

85
855
Mit herzlichster Empfehlung

P. J.

Theseus auf dem Meeresgrunde.

Ein Beitrag

zur

Geschichte der griechischen Malerei.

Von

Paul Jacobsthal.

Verlag von E. A. Seemann.

Leipzig 1911.

Bibliothèque Maison de l'Orient



134708

Meinem Vater

zum

sechzigsten Geburtstag.

I.

ἄλλος οὗτος Ἡρακλῆς.

Auf vier attischen rotfigurigen Vasen ist der Empfang des Theseus bei Poseidon und Amphitrite auf dem Grunde des Meeres dargestellt:

- a) Schale des Euphronios im Louvre. Abb. 1 nach F(urtwängler)-R(eichhold) Taf. 5. Die früheren Abbildungen und die Litteratur s. ebendort Text I 27.
- b) Krater von Girgenti in der Bibliothèque nationale in Paris, de Ridder Nr. 418. Abb. 2 nach Mon. d. J. I 52, 53. S. auch Phot. Giraudon 60, 61.
- c) Amphora Tricase im Besitz der principessa di Tricase. Abb. 5 nach der unzureichenden Zeichnung in RM IX 1894. Taf. VIII.
- d) Krater von Bologna. Abb. 7 nach Mon. d. J. Suppl. tav. XXI. Wiederholt von Robert, Die Nekyia des Polygnot 41; Hermes XXXIII 1898, 135; Sauer, Das sog. Theseion 75; Rizzo in Mon. ant. d. Lincei XIV 1904, 26.

Nach gemeingiltiger Chronologie wird man sich die Euphroniosschale um 490¹⁾, b und c um 470 und den Bologneser Krater um 430—20²⁾ entstanden denken.

Die Richtung, in der sich die Interpretation dieser Vasen bewegte, wurde einmal durch den Wunsch bestimmt, von dem Theseusbilde des Mikon, das Pausanias I 17, 2 (Overbeck, Schriftquellen 1086) allzu kurz beschreibt, eine Vorstellung zu gewinnen, des weiteren durch mythographische Fragen, die aufs neue durch die Auffindung des Bacchylideischen Theseus angeregt wurden. Niemandem verdanken all diese Probleme reichere Klärung und Förderung als Carl Robert³⁾.

Wenn ich im folgenden diese vielbesprochenen Vasen einer erneuten Behandlung unterziehe, so geschieht das, weil ich die Theseusscene stärker, als

1) W. Klein, Gesch. d. griech. Kunst I 341, 422 datiert sie auch heute noch um 470 v. Chr.

2) Den Nachweis für diesen Ansatz s. unten S. 10.

3) S. außer an den angeführten Stellen auch Arch. Anz. 1889, 142.

das bislang geschehen, in eine bildliche Tradition stellen möchte. Dabei wird ein bisher unverständliches wichtiges Detail ungesucht seine Erklärung finden, des ferneren werden wir neue Gesichtspunkte für die kunstgeschichtliche Beurteilung des Bologneser Kraters gewinnen. Auch scheint mir das Resultat über den Einzelfall hinaus von allgemeinerer typengeschichtlicher Bedeutung zu sein¹⁾.

Als im ausgehenden VI. Jahrhundert v. Chr. die Jugendgeschichte des Theseus in attischer Dichtung und Bildkunst neu gestaltet wurde, lehnte man sich da, wo sich Muster boten, an die Herakleslegende an²⁾. Die attischen Vasenmaler, vor die Aufgabe gestellt, den Empfang des Theseus in seines Vaters Reich zu gestalten, bauten die Scene nicht von Grund aus neu auf, sondern hielten Umschau nach einem vorhandenen Bildtypus, der Anschluß gewährte, und sie fanden ihn in der analogen Scene des Herakleslebens, dem Einzug des Helden in den Olymp. Man vergleiche des Euphronios Theseusschale (Abb. 1) mit der Fassung des Herakleseinzugs, die auf folgenden Vasen vorliegt³⁾:

- 1) Krater von Palermo. Abb. 3 nach AZ XXVIII 1870, Taf. 33. Wiederholt Walters, history of ancient pottery II 107, fig. 127. Aus der Zeit um 480 v. Chr.
- 2) Amphora a colonette in Bologna. Abg. Mon. d. J. XI 19. Um das Jahr 460 anzusetzen.
- 3) Krater aus Falerii in Villa Papa Giulio. Abb. 4 nach FR Taf. 20. Wiederholt bei Nicole, Meidias pl. VI 3. Etwa aus der Zeit des Bologneser Theseus-Kraters.

Die Identität des Dreifigurenbildes in der Theseus- und den Heraklesdarstellungen ist sinnfällig: eine sitzende göttliche Gestalt, auf sie zuschreitend der Held, und zwischen beiden im Hintergrunde die Gruppe schließend, Athena.

Auf der Bologneser Colonettenamphora und dem Krater von Falerii ist das Dreifigurenbild noch seitlich durch andere Gestalten erweitert, ohne daß diese eine organische Verbindung mit der centralen Gruppe eingingen. Verschieden stark ist die Geschlossenheit in der Gruppe: am engsten schließt sie sich bei Euphronios und auf der Bologneser Amphora a colonette zusammen — dort unter dem Raumzwang des Rundbildes, hier gedrängt durch die Platz heischenden Seitenfiguren. Gedehter tritt das Dreifigurenbild auf dem Palermitaner Krater (Abb. 3) und dem von Falerii (Abb. 4) auf: der so gewonnene Raum kommt auf diesem der zwischen Zeus und Athena schwebenden Nike, auf jenem

1) Der Versuch von Elderkin Am. J. 1910, 190, den archaischen Teller von Praesos BSA X pl. III = AM XXXI 1906, 391 Fig. 2 mit dem Tritonkampf auf Theseus zu deuten, der von einem Seetier emporgetragen wird, ist völlig verfehlt.

2) Robert, Hermes a. a. O. 150; P. Friedländer, Herakles 175; E. Bethe, Rh. Mus. LXV 1910, 219 ff.

3) Die Chiusiner Amphora bei Noël des Vergers, L'Etrurie pl. IV entzieht sich genauerer Beurteilung.

dem etwas raumspieligen Motiv der Athena zu gute, das damals gerade kürzlich erfunden war¹⁾.

Sehen wir nun im einzelnen zu, wie das herakleische Vorbild für die Theseusdarstellungen genutzt ward²⁾.

Euphronios wandelte den sitzenden Gott in eine Göttin, den männlichen Helden in einen halbwüchsigen Knaben, den er nun entsprechend seiner geringeren Körpergröße ein wenig hob und auf die Hände des winzigen Tritonen stellte, der übrigens mit seiner durch Raumnot veranlaßten Orientierung der Illusion, als ob Theseus wirklich von links herabgekommen sei, entgegenwirkt. Unter dem Gesichtspunkt der Komposition betrachtet, bedeutet er keine wesentliche Alteration der überlieferten Dreiheit. Auch daß Athena der Begrüßungsszene auf dem Meeresboden beiwohnt, stellt sich nun als ein Zug der bildlichen Tradition heraus³⁾. Überhaupt tritt jetzt aufs klarste hervor, daß Euphronios' Eigen eben nur die gute Charakteristik im Zeichnerischen und Psychischen bleibt, jene ausdrucksvolle „Welle“ von Händen⁴⁾, und die Adaptierung der Gruppe an das Rundformat. Unerheblich, aber immerhin der Erwähnung wert ist es, daß Euphronios in der Orientierung des Bildes von allen übrigen Theseus- und Heraklesdarstellungen abweicht⁵⁾.

Der Theseuskrater von Girgenti (Abb. 2) steht, obwohl er allein den sitzenden Gott und den Helden gibt, die geleitende Göttin aber unterdrückt, stärker als Euphronios in der Tradition der Heraklesszene. Nur der äußerlichste Versuch, den Vorgang zu individualisieren, durch den so leicht aus einem Szepter umzudeutenden Dreizack und die dem Thron aufgemalten Delphine. Daß die auf Vorder- und Rückseite verteilten Frauengestalten mit Kränzen, Krug und Schale, wie zum Personalbestand aller Heimkehr- und Begrüßungsszenen, so auch zu dem des hier vorbildlichen Herakleseinzugs gehörten, wird durch die Übereinstimmung mit der Amphora Tricase verbürgt.

Wir haben hier, bevor wir weiterschreiten, diesen wirklichen Theseusdarstellungen zwei typologisch gleichwertige Vasenbilder anzureihen. Das eine ist ein Aryballos in Neapel, Heydemann 3352, abg. Bull. Nap. n. s. V 2; Brunns Vorlegeblätter 12. S. Robert, Bild und Lied 33, 39; Bloch in Roschers M. L. III 249. Die Entstehungszeit wird 440—30 sein. Robert a. a. O. sah, daß hier der sonst nicht bezeugte Besuch Achills auf dem Meeresboden bei Nereus nach dem Muster der Theseusszene dargestellt ist: Athena ist hier durch Hermes ersetzt, aber im übrigen steht das Bild völlig in der Tradition⁶⁾. Sodann der

1) Furtwängler, Meisterwerke 23.

2) Es braucht wohl kaum ausgesprochen zu werden, daß wir es lediglich für einen Zufall der Überlieferung zu halten haben, wenn keines der angeführten Heraklesbilder älter als die Theseusschale des Euphronios ist: der Typus war sicherlich vor 490 da.

3) Robert, Hermes a. a. O. 139, Anm. 1.

4) Nach einer guten Beobachtung Kleins, Euphronios² 194.

5) Über die Orientierung des Bologneser Theseuskraters s. unten S. 13.

6) Gegen Reinach, Répertoire I 485 bemerke ich: Hermes ist nicht „suivi d'un ibis“, sondern dieser Vogel ist ein Hauskranich, der den Ankömmling neugierig betrachtet. Vgl. FR Text II 28.

Stamnos der Ermitage Stephani 1692 (abg. CR 1874, III und Engelmann, *Archaeol. Studien zu den griech. Tragikern* 33, Fig. 10) auf der Stilstufe des Agrigentiner Theseuskrater. Es ist eine der mythologischen Bestimmtheit entkleidete Scene „Kriegers Heimkehr“¹⁾. Auch hier wird man trotz der lebhafteren Aktion unser Dreifigureschema nicht verkennen.

Wir wenden uns nunmehr zur Amphora Tricase (Abb. 5). Sie hängt gleichfalls von der Typik des Herakleseinzugs ab, und zwar von der besonderen Fassung, deren Verständnis Furtwängler verdankt wird (Roschers M. L. I 2228). Zum Beweise diene Abb. 6, ein Stamnos des Louvre, nach *Annali XXXI* 1859 tav. d'agg. G: die Übereinstimmung ist so unmittelbar gegeben, daß alle Worte der Erläuterung überflüssig sind. Die Umbildung in die analoge Scene des Theseuslebens war auch hier mit den einfachsten Mitteln zu erreichen. Und das Gebilde in Theseus' Hand ist weder eine Tonschachtel, in der der kostbare Ring ruht²⁾, noch sonst irgendein rätselhafter Gegenstand, sondern es ist ganz einfach der Hesperidenapfel³⁾, den Herakles dem Zeus beim Einzug weist: ihn hat der Verfertiger der Amphora Tricase gedankenlos mit in das Theseusbild übernommen. So wäre dieser Stein des Anstoßes endlich beseitigt, und die Deutung gibt uns obendrein noch die Gewähr, daß wir auch a und b unserer Liste mit Recht in die Tradition der Heraklesbilder stellten.

II.

Entschieden tritt aus der bildlichen Tradition, die wir auf den bisher betrachteten Vasen wirksam fanden, der Bologneser Krater (Abb. 7)⁴⁾ heraus. Roberts Ansicht, er vermittele uns eine Vorstellung des Bildes, mit dem Mikon 474/3 die Wand des Theseions schmückte, scheint heut allgemein angenommen. Schreiber (a. a. O. 128 ff.) und Ghirardini (*Rendiconti della R. Accademia d. Lincei ser. V vol. IV* 1895, 86 ff.) mischten in ihrem Widerspruch falsche und halbrichtige Beobachtungen zu kraus, als daß, was darin beachtenswert war, Anlaß zur Revision hätte werden können. Die Frage, mit der Ghirardini Robert

1) Engelmanns Deutung ist völlig verfehlt. Daß hier eine Heimkehr und kein Abschied dargestellt ist, werde ich demnächst in einer Studie über Heimkehr- und Abschiedsszenen ausführlicher darzulegen suchen. Stephanis reiche Materialsammlung CR 1873, 110 ff. bedarf kritischer Durcharbeitung.

2) Petersen und Jatta RM IX 1894, 229; Robert, *Marathonsschlacht* 51, Hermes a. a. O. 133; Schreiber, *Wandbilder des Polygnotos* in *Abh. d. Sächs. Ges. XVII*, 131 Anm. 160.

3) Furtwängler in FR Text I 29 hatte, ohne diesen Zusammenhang zu kennen, rein aus der Darstellung heraus richtig interpretiert: „Frucht oder Kuchen“.

4) Der Güte Roberts verdanke ich das Cliché für diese Abbildung.

entgegentrat: dov' è oramai su quel vaso l'austerità antica dello stile e delle forme? wird heute niemand mehr stellen¹⁾. Wir haben durch F. Hausers gerade im methodischen vorbildliche Wiedergewinnung des Polygnotischen Nausikaapinax von 458 (Oesterr. Jahresh. VIII 1905, 18) und der Mikonischen Amazonomachie in der Poikile (FR Text II 297 ff.) die eigenartige Überlieferungsgeschichte der Polygnotisch-Mikonischen Bilder schärfer erfaßt: wir wissen heute, welche stilistischen Umsetzungen ein Polygnotisches Gemälde im Kunstgewerbe der folgenden fünfzig Jahre erfuhr, und wie die abhängigen Vasenbilder ihrerseits durch eine vorsichtige „recensio“ für die Kenntnis der Originale nutzbar zu machen sind.

Wir haben in unserm Fall die Frage zu stellen: was gibt uns hier die Bürgschaft, daß wir mit Recht in einem Vasenbild der zwanziger Jahre die Nachbildung eines Wandgemäldes von 474/3 sehen?

Das einzige, was man aus Pausanias Worten mit leidlicher Sicherheit für das Mikonische Bild entnehmen kann, ist die Tatsache, daß der Ring, den Minos ins Meer wirft und den Theseus als Beweis seiner Poseidonischen Abkunft aus der Tiefe ans Licht bringen soll, dort so wenig wie auf irgendeiner der Vasen dargestellt war: denn daß die Worte des Pausanias *ὁ τὸν πάντα ἔγραψε λόγον* dieses bedeuten, hat Robert zur Wahrscheinlichkeit gebracht (Hermes a. a. O. 140). Es steht also im günstigsten Fall d. h. wenn man die controverse Frage nach dem Lebensalter des Theseus auf dem Bologneser Krater, in der ich einen von Robert etwas abweichenden Standpunkt einnehme (s. unten S. 18), zunächst einmal nicht berücksichtigt, so, daß sich Pausanias Beschreibung des Mikonischen Gemäldes mit allen vier Vasenbildern gleichmäßig verträgt. Wenn man nun gerade unsern Krater auf Mikon bezieht, so ist die Gleichung einer bezeugten Monumentaldarstellung eines so seltenen Theseusmythos im Polygnotischen Kreise und eines erhaltenen Monuments gleichen Inhalts in „Polygnotischer“ Komposition zu verführerisch und in gewissem Sinne zu natürlich, als daß sie nicht zunächst ansprechen müßte. Aber man wird darum, hoffe ich, einer Untersuchung den Kredit nicht versagen, die zu einem andern Resultate kommt, wenn dieses Ergebnis, wie mir scheint, auf eine vorurteilsfreie Interpretation gegründet ist.

Ein prinzipielles Bedenken gegen die Zurückführung des Bologneser Kraters auf Mikons Theseusbild scheint mir zunächst in dem Fehlen älterer „Apographa“ zu liegen, wie sie z. B. für die Nausikaa und die Amazonomachie reichlichst aus der Zeit zwischen dem Entstehungsjahr und 430 vorhanden sind. Man wird aber weitergehen müssen und sagen: wenn wirklich Mikon schon 474/3 so völlig aus der Heraklestradition herausgegangen wäre, wie der Bologneser Krater, so

1) Ducati RM XXI 1906, 127, Anm. 2 beurteilt zwar den Bologneser-Theseuskrater im stilistischen zutreffend, bringt aber, ohne durch Robert belehrt zu sein, die alten schiefen Interpretationen Ghirardinis wieder vor. — Mit einer gewissen Reserve spricht sich über das Verhältnis unseres Kraters zu Mikon soeben Hauser FR Text III 36 aus.

müßten wir in der Zwischenzeit auf anderen Vasen notwendigerweise Anklänge und Nachwirkungen erwarten. Statt dessen stehen b (Abb. 2) und c (Abb. 5) und ferner die von Theseusdarstellungen abhängige und daher hier als gleichwertig zu behandelnde Achilleusszene völlig in der Tradition. Schon diese mehr allgemeinen Erwägungen sind Anstoß genug. Zwingender noch spricht für die Lostrennung des Kraters von Mikon eine Reihe einzelner positiver Beobachtungen. Um diese aber richtig zu werten, müssen wir weiter ausholen.

* * *

Der Theseuskrater von Bologna ist zu einem klassischen Beispiel eines polygotischen Vasenbildes geworden. Denn als Robert mit dem 16. Hallischen Winckelmannsprogramm der modernen Polygotforschung die Türen öffnete, machte er an ihm und dem Pariser Argonautenkrater (FR Taf. 108) die Probe auf die Richtigkeit seiner Pausaniasexegese. Daher hat man sich gewöhnt, die beiden Vasenbilder so nahe verbunden zu sehen, wie sie sich auf S. 49 und 50 der Robertschen Abhandlung gegenüber stehen, und an ihnen und andern polygotischen Vasen weniger das trennende denn das gemeinsame, die „polygotische“ Komposition zu beachten. Der Pariser Krater, mag man auf ihm mit Robert die Argonauten erkennen und ihn vom Gemälde des Anakeion abhängen lassen, oder in ihm mit Hauser einen Nachklang des „Morgen von Marathon“ in der Poikile erblicken, steht den Wandgemälden des Polygotischen Kreises zeitlich und stilistisch so nahe wie nur ganz wenige andere Vasen¹⁾. Wohingegen der Bologneser Krater von dem Wandbild, mit dem man ihn gemeinhin verknüpft, durch einen vierzig- bis fünfzigjährigen Zeitraum getrennt ist. Seine Formsprache ist die der Jahre 430—20²⁾. Der Komplex von Vasen, zu denen er gehört, schiebt sich zwischen die Gruppe der Kodrosschale, für die der Parthenonfries den Termin gibt³⁾, und die Schalen des Aristophanes, die Gigantomachie von Melos (FR Taf. 96) und die Erzeugnisse des meidiasischen Ateliers. Nachdem jetzt Hauser mit Hilfe der Bostoner Schalen (FR 128/9) und des Kertscher Fragments (FR Text III 47) eine sichere Brücke von Aristophanes zu Meidias geschlagen hat, sieht man nun den Weg klarer in der chronologischen Wirrnis der Vasenmalerei während und nach dem Peloponnesischen Kriege, wo bisher das von Furtwängler (FR Text II 98) beobachtete Fehlen „meidiasischer“ Vasen in den kurz vor der Reinigung von Delos (425) angelegten Gräbern den einzigen Weiser bildete.

Unter den Vasen, die sich dem Bologneser Krater als verwandt zuordnen lassen, steht der Theseuskrater von Camarina (Abb. 8 nach Mon. ant. d. Lincei XIV, tav. 1) zu ihm in einem Zwillingsverhältnis, nach Zeichnung und Inhalt,

1) S. den Excurs.

2) S. Nicole, Meidias 119 und Ducati RM XXI 1906. Ich unterschreibe nicht alle Zusammenstellungen und Gruppierungen D. s. Einiges hat Hauser in seiner Recension BPhW 1910, berichtet.

3) S. unten S. 15.

worauf wir unten S. 13 zurückkommen werden. Sie beide unterscheiden sich von ihren fast meidiasisch eleganten Vettern, dem Krater Jatta (Heydemann Satyr- und Bakchennamen Tafel, wiederholt FR Text II 329; Details photographisch in Mon. ant. d. Lincei a. a. O.) und den Hydrien mit Parisurteil und Kadmos (s. ebendort Taf. II, III) durch ihren saloppen Stil, der noch auffälliger als in der lieblosen und flüchtigen Behandlung des unbelebten Details in der vulgären Profilbildung zu Tage tritt. Die Nereiden sehen neben den Göttinnen der Londoner Bankettschale (s. unsere Tafel VI) oder neben den Leukippstöchtern der meidiasischen Hydria (FR Taf. 7, 8) wie Bauernmädchen aus. Wenn Ducati dieses „*decadimento di stile*“ aber benutzt, um den Bologneser und Camariner Krater für jünger als ihre vornehmen Verwandten zu erklären, so ist das eine mißbräuchliche chronologische Verwertung einer stilistischen Tatsache. Flüchtigkeit des Stils ist kein Indicium für spätere Entstehung. Ich sehe auf unsern Kratern nichts, was wirklich stilistisch weiter wiese als irgend ein Motiv auf den genannten nahestehenden Vasen. Somit wird eine Ansetzung in das drittletzte Jahrzehnt — nach unten hin aber mit einer gewissen Latitüde — wohl das richtige treffen¹⁾.

Mit dem Nachweis, daß der Bologneser Theseuskrater in die zwanziger Jahre gehört, ist noch nichts für oder gegen das Alter seiner Monumentalvorlage präjudiziert. Gerade die Hausersche Nausikaapyxis liefert den Beweis, daß ein Vasenbild von 430 sehr wohl eine Modernisierung eines Polygnotischen Bildes von 458 sein kann²⁾. Aber damit ist keineswegs gesagt, daß nun auch jede Vase dieser Zeit analog zu Polygnot stehen muß. Ebenso wenig wie man folgenden Satz Nicoles (Meidias 125) in seiner Allgemeinheit einschränkungslos gelten lassen wird: *on parle trop communément des vases polygnotéens et trop peu des vases zeuxidiens et parrhasiens. je considère comme tels les vases de l'atelier d'Erginos, de celui de Meidias et des ateliers contemporains.* Immerhin bleibt der Vorwurf, der aus dem ersten Satz des Nicoleschen Ausspruchs klingt,

1) Argumente aus der politischen und Handelsgeschichte von Camarina entnommen sind unverwendbar für die Ermittlung chronologischer Fixpunkte der Vasenmalerei, selbst in der vorsichtigeren Weise, in der Ducati das versucht, geschweige denn in der unbedachteren Manier Rizzos. — Die Beziehung des Athenatypus auf dem Camariner Krater zu der Athena Hephaistia des Alkamenes (Ducati a. a. O. 136) ist auch nicht concret genug, um darauf bauen zu können. In seiner Polemik gegen Rizzo, der diese Athena für eine Fortbildung der „trauernden“ erklärt, die Robert schon im 16. Hall. Winckelmannsprogramm 43 zu der Athena von der Rückseite des Bologneser Kraters gestellt hatte, sagt D. das entscheidende nicht: die „trauernde“ und ihre dreißig Jahr jüngere Fortbildung legt ihren Schwerpunkt — allein in der Flächenkunst denkbar und in dieser Zeit in Rundplastik völlig unmöglich — hinaus, sich kräftig auf die Lanze stützend, während bei der Camariner von einem Stützen auf die Lanze keine Rede ist, ihre Füße allein tragen sie. Den eminent plastischen Charakter dieser Athena hat D. richtig erkannt, nur, wie bemerkt, etwas zu sicher auf ein bestimmtes Werk bezogen.

2) S. auch, was soeben Hauser FR Text III 55 über modernisierte Kentauromachieen aus dem letzten Jahrzehnte des V. Jahrhunderts bemerkt.

beherzigenswert, denn die Sünden der Forschung liegen sicherlich mehr in jener denn in dieser Richtung. Es fehlt gewiß nicht an Versuchen, die Reflexe der nachpolygotischen Malerei, Einwirkung des Parrhasios und Zeuxis auf die Vasenmalerei aufzuzeigen¹⁾. Aber stärker ist sicherlich die Tendenz, Vasenbilder dieser Jahrzehnte mit bezeugten Polygotisch-Mikonischen Bildern zu gleichen. Ich halte z. B. Behns²⁾ Versuch, die Darstellung der Talosvase (FR 38/9) und die erschlossene indirekte attische Vorlage der ficoronischen Cista mit Mikons Argonautenbild im Anakeion zu identifizieren, für höchst bedenklich. Was wir wirklich erreichen, sind doch höchstens Bilder der Parthenonzeit. Daß diese aber wiederum modernisierte Kopien der Anakeionbilder sind, welche in die Jahre 474—60 gehören, wie Robert (Marathonschlacht 53) mit Recht annimmt, ist durch nichts verbürgt oder empfohlen. *Μικῶν δὲ (ἔγραψε) τοὺς μετὰ Ἰάσονος εἰς Κόλχους πλεύσαντας*: dieser Satz des Pausanias birgt unser gesamtes Wissen um dieses Bild Mikons! Ich sehe auch gar nicht ein, warum man sich nicht bei dieser Feststellung beruhigen sollte. Es liegt doch auch nicht die mindeste Unwahrscheinlichkeit in der Annahme, daß diese Taten der Dioskuren in parthenonischer Zeit, selbst wenn sie dreißig bis vierzig Jahre vorher Mikon malte, noch einmal eine monumentale Darstellung in Athen erfuhren. Ein vorschnelles Identifizieren bedeutet hier, so dünkt mir, die ohnehin kläglich magere Überlieferung über nachpolygotische Malerei noch künstlich ausmergeln. Es wird bei jeder Untersuchung eines Vasenbildes dieser Jahrzehnte Sache einer vorurteilslosen Forschung sein, sich recht eindringlich die Frage zu stellen, ob wirklich irgend etwas zu einer Identifizierung mit Polygotischem hindrängt und ob man nicht eher die Einwirkung nachpolygotischer Malerei anzuerkennen hat. Daß über diese unsere litterarische Überlieferung so versagt, ist bedauerlich, soll aber für uns ein Stachel sein, die indirekte bildliche des Kunstgewerbes um so sorgsamer zu verhören.

Doch gehen wir nach diesen Erörterungen, die manchem Leser vielleicht ungebührlich lang und trivial erschienen sind, daran, die Beobachtungen vorzulegen, die uns stärker als die oben auf S. 9 betonten prinzipiellen Momente die These einer Verbindung mit dem Mikonischen Theseionbilde zu widerlegen scheinen und den Krater vielmehr in ein Abhängigkeitsverhältnis zu der großen Malerei seiner Entstehungszeit setzen.

* * *

1) Ich verweise auf Robert, Arch. Märchen 73, Nekyia 44, Iliupersis 35, Marathonschlacht 71 ff., Votivgemälde eines Apobaten 18, Knöchelspielerin 7 und 17 (von diesen Meinungen, die Robert in den verschiedensten Stadien der Forschung aufgestellt hat, wird er selbst heute nicht mehr alle aufrecht erhalten). — S. ferner Furtwängler im Kommentar zur melischen Gigantomachieamphora FR. Text II 194 und zuletzt Hausers glückliche Entdeckung des Fragments mit einer Kentaurin, das er sehr ansprechend in Verbindung mit Zeuxis setzt: FR Text II 265.

2) F. Behn, Die ficoronische Cista, Rostock 1907. Beistimmend Heinemann, Die landschaftlichen Elemente etc. 102, Ducati a. a. O. 136.

Poseidon auf seiner Kline ruhend, von Eros bedient¹⁾, reckt sich, an seinem Dreizack hochgreifend²⁾, empor, und schaut voller Teilnahme der Kränzung des Sohnes zu. Die gegebene Orientierung des beim Mahle gelagerten Zuschauers bedingt es, daß hier Theseus wieder wie bei Euphronios von links naht. Zum Vergleich bietet sich der oben S. 11 zitierte Krater Jatta, insofern als auch dort ein liegender Gott, allerdings in den Mittelgrund gerückt, das Zentrum der Komposition bildet, vor allem aber der nächst verwandte Krater von Camarina, der auch der Komposition nach zu unserem in einem ähnlichen Pendantverhältnis steht, wie Behn, a. a. O. es richtig für die Vorlagen der Talosvase und der ficoronischen Cista nachgewiesen hat. Die recht seltene³⁾ Orientierung des

¹⁾ Das Motiv des *olvoχόος*, der die Amphora hebt und sie mit dem Knie unterstützt, auf strengere polygotischer Stilstufe auf dem Cornetaner doppelreihigen Symposienkrater: Jahrb. d. Samml. d. allerhöchst. Kaiserhauses 1890, 41—43; Benndorf, Heroon v. Gjölbashi 177, Abb. 150 b; Phot. Moscioni 9049 = Benndorf a. a. O. Abb. 149; Hartwig RM XII 1897, 102, Anm. 1, Nr. 15. — Anders, aber auch zu vergleichen, der Silen auf dem polygotischen Krater der Sammlung Czartoryski, de Witte Taf. XIII, wiederholt M. Heinemann, die landschaftlichen Elemente etc. 103, Abb. 17.

²⁾ Für die Armhaltung des Poseidon sehe man die Londoner Brygosschale Catalogue III E 66 FR 47, wo Dionysos beim Mahle gelagert, seinen Stock ähnlich, nur schlaffer, hält. Ferner der Poseidon auf der Schale mit dem Götterbankett (Tafel VI), sowie, um auch halbsitzende Gestalten mit verwandtem Gestus zu berücksichtigen, der Poseidon der Talosvase FR 38/9 und der Gott auf der Scherbe aus dem Chersonnes in Matériaux p. servir à l'archéologie de la Russie livr. 7, 27; in schlechterer Zeichnung, nur in der Wiedergabe der Inschrift correcter bei Kieseritzky in Strena Helbigiana 161; ferner der Aleos auf dem Fresko der casa del centenario (Dieterich, Pulcinella, Tafel und Robert, 22. Hall. Winkelmannsprogr. 38), das Robert mit Evidenz auf ein Bild des V. Jahrhunderts zurückführt. Diesen allen aber fehlt das momentane und gespannte unseres Poseidon. Das finden wir außer bei dem Dionysos der oben genannten Jattaschen Vase am ähnlichsten bei dem sich vom Boden erhebenden Helden des Pariser Argonautenkraters FR 108.

³⁾ Aus dem Brauche, sich beim Mahle mit dem freien, dem linken Arme aufzustützen, ergibt sich die feste Orientierung der Klinen im Bilde mit dem Kopfende rechts. Und da die Wiedergabe des liegenden Menschen in der griechischen Kunst an Darstellungen von Symposien entwickelt ist, so gilt die Regel auch für die überwiegende Mehrzahl sonstiger ruhender und schlafender Gestalten. Ausnahmen fehlen natürlich nicht: das Lager des Dionysos und der Ariadne auf der Neapler Satyrvasse Mon. d. J. III 31, photographisch bei Nicole, Meidias 121, Fig. 29. — Die schlafende Ariadne auf dem südetruskischen Krater Mon. d. J. X 41, der ebenso wie die Kratere von Cervetri Berlin 2950, AZ 1884, 5, unbekannter Verwahrung, Annali 1878 tav. d'agg. H, und der mit faliskischen Beischriften RM II 1887, X, ein attisches Original kopiert, das der Neapler Satyrvasse nahe und damit der Gruppe unseres Kraters nicht ferne steht. — Ein nach links gelagerter Flötenspieler auf der Euthymideshydria in Bonn AZ XXX 1873, 9: hier wird dadurch eine antithetische Gruppe erzielt, die den Bildraum befriedigender füllt als die sonst übliche Reihung der in gleicher Richtung gelagerten Symposiasten. Und so des öfteren in Schaleninnenbildern der nach l. gelagerte Symposiast als Einzelfigur in strengem Profil. — Rückenansicht mit Linksorientierung: gelagerte Mänade auf dem Guttus der Bibliothèque nationale, de Ridder 852 (Reinach, Rép. II 261) und auf der wohl unteritalischen Tischbeinschen Vase Reinach, Répertoire II 304, 1. — Sehr isoliert die Rückenansicht eines gelagerten von der Schmalseite der Kline bei Duris BME 49 (W. V. VI 10 und FR Text II 82 Abb. 45); BME 50 (Hartwig, Meistersch. Taf. 67, 4, S. 608); Epiktet unter Duris Einfluß FR 73; eine unpublizierte Schale des BM, die ich demnächst in einer Studie über Symposiendarstellungen veröffentlichen werde.

Lagers, auf dem Ariadne mit Theseus geruht hat und auf dem sie nun in trauriger Verlassenheit zurückbleibt, mit dem Kopfe nach links, kann sehr wohl eine Folge des Strebens nach symmetrischer Komposition sein: beidemale eine Gestalt auf einer Kline, der Hauptaktion, der Bekräftigung des Helden, zugewandt. Da schon der verschiedene Fundort der beiden Kratere den Gedanken ausschließt, daß sie bestimmt gewesen seien, als Pendants aufgestellt zu werden, so liegt die Vermutung nahe, daß die monumentalen Vorbilder in einem Responsionsverhältnis gestanden haben, analog dem aus Talosvase und ficoronischer Cista zu erschließenden.

Daß Poseidon beim Mahle liegt, mag uns so natürlich anmuten wie irgendein ruhender und zechender Dionysos oder Herakles; in Wahrheit aber ist das eine in mehr als einer Hinsicht bedeutsame Tatsache, auf die ich nun die Aufmerksamkeit des Lesers lenken will.

Die ursprüngliche Sitte der Graecoitaliker, das Mahl sitzend einzunehmen, wurde in Griechenland bekanntlich in nachepischer Zeit durch den asiatischen Brauch des Liegens verdrängt¹⁾, wie ihn das klassische Beispiele des Assurbanipal vor Augen stellt (Perrot-Chipiez II 107 Abb. 28 und 652, Abb. 317; v. Sybel, Weltg. d. Kunst 83, Abb. 67 und sonst). Und dem Vorgang der Lebenden folgen die Toten um so leichter, als hier in der Prothesis- und Bestattungskline eine sehr kräftige tatsächliche Unterlage für die Vorstellung der auf ihren Klinen ruhenden und zechenden heroisierten Seelen gegeben war²⁾, wie sie die Verse der *Ἀλκμαιονίς*³⁾ schildern und sie uns die Bildwerke seit dem Jahre 600 vor Augen stellen⁴⁾. Und ebenso wird der seit dem VII. Jahrhundert vorhandene Bildtypus eines oder mehrerer beim Mahle gelagerter Menschen hie und da zum mythischen Symposion individualisiert⁵⁾: wir sehen Phineus (FR 41), Adrastos (chalkidisch Annali 1839 tav. d'agg. P und AZ 1866, Taf. 206), Eurytos und seine Gäste (Korinthisch Mon. d. J. VI/VII, 33, Pottier vases du Louvre E 635) beim Mahle gelagert. Hält man aber Umschau nach Darstellungen liegender Götter, so stellt sich heraus, daß lediglich — wie

1) S. Hermann-Blümner, Privataltertümer 235; Daremberg-Saglio, Dict. d. ant. s. v. coena; Furtwängler, Samml. Saburoff 24 ff.; Furtwängler, Meisterwerke 188; Dragendorff, Thera II 107. — Das älteste Zeugnis dürfte das redwarefragment des BM sein, das Loeschcke AZ XXXIX 1881, 49 besprochen hat. — Sehr beachtenswert ist Phokylides (fr. 11 B) bei Athenaeus 428 b: *καὶ δ' ἐν συμποσίῳ κυλικῶν περινισσομένων | ἡδέα κοίτλωντα καθήμενον οἴνοποτάζειν*. Also scheint wirklich im Jonien des VI. Jahrhunderts die Sitte noch nicht ganz einheitlich gewesen zu sein. Daß das Liegen eine *τροφή* ist, hat man nie ganz vergessen: s. die Zeugnisse an den angeführten Stellen.

2) S. K. G. Vollmöller, Griech. Kammergräber mit Totenbetten 54 ff., der diese Zusammenhänge klar darlegt.

3) Athen. XI 460 B. S. auch Musaios bei Plato rep. II 363 e.

4) Kyrenaäische Schale des Louvre E 667, abg. bei Weicker. Der Seelenvogel 15 Fig. 9; Studniczka, Siegesgöttin Taf. III, Fig. 17. — Das älteste Heroenrelief, aus Tegea AM IV 1879, VII, 1; Collignon I 248 Fig. 112; Tod and Wace, Cat. of the Sparta Mus. 110, Fig. 12.

5) S. Loeschcke AZ XXXIX 1881, 49.

zahlreiche überwiegend spätsf. Vasen lehren — Dionysos und Herakles den Wandel der Sitte mit vollzogen haben, die vornehmeren Olympier aber unberührt von dem Wechsel dem älteren Brauch treu geblieben sind und um 500 auf den Schalen des Sosias (FR 123, früher Mon. d. J. I 24 und AD I 9) und Oltos und Euxitheos (Mon. d. J. X 23, 24) noch ganz episch zu Mahle sitzen.

Ein Monument¹⁾ steht scheinbar unserer Behauptung entgegen, das Symposion auf dem Friesen von Assos (Br. Br. 404; Collignon I 195 Fig. 86; Perrot-Chipiez VIII 261, Fig. 103). Man pflegt es als das Festmahl im Olymp zu Herakles' Ehren zu deuten. Diese Erklärung ist unter allen Umständen aufzugeben; welche an die Stelle zu treten habe, ist fraglich. Ich hatte, um die Beziehung auf Herakles aufrecht zu halten, an die Aufnahme des Herakles bei Eurytos gedacht, wie wir sie auf dem citierten korinthischen Krater sehen. Aber man kann einwenden: die anderen Heraklestaten des Frieses, das Kentauren- und das Haliosgeronabenteuer sind beides altmythische Geschichten, in sich verständlich. Hingegen verwies das Eurytosmahl auf einen größern Zusammenhang und zwar einen, der einer viel jüngeren Sagenschicht angehört. Also wird man die Beziehung der Scene auf Herakles, der durch nichts kenntlich gemacht ist, aufzugeben haben. Es ist ja doch auch von der Gesamtheit des Frieses zu wenig erhalten, als daß ein Schluß von den zwei Heraklesgeschichten für ein anderes Fragment bindend wäre.

So bleibt denn — wenn ich recht sehe — außer dem Poseidon unseres Kraters die Londoner Schale E 82 mit dem Götterbankett das älteste Zeugnis der neuen Anschauung, daß man sich auch die olympischen Götter liegend beim Mahle vorstellte. Wir bilden das herrliche Stück, das in Stil und Ethos so völlig dem Parthenonfriesen gleicht, neu ab, das Innenbild in Abb. 9, die Außenbilder auf Taf. VI²⁾. Die kunstgeschichtliche Stellung der Schale

1) Ganz unbegründet ist die Deutung auf Hermes bei dem liegenden der spätsf. Lekythos des BM B 549. — Unverbindlich für die griechische Vorlage ist der Symposiast mit dem Blitz im Arm auf dem Randfries des etruskischen Spiegels Körte 22. (Vorlage sowohl des Symposions wie des Mittelbildes eine attische Darstellung aus dem letzten Viertel des V. Jahrhunderts. Für das Mittelbild ist die analoge Szene aus dem römischen Hause bei der Farnesina Lessing—Mau VII zu vergleichen.)

2) Die alten Abbildungen Gerhard, Trinksch. und Gef. Taf. 4; Mon. d. J. V 49; des Innenbildes allein Murray, designs 60 pl. XV vermitteln kein zureichendes Bild. Um das größtenteils tatsächlichen Fehlern hervorzuheben: der Persephone des Innenbildes fehlen Ohringe und Halskette; der Kopf des *Kämos* ist unbegreiflicherweise in Profil gegeben. — Auch die käufliche Photographie Mansell ist unzulänglich. Die neuen Aufnahmen wurden von F. Anderson gefertigt. — Die erste kunstgeschichtliche Würdigung der Schale bei F. Winter, Die jung. att. Vasen 33. Für den liegenden Poseidon des Bologneser Kraters zog sie zuerst Sauer, Das sog. Theseion 76, 1 heran. Ihre Einordnung in die Gruppe der Kodrosschale bei Graef Jahrb. XIII 1898, 65, Sauer a. a. O. 211, Ducati RM XXI 1906, 122 ff. Bei letzterem ausführliches Referat über die umstrittene Chronologie der Gruppe. D's Ansatz in die Zeit des Parthenonfrieses erscheint mir als der allein mögliche. Wie weit die einzelnen Schalen wirklich von einer Hand sind, vermag ich nach den Abbildungen nicht zu beurteilen, ich kann nach Autopsie nur versichern, daß Smith im Catalogue III zu

erhellt am besten ein Vergleich mit dem Heroenrelief Cavvadias *γλυπτά* 1501, Friederichs-Wolters 1052, Roschers M. L. I 2, 2573 (Umrißzeichnung). Abb. 10 nach Svoronos, Nat. Mus. Taf. 83. Das Relief scheint mir, zumal in der Bildung der Profile, ein wenig älter zu sein¹⁾, aber im übrigen ist die Übereinstimmung eine so völlige, wie man sie nur irgendwo zwischen einem Werke der Malerei und der Reliefplastik finden mag: besonders in die Augen fallend ist die Ähnlichkeit zwischen der sitzenden Gattin des Toten und der *Φερόφραττα* des Schaleninnenbildes, und des *παῖς οἰνοχόος* mit dem Komos oder Ganymedes des Außenbildes. Eine greifbare Beziehung zum Parthenonfries ergibt der Adorant, dessen Gewandanordnung, in den Manteljünglingen der Vasen längst vorgebildet, der des Mädchens 61 vom Ostfries (Brit. Mus. Taf. 37) nahesteht, wie sie auch auf dem Relief mit dem spielenden Mädchen vom Bosphorus Berlin 945 (Kekule, Die griech. Skulptur S. 173) und dem Berliner Skyphos 2589, FR 125 wiederkehrt. Was die Stellung der Schale zum Parthenonfries anlangt, so verdient es Beachtung, daß Ares hier noch nach älterer Weise bärtig gebildet ist (wodurch — dies sei nebenbei bemerkt — die Sicherheit von Sauers Deutung des Gottes 24 auf dem Ostfries des Theseion eingeschränkt wird).

In der Zeit nach 440 also wird der Typus, der im Orient geprägt und von der griechischen Kunst in der Darstellung von Symposien der lebenden und toten seit archaischer Zeit durchgebildet war, endlich auch auf die olympischen Götter übertragen²⁾, und zwar muß der Schritt in der großen Kunst, in irgendeiner Götterversammlung dieser Jahre getan sein, ehe der Maler der Londoner

Unrecht die Niobidenschale E 81 der gleichen Hand wie unsere Götterschale zuschreibt: die Ornamentik ist zwar identisch, aber im figürlichen ist der ductus in E 81 steifer, die Gesichtprofile sind strenger, die Gewandfalten starrer. Über die Londoner Theseusschale E 84 s. jetzt Hauser FR Text III 50 ff.

1) Die richtige Datierung bereits bei Furtwängler, Sammlung Saburoff 32.

2) Die naheliegende Frage, ob etwa der Kultus der Kunst vorangegangen und Lectisternien den Künstlern, die zuerst Zeus, Poseidon, Ares u. s. w. liegend darstellten, vorarbeiteten, ist mit nein zu beantworten. Denn die Puppenwirtschaft römischen Rituals wird man griechischem Kult ungen zutrauen: man stellt die leere Kline hin, daß der Gott komme und sich an den vorgesetzten Speisen laben: das ist von vornherein klar und ausdrücklich durch die Verse des Diodoros von Sinope für die Mitte des IV. Jahrhunderts bezeugt (bei Athen. VI 239 b; Kaibel bei Pauly-Wissowa, Diodoros Nr. 36; Deneken, De theoxeniis 15). Und wird, obwohl Zeugnisse fehlen, im V. Jahrhundert nicht anders gewesen sein. Die Schlüsse die Furtwängler, Meisterwerke 188 aus den 8 chiotischen und 10 milesischen Klinen, die in den Parthenoninventaren (IG I 161—75, II 646—48) seit 434 über mehrere Jahre gebucht werden, gezogen hat, scheinen mir nicht zu Recht zu bestehen. Die Annahme von Lectisternien für Athena und — aus andern Zeugnissen (s. Furtwängler a. a. O.) — für Hera scheint mir allein an der Festigkeit der Sitte zu scheitern, daß beim Mahl wirklich nur die Hetären liegen. Und der Ausweg, die der Göttin hingestellte Kline rein symbolisch als Einladung zum Mahle zu fassen ist unerlaubt. In Wahrheit muß doch schon die hohe Zahl von 18 Klinen im Parthenon eine Beziehung auf die Göttin, wie sie Furtwängler annimmt, widerraten. Warum sollen diese Klinen nicht ebenso wie sicherlich die über 100 Stück aus dem delischen Inventar (BCH X 467, 143) für Mahle im Kultus bestimmt gewesen sein?

Über den Brauch bei den römischen Lectisternien hat Wissowa, Religion und Kultus der

Schale nachfolgen konnte¹⁾. Auch der liegende Poseidon des Bologneser Kraters setzt die Existenz eines solchen Götterbanketts in der großen Malerei voraus; daß Amphitrite hier nicht zu Füßen des Gemahls ihm zugewandt, sondern, um mit Pausanias zu reden, „über“ ihm sitzt, ist in dem Streben nach Tiefenerstreckung und den Anforderungen einer deutlichen Erzählung gegründet.

So ergibt denn also der gelagerte Gott einen terminus für die Vorlage des Theseus-Kraters: wenn wir den ältesten Beleg für dieses Motiv eben erst kurz vor der Entstehungszeit unseres Kraters auf der Bankettschale resp. deren Monumentalvorlage finden, und keinen früheren, so ist es methodisch geboten, diesen Zug nicht gewaltsam in die siebenziger Jahre zurückzuprojizieren, sondern daraus den Schluß zu ziehen, daß die Vorlage des Bologneser Kraters eben nicht älter ist als jenes Götterbankett parthenonischen Stils. Wer in dem Wunsch, die These der Abhängigkeit des Kraters von Mikon zu retten, den liegenden Poseidon für eine Interpolation des Vasenmalers in das mikonische Vorbild erklärte, würde vergessen, wie stark die einheitlich komponierte Hauptgruppe Triton, Amphitrite, Poseidon auf der Horizontale des liegenden Gottes aufgebaut, und die ganze Komposition aus dem Liegemotiv heraus entwickelt ist (s. oben S. 13). Auch pflegt man nicht das Gewöhnliche durch das Ungewöhnliche zu ersetzen, sondern umgekehrt, wie man sich wiederum an der Überlieferungsgeschichte der Polygnotischen Nausikaa klarmachen kann, wo die singuläre sitzende Athena in Vorderansicht allein von der Amphora des BM (Ö. J. VIII 1905, 28) bewahrt, in allen andern „Apographa“ durch eine wohlfeile stehende Athena ersetzt ist.

* * *

Trotz allem Streit der Interpreten gibt der Triton mit dem Theseusknecht auch jetzt noch Anlaß zu Erörterung mancherlei Art.

Römer 55 und 355 ff., und Gesamm. Abhandl. z. röm. Relig. 283 gehandelt, in allen wesentlichen Punkten zutreffend; nur weiß ich nicht, ob die Zeugnisse über das Lectisternium von 399 (Liv. V 13, 5; Dionys. Hal. XII 7) und das von 217 (Liv. XXII 10, 9) zu dem Schlusse berechtigen, daß damals die Göttinnen neben dem Gott auf dem lectus lagen, also etwa wie auf den archaischen etruskischen Tonsarkophagen (s. G. Körte, bei Pauly-Wissowa unter Etrusker Sp. 755; und Das Volumniergrab bei Perugia 27, 2), während späterhin, wie Valer. Max. II 1, 2 ausdrücklich sagt, Juno auf einer sella saß, Zeus auf dem lectus lag, und daß dieser Wandel der Sitte eine Konzession an römisches Empfinden darstelle. Der Wortlaut der angeführten Stellen aus Livius und Dionys scheint mir keineswegs mit Notwendigkeit zu dieser Auffassung Wissowas zu führen, sondern läßt durchaus die Annahme zu, daß auch damals die weiblichen Götterpuppen saßen, und zwar doch wohl auf der Kline zu Füßen des männlichen Genossen, wie die Göttinnen auf der Londoner Bankettschale oder die Paideia auf dem Schauspielerrelief aus dem Piraeus (AM VII 1882, Taf. XVI; Svoronos, Ath. Nat. Mus. Taf. 82).

1) Das Persönlichste auf der Schale und wahrlich nicht von einem Vasenmaler erdacht ist die Gruppe des Zeus und der Hera. Ein Vergleich dieses klassischen *λερός γάμος* mit dem vor-klassischen der Selinuntmetope ist belehrend: wieviel Ausdruck gab die klassische Kunst um des *ἡθός* willen auf!

Das absurde Größenverhältnis, das auf der Euphroniosschale zwischen Triton und Theseus obwaltete, hat sich hier zu Gunsten des Triton verschoben: erst jetzt ist mit dem Motiv ¹⁾, das bei Euphronios unter dem Druck bildlicher Tradition (s. oben S. 7) schüchtern und archaisch-spielerisch auftrat, Ernst gemacht, auch für die Komposition.

Die anderen Vasen, und, wie ich nicht zweifle, Mikon — obschon man das nicht mit Schreiber (a. a. O.) durch Interpretation der Pausaniasstelle erweisen kann — geben Theseus, wie die Handlung es fordert, als den streitbaren halb-wüchsigem Knaben. Auf unserm Krater wirkt Theseus — darin muß ich Schreiber beipflichten — als Kind. Und zwar beruht dieser Eindruck weder auf der Waffenlosigkeit noch auf der Bildung der Formen noch auf der Körpergröße: man wird Robert (Hermes a. a. O. 141) ohne weiteres zugeben müssen, daß Theseus aufgerichtet beinah so groß wie die Nereiden wäre. Was den Eindruck des kindlichen erzwingt, ist vielmehr die Art, wie Theseus vom Triton gehalten wird und wie er sich bewegt: er langt nach der Göttin nicht mit der zielsichern und bewußten Bewegung des Erwachsenen, sondern sein Gestus gleicht dem reflexhaften Greifen kleiner Kinder. Man sehe z. B. den Hyllosknaben auf der strengfr. Vase Gerhard A. V. 116 oder ein Grabrelief Conze AG I 280 Taf. LXV, vor allem aber die Darstellungen der Erichthoniosgeburt auf der Schale Berlin 2537, (abg. Mon. d. J. X 38; Wiener Vorlegebl. Serie B 1; Sauer a. a. O. 12) und auf dem Chiusiner Krater Mon. d. J. III 30, Wien. Vorlegebl. Serie I 6, Sauer a. a. O. 64. Man mag hier ruhig an den Theseus des Parrhasios erinnern ²⁾, dem bekanntlich Euphranor seinen „ton rose“ vorwarf, nicht als ob auch Parrhasios Theseus kindlich gebildet hätte — bei einem

1) Ich benutze die Gelegenheit, um ein Monument, das nur formal und von Ferne in diesen Zusammenhang gehört, richtiger zu deuten, als es bislang geschah, eine Bronzeattache chalkidischen Stils im Dresdener Antiquarium, abgebildet von Helbig *Annali* XLVI 1874 tav. d'agg. K 2 (Textebendort 46 ff.). S. auch Furtwängler, *Goldfund v. Vettersfelde* 26 Anm. 3; Brückner *AM* XV 1890, 101, Anm. 3; Dressler, *Triton* 15; de Wahl, *Monstra marina* 12, 28. — Dressler spricht völlig irrig von „etruskischem Todesdämon“. Brückner hebt richtig das Feindselige in der Handtierung des Triton hervor, ohne die Darstellung zu deuten. Die Erklärung aber scheint mir von selbst gehen zu sein: der Triton trägt den toten Krieger doch offenbar übers Wasser zu der *μακάρων νῆσος*. Daß er ihn so unsanft anpackt, spricht nicht dagegen; man denke an die „Harpyien“: am Monument von Xanthos bergen sie den kleinen Toten mütterlich-freundlich an der Brust; ein ander Mal, auf einer sf. etruskischen Vase Berlin 2117 (Weicker, *Der Seelenvogel* 6, Fig. 1) ist es ein feindliches Dahinraffen. — Auch der chalkidische Bronzehenkel des Louvre, angeführt von Furtwängler a. a. O., nirgends abgebildet, soweit mir bekannt, zwei Tritonen, deren jeder eine Frau geraubt hat, wird in gleichem Sinne zu deuten sein. Fredrich, *Sarkophagstudien* 39 ff. vermißte also zu Unrecht archaische monumentale Zeugnisse dieser griechischen Anschauung. S. noch B. Schröder, *Bonner Jahrb.* 108/9, 66.

2) S. Brunn, *Kunstlergesch.* II 187; Furtwängler, *Meisterwerke* 579; Six, *Jahrb.* XXIV 1909 12; G. Nicole, *Meidias* 125; Ducati, *i vasi dipinti nello stile del ceramista Midia, memorie della R. accademia d. Lincei ser. V vol. XIV, fasc. II, 99*; Rizzo, *Mon. ant. d. Lincei* XIV 27/8; F. Hauser, *FR Text* III 54.

Kinde wäre rosiges Kolorit ja doch kein Tadel —, und als ob unser Vasenbild in irgendeinem direkten oder indirekten Abhängigkeitsverhältnis zu dem Parrhasiosbild stände; chronologisch hätte das gar keine Bedenken, denn Parrhasios macht um 440 dem Toreuten Mys die Zeichnungen für den Schild der Promachos, und es ist unmethodisch, dieses bestimmte Datum durch die Annahme zu eliminieren, daß der Schild der Statue an Stelle eines ursprünglich schmucklosen angefügt wurde, s. Furtwängler, Meisterwerke 55. Aber immerhin mag ein solcher Wandel des Theseusideals von dem virile nach dem molle, wie ihn die Zeugnisse für Parrhasios verbürgen und wie ihn im allgemeinen der etwas weichliche Ephebentypus der zeitgenössischen Vasen erläutert, auch ein so kindliches Gebahren des Theseus wie auf unserm Krater begünstigen, für das wir die eigentliche Ursache aber anderswo suchen werden. Die Erklärung scheinen mir die beiden schon namhaft gemachten Erichthoniosvasen zu liefern, von denen die Berliner Schale in die gleiche Gruppe wie das Londoner Götterbankett gehört (s. oben S. 15), während der Chiusiner Krater, leider noch immer nicht adaequat abgebildet, wohl in dem Herakleskrater von Falerii (s. oben S. 6) seinen nächsten Verwandten hat. Auch für die Bildung unseres Triton bieten sie im Kekrops die genaueste Entsprechung. Es erweckt nun völlig den Anschein, als habe der Maler des Bologneser Kraters oder richtiger seine Vorlage einfach dem Kekrops das Erichthonioskind, ein wenig vergrößert, in die Hände gegeben. Und dieser Eindruck ist kein zufälliger. Ich glaube in der Tat, daß die Theseusszene in dem Moment, als sie aus dem Bann der Heraklesvorlage heraustrat, von neuem unter den Einfluß einer fremden Bildtypik geriet, diesmal unter den der formal und inhaltlich nahestehenden Erichthoniosgeburt: auch hier Präsentation und Anerkennung eines Bastards durch eine Göttin in Gegenwart des göttlichen Vaters.

Dieser Schritt muß von dem Gemälde¹⁾, das dem Bologneser Krater zu Grunde liegt, unter dem Eindruck eines maßgebenden Erichthoniosbildes vollzogen sein. Wenn auch ein Überblick über die Darstellungen der Erichthoniosgeburt vom melischen Relief bis zum Chiusiner Krater nicht mit Notwendigkeit auf eine autoritative Formulierung der Scene in perikleischer Zeit führt, und wenn auch die konkreten Beziehungen, die Robert früher (Marathonschlacht 75) zwischen der Berliner Schale und dem *ἑρὸς λόγος* des Hephaisteion aufgedeckt zu haben glaubte, sich so nicht aufrecht erhalten lassen (Robert, Mon. d. Linc. IX 27), geschweige denn, daß der Sauersehe Theseiongiebel ein Monument sei, mit dem man rechnen könnte, so hat trotzdem die Annahme eines in perikleischer

1) Ich will nicht unterlassen zu bemerken, daß ich es für ausgeschlossen halte, daß etwa der Vasenmaler von sich aus diesen Schritt vollzogen hätte: ohne maßgebende Vorlage der großen Kunst würde er vielmehr so zu dem voranliegenden stehen wie der Herakleskrater in Villa Papa Giulio (Abb. 4) zu den Darstellungen der Scene von 480 und 460 (Abb. 3 und S. 6).

Zeit entstandenen Erichthoniosgemäldes, das die Theseusscene in seine Typenbahn zwang, viel für sich.

* * *

Fassen wir kurz das Ergebnis unserer Untersuchung zusammen: indem wir das wechselnde Verhältnis der Theseusscene zu einer bildlichen Tradition beobachteten, konnten wir zunächst gegen die Verknüpfung des Mikonischen Gemäldes mit dem Bologneser Krater, der einzig und allein unter allen Vasen die Heraklestypik verläßt und einer neuen fremden folgt, den Einwand erheben, daß die andern Vasenbilder, die hinter das Mikonische Theseiongemälde fallen, gänzlich unbeeinflußt durch den angeblich 474/3 von Mikon vollzogenen Typenwechsel noch in der Heraklestradition verbleiben.

Es stellte sich des ferneren als wahrscheinlich heraus, daß ein Erichthoniosgemälde perikleischer Zeit auf die Monumentalvorlage des Theseuskraters einwirkte. Den exakten Beweis erbrachte uns die Untersuchung der kompositionell wichtigsten Figur des Kraters, des gelagerten Poseidon. Wir vermochten mit Hilfe des Londoner Göttersymposions die Erfindung des Motives einer Götterversammlung der großen Kunst aus der Zeit des Parthenonfrieses zuzuschreiben.

Es konvergierten schließlich alle Linien dahin: Der Krater von Bologna hängt in seiner Hauptgruppe von einem Theseusbilde der großen Malerei um 430 ab. Wenn wir oben S. 14 das Verhältnis des Camariner zu unserm Krater richtig ausdeuteten, so läge es nahe sich die Ariadnescene und „Theseus auf dem Meeresgrunde“ in einem Zyklus als Pendants zu denken. Doch überschreiten wir hiermit schon die Grenzen des wißbaren. Jene Tatsache aber erscheint mir als ein realer Gewinn, der auch den trösten mag, der dem nun verlorenen Mikonbilde nachtrauert.

104 13 |

* * *

Excurs.

Zum Pariser Argonautenkrater FR 108.

Kürzlich hat M. Heinemann, Die landschaftlichen Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot S. 99 ff. versucht, den Argonautenkrater von Orvieto der geschlossenen Masse der übrigen „polygnotisch-mikonischen“ Vasen als einzigen Vertreter einer älteren Richtung, als ein Beispiel polygnotischer Komposition vor Polygnots Auftreten in Attika, das Werk eines älteren mit Polygnot nach Athen gekommenen Meisters zu erweisen. Mir scheint dieser Nachweis nicht erbracht zu sein.

Ganz abgesehen davon, daß sich der Krater dem allgemeinen stilistischen Eindruck nach nicht vor 460 datieren läßt, sind auch H.s Argumente im einzelnen nicht stichhaltig. Ich will mich hier damit begnügen, ihr Hauptargument zu widerlegen. Ihre Beobachtung, daß bei den männlichen Akten der Hauptseite des Kraters der gerade Bauchmuskel durch drei Inskriptionen in vier [„drei“ auf S. 101 ist Druckfehler] Abschnitte zerlegt wird, besteht zu Recht, aber die Schlüsse, die H. daraus zieht, sind hinfällig. Der Maler ist in diesem Punkt nicht einmal konsequent, denn beim Apollo der Rückseite (Mon. d. J. XI 40; FR Text II 251) sind nur zwei Inskriptionen angegeben und Zweifel an der Treue der Reproduktion sind ungegründet, da von der Bauchmuskulatur des liegenden Niobiden genug sichtbar ist, um sagen zu können, daß auch er nur 2 Inskriptionen hat. Der Wert dieser Beobachtung als eines Zeit- und Stilkriteriums wird m. E. zunächst schon dadurch gemindert, daß ja doch hier der Archaismus, wenn er drei Zwischensehnen gibt, der Natur näher steht als die klassische Kunst, die das Maß der Naturbeobachtung künstlich, gegen die Natur, reduziert (s. über die Anatomie des geraden Bauchmuskels Kollmann, Plastische Anatomie³ 1910, 224 und 365). Des weiteren ist in der Vasenmalerei vom schwarzfigurigen bis in die letzten Jahre des V. Jahrhunderts die Vierteilung des musculus rectus abdominis keineswegs so selten, wie Heinemann mit Furtwängler FR Text I 17 annimmt. Da auch Déonna, les Apollons archaïques 76 das Parallelmaterial der Vasen nur sehr obenhin traktiert hat, wird es von Nutzen sein, wenn ich hier das, was mir im Augenblick zur Hand ist, gebe.

Wenn ich recht sehe, hat die jonische Malerei dies anatomische Detail des männlichen Leibes früher als die attische zur Darstellung gebracht.

Kyrenaesch. Schale des Museo Etrusco Vaticano Helbig II 341, 1298 abg. Gerhard A. V. 86; W. V. D IX. Wie wenig wörtlich man die vier Inskriptionen des Prometheus nehmen darf, beweisen am besten die sieben langen Linien, die ihnen am Rückenkontur nach Richtung und Masse ungefähr das ornamentale Gleichgewicht zu halten bestimmt sind und die Sägemuskeln bedeuten sollen! Für deren Darstellung vgl. den rechten Tänzer auf der Kyrenaesch. Schale AZ 39 1881, Taf. 13, 4. Bei dem Kentauren, den auf dem Deinos ebendort Taf. 11, 1 (abgerollt 12, 1) Herakles anpackt, soll der Linienkomplex an gleicher Stelle wohl eher die Behaarung geben. Man vergleiche übrigens die Tiermuskulatur auf kyrenaesch. Vasen, die nicht minder ideographisch und abstrakt ist. Die reichliche Angabe von Muskulatur innerhalb dieser Vasengattung hatte schon Puchstein AZ 39 1881, 247 hervorgehoben.

Unbestimmt jonisch. Amphora in Corneto. Phot. Moscioni 8646. S. Zahn, BPhW 1902, 1261 und 1910, 907. Zwischen zwei sitzenden Löwen hockt in Vorderansicht ein Silen, auf dessen Bauch vier Inskriptionen deutlich zu erkennen sind; zwei von ihnen sitzen völlig unsinnig unterhalb des Nabels¹⁾.

Inseljonisch. Gigantomachieamphora aus Caere im Louvre Mon. d. J. VI/VII, LXXVIII, die man auf Grund der Inschriften nach Keos zu weisen pflegt (Kretschmer, Die griech. Vaseninschr. 59); eine östlichere Ansetzung schlug ich vor (Der Blitz in der orient. u. griech. Kunst 15, 4). Der Gigant Polybotes weist vier Inskriptionen auf. — Phineusschale FR Taf. 41 und Text I, 216, 217: die Silene haben zwei, drei und vier Zwischensehnen.

Chalkidisch. Amphora Hope in Deepdene Mon. d. J. I, LI: der von vorn gezeichnete Muskelpanzer des Aias zeigt vier Zwischensehnen. Ganz entsprechend die Panzer zweier Krieger auf der chalkidischen Hydria der Sammlung Faina in Orvieto, die ich nur aus einer Photographie von L. Armoni Raffaelli in Orvieto kenne.

In Attika scheint sich die Angabe der Inskriptionen, wenn ich nichts übersehe, erst seit dem Einsetzen des rotfigurigen Stiles zu finden. Wenigstens gehören all die Beispiele, die ich auf schwarzfigurigen Vasen fand, in die allerletzte Epoche des sf. Stiles, die den frühesten rf. Vasen gleichzeitig ist. Die signierten Beispiele rühren von Meistern her, von denen wir wissen, daß sie die alte und die neue Technik übten und die andern Beispiele erweisen sich durch sonstige stilistische Indizien aufs deutlichste als ebenso jung.

Andokides: Amphora in München, Jahn 388, FR Taf. 4.

Pamphaios: Hydria in London B 300, W. V. D VI.

Nikosthenes: Schale AZ 43 1885, Taf. 16, 1; Roscher, ML s. v. Mainaden 2260, Fig. 2; Déonna a. a. O. Taf. IV, fig. 94.

Spätsf. Schale London B 426, Mon. d. J. IX, X.

1) S. auch die archaisch-jonischen Gemmen bei Furtwängler Taf. VI, 36, 38; VIII, 4, die den m. rect. abd. vierfach und fünffach gliedern.

Spätsf. panathenaeische Amphoren in London B 134, JHS I, VIII und in Leyden, Mon. d. J. I, XXII (Reinach rép. I, 69, 8) Gesamtansicht, AZ 39 1881, Taf. 9 (s. auch Mon. d. J. X, XLVIII n): der *ἀκοντιστής* hat sechs Inskriptionen!

Spätsf. Amphora München Jahn 153, Ed. Schmidt, Der Knielauf 276 (attisch-chalkidisch Loeschkescher Terminologie): auch hier sechs Inskriptionen!

Spätsf. Hydria Berlin Furtw. 1890¹⁾. Drei Zwischensehnen bei dem zurückschauenden Mann rechts von der Kline.

Nebenbei sei an dieser Stelle auch bemerkt, daß auf dem rf. etruskischen Glockenkrater verballhornten schönen Stiles Micali, monum. ined. XXXVII, 3 alle Akte vier ganz schematisch gezeichnete Inskriptionen haben: das ist das typische Zusammentreffen von Archaismus und Barbarenkunst.

Strengf. 2 Kannen der Sammlung Czartoryski, de Witte Taf. XXIII und XXIV. Ich reihe sie ohne weiteres der attischen rf. Malerei ein, entgegen den Ausführungen Heinemanns 102, die in ihnen auf Grund unattischer Körperbildung, weitgehendster Verkürzung, sowie eines besonderen Motivs der Bewegung das Werk von Joniern, die in athenischen Werkstätten arbeiten, erkennt und hier die unattischen Tendenzen, die in Reife und Vollendung auf dem Argonautenkrater erscheinen, vorgebildet sieht. Die Kannen sind m. E. nicht jonischer als es eben die gesamte attische Kunst zur Pisistratidenzeit und insbesondere die frühf. Malerei ist. So sicher die Beischriften auf de Witte XXIV jonisch sind, so wenig halte ich es für richtig, die beiden Vasen in dem Sinne wie H. für jonisch zu erklären, sie mit solcher Schärfe aus der Masse des rf. herauszuheben und von ihnen besondere Linien der Verbindung zum Argonautenkrater zu ziehen. Man wird ihrer historischen Stellung gerechter, wenn man in ihnen besonders typische und extreme Vertreter der eben überhaupt sehr stark jonisierenden frühf. attischen Kunst sieht.

Im einzelnen: das Motiv, daß das vordere Bein des *ἀκοντιστής* im Sprunge gehoben ist und den Unterleib verdeckt, scheint — nach publiziertem Material zu urteilen — analogielos zu sein, sowohl in attischer wie in jonischer Kunst. Warum soll diese Eigenheit aber jonisch sein? Übrigens steht ein solches Laufmotiv wie etwa auf der Schale mit *Χαιρέστρατος καλός* der Sammlung Bourguignon, die Hartwig, Meist. XIX im Werke des Duris gibt, im Prinzip nahe genug, um wenigstens als entfernte Analogie genannt zu werden. — Daß sich die Verteilung des geraden Bauchmuskels nicht mit H. als Kriterium für Jonismus des Stils verwerten läßt, folgt aus alle dem, was ich hier sonst an attischen Beispielen beibringe. Wohl aber ist zu sagen, daß eine verhältnismäßig so richtige und detaillierte Wiedergabe der Bauchmuskulatur etwas ganz anderes ist als das rein erinnerungsbildliche Schema des Archaismus, und dieser große Fortschritt in der Beobachtung der Natur wird dadurch kaum geringer, daß der Nabel und die unterste Inskription viel zu tief sitzen und die sechs Felder der

1) Die von vorn gezeichnete auf der Kline sitzende Frau ist bei Delbrueck, Beiträge zur Kenntnis der Linienperspektive 25 nachzutragen.

oberen Rectuspartie ganz schematisch wie Kreise gezeichnet sind. Übrigens ist zu der sonderbaren punktierenden Behandlungsweise der Pubes auf die Berliner Hydria F. 2174 zu verweisen, die, wie Furtwängler im Katalog bemerkte, nach Stil und Technik hart an der Grenze des sf. steht: da ist bei dem linken Silen die Behaarung an Pubes und auf dem obliquus ganz entsprechend wiedergegeben¹⁾.

Frühf. Hydria Berlin 2174: vier Inskriptionen bei dem linken Silen.

Euphronios I. Epoche: Hartwig Meistersch. Taf. VIII, XII (Innenbilder).

Hieron: W. V. A 8 Demophon hat drei, Akamas zwei Zwischensehnen.

Krater in Corneto: Phot. Moscioni 8644; Heinemann 100.

Meister mit dem Kahlkopf: Hartwig XLIII.

Onesimos: Hartwig LXII, 2.

Phintias: Amphora im Louvre, FR 112, der Speerschleuderer; über die Bildung des Brustmuskels s. Text II, 275.

Hydria in London E 176 Mon. ant. d. Linc. IX 1899, 22, Fig. 4. (Robert.)

Polygotisch: Formandinos FR 58²⁾ (um 440 v. Chr.): Theseus.

Schöner Stil: selbst noch auf der Gigantomachie von Melos im Louvre FR 96 finden sich drei Zwischensehnen bei dem Poseidon, beim Eros auf dem rechten Pferd vor dem Wagen des Ares und bei dem bärtigen Giganten, der durch das Terrain halb verdeckt vor ihm zurückweicht.

Man mag das eine oder andere der hier aufgeführten Beispiele anzweifeln, es bleiben genug sichere Fälle übrig, die dartun, daß der Maler des Orvietaner Kraters sich mit seinen männlichen Akten durchaus in attische Zeichengewohnheit einreihet.

1) Später verwendet Hieron noch das gleiche Verfahren zur Andeutung von Brust- und Bauchbehaarung auf WV A 5 und 8. Es ist das im Grunde ein Überbleibsel sf. Technik.

2) Heinemann 101, Anm. 3 zitiert die Vase wegen der seit Polygot häufigen Form des Bogens in der Hand von Theseus Gegnerin. Ein verkanntes Beispiel dieser Form — den Hinweis verdanke ich Herrn stud. Waschmann — auf dem Ruveser Amazonomachiekrater in Neapel FR 26—28, auf Tafel 26/27 in der linken Hand der ins Knie sinkenden Amazone im bunten persischen Gewande. Furtwängler Text I 127 deutet irrtümlich: „Streitaxt“. Die leise Krümmung des Bogens ist sichtbar, auch sprechen die beiden Striche zur Seite der Hand dafür, die mangelhafte Perspektive und das Fehlen der Sehne nicht dagegen: s. das zitierte Beispiel auf FR 58.

Verzeichnis der Abbildungen.

- Tafel I 1) Schale des Euphronios nach FR Taf. 5.
2) Krater aus Girgenti nach Mon. d. J. I, LII.
- Tafel II 3) Krater in Palermo nach AZ XXVIII 1870 Taf. 33.
4) Krater von Falerii nach FR Taf. 20.
- Tafel III 5) Amphora Tricase nach RM IX 1894 Taf. VIII.
6) Stamnos des Louvre nach Annali XXXI 1859 tav. d'agg. G.
- Tafel IV 7) Krater von Bologna nach Hermes XXXIII 1898, 135.
8) Krater von Camarina nach Mon. ant. d. Lincei XIV tav. I.
- Tafel V 9) Innenbild der Londoner Bankettschale E 82 nach neuer Aufnahme.
10) Heroenrelief in Athen nach Svoronos, Nat. Mus. Taf. 83.
- Tafel VI 11) Außenbilder der zu Abb. 9 genannten Schale nach neuen Aufnahmen.



7



8



9



10

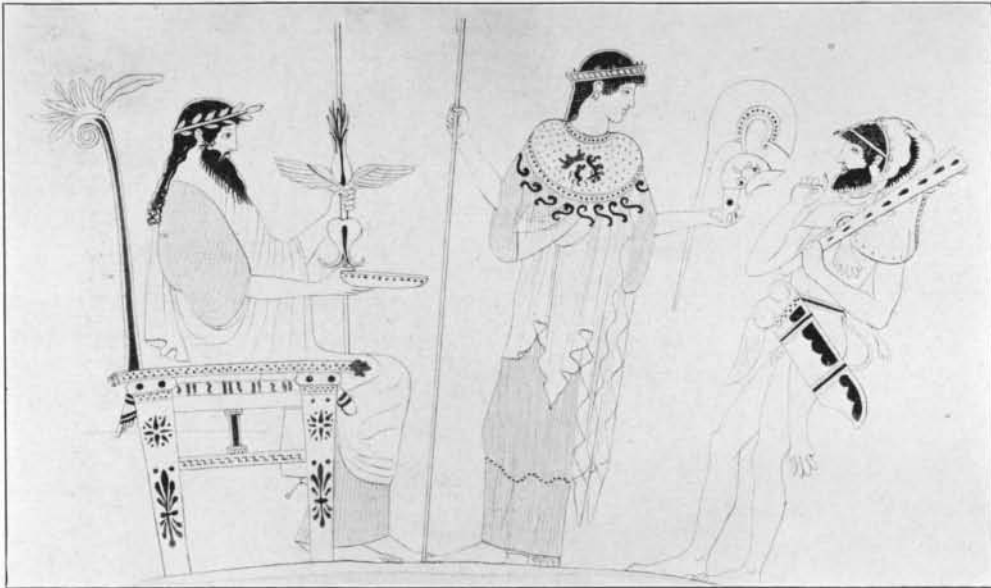




1



2



3



4



5



6