. Bei größeren Bildfriesschalen mit thematischem Zusammenhang, eventuell auch mit dem Innenmedaillon, ergibt sich oft die Ablesefolge I - A - B (letztere dabei gewöhnlich im Uhrzeigersinn aufeinanderfolgend), oder die Leserichtung bietet sich zumindest an. Häufig kann sie dann zugleich auch umgekehrt noch mit Gewinn zurückverfolgt werden, während in einigen Fällen auch gerade die umgekehrte Folge dem Geschehensablauf entspricht. Die Außenseiten berücksichtigten ganz deutlich die Aufhängung an einem Henkel an der Wand, aber sie sind sicher nicht nur für die Betrachtung an der Wand konzipiert; sie waren auch in der Hand gehalten gut zu sehen, zumal da man sie dann als dreidimensionale Objekte drehen und bewegen und damit den Friesverlauf verfolgen konnte. Vor allem darf man aber über der Wandaufhängung nicht die gelegentlich sehr effektvolle Einbeziehung des Innenbildes in die Bilderfolgen vergessen. Die Henkelsignaturen der Töpfer, die zu Ende des 6. Jhs. v. Chr. aufkamen, sind oft an entsprechenden Nahtstellen zugefügt; indem man sie verschieden orientierte, konnten sie auf A oder B Bezug nehmen und so einen zusätzlichen Akzent setzen. Aber das war keineswegs zwingend, zumal da sie kein eigentlicher Teil des Bildes sind. Vielmehr markierten sie offenbar gern, da der Töpfer sie von seinen Kunden gelesen haben wollte, den zum Aufhängen bevorzugten Henkel.

Bei Innenfriesen, die zusätzlich zu den Außenbildern das Medaillonbild umgeben, ergaben sich an sich noch erheblich reichere Gestaltungsmöglichkeiten, die dem Medium der Vasenmalerei, das von der Entwicklung der großen Malerei gerade seit Beginn des 5. Jhs. v. Chr. unwiederbringlich hinter sich gelassen wurde, neue, ihm ganz eigene Gestaltungschancen boten - allerdings nur dann, wenn die Konzeption der Schale gut überlegt und genau komponiert wurden. Nicht umsonst blieb dieser Schalentyp ausgesprochen selten. Diese Aufgabe überforderte offenbar so manche der Hersteller keramischer Massenware in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr., wie einige kümmerliche Versuche im Anschluß an ein Meisterwerk wie die Londoner Schale der Kodrosmalers drastisch vor Augen führen.



1



2



3

1-3 Schale des Makron. Rom, Villa Giulia.

1-3 Schale des Makron. Brüssel.



1



2

1-2 Schale des Makron, Brüssel.