

DER VASENMALER AISON UND SEINE BEZIEHUNGEN ZU EINIGEN ZEITGENÖSSISCHEN VASENMALERN

IRMA WEHGARTNER

Berlin

Seit der Entdeckung der Signatur «Aison egrapsen» auf dem Innenbild der Madrider Theseusschale durch Erich Bethe Ende des 19. Jahrhunderts¹, gibt es den Vasenmaler Aison in der archäologischen Literatur. Über 60 Gefäße wurden ihm bisher zugeschrieben², 49 davon sind in Beazleys Standardwerk «Attic Red-figure Vase-Painters» enthalten³. Alle Zuschreibungen erfolgten auf stilkritischem Wege, eine zweite Signatur des Malers ist bis heute nicht aufgetaucht. Eine ganze Reihe von Forschern hat sich schon mit dem Vasenmaler Aison, mit seinem Stil und seiner kunsthistorischen Einordnung befaßt, ohne daß sich dabei ein klares unumstrittenes Bild seines Oeuvres, seiner Entwicklung als Maler und seines Platzes im Kreise der Vasenmaler der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. ergeben hätte.

Láms. III, 2;
XIII

Auch ich kann in diesem Beitrag — dies sei vorneweg eingestanden — keine fest umrissene künstlerische Biographie des Vasenmalers Aison mit Frühwerk, Akme und Spätwerk geben. Ich werde mich darauf beschränken, einige der Probleme zu diskutieren, die uns dieser Vasenmaler stellt, Probleme, die sich mit grundsätzlichen Überlegungen zur Meisterforschung in der Vasenmalerei verbinden.

Zunächst werde ich jedoch kurz den Gang der Forschung, unseren Maler betreffend, skizzieren, da dies zugleich die vorhandenen Probleme offenlegen wird.

In seiner 1907 veröffentlichten Dissertation «Der Parthenon und die Vasenmalerei» verband Walter Riezler die Madrider Schale mit einer in Berlin befindlichen Pelike (Abb. 1)⁴. Ihr Bild, ein Jüngling, der sich anschickt, sein Pferd zu besteigen, dachte sich Riezler in direkter Abhängigkeit vom Parthenon-Westfries entstanden, und das bedeutete

* Für Photos und Hinweise danke ich: B. von Freytag gen. Löringhoff, Tübingen; U. Kästner, Berlin; A. Kauffmann-Samaras, Paris; A. Lezzi-Hafter, Kilchberg; O. Paoletti, Florenz; D. Williams, London, sowie dem DAI Athen.

¹ E. Bethe in *Antike Denkmäler II* zu Taf. 1.

² Der Katalog bei D. Cramers, *Aison en de Meidiasschilder* (1980) umfaßt 63 Gefäße.

³ ARV² 1174 ff.

⁴ Berlin, Antikenmuseum F 2357, ARV² 1134,8 Antikenmuseum Berlin (1988) 157 Vitrine 11,4 Nr. 6.

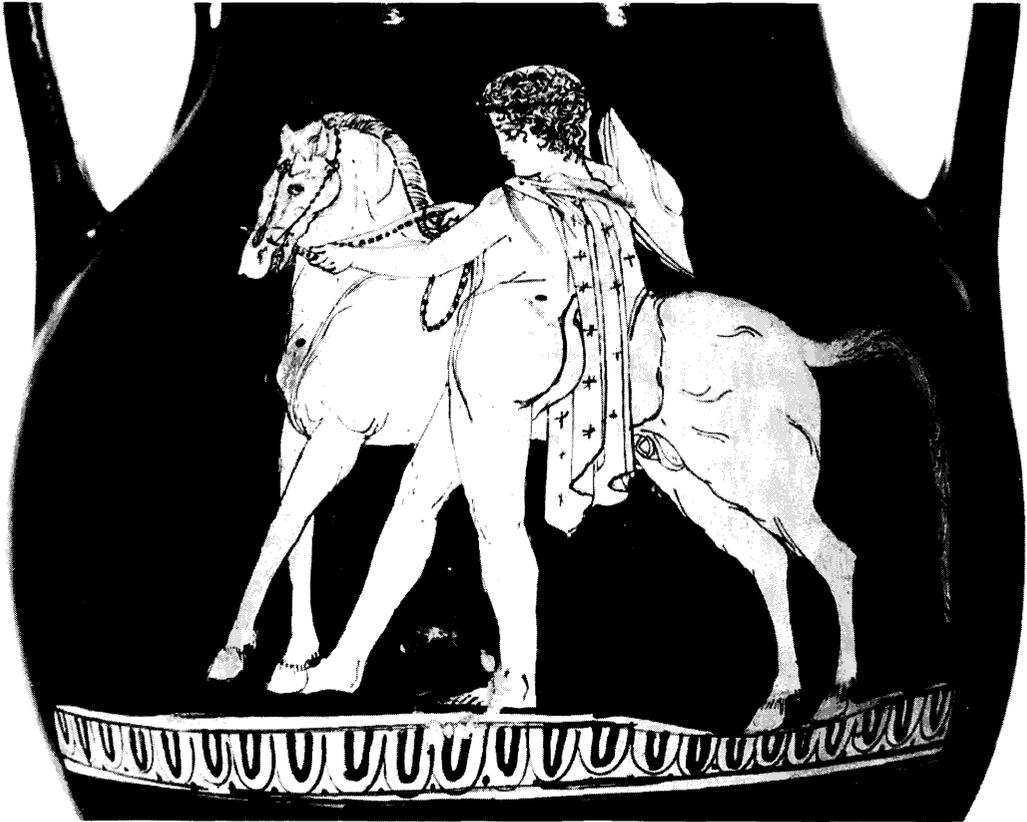


Abb. 1. Berlin F 2357. Photo: Antikemuseum Berlin, Staatl. Mus. Preuss. Kulturbesitz. Isolde Luckert.

für Riezler: vom Original abgezeichnet, das zu diesem Zeitpunkt noch nicht am Bauwerk angebracht war⁵. Die damit eindeutig datierte Pelike schrieb Riezler derselben Hand wie die Madrider Schale und damit Aison zu: die Pelike als Frühwerk und die Schale als Spätwerk. Der Beginn der Schaffenszeit des Malers war damit in die Jahre um 440 v. Chr. gesetzt. Riezler schrieb Aison dann noch einige andere Gefäße zu (zwei weitere Peliken, ebenfalls in Berlin, sowie eine Oinochoe in Paris⁶) und erkannte in dem so zusammengestellten Werk eine starke Tendenz zur Plastizität, Phantasie, Erfindungsreichtum und eine Entwicklung hin zur Natürlichkeit⁷.

Die Berliner Pelike wurde von Beazley später dem Frauenbadmaler zugeordnet⁸, einem Maler, der zur Zeit von Riezlers Dissertation noch nicht als eigenständiger Maler erkannt worden war. Auch die übrigen Zuschreibungen Riezlers

⁵ Riezler, Parthenon... 16 ff.

⁶ Berlin, Antikemuseum F 2354 und F 2356, ARV² 857, 4, Beazley Addenda² 298 und ARV² 1134,9, Antikemuseum Berlin (1988) 157 Vitrine 11,4 Nr. 7. Paris, Louvre L 63 (S 1662), ARV² 858,8, Beazley Addenda² 298.

⁷ Riezler a.O. 23.

⁸ Beazley, AV 434,39. Später in ARV¹ 748,6 nur noch unter «manner of the Washing Painter» ebenso in ARV² s.o. Anm. 4.

übernahm Beazley nicht. In den Listen attischer Vasenmaler des rotfigurigen Stils von 1925 findet man unter Aison neben der Madrider Schale vier Gefäße recht unterschiedlicher Form⁹: die bekannte Bauchlekythos Neapel RC 239 aus Cumae mit der Darstellung einer Amazonomachie (Abb. 2.3.7)¹⁰, eine der wenigen Zuschreibungen in Falle Aison, die mit Recht nie in Zweifel gezogen wurde, ferner eine Halsamphora mit Strickhenkeln in Chantilly, ebenfalls mit einer Amazonomachie-Darstellung^{10a}, ein Chous in London mit dem Bild dreier Athleten und eine Kanne der Form 6 in Leningrad, auf der Apollo, Artemis und Leto dargestellt sind. Vier kleine Peliken und eine weitere Kanne der Form 6 wurden als «im Stil Aison verwandt» hinzugefügt¹¹.

Ein ganz anderes Oeuvre, als das von Beazley zusammengestellte, enthält das einige Jahre vor Beazley von Hoppin veröffentlichte Handbuch der attisch rotfigurigen Vasen¹². Zwar findet man auch hier neben der Madrider Schale die Neapler Bauchlekythos, doch bei den übrigen drei zugeschriebenen Vasen handelt es sich um Schalen. Hoppin folgte mit seinem Werkkatalog Darlegungen von Friedrich Hauser in Furtwängler/Reichholds «Griechischer Vasenmalerei»¹³ Zwei der drei Schalen, London E 84 und Harrow on the Hill 52¹⁴, zeigen wie die Madrider Schale den Zyklus der Theseustaten, im Gegensatz zur Madrider Schale jedoch zweifach, an den Außenseiten und in einem Innenfries. Auffällige typologische Übereinstimmungen bei allen drei Schalen hatten zur Zuschreibung an eine Hand geführt. Neben den Theseusschalen wurde aber auch die sogenannte Themisschale in Berlin von Hauser und Hoppin Aison zugewiesen¹⁵. Diese Schale wiederum hatte zuvor Botho Graef im Jahrbuch des Instituts 1898 einem anderen Maler zugeschrieben, und zwar dem gleichen, der auch als Urheber eines Schalenbildes in Bologna mit der Darstellung des attischen Königs Kodros galt, und der daher den Namen Kodrosmaler erhalten hatte¹⁶.

Während nun die Themisschale bei Hoppin Aison zugeordnet war, blieb die Schale in Bologna auch bei Hoppin unter den Werken des Kodrosmalers¹⁷. Es herrschte in der For-schung damals Unsicherheit darüber, welche Schalen dem Aison, und welche dem Kodrosmaler zuzuschreiben seien, bzw. ob es sich nicht überhaupt um Werke ein und desselben Malers handelt, in diesem Fall um sein Früh— und sein Spätwerk. Grundsätzliche Fragen waren damit verknüpft, die von den einzelnen Forschern unterschiedlich beantwortet wurden: Ob die stilistischen Unterschiede, die man sehr wohl erkannte, oder ob die typologischen Übereinstimmungen das entscheidende Kriterium für eine Zuschreibung seien? Welchen Entwicklungsspielraum man einem Vasenmaler zugestehen kann? Auch Hauser war nicht ganz frei von Zweifeln, was seine These von der Identität der beiden Maler betraf, und sprach an anderer Stelle die Möglichkeit an, daß «wenn je unser Meister nicht Aison hieß, dann muß er zum mindesten dessen Lehrer

Láms. XIV-
XVI

⁹ Beazley AV 445,1-5.

¹⁰ Schon von E. Gabrici in *MonAnt* 22,1913,536 Aison zugeschrieben.

^{10a} Siehe dazu A. Lezzi-Hafter, *Le Musée Condé* 19, 1980, 1 ff.

¹¹ Beazley, AV 446, 1-5.

¹² J. C. Hoppin, *A Handbook of Attic Red-Figured Vases* (1919) I 14 ff. Nr. 1-5.

¹³ *FR* III 50 f.

¹⁴ London E 84, *ARV*² 1269,4, Beazley *Addenda*² 356. Harrow on the Hill 52, *ARV*¹ 660,52, J. H. Oakley, *The Phiale Painter* (1990) 93 N 7 bis Taf. 138-139 (nahe Phialemler).

¹⁵ F 2538, *ARV*² 1269,5, Beazley *Addenda*² 356, *Antikemuseum Berlin* (1988), 151 Vitrine 11,1 Nr. 1.

¹⁶ Bologna PU 273, B. Graef, *JI* 13,1898,66, *ARV*² 1268,1, Beazley *Addenda*² 356.

¹⁷ Hoppin a.O. II 153 Nr. 2.

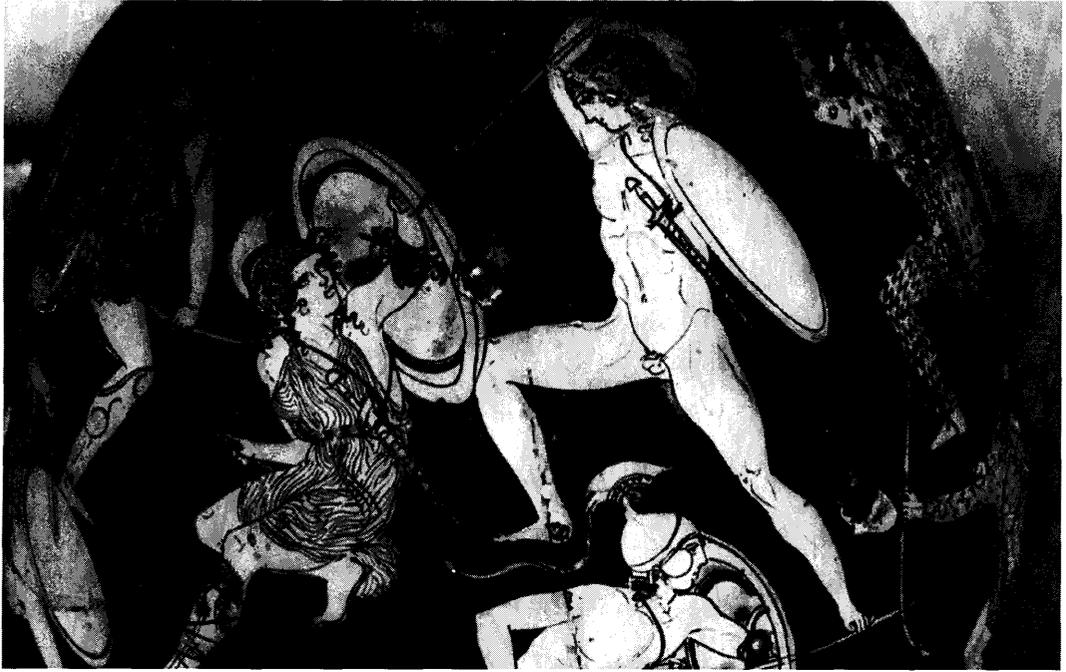


Abb. 2-3. Neapel RC 239. Photo: A. Lezzi-Hafter.

gewesen sein»¹⁸. Damit war das in der Forschung als Erklärung von typologischen oder stilistischen Übereinstimmungen so beliebte Lehrer/Schüler-Verhältnis ins Spiel gebracht, auf das ich noch zurückkommen werde.

Unentschieden in seiner Meinung war auch Ernst Pfuhl¹⁹. Er schwankte zwischen zwei einander ausschließenden Möglichkeiten für das Frühwerk des Aison: der eben ausgeführten mit der Schalenreihe des Kodrosmalers und der von Riezler aufgezeigten mit der vom Parthenonfries abhängigen Berliner Pelike. Pfuhl stand damit vor der Entscheidung, ob er zeichnerische Eigentümlichkeiten, wie das starke Streben nach Plastizität, oder auffällige typologische Übereinstimmungen für eine Zuschreibung höher bewerten sollte. Er verzichtete schließlich auf eine Entscheidung und bemerkte: «Uns ist die Richtung wichtiger als die Persönlichkeit, deren Grenzen nach einem einzigen signierten Beispiele nicht zu schätzen sind.» Eine Einsicht, die wie ich meine, immer noch ihre Gültigkeit besitzt. Im übrigen schätzte Pfuhl den Maler Aison nicht sehr. Er rühmte zwar dessen zeichnerisches Können, kritisierte aber zugleich seinen Mangel an Maßgefühl, die übertriebene Eleganz und das Posenhafte seiner Figuren, und kam zu dem ziemlich niederschmetternden Urteil: «Epigonenmanier.»

Ganz anders Charles Dugas in seiner 1930 erschienenen Monographie mit dem programmatischen Titel «Aison et la Peinture céramique à Athènes à l'époque de Périclès». Für Dugas gab es keinen Zweifel, daß die Werke des Kodrosmalers die frühe Schaffensphase des Aison zeigen, und daß Aison einer der bedeutendsten Vasenmaler der perikleischen Zeit war, in dessen Werk sich der Einfluß des Phidias und der nachfolgenden Bildhauergeneration spiegelt, wobei am Ende der Schaffenszeit des Malers, an dem nach Dugas die Neapler Bauchlekythos steht, noch der Einfluß der Großen Malerei wirksam wurde²⁰.

Retrospektiv, d.h. vom Blick auf die nachfolgende Generation der Vasenmaler aus, beschäftigte sich, etwa gleichzeitig wie Dugas, Walter Hahland mit Aison, und zwar im Rahmen seiner «Studien zur attischen Vasenmalerei um 400 v.Chr.». Hahland hielt sich im Gegensatz zu Dugas weitgehend an Beazleys Zuschreibungen, wies aber auf die großen Schwankungen im Stil des Malers hin. Im übrigen sah er Verbindungen zum Frauenbadmaler, wobei er auch wieder an die von Riezler zugeschriebenen Peliken erinnerte, sowie Verbindungen zum Meidiasmaler, der «nicht unbeträchtliches» von Aison gelernt habe²¹.

Kehren wir nochmals zu Beazley zurück. Er hatte Aison und Kodrosmaler stets getrennt gelassen. Trotzdem war das Oeuvre des Aison in der ersten Edition von *Attic Red-Figure Vase-Painters* auf 22 und in der zweiten Edition auf 49 Werke angewachsen²². Dabei hatte Beazley eine ganze Reihe kleiner und anspruchslos bemalter Peliken, die in der ersten Edition noch als nur «perhaps even from his hand»²³ angefügt waren, in der zweiten Edition Aison fest zugeschrieben.

Eine Zeitlang war es in der Vasenforschung dann ruhig um Aison bis zur Arbeit von Willi Real, dessen «Studien zur Entwicklung der Vasenmalerei im ausgehenden

¹⁸ FR III 110.

¹⁹ MuZ II 584 ff.

²⁰ Ch. Dugas, *Aison et la Peinture céramique à Athènes à l'époque de Périclès* (1930) 47 ff. und bes. 68 ff.

²¹ W. Hahland, *Studien zur attischen Vasenmalerei um 400 v.Chr.* (1931) 29 f. und passim.

²² ARV¹ 798 ff. Nr. 1-22. ARV² 1174 ff. Nr. 1-49.

²³ ARV¹ 801 Nr. 1-17.

5.Jh.v.Chr.» 1973 erschienen. Real teilt im Anschluß an ältere Vasenforscher Aison jener Gruppe von Vasenmalern zu, die den Stil der hohen Klassik epigonenhaft, ohne neue Wege zu beschreiten, fortsetzte, und sieht Aison in einer Reihe mit dem Kodrosmaler, mit Polion und dem Schuwalowmaler²⁴. Im übrigen läßt Real von allen Zuschreibungen an Aison nur die der Neapler Bauchlekythos gelten, da für alle anderen, nach seiner Ansicht, überzeugende Kriterien fehlen²⁵.

Ein Neufund im Athener Kerameikos führte, kurz nach Erscheinen der Arbeit von Real, zu einer neuen, von Ursula Knigge in den Athener Mitteilungen von 1975 vorgestellten These: Aison ist der junge Meidiasmaler²⁶. Die neue Vase, eine Kanne, zeigt Amymone, die von vier Satyrn verfolgt und bedrängt wird (Abb. 14-15)²⁷. Ausgehend von der Figur der Amymone, bei der Knigge in der Profilzeichnung des Kopfes, der Haargestaltung und der Gewandzeichnung starke Übereinstimmungen mit den Frauenfiguren auf einer Hydria des Meidiasmalers im Kerameikos feststellte (Abb. 25)²⁸, schrieb sie die Kanne dem Meidiasmaler zu, in dessen Werk sie andererseits jedoch keine Parallelen für die «hart und aggressiv in Diagonalen bewegten, sehnigen Männerfiguren» der Satyrn finden konnte. Diese wiederum fand sie auf der Madrider Schale und der Neapler Bauchlekythos des Aison. Und so war es für Knigge nur logisch, die beiden Vasenmaler mit der Amymone-Kanne als Bindeglied zu vereinen.

Knigge läßt die Karriere des Aison mit der Halsamphora in Chantilly und der Neapler Bauchlekythos beginnen, deren Verbindung zum Schild der Athena Parthenos und der Kunst des Phidias «nur vom frischen Eindruck her erklärbar» sei²⁹. Damit kommt sie zu einer Datierung der beiden Stücke zwischen 440 und 430 v. Chr. Um 430 v. Chr. setzt Knigge dann die Kanne im Kerameikos und die Schale in Madrid an, also die Madrider Schale erst nach der Neapler Bauchlekythos, genau umgekehrt wie Dugas. Da die bekannten Hydrien des Meidiasmalers in Florenz (Abb. 18) und London auch von Knigge, wie allgemein, in die Jahre um 410 v. Chr. datiert werden³⁰ umfaßt die Schaffenszeit des Aison nach ihr eine Zeitspanne von ungefähr 30 Jahren. Den stilistischen Abstand zwischen frühen und späten Werken erklärt sie «nicht aus der Existenz zweier verschiedener Maler, sondern durch die Wandlung einer einzigen Künstlerpersönlichkeit in einer sich wandelnden Welt»³¹.

Die Gleichsetzung von Aison und Meidiasmaler hat sich in der Forschung nicht durchgesetzt. Stattdessen wurde ein anderer Vorschlag gemacht, der die stilistischen Übereinstimmungen und Divergenzen des Amymone-Bildes mit dem Werk beider Maler zu erklären sucht: Aison ist nicht der junge Meidiasmaler, sondern der Lehrer des Meidiasmalers³², eine Vorstellung, die schon bei Hahland anklang³³. Eine Art Synthese der bisherigen Forschungsmeinungen findet sich in der Arbeit von D. Cramers; Aison en

²⁴ W. Real, Studien zur Entwicklung der Vasenmalerei im ausgehenden 5. Jh.v.Chr. (1973) 12 ff.

²⁵ Real a.O. 15.

²⁶ U. Knigge, AM 90,1975,127 ff. Taf. 44-47.

²⁷ Athen, Kerameikos-Mus. 4290.

²⁸ Athen, Kerameikos-Mus. 2712, ARV² 1213,6 Beazley Addenda² 362.

²⁹ Knigge a.O. 140.

³⁰ Knigge a.O. 141.

³¹ Knigge a.O. 141.

³² So L. Burn, The Meidias Painter (1987) 11 ff. A. Lezzi-Hafter, Der Eretria-Maler (1988) 195 Anm. 276a.

³³ Siehe oben Anm. 21.



Abb. 4. Berlín F 2538. Foto: Antikenmuseum, Berlin, Staatt. Mus. Preuß. Kulturbesitz. Isolde Luckert.

de Meidias-Schilder. In ihr wird der Kodrosmler zum Lehrer des Aison und Aison zum Lehrer des Meidiasmalers erklärt³⁴.

Ist das die Lösung, die alle befriedigt? Ich meine: Nein. Die vorhandenen Probleme werden so nicht gelöst, sondern nur auf eine andere Ebene verlagert, die Unbekannte X durch die Unbekannte Y ersetzt, d.h. anstelle der unbekanntten Größe 'Entwicklungsspielraum eines Malers' die unbekanntte Größe Lehrer/Schüler-Verhältnis' gesetzt.

Im folgenden möchte ich nun versuchen darzulegen, welche Größe uns im Falle Aison überhaupt bekannt ist, was uns Aison durch seine signierte Schale — und sie muß der Ausgangspunkt sein — über seinen Stil, seine Handschrift verrät, mit der er sich vom Zeitstil als Persönlichkeit abhebt. Zwei Ebenen sind dabei zu berücksichtigen, die Ebene der Bildgestaltung, also die Konzeption der Figuren und die Komposition des Bildes, und die Ebene der Detailzeichnung.

Betrachten wir zunächst das Innenbild der Madrider Schale und vergleichen es mit dem Tondobild der Schale des Kodrosmlers in London³⁵. Was jedem Betrachter der Madrider Schale, neben der veränderten Architektur und der Hinzufügung der Athena, ins Auge fällt, ist die starke Betonung der Diagonalen und Vertikalen in der Bildkomposition

Lám. I, 1; III,
2.

Lám. XVI.

³⁴ D. Cramers, Aison en de Meidias-Schilder (1980) bes. 163 f.

³⁵ London E 84, siehe Anm. 14.

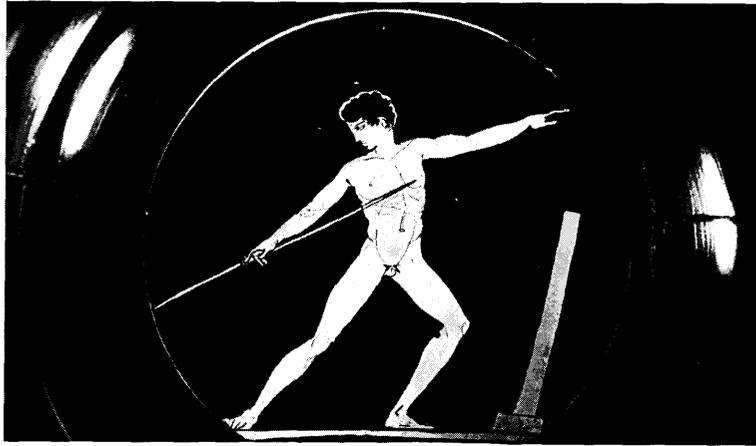


Abb. 5-6. Berlin F 2728. Photo: Pergamonmuseum.

ohne Rücksicht auf die vorgegebene Tondoform. Aison hat nicht versucht, seine Komposition an irgendeiner Stelle mit dem Schalenrund in ein harmonisches Verhältnis zu bringen, wie dies teilweise der Kodrosmaler getan hat, dessen Komposition stärker in der Tradition der Schalenmalerei steht³⁶. Auffallend ist ferner, und dies wird in der Forschung ja auch immer als charakteristisch für den Stil Aisons hervorgehoben, die plastische

³⁶ Die Theseusfigur des Kodrosmalers ist in ihrem Umriß auf der linken Seite der Tondoform angepaßt. In der Verbindung mit den sehr dominanten vertikalen Kompositionselementen der rechten Seite fehlt dem Bild jedoch die richtige Balance. Die Gesamtkomposition wirkt weniger überzeugend als bei Aison. In dessen Komposition korrespondiert die Athenafigur auf der linken Seite mit dem 'Labyrinth' — Mäander der rechten Seite; beide Bildelemente bilden einen festen Rahmen, in den die Figur des Theseus eingespannt ist.



Abb. 7. Neapel RC 239. Photo: A. Lezzi-Hafter.

Formulierung der Körper, besonders des nackten männlichen Körpers. Beim Theseus bedeutet das: Der Brustkorb ist stark hervorgewölbt und überschneidet den rechten zurückgenommenen Oberarm, die Linea Alba ist geknickt, Muskeln und Rippen sind auf der rechten Rumpfseite verkürzt wiedergegeben, der rechte Fuß ist gegenüber dem linken etwas zurückversetzt, die Ferse ruht auf der Basis der hinter Theseus stehenden Portikussäule, das linke Bein ist ganz in Vorderansicht gegeben, die Zehen berühren die Standlinie. Die Theseusfiguren des Aison und des Kodrosmalers trennt jedoch weit mehr als nur der unterschiedliche Grad in der plastischen Darstellungsweise der Körper. Ihn kann man sich leicht als Entwicklungsstufen im Schaffen eines Malers vorstellen, zumal die souveräne und virtuose Handhabung der zeichnerischen Mittel auf der Madrider Schale dort für einen reifen, erfahrenen Maler spricht. Doch Wirkung und Aussage beider Bilder sind trotz vieler motivischer Übereinstimmungen sehr verschieden.

Der Kodrosmaler zeigt Theseus in einer Aktion, erzählt eine Geschichte: Theseus hat den Minotaurus erschlagen und zieht den Leichnam am Kopf gepackt aus dem Labyrinth, so wie man sich dies in einer Theaterszene dargestellt denken könnte. In der Bewegung des Theseus kann man die Anstrengung des Hervorziehens spüren. Das Totsein des Minotaurus ist durch dessen hängenden Kopf, die Steifheit seines Körpers und seine nachschleifenden Arme deutlich charakterisiert. Aison dagegen hat keine

Aktion dargestellt, sondern das Bild eines Siegers gegeben, also ein Seins—, kein Handlungsbild. Zwar sind bei seinem Theseus alle Muskeln und Sehnen auf das Äußerste gespannt, jedoch nicht um das Opfer hervorzuziehen —dies hält er nur mit weit ausgestreckter linker Hand am linken Ohr—, sondern um sich mit seinem Opfer dem Betrachter in einer geradezu herausfordernden Siegerpose zu präsentieren³⁷ Das Opfer ist dabei fast Nebensache, ist von einem gefährlichen Gegner zu einem dekorativen Attribut verniedlicht³⁸. Die Hinzufügung der Göttin Athena und die vom vertikalen Mäanderband, der Andeutung des Labyrinths, getrennte, und damit aufgewertete Säulenarchitektur, die in diesem Zusammenhang als Anspielung auf die Akropolis zu verstehen sein dürfte³⁹, betonen die Verbundenheit des Helden mit Athen. Nicht irgendein Held ist dargestellt, sondern der Sieger über die Feinde Athens und Begründer der attischen Vormachtstellung. Die kompositionellen und motivischen Veränderungen gegenüber dem älteren Bild des Kodrosmalers sowie die Konzentration auf das Innenbild —durch Weglassen des Innenfrieses mit seinem Erzählcharakter— führen auf der Madrider Schale zu einer plakathaften Aussage, deren Programmatik nicht zu übersehen ist. Der Mythos wird zum Paradigma: Der siegreiche Held Theseus steht für das siegreiche Athen. Es bleibt für uns dabei offen, ob das Bild einen jüngst errungenen Sieg in mythischer Verkleidung feiert oder einen Anspruch auf die Zukunft zeigen soll⁴⁰.

In ähnlicher Weise wie das Bild ist auch die Malersignatur als Hinweis auf eine glorreiche Vergangenheit zu verstehen, in diesem Fall auf die große Zeit der attischen Töpfer und Vasenmaler am Ende des 6. und zu Beginn des 5. Jahrhunderts v. Chr., als der

³⁷ Die Theseusfigur des Kodrosmalers ist noch so dargestellt, daß der Eindruck entsteht, sie bewege sich nach links. Bei der Theseusfigur des Aison ist dies nicht mehr beabsichtigt. Nicht nur wird die Bewegungsrichtung durch die ruhig stehende Figur der Athena optisch gestoppt, auch die Haltung des Theseus ist durch das Drehen des linken Beines in eine vollständige Vorderansicht dahingehend verändert, daß der Eindruck einer Bewegung nach links nicht mehr entstehen kann. Die Theseusfigur ist bei Aison fest in ein System waagrechter und senkrechter Bildkomponenten (Standleiste, Architrav, Säulen, 'Labyrinth'-Mäander, Athenafigur) verankert, die die auseinander strebenden Kräfte, die sich in seiner Körperdarstellung zeigen, neutralisieren und die Figur im Zentrum des Bildes halten.

³⁸ Man beachte das unterschiedliche Größenverhältnis Theseus-Minotaurus bei den Bildern des Kodrosmalers und des Aison. Auch ist das Zentrum des Bildes beim Kodrosmaler der Minotauruskopf, bei Aison dagegen die Bauchplatte des Theseus.

³⁹ Im Gegensatz zum Bild auf London E 84 ist hier eine ionische Säulenarchitektur dargestellt, und zwar ziemlich genau (Kanneluren!). Dies kann kaum zufällig sein. Es liegt daher nahe, diese motivische Veränderung beim Bild des Aison in Zusammenhang mit den damals gerade entstandenen oder entstehenden Bauten auf der Akropolis, Niketempel und Erechtheion, zu sehen. Damit soll nicht gesagt sein, daß der Maler ein bestimmtes Gebäude wiedergeben wollte, sondern nur, daß er die attische Komponente der Bildaussage mit einer bewußten Anspielung auf die Akropolis verstärkte. Siehe zur kontroversen Interpretation des Gebäudes: G. W. Elderkin, *AJA* 14, 1910, 185 ff. P. Wolters, *Darstellungen des Labyrinths*, SB München 1913, 3 ff. bes. 8 ff. Sowie hier den Beitrag von Kossatz-Deissmann: *Beobachtungen zur Darstellung des Labyrinths auf der Madrider Aison-Schale*.

Bei der Schale Harrow on the Hill 52 (Anm. 14) ist das Kapitell nicht erhalten (siehe die Aufnahme bei Oakley a.O.). Es dürfte sich jedoch dort ebenfalls um eine dorische Säule gehandelt haben.

⁴⁰ Das Bild dürfte um 420 v. Chr. entstanden sein, also in der Zeit des gerade abgeschlossenen «Nikiasfrieden» (421 v. Chr.), der von manchen Athenern als fauler Kompromiß empfunden und abgelehnt wurde, so daß in der Folgezeit die kriegstreibenden Kräfte wieder an Einfluß gewannen. Siehe Thuk. V 18 ff. 43.

von Aison bemalte Typus der Schale, Typus B, und die von ihm benutzte Maltechnik, die rotfigurige, entwickelt wurden, und Töpfer und Maler, stolz und selbstbewußt, ihre Werke signierten.

Die beiden Theseusschalen in London und Madrid dokumentieren einen Bewußtseinswandel, von dem wir jedoch nicht ausschließen können, daß er sich als Folge politischer Ereignisse und kultureller Entwicklungen im Werk eines Malers finden kann.

Begeben wir uns jetzt auf die Ebene der Detailzeichnung. Aison zeichnet runde Köpfe und Gesichter mit auffällig kleiner Mund/Kinn-Partie, denen etwas sehr Jugendliches, manchmal fast Infantiles anhaftet. Der Mund ist meist offen, die Oberlippe kurz, das Kinn rundlich-fliehend. Die Augen sind durch eine punktförmige Iris akzentuiert. Die Wangen umspielen kleine Locken und die Masse des Haupthaars ist in viele Einzellocken aufgelöst, die sich schlangenartig ringeln. In der Binnenzeichnung des Rumpfes fallen die kurzen Doppellinien über dem Nabel und am Brustbein auf, sowie der durchbrochen, mit nach außen geschwungenen Bögen und Haken gezeichnete Kontur der Bauchplatte. Bemerkenswert sind die ausdrucksstarken Hände, die sorgfältig mit kurzen Linien und Bögen umrissen sind und ein lebhaftes Spiel der Finger zeigen. Der Peplos der Athena weist eine dezente Musterung (Zickzack und Kreise) auf und sowohl faltenreiche, die Körperformen verhüllende Partien als auch faltenarme, bei denen der Stoff die Körperform modulierend umspielt, wobei die verschiedenen Partien so zueinandergesetzt sind, daß eine räumliche Wirkung erreicht wird.

Wenn man die Außenbilder der Schale betrachtet, so stellt man fest, daß sie genauso sorgfältig und detailreich gezeichnet sind wie das Innenbild. Aison gibt uns leider keinen autorisierten Hinweis auf den möglichen Grad von Qualitätsschwankungen in seinem Werk wie andere Vasenmaler, von denen wir Gefäße mit sorgfältig gemalten Haupt— oder Vorderseiten und flüchtig gemalten Neben- oder Rückseiten haben. Aison läßt uns mit der von ihm signierten Schale im Unklaren darüber, inwieweit er Formen vereinfacht und vergrößert hat.

Lám. II.

In den Außenbildern finden wir die gleichen Kompositionsprinzipien und Bewegungsmotive wie im Innenbild, die gleiche federnde Gespanntheit der Körper, das gleiche Bemühen um Plastizität: Der Theseus der Sinis-Gruppe etwa ist fast ein Zwillingsbruder des Theseus des Innenbildes. Bei den Außenbildern ist jedoch der Erzählcharakter gewahrt, entläßt sich die Dynamik der Figuren in Aktionen und ist nicht zur Pose erstarrt. Wenn wir nun die Außenbilder der Madrider Schale mit denen der Londoner Schale des Kodrosmalers vergleichen, dann sehen wir, wie die gleichen Szenen beim Kodrosmaler viel undramatischer und spannungsärmer wirken als bei Aison, wie die Figuren des Kodrosmalers etwas kraftlos und in ihren Bewegungen hölzern erscheinen. Von der Dynamik, die in den Figuren des Aison steckt, ist jedenfalls bei ihnen nichts zu spüren⁴¹. Die Binnenzeichnung der Körper ist ferner beim Kodrosmaler häufig schlechter zu erkennen als bei Aison, da er sie zu großen Teilen mit verdünntem Firnis ausgeführt hat, während Aison dafür Relieflinien verwendete. Neben diesem Unterschied in der Zeichentechnik gibt es auch formale Unterschiede, etwa in

Lám. VI, 1.

Lám. XV.

⁴¹ Theseus und Kerkyon z.B. scheinen beim Kodrosmaler eher eine Art Ballett aufzuführen als wirklich zu kämpfen (Abb. 10). Im übrigen weicht der Maler hier vom Schema des Ringkampfes (Theseus umfaßt Kerkyon von hinten und hebt ihn empor) ab, wie es sowohl auf der Madrider Schale (Abb. 7) als auch auf der Schale in Harrow on the Hill (siehe oben Anm. 14) zu sehen ist. Der Kodrosmaler scheint Rückenansichten geliebt zu haben. Auf seiner Theseusschale finden sich allein vier davon.



Abb. 8. New York 31.11.13. Photo: A. Lezzi-Hafter.

der Art wie die Leistenlinie gezeichnet ist oder im Fehlen der Doppellinien über dem Nabel und am Brustbein bei den Figuren des Kodrosmalers⁴². Völlig verschieden haben beide Maler die Köpfe gestaltet. Ein Vergleich etwa des Theseuskopfes der Sinis-Gruppe von der Aison-Schale mit dem Kopf eines Jägers von der Themis-Schale in Berlin (Abb. 4)⁴³, kann das sehr gut zeigen. Bei dem Kopf des Kodrosmalers ist das Verhältnis der einzelnen Partien zueinander ausgewogener als bei dem Kopf des Aison, Nase und Kinn sind markanter und die Lippen sind geschlossen. Das Gesicht wirkt männlicher und charaktvoller.

Zusammenfassend kann man feststellen, daß sich in den gezeigten Bildern beider Maler zwar motivische bzw. typologische Übereinstimmungen finden, daß aber Konzeption und Ausführung bis hin zur Detailzeichnung recht unterschiedlich sind. Da die Bildmotive und Figurentypen weder eine Erfindung des Kodrosmalers, noch auf die Gattung der Vasenmalerei beschränkt sind⁴⁴, ist es von daher nicht zwingend notwendig, eine sehr enge Beziehung zwischen den beiden Vasenmalern zu konstruieren, geschweige denn sie zu einer Person zu vereinen.

⁴² Man vergleiche etwa die Körperzeichnung der Theseusfiguren der Sinis-Gruppe auf beiden Schalen (Abb. 9 und 11).

⁴³ Berlin F 2538, siehe Anm. 15.

⁴⁴ Zu den einzelnen Bildmotiven und Figurentypen der Theseus-Schalen und ihrer möglichen Vorbilder siehe E. Hudeczek, *ÖJh* 50, 1972/75, 134 ff. Dort auch S. 139 zur unterschiedlichen Zeichenweise von Aison und Kodrosmalers.

Daß die Sache aber dann doch nicht ganz so eindeutig ist, zeigt eine Schale in Berlin mit Athletenszenen (Abb. 5.6)⁴⁵. Beazley hielt es für denkbar, daß es sich bei dieser Schale um ein Frühwerk des Aison unter dem Einfluß des Kodrosmalers handelt. Das Innenbild zeigt einen Speerwerfer: Die Haltung des Athleten, die Gespanntheit des Körpers, das bewegte Spiel der Finger, die kleine Mund/Kinn-Partie und auch die Doppelinie über dem Nabel sind die Handschrift des Aison. Aber die Zeichnung der Leistenlinie und der Umrandung der Bauchplatte entspricht mehr der Darstellungsweise des Kodrosmalers. Betrachtet man dann die Figuren der Außenbilder, so muß man feststellen, daß dort die Zeichnung der Bauchplatte wieder mehr Handschrift Aison ist, dafür die relativ großen Köpfe mit den ernsten Gesichtern an den Kodrosmalers erinnern, wobei allerdings bei drei der vier Gesichter die Lippen geöffnet sind, wie wir dies von Gesichtern des Aison kennen. Also Kodrosmalers und Aison doch Lehrer und Schüler? Die Berliner Schale ein Werk aus der Phase des Schülers, in der er sich vom Stil des Lehrers löst und einen eigenen Stil entwickelt?

Die Gegenfrage ist, ob solche vereinzelt Anklänge in der Detailzeichnung eines Malers an den Stil eines anderen Malers tatsächlich berechtigen, eine Beziehung zwischen beiden anzunehmen, die einem Lehrer/Schüler-Verhältnis nach gängigem Verständnis entspricht. Da uns diese Frage bei der Prüfung des Verhältnisses Aison/Meidiasmalers nochmals beschäftigen wird, sei sie zunächst zurückgestellt und stattdessen an einigen der Aison zugeschriebenen Werken untersucht, inwieweit sich das Bild, das wir aufgrund der Madrider Schale von seinem Stil haben, erweitern läßt.

Werfen wir zunächst einen Blick auf die schon mehrfach erwähnte Bauchlekythos in Neapel (Abb. 2.3.7)⁴⁶. Vieles, was wir von der Madrider Schale her kennen, sehen wir auch hier, nur wenig ist neu. Zuerst das Bekannte: die Betonung der Diagonale in den Bewegungsrichtungen, die Dynamik der Bewegungen, die straff gespannten sehnigen Körper, der sich vorwölbende Brustkorb, die Art der Binnenzeichnung, die ausdrucksstarken Hände, die kleinen Gesichter mit den kindlichen Zügen. Zum Beleg, wie charakteristisch vieles davon für Aison ist und weder in der Thematik noch allein in einem bestimmten Vorbild begründet liegt, sei auf die etwa gleichzeitig entstandene Amazonomachie-Darstellung auf der New Yorker Streifenlekythos des Eretriamalers verwiesen (Abb. 8)⁴⁷. Die Unterschiede werden besonders evident, wenn man zum Vergleich einen Figurentypus nimmt, den beide Maler verwendet haben, nämlich den vorwärtsstürmenden und dabei sein Schwert über dem Kopf schwingenden Krieger (Abb. 7.8). Von der ungeheuren Dynamik und Spannung, die die Figur des Aison von der bogenförmig gespannten rechten Fußsohle bis hin zum wippenden Helmbusch durchzieht, ist beim Krieger des Eretriamalers nichts zu spüren. Andererseits wird an diesem Beispiel auch deutlich, daß es einige Merkmale, so die betonte Jugendlichkeit der Krieger und die gegenüber der oberen Gesichtshälfte zurücktretende Mund/Kinn-Partie, gibt, die nicht so sehr Ausdruck eines Individualstils, als vielmehr Zeitstil sind.

Neu für uns, im Vergleich zur Madrider Schale, sind auf der Neapler Lekythos: die Rückenansichten, die Gesichter in Dreiviertelansicht, die kurzen flatternden Chitone mit ihrer kleinteiligen, stark bewegten Faltenstruktur, die bereits an Chitone des Meidiasmalers erinnern. Schon aus diesem Grunde, unabhängig von der Formgebung des

⁴⁵ Berlin, Pergamonmuseum F 2728, ARV² 1275,4 Beazley Addenda² 357.

⁴⁶ Neapel RC 239, ARV² 1174,6 Beazley Addenda² 339, A. Lezzi-Hafter, *Der Eretria-Maler* (1988) 345 Nr. 246 u. passim.

⁴⁷ New York 31.11.13, ARV² 1248,9, Beazley Addenda² 353, Lezzi-Hafter a.O. 343 Nr. 239 Taf. 150-155 u. passim.

Gefäßes und der Art der Ornamentierung, halte ich eine Datierung zwischen 440 und 430 v.Chr., wie dies Knigge vorgeschlagen hat⁴⁸, für unwahrscheinlich. Neu sind ferner die Staffelung der Figuren und die Verwendung von Geländelinien, die jedoch zum Entstehungszeitpunkt unseres Gefäßes nicht mehr auf den direkten Einfluß der Großen Malerei zurückgeführt werden müssen. Vielmehr deutet nicht nur die Nähe zur



Abb. 9. Louvre MNB 2109. Photo: Museum.

Amazonomachie auf dem Schild der Athena Parthenos auf den Einfluß von Reliefkunst⁴⁹, sondern auch die Art und Weise wie die Figuren auf den Vasengrund gesetzt sind: die Bildbegrenzung überschneidend, mit viel Raum um sich, in zwei Zonen übereinander mehr getrennt als verbunden. Die Assoziation an applizierte Relieffiguren stellt sich ein⁵⁰.

Die Zuschreibung der Neapler Bauchlekythos an Aison ist dank der thematischen und motivischen Nähe ihrer Bilder zu den Bildern der Madrider Schale, durch die sich eine Fülle von Vergleichsmöglichkeiten bieten, unproblematisch. Beide Werke dürften derselben

⁴⁸ Knigge a.O. (Anm. 26) 140.

⁴⁹ Dazu E. Simon, *Die griechischen Vasen* (1976) 150 zu Taf. 220. T. Hölscher/E. Simon, *AM* 91, 1976, 136 Anm. 70, 139.

⁵⁰ Die besten Vergleiche für die Theseus— und Kriegerfiguren des Aison finden sich nicht in der Vasenmalerei, sondern in Reliefdarstellungen wie am Bassai-Fries, siehe die Abbildungen bei Ch. Hofkes-Brukker, *Der Bassai-Fries* (1975), etwa S. 54 oder 67.

Schaffensperiode des Malers angehören. Welches früher, welches später entstanden ist, läßt sich schwer feststellen⁵¹.

Schwieriger schon ist die Zuschreibung bei einer Bauchlekythos im Louvre (Abb. 9)⁵² zu begründen, deren Bild statt dynamisch bewegter Figuren voll aggressiver Spannung ein beschauliches Nebeneinander ruhig sitzender und stehender Figuren zeigt: Adonis und Aphrodite, umgeben von Eros und zwei weiblichen Gestalten, wohl Personifikationen, ein typisches Sujet aus dem Kreise um den Meidiasmaler. Auf den ersten Blick hat dieses Bild wenig mit den zuvor besprochenen Bildern gemeinsam. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man in der Detailzeichnung Bekanntes: die Konturzeichnung der Bauchplatte, die Doppellinien über dem Nabel und, ganz allgemein, das Bemühen um Plastizität in der Darstellung des Adonis-Körpers. Haltung und Gewanddarstellung der Aphrodite erinnern darüber hinaus an die Figur der Athena auf der Madrider Schale, etwa wie sich der Stoff um das Spielbein legt, dieses in seiner Form betonend. Insgesamt wirkt die Zeichnung jedoch etwas schwung— und kraftlos, die Komposition langweilig und fade. Lag es am Sujet, das den Maler nicht interessierte? Oder sind wir hier einer Entwicklung im Schaffen des Malers auf der Spur, einer Art 'Rosa Periode'? Wir können nur Vermutungen anstellen.

Von Frauenfiguren wie derjenigen der Aphrodite führt der Weg zu den Frauenfiguren flüchtig gemalter Bilder einiger kleinerer Peliken, die unserem Maler gleichfalls zugeschrieben sind. Als Beispiel sei eine Pelike in Tübingen ausgewählt (Abb. 10.11)⁵³. Die Zeichnung strahlt bei aller Vereinfachung und Vergrößerung der Formen eine gewisse Frische und Lebendigkeit aus; man ahnt eine räumliche Konzeption der Figuren, einen Ansatz zur Plastizität. Die Gesichter wirken jung, die Lippen sind geöffnet, die Oberlippe ist kurz. Der Frauenkopf (Abb. 11) erinnert an einen anderen Frauenkopf auf einem ebenfalls Aison zugeschriebenen Lekythenbild in Athen (Abb. 13)⁵⁴, das wie das Adonisbild im Louvre zu den 'meidiasischen' Bildern des Malers gehört.

Die Figuren der Tübinger Pelike lassen eine lockere Verbindung zu Aison erkennen. Müssen sie deshalb von ihm selbst sein? Oder liegt die Ausführung solcher Figuren und Bilder nicht im Bereich eines einigermaßen begabten Imitators? Die Frage läßt sich ohne klärende Signaturen kaum ernsthaft diskutieren. Es erscheint mir daher korrekter, Stücke wie die Tübinger Pelike im Umkreis des Malers zu belassen und auf eine eindeutige Zuschreibung zu verzichten⁵⁵.

Mit den Lekythen im Louvre und in Athen haben wir uns der Welt des Meidiasmalers

⁵¹ Siehe die unterschiedlichen Auffassungen von Dugas und Knigge, hier Anm. 20 und 26. Was vergleichbar ist, ist sehr ähnlich. Die Unterschiede scheinen mir in der unterschiedlichen Thematik und den andersartigen Vorbildern begründet, nicht in einer Stilentwicklung.

⁵² Louvre MNB 2109, ARV² 1175,7, Beazley Addenda² 339.

⁵³ Tübingen 679 (E 109a), ARV² 1176,31, Beazley Addenda² 340. Das Stück gehört noch zu den qualitätvolleren in der Reihe dieser Peliken, etwa im Vergleich zu Oxford 287 und London E 420, ARV² 1177,46.47.

⁵⁴ Athen, Akrop. Mus. 6471, ARV² 1175,11, Beazley Addenda² 339. Für die Zuschreibung an Aison sprechen auch hier in erster Linie die Körperzeichnung des Epheben mit der für Aison charakteristischen Binnenzeichnung des Rumpfes, die lebhaft bewegten Finger der Hände und die Köpfe mit den niedlichen Gesichtern.

⁵⁵ Siehe dazu auch Knigge a.O. (Anm. 26) 138 Anm. 44 und Real a.O. (Anm. 24) 15.17, der jedoch zu vorsichtig ist. Es können an dieser Stelle natürlich nicht alle der dem Aison zugeschriebenen Stücke diskutiert werden. Die Zuschreibung der nicht vorgestellten Werke ist aber zum größten Teil von der Zuschreibung der hier behandelten Werke abhängig und bringt nichts Neues.



Abb. 10-11. Tübingen 679. Photo: Museum.

genähert. Ihm hat Knigge, wie bereits erwähnt, die Kerameikos-Kanne mit dem Amymonebild (Abb. 14-16) zunächst zugeschrieben, um dann in einem zweiten Schritt den Meidiasmaler mit Aison gleichzusetzen⁵⁶. Seither ist die Kanne in der Literatur unter den Werken des Meidiasmalers zu finden⁵⁷. Wäre Knigge bei ihrer Zuschreibung statt von der Amymonefigur von den Satyrfiguren ausgegangen, hätte sie die Kanne Aison zuschreiben müssen, was für sie letztlich keinen Unterschied gemacht hätte. Aber die Kanne wäre heute vermutlich unter Aison eingeordnet, dort, wo sie, wie ich glaube, auch hingehört. Denn wie Knigge richtig beobachtet hat, sind die heftig in Diagonalen bewegten und wie eine Feder gespannten Körper der Satyrn auf der Kanne für den Stil des Aison charakteristisch⁵⁸. Doch wie steht es mit der Figur der Amymone, dem Ausgangspunkt für die Zuschreibung an den Meidiasmaler? Knigge vergleicht den Kopf der Amymone (Abb. 16) mit dem Frauenkopf auf einer dem Meidiasmaler zugeschriebenen Hydria im Kerameikos (Abb. 17)⁵⁹ und stellt in den Proportionen, der Zeichnung des Profils sowie im Ausdruck geschwisterliche Verwandtschaft fest. In der Tat sind sich die beiden Köpfe erstaunlich ähnlich, das Gesicht der Amymone ist vielleicht ein wenig spitzer und zarter gegeben. Gleich ist ferner der Schmuck, und ähnlich ist auch die unruhige Faltenzeichnung des dünnen Chiton mit den kurzen energischen Strichen. Daß die beiden Köpfe sich dann doch nicht ganz so nah sind,

⁵⁶ Siehe Anm. 26 und 27.

⁵⁷ L. Burn, *The Meidias Painter* (1987) 12 f. 98 M15. Burn bemerkt jedoch (S.13): «I am inclined to think it may be Aison's, but am provisionally retaining it in this survey of the Meidias Painter's work.» Lezzi-Hafter a.O. 340 Nr. 223.

⁵⁸ Knigge a.O. 135 f.

⁵⁹ Siehe Anm. 28. Knigge a.O. 133 f.



Abb. 12-13. Athen, Akr. Mus. 6471 Photo: DAI Athen Neg. Nr. 72/3026 u. 3025.

wie dies auf den ersten Blick erscheint, lehrt die Gegenüberstellung mit dem Athenakopf der Madrider Schale: Hier haben wir die wahre Schwester der Amymone⁶⁰. Es besteht also keine Notwendigkeit, die Kerameikos-Kanne aufgrund der Amymonefigur dem Mediasmaler zuzuschreiben. Bleibt die Frage, ob die beiden Maler, wie Knigge vorgeschlagen hat, identisch sind. Die Unterschiede bei den beiden von Knigge verglichenen Köpfen sind, wie bereits festgestellt, gering. Etwas deutlicher fallen die Unterschiede in der Gewandauffassung ins Auge. Bei Aison folgt das Spiel der Falten bei aller Unruhe im wesentlichen den Körperformen und wird der Fluß des Stoffes nie ernsthaft unterbrochen. Der Meidiasmaler legt die Faltenzeichnung kleinteiliger an; schon früh ist bei ihm die Tendenz zu gegenläufigen Bewegungen und zur Verselbständigung der Faltschwünge zu erkennen, die zu ornamentalen Gebilden erstarren können⁶¹. Ein wichtiges Indiz gegen die Identität der beiden Maler ist jedoch die Zeichnung der Hände und Füße. In den Händen des Meidiasmalers steckt kein Leben. Die Finger sind lang, dünn, manchmal fast spinnenartig,

Lám. III, 2.

⁶⁰ Diese Verwandtschaft hat auch Knigge gesehen (Knigge a.O. 138), sie jedoch nur für ihre These von der Identität Aison/Meidiasmaler verwandt.

⁶¹ Man vergleiche etwa die Faltenzeichnung des Chiton, und zwar vor allem im Bereich der Brustpartie, der rechten sitzenden Frau auf Athen Akr. 6471 (Abb. 20) mit derjenigen der sich anlehenden Frau auf Athen, Keram. 2712 (Abb. 25). Faltenlinien, die sich in einem Wirbel kreisförmig um die Brust legen (linke Brust) sind mir z.B. von Aison nicht bekannt. Bei ihm laufen, wie damals üblich, kleine Striche spitz auf die Brustwarze zu.



Abb. 14-16. Athen, Kerameikos-Mus. 4290.



Abb. 17. Athen, Kerameikos-Mus. 2712. Photo: DAI Athen Neg. Nr. Ker 8068.

wirken steif und zugleich knochenlos. Sie haben wenig mit den lebhaften, 'sprechenden' Händen des Aison gemein. Ähnliches gilt für die Füße. Der Meidiasmaler zeichnet die drei mittleren Zehen flach nebeneinander liegend, sehr schmal und ein großes Stück länger als die große Zehe; auch der Abstand zur kleinen Zehe ist ungewöhnlich groß.

Zwischen der bekannten Phaon-Hydria des Meidiasmalers in Florenz⁶² und der Madrider Schale des Aison liegen vielleicht zehn Jahre. Vergleicht man die Leto der Phaon—Hydria (Abb. 18) mit der Athena der Aison-Schale, so kann man erstaunliche Übereinstimmungen finden, angefangen vom Standschema der Figuren, von der Art wie der Stoff des Peplos um das Spielbein gezogen ist und das Standbein von einer dichten Reihe senkrechter Falten verhüllt ist, über die halbkreisförmige Anordnung der Falten am Überschlag bis hin zur identischen Musterung des Peplos mit Zickzack und kleinen Kreisen. Auch an den Füßen erkennen wir ein gemeinsames Formdetail: Die kleine Zehe ist dreiecksförmig abgespreizt. Die Ausführung der einzelnen Motive und die Linienführung sind bei beiden Vasenbildern jedoch unterschiedlich und sicher nicht nur durch den zeitlichen Abstand der beiden Bilder zu erklären. Die Übereinstimmungen legen aber den Schluß nahe, daß hier eine Werkstatt-Tradition vorhanden war, daß Aison und Meidiasmaler in derselben Werkstatt gearbeitet haben. Doch muß Aison deshalb der Lehrer des Meidiasmalers gewesen sein?

Ich denke, wir sollten das Problem stilistischer, motivischer und typologischer Übereinstimmungen und Divergenzen im Werk zweier Maler im größeren Zusammenhang eines Werkstattbetriebes sehen. Wir müssen ja davon ausgehen, daß Gefäße wesentlich schneller getöpfert als bemalt wurden. Es wird in einer Werkstatt bessere und schlechtere Maler, Anfänger und Routiniers, Figuren- und Ornamentmaler gegeben haben. Ein junger Mann, der anfangs das Handwerk der Vasenmalerei zu erlernen, wird die verschiedenen Maler

Lám. III,

⁶² Florenz 81947, ARV² 1312,2, Beazley Addenda² 361, Burn a.O. 97 M2 Taf. 27-29.



Abb. 18. Florenz 81947. Photo: Soprintendenza alle Antichità d'Etruria Firenze, Neg. Ner. 37502/3.

seiner Werkstatt genau beobachtet, in ihrer Arbeitsweise studiert und dabei von dem einen mehr und dem anderen weniger gelernt haben, wie man Profile, Hände, Füße oder Haare zeichnet. In der ständigen Wiederholung, der Übung solcher Detailformen, wird er früher oder später, je nach Begabung und Interesse, sich von den Vorbildern gelöst und zu einer eigenen Weise, ein Ohr, ein Auge oder eine Hand zu zeichnen, gefunden haben. Es ist aber auch möglich, daß er die eine oder andere Form sein Arbeitsleben lang unverändert beibehielt. Der junge Mann mußte aber nicht nur das Zeichnen von Einzelformen, sondern ganzer Bilder lernen. Auch dabei wird er sich in den Motiven und Kompositionen zunächst an die Vorlagen der Werkstatt gehalten haben, nicht nur der Einfachheit halber, sondern weil sie sich bewährt hatten und Kunden fanden. Als Mitglied eines Handwerksbetriebes mußte er lernen, für einen Markt zu produzieren. Selbstverständlich wird er dabei im Rahmen der vorgegebenen Möglichkeiten seiner Begabung und Neigung gemäß bestimmte Themen und Kompositionen bevorzugt ausgeführt und andere seinen Kollegen überlassen haben.

Wir können uns somit vorstellen, daß auch der junge Meidiasmaler die eine oder andere Detailform von Aison gelernt, daß er dieselben Werkstattvorlagen wie dieser benutzt hat. In diesem Sinne kann man Aison als Lehrer des Meidiasmalers verstehen. Er war aber sicher nicht dessen einziger Lehrer und wahrscheinlich auch nicht der wichtigste⁶³. Der Meidiasmaler hatte wohl ein anderes Temperament, andere Vorlieben und Begabungen als Aison. So war er

⁶³ Hier sei an den Eretriamaler erinnert, den vieles mit dem Meidiasmaler verbindet und der in der Literatur zeitweise als der Lehrer des Meidiasmalers galt, dazu Burn a.O. 11, ferner an den Heimarmenemaler, Burn a.O. 12.



Abb. 19-20. Berlin F 2531. Photo: Antikemuseum Berlin, Staatl. Mus. Preuß. Kulturbesitz. Jutta Tietz-Glagow u. Ute Jung.

offensichtlich weniger als Aison an der plastischen Wiedergabe männlicher Körper interessiert und hatte einen eindeutig stärkeren Hang zum Ornamentalen. In seinen Bildern dominieren die reich geschmückten, kostbar gekleideten Frauen, die Welt des Eros und der Musik. Heroische Kämpfe und Jünglinge in der Palästra waren nicht sein Thema⁶⁴.

Es gibt jedoch einen Zeitgenossen des Meidiasmalers, in dem ich weit eher als im Meidiasmaler einen Schüler des Aison, im Sinne einer geistigen Verwandtschaft, sehen möchte: Aristophanes (Abb. 19-20)⁶⁵. In dessen Bildern, vorzugsweise auf Schalen, finden sich nicht nur Detailformen, wie die Doppellinie über dem Nabel, die uns von Aison her vertraut sind. Viel wichtiger ist, daß er wie Aison Themen aus der heroischen Vergangenheit gewählt hat, die er ebenfalls in aktionsreichen Szenen mit heftig bewegten Figuren dargestellt hat, freilich nicht so elegant, so virtuos und so spannungsgeladen wie Aison⁶⁶. Darüber hinaus hat er, was am Ende des 5. Jhs. v. Chr. ja nicht mehr üblich war, signiert, und zwar wie Aison im Innenbild der Schalen unterhalb der Standlinie.

⁶⁴ Siehe dazu Burn a.O. 15 ff. bes. 81 ff.

⁶⁵ Berlin Antikemuseum F 2531, ARV² 1218,1. Beazley Addenda² 363, Antikemuseum Berlin (1988) 123 Vitrine 9,1 Nr. 3. Zu Aristophanes: ARV² 1318 f. Beazley Addenda² 363, Burn a.O. 45 f. 102 Al-6. —F. Hauser hatte in FR III 46 ff. Aristophanes mit dem Meidiasmaler gleichgesetzt.

⁶⁶ Wir haben von Aristophanes zwei Kentauromachie— und eine Gigantomachie-Darstellung. Es liegt sicher nur am Zufall der Erhaltung, daß wir bis jetzt keine Amazonomachie von ihm haben.