

BERNARD ANDREAË

## GEFÄSSKÖRPER UND MALEREI BEI DER GIGANTEN-AMPHORA AUS MELOS IM LOUVRE\*

H. Walter hat einen neuen Weg zum Verständnis des berühmten Vasenbildes auf der Gigantenamphora aus Melos im Louvre angebahnt, als er zum ersten Mal eine geschlossene Abrollung der Zeichnung vorlegte<sup>1</sup>. Bekannt ist das Bild vor allem von der Abrollung Reichholds<sup>2</sup>, der es in zwei Teile zerlegte. In Photographien, die das Bild im Zusammenhang mit dem Vasenkörper erkennen lassen, ist die Vase, soweit ich sehe, noch nicht vorgelegt worden. Die Rückseite allein wurde nach einer alten Alinari-Aufnahme einmal in dieser Zeitschrift und bei Buschor, *Griechische Vasen*, abgebildet<sup>3</sup>. Dabei existieren einige anschauliche Photographien der vier Vasenseiten von Giraudon aus dem Jahre 1926, die hier wiedergegeben werden (Taf. 26 bis 29).

H. Walter hat das Vasenbild an einer Stelle auseinandergeschnitten, an der es kein Übergreifen der Handlung gibt, so daß jede Kampfgruppe in sich geschlossen bleibt, und zwar auf der linken Nebenseite ungefähr in der Linie des Henkels zwischen den beiden göttlichen Zwillingspaaren Apollon-Artemis und den Dioskuren. Zwar verläuft die „Nahtstelle“ hier im Zickzack, aber immerhin kann man das Bild nun in seiner Gesamtheit auf einen Blick überschauen. Noch an einer anderen Stelle auf dem Gefäß könnte man das Vasenbild in dieser Weise auseinanderschneiden, nämlich auf der anderen Seite unterm rechten Henkel zwischen Ares und Amphitrite oben und Demeter und der Hermesgruppe unten. Doch überschneiden sich die Figuren auf dieser Seite stärker so, daß man hier weniger leicht eine Nahtstelle erkennen möchte. Vor allem aber bietet eine Abrollung mit dem Schnitt an dieser Stelle nicht ein so geschlossenes Bild wie diejenige mit dem Schnitt zwischen den Zwillingspaaren. Denn die Wirkung des Bildes, das sich durch die Abrollung im Sinne von Walter ergibt, ist allerdings überraschend. Wir stehen mit einem Male vor einer weitgehend achsialsymmetrischen Komposition, deren Mitte Poseidon einnimmt, deren rechter und linker Schwerpunkt die

\* Reinhard Herbig zum sechzigsten Geburtstag am 23. Februar 1958

<sup>1</sup> AM. 69/70, 1954/55, 95ff. Taf. 11 oben.

<sup>2</sup> FR. Taf. 96/97.

<sup>3</sup> Alinari 23715. RM. 52, 1937, Taf. 48. Buschor, *Griechische Vasen* 241, Abb. 258 vgl. Beazley ARV. 852, 6.

beiden Viergespanne von Nike und Ares sind und deren Flügel die beiden göttlichen Zwillingspaare bilden.

Aber es erheben sich bei der Betrachtung dieses Bildes doch einige Fragen. In dem nach Walters Meinung wiedergewonnenen großen Vorbild nimmt Poseidon die Mitte der Komposition ein. Durch sein weißes Pferd, durch den verhältnismäßig freien Raum um ihn und durch seine Größe ist er besonders hervorgehoben. Der Blick fällt sofort auf ihn. Er scheint die Hauptfigur des ganzen Kampfes zu sein. Doch gibt ihm nur seine Anordnung innerhalb der Komposition diese Bedeutung, die er im Kampfgeschehen nicht hat. Er ist der Reihe der Götter vorausgeeilt und greift die Giganten von der Seite an. Der eigentliche Lenker dieser Schlacht aber ist Zeus, wie im Mythos so auch in diesem Bild, denn gegen ihn richtet sich die Hauptgruppe der Giganten. Er ist vom Wagen abgesprungen und steht inmitten der Reihe der Götter, um den Ansturm der Giganten aufzufangen. Auch Walter nennt ihn in nicht ganz klarer Ausdrucksweise „die geistige Mitte des Kampfes“<sup>4</sup>. In der Komposition des abgerollten Bildes kommt das nicht zum Ausdruck. Denn durch „den pyramidalen Aufbau der Vorkämpfer“<sup>5</sup> wird diese zentrale Stelle noch nicht zum Zentrum der Komposition. Dieses hat nach wie vor Poseidon inne. Immer wieder wird das Auge zu ihm zurückgeführt und nicht zu Zeus.

Als weitere Merkwürdigkeit dieser Komposition muß ihre Zentrifugalität auffallen, die durch die beiden nach außen strebenden Viergespanne zuwege gebracht wird. Gewiß, wir kennen keine klassischen griechischen Tafelbild-Kompositionen. Aber nach allem, was wir von griechischer Komposition überhaupt wissen, muß uns diese achsialsymmetrische und zentrifugale Komposition höchst seltsam erscheinen<sup>6</sup>. Dabei ist eines sogar besonders auffällig. Wie schematisch die Durchführung der Achsialsymmetrie durch das Gewicht der beiden Viergespanne auch erscheinen mag, die beiden Seiten entsprechen sich letzten Endes doch nicht so weitgehend, wie man nach dem ersten bestimmenden Eindruck erwarten möchte. Obgleich auf beiden Seiten gleich viel Figuren dargestellt sind, erscheint die linke Seite viel dichter gefüllt, reicher und prächtiger in der Ausführung. Hier kämpfen auch die mächtigeren Götter, Zeus und seine engsten Gefährten und von den Zwillingspaaren die rein göttlichen Kinder der Leto, die den Halbgöttern Kastor und Polydeukes voranstehen.

Ist dies schon merkwürdig, so wirken andere Züge in der abgerollten Komposi-

<sup>4</sup> a. O. 100.

<sup>5</sup> a. O. 100.

<sup>6</sup> Man könnte auf die Meidiashydia mit dem Raub der Leukippiden (Beazley ARV. 831, 1. FR. Taf. 8/9. Pfuhl, Muz. Abb. 593. Becatti, Meidias 10, Taf. 1) hinweisen, wo auf dem Hals die beiden Dioskurenviergespanne nach außen gewandt sind und das Kultbild die Mitte einnimmt. Aber wiederum ergibt sich nur in der Abrollung der gleiche Eindruck einer zentrifugalen Zentralkomposition. Auf dem Vasenkörper (vgl. Buschor, Griechische Vasen Abb. 250) konnte man die beiden Viergespanne nie gleichzeitig vollständig sehen. Auch mildert die Tatsache, daß die beiden Viergespanne auf der Schulter der Vase im Kreise gleichsam wieder aufeinander zufahren, ihre Zentrifugalität. Schließlich ist zu betonen, daß nur das linke Viergespann in Bewegung ist. Das rechte steht, und das Kultbild befindet sich auch nicht genau in der Mitte, sondern ist nach rechts verschoben.

tion geradezu langweilig. So die dreimalige Wiederholung einer ähnlichen Gruppe, in der ein aufrecht Stehender einen Gegner ins Knie gezwungen hat, am unteren Bildrand: in der Mitte die Hermesgruppe, rechts Kore und links Athena.

Weiter erkennen wir als eigentümliches Mittel des Bildaufbaus bei unserer Komposition eine Anordnung der Figuren in großen Dreiecken. Ein erstes solches Dreieck bildet die Reihe der Götter um Zeus und die von rechts anstürmende Hauptgruppe der Giganten, ein zweites die Reihe Hermes, Demeter und Ares, wobei die Lanze des Ares und ihre Verlängerung in der Keule des Aresgegners den rechten Schenkel dieses Dreiecks bilden. Ähnliche Dreieckslinien erkennt man dann noch in der Gruppe von Artemis, Apollon und dessen Gegner und in der Anordnung des Giganten, der gegen das Aresgespann anstürmt über Demeter und dem unteren Dioskuren. So ist kaum eine Figur nicht in ein Dreieck eingespannt. Das Prinzip scheint fast bis zur Ermüdung durchgeführt. Dabei beruht es auf einem Effekt, der sich beinahe zwangsläufig einstellt, wenn man Kämpfer in Ausfall- und Rückfallstellung in schräg aufsteigenden Linien nebeneinander stellt. Und darauf scheint es hier vielmehr anzukommen als auf die Anordnung der Figuren in Dreiecken, die in der Abrollung so ermüdend wirkt. Das alles sind Schwächen der Komposition, die sich aber erst in der Abrollung bemerkbar machen.

Denn ein Blick auf die Vase selbst zeigt, wie lebendig die Figuren hier nebeneinander gesetzt sind. Von der Vase aus käme man gar nicht auf die Idee, die Figuren in Dreieckskompositionen einzuspannen, die Komposition für zentrifugal zu halten und Poseidon als ihren Mittelpunkt anzusehen. Auch die dreimalige Wiederholung einer ähnlichen Gruppe ist nicht langweilig, da man sie auf der Vase ja nicht gleichzeitig sehen kann. Alle diese Schwächen treten erst auf, wenn man das Vasenbild aufschneidet, es mithin zerstört und die Darstellung, die sich auf die Rundung der Vase schmiegte, in die Ebene breitet.

Müßte man nicht zunächst bemüht sein, das Vasenbild als das in sich geschlossene Kunstwerk zu verstehen, als das es der Vasenmaler auch im Fall einer Abhängigkeit von einem großen Vorbild beabsichtigt hat. Erst wenn man hier keinen klaren Sinn mehr erkennen kann, darf man das Vasenbild zerstören, um einen übergeordneten Bildgedanken wiederauferstehen zu lassen, der plötzlich in der Abrollung erkennbar wird. Denn wenn man ein Bild von einer Vase, bei der Vorder- und Rückseite einander nur annähernd die Waage halten, an der Seite aufschneidet und abrollt, dann kann es nur allzu leicht geschehen, daß sich eine Zentralkomposition ergibt, bei der die eine Nebenseite der Vase zum Mittelpunkt und Haupt- und Rückseite zu den Flügeln des ebenen Bildes werden.

So wollen wir endlich unseren Blick auf die Vase selbst wenden und zu verstehen suchen, was der Vasenmaler auf ihr darstellen wollte. Durch die gedrehten Henkel wird die Vase in zwei wesentliche Ansichtsseiten zerlegt, denn nur, wenn man die Henkel in ihrer ganzen Breitenausdehnung sieht, wird die Vase in ihrer steil aufsteigenden Form deutlich, die durch die Henkel von der Schulter zur Mündung weitergetragen wird (Taf. 25).

Auf der einen Seite (Taf. 26) kämpfen Zeus und die Hauptgötter Athene, Herakles, Dionysos und Poseidon; es kann kein Zweifel daran sein, daß dies die Hauptseite ist. Die Rückseite (Taf. 28) wird von dem Gespann des Ares beherrscht. Demeter, Kore und die Dioskuren sind noch auf ihr sichtbar.

Betrachten wir zunächst die Hauptseite (Taf. 26) eingehender. Zeus ist vom Wagen abgesprungen, den Nike sich zurücklehnend mit angezogenen Zügeln zum Stehen bringt. Ihr Gesicht hat sie dem Kampf zugewendet, der im letzten Augenblick vor dem Zusammenprall der Gegner geschildert ist. Zeus bildet mit seinen Begleitern Dionysos auf der Rechten und Herakles auf der Linken eine schräg aufsteigende Phalanx, die links von Athena gedeckt wird und der auf dem anderen Flügel Poseidon vorausseilt. Die Giganten stürmen in wildem Haufen heran, sind aber im Grunde in der rechten Ecke des Bildes zusammengedrängt, das von den Göttern vollkommen beherrscht wird. Und hier ist Zeus nicht nur der geistige, sondern auch der kompositionelle Mittelpunkt, ohne daß die Bildanordnung achsialsymmetrisch wäre. Auf der linken Seite sieht man noch den Gegner der Artemis, die mit ihrem Bruder Apollon ebenso noch zur Hauptseite gehört wie auf der anderen Seite Hermes, den man am rechten Rande noch erkennen kann. Daß diese Figuren zur Hauptseite gehören, wird besonders deutlich, wenn man vor dem Gefäß steht und der Bewegungsanregung nachgibt, die in der schräg aufsteigenden Linie der Götter enthalten ist. Spiralförmig legt sie sich um den runden Leib des Gefäßes und veranlaßt den Betrachter unwillkürlich, das Gefäß zu drehen, um des Reizes innezuwerden, der in diesem Kunstmittel liegt.

Wenn man das Gefäß nun im Sinne dieser Spirale nach links dreht, so daß man die Szene unterm rechten Henkel besser erkennen kann (Taf. 27), so bemerkt man, daß sie, die zum Teil mit zur Hauptseite gehört, auch für sich betrachtet ein Bild ergibt. Nebeneinander sieht man Poseidon und Amphitrite und darunter Hermes, der einen Giganten an den Haaren niedergerissen hat. Es ist eine Komposition, die auf die oben breitere, unten schmalere Form der Vase Rücksicht nimmt und mit ihren Linien gleichsam den Umriß der Vase begleitet. Insgesamt aber ist das Bild schmal und nicht in dem Maße in sich abgeschlossen wie das der Hauptseite. Poseidon und Amphitrite greifen in den Kampf der Hauptseite ein, Hermes hingegen ist nach rechts gewandt, und von ihm ausgehend steigt mit Demeter, Ares und Aphrodite wieder eine Götterreihe schräg nach oben, die uns auffordert, das Gefäß weiterzudrehen, um die Rückseite zu betrachten (Taf. 28).

Hier ist wieder eine breite Szene geschildert, die ebenso wie der Angriff der Giganten auf der Hauptseite eine Episode in dem ganzen Schlachtgeschehen darstellt. Gegen das Gespann des Ares haben drei Giganten die Waffe erhoben. Mit dem einen hat Ares selbst zu schaffen. Gegen den zweiten kommt ein kleiner, unscheinbarer, aber tödlich treffender Gott zu Hilfe, Eros, der mit seinen großen, hochaufgerichteten Flügeln auf dem Rücken des Leitpferdes kniet und den Bogen spannt. Der dritte aber, der bis in die oberste Reihe der Götter vorgedrungen ist, schwingt drohend die Lanze gegen die Wagenlenkerin Aphrodite. Ängstlich verkriecht sie sich hinter ihrem starken

Liebhaber, und vielleicht ginge der Kampf so schmäählich für sie aus, wie der gegen den Tydiden Diomedes<sup>7</sup>, wenn nicht einer der Dioskuren von hinten gegen den Giganten herankäme. Ohne daß der ungestüme Geselle auf ihn achtet, wird Kastor ihn unschädlich machen.

In der ganzen Breite der oberen, weiter ausladenden Zone wird also auf der Rückseite eine aufregende und gefährliche Szene aus der Schlacht der Götter und Giganten vor Augen geführt<sup>8</sup>. In der unteren Zone ist entsprechend der geringeren Breite des Gefäßes eine schmalere Kampfgruppe dargestellt: Kore, die einen Giganten am Haar gepackt hat und mit dem Schwert bedroht. Rechts leitet der gegen einen niedergebroschenen Giganten lossprengende Dioskur zur anderen Nebenseite über.

Wiewohl nun die Figuren dieser Nebenseite (Taf. 29) ebenso teils zur Vorder-, teils zur Rückseite gehören, geben sie auch für sich ein Bild ab. Ein schmales zwar, wie es der Nebenseite entspricht, aber doch von einem eigenen Wert. Es ist die Seite der beiden göttlichen Zwillingspaare, die hier in sinnvoller Beziehung nebeneinander kämpfen. Die Bewegung, die oben in der Kampfrichtung von Apoll und dem einen der Dioskuren nach links drängt, geht unten mit dem anderen und mit Artemis wieder nach rechts zurück, um das ganze nahtlos zu schließen. Darin entspricht diese Nebenseite der anderen, wo in der oberen Zone die allgemeine Bewegung des Kampfes von links nach rechts mit Poseidon und Amphitrite rückläufig wird, während Hermes sie in der unteren Zone nach rechts weiterträgt. So schließt sich das Bild auf dem Gefäß rundum und selbst die Dreiviertelsansichten ergeben noch eigene Werte, die man ganz nur dann genießen kann, wenn man vor das Gefäß hintritt und nicht nur die Darstellung betrachtet, sondern mit dem Blick zugleich die Gefäßform abtastet.

Aber von der dem Gefäß auf den Leib gepaßten Komposition läßt sich auch nach den Photographien schon genug erkennen. Die breiten Szenen auf den Hauptseiten, die schmalen auf den Nebenseiten, die Differenzierung von Vorder- und Rückseite, das ist ebenso bedeutungsvoll wie die Verteilung der Götter nach ihrem Rang auf die einzelnen Seiten. So gibt es eine Seite des Zeus mit seinem Gefolge. Dazu gehören, aber doch mit einer selbständigen Aufgabe betraut, Poseidon und seine Gemahlin, denen Hermes zugesellt ist, auf dem rechten, und Apollon und Artemis auf dem linken Flügel. Auf der Rückseite hingegen leitet Ares die Schlacht, dem die geringeren Göttinnen Demeter und Kore und die halb göttlichen Zwillinge beigegeben sind.

Auch rein formale Mittel wie die schräg aufsteigenden Schlachtreihen oder die geschickte Abfolge der weißen und dunklen Pferde, wobei die einzelnen Pferde des oberen Dioskuren und Poseidons als Entsprechung zu den Schimmeln der Gespanne benutzt werden, kommen nur auf der Gefäßwand zur Geltung. Das ist ebenso überlegt wie „die Mannigfaltigkeit in der Abwechslung“ bei der Gegenüberstellung bärti-

<sup>7</sup> Ilias V 330 ff.

<sup>8</sup> F. Matz macht mich brieflich darauf aufmerksam, daß seiner Meinung nach überhaupt nicht genug beachtet wird, daß seit der archaischen Vasenmalerei mit Vorliebe eine zentralkomponierte Vorderseite mit einer durch einheitliche Blickführung auf sie hinleitenden Rückseite verbunden wird.

ger und unbärtiger, alter und junger, männlicher und weiblicher Gegner, auf die Walter<sup>9</sup> schon aufmerksam machte.

Ein Künstler kann in einem Kunstwerk viele Gedanken gleichzeitig verwirklichen. Kein Vergleich ist treffender als der, den ich Sie, verehrter Jubilar, einmal nennen hörte: Das wahre Kunstwerk gleicht einem geschliffenen Edelstein, dessen Facetten aufleuchten, wie immer das Licht auf ihn fällt. Auch unser Vasenmaler hat viele Gedanken gleichzeitig zur Darstellung gebracht, weit mehr als wir ihm in unserem knappen Aufsatz nachdenken können. Aber eines scheint doch nach allem deutlich, daß er sie dachte, als er das unbemalte Tongefäß vor sich hinstellte und sinnend auf der Scheibe hin- und herdrehte, und als seine Phantasie ihm die Figuren auf die runde Wand des Gefäßes zauberte.

Nun gibt es aber zwei Schwierigkeiten bei der hier vorgetragenen Meinung, die wir bisher mit Schweigen übergangen haben. Einmal stimmt die schöne, durchdachte Vasenkomposition nicht überein mit der Durchführung der Zeichnung, wie man sie vom Schöpfer einer solchen Komposition erwartet. Es ist längst moniert worden, daß die eigentümliche „Gigantin“ in die Hauptgruppe der Giganten recht unglücklich hineingezwängt ist, daß der rechte Unterschenkel des niedergebroschenen Dioskurengegners falsch angesetzt ist, daß der Apollongegner Feuer zu speien scheint, weil der Schwanz des Schimmels so seltsam hinter seinem Kopf hervorkommt, daß der rechte Fuß des Aresgegners auf lächerliche Weise zwischen die Füße der Kore geraten ist und vieles andere mehr<sup>10</sup>.

Der zweite Anstoß liegt darin, daß es mindestens drei Vasen, einen Krater in Würzburg<sup>11</sup>, eine Pelike in Athen<sup>12</sup> und einen Kelchkrater in Leipzig<sup>13</sup> gibt, die die gleichen Typen verwenden, mithin aus der gleichen Quelle geschöpft haben. Darf man deshalb aber annehmen, daß diese Quelle eine monumentale Malerei gewesen sei?

Bei unserer bruchstückhaften Überlieferung ist es überhaupt gewagt, etwas Bestimmtes über die Zusammenhänge verschiedener Repliken auszusagen. Man könnte sich aber so aus der Schwierigkeit helfen, daß man dieses Gefäß als die Werkstattreplik einer Meistervase durch einen mittelmäßigen Maler ansieht, während andere „begabtere Werkstattgenossen freier mit dem Vorbild umgegangen“ sein mögen. Denn so gut wie „die Inkongruenz zwischen unzulänglicher Zeichenkunst und großartiger Komposition“<sup>14</sup> uns zur Annahme einer Wandmalerei als Vorbild führen kann, so gut kann sie uns auf ein großartiges, bemaltes Gefäß als Vorbild hinweisen. Denn bisher können wir Wiederholungen von Wandgemälden auf Vasen nicht sicher nachweisen,

<sup>9</sup> a. O. 100.

<sup>10</sup> FR. II 198.

<sup>11</sup> JdI. 55, 1940, 127ff. Abb. 21f. Walter, AM. 69/70, 1954/55, 95ff.

<sup>12</sup> Ephem. 1883 Taf. 7. JdI. 55, 1940, 124, Abb. 19. Walter a. O. 95ff.

<sup>13</sup> JdI. 55, 1940, 123 Abb. 18.

<sup>14</sup> Walter a. O. 100.

wohl aber kennen wir Werkstattrepliken von Vasen, die von verschiedenen Meistern ausgeführt wurden<sup>15</sup>.

Es gibt jedoch noch eine andere Möglichkeit, das Problem zu lösen. Wir finden sie in der Technik der Vasenmalerei. Einer der besten Kenner der Vasenmalerei, K. Reichhold, äußerte sich gerade bei der Gigantomachie-Amphora im Louvre ausführlich zum mutmaßlichen Verlauf der Entstehung eines Bildes, und es sei erlaubt, seine Worte hier zu wiederholen, da sie den Sachverhalt erhellen können:

„Der Künstler ist im Besitz einer Summe von Vorlagen irgendwelcher Art über den zu behandelnden Gegenstand. Er läßt sich einen entsprechenden Vasenbauch (die Arbeit einer halben Stunde) drehen und setzt diesen auf eine drehbare Scheibe. Nun gibt er mit dem Vorzeichenstift eine Raumskizze der ganzen Scenerie an, bezeichnet den Platz der einzelnen Figuren, rundet nach seinen Vorlagen die einzelnen Motive ab und entwickelt in Raumlinien die gesamte Massenverteilung. Die unrichtig erscheinenden Linien werden sofort mit dem Finger weggestrichen. Erst wenn die Komposition im großen vollendet ist, wird der Künstler zur Detaillierung der einzelnen Figuren übergehen, die übrigens auch auf ebener Fläche ausgearbeitet, oder von den Vorlageblättern direkt übertragen werden konnten. Diese Arbeit, die eine Summe von künstlerischen Möglichkeiten in sich schließt, dürfte Tage, ja bei bedeutenden Stücken Wochen in Anspruch genommen haben. Bei den Arbeitspausen wurde das Modell durch umgelegte nasse Tücher vor dem Zerspringen bewahrt. Erst nach dieser rein künstlerischen Vorarbeit konnte zur wirklichen Ausführung des Bildes geschritten werden, zu der von jetzt ab nur noch zeichnerische Routine und besondere Gewandtheit in der Führung der Borste notwendig waren. Es wird daher sehr häufig der Künstler den zweiten Teil der Arbeit den Kopisten überlassen haben — so wie der Bildhauer die Bearbeitung des Marmors routinierten Händen anvertraut<sup>16</sup>.“

Außer der Wiederholung der gleichen Typen auf Vasen, die von verschiedenen Händen ausgeführt wurden, läßt sich auf diese Weise eine Merkwürdigkeit der Zeichnung auf unserer Amphora erklären, das falsch angesetzte Bein des niedergebrochenen Dioskurengeners. Man muß sich die Vorzeichnung von der Hand des entwerfenden Meisters so flüchtig und sorglos im einzelnen vorstellen, wie z. B. diejenigen, die K. Reichhold von der Brüsseler Hydria des Euthymides<sup>17</sup> oder von der Berliner Boreas-Amphora<sup>18</sup> vorlegt. Es kam dem Meister dabei nur auf die Verteilung der Figuren und auf ihre Grundproportionen an. Vorzeichnung und Ausführung dürften in einem ähn-

<sup>15</sup> Ich erwähne hier nur ein kürzlich erneut behandeltes, eklatantes Beispiel aus der gleichen Zeit, die Replik der Thalosdarstellung des Kraters in der Sammlung Jatta (FR. I 196, Taf. 38—39) auf einem Vasenbruchstück aus Valle Trebba in Ferrara (Negrioli, NSc. 52, 1927, 189, Taf. 19. Bermond Montanari RIA. 4, 1955, 179ff.). Im übrigen weise ich auf die Ausführungen F. Hausers zu den beiden Kentauromachie-Schalen des Aristophanes hin. FR. III, 42ff., in unserem Zusammenhang wichtig vor allem S. 50ff.

<sup>16</sup> FR. II 199.

<sup>17</sup> FR. II 73, Abb. 38.

<sup>18</sup> FR. II 192, Abb. 71.

lichen Verhältnis zueinander stehen wie die auf einer attischen Hydria in London<sup>19</sup>. Man kann sich daher vorstellen, daß die Verkürzung des rechten Unterschenkels des betrachteten Giganten in der Vorzeichnung nicht gut zu erkennen war. Der ausführende Geselle war gewohnt, nach hinten führende Unterschenkel zu malen, wie sie noch viermal auf der gleichen Vase begegnen<sup>20</sup>, und hat auch hier routinemäßig einen solchen Unterschenkel an eine Figur in Rückenansicht angesetzt<sup>21</sup>. Vielleicht hat er sogar mit der Ausführung des Unterschenkels begonnen. Als er den Fehler erkannte, war es wohl schon zu spät. Ein besserer Meister hätte auch wohl die Schwächen der Zeichnung, auf die wir oben schon aufmerksam machten, in der Ausführung korrigiert. So läßt sich durch keine andere Hypothese als die der Arbeitsteilung innerhalb der Werkstatt das Mißverhältnis zwischen Originalität der Erfindung und bisweilen fehlerhafter Ausführung besser erklären.

Aber das alles ist nicht entscheidend. Es verlagert das Problem nur. Entscheidend ist, daß die Komposition des Bildes auf der Vase sinnvoller ist als auf seiner Abrollung in die Fläche. Durch die Lösung vom Gefäßkörper verliert es sein Leben und nur die Symmetrie, die in einer Gefäßmalerei mit einander entsprechender Vorder- und Rückseite enthalten ist, gibt ihm eine innere Ordnung. Sie mag uns auf den ersten Blick überraschen. Wenn man aber genauer zusieht, so erkennt man Schwächen in ihr, die sich als Stärken der auf dem Vasenrund geschlossenen Komposition erweisen. Wenn man aber zugeben muß, daß die Komposition auf dem Vasenkörper bedeutender ist als die der Abrollung, wird die Annahme eines großen Gemäldes als Vorbild gegenstandslos. Damit soll nicht bestritten werden, daß der Meister unserer Vasenkomposition nicht vielleicht aus dem gemeinsamen Typenvorrat der griechischen Kunst geschöpft hat. Aber wieviel er auch übernommen hat, er vermochte es zu einer neuen Einheit zusammenzufügen.

#### ANHANG: ZU DEN BEIDEN HYDRIEN DES MEIDIASMALERS AUS POPULONIA IN FLORENZ

Wie wesentlich der Vasenkörper für die Verteilung der einzelnen Elemente der Gesamtkomposition ist, erkennt man zum Beispiel bei der Betrachtung der beiden berühmten Hydrien des Meidiasmalers aus Populonia in Florenz<sup>22</sup>. Man wird des Sinnes der Komposition erst inne, wenn man so nahe vor die Vasen hintritt, daß man sie mit der Hand berühren kann, wenn man sie also aus der Entfernung betrachtet, aus der sie bemalt wurden und aus der man die miniaturhaft feine Zeichnung am besten

<sup>19</sup> FR. II 104, Abb. 49.

<sup>20</sup> Bei Herakles und bei den Gegnern der Athene, der Kore und des Hermes.

<sup>21</sup> Selbst einem so vorzüglichen Maler wie Aristophanes unterläuft auf den drei bei FR. 127—129 veröffentlichten Schalen nicht weniger als zwölfmal das Versehen, an den rückwärts mit einer Waffe erhobenen rechten Arm eine linke Hand anzusetzen, worauf Hauser a. O. II, 45 aufmerksam macht.

<sup>22</sup> Florenz 81947 und 81948, Beazley ARV. 832, 3 und 4. G. Becatti, Meidias Taf. 3ff.

erkennen kann. Man wird dann einen merkwürdigen Effekt bemerken, auf den man nicht hinzuweisen brauchte, wenn unser Auge sich nicht an die gewiß nützlichen aber verfälschenden Abrollungen gewöhnt hätte und wir in Verkennung der Verschiedenheit runder und ebener Flächen zu falschen Schlüssen geführt würden. Wir wollen diesen Effekt zunächst an der Phaonvase erklären, da hier die ganze Komposition mit Ausnahme der Erotenbiga aus Zweifigurengruppen besteht. Das Merkwürdige ist nun, daß man bei der Betrachtung der Vase mit einem Blick immer nur eine dieser Zweifigurengruppen vollkommen und unverkürzt sehen kann. In seiner strengen Durchführung kann man dieses Prinzip natürlich nur vor der Vase selbst erkennen, aber eine Vorstellung, von dem was gemeint ist, geben auch die Ausschnitte der Vase, die Becatti in seinem Meidiasbuch<sup>23</sup> abgebildet hat. Auch die photographische Linse konnte immer nur eine Gruppe richtig erfassen. Wenn man so steht, daß man die Phaongruppe unmittelbar vor Augen hat, erscheint z. B. das Erotengespann auf der Schulter des Gefäßes verkürzt, so daß man sich erheben muß, um das Gespann von oben herab unverkürzt zu sehen. Das gleiche gilt von den anderen Gruppen. Will man eine Gruppe richtig erkennen, verliert man die übrigen mehr oder weniger aus dem Blick. Die Gesamtkomposition, die in der Abrollung eine langweilige Achsialsymmetrie erkennen läßt, ist auf dem Vasenkörper in Einzelgruppen gegliedert, die durch Anklänge an die entsprechenden Gruppen der anderen Vasenseite die Einheit der Komposition herstellen. Die Ähnlichkeit der entsprechenden Gruppen wirkt aber nicht langweilig, weil man diese nie unmittelbar nebeneinander sehen kann. Der Vergleich ist nur in der Erinnerung möglich. Daß auch hier das Vasenbild auf die Hydriaform der Vase berechnet ist, braucht nicht weiter betont zu werden. Es sei nur darauf hingewiesen, daß die beiden Gruppen der Mädchen über den Henkeln sowohl bei dieser als auch bei der anderen Hydria aus Populonia in ihren Linien die des Henkels wiederholen und gleichsam Platz lassen für die greifende Hand. Unsere Beobachtungen würden als Beweis nicht genügen, daß diese künstlerischen Mittel bewußt angewendet wurden, wenn wir sie nicht in souveräner Weise abgewandelt auch bei der anderen Vase mit der Ehrung des Adonis durch Aphrodite fänden. Die Gruppen, die innerhalb der Komposition eine Einheit bilden, bestehen zwar hier nicht immer nur aus zwei, sondern auch aus drei und sogar vier Figuren. Auch sind die Gruppen hier nicht auf eine Schulter und eine Leibzone verteilt, sondern die Mittelgruppe z. B. greift über Schulter und Leib hinweg. Und doch sind auch hier die einzelnen Gruppen so auf die Gefäßwand verteilt, daß man mit einem Blick immer nur eine richtig erkennen kann. Von der Wirkung können auch hier die Detailaufnahmen bei Becatti<sup>24</sup> eine Vorstellung geben. Die Schönheit des ganzen beruht in der Gliederung in Gruppen, die einander entsprechend auf die beiden Seiten der runden Fläche verteilt sind.

<sup>23</sup> a. O. Taf. 6f.

<sup>24</sup> a. O. Taf. 4f.



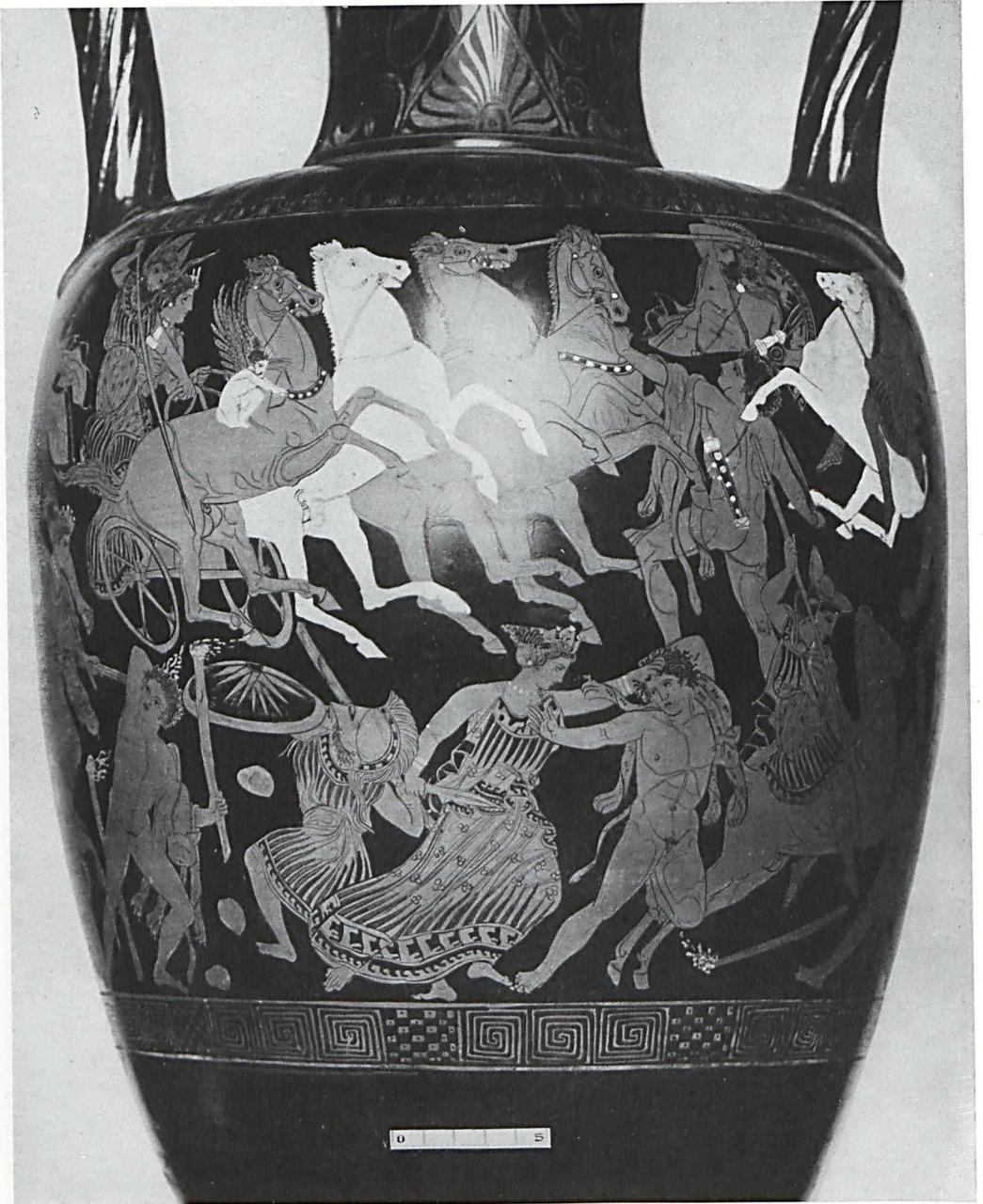
Amphora aus Melos. Paris, Louvre



Amphora aus Melos. Paris, Louvre



Amphora aus Melos. Paris, Louvre



Amphora aus Melos. Paris, Louvre



Amphora aus Melos. Paris, Louvre