

Euphronios: ein Maler im Wandel

Luca Giuliani

1) Einen ersten Versuch in dieser Richtung stellte die Ausstellung über den schwarzfigurigen Amasis-Maler dar, die 1985 bis 1986 in New York, Toledo und Los Angeles gezeigt wurde: D. von Bothmer, *The Amasis Painter and His World* (1985); dazu S. Morris in *AJA* 90, 1986, 360f. Ein unmittelbares Echo darauf war die Ausstellung über den Micali-Maler, die 1988 in der Villa Giulia zu sehen war: *Un artista etrusco e il suo mondo: il pittore di Micali* (Ausstellungskatalog Rom 1988). Etwas anders verhält es sich hingegen bei einer 1986 in Genf veranstalteten Ausstellung: Ch. Aellen – A. Cambitoglou – J. Chamay, *Le Peintre de Darius et son milieu; vases grecs d'Italie méridionale* (Ausstellungskatalog Genf 1986); deren monographischer Titel hatte eher den Charakter eines Vorwands: präsentiert wurde tatsächlich eine sehr viel breitere Auswahl hervorragender und meist unveröffentlichter unteritalischer Vasen aus Schweizer Privatbesitz.

2) Dabei hat man das Augenmerk schon früh auch und besonders auf Euphronios gelenkt: K.Th. Panofka, *Die Vasenmaler Euthymides und Euphronios*. AbhBerlin 1848, 199-215; H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler* (1859) Bd. 2, 682-686 zu Euphronios; W.Klein, *Euphronios. Eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei* (1878), ²(1886); Ders., *Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen* (1882), ²(1886), 137-143 zu Euphronios; P. Hartwig, *Die griechischen Meisterschalen* (1893), 95-153 zu Euphronios.

3) Siehe die beiden Nachrufe von M. Robertson in *Gnomon* 43, 1971, 429-432 und P. Mingazzini in *Celebrazioni Lincee* 67, 1971, 3-18. Vergleiche ferner M. Robertson, *Beazley and after*, *Műlb* 27, 1976, 29-46; C. Isler-Kerényi, *Beazley und die Vasenforschung*, in: *Vasenforschung nach Beazley. Schriften des Deutschen Archäologen Verbandes* 4, 1979, 1-14; D. Kurtz Hg., *Beazley and Oxford* (1985) mit der Rezension von M. Beard in *Times Literary Supplement* 12, 1986, 1013.

4) Wegweisend war vor allem der italienische Kunsthistoriker Giovanni Morelli (1816-1891) gewesen, nach dem diese Art der Zuschreibung auch häufig als die Morelli-Methode bezeichnet wird.

5) Es bedeutet keine Schmälerung von Beazleys Leistung, wenn man aus der Perspektive eines interdisziplinären Vergleichs feststellt, daß sein methodischer Ansatz eher zurückblickend als innovativ gewesen ist und sich durch eine eigentümliche Theorieferne auszeichnet. Als Beazley das morellische Zuschreibungsverfahren assimilierte – was er übrigens implizit tat, und ohne je die Metho-

Die Entdeckung der griechischen Vasenmaler

Wer Zeichnungen oder Gemälde der Neuzeit betrachtet, fragt meistens sehr bald nach ihrem künstlerischen Urheber: die Vorstellung, daß hinter den einzelnen Werken eine einmalige, schöpferische Persönlichkeit stehe, ist dem neuzeitlichen Kunstverständnis geläufig. Entsprechend häufig werden monographische Ausstellungen veranstaltet, die das Oeuvre eines Einzelnen möglichst umfassend vor Augen führen. Hingegen ist bis jetzt nur selten der Versuch unternommen worden, in ähnlicher Weise an die Werke eines antiken Malers heranzugehen¹. Dabei bieten sich die attischen Vasenmaler für einen solchen Versuch geradezu an. Für die Wissenschaft sind sie längst keine Unbekannten mehr. Nicht wenige von ihnen haben ihre Werke signiert, und ausgehend von signierten Gefäßen haben Archäologen seit dem 19. Jahrhundert begonnen, das Oeuvre bestimmter Meister zusammenzustellen². Diese Forschungsrichtung ist in unserem Jahrhundert vor allem durch den britischen Gelehrten John D. Beazley (1885-1970) auf eine neue Grundlage gestellt und eigentlich zur Vollendung gebracht worden³. Beazley übertrug eine Zuschreibungsmethode, die von Kunsthistorikern für die italienische Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts entwickelt worden war⁴, auf das archäologische Material. Dabei ging er – anders als die älteren Archäologen – nicht mehr von den Signaturen aus, sondern von der oft detektivisch anmutenden Ermittlung eines persönlichen Stils: in der Art der Komposition und der Linienführung, besonders aber in scheinbar geringfügigen und dem Maler folglich unbewußten Details der Zeichnung, in der Wiedergabe einer Falte, eines Ohres, eines Knöchels, suchte und fand er jene stilistischen Eigentümlichkeiten, die charakteristisch für die Handschrift eines jeden Malers sind und ihn von allen anderen unterscheiden. Auf diesem Weg gelang es Beazley schließlich etwa 25.000 attische Vasen von der archaischen bis zur klassischen Zeit nach Werkstätten und Malerhänden zu ordnen⁵. Damit war ein völlig neues Gebiet erschlossen. Beazleys Malerzuschreibungen haben unsere Wahrnehmung attischer Vasenbilder nicht nur ästhetisch differenziert, sondern auch und vor allem historisch konkretisiert. Die Entwicklung der attischen Vasenmalerei erscheint uns seither nicht mehr als ein anonymer Prozess, sondern als die Geschichte vieler Individuen: die verschiedenen Maler treten hervor als historische Subjekte mit einem eigenen Umfeld von Vorgängern und Nachfolgern, Lehrern und Schülern, Nachahmern und Rivalen. Der Stilwandel erscheint uns nicht mehr als das Ergebnis eines allgemeinen Kunstwillens, das jenseits aller Phänomene über Generationen hinweg mit geheimnisvoller Kohärenz der Verwirklichung seiner Entelechie zustrebt, sondern als das Produkt einer höchst diesseitigen Wechselwirkung zwischen lebendigen Menschen, die nebeneinander auf dem engen Raum des athenischen Töpferviertels arbeiteten. Der Athener Kerameikos war ein Ort, wo die Vollkommenheit des Handwerks (man könnte genau so gut sagen: der Kunst – die Griechen hatten für beides nur ein einziges Wort: τέχνη) in immer neuen und einander überbietenden Formen gesucht wurde, wo deshalb Neuerungen dauernd entwickelt und dauernd rezipiert wurden, und wo jeder vom anderen, der ihn übertreffen wollte, doch immer wieder zu lernen versuchte, um ihn seinerseits zu übertreffen. Der dauernde Wettbewerb innerhalb des Kerameikos ist der entscheidende Motor des Stilwandels in der attischen Vasenmalerei gewesen: und dieser Wettbewerb läßt sich erst dann konkret beschreiben, wenn wir im Stande sind, dessen Subjekte zu unterscheiden.

Dieses vielfältige Geflecht von Wechselwirkungen ist aber nicht das primäre Thema dieser Ausstellung: sie ist dem Werk eines Einzelnen gewidmet, der sicher zu den bedeutendsten Meistern nicht nur seiner Generation, sondern der attischen Vasenmalerei überhaupt zählt. Die Voraussetzungen für eine umfassende Werkschau sind bei Euphronios ungewöhnlich günstig. Das Oeuvre, das ihm zugeschrieben werden kann, ist überschaubar: es umfaßt wenig mehr

de als solche zu thematisieren – drehte sich die aktuelle Diskussion in der Kunstgeschichte längst um ganz andere Probleme: in erster Linie beispielsweise um Wölfflins Versuch einer Kunstgeschichte ohne Namen. Der Vergleich könnte im Sinn einer Kontrastdiagnose durchaus erhellend sein: während Wölfflin an verallgemeinernden Grundbegriffen arbeitete, um auf deren Grundlage die alte Künstlergeschichte zu überwinden und zu einer methodisch fundierten Geschichte der Kunst zu gelangen, bewegte sich Beazley gerade in die umgekehrte Richtung: primäres Erkenntnisziel war ihm die Erfassung der individuellen Künstlerpersönlichkeit; um dieses Ziel zu erreichen griff er zurück auf das altmodische aber doch zuverlässige methodische Handwerk der "Attribuzler", wie Burckhardt sie spöttisch zu bezeichnen pflegte (vgl. J. Gantner Hg., Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin. Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung [Basel 1975] 132); theoretische Reflexion schien dazu kaum nötig; ganz folgerichtig hat Beazley (der selber eine glänzende Prosa schrieb) am Schluß auf jegliche Begrifflichkeit und Argumentation verzichtet, und seine Zuschreibungen nur noch in Form von Listen vorgelegt. Es ist leicht zu verstehen, daß diese Sprachlosigkeit der Rezeption von Beazleys Werk nicht unbedingt förderlich gewesen ist.

6) Signiert sind die Gefäße Kat. 2, 3, 4, 6, 18 (Signatur unvollständig erhalten, aber mit Sicherheit zu ergänzen), 33, 34, 41, 44 und 47; dazu kommt noch Kat. 22, wo der Malername aber nicht erhalten ist.

7) München, Staatliche Antikensammlungen 2307; *ARV*² 26 Nr. 1; eine andere Interpretation der Inschrift hat neuerdings H. Engelmann vorgeschlagen: ZPE 68, 1987, 129-134; zustimmend D.W.J. Gill – M. Vickers, *JdI* 105, 1990, 10. Demnach wären die Worte $\omega\kappa\ \omicron\upsilon\delta\epsilon\acute{\nu}\omicron\tau\epsilon\ \epsilon\upsilon\phi\rho\acute{\nu}\omicron\iota\omicron\varsigma$, die Engelmann mit einer anderen Beischrift zu einem Satz kombiniert, als Ausspruch eines der auf dem Vasenbild dargestellten Zecher zu verstehen. Das scheint indessen kaum überzeugend: die Deutung sämtlicher Beischriften im Sinne eines Dialoges zwischen den Zechern führt zu erheblichen Schwierigkeiten; die Worte "wie niemals Euphronios" bilden eine gleichmäßige Zeile, die von oben bis unten am äußersten linken Rand des Bildes entlang läuft; sie sind mit aller Deutlichkeit von allen anderen Beischriften abgesetzt und befinden sich im Rücken der Figur, als deren Ausspruch sie Neumann interpretieren möchte: sie gehören auch von ihrer Plazierung her gar nicht zur Darstellung im engeren Sinn, sondern sind als eine Randbemerkung zu verstehen, die sich nur auf das ganze Bild und damit dem Wortlaut nach auf das Können des Malers beziehen kann.

8) Vgl. den Aufsatz von D. Williams, unten 47 ff.

9) H. Bloesch, *Formen attischer Schalen* (1940) 70-80.

10) J.D. Beazley, *Potter and Painter* (1944) 21f.; A.E. Raubitschek, *Dedications from the Athe-*

als fünfzig Vasen, von denen nahezu ein Fünftel die namentliche Signatur tragen: $\epsilon\upsilon\phi\rho\acute{\nu}\omicron\iota\omicron\varsigma\ \epsilon\gamma\rho\alpha\phi\sigma\epsilon\nu$, *Euphronios hat es gemalt*⁶. Dazu kommt, daß wir nicht nur von seinem Werk, sondern auch von seinem Leben einiges wissen: es gibt kaum einen zweiten Vasenmaler, von dessen Biographie wir eine so konkrete Vorstellung gewinnen können.

Ein Vasenkünstler im Athen des ausgehenden 6. und frühen 5. Jahrhunderts

Seine frühen Vasen hat Euphronios um 520 v.Chr. gemalt, als Athen noch von den beiden Söhnen des Tyrannen Peisistratos regiert wurde; 510 erlebte er den Sturz der Tyrannis und gleich darauf die politischen Reformen, welche die Grundlage für die neuerfundene Demokratie schufen. Im letzten Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts gehörte Euphronios zu den reputiertesten Malern im Athener Kerameikos. Einer seiner begabtesten Zeitgenossen, der Vasenmaler Euthymides, versah damals die Rückseite einer Amphora, die er auf der Vorderseite mit der geläufigen Formel "Euthymides hat es gemalt" signiert hatte, mit der überraschenden Fortsetzung: "wie niemals Euphronios"⁷; dieser Name muß als Inbegriff einer Meisterschaft gegolten haben, die nur schwer zu übertreffen war.

Um 500 v.Chr., als sich Euphronios auf dem Gipfel seines malerischen Könnens befindet, bricht die Reihe der von ihm bemalten Gefäße plötzlich ab. Seine Signaturen laufen weiter, haben aber einen neuen Wortlaut; statt $\epsilon\upsilon\phi\rho\acute{\nu}\omicron\iota\omicron\varsigma\ \epsilon\gamma\rho\alpha\phi\sigma\epsilon\nu$ heißt es nun: $\epsilon\upsilon\phi\rho\acute{\nu}\omicron\iota\omicron\varsigma\ \epsilon\pi\omicron\iota\epsilon\sigma\epsilon\nu$, *Euphronios hat es gemacht*. Das ist nicht mehr die Signatur eines Malers, sondern die eines Töpfers⁸. Über die Ursachen dieses Wechsels ist viel gerätselt worden. Die Erklärung ist wahrscheinlich einfach, widerspricht allerdings grundlegend der modernen Vorstellung vom Künstler, dem die eigene Kreativität höchste Bestimmung und lebenslängliche Verpflichtung zugleich ist. In Athen war der Töpfer immer auch der Besitzer der Werkstatt, und der Vasenmaler war ihm in der Arbeitsorganisation ebenso wie auch in ökonomischer Hinsicht untergeordnet.

Euphronios nun ist um 500 v.Chr. nach einer besonders erfolgreichen Tätigkeit als Maler anscheinend zum Besitzer einer eigenen Werkstatt geworden. Er beschränkte sich in der Folgezeit auf das Töpfern und ließ andere für sich malen: eine ganze Reihe bedeutender Vasenmaler der jüngeren Generation sind in seiner Werkstatt tätig gewesen und haben seinen Stil fortgeführt. Als Töpfer hat sich Euphronios auf diejenige Vasenform spezialisiert, deren Herstellung die höchste technische Herausforderung bedeutete: nach den signierten Gefäßen zu urteilen, hat er vorwiegend Trinkschalen getöpft, und er hat es darin zu einer nicht geringeren Meisterschaft gebracht denn als Maler⁹.

Auch an kommerziellem Erfolg hat es ihm nicht gemangelt. Auf der Athener Akropolis haben sich Fragmente von der Basis (oder dem Pfeiler?) eines Weihgeschenks erhalten, das Euphronios, der sich in der Inschrift ausdrücklich als Töpfer ($\kappa\epsilon\rho\alpha\mu\epsilon\upsilon\varsigma$) bezeichnet, vom zehnten Teil seines Gewinns der Athena weihte: die Form der Buchstaben erlaubt eine Datierung in die Zeit um 480 v.Chr.¹⁰. Über die Lebensumstände des Euphronios haben wir keine weitere Nachricht, doch werden auch sie durch die großen Ereignisse der Zeit bestimmt gewesen sein. Wir dürfen vermuten, daß im Sommer des Jahres 480 auch Euphronios Haus und Werkstatt verließ, als die gesamte Athener Bevölkerung auf benachbarte Inseln ausgelagert wurde, während die eingefallenen Perser die Stadt plünderten; auch er wird bei Salamis mitgekämpft und über die vernichtende Niederlage der persischen Flotte gejubelt haben. Euphronios muß aber auch noch den Wiederaufbau der Stadt und den raschen Aufstieg Athens zur Großmacht erlebt haben: die spätesten Schalen, die er mit seiner Töpfersignatur versehen hat, lassen sich ihrem Stil nach in die 70er, zum Teil sogar bereits in die 60er Jahre datieren¹¹. Demnach muß der Meister auch im hohen Alter noch an der Töpferscheibe tätig gewesen sein.

nian Acropolis (1949) Nr. 225; Walbank 1974, 161-169; I.Scheibler, MjB 30, 1979, 10f.; Scheibler 1983, 124 Abb. 111; Immerwahr 1990, 71f. Nr. 424; Paris 1990, 219-221 Nr. 56 (D. Peppas Delmousoy).

11) Es handelt sich um weißgrundige Schalen des Pistoxenos-Malers: an die Schale in Berlin Kat. 56 mit der erhaltenen Töpfersignatur lassen sich zwei etwas jüngere Schalen in Athen und in Tarent anschließen: Wehgartner 1983, Kat. Nr. 32 und 91; dazu 11.87f.

12) Das Gefäß stammt zweifellos aus dem stilistischen Umkreis des Euphronios, auch wenn die Malerei nicht eben von höchster Qualität ist; die vorgeschlagene Zuschreibung an Smikros (D. von Bothmer, J.Frel, M. Ohly) ist bisher nie begründet worden: zwischen dem Psykter und den signierten Vasen des Smikros (hier vor allem die Berliner Amphora Kat. 61, dazu die Stamnoi in Brüssel und London: *ARV*² 20 Nr. 1 und 3) vermag ich keine große Ähnlichkeit festzustellen.

13) Mehr als fünfzig Gefäße mit Leagros-Inschriften sind verzeichnet in *ARV*² 1591-94; *Para* 507; *Beazley Addenda*² 396f.

14) *ARV*² 1580-82; A.Shapiro, *ZPE* 68, 1987, 109. Ein Lob des Glaukon findet sich z.B. auf der von Euphronios als Töpfer signierten Schale Kat. 56.

15) Eine zusammenfassende Diskussion der Informationen über Leagros liefert J. Kleine, Untersuchungen zur Chronologie der attischen Kunst von Peisistratos bis Themistokles (1973) 79ff. Aus der (zwar spät, aber meines Erachtens dennoch zuverlässig überlieferten) Altersgleichheit von Leagros und Themistokles läßt sich leider kein brauchbarer chronologischer Fixpunkt gewinnen, da das Geburtsjahr des Themistokles seinerseits nicht feststeht; anders Langlotz 1928, 49-52, der dafür eine Alternative ermittelt (535 oder 525 v.Chr.) und sich dann für das spätere Datum entscheidet: allerdings mit kaum überzeugenden Argumenten. Noch viel weniger überzeugt schließlich der jüngste Versuch, die Chronologie des Leagros um eine ganze Generation tiefer anzusetzen: E.D. Francis – M. Vickers, *ProcCambPhilolSoc* 27, 1981, 97-136; contra J.Boardman, *AA* 1988, 424f.

16) Kleine a.O. 79 mit Anm. 100.

17) Symptomatisch ist der Interpretationsansatz von E.Keuls, in: *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery* (1988) 306-308, wo die Darstellung auf dem Psykter als Spott über Euphronios als sozialen Aufsteiger und erfolglosen Liebhaber verstanden wird: die Pointe liege darin, daß Leagros die Umarmung in keiner Weise erwidert. Die Deutung ist schon deswegen abzulehnen, weil die abwartende Reaktion des Leagros genau dem Verhalten entspricht, das von einem anständigen ἐρώμενος erwartet wird: vgl. K.J.Dover, *Greek Homosexuality* (1978) 94-97.103; dazu kommt, daß der Spott über Euphronios von den Zeitgenossen sehr leicht auch als ein Spott über Leagros hätte verstanden werden können: was gerade in einer Gesellschaft mit deutlicher Klassentrennung,

Euphronios und die feine Gesellschaft

Den unmittelbarsten Einblick in die Lebenswelt unseres Malers liefert uns aber ein erst vor wenigen Jahren bekannt gewordener Psykter, der sich heute in Malibu befindet (Kat. 61): er mag um 510 v.Chr. entstanden sein und überliefert uns – von der Hand eines engen Kollegen gemalt¹² – die einzige erhaltene Darstellung des Euphronios. Auf dem Gefäß wird eine ganze Gesellschaft männlicher Paare in unterschiedlichen Variationen der erotischen Annäherung geschildert: deutlich ist bei jedem Paar die Rollenteilung zwischen dem aktivwerbenden Liebhaber (ἐραστής), und dem passiven, den Liebhaber bestenfalls gewähren lassenden Geliebten (ἐρώμενος); fast alle Dargestellten sind inschriftlich bezeichnet. Euphronios ist als aktiv Werbender dargestellt: in nonchalanter Haltung an seinen Spazierstock gelehnt, streckt er beide Hände nach seinem halbwüchsigen Geliebten aus. Auch dieser ist inschriftlich benannt: es ist Leagros, ein vielfach gefeierter Angehöriger der Athener *jeunesse dorée* dieser Jahre, der gerade auf Vasen aus dem Umkreis des Euphronios immer wieder dargestellt und seiner Schönheit wegen gepriesen worden ist¹³. Wie der Vater so wird später auch Leagros' Sohn Glaukon auf Vasen gerühmt werden¹⁴: diese Kontinuität kann nicht zufällig sein, die Familie muß zur besten Gesellschaft gezählt haben. Aus literarischen Quellen erfahren wir, daß Leagros der gleichen Altersklasse wie Themistokles angehörte, und daß er um die Mitte der 60er Jahre des 5. Jahrhunderts das Amt eines Strategen bekleidet hat¹⁵. Daß Leagros zu den prominenteren Politikern zählte, geht auch aus den Ostraka mit seinem Namen hervor, die im Kerameikos gefunden worden sind¹⁶: mindestens einmal muß es in der Volksversammlung zur Debatte gestanden haben, ihn wegen allzugroßer Machtfülle aus der Stadt zu verbannen. Wir haben es bei Leagros eindeutig mit einem Angehörigen der aristokratischen Führungsschicht zu tun: und natürlich erstaunt es auf den ersten Blick, unseren Vasenmaler in so vertrautem Umgang mit einem jungen Sprößling der Aristokratie zu finden¹⁷. Doch steht der Psykter in Malibu unter diesem Gesichtspunkt nicht allein. Es gibt vielmehr eine ganze Reihe von Zeugnissen dafür, daß Vasenmaler und Aristokraten im Athen des späten 6. Jahrhunderts keineswegs in verschiedenen und getrennten Welten lebten¹⁸. So hat Euphronios etwa auf dem Münchner Krater Kat. 5 seinen Werkstattgenossen, den Vasenmaler Smikros, als Teilnehmer an einem Gelage dargestellt, das schon auf Grund der luxuriösen Klinen eindeutig in einem aristokratischen Milieu zu lokalisieren ist. Derselbe Smikros hat auf einem signierten Stamnos das gleiche Motiv aufgegriffen und sich dabei selbst, inschriftlich bezeichnet, ins Bild gesetzt¹⁹. Auf zwei, nur geringfügig älteren Vasen, findet sich die Beischrift Σμίκρος καλός, *Smikros ist schön*²⁰: wir haben keinen Grund zu bezweifeln, daß hier tatsächlich der junge Vasenmaler gepriesen wird²¹. Ein ganz ähnliches Lob auf die Schönheit des anfangs bereits erwähnten Vasenmalers Euthymides wird im Schulterbild einer Hydria einer gelagerten Hetäre in den Mund gelegt: das Hauptbild der Hydria schließlich stellt Euthymides selber in der Tracht eines vornehmen attischen Bürgers dar, wie er vor einem bärtigen Lehrer das Musizieren auf der Lyra übt²².

Man versteht solche Darstellungen mit Sicherheit falsch, wenn man in ihnen die realitätsfernen Wunschbilder einer Lebensform vermutet, die den Vasenmalern in Wirklichkeit gar nicht zugestanden wäre: auf den Gefäßen konnte nur dargestellt werden, was auch die Zustimmung der Käufer finden würde; für private Träumereien war hier kein Platz. Die Vasenbilder sind durchaus beim Wort zu nehmen. Sie zeigen mit aller Deutlichkeit, daß im späten 6. Jahrhundert attische Vasenmaler intensiv und bewußt an einer aristokratischen Lebensform teilnahmen, und daß diese Teilhabe auch breite gesellschaftliche Anerkennung fand. Wenn Handwerker aber wie Aristokraten auftraten, so ist dies sehr bezeichnend für die gesellschaftliche Situation jener Zeit. Athen war seit 560 v.Chr. erst vom Tyrannen Peisistratos und dann von

wie sie Keuls (m.E. zu Unrecht) für das spätar-
chaische Athen postuliert, höchst unliebsame
Konsequenzen mit sich gebracht hätte.

18) Zusammenfassend dazu Scheibler 1983,
128ff.

19) Bruxelles A 717: *ARV*² 20 Nr. 1; vgl.
L.Giuliani, in: Bilder vom Menschen in der
Kunst des Abendlandes (Ausstellungskatalog
Berlin/West 1980) 56f.

20) Schale New York 21.88.174: *ARV*² 63 Nr.
90 und Hydria Berlin 1966.20: *Para* 508.

21) Eher skeptisch ist Greifenhagen 1967, 23-
25. Wenn wir nur die zwei *Σμικρο-καλός*-In-
schriften hätten, wäre ein Zweifel an der Iden-
tität des Gepriesenen mit dem Vasenmaler tat-
sächlich möglich. Doch bei dem Stamnos in
Brüssel (vgl. oben Anm. 12) wird man kaum
annehmen, daß der dargestellte Smikros ein
anderer sei als der Smikros, der das Gefäß sig-
niert hat: diese Identifizierung muß auch für
den Münchner Krater Kat. 5 gelten, und beide
ziehen notwendigerweise auch die desjenigen
Smikros mit sich, der in den Lieblingsinschrif-
ten gepriesen wird. Greifenhagens Frage: "ob
überhaupt ein Handwerker vom Kerameikos
in seinen jungen Jahren als *καλός* gefeiert wor-
den sein kann" (23), ist demnach eindeutig zu
bejahen.

22) München 2421: *ARV*² 23 Nr. 7.

23) Vgl. dazu E.Stein-Hölkeskamp, Adelskul-
tur und Polisgesellschaft (1989) 153.

24) Stein-Hölkeskamp a.O. 112., dazu 112-
116.126f.; zur Bedeutung des Symposion vgl.
auch G.Murray, The Greek Symposium in Hi-
story, in: A.Gabba Hg., *Tria Corda*. Festschrift
Arnaldo Momigliano (1983) 257-272 und zu-
letzt verschiedene Beiträge in: K.Vierneisel -
B.Kaaser Hgg., Kunst der Schale - Kultur des
Trinkens (München 1990).

dessen Söhnen regiert worden. Die Tyrannis brachte der Stadt eine lange Zeit
der Sicherheit und des Friedens. Die Bürgerschaft wurde wohlhabender und
erreichte eine zunehmende Unabhängigkeit von den Aristokraten. Gerade da-
durch, daß die Tyrannen die Mittelschicht förderten und den Spielraum des
Adels einengten, hatte ihre Herrschaft eine starke nivellierende Wirkung: Ari-
stokraten und Nicht-Aristokraten wurden einander nähergerückt, die alten
Schranken verloren an Bedeutung. Die hochgradig ästhetisierte Lebensweise
der gesellschaftlichen Elite büßte ihre Exklusivität, nicht aber ihre Anzie-
hungskraft ein: nach ihr orientierte sich nunmehr die ganze bürgerliche Ge-
sellschaft der Polis²³.

Diese allgemeine Aristokratisierung der Mittelschicht macht sich bei den Va-
senmalern noch einmal in verstärkter Form geltend: die besondere Affinität
der Vasenmaler zur Welt des Adels hat naheliegende berufliche Gründe. Die
von den Töpfern und Malern gefertigten Gefäße waren kein gleichgültiges
Produkt, sondern dienten einem wesentlichen und ganz zentralen Bedürfnis
adeliger Repräsentation. Ihre Verwendung fanden sie beim Symposion, das
"als das eigentliche Zentrum des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens der
Oberschicht in archaischer Zeit angesehen werden muß"²⁴. Die Angehörigen
der Elite pflegten einander mit festlichen Gelagen zu bewirten, bei denen ein
ebenso ausgiebiger wie streng geregelter Weinkonsum einherging mit eroti-
schen Gesellschaftsspielen, mit musikalischen Darbietungen und mit dem
Vortrag von Dichtung. Eine wichtige Rolle spielten beim Symposion die Am-
phoren und Peliken, in denen man den Wein aufbewahrte, die Kratere, in de-
nen man ihn mit Wasser mischte, und die Schalen, aus denen man schließlich
trank. Die Vasenbilder preisen den Wein, die geschlechtlichen Lüste und die
Schönheit der Jugend, die sportlichen Wettkämpfe, die Jagd und den Krieg;
dazu werden immer wieder die Geschichten des Mythos gezeigt, die den Athe-
nern als Spiegel und Unterhaltung dienten. Die Thematik der Vasenbilder
läßt sich gut mit dem Inhalt der Gedichte vergleichen, deren Vortrag integrie-
render Bestandteil des Symposions war. Vasenbilder und Gedichte erfüllten
eine ähnliche Funktion, und man wird ähnliche Anforderungen an sie gestellt
haben. Man erwartete vom Vasenmaler – ganz ähnlich wie vom Dichter – ei-
ne bemerkenswerte Vertrautheit mit den Inhalten der aristokratischen Kultur;
diese Vertrautheit aber kann sich nur aus einem intensiveren Umgang ergeben
haben. Und umgekehrt: wenn die adeligen Symposiasten beim Gelage den
Vasen ihre Aufmerksamkeit schenkten und sie zum Gegenstand ihrer Gesprä-
che machten, so wird sich diese Aufmerksamkeit schwerlich nur auf die Gele-
genheit des Festes beschränkt haben; auch in den Werkstätten des Kerameikos
dürfte aristokratischer Besuch ein und aus gegangen sein. All dies wiederum
mußte die ohnehin bestehende Tendenz zur Verringerung des gesellschaftli-
chen Abstands zusätzlich verstärken und fördern.

Es ist somit das Ergebnis einer komplexeren gesellschaftlichen Umschich-
tung, wenn gegen Ende des 6. Jahrhunderts Vasenmaler als Angehörige der
feinen bürgerlichen Gesellschaft auftreten und durchaus aristokratische Ver-
haltensweisen an den Tag legen: in Muße gehen sie ihren kultivierten Vergnü-
gungen nach, treiben Musik, werden zu vornehmen Symposia geladen und
beteiligen sich mit Erfolg am großen erotischen Gesellschaftsspiel um die
Gunst der schönsten Knaben. Vielleicht ist es auch in diesem Zusammenhang
zu verstehen, daß sich gegen Ende des Jahrhunderts in der Vasenmalerei die
Darstellungen von Athleten häufen: deren männliche Anatomie wird gerade
bei Euphronios, aber auch bei manchem seiner Zeitgenossen, mit einer Lei-
denschaft und Kompetenz nachgezeichnet, die eigentlich nur athletischen
Ursprungs sein kann. Die Vasenmaler scheinen selber zu eifrigen Palästragän-
gern geworden zu sein, und möglicherweise finden wir in ihren Bildern den
Niederschlag nicht nur eigener Anschauung, sondern auch eigenen Trainings
wieder. Schließlich haben sie wahrscheinlich sogar den handwerklichen Wett-

25) Dies scheint mir jedenfalls die einzige Interpretationsmöglichkeit zu sein für die Darstellung einer Vasenwerkstatt auf der bekannten Hydria in Mailänder Privatbesitz, wo die Maler bei der Arbeit von Niken und von Athena bekränzt werden: Slg.Torno C278: *ARV*² 571 Nr. 73; *CVA* Milano, Collezione "H.A." 2, III I Taf. 1; Scheibler 1983, 119 Abb. 107. 26) Dazu am besten und grundsätzlich erhellend Ch.Meier, *Historische Zeitschrift* 226, 1978, 265 ff.

27) Sein einziges erhaltenes schwarzfiguriges Werk ist die panathenäische Amphora Kat. 54: aber in diesem Fall ist die Technik durch den Vasentypus vorgegeben.

28) Beazley 1925, 10.

29) Vgl. etwa die Oltos-Schalen Louvre C 10464: *ARV*² 56 Nr. 30; *CVA* III 1b Taf. 18f. - Bonn 464,24: *ARV*² 56 Nr. 31; *CVA* Bonn 1 Taf. 1 - Louvre G 19: *ARV*² 56 Nr. 41; *CVA* III 1b Taf. 2f.

30) Nicht aber 49A, wo vor allem der Faltenwurf zierlicher und weniger sperrig ist: ich würde deshalb bezweifeln, daß die Fragmente 49A und B wirklich zu ein und derselben Schale gehören.

31) Tarquinia, Museo Nazionale Archeologico, RC 6848: *ARV*² 60 Nr. 66.

32) Von Euxitheos signiert ist die Amphora London E 258; die Malerei ist Oltos zugeschrieben: *ARV*² 54 Nr. 4.

33) Zur Entstehung und Entwicklung dieser Gefäßform zuletzt Frank 1990.

34) Die Zeitstellung dieses Stücks ist kontrovers beurteilt worden. Verschiedentlich hat man es als ein spätes Werk zu verstehen versucht: vgl. etwa Furtwängler-Reichhold 1909, 177 oder auch K.Vierneisel in seinem Text zu Kat. 5, unten 92. Plausibler scheint mir jedoch eine frühe Datierung: in diesem Sinn zuletzt auch D. von Bothmer unten 44 und 68, Frank 1990, 101f. sowie M.Denoyelle in dem von ihr verfaßten Begleitheft zur Pariser Euphronios-Ausstellung: *Le petit Journal des grandes Expositions* Nr. 219, 1990, deren Argumentation ich mich im Folgenden weitgehend anschließe.

35) München, Staatliche Antikensammlungen 2590: *ARV*² 24 Nr. 12.

36) Beazley 1928, 13f.; Greifenhagen 1967, 11.

37) In der Form des Fußes mit hohem abgesetztem Sockel über dem Standwulst weisen die von Euphronios bemalten Strickhenkelamphoren deutliche Ähnlichkeiten mit den Kelchkrateren des Euxitheos auf: hier könnten Profilvergleiche weiterhelfen.

38) Kat. 20 dürfte zu den frühesten Strickhenkelamphoren des Euphronios gehören: die Haarkonturen sind noch geritzt und nicht ausgespart, aber die reichliche Verwendung von verdünntem Firnis zur Angabe von Gewandfalten sowie die Massigkeit der Gesichter führen bereits deutlich über die Stilstufe des Berliner Kelchkraters Kat. 1 hinaus.

39) Vgl. etwa die Halsamphora London 1980.11-29, ehemals Castle Ashby: *Para* 127 Nr. 7; *CVA* Castle Ashby Taf. 6; *Development*, 1986, 72 mit Anm. 18, Taf. 81,2-4; zum Typus: J.D.Beazley, *BSR* 11, 1929, 9f.

bewerb untereinander in aristokratischer Manier weniger als einen Kampf um den kommerziellen Erfolg denn als agonalen Sport aufgefaßt und betrieben²⁵: in diesem Fall könnte auch die beschleunigte Dynamik des Stilwandels in der zweiten Jahrhunderthälfte nicht zuletzt als das Ergebnis einer Übernahme aristokratischer Denk- und Verhaltensmuster zu verstehen sein.

Zum Stilwandel im Werk des Euphronios: die Schalen

Die Zeit, in der Euphronios gelebt hat, wurde von den Einwohnern Athens als eine des geradezu atemraubenden Umbruchs empfunden. Alles veränderte sich mit ungeheurer Geschwindigkeit, ganz neue Möglichkeiten des Handelns und Denkens taten sich auf; in allen Bereichen löste man sich vom Alt-hergebrachten und beschritt neue Wege, den eigenen Fähigkeiten und dem eigenen Können vertrauend²⁶. Das gilt auch für das Werk unseres Malers. Es lohnt sich zu fragen, nach welchen Kriterien sich seine früheren und seine späteren Werke voneinander unterscheiden: nicht um die einzelnen Vasen mit datierenden Etiketten zu versehen, sondern um den Verlauf der künstlerischen Entwicklung und die Impulse zur Neuerung zu verstehen. Um den stilistischen Wandel zu begreifen, muß man aber zunächst einen Schritt zurückgehen.

Etwa zehn Jahre bevor Euphronios seine Tätigkeit begann, war im Athener Kerameikos eine völlig revolutionäre Technik der Vasenbemalung entwickelt worden. Bis dahin hatten alle Maler in der sogenannten schwarzfigurigen Technik gearbeitet: die Figuren wurden als Silhouetten aufgemalt und hoben sich nach dem Brand schwarz vom roten Malgrund ab; innere Details wurden durch Ritzung angegeben. Um 530 v.Chr. tauchten erstmals Vasen auf, die im umgekehrten Verfahren hergestellt worden waren: nun war es der Hintergrund, der mit Firnis überzogen wurde; die Figuren wurden ausgespart und glänzten nach dem Brand in hellem Rot: dementsprechend wurde auch die Innengliederung nicht mehr geritzt, sondern gemalt. Diese rotfigurige Technik scheint in der Werkstatt des Töpfers Andokides und von dem sogenannten (vielleicht mit dem Töpfer identischen) Andokides-Maler entwickelt worden zu sein. Sie wurde anfänglich nur von wenigen Malern übernommen, die daneben alle auch noch weiter schwarzfigurig gemalt haben. Euphronios gehörte zu den ersten, die ausschließlich in der rotfigurigen Technik malten²⁷, und er dürfte entscheidend zu deren Durchbruch beigetragen haben. Als er zu malen aufhörte, wurde die schwarzfigurige Technik bei großen, anspruchsvollen Gefäßen kaum noch verwendet.

Die Entwicklung im malerischen Oeuvre des Euphronios läßt sich am besten begreifen als eine fortschreitende Eroberung und Entfaltung dessen, was in der neuen Technik möglich geworden war. Dabei sind die Anfänge vergleichsweise konventionell gewesen. Es ist bezeichnend, daß das Frühwerk des Euphronios lange gar nicht als solches erkannt worden ist. Das hat sich erst 1971 geändert, als im Kunsthandel eine Schale mit der Signatur des Euphronios auftauchte, die bis heute sein frühestes signiertes Werk geblieben ist (Kat. 34). Diese frühe Schale hat eine Reihe weiterer Zuschreibungen nach sich gezogen: der interessanteste Fall ist dabei eine Schale in London (Kat. 36), die Beazley aufgrund ihres Stils dem Frühwerk des Oltos zugerechnet hatte; und wahrscheinlich wäre auch die Schale Kat. 34, wenn sie nicht signiert gewesen wäre, eher Oltos als Euphronios zugeschrieben worden. Es ist kein Zufall, daß die künstlerische Handschrift des jungen Euphronios so leicht mit der des Oltos zu verwechseln ist: Euphronios malte damals für den Schalentöpfer Kachrylion (dessen Töpfersignatur findet sich auf den frühen Schalen Kat. 36 und 38), der auch mehrere Schalen des Oltos als Töpfer signiert hat: demnach waren Euphronios und Oltos mindestens eine Zeit lang Werkstattgenossen und Euphronios scheint von der Erfahrung des etwas älteren Kollegen – der nach Beazley ein Schüler des Andokides-Malers gewesen ist²⁸ – reichlich pro-

fitiert zu haben. Dennoch gibt es zwischen beiden Malern im Einzelnen auch Unterschiede. So ist die Zeichnung bei Euphronios sehr viel sorgfältiger und detaillierter, aber zugleich auch weniger locker und schwungvoll als die des Oltos. Gerade die beiden Schalen Kat. 34 und 36 verraten mit ihren reich gefalteten Gewändern und ihren vielfach gemusterten Rüstungen eine Liebe zum kleinteiligen Detail, wie sie bei Oltos kaum vorkommt. Auch die Angabe der Muskulatur ist bei Oltos in aller Regel eher summarisch, während Euphronios seine Figuren mit einer reichen anatomischen Innengliederung versieht. Besonders deutlich sind die Unterschiede schließlich in der Darstellung der Pferde: sehr im Gegensatz zu den stämmigen und kompakten Rossen des Oltos²⁹ haben die langbeinigen Pferde auf der Londoner Schale Kat. 36 etwas Steifes und beinahe Zerbrechliches, wie es für das Frühwerk unseres Malers durchaus charakteristisch ist.

Die signierte Schale Kat. 34 erlaubt eine klare Abgrenzung von Werken des Oltos und wirft zugleich neues Licht auf die ganze Anfangsphase des Euphronios: mit ihr und mit ihrem Pendantstück Kat. 35 lassen sich außer Kat. 36 noch weitere Schalen wie Kat. 38-39, 47 und 49B³⁰ verbinden. Diesen frühen Schalen ist eine ganze Reihe von stilistischen und technischen Charakteristika gemeinsam. So werden nicht nur für die Umrisse, sondern auch für die Innengliederung der Figuren ausschließlich Relieflinien verwendet. Diese sind zu diesem Zeitpunkt noch dünn und eigentümlich starr: vielfach stoßen sie abrupt zusammen, bilden eckige Umrisse oder liegen in unruhigen, kurzen Strichen doppelt und dreifach nebeneinander. Manche Details – etwa die Saiten einer Lyra (Kat. 36) – können einfach durch Ritzung angegeben werden: genau so, wie es in der schwarzfigurigen Technik üblich gewesen war. Ausgiebiger als später wird schließlich rote Deckfarbe eingesetzt: etwa um Pferdemaähnen und -schweife zu charakterisieren (Kat. 36), aber auch um Lanzen darzustellen (Kat. 34, 36, 38).

Vom Frühwerk deutlich zu unterscheiden sind Schalen wie Kat. 41-42, 44-46, 48 und 50. Hier haben die Relieflinien einen breiteren und biegsamen Duktus gewonnen, werden aber zugleich sparsamer eingesetzt als früher. So wird für die Angabe der Muskulatur durchweg ein stark verdünnter Firnis verwendet, der gelegentlich auch bei Gewändern für die Darstellung von Stoffmustern oder Falten eingesetzt werden kann (Kat. 41, 44): ein technisches Mittel, das im Frühwerk noch nicht zur Verfügung stand, sondern erst im Lauf der Zeit entwickelt worden ist. Zurückgegangen ist hingegen die Verwendung der roten Deckfarbe: so werden etwa bei einem Pferd die Haare der Mähne und des Schweifes abermals durch wellige Linien aus verdünntem Firnis angegeben (Kat. 41), während selbst lange und dünne Gegenstände wie Lanzen oder Pfeile stets im Malgrund ausgespart bleiben und nie mehr wie früher rot aufgemalt werden.

Insgesamt läßt sich sagen, daß die Darstellungen auf den frühen Schalen noch eine ganz ähnliche Flächenhaftigkeit aufweisen wie schwarzfigurige Bilder. Die Relieflinien unterscheiden sich in ihrem Duktus vorderhand kaum von der Ritztechnik schwarzfiguriger Malerei. Die Figuren wirken wie ausgeschnittene Silhouetten, und dazu passen auch die Gewänder, die mit ihren steifen Faltenbahnen und spitzen Zipfeln an gefaltetes Papier erinnern. Bei den späten Schalen hingegen werden die neue plastische Qualität der Relieflinien und die malerische Variabilität des verdünnten Firnisses genutzt, um den Figuren Körperlichkeit und Volumen zu verleihen; bei besonders sorgfältiger Ausführung können zum Beispiel einzelne Haarpartien sogar durch plastisch aufgesetzten Ton eine reale voluminöse Erhöhung erfahren (Kat. 44, 50): ein technisches Mittel, das die Flächigkeit der Darstellung überwindet und im Rahmen der schwarzfigurigen Technik kaum denkbar gewesen wäre. Besonders deutlich schlägt sich die Körperlichkeit der Darstellung schließlich in der Wiedergabe von Gewändern nieder: der Stoff fließt in einem weichen, ein-

heitlichen Faltengeriesel an den Figuren herab; auch die Säume haben ihre harte Zick-Zack-Form verloren und schwingen in kleinen, runden Bögen aus. Dynamik und Stofflichkeit der Darstellung verdanken sich nicht zuletzt der souveränen Meisterschaft, mit der die Mittel der rotfigurigen Technik eingesetzt werden: aber diese technische Souveränität ist bezeichnenderweise nicht von Anfang an gegeben gewesen, sondern erst nach und nach erarbeitet worden.

Psyktäre und Kelchkratere

Die Unterscheidung zwischen Früh- und Spätwerk, die sich aus der Betrachtung der Schalen ergibt, läßt sich grundsätzlich auch auf andere Vasenformen anwenden. Keine großen Überraschungen bringt etwa der Psykter Kat. 32 mit sich, der sich leicht in eine mittlere Schaffensperiode einordnen läßt: die Umrisse der Figuren weisen noch gewisse Härten auf, und die Haarkontur ist durchgehend geritzt; doch geht die Gewanddarstellung eindeutig über die frühen Schalen hinaus, auch wenn der Faltenfluß noch nicht die Geschmeidigkeit erreicht hat, wie er etwa für die Schalen Kat. 40, 41 oder 44 charakteristisch ist. Die Formensprache von Kat. 32 bringt gegenüber den Schalen noch kaum Neues: anders verhält es sich bei dem signierten Psykter Kat. 33. Aufgrund der nicht mehr geritzten, sondern ausgesparten Haarkontur dürfte er etwas jünger sein als Kat. 32, doch lassen sich die beiden Psyktäre im übrigen nur schwer miteinander vergleichen. Während Kat. 32 noch die uns vertraute kleinfigurige Gestaltung aufweist, stoßen wir bei Kat. 33 auf eine ganz neue Bildqualität. Die vier gelagerten aber den Bildfries in voller Höhe ausfüllenden Hetären, die in abwechslungsreicher Darbietung ihrer Körper das Gefäß umspannen, gehen schon in ihrem äußeren Format, vor allem aber in ihrer monumentalen Leiblichkeit weit über alles hinaus, was wir bis jetzt auf Schalen kennengelernt haben.

Wenn wir die Frage nach dem Ursprung dieser monumentalen Form stellen, so bieten die Schalen darauf keine Antwort. Tatsächlich ist Euphronios aber auch alles andere denn ein reiner Schalenmaler gewesen: zwar hat er als solcher begonnen, doch nach einigen Jahren die Grenzen dieser Spezialisierung völlig überwunden. Das hängt damit zusammen, daß er für verschiedene Töpfer tätig gewesen ist. Er hat am Anfang ebenso wie am Ende seiner Malerlaufbahn für Kachrylion gearbeitet, dessen Töpfersignatur sich auf mehreren Schalen findet (früh: Kat. 36 und 38, spät: Kat. 41 und 46). Dazwischen (oder daneben) muß er eine Zeit lang aber auch für Euxitheos gemalt haben. Dieser ist ein Töpfer von bemerkenswerter Virtuosität gewesen. Wir kennen ihn einerseits als Hersteller von Schalen: von Euxitheos als Töpfer und von Oltos als Maler signiert ist eine der größten bekannten Schalen, deren Durchmesser von 52 cm an die Grenzen dessen führt, was einem Töpfer überhaupt möglich sein dürfte³¹. Andererseits hat Euxitheos aber auch Amphoren³² und vor allem Kelchkratere getöpft: ein Vasentypus, der eine halbe Generation zuvor überhaupt erst entwickelt worden war und der allein schon wegen seines Formats mit einem besonderen Anspruch verbunden gewesen sein dürfte³³. Von den Kelchkrateren, deren Malerei dem Euphronios zugeschrieben wird, tragen zwei die Töpfersignatur des Euxitheos (Kat. 4 und 11): mit einiger Wahrscheinlichkeit werden auch die übrigen von ihm getöpft worden sein. Stilistisch bilden die dem Euphronios zugeschriebenen Kelchkratere eine wesentlich einheitlichere Gruppe als die Schalen, und dies könnte möglicherweise für eine Entstehung innerhalb einer relativ kurzen Zeitspanne sprechen. Aus der Reihe fällt eigentlich ein einziges Stück: der Berliner Krater Kat. 1; gerade dieser aber ist für den Stilwandel im Werk des Euphronios besonders aufschlußreich³⁴. Auffällig ist bereits sein Format: mit einem Durchmesser von nicht einmal 45 cm ist Kat. 1 bei weitem der kleinste von allen Kelchkrateren des Euphronios (die Durchmesser der anderen schwanken zwischen 52,5 und 55,1 cm). Er ist der Einzige, bei dem zwischen Vorder- und Rückseite weder

in der Ornamentik noch im figürlichen Bild ein nennenswerter Unterschied besteht: eine Gleichwertigkeit, die stark an die Gleichwertigkeit zwischen den Außenbildern einer Schale erinnert und die bei einem Maler, der bis dahin vor allem Schalen bemalt hatte, leicht zu verstehen ist. Schließlich ist Kat. 1 der einzige von allen Krateren, der unterhalb der Lippe kein rotfiguriges, sondern noch ein schwarzfiguriges Ornament aufweist; schon dieses Nachleben der alten Technik spricht ebenso wie der ausgiebige Gebrauch von Ritzungen für eine relativ frühe Entstehung. Dazu passen auch gewisse Härten in den Umrissen der Figuren sowie der unruhige Duktus der Relieflinien. Auf den anderen Kelchkrateren (Kat. 2ff.) haben die Relieflinien dann die gleiche Geschmeidigkeit und Variabilität erhalten, die wir bereits von den späteren Schalen her kennen; Ritzungen treten nur noch selten auf: geritzte Haarkonturen finden sich nur noch bei Nebenfiguren oder auf der in der Regel etwas weniger sorgfältig gearbeiteten Rückseite der Gefäße; und wie auf den Schalen wird auch auf den Krateren nunmehr reichlich mit verdünntem Firnis zur Charakterisierung dünner Stoffe oder blonder Haare sowie mit plastischen Firnisbuckelchen zur Betonung von Locken- und Bartpartien gearbeitet. Auf Kat. 1 gibt es hingegen noch keine plastisch aufgesetzten Tonbuckel, und verdünnter Firnis wird ausschließlich für die Innengliederung der Figuren verwendet. Für eine nicht allzu späte Datierung von Kat. 1 sprechen auch die überlängten Glieder der Palästriten sowie ihre leicht überdimensionierten Köpfe mit dem großen Auge, der spitzen Nase und den dünnen Lippen, die noch unmittelbar an ähnliche Figuren des Oltos erinnern. Kurz darauf werden wir auf den Krateren des Euphronios einem ganz anderen Menschenschlag begegnen. Man braucht den zierlichen Berliner Palästriten zum Beispiel nur die gewaltigen Komasten auf der Rückseite von Kat. 2 gegenüberzustellen: die Umrisse sind dort weicher und fließend, die Formen breit und fest, die Köpfe proportional kleiner aber massig; vor allem aber besitzen die Gestalten eine ganz neue körperliche Wucht und eine entfesselte, aller Zierlichkeit spottende Dynamik. Der Berliner Krater Kat. 1 mag etwa in dieselbe mittlere Schaffensperiode gehören wie auch der Bostoner Psykter Kat. 32. Seine Bedeutung liegt vor allem darin, daß er einen Wendepunkt markiert: bis dahin hatte Euphronios ausschließlich oder zumindest hauptsächlich Schalen bemalt; nun beginnt er sich mit großformatigen Gefäßen auseinanderzusetzen. Der Umgang des Malers mit der neuen Vasenform hat bei diesem frühen Krater noch experimentierenden und suchenden Charakter. Euphronios bemalt das Gefäß auf der Vorder- ebenso wie auf der Rückseite mit einem gleichförmigen, additiven Fries relativ kleinformatiger Gestalten; er unternimmt noch keinen Versuch, die großen rechteckigen Bildfelder als jeweils einheitliche Szene zu komponieren und eines von ihnen als Hauptbild herauszuheben.

Deutlich anders verfährt Euphronios wenig später auf dem New Yorker Krater Kat. 4. Die Krieger auf der Rückseite sind in ihrer additiven Anordnung durchaus noch mit den Berliner Palästriten vergleichbar, doch sind sie größer als jene: zwei von ihnen bücken sich und würden, zu voller Höhe aufgerichtet, bereits über den oberen Rand des Bildes hinausragen. Der Maler versucht, der Größe des Gefäßes entsprechend auch die Größe der Figuren zu steigern. Seine konsequente Fortsetzung erfährt dieser Versuch auf der Vorderseite, wo die riesige Leiche des Sarpedon beinahe die ganze Breite der Darstellung einnimmt und die ganze Szene zu einem einheitlichen Handlungsbild verklammert: die horizontale Anordnung des Toten erlaubt es, ihm eine Größe zu geben, die weit über die der stehenden Figuren hinausgeht. Der New Yorker Krater ist in dieser Beziehung kein Einzelfall: es ist für die meisten Kelchkratere des Euphronios charakteristisch, daß sich der Maler nicht auf eine einheitliche Figurengröße festlegt. Am kleinsten sind häufig diejenigen Gestalten, die aufrecht stehend gerade noch bis zum oberen Bildrand reichen. Andere müssen sich ducken, um im Bildfeld noch Platz zu finden (so auch der Aulospie-

ler auf der Rückseite von Kat. 2). Am größten sind schließlich diejenigen Gestalten, die sich diagonal oder horizontal entfalten: gelagerte oder in akrobatischer Schrägstellung dargestellte Zecher (Kat. 5 und Rückseite von Kat. 2), Gefallene wie eben Sarpedon oder Sterbende wie Kyknos (Kat. 6).

Die Möglichkeit, durch horizontale Anordnung einer Figur deren Größe zu steigern, ist natürlich nicht erst von Euphronios erfunden worden: so hatte etwa bereits der Maler Phintias auf der Außenseite einer Schale den schlafenden Alkyoneus als liegenden Riesen dargestellt, an den sich in vergleichsweise winziger Gestalt Herakles und Hermes heranpirschen³⁵. Doch hat Euphronios dieses Mittel häufiger und systematischer eingesetzt als je zuvor; dazu kommt, daß es einen entscheidenden Unterschied ausmacht, ob ein solches Kompositionsprinzip auf einer kleinen Schale oder auf einem großformatigen Krater zur Anwendung kommt. Besonders deutlich wird das auf den Vorderseiten der beiden Pariser Kratere Kat. 2 und 3, wo Herakles in jeweils liegender Stellung einmal mit dem Löwen von Nemea und das andere Mal mit dem Riesen Antaios ringt: die Gestalten haben hier eine Dimension erreicht, die weit über alles hinausgeht, was es in der attischen Vasenmalerei bis dahin gegeben hatte, und die auch später kaum wieder erreicht worden ist. Diese Steigerung des Formats hat auch formale Konsequenzen: sie geht einher mit einer ganz neuen Eindringlichkeit in der Darstellung der Anatomie, der Muskeln und Sehnen, bis hin zu den kleinsten Details wie Knöchel und Fingernägel, Wimpern und Zähne. Die Gestalten verlieren unvermeidlicherweise an Zierlichkeit, gewinnen aber ganz entscheidend an Masse, an Fleisch und Blut, an monumentaler Körperlichkeit.

Die Strickhenkelamphoren

Ein letztes und besonders aufschlußreiches Zeugnis für den Stilwandel im Werk des Euphronios sind schließlich die Halsamphoren. Diese Amphorenform mit abgesetztem Hals und strickförmig geflochtenen Henkeln kommt in der schwarzfigurigen Vasenproduktion noch nicht vor. Der Töpfer, der sie gegen Ende des 6. Jahrhunderts entwickelte und auf den Markt brachte, hat sowohl mit Euphronios als auch mit einigen weiteren Malern aus dessen Umkreis zusammengearbeitet³⁶: möglicherweise ist es wiederum der vielseitige Euxitheos gewesen³⁷.

Euphronios hat bei den Strickhenkelamphoren, die noch etwas später einsetzen als die Kratere, zum erstenmal mit voller Konsequenz eine Möglichkeit der rotfigurigen Technik genutzt: er verzichtete auf den Bildrahmen. Das war ein scheinbar naheliegender Schritt, der für die Vasendekoration aber wichtige Konsequenzen gehabt hat. Schwarzfigurige Vasenbilder waren notwendigerweise auf einen Rahmen angewiesen gewesen: bezeichnete dieser doch die Grenze zwischen dem mit Firnis überzogenen Gefäßkörper und dem ausgesparten Hintergrund des Bildes. Mit dem Übergang zur rotfigurigen Technik entfiel die Notwendigkeit einer solchen Grenze, da es zwischen Gefäßkörpern und Bildhintergrund keinen Unterschied mehr gab. Dennoch wurde der Rahmen zunächst beibehalten: auf Euphronios' früheren Peliken (Kat. 27-29) etwa isoliert er die Figuren in einem rechteckigen Bildfeld und verleiht ihnen dadurch einen Halt, ohne den sie sich auf der Vasenwölbung optisch leicht verlieren würden. Der Vergleich mit den Peliken zeigt zugleich, daß die hohen und schlanken Strickhenkelamphoren mit ihrer stark gewölbten Schulterpartie für ein rechteckiges, gerahmtes Bildfeld nicht geeignet gewesen wären. Daraus konnte man unterschiedliche Konsequenzen ziehen. Ein früher Sonderfall, bei dem das Problem eher umgangen als gelöst erscheint, ist die Amphora Kat. 20: hier ist der ganze Vasenkörper glänzend schwarz, und die figürliche Darstellung beschränkt sich auf die Halspartie³⁸. Diese Lösung hat nur geringfügig ältere Vorläufer. Ganz ähnlich komponiert ist ein seltener Typus schwarzfiguriger Halsamphoren, der eine kurze Zeit lang in der Werkstatt des

Töpfers Andokides hergestellt wurde³⁹: auch dort ist der ganze Körper mit Firnis überzogen und nur der Hals mit einer kleinfigurigen Darstellung verziert. Aber anders als die schwarzfigurigen Maler mußte Euphronios die Beschränkung auf den Hals doch als unbefriedigend empfinden: das kleine Bildfeld bot allzu geringe Entfaltungsmöglichkeiten. Auf allen anderen Strickhenkelamphoren hat Euphronios daher die Halspartie für eine vegetabilische Ornamentik genutzt und den Körper auf jeder Seite mit einer einzigen, großen Figur bemalt. Diese Figuren, die durch keinerlei Einrahmung mehr optisch unterstützt werden, müssen ihren Halt auf dem Gefäß ganz von sich aus behaupten. Auf einer frühen Amphora stehen sie, ohne auf die Gefäßwölbung auszugreifen, starr und statisch auf einer schmalen Fußleiste, die nichts anderes als ein letztes Relikt des herkömmlichen Rahmens ist (Kat. 18). Später aber wird auch auf diese Fußleiste noch verzichtet: die Gestalten haben keinen äußeren Halt mehr nötig. Meist sind es Athleten von monumentaler Muskelfülle, die in ausgreifenden Bewegungen von der Bildfläche Besitz ergreifen (Kat. 22-24; vgl. auch Kat. 17, 19 und 61). Der Verzicht auf den Rahmen erscheint hier als Chance genutzt für eine dynamische Steigerung der Darstellung, die sogar noch über die Bilder auf den Kelchkrateren hinausgeht.

Groß und klein

Ein zusammenfassender Rückblick zeigt, daß es im malerischen Oeuvre des Euphronios zwei deutlich unterscheidbare Phasen gibt. In einer ersten Phase ist Euphronios in der Werkstatt des Schalentöpfers Kachrylion tätig gewesen, wo er zeitweilig auch mit dem etwas älteren Oltos zusammengearbeitet hat. Der Stil dieser frühen, kleinfigurigen Schalenbilder ist ausgesprochen miniaturistisch und von einer Flächenhaftigkeit, die noch unmittelbar an schwarzfigurige Darstellungen erinnert. Erst in einer zweiten Phase hat Euphronios begonnen, sich mit Gefäßformen zu beschäftigen, die ihm als Maler eine größere Fläche zur Verfügung stellten. Zu den frühesten Versuchen dürften die Halspeliken gehören (Kat. 27-29), dazu kamen aber bald Kratere und Psyktene sowie – vielleicht etwas später – auch Strickhenkelamphoren. Diese neue Vielfalt an Vasenformen scheint mit einem Werkstattwechsel zusammenzuhängen: Euphronios begann für Euxitheos zu malen, dessen Töpfersignatur sich auf zwei seiner Kelchkratere erhalten hat, und auf den möglicherweise auch die Erfindung der Strickhenkelamphora zurückgeht. Er entwickelte nun eine ganz neue Formensprache, die sich vom flächigen und miniaturistischen Stil seiner frühesten Vasen radikal unterscheidet: derselbe Maler, der mit kleinfigurigen Schalenbildern begonnen hatte, füllt die großflächigen Bildfelder der Kratere mit riesigen Gestalten, in Vergleich zu denen sich die Gefäße beinahe schon als zu klein erweisen. Die Figuren erhalten eine Monumentalität, die im wörtlichen Sinn rahmensprengend ist; so hat Euphronios bei seinen Strickhenkelamphoren auch konsequent mit der Tradition des gerahmten Bildes gebrochen: zum ersten Mal wurden hier einzelne, große Figuren frei auf den einheitlich schwarzen Körper einer Vase gesetzt. Daneben hat Euphronios in der späteren Phase seines Oeuvres aber auch Schalen bemalt: wieder mit Kachrylion zusammen hat er die Münchner Schale Kat. 41 signiert, deren Formensprache die Stilstufe der Kratere voraussetzt, und der sich eine ganze Reihe weiterer Schalen anschließen läßt. Mit Kachrylion dürfte Euphronios dann wohl bis zum Schluß zusammengearbeitet haben; und da er als Töpfer nach 500 v. Chr. ausschließlich Schalen produzierte, damit eindeutig in die Fußstapfen von Kachrylion tretend, ist die Vermutung plausibel, daß er tatsächlich auch dessen Töpferwerkstatt übernommen habe.

Auffällig ist, daß der Maler die wichtigsten Veränderungsimpulse aus der Auseinandersetzung mit neuen Vasenformen bezogen zu haben scheint. Etwas zugespitzt und stark verkürzt ließe sich sagen, daß Euphronios sich von einem Schalenmaler zu einem Kratermaler entwickelt hat: der großfigurige Stil sei-

ner reifen Werke ist eine Antwort auf die Größe der Weinmischgefäße. Mit diesem Stil hat der Maler allerdings kunstgeschichtliches Neuland betreten. Die Leiche Sarpedons auf Kat. 4 oder die im Liegen ineinander verkeilten, ringenden Gestalten des Herakles und des Antaios auf Kat. 3 gehen, allein schon in ihrem Format, mehr noch in ihrer formalen Monumentalität weit über alles hinaus, was es in der attischen Vasenmalerei bis dahin gegeben hatte. Die Monumentalität der Figuren setzt auch eine ganz neue Qualität der Innenzeichnung und der anatomischen Darstellung voraus. Es ist vielleicht kein Zufall, wenn Euphronios in der zweiten Phase mit besonderer Vorliebe Herakles oder Athletengestalten ins Bild gesetzt hat: Figuren, bei denen ein Äußerstes an sehniger, muskulöser Körperlichkeit zur Darstellung gebracht werden kann. Erst nachdem die einzelne Gestalt dieses Ausmaß an körperlicher Eigenständigkeit gewonnen hat, wird es möglich, auf das rahmende Bildfeld zu verzichten: bei den Strickhenkelamphoren entfalten sich die standfesten, durchtrainierten Körper der Athleten über die ganze Wölbung der Vase in einer Bewegungsfreiheit und einer dynamischen Wucht, wie sie zuvor kein anderer Vasenmaler erreicht hatte.