

ZU DEN ATTISCHEN KLEINMEISTERN.

(Taf. VII).

Bei einer Durchmusterung des römischen Apparates des Archäologischen Institutes fand ich eine Durchzeichnung der bisher unedirten grossen Schale des Glaukytes, welche Klein MS. S. 78 als nach England gelangt bezeichnet und die ich 1885 im British Museum *sec. vas. room. case 57* sah (gegenwärtig, wie Mr. Cecil Smith mir gütigst mitteilt, n. B 364). Sie ist vielfach restaurirt, doch sind die Ergänzungen ohne gründliche Reinigung nicht anzugeben. Diese Zeichnung der 1846 in Vulci⁽¹⁾ gefundenen Schale hat wohl der mangelhaften Beschreibung im *Bullettino* 1847 S. 124 und der verbesserten in Brunns *Kunstlergeschichte* S. 691 zu Grunde gelegen: eine neue zu geben (Tf. VII) bin ich durch das freundliche Entgegenkommen des Herrn Murray, dem dafür der schuldige Dank ausgesprochen werde, im Stande. Der Figurenreichthum erheischt eine kurze Beschreibung.

A) Von l. stürmt ein Viergespann vorwärts, dessen Lenker barhäuptig mit Haarschopf den Stab hält. Daneben verfolgt ein Panhoplit mit Schild und Speer einen gleichbewaffneten, umblickend nach r. Flihenden. Unter dem Viergespann, das Gesicht zu Boden gekehrt, liegt ein Gefallener, neben dem zwei Vollbewaffnete mit gezückten Lanzen gegen einen aufs Knie Gesunkenen vordringen, den ein zurückgewendeter Flüchtiger mit dem Schilde deckt. Dahinter schwingt ein behelmt, nackter Bärtiger mit schuppigem Schilde den Speer gegen einen gewappneten (?) Behelmt, mit rothem Schild, der vorgebeugt gegen einen auf dem Rücken liegenden Panhopliten steht. Hinter dem Angreifer eilt nach r. ein Krieger auf einem Viergespann, dessen Handpferd gestürzt ist, gegen einen Speerwerfer in Schuppenpanzer. Vor dem Gespann

⁽¹⁾ vgl. *C. I. G.* 8144 mit der Litteratur daselbst.

steht ein langgelockter mit Speer, Panzer, Beinschienen und Schild bewehrter, sonst nackter Lanzner, neben dem ein Nackter mit Schild gegen einen zappelnd am Boden Liegenden vordringt, dessen Arm noch im Schild steckt, ohne dass er sich desselben zu bedienen vermag. Zum Schutze stürmt ein Panhoplit mit Lanze herbei, hinter dem ein Viergespann ansprengt, gezügelt von einem langgewandeten bärtigen Lenker mit Schild. Diesseits des Gespannes verfolgt ein bärtiger Panhoplit einen gleichbewaffneten Bärtigen, der umblickend, mit geschwungener Lanze entweicht.

Rechts schliesst ein Fliehender in gleichem Schema das Bild ab. Unter den Henkeln steht l. $\text{HIPPOKRITOS KALISTOS}$ (1) r. ALAVKVTESEPOIESEN (2).

B) Links schreitet ein bärtiger Krieger mit Schild und Speer nach r. neben einem Bärtigen mit Pilos, gesticktem, über den Knien gefaltetem, herabhängendem Gewand, dessen l. Arm vor dem Oberkörper erscheint, während der rechte nach der Hüfte greift. Vor ihnen sprengt ein bärtiger Lanzner mit Pilos, Mantel und Schurz, mit einem Handpferd. Vor ihm stürzt ein Panhoplit kopfüber zu Boden. Ihn deckt mit dem Schilde ein Gleichbewaffneter, dem ein Viergespann folgt, dessen unbärtiger, langgewandeter Lenker, den Schild auf dem Rücken, mit beiden Händen die Zügel führt. Jenseits des Gespannes verfolgt ein Panhoplit lanzenschwingend einen im Fliehen umblickenden, speertragenden Gleichbewaffneten. Es folgen zwei Gewappnete, die Speere gezückt über einem auf den Rücken Gefallenen gegen einen Panhopliten mit Lanze gestellt. Dahinter stürmt auf einem Viergespann ein bärtiger, langgewandeter Lenker mit Pilos und Schild nach rechts. Daneben ficht ein Panhoplit mit Schuppenschild und Lanze gegen einen Entsprechenden im Schuppenpanzer. Vor den Pferden stürmt ein Panhoplit mit Schuppenschild und Lanze nach rechts; vor ihm sinkt, den Schild vorhaltend, mit geschwungenem Speer ein Fliehender ins Knie, dem von r. zwei Panhopliten zu Hilfe eilen.

(1) Zu Hippokritos als Lieblingsnamen vgl. Jahn, Arch. Aufs. 139; Welcker Rhein. Mus. VI, 1848, 395; Roulez, Acad. d. sciences de Bruxelles Tf. IX, 1; *Mél. arch.* IV, 4; leider stehen mir beide Publicationen nicht zur Verfügung; citirt nach *C. I. G.* 7827^b.

(2) Zu Glaukytes vgl. *The classical Review*, June 1888 p. 188 im Akropolismuseum ALAVKLEESKALOS .

Hinter ihnen sprengt ein barhäuptiger, speertragender Knappe mit Handpferd. Ein nach l. gewendeter, speerwerfender Panhoplit schliesst r. das Bild ab.

Ein figurenreiches, vielbewegtes Schlachtenbild stellt sich uns dar, keineswegs „wenig übersichtlich“ oder im Detail kaum mehr verständlich, vielmehr jeder Figur ihr Recht während, inhaltlich sowohl, wie in der sorglich abgewogenen Composition ⁽¹⁾ den beiden übrigen grossen figurengeschmückten Schalen entsprechend, welche wir dem Glaukytes zuschreiben dürfen. Zweifellos ist er der Maler der aus der Töpferei des Archikles hervorgegangenen münchener Schale ⁽²⁾, wie der aus Vulci stammenden Berliner (1799) ⁽³⁾, die durch den Stil, den mit der unseren übereinstimmenden Lieblingsnamen und den lediglich unserem Maler eigenthümlichen Superlativ der Schönheitspreisung ihm zugewiesen wird, wenn auch die Stelle unter dem Henkel, welche die Trägerin der Signatur zu sein pflegt, weggebrochen ist ⁽⁴⁾.

Der Darstellungskreis ist für die Aussenbilder der in der sf. Malerei beliebten Heldensage entnommen. Die mythologisch interessante Eberjagd erinnert an die Dodwellvase, mit der sie die Schwierigkeit der Namensbeischriften theilt, das Minotaurusabenteuer mit seinem Chor an die Françoisvase; zur Gigantomachie giebt Meyer Gigantomachie S. 282 die Parallelen an. Ebenso ist der Heldenkampf, besonders unter Anwendung des Streitwagens uns aus früher Kunstübung vertraut. Auch der Typus der Hasenjagd ⁽⁵⁾, der sich in den unteren Schalenabschnitt gerettet hat, weist an dieser untergeordneten Stelle zurück auf eine lange Kunstübung, in welcher er, wie Löschcke ⁽⁶⁾ darthut, den Ehrenplatz behauptet hatte.

⁽¹⁾ Welche schon Brunn betonte, K.-G. a. a. O.

⁽²⁾ München 333. Gerhard A. V. 235, 36. *M. d. I.* IV, 59.

⁽³⁾ Gerhard A. V. 61, 62.

⁽⁴⁾ Eine ganz ähnlich decorirte, allerdings flachere Schale befindet sich bei Herrn Castellani in Rom; sie hat Einfassung und Behandlung des Innenbildes und der langen schmalen Streifen der Aussenseite mit den Glaukyteschalen gemein. Eine directe Verknüpfung lässt sie nicht zu. Vgl. auch München 1035.

⁽⁵⁾ Vgl. Arch. Zeit. 1881, Tf. V.

⁽⁶⁾ Arch. Zeit. 1881, S. 275; vgl. Arch. Zeit. 1869, S. 34, 2; 1883, X, 2.

Die Wahl der Stoffe, Jagd und Feldschlacht, erklärt hinreichend die Lebhaftigkeit der Darstellungen. Denn gegen den Vorwurf, Glaukytes habe nur durch caricirte Lebhaftigkeit wirken wollen (1), verwahrt ihn der Gegensatz in der Minotaurosscene. Man kann sich keine ruhigere Darstellung denken, als diese, welche in die Mitte den bewegten Typus zweier Figuren, und diesen selbst mässig bewegt, setzt und daran fast identische Schemata anreicht, welche ihre Teilnahme an der Handlung nur durch einen Armgestus andeuten.

Die Anregung zur Bevorzugung bewegter Scenen gab unserem Meister die Lust am Erfinden neuer Schemata, die sich in der Mannigfaltigkeit offenbart, die neben Verwendung altgeprägter Typen, bei Darstellung der Gefallenen auf der Londoner Schale erstrebt wird und die in der gutbeobachteten Zeichnung des gestürzten Pferdes, bes. seiner Hinterbeine hervortritt.

In der Composition herrscht die symmetrische Gebundenheit der archaischen Kunst, welche wenigstens in den Hauptfiguren, gleichsam in den rhythmischen Incisionen beide Seiten sich entsprechen lässt. Bei der Londoner Schale zeigen dies die Seiten in sich und in ihrer Gesammtheit. R. und l. schliesst auf der einen Seite ein Reiter mit Handpferd nach innen sprengend, r. u. l. ist je ein Viergespann, die Kampfgruppe in der Mitte angeordnet. Dem entspricht die Gegenseite: die Wagen als äusserer Abschluss, die Kampfszene in der Mitte, rechts davon das nach aussen gewendete Viergespann; nur der ihm entsprechende schwere Takttheil ist aufgelöst um, wie die aufgelöste Länge den klappernden Takt, so das langweilige Einerlei zu verhindern.

Dasselbe Princip zeigt formell Berlin 1997, wo jedesmal zwei Viergespanne die isolirte Haupthandlung einschliessen, inhaltlich die Münchener Schale, wo jedesmal der Kampf mit einem Ungeheuer, hier kalydonischer Eber, dort Minotaurus den Mittelpunkt bildet.

Unterstützt wird diese Compositions-methode durch die in archaischer Kunst gewöhnliche Erscheinung, dass trotz aller Bewegtheit der Darstellung, die Teilnahme der Figuren an den Enden erlischt und dann durch eine etwas mehr teilnehmende

(1) Klein, Euphronios S. 32.

Einzelfigur wieder aufgenommen wird. So traten im Londoner Bild die Knappen mit Handpferden, actionslos selbst wo sie angegriffen werden, an die Stelle, welche ihnen ein langer Gebrauch typisch zugewiesen hatte; ähnliches zeigen die Typenwiederholungen bei der Eberjagd und im Chor des Minotaurusbildes. Die inneren Gründe hierfür habe ich an anderer Stelle darzulegen gesucht⁽¹⁾. Eine besondere Begünstigung brachte in unseren Fällen die Länge des Bildstreifens, welche das Typenmaterial des Malers sehr in Anspruch nahm, so dass er nicht eine ausreichende Menge feiner Varianten an sich ähnlicher Stellungen aufzubieten vermochte. Zur Befriedigung dieses Bedürfnisses des langen, niedren Streifens dienen die vier um die Henkel gruppierten Sphingen⁽²⁾. Dass er diese consequent $\{ \Phi | \dagger \}$ statt $\{ \Phi | \Lambda \dagger \}$ schreibt wird sich daraus erklären, dass Glaukytes zu der immer mehr wachsenden Reihe der uns bekannten, in Attika arbeitenden, Nichtattiker gehört⁽³⁾. Der Gebrauch der persönlich redenden Inschrift mit $\epsilon\mu\acute{\epsilon}$ oder $\mu\epsilon$, welcher in der rf. Malerei verschwindet⁽⁴⁾, bietet eine Handhabe zur chronologischen Einordnung. Er teilt ihn mit Erekias und Nikosthenes ebenso wie seine Vorliebe für figurenreiche, epische Darstellungen⁽⁵⁾.

Die grosse Schale mit figurenreicher Decoration der Aussen-seite verdankt, wie schon mehrfach erinnert worden ist⁽⁶⁾, ihren Schmuck orientalischen Metallvorbildern. Auf welchem Wege dieser Einfluss vermittelt wurde, scheint uns die Decorationsmethode des Innenbildes zu verrathen. Freilich entbehren diese Schalen meist eines solchen, allein das der Berliner ist charakteristisch genug. Es ist dort kein Versuch gemacht, das Rund durch ein für diesen Raum geschaffenes Figureschema zu füllen, vielmehr ist durch eine Basislinie ein Segment abgeschnitten worden, welches als selbständige Fläche durch die Hasenjagd ornamentirt ist, während ein Viergespann en face, zu dessen Seiten je eine kleine nackte,

(1) Troischer Sagenkreis S. 187, 10; 188, 11 u. sonst.

(2) Ebenso zeigt die rf. Schale Neapel 2614 den bewegten Typus der Mitte von unbetheiligten Figuren umgeben, abgeschlossen mit Sphingen.

(3) Arndt, Studien zur Vasenkunde, S. 123.

(4) Klein, MS. S. 13.

(5) Auch kehrt das eingelegte Weiss an der Münchener Schale wieder.

(6) Klein, Euphronios S. 31.

männliche Figur tritt, die obere Hälfte einnimmt, das Rund nur durch die Figurenverkleinerungen mühsam überwindend.

Dies Verfahren, schon in der rhodischen Kunst gebräuchlich ⁽¹⁾, ist stehend in der kyrenischen Schalenmalerei ⁽²⁾. Auch tritt schon dort gerade die Hasenjagd in den unteren Kreisabschnitt. Nun ist für diese Gefäßklasse orientalischer Einfluss wahrscheinlich gemacht worden ⁽³⁾. Der phönikische Silberteller des Mus. Kircheriano, M. d. I. X. 31 welcher ganz dieselbe Ornamentirungsart zeigt, bestätigt dies. Die schwarzfiguren Malerei nimmt dies Verfahren auf; ich erinnere nur an *Gaz. arch.* 1887 pl. 14, 1, *Brit. Mus.* 412 B ⁽⁴⁾ und den aus Konstantinopel stammenden Teller im Wiener Industriemuseum ⁽⁵⁾. Dass es sich längere Zeit erhielt, beweist ein flüchtig gemalter Teller in Bologna ⁽⁶⁾. Freilich hätte die compositionelle Schwierigkeit zur selbständigen Erfindung führen können, mittels Anwendung der Sehne eine Basis zu gewinnen. So stellt eine rf. Schale im Museo Civico zu Verona eine Liebesverfolgung auf eine breite Basisborte, aber sie lässt den Abschnitt leer. Die schöne Ergotimos-Aristophanesschale trägt im unteren Abschnitt nur die Signatur. Spätere Schalen erfüllen ihn, wie *Él. cér.* II, V und VII, mit Terrainandeutung.

Eine genaue Controle unserer Vermutung scheint somit notwendig. Wenden wir uns daher der Vasenform und deren Schöpfer Archikles zu, dem Genossen des Glaukytes. Dass die Herstellung der Gefässe sein Hauptverdienst war, geht nicht nur aus der Doppelsignatur der Münchener Schale 333 hervor, sondern auch daraus, dass Berlin 1761 und die Candelorischen Fragmente nur den Namen des Archikles, die nolaner Schale des Britischen Museums nur ein Innenbild, die Castellanische ausser der Inschrift nur zwei

⁽¹⁾ z. B. Salzmann 53 (wiederholt im letzten Heft des Rhein. Mus. mit verbesserter Erklärung, Kekulé) 49. 55. 54.

⁽²⁾ z. B. A. Z. 1881, S. 227, Tf. XII, XIII; Overbeck H. G. XXXI, 4; Urlichs Beitr. X.

⁽³⁾ Puchstein, Arch. Zeit. 1881 S. 227.

⁽⁴⁾ Oberhalb der bärtige, leierspielende Apollon zwischen zwei Satyrn. Unten Dionysos mit Trinkhorn zwischen zwei Satyrn gelagert.

⁽⁵⁾ Oben Herakles mit dem Stier, im Feld Rebzweige. Unten zwei Fische gegenständig.

⁽⁶⁾ Oben zweimal die Gruppe eines Mannes, der ein Thier anbinden will, unten vier Figuren.

kleine Thierbilder trägt. Stets liefert er tiefe Schalen auf hohem Fuss. Ihre Eigenthümlichkeit liegt in der Dreitheiligkeit, welche die Schalenrundung, einen niedren Seitenstreifen, an den die Henkel ansetzen, und den Schalenrand von einander abhebt. Dies entspricht aber wieder aufs genaueste der Methode der kyrenischen Schalen.

Eine Art Prototyp hierzu glaube ich in einem Gefäss der Sammlung der Evang. Schule in Smyrna zu erkennen. Dieses trägt auf dem Fuss ein ganz flaches Schalenrund, an welches senkrecht ein hoher Rand geradlinig ansetzt. Derselbe ist durch eine horizontale Linie getheilt; beide Streifen sind getrennt mit abwechselnd verticalen Streifen und geometrischen Figuren ornamentirt. An den unteren Streifen setzen die Henkel an. Dies Gefäss stammt aber aus Kypros, darf also auf ähnliche Einflüsse, wie die kyrenischen zurückgeführt werden, nämlich auf phönikische oder doch durch Phöniker vermittelte. In Kypros würde aber der Ausfall des Nasals in $\zeta\phi\iota\tau\zeta$ nicht auffallen. Selbstverständlich ist es unstatthaft, bei den zahlreichen Berührungen, welche vor Alters die phönikische Cultur mit der hellenischen innerhalb und ausserhalb des Stammlandes hatte, und bei der Verbreitung, welche die erwähnte Decorationsmethode nachweislich in Athen gefunden hat, Vermutungen über die Herkunft unserer Meister aufzustellen, wohl aber glaube ich für die ihres Stils aus den dargelegten Beobachtungen Schlüsse ziehen zu dürfen.

Bei Ueberwindung der compositionellen Schwierigkeiten, welche die tektonische Gliederung des Schalenrandes unserer Gefässgruppe bietet, schliessen sich Archikles und Glaukytes noch eng an die Decorationsprincipien ihrer Vorbilder an. Diese bezeichnen durch das Verticalornament (1) die zwischen den Henkeln liegende Fläche als die sog. todte, d. h. als die zu bildlicher Ausschmückung geeignete. Glaukytes fühlt sich dadurch an die ausgesparte Bildfläche der Amphora erinnert, daher sind seine stofflichen Vorlagen meist dem Repertoire der grossen Amphoren mit langem Streifen entlehnt, da der, im Verhältniss zur Höhe sehr lange, Streifen bei der Theilung des Schalenrundes eine Einschränkung durch Augen nicht duldet. Archikles andererseits übernimmt von der kyrenischen Schale die von den Henkeln ausgehenden

(1) A. Z. 1881, X, 2; Ulrichs Beiträge X u. s. w.

Palmetten, und setzt an Stelle des Verticalornaments einfach Buchstaben und erhält so das denkbar günstigste Spruchband.

Selten verbindet er damit ein anspruchloses Innenbild ⁽¹⁾. Der Reiter, dessen Ross mit Vorderbeinen und Schweif in das Schuppenornament des Randes übergreift, findet zahlreiche Analogien z. B. Urlichs, Beiträge VII. Sollte der Aussenseite ausser der Inschrift bildlicher Schmuck verliehen werden, so wird der obere Randstreifen mit einer Thierfigur versehen. Es ist möglich, dass das Thierbild durch die grossen, figürlichen Darstellungen vom Mittelstreif aus dorthin verdrängt worden ist, wie z. B. Gerhard Trinkschalen II/III zu zeigen scheint, das gleichsam des Glaukytes Manier mit der des Archikles verbindet.

So selbstverständlich diese Decorationsmethode erscheint, so ist sie doch keineswegs allgemein gefunden worden.

Das Bewusstsein, dass der Schalenrand ursprünglich ein Ganzes, nur durch eine Linie, nicht durch eine tektonische Gliederung geteilt war, war wohl der Grund, dass man die Figuren durch beide Streifen hindurch zog. Dies zeigt Polytechnion 3060 an einer figurenreichen Gruppe ⁽²⁾; eine Schale sorgfältigen sf. Stils von gleicher Form im Museo Gregoriano bei einer Einzelfigur, die geflügelt, umblickend nach rechts eilt. Dieselbe Erscheinung bietet Polytechnion 2009 in der laufenden Meduse der Aussenseite, während die des Mittelbildes den Uebergang vom blossen Medusenhaupt zur ganzen Figur, zeigt. Auch die Aussenseite bietet den Uebergang, indem der obere Streifen die Sonderdecoration von zwei Fischen zeigt. Durch einen Kunstgriff sucht die Londoner Schale Blacas VI den missglückten Versuch der einen Seite, beide Randstreifen mit vertical durchgehenden Figuren zu schmücken, dadurch zu verbessern, dafs sie die Figuren liegend auf dem oberen Streifen unterbringt, während Kline und Esstisch den unteren einnehmen. Diese Beispiele mögen genügen darzuthun, wie wenig man allgemein die Bedürfnisse des zu decorirenden Gefässes verstand. Xenokles, der sich in der stilgerechten bildlichen Decoration des Oberstreifens und Anwendung des Spruchbandes im unteren mit Archikles trifft ⁽³⁾, zeigt im Innenbild die gleiche Unfähigkeit wie

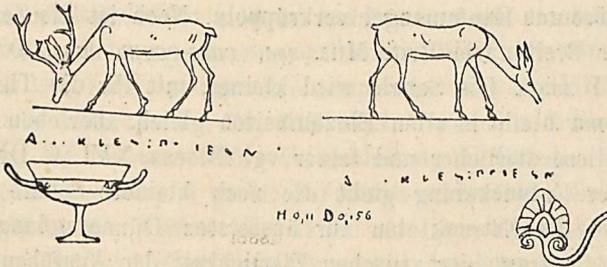
⁽¹⁾ Brit. Mus. Blacas XVI, 1, 2 aus Nola.

⁽²⁾ vgl. Polytechnion 3966. 3716.

⁽³⁾ Trinkschalen I, 6, Blacas XIX.

Glaukytes, das Rund zu füllen, das ihn zur Figurenverkleinerung und Verunstaltung treibt (1) und ihn die Basislinie beibehalten lässt.

Zur Beurtheilung der Darstellungsweise des Archikles können die Thierfiguren einer 0,11 hohen Schale Augusto Castellanis (2), deren Durchmesser 0,156 beträgt, dienen, welche den oberen Randstreif schmücken, während der untere zwischen Palmetten die Si-



gnatur A · KLEΣ : Π C I E Σ N u. A · KLEΣ : Π C I E Σ N trägt, an der die wiederholte Elision des E in der Verbalendung auffällt. Die Darstellung weidenden Hochwilds, schon dem geometrischen Stil bekannt, ist besonders heimisch in der rhodischen Malerei und kehrt bei den sog. protokorinthischen Gefäßen wieder (3).

Die Thierfigur unserer Vasenklasse hebt sich deutlich ab durch die zierliche, fast übertriebene Schlankheit der Extremitäten, die Eleganz der Stellungen, die an Erzeugnisse eines eigenartigen, manierirten, auf spielende Niedlichkeit gerichteten Stils denken lassen könnten (4), ja, an den in unserem Stil gehaltenen Thierfiguren des Exekias fällt ein bestimmter Gegensatz zu seinen sonstigen kräftigen Figuren auf (5). Dass diese Behandlungsweise jedoch einer ganz naturgemässen Entwicklung entspringt, dass solche scheinbare Stilinconsequenzen keineswegs aus der Liebhaberei des einzelnen Malers abzuleiten sind, sondern sich nach ganz bestimmten, handwerklichen Gesetzen vollziehen, unserem Stilgefühl,

(1) Overbeck, Heroengallerie IX, 2.

(2) Klein M. S. 76, 3 aus Caere.

(3) z. B. Syracus Inv. 2409.

(4) vgl. Neapel 2500; Athen, Polytechn. 704.

(5) vgl. Wiener Vorlegebl. 1888, 6.

das wir von der Arbeitsweise gewisser Epochen zu haben vermeinen, zum Trotz, mag die historische Betrachtung der Entwicklung eines solchen Thierschemas zeigen.

Die Amphora im Polytechnion 3749 zeigt die eigenthümliche Erfindung eines Hirsches mit hohem Gabelgeweih, der den Kopf zurückbiegend, sich mit dem Hinterhuf an der Schnauze reibt. Auf grosser Malfläche steht er in kräftiger, breiter Ausführung. Dieses Schema wird auf das Schalenrund übertragen, wobei die Vorderfüsse aus Raummangel verkrüppeln. Noch ist die Zeichnung von alter Breite, wie *Brit. Mus. sec. vase-room case 20* (1885) *Blacas VI* zeigt. Die Schale wird kleiner, mit ihr die Thierfigur, das Schema bleibt in allen Einzelheiten gleich, aber eben deshalb werden diese zierlicher und feiner vgl. *Blacas, XVI, 4*. Die letzte Phase der Entwicklung giebt die noch kleinere Schale *Louvre 3251*, wo die Extremitäten zur äussersten Dünne gelangt sind. Welcher Contrast hier zwischen Zierlichkeit der Ausführung und Ungeschick der Composition: das Schema erbt fort, aber das Gefäss erzwingt in der Zeichnung einen seinen Verhältnissen angepassten Stil.

Für gleichfalls technisch, nicht stilistisch bedingt, halte ich eine zweite Erscheinung, welche durch die sf. Amphora *Museo Gregoriano IX* mit der soeben besprochenen Stilgattung verbunden wird. Dort erscheint die Gruppe von zwei Pantheren ⁽¹⁾, welche ein ganz im Stile unserer Schalen gehaltenes Reh zerreißen, neben einem Bauchbild, dessen Figuren die übertrieben schlanken Proportionen zeigen, welche man als stilistische Eigenthümlichkeit einer späten, Altes imitirenden Kunstübung anzusehen geneigt ist. Nun hat schon *Brunn Probleme S. 125* mit Recht darauf hingewiesen, dass mit dem Hals der Grabvasen die Figuren wachsen. Wir können dies jetzt für alle Prothesisvasen aussprechen, welche nach Art der Marmoramphoren und Lekythen mit langgezogenem Hals und Henkel, monumental wirken sollen. Dies zeigt gut sf. *Polytechnion 6 u. 84*; streng rf. *Polytechn. 663, Berlin 2372*; später *Polytechn. 1316*; ganz spät *Polyt. 3022 u. 24*. Somit ist diese Beobachtung auf die ganze Vasenmalerei zu verallgemeinern,

⁽¹⁾ Zahmes Hochwild von stilisirten Raubthieren zerrissen gibt z. B. ein etwa 0,30 D. haltende Schale des Louvre, ferner *Polytechnion 965*.

ja schon in dem Gegensatz bestätigt, welchen im geometrischen Stil die am schlanken Hals gestreckten Vögel zu den gedrunghenen des Fusses bilden ⁽¹⁾.

Wo diese Dehnung bis zur vollen Unmöglichkeit stattfindet, wie an den immer wachsenden Untersätzen z. B. Polytechnion 1386 wird man ohne weiteres einen äusseren Anlass als massgebend zugestehn. Anders bei unsern Gefässen, die sich meist durch sehr sorgsame Ausführung auszeichnen. Und doch ist hier derselbe Vorgang festzustellen. Meist sind es Amphoren, deren einzelne Teile eine grosse Ausdehnung gewonnen haben z. B. Würzburg 306, 338 ⁽²⁾, München 156, 610, vorzugsweise Amphoren ohne markirten Halsabsatz, wie München 74, 79, 316, 696, ferner ins Schlanke differenzirte, sog. Peliken, wofür die Sammlung in Florenz zwei, die zu Bologna ein Beispiel giebt, bei denen gleichfalls die Figuren auf den Hals übergreifen. Wir dürfen uns also bei unseren Thierfiguren weder durch ihre Verbindung mit den sog. langgezogenen Figuren noch durch ihre Zierlichkeit abhalten lassen, sie an das Ende der archaischen, schwarzfigurigen Malerei zu stellen, vielmehr ihre Abweichung vom Ueblichen als handwerklich bedingt erkennen. Dies bestätigt die Verbindung, in welche Thierfiguren unseres Stils mit denen des Exekias treten. Dass dieser auch der Decorationsweise nach mit Archikles eng verbunden ist zeigt z. B. Polytechn. 3757. Seine kunstgeschichtliche Stellung habe ich an anderer Stelle darzulegen gesucht.

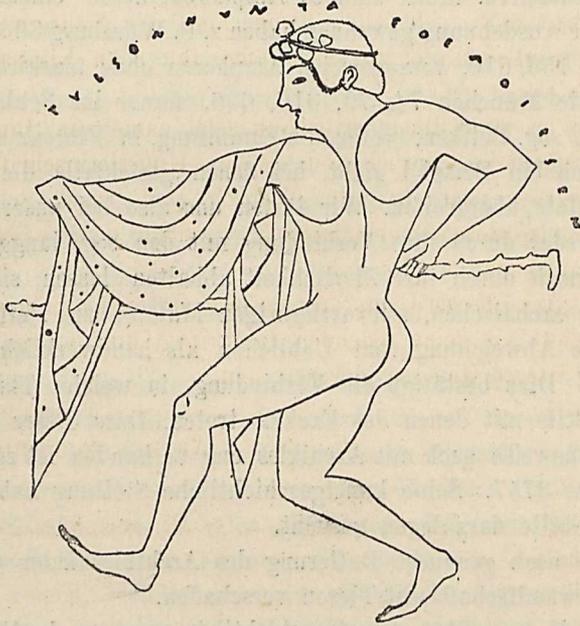
Eine noch genauere Datierung des Archikles kann uns seine nahe Verwandtschaft mit Tleson verschaffen.

Um diesen selbst kunstgeschichtlich genauer bestimmen zu können, möchte ich ein Gefäss heranziehen, welches schon Heydemann in seinem Neapler Vasenkatalog N. 2627 ihm zuteilte, während Klein im Euphronios S. 104 und den Meistersignaturen S. 75 Anm. dies ablehnte. Da, wie Herr Prof. Klein so freundlich war mir brieflich mitzutheilen, lediglich die „Sinnlosigkeit“ der Buchstaben seine Ansicht bestimmt hat, so glaube ich das Gefäss, von dessen Zeichnung mir freundlichst gestattet wurde eine Durchzeichnung zu nehmen, erneuter Prüfung unterbreiten zu dürfen.

⁽¹⁾ z. B. Stackelberg, Gräber IX, 1.

⁽²⁾ vgl. bes. Urlichs Beitr. Tf. V.

In der That ist die Inschrift nicht ohne Mängel, doch ist ΤΛΕΣ ΟΝ wie ΕΠΟΙΕΞΕΝ, wie ich glaube, mit voller Sicherheit zu lesen. Von dem üblichen ΗΟΝΕΑΡΧΟ könnten die beiden ersten Buchstaben gemeint, bez. leicht verschrieben sein. Das Ν des Anfangs des Patronyms und das Ο der Endung ist in Ordnung, die Mitte des Namens freilich sehr verstümmelt. Wenn wir aber sehen, dass auf Schale 2532 derselben Samm-



lung neben der correcten Signatur der Gegenseite ΝΕΑΡΑΡΧΟ und auf der 0,165 hohen, 0,195 im Durchmesser haltenden Schale des Mus. Greg. ΤΛΑ ΝΗΟΝΕΑΡ geschrieben ist ⁽¹⁾, so werden wir um so weniger ein ähnliches Versehen in der Schreibung unserer Signatur abweisen, als z.B. die bei Tleson häufige Γ ähnliche Bildung des Π im Verbum wiederkehrt ⁽²⁾. Eine so genaue Kenntniss der Schreibweise — läge spätere Aufschrift vor —

(1) vgl. München V. Tf. III, 7.

(2) vgl. u. a. Sammlung Bourguignon D. 0,22; A. Hahn, B. Henne.

hätte sich nicht mit dem Fehler im Patronym verbunden; auch hätte zur Zeit des Bekanntwerdens dieser Schale Niemand gewagt, den Namen des Tleson mit einem rf. Bilde des Stils unserer Schale zu verbinden.

Der Stil verweist uns mit Bestimmtheit in den sog. Epikretischen Kreis, dem laufende, unbekleidete Jünglinge in Rückenansicht zu geläufig sind, als dass es der Anführung von Beispielen bedürfte.

Somit wird ein neues Band geknüpft, welches uns erlaubt, Tleson, und somit auch seinen Bruder, mit den Führern der rothfigurigen Schalenmalerei zu verknüpfen, ihn etwa Nikosthenes zu coordiniren (1).

Archikles steht ihnen stilistisch sehr nahe; an ihn knüpft sich die Schale mit Spruchband, sei es Künstlerinschrift, sei es ein Liebesgruss, oder ein guter Wunsch zum Trunk, schliesslich selbst eine sinnlose Buchstabenreihe, welche den Schmuck des Gefässes ausmacht.

Glaukytes, dessen Compositionsweise auf etwas frühere Kunstübung ebenso wie seine redenden Inschriften hinzuweisen scheint, wird sein älterer Genosse gewesen sein.

ARTHUR SCHNEIDER.

(1) Bolte, *de mon. ad Odysseam pert.* p. 57 setzt Nikosthenes noch nach den Perserkriegen an.

ΑΛΑΥΚΑΤΕΣ
ΕΠΟΙΕΣΕΑ

ΗΠΟΚΡΙΤΟΣ
ΚΑΛΙΣΤΟΣ

