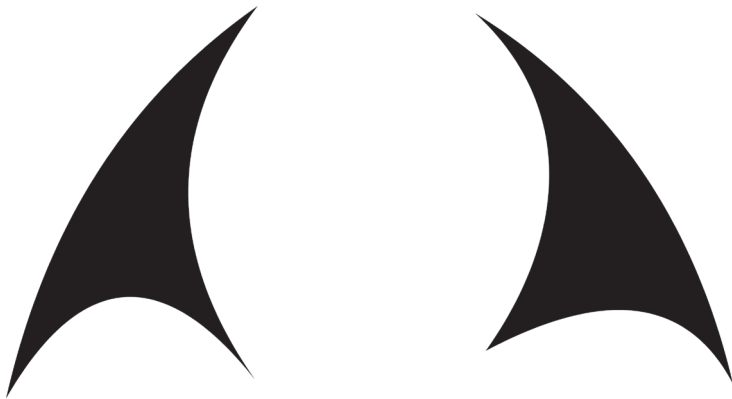


Mainzer Winckelmann-Blätter

*Arbeitsbereich Klassische Archäologie
Institut für Altertumswissenschaften
Johannes Gutenberg-Universität Mainz*



Mainz, 4. Dezember 2023



Abb. 1 Augenolpe Mainz 87

Die Mainzer Augenolpe

Unter der Inventarnummer 87 beherbergt die Mainzer Sammlung eine Weinkanne bzw. Olpe¹, die als Einzelstück zwar unauffällig bleibt, aber eine überraschende und spielerische Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Malerei, Imagination und Realität sowie mit dem Bildraum und seinem realen Träger bietet, auf die im Folgenden ein Schlaglicht geworfen werden soll.

* In den Anmerkungen abgekürzt werden folgende (Reihen-)Werke:

ABV = J. D. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters* (Oxford 1956)

Bothmer 1960 = D. von Bothmer, *New Vases by the Amasis Painter*, *AntK* 2, 1960, 71–80

Bothmer 1985 = D. von Bothmer, *The Amasis Painter and His World. Vase-Painting in Sixth-Century B.C. Athens*. Ausstellungskatalog New York (Malibu 1985)

Clark 1992 = A. J. Clark, *Attic Black-figured Olpai and Oinochoai* (Ann Arbor 1992)

Clark 2009 = A. J. Clark, *Some Practical Aspects of Attic Black-figured Olpai and Oinochoai*, in: A. Tsingarida – L. Bavay (Hrsg.), *Shapes and Uses of Greek Vases (7th–4th centuries B.C.)*. Proceedings of the Symposium held at the Université libre de Bruxelles 27–29 April 2006, *Études d'archéologie* 3 (Brüssel 2009) 89–109

CVA = *Corpus Vasorum Antiquorum*

Lowis 1999 = B. Lowis, *Augen für die Vasen*, in: K. Junker (Hrsg.), *Aus Mythos und Lebenswelt. Griechische Vasen aus der Sammlung der Universität Mainz* (Worms 1999) 39–42

Martens 1992 = D. Martens, *Une esthétique de la transgression. Le vase grec de la fin de l'époque géométrique au début de l'époque classique* (Gembloux 1992)

Moore – Philippides 1986 = M. Moore – M. Z. P. Philippides, *Attic Black-figured Pottery, Agora 23* (Princeton 1986)

Rocco 2008 = G. Rocco, *La ceramografia protoattica. Pittori e botteghe (710–630 a.C.)*, *Internationale Archäologie* 111 (Rahden 2008)

Scheibler 1961 = I. Scheibler, *Olpen und Amphoren des Gorgomalers*, *JdI* 76, 1961, 1–47

Stähli 2022 = A. Stähli, *Parapiktorialität: Rahmenbedingungen einer praxeologischen Ästhetik in der Antike*, in: A. Gerok-Reiter – J. Robert – M. Bauer – A. Pawlak (Hrsg.), *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Prinzipien* (Berlin 2022) 393–443, <https://doi.org/10.1515/9783110719963-011>

Steinhart 1995 = M. Steinhart, *Das Motiv des Auges in der griechischen Bildkunst* (Mainz 1995)

1 Publiziert bisher in CVA Mainz, Universität (1) 40 Taf. 38, 1–3; Lowis 1999; weitere Erwähnungen in der Literatur bei Bothmer 1960, 77; K. Schauenburg, *Eine neue Amphora des Efeumalers*, *AA* 1963, 428 Anm. 48; Clark 1992, 70 Nr. 140; 91 f. Die Vase hat keine Aufnahme in J. Beazley's ABV und die einschlägigen Nachtragswerke dazu gefunden. Sie wird in der Beazley Archive Pottery Database (BAPD) unter der Nummer 12034 geführt.

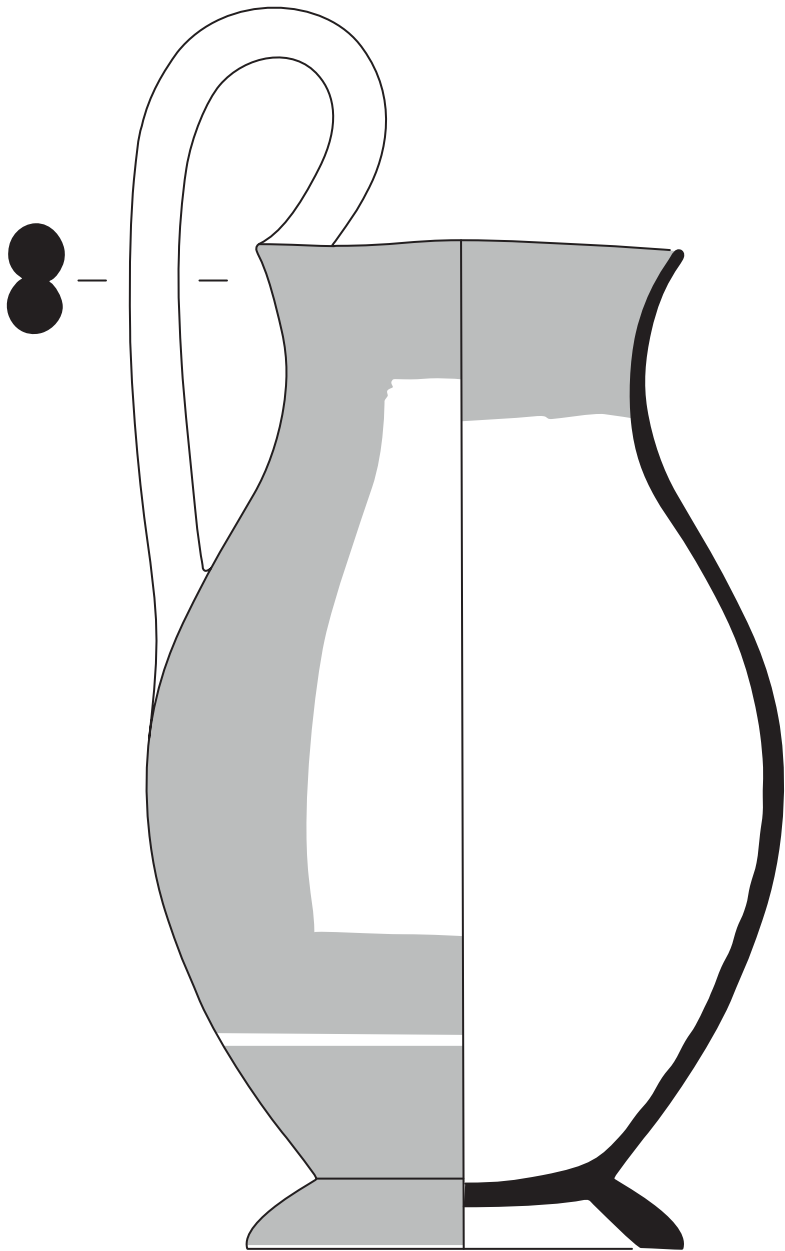


Abb. 2 Augenolpe Mainz 87 (Maßstab 1:2)

Die genaue Herkunft der Vase, die ca. 530/20 v. Chr. in Athen geschaffen wurde, ist unbekannt. Sie entstammt einer der beiden Privatsammlungen, mit deren Ankäufen 1954 der Gründungsbestand der Mainzer Sammlung gebildet wurde. Alexander Freiherr von Senarclens-Grancy (1880–1964) kam als Marineoffizier und Diplomat bis 1920 weit herum und weilte längere Zeit in Rom, Athen und Istanbul; später war er Agent des exilierten Ex-Kaisers Wilhelm II. Die Vase hatte er zu einem unbekanntem Zeitpunkt im Kunsthandel erworben – mutmaßlich wenig vor 1917 in Griechenland oder Italien². Das Stück bleibt damit ohne Fundinformationen; aufgrund der guten Erhaltung kann man vorsichtig von einem Grabfund ausgehen. Der öffentliche Besitz der Vase ist auch nach heutigen Maßstäben unbedenklich.

Zunächst seien die grundlegenden Daten zu Form und Stil der Kanne zusammengetragen, bevor ausführlicher auf zwei rätselhafte ‚sphärische Dreiecke‘ auf ihrer Rückseite eingegangen wird.

Die Vase

Der schlanke Körper der Kanne misst vom Echinusfuß bis zur Lippe 27 cm³ und entstand auf der Töpferscheibe vermutlich in einem Zug⁴. Die Dicke der Gefäßwand beträgt an der Lippe nur etwa 5 mm und das Gefäß wiegt, trotz des bei der Restaurierung reichlich verwendeten Gipses, nur 1113 g. In einem zweiten Arbeitsschritt drehte der Töpfer die Vase mutmaßlich auf den Kopf,

2 Zur Person und Sammlung s. E. Böhr, „In ein unmittelbares Verhältnis zu den Denkmälern kommen“. Aufbau der Originalsammlung durch Roland Hampe am Institut für Klassische Archäologie der Universität Mainz, MainzZ 115/116, 2020/2021, 239 f. Im British Museum wird gemäß interner Dokumente davon ausgegangen, dass die Sammlung vor dem Ersten Weltkrieg zusammengetragen wurde: British Museum, Alexander Ludwig von Senarclens-Grancy, www.britishmuseum.org/collection/term/AUTH229565 (17.10.2023). Innerhalb der Sammlung besaß die Olpe die Inv. 47, wie Aufschriften am Boden der Vase zeigen.

3 Am präzisesten sind wohl die Messungen von Thomas M. Weber, aufgenommen im Zuge der Erstellung einer Zeichnung in den 1980er Jahren, die hier für Abb. 2 umgezeichnet wurde (für Hinweise zur Zeichnung danke ich Thomas M. Weber): H 26,97 cm; H mit Henkel 33,27 cm; Dm 17,0; Dm Fuß 11,6 cm. Leicht abweichende Maße sind auf der Inventarkarte und im CVA angegeben: H 26,6 cm; H mit Henkel 31,6 cm; Dm 17,1 cm; Dm Fuß 11,5 cm.

4 Am Übergang von Bauch zu Hals lässt sich im Innern ein leicht verdickter Abschnitt ertasten, der allenfalls eine gut geglättete Verbindung zwischen zwei separat getöpften Teilen darstellen könnte – eher aber ist die Vase in einem Zug getöpft worden.

höhlte die Unterseite des Fußes aus, dann bog er die Lippe an zwei Stellen seitlich sowie am Henkelansatz leicht ein, um die Kleeblattmündung herzustellen. Als letztes erfolgte das Ansetzen des aus zwei Tonwülsten vorgeformten, sich hoch über die Lippe aufwölbenden Henkels⁵. Die Form des tongrundig belassenen Henkels akzentuierte der Maler durch vier etwas ruckelige Linien jeweils seitlich und oben auf den beiden Tonwülsten.

Nach dem Abwischen der Oberfläche und dem Auftrag des sog. Miltos, eines stark verdünnten rötlich brennenden Schlickers, mit dem Schwamm oder Lappen, rahmte der Maler zunächst mit Pinsel und schwarzbrennendem Glanzton das Bildfeld, das er nicht mittig gegenüber dem Henkel platzierte, sondern fast vollständig auf die Seite rechts vom Henkel verschob. Auf der gegenüberliegenden Seite umriss er oberhalb des größten Durchmessers zwei spiegelsymmetrisch zueinander stehende Dreiecke mit jeweils einer nach außen gebogenen Außenkante, die übrigen beiden Seiten sind jeweils konkav eingebogen. Diese ‚sphärischen Dreiecke‘ können zusammen als Auge gelesen werden, weshalb die Olpe als Augenolpe bezeichnet werden kann. Dazu später mehr. Zusätzlich legte der Maler mit dem Pinsel die Position eines tongrundigen Streifens im unteren Viertel des Vasenkörpers fest, indem er den Pinsel stabil hielt, während er die Olpe einmal um ihre Achse drehte. Es folgte der Auftrag des schwarzbrennenden Tonschlickers auf alle nicht ausgesparten Flächen, wobei sich die Pinselführung sehr gut nachvollziehen lässt. Im Innern wurden nur die obersten 5 cm geglättet und bepinselt, am Fuß blieben Unterseite und Kante unbemalt. Im tongrundigen Innern der Vase sind noch schwach Drehspuren tastbar. Die unbemalte Unterseite trägt keine Markierungen – abgesehen von der einmal mit Bleistift und einmal auf einem aufgeklebten Zettelchen vermerkten älteren Inventarnummer 47 der Sammlung Senarclens-Grancy sowie der aktuellen Nummer 87 in Tusche.

Form und Bemalungsschema der Mainzer Augenolpe entsprechen damit genau einer standardisierten Spezialform, deren Entwicklung mittlerweile gut bekannt ist⁶ und die ich hier kurz referiere. Erstmals finden sich Olpen mit

5 Zur Herstellung von Olpen ausführlich T. Schreiber, *Athenian Vase Construction. A Potter's Analysis* (Malibu 1999) 197–202. Zur Vasenform und ihrer Verwendung allgemein: B. A. Sparkes – L. Talcott, *Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th Centuries B.C., Agora 12* (Princeton 1970) 76 f.; Moore – Philippides 1986, 39 f.; Clark 2009.

6 Zu den Augenolpen s. E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* (München 1923)

durchgehendem Profil, Kleeblattmündung, hohem Henkel, Echinusfuß und Augendekor ab der Mitte des 7. Jhs. in der sog. protoattischen, orientalisierenden Stilphase der griechischen Vasenmalerei. Bei der frühesten bekannten Augenolpe, gefunden auf der Athener Agora (Abb. 3 oben), aus den Jahren 640/30 v. Chr. ist das Bildfeld der Vorderseite mit einer Löwenprotome gefüllt und noch wesentlich größer als bei der Mainzer Vase⁷. Dieses frühe Exemplar findet seine Nachfolge in einer mit über 30 erhaltenen Stücken relativ großen Gruppe früh-schwarzfiguriger Augenolpen aus den ersten Jahrzehnten des 6. Jhs.⁸, die in der Regel das Bild eines einzelnen Tieres oder Mischwesens (Löwe, Eber, Widder, Hahn, Sphinx, Sirene etc.) im Bildfeld zeigen (Abb. 3 zweite und dritte Reihe). In derselben Zeit entstehen auch in Korinth einige wenige Imitate solcher attischen Stücke⁹. Aus der attischen Gruppe heben sich die Werke des Gorgo-Malers heraus, bei dem wir ein klar umrissenes Bildfeld mit Ornamentfries am oberen Abschluss sehen¹⁰. Dieses Stilmerkmal ist auch auf anderen Gefäßformen zu finden, die dem Maler zugeschrieben werden¹¹. Ebenfalls nur bei diesem Maler besitzt das tongrundige Band unterhalb des Bildfeldes exakt denselben Durchmesser wie die Außenkante des Fußes. Nach ca. 580 v. Chr. werden solche Olpen nicht mehr produziert, bis der Amasis-Maler 30 Jahre später das altertümliche Modell noch einmal – leicht verschlankt – wiederbelebte. Wiederum nur bei ihm korrespondieren erneut Durchmesser von Band und Fuß. Das Bildfeld besetzte er neu mit mehrfigurigen Szenen, mit heimkehrenden Jägern und Kriegerern sowie einmal mit einer Göttersammlung. Etwa ein Dutzend dieser späten Augenolpen sind heute

260; J. D. Beazley – H. G. G. Payne, *Attic Black-figured Fragments from Naucratis*, JHS 49, 1929, 253 f.; ABV 14–15. 445–446; E. T. H. Brann, *Protoattic Well Groups from the Athenian Agora*, *Hesperia* 30, 1961, 348 f.; Scheibler 1961; Beazley Para. 9. 192; Moore – Philippides 1986, 39 f.; Beazley *Addenda*² 4 (14.12–15.36). 113 (445); Clark 1992, 32 f.; Martens 1992, 317–325; Steinhart 1995, 39–44.

7 Athen, Agora Museum P 22550: E. T. H. Brann, *Late Geometric and Protoattic Pottery. Mid 8th to Late 7th Century B.C.*, *Agora* 8 (Princeton 1962) 93 Nr. 544 Taf. 33; Clark 1992, 27–35; Martens 1992, 318 Abb. 144; Rocco 2008, 143–150 BAr 3 (Bottega del Pittore della Brocca degli Arieti) mit weiterer Lit.

8 ABV 14 f.; Beazley Para. 9; Beazley *Addenda*² 4.

9 Steinhart 1995, 40 mit Anm. 346. Ein weiteres, wohl späteres Stück aus Korinth ist BAPD 1004271, Gotha, Schlossmuseum, AHV 276.

10 ABV 9.11–15; *Paralipomena* 3 (9.11–15); Scheibler 1961.

11 R. M. Cook, *Greek Painted Pottery*³ (London 1997) 77.



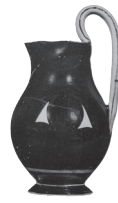
Protoattisch ca. 640/30 v. Chr.

a. Athen Agora P 22550



Gorgo-Maler
ca. 590 v. Chr.

b. Hamburg 1960.6



c. München 8757



Gruppe früher
Olpen ca. 580/70 v. Chr.

d. Berlin F1658

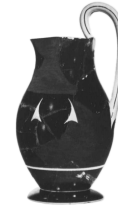


e. Paris Louvre A474



Amasis-Maler
ca. 540/30 v. Chr.

f. Paris Louvre F30



g. Würzburg 332



Elbows-Out-Maler ca. 530/20 v. Chr., h. Paris CdM 180 Maler des Jenaer Kaineus, i. Berkeley 8.3379

Abb. 3 Formentwicklung von Augenolpen

bekannt, knapp die Hälfte davon vom Amasis-Maler¹² (Abb. 3 vierte Reihe); jeweils nur Einzelstücke von anderen Malern derselben Zeitstellung wie dem Elbows-Out-Maler oder dem Maler des Jenaer Kaineus¹³ (Abb. 3 unten).

Gedient haben Olpen, wie alle Oinochoen, zum Schöpfen von Wein am hohen Henkel aus einem großen Mischgefäß¹⁴, dem Krater, und zum Ausgießen in das Trinkgefäß, gelegentlich wohl auch für Trankspenden oder direkt zum Trinken¹⁵. Dass im Inneren Flüssigkeiten nicht über längere Zeit gelagert wurden, zeigt bereits der dort fehlende Glanzton. Mehrfach wurde die naheliegende Vermutung geäußert, die dezentrale Lage des Bildfeldes ermögliche es dem rechtshändigen Mundschenk, dem Zecher beim Einschenken das Bildfeld vorzuhalten oder aber seine komplette Sichtbarkeit beim Aufhängen am Henkel zu gewährleisten¹⁶.

Bleibt anzumerken, dass die Größen aller genannten Stücke mit Höhen des Körpers von meist um die 20 cm auffällig homogen sind. Die mit 27 cm deutlich größere Mainzer Olpe bildet demgegenüber, gemeinsam mit einer Olpe des Amasis-Malers in New York und einer weiteren in Athen¹⁷, eine Ausnah-

12 **1. London**, British Museum B52, BAPD 310458, H 20,7 cm: ABV 153.31; Bothmer 1985, 138 f. – **2. Paris**, Louvre F30, BAPD 310456, H 21,5 cm: ABV 152.29; Bothmer 1985, 140–142. – **3. Würzburg**, Martin von Wagner Museum L332, BAPD 310457, H 21,6 cm: ABV 152.30; Bothmer 1985, 143 f. – **4. New York**, Metropolitan Museum of Art 59.11.17, BAPD 350472, H 27 cm: Bothmer 1985, 147–149; Beazley Addenda² 44. – **5. Oxford**, Ashmolean Museum 1929.19, BAPD 310465, Fragment: ABV 153.38; Bothmer 1985, 145 f. – Daneben gibt es eine Reihe weiterer Fragmente von Olpen des Amasis-Malers, bei denen unklar bleibt, ob sie einst ein Auge trugen.

13 **1. Paris**, Cabinet des Médailles 180, Elbows-Out-Maler, BAPD 301407, H 23 cm: ABV 249.10. – **2. Berkeley**, Hearst Museum 8.3379, Maler des Jenaer Kaineus, BAPD 320471, H mit Henkel 27 cm: ABV 436.2. – **3. Athen**, Agora Museum P 1227, BAPD 330092, H 26,4 cm: ABV 445.5; Moore – Philippides 1986, 189 Nr. 680. – **4. Tarquinia**, Museo Nazionale Tarquiniese 594, BAPD 330095, H 17 cm: ABV 445.8. – **5. Tarent**, Museo Archeologico Nazionale 117227(?), BAPD 21759(?): Clark 1992, 72 Nr. 147bis. Daneben gibt es eine Reihe weiterer Olpen, bei denen es aufgrund der Fragmentierung oder des Publikationsstands unklar bleibt, ob sie einst ein Auge trugen.

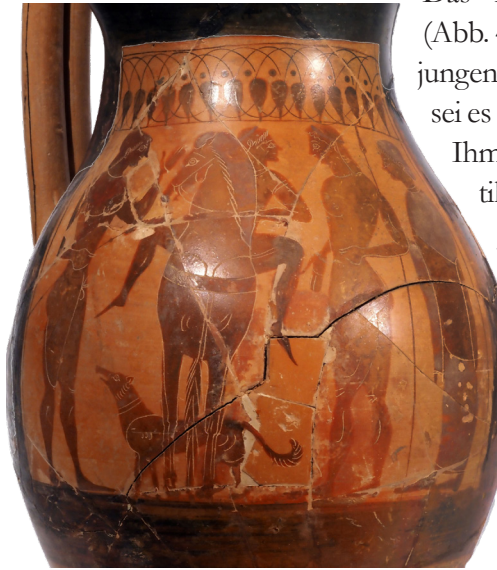
14 Zahlreiche Vasenbilder zeigen den Moment des Schöpfens mit Olpen z. B. C. Fournier-Christol, *Catalogue des Olpés attiques du Louvre de 550 à 480 environ* (Paris 1990) 12–14; Clark 2009, 104 Abb. 3, oder Stähli 2022, 411 Abb. 4.

15 Clark 2009.

16 C. H. E. Haspels, *Attick Black-figured Lekythoi* (Paris 1936) 13–15; Moore – Philippides 1986, 40; Lowis 1999, 41.

17 s. oben Anm. 12 Nr. 4 und Anm. 13 Nr. 3.

me. Die Normierung in zwei Größenklassen zeigt, dass die Töpfer bestimmte Füllmaße anpeilten. Hiervon zeugt auch eine kleine Gruppe von Olpen – die sog. Kriton-Gruppe –, bei der das gesamte Gefäß bis auf ein kleines ausgespartes Etikett auf der Front mit schwarzem Glanzton überzogen wurde. Auf dem Etikett signierte der Töpfer; bei einem Stück in Paris¹⁸ wird zusätzlich präzisiert: „Λυσίας μ'έποίησεν· ἡμίχων εἰ<μι> – Lysias hat mich getöpfert, ich fasse eine halbe Chous“. Das Hohlmaß „eine halbe Chous“ misst theoretisch 1,64 l; die sprechende Pariser Olpe fasst komplett gefüllt 1,65 l¹⁹, die Mainzer Olpe komplett gefüllt etwa das Doppelte, nämlich 3,1 l²⁰. Das kommt dem theoretischen Wert der Maßeinheit „Chous“ von 3,28 l ausreichend nahe und zeugt von der Fähigkeit und Erfahrung des Töpfers.



Das Bildfeld der Mainzer Augenolpe (Abb. 4) zeigt in der Bildmitte frontal einen jungen Mann auf einem Pferd ausreitend, sei es zur Jagd, zum Kampf oder Training.

Ihm zugewandt stehen zwei nackte, gestikulierende Jünglinge. Ein vierter Jüngling im Mantel mit aufgestelltem Speer schließt sich rechts an; ein Hund zu Füßen des Pferdes adressiert den links Stehenden, der seinen Speer diagonal ins Zentrum richtet. Die beiden Figuren in der Bildmitte, Reiter und Stehender, sind dadurch leicht betont, da sie sich einander zuwenden und beide bekränzt sind, auch tragen sie keine Speere wie

Abb. 4 Das Bildfeld der Mainzer Augenolpe: Die soziale Elite Athens im Gespräch

18 Paris, Louvre F339, BAPD 330103, H mit Henkel 27,4 cm: ABV 446.2. Zur Kriton-Gruppe allg. ABV 446; Beazley Paralip. 192; Clark 2009, 95.

19 Clark 2009, 95.

20 Gemessen habe ich wie üblich durch Auffüllen mit Reis. Die einzigen mir bekannten Volumenmessungen von Augenolpen sind 1,395 l bei einer Olpe des Gorgo-Malers, gefüllt bis 2 cm unter den Rand, und 2,8 l bei der bis zum Beginn des Tonschlickerauftrags 4,5 cm unter dem Rand gefüllten Olpe des Amasis (oben Anm. 12 Nr. 4), die der Mainzer Vase in der Größe entspricht. Für die Maße s. Bothmer 1985, 149; Clark 2009, 95.

die Beistehender. Oben abgeschlossen wird das Bildfeld von einer Knospenkette, wobei ganz links zwei der über die Knospen gesetzten Tupfen vergessen wurden. Der Maler scheint sich auch sonst bemüht zu haben, rasch voranzukommen: Vorzeichnungen sind nicht feststellbar, fast durchwegs arbeitete er mit dem Pinsel; mit rotbrennendem Tonschlicker hervorgehoben wurden nur Brustband und Mähne des Pferdes, die Kränze und der Mantel sowie, kaum erhalten und bisher übersehen, der obere Bereich des Hundehalses und – mit Ringen umrandet – die Brustwarzen der beiden nackten Stehenden. Anders als bei den Augenpolpen des Amasis-Malers ist die Lippe des Gefäßes nicht rot akzentuiert. Mit dem Linierhaar aufgesetzte Relieflinien verwendete der Maler nur rechts und links als Bildfeldbegrenzungen, oberhalb und unterhalb des Ornamentbandes, bei den Bögen der Knospenkette und für die Speere. Die Ritzungen sind schwungvoll ausgeführt – auf die Angabe von Details wie einzelner Finger verzichtet der Maler. Für die Deutung des Bildes hat Brigitte Lowis die Gesprächssituation bei der Verabschiedung des Reiters hervorgehoben²¹.

Den Gesamteindruck der Vase und die Lesbarkeit des Bildes beeinträchtigt stark, dass der schwarze Glanzton nur im Bereich der Lippe wirklich schwarz ist, ansonsten vor allem bei den Figuren eher ins Rötliche changiert, was auf eine mangelhafte Temperatursteuerung beim Brennvorgang oder einen zu stark verdünnten Tonschlickerauftrag zurückzuführen ist.

Erhalten ist das Stück vollständig, wenn auch in zahlreiche Fragmente zerscherbt. Fehlstellen liegen vor allem um die Ansatzstellen des Henkels herum. Beim Zusammensetzen wurden die Brüche teilweise gefüllt und übermalt²². Auf weiten Teilen der Innenseite zeugen von dieser Restaurierungsmaßnahme Auftragungen eines orange-rötlichen Gipses, der die Vase wesentlich stabilisiert. Wann und wo die Olpe restauriert wurde, ist nicht bekannt; sie kam im vorliegenden Zustand in die Mainzer Sammlung.

Der Stil

Um die Mainzer Olpe innerhalb der Athener Vasenmalerei angemessen positionieren und würdigen zu können, ist ein Blick auf ihren Malstil unerlässlich. Roland Hampe hatte die Vase 1959 im Mainzer Band des *Corpus Vasorum* als „in

21 Lowis 1999, 40.

22 Zur genauen Lage der Übermalungen und Ergänzungen s. CVA Mainz, Universität (1) 40.

der Art des Amasis-Malers“ beurteilt. Was genau ist damit gemeint? Der große Vasenforscher des 20. Jhs. John Davidson Beazley, der er es sich zur Lebensaufgabe gemacht hatte, alle bemalten Vasen aus Athen anhand ihres Malstils einer Künstlerpersönlichkeit zuzuweisen und auf diesem Weg eine feingliedrige stilistische Entwicklungsgeschichte dieses Kunsthandwerks zu schreiben, benutzte die Floskel „in the manner of [...]“, um anzuzeigen, dass die Vase entweder (1) ähnlich wie die Vasen eines Malers ist, aber sicher nicht von seiner Hand, (2) ähnlich ist, aber zu wenig Informationen oder detaillierte Abbildungen vorliegen, um sicher sein zu können, dass sie von dem fraglichen Maler stammt, oder (3) ähnlich und gut bekannt ist, es aber dennoch unklar bleibt, ob sie von der Hand des fraglichen Malers ist²³. In unserem Fall dürfte Hampe die Bezeichnung gewählt haben, weil, wie bereits besprochen, mindestens fünf ähnliche Augenolpen von der Hand des Amasis-Malers bekannt sind und die Bildkomposition an den Amasis-Maler erinnert. Vermutlich war sich Hampe aber durchaus bewusst, dass die Vase keinesfalls von der Hand des Amasis-Malers selbst bemalt worden war, so spezifiziert er lapidar: „Komposition und Malweise ganz in der Art des Amasis-Malers, in der Ritzung Abweichungen“²⁴. Jedenfalls rückte die Vase damit in den Dunstkreis eines der bekanntesten ‚großen‘ Meister der schwarzfigurigen Vasenmalerei, dem 1956 durch Semni Karouzou eine Monographie und 1985/86 gar eine eigene Ausstellung gewidmet wurde²⁵. Der Amasis-Maler zeichnet sich durch eine fast immer sorgfältige und aufwendige Malerei bzw. Ritzung aus und verwendet ein charakteristisches, wenn auch etwas repetitives Figurenrepertoire, in dem immer wieder speer- oder kranztragende Beifiguren vorkommen, wie das aber auch von anderen Malern der Zeit bekannt ist. Er konnte daneben aber auch innovativ sein und fertigte eine Serie charmanter und beschwingter Zeichnungen von Satyrn und Mänaden an. Den Namen des Amasis-Malers kennen wir nicht genau. Etwa ein Dutzend seiner Vasen hat der Töpfer Amasis signiert; Maler- und Töpferhand sind bis auf ganz wenige Ausnahmen immer exklusiv miteinander kombiniert. Ob es sich aber um ein und dieselbe Person oder ein eng kollaborierendes Gespann handelt, wissen wir nicht mit letzter Sicherheit²⁶.

23 ABV X.

24 CVA Mainz, Universität (1) 40.

25 S. Karouzou, *The Amasis Painter* (Oxford 1956); Bothmer 1985.

26 Zuletzt H. P. Isler, *Der Töpfer Amasis und der Amasis-Maler. Bemerkungen zur Chro-*

Woran erkennt man nun, dass die Mainzer Vase nicht vom Amasis-Maler geschaffen wurde, wenn doch die spezielle Vasenform und ihr typisches Dekorationsschema sowie die Gesamtkomposition des Bildfeldes mit den Beifiguren so sehr an dessen Werke erinnern? Bereits Hampe merkte an, dass bei der Knospenkette „die Spitzen im Amasiskreis sonst stehend“ gezeichnet sind²⁷. Tatsächlich zeigen die Spitzen der Knospen beim Amasis-Maler ohne Ausnahme immer nach oben²⁸. Auch sonst lassen sich schnell Unterschiede finden: Die Hunde des Amasis-Malers haben eine etwas schweineartige Schnauze, sind immer von gespannter Körperhaltung mit nach oben eingedrehtem Schwanz²⁹ (Abb. 6). Der Hund auf der Mainzer Olpe (Abb. 5) scheint dagegen charakteristischer getroffen zu sein, und seine Rute pendelt locker nach unten. Besonders deutlich werden die Unterschiede zwischen der Mainzer Vase und den Werken des Amasis-Malers in der Detailzeichnung, z. B. bei den Ritzungen von Knie und Beinmuskulatur oder der Pferde in Vorderansicht³⁰.



Abb. 5 Hund der Mainzer Olpe



Abb. 6 Hund des Amasis-Malers

nologie und zur Person, *JdI* 109, 1994, 93–114.

27 CVA Mainz, Universität (1) 40.

28 Zu den Knospenketten des Amasis-Malers ausführlich: Bothmer 1960, 77; H. P. Isler, *Der Töpfer Amasis und der Amasis-Maler. Bemerkungen zur Chronologie und zur Person*, *JdI* 109, 1994, 102–104.

29 Nur bei der Olpe in London (oben Anm. 12 Nr. 1) lässt der Hund die Rute hängen.

30 Für die einzigen Pferde des Amasis-Malers in Vorderansicht s. London, British Museum B524 (Bothmer 1985, 163–165 Nr. 37). Überhaupt zeichnet der Amasis-Maler Pferde nur selten. Für die Darstellungsvarianten von Pferden in Vorderansicht allgemein vgl. M. Moore, *Horses on Black-figured Greek Vases of the Archaic Period: ca. 620–480 B. C.* (Ann Arbor 1971) 299–306 Abb. 7. Die hier vorliegende Variante kommt ähnlich, aber doch deutlich anders, beim Maler von Louvre F6 und dem Schaukelmaler vor, Ebd. 303 f.

Auch die Töpferarbeit dürfte nicht von Amasis stammen, wie vor allem ein Vergleich der publizierten Fußprofile nahelegt³¹. Sieht man sich hingegen unter den Vasenmalern derselben Zeitstellung ein wenig um, wird man schnell fündig: Auf Vasen des „Malers der Nikosia Olpe“ finden sich dieselben Knospenketten, dieselben Reiter in Vorderansicht, dieselben beistehenden Jünglingsfiguren (Abb. 7 und 8), jeweils mit bis ins Detail entsprechenden Ritzungen der – für die Handschrift eines Malers oftmals charakteristischen – Details wie Knien (Abb. 9 und 10), Händen (Abb. 11 und 12) und Ohren³². Mit dem Notnamen „Maler der Nikosia Olpe“ bezeichnete Beazley einen Vasenmaler, der durch seinen lockeren, rasch ausgeführten Zeichenstil und ein relativ begrenztes Bildrepertoire auffällt³³. Seine immer wieder in unterschiedlichen Ausschnitten und variierender Figurenauswahl gezeigte Kernszene umfasst ausreitende oder sich rüstende Jünglinge, verabschiedet von einem sitzenden Alten, seltener auch einer Schwester, gerahmt von speertragenden, nackten oder in Mäntel gehüllten Beistehern – die adlige Athener Gesellschaft im Kleinformat³⁴. Gerne malt er Sphingen unter die Henkel. Weniger häufig bringt er Dionysisches oder Mythologisches (vor allem Theseustaten). In der „Beazley Archive Pottery Database“ sind 51 Vasen von ihm aufgeführt. Überwiegend bemalt er Halsamphoren, Schalen und Skyphoi. Die namensgebende Olpe in Nikosia ist ebenso wie ein zweite in Paris zwar von der Form her ähnlich, besaß aber wohl einen niedrigeren Henkel und Fuß sowie ein zentral platziertes Bildfeld und dementsprechend kein Auge auf der Rückseite³⁵.

31 So bereits mit Bezug auf die Mündung Clark 1992, 91 f. Zeichnungen der Fußprofile von Olpen des Amasis-Malers: Bothmer 1985, 139 Abb. 26; 142 Abb. 27; 144 Abb. 28; 149 Abb. 30; Clark 1992, fig. 3. 4.

32 Die Zuschreibung an den Maler der Nikosia Olpe findet sich bereits bei Bothmer 1960, 77 und Clark 1992, 70 Nr. 140; 91 f.

33 ABV 199. 689 (Painter of Louvre F28); 452 f. 698 (Painter of the Nicosia Olpe); Beazley Paralip. 196 f. (Werk des “Painter of Louvre F28” mit dem “Painter of the Nicosia Olpe” vereint); Beazley Addenda² 114; CVA München, Antikensammlungen (13) 43–46.

34 Vgl. die Mainzer Schale des Amasis-Malers (Inv. 88) und die Deutung der Figuren durch: K. Junker, Flügelmänner des Amasis-Malers, in: K. Junker (Hrsg.), Aus Mythos und Lebenswelt. Griechische Vasen aus der Sammlung der Universität Mainz (Worms 1999) 34–38.

35 Nikosia, Cyprus Museum C809, Maler der Nikosia Olpe, BAPD 330183: ABV 452.1; E. Gjerstad, Greek Geometric and Archaic Pottery found in Cyprus (Stockholm 1977) 51 f. Nr. 497 Taf. 54, 5. Ein Auge wird in der knappen Beschreibung Gjerstad’s nicht erwähnt, auch fehlt hier das tongrundige Band zwischen Fuß und Bildfeld wie auch sonst bei Olpen derselben Form mit zentral platziertem Bildfeld ohne Auge, z. B. ebenfalls vom Maler der Nikosia

Dass der Maler der Nikosia Olpe, ebenso wie z. B. der Elbows-Out-Maler, sich eng an dem Vorbild des Amasis-Malers orientiert, wurde mehrfach hervorgehoben. Unklar bleibt dagegen wie solches ‚Abspicken‘ zu erklären ist. Arbeiteten die Maler vielleicht in derselben oder in einer räumlich benachbarten Werkstatt³⁶?



Abb. 7 Mainzer Augenolpe



Abb. 8 Maler der Nikosia Olpe



Abb. 9 Mainzer Augenolpe



Abb. 10 Maler der Nikosia Olpe



Abb. 11 Mainzer Augenolpe



Abb. 12 Maler der Nikosia Olpe

Olpe: Paris, Louvre F28, BAPD 302575: ABV 199.1; Beazley Paralip. 196 (199.1ter). Den Unterschied der beiden eng verwandten Olpenformen illustrieren z. B. die beiden Olpen in Würzburg, Martin von Wagner Museum 332 und 333.

36 Die dem Werk des Amasis-Malers eng verwandte Augenolpe in Athen (oben Anm. 13 Nr. 3) von der Hand eines unbekanntnen Malers weist A. Clark dem Töpfer Amasis zu, s. Clark 1992, 71 Nr. 146; 91.

Die Augen

Nach der ausführlichen Vorstellung der Vase und ihres künstlerischen Kontextes, kann nun endlich das auffällige Auge auf der Rückseite (Abb. 13) genauer beleuchtet werden. Es besetzt in prominenter Weise die große schwarze Oberfläche der Vasenrückseite, entstanden durch die dezentrale Platzierung des Bildfeldes. Wie bereits gesagt, besitzt das Motiv eine Tradition, die bis in den mittleren protoattischen Stil um 640/30 v. Chr. zurückreicht. In dieser Zeit tauchen in gleicher Weise gestaltete Augen auch auf großen attischen Mischgefäßen, sog. Louterien, und unter den Henkeln korinthischer Stangenhenkelkratere auf³⁷. Evtl. wurde das Motiv des Auges dabei durch Maler von den Kykladeninseln nach Athen gebracht³⁸. Der Würzburger Kollege Matthias Steinhart trat mit Verweis auf ein genau gleich gestaltetes Löwenauge auf einem spätprotoattischen/früh-schwarzfigurigen Gefäßfragment des Löwenmalers dafür ein, dass mit dem Auge auf den Olpen präzise ein Löwenauge gemeint sei, und er entwickelte daraus die Interpretation, es handle sich um eine Referenz an Dionysos, der mitunter mit Löwen gezeigt wird und in Löwengestalt auftritt³⁹. Das verengt aber zu stark, denn auch alle anderen Figuren des Erfinders des Motivs in der „Werkstatt des Widderkannenmalers“ besitzen ähnliche Augen⁴⁰.



Abb. 13 Motiv der Rückseite der Mainzer Olpe: Auge oder zwei Dreiecke?

37 CVA Oxford (2) 102; E. T. H. Brann, *Protoattic Well Groups from the Athenian Agora*, *Hesperia* 30, 1961, 348 f.; Moore – Philippides 1986, 40 Anm. 9; Clark 1992, 33 mit Anm. 12; Martens 1992, 318 Anm. 57; Steinhart 1995, 40 Anm. 341; 41.

38 Dem Maler der Athener Olpe P 22550 unterstellt Rocco 2008, 148 nicht nur wegen des Auges eine naxische Beeinflussung, vgl. Steinhart 1995, 48 f. Taf. 13 und F. Knauß, *Der lineare Inselstil. Eine kykladische Keramikwerkstatt am Übergang von der spätgeometrischen zur archaischen Zeit*, *Saarbrücker Studien zur Archäologie und alten Geschichte* (Saarbrücken 1997) 95 (zu A 18 aus der 1. Hälfte des 7. Jhs. v. Chr.).

39 Steinhart 1995, 43 f.

40 Kritik an der These Steinharts: D. Martens, *Rez. zu Steinhart 1995*, *AntCl* 67, 1998,

Generell verweist die Ausspartechnik der Augen auf den Stil der protoattischen Zeit, als Ritzarbeit noch unbekannt war.

In der Forschung wurden die ‚Augen‘ zunächst nur als Dreiecke unbekanntem Sinns gelesen⁴¹, bis Paul Jacobsthal sie 1927 als Augen erkannte⁴². Diese Deutung akzeptierten die meisten – oftmals zusätzlich mit dem Hinweis auf eine rudimentäre Ausführung⁴³. Steinhart bezeichnet sie passend als Augenschemen⁴⁴. Was aber soll das Auge auf der Vase? Viele deuteten es als apotropäisch, als übelabwehrend⁴⁵. Und genauso wurden auch die viel berühmteren Augenpaare auf den attischen Schalen und auf ein paar anderen Gefäßformen ab ca. 530 v. Chr. gedeutet⁴⁶, die häufig als eine Erfindung des Vasenmalers Exekias bezeichnet werden und in diesem Fall den Amasis-Maler zu seiner Wiederaufnahme des Augenschemens inspiriert haben könnten. Eine gegenüber der



Abb. 14 Schale oder Maske?

apotropäischen Deutung neue Ansicht entwickelte Ernst Buschor für die Augenschalen im Jahr 1940: „Die Schale wird [...] wie ein einheitliches Lebewesen behandelt, eine Fratze, große Augen werden aufgemalt“⁴⁷. Schließlich wurde seit den 1970er Jahren herausgearbeitet, wie der Zecher, der sich die Augenschale an die Lippe setzt, das Gefäß animiert und sich selbst die „Maske des Dionysos“ vorhält (Abb. 14). Verbindungen zur damals im Kanonisierungsprozess befindlichen Komödie, bei

542 f. Für die Augen der Widderkannen-Werkstatt vgl. Rocco 2008, Taf. 22, 23, 4.

41 z. B. E. Pottier, Musée National du Louvre. Catalogue des vases antiques de terre cuite 3 (Paris 1906) 727 f.; E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen (München 1923) 260 mit verfehlttem Vergleich zum sog. Wolfszahn-Ornament.

42 P. Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen (Berlin 1927) 15 f. Taf. 4.

43 Zu Gegenstimmen s. Martens 1992, 320 f. Als rudimentäres Auge z. B. P. Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen (Berlin 1927) 16: „die Rudimente eines nicht mehr verstandenen Auges“; CVA Oxford (2) 102: „rough indication of a human eye“; Scheibler 1961, 4 „das Weiß eines zurückgebildeten Auges“.

44 Steinhart 1995, 39 mit Anm. 336.

45 So z. B. noch Bothmer 1985, 139. 142. 144.

46 Vgl. G. Ferrari, Eye-Cup, RA 1986, 11 mit Anm. 24; N. Kunisch, Die Augen der Augenschalen, AntK 33, 1990, 21.

47 E. Buschor, Griechische Vasen (München 1940) 127 f.

der bekanntlich ebenfalls Masken getragen wurden, liegen nahe⁴⁸. Die Augen auf dem Schalenrund, oft auch begleitet von Nase und Ohren, verwandeln den Trinker in Dionysos und das ‚Gefäß mit Bild‘ in etwas Zweites: eine Maske.



Abb. 15 Motiv der Rückseite der Mainzer Olpe: Auge oder zwei Dreiecke?

Oftmals gehen die Vasenmaler in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. sogar noch einen Schritt weiter. Das wird schon länger diskutiert, kürzlich aber hat Adrian Stähli hierauf nochmals ausführlich aufmerksam gemacht: Nicht selten verwandeln die Maler die abstrakte Form der Augen, Brauen, Ohren etc. durch umspielende Figuren in allerlei andere Dinge: in Schiffe, Brustwehre, Körper von Sphingen etc.⁴⁹ (Abb. 15). Die auf diese Weise zelebrierte Zweideutigkeit des Bildes (Auge oder Sphinx) und das darin enthaltene Paradoxon des Bildraums (Maske oder Schalenbild) bezeichnet Stähli, bezugnehmend auf die Erzähltheorie des französischen Literaturwissenschaftlers Gérard Genette, als *Metalepsis*, d. h. als „eine Transgression in der Erzählperspektive“⁵⁰, welche „die mimetische Illusion eines Bildes aufbricht, die Darstellung als Repräsentation entlarvt und den Betrachter mit Nachdruck darauf stößt, dass er es mit einem Objekt zu tun hat, dessen dargestellte ‚Realität‘ durchschaut werden soll“⁵¹. Als Kulminationspunkt dieser metaleptischen Praktiken der Vasenmaler führt Stähli schließlich die bereits erwähnte und mit der Mainzer Olpe eng verwandte

48 G. Ferrari, *Eye-Cup*, RA 1986, 5–20 (S. 11 Anm. 27 mit der älteren Literatur); N. Kunisch, *Die Augen der Augenschalen*, AntK 33, 1990, 20–27.

49 Stähli 2022, 408–424.

50 Stähli 2022, 404.

51 Stähli 2022, 403.

Kanne des Malers des Jenaer Kaineus an, der ebenso wie der Maler der Nikosia Olpe die Augenolpen des Amasis-Malers reproduzierte. Auf der Vorderseite seiner Vase schleppen Satyrn zwei, im Stil der Augenschalen gemalten Augen als Weinschläuche fort; auf der Rückseite glotzt der nun schon wohlbekannte Augenschemen (Abb. 16)⁵².



Abb. 16 Augenolpe des Malers des Jenaer Kaineus in Berkeley

Nun ist das (protoattische) Auge auf den Augenolpen anders gestaltet, als die Augenpaare auf den Augenschalen, die alle Möglichkeiten der spätarchaischen Maltechnik ausschöpfen. Das mit ausgesparten Dreiecken gebildete Auge konnte bei der Wiederaufnahme des Motivs durch den Amasis-Maler in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. ebenso wie heute deshalb eben nur noch als Augenschemen gelesen werden. Es fordert den Betrachtenden heraus. Nach meiner Beobachtung erkennen nicht alle hierin spontan ein Auge. Didier Martens hat sich 1992 in seinem epochalen Buch „Une esthétique de la transgression“ mit der Belebung des Gefäßes (rhythmisierend, konzentrisch, anthropomorphisierend) durch die Vasenmaler auseinandergesetzt und dabei für die Augenolpen detailliert herausgearbeitet, dass der Witz in der Ambiguität des Motivs zwischen abstrakter Form und dem Bild eines Auges liegt⁵³. Und genau

52 Zur Vase s. oben Anm 13. Nr. 2.

53 Martens 1992, 322–325.



Abb. 17 Bauchamphora des Amasis-Malers, heute verschollen, ehemals in Berlin

diesen Umschaltmoment herauszufordern, dürfte den Vasenmaler gereizt haben. Anders als bei den spezifischen ‚metaleptischen‘ Bildern wie den Augenschalen liegt das Interesse bei der besonderen Gestaltung der Augen zusätzlich aber auch auf den Möglichkeiten der zeichnerischen Mittel. Generell ist die zweite Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. eine Zeit, in der in Athen nicht nur die Tyrannen abgeschafft sondern auch zahlreiche neue Maltechniken ausprobiert werden. Etwa gleichzeitig entstehen damals die sog. Six’sche Technik, bei der Bilder mit weißbrennendem Ton auf den schwarzen Grund gesetzt werden, die weißgrundige Ausspartechnik, bei der die Vasen vor dem Auftrag des schwarzbrennenden Glanztons eine weiße Grundierung erhalten. Korallrot und die ‚normale‘ weißgrundige Maltechnik halten Einzug in das Repertoire der Vasenmaler⁵⁴. Unter all diesen neuen Techniken wird sich ab 520 v. Chr. die rotfigurige Ausspartechnik durchsetzen, bei der die Farbe des Tongrundes bekanntlich zur Haut der Figuren wird. Bezeichnenderweise ist es gerade der Amasis-Maler, der in den Jahren zwischen 550 und 520 v. Chr. diesen Weg vorgezeichnet hat, indem er bei einigen wenigen Vasen für die Darstellung der weißen Haut weiblicher Figuren die protoattische Ausspar-Technik wiederbelebt⁵⁵ und so die Möglich-

54 Dazu zuletzt ausführlich: B. Cohen (Hrsg.), *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases* (Los Angeles 2006).

55 Zu dieser ungewöhnlichen Maltechnik des Amasis-Malers z. B. R. M. Cook, *Greek*

keiten der Zeichnung in Schwarz-Weiß bzw. Schwarz-Rot auslotet (Abb. 17). Dabei sucht er die Grenze zwischen abstrakter Farbfläche auf dem Malgrund und dem daraus gebildeten Motiv und spielt mit der Übersprungsleistung unseres Denkens, im Tongrund Haut oder in Dreiecken ein Auge zu sehen. Abschließend sei auf einige Vasen dieser Zeit hingewiesen, die auf eine ausgesprochen spielerische Art mit den Möglichkeiten der Malerei umgehen. Auf die Augenolpe des Malers des Jenaer Kaineus in Berkeley, auf der Satyrn Augen als Weinschläuche wegschleppen, wurde bereits hingewiesen (Abb. 16). Auf einer bekannten Bauchamphora aus dem Umkreis des Exekias klettern Satyrn im Buschwerk einer Rebe, als unvermittelt ein Kletterer an den Bildrahmen fasst und so mit einem einzigen Griff den ganzen Bildraum sprengt⁵⁶ (Abb. 18).



Abb. 18 Bauchamphora in Boston

Painted Pottery³ (London 1997) 81; B. Cohen, Outline as a Special Technique in Black- and Red-figure Vase-painting, in: B. Cohen (Hrsg.), *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases* (Los Angeles 2006) 154 f.; CVA Berlin, *Antikensammlung* (14) 112.

56 Boston, Museum of Fine Arts 63.952, BAPD 350462; Beazley Paralip. 62. 317; CVA Boston (1) 9 f. Taf. 12. Die Vase wurde zuletzt mehrfach diskutiert, s. z. B. J. Hurwit, *A Note on Ornament, Nature, and Boundary in Early Greek Art*, *BABesch* 67, 1992, 63; J. Grethlein, *Ornamental and Formulaic Patterns: The Semantic Significance of Form in Early Greek Vase-painting and Homeric Epic*, in: N. Dietrich – M. Squire (Hrsg.), *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity* (Berlin 2018) 73 f. Weiteres Beispiel: Martens 1992, 39 Abb. 9.



Abb. 19 Schale des Amasis-Malers in New York

Vielleicht nicht zufällig hat dabei der Maler den Namen des Dionysos – Gott des Weins, von Grenzüberschreitungen in Rausch und Extase – nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, direkt neben den Gott gesetzt, sondern dafür ein kleines Feld neben dem, die Bildraumgrenze überschreitenden Satyrn ausgespart. Eine weitere Schale, wiederum des Amasis-Malers, zeigt, wie Knechte ein prachtvolles Gespann von Pferden in einem Stall anschnurren⁵⁷, der durch Säulen und ein darüberliegendes dorisches Gebälk angedeutet ist. Da verlassen die Metopenfiguren plötzlich ihren angestammten Bildraum im dorischen Fries und beginnen über die Vase zu wuseln (Abb. 19). Und schließlich findet sich auch im Innern einer Augenschale unseres Malers der Nikosia-Olpe ein wilder Reigen kopulierender Paare, in welchem drei kleine Männchen die Standlinie ihres Bildraums auf wundersame Weise verlassen und sich vergnügt kopfüber auf dem Rahmen des Bildes bewegen⁵⁸ (Abb. 20). Dabei steht das einzeln gezeigte Männchen – die kleinste Figur im ganzen Reigen – auf allen Vieren und spiegelt so die Haltung eines übergroßen Zechers im Bild wider. Von dem Pärchen am oberen Bildrand scheint sich die linke Figur auf allen Vieren geradezu an seiner Standlinie festzusaugen. Der Zweite hingegen richtet sich entgegen

57 New York, Metropolitan Museum of Art 1989.281.62, BAPD 350483: Bothmer 1985, 217–220.

58 München, Antikensammlungen 9477, BAPD 31984: CVA München, Antikensammlungen (13) 43–46 Taf. 20. 21.

aller Gesetze der Schwerkraft auf und stupst seinen Gefährten lächelnd an. Fast sieht es so aus, als wolle er ihn dazu ermuntern, sich ebenfalls aufzurichten und die wundersame Möglichkeit, an der Decke zu gehen, auszukosten.

Wir lernen hier einen Kreis von Malern kennen, die sich vollends bewusst werden, was ihre Kunst alles leisten kann.

Das Auge auf der Mainzer Olpe ist also nur auf den ersten Blick eine unscheinbare Rückseitendekoration. Bei genauerem Hinsehen entpuppt es sich als vielschichtiger Verweis auf die Geschichte der Vasenmalerei des 6. Jhs. v. Chr. und auf ihre Möglichkeiten im spielerischen Umgang mit der Vase als dreidimensional gehandhabtem Objekt, mit Oberfläche und Glanztonauftrag und mit dem durch die Zeichnung erzeugten Bildraum.

Matthias Grawehr



Abb. 20 Schale des Malers der Nikosia Olpe in München

Arbeitsbereich Klassische Archäologie
Institut für Altertumswissenschaften
Johannes Gutenberg-Universität Mainz



<https://www.klassische-archaeologie.uni-mainz.de/>



<https://www.facebook.com/klassischearchaeologieJGUMainz/>

Abbildungsnachweise:

Abb. 1, 4, 5, 7, 9, 11, 13: Fotos Angelika Schurzig, *Klassische Archäologie/JGU*

Abb. 2: Zeichnung Thomas M. Weber, Kontrolle und Umzeichnung Matthias Grawehr

Abb. 3 a: ASCSA Digital Collections 2012.02.4099, Protoattic Oinochoe (A. Sideris)

b: nach CVA Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (1) Taf. 28

c: nach CVA München, Antikensammlungen (12) Taf. 1 f.

d: nach CVA Berlin, Antikensammlungen (7) Taf. 30

e: Musée du Louvre, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010254955>

f, g: nach Bothmer 1985, 140. 142–144

h: BnF, Collections online

i=16: <https://portal.hearstmuseum.berkeley.edu/ark:/21549/hm21080003379>

Abb. 6: nach CVA New York, Metropolitan Museum (3) Taf. 8 f. (56.171.10)

Abb. 8: nach Sotheby, sale catalogue: 10.7.1990, 33, NO.244 (BAPD 41360)

Abb. 10: nach CVA Malibu, J. Paul Getty Museum (1) Taf. 24 f. (86.AE.74)

Abb. 12, 20: Wikimedia Commons, ArchaiOptix, CC BY-SA 4.0

Abb. 14: nach Martens 1992, 289 Abb. 125

Abb. 15: nach CVA Boston, Museum of Fine Arts (2) Taf. 100 f.

Abb. 17: nach CVA Berlin, Antikensammlungen (14) 112

Abb. 18: Boston, Museum of Fine Arts 63.952, www.mfa.org

Abb. 19: New York, Metropolitan Museum 1989.281.62, www.metmuseum.org

Text: Matthias Grawehr

Satz & Layout: Matthias Grawehr, Elisa Schuster & Anne Sieverling

Druck: WIRMachenDRUCK GmbH