

Neue Untersuchungen über die Vase des Klitias und Ergotimos.

Allgemeiner Theil.

(Schluss von Band XXXIII S. 399.)

Haben wir gesehen, dass die Künstler in der Eintheilung und Benutzung des Raumes mit grösster Sorgfalt und Geschicklichkeit zu Werke gegangen sind, haben wir ferner in jedem einzelnen Streifen eine wohlüberlegte, regelmässige, bis auf die einzelnen Figuren sich entsprechende Anlage der Scenen gefunden, so können wir unmöglich blind bleiben gegen die feine und durchdachte innere Entsprechung der Bilder unter einander und gegen den von den Künstlern erreichten Zusammenschluss derselben zu einem wohlgegliederten schön zusammenhängenden Ganzen. Die gegenseitige innere Entsprechung der zwei Bilder auf jedem Streifen ist eine sehr deutliche. Die Gegenüberstellung von Theseus mit Ariadne und der kalydonischen Eberjagd kommt auch sonst vor, und verhält sich wie Friede zu Kampf, die Kentauromachie zu den Leichenspielen wie schnöder Misbrauch der Freundschaft und wilde Entzweiung zu Freundschaftsdienst und friedlichem Wettstreit, die Rückkehr des Hephästos zur Troilosszene wie Versöhnung zu Kampf, gesühntes Unrecht zu begangenem. Enthalten so die einzelnen Theile der Vorder- und Rückseite Gegensätze, so ist dasselbe nur in anderer Weise der Fall, wenn wir jede Seite für sich von oben nach unten betrachten: die Vorderseite zeigt zuerst den Peleus auf der kalydonischen Jagd, also in kriegerischer Beschäftigung, darunter den Achill, seinem Freund die letzte Ehre erweisend, friedlich; auf einem weiteren Streifen den Zug zur Hochzeit des Peleus und der Thetis (Friede) und darunter die Verfolgung des

Troilos durch Achill (Krieg); lauter auf das Haus des Peleus bezügliche Bilder. Auf der Gegenseite sehen wir oben Theseus und Ariadne (Friede), darunter den Kentaurenkampf unter Betheiligung des Theseus (Krieg), dann die zweite Hälfte des Hauptstreifens mit Athena im Mittelpunkt, endlich die Rückführung des Hephäst in den Olymp (Versöhnung); lauter attische Gegenstände zur Verherrlichung theils des Theseus, theils, und zwar in denselben Bildern, des Dionysos und der die Mitte dieser ganzen Seite einnehmenden athenischen Stadtgöttin Athena. Wir haben also gewissermassen eine thessalische und eine attische, damit aber auch eine heroische und eine göttliche, dionysische Seite zu unterscheiden. Denn jene enthält das Glück und die Thaten des Peleus und seines Sohnes Achilleus, diese erhebt die Macht des Dionysos. Wie aber auf dieser daneben noch der attische Heros und die attische Hauptgöttin vollständig zu ihrer Geltung kommen, so auf der Vorderseite der Gott Dionysos, der entsprechend der Athena auf der Rückseite die Mitte des Hauptstreifens der Vorderseite und damit der ganzen Vorderseite selbst einnimmt, und dadurch sowie durch die etwas isolirte Stellung stark hervorgehoben wird: also hier Dionysos, dort Athena, und gerade darunter in umgekehrtem Verhältniss hier Athena (Schützerin Achills), dort Dionysos (Sieger über Hephäst). So stehen sich gegenüber der Gott des Weines, der die Leidenschaften entfesselt und die Sorgen löst, der Freundschaftsbande knüpft und selber der Liebe nicht abhold ist und die Vertreterin besonnener Tapferkeit und weiser Ueberlegung, die Beschützerin des Achilleus und Athens. Was ist nun aber der leitende Grundgedanke dieser Zusammenstellungen? Da ist vor allem hinzuweisen auf die merkwürdige Uebereinstimmung mit poetischen Schilderungen von Geräthen, insbesondere von Schilden, welche in concentrischen Streifen ihren Bilderschmuck trugen. So finden wir auf dem Schild des Achilleus, welchen Hephäst fertigt (Il. 18, 478—613), dieselbe Vertheilung der Bilder nach Streifen, dieselbe Gegenüberstellung von Gegensätzen: Stadt im Krieg und im Frieden, Heerde im Frieden und angegriffene Rinderheerde. Der einheitliche Gedanke ist hier, wie der Umfang (Okeanos) und der Mittelpunkt (Himmel, Erde, Meer) verrathen, eine Darstellung der ganzen *οικουμένη* im Kleinen, ihren Gegensätzen, ihrer Lust und ihrem Leid zu geben, innerhalb der natürlichen Grenzen des Okeanos. Aber alles ist hier noch ganz allgemein gehalten, es werden keine bestimmten Personen, keine bestimmten Städte dargestellt, sondern nur Vorgänge, wie sie bei jedem Volke jederzeit vorkommen

können. Auf dem Schild des Herakles, wie ihn Hesiod beschreibt, und wie ein solches Kunstwerk wohl auch in der That nicht zum praktischen Gebrauch, aber etwa als Tempelzier existiren konnte, finden sich jene Gegensätze des Lebens zum Theil schon in mythologischem Gewand ausgedrückt: Kentaurenkampf, gegenüber Apollon mit dem Musenchor; Thierkämpfe sind auch hier zwischen die Handlungen der Menschen eingereiht¹. Vollständig über Darstellungen aus dem täglichen Leben hinausgegangen ist in dem Bilderschmuck zweier berühmter Bildwerke, welche aber nur in der Beschreibung des Pausanias erhalten sind, des Kypselokastens und des Throns von Amyklai. Bei diesen finden wir aber auch sofort eine solche Masse mythologischer Darstellungen bunt aneinander gereiht, dass es schwer sein dürfte, einen leitenden mythologischen Grundgedanken nachzuweisen.

Manche haben für unsre Vase den leitenden Gedanken scheinbar mit viel Glück in den litterarischen Quellen, vorwiegend im Epos gesucht. Und gewiss ist, dass das altgriechische Epos auf die Entwicklung der bildenden Künste einen hochbedeutenden Einfluss ausgeübt hat: nur dass nicht die Form des Epos allein und nicht der bestimmt abgeschlossene Kreis eines wenn auch noch so reich mit Episoden ausgestatteten fertigen Epos es waren, welche den bildenden Künstlern als Quelle dienten, sondern lediglich der im Epos verarbeitete und geordnete Stoff und der breite mit Wohlgefallen auf Einzelheiten verweilende Charakter des Vortrags. Wäre ein Epos als abgeschlossenes und vollendetes Dichterwerk als Quelle für die Künstler anzunehmen, so würden in den Kunstwerken der Abweichungen vom Epos im Grossen und im Einzelnen weit weniger sich finden. Nun sind aber bei der Françoisvase die Abweichungen von jeder etwa anzunehmenden litterarischen Quelle so stark, dass schon aus diesem Grunde von einer Anlehnung an irgend ein Epos, speciell an das des Stasinos (Schlie, Zu den Kyprien S. 44) nicht die Rede sein kann. Dieses Gedicht wollen Gerhard Overbeck und Schlie als Quelle für unsere Darstellung in Anspruch nehmen. Allein selbst der wichtige Punkt, auf welchen Schlie a. O. hinweist, dass der Künstler, wie der Dichter zwei Scenen gebe, 'die als die verhängnissvollsten Schicksalskeime für die ganze troische Sage nicht weniger als für das Leben und Ende des grössten griechischen

¹ Zu ähnlichen Bemerkungen gelangt von anderem Ausgangspunkte aus Furtwängler, der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans S. 14—17.

Helden, des Achilles, betrachtet werden müssen', nämlich die auf die Geburt und die auf den Tod des Achilleus bezügliche Scene — selbst dieser Punkt ist für die Kyprien als Quelle nicht beweiskräftig. Denn dies sind zwei sich von selbst jedem leicht nahe legende Züge, welche sehr wohl zum Ausdruck eines ethischen Gedankens verwerthet werden können; zudem hat der Künstler das, was die Kyprien verschweigen und erst die Aithiopis erzählt, den Tod des Achilleus selber, auf der Vase zur Darstellung gebracht. Dazu kommt, dass auf andern Vasen (Rhein. Mus. 33, 386) eine Reihe ähnlicher Scenen vorkommen, so namentlich auf der dort erwähnten Vase Troilos und Polyxena, Kentaurenkampf und Dionysos mit Gefolge, ohne dass hiefür jemand mit Grund die Kyprien als Quelle annehmen könnte. Ausserdem aber hat die Françoisivase eine ganze Reihe von Darstellungen, welche in den Kyprien nicht nachgewiesen werden können. Von Theseus und Ariadne ist allerdings in einer Parekbase Nestors die Rede (Proklos Excerpte Z. 17 bei Jahn, Bilderchr. S. 99), aber in solcher Allgemeinheit und Unbestimmtheit, dass sich eine Uebereinstimmung mindestens nicht erweisen lässt. Für die übrigen Bildwerke der Vase müssten also die Quellen anderswo gesucht werden und die Einheitlichkeit wäre wieder gestört. Gegen die 'Anlehnung' der Maler an die Kyprien spricht aber auch noch der weitere Umstand, dass in anderen Epen andere Vereinigungen von Scenen unserer Vase vorkommen, welche dann ebenso gut als Quellen erscheinen könnten, ohne es sein zu können, z. B. in dem Original des Catullischen Epithalamiums, wo als Teppichschmuck die verlassene Ariadne erscheint, die wehklagend dem davon fahrenden Theseus nachschaut. Hieran kann man sich wohl erinnern und dieses Zusammentreffen von ähnlichem Belang finden, wie das andere, dass Theseus und Ariadne auch anderwärts der kalydonischen Eberjagd gegenübergestellt sind. — Der schlagendste Beweis aber gegen die Kyprien als Quelle für unsere Maler ist wohl der, dass andere Forscher andere poetische Quellen für unsere Vasendarstellungen gefunden zu haben glauben. Welcker (Ep. Cycl. II 422 ff. 588 ff.) hat die Minyas als Quelle bezeichnet, und Birch (Bull. 1850 S. 7 f.) einerseits auf eine Achilleis ähnlich der Ilias, andererseits wegen des überwiegend nuptialen Charakters auf ein Eoienähnliches Gedicht geschlossen. Allein Achills Person spielt doch für jenen Zweck eine zu untergeordnete Rolle (drei unter zwölf Bildern) und die hochzeitliche Natur der Gegenstände beruht auf einer starken Illusion. Bei Lenormant (Revue arch. 1850 S. 635 ff.) ist es nicht klar zu erkennen, ob

er das Original des Catullischen Gedichtes 64 als Quelle oder nur als Mittel zur Auffindung des die Bilder verknüpfenden Bandes zur Sprache bringt. Jedenfalls behauptet er, dass Catull sein Vorbild nicht ausgenützt, in diesem also mehr gestanden habe. Den Uebergang von Peleus auf Theseus und die diesen betreffenden Scenen findet Len. darin, dass Chiron ein Kentaur ist, wie die Gegner des Theseus. Vulcans Rückkehr flicht ein heiteres Element in die ernstesten Gesänge der Parzen und die Anwesenheit Vulcans ist berechtigt durch den Umstand, dass er, Achills Familie befreundet, diesem neue Waffen geliefert hat, — als ob die seines Gegners Memnon nicht auch von Hephäst gewesen wären! Uebrigens ist all das fein ausgedacht, aber auch in einer Weise erklügelt, die sich allzuweit von einer natürlichen Auffassung entfernt.

Ebenso bedenklich ist es, dass wie die Zurückführung der Bilder auf literarische Quellen, so auch die Reconstruction von Epopeen aus den Bildern der Vase grundverschieden ausfällt. Man vergleiche die Resultate Schlies (S. 44 f.) mit denen von Lenormant und Birch. Dadurch ist nichts bewiesen, als was durch die Behauptung literarischer Quellen abgethan werden wollte, der ungemaine Gedankenreichthum der Künstler selber. Ein fertiges Epos als Quelle anzunehmen, kann demnach umsoweniger berechtigt erscheinen, als wir kein einziges nachzuweisen vermögen. Der in den Epen verarbeitete Stoff allein ist es, welchen die Künstler zu verarbeiten pflegten. Die Art der Zusammenstellung und der das Ganze beherrschende Grundgedanke gehört also dem Künstler und nicht dem Dichter, oder der Dichter ist der Künstler selbst, und der Grundgedanke kann also nur aus der Gesamtheit der Bildwerke selbst gesucht und erkannt werden, und muss demnach zunächst ein praktischer, dann auch ein ethischer bez. mystischer (Lenormant) sein.

Dass die Vasenmaler vielfach mit dem Schmuck der Vasen auf deren Bestimmung Rücksicht nahmen, kann nicht bestritten werden. Ein Schluss aus den Bildern auf die Bestimmung kann daher nicht allzu gewagt erscheinen, zumal wenn, wie bei unserer Vase, schon die Grösse und die Pracht einen Zweifel über den Zweck derselben unmöglich machen. Die Françoisvase war ein Weinkrater. Und aus diesem Umstand hat der Componist die Anregung zur Wahl der Gegenstände erhalten, und andererseits durch diese Wahl jenen Umstand zum Ausdruck gebracht. Wie er also äusserlich durch die Vertheilung der Bilder sich der Form der Vase angeschlossen hat, so innerlich ihrer Bestimmung durch

den Inhalt der Bildwerke. Jetzt verstehen wir, warum der Künstler dem Dionysos den hervorragenden Platz in der Mitte der Vorderseite eingeräumt hat, warum in den sämtlichen Darstellungen der Rückseite die Macht des Dionysos nach ihren verschiedenen Wirkungen verherrlicht wird. Die Aufgabe einen Weinkrater zu schmücken ist eine dankbare, und der Gedanke an die Bestimmung des Gefäßes ein äusserst fruchtbarer. Der Künstler stellt nicht bloß die Macht des Dionysos durch die Vorführung und bedeutende Hervorhebung dieses Gottes ins hellste Licht, nein, er versetzt in Gedanken sich selbst in ein festliches Gelage, wie wir sie bei Homer geschildert finden, und wie bei solchen auch nie die Sänger, 'die Bringer der Lust' fehlen durften. Und in den Liedern des Sängers wechseln heitere und ernste Ereignisse der Vorzeit bunt mit einander; da preist etwa des Sängers Mund des Peleus Heldenrolle bei der kalydonischen Jagd. Und einer der Gäste ruft dem Sänger zu: sing' auch jenes herrliche Fest, wo die Himmlischen selber herabstiegen, die Hochzeit des Peleus mit Thetis. Ein Anderer wünscht von den Thaten, der Freundestreue und dem tragischen Tode seines Heldensohnes Achilleus zu hören. Da ruft ein Dritter: lasst uns darüber den mächtigen Gründer unserer eigenen Stadt nicht vergessen, der den Minotauros erschlug, Ariadne entführte und die Kentauren besiegte. Einen komischen Contrast zu diesen Heldenthaten bietet der drollige Kampf der Pygmaien mit den Kranichen, und damit das heitere Element auch recht zur Geltung komme und zugleich dem Gotte des Gelages der volle Tribut zu Theil werde, singt der Sänger auch noch die lustige Geschichte, wie Dionysos den russigen Schmiedegott trunken macht und in den Olymp zurückführt. Solche Gedanken mochten den Geist der Künstler durchziehen, als sie ihren Weinkrater mit Bilderschmuck versahen, und im frommen Aberglauben haben sie es auch nicht versäumt, an den Henkeln unheilabwehrende Schreckgestalten und Gottheiten anzubringen, die zugleich nicht ohne tiefere Beziehungen zu den ernsten, ja tragischen Darstellungen der Vase waren. Dass neben der Hauptaufgabe noch manche andere Ideen zum Ausdruck gebracht werden konnten und in die Zusammenstellung hineingelegt werden können, liegt in der Natur der Sache. Es ist schon angedeutet worden, dass die Macht des Dionysos sich äussert in der Erregung zweier entgegengesetzten Leidenschaften, der Liebe und des Hasses. Und so kann man mit Lenormant zusammen treffen, der hier die empedokleische Idee ausgedrückt findet, welche als Princip des Werdens das Wirken des *νεῖκος* und der *φιλία* an-

nimmt, eine Idee, die wir schon in den Schildbeschreibungen des Homer und Hesiod, am Kypselokasten und am Thron von Amyklai finden: und am Throne des olympischen Zeus hat sie neuerdings nachgewiesen Petersen, Kunst des Pheidias S. 369 ff. Aber über diesen Gegensätzen des Lebens steht das allwaltende Schicksal; und wenn wir nun nochmals die Figuren an den Henkeln ins Auge fassen, die Artemis-Hekate und die Schreckgestalten des Kriegs, so finden wir, dass der griechische Geist bei aller heiteren Schönheit doch nie sich über das drückende Gefühl der Abhängigkeit von einer dunkeln finsternen Schicksalsmacht hat völlig erheben können. Daher überall das Suchen nach Schutz, die Zuflucht zu zauberischen Gewalten, die Anwendung zauberabwehrender Schreckbilder selbst noch an Werken der vollendeten Kunst. Unter den Schrecken des Streites ist Achill gefallen. Möge der Genuss der Bakchosgabe nicht zu Streit und unseligem Ende führen. Diesen Wunsch drücken als abschliessende Summe der heiteren und ernsten Bilder die Henkelfiguren aus.

Die Namen der Künstler Klitias und Ergotimos sind uns nur epigraphisch überliefert. Der Name des Klitias findet sich in dieser Form einzig und allein auf unserer Vase; und zwar lernen wir ihn hier nicht als Töpfer, sondern nur als Maler kennen. Die Namensform weist uns, wie so viele Spuren in den Gegenständen, den Wort- und Buchstabenformen, Sprach- und Schreibeigenthümlichkeiten, auf Attika als Heimath bez. als Aufenthaltsort hin. Denn *Κλιτίας* ist offenbar derselbe Name wie *Κλειτίας* (der uns aus einer Inschrift aus Kos bekannt ist). Einfache Vokale statt Diphthongen sind auch sonst auf attischen Vasen, und auf der unsrigen selber nachweislich: *Χίτων Σίλωνι Ὀρανία*. Jahn Einl. S. CLVII zählt auch *Κλεο* auf, allein hier ist deutlich *Κλειο* zu lesen. Der Name des Ergotimos begegnet uns etwas häufiger. Die in Aigina gefundene Schale weist durch ihre Inschrift (Rh. Mus. 33, 384) darauf hin, dass jener Ergotimos zugleich Töpfer und Maler war. Dass er ein Aiginete gewesen sei, folgt aus dem Fundort der Vase nicht, denn dieselbe trägt ein ausgesprochen attisches Gepräge und die Darstellung der Artemis-Hekate auf den Henkeln der Françoisvase, durch welche vielleicht auf den berühmten Geheimkult der aiginetischen Hekate und auf Aigina als Ergotimos' Heimath hingewiesen scheinen könnte, bietet doch einen zu schwachen Grund. Jener Ergotimos der aiginetischen Schale ist höchst wahrscheinlich identisch mit dem Verfertiger unserer Vase. Der Stil wenigstens, die Buchstabenformen stimmen im Wesentlichen auf beiden Ge-

fassen überein. Eine Abweichung scheint nur in dem Fehlen des μ in der Künstlerinschrift der aiginetischen Schale zu liegen, an seiner Stelle stehen dort drei Punkte über einander. Dann können wir von den beiden Künstlern sagen, dass Ergotimos, Töpfer und Maler zugleich, vielleicht geborner Aiginete, einen Weinkrater gefertigt und in Gemeinschaft mit Klitias, einem Attiker, bemalt hat. Wie die Künstler die Herstellung der Bilder unter sich vertheilt haben, ist bei der grossen Stilverwandtschaft nicht mehr festzustellen, doch scheint es im allgemeinen das Wahrscheinlichste, die Vorderseite und den ganzen Hauptstreifen dem Klitias, die Rückseite dem Ergotimos zuzuweisen.

Dass unsere Vase, wie so viele andere in Italien gefundene, in Attika und zwar speziell in Athen entstanden sei, ist im Lauf der bisherigen Untersuchung nicht sowohl vorausgesetzt, als vielmehr von Stufe zu Stufe sicherer geworden. Athen war ja eine Hauptstätte der Vasenfabrikation, es besass einen ganzen Stadttheil der Töpfer, den Kerameikos. Dieser wurde von Peisistratos zur Stadt gezogen, und dadurch der Töpferei gewiss ein neues Leben gegeben, sowie auch durch die neue Hebung der Panathenäen, zu welchen Massen von Preisgefässen gefertigt werden mussten. Gefässe von der Grösse und Pracht des unsrigen werden nicht in kleinen Orten und obskuren Töpferwerkstätten, sondern blos an Plätzen des grossen Handels und Verkehrs gefertigt. Dazu kommt aber noch die zahlreiche Anbringung rein attischer Mythen, ja solcher Darstellungen, die in Athen vielfach zu Tempelschmuck verwendet wurden. Ebenso erscheinen attische Einrichtungen in die Bilder unserer Vase hineingetragen. Von den Anakalypterien zwar müsste dies bestritten werden, aber die Bogenschützen in der kalydonischen Eberjagd, welche in ihrer fremdländischen Tracht von den übrigen Jägern seltsam und auffallend abstechen, sind, wie auch anderwärts (s. Overbeck, Heroengal. S. 548) aus athenischem Alltagsleben, aus der Erinnerung an die skythischen Polizeisoldaten, in heroisches Wesen übertragen. Dies vermüthet Jahn (Arch. Beitr. S. 397) von dem Namen 'Skythes' des Gefallenen auf einem archaischen Vasenbild (Gerhard, Auserl. V. III 192) und daraus gewinnen wir zugleich die einzig befriedigende Erklärung für die Anwesenheit jener fremden Gesellen. Attisch sind ferner die Eigenthümlichkeit der Aspiration im Anlaut (*Ἀσβολος*, *Ἀφροδίτη*, *εὐξίστρατος*) s. Jahn, Einl. CLVII Anm. 1097, sowie die Formen *Ἰάκος* und *Ἀθναία*.

Aus den ungemein zahlreichen Inschriften der Vase — es

sind im Ganzen 128 — lässt sich ein vollständiges Alphabet zusammenstellen, und aus den Buchstaben gewinnen wir einen Anhaltspunkt nicht nur für Bestimmung des Orts, sondern auch der Entstehung der Vase. Die Richtung derselben ist wechselnd, bald von links nach rechts, bald umgekehrt, immer gehen sie von der Figur aus, zu der sie gehören. Sie zeichnen sich aus durch schlichte Einfachheit und meist auch grosse Schärfe; nur selten ist eine undeutlich oder verwischt. Manche sind eingeritzt (*ῥακος, βωμος*), manche, wo der Raum zu gerader Führung nicht reichte, umgebogen (*Ἀρίστανδρος, Στεσιχορε*). Schreibfehler kommen fast gar keine vor: einmal ist *Ἀντιωος* geschrieben statt *Ἀγκωος*, einmal *Ἀφρολιτε* statt *Ἀφροδιτε*, was aber vielleicht dem Zeichner oder der Zerstörung durch die Zeit zur Last fällt; *Ἀσμμαχος* aber statt *Ἀστυμαχος* gehört kaum dahin. Wie die einfachen Vokale Diphthongen vorgezogen werden, so findet sich auch durchweg die Verdopplung der Consonanten vermieden: *Ἄπολον Ἀχιλεος* (3 mal) *Ἰαμασιπος Ἐρμιπος Ἰποδάμεια Καλλιπε Κιμεριος Πυρος*. Die übliche Assimilation unterbleibt; so steht *ν* statt *μ* vor *φ* (*Ἀνφιτιτε*), statt *γ* vor *χ* und *κ* (*Μελανχαιτες, Ἄγκωος*), dagegen *Ἀσμετος*. Diese letztere Form muss in eine Linie gestellt werden mit sonstigen 'Bequemlichkeiten der Aussprache', welche jeden entbehrlichen Consonanten gern vermeiden, so *τ* zwischen *σ* und *ρ* (*Ἰαμασιρατε, Βύχισρατος*) *ν* vor *τ* (*Ἄταλατε*) *μ* vor *φ* (*Νυφαι*) *δ* vor *ν* (*Ἀριανε*). Hinsichtlich des Alphabets finden wir nirgends lange und kurze Vokale unterschieden. Die Doppelconsonanten *ξ* und *ψ* werden durch *χσ* und *φσ* wiedergegeben, *ζ* hat ein besonderes Zeichen. Bei *Α* findet ein Schwanken zwischen der älteren und jüngeren Form statt, doch überwiegt weitaus die ältere. Das *Γ* hat durchaus die Form des späteren *Λ* mit gleichen Schenkeln. *Δ* ist theils auf die Basis, theils auf eine Ecke gestellt, ohne dass darum zwischen Rechts- oder Linksläufigkeit unterschieden werden könnte. *Ε* zeigt theils die ältere, theils die jüngere Form, *Η* nur die ältere, *Θ* in seinen wechselnden Formen die des aiginetischen Alphabets, ebenso hat *Κ* theils die attische, theils die aiginetische Form mit verkürzten schrägen Schenkeln. Das Koppa findet sich einmal in *Φοραξ*. *Λ* hat immer die der lateinischen ähnliche Form, meist mit schrägem Querbalken. Das scheinbare *Λ* in *Ἀφρολιτε* darf als verunglücktes *δ* aufgefasst werden. *Ν* hat immer ungleich lange Schenkel, bei *Μ* lässt sich hierüber nicht sicher entscheiden. *Ρ* erscheint theils gerundet, theils eckig, vielleicht einmal mit dem kleinen schrägen Ansatz. *Σ* hat durchaus die ältere

Form, Υ schwankt zwischen der älteren und jüngeren, Φ hat stets eine den Kreis durchschneidende Linie, \dagger immer das stehende, nie das liegende Kreuz. Mit grosser Strenge werden in einer rückwärtslaufenden Inschrift immer die umgekehrten Formen der Buchstaben gebraucht; eine Ausnahme scheinen nur die Λ in $\Lambda\alpha\mu\alpha\sigma\iota\sigma\alpha\tau\epsilon$ und $\Lambda\theta\eta\eta\alpha\iota\alpha$ im Hauptstreifen, $\Lambda\kappa\iota\omicron\iota\sigma$ im Kentaurenkampf und das Σ in $\Pi\omicron\lambda\upsilon\chi\sigma\epsilon\nu(\eta)$ und $\Pi\upsilon\omicron\sigma$ zu machen, wenn diese Formen nicht auf Ungenauigkeit der Zeichnung beruhen. Also die Buchstaben im Grossen und Ganzen sind die des ältesten attischen Alphabets, ja zum Theil später ganz ungebräuchliche, doch so dass Uebergänge zu der regelmässigeren jüngeren Form vorkommen, wo die ältere Form irgendwie ungefällig und den schönen Lauf der Inschrift störend erscheint. Sollten nun jene in überwiegender Mehrzahl sich findenden älteren Formen nur mit Affectation des Alterthums gewählt sein, oder sind die jüngeren die ersten Anfänge eines Strebens nach gefälligeren, gleichsam geordneteren Formen? Ich glaube entschieden das letztere. Denn schon für sich betrachtet ist dies ja eine ganz annehmbare Vorstellung von der Entwicklung des Alphabets; wir brauchen nicht, sobald wir jüngere Buchstabenformen unter älteren finden, den ganzen Stil einer Vase für Affectation zu halten. Brunn selber, 'der in den 'Problemen in der Geschichte der Vasenmalerei' (Abh. der bayr. Akad. phil. hist. Kl. XII 2, S. 87 ff.) eine sehr weitgehende Kritik in dieser Hinsicht übt, findet doch in unserer Vase ächten attischen Archaismus unverkennbar. Die Inschriftenformen gestatten uns immerhin die Vase bis Ol. 65 = 520 hinaufzurücken und zwingen uns nicht über Ol. 70 (500) hinabzugehen. Damit kommen wir ins Zeitalter der Peisistratiden.

Eben dorthin werden wir auch gewiesen durch den Stil und Kunstcharakter der Vase. Schon die Art der Flächenbehandlung weist auf ein hohes Alter hin. Denn die Streifencomposition ist in der That der älteste Versuch, grössere Flächen mit Bildern zu verzieren. Die künstlerische Fähigkeit ist noch nicht soweit erstarkt, dass sie grosse und figurenreiche aber einheitliche Darstellungen um einen festen Mittelpunkt herzustellen vermöchte; denn einmal ist sie der menschlichen und thierischen Körperform noch nicht vollkommen mächtig, andererseits ist es ihr, weil sie die Perspective noch nicht kennt, unmöglich, dramatische Compositionen zu schaffen. In der Verfolgung des Troilos z. B. ist zwar sehr viel und sehr bewegte Handlung, aber nichts destoweniger ist dies keine dramatische Composition; es fehlt hierzu die Ab-

rundung, das energische Zusammendrängen auf einen einheitlichen Mittelpunkt. Obwohl ein solcher vorhanden und allgemeine Theilnahme an dem Vorgang der Mitte erkennbar ist, ist doch das Ganze so zerdehnt, dass man die einzelnen Glieder nacheinander zusammensuchen muss. Dasselbe gilt auch von den übrigen Bildern, wo eine centrale Gruppierung versucht ist, von der Rückkehr des Hephaistos und der kalydonischen Eberjagd. Von der letzteren namentlich gilt Jahns Bemerkung (Einl. S. CLXI): 'Wo eine eigentliche Gruppierung stattfindet, beschränkt sie sich meistens auf zwei, höchstens drei Personen und sehr häufig ist eine Gruppe von reihenweis zusammengestellten Figuren eingeschlossen, in welche sie sich verläuft, oder aus denen sie sich herausarbeitet'. Der Rest der Bilder entbehrt vollends jeder Centralisirung und weist entweder lange Züge, Götterzüge, Reigentänze, Wettfahrten auf, oder eine Auflösung des Ganzen in lauter Einzelgruppen (Kentaurenkampf, Pygmäenkampf). Diesen Charakter hat die bildende Kunst der älteren Zeit mit dem Epos gemein. Hier wie dort finden wir zwar einen leitenden Grundgedanken, der ein Kunstwerk mit vielen Einzelbildern (Schild des Achill u. a.), ein Epos mit vielen Diversionen (*πρᾶξις πολυμερής* Arist. Poet. 23) zusammenhält, aber nur wie eine Perlenschnur, an der eine Perle sich an die andere anreihet, nicht wie eine Axe, um die sich alles dreht oder wie ein Brennpunkt, auf den alle Strahlen sich sammeln, wie im Drama, wie in der bildenden Kunst der Blüthezeit. Schon die Bilder des Polygnotos bei all ihrer Vieltheiligkeit und Reichhaltigkeit zeigen doch das, was an unserer Vase noch zu vermissen ist, die vollständig durchgeführte Beziehung aller Einzelgruppen auf den nicht bloß idealen, sondern wirklich dargestellten einheitlichen Mittelpunkt. Weil dies die ältere Kunst noch nicht vermochte, fand sie den Ausweg, statt Einer grossen viele kleine Darstellungen, statt der Gruppierung um einen wirklichen Mittelpunkt die Zusammenstellung von mancherlei Szenen unter einem einheitlichen Gesichtspunkt zu bieten. Die breitausgeführte Nebeneinanderstellung der Vorgänge liegt im Charakter der Zeit und schliesst eine Abhängigkeit vom Epos keineswegs in sich. Reminiscenzen an dieses sind höchstens etwa in den Anklängen an epitheta ornantia des Epos zu finden, sowie in der sorgfältigen Detailmalerei in Gewändern, Schmuck und Geräthen. Was den Stil im einzelnen betrifft, so finden wir uns hier auf eine Stufe der Kunstentwicklung gestellt, welche jener im Alphabet entspricht, das Uebergangsstadium vom Ueberkommenen zur naturgemässen Aus-

bildung nach eigenem Studium, von Stil und Schema zu Natur und Leben. Viel des Ueberkommenen hatten wir schon zu verzeichnen. Die Flächenbehandlung ist alt und unoriginal, wenn auch innerhalb ihrer Schranken voll Geist und Geschick; die Ornamentik ist theils indoeuropäisch, theils orientalisches, aber noch nicht zur graziösen Freiheit der Blüthezeit durchgedrungen. Die Thierdarstellungen sind desgleichen aus dem Orient überkommen und schematisch behandelt. Namentlich gilt dies von der Consequenz, womit die Pantherköpfe in der Vorderansicht und zwar mit verschnörkelten Gesichtern gebildet sind. Die Körper und Glieder der Thiere würden vermöge der Gemessenheit und Steifheit der Bewegungen leblos erscheinen, wenn nicht durch allerlei Spuren wirklicher Naturbeobachtung der Funke des Lebens hineingelegt wäre, in noch höherem Grade als bei den Menschendarstellungen. So ist z. B. in dem Löwenschweif der Stachel nicht übersehen, ebenso das Maul, der Schweif und die Hufe der Stiere, die Krallen und allenfalls auch die Mähnenhaare der Löwen der Natur nachgeahmt, auch das Schmerzgefühl in den Köpfen der überwundenen Thiere zum Ausdruck gebracht, während andererseits die Pantherköpfe verschnörkelt, die Greifenköpfe unnatürlich, die Linien innerhalb der Leiber nicht nach der Natur, sondern nach einem Schema gemacht sind und häufig in Voluten verlaufen. Flügel sind fast durchweg schematisch behandelt, nur bei der einen Schreckgestalt der Henkel und bei den Kränichen haben wir eine Nachahmung der Natur, freilich auch noch in befangener Weise angestrebt gesehen. Auch die Böcke im Pygmaienkampf sind der Natur nicht übel nachgebildet. Dagegen verrathen die Pferdedarstellungen, wenn nicht völligen Mangel an Naturbeobachtung, so doch völlige Unfähigkeit, auch nur annähernd die Natur und das Leben zu erreichen. Die Beine sind dünn bis zur Unmöglichkeit, die Schweife steif wie Besenstiele, die Mähnen glatt, aber doch bei lebhafter Bewegung flatternd, wenn der Versuch auch als höchst primitiv bezeichnet werden muss. Die ganze Bewegung der Pferde ist steif, ungeschickt, bez. langweilig. Aber jeder Kenner weiss, dass die Pferdemalerei zu den schwierigsten Stücken der Kunst gehört und lange gründliche Studien nach der Natur erfordert. Auf das den Künstlern mit ihren Mitteln Mögliche, die Ordnung des Beinegewimmels bei Viergespannen ist grosse Sorgfalt meist glücklich verwendet. Auch bei den Darstellungen der Menschen finden wir jene Mittelstellung zwischen Schema und Naturbeobachtung, zwischen Nachahmung des Alten und eigenem Streben. Jenes äussert sich in dem Gefühl der Unfähigkeit, das männliche und weibliche Geschlecht durch Zeichnung zu unterscheiden, das auch hier jenes Mittel ergreift, Männer und Frauen durch schwarze und weisse Farbe zu unterscheiden, die Augen dort rund mit Strichelchen, hier mandelförmig geschlitzt und die Ellenbogen bei den Männern eckig mit scharf hervortretendem Bein, bei den Frauen mehr gerundet darzustellen. Aber andererseits ist das Streben nach Emanicipation von der Fessel unverkennbar. So ist z. B. schon hier die

weibliche Brust von der männlichen deutlich unterschieden. Und wenn auch Haare und Gewandung zum Theil steif und der Mode folgend behandelt sind, so ist doch Bewegung, Gesichtsausdruck und Abwechslung nicht unglücklich angestrebt. Die Bewegungen sind extrem: statt ruhig steif, statt lebendig hart, eckig, ausgelassen, offenbar in der Absicht den Mangel im Gesichtsausdruck durch die gesteigerte Vehemenz der Bewegungen zu decken. Der Körper ist gegenüber den Gliedern auffallend klein, dünn und eingezogen, Arme und Beine dagegen vielfach ungemein kräftig und muskulös. Eine Angabe der Muskulatur fehlt bei den Armen fast immer; wo sie vorkommt, ist sie theils flüchtig, theils unrichtig. Nur an den Beinen sind die Partien ums Knie mit Geschick und Wahrheit behandelt. Hände und Füße, an diesen wieder der Daumen und die grosse Zehe fallen durch ihre Länge auf. Körperwendungen werden gewagt, fallen aber freilich in der Regel so aus, dass der Kopf verkehrt auf dem Leibe sitzt. Einen bedeutenden Fortschritt zeigt die Stellung der Thetis im Troilosstreifen, wo der Kopf von der Seite, die Beine in der Stellung der Vorderansicht gegeben sind. Die Gewandung ist entweder so auf den Leib anliegend, bez. angeklebt, dass sie nur durch Angabe der Säume von demselben unterschieden wird, oder bei langen Gewändern glatt hinablaufend wie ein gefüllter Sack und straff gespannt, wenn die Figuren weitausschreitend gebildet werden. Bemerkenswerth ist hier der Umstand, dass in diesem Fall der hintere Saum unter dem vorderen zum Vorschein kommt, nicht einfach bei Seite gelassen wird. Von Faltenwurf, von Bekleidung, die die Körperformen nicht verhüllt, sondern nur umhüllt, kann auf unserer Vase demnach keine Rede sein. Nur die Schulterumwürfe zeigen eingezeichnete Linien, die aber auf wirklich schöne und richtige Faltengebung keinen Anspruch erheben, nur wie ein unsicheres Tasten darnach erscheinen. Die Gesichter sind durchweg unschön und haben namentlich unförmliche Nasen. Der Mund ist entweder gekniffen, oder von wulstigen Lippen umsäumt, der Ausdruck meist ein blöder. Doch ist es den Künstlern nicht selten gelungen, die Affecte des Zornes, der Wuth, des Schreckens, der Verlegenheit, der Freude, der Lüstertheit, wenn auch unvollkommen, zum Ausdruck zu bringen. Gesichtsbildungen in der Vorderansicht sind nur viermal versucht, bei Dionysos, Kalliope, Deimos und Phobos. Das Gesicht der Kalliope ist verwischt, die übrigen können keineswegs als gelungen bezeichnet werden. Alle diese Züge und Eigenthümlichkeiten lassen, wie Jahn von der ganzen Vasenklasse richtig bemerkt, von den Fortschritten, welche Plinius (NH. XXXV 56) an Kimon von Kleonai rühmt, noch wenig spüren. Ueber dessen Lebenszeit lässt sich jedoch keine sichere Bestimmung treffen. Das aber steht jedenfalls fest, dass unsere Vase dann in die Zeit vor Kimon, allerhöchstens, wenn wir bedenken, dass wir es mit einem Handwerksprodukt zu thun haben; in die gleich nach den ersten Fortschritten des Kimon zu setzen ist. Aus dem Charakter der Vase als Handwerksprodukt erklärt es sich auch, warum wir selbst

in sehr alten Bildwerken der griechischen Plastik doch eine gründlichere Durcharbeitung der Einzelheiten der Körperbildung und der Gewandung wahrnehmen. Immerhin aber weht uns aus den Darstellungen unserer Vase ein Geist frischfröhlichen Schaffens und Wagens entgegen, ebensoweit entfernt von mechanischer Nachahmung, wie von überhastetem Neuerungsstreben. Aber der Hauch der neuen, mit dem grossen Perserkampfe beginnenden Zeit ist noch nicht darin zu spüren: so kommen wir wiederum auf die Zeit des Peisistratos und seiner Söhne. Peisistratos war es ja, der einen neuen regen Eifer für die Sammlung der epischen Poesien Griechenlands entwickelte und erweckte, der damit aufs neue den reichen hellenischen Sagenstoff zugänglich machte, und dadurch auch den bildenden Künsten eine unerschöpfliche Quelle der Anregung gegeben hat.

Nach allem diesem ist es leicht und schwer zugleich, der Bedeutung der Vase in vollem Umfang gerecht zu werden. Leicht, sofern jeder sofort empfindet, dass ein solcher Reichthum von Darstellungen auf einem Werk, das nicht einmal der grossen Kunst angehört, eine ausserordentlich hohe Vorstellung von der Leistungsfähigkeit des griechischen Geistes geben muss. Schwer, sofern die Tragweite dieser Entdeckung François' nach allen Richtungen erschöpfend zu bestimmen ist. Es ist schon bei verschiedenen Gelegenheiten auf die eine und andere Seite hingewiesen worden: sie ist für sich allein ein Schatzkästlein hellenischer Mythologie und Phantasie, aber der archäologischen Forschung wäre es ohne sie geradezu unmöglich gewesen, eine Vorstellung von den Beschreibungen uralter, von mythologischen Darstellungen überfüllter Kunstwerke bei Homer, Hesiod, Pausanias zu gewinnen. Und ein unschätzbares Glied in der lückenhaften Kette von Kunstwerken kann sie uns die allmähliche Entwicklung von der starrfrostigen Kunst der ältesten zu der lebenswarmen der Blüthezeit vor Augen führen, endlich auch einigermaßen entschädigen für den gänzlichen Verlust aller griechischen Malerei jener Periode. Diese war, wie überliefert ist, höchst einfach in Zeichnung, Farbe und Gruppierung; auch diese Bescheidenheit tritt uns bei allem Reichthum des Stoffs klar entgegen, insbesondere wenn wir bedenken, wie viel Mannigfaltigkeit durch die Anwendung der Grundfarben blassgelb und schwarz mit den geringen Zuthaten von roth und weiss erzielt ist. Das weise Masshalten, der feine, poetische Sinn, die kindliche Naivität, alles athmet echt hellenischen, den athenischen Geist der guten alten Zeit; nach Etrurien kam das Werk, wie eine Masse hellenischer Vasen dorthin gewandert ist; Etruriens Erde hat uns den Schatz treu bewahrt, bis es dem eifrigen Forscher Alessandro François gelang, ihn zu heben, von dem er darum auch mit Recht den Namen führt.

Heidenheim 1877.

Paul Weizsäcker.