

J A H R B U C H

DES

KAISERLICH DEUTSCHEN

ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

B A N D V

1890

MIT DEM BEIBLATT ARCHÄOLOGISCHER ANZEIGER

B E R L I N

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1891

KORINTHISCH-ATTISCHE VASEN.

Über die stilistische Eigenart und kunstgeschichtliche Stellung der bekannten korinthisch-attischen Vasen, früher meist sogenannten tyrrhenischen Amphoren, haben mehrere Forscher, besonders Loeschke¹, wertvolle Andeutungen gegeben. Doch kann hier die Untersuchung nicht für abgeschlossen gelten. Daher folgende ausführlichere Behandlung dieser Vasenklasse, wobei auch auf manche Fragen der schwarzfigurigen Vasenkunst und der griechischen Malerei überhaupt wird zurückgegangen werden müssen. Ich gehe aus von einer Betrachtung der ornamentalen Formen.

Gewöhnlich wird der Einfluß, welchen das assyrische Kunsthandwerk durch Vermittlung des phönikischen, vielleicht auch über Klein-Asien, auf das griechische ausgeübt hat, viel zu niedrig angeschlagen. Mit Recht hat Perrot hervorgehoben², daß es auch eine eigentümlich assyrische Lotos-Ornamentik gibt. Nicht nur ist die aus der ägyptischen Ornamentik hergenommene Lotosblume mannigfach mit nichtägyptischen Elementen versetzt worden, sondern auch die Stilisierung derselben schritt in Assyrien viel weiter fort als in ihrem Vaterlande. Die ägyptischen Lotosornamente, den Naturvorbildern im Wesentlichen getreu, zeigen noch sehr deutlich, wie die eine innere Blätterkrone umfassenden Außenblätter einander teilweise ver-

¹) Archäol. Zeitung 1876 S. 108; Annali dell' Inst. 1878 S. 312.

²) Hist. de l'Art I S. 317 ff.

deckend von dem Fruchtboden emporsteigen³. Solches wird schon bei denjenigen Lotos-Formen der assyrischen Ornamentik, welche den ägyptischen noch ziemlich nahestehen (Layard, *Monum. of Nineveh* II Taf. 56), aufgegeben. Es läßt sich daher kaum bezweifeln, daß auch die Lotos-Ornamente auf den melisch-rhodischen Vasen mit ihrer fortgeschrittenen Stilisierung und freien decorativen Verarbeitung der Lotos-Formen ebensogut aus Assyrien herkommen, — mögen uns dieselben bis jetzt meistens noch von keinen assyrischen Arbeiten bekannt sein, — wie die Flechtbänder u. a.

Es empfing aber das griechische Kunsthandwerk von Seiten des assyrischen eingreifendere Einwirkungen. Der assyrischen Kunst lag es vor allem an einer bestimmten klaren Vortragsweise. Daher das scharf Ausgeprägte ihrer Formen, daher ihre streng symmetrischen Gruppierungen, daher ihre parallelen Compositionsreihen, worin meistens lange Reihen einzelner — selten ging die perspectivische Darstellung über zwei Figuren hinaus — oft sogar identischer in einer Richtung fortschreitender Figuren vorgeführt wurden. Unzweifelhaft vergegenwärtigen uns die umlaufenden Tierfriese der bekannten orientalischen Metallwaaren, besonders die langen Reihen in einer Richtung fortschreitender Tiere, eine echt assyrische Decorationsweise⁴. Die ausschließlich ägyptisierende phönikische Bronzeschale aus Olympia⁵ hat auch eine ganz andre Anordnung der Bildfelder. Die mykenische Vasenkunst kam nur gelegentlich zu einer horizontalen Friesdecoration⁶. Weit charakteristischer war für dieselbe eine überwiegende Ornamentierung der oberen Gefäßsteile. Diese und eine metopenartige Zerteilung der Bildfläche waren bekanntlich die ständigen Decorationsprincipien der späteren geometrischen Vasenkunst⁷. Es waren mithin die assyrischen und geometrischen Decorationsweisen grundsätzlich verschieden und daraus erklärt sich der zerstörende Einfluß, den, wie z. B. manche frühattischen Vasen zeigen, die orientalische Kunst auf die locale geometrische ausgeübt hat. Künstlerisch steht die melisch-rhodische Vasenkunst darum weit höher, weil sie den neuen Stoff durchgängig besser zu beherrschen wufste; auswählend verband sie Altes und Neues und auch den principiellen Unterschied beider Decorationsweisen hat sie richtig gefühlt. Das melische Gefäß bei Conze Taf. II gibt eine assyrisch-symmetrische Gruppierung von nichtassyrischen bildlichen Typen um ein ebenfalls nichtassyrisches Mittelstück. Umgekehrt hat das Gefäß bei Salzmann, *Nécropole de Camiros* Taf. 42 nach der Art des geometrischen Stiles ausschließlich den oberen Teil des Gefäßes decoriert, aber mit orientalischen Decorationsformen. Gefäße, wie die bei Salzmann Taf. 32, 37, 43 a, 44, haben ächt assyrische Friese in einer Richtung fortschreitender Tiere und symmetrischer Gruppen.

³) Lepsius, *Denkmäler* II 110, III 115, 116, 117. Prisse d'Avannes, *Hist. de l'Art égypt. Ornam. de plaf. Nécrop. de Thèbes 18^e et 20^e dyn., Intérieur du Gynécée de Ramses III etc.*

⁴) So an den Metallschalen bei Layard, *Mon. of Nineveh* II Taf. 59 c. d. und Taf. 60; letztere hat noch einen Fries von einander zerreisenden

Tieren. Perrot hält die Industrie der Metallschalen für ursprünglich mesopotamisch; wahrscheinlich mit Recht. Man sehe noch die armenischen Bronzeschilde Perrot und Chipiez, *Hist. de l'Art* I S. 738 ff., S. 756.

⁵) Perrot und Chipiez, *Hist. de l'Art* III S. 783.

⁶) Furtwängler und Loeschke, *Myk. Thongefäße* 56.

⁷) Conze, *Wiener Sitzungs-Berichte* 1870 S. 518 ff.

An andren Fabrikorten aber haben diese assyrischen Einflüsse sich anders gestaltet. Wie manches von dem assyrischen Formenvorrat die rhodische Vasenkunst bei ihrem auswählenden Verfahren unberücksichtigt liefs, zeigen besonders die unendlich reicheren Tierfriese der roten Thongefäße mit eingeprefsten Figuren (*red ware*) und der korinthischen Vasen. Dagegen scheint die Friesdecoration dieser beiden Denkmälergattungen in soweit dem Geiste der assyrischen Kunst weniger zu entsprechen, als sie, was schon sicher phönikische oder phönikisierende Metallwaaren zeigen⁸, die Tierfiguren in unaufhörlichem Wechsel vorführt, bald nach der einen, bald nach der andren Seite gewendet. Auch Gruppen einander zerreisender Tiere kommen auf jenen roten Thongefäßen, vereinzelt vielleicht auch auf korinthischen Vasen⁹, vor, doch in sehr gelöster Form, sodafs die Figuren fast beziehungslos neben einander stehen. Die korinthischen Vasen haben auch um ein Mittelstück gruppierte Tiere.

Ohne jedes Ordnungsprincip neben einander gestellt sind auch die einander zerreisenden oder schreitenden Tiere der von Schöne¹⁰ herausgegebenen Pränestiner Cista, welche als eine locale Nachahmung eines phönikischen Vorbildes gelten darf. Bei dieser waren aus Silberplatten ausgeschnittene Figuren, teils flach, teils mit geringer Relieferhöhung, auf einem hölzernen Untergrunde festgenagelt. Schon diese Technik war in Assyrien altbekannt. Geräte, wie z. B. die königlichen Thronessel, welche wir von den assyrischen Reliefs kennen, trugen unzweifelhaft manchmal einen durchbrochenen Metallbeschlag, ja es haben sich Überreste solchen Beschlages gefunden¹¹. Ebenso weist die auf jener Cista vorkommende Reihe von nicht ägyptisch stilisierten Lotosblüten, verbunden mit der sehr bestimmt assyrischen Palmette, auf Assyrien hin. Sie enthält so zu sagen embryonal, sowohl das alternierende, wie das gegenständige Lotos- und Palmettenband der schwarzfigurigen Gefäsmalerei, freilich mit einer andren Kelchform, einem zweiblätterigen, eine Palmette umschließenden Blumenkelch, dem der Name des Lotos nur ganz conventionell zukommt; aber auch dieser kann der assyrischen Ornamentik nicht fremd gewesen sein. Er findet sich nicht nur auf dem Deckel der Pränestiner Cista selbst, sondern auch auf dem stark assyrisierenden Schilde von Amathus¹² und vereinzelt in der rhodischen Gefäsmalerei¹³. Für die wechselnde Stellung der bald nach oben bald nach unten gekehrten Blumenkelche des alternierenden Palmetten-Lotosbandes, welche bei dem Pränestiner Ornamente fehlt, bieten die melischen Vasen ein Analogon (Conze Taf. I 5).

Den griechischen Lotos- und Palmettenornamenten eigentümlich waren, wie es scheint, gewisse die Kelch- und Palmettenreihen durchsetzende Schlingen. Diese aber waren die genaue Nachahmung von Metalldrahtgeflechten, deren Muster sich noch

⁸) z. B. Mus. Greg. I II (17).

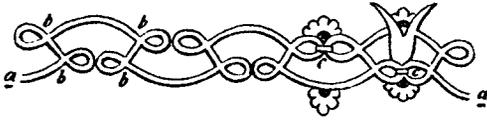
⁹) Lau, Griech. Vas. Taf. VI 2. Vergl. auch Furtwängler, Goldfund von Vetterfelde S. 21.

¹⁰) Monumenti dell' Instituto VIII 26, 1, Annali 1866 S. 150 ff.

¹¹) Layard, Discov. in the ruins of Nineveh and Babylon S. 198 und 200.

¹²) Cesnola-Stern, Cyprus Taf. 52, Ceccaldi, Monum. de Chypre Taf. IX.

¹³) Salzman, Néc. de Cam. Taf. 49; Longperier,



mit voller Sicherheit erkennen lassen. Das des alternierenden Palmetten-Lotosbandes war das hierneben abgebildete.

Es war dieses ganze, sehr künstlich erfundene Geflecht aus einem einzigen Metalldraht hergestellt, dessen beide Enden (a), wenn das Ornament um einen Gegenstand herumgelegt wurde, an einem Punkte zusammentrafen, welches aber durch seine Windungen alle Elemente des Ornamentes aufzunehmen geeignet war. An den Knotenpunkten der kleinen Öhsen (b) wurde der Metalldraht zusammengeschnitten. Dieselben Krampen (c), womit das Geflecht an dem Untergrund befestigt wurde, hielten es zugleich zusammen. Jedesmal an der Stelle, wo die beiden kleinen Öhsen zusammenkamen, wurde an der Außenseite eine Palmette angelötet oder sonst angeheftet, derselben diametral gegenüber an der andren Außenseite ebenfalls eine Palmette; zwischen beiden Palmetten wurde darauf der Blumenkelch angebracht, welcher zwischen seinen beiden Blättern die eine Palmette einfasste.

Es begegnet uns hier eine Technik, welche nur als eine, wohl hellenische, Verfeinerung der alt-assyrischen gelten kann. Das Ornamentband der Pränestiner Cista ist nur ein mit gravierten Ornamenten verzierter Streifen. Nicht unwahrscheinlich ist es, daß man bei sorgfältigeren Arbeiten die Ornamente durch Ausschneiden auch in ihren Teilen von dem Untergrund sich abheben zu lassen bestrebt war, doch liefs sich damit ohne Schwächung des Ganzen nicht weit gehen, noch war auf diesem Wege ein hoher Grad der Feinheit und Sauberkeit erreichbar. Daher nun die neue Technik, wobei die am feinsten ausgeschnittenen Teilchen des Ornamentes durch den ebenso starken, wie feinen und durch sein Relief bestimmt von dem Untergrund sich hervorhebenden Metalldraht zusammengehalten wurden.

Eine Variation dieses Geflecht-musters zeigt das Ornament der Berliner Schüssel aus Ägina (Furtw. 1682. Arch. Zeit. 1882 Taf. 10). Wiederum andre Muster zeigen das Ornament der Berliner Lekythos (Furtw. 336. Arch. Zeit. 1883 Taf. 10), die bekannte gegenständige Palmetten-Lotos-Kette, das Ornament des korinthischen Gefäßes der Sammlung Saburoff (Furtw. I, Taf. 47) und des Pariser Reliefs von Samothrake. Man hat vermutet, daß letzteres einem Lehnssessel angehört hat, mithin einem Geräte, wobei bereits in Assyrien jene Technik des durchbrochenen Metallbeschlages angewendet wurde. Ein zweites Ornament dieses Reliefs ist das sicher assyrische Flechtband, und ebenso zeigt die bildliche Darstellung desselben einen hellenisiert-assyrischen Typus, einen König auf seinem Sessel mit zwei Dienern hinter sich¹⁴. Kurz das Pariser Relief kann als eine Wiederholung in Marmor einer Arbeit jener ursprünglich assyrischen Technik gelten. Diese aber tritt uns hier hellenisiert entgegen. Es kann nur dieselbe gewesen sein, welche wir durch die Kypselos-Lade (Gold mit Elfenbein) und gewisse Funde aus Olympia und Kreta¹⁵ (Bronze) kennen.

¹⁴) z. B. Layard, Mon. of Nin. I Taf. 5, 59, 77. Ein solcher hellenisiert-assyrische Typus ist auch der nackte Mann zwischen zwei aufrecht stehenden Löwen auf dem Cumaner Kessel (Annali 1880

W, 2); man sehe z. B. Mon. of Nin. I Taf. 44, 1; 48, 1; II Taf. 64.

¹⁵) Furtwängler, Bronzefunde S. 100. Milchhofer, Annali 1880 S. 312 ff. Tav. S. T.; das dort

abgebildete Relief ist jetzt im Louvre.

So führt uns die Betrachtung des Lotos- und Palmettenornaments von den schwarzfigurigen Vasen auf Arbeiten mit ausgeschnittenen Figuren auf anderweitigem Untergrund, in denen schon Milchhöfer¹⁶ aus andern Gründen sogar die unmittelbaren Vorbilder des schwarzfigurigen Vasenstils erkennen zu müssen geglaubt hat.

Andrerseits aber sind nach den Erörterungen von Klein, Robert, Studniczka u. A. über die Malergeschichte des Plinius gewisse Beziehungen, wie man sich dieselben auch denken möge, der schwarzfigurigen Gefäßmalerei zu der großen Malerkunst kaum zu leugnen, wie auch die schwarzfigurige Technik auf den Sarkophagen von Klazomenai schwerlich als Nachahmung einer metallischen Kleinkunst gelten kann. Vor allem aber weisen die ältesten korinthischen Gefäße durch ihre ganz überwiegend ornamentale Decoration, durch ihre eng zusammengedrängten Tierfiguren mit zahllosen eingestreuten Rosetten¹⁷ sicherlich nicht auf einen Stil zurück, wie der jener Metallarbeiten, der fast erfunden scheint für bildliche Darstellung, bei der es eben darauf ankam die Figuren deutlich von einander getrennt vorzuführen und dem ein häufiger Gebrauch von Füllfiguren schwer möglich war. Die alte Meinung, daß die korinthischen Vasenmaler ursprünglich nach Vorbildern der Tapezierkunst gearbeitet haben, ist innerhalb gewisser Grenzen die wahrscheinlichste. Sehr bezeichnend gehören nun auch jene charakteristischen Reihen von Lotosblüten und Palmetten, mögen sie auch vereinzelt vorkommen, nicht zu der gewöhnlichen und ursprünglichen Ornamentik jener ältesten korinthischen Vasen. Zur Herrschaft kommen dieselben erst bei den etwas jüngeren Gefäßen, besonders bei jenen großen Colonnette-Vasen (wie z. B. der Berliner mit dem Auszug des Amphiaraios, Benndorf, Vorlegebl. 1889 Taf. 10, und zahlreichen im Louvre, wie den bei Longperier, Mus. Nap. III Taf. 22 und *Annali dell' Inst.* 1885 Taf. D. L.), bei welchen zugleich der figürliche Schmuck in großer Fülle auftritt, bei welchen auch die Tierfriese sich bedeutend lockern und die Rosetten weitaus spärlicher werden. Es scheint hier eine Anlehnung an einen neuen Stil unverkennbar und um so weniger darf hier der Zusammenhang mit Arbeiten, wie die Kypseloslade, geleugnet werden, als dieser auch für zahlreiche bildliche Typen bereits vielmals ins Licht gestellt worden ist¹⁷. Daß bei solchen jüngeren korinthischen Gefäßen bisweilen der traditionelle gelbliche Thongrund für einen rötlichen aufgegeben ward, ist wahrscheinlich chalkidischen Einflüssen zuzuschreiben, wie z. B. die beiden chalkidischen Amphoren der Pariser Bibliothek eine feine rötliche, die des Leidener Museums mit dem Mänadentanz sogar eine ziemlich hellrote Thonfarbe haben.

Von Colonnette-Vasen dieser Art sind nun unsre attischen die fast sklavischen Nachahmungen. Ich gebe hier eine kurze Aufzählung der mir bekannten Exemplare, welche natürlich keine Vollständigkeit beansprucht.

¹⁶) *Annali* 1880 S. 221, Anfänge S. 170.

¹⁷) Sollten die oben erwähnte sogenannt protokorinthische Berliner Lekythos (*Furtw.* 336) und ihr Londoner Gegenstück (*Journ. of Hell. Stud.*

1889 Taf. V, 1890 Taf. I. II) nicht besser einfach als Produkte der korinthischen Vasenkunst, nicht eben aus der ältesten Zeit bezeichnet werden? Weist doch ihr Lotos- und Palmetten-Ornament auf unsren Metallstil hin.

AMPHOREN.

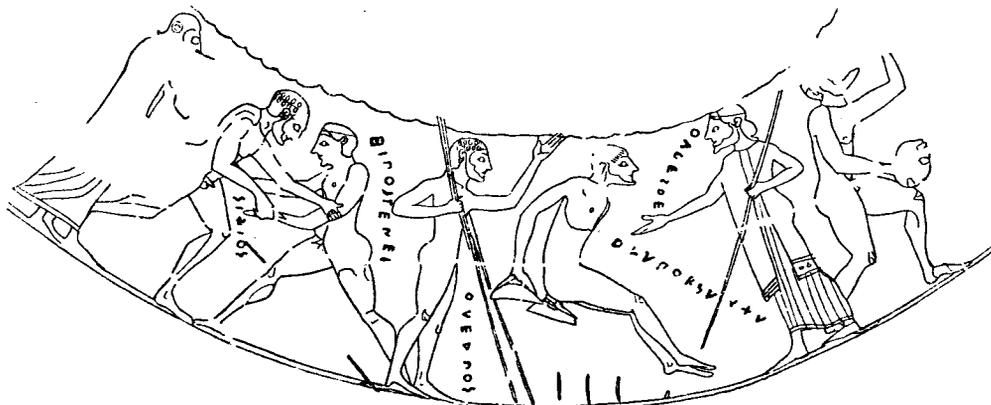
- Paris, Louvre (Campana) 1) A Athena-Geburt. B Nessos-Abenteuer. Abgeb. Mon. dell' Inst. VI Taf. 57, 3, 4. Besprochen von Roulez, Ann. dell' Inst. 1867 S. 299. Loeschcke, Arch. Zeit. 1876 S. 110. Dumont et Chaplain (Pottier), Les céramiques de la Grèce propre I S. 331, 2. Sorgfältiges Exemplar.
- 2) A Amazonen-Kampf. B Fünf Reiter. Dum. et Chap. S. 330, 3.
 - 3) A Drei Kämpferpaare. B Drei Reiter. Dum. et Chap. S. 331, 4.
 - 4) A Hermes und die Gorgonen. B Zwei Reiter zwischen zwei Kriegern. Dum. et Chap. S. 333, 1.
 - 5) A Amazonen-Kampf des Herakles. B Sechs schreitende Krieger. Dum. et Chap. S. 333, 2.
 - 6) A Amazonen-Kampf des Herakles. B Ein Krieger durchstößt eine ins Knie gesunkene Amazone mit dem Speere; an beiden Seiten ein Reiter. Dum. et Chap. S. 333, 3.
 - 7) A Drei Kriegerpaare. B Tanzender Komos von sechs nackten Männern. Dum. et Chap. S. 331 Anm. 2, 1.
 - 8) A Dionysos sitzt auf einem Sessel ohne Lehne vor einem Weinstock. Vor ihm drei tanzende Mänaden, hinter ihm zwei Mänaden, jede mit einem Tigerchen, eine Schlange, und eine Mänade mit Fackel. B Zweikampf, an beiden Seiten eine Frau und ein Jüngling. Dum. et Chap. *ibid.* 2.
 - 9) An beiden Seiten drei Kriegerpaare. Dum. et Chap. *ibid.* 3.
 - 10) An beiden Seiten ein Tanz von drei Männern und zwei nackten (mithin ganz weissen) Frauen. Dum. et Chap. *ibid.* 4.
 - 11) A Amazonen-Kampf (Fernkampf). B Vier Reiter. Dum. et Chap. S. 333 Anm. 1, 1.
 - 12) A Kampfszene, an beiden Seiten drei hintereinander gestellte Krieger. B Vier Reiter. Dum. et Chap. *ibid.* 2.
 - 13) A Drei Kämpferpaare. B Tanz von drei Männern und einer Frau, an beiden Seiten eine Sphinx. Dum. et Chap. *ibid.* 3.
 - 14) A Tanz von Männern, Frauen und Satyrn um einen Deinos. B Tanz von fünf Männern und einem Knaben. Dum. et Chap. *ibid.* 4.
 - 15) A Zweikampf, an beiden Seiten ein Pferd. B Amazonen-Kampf des Herakles. Drei Kämpferpaare, ungefähr wie 6.
- Alle diese haben, freilich meist sinnlose, Inschriften. Ohne Inschriften sind folgende:
- 16) A, Amazonen-Kampf. In der Mitte Herakles gegenüber einer ins Knie gesunkenen Amazone. An der einen Seite Kampf zwischen einem Krieger und einer Amazone über einem Gefallenen, an der anderen eine vor einem Krieger fortfliehende Amazone. B Vier Reiter.
 - 17) A Scene innerhalb eines Heiligtums. Neben einem grossen Dreifuss steht eine männliche Figur; dieser gegenüber eine andere mit einem $\chi\epsilon\rho\alpha\varsigma$ in der Hand; weiter noch fünf männliche Figuren. Plumper Stil. B Hierunter abgebildet¹⁸⁾.
 - 18) A Scene ziemlich übereinstimmend mit No. 17A. Sieben Männer schreiten zu auf den



¹⁸⁾ Nach einer Zeichnung J. Devillards, ebenso wie No. 53 mir vermittelt durch Herrn Edmond

Pottier, dessen Güte ich auch mehrere Nachweisungen verdanke.

- Mann neben dem Dreifuß; zwei halten ein $\chi\epsilon\rho\alpha\zeta$, zwei eine Binde. B Sechs tanzende Männer und ein Knabe.
- 19) A Drei Kriegerpaare. B Mann mit Becher, an beiden Seiten ein Hahn und eine Sphinx.
- 20) A Theseus und der Minotaurus (etwa wie No. 46; an der einen Seite drei Frauen, an der anderen drei Männer. B Fünf tanzende Figuren. Grobes Exemplar.
- 21) A Fünf tanzende Satyrn um eine tanzende Frau. B Vier Reiter.
- 22) A Herakles und die Hydra. Rechts von der Hydra Iolaos, links Herakles mit einem langen Schwerte. Darauf folgen Athena, Hermes, ein Pferd, das von einem Manne festgehalten wird, der zugleich einen Kranz hält. B Vier Reiter; ein Pferd ist ganz weiß.
- 23) A Kampfszene, Zweikampf, rechts eine Frau und Reiter, links zwei Frauen. B Zwei Reiter und eine Frau.
- 24) A Drei kämpfende Männer zwischen zwei Sphinxen. B Zu beiden Seiten eines Geflechtes ein Vogel mit Menschenkopf und Hahn.
- 25) A Tanz von neun Männern. B Zwei Männer tanzen zwischen zwei Hähnen.
- 26) A Kampfszene, Zweikampf, zu beiden Seiten eine Frau mit Kranz und ein Krieger. B Tanzender Mann, zu beiden Seiten ein Hahn und eine Sphinx.
- Berlin, Museum: 27) A Athena-Geburt. B Drei Kriegerpaare. Furtwängler 1704. Abgeb. Mon. dell' Inst. IX Taf. 55. Vergl. Dum. et Chap. I S. 329, 1.
- 28) A Kalydonische Jagd. B Vier Knaben zu Pferd. Furtw. 1705. Abgeb. Gerhard, Etrusk.-Camp. Vasenb. Taf. X 1. Vergl. Dum. et Chap. S. 330, 2.
- 29) A Kalydonische Jagd. B Zwei Schwäne zwischen zwei Vögeln mit Menschenkopf. Furtw. 1706.
- 30) A Kalydonische Jagd. B Laufender Mann zwischen zwei Hähnen. Furtw. 1707. Abgeb. Gerhard, Etrusk.-Camp. Vasenb. X 4. 5.
- 31) A Kampfszene, drei Kriegerpaare und ein Einzelner. B Tanz von acht Männern. Furtw. 1708.
- 32) A Athena-Geburt. B Protome eines Hahnes, Frau, Hahn, zwei Vögel mit Menschenkopf. Furtw. 1709.
- 33) A Amazonen-Kampf des Herakles. B Tanz von sieben Männern mit einer Frau in der Mitte. Furtw. 1710. Abgebildet Micali, Storia III Taf. 83.
- London, British Museum: 34) A Zweikampf, rechts davon zwei Krieger, links ein Krieger und eine Frau. B Zweikampf, zu beiden Seiten ein Reiter. Catal. 428. Die sinnlosen Inschriften haben mehrmals das Chalkidische Gamma.
- 35) A Umfangreiche Kampfszene. Erst ein Zweikampf, darauf ein kämpfender Krieger, ein Gefallener, zwei fliehende Krieger. B Scene im Gymnasium hierunter abgebildet¹⁹⁾. Catal. 429, erwähnt von Jahn, Vasensamm. CXLIX Anm. 1060.



¹⁹⁾ Nach einer Zeichnung von F. Anderson, die Herr Cecil Smith gütigst revidiert hat.

- München, Vasensammlung: 36) A Komos von Männern und Frauen. B Obscöner Tanz von acht Männern. Jahn 175. Abgebildet (aber mit fremdem Schulterbilde von No. 123) bei Lau, Griech. Vas. Taf. VIII, 1.
- 37) A Kampf um die Leiche des Troilos. B Zwei Sphinx zwischen zwei Schwänen. Jahn 124. Abgeb. Gerhard, Aus. Vas. III Taf. 223. Besprochen Dum. et Chap. I S. 332, 2.
- Rom, Museo Gregoriano: II Taf. 28 (32) 1. 2. 38) A Zweikampf, zu beiden Seiten eine Frau und ein Mann. B Zwei Sphinx zwischen zwei Löwen.
- 39) A Nessos-Abenteurer. B Vier heransprengende Kentauren.
- Leiden, Museum (Canino): 40) A Amazonen-Kampf (eine umblickende forteilende Amazone zwischen zwei Krieger); zu beiden Seiten eine Sphinx. B Tanzender Mann, zu beiden Seiten ein Vogel mit Menschenkopf und Hahn. Jansen II, 1624 Überreste von weißem Farbstoff in den Gravierungen.
- 41) A Zweikampf über einem Gefallenen, rechts eine Frau und ein Reiter, links eine Frau und ein Krieger. B Zwischen zwei Sphinxen eine obscöne Scene: masturbierender, zugleich umblickender Mann zwischen zwei Tänzern. Jansen II 1623. Viel weißer Farbstoff in den Gravierungen.
- Haag, Museum Meermanno-Westhreenianum: 42) Tanz und Nessos-Abenteurer, beide hierunter abgebildet; erwähnt von Gerhard, Aus. Vas. II S. 122 Anm. 13. Sinnlose Inschriften. Weißer Farbstoff in den Gravierungen.



- Corneto, Museo Municipale: 43) A Niobiden. B Reiter. Abgeb. Ant. Denkm. II, 22. Bespr. von Loeschcke, Jahrb. 1887 S. 275 f.
- Monumenti dell' Instituto. I Taf. 26, 10: 44) Nessos-Abenteurer.
- Karlsruhe, Museum: 45) A Prometheus. B Drei Kriegerpaare. Jahrb. 1889 Taf. 5, 6, 1. Schumacher S. 218 ff.

HYDRIA.

- Leiden, Museum: 46) Alt-attische Hydria wie die später zu erwähnende Pariser (No. 59); die Henkel sind zerbrochen. Form wie die der Hydria auf der François-Vase; verständliche, unzwei-

felhaft attische Inschriften. Jansen II 1625. Abgebildet bei Roulez, Vases de Leyde Taf. 20, aber sehr ungenügend.

Horizontal gestelltes Stabornament am Munde. Hals schwarz, welches Schwarz sich um den Hinterhenkel in ein viereckiges Feld fortsetzt. Stabornament an der Schulter; darunter, von dem schwarzen Felde ausgehend und dazu zurückkehrend, der Bildstreif (Theseus und Minotaur). Darunter von Seitenhenkel zu Seitenhenkel alternierendes Palmetten-Lotosband; an der Hinterseite zwischen diesen Henkeln unter dem schwarzen Felde kleiner Tierstreifen. Unter diesem und jenem Palmetten-Lotosbande ein umlaufender Tierstreif; darunter breiter schwarzer Streifen und Strahlen.

Sehr blasse Thonfarbe. Bräunlicher, sehr matter und ungleich aufgetragener Firnis. Zeichnung sehr ungeschickt. Doch beweist die Sorgfalt der Behandlung, das der Maler sein Bestes geleistet hat; die Darstellung geht ziemlich in's Einzelne, keine Spur der bei dieser Vasenklasse sehr gewöhnlichen nachlässigen Behandlung der Ornamente. Es fehlt das aufgesetzte Weiß; doch ist dies wahrscheinlich abgestoßen.

DEINOI.

Paris, Louvre: 47) Amazonen-Kampf des Herakles, umfangreiche Kampfszene. Dumont et Chaplain S. 335. Großes schönes Exemplar.

48) Perseus und die Gorgonen. Dum. et Chap. S. 337, Anm. 3. Ebenfalls großes und schönes Exemplar,

Rom, Museo Gregoriano II 90, (7): 49) Kalydonische Jagd und Kampfszene.

Die zahlreichen hier aufgezählten Amphoren sind sämtlich von einer schlanken ovalen Form, ohne jede Trennung von Bauch und Schulter, aber mit einem scharf gegen den Körper des Gefäßes sich absetzenden und von ihm durch einen plastischen Ring getrennten Halse. Die Leidener Hydria ist eigentlich nur eine solche Amphora mit drei anstatt zweier Henkel. So ziemlich stimmt diese Form überein mit der einer großen Berliner Amphora vom Hymettos (Jahrb. 1887 Taf. 5). Wahrscheinlich war es eine in Attika altbekannte Vasengattung gemeiner Technik, die, indem man den korinthischen Schmuck, darauf übertrug, zu dem Rang von Ziergefäßen erhoben war. Das bei den Colonnate-Vasen auf der horizontalen oberen Fläche des Halses, bisweilen (Longperier, Mus. Nap. III Taf. 22) auch oberhalb des Bildfeldes gestellte alternierende Lotos- und Palmettenband wurde, wie bei den chalkidischen Amphoren, an beiden Seiten zwischen den Henkeln auf den Hals gestellt. Darauf folgte auf dem Gefäßkörper, hart am Halse, das nicht selten an den Colonnate-Vasen ebenfalls den Hals vom Bauche trennende Stabornament²⁰. Darunter, wiederum wie auf den Colonnate-Vasen, Bildfries, Tierstreifen und Strahlen. Oberhalb der Strahlen lief nicht selten ein breiter schwarzer Streif²¹, was ebenfalls an Colonnate-Vasen nicht nur des neueren, sondern auch des älteren Stils vorkommt. Ebenso findet der schwarzgefärbte Hals und das schwarze Viereck um den Henkel der Leidener Hydria in der korinthischen Gefäßmalerei sich wieder, genau so wie an dem Leidener Gefäße an einer großen Kanne der Pariser Bibliothek (Samml. Torlonia 4, 758; vgl. Lau, Griech. Vas. Taf. V). Schwarze Vierecke

²⁰) Auch dies ist wohl assyrischen Ursprungs Layard, ²¹) Auf den Gefäßen No. 8, 10, 12, 26, 31, 32, 38, Mon. of Nin. I Taf. 97, 9 (= Discoveries in the ruins of Nin. and Bab. S. 197). 40, 42; 7 hat einen roten; 2 einen schwarzen mit schmalen roten an den beiden Seiten (vgl. das korinthische Gefäß bei Lau, Griech. Vas. V 3).

um die Henkel zur Trennung der beiderseitigen Bildfriese finden sich auch an Colonnette-Vasen²². Das einzige Ornament, das mir wenigstens von korinthischen Gefäßen nicht bekannt ist, ist der Punktstreif, welcher auf unsren Vasen nicht selten unter den Bildfeldern herläuft²³. Hiermit ist die gewöhnliche Verzierungsweise unserer Amphoren gekennzeichnet. Eine Berliner Amphora (No. 31) hat oberhalb des schwarzen Streifens noch eine Reihe von Lotos-Knospen und -Blüten. Nicht selten wird am Halse an die Stellen des alternierenden Lotos-Palmetten-Ornamentes ein Lotos- und Palmetten-Geflecht gestellt, wie dies auch als Mittelstück zwischen symmetrischen Tiergruppen gebraucht wird²⁴, bisweilen auch Tierfiguren²⁵. Ebenso wird, wie an der Leidener Hydria, manchmal auch an Amphoren ein alternierendes Lotos-Palmetten-Ornament unter den Bildfriesen angebracht²⁶.

Die Formen der korinthischen Ornamentik erfuhren in den attischen Werkstätten nur sehr unbedeutende Änderungen. Durchgehends haben die attischen Lotosblüten drei, anstatt der zwei Blätter der korinthischen und chalkidischen; bisweilen ist das mittlere Blatt weiß gefärbt (No. 6 u. 17). Übrigens wird an allen jenen aufgezählten Gefäßen nur einmal (bei No. 5) eine geringe Abweichung von der überlieferten Form des Palmetten-Lotosbandes versucht. Wichtigeres sehen wir bei der Verwendung der Tierfriese vor sich gehen. Für die korinthische Ornamentik sind die ziemlich in die Länge gezogenen, daher nicht sehr zahlreichen Tierfiguren charakteristisch, von denen selten mehrere, manchmal nicht eine einzige, an derselben Seite des Gefäßes ganz sichtbar sind. Solche haben nun auch mehrere unsrer Gefäße, besonders die mit einem Friese, und es kommen dabei auch eingestreute Rosetten vor, die, wie gesagt, schon bei den jüngeren korinthischen Vasen weniger zahlreich waren. Bei den meisten unsrer Amphoren kommt aber die Tendenz zur Geltung²⁷ die Tierfiguren kleiner zu nehmen, damit jedesmal eine große Fülle derselben von einer Seite zugleich übersehen werden könnte. Damit zusammen ging nicht selten der übrigens niemals ganz durchgeführte Versuch die Figuren um eine an die Vorderseite gestellte Mittelfigur (Lotos- und Palmetten-Geflecht) symmetrisch zu gruppieren (man sehe z. B. den mittleren Tierfries von No. 27). Ganz irrig wäre die Vorstellung als sollte die attische Kunst von drei auf zwei Friese, darauf auf einen sich einschränkend, fast auf arithmetischem Wege sich der orientalischen

²²⁾ Was ich über die Ornamentik der korinthischen Gefäße sage, läßt sich leider, soviel ich weiß, nicht durch Beispiele aus der Literatur belegen. Wohl korinthisch sind doch die beiden Gefäße des Mus. Greg. II 23 (28); noch älteren Stiles die bei Gerhard, Aus. Vas. III Taf. 220.

²³⁾ Auf den Gefäßen No. 2, 8, 10, 11, 12, 23, 31, 33, 42, 43, 44; No. 8, 10, 12, 42 haben zugleich einen schwarzen und einen Punktstreif.

²⁴⁾ Auf den Gefäßen No. 14, 18, 20, 21, 25, 26, 30, 38, 41. No. 15 hat an der einen Seite das alte Palmetten-Lotosband, an der andren das Geflecht.

²⁵⁾ Auf den Gefäßen No. 29 und 37. Ebenso auf einem Gefäß im Louvre mit Kentauren-Kämpfen, das mir mit noch einem anderen (mit Kampfszenen) nicht genügend bekannt war um es in obiges Verzeichniß eintragen zu können.

²⁶⁾ Auf den Gefäßen No. 1, 6, 16, 17, 40. No. 31 und 33 haben den Punktstreif unter dem Bilde, darunter erst das alte Palmetten-Lotosornament, so auch das Karlsruher Exemplar erwähnt von Schumacher, Jahrb. 1889 S. 222.

²⁷⁾ Vereinzelt wohl auch an etwas späteren korinthischen.

Decorationsformen entäufert haben. Die Zahl der Friese wurde erstens bedingt durch die Größe der Gefäße, wie auch die geringe relative Höhe der Colonnette-Vasen außer dem Bildfelde meistens nur einen Tierfries zuließ. Zweitens mußte aber natürlich gerade die Verkleinerung der Tierfiguren zu Vermehrung der Anzahl der Friese führen, wie denn auch die Tierornamentik der Gefäße mit drei Friesen nicht selten den am meisten verkümmerten Charakter trägt. So hat z. B. die Haager Amphora (No. 42) einen Schwan, einen Vogel, zwei Vögel mit Menschenköpfen, aber sechzehn Panther und zwölf Schafe, meistens eines hinter dem andern²⁸. Im allgemeinen läßt sich mithin für das Alter der Gefäße aus der Zahl der Friese nur wenig folgern.

Unsere heutigen Classificierungen von Gefäßen, wie nützlich sie der Wissenschaft auch sein mögen, haben doch, bei der Unmöglichkeit überall nach Gesichtspunkten zusammenzustellen und zu trennen, welche auch für den alten Töpfer maßgebend waren, den großen Nachteil, daß sie das Gesamtbild einer und derselben kunstgewerblichen Tätigkeit nicht selten gewaltsam zerreißen. So wurde in denselben attischen Werkstätten, aus denen unsre Gefäße hervorgegangen sind, auch weit aus freier mit den korinthischen Decorationsformen geschaltet, als man nach der Norm der bis jetzt betrachteten erwarten sollte. Dies zeigen besonders mehrere Gefäße des Louvre (Campana)²⁹, welche ich hier mit Hinzuziehung einer Hydria der Pariser Bibliothek aufzähle.

- 50) Amphora. Hals schwarz (= No. 46), durchsetzt von einem roten geschwungenen Streifen. Auf der Schulter an beiden Seiten Tierstreifen (Eule zwischen zwei Hirschen; Hirsch, Panther, Eule). Darunter ein umlaufender Bildfries (Fünf Reiter mit eingestreuten Rosetten) darunter Strahlen.
- 51) Amphora. Hals schwarz (= No. 46 und 50). Auf der Schulter an beiden Seiten ein Tierstreif (Eule zwischen zwei Steinböcken; Eule zwischen zwei Hirschen). Darunter umlaufender Fries (Steinbock, Panther, Hirsch, zwei Krieger), Strahlen, darüber schwarzer Streif.
- 52) Amphora. Hals ganz wie No. 50. Auf der Schulter an beiden Seiten zwei Panther und ein Lotos- und Palmtenneflecht. Darunter umlaufender Fries (sechs Reiter, einige eingestreute Rosetten), schwarzer Streif und Strahlen.
- 53) Amphora. An jeder Seite des Halses zwei Eber. Bildfriese. A Achilles, der am Altar Troilos ermordet (hierneben abgebildet), eine Sphinx rechts, zwei



²⁸) Einen Tierfries haben die Gefäße No. 4, 5, 6, 15, 26, 31, 38, 40; zwei 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 30, 32, 33, 34, 37; drei 2, 3, 7, 8, 9, 10, 27, 28, 35, 36, 39, 42, 45. No. 1 hat zwei Friese (außerhalb des Bildfriese) den einen von Reitern, den zweiten von

Tieren. No. 3 hat ein großes Lotos- und Palmtenneflecht, No. 37 einen forteilenden Mann unter die Tierfiguren des ersten Frieses gemischt.

²⁹) Bereits die Verwaltung des Louvre hat die meisten derselben mit den oben angeführten zusammengestellt.

- links. B Vogel mit Menschenkopf zwischen zwei Löwen. Darunter Strahlen. Von ziemlich glänzendem Firnis.
- 54) Amphora. Hals schwarz (wie No. 46, 50, 52). Auf der Schulter Schwan zwischen einem Hirsch und einem Bock, an der anderen Seite Schwan zwischen zwei Böcken. Bildfriese: A Krieger zwischen zwei Sphinxen. B Zwei Sphinxen und ein Vogel. Schwarzer Streif. Strahlen.
- 55) Amphora. Lotos- und Palmettengeflecht auf dem Hals. Großes Stabornament an der Schulter. Bildfriese: A Krieger zwischen zwei Reitern. B Masturbierender Mann zwischen zwei Sphinxen. Darunter schwarzer Streif mit roten Rändern, Strahlen.
- 56) Amphora. Am Halse Blüten- und Knospenreihen. Darunter Stabornament. Bildfriese: A Herakles und der Löwe (links Herakles, nackt, in's linke Knie gesunken, faßt mit der Linken den Löwen bei der Kinnlade, während er ihm mit der Rechten ein langes Schwert in die Brust stößt; der Löwe öffnet den Rachen und erhebt die rechte Vorder- und linke Hintertatze). B Reiter. Darunter schwarzer Streif und Strahlen. Etwas besserer Stil.
- 57) Amphora. Gelbliche Thonfarbe. Alternierendes Palmetten-Lotosband am Halse. Darunter Stabornament. Die Bildfriese sind an beiden Seiten von einander getrennt durch längliche bis zum Halse reichende noch das Stabornament durchschneidende schwarze Vierecke um die Henkel. A Athena-Geburt (Zeus zwischen zwei weiblichen Figuren, weiter vor ihm Poseidon und noch zwei Figuren, hinter ihm Dionysos und eine Göttin mit Scepter). B Vier gewaltsam fortschreitende Männer mit Leiern. Unter den Bildfriese umlaufendes Blütenornament, darunter Tierstreif, schwarzer Streif und Doppelstrahlen.
- 58) Amphora. Palmetten- und Lotosgeflecht am Halse. Darunter Stabornament. Schwarze Vierecke um die Henkel trennen die Bildfriese und teilen das Stabornament, wie am vorigen; die Tierfriese aber sind fortgelassen und daher kommt der schwarze Streif, der hier sehr breit geraten ist, ganz wie an den Gefäßen No. 54, 55 und 56, unmittelbar unter die Bildfelder, so dafs er mit den schwarzen Vierecken an den Henkeln zusammentrifft und die Bildfelder an drei Seiten umrahmt werden; an der oberen Seite bleiben dieselben mit Stabornament und Geflecht am Halse in Verbindung. Unten Strahlen. Dargestellt sind: A Viergespann in Vorderansicht (die Köpfe der Pferde in Profil), ein behelmter Krieger im Wagen. B Drei bekleidete bärtige Männer hinter einander, gegenüber drei desgleichen, sechs fast ganz gleiche Figuren.
- 59) Hydria der Pariser Bibliothek. Form wie die Leidener (No. 46), hier aber sind die Henkel erhalten. Abgeb. Arch. Zeit. 1866 Taf. 209 (der Stil ist hier wohl nicht gut getroffen, die Zeichnung des Originalen ist gröber), besprochen von Dum. et Chap. I S. 326, 4. Herakles und Hebe. Schwarzer Hals und schwarzes Viereck um den Hinterhenkel, wie die Leidener. Letztere schwarze Fläche aber wird hier sehr weit nach unten und nach vorn fortgezogen, wodurch das Bildfeld auf der Vorderseite sehr eingeschränkt wird. Auch hier, wie am vorigen, ist jeder Tierstreif fortgelassen und wird der schwarze Streif oberhalb der Strahlen bis zu dem alternierenden Lotos- und Palmettenornament, das auch hier (wie an dem Leidener Exemplare) unterhalb des Bildfeldes fortläuft, erweitert; an der Hinterseite geht er in die schwarze Fläche des Hinterhakens über. Jenes Lotos- und Palmettenornament, sowie das Stabornament am Halse werden auf die Breite des Bildfeldes beschränkt, zu dessen weiterer Umrahmung an den beiden vertikalen Seiten Blüten- und Knospenreihen (wie an No. 55) angebracht sind. (Man vergleiche auch die Abbildung des Gefäßes in der Arch. Zeitung).
- 60) Amphora. Hals schwarz (wie No. 46, 50, 51, 52, 54, 59). Bildfriese: A Herakles mit der Hydra; diese hat nur einen Kopf, den der an der anderen Seite derselben gestellte Iolaos festhält; hinter Herakles noch eine männliche Figur; Herakles hält eine kurze knotige Keule. B Einzeln großer Lotos mit Palmette (wie mehrmals auf den korinthischen Gefäßen) zwischen zwei Löwen. Weiter ein sehr breiter schwarzer Streifen: an der Stelle der Strahlen ist das Gefäß thongrundig gelassen.

Folgende sechs Gefäße (No. 61–66) haben die untere Bauchhälfte gefirnift:

- 61) Amphora. Am Halse alternierendes Lotos- und Palmetten-Ornament, Stabornament. A Apollo und Tityos. B Zwei tanzende Männer zwischen zwei Hähnen. Abgeb. Ann. dell' Inst. 1856 Taf. X 1. Besprochen von Dum. et Chap. I S. 325, 2, Loeschcke, Jahrb. 1887 S. 278. Matter Firnifs. Blasser Thon.
- 62) Amphora. Am Halse alternierendes Lotos- und Palmetten-Ornament, Stabornament. A Dionysos auf einem Esel; hinter ihm drei Silenen, vor ihm zwei tanzende Männer. B Dionysos neben einem Weinstocke, vor ihm ein Klappstuhl, hinter ihm eine Frau mit einem Hahne(?) und zwei tanzende Männer.
- 63) Amphora. Am Halse alternierendes Lotos- und Palmetten-Ornament. Anstatt des Stabornaments schwarzer Streif. An beiden Seiten Amazonenkampf, jedesmal drei Paare eines Kriegers und einer vornübergefallenen Amazone. An der einen Seite in der Mitte Herakles.
- 64) Amphora. Geflecht am Halse. A Reiter. Vogel mit Menschenkopf, Frau mit einem Kranze, gegenüber Dionysos. B Sieben Krieger mit Schilden.
- 65) Amphora. Lotos- und Palmettengeflecht am Halse. Darunter alternierendes Palmetten-Lotosband. Sonst ganz schwarz.
- 66) Amphora. Alternierendes Palmetten-Lotosband am Halse. Sonst ganz schwarz. Ziemlich fortgeschrittene Technik.

Noch füge ich hinzu:

- 67) Altattische Hydria der Form wie die Leidener und Pariser (No. 46 und 59), nur mit gewöhnlichen runden Henkeln. Schwarzer Hals und Viereck um den Hinterhenkel. An der Vorderseite an der Stelle des Bildfrieses zwei parallele Tierfriese. Darunter und unter dem schwarzen Viereck ein umlaufendes Stabornament; darunter wiederum zwei umlaufende Tierfriese, endlich Strahlen. Ziemlich fortgeschrittene Technik.

Selbstverständlich würden sich aus andren Sammlungen noch mehrere Exemplare hinzustellen lassen. Die ganze untere Bauchhälfte gefirnift haben auch zwei altertümliche Berliner Gefäße Furtw. 1702 u. 3. Dem Gefäß No. 58 ist das des Mus. Greg. II Taf. 31 (51), nicht unähnlich, einigermaßen auch das Berliner Furtw. 1700. Noch erwähne ich des Fundortes wegen die attische Hydria mit Inschriften aus Cypren (Cesnola-Stern Taf. XCI, 5: Kampf des Herakles mit dem Löwen, übereinstimmend dargestellt mit dem auf No. 56). Auf weitere Zusammenstellungen aber muß ich bei der Unzulänglichkeit der meisten Beschreibungen und Abbildungen verzichten.

Eins hat sich schon jetzt mit voller Klarheit herausgestellt, daß namentlich das ausgesparte Bildfeld der attischen Vasenkunst als eine natürliche, halb zufällige Weiterbildung der korinthischen Decorationsweise zu betrachten ist (vergl. besonders No. 57, 58 u. 59). Dies war mithin nicht, wie Loeschcke meinte, aus dem geometrischen Stile überkommen³⁰. Etwas Andres ist es, daß sowohl bei jenen Gefäßen mit umrahmten Bildfeldern als bei den meisten andren der zuletzt beschriebenen die sicher aus dem geometrischen Stile stammende Tendenz (1), die untere Hälfte des Gefäßes gegenüber der oberen gleichgültiger zu decorieren, deutlich hervortritt. So kommen hier sogar die so charakteristischen schwarzen Unterhälften dieses Stiles vor, ja es hat ein Gefäß des Mus. Greg. II Taf. 31 (51), 2 die bekannten, bereits aus dem mykenischen Stile überkommenen parallelen Ringe³¹.

³⁰) Loeschcke, Ann. dell' Inst. 1878 S. 310.

³¹) Z. B. Conze, Wiener Sitzungs-Berichte 1870 Taf. II, a/1, X 2.

Bis auf die éine Ausnahme der schwarzen oder durch Ringe charakterisierten Unterhálfte verarbeiteten die Vasen dieser zweiten Reihe korinthische Decorationselemente. Nur sind die Normen aufgegeben, wonach bei den Gefáßen der ersten Reihe, — welche dadurch den korinthischen Vorbildern sich am nächsten anschließen, — das decorative Ganze zusammengestellt wurde. Dies war natürlich eine spätere Lockerung der ursprünglichen Kunstmanier, doch mag dieselbe schon bald eingetreten sein. Stimmen doch nach Stil, Technik und Charakter der figürlichen Darstellungen beide Reihen fast völlig überein. Nur überwiegt bei der letzteren die ornamentale Verzierung sehr stark. Rohe, sehr handwerkmäßige Exemplare giebt es bei ihr sicher nicht weniger als bei der andren, doch zeigen einige der zweiten Reihe wirklich eine weiter fortgeschrittene Technik, No. 53 durch seinen glänzenden Firniß, No. 65 u. 66 durch diesen und den feineren Thon. Noch verdient Erwähnung eine Amphora des Louvre (No. 68) mit Tieren auf dem Halse, mit Strahlen, breitem schwarzem Streif oberhalb dieser und zwei durch Ornamente getrennten Bildfeldern (A zwei Reiter, dahinter ein Mann, B zwei Reiter, unter jedem ein Schwan, hinter jedem ein Vogel). Nach Decoration und bildlichen Typen stimmt diese mithin völlig mit den obigen überein, doch könnte sie wegen ihres gelblich weißen Überzugs, ihres schönen glänzenden gleichmäßig aufgetragenen Firnisses, ihres fortgeschrittenen Stils der Zeichnung unmöglich mit diesen zusammengestellt werden.

Im Übrigen muß unsere weitere Betrachtung dieser Vasenklasse ohne Unterschied auf beide Reihen sich beziehen. Der Thon der Gefáße ist rot in den verschiedensten Abstufungen und Tönen, bald blasser, bald heller, gelblich, schmutzig gelblich, weiß-gelblich u. s. w. Es war dies, wie wir jetzt wissen, von dem verschiedenen Eisengehalte des Thones abhängig und hauptsächlich muß hier der Zufall gewaltet haben. Zu einseitig hat man eine blasse Thonfarbe zu einem Kriterium hoher Altertümlichkeit gemacht. Nicht nur das Gefáß No. 25, sondern auch No. 61 hat z. B. eine sehr blasse Thonfarbe; die röteren Exemplare sind mit nichten im Allgemeinen die besseren. Die attische Vasenkunst war der roten Thonfarbe gegenüber lange weitaus gleichgültiger als in der Zeit ihrer höheren Blüte. Doch mögen korinthische und besonders chalkidische Vorbilder die Töpfer manchmal veranlaßt haben absichtlich die Thonlager zu wählen, welche nach vorhergegangenen Erfahrungen nach dem Brennen den schönsten roten Thon lieferten. Ging man dabei fehl, so hat wohl bisweilen künstliche Färbung nachgeholfen. Die Hydria der Pariser Bibliothek (No. 59) ist, bevor sie bemalt wurde, ganz mit einer roten Farbe überzogen worden. Doch mag sich dieses Verfahren nicht empfohlen haben; das Rot schimmerte überall durch die schwarze Firnißfarbe hindurch und die Malereien auf schon bemaltem Untergrunde, sogar die einfachsten Ornamente, wie die Strahlen, fielen sehr unsauber aus. Wie die chalkidischen, wurden meistens auch unsre attischen Gefáße poliert³².

³²) Nicht poliert sind z. B. No. 5, 52, 54 und 61.

Auch mit der schwarzen Firnisfarbe hat man Versuche gemacht, doch wird der schöne schwarze Glanz aus der Zeit der Blüte der attischen Vasenmalerei niemals erreicht. Der gelungenere Versuch braucht jedoch nicht stets der jüngere zu sein; wiederum hat z. B. von den besseren Exemplaren No. 60 einen sehr matten Firnis. Weiß und Rot werden auf die bekannte Weise verwendet, Weiß einmal für Bart und Haare eines Greises (No. 42, die zweite Figur rechts vom Kentaur), Rot bisweilen auch für Bart und Haare (z. B. No. 42, 56 u. 57). Noch bemerke ich, daß bereits hier die Ausfüllung der Gravierungen durch weißen Farbstoff vorkommt (No. 40, 41 u. 42), welche von Benndorf³³ als ein Mittel der attischen Vasentechnik dargethan worden ist.

Die bildlichen Darstellungen unsrer Gefäße zeigen meistens eine oberflächliche lieblose Behandlung von sicherlich übernommenen Typen. Mannigmal sinkt das Bildliche fast zum Ornamentalen herab, wie bei den häufigen Zusammenstellungen von Reitern, Pferden, Kriegeren und Frauen. Wo abgekürzt wurde, geschah dies mit einer gewissen Gleichgültigkeit gegenüber dem darzustellenden Stoff, was besonders dort deutlich wird, wo wir, wie bei der Athena-Geburt, dem Kampf des Theseus und Minotauros, dem des Herakles und der Hydra, eine ausführlichere Darstellung mit einer abgekürzten vergleichen können (No. 1 u. 27 mit 57; 46 mit 20; 22 mit 60). Charakteristisch ist es ferner, wie einer größeren Darstellung entrissene Figuren ornamental verwendet werden³⁴. Auch werden vollere Szenen ornamental eingefasst, wie z. B. jene Darstellung der Ermordung des Troilos durch Sphinx³⁵. Eine solche Verflechtung des Bildlichen und Ornamentalen lag ganz im Geiste der korinthischen Kunst (vergl. z. B. die Dodwell-Vase). Korinthisch sind sicher auch jene halbornamentalen Reiter. Den peloponnesischen Ursprung der Darstellungen der Athena-Geburt, der kalydonischen Jagd, des Troilos-Abenteuers hat bereits Loeschcke dargethan³⁶. Von dem letzteren kennen wir jetzt im Bereich der korinthisch-attischen Typik drei Darstellungen in den verschiedensten Momenten. Es muß dem Vasenmaler eine Art Bildercyclus bekannt gewesen sein, worin die ganze Geschichte des Troilos in verschiedenen getrennten Szenen vorgeführt wurde; etwa: Auflauerung (Timonidas-Vase), Flucht, Ergreifung, Ermordung (No. 53), Ankunft der Polyxena in der Stadt, Hervorbrechen der trojanischen Krieger, Kampf beim Altar (No. 37) u. s. w.³⁷.

Sehr zahlreich sind auf unsren Gefäßen die Darstellungen von Tänzern. Die der Haager Amphora (No. 42) ist hier abgebildet. Der Zusammenhang mit korin-

³³) Archäol. Zeit. 1881 S. 1 ff.

³⁴) No. 19 B, 26 B, 30 B, 37 (im Tierfr.), 40 B, 56 A, 55 B. Der forteilende (nicht »knieende«), zugleich umblickende auf No. 37 ist mithin in unserer Vasenklasse ein wenig auffallender Typus; daß er mit den beiden nächsten ihm zugewendeten Pantheren, wie Dümmler meint (Römische Mitt. 1888 S. 164), eine Gruppe bilden sollte, welche in dem assyrischen knieenden Dämon,

der zwei Löwen bei den Schwänzen hält, ihr Vorbild hätte, ist mir sehr unwahrscheinlich: siehe noch Anm. 28.

³⁵) No. 52 A. Weiter sehe man 13 B, 24 A, 25 B, 40 A, 41 B, 45, 61 B, 64 A.

³⁶) Arch. Zeit. 1876 S. 108 ff.

³⁷) Schwerlich gibt es einen hinreichenden Grund mit Robert (Bild und Lied S. 46) solche Bildercyclen der archaischen Kunst abzusprechen.

thischen Vorbildern ist hier sehr deutlich; man vergleiche Benndorf, Griech. u. Sicil. Vasenb. Taf. 7. Furtwängler, Sammlung Sabouroff I Taf. 48. Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1885 Taf. 7, besonders aber Annali dell' Inst. 1885 Taf. D. Es ist auf allen diesen Vasenbildern das ῥινοῦσθαι dargestellt, nach Pollux IV 99 τὸ τὴν ὀσφὸν φορητικῶς περιάγειν, nach Sophokles bei Photios τὸ καμπύλον γίνεσθαι ἀσχημόνως, καὶ κατὰ συνουσίαν καὶ (κατ') ὄρχησιν, κάμπτοντα τὴν ὀσφόν. Die Verzerrung der Leiber und gewaltsame Hervorstreckung der Hintern sind auf jenen Abbildungen unverkennbar. Charakteristisch ist auch die Haltung der Hände vieler Tänzer gegen den Hintern.

Auch für die Vasenkunde war von großer Wichtigkeit die Entdeckung der attischen Porosreliefs mit den Kämpfen des Herakles gegen Triton und die Hydra³⁸. Es liegen in ihnen unzweifelhaft ionisch-nesiotische Typen vor³⁹, welche aber in Attika gewisse Abänderungen erfahren haben mögen. Dem des Hydrakampfes, welcher auch auf einer chalkidischen Vase sich findet, wobei Iolaos hinter Herakles auf dem Wagen steht, stand, wie Purgold richtig dargethan hat, ein anderer sicher peloponnesischer gegenüber, welcher Iolaos auch direct an dem Kampf teilnehmen läßt, und ihn zeigen nun auch die beiden Darstellungen des Kampfes auf unsren Vasen No. 22 u. 60. Man vergleiche sie z. B. mit der auf dem korinthischen Gefäße aus Argos (Archäol. Zeit. 1859 Taf. 125). Auf No. 60 hat der Vasenmaler sehr gedankenlos das vielköpfige Ungeheuer nur mit einem Kopf dargestellt, welcher aber von Iolaos gehalten wird, — ein kleiner Zug, worin dieses höchst nachlässig gemalte Bild mit jenem korinthischen übereinstimmt. Den Kampf mit Triton kannte die peloponnesische Kunst ursprünglich bekanntlich nicht, erst später ist er in dieselbe übergegangen. In der späteren attischen Vasenkunst ist er überaus häufig dargestellt. Vielleicht ist es nun nicht zufällig, daß er auf unsren Gefäßen bis jetzt gar nicht vorkommt. Es würden diese uns dann den korinthischen Typenschatz vergegenwärtigen, bevor er jenen Typus aufnahm. Sehr richtig unterscheidet Reisch⁴⁰ auch einen peloponnesischen Typus des Löwenkampfes, welcher den Kampf als einen Schwertkampf faßt und die beiden Figuren einander steif gegenüberstellt, von den verschiedenen, sicherlich ursprünglich ionischen Compositionen im Schema des Ringens, deren eine, die aus der späteren Vasenmalerei bekannteste, auf dem Relief von Lamprae vorkommt. Der Löwenkampf auf unsren Vasen No. 56 entspricht nun jenem peloponnesischen Typus.

Besonders von einer Darstellung auf unsren Vasen läßt noch eine ganze typengeschichtliche Entwicklung sich verfolgen, nämlich von der des Nessos-Abenteuers. Auf der Kypseloslade gab es einen Fernkampf des Herakles gegen die Kentau-

³⁸) Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1884 Taf. 7. Athen. Mitt. 1886 Taf. 2. Vergl. Purgold, Ἐφημ. 1884 S. 147ff. und 1885 S. 233 ff. Studniczka, Ath. Mitt. 1886 S. 61 ff. besonders S. 73—77.

³⁹) Hinsichtlich des Kampfes mit Triton wird daran wohl Niemand zweifeln. Die Darstellung des Hydrakampfes an dem anderen Giebel hält Purgold (Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1885 S. 239) für eine ur-

attische von der ionischen wie von der dori-
schen Kunst völlig unabhängige Composition,
welche umgekehrt die chalkidische Gefäßmalerei
beeinflusste. Es wäre aber eine selbständig
schaffende Kunst eine für jene Zeiten völlig un-
verständliche Erscheinung.

⁴⁰) Ath. Mitt. 1887 S. 124. Relief von Lamprae
ibid. Taf. III 1.

ren (Pausanias V 19, 7); wie wir uns einen solchen zu denken haben zeigen zwei Berliner Gefäße, jene schöne Lekythos (Furtw. 386), wo Herakles sämtliche, Baumäste schwingenden, in einer Reihe vor ihm forteilenden Kentauren tödlich getroffen hat, und eine Amphora (Furtw. 1670, abgeb. bei Gerh. Aus. Vas. II Taf. 119 u. 20), wo von den ebenfalls forteilenden Kentauren zwei einen Stein halten. Neben einem solchen Fernkampf muß es auch einen Nahkampf gegeben haben, in dem umgekehrt die Kentauren mit Baumästen oder Stämmen auf Herakles eindringen; dieser ist selbstverständlich erst mit dem nächststehenden im Kampfe. Freilich findet sich dieser Typus nirgendwo in ungetrübter Gestalt. Dafs er aber einmal wirklich dagewesen sein muß, zeigen die Amphoren des Museo Gregoriano (No. 39) und die der Monumenti (No. 44). Die heransprengenden Kentauren namentlich an der Hinterseite der ersteren haben offenbar ursprünglich mit dem von Herakles bekämpften Nessos der Vorderseite zu einem Bilde zusammengehört, und auf der andren kommt aufer dem unmittelbaren Gegner des Herakles noch ein Kentaur geradezu auf demselben Bilde vor. Nun hat man aber diese ganz allgemeine Vorstellung später dahin specialisieren wollen, daß Herakles einen weiberraubenden Kentaur und dessen Gesellen bekämpfte. Die Darstellung des Weiberraubes scheint aber den Künstlern, denen unsre Vasenmaler ihre Vorbilder verdankten, nicht sehr geläufig gewesen zu sein. Auf der Haager Amphora (No. 42) ist die Figur des Weibes auf die unbeholfenste Weise halb in der Luft schwebend der des Kentauren hinzugefügt. Auf der Kypseloslade ist der Weiberraub nur einmal dargestellt und gerade an einem aus der ionischen Kunst übernommenen Typus, dem des Boreas und der Oreithyia⁴¹. Es kann uns nun nicht Wunder nehmen, wenn wir den peloponnesischen Künstler auch bei dem weiberraubenden Kentaur durch Nachahmung von ionischen Vorbildern sich helfen sehen; wie die meisten späteren attischen, so zeigen jene gregorianische und die Pariser Amphora (No. 1) das freilich meistens nur mit halbem Verständniß wiedergegebene Schema des horizontal getragenen Weibes, genau so wie es auf einer Gemme⁴² und makedonischen Münzen⁴³ vorkommt; die Amphora der Monumenti zeigt, wiederum nach einem andren Vorbilde, die vertikal gestellte Frau, welche das Ungeheuer mit dem Arm gegen die Brust preßt. Die Haager Amphora vergegenwärtigt uns mithin den von ionischen Einflüssen noch unberührten Typus. Sehr leicht stellte auch die Idee des Zweikampfs des Herakles mit dem weiberraubenden Ungeheuer sich ein; demzufolge wurde letzteres durch die gewöhnlichen typischen Zuschauer von seinen Brüdern getrennt. Nicht nur die Zuschauer, sondern auch der Kentaur und die Frau wurden verschieden benannt, meistens jedoch Nessos und Deianeira⁴⁴.

Wohl die älteste bekannte ihrer Gattung ist die Darstellung aus der Palästra auf der Londoner Amphora (No. 35); denn der korinthische Pinax in Berlin (Furtw.

⁴¹) Loeschke, Dorpater Programm von 1886.

⁴²) Sidney Colvin, Centaurs in Greek Vase-painting. Journ. of Hell. Stud. 1880 S. 130.

⁴³) Mionnet, Suppl. III Taf. VIII 2 und 3. Brunn, Sitzungs-Berichte der Münchener Akademie 1876 S. 323.

⁴⁴) Sidney Colvin l. c. S. 116 ff.

783) bietet nur ein vereinzelt Paar Faustkämpfer dar, wie auch die oben angeführte Berliner Amphora mit dem Auszug des Amphiaros. Der Kampf $\pi\acute{o}\xi\ \tau\epsilon\ \kappa\alpha\iota\ \acute{\epsilon}\lambda\kappa\eta\delta\acute{o}\nu$ auf dem Hesiodischen Schilde (V. 302) ist als eine echt volkstümliche Fechtübung zu denken; übrigens kennt sowohl der Schild (V. 305), wie die Kypseloslade nur förmliche Wettkämpfe, letztere nur mythische, die des Pelias (Paus. V 17, 9f.). Dafs die Vorstellung auf unsrer Amphora uns in die Palästra versetzt, zeigen die anwesenden Paidotriben. Zunächst ist der Ringkampf dargestellt, in demselben Schema wie auf jener Berliner Amphora; doch ist die Haltung der Hände nicht richtig wiedergegeben; zweitens der Speerwurf, drittens der Sprung, viertens der Diskoswurf. Beim Sprung ist es bemerkenswert, dafs nicht über die gewöhnliche $\acute{\epsilon}\sigma\kappa\alpha\mu\acute{\mu}\acute{\epsilon}\nu\eta\zeta$, sondern über gewisse vertikal gestellte Merkmale gesprungen wird; es fehlt denn auch der bei solchen Szenen übliche Mann mit der Hacke. Der Diskoswerfer schickt sich an den Diskos fortzuschleudern. Gewifs wird man auch hier eine Abhängigkeit von korinthischen Vorbildern anzunehmen haben, wenn ich auch kein großes Gewicht darauf legen will, dafs einem der Ringer der Name eines spartanischen Olympioniken, Hipposthenes (Paus. V 8, 3), beigeschrieben ist (vergl. Jahn, Anm. 1060).

Sicher die gröfsere Hälfte der bildlichen Darstellungen sind die gewöhnlichsten Kampfszenen, wobei das allgemein Typische völlig vorwaltet. Man hatte den Zweikampf zweier einander aufrecht gegenüberstehenden Krieger; man hatte den Kampf zweier Parteien, wobei die Krieger an jeder Seite in einer geschlossenen Reihe hintereinander stehen; man hatte den Nahkampf und den Fernkampf, den Kampf auch über einem Gefallenen. Besonders beliebt war auch der vor einem andren forteilende Krieger, der dabei meistens den Kopf umwendet. Daraus entwickelt sich leicht das Schema des halb oder ganz in das eine Knie gesunkenen Kriegers; bisweilen kniet der Besiegte auf beiden Knien; nicht selten wird aufser dem Verfolger an der andren Seite des Besiegten noch ein zweiter Krieger hinzugefügt; kleinere Züge kommen hinzu, der Sieger packt den Besiegten bei dem Helm oder den Haaren oder setzt den Fufs auf dessen umgebogenes Bein. Aus diesen Elementen werden auf die verschiedensten Weisen Schlachtszenen zusammengesetzt.

In der Spezialisierung ging man gewöhnlich nicht weiter als zu der bekannten Andeutung des Herakles, der Amazonen, der griechischen und asiatischen Krieger. Die umfangreichste und auch wohl lebendigste Schlachtszene ist die auf dem Deinos des Louvre No. 47. Charakteristischer aber für die gewöhnliche Compositionsweise solcher Szenen ist die Darstellung der Pariser Amphora No. 2; diese hat in der Mitte ein stehendes Kämpferpaar (Krieger und Amazone), an der einen Seite (links) einen ins Knie gesunkenen Krieger zwischen zwei Amazonen, an der andren Seite (rechts) eine ins Knie gesunkene Amazone zwischen zwei Krieger. Man sehe die oben citierten Abbildungen und Beschreibungen.

Der auf einer Kline gelagerte Mann der Pariser Amphora No. 7 ist einer der gewöhnlichsten korinthischen Typen. Die einem Mann gegenüber gestellte Frau links von diesem kennen wir von der spartanischen Basis, auch kam sie auf der

Kypseloslade vor⁴⁵; auf unsrer Amphora aber erscheint der Typus in seiner allgemeinsten Fassung ohne jede Beigabe von Schwert, Kranz oder dergleichen. Dieselbe verschleierte Frau steht wiederum neben der Mittelfigur zu der rechten Seite. Auf No. 43 ist sie Niobe, auf der Kypseloslade bald Alkmene, bald Helena.

So ist wohl keine Denkmälergattung im Stande uns eine so vollständige Vorstellung von dem alt-korinthischen Typenschatz zu vermitteln, wie die unsrer Vasen. Aber auch eine allgemeine Physiognomie der korinthischen Compositionsweise tritt uns bei ihnen sehr deutlich entgegen. Mühsam wurden die Typen auseinander herausdifferenziert; sowohl durch verschiedene äußerliche Charakterisierung (durch Wechsel der Attribute, wie bei der verschleierten Frau) wie durch äußerliche Anpassung eines alten Schemas an eine neue Situation (wie der laufende und in's Knie gesunkene Krieger). Aus fertigen Typen wurden durch verschiedene Zusammensetzung verschiedene Szenen componiert. Die Figuren standen in strengster Profilstellung meist in einer Linie steif nebeneinander oder einander gegenüber; mehr als zwei einander theilweise verdeckende Figuren gab es fast niemals⁴⁶. Es fehlte meist jeder Ausdruck einer innerlichen Beziehung. Verschlungene Gruppen wurden vermieden; auch die Kypselos-Lade hat deren nur zwei⁴⁷; nach mißlungenem Versuch solche zu schaffen, erborgte man sie aus fremder Kunst (Nessos u. Deianeira). Dafs doch eine solche Gebundenheit nicht einfach einem jedem archaischen Stile eigen war, zeigen eben jene Ringerschemata und Darstellungen des Weiberraubs auf ionischen Kunstarbeiten. Wir können noch hinzufügen, dafs auch die chalkidischen Gefäße eine weit geringere Scheu vor verschlungenen Figuren, ein weniger strenges Festhalten an der Profilstellung, bisweilen auch eine weitaus feinere Bezeichnung der Situation zeigen, so z. B. wo Sthenelos Diomedes verbindet. Es fragt sich jetzt: was war die Ursache dieser Verschiedenheit?

Es ist hier der Ort auf jene oben nur oberflächlich berührte Frage über den Ursprung des schwarzfigurigen Stils näher einzugehen. Es lehrten die Sarkophage von Klazomenai uns eine Malerkunst kennen, welche, von der schwarzfigurigen Vasenkunst unabhängig, doch mit den Mitteln derselben arbeitete; auch bei ihr wurde auf eine schwarze Silhouette Rot und Weiß aufgesetzt, nur waren ihre Untergründe weiß, und sie hatte keine Innenzeichnung durch geritzte, sondern durch weiß gemalte Linien⁴⁸. Dafs letztere Technik die ursprüngliche war, machen sowohl der weiße Thonüberzug der kyrenäischen Vasen, wie jene weißen Ausfüllungen der Gravierungen höchst wahrscheinlich, welche jetzt an einigen unserer, den korinthischen noch so nahestehenden Gefäße (No. 40, 41 u. 42) constatirt sind und bei genauer Beobachtung gewifs auch an andren, wahrscheinlich auch an korinthischen, constatirt werden könnten⁴⁹. Höchst wahrscheinlich gab es einst

⁴⁵) Loeschcke, Dorpater Programm 1879 S. 7.

⁴⁶) Wie sehr die Perspective diesem Stile zuwider war, zeigen am besten die damit gemachten Versuche, wie der korinthischen Vase M.s. Greg. II Taf. 23 (28) und die von korinthischen Vorbildern abhängige, wahrscheinlich attische

bei Saburoff I Taf. 51.

⁴⁷) Loeschcke, Boreas und Oreithya S. 9.

⁴⁸) Vergl. besonders die Bemerkungen Winters zu Ant. Denkm. I 1889 Taf. 44—46.

⁴⁹) Es kann schwerlich ganz zufällig sein, dafs gerade von den fünf Gefäßen, die ich am häufig-

eine Wandmalerei mit schwarzen Figuren auf weißem Untergrunde, der die Malerei der Pinakes als Tafelmalerei zur Seite stand, deren Technik dann wieder auf Gefäße übertragen wurde. Die Kleinheit der Bildfelder aber nötigte bei den Pinakes und Gefäßen jene Technik der gemalten Innenzeichnung mit der bei kleineren Figuren leichter anwendbaren Ritztechnik zu vertauschen, zu der übrigens die weiche, glatte Thonoberfläche (denn die Bemalung geschah bevor das Gefäß gebrannt wurde) gleichsam aufforderte. Doch versuchte die Vasentechnik durch ihre weißen Ausfüllungen ihrem Vorbilde näher zu bleiben, ein Verfahren, das aber die Mühe schwerlich gelohnt hat und daher nicht allgemein ward.

Was nun zweitens die Malergeschichte des Plinius betrifft, so weise ich zunächst auf die auffallende Thatsache hin, daß während aus dem mykenischen Zeitalter eine höchst polychrome Malerkunst zu Tage getreten ist, welche später niemals völlig verloren gegangen sein kann⁵⁰, Plinius für die sicher späteren Zeiten eine Entwicklungsgeschichte der großen Malerei uns vorführt, bei der sogar die Einführung der ersten Farbe, des Rot, epochemachend war (lib. XXXV 16). Doch wird niemand mehr die Erzählung des Plinius einfach für ein Märchen erklären. Wenigstens wird zugegeben werden müssen, daß die Eigentümlichkeiten des Stils, welche dem Gewährsmann des Plinius die aufeinander folgenden Stadien einer Entwicklungsgeschichte zu bezeichnen schienen, durch diesen an wirklich vorhandenen archaischen Gemälden wahrgenommen worden sind⁵¹. Man hat aber bis jetzt zu sehr übersehen, daß die ganze Künstler-Reihe, Hygiaenon, Dinias, Charmadas, Eumarus, Cimon Cleonaeus ausdrücklich von Plinius (l. XXV 36) als Künstler, »*qui monochromatis pingebant*«, dem Bularch mit seinem, — mithin vielfarbigen — (vgl. Urlichs zu Plinius), Schlachtgemälde gegenübergestellt wird. Deshalb werden sie als älter denn dieser bezeichnet, und überhaupt werden von Plinius die Fortschritte der Malerkunst nach denen in der Verwendung der Farben abgemessen. Bularchus folgt als einer der ersten Polychromatiker auf die Monochromatiker; zur Zeit des Panainos »*colorum usus jam valde increbruerat*« (§ 57); Polygnot aber verfeinerte und vervollkommnete wieder die farbige Technik. Es versteht sich aber, wie grundfalsch es war sämtliche Monochromatiker als älter denn die polychrome Malerei anzusetzen. Wie Plinius selbst bemerkt, dauerte die monochromatische Malerei auch später noch fort (§ 16) und malte sogar Zeuxis noch »*monochromata ex albo*« (§ 64). So müssen auch in älteren Zeiten beide Weisen des Malens nebeneinander bestanden haben und deutlich unterscheiden wir hier eine peloponnesische monochromatische von einer ionischen, schon durch Bularch ausgeübten, später durch Polygnot zu hoher Vollendung gebrachten, polychromen Malerkunst. Erstere war nun unzweifelhaft jene schwarzfigurige Wandmalerei, denn es liegt keine Veranlassung vor das *pingere monochromatis* auf kleine Tafelgemälde beschränkt zu erachten.

sten und genauesten studieren konnte (denen der niederländischen Sammlungen), ich an drei den weißen Füllstoff mit voller Sicherheit constatieren konnte.

⁵⁰) Außer den bekannten Beispielen aus Santorin und Tiryns noch Έφημ. ἀρχαϊκ. 1887 Taf. 10 bis 12.

⁵¹) Robert Arch. Märch. S. 125.

Absichtlich habe ich bis jetzt die *andre* mit dieser, wie Furtwängler⁵² schon bemerkt hat, eng zusammenhängende Plinius-Stelle über die Anfänge der Malerei (§ 15) außer Acht gelassen, weil diese sehr verderbt ist. Doch scheint sie das gewonnene Resultat auf eigentümliche Weise zu bestätigen. Ich schreibe sie hier mit nach Conjectur gebesserter Lesart ab:

Graeci autem (affirmant picturam) alii Sicyone, alii apud Corinthios repertam, omnes umbra hominis liniis circumducta; itaque primam talem, secundam singulis coloribus, — e monochromato dictam, postquam operosior inventa erat; duratque talis etiam nunc, — inventam, hanc autem a Philocle Aegyptio(?) nec Cleanthe Corinthio. Primi exercuere eam Aridices Corinthius, Telephanes Sicyonius sine ullo etiamnum hi colore, jam tamen spargentes lineas intus Primus invenit eam colore testae, ut ferunt, tritae Ecphantus Corinthius.

Anstatt des gewöhnlichen *linearem*, des *liniaurem* vieler codices, des *liniauroem* des Bambergensis lese ich *hanc autem*, weiter habe ich ein *eam* eingefügt. Selbstverständlich bestehe ich nicht auf der Richtigkeit dieser Conjectur; sie mag zunächst nur dazu dienen die Art der Textverderbnis, die ich sicher erkannt zu haben glaube⁵³, völlig klar zu legen. Eine zweite Textänderung *eas* in *eam* erklärt sich leicht.

Was wir hier, wie Plinius ausdrücklich hervorhebt, aus griechischer Quelle erfahren ist, daß die älteste Malerei Umrisszeichnung war, »daß erstens diese, zweitens eine mit einzelnen Farben, — welche man später, als eine weniger einfache (nämlich die vielfarbige) erfunden war, die monochromatische nannte, — erfunden ward, letztere durch Philokles oder Kleanthes. Zuerst übten Aridikes und Telephanes diese aus, wohl noch nicht mit irgend einer Farbe, aber doch schon mit Einstreuung von Linien innerhalb (der Figuren). Zuerst hat Ekphantos sie erfunden mit roter Farbe⁵⁴.« Die ältere Kunst malte mithin farbenlos (schwarz). Von dem Princip der vollen Farblosigkeit ward aber abgewichen, erstens, aber doch nicht eigentlich, durch die eingestreuten Linien, — treffend versteht sich eine solche Abweichung, die eigentlich keine war, von der weißen Innenzeichnung, — zweitens durch die Hinzufügung des Rot. Die Übereinstimmung mit der Technik der Sarkophage von Klazomenai ist mithin unverkennbar; auch weist ein *color testae*

⁵²⁾ Plinius und seine Quellen S. 26.

⁵³⁾ Die Hauptschwierigkeit der gewöhnlichen Lesart ist, daß selbst bei einem Autor wie Plinius der Satz nach *itaque* nicht ohne Verbum bleiben kann, was sich auch nicht aus dem vorhergehenden *repertam* wiederholen läßt. Dies Verbum war *inventam*, welches irrümlich mit *exercuere* verbunden worden ist. Ursache davon mag der lange Zwischensatz gewesen sein, welcher *inventam* von seinem Subject trennte; einmal mit *exercuere* verbunden forderte es ein Nomen neben sich, dies ward *linearem*, wofür das Object des Verbum *exercuere* geopfert werden muß. Oder wohl umgekehrt war die Ver-

derbnis von *linearis* ausgegangen; sobald dies in den Text eingeschlichen war, mußte *inventam* wohl auf *exercuere* bezogen und *eam* fortgeworfen werden. Die Wahl des Wortes *linearis* wurde durch die vorhergehende Erwähnung jener Erfindung *umbra hominis linea circumdata* veranlaßt; ganz so wie wegen der vorhergehenden Erwähnung der ägyptische Erfinder der Malerei der Philocles zu einem Ägypter gemacht wird. Für den langen Zwischensatz siehe z. B. Plinius lib. XXXIV § 1.

⁵⁴⁾ Sicherlich falsch ist die Conjectur Haupts *inlevit*. Ganz wie zuvor gesagt ist »*picturam invenire singulis coloribus*«, wird hier gesagt »*invenire eam* (nicht *eas*) *colore testae tritae*«.

tritae auf Wandmalerei hin. Es ist mindestens zweifelhaft, ob die genannten Künstler wirklich die Erfinder der ihnen zugeschriebenen Neuerungen gewesen seien. Von den Gemälden des Philokles und Kleantes z. B., welche der griechische Gewährsmann des Plinius (oder des Varro) sah, waren vielleicht, wie dies auch bei den klazomenischen Sarkophagen vorkommt, die weissen Linien verschwunden; aber die Thatsache, daß dieser Grieche von zahlreichen namhaften Meistern eine ganze Reihe von Wandgemälden in jener schwarzfigurigen Technik gesehen hat, scheint unantastbar⁵⁵.

In einem neuen Lichte erscheint uns jetzt auch Kimon von Kleonai. Auch er war nach Plinius Monochromatiker. Bei ihm aber erreichte die schwarzfigurige Kunst die höchste ihr mögliche Vollendung. Bekanntlich wird ihm bei Plinius (§ 57) eine ausführlichere Andeutung der Körperdetails und Kleiderfalten zugeschrieben. Eine solche feinere, mehr in's Einzelne gehende Zeichenkunst aber liefs sich nur durch Schattierung vollständig ausbilden und diese gestattete die Technik der weissen Innenlinien durchaus nicht. In Betreff des viel besprochenen, ebenfalls bei Plinius von Kimon berichteten *catagrapha invenit*, enthält eine von Studniczka⁵⁶ zögernd geäußerte Vermutung die volle Wahrheit. Durch das griechische Wort *κατάγραφα* (irrtümlich sprechen die neuen Erklärer von *καταγραφαι*) werden Figuren angedeutet, bei denen durch lineare perspectivische Zeichnung, durch Verkürzungen, die Ausdehnung im Raume ausgedrückt ist. Dies beweist bereits die lateinische Übersetzung bei Plinius durch *obliquas imagines*. Die Perspektive der Umrisslinien durch verkürzte Zeichnung wiederzugeben, zeigen sich namentlich erst sobald die Flächen eines Gegenstandes uns nicht mehr recht gegenübergestellt sind, und zugleich tritt an »schräg gestellten Figuren«, — zwischen der strengen Vorder- und Seitenansicht, — auch die Perspektive ihrer Teile am schärfsten hervor⁵⁷. Direct aber wird so das Wort erklärt in der Glosse des Hesychios: *καταγραφή και ἡμεῖς λέγομεν ἐν ζωγραφίᾳ κατάγραφον και κατατομή*. *Κατατομή* kann nämlich nur »Verkürzung« bedeuten und dies wird nun hier, als ein gleichbedeutender technischer Ausdruck der Malersprache, dem *κατάγραφον* zur Seite gestellt. In demselben Sinne wird bei Hipparch ad Arat. Phaen. I 6 S. 180 gesagt, daß die Sternbilder recht nach uns gewendet sind, *εἰ μὴ τι κατάγραφον αὐτῶν ἐστὶ*, was nur bedeuten kann: »aufser wenn sie in perspectivischer Zeichnung uns vorgeführt werden«; in diesem Falle sind sie mithin »schräg«⁵⁸. Leicht erklärt sich jetzt auch das bei Plinius unmittelbar fol-

⁵⁵) Jene Annahme einer noch älteren Malerkunst, welche Umrisszeichnung war, beruht, wie mehrmals bemerkt worden ist, lediglich auf Abstraction. Daher der Gewährsmann des Plinius denn auch keine Namen von Meistern dieser Kunstweise beizubringen weifs. Auch die Vermutung Roberts über den Erhaltungszustand der Gemälde des Kleantes (Arch. März. S. 129) ist jetzt aufzugeben.

⁵⁶) Jahrb. 1887 S. 159.

⁵⁷) Auch die Figuren in Profil lassen sich wohl

»schräg« nennen, so wahrscheinlich bei Plinius lib. XXXV § 90, doch ein ständiger Ausdruck für die Profilstellung war »*obliqua imago*« jedenfalls nicht.

⁵⁸) Hipparchos widerlegt hier die Meinung des Attalos, welcher gewisse Verse des Aratos so erklärt, als hätte der Drache am Sternhimmel *τὴν κεφαλὴν ἀντεστραμμένην και οὐκ εἰς τὰ ἐντὸς τοῦ κόσμου ἐπεστραμμένην*. ἅπαντα γάρ, sagt er, *τὰ ἄστρα ἰστέρισται* (leg. *ἐστῆρικται*) *πρὸς τὴν ἡμετέραν θεωρίαν και ὡς ἂν πρὸς ἡμᾶς*

gende *varie formare voltus, respicientes, suspicientes vel despicientes*. So lange man flache Silhouetten in der strengsten Profilstellung malte, konnte das Aufwärts- und Niederblicken nur in einer Richtung, der der Mittelebene des Körpers, das Umblicken (man kennt die Manier der schwarzfigurigen Vasen, z. B. No. 12) eigentlich gar nicht ausgedrückt werden. Weitaus mannigfaltiger (*varie*) konnte dies geschehen, sobald man dem Körper die verschiedensten schrägen Stellungen und Wendungen geben konnte.

Aber ohne Schattierung blieb auch der Ausdruck der Körperlichkeit einer Figur und der Perspective ihrer Teile höchst unvollständig und die schwarzfigurige Kunst konnte sich mithin auch in dieser Hinsicht nicht weiter entwickeln. Damit stimmt nun die Thatsache, dafs in unserer Überlieferung von Künstlernamen, welche für das fünfte Jahrhundert schwerlich in hohem Grade unvollständig sein kann, die Reihe großer peloponnesischer Maler mit Kimon auf einmal abbricht um erst viel später etwa mit Eupompos und Pamphilos wieder aufgenommen zu werden; dazwischen fällt der große Aufschwung der polychromatischen ionisch-attischen Malerkunst und diese scheint in den Zeiten nach Kimon die peloponnesische monochromatische Kunst derweise überflügelt zu haben, dafs dieselbe zu dem Rang einer bei-läufig beibehaltenen untergeordneten Kunstübung (wie die *monochromata ex albo* des Zeuxis) herabsank⁵⁹.

Ob nun die peloponnesische Silhouettenmalerei die glückliche Erfindung eines Einzelnen, oder, — was mir wahrscheinlicher ist, — ursprünglich eine volkstümliche dorische Kunstweise war, macht keinen Unterschied. Sicher scheint es, dafs, als sie in Aufschwung kam, die frühere mykenische polychrome Malerkunst stark, wenn auch wahrscheinlich nicht vollständig, zurückgedrängt wurde, so dafs für den Peloponnes der griechische Gewährsmann des Plinius in seinem Rechte war, als er die Kunst der großen Monochromatiker schlechthin als die Malerkunst ihrer Zeit betrachtete. In der ionischen Inselwelt blieb die alt-mykenische polychrome Technik die herrschende, wahrscheinlich noch sehr lange in derselben Unvollkommenheit, wie wir sie von jenen Beispielen aus mykenischer Zeit kennen, derart dafs die Farben meistens ungleichmäfsig aufgetragen und mangelhaft gegeneinander abgesetzt wurden; an den mykenischen Malereien geschah dies nicht selten durch dunkle Zwischenlinien, ja wurden bisweilen die ganzen Figuren umrissen. Dieses einfache Verfahren einer primitiven Malerkunst findet sich zu einer förmlichen Malertechnik ausgebildet, welche farbige Flächen durch dunkle Linien umgrenzte und innerlich detaillirte, noch an der Lyseasstele und dem polychromen Pinax von der Akropolis⁶⁰, wie auch an den weifsen Lekythen. Wie diese und ein Berliner

ἑστραμμένα, εἰ μὴ τι κατάγραφον αὐτῶν ἔστι. Der Sinn jener Glosse des Hesychius ist: *κατάγραφῆ*, der gewöhnliche Ausdruck für mathematische Figuren, wird bisweilen auch mit dem Malerausdruck *κατάγραφον* vertauscht.

⁵⁹) Auch die peloponnesische Bildhauerkunst scheint

sich zeitig mehr oder weniger zurückgezogen zu haben, daher die Thätigkeit der ionisch-attischen Künstler in Olympia (Loeschcke, Die östliche Giebelgruppe am Zeustempel zu Olympia S. 14 ff.: vgl. auch Jahrb. 1889 S. 44), wie des Polygnot in Delphi.

⁶⁰) *Ἐφημ. ἀρχαιολ.* 1887 Taf. 6; Benndorf S. 115 ff.

Stelenfragment (Attische Grabreliefs 8) zu beweisen scheinen, wurden gewöhnlich behufs größerer Feinheit der Zeichnung die nackten Teile, wie Köpfe, Hände und Füße, in Umriss gelassen und nur durch lineare Innenzeichnung weiter ausgeführt. Wie die monochromatische Grofskunst die schwarzfigurige Vasentechnik neben sich hatte, so wiederholte sich wahrscheinlich die ihr etwa gleichzeitige polychrome Malermanier, z. B. eines Bularchos, mehr oder weniger genau und fast ohne Anwendung von Farben in der ebenfalls Umriss mit Flächen und Linien ausfüllenden melisch-rhodischen Vasenkunst. Die Verschiedenheit der Farben ermöglichte verschlungene Gruppenbildung.

Der große Vorteil der schwarzfigurigen Kunst war, daß bei ihr sich die Figuren besser als ein Ganzes von dem Untergrunde abhoben. Dagegen war bei den schwarzen Silhouetten jedes Durcheinander höchst beschwerlich. Gewiß verdankte auch jene hellenisiert-assyrische Metallkunst der schwarzfigurigen Grofskunst den größten Teil ihrer bildlichen Typen, doch hatte diese die Nachteile der schwarzfigurigen Technik in noch höherem Grade; namentlich war hier die Veranlassung zu einer gleichsam typographischen Zusammensetzung von Figuren noch größer, die Darstellung verwickelter Gruppen noch schwerer, eine feine Umrisszeichnung bei aus Metallplatten ausgeschnittenen Figuren so gut wie unmöglich. Nicht unwahrscheinlich sind nun die Vorstellungen auf den Vasen durchgängig mehr unmittelbar von den Vorbildern aus Metall abhängig, was ihre übertriebene Gebundenheit noch erklärlicher macht. Auch die große Malerkunst hat aber vielleicht die Metallkunst beeinflusst. Wie die Goldelfenbein-Rundplastik, so wird auch die Goldelfenbein-Reliefkunst (Kypseloslade) das Elfenbein für die nackten Körperteile verwendet haben. Die kyrenäische Vasenkunst kannte die Verwendung der weißen Farbe für denselben Zweck noch nicht, in die korinthische mag sie etwa gleichzeitig mit jener metallo-technischen Ornamentik eingedrungen sein. Wurde vielleicht die schwarzfigurige Kunst zu diesem Gebrauch des Weiß durch das Vorbild jener Metallarbeiten veranlaßt? hat sie denselben gewöhnlich, wenn auch nicht immer (sieh z. B. No. 37 und die Vase des Sophilos) auf die weiblichen Figuren beschränkt? So wäre denn auch das »*Eumarus marem foeminamque discrevit*« (§ 56) des Plinius zu verstehen⁶¹.

Natürlich haben die ionische und peloponnesische Kunst einander gegenseitig beeinflusst. Die verwickelteren Gruppen der ersteren sind in den Peloponnes eingedrungen. Dagegen begegnete uns die schwarzfigurige Malerkunst in Klazomenai, eine durch jene Metalltechnik beeinflusste Marmorarbeit auf Samothrake und die chalkidische Vasenkunst malte nach ionischen Vorbildern in der peloponnesischen Technik.

Auf attischem Boden stießen peloponnesische und ionisch-nesiotische Kunst zusammen. Lange mögen sie einander die Wage gehalten haben, doch hat letztere am Ende gesiegt. Dies kann nur dadurch gekommen sein, daß sie ihre Mittel mehr echt malerisch zu verwenden lernte, daß sie jene unorganische Verbindung von Flächen und Linien, von farbigen und durch Linearzeichnung charakterisierten Flächen

⁶¹) Studniczka Kyrene S. 8.

aufgab und Farben und Linien zu verschmelzen anfang. Man machte den Versuch eine Linearzeichnung, wie die des Kimon, durch verschieden abgetönte Farben und Schattierungen zu unterstützen; die plastische Form und Perspective der Figuren erhielten dadurch einen mehr vollendeten Ausdruck; erst jetzt ward eine lebendige Darstellung der menschlichen Figur in jeder beliebigen Stellung wirklich möglich. Es scheint kaum zweifelhaft, dafs durch dies alles eben jener Aufschwung der polychromen Kunst durch die ionisch-attische Malerschule bezeichnet wird, von der es doch aufser Zweifel steht, dafs sie ihre Figuren als frei im Raume stehend abbildete, und deren Körperlichkeit auszudrücken verstand, während ihre Malertechnik gewifs bereits die Fähigkeit abzustufen und zu schattieren entwickelt hatte⁶².

Wenden wir uns wiederum zu unsern attischen Vasen, so bleibt noch übrig den Stil ihrer Zeichnung kurz zu charakterisieren. Derselbe ist bald äußerst grob und plump, wie an der Pariser Amphora (No. 17), bald feiner aber doch ohne jede Beherrschung der Formen, wie an der sorgfältigen Leidener Hydria (No. 46), welche ganz als ein Versuch eines Anfängers mit einem neuen Stile und neuer Technik sich ausnimmt. An den besten Exemplaren, wie an der Londoner und Pariser Amphora (No. 35 u. 53), haben die Linien etwas mathematisch Gezogenes ohne jedes lebendige Gefühl für die Wellungen der Körperformen. Auch hier beschränkte sich unsere attische Vasenkunst offenbar auf eine blofs handwerksmäßige Nachahmung der korinthischen Vorbilder, deren Zeichnung manchmal auch sehr knapp gewesen sein mag (vergl. z. B. den Pinax des Timonidas). Höhere künstle-

⁶²) Obgleich sich bei Polygnot schwerlich Luft-perspective voraussetzen läßt, so hat er doch mit seinen übereinander gestellten Gruppen den Eindruck eines perspectivisch Hintereinandergestelltsein hervorzubringen beabsichtigt, womit eine wenigstens anfängliche Charakterisierung des Terrains zusammenging. Auch die Gruppen selbst sind nicht mehr in der Fläche componiert; so wo Briseis, Diomedé und Iris in einem Dreieck aufgestellt auf die Helena zuschauen (Paus. X 25, 4), so die Gruppe dreier Würfelspieler, des salaminischen Ajas, des Thersites und Palamedes, wobei der andre Ajas zuschaut und ebenfalls der oberhalb dieses gestellte Meleager auf Ajas (wohl auf den salaminischen) niederblickt (Paus. X 31, 1 ff.).

Gleichmäßig in einem Tone gehaltene farbige Flächen lassen sich schwerlich annehmen z. B. bei den bekannten durchschimmernden Gewändern oder bei der versteckten Halsschnur der Eriphyle, deren Formen sich durch das Kleid hindurch erkennen ließen (Paus. X 29, 7); denn dies ist der Sinn dieser verderbten Stelle, die sich übrigens folgenderweise corrigieren läßt: τοῦ χιτῶνος δὲ ἐν τοῖς κλιπῶσις (pro κλιπῶσις) εἰσάξεις [τῶν χιτῶνων] ἐκείνων τὸν ὄρμον ἀδελφῶν

ἔχειν. Auch kann es einer Maltechnik, die durch Mischung neue Farbentöne hervorzubringen wufste (Plutarch de defect. orac. 47), nicht schwer gefallen sein diese verschiedenen abzustufen.

Dech kann die coloristische Wirkung der Polygotischen Gemälde darum noch höchst einfach gewesen sein. Mit Unrecht meint aber Benndorf (Έφημ. ἀρχαιολ. 1887 S 125) auf das Zeugniß des Cicero hin (Brut. 18, 70), dafs Polygnot nur mit vier Farben gemalt habe; auch Plutarch nennt nur vier Farben, aber als Beispiele der Mischung, nicht als die einzigen, welche der Maler gebraucht hat. Übrigens wird die Unzuverlässigkeit der ganzen Aussage des Cicero bereits bewiesen durch die wunderliche Zusammenstellung von Zeuxis, Polygnot und Timanthes, welche nur vier Farben gebraucht haben sollten und deshalb unvollkommener in ihrer Kunst, auch wohl älter als Aetion, Nikomachos, Protogenes und Apelles wären. Merkwürdigerweise berichtet umgekehrt Plinius (XXXV 50), dafs Apelles, Aetion, Melanthis und Nikomachos nur vier Farben gebraucht haben. Jeder Maler kann, obgleich er mehrere Farben kannte, bisweilen absichtlich in nur wenigen gemalt haben.

rische Ansprüche als auf eine äußerliche schematische Sauberkeit erhob sie nicht. Etwas Analoges zeigen die Inschriften. Es fiel dem Vasenmaler schwer die Formen des attischen Alphabets zu bewältigen und er wurde dabei auf die bekannte Weise durch korinthische Vorlagen, bisweilen vielleicht auch durch chalkidische (No. 34) irregeführt. Meistens aber machte er sich die Sache sehr leicht; er schrieb nur sinnlose Buchstabenreihen hin.

Die Detaillierung der Innenzeichnung wird nicht sehr weit fortgeführt; Falten werden äußerst selten angedeutet, auf sehr rohe Weise auf der Pariser Amphora (No. 17). Das Kleid ist fast durchgehends eine unbewegte, wenn auch manchmal reich verzierte Fläche.

Es verhalten sich nun unsere Vasenklasse und die übrige attische schwarzfigurige Gefäßmalerei durchaus als die ältere und jüngere Erscheinung. Erstens erhielt jene halb zufällig gemachte Erfindung des ausgesparten Bildfeldes an Gefäßen anderer Gattung ihre vollständige Ausbildung und dabei war bereits die Tendenz wirksam den roten Thongrund gegen die schwarze Firnisfarbe contrastieren zu lassen, welche bekanntlich später mit zu der Erfindung des rotfigurigen Stiles geführt hat. Man wollte das Bildfeld, das an der oberen Seite noch an dem Ornamente des Halses haftete, völlig mit schwarzem Firnis umziehen. Welche Schwierigkeit man dabei fand, zeigen sehr deutlich drei panathenäische Amphoren des Louvre, welche höchst conservative Gattung von Kunstwerken hier eine vorübergegangene Kunstentwicklung in ihren verschiedenen Stadien erhalten hat. An der einen (mit fünf Läufern) ist die Anordnung der Ornamente und Bildfelder ganz so wie an No. 58; das Bildfeld mit dem oberhalb desselben erhalten gebliebenen Teile des Stabornaments haftet noch an dem von Henkel zu Henkel sich hinziehenden Halsornamente. An der zweiten (mit drei Läufern) ist der Firnis auch an der oberen Seite zwischen Halsornament und Bildfeld um letzteres hingezogen. Sehr unbeholfen hat man aber das Stabornament, so klein wie es war, am oberen Ende des Bildfeldes, an seiner Stelle unterhalb des Halsornamentes belassen. An der dritten Amphora (mit zwei Pankratiasten, Ephedros(?) und Gymnast) ist das Stabornament unter dem Halsornamente ganz herumgezogen. Eine endgültige Lösung der Schwierigkeiten aber ward nicht gefunden ohne Änderung der Gefäßform. Das Stabornament ward ganz fortgeworfen, die Trennung von Hals und Schulter aufgegeben, wodurch das Lotos- und Palmettenornament des Halses gleichsam mit dem Bildfelde zusammentraf und die Stelle des Stabornaments am oberen Rande des Bildfeldes einzunehmen anfang. Der Eindruck des Contrastierens zwischen schwarzem Firnis und thongrundigem Bildfelde ward jetzt nicht mehr durch den nebenbei gestellten thongrundigen Bildstreifen des Halsornamentes gestört. Zu den ältesten Beispielen dieser viel verbreiteten Amphora-Gattung⁶³ gehören die beiden Berliner

⁶³) Wo man die Trennung von Hals und Schulter beibehalten wollte, hat man die Disposition von Ornamenten und Bildfeldern der chalkidischen Gefäße übernommen, nur mit Trennung des

umlaufenden Frieses in Avers und Revers. Das Bildfeld steht auf einer oberhalb der Strahlen umlaufenden Blütenreihe. Auch diese Gattung hat bereits Exekias; sie war ebenfalls sehr all-

gemein.

Gefäße (Furtw. 1685 u. 86. Gerhard, Etrusk. u. Camp. Vas. Taf. XX. XXI 2. 3). Bekanntlich hat auch Exekias diese Form. Die attische Vasenmalerei hat mit ihrer Erfindung Glück gehabt. Nicht nur die korinthische, auch die chalkidische Nebenbuhlerin (Brit. Mus. Cat. No. 584. Gerhard, Aus. Vas. IV Taf. 323) hat dieselbe übernommen⁶⁴.

Weiter zeigt sich in der attischen Vasenkunst der allmähliche Untergang der so beliebten Ornamentik unserer Gefäße. Bereits der Maler jener Berliner Amphoren Furtw. 1685 u. 66 behandelt das Lotos- und Palmettenornament mit voller Mißachtung seiner überlieferten Formen, auf der François-Vase wird es an sehr untergeordneter Stelle verwendet. In der ganzen schwarzfigurigen Gefäßmalerei ist die gegenständliche Lotos- und Palmettenreihe das geläufigste Ornament. Es verringert sich aber der Lotos, so daß derselbe manchmal fast bis auf die beiden Außenlinien verschwindet und nicht viel mehr als eine lineare Einfassung der Palmette wird. Diese mit dem aus dem geometrischen Stile beibehaltenen Mäander wird das gewöhnliche Ornament des rotfigurigen Stiles. Mit den Tierreihen weiß der attische Gefäßmaler nicht recht etwas anzufangen. Klitias, Ergotimos, Kolchos u. A. haben diese tote korinthische Ornamentik durch Wiedereinführung der, wahrscheinlich von ionischen Vorbildern hergenommenen⁶⁵ Gruppen einander zerreisender Tiere zu beleben gesucht. Schliesslich beschränkte sich diese ganze Compositionsweise auf einen einzelnen sehr schmalen Streifen, meistens unter dem Bildfelde, wie an der Oinochoe des Kolchos. Noch tauchen einzelne Tiere, ihrem gewöhnlichen Zusammenhang entrissen, in dem Ornamenten-Wirrwarr des Nikosthenes auf.

Was die Technik betrifft, so besaß sicher bereits Exekias die schöne glänzende Firnisfarbe, welche die Maler unserer Gefäße erst hervorzubringen versuchten, und mögen auch noch nicht alle großen Vasenmaler (z. B. Amasis nicht) die alleinige Berechtigung der helleren Thonfarbe anerkannt haben, doch war dies bloß eine Frage der Zeit.

Auch der Vorrat bildlicher Typen unserer Gefäße, obgleich er noch sehr lange im schwarzfigurigen Stile sich erhalten hat, erfuhr doch nicht unbedeutende Umbildungen und Erweiterungen. Exekias und Amasis haben noch die halb in's Knie gesunkene oder fliehende Amazone. Bei der Darstellung aber des Kampfes zweier geschlossenen Reihen macht bereits Exekias den Versuch die Krieger anstatt hintereinander, perspectivisch nebeneinander zu stellen (Benndorf, Vorlegebl. 1888 Taf. VII, 1. Vergl. Gerhard, Aus. Vas. III Taf. 190 u. 92, 4). Die kalydonischen Jagden der Schale des Archikles und Glaukytes und besonders der François-Vase sind reichere Ausarbeitungen des Grundtypus auf unsren Gefäßen (No. 20,

⁶⁴) Außer den zahlreichen korinthischen Amphoren attischer Nachahmung, wie die Berliner von Loeschke besprochene (Annali dell' Inst. 1878 S. 301 ff. Furtw. 1882), gibt es noch korinthische Oinochoen nach attischen Vorbildern, mit ausgesparten Bildfeldern (attische neben wenig-

stens einem korinthischen Exemplare Mus. Greg. II Taf. 2 (8). 1 (9)), und kleine Kannen mit ausgespartem Bildfelde an der einen, zwei sehr kleinen ausgesparten Dreiecken an der anderen Seite; in Attika machte z. B. Amasis solche Kannen, Benndorf, Vorlegebl. 1889 Taf. IV 1-3.

⁶⁵) Furtwängler, Goldfund S. 21.

29 u. 30) und zeugen von einer lebendigeren Auffassung des Gegenstandes, wie auch der Kampf des Theseus mit dem Minotauros auf jener Schale gegenüber dem auf der Leidener Hydria (No. 46). Die große Darstellung des Troilos-Abenteurers auf der François-Vase ist vielleicht aus mehreren einzelnen getrennten Darstellungen verschiedener Momente, wie die auf unsren Gefäßen, zusammengezogen. Erhält sich das Nessos-Abenteuer meistens noch ziemlich so, wie an der Pariser Amphora (No. 1), so setzt doch eine Berliner Amphora (Furtw. 1837) die Deianeira neben den Kentaur. Später hat der rotfigurige Stil den Typus völlig umgeschaffen (Millin, Vases peints Taf. 33). Neu sind aber die ionischen Ringer-Schemata, wie sie die Reliefs der Akropolis und von Lamprträ zeigen, in die Vasenkunst hineingedrungen; nicht nur daß der Kampf des Herakles mit dem Meergreis aufgenommen wird, sondern jener Löwenkampf unserer Gefäße, noch ganz als Schwertkampf gefaßt, wird bereits an den Gefäßen des Ergotimos und Exekias durch die Auffassung als Ringkampf zurückgedrängt⁶⁶.

Besonders aber in dem Stil der Zeichnung zeigen die Produkte der namhaften attischen Vasenkünstler einen bedeutenden Fortschritt. Die Auffassung der Körperformen ist überall feiner und lebendiger, die Bewegungen sind richtiger und freier ausgedrückt. Die Linienführung ist weitaus sauberer, die Innenzeichnung viel ausführlicher. Die alte Gewandbehandlung erhielt sich noch sehr lange, daneben aber erscheinen bereits bei Exekias und Amasis die strengen sauberen Falten der reifen archaischen Kunst. Schwerlich kann bei allem dem von endlicher Erreichung eines lange Erstrebten die Rede sein, vielmehr erhalten wir den Eindruck, daß hier ein fremder Stil von außen her eingedrungen ist. Besonders von der übertriebenen Feinheit und Zierlichkeit eines reiferen Archaismus waren unsere Vasen weit entfernt; ihr Stil war auch nicht die Vergrößerung eines solchen, sondern, wie schon angedeutet ward, vielmehr eines knappen, kräftigen. Doch werden durchgehends an andren attischen Gefäßen als den unsren (bereits an der Oinochoe des Kolchos) die korinthischen Tierfiguren in jener übertrieben zierlichen Weise behandelt. Merkwürdig ist in dieser Hinsicht wiederum Amasis. Er trachtet die überlieferten Formen, auch das Lotos- und Palmetten-Ornament, fast ausschließlich durch jene feine Zierlichkeit zu beleben⁶⁷. Ebenso gibt es ein großes Füllgefäß im Louvre mit schwarzem Halse, Stabornament, drei umlaufenden Streifen (sich wiederholende Banketscenen, Kampfszenen, Reitern), schwarzem Fuß und unterem Teile des Bauches. Es unterscheidet sich in Nichts von den unsren, außer durch jene große Feinheit der Zeichnung.

Schwerlich können wir uns über das Wesen dieser Erscheinung täuschen. Bereits jene Gruppen einander zerreisender Tiere und Ringerschemata weisen auf ionische Vorbilder hin. Sehr bezeichnend tritt uns nun in der attischen schwarzfigurigen Kunst auch die Umrisszeichnung der nackten Körperteile entgegen,

⁶⁶) Reisch, Ath. Mitt. 1887 S. 124.

⁶⁷) Das Lotos- und Palmetten-Ornament der Gefäße bei Benndorf, Vorlegeb. 1889 Taf. III 1 und

Taf. IV 3 hat dieselbe Eigentümlichkeit wie das der Amphoren No. 6 und 17, nämlich das (hier rot) gefärbte Mittelblatt des Lotos.

wiederum auch bei Amasis⁶⁸. Ebenso läßt sich auch für die ionische, mehr lineare Zeichenkunst eine grössere Feinheit der Zeichnung als für den peloponnesischen Flächenstil voraussetzen; eine ausführlichere Detaillierung der Innenzeichnung besonders an den Gewändern macht für die polychrome Kunst hauptsächlich die Lyseasstele wahrscheinlich. Wirklich scheint jener Aufschwung der schwarzfigurigen Kunst in Attika der Einwirkung der ionischen Kunst zuzuschreiben. Nun aber konnte die alte peloponnesische Technik auch nicht lange mehr genügen. Die schöne Erfindung der rotfigurigen Technik verband den grossen Vorzug der schwarzfigurigen Kunst, die Einheit der Figur, mit der feineren und ausführlicheren Zeichnung der polychromen. Nicht am wenigsten aber auch wegen der *κατάγραφα* war diese Neuerung sehr wünschenswert und man wird versucht zu glauben, daß der Gewährsmann des Plinius, welcher die peloponnesische Kunst als etwas für sich Bestehendes betrachtete, ja dieselbe sogar für älter als jede polychrome hielt, auch nicht bemerkt hat, daß Kimon seine Erfindung von den Ioniern erborgt hatte. So ist auf dem polychromen Pinax der Akropolis der Schild des Kriegers »schräg« gestellt und ebenso wird eine solche Stellung mit dem Körper versucht. Wie dem aber auch sei, weit besser als der Silhouettenstil wufste der rotfigurige das Relief der Figuren auszudrücken, und die Versuche sind zahllos, welche er mit »schrägen« Stellungen macht. Bald wurde die abgewendete Hälfte des Rückens, bald die der Brust, bald die gekreuzten Beine einer sitzenden Figur halb nach vorn gebracht (Beispiele: Gerhard, Trinksch. u. Gef. I Taf. VI, VII 5, Antaios-Krater, Innenbild der Eurystheus-Schale des Euphronios u. s. w.). Der Eindruck des strengen Stils beruht nun darauf, daß bei allem dem die Verkürzungen mehr versucht, als richtig durchgeführt sind. Ebenso wufste der rotfigurige Stil die Verschiedenheit der Kopfwendungen auszudrücken, freilich auf sehr eigentümliche Weise. Er wagte sich nicht daran, — und hier besonders machte es sich fühlbar, daß ihm das Mittel der Schattierung fehlte, — auch die Köpfe schräg, etwa in Zweidrittel- oder Dreiviertelansicht zu zeichnen, aber während der Kopf im Profil blieb (vereinzelt in Vorderansicht), wurde der Körper gewendet und dadurch ebenfalls eine richtigere Darstellung des Umblickens, wie die eines mehr seitwärts gerichteten Aufwärts- und Niederblickens ermöglicht (hervorragendes Beispiel der Hetairen-Psykter des Euphronios). Erst jene große attisch-ionische Malerkunst, welche ihre Figuren schattierte, hat die Perspektive an den Figuren vollends durchzuführen gewußt und war auch nicht mehr an die Profilstellung der Köpfe gebunden⁶⁹.

⁶⁸) Winter, Arch. Zeit. 1885 S. 187 ff. Umrisszeichnung bei Amasis Six, Röm. Mitt. III S. 231.

⁶⁹) Die Köpfe jener in ein Dreieck gestellten auf die Helena blickenden Frauen können wir uns schwerlich alle in Profil oder Vorderansicht denken, ebensowenig jenen niederblickenden Meleagros (Anm. 62). Stark perspectivisch muß auch die Zeichnung gewesen sein, wo Sarpedon

vornüberlehnend den Kopf auf beide Hände stützend darniedersitzt, während Memnon neben ihm die eine Hand auf seine Schulter legt (Paus. X 31, 5). Kopfwendungen in Zweidrittel- oder Dreiviertelansicht hat erst die jüngere rotfigurige Vasenmalerei (Aristophanes-Schale, Saburoffsche Aryballos mit Thiasos). Auch die richtige Zeichnung des Auges bezeichnet die Durchführung der *κατάγραφα* an den Köpfen.

Unzweifelhaft vergegenwärtigt unsere Vasenklasse die Anfänge der schwarzfigurigen Kunst in Attika⁷⁰, womit begreiflicher Weise nicht gesagt wird, daß alle einzelnen Exemplare derselben älter seien als die Erzeugnisse der großen schwarzfigurigen Vasenkunst. Besonders an den Deinoi mag sich die alte Decorationsweise noch sehr lange erhalten haben (vergl. z. B. die ziemlich lebendige Darstellung der kalydonischen Jagd auf No. 49). Wie aber am Ende die höhere Kunstmanier die niedrigere überwältigt hat, zeigen Gefäße wie jene Amphora des Louvre No. 69. Unsere Wissenschaft leidet an einer zu mechanischen Auffassung des historischen Princips. Manchmal scheint es, als ob der Übergang der einen Kunstweise in die andre nur so erfolgen könnte, daß die Decorationsformen der neueren erst in Mischung mit denen der älteren, darauf rein übernommen wurden. Bekanntlich hat man auch Übergangsformen von der geometrischen zu der schwarzfigurigen Kunst aufgestellt; ich erinnere nur an die bereits erwähnte Schüssel aus Aegina in Berlin. Doch war der neuen korinthischen Kunstweise in dem Wichtigsten was sie hat, in Stil, Technik und bildlichen Typen, jede Vermittlung mit der alten geometrischen so gut wie unmöglich. Wie wenig kann auch die Schüssel aus Aegina etwa als ein Vorläufer unserer Vasenklasse gelten! Die von Furtwängler gelobte saubere Präcision der Zeichnung wird wohl Niemand als vorbildlich für die unserer Vasen ansehen können und was Furtwängler richtig bemerkt, daß der Töpfer der Schüssel einer plumpen geometrischen Gefäßform »edle Strenge und Schönheit«⁷¹ zu verleihen gewußt hat, dies macht den Gedanken an einen Anfänger wohl am wenigsten rege. Zwischen den von Böhlau behandelten frühattischen Vasen und den schwarzfigurigen klafft eine Lücke⁷²; wir haben uns aber dieselbe nicht ausgefüllt zu denken. Besonders die Kleinkunst, die manchmal aus fremden Kreisen Fertiges übernimmt, kann nicht überall das Bild einer allmäligen geschichtlichen Entwicklung zeigen. Auf einmal muß man sich in Attika zu der neuen Kunstweise, deren Überlegenheit über das eigene locale Handwerk man völlig anerkannte, bekannt haben; natürlich kann dies auch in einer neu errichteten Werkstatt geschehen sein. In der localen geometrischen Kunst, nachdem dieselbe die einheimischen Kunstformen so lange, wie die frühattischen zeigen, aufs willkürlichste mit fremden orientalischen versetzt

⁷⁰) Das Alphabet ihrer Inschriften ist das nämliche wie das der ältesten schwarzfigurigen Gefäße der großen Vasenmalerei. Nach Köhlers schöner Entdeckung (Ath. Mitt. 1885 S. 359; man sehe auch Studniczka Jahrb. 1887 S. 146) wird man auch bei Gefäßen des sechsten Jahrhunderts die Inschriften wohl nur innerhalb sehr weiter Grenzen für Zeitbestimmung verwendbar erachten. Unsere Gefäße haben die jüngere Form des θ neben der älteren der Aspiration. So auch die François-Vase; diese hat aber neben der überaus häufig verwendeten jüngeren Form des θ ein paar Mal auch die ältere. Alte Stein-

inschriften wie der älteste attische Volksbeschluss haben umgekehrt die ältere Theta-Form, die jüngere der Aspiration, so auch ein Pinax des Skythes (Έφημ. ἀρχαιολ. 1885 Taf. III 1), welche sicherlich nicht zu den ältesten Erzeugnissen der schwarzfigurigen Malerei gehört. Der andere Pinax desselben Malers (Benndorf, Gr. und Sic. Vasenb. Taf. IV 1) hat die jüngere Form sowohl des Theta wie der Aspiration.

⁷¹) Arch. Zeit. 1882 S. 206. Daß die nackten Teile der Athena thongrundig gelassen sind, ist (wie sich schon ergab) sicher kein Beweis für höheres Alter.

⁷²) Jahrb. 1887 S. 33 ff.

hatte, lebte nichts mehr von jener selbstbewußten Kraft, welche erst nach erbitertem Kampfe dem neuen Eindringling das Feld räumt. Doch war sie darum noch nicht völlig wirkungslos. Wir sahen die ihr besonders eigene Tendenz die obere Hälfte des Gefäßes gegenüber der unteren auszuzeichnen in der attisch-korinthischen Vasenfabrication auftauchen; ihr Mäander hat am Ende den Sieg davongetragen. Kein Wunder, daß wir auch einige Gefäße mit halb korinthischer halb geometrischer Decoration antreffen. Diese brauchen darum nicht älter zu sein als die unsrigen, wie auch jene schwarzen Unterhälften nicht an den ursprünglichsten Exemplaren unserer Gattung auftreten; ja sogar hatte wahrscheinlich die Wiederaufnahme der alten Formen die Bedeutung, daß der Rausch der Bewunderung für die neue sich gelegt hatte.

Zum Schluß noch Folgendes. Die Bezeichnung unserer Vasenklasse als attisch wird man wohl im allgemeinen gelten lassen. Es könnte aber die Roheit mehrerer Exemplare sehr leicht auf den Gedanken an local-italische Arbeiten führen⁷³. Doch ist, so weit ich sehe, eine Trennung in zwei Gruppen, eine attische und italische, in jeder Hinsicht unmöglich und erklärt sich die bald größere, bald geringere Roheit und Unsicherheit des Stils dieser ganzen Vasenklasse vollständig, wenn wir nach obiger Weise annehmen, daß eine Vasenkunst, welche keine Übung hinter sich hatte, als die der geometrischen, Dipylon- oder frühattischen Vasen, auf einmal an die Nachahmung des bereits hoch entwickelten korinthischen Stiles sich gemacht hat.

Was nun die Abhängigkeit von der kleinasiatischen Kunst betrifft, welche Dümmler (Röm. Mitth. 1888 S. 164 ff.) für unsere Vasenklasse annimmt, so möchte ich bemerken, daß, wie eng sich dieselbe auch an ihre korinthischen Vorbilder anschließt, doch natürlich vereinzelt auch andre Typen eingeschlichen sein können; so ist z. B. das Viergespann von No. 58 so ziemlich das bekannte chalkidische. Wenn denn auch der Mann in dem Tierfries der Münchener Amphora, wie Dümmler meint, ein kleinasiatischer Typus assyrischen Ursprungs wäre (vgl. aber oben Anm. 34), so würde sich doch dieser unter den zahlreichen ornamentalen Formen unserer Vasenklasse nur einmal nachweisen lassen. Es vergegenwärtigt aber die korinthisch-attische Vasenmalerei unzweifelhaft ein älteres Entwicklungsstadium der schwarzfigurigen Kunst als die von Dümmler herbeigezogenen klazomenischen Sarkophage und Vasenscherben aus Kyme. So hat z. B. Dümmler selbst die weit fortgeschrittene Stilisierung des Lotos- und Palmetten-Ornamentes auf einem der Sarkophage mit der gegenständigen Lotos- und Palmetten-Kette der späteren attischen Vasen (welche oben auf wahrscheinlichere Weise erklärt wurde) auf eine Linie gestellt, während die Lotos- und Palmetten-Ornamentik unserer Vasen sich noch unmittelbar an ihre metallotechnischen Vorbilder anschließt. Wie sollte ferner der forteilende, umblickende Krieger, einer der am meisten charakteristischen Grundtypen der peloponnesisch-attischen Typik, welcher auch an einem klazomenischen Sarkophage

⁷³) Winnefeld, citiert von Schumacher, Jahrb. 1889 S. 222. Man sehe auch das Pariser Exemplar No. 17.

vorkommt, als ein ursprünglich kleinasiatischer Typus betrachtet werden? Ist es nicht weitaus wahrscheinlicher, daß wie die schwarzfigurige Technik, so auch korinthisch-attische Typen in Kleinasien eingewandert sind?

Leiden.

A. E. J. Holwerda.
