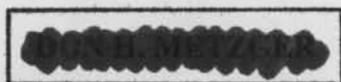


ZUR ZEITBESTIMMUNG
DER STRENGROTFIGURIGEN
VASENMALEREI UND DER
GLEICHZEITIGEN PLASTIK

BEITRÄGE

VON

ERNST LANGLOTZ



1920

VERLAG E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

Bibliothèque Maison de l'Orient



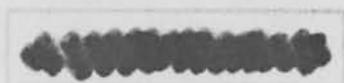
140448

ZUR ZEITBESTIMMUNG
DER STRENGROTFIGURIGEN
VASENMALEREI UND DER
GLEICHZEITIGEN PLASTIK

BEITRÄGE

Alle Rechte vorbehalten

ERNST LANGLOTT



1830
VERLAG E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

FRANZ STUDNICZKA

AM XIV. AUGUST MDCCCCXX

ZUGEEIGNET

Vorbemerkung.

Im Winter des laufenden Jahres lag diese Arbeit der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig als Doktorschrift vor. Ursprünglich bildete sie einen Abschnitt einer Untersuchung über einige Maler des frührotfigurigen Stils, der dank freundlicher Anregung meines hochverehrten Lehrers Franz Studniczka, zu einer gesonderten Abhandlung erwuchs. Erst nach deren Abschluß erfuhr ich, daß Gottfried von Lücken eine ähnliche Arbeit vollendet hatte, die demnächst im XXXXIV. Bande der Athenischen Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts erscheinen wird. Bei Abfassung der Arbeit haben mich eine große Anzahl Herren durch Auskunft, Beschaffung von Photographien und Vergünstigung beim Besuche von Sammlungen auf das liebenswertigste unterstützt. Besonders den Herren P. Arndt, J. Bankó, H. Bulle, E. Buschor, L. Curtius, H. Dragendorff, F. v. Duhn, P. Herrmann, A. Preyss, C. Robert, J. Sieveking, J. Six, C. Watzinger, F. Winter, P. Wolters und R. Zahn sei an dieser Stelle nochmals herzlichst gedankt. Herr Geheimrat Professor Dr. C. Robert hatte die große Güte mir die Veröffentlichung der Panathenäischen Preisvase in Halle zu gestatten. Zu tiefster Dankbarkeit aber fühle ich mich Herrn Professor Dr. F. Studniczka verpflichtet für das unermüdliche Interesse, mit dem er den Gang meiner Studien begleitet und diese Arbeit allzeit durch Rat und Tat gefördert hat.

Inhalt.

	Seite
Einleitung	3
I. Der schwarzfigurige Stil	
Die Burgon- und die Klitiasvase	9
Die Meister des reifschwarzfigurigen Stils und ihr Verhältnis zu den Ephesischen columnae caelatae	12
Taleides und Timagoras	16
II. Der Fries des Siphnierschatzhauses und die An- fänge der rotfigurigen Vasenmalerei	
Entstehungszeit und Zugehörigkeit der Friese	17
Verhältnis zu den Vasenbildern	20
Ergebnis	23
III. Andokides	
Die zeitliche Abfolge der Andokidesvasen	23
Die Herkunft des Andokidesmalers	27
Das Aufkommen des ionischen Chitons	28
IV. Die Maler des Epiktetischen Kreises	
Oltos und Epiktet	32
Das Verhältnis der Vasenbilder zu dem marmornen Gigantengiebel der Akropolis	34
Gewandstilisierungen der frührotfigurigen Vasenmalerei	36
Die Metopen aus Selinus und der Megarergiebel	37
V. Anhaltspunkte zur Datierung der rotfigurigen Vasenmalerei	
Die rotfigurige Schale aus dem Marathontumulus	38
Anakreon	41
Die Lieblingsinschriften	43
VI. Einzelne Lieblingsnamen	
Leagros	48
Hipparchos	54
Miltiades	58
Stesagoras	60
Das Ergebnis für die Vasen des Euphronios, Euthymides und Phintias	61

	Seite
VII. Marmorwerke der Leagroszeit	
Das Stelenbruchstück aus Sunion	64
Die Aristionstele	65
Die Lyseastele	67
Der Theseustorso der Burg	68
Der Kopf des Akropolis Mus. nr. 663 und der Kopf Barracco . .	68
Das Athenerschatzhaus in Delphi	69
Der Apollotempel in Delphi	79
VIII. Die Vasenbilder der Zeit des Lieblings Panaitios	
Der neue Gewandstil	83
Beginn der Tätigkeit des Brygos, Duris und Hieron	84
Marmorwerke der Panaitioszeit	
Die „wagenbesteigende Frau“	87
Das Töpferrelief	92
Ein delischer Jünglingstorso	93
Charakterisierung des Stils der Panaitiosvasen	94
IX. Zur Zeitbestimmung des entwickelten strengrotfigurigen Stiles	
Die Euthydikoskore und eine Statuette der Burg	97
Der Perserschutt	98
Das Damareteion	100
Die Tyrannenmördergruppe	103
Der Kritiosknabe	105
Gewandstilisierungen auf den verglichenen Vasenbildern	107
Ergebnis für die reifsten Vasen des Brygos Duris Euphronios und Hieron	109
Die Spätwerke des Epiktet	110
Rückblick	115
Übersichtstabelle	117

Einleitung.

Die Zeitbestimmung der frührotfigurigen Vasenmalerei konnte mit Aussicht auf Erfolg erst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Angriff genommen werden, als Denkmäler archaischer Zeit in immer größerer Anzahl dem Boden entstiegen und ungefähr datierte Funde, wie auf der Akropolis Athens oder in dem Grabhügel der bei Marathon Gefallenen den Beweis erbracht hatten, daß die Anfänge der rotfigurigen Malweise den Perserkriegen vorausliegen¹⁾. Dies hatte schon Ludwig Roß um die Mitte des letzten Jahrhunderts aus einem zwischen dem Parthenon und der kimonischen Mauer im Brandschutt gefundenen rotfigurigen Teller spätstrengen Stils erschlossen, der selbst deutliche Brandspuren aufweist, und also wohl bei dem großen Burgbrand 480 zu Schaden gekommen war²⁾. Diese richtige Folgerung fand nicht die gebührende Beachtung; erst als die neuen und umfangreicheren Grabungen der achtziger Jahre aus den von der Zerstörung durch die Perser herrührenden Schuttmassen rotfigurige Vasenbruchstücke in beträchtlichen Mengen ans Licht brachten, wurden die Anfänge der rotfigurigen Malweise allgemein vor die Perserkatastrophe angesetzt³⁾. War somit ein Anhaltspunkt gewonnen, so galt es Beginn und Entwicklungsstadien des Stiles zeitlich festzulegen. Eine Handhabe hierzu boten die auf Vasen häufig vorkommenden mit *καλός* verbundenen Eigennamen⁴⁾, seitdem Studniczka einige davon mit bekannten Athenern identifiziert hatte⁵⁾. In deren Lebenszeit waren die betreffenden Gefäße also entstanden; Studniczka rückte die Anfänge der rotfigurigen Maltechnik daraufhin bis in die Peisistratidenzeit hinauf. Daß man diesen richtigen Ansatz aufgab und die rotfigurigen Vasen

¹⁾ Die Zusammenstellung der Literatur findet sich bei Pottier catalogue des vases du Louvre III 708, 817 und Perrot hist. de l'art antique X 338 f., außerdem ist noch Katterfeld, griech. Metopen 73 und Buschor, gr. Vasenmal.² bes. 148 zu nennen.

²⁾ L. Roß, Arch. Aufs. I 140 Tf. 10.

³⁾ Vgl. Jahrb. VIII 1893 Anz. 13 (B. Graef).

⁴⁾ Klein, Vasen mit Lieblingsnamen², Leipzig 1898.

⁵⁾ Jahrb. II 1887, 159 (Studniczka).

wieder etwas später datierte¹⁾, verschuldete die genauer als möglich festgelegte Zeitbestimmung einiger Lieblingsinschriften auf Grund der von Hartwig und Hauser vertretenen Annahme, das Schönheitslob sei ausschließlich päderastisch gemeint und könne deshalb einem Griechen nicht länger als ein Jahrzehnt gespendet worden sein²⁾. Maßgebend für die nun einsetzende Spätdatierung war besonders der Liebling Leagros, in dem Studniczka den 465 als Strategen gefallenen Sohn des Glaukon erkannt hatte. Allein auf Vermutungen bauend, setzten Helbig³⁾ und Klein⁴⁾ des Leagros Jugend und damit die ihn feiernden Vasen um 490, Hartwig⁵⁾ um 500 und Furtwängler um 510 an⁶⁾. Es wird später der Versuch unternommen werden zur Vermeidung so unsicherer Ergebnisse neue Grundlagen für die Verwertung von Lieblingsnamen zu finden (S. 43). Hier sei nur darauf hingewiesen, wie die Vasen selbst den Beweis erbringen, daß die *καλός*zeit eines Atheners länger als etwa ein Jahrzehnt währen konnte. Denn eine noch recht altertümliche Pyxis von der Akropolis, wohl eine der frühesten Arbeiten aus der Werkstatt des Hieron, feiert einen Hippodamas⁷⁾. Ihrem zierlichen Stil zufolge ist sie zeitlich etwa den Vasen mit den Lieblingsnamen Athenodot und Panaitios zur Seite zu stellen und, wie später zu begründen versucht wird, um 500 bemalt (S. 86). Der Name Hippodamas begegnet aber auch noch auf den Schalen aus der Spätzeit des Duris. Die eine in Chicago mit Artemis kann wegen des fast geradlinig verlaufenden Chitonsaumes und der erst bei Hermonax häufigen Gewandstilisierung kaum vor dem dritten Jahrzehnt des 5. Jahrhunderts entstanden sein (S. 108)⁸⁾. Die frühesten und spätesten Hippodamasvasen trennt demnach ein Zeitraum von 20—25 Jahren; überhaupt gehören alle Hippodamasschalen des Duris einer späteren Zeit

¹⁾ Klein, Lieblingsnamen² 26 f. Griech. Kunstgesch. I 293.

²⁾ Jahrb. IV 1889 Anz. 120 r. Hartwig, Meistersch. 7. Hauser in Berl. phil. Woch. 1900, 1276.

³⁾ Mélanges d'arch. et d'hist. IX 20.

⁴⁾ Lieblingsnamen² 30.

⁵⁾ Meistersch. 3.

⁶⁾ Jahrb. VI 1891 Anz. 70. Berl. phil. Woch. 1894, 109.

⁷⁾ Journ. of hell. stud. XIV 1894 pl. 3, a (Richards). Beazley, vases in America 106, Nr. 108.

⁸⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 67, 1, 2. Klein, Lieblingsnamen² 104 fig. 27. Vgl. Pauly-Wissowa VIII 1724 (Leonard).

an als die des Hieron. An der Identität des von beiden Meistern Griekenese zu zweifeln, liegt kaum ein Grund vor, da die beiden signierten Durisschalen¹⁾ und die Parisschale des Hieron²⁾ zwischen den frühesten und spätesten Hippodamasschalen die Brücke schlagen.

Man folgt jetzt allgemein der von Furtwängler mehr aus allgemeinen Erwägungen, als auf Grund genauer Feststellungen vorgeschlagenen Datierung der Leagrosvasen in die Zeit um 510³⁾. Von diesem Punkt ausgehend rückte Furtwängler die Anfänge der rotfigurigen Technik schätzungsweise in das drittletzte Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts hinauf. Beide Ansätze, die heute mit Ausnahme von Klein⁴⁾ völlig anerkannt sind, wird die folgende Untersuchung näher zu begründen versuchen.

Die Fundstätten, denen die Vasenchronologie wichtige Anhaltspunkte verdankt, sind bereits genannt. Allein, zu einem genauen Zeitansatz einer bestimmten Entwicklungsstufe können sie nur in beschränktem Maße dienen. Denn die verschiedenen Zeiten angehörenden Schichten des „Perserschutts“ sind nicht sorgsam genug auseinandergehalten worden⁵⁾, und die reifsten Stücke, die sicher einer nur von den Persern Zerstörten bergenden Schicht angehören, harren noch der Veröffentlichung. Die Vasenfunde aus der 494 zerstörten Altstadt Milets können gleichfalls die Vasenchronologie noch nicht wesentlich fördern, da nur bekannt geworden ist, daß sich darunter auch eine schwarzfigurige Leagrosschale befindet, die aber nur die kaum noch bezweifelte Tatsache bestätigt, daß die Vasenmaler schon vor 494 die Schönheit des Leagros priesen⁶⁾. Dagegen wird eine genauere Durchverglei chung des einzigen im Marathontumulus gefundenen rotfigurigen Schalenbruchstückes für die Datierung einige unverächtliche Anhaltspunkte erbringen (S. 38).

Eine dritte Möglichkeit, die Entwicklungsstadien der Vasenmalerei zeitlich festzulegen, bietet die Vergleichung mit datierten Denkmälern

¹⁾ F. R. 136; Wien. Vorl. VI 8 a b.

²⁾ Wien. Vorl. A 5.

³⁾ Berl. phil. Woch. 1894, 109 (Furtwängler). Buschor, Vasenmal. ² 148.

⁴⁾ Gr. Kunstgesch. I 293. Jahrb. XXXIII 1918, 11 Anm. 1.

⁵⁾ Furtwängler, Aegina 353.

⁶⁾ Abhandlungen der preuß. Akad. Berlin 1911. Th. Wiegand, VII. vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Milet. Buschor, Vasenmal. ² 148.

der Plastik, auf die sich die folgende Untersuchung im wesentlichen aufbauen soll. Es sind dies die von Kroisos sicher in der Zeit seiner Königsherrschaft (560—546) gestifteten reliefgeschmückten Säulen des Ephesischen Artemistempels, der Fries des um 525 erbauten Schatzhauses der Siphnier in Delphi und die um 477 neu errichtete Gruppe der Tyrannenmörder. Dazu kommen noch die frühen Vasen des Euphronios, die auf Grund einer sicherer begründeten Datierung des Leagros rund zwischen 510—505 festgelegt werden können. Zwischen diese Fixpunkte ist die Entwicklung der rotfigurigen Vasenmalerei einzuordnen.

Eine hauptsächlich auf Vergleichen zwischen Plastik und Malerei beruhende Vasenchronologie hat zunächst als Voraussetzung, daß sich die Entwicklung auf beiden Gebieten nicht nur einheitlich, sondern auch gleichzeitig vollzog. Danach wäre es, um ein Beispiel zu nennen, ausgeschlossen, daß Euphronios 10 Jahre nach seinem Antaioskrater noch genau in der gleichen Weise gemalt hätte. Bei keinem begabten Vasenmaler frührotfigurigen Stils ist ein solches Verharren bei einmal gefundenen Stilisierungen zu belegen, vielmehr läßt sich bei allen Meistern, von denen eine größere Anzahl Werke erhalten ist, wie dem Andokidesmaler, Skythes oder Duris, eine stete Weiterentwicklung aufzeigen. Überhaupt pflegt in Zeiten eines regen Kunstschaffens, in denen Stil nicht ein Erlerntes oder Nachgeahmtes ist, eine Grenze zwischen Handwerk und großer Kunst kaum zu bestehen. Die Handwerker überkommen die Stilisierungen der großen Kunst dann nicht als tote Formeln, sondern nehmen, von demselben sich wandelnden Formgefühl wie die großen Künstler beherrscht, ihrerseits an der Gestaltung der Form selbsttätig Anteil, wie es ja gerade die rotfigurigen Vasenbilder so eindringlich vor Augen führen. Minder begabte Maler, die den feinsten Äußerungen des neuen Stils in der Komposition und vor allem in der Zeichnung des Kopfes nicht mehr Ausdruck verleihen können, suchen fast immer wenigstens dort, wo jenem zu folgen am leichtesten ist, in der Wiedergabe des Gewandes, mit dem Zeitstil gleichen Schritt zu halten.

Nicht gilt dies für die Manieristen, eine kleine, erst am Ende der strengrotfigurigen Vasenmalerei nach den Perserkriegen auftretende Malergruppe, die, an bezeichnenden Einzelheiten ihres späten Stils deutlich erkennbar, die neuen Formen mit den zierlichsten der Vergangenheit seltsam verquicken. Vor allem einige, den Vasenbildern vom Ende des

vollständig
gelesen

6. Jhs. eigentümliche Stilisierungen, wie die breiten Mittelfalten der Chitone, die zierlich gefältelten Chitonärmel u. a. mehr, treten damals plötzlich wieder auf, um mit diesen Manieristen bald wieder zu verschwinden (S. 108). Bei der Vergleichung der Plastik mit Vasenbildern werden diese archaisierenden Maler von den wirklich archaischen zu trennen sein.

Eine weitere Voraussetzung dieser Untersuchung ist die ungefähre Gleichmäßigkeit der Stilentwicklung in räumlich getrennten Werkstätten, wie beispielsweise in der des Siphnierschatzhauses und in Athen. Diese bis jetzt unbeweisbare Annahme gewinnt aber an Wahrscheinlichkeit, wenn man die nahen kulturellen Beziehungen Athens namentlich zu den Inseln und den regen Import von Kunstwerken, wie ihn vor allem die Funde auf der Akropolis vor Augen führen, in Erwägung zieht.

Nicht immer ergeben sich weitgehende Übereinstimmungen zwischen der Plastik und Vasenmalerei, die sich vielleicht etwas enger verknüpfen ließen, wäre nicht die gleichzeitige Tafelmalerei verloren. Meist werden nur Einzelheiten der Formgebung eine Parallelisierung gestatten; am entscheidendsten die sich in Plastik und Malerei ähnlich weiterentwickelnde Stilisierung des Gewandes. Dabei müssen zur schärferen Erfassung des Gemeinsamen hüben und drüben die einzelnen Entwicklungsstadien etwas schärfer hervorgehoben werden, als es vielleicht der tatsächlichen Entwicklung entspricht.

Ganz genaue Zeitansätze sind von einer solchen Bestimmungsweise natürlich auch nicht zu erwarten; doch wird es immerhin möglich sein die Höhepunkte des rotfigurigen Stils sicherer als bisher und auf kurz befristete Zeiträume festzulegen. Ausserdem wird dieses Aufzeigen analoger Erscheinungen zu einer richtiggestellten Einordnung einzelner Skulpturen verhelfen, und die oft mehr als jahrzehntelange Tätigkeit der Maler in ihren einzelnen kurzen Entwicklungsstadien veranschaulichen, wodurch wiederum die Entwicklung des attischen archaischen Stiles an Deutlichkeit gewinnt.

I. Der schwarzfigurige Stil.

Um einen Ausgangspunkt für die Beurteilung der frührotfigurigen Vasenmalerei zu gewinnen, seien auch die entwickelten Vasen des schwarzfigurigen Stiles in die Untersuchung einbezogen.

Die Bur-
gon- und
die Klitias-
vase.

Die Burgonamphora in London, die älteste der erhaltenen Panathenäischen Preisamphoren¹⁾, wird wohl mit Recht mit dem Einsetzungsjahr der großen Panathenäen 566 in Verbindung gebracht²⁾, wenn auch die Überlieferung weder die damals erfolgte Stiftung dieses Kampfprieses noch dessen ausschließliche Verteilung an den großen Panathenäen berichtet. Denn die nur wenig jüngere Panathenäische Amphora in Halle ist sicher nach 566 entstanden³⁾, da das Wettläuferbild der Rückseite die in diesem Jahre zuerst an den Panathenäen abgehaltenen gymnischen Agone voraussetzt⁴⁾. Die nur wenig spätere Entstehungszeit dieser Amphora gegenüber der Burgonvase beweist außer der fast gleich gedungenen, von den nächst jüngeren sich deutlich unterscheidenden Gefäßform, vor allem der Kopf des Wagenlenkers, der dem des unbärtigen Wettläufers verwandt ist (Taf. I₁).

Suchen wir die Stellung der Halleschen Amphora in der schwarzfigurigen Vasenmalerei zu bestimmen, so verrät jene ihre Zugehörigkeit zu der den Meistern Amasis und Exekias vorausliegenden Stilstufe durch ihre größere Buntheit und die abweichenden Kopfotypen⁵⁾. So ist die untere Gewandhälfte der Göttin auf der Preisvase bis auf den rotgemusterten Mittelstreif mit Deckrot bemalt, ebenso wie Kopfhaar, Bart und Brustwarzenringe der Wettläufer. Später geben die Maler immer

¹⁾ London B 130 Mon. dell' Inst. X 48 i, k; v. Brauchitsch, Panathen. Preisamphoren 7, 79.

²⁾ Didymus aus Pherekydes bei Markellinos vita Thucydidis 3; v. Brauchitsch 78; Ed. Meyer, Gesch. d. Alt. II § 413; Busolt, gr. Gesch. II 344.

³⁾ v. Brauchitsch S. 10 fig. 6; die Rückseite auf unserer Tafel I₁. Herr Geheimrat Robert hatte die große Güte mir die Veröffentlichung der Amphora zu gestatten, wofür ihm hier nochmals herzlichst gedankt sei.

⁴⁾ Euseb. Vers. Arm. u. Hieron Abr. 1451 = Ol. 53,3 = 566.

⁵⁾ Vgl. Wien. Vorl. 1888 V, VI; 1889 III, IV.

mehr die großen rotgemalten Gewandflächen auf und verwenden das Rot nur zur Andeutung der Falten. Nur einige frühe, den signierten zeitlich vorausliegende Amphoren des Amasis erinnern in der Färbung großer Gewandflächen noch an die ältere Zeit¹⁾. Auch in dem runden Kopftypus mit seiner fast geraden Stirnflucht scheidet sich unsere Amphora von den Köpfen des Amasis und Exekias, die die Nase stärker aus der Stirnflucht vorspringen lassen. Nur die frühe Gorgonenkanne des Amasis folgt auch hierin der älteren Zeichenmanier²⁾. Ähnlich verhält es sich mit der Wiedergabe des Kopf- und Barthaares, das beide jüngere Meister mit dem Gravierstift zeichnen, während sich die rote Bemalung nur auf ihren Frühwerken findet; aber auch da nicht am Bart- und Kopfhaar zugleich, sondern nur an einem von beiden³⁾.

Dagegen schließt sich unsere Amphora etwas älteren Vasen an, die sich um den Dinos des Lydos gruppieren⁴⁾. Hier begegnen alle an den jüngeren Gefäßen vermißten Merkmale. Zunächst die Bemalung des Bart- und Kopfhaares, wozu man den Berliner Kantharos mit der Waffnung Achills⁵⁾, ein fälschlich dem Amasis zugeschriebenes Kännchen⁶⁾ und die Knopfhenskelschalen in Berlin⁷⁾, Boston⁸⁾, Leyden⁹⁾ und München¹⁰⁾ vergleiche. Auch der Kopftypus mit der leise geschwellten Stirn, der wenig vorspringenden Nase und der aus kleinen nebeneinander gereihten Bogen bestehenden Begrenzung des Schläfenhaares findet sich hier ähnlich wieder, ebenso die bisweilen in halber Höhe des Rumpfes stehenden Brustwarzen. Alle Köpfe dieser Vasen unterscheiden sich von den späteren durch ihre Derbheit und Gedrungenheit, die sich am stärksten wohl an den Sirenen des Lydos und dem Wagenlenker der Burgonamphora äußert.

¹⁾ Adamek, unsign. Vasen des Amasis Tf. 1, 2 und S. 25 fig. 3.

²⁾ Wien. Vorl. 1889 IV₁.

³⁾ Exekias, Herakles' Löwen- und Geryoneuskampf Wien. Vorl. 1888 V 1, VI 3. Adamek 26 fig. 4.

⁴⁾ Graef, Vasen v. d. Akropolis I nr. 607 Tf. 33—35.

⁵⁾ Nr. 1737 Gerhard, Etr. u. Kamp. Vasenb. XIII 1—3.

⁶⁾ Adamek 40 fig. 15 = Jahrb. XVII 1902, 53 (Weizsäcker).

⁷⁾ Nr. 1672 unveröffentl.

⁸⁾ Phot. Coolidge 9652. Buschor, gr. Vasenmal. ² 128 fig. 92.

⁹⁾ Rijks Mus. Catalogus 61 nr. 10 Phot. d. Mus.

¹⁰⁾ Jahn 335 neue Nr. 2016 Phot. d. Mus.

Die Zeichnung des Gewandes bestätigt des weiteren die Zugehörigkeit unserer Amphora zu dieser Stilgruppe, auf der der Peplos wie auf dem oben genannten Kantharos oder einigen Bruchstücken von der Akropolis ganz rot gemalt¹⁾, oder in der Mitte von einem senkrechten, gemusterten Streifen wie auf der Françoisvase überzogen wird²⁾. Hier ist auch das mit alternierenden roten Rosetten und liegenden Kreuzen verzierte Schachbrettmuster am häufigsten anzutreffen, ebenso wie die über den Gürtel herabhängenden Kolpoi der Peploi, die auf späteren Vasen fehlen.

Die nahen Beziehungen der Françoisvase zu der Burgonamphora und somit auch zu der ihr nächst verwandten Amphora in Halle sind wiederholt betont worden³⁾. Doch dürfte der Klitiaskrater wohl älter sein, vor allem wegen der noch an Sophilos⁴⁾ erinnernden roten Gesichter und der etwas altertümlicheren Kopfformen, beispielsweise des wasserholenden Troers. In der Kenntnis der Anatomie steht Klitias ungefähr auf gleicher Stufe mit dem Maler der Amphora in Halle. Das Ohr zeichnet dieser zwar etwas schematischer als Klitias und die späteren Meister; am ähnlichsten finde ich es auf einem Bruchstück mit Ringern im Akropolismuseum⁵⁾. Immerhin wird der zeitliche Abstand jener beiden Gefäße nur unerheblich sein, da der merkwürdig spitze Schädel der Burgonathena nur wenigen, zeitlich zusammengehörigen Vasenbildern eigentümlich ist⁶⁾. Ob die Preisamphora in Halle von der ersten Feier der großen Panathenäen 566 stammt, ist nicht zu entscheiden; sie kann auch, falls Preisvasen nur an diesem penteterischen Fest verteilt wurden, für eines der folgenden Festjahre, 562 oder 558, gearbeitet sein. Die Françoisvase wird man demnach, wenn vielleicht auch nicht mit Hauser in den Anfang der Tyrannenzeit datieren⁷⁾, so doch, wie Buschor hervorhob, von den sechziger Jahren des 6. Jahrhunderts nicht abrücken können⁸⁾.

¹⁾ Graef I nr. 625 Tf. 38; 631 a Tf. 39.

²⁾ F. R. 1—3, 11, 13, vgl. Graef I nr. 594 b Tf. 24.

³⁾ v. Brauchitsch 79; Frickenhaus Tiryns I 109.

⁴⁾ Graef I Nr. 587 Tf. 26.

⁵⁾ Graef III Nr. 1492 Tf. 80.

⁶⁾ Graef I Nr. 594, 597 Tf. 24, F. R. 1—3, 11—13.

⁷⁾ F. R. III Text 70 Anm. 12.

⁸⁾ Buschor, gr. Vasenmal. 2 127.

Die Meister
des reif-
schwarz-
figurigen
Stils und
ihr Ver-
hältnis zu
den ephesi-
schen co-
lumnæ
caelatae.

Die Vasen des Amasis¹⁾ und Exekias²⁾ sind, wie schon hervorgehoben wurde, jünger als der Klitiaskrater und fordern zu einem Vergleich mit den reliefgeschmückten Säulen des ephesischen Artemistempels auf. Herodot berichtet, daß Kroisos die meisten davon geweiht habe³⁾, und da dessen Herrschaft nur von 560—546⁴⁾ oder 555—541⁵⁾ währte, wird man die columnæ caelatae rund um die Mitte des 6. Jahrhunderts ansetzen dürfen.

Von einem Säulenrelief ist der Unterkörper eines nach rechts hin schreitenden Mannes erhalten⁶⁾, der in einen doppelt gelegten Mantel gehüllt ist, dessen Säume in einer Kurve zum linken Arm hin ansteigen. Der Mantel bildet einige Falten, die auf dem unmittelbar am Körper anliegenden, etwas tiefer herabhängenden Teil aus flachen Mulden bestehen, während sie auf der darüber liegenden Schicht als Faltengrate mit geringem Relief zum Rücken hin verlaufen. Winter⁷⁾ hat diese Figur bereits mit der Frau der Berliner Caeretaner Hydria verglichen⁸⁾, um die Gleichzeitigkeit und stilistische Verwandtschaft beider Denkmäler darzutun. Aber auch auf attischen schwarzfigurigen Vasen sind ähnlich stilisierte Mantelfiguren nicht selten. Ein doppelt gelegter Mantel⁹⁾, wie auf dem Relief, kommt archaisch zwar nur auf einer schlecht abgebildeten attisch-schwarzfigurigen Amphora des Vatikans vor¹⁰⁾; sieht man aber von dieser Eigentümlichkeit der Tracht ab, so erweist sich der Tyndareos auf der Vatikanischen Amphora des Exekias dem Relief als nächst verwandt¹¹⁾. Man vergleiche das straffe Anschmiegen des Mantels an den Körper und die vielen die Figur schräg überschneidenden Falten-

¹⁾ Wien. Vorl. 1889 III, IV. Thieme-Becker, Künstlerlexikon I 378 (Sauer).

²⁾ Wien. Vorl. 1888 V, VI. Thieme-Becker XI 120 (Sauer).

³⁾ Herodot I 92.

⁴⁾ Vgl. Ed. Meyer, Gesch. d. Alt. I § 413, II § 470; Beloch, gr. Gesch. ² I 345, 372.

⁵⁾ Marm. Par. ed. Jacoby 171 ep. 42; Busolt, gr. Gesch. II 500; Dittenberger, Syll. ³ 6. (Hiller v. Gärtringen.)

⁶⁾ Hogarth, Excavations at Ephesos pl. 16, 1; Winter, Kunstgeschichte in Bildern = K. i. B. 203, 3.

⁷⁾ Jahrb. XV 1900, 83.

⁸⁾ Ant. Denkm. II 28.

⁹⁾ *διπλαξ* Homers, vgl. Studniczka, Beiträge zur altgr. Tracht 77.

¹⁰⁾ Mus. Greg. A II: 41, 1.

¹¹⁾ F. R. 132.

züge. Die Amphora ist also wohl nur unerheblich jünger als das ephesische Relief¹⁾; dasselbe gilt wohl auch für die gut vergleichbaren Figuren auf dem Untersatz aus dem Marathontumulus²⁾ und einer Amphora in Wien³⁾. Andere attische Vasenbilder mit vergleichbaren Mantelmännern entsprechen in der Gewanddrapierung der columna nicht so gut, werden ihr aber auch ungefähr gleichzeitig und somit um die Mitte des 6. Jahrhunderts entstanden sein⁴⁾. Damit sind leider die Vergleichsmöglichkeiten erschöpft.

Für die oben angenommene etwas spätere Entstehungszeit der Dioskurenamphora sind wohl die sich abtreppenden Falten am unteren Mantelsaum des Tyndareos geltend zu machen, die der ephesischen Figur noch fehlen. Der Mantel der Relieffigur weist an dieser Stelle nur schwache Eintiefungen auf, ebenso wie das beiderseits herabhängende Gewandstück des zugehörigen Frauentorsos, die auf die später übliche Fältelung vorausdeuten. Nur an der kurzen, wagrecht vor der Brust verlaufenden Gewandstrecke gibt der Künstler drei Falten wieder⁵⁾. Einen Schritt weiter führt das Gewand der dem Knidierschatzhaus in Delphi zugeschriebenen Karyatide, das, falls die Abbildungen nicht trügen, auch dort plattgedrückte Falten hat, wo sich an der ephesischen Figur nur muldenförmige Eintiefungen fanden⁶⁾. Dinsmoore datiert dieses Schatzhaus dagegen ins zweite Viertel des 6. Jahrhunderts und will es mit der 569 erfolgten Gründung des Hellenions in Verbindung bringen⁷⁾. Doch

¹⁾ Hauser (F. R. III S. 70) datiert die Amphora dagegen sicher zu spät, wenn er sie nach Andokides um 525 ansetzt. Seine Gründe hierfür scheinen mir nicht beweiskräftig zu sein, denn Exekias hat, was Komposition und Stil beweisen, die schweren Körperformen und das schräge Profil des Andokides nicht bereits überwunden, sondern noch nicht erreicht. Auch aus dem lotrecht gebauten E, das Andokides noch nicht hat, darf man nicht auf spätere Entstehungszeit schließen, denn Exekias schreibt es nicht durchgängig, während andererseits das E mit schrägen Hasten sogar noch bei Duris vorkommt (vgl. Furtwängler Berlin 2284—2286 Facsimile).

²⁾ Ath. Mitt. XVIII 1893 Tf. 4 S. 59 (Stais).

³⁾ Laborde, vases Lamberg I 2, 1, 3 (übermalt.)

⁴⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. III 256, IV 263, 310.

⁵⁾ Hogarth, Excav. at Ephesos pl. 16, 1 (auf der Abb. nicht sichtbar).

⁶⁾ Bull. de corr. hell. 1900 pl. 5—7 (Homolle) Fouilles de Delphes IV texte p. 63 fig. 33 pl. 16. Kopf allein: Schrader, Auswahl arch. Marmorskulpt. 23 fig. 16; K. i. B. 209, 3.

⁷⁾ Bull. de corr. hell. 1912, 458.

scheint mir ein Vergleich des Kopfes einer zu den ephesischen Reliefs gehörigen Frau¹⁾ mit dem der Karyatide, ebenso wie die fortgeschrittene Gewandbehandlung, mehr für die Datierung Pomtows in die Jahre nach 550 zu sprechen²⁾, denn der Faltenreichtum der Karyatide hat auf Denkmälern aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts nicht seinesgleichen und erinnert in den vielen, die untere Gewandhälfte überstrahlenden Falten fast schon an eine, freilich noch etwas reifere Kore der Akropolis³⁾. Pomtow irrt jedoch, wenn er meint, die Knidier hätten bei der Eroberung ihres Landes das Fehderecht verloren, so daß sie ihr aus einer Kriegsbeute geweihtes Schatzhaus vor der Halyschlacht erbaut haben müßten, denn nach Herodot (VI 42) büßten die kleinasiatischen Griechen erst im ionischen Aufstand jene Freiheit ein⁴⁾, so daß das Schatzhaus also auch nach 546 erbaut sein kann.

Dem größeren Faltenreichtum jener Karyatide entspricht in der Vasenmalerei etwa die Amazonenvase des Exekias⁵⁾, wo Mantel und Chiton noch reicher als auf der Dioskurenamphora in Falten gelegt sind. Besonders die sich hier in so großer Anzahl abtreppenden Chitonfalten geben zur zeitlichen Anordnung der Vasen des Amasis und Exekias einen guten Anhaltspunkt. (Maler unbekanntes Namens werden im folgenden nach dem Töpfer benannt, wenn die meisten Gefäße der Werkstatt von einer Hand bemalt sind.) Am frühesten begegnen jene Falten bei Amasis auf der verschollenen Kanne⁶⁾ und der großen unsignierten Amphora in Berlin⁷⁾. Seltsamerweise begnügt sich hier der Maler, der später alle seine Genossen in der Faltenwiedergabe übertrifft, mit einer schematischen Zickzacklinie ebenso wie Kolchos⁸⁾, während andere, vielleicht sogar etwas ältere attische Meister, die Stauungen des Stoffes viel anschaulicher zur Darstellung bringen⁹⁾. Man braucht deshalb nicht mit

¹⁾ Jahrb. XV 1900, 86 fig. 5 (Winter) K. i. B. 203, 4.

²⁾ Dittenberger, Sylloge² nr. 8.

³⁾ Nr. 674 Schrader, Auswahl 27 fig. 22; Collignon, hist. de la sculpture grecque I 345 fig. 174. Lechat, au Mus. pl. 1, 2.

⁴⁾ Vgl. Beloch, gr. Gesch.² I: 374.

⁵⁾ Wien. Vorl. 1888 VI 2.

⁶⁾ a. a. O. 1889 IV 4.

⁷⁾ Adamek, unsign. Vasen des Amasis Tf. 1.

⁸⁾ Wien. Vorl. 1889 Tf. 1, a.

⁹⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. II 121, 129; III 213; IV 264.

Pottier, der diese Gewandstilisierung auf einer in Susa gefundenen Scherbe fand, an ionischen Ursprung dieser Vasen zu denken¹⁾. Bis in die frühe Andokideszeit werden wir diesen Falten begegnen. Auf den sichtlich reifsten Amphoren in Boston staffelt Amasis die Falten nicht mehr in einer Richtung, sondern auf eine Mittelfalte zu²⁾, ähnlich wie der Meister der nicht genau datierbaren Simenreliefe in Ephesos³⁾ und Andokides auf Frühwerken⁴⁾. Beide Amphoren werden den Anfängen der rotfigurigen Maltechnik sicherlich nahestehen, wenn sie ihnen nicht gar gleichzeitig sind. Exekias vermag dieser Neuerung nicht mehr zu folgen. Auf der Dionysossschale⁵⁾, die mit zu seinen reifsten Werken gehört, versucht er gleichfalls die Falten gegeneinander zu staffeln, kommt aber ähnlich wie der Maler eines ionischen Kessels in Paris⁶⁾ über eine Zickzacklinie nicht hinaus, während Amasis durch die geschlängelte Saumlinie und die Zeichnung einer Borte die Stauungen des Stoffes viel anschaulicher zur Darstellung bringt.

Im Gegensatz zu Exekias läßt Amasis die Mäntel seiner Figuren ganz faltenlos, oder er zeichnet höchstens wie auf der Poseidonamphora eine kleine durch die Mitte des Mantels verlaufende Wellenlinie hinein⁷⁾. Sogar auf seiner reifsten Vase, der Achillamphora in Boston, ist der Mantel des Phoinix noch faltenlos⁸⁾. Der vereinzelte Versuch auf der großen unsignierten Berliner Mänapamphora, den Mantel in breite, schräge, durch Wellenlinien getrennte Streifen zu teilen⁹⁾, wirkt wenig anschaulich und läßt vermuten, daß sich der Maler hier an Vorbilder nach Art einer Berliner Amphora mit Flötenspieler anschloß¹⁰⁾.

Erlaubt die Vergleichung mit dem ephesischen Säulenrelief eine Anzahl schwarzfiguriger Vasen um die Mitte des 6. Jahrhunderts anzusetzen, so können jetzt die übrigen Gefäße des Amasis und Exekias zeitlich angeordnet werden. Nach der mehr oder weniger fortgeschrittenen

¹⁾ Florilegium de Vogüé 510.

²⁾ Jahreshefte 1907 Tf. 1—4 (Hauser), Wien. Vorl. 1889 III 1.

³⁾ Hogarth, Excav. at Ephesos p. 307 pl. 18, 17.

⁴⁾ Z. B. Formanamphora Smith, Forman Coll. Nr. 305 s. S. 24.

⁵⁾ F. R. 42.

⁶⁾ Bull. de corr. hell. 1893 pl. 18 (Pottier).

⁷⁾ Wien. Vorl. 1889 III 2.

⁸⁾ Jahreshefte 1907 Tf. 1.

⁹⁾ Adamek, unsign. Vasen des Amasis Tf. 1.

¹⁰⁾ Gerhard, Etr. u. Kamp. Vasenb. Tf. 3.

Gewandwiedergabe wird man die Londoner, Pariser und Würzburger Kanne des Amasis¹⁾ ebenso wie die Herakles- und Geryoneusamphora des Exekias²⁾ kurz vor oder um die Mitte des 6. Jahrhunderts ansetzen dürfen. Für die frühe Entstehungszeit dieser Vasen sprechen auch die im Vergleich zu späteren bedeutend plumperen Gefäßformen, die steifen Kompositionen und die faltenlosen, bei Amasis gemusterten langen Chitone. Diese belebt der Maler erst später mit senkrecht in gleichen Abständen verlaufenden Wellenlinien, wie der Meister der Northamptonvasen³⁾. Nach der Mitte des 6. Jahrhunderts, aber wohl noch vor 530, dem vermutlichen Beginn der rotfigurigen Malweise, wird man die Dioskuren- und Amazonenamphora⁴⁾, sowie die Dionyssoschale des Exekias⁵⁾ und die Poseidonamphora des Amasis ansetzen dürfen⁶⁾, die in der Lebendigkeit der Komposition die zuerst genannten Gefäße weit übertreffen. Die noch entwickelteren Amphoren des Amasis in Boston sind vielleicht schon den frühen Andokidesvasen gleichzeitig⁷⁾.

Taleides
und
Timagoras.

Sind somit die Gefäße des Amasis und Exekias entwicklungsge-
sichtlich aneinandergereiht und zeitlich ungefähr fixiert, so können
andere Meistervasen danach ihren Platz angewiesen bekommen.

So wird man die Amphora des Taleides⁸⁾ der Würzburger Kanne
des Amasis⁹⁾ zur Seite setzen dürfen, auf der die Gewänder faltenlos
und die Bewegungen noch ebenso gebunden sind. Dagegen tragen die
jungen Helden auf der Amphora bereits zurückgekämmtes Haar, wohl
in Anlehnung an ionische Vorbilder wie den Frauenkopf aus Ephesos¹⁰⁾,
das bei Amasis und Exekias erst auf den späteren Vasen vorkommt.
Die beiden Krüge des Taleides dürften den reifen Werken des Amasis
und Exekias gleichzeitig sein¹¹⁾.

¹⁾ Wien. Vorl. 1889 IV 1, 2, 3.

²⁾ a. a. O. 1888 V 1, VI 3.

³⁾ z. B. München 585 Kat. d. Vasensammlung I 59 fig. 69; Buschor, gr. Vasenmal. ² 108 fig. 78.

⁴⁾ F. R. 131/2, Wien. Vorl. 1888 VI 2.

⁵⁾ F. R. 42 = Buschor, gr. Vasenmal. ² 131 fig. 94.

⁶⁾ Wien. Vorl. 1889 III 2.

⁷⁾ Jahreshefte 1907 Tf. 1—4 (Hauser); Wien. Vorl. 1889 III 1.

⁸⁾ Wien. Vorl. 1889 V 1.

⁹⁾ Wien. Vorl. 1889 IV 2.

¹⁰⁾ Hogarth, Excav. at Ephesos pl. 16 1; K. i. B. 203, 3.

¹¹⁾ Wien. Vorl. 1889 IV 5, 6.

Etwas steifer sind die Vasenbilder des Timagoras¹⁾, die bald nach der Mitte des 6. Jahrhunderts entstanden sein werden, denn auf der Hydria mit dem Auszug eines Kriegers trägt der Wagenlenker einen ähnlich faltenreichen Mantel wie die ephesische Relieffigur. Nahe Beziehungen zu den Jünglingsfiguren des Timagoras hat die in den Mauern Athens gefundene Grabstele, auf deren Verwandtschaft mit altattischen Vasenbildern schon Noack hingewiesen hat²⁾. Man vergleiche besonders die langen unteren Gliedmaßen, das hohle Kreuz, die geschwellte Brust und den kleinen Kopf; Züge, die sämtlich auf der Kriegervase jenes Meisters wiederkehren. Die wesentlich jüngere Grabstele in New-York steht dagegen mit den reifen Exekiasvasen auf einer Stufe³⁾, wie ein Vergleich des Jünglingskopfes mit dem Polydeukes, und des zugehörigen Mädchenkopfes in Berlin⁴⁾ mit der Leda der Dioskurenamphora lehrt⁵⁾.

Die Blütezeit des strengschwarzfigurigen Stils, wie ihn die Vasenbilder des Amasis und Exekias vertreten, wird man demnach um die Mitte des 6. Jahrhunderts und in die beiden darauffolgenden Jahrzehnte ansetzen müssen.

II. Der Fries des Siphnierschatzhauses und die Anfänge der rotfigurigen Vasenmalerei.

Einen weiteren zeitlichen Anhaltspunkt bietet das Siphnierschatzhaus in Delphi⁶⁾, dessen Erbauungszeit einigermaßen genau zu bestimmen ist.

Während die Siphnier in Delphi ihr Schatzhaus bauen, erteilt ihnen der Gott ein unheilkundendes Orakel, das sich erfüllen soll, wenn ihr Rathaus und Markt weiß würden⁷⁾. Obwohl sie beides gerade aus Marmor erbaut haben, verstehen sie den Spruch dennoch nicht. Kurz darauf brandschatzen samische Meuterer die reiche Insel. Die Zeit des Überfalls ergibt sich aus der Gleichzeitigkeit des unmittelbar vorhergehenden

Ent-
stehungs-
zeit
und Zuge-
hörigkeit
der Friese.

¹⁾ Wien. Vorl. 1889 V 3, 4.

²⁾ Ath. Mitt. XXXII 1907, 514 Tf. 21.

³⁾ Metrop. Mus. Bull. 1913, 94.

⁴⁾ Kekulé, gr. Skulptur 15; K. i. B. 213, 1.

⁵⁾ F. R. 132.

⁶⁾ Fouilles de Delphes IV pl. 7—23; Phot. Alinari 24754—67, K. i. B. 209, 210; Bourguet, Ruines de Delphes 66.

⁷⁾ Herodot III 57; Paus. X 11, 2.

samischen Krieges der Spartaner mit dem ägyptischen Feldzug des Kambyzes¹⁾, der nach Diodor (I 68, 6) 526/5, nach Manetho²⁾ im 5. Regierungsjahr des Kambyzes (524) stattfand³⁾. Da aber aus den Worten Herodots wohl zu entnehmen ist, daß das Unheil nicht lange nach Erteilung des Orakels über die Insel hereinbrach, wird das Schatzhaus wenige Jahre vor 525 erbaut sein.

Die Lage des Thesauros, sowie die Zugehörigkeit der früher dem Knidierschatzhaus zugewiesenen Skulpturen kann durch die letzten Untersuchungen Dinsmoores als gesichert gelten⁴⁾. Die Unterbringung aller Friese am Siphnierschatzhaus scheint dagegen noch auf Schwierigkeiten zu stoßen. Denn wenn auch die meisten Bedenken, die Heberdey veranlaßten die Friese auf zwei Schatzhäuser zu verteilen⁵⁾, durch die Berichtigung der Grundrißmaße (6.127×8.547 m) entkräftet worden sind, so bleiben einige seiner Einwände gegen die von Homolle vorgeschlagene Verteilung der Platten dennoch bestehen. Die stilistische Verschiedenheit der Reliefe, die Heberdeys Ansicht zu bekräftigen schien⁶⁾, kann jedoch für die Verteilung der Friese auf zwei Schatzhäuser nicht mehr geltend gemacht werden, seitdem Courby⁷⁾ einleuchtend in dem Bruchstück mit den vier Krieger⁸⁾ den Abschluß des Gigantenkampfes vermutete und darauf hinwies, daß die zu der andern Stilgruppe gehörige wagenbesteigende Athena auf der Langseite desselben Marmorblockes gearbeitet ist⁹⁾. Es waren also an einem Gebäude sicher beide Reliefstile vertreten. Eine weitere Bestätigung hierfür bietet die Karyatide¹⁰⁾, deren Gewandbehandlung und Formgebung des Kopfes stilistisch zum Gigantenfries gehört, während das Polosrelief seiner Flächenhaftigkeit

¹⁾ Herodot III 39.

²⁾ Euseb. I 149.

³⁾ Vgl. Ed. Meyer, *Gesch. d. Alt.* I § 507; Beloch, *gr. Gesch.* 2 I, 377.

⁴⁾ *Bull. de corr. hell.* 1912, 439; 1913, 1.

⁵⁾ *Ath. Mitt.* XXXIV 1909, 145.

⁶⁾ **Stilgruppe A:** Gigantenkampf Fouilles pl. 13, 14. Götterversammlung und Zweikampf pl. 11, 12. Reiter pl. 9, 6. **Stilgruppe B:** Leukippidenraub pl. 9, 1, 2, 5. Athena und vom Wagen steigende Göttin pl. 7, 8. Weiblicher Oberkörper pl. 9, 7.

⁷⁾ *Rev. Arch.* IV. sér. XVII 1911, I 197.

⁸⁾ Fouilles pl. 15, 3.

⁹⁾ Fouilles pl. 7, 8.

¹⁰⁾ Fouilles pl. 20.

und der schrägen Kopfprofile wegen dem Leukippidenstil zur Seite zu stellen ist. Diese Köpfe gemahnen an ostionische¹⁾, wie die gutvergleichbaren der Caeretaner Hephästhydra in Wien²⁾, während im Gigantenkampf und der Göttersammlung ein mehr quadratischer Kopftyp vorherrscht. Auch sonst haben die Reliefe der Leukippidengruppe die näheren Beziehungen zur ostionischen Kunst. So vergleiche man u. a. die Pferdetypen beider Stilgruppen. Wie zahm und steif wirken die Pferde des Zweikampfes und Gigantenfrieses verglichen mit den dickhalsigen, feurig vorwärtsdrängenden Tieren des Leukippidenreliefs, die auf Klazomenischen Sarkophagen die nächsten Parallelen besitzen³⁾. Ebendort⁴⁾ und auf der Caeretaner Hydra Castellani⁵⁾ kehren auch die Flügelrosse der Athenaplatte wieder. Beide Reliefstile unterscheiden sich ferner in der Gewandbehandlung. Im Gigantenkampf staffeln sich die Falten fast stets in einer Richtung, während sie auf den Leukippidenplatten und ihren Verwandten zu einer breiten Mittelfalte ansteigen; eine Weiterentwicklung der Faltenbildung, deren Anfänge bereits an einem ephesischen Säulenrelief vorliegen⁶⁾. Der Meister des Leukippidenfrieses läßt auch die Gewandsäume, z. B. an dem Chiton des vor dem „Artemisgespann“ stehenden Mannes, wie auf der Londoner Caeretaner Hydra⁷⁾, in einer Schlangenlinie verlaufen, während auf dem Gigantenfries die Säume mehr dem Zickzack angenähert sind.

Sind also am Siphnierschatzhaus beide Stile vertreten, so scheint dennoch die Unterbringung aller Platten, auch bei Zugrundelegung der neuen Maße, auf Schwierigkeiten zu stoßen. Da sich aber die Parallelen, die zwischen den Friesen und Vasenbildern festgestellt werden können, auf den Götter- und Gigantenfries beschränken, gegen dessen Zuweisung zum Siphnierschatzhaus nichts einzuwenden ist, braucht hier auf die weiteren möglichen Lösungen der Streitfrage nicht eingegangen zu werden.

¹⁾ Vgl. auch den Kopf *Annali* 1861 Tf. E = *Ath. Mitt.* XXXIV 1909 162 Fig. 2 (Heberdey).

²⁾ *Masner* nr. 218 Tf. 2. F. R. I S. 260.

³⁾ *Ant. Denkm.* I 44, II 26.

⁴⁾ *Bull. de corr. hell.* 1913, 379 pl. 10 (Picard).

⁵⁾ *Endt*, *Beiträge zur ion. Vasenmal.* 2 fig. 1, 2.

⁶⁾ *Hogarth*, *Excav. at Ephesos* 297 fig. 83 nr. 44.

⁷⁾ *Walters*, *catalogue of greek vas.* II pl. 2.

Verhältnis
zu den
Vasen-
bildern.

Vergleichsmöglichkeiten mit Vasenbildern bietet zunächst die charakteristische Gewandbehandlung des Gigantenfrieses. Die Artemis trägt hier einen langen gegürteten Chiton mit Kolpos, der oberhalb der Gürtung mit kleinen, in schwachem Relief gemeißelten Wellenlinien bedeckt ist (Taf. I₃). Unten staffeln sich die breiten Falten in einer Richtung, ebenso wie am Chiton Athenas und in der Götterversammlung am Mantel Apollos. Diesen völlig entsprechende Falten, die sich von den früher genannten Vorstufen deutlich unterscheiden, finden sich nur innerhalb einer kleinen, zeitlich zusammengehörigen Vasengruppe. Unter andern auf der frühen Zweikampfamphora des Andokides im Louvre am Chiton Athenas (Taf. I₄), und der Helden, sowie an den Mänteln der Zuhörer¹⁾; auf der etwas jüngeren Amphora des Meisters in Berlin am Chiton der Leto²⁾; sodann auf einer schwarzfigurigen Amphora in Brescia, wohl von der Hand des beim Töpfer Menon tätigen Malers, der aber auch in der Werkstatt des Andokides arbeitete³⁾; auf einer ähnlichen schwarzfigurigen Amphora in London⁴⁾; auf frühen Schalen mit dem Lieblingsnamen Memnon in Berlin⁵⁾ und im Louvre⁶⁾ und auf einer frührotfigurigen Schale der Pariser Nationalbibliothek⁷⁾. Etwas freier sind, nach der Zeichnung bei Gerhard, die Falten auf einem verschollenen spätschwarzfigurigen Vasenbilde⁸⁾. In Epiktets und Euphronios' Zeit sind diese einseitig gestaffelten Falten nicht mehr üblich, sie begegnen nur auf der frühen Schale des Phintias in München⁹⁾ und dem Alabastron des Psiax in Karlsruhe¹⁰⁾, wo jedoch der Saum runder geschlängelt ist. Sowohl am langen wie am kurzen Chiton kommen derartige Falten vor. Auch der zurückwehende, die Scham entblößende Chiton des einen Giganten findet sich ähnlich auf der Zweikampfamphora des Andokides. Die Entstehung

¹⁾ F. R. 111.

²⁾ F. R. 133.

³⁾ Gerhard, Etr. u. Kamp. Vasenb. Tf. D1. Buschor, griech. Vasenmal. ² 152. Beazley, vases in America 6.

⁴⁾ Walters, catal. of gr. vases II B 195 p. 22 fig. 30.

⁵⁾ Nr. 4220 unveröffentl.

⁶⁾ Louvre G 18 Mon. dell' Inst. X 22

⁷⁾ de Ridder catalogue II nr. 512 p. 386/8 fig. 91, 92.

⁸⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. II 91.

⁹⁾ F. R. 32.

¹⁰⁾ Americ. Journ. of Arch. X 1895, 485 (Hoppin).

dieser Falten wurde auf schwarzfigurigen Vasen schon bis in die Mitte des 6. Jahrhunderts verfolgt (S. 14); in der Plastik sind sie sonst nur an der Stele aus Ikaria¹⁾ und an zwei milesischen Sitzfiguren zu belegen²⁾.

Auf reiferen Amphoren dagegen, wie einer in Boston³⁾ und der in Orvieto⁴⁾, staffelt der Andokidesmaler die Falten auf eine Mittelfalte zu, eine Stilisierung, die im Götter- und Gigantenfries, wenigstens was den Chiton betrifft, noch nicht klar ausgebildet vorliegt (Gigant mit dem Eberzahn auf dem Helm und der Gegner Athenas). Doch sind die Peploi schon nach diesem Prinzip stilisiert. Entsprechendes findet sich auf Vasen, freilich nicht am Peplos, der damals in Athen im Gegensatz zu Siphnos nicht mehr dargestellt wird, wohl aber am langen Chiton, wie auf der Bologneser Amphora des Andokides⁵⁾ und der Schale mit der Heerschau des Peisistratos⁶⁾.

In dem vom Stil des Gigantenkampfes ein wenig abweichenden Zweikampfreliëf staffeln sich die Falten bisweilen nicht, sondern bestehen aus flachen Mulden, die in einem wagerechten, wellenförmigen Saum enden. Dem sollen wohl die Chitone auf der Palermitaner Schale⁷⁾ oder der Pariser Kerberosamphora⁸⁾ des Andokides entsprechen, wo der Chitonsaum gleichfalls in einer sanften Wellenlinie verläuft und die Gewandfläche mit Deckrot bemalt ist. Im Gigantenfries ist der Chiton des Hephäst, Herakles und Hermes mit Gruppen von je zwei bis drei von oben nach unten verlaufenden Wellenlinien bedeckt. Der Andokidesmaler zeichnet diese noch nicht; erst auf der Theseusschale des Epiktet⁹⁾ und dem Eurytosbruchstück in Palermo¹⁰⁾ kommen sie ähnlich vor. Auf der jüngeren Busirisschale dieses Meisters¹¹⁾ divergieren sie schon

¹⁾ Dass. IV 1889 Tf. 1 (Buck). Conze, Grabreliefs I Tf. 2, 2.

²⁾ Berlin nr. 1575 und 1576, unveröffentlicht.

³⁾ Smith, Forman Coll. 305 s. S. 24.

⁴⁾ s. S. 24 unveröffentlicht.

⁵⁾ Pellegrini, vas. fels. nr. 151 Fig. 27.

⁶⁾ Mon. dell' Inst. IX 9—11; s. S. 24.

⁷⁾ Jahrb. IV 1889 Tf. 4 (A. Schneider).

⁸⁾ Louvre F 204 Pottier, Album pl. 78. Americ. Journ. XI 1896, 15 Fig. 12 (Norton). Perrot, histoire de l'art X pl. 7; Phot. Alinari 23707.

⁹⁾ London E 37 Phot. Mansell (ohne Nr.). Hoppin, Handbook I 311.

¹⁰⁾ Journ. of hell. stud. XII 1891 pl. 19 (Hartwig). Beazley, vases in America p. 17 nr. 26.

¹¹⁾ F. R. 73.

mehr, in noch weitgehendem Maße am Geryoneushirten Eurytion des Euphronios und weisen dort schon auf die später übliche gleichmäßige Füllung der Chitonfläche mit Wellenlinien hin¹⁾.

Nicht so sehr eine Eigentümlichkeit des Künstlers als des Zeitstils dürften die schweren, fast plumpen Körperproportionen des Frieses sein, die diesen gleichfalls mit den genannten frühen Andokidesvasen verbinden. So vergleiche man die weitausschreitenden Krieger des Giganten- und Zweikampfes mit denen der Schale in Palermo. Auch eine Einzelheit, wie die von Hauser als für Andokides besonders bezeichnend hervorgehobenen, über den Fersen vorspringenden Höcker, die wohl die Knöchel andeuten sollen, begegnen auf dem Fries ganz ähnlich²⁾.

Die Analogien, die bisher zu dem Siphnierfries auf rotfigurigen Vasen beigebracht wurden, erstrecken sich nur auf Einzelheiten der Formgebung, nicht auf die neuen Motive. Diese sind jedoch auf schwarzfigurigen Gefäßen zu belegen, die kaum älter als die frührotfigurigen sein werden. Eins dieser neuen Motive ist das in Dreiviertelansicht aus dem Hintergrund herausfahrende Viergespann. Karo vermutet nicht unwahrscheinlich, daß dieses nicht reliefmäßige Motiv aus der Wandmalerei entlehnt ist³⁾. Auf spätschwarzfigurigen Vasen ist es einer der beliebtesten Bildtypen⁴⁾.

Neue wirkungsvolle Motive haben die Friese auch für Gefallene. So ist der Gigant vor Apollo rücklings zu Boden gestürzt und legt die Rechte auf den Hinterkopf. Auch dies Motiv begegnet, wenngleich bisweilen etwas verändert, nicht selten auf spätschwarzfigurigen Vasen⁵⁾. Andere Tote wieder, wie der Gigant Astartas⁶⁾ und Euphorbos⁷⁾ wenden dem Beschauer das Gesicht zu. Derartige Darstellungen sind außer auf chalchidischen Vasen in der Inselkunst recht häufig⁸⁾, der man wohl mit Recht

¹⁾ F. R. 22.

²⁾ F. R. III S. 75.

³⁾ Ath. Mitt. XXXIV 1909, 178.

⁴⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. I 20, II 91, III 193. Mus. Greg. A. II 12, 2, 37, 1, 46, 1, 50, 1, 2.

⁵⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. III 227; Mus. Greg. A. II 49, 1.

⁶⁾ Pauly-Wissowa, Suppl. III 740 (Waser).

⁷⁾ Siehe die Inschrift Fouilles pl. 21—23.

⁸⁾ Vor allem auf Vasen der Phineusfabrik: F. R. 41. Louvre E 795, 797, Pottier, Album pl. 57. Zahn in Berl. phil. Woch. 1902, 1263.

diese Friese zuteilt¹⁾. Mit Euphorbos ist der ähnlich am Boden liegende Antilochos einer jetzt verschollenen, wohl ionischen Amphora zu vergleichen²⁾, oder einer attischen Amphora in Brüssel³⁾, die offenbar denselben Bildtypus wiedergibt. Dem Astartas dagegen gleicht der Eurytion einer schon genannten weißgrundigen Amphora des Louvre⁴⁾.

Die stilistischen Vergleiche zwischen dem Siphnierfries und rotfigurigen Vasen wiesen in fast allen Fällen auf den Andokidesmaler⁵⁾, in dem schon Furtwängler den Mann erkannt hat, der zur Einführung des rotfigurigen Stiles am meisten beitrug⁶⁾. Da das Siphnierschatzhaus kurz vor 525 entstand und auf der frühesten unsignierten Amphora jenes Meisters, in Leipzig⁷⁾, der Chiton noch völlig faltenlos herabhängt, auf der etwas entwickelteren Amphora in Paris aber ähnlich wie am Gigantenfries stilisiert ist, wird man die Anfänge der rotfigurigen Technik am besten einige Jahre vor das Siphnierschatzhaus, etwa um 530 ansetzen dürfen.

Ergebnis.

III. Andokides.

Die Vasen des Meisters hat Beazley zwar eben erst zusammengestellt, aber nur nach den Dekorationsprinzipien angeordnet⁸⁾. Sie sollen deshalb hier nach ihrer vermutlichen Zeitfolge aneinandergereiht und um zwei weitere unsignierte Gefäße vermehrt werden.

Die zeitliche Abfolge der Andokidesvasen.

1. Leipzig Arch. Inst. T. 683, unsign. rf. Amphora A. Herakles im Löwenkampf, B. Kriegers Auszug. Jahrb. XI 1896, 183 (Hauser). Beazley Nr. 7.

2. Paris Louvre G 1, rf. Amphora A. Zweikampf B. Kitharspieler. F. R. 111, Beazley Nr. 8.

3. Berlin 2159, rf. Amphora A. Herakles' Dreifußraub. B. Palästriten. F. R. 133, Beazley Nr. 9.

¹⁾ Furtwängler in der Berl. phil. Woch. 1894, 1274; Schrader, Auswahl arch. Marmorskulpt. S. 22.

²⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. III 205; Kretschmer, Vaseninschr. 56; nicht in Würzburg, wie Reinach irrtümlich im Rep. d. vas. II 104 angibt.

³⁾ Postkarte Nr. 8 d. Mus.

⁴⁾ F 115, Pottier, Album pl. 72.

⁵⁾ Litt. Thieme-Becker Künstlerlexikon I 440 (Sauer). F. R. III S. 75 (Hauser).

⁶⁾ Berl. phil. Woch. 1894, 112.

⁷⁾ Jahrb. XI 1896, 183 (Hauser).

⁸⁾ Beazley, vases in America 3.

4. Bologna Mus. civ. 151, unsign. Amphora. A. sf. Herakles im Löwenkampf. B. rf. Dionysos und Thiasos. Pellegrini vasi Felsinei nr. 151 Fig. 27, Beazley Nr. 6.

5. London Brit. Mus. B 246, unsign. sf. Schale. Heerschau des Peisistratos oder wohl eher des Hippias. Mon. d. Inst. IX 9—11; Sitzungsber. d. bayr. Akad. 1897, 258 (Helbig).

6. Boston unsign. Amphora A. sf. Herakles Stier zum Opfer treibend. B. rf. desgl. C. Smith Forman Collection 305; Beazley Nr. 2 S. 4 fig. 1.

7. Paris Louvre F 203, weißfigurige Amphora A. Amazonen B. Frauenbad. Pottier, Album pl. 78. Sudhoff, Badewesen 67 fig. 54. Alinari Phot. 23706; Beazley Nr. 11.

8. Palermo Mus. naz. Schale. sf. Kämpfende Hopliten und Skythen. rf. desgl. Jahrb. IV 1889 Tf. 4 (A. Schneider), Beazley Nr. 12.

9. Orvieto Mus. Faina 64, unsign. Amphora A. sf. Dionysos und Thiasos. B. rf. Herakles im Kampf gegen Amazonen. Ausschnitt: Hadaczek, Ohrschmuck S. 19. Beazley Nr. 10. Phot. im Arch. Inst. zu Leipzig. Jahrb. XIV 1899, 159 nr. 7 (Hartwig).

10. Paris Louvre F 204, unsign. Amphora A. sf. Dionysos im Thiasos. B. rf. Herakles und Kerberos. Pottier, Album pl. 78. Alinari Phot. 23707. Perrot, hist. de l'art. X pl. 7, 8; Beazley Nr. 4.

11. London Brit. Mus. B 193, unsign. Amphora A. sf. die würfelnden Helden. B. rf. Herakles im Löwenkampf. Americ. Journ. of arch. XI 1896, 10 fig. 7, 8 (Norton). Walters, history of ancient pottery I pl. 31, 32; Beazley Nr. 5.

12. München 2301 (Jahn 388), unsign. Amphora A. sf. Herakles schmausend. B. rf. desgl. F. R. 4. Beazley Nr. 3.

13. Boston 01.837, unsign. Amphora A. sf. die würfelnden Helden. B. rf. desgl. Americ. Journ. XI 1896, 38 fig. 15, 16 (Norton); Beazley Nr. 1.

14. Athen Akropolis Mus. F 1, unsign. Kantharosbruchstücke, oberer Bildstreif rf. A. Viergespann, fliehende Frau. B. Symposion, darunter sf. Tierkampfgruppen. (Die Kenntnis der Zeichnung verdanke ich der Güte der Herren Geheimrat Wolters und Generalsekretär Dragendorff.)

Die signierte Amphora in Madrid¹⁾ hat, wie Buschor vermutet²⁾,

¹⁾ Leroux nr. 63 pl. 5, 6. Jahreshefte III 1900 p. 70, 71 (Bienkowski).

²⁾ Gr. Vasenmal. ² 152.

wohl der Menonmaler bemalt¹⁾. Der Meister der gleichfalls signierten Amphora in Castle Ashby ist noch nicht ermittelt²⁾, doch hat er wohl noch zwei andere Amphoren gleicher Form in Paris³⁾ und Viterbo bemalt⁴⁾.

Die Zuweisung der in der Liste genannten Amphoren ist seit langem anerkannt, während die der Londoner Schale (Nr. 5) erst begründet werden muß. Zuvor ist aber darauf hinzuweisen, daß der Maler des rotfigurigen Bildes auf den Amphoren doppelter Technik Nr. 4, 10, 11, 12, 13 mit dem des schwarzfigurigen nicht identisch ist⁵⁾. Sicher von einer Hand scheinen mir dagegen beide Bilder der Formanvase (Nr. 6) gemalt zu sein, denn die Zeichnung stimmt fast bis in alle Einzelheiten überein. Kleine Abweichungen erklären sich aus der grundverschiedenen Maltechnik; denn mit dem Ritzstift lassen sich nie die weichen Rundungen wie mit dem Zeicheninstrument der rotfigurigen Maler erzielen.

Der schwarzen Heraklesfigur dieser Amphora ist der Held auf den Außenseiten der Londoner Schale (Nr. 5) nah verwandt. Man vergleiche den Kopf, das Löwenfell, den Chiton, die Muskulatur und die dem Andokidesmaler eigene Verbindungslinie zwischen Ellbogen und Handgelenk. Zur Athena läßt sich die Göttin der Berliner und Pariser Amphora (Nr. 2, 3) gut vergleichen, vor deren Kinn auch das Schlänglein der Aegis züngelt. Die Faltengebung des langen Chitons entspricht ganz der Bologneser Vase (Nr. 4). Aber auch die kämpfenden Helden mit ihren weitausschreitenden, kräftigen Schenkeln gemahnen an die rotfigurig gezeichneten der Schale in Palermo (Nr. 8). Die Hosen der in der Nähe des Herrschers stehenden Skythen sind mit den von Andokides bevorzugten Kreuzchen geschmückt, während die der abseits stehenden das Schuppenmuster wie auf der Palermitaner Schale haben. Nach Helbig's ansprechender Deutung stellt der Innenbildstreif der prächtigen Schale eine Heerschau des Peisistratos dar⁶⁾. Doch dürften bei den vielen Beziehungen der Bilder zu reiferen Werken des Andokides eher die Söhne des Tyrannen gemeint sein.

¹⁾ Beazley, vases in America p. 6 s. S. 31.

²⁾ Burlington Exhibition 1888 nr. 108, desgl. 1904 G 21 pl. 92.

³⁾ Louvre F 201 Pottier, Album pl. 78.

⁴⁾ Inghirami, vasi fittili III 231.

⁵⁾ Vgl. Buschor, gr. Vasenmal. ² 150.

⁶⁾ Sitzungsberichte d. bayr. Akademie 1897, 258.

Nun soll die in der Liste angenommene zeitliche Abfolge der Andokidesvasen kurz begründet werden. Die Leipziger Amphora (Nr. 1) verzichtet wie gesagt noch ganz auf Chitonfalten. Im Zweikampf (Nr. 2) staffeln sie sich wie am Siphnierfries. Derselben frühen Zeit gehört, nach dem gleichstilisierten Chiton der Leto zu urteilen, auch noch die Dreifußraubvase an (Nr. 3). Die andern Säume verlaufen hier annähernd in einer Turmzinnenlinie, die sonst erst wieder um 470 in Malerei und Plastik begegnet¹⁾. Nur ein Torso aus Paros mit ähnlich stilisierten Falten dürfte um nicht vieles jünger als die Dreifußraubvase sein²⁾. Von nun an staffelt der Maler die Faltensäume gegeneinander. Auf der Amphora in Bologna (Nr. 4) erinnert die Faltenbreite noch an die vorhergehende Nr. 3. In Orvieto (Nr. 9) stehen die Falten schon näher beieinander und sind schmaler geworden. Mit der Zeit rücken sie immer enger zusammen (Nr. 10—12), bis sie auf der Münchner Amphora (Nr. 12) endlich ganz dicht stehen und von einem schwalbenschwanzförmigen Saum eingefasst werden.

Auch an den Körperproportionen läßt sich die Entwicklung verfolgen. Die Figuren der frühen Gefäße sind schwer und massig, die der späteren schlank und kleinköpfig. Ebenso bevorzugt der Maler später statt des Rundschädels meist den Langschädel. Wann die Münchner Amphora (Nr. 12), sicher das späteste aller Gefäße des Meisters, entstanden ist, weiß ich nicht mit Sicherheit festzustellen. Vor Euphronios dürfte sie kaum anzusetzen sein. Die deutlich in die Stirn hängenden Locken fehlen schon auf der Londoner Amphora (Nr. 11); auf der Münchner stehen kleine zungenförmige Haarsträhnen nebeneinander, ähnlich wie an der Hetäre der euphronischen Eurystheusschale³⁾. Auch die Lippen schieben sich auf Nr. 12 weiter vor als auf den übrigen Amphoren, etwa wie an den Jünglingen des Antaioskraters⁴⁾ und dem aus Venedig erworbenen Jünglingskopf in Berlin⁵⁾. Die Vasen Nr. 13 und 14 sind ans Ende der Liste gestellt, da sie keine sichere zeitliche Einreihung gestatten.

¹⁾ Jahrb. XXVI 1911, 175 (Studniczka).

²⁾ Rösch, *Altertüml. Marmorwerke von Paros* Tf. 1/2, 2 S. 15. Diss. Kiel 1914.

³⁾ F. R. 23.

⁴⁾ F. R. 93

⁵⁾ Nr. 536 Ath. Mitt. VIII 1883 Tf. 6 (Brunn). *Deonna, les apollons arch.* 159.

Den Hinweis auf diesen Kopf danke ich der Freundlichkeit des Herrn Prof. Studniczka.

Schon seit langem wird in der von anderen attischen Meistern so abweichenden Zeichenmanier des Andokidesmalers ionische Schulung vermutet. Zahn¹⁾, dem sich Hauser²⁾ anschloß, dachte an Klazomenai; er wies auf das ähnliche Palmettenlotosband einiger Sarkophage hin³⁾ und verglich besonders die Köpfe der Berliner Amphora (Nr. 3) mit denen eines Sarkophages daselbst⁴⁾. Doch auch auf Denkmälern inselionischer Kunst begegnen verwandte Züge. Namentlich die schweren Proportionen der andokideischen Figuren stehen dem Gigantenfries des Siphnierschatzhauses näher, als den Klazomenischen Sarkophagen, auf denen feingliedrigere Gestalten vorherrschen. Die Darstellung des Kopfes in Vorderansicht ist gleichfalls in der inselionischen Kunst beliebt, während sie auf den Sarkophagen mit Ausnahme des späten in Hannover fehlt⁵⁾. Aber auch die Dekoration der Schale mit Augen und einem Bildstreif im Innern hängt offenkundig von der Phineusfabrik ab. Bei dem starken Einfluß, den die inselionische Kunst gegen Ende des 6. Jahrhunderts auf die attische gewinnt, ist es möglich, daß der Andokidesmaler ein eingewanderter Künstler war⁶⁾. Vielleicht war er an der Einführung der neuen Form und Dekoration der Trinkschale wesentlich beteiligt, denn sie taucht in Athen erst in der Frühzeit dieses Meisters auf; die Dionysoschale des reifen Exekias ist eins der ersten Beispiele.

Wie stark die ionischen Schalen in Athen wirkten, zeigen die vielen, dem Vorbild oft recht nahe kommenden Nachahmungen⁷⁾. Andere wieder weichen in Form und Dekoration schon beträchtlich ab⁸⁾. Damals werden auch die geringwertigen Schalen entstanden sein, die die feine Profilierung der Phineusschalen vereinfachen und zwischen die übelabwehrenden Augen roh in Umrißlinien gezeichnete Männer und Frauenköpfe, ähnlich denen der Kleinmeisterschalen setzen⁹⁾. Machten sich die Attiker die Augen-

1) Ath. Mitt. XXIII 1898, 72.

2) F. R. II 268.

3) Ant. Denkm. I 46.

4) Ant. Denkm. II 25.

5) Ant. Denkm. II 27, 3.

6) F. R. II 238 (Hauser).

7) Ath. Mitt. XXV 1900, 56 fig. 15 (Böhlaus).

8) Dass. S. 40 nr. 7, 9—11, 14 ff.; vgl. F. R. I S. 221.

9) Mus. Greg. II 70, 1; Louvre F 136 Pottier, Album pl. 74; Bull. Nap. VI pl. 13.

dekoration schnell zu eigen, so verhalten sie sich zur Ausschmückung der Schale mit einem Bildstreifen im Innern meist ablehnend. Der Maler, von dem einige Schalen der Art erhalten sind, ist auch ein Ionier¹⁾: Duris²⁾. Sonst ist in der rotfigurigen Malerei diese Dekoration wenig beliebt³⁾.

In der spätschwarzfigurigen Malerei sind dagegen Schalen mit Innenbildstreifen häufiger, lassen aber meist in Zeichnung und Typen den Einfluß der Phineusfabrik oder des Andokides noch deutlich erkennen. So ist auf einer solchen Schale in Paris das unanständige Gebaren des einen Silens und die Behaarung seines Körpers deutlich von der Typik der Phineusschale abhängig⁴⁾. Auf einer Schale im Louvre⁵⁾ wieder erinnert der Silen des Innenbildes an den einer kleinen, dem Andokides nahestehenden Amphora⁶⁾, während die Außenbilder und die Strahlendekoration am Fuß an die Schale des Meisters in Palermo anklingen. Verwandte Schalen befinden sich u. a. im Louvre⁷⁾, in der Nationalbibliothek⁸⁾ und in London⁹⁾.

Das Aufkommen des ionischen Chitons.

Die Trachten auf den Amphoren des Andokides können zu einer genaueren Datierung der späteren schwarzfigurigen Malerei beitragen. Denn in Athen herrscht in den beiden ersten Dritteln des 6. Jahrhunderts der Peplos als Frauentracht unbedingt, wie auch die tyrrhenischen Amphoren beweisen, von denen nur die späte Amphora in Corneto (Artemis) vielleicht einen Chiton zeigt¹⁰⁾. Auch bei Klitias, Amasis und Exekias tragen die Frauen stets den Peplos. Nur schnellfüßige göttliche und dämonische Wesen, wie Iris oder die Gorgonen haben den kurzen Männerchiton; andererseits fehlt in der rotfigurigen Malerei bis nach den Perserkriegen der Peplos mit alleiniger Ausnahme der frühen Andokidesamphora in Bologna (Nr. 4).

¹⁾ S. vorerst Festschr. für Kekulé 85 (Dümmler), genauere Begründung bereitete Dr. W. Windisch vor, der 1918 in Serbien gefallen ist.

²⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 65, 66. Wien. Vorl. VI 8.

³⁾ Journ. of hell. stud. I 1881 Atlas pl. 10; Journ. of Philol. 1877 Tf. B; Schale im Arch. Inst. zu Leipzig T. 529 unveröffentl.

⁴⁾ Paris bibl. nat. de Ridder nr. 320. Phot. Giraudon 45—47.

⁵⁾ F 130 Pottier, Album pl. 74.

⁶⁾ Röm. Mitt. XVI 1901 Tf. 5 (Hartwig). Beazley, vases in America 5.

⁷⁾ F 130 (2) Pottier, Album pl. 74.

⁸⁾ Paris bibl. nat. nr. 321.

⁹⁾ E 2 Wien. Vorl. 1890/1 Tf. 5.

¹⁰⁾ Ant. Denkm. I 22; Thiersch, Tyrrh. Amphoren 116.

Scheinbare Ausnahmen erledigen sich meist anderweitig. Namentlich ist der ursprünglich dem Peplos eigene Überschlag auch auf den Chiton übergegangen, wie die Aigisthpelike¹⁾ und eine Skythesschale²⁾ beweisen. Auch das Gewand der Athena auf dem Kassandrateller in Newhaven³⁾ ist kein Peplos, denn die langen herabhängenden Zipfel weisen darauf hin, daß es sich hier um ein ionisches Mäntelchen handelt—das ebenso wie an der einen Frau vom Giebel des delphischen Apollotempels auf beiden Schultern befestigt ist⁴⁾.

Am meisten ähnelt dem Peplos das mit Quadraten bedeckte Übergewand Athenas auf der Londoner, Münchner und Pariser Amphora des Andokides (Nr. 11, 12, 10 s. S. 24). Da ihm aber Apoptygma, Kolpos, und Scheinärmel fehlen und es nur bis zu den Knien reicht, kann es kein Peplos sein. Weniger archaische Zeichnungen wie die eines Kännchens „schönen“ Stils in Athen⁵⁾ geben offenbar dasselbe Gewand wieder. Hier trägt das vorgebeugte Mädchen über dem Chiton ein Übergewand aus schwerem Stoff mit Buntweberei, das ebenfalls nur bis an die Knie reicht und weder Apoptygma noch Scheinärmel hat. Hauser bezeichnet es als *ἐπιηρόδότης*⁶⁾, ob mit Recht, kann hier nicht untersucht werden. Er vermutete früher, daß diese Tracht erst nach den Perserkriegen aufkam; da aber auf den Vasen des Andokides offenbar dasselbe Gewand gemeint ist, wird es schon in den letzten Jahrzehnten des 6. Jahrhunderts in Athen üblich gewesen sein. Wohl mit Unrecht will Hauser dasselbe Kleidungsstück auf der frühen Andokidesamphora in Paris (Nr. 2) erkennen (Tf. 23)⁷⁾; er meint, der Überfall des Chitons verdecke hier die obere Hälfte davon. Da aber nichts auf das Vorhandensein eines Überfalls hindeutet, liegt es näher, darin ein schürzenartiges Gewandstück zu sehen, wie es Athena schon auf der ionisch-etruskischen Parisamphora⁸⁾ trägt und das auch auf der Berliner Andokidesamphora (Nr. 3),

¹⁾ F. R. 72.

²⁾ Mon. Piot IX 1902 pl. 15 (Pottier); XX 1913, 137 fig. 13 (Rizzo).

³⁾ Beazley, vases in America p. 13 fig. 5.

⁴⁾ Fouilles de Delphes pl. 34.

⁵⁾ Dumont-Chaplain ceram. pl. 8; Jahreshefte VIII 1905, 31 fig. 4 (Hauser).

⁶⁾ Jahreshefte VIII 1905, 33.

⁷⁾ F. R. II S. 268.

⁸⁾ F. R. 21; Buschor, gr. Vasenmal. * 115 fig. 83.

der Londoner Hydria des Pamphaios¹⁾, einigen anderen schwarzfigurigen Vasen²⁾, panathenäischen Preisamphoren³⁾ und einer Amphora des Eucharidesmalers begegnet⁴⁾.

Ebensowenig wie auf den frührotfigurigen Vasen ist in der attischen Plastik dieser Zeit, von dem gleich zu erwähnenden „Xoanon“ abgesehen, ein Peplos nachzuweisen. Denn das Bronzefigürchen eines laufenden Mädchens von der Akropolis wird wegen seiner Verwandtschaft mit frühen korinthischen Spiegelstützen eher peloponnesischer als attischer Herkunft sein⁵⁾; sind doch auch sonst nichtattische Bronzearbeiten und entsprechende Künstlerinschriften auf der Burg zutage gekommen.

Fehlt also auf strengschwarzfigurigen Vasenbildern der Chiton und kommt nur auf einer frühen Andokidesamphora der Peplos noch vor, so wird der Trachtwechsel ungefähr zur Zeit des beginnenden rotfigurigen Stils, wie wir vermuteten, um 530, erfolgt sein. Am frühesten wohl erscheint ein deutlicher Frauenchiton auf einem schwarzfigurigen Psykter chalkidischer Form in London⁶⁾, der aber wegen seiner Beziehungen zu reifen Zeichnungen des Amasis und Exekias auch ungefähr in jener Zeit entstanden sein wird; ferner auf der bereits zum Siphnierfries verglichenen schwarzfigurigen Amphora des Menonmalers in Brescia⁷⁾.

Bezeugen demnach die Vasenbilder einen Trachtwechsel, so darf wohl an die Erzählung Herodots (V 87) erinnert werden, daß die Athener nach einem unglücklichen Krieg gegen Aegina die Peplostracht abschafften⁸⁾. Ist dieses Geschichtchen auch sicher eine ätiologische Erfindung, da Veränderungen der Tracht stets dem sich wandelnden Formgefühl entspringen, so muß sich der Übergang vom Peplos zum Chiton dennoch schnell vollzogen haben. Denn nur wenige, durchwegs der reifen Exekiaszeit angehörende schwarzfigurige Vasenbilder zeigen den Peplos neben dem Chiton⁹⁾.

¹⁾ Wien. Vorl. D 6.

²⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. II 90, III 227; Louvre F115 Pottier, Album pl. 72.

³⁾ v. Brauchitsch, Panath. Preisvas. S. 96.

⁴⁾ Brit. School Ann. of Athens XVIII pl. 12 (Beazley).

⁵⁾ de Ridder, bronzes de l'acropole nr. 787 fig. 293.

⁶⁾ Journ. of hell. studies XIX 1899 pl. 6 (Karo).

⁷⁾ Gerhard, Etr. u. Kamp. Vas. D 1 s. S. 20.

⁸⁾ Vgl. Studniczka, Beiträge zur Geschichte der altgr. Tracht 5; Ed. Meyer, Gesch. d. Alt. II § 413. v. Wilamowitz, Arist. u. Athen II 280.

⁹⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. IV 307, 314.

Es werden also fast alle Vasen, auf denen die Frauen den Chiton tragen, nach jenem Zeitpunkt, der zwischen 540 und 530 liegen wird, entstanden sein. Auch auf Athena erstreckt sich dieser Gewandwechsel, die von jetzt ab stets mit dem Chiton bekleidet erscheint.

Unter den jüngeren Koren trägt nur Nr. 679, das sog. Xoanon¹⁾, den dorischen Peplos über dem Chiton; vielleicht stellt es eine Priesterin dar, die aus rituellen Gründen die alte Tracht beibehalten mußte. Zeitlich wird es zu dem Siphnierfries gehören. Dagegen besteht, wie namentlich der Kopf lehrt, kein nennenswerter stilistischer Zusammenhang zwischen beiden. Eine ähnliche Formgebung des Stirnhaars hat auch der Kopf der Kore 678²⁾, Einzelheiten der Formbehandlung, wie die Falte an der Oberlippe, die auch die knidische Karyatide³⁾, die samische Kore Nr. 677⁴⁾ und die Nike des Archermos⁵⁾ haben, sowie die Falte am Oberlid, die ebenfalls an der Karyatide, der samischen Kore und einem Apoll vom Ptoon⁶⁾ wiederkehrt, verhelfen zu keiner sicheren kunstgeschichtlichen Einreihung der Statue. Das den Peplossaum einfassende Palmettenlotosband unterscheidet sich durch die trockene Stilisierung von allen ionischen Vorbildern⁷⁾; vielleicht bestätigt es die verbreitete Annahme, daß hier ein rein attisches Werk vorliegt.

IV. Die Maler des Epiktetischen Kreises.

Andokides scheint als erster in Athen Vasen rotfigurig bemalt zu haben, denn keins der anderen Gefäße gleicher Technik ist älter als seine frühesten Amphoren. Die rotfigurigen Vasen seines ihm in manchem verwandten Arbeitsgenossen, des Menonmalers⁸⁾, lassen sich bis jetzt nicht über die mittlere Andokideszeit hinauf verfolgen.

¹⁾ Nr. 679 Lechat, au Musée de l'acropole 321 fig. 31; Schrader, Auswahl Tf. 1, 2; K. i. B. 214, 3.

²⁾ Schrader, Auswahl 11 fig. 5; Löwy, gr. Plast. Tf. 21, 47; Lechat, au Musée de l'acropole 331 fig. 32.

³⁾ Fouilles de Delphes pl. 26; Schrader, Auswahl 23 fig. 16; K. i. B. 209, 3.

⁴⁾ Lechat, au Musée 395 fig. 44; K. i. B. 201, 3.

⁵⁾ Br.Br. 36, K. i. B. 207, 1, 2.

⁶⁾ Bull. d. corr. hell. 1887 Tf. 13.

⁷⁾ Lermann, altgriech. Plastik Tf. 18 S. 52.

⁸⁾ Vgl. Buschor, Vasenmal. 2 152. Beazley, vases in America 6; seiner Liste kann wohl hinzugefügt werden: die sf. Amphora in Brescia Gerhard, Etr. u.

Oltos. Der zweitälteste Maler des neuen Stils dürfte Oltos sein, in dem Beazley einen Schüler des Andokides vermutet¹⁾. Seine beiden signierten Schalen gehören freilich erst der frühen Leagroszeit an²⁾. Doch sind die ihm von Beazley zugewiesenen Schalen mit dem Lieblingsnamen Memnon sichtlich älter³⁾. Was aber von den vielen unsignierten Vasen des Meisters in die mittlere und frühe Andokideszeit hinaufreicht, ist schwer herauszufinden, weil gerade die Stücke vermutlich früher Entstehungszeit, wie etwa die Schalen in Paris⁴⁾ und Bonn⁵⁾, ungenügend abgebildet sind oder zur Vergleichung mit anderen keine Anhaltspunkte bieten. Doch dürfte immerhin die unsignierte Achillschale des Louvre wegen der noch an Andokides erinnernden einseitig gestaffelten Falten mit zu den frühesten Vasen des Meisters gehören⁶⁾. Dem späteren Andokides folgend staffelt Oltos auf der unsignierten Brüsseler Memnonschale die Falten auf eine Mittelfalte zu⁷⁾; da sich hier der Saum noch nicht, wie auf dem entwickelteren Helenateller abtreppt⁸⁾, wird man auch diese Schale zu den frühen rechnen dürfen. Reifer ist, wie gesagt, die signierte Aineiasschale in Berlin⁹⁾, auf der der Chiton des Aias und der des Trompeters zwar noch in derselben Weise stilisiert ist, der des Diomedes aber bereits die in der späteren Zeit üblichen zwei Faltengruppen bildet.

Epiktet. Epiktet, der früher als ältester Meister des rotfigurigen Stils galt, läßt sich, soweit seine veröffentlichten Zeichnungen ein Urteil erlauben, nicht in so frühe Zeit wie Oltos verfolgen¹⁰⁾. Seine Frühwerke, an denen der Beginn seiner Tätigkeit durch Vergleiche mit Vasenbildern des Andokides und Oltos festgestellt werden könnte, sind mangels zuver-

Kamp. Vasenb. D, der rf. Becher mit dem Lieblingsnamen Brachas in London South Kensington Mus. Klein, Lieblingsinschr. 119 und der Teller des Sokles Louvre CA 2182 Hoppin, Handbook of attic redfigured vases II 420.

¹⁾ Beazley, vases 7.

²⁾ Wien. Vorl. D 1, 2.

³⁾ Beazley, vases 10 ff.

⁴⁾ Louvre F 125, Pottier, Album pl. 72.

⁵⁾ Bonner Studien für Kekulé 198 (G. Körte), Beazley, vases 23 Zeile 14.

⁶⁾ Beazley 10 nr. 20 Mon. dell' Inst. X 22.

⁷⁾ Beazley 12 nr. 39, eine Phot. im Münchner Arch. Sem., eine gute Phot. des Innenbildes verdanke ich der Museumsleitung.

⁸⁾ Beazley 10 nr. 9. Zapiski d. arch. Gesellsch. Odessa XXII pl. 3, 1.

⁹⁾ Wien. Vorl. D 2.

¹⁰⁾ Beazley, vases in America 14.

lässiger Kriterien schwer auszusondern. Die Gewandbehandlung gibt keinen Anhaltspunkt, da nur auf seinen verhältnismäßig entwickelten Vasen Chitone vorkommen, ebensowenig wie die Angabe der Muskeln, die auf sicheren Spätwerken wie der Busirisschale sogar ganz fehlt¹⁾. Doch läßt sich wohl auch bei Epiktet wie bei anderen Malern dieser Zeit ein Fortschreiten zu immer schlankeren Gestalten feststellen. Auch in der Komposition der Rundbilder ist eine Entwicklung erkennbar, denn die ruhig aufrecht stehenden oder lebhaft bewegten Figuren, deren Glieder speichenartig zum Rand hin ausstrahlen, werden im allgemeinen den feinen, dem Bildrund so trefflich eingepaßten Figuren wie der Kopenhagener Schale²⁾ oder den Tellern der Pariser Nationalbibliothek³⁾ meist zeitlich vorausliegen. Eine äußerliche Bestätigung dieser vermuteten Abfolge scheint mir die Zeichnung des Ohres zu bieten, das der Maler zuerst als ein im tongrundigen Oval stehendes Häkchen zeichnet, dann dieses zur Andeutung des Ohrläppchens mit dem Ohrumriß verbindet⁴⁾ und diesem endlich noch eine kleine, die Muschelhöhle bezeichnende Bogenlinie hinzufügt⁵⁾. Demnach dürften wohl folgende drei Teller der Frühzeit des Meisters angehören:

1. Paris Louvre G 7 zwei Palästriten. Pottier Album pl. 89. Phot. Alinari 23733. Hoppin, Handbook I 330.

2. Castle Ashby Hahnenreiter. Burlington Cat. 1888 nr. 110; 1904 J 79 pl. 96. Hoppin I 306.

3. London Brit. Mus. E 135 Amazone. Walters hist. of anc. pottery I pl. 37, 1. Phot. Mansell 223. Hoppin, Handbook I 314.

Auf diesen frühen Zeichnungen kommt, wie gesagt, kein Chiton vor, der zur Datierung der Teller einen Fingerzeig geben könnte. Auf der reifen Busiris-⁶⁾ und Thiasoschale⁷⁾ aber haben die Chitone bereits zwei Faltengruppen, wie auf der dem Maler Euphronios nahestehenden Oltos-

¹⁾ F. R. 73.

²⁾ Hermoglyph unsign. Beazley, vases in America 17 fig. 9 bis.

³⁾ Nr. 509, 510. Phot. Giraudon 56. Hoppin, Handbook I 324/5.

⁴⁾ Ferrara, Boll. d'arte 1911, 341 fig. 1 (Negrioli) = Amer. Journ. XVI 1912, 271.

⁵⁾ Hermoglyphenschale s. o. Busirisschale F. R. 73; Berliner Schale Gerhard, Auserl. Vasenb. IV 272 besser Hoppin, Handbook I 305.

⁶⁾ F. R. 73.

⁷⁾ Louvre G 6 Hoppin, Handbook I 329.

schale in Corneto¹⁾. Man wird demnach die frühesten Vasen Epiktets, ebenso wie die des ihm so nahestehenden Pheidippos²⁾ etwas später als die Erstlingsarbeiten des Oltos ansetzen müssen. Eine Jahreszahl ist natürlich nur ungefähr zu nennen, doch dürften Epiktets Anfänge, sofern Andokides mit Recht nach dem Siphnierfries datiert wurde, etwa in die Jahre nach 520 anzusetzen sein³⁾.

Das Ver-
hältnis der
Vasen-
bilder zu
dem mar-
mornen
Giganten-
giebel der
Akropolis.

Den Vasen dieser Stilstufe entspricht in der Plastik ungefähr die Athenagruppe des Hekatompedongiebels⁴⁾. Die Zeit, in der dieser Tempel umgebaut und mit marmornen Giebelfiguren versehen wurde, ist mit Sicherheit nicht zu ermitteln. Da die Kapitelle mit ihrem straffen Echinus schon an die des Athenerschatzhauses gemahnen, wird man den Bau nicht zu hoch im 6. Jahrhundert ansetzen dürfen. Andererseits muß er noch unter den Peisistratiden erbaut sein; denn wäre er erst kurz nach dem Sturz der Tyrannen entstanden, so hätte man kaum wenige Jahre danach den vorpersischen Parthenon zu bauen begonnen⁵⁾. Wolters setzt den Umbau um 520 an⁶⁾.

Leider erlaubt der schlechte Erhaltungszustand der Giebelgruppe nur wenig Vergleiche mit Vasenbildern. Die Faltenbehandlung am Chiton der Göttin entspricht ungefähr den frühen Vasen des Oltos. Doch ist auf diesen mit Ausnahme der unsignierten Memnonschale in Brüssel die Mittelfalte schmaler⁷⁾. Zu den in der Mitte dichtstehenden Falten kann die unsignierte Aineiasschale in Kopenhagen⁸⁾, oder die Eurystheusschale

¹⁾ Wien. Vorl. D 1.

²⁾ Sign. Schale in London E 6 Cat. of vas. III pl. 1; dazu die folgenden unsignierten: a) Würzburg Urlichs Kat. III 357 Töpfer Hischylos. Jüthner, Turngeräte fig. 27 b. b) München 2583 unveröff. c) dass. 2584 unveröff. d) Leipzig T 486 Jahrb. 1895 S. 192 (Hauser). e) Heidelberg S. 122 Springer. Eine Phot. verdanke ich der Güte des Herrn Geheimrat v. Duhn. f) Rom Mus. Greg. II 69, 4 (Ausg. A II 73) [?]. g) München 2582 unveröff.

³⁾ Springer-Wolters¹⁹ 223; Katterfeld, gr. Metopen 73.

⁴⁾ Ath. Mitt. XI 1886, 185 (Studniczka); 1897, 59 Tf. 3—5 (Schrader); Wiegand, Porosarchitektur S. 126 Tf. 16, 17; Jahreshefte XVIII 1915, 40 (Heberdey), XIX 1919, 154 (Schrader); K. i. B. 214, 1; Dickins Catalogue S. 169 ff.

⁵⁾ Ath. Mitt. XXVII 1902, 379 (Dörpfeld).

⁶⁾ Springer-Wolters¹⁹ 200.

⁷⁾ Beazley, vases in America S. 12 Nr. 39, eine Phot. verdanke ich der Museumsleitung.

⁸⁾ Beazley, vases II Nr. 24. Phot. Pacht u. Crone.

desselben Meisters verglichen werden¹⁾. Hier verlaufen auch, der Giebelfigur entsprechend, leicht gekrümmte Faltenzüge nach dem Schenkelumriss hin. Auch darin, daß sich der untere Chitonsaum nicht wie auf der reifen Cornetaner Schale des Meisters in ganzer Breite abtreppt²⁾, sondern streckenweise gerade verläuft, entsprechen die frühen Oltoschalen der Giebelfigur besser als die späteren.

Der von der Göttin besiegte Gigant liegt halb aufgerichtet am Boden, seinen Oberkörper nach vorn drehend³⁾. Ähnlich ist der Silen einer wenig jüngeren Skythesschale im Louvre⁴⁾ gelagert, nur lehnt er sich etwas weiter zurück. Die hier wie dort gewaltsame Drehung des Rumpfes wird auch durch die schräg hineingezeichnete Bauchmuskulatur kaum gemildert. Um wieviel überzeugender wußte dagegen der Künstler des siphnischen Gigantenfrieses die Drehung des Körpers darzustellen⁵⁾. Ähnlich wie an jenem Giebelgiganten ist die Muskulatur auf der attischen Stele eines Läufers⁶⁾ wiedergegeben, der im Bewegungsmotiv dem Silen der Alkyoneuschale des Phintias⁷⁾ entspricht. Die einzelnen Bauchmuskeln sind auf der Stele allerdings richtiger beobachtet und reichen fast bis an die Brustmuskeln heran. Nach den Gesichtsformen zu urteilen, dürfte die Stele etwas jünger als die des Aristokles⁸⁾ sein (s. S. 65).

Die Gleichzeitigkeit des Hekatompedons mit den frührotfigurigen Schalen bestätigt ferner die Stilisierung seiner Simenpalmetten⁹⁾, die zu den unter den Schalenhenkeln sich hinrankenden Knospen und Palmetten nahe Beziehungen haben¹⁰⁾. Nur pflegen auf Vasen die unteren Palmettenblätter meist etwas tiefer herabzuhängen und die Knospen namentlich bei Oltos, der eine besondere Vorliebe für sie besitzt, etwas plumper zu sein. Auf der unsignierten Eurystheusschale dieses Malers

1) Wien. Vorl. 1890/1 Tf. 10.

2) Wien. Vorl. D 1.

3) Wiegand-Schrader, Porosarchitektur Tf. 16; K. i. B. 214, 1.

4) Mon. Piot. IX 1902, 160 pl. 15 (Pottier); dass. XX 1913, 137 fig. 13 (Rizzo).

5) Fouilles de Delphes IV pl. 13, 14.

6) *Ἐφημ. ἀρχ.* 1903 Tf. 1 (Philios.). Studniczka, Kriegergräber S. 13 Tf. 11; K. i. B. 213, 4.

7) F. R. 32.

8) Conze, Grabrel. I 2.

9) Wiegand, Porosarchitektur Tf. 10, 1.

10) Unsign. Euergides Berlin 2265, Jahrb. VII 1892, 108 fig. 8 (Winter); Oltos, Wien. Vorl. D 2; Kachrylion Antiopeschale Wien. Vorl. D 7 links.

bildet der Blütenstengel eine Schlinge ähnlich wie auf der Sima¹⁾. Der schlanken, spitzen Simenknospe kommt wohl die der Hischylosschale in München²⁾ und des Brachasbeckers in London am nächsten³⁾.

Gewand-
stilisierun-
gen der
frührotfi-
gurigen
Vasen-
malerei.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß Oltos ebenso wie Andokides von den einseitig gestaffelten Falten zu den gegeneinander gestaffelten fortschreitet. Von dieser Stilisierung geht die ganze weitere Entwicklung der Gewandbehandlung aus. Daneben kommen noch einige bald verschwindende Abarten vor. Die eine, wo bei Gegeneinanderstafflung der Falten die Mittelfalte nicht vor-, sondern zurückspringend gedacht ist, hat schon der Chiton des von Athena niedergestoßenen Giganten im Siphnierfries⁴⁾. Doch steht hier auf jeder Seite nur eine Falte wie auf einem der Frühzeit des rotfigurigen Stils angehörenden Schalenbruchstück in Tübingen⁵⁾. Faltenreicher sind die nach diesem Prinzip stilisierten Gewänder auf dem Eurytosbruchstück in Palermo⁶⁾, der Hipparchschale mit den würfelnden Helden⁷⁾, einer Pedieusschale im Louvre⁸⁾ und der Theseusschale Epiktets⁹⁾. In der Plastik entspricht dem nur die milesische Sitzfigur in Berlin Nr. 1574¹⁰⁾. Wohl als Vorstufe zu der später häufigen zweiten Faltengruppe ist es zu verstehen, wenn Epiktet auf der Turnerschale in Berlin¹¹⁾, Skythes auf seiner Theseusschale¹²⁾ und ein unbekannter Maler auf der Pamphaiosschale in Castle Ashby¹³⁾ dem so gezeichneten Chiton an der Seite eine Steilfalte hinzufügen.

Genau dieser Stilisierung des Chitons entspricht das Bronzefigurchen eines Kriegers aus Dodona¹⁴⁾; nur hat hier der Künstler auf dem linken

¹⁾ Jahrb. VII 1892, 108 fig. 9.

²⁾ dass. 109 fig. 11. Lau, gr. Vasen Tf. 33, 6.

³⁾ Klein, Lieblingsinschriften³ 119 abgeb.

⁴⁾ Fouilles de Delphes IV pl. 13, 14.

⁵⁾ Universitäts-Sammlg. nr. 1533; wird in dem demnächst erscheinenden Vasenkatalog von Watzinger veröffentlicht werden.

⁶⁾ Journ. of hell. stud. XII 1891 Tf. 19 (Hartwig).

⁷⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. III 195.

⁸⁾ Mon. Piot. IX 1902, 175 fig. 11 (Pottier); XX 1913, 136 fig. 12 (Rizzo).

⁹⁾ London cat. of gr. vas. III E 37 Phot. Mansell. Hoppin, Handbook I 310.

¹⁰⁾ Kekulé, gr. Skulpt. 53.

¹¹⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. IV 272.

¹²⁾ Mon. Piot. XX 1913 Tf. 6 (Rizzo).

¹³⁾ Abhandl. d. Berl. Akad. 1848 Panofka, der Vasenbildner Pamphaios Tf. 2.

¹⁴⁾ Kekulé u. Winnefeld, Bronzen aus Dodona Tf. 2; K. i. B. 221, 4. Löwy, gr. Plastik Tf. 12, 31. Collignon, hist. de la sculpt. gr. I 328 fig. 166.

Oberschenkel außerdem noch ein zweites Faltensystem modelliert, das in der vom Maler gezeichneten reinen Seitenansicht nicht völlig sichtbar wird. Es hat also mehr für sich, die Kleinbronze in die Zeit dieser Schalen zu setzen, als sie mit Kekulé und Winnefeld in den Anfang des 5. Jahrhunderts zu datieren. Völlig ausgebildet ist die zweite Faltengruppe dann auf der Aineiasschale des Oltos in Berlin¹⁾ und der Antiopesschale des Kachrylion²⁾.

Auf älteren als den oben genannten Denkmälern läßt sich diese Die Metopen aus Selinus und der Megarergiebel. Gewandbehandlung nicht nachweisen. Die Metopen des Tempels C werden also auch nicht früher entstanden sein, da dort der Chiton des Perseus gleichfalls zwei Faltengruppen bildet³⁾. Denn daß in dem fernen Sizilien, dessen archaische Kunst, soweit sie bis heute bekannt ist, etwas provinziell zurückgeblieben war, eine so wichtige Neuerung früher als im Mutterland gefunden worden sein sollte, ist wenig wahrscheinlich. Die Altertümlichkeit der Metopen ist nur scheinbar; bedingt hauptsächlich durch die plumpen Körperformen und den derben Gesichtsausdruck, den wenig gemildert auch noch die Bronzestatuetten aus Castel Vetrano teilt⁴⁾, die wegen der Verteilung der Körperlast auf Stand- und Spielbein nicht früher als im letzten Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts entstanden sein kann (s. S. 106). Dieser Spätdatierung der Metopen entsprechen auch die architektonischen Formen des Tempels, die denen von F mit seinen ausgesprochen reifarchaischen Metopen nicht gar zu fern stehen⁵⁾.

In nicht erheblich frühere Zeit dürfte auch der Giebel des Megarerschatzhauses gehören⁶⁾, den Treu um die Mitte des 6. Jahrhunderts ansetzte, was gewiß wieder zu früh ist⁷⁾. Denn der Chiton des zurücksinkenden Giganten (G) und des knienden Ares (K) hat schon die auf eine Mittelfalte zu gestaffelten Falten, die am Siphnierfries eben erst aufkommen, dagegen auf reiferen Andokidesamphoren, wie der Orvietaner

1) Wien. Vorl. D 2.

2) Wien. Vorl. D 7.

3) Benndorf, Metopen von Selinus Tf. 1—4; Br.Br. 286/7, 292; K. i. B. 199, 4—8; L. Curtius in der Berl. phil. Woch. 1905, 1667; Katterfeld, Metopen 19.

4) Arndt, Amelung E. A. 569—572. Furtwängler, Meisterw. 77 Anm.

5) Vgl. Koldewey-Puchstein, d. gr. Tempel Unterit. u. Siz. S. 95.

6) Olympia, Ergebn. III Tf. 2, 3 (Treu); K. i. B. 221, 8.

7) Olympia, Ergebn. III S. 14. Klein, Kunstgesch. I 93.

(S. 24) oder auf Oltoschalen, wie der in Berlin¹⁾ durchgängig üblich sind. Andere Einzelheiten zu vergleichen verbietet der schlechte Erhaltungszustand des Giebelreliefs. Doch dürfte die Gewandstilisierung und vor allem die schon an die aeginetischen Giebel gemahnende Komposition Furtwänglers Spätdatierung rechtfertigen²⁾. Doch scheint mir der Megarergiebel ein wenig altertümlicher als der aeginetische zu sein und noch dem ausgehenden 6. Jahrhundert anzugehören (s. S. 71).

Entwickelter sind die oft dem Megarergiebel als verwandt bezeichneten Metopen des Tempels F³⁾, die sicherlich durch einige Jahrzehnte von diesem getrennt sind. Zufälligkeiten des Stoffs, wie am Hals und Arm des besiegten Giganten beachtet das 6. Jahrhundert nicht. Weit eindringlicher aber als solche Einzelheiten weist die ausdrucksvolle Komposition des zu Tode getroffenen, laut aufschreienden Giganten über alle archaischen Kampfdarstellungen hinaus. Etwas Vergleichbares begegnet erst auf der Iliupersisschale des Brygos, die L. Curtius schon zum Vergleich heranzog⁴⁾.

V. Anhaltspunkte zur Datierung der rotfigurigen Vasenmalerei.

Die rotfigurige Schale aus dem Marathon-tumulus.

Durch die Vergleichung mit dem datierten Siphnierfries konnten auch die Anfänge der rotfigurigen Malerei einigermaßen zeitlich festgelegt werden. Die weitere Entwicklung freilich, zu der verschiedene Analogien aus der Plastik beigebracht wurden, ließ sich bisher nur schätzungsweise in die zwei vorletzten Jahrzehnte des 6. Jahrhunderts verweisen.

Einen wichtigen terminus ante quem bietet nun die rotfigurige Schale aus dem Grabhügel der bei Marathon Gefallenen⁵⁾. Das Innenbild ist zwar bis auf geringe Reste zerstört, die aber doch einige unverächtliche Anhaltspunkte gewähren. Der gegenständig verzahnte, das Bild umrahmende Mäander ist nur auf den der Athenodot- und frühen Panaitioszeit angehörenden Schalen häufig; er kehrt ebenso, oder mit geringen Abweichungen auf der Perserschale Faina⁶⁾, die nach Marathon

¹⁾ Wien. Vorl. D 2 (Trompeter).

²⁾ Aegina 320.

³⁾ Benndorf, Metopen von Selinus Tf. 5, 6. K. i. B. 221, 7. Arch. Zeit. 1883, 47. (Kekulé), Olympia Ergebn. III S. 14 (Treu). Katterfeld, Metopen 28.

⁴⁾ F. R. 25. Berl. phil. Woch. 1905, 1667 (Curtius).

⁵⁾ Ath. Mitt. XVIII 1893, 68 Tf. 5, 2 (Stais).

⁶⁾ Jahrb. III 1888 Tf. 4 (Löwy).

gemalt sein muß, der Schale mit dem hasenhaschenden Leagros¹⁾, der Erastenschale in Gotha²⁾, der Schale des Peithinos³⁾ und andern wieder⁴⁾.

Das wenige, was sich von unserem Schaleninnenbild erhalten hat, erlaubt eine im wesentlichen gesicherte Ergänzung. Dargestellt war ein etwas vorgebeugter Komast, der mit der linken Fußspitze tastend den Boden berührt, während er sich auf seinen weit vom Körper weggehaltenen Stock stützt. Nicht unmöglich ist, daß sich der Mann wie auf einem noch zu nennenden Rhyton des übermäßig genossenen Weins entledigte. Ähnlich elastische Standmotive sind erst in der frühen Schaffenszeit des Panaitiosmalers und des Duris häufig. So begegnen sie an dem Turnlehrer der Diogenesschale in Oxford⁵⁾, einem Silen des Durispsykters⁶⁾ und einem Zecher auf der Außenseite der *ξαλπονοας*schale dieses Meisters⁷⁾, die freilich erst etwas späterer Zeit angehört (s. S. 110). Gleichfalls nahe steht unserem Innenbild der Komast einer unsignierten Onesimosschale in Boston⁸⁾, wo aber das eine Bein in Vorderansicht erscheint und die linke Hand sich nicht in die Hüfte stützt. Recht ähnlich ist auch der sich erbrechende Silen auf einem verschollenen Rhyton in der Art des Brygos⁹⁾. Auf den meisten der hier genannten Vasen findet sich auch eine unserem Schalenbild entsprechende Stockhaltung, zu der man außerdem eine Lachesschale in Wien¹⁰⁾ und die „Salamisschale“ des Telephosmeisters vergleiche¹¹⁾.

Eindeutiger als durch die zum Motiv beigebrachten Analogien wird die Entwicklungsstufe unserer Schale durch eine stilistische und eine antiquarische Einzelheit bestimmt. Von der Chlamys des Zechers hat sich nur der spitze Zipfel erhalten. Ähnlich lang findet er sich erst auf

¹⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 8. Buschor, gr. Vasenmal. ² 162 fig. 115; Leipziger Winckelmannsblatt 1919.

²⁾ Mon. dell' Inst. X 37. F. R. III S. 19 fig. 7.

³⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 24.

⁴⁾ Athenodot Hartwig Tf. 11, 12; vgl. auch 13, 14, 1; 15, 2; 18, 2; 46.

⁵⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. IV 271. Beazley, vases in America 89 nr. 20.

⁶⁾ F. R. 48.

⁷⁾ Gerhard, Trinkschalen u. Gefäße 14, 2.

⁸⁾ Beazley, vases 88 fig. 55.

⁹⁾ Comptes rendus St. Petersburg 1881, 65 = Reinach rép. d. vas. I 62, 3.

¹⁰⁾ Hartwig, Meistersch. 572 fig. 65; vgl. auch Tf. 70, 1.

¹¹⁾ Fröhner, Coll. van Branteghem 21, 22. Hartwig, Meistersch. Tf. 40. Beazley, vases 108 nr. 1; Jahrb. XXXII 1917 Anz. Beil. zu S. 137 (Petersen).

Epiktets reiferen Schalen und bleibt dann bis in die Zeit des Sosias und Peithinos üblich. Doch fehlt jenem auf den Vasen des Epiktet und Oltos noch der doppelte Saumstreif unserer Schale. Dieser tritt erst in der späteren Leagroszeit auf und ist dann bis in die mittlere Panaitioszeit sehr häufig anzutreffen¹⁾. Am frühesten hat ihn wohl Euthymides auf seiner Theseusamphora²⁾. Auf den späten Vasen des Panaitiosmalers und seiner Genossen wird der Gewandzipfel nicht nur kürzer, sondern sein Saum verläuft dann, statt wie auf der Marathonschale zickzackförmig, in einer Schlangenlinie³⁾. Auch verschwindet auf den späten Schalen des Duris und Hieron der doppelte Randstreif fast völlig⁴⁾, nachdem er vorher kurze Zeit einer einfachen schwarzen Borte gewichen war⁵⁾.

Den so begründeten Ansatz unserer Schale in die frühe Panaitioszeit bestätigen auch die Schuhe des Zechers. Auf frührotfigurigen Vasen bis zum Maler Euphronios werden persische Schuhe nur von Asiaten getragen⁶⁾, wie von dem Skythen auf einer Amphora des Kleophrades⁷⁾. Zecher haben dagegen stets Stulpenstiefel oder Sandalen. Erst auf späteren Leagrosschalen, wie der in Paris⁸⁾, kommen Halbschuhe auch bei Komasten vor; doch fehlen da noch die Knöpfe. Am häufigsten sind Schuhe, deren seitliche Laschen über dem Spann mit Bändern zusammengebunden sind, wie auf den Komastenschalen des Brygos⁹⁾ und Hieron¹⁰⁾. Dem marathonischen Innenbild entsprechende persische Schuhe finden

¹⁾ Schale Antias *καλός* in Berlin Hartwig, Meistersch. Tf. 18, 2. Athenodotos *καλός* Hartwig, Tf. 11. Leagros *καλός* Hartwig Tf. 9 (s. S. 50). Schale des Sosias F. R. 123. Schale des Peithinos Hartwig Tf. 24. Lekythos des Gales Mon. Linc. XIX Tf. 3 (Orsi).

²⁾ F. R. 33.

³⁾ Euphronios *εποίησεν* Boston Hartwig, Meistersch. Tf. 47/8. unsign. Onesimos, Wien Beazley, vases 89 fig. 56.

⁴⁾ Duris: Zecherschale in London E 49 Wien. Vorl. VI 10; Louvre G 121 Wien. Vorl. VI 8; Berlin Schulschale F. R. 136; Hieron: Berlin 2292 Wien. Vorl. A 6; Petersburg Diomedeschale Wien. Vorl. A 8; Louvre Briseisskyphos Wien. Vorl. C 6.

⁵⁾ Duris Berlin, Kampfschale Arch. Zeit. XLI 1883 Tf. 3 (J. P. Meier). Hieron Wien, Wien. Vorl. C 4.

⁶⁾ Erbacher, Antikes Schuhwerk S. 46. Diss. Würzburg 1914.

⁷⁾ F. R. 103.

⁸⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 9 = Klein, Lieblingsinschr. 77 fig. 16.

⁹⁾ F. R. 50; Diogeneschale Gerhard, Auserl. Vasenb. IV 271.

¹⁰⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 29.

+ G 145

sich nur auf der Raufereischale des Panaitiosmalers¹⁾; nur mit einem Knopf versehen auf der entwickelten Leagrosschale in Boston²⁾. Ohne Angabe der Knöpfe, jedoch mit seitlichen Schlitzten, hat sie eine unsignierte obscöne frühe Brygosschale in London³⁾. Vielleicht fehlen die Knöpfe aber nur in der mäßigen Zeichnung des Berliner Apparates, die Hartwig bekannt gemacht hat.

Ist also die Marathonschale zeitlich ungefähr den Vasen der frühen Panaitioszeit zur Seite zu stellen, wofür auch die aus den Bildresten zu erschließenden schlanken Körperproportionen sprechen, die den meisten Zeichnungen jener Zeit eigentümlich sind (S. 95), so ergibt sich für die frühen den Panaitios feiernden Schalen als terminus ante quem das Jahr 490. Wie lange vorher unsere Schale entstanden war, ist mit Sicherheit nicht zu entscheiden. Als jüngste der im Tumulus gefundenen Vasen wird man sie aber wohl dem 490 vorausliegenden Jahrzehnt zuweisen dürfen.

Die Vasenbilder mit dem im Komos singenden Anakreon⁴⁾ bieten Anakreon. leider keinen so sicheren zeitlichen Anhaltspunkt wie gemeinhin angenommen wird⁵⁾. Denn auch als wahrscheinlich zugegeben, daß die Vasenmaler den Dichter während seines athenischen Aufenthaltes malten, so ist doch gerade dessen Zeit nicht überliefert. Hipparchos soll Anakreon auf einem Fünfzigruderer aus Samos zu sich haben bringen lassen, vielleicht erst nach des Polykrates Tode 522⁶⁾. Weiteres berichtet die Überlieferung nicht. Crusius⁷⁾ glaubte zwar aus zwei Epigrammen⁸⁾, die thessalische Herrscher nennen, folgern zu dürfen, daß der Dichter nach Hipparchs

¹⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 49; Jahrb. XXVIII 1913 Anz. 93 fig. 2 (Waldhauer).

²⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 10.

³⁾ London, nicht im Catal. Hartwig, Meistersch. 351 fig. 48.

⁴⁾ Memnonschale London Brit. Mus. E 18 Abhandlungen der sächs. Akademie der Wissenschaften 1861, Jahn Dichter auf Vasenb. Tf. 3; Mon. Linc. XIX 95 fig. 11 (Orsi), vgl. Beazley, vases 11 nr. 29. — Galeslekythos Mon. Linc. XIX Tf. 3 (Orsi); Robert, Hermeneutik 82 fig. 70; über Gales vgl. Beazley, vases 26 seiner Liste dürfte die noch unveröffentlichte Schale in Würzburg Urlichs III nr. 288 hinzuzufügen sein.

⁵⁾ Katterfeld, Metopen S. 75; Buschor, gr. Vasem. * 148.

⁶⁾ [Plato] Hipparchos 228; Ael. var. hist. VIII 2.

⁷⁾ Pauly-Wissowa I 2038.

⁸⁾ Bergk Frg. 103, 109.

Ermordung (514) nach Thessalien ging. Beide Epigramme sind aber, wie v. Wilamowitz¹⁾ wohl mit Recht annimmt, nicht von Anakreon, sodaß der einzige Anhaltspunkt für einen Aufenthalt des Dichters in Thessalien hinfällig wird. Da eine Verfolgung der Freunde des Tyrannen 510 unterblieb, kann Anakreon wohl auch nach dem Sturz seines Gönners in Athen geblieben sein²⁾.

Die Lekythos des Gales mit dem im Komos schwärmenden Anakreon entspricht ungefähr der Stilstufe des Peithinos³⁾. Namentlich eine Äußerlichkeit, wie die vielen ins Gesicht hängenden Haarfransen, ist erst damals häufig. Auch in der Gewandbehandlung geht Gales über Euphronios und Euthymides hinaus und nähert sich auch hierin dem Peithinos und Werken der Frühzeit des Panaitiosmalers⁴⁾. Die Zeichnung der Rumpfmuskulatur entspricht gleichfalls der der Päderasten jenes Meisters. Nur gibt Gales außer den Sägemuskeln noch die schiefen Bauchmuskeln⁵⁾, die auch erst auf Vasen der Panaitioszeit, wie den beiden frühen Turnerschalen des Duris⁶⁾, oder der Eurystheusschale des Euphronios beobachtet sind⁷⁾ (S. 78).

Gales scheint den Versuch einer recht individuellen Charakteristik des Dichters unternommen zu haben. Trügt nicht die Abbildung, so ist Anakreon kahlköpfig, denn der Umriß seines Schädels verläuft im Gegensatz zu dem der Jünglinge glattlinig. Dazu ist die oben wenig gewölbte, nach hinten fast spitz zulaufende Schädelform bei alten Männern oft anzutreffen, wie z. B. an dem Alten der Hegesibulosschale⁸⁾. Für einen älteren Herrn spricht ferner der von Komasten sonst nicht getragene lange Chiton, sofern man in ihm nicht eine Andeutung der ionischen Heimat des Dichters sehen will.

Einen genauen zeitlichen Anhaltspunkt kann das Anakreonbildchen

¹⁾ Textgesch. d. gr. Lyriker 36; Sappho und Simonides 107 Anm. 1.

²⁾ Arist. resp. Ath. 22, 4.

³⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 25 vgl. auch die Athenodotschale Journ. of hell. stud. X 1889 pl. 1.

⁴⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 18, 1, 2 (weder von Phintias noch von Euthymides).

⁵⁾ Richer, Anatomie Tf. 95 b.

⁶⁾ Arch. Zeit 1883 Tf. 2 (J. P. Meier).

⁷⁾ F. R. 23.

⁸⁾ F. R. 93.

der Lekythos, wie gesagt, leider ebenso wenig bieten wie das der etwas älteren, schon genannten Memmonschale in London.

Von größerer Wichtigkeit für die Zeitbestimmung der Vasen sind die Lieblingsinschriften¹⁾. Studniczka sicherte zuerst Gleichsetzungen solcher Namen mit bekannten Persönlichkeiten, in deren Lebenszeit die betreffende Vase dann entstanden sein muß²⁾. Aber damit sind zumeist nur Bestimmungen in weiten Grenzen gegeben. Anders stände es, wenn Hartwig³⁾, Hauser⁴⁾ und Buschor⁵⁾ recht hätten, daß sich das Lob immer nur in päderastischem Sinne auf Knaben oder Jünglinge, also höchstens auf das Jahrzehnt zwischen dem 15. und 25. Lebensjahr bezieht. Daß die Vasenbilder selbst dieser verbreiteten Annahme widersprechen, wurde schon in der Einleitung an den Hippodamasvasen gezeigt. Ähnlich verhält es sich mit dem Lieblingsnamen Lykos⁶⁾, der zuerst auf dem unsignierten Palästrakrater des jungen Euphronios erscheint⁷⁾, aber auch noch auf einer Dresdner, wohl vom Pferdemeister stammenden Schale genannt wird⁸⁾. Zwischen beiden Vasen, die ein Zeitraum von rund 25 Jahren trennt, vermitteln einige Gefäße mit gleichem Lieblingsnamen, wie die Onesimosschale⁹⁾, die etwa der mittleren Panaitioszeit angehörende Schale in Madrid¹⁰⁾ und eine Hydria in Boston¹¹⁾, so daß zwei verschiedene Träger des Namens, wie wohl bei den Chairiasvasen, kaum vorauszusetzen sind¹²⁾. Alle den Chairias feiernden Schalen gehören der Leagroszeit an,

Die Lieblingsinschriften.

¹⁾ Letzter Katalog der Namen von W. Klein, die griech. Vasen mit Lieblingsinschriften² 1898; vgl. Jahn, Münchner Vasensammlung p. CXXI.

²⁾ Jahrb. II 1887, 159.

³⁾ Meisterschalen S. 7.

⁴⁾ Berl. phil. Woch. 1900, 1276.

⁵⁾ Gr. Vasenmalerei² 130, 148.

⁶⁾ Klein, Lieblingsinschr.² 111.

⁷⁾ Arch. Zeit. XXXVII 1879 Tf. 4 (Klein).

⁸⁾ Jahrb. XIII 1898 Anz. 135 eine gute Photographie danke ich der Güte des Herrn Prof. Herrmann. Beazley hat die Schale mit Recht aus dem Werk des Onesimos ausgeschieden, vases in America 88. Zum Pferdemeister vgl. Hartwig, Meistersch. Tf. 51/2. Buschor, gr. Vasenmal.² 179.

⁹⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 53.

¹⁰⁾ Leroux Cat. nr. 152 Tf. 16.

¹¹⁾ Annual report 1898, 71 nr. 45 Phot. Coolidge 9685.

¹²⁾ Klein, Lieblingsinschr.² 88.

während die Neapeler Pelike der Beschreibung zufolge etwa den Vasen mit dem Lieblingsnamen Glaukon zur Seite zu stellen ist¹⁾).

Dennoch soll nicht geleugnet werden, daß die Lieblingsinschriften häufig päderastisch gemeint sind und Knaben oder Jünglingen gelten. Das beweist das häufige *ὁ παῖς καλός*. Grob päderastisch ist auch die Hermogenesinschrift auf der Memnonschale des Duris, wie sie Dümmler kaum anfechtbar erklärt hat²⁾. Aber die widerspruchsvollen Ergebnisse, die diese Datierungsweise gezeitigt hat (S. 4), gebieten eine Nachprüfung ihrer Voraussetzungen. Aus dem sonstigen Gebrauch des *καλός* muß ich mit Studniczka³⁾ schließen, daß der Sinn dieser Worte keineswegs stets päderastisch ist.

Auch bei den Schriftstellern kommt das Wort natürlich oft in der besonderen päderastischen Bedeutung vor, wie bei Aristophanes (Wesp. 98), wozu man die Scholien (Wesp. 99, Ach. 144) vergleiche. Eine grimmige Parodie dieser Erastensitte ist es auch, wenn Theramenes seinen Schierlingsbecher dem über 50 Jahre alten Todfeind *Κριτία τῶ καλῶ* darbringt⁴⁾. Doch hätte er das kaum getan, wenn Kritias nicht immer ein vornehmer Lebemann gewesen wäre. Ein Elegant wenigstens war auch der Sophist Hippias aus Elis (nach Ael. v. h. 12, 32), der im platonischen Dialog (1) als *καλός* ironisch gelobt wird. Daß sich aber das Schönheitslob auch sonst nicht nur auf junge Menschen, sondern auch auf Männer, ja sogar Greise beziehen konnte, sagt ausdrücklich Kritobulos im xenophontischen Gastmahl (4, 17). So wurde die Schönheit des Krotoniaten Philippos über dessen Tod hinaus durch Erweisung heroischer Ehren gefeiert. Er war gewiß ein erwachsener Mann, als er mit Dorieus in Sizilien den Tod fand, da er früher mit einer Sybaritin verlobt war und dann mit eigenem Schiff und eigener Besatzung an dem Kriegszug teilnahm (Her. V 47). Im Charmides Platons (158) hebt Sokrates die edle Abkunft des Charmides hervor, dessen Schwäher Pyrilampes er geradezu den schönsten Mann ganz Griechenlands nennt. Da auf dessen Gesandtschaftsreisen hingewiesen wird, ist er gewiß schon als älterer Mann zu denken. Auch der zum Mann gereifte, bärtige Alkibiades wird im platonischen Protä-

¹⁾ Nr. 2891 Hartwig, Meistersch. 193 Anm. 1.

²⁾ Louvre G 115, Wien. Vorl. VI 7, Berl. phil. Woch. 1891, 469 (Dümmler).

³⁾ Jahrb. II 1887, 160.

⁴⁾ Xen. Hell. I 56. Cic. Tusc. I 40, 96

goras (1) noch *καλός* genannt. Schon bei Homer bezeichnet das Wort die stattliche Schönheit von Männern, wie des Agamemnon (*Γ* 169) oder des Odysseus (*ζ* 276, *ι* 513).

Späte Nachahmer in der Kaiserzeit bezeichnen mit *καλός* oft geistige Größen wie Homer (Luc. Alex. 57; Ael. v. h. 13, 7) und Herodot (Athen. VI p. 266); aber auch unbedeutendere Persönlichkeiten, wie beispielsweise einen beliebigen Redner *ὡς καλός που ῥήτορ ἔφη* (Luc. de merced. cond. p. 659). Bei Chariton (de Chaer p. 3) heißt Hermokrates *Ἑρμοκράτης ὁ καλός ὁ στρατηγός*.

Dasselbe lehren aber auch die Vasen. Um dies dartun zu können, bedarf es erst des Nachweises, daß sich *καλός*inschriften auf dargestellte Personen beziehen können. Unzweifelhaft ist dies auf mythologischen Vasenbildern. Ist da ein Gott oder Heros allein durch seine Attribute oder seine Situation kenntlich und steht sein Name mit *καλός* verbunden daneben, so muß man die Inschrift ohne weiteres auf die Darstellung beziehen. So findet sich *Ἔρωσ καλός*¹⁾, *Πέρσης καλός*²⁾, *Γέλωσ καλός*³⁾. Aber auch bei gereiften Männern ist die Formel zu belegen wie bei Hektor⁴⁾ und Dionysos⁵⁾, sogar der greise Nestor wird noch *καλός* genannt⁶⁾.

Es dürfen also beigefügte *καλός*inschriften auch auf nicht sicher erkennbare Personen der Vasenbilder bezogen werden, wenn die Inschrift vom Kopf ausgeht, wie dies bei den einfachen Namensbeischriften schon seit Klitias üblich ist. Zwar kommen Ausnahmen vor, wie auf der Leagroschale in Boston⁷⁾, wo neben einem Silen *Λέαγρος καλός* steht, was sich vielleicht als Scherz auffassen läßt. Häufig steht aber der Verknüpfung von Inschrift und Figur nichts im Wege. So ist auf einem unsignierten Krater des Euphronios allen Palästriten ihr Name beigeschrieben; warum sollte da nicht das *Λέαγρος καλός* neben dem sich infibulierenden Turner auch als Namenbezeichnung gelten⁸⁾? (s. Tf. III 6) Porträtähnlichkeit

¹⁾ Gerhard, ant. Bildw. 57; Inghirami, vasi fitt. III 256, F. R. 59.

²⁾ Panofka, Mus. Blacas XI 1; Inghirami Tf. 18.

³⁾ de Witte Cab. Durand nr. 85.

⁴⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. III 189, Helbig, Führer² nr. 521.

⁵⁾ F. R. 7.

⁶⁾ Berlin 3289 Rev. arch. II pl. 40.

⁷⁾ Arch. Zeit. LII 1885 Tf. 10; Buschor, gr. Vasenm.² 163 fig. 116; Beazley, vases in Amer. p. 82 fig. 50 bis. vgl. auch Hartwig, Meistersch. S. 91.

⁸⁾ Berlin nr. 2180. Arch. Zeit. XXXVII 1879 Tf. 4 (Klein). Jahrb. XXXIII 1918 Anz. S. 71 (Pfuhl); Hoppin, Euthymides² pl. 20. Herr Geheimrat Sudhoff

erstrebt der Maler natürlich nicht, aber er kennt hiernach den Leagros als schönen Palästriten. Auf einer dem Brygosmaler nahestehenden Schale in London¹⁾ werden alle Zecher mit einer Ausnahme, wo der Name des Mädchens *Νικοπίλη καλή* für den des Zechers keinen Platz mehr übrig läßt, mit Namen genannt; darunter auch der bärtige *Απιλος καλός*. Steht das *καλός* auch nicht unmittelbar neben dem Namen, so ist es doch wohl mit ihm zu verbinden, wie bei der *Νικοπίλη καλή*.

2 |

Auf einer schwarzfigurigen Amphora in Boulogne²⁾ schrieb der Maler neben einen bärtigen Komasten *Σωστρατο καλο ειμι*. Pottier ergänzt die Inschrift zu *Σωστράτου καλοῦ ειμι* und deutet sie als Besitzerinschrift; was kaum möglich ist, da derartige Eigentumsvermerke, wenigstens auf außerhalb Attikas gefundenen attischen Vasen, eingekratzt zu sein pflegen. Das bestätigen die von Pottier angeführten aufgemalten Inschriften, denn alle diese Vasen sind italischen Ursprungs. Das attische Väschen aber stammt aus Ag. Triada in Athen³⁾. Der Fundort der schwarzfigurigen Amphora wird zwar nicht genannt, doch dürfte er in Etrurien zu suchen sein⁴⁾. Richtiger deutet Hartwig die Inschrift wohl als Ausruf des Zechers⁵⁾. Er ergänzt sie zu *Σώστρατος καλός ειμι*. Aber auch *Σωστράτου καλοῦ ειμι* ist möglich, da Namenbeischriften oft im Genetiv vorkommen⁶⁾.

Das sind also einige sichere Belege für die Tatsache, daß auch gereifte Männer als *καλοί* auf Vasen gerühmt werden, nicht nur schöne Knaben oder Jünglinge, was allerdings als Regel gelten muß. Hieraus ergibt sich folgende Einschränkung für die chronologische Verwendung der Lieblingsinschriften auch in den seltenen Fällen, wo sich ihre Beziehung auf bekannte Athener nachweisen oder sehr wahrscheinlich machen läßt, was durch das häufige Vorkommen desselben Namens bei hatte die große Güte, mir die ausgezeichnete, für ihn angefertigte Photographie zur Verfügung zu stellen, deren Veröffentlichung Herr Direktor Zahn mit gütigst gestattete.

¹⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 34.

²⁾ Lasteyrie, Musées de France p. 86 Tf. 18 (Pottier).

³⁾ Berlin Nr. 4017 in Furtwänglers Katalog.

⁴⁾ Dubois Coll. Pankoucke ist mir nicht zugänglich.

⁵⁾ Meistersch. S. 257 Anm. 3

⁶⁾ Z. B. Louvre Amphora Beugnot F. R. 112. München Jahn nr. 7, 373, 452, 478, 694, 1325. Weißgrundige Schale Aphrodite auf Schwan, Murray white Athen. vas. pl. 15.

verschiedenen Männern sehr erschwert wird. Nur dann, wenn es gelingt, das Geburtsjahr des gefeierten Mannes annähernd genau zu bestimmen, und wenn die Vasen verraten, in welchem Lebensalter er sich damals befand, ist eine wirklich genaue Zeitbestimmung der betreffenden Gefäße möglich. Bisweilen ist dem Namen noch ein $\delta \piαις$ hinzugefügt; dann war der Gefeierte noch ein Knabe oder Jüngling. Die damalige Grenzbestimmung des Alters eines $\piαις$ schwankt ja freilich um einige Jahre¹⁾. Auch die neuen Untersuchungen Klees²⁾ haben hierin keine Sicherheit gebracht. Da aber Jünglinge mit 18 Jahren bei Spielen bisweilen schon unter den Männern kämpfen mußten³⁾, und in Athen die Epheben nicht mehr zu den Knaben gerechnet wurden⁴⁾, wird ein freier Grieche über 20 Jahren kaum noch $\piαις$ genannt worden sein.

Zur Warnung vor allzu schneller Gleichsetzung können die Lieblingsnamen dienen, die mit Töpfernamen übereinstimmen. Diese hatte Rizzo ohne weiteres miteinander identifiziert⁵⁾, was Buschor schon mit Recht zurückgewiesen hat⁶⁾. Wenn bis jetzt auch die Fabrikationsdauer der Kleinmeisterschalen noch unbekannt ist, so ist es doch reine Willkür in dem Tleson $\kappaαλός$ einiger rotfigurigen Vasen⁷⁾ — von der unpublizierten Heidelberger Schale kann die wohl vom selben Meister stammende in London E 6⁸⁾ eine Vorstellung geben — den Kleinmeister erkennen zu wollen; denn 465 fiel laut Verlustliste ein Athener desselben Namens⁹⁾, der ähnlich wie Leagros am Ende des 6. Jahrhunderts „schön“ gewesen sein mag. Der Töpfer¹⁰⁾ kann mit diesem unmöglich identisch sein, denn seine Schalen mit figürlichem Schmuck, namentlich die in London (B 421) und Cambridge¹¹⁾ stehen stilistisch auf der Stufe des Amasis und Exekias.

1) Vgl. Hermann Blümner, Privataltert. ³ 323.

2) Klee, gymn. Agone 46.

3) Paus. VI 14, 2.

4) Arist. resp. Ath. 42, 2.

5) Mon. Piot. XX 1913, 149 (Rizzo).

6) Jahrb. XXX 1915, 36.

7) Klein, Liebl. ² S. 66.

8) Murray, design. of gr. vases nr. 2 Tf. 1.

9) I. G. I 432 a 9.

10) Klein, Meistersign. ² S. 73; Buschor, gr. Vasenm. ² 130.

11) Rev. arch. 1891, 363 fig. 1; Gardner, Cat. of the Fitzwilliam Mus. nr. 69 pl. 25.

Begann also Tleson nicht allzu lange nach der Mitte des 6. Jahrhunderts zu malen, so dürfte er kaum als etwa Siebzigjähriger noch einen Feldzug mitgemacht haben. Auch jener Andokides des Timagoras¹⁾ braucht nicht mit dem Töpfer identisch zu sein, denn um die Mitte des 6. Jahrhunderts hieß ein Schatzmeister Athenas so²⁾, dessen Klient vielleicht der Töpfer war³⁾. Auch der Hermogenes *καλός* des Duris⁴⁾, der nach dem obscönen Sinn der Inschrift doch wohl ein *παῖς* war, hat nichts zu tun mit dem gleichnamigen Töpfer⁵⁾, der nach dem Stil seiner Schalen in die Zeit des Exekias gehört; vielleicht hat der Töpfer das Weihgeschenk an Athena gestiftet, von dem einige Bruchstücke erhalten sind⁶⁾.

VI. Einzelne Lieblingsnamen.

Leagros.
a) Seine
Lebenszeit.

Die dargelegte Möglichkeit einer genauen Zeitbestimmung von Lieblingsnamen liegt nur im Falle von Leagros wirklich vor, seitdem Katterfeld auf den 8. Themistoklesbrief hingewiesen hat⁷⁾, wo Leagros *συνέφηβος* und *ἡλικιώτης* des Themistokles genannt wird⁸⁾. Woher der unbekannte Verfasser im zweiten nachchristlichen Jahrhundert diese Kunde hatte⁹⁾, wissen wir nicht. Da er aber in Übereinstimmung mit Herodot (IX 75) den Vater des Leagros Glaukon nennt, ist an der Richtigkeit jener Tatsache erst dann zu zweifeln, wenn gewichtige Gründe gegen sie sprechen. Da Katterfeld die Einwände, die v. Wilamowitz gegen die Themistokleschronologie geltend machte¹⁰⁾, übersah, ist auf die ganze Frage nochmals einzugehen.

Themistokles starb nach der schlechteren Überlieferung (Ephoros, Dinon, Kleitarch, Herakleides, Plutarch Them. 27) schon unter Xerxes um 468 durch Selbstmord¹¹⁾. Nach der besseren (Thuk. I 137, 3 und Charon

¹⁾ Klein, *Liebl.* ² 40.

²⁾ C. I. A. IV p. 199, 373²³².

³⁾ v. Wilamowitz, *Arist. u. Ath.* II 75.

⁴⁾ Wien. Vorl. VI 7.

⁵⁾ Klein, *Meistersign.* ² S. 82.

⁶⁾ Lolling, *κατάλογος* I 7 nr. 17 *Journ. of hell. stud.* XIII 1892/3 pl. 6, 9. Michaelis, *arx Ath.* 122 nr. 249 f.

⁷⁾ Katterfeld, *Metopen* 74.

⁸⁾ Hercher, *epist. gr.* p. 747. Kirchner, *Prosopographia Attica* II nr. 9028.

⁹⁾ Christ-Schmid, *gr. Litt.* ⁵ II 1, 366.

¹⁰⁾ *Aristot. u. Athen* I 142.

¹¹⁾ Euseb. *V. Arm. Abr.* 1550 = 467. Vgl. Jacoby *Apollodor* S. 241.

bei Plut. Them. 27) kam er zu dem seit 465 regierenden Artaxerxes, von dem er Lampsakos, Magnesia und Myus zu Lehen erhielt (Thuk. I 138, 5. Plut. Them. 29, 4), und starb zu Beginn des persisch-ägyptischen Krieges 460 (Plut. Them. 31, 3)¹⁾. Plutarch (31, 4), der beide widersprechende Überlieferungen kontaminiert, gibt als sein Lebensalter 65 Jahre an. Dies verwirft v. Wilamowitz mit der Begründung, daß Themistokles als Archon 493 eher über 40 Jahre als darunter alt gewesen sein werde. Ein Chronograph, der den Tod des Themistokles kurz vor die Eurymedonschlacht ansetzt, habe das Alter dann aus der ἀρχή errechnet. Demnach fiel die Geburt des Themistokles in die Jahre um 535. Obwohl nirgends überliefert wird, daß ein Archon älter als 40 Jahre sein mußte, hat diese Vermutung dennoch allgemeinen Beifall gefunden. Aber aus den von Aristoteles ausführlich wiedergegebenen Bestimmungen über die Archontendokimasia scheint vielmehr hervorzugehen²⁾, daß für den Archon das gewöhnliche Beamtenalter von 30 Jahren, wie bei den Buleuten³⁾ und Richtern⁴⁾, genügte. Der Sohn des Hippias, Peisistratos, der spätestens 512/1 das Archontat inne hatte, stand damals sicherlich den 30 näher als den 40⁵⁾; doch könnte man bei ihm einwenden, daß bei einem Prinzen eine Ausnahme glaublich sei. Bei der politischen Regsamkeit des jungen Themistokles (Plut. 3) wäre es indes nicht zu verwundern, wenn er das Archontat bald nach dem gesetzlichen Alter erlangt hätte. So ergäbe sich, daß er keinesfalls nach 523, sondern (mit einigen Jahren Spielraum nach oben) rund um 525 geboren wurde. Da die Epebie nur zwei Jahre dauerte und Leagros außerdem ἡλικιώτης des Themistokles genannt wird, dürfte er höchstens ein Jahr älter oder jünger als dieser gewesen sein.

Es ergeben sich also zwei Leagroschronologien, die gegeneinander abzuwägen sind. Leagros fiel 465 als Strateg bei Drabeskos⁶⁾. War er in den Jahren um 525 geboren, so war er damals rund 60; wenn um 535,

¹⁾ Vgl. Beloch, gr. Gesch. ² II 2, 201.

²⁾ Arist. resp. Ath. 55, 3. Herr Prof. A. Körte hatte die Güte mich hierauf hinzuweisen.

³⁾ Arist. resp. Ath. 30, 2; Xen. mem. I 2, 35.

⁴⁾ Arist. resp. Ath. 63, 3.

⁵⁾ Thuk. VI 54, 7; vgl. Beloch, gr. Gesch. ² I 2, 300; Pauly-Wissowa II 585 (v. Schöffer).

⁶⁾ Herodot IX 75. Beloch, gr. Gesch. ² II 2, 193 § 74.

dann 70 Jahre. Ist ein so hohes Alter für einen Strategen auch nicht unerhört, wie Perikles (an die 70 Jahre) oder Phokion (an die 80 Jahre) beweisen, so ist es doch wenig glaublich, daß man einen so Hochbetagten noch mit der Führung einer auswärtigen Expedition betraut haben sollte.

Vielleicht vermag ein Vasenbild diese Entscheidung zu empfehlen.

? | Denn auf einer Schale des Louvre wird Leagros in dem Alter dargestellt¹⁾,
 wo ihm gerade wie dem Kleinias im xenophontischen Gastmahl (IV 23)
 Wangen- und Kinnflaum sproßt²⁾. Die Beziehung der neben dem Kopf
 ? | stehenden Inschrift *Λεάγρος* auf den Dargestellten mit Hartwig zu be-
 zweifeln, liegt kein Grund vor³⁾. Leider fehlen zuverlässige Anhalts-
 punkte, wann bei den Griechen der Bartwuchs dieses sicherlich nicht
 mehrere Jahre währende Stadium durchschnittlich erreichte, und auch
 über die heutigen Südländer scheinen keine Beobachtungen vorzuliegen;
 wenigstens konnten mir zuständige Anthropologen und Dermatologen
 keine Daten nennen. Nach Solon⁴⁾ und Aristoteles⁵⁾ begannen die Kinn-
 haare im 21. Lebensjahre zu wachsen; nur ist auf alle derartigen An-
 gaben kein Verlaß, da sie auf eine schematische Einteilung der Lebens-
 alter in Hebdomaden zurückgehen⁶⁾. Immerhin werden die genannten
 Jahre der Wirklichkeit nahe kommen. Das häufige Fehlen der Behaarung
 in der Plastik mag besonders aus der Zurückhaltung der griechischen
 Kunst gegenüber dieser Erscheinung, namentlich im 5. und 4. Jahr-
 hundert, vielleicht auch aus der häufig angewandten Psilose zu erklären
 sein⁷⁾. Am häufigsten sind Darstellungen jenes Bartwuchses auf streng-
 rotfigurigen Vasenbildern, aber auch hier begegnen sie verhältnismäßig
 selten⁸⁾. Da auf der Louvreschale auch andere Einzelheiten, wie der

¹⁾ Louvre G 25 Hartwig, Meistersch. Tf. 9 = Klein, Lieblingsnamen² 77 fig. 16.

²⁾ *ὄχ' ὄρεῖς δτι τούτῳ [Κριτοβόλῳ] μὲν παρὰ τὰ ὄτα ἄρτι Ἰουλιος καθέρπει, Κλεινία δὲ πρὸς τὸ ὄπισθεν ἤδη ἀναβαίνει.* Festschrift für Gomperz 429 (Studniczka).

³⁾ Hartwig, Meisterschalen 105.

⁴⁾ Bergk, *poetae lyriici* frgm. 27 (3).

⁵⁾ *Hist. animal.* VII 1,7 p. 797 b 30.

⁶⁾ Höhn, Einteilung der Lebensalter bei den Griechen, Programm Lohr 1912.

⁷⁾ Hermann u. Blümner *gr. Privataltert.* 209 A²; *Plin. hist. nat.* 30, 41, 132.

⁸⁾ Sasiasschale F. R. 123; Epidromoschale Hartwig, Meistersch. Tf. 14, 2 Klein, *Liebl.* 84 fig. 20; obscene Schale des Erzgießermeisters München Sammlung Arndt.

gequollene Leib, die etwas gebogene Nase und die an den Schläfen sich lichtenden Haare das Bemühen des Malers erkennen lassen eine der wirklichen Erscheinung des Leagros nahekommende Zeichnung zu geben, darf auf das kleine Spitzbärtchen bei der Beurteilung des Lebensalters seines Trägers besonderer Wert gelegt werden.

Nehmen wir also an, Leagros sei hier rund 20—25 jähig dargestellt, so müßte unsere Schale nach der von Wilamowitz vertretenen Themistokleschronologie ungefähr in den Jahren 515—510 entstanden sein. Dieser Ansatz steht im Widerspruch mit allen bisherigen Ergebnissen. Denn die Schale ist nicht nur nächst der in Brüssel¹⁾ die späteste Leagrosvase und jünger als alles, was wir sicher von der Hand des Malers Euphronios besitzen, sondern auch reifer als die Erstlingsarbeiten des Panaitiosmalers²⁾, von dem sie vielleicht bemalt ist. Das Fehlen des Mäanderrahmens widerspricht dem nicht, da sogar der entwickelte Duris und Brygos³⁾ bisweilen auf ihn verzichten. Den Ansatz der Schale in die Panaitioszeit beweist u. a. das schmale tongrundige, in einer unregelmäßigen Wellenlinie verlaufende Haarrändchen, das nur auf Schalen der frühen und mittleren Panaitioszeit begegnet⁴⁾, sowie das freier als auf Vasen des Malers Euphronios gezeichnete Mäntelchen. Auch das um die Hüften gebundene Tuch der Krieger auf der Außenseite der Schale, das nur kurze Zeit so getragen wurde, bestätigt unseren Ansatz⁵⁾.

Wäre also die Pariser Leagrosschale um 515—510 entstanden, so müßten die Vasen des Malers Euphronios etwa um 520 und die früheren

¹⁾ Brüssel, Mus. du Cinquant. nr. 329, Gazette arch. 1887, 110 (Pottier).

²⁾ Athenodotschale in Boston Klein, Liebblingsinschr. 92 nr. 6 Handbook of Fine Arts Mus. 86 u. Arch. Zeit. 1884 Tf. 16, 2 (J. P. Meier), Beazley, vases in America 83 fig. 51 vgl. S. 87.

³⁾ Wien. Vorl. VI 9, VII 4, F. R. 49.

⁴⁾ Theseus- u. Eurystheusschale des Euphronios F. R. 5, 23. Beazley, vases 86 fig. 54 = Journ. of hell. stud. 1919 pl. 2. Gaz. arch. 1887, 112. Leagros mit dem Hasen, Hartwig, Meistersch. Tf. 8, vollständiger Leipziger Winckelmannsblatt 1919. Frau mit dem Lämpchen Hartwig Tf. 44, 3. Memnonschale des Pamphaios Wien. Vorl. D 3 (s. S. 81). Phintiaschale kauender Krieger Hartwig Tf. 17, 3 (nicht Phintias nach Beazley). Journ. of hell. stud. XXXVII 1917, 233. Peithinos Hartwig Tf. 24, 25.

⁵⁾ Kleophrades Louvre G 48 Pottier, Album pl. 94. Smikros Mon. Piot. 1902 pl. 2 (Gaspar); drei Schalen Hartwig Tf. 17, 2; 18, 1, 2 (nicht Phintias). unsign. Onesimosschale Micali, mon. ined. 97, 3.

des Panaitiosmalers um 515—510 angesetzt werden. Diese Frühdatierung hat keine weitere Stütze; vielmehr müßten dann die frühen Andokidesamphoren trotz ihrer Verwandtschaft mit dem um 525 gearbeiteten Siphnierfries (S. 18) beträchtlich früher als dieser angesetzt und fast bis in die Mitte des 6. Jahrhunderts hinaufgerückt werden. Hält man also an dem von Wilamowitz vertretenen Zeitansatz fest, so muß man auf den sichersten Anhaltspunkt, den die Plastik zur Datierung der Vasenmalerei bietet, verzichten. Sodann ist es wenig wahrscheinlich, daß jene Leagrosschale von den nur wenig entwickelteren, im Marathontumulus gefundenen Schalenbruchstücken, die wir nicht weit vor 490 ansetzten, durch einen Zeitraum von 20—25 Jahren getrennt sein sollte. Schließlich ist auch zu bedenken, daß dann der ganz den Vasen des Euphronios entsprechende Skulpturenschmuck des Athenerschatzhauses gleichfalls noch unter den Peisistratiden entstanden sein müßte, was angesichts ihrer mutmaßlichen Stimmung gegen das mit den Alkmaioniden verbündete Delphi wenig glaublich ist. Auch ein Vergleich der Leagrosvasen mit den im letzten Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts gearbeiteten Giebelfiguren des delphischen Apollotempels befürwortet die hier vertretenen Zeitansätze (S. 82).

Nach der späteren Zeitbestimmung des Themistokles dagegen ist die Pariser Leagrosschale in die letzten Jahre des 6. Jahrhunderts zu setzen, wodurch nicht nur die große Lücke aufgehoben wird, die sie sonst von der Marathonschale trennt; auch die frühen Vasen des Euphronios lassen sich leicht in die Entwicklung einreihen, ohne daß die Anfänge der rotfigurigen Technik um ein Jahrzehnt hinaufgerückt werden müßen.

Empfehlen also gewichtige Gründe den späteren Themistoklesansatz, so darf man fragen, ob die Altersangabe bei Plutarch wirklich aus der schlechten Überlieferung stammt und errechnet ist, wie v. Wilamowitz annimmt. Dies um so mehr, als Themistokles, wenn um 525 geboren, bei seinem 460 erfolgten Tode gerade 65 Jahre alt war (s. oben). Nicht unmöglich ist, daß das Ehrengrab auf dem Markt von Magnesia¹⁾ das Lebensalter des großen Mannes nannte. Zwingend weiß ich die Streitfrage nicht zu lösen. Doch dürfte immerhin der Beweis erbracht sein, daß die Leagrosvasen nicht mit Klein und Hartwig in den Anfang des 5. Jahrhunderts zu setzen sind, sondern noch dem 6. Jahrhundert angehören. Diesen Ansatz werden auch die Glaukonvasen stützen (s. S. 115).

¹⁾ Plut. Them. 32; Thuk. I 138.

Hat sich für die Lebenszeit des Leagros immerhin ein Anhaltspunkt ergeben, so können nun die Vasen mit seinem Namen chronologisch verwertet werden. Den Themistokles feiert zufällig keine der erhaltenen Vasen, obwohl er ein ebenso fröhlicher Komast wie sein Altersgenosse gewesen zu sein scheint¹⁾. Einen Nachhall einer seiner noch später bekannten Jugendstreiche bietet vielleicht die reifepiktetische Schale mit einem von nackten Hetären gezogenen Wagen; nur sind hier Silene die Fahrer²⁾. Dagegen werden dem Leagros die meisten Schönheitsbeteuerungen zuteil³⁾. Auf dem unsignierten Palästrakrater stellt ihn Euphronios laut Namensbeischrift als sich infibulierenden Turner dar (Tf. III₅ S. 45)⁴⁾. Der kräftigen Muskulatur und Pubes zufolge dürfte er damals ein Jüngling von etwa 15—20 Jahren gewesen sein. Die Zeichnung ist hier noch etwas altertümlicher als in den signierten Bildern des Meisters, was u. a. die noch in epiktetischer Manier gezeichneten schematischen Sägemuskeln beweisen; jene steht ungefähr auf derselben Stufe wie die des unsignierten Psykters mit den Tänzern im Louvre⁵⁾. Der zeitliche Abstand zwischen diesen und den signierten Vasen kann aber nur gering sein, denn auf der Rückseite des Antaioskraters ist Leagros auch noch ein Jüngling⁶⁾. Ungefähr derselben Zeit werden die unsignierten Amphoren in Petersburg⁷⁾ und Paris⁸⁾ angehören, da auf ihnen Leagros nicht nur als Jüngling dargestellt, sondern ausdrücklich als *παῖς* bezeichnet ist.

Als Epheben von 18 oder 19 Jahren⁹⁾ stellt ihn das Innenbild der Geryoneusschale¹⁰⁾ dar; auch hier wird er noch als *παῖς* gefeiert, wenn die Worte auf der Außenseite *ὁ παῖς καλὸς . . . Λεάγρος* zusammengehören¹¹⁾.

¹⁾ Studniczka im Jahrb. II 1887, 160 wies auf Athen. XII 533 D, XIII 576 C hin.

²⁾ C. Smith, Forman Coll. nr. 331. Burlington Exhibition 1904 pl. XCVI I 75, jetzt in London bei Shannon und Ricketts.

³⁾ Jahrb. II 1887, 161 (Studniczka); Kirchner, Prosopographie nr. 9028; Klein, Lieblingsinschr. ² 70.

⁴⁾ Arch. Zeit. XXXVII 1879 Tf. 4 (Klein). Jahrb. XXXIII 1918 Anz. 71 (Pfuhl). Beazley, vases in America 31.

⁵⁾ Emmanuel, la danse grecque pl. 1—3. Beazley, vases in America 31.

⁶⁾ F. R. 93.

⁷⁾ Mon. dell' Inst. II 24. Beazley, vases a. a. O.

⁸⁾ Louvre G 30, Pottier, Album pl. 90, Beazley, vases 30 fig. 14.

⁹⁾ Pollux X 164. Arist. resp. Athen. 42, 2; Grasberger, Erziehung III 36.

¹⁰⁾ F. R. 22.

¹¹⁾ Vgl. F. R. I S. 102.

b) Die
Leagros-
vasen.

ausgewählter
insgesamt

Ist also Leagros auf allen diesen Vasenbildern noch ein Jüngling unter 20 Jahren, so werden sie, sofern wir die Geburt richtig datierten, in den Jahren (mit einem geringen Spielraum nach oben) um 510—505 bemalt sein, wie Furtwängler längst vermutete¹⁾. Nur wenig späterer Zeit muß dem Stil der Zeichnung zufolge der Hetärenpsykter angehören²⁾, was auch der Ausruf der Smikra: *τὴν τάνδε λατάσω Λέαγρε* vermuten läßt, denn als Liebhaber einer so stattlichen Hetäre stand Leagros gewiß schon in den reiferen Jünglingsjahren. Als jungen Mann von etwa 20 Jahren feiert ihn die schon besprochene Schale im Louvre (s. S. 50), die demnach in die letzten Jahre des 6. Jahrhunderts gesetzt werden muß.

Als Mann mit langem Vollbart gibt ihn die Schale in Brüssel³⁾. Eine eng umgrenzte Datierung ist hier nicht möglich, da der Dargestellte ebensogut ein 30- wie 50 jähriger sein kann. Nur soviel ist sicher, daß die Schale bereits dem 5. Jahrhundert angehört. Die wenig sorgfältige Zeichnung erinnert etwas an die des Bärtigen im Innenbild der Waffensstreitschale des Duris⁴⁾.

Hip-
parchos.

Von geringerer Wichtigkeit für die Zeitbestimmung der frührotfigurigen Vasen sind einige andere Lieblingsnamen, die nicht genauer datierbar, nur einen Zeitansatz mit großem Spielraum gestatten, wie beispielsweise die Lieblingsinschrift Hipparchos. (Der Liste in Kleins Lieblingsnamen² S. 61 ist das Bruchstück im Louvre G 16⁵⁾ und die unpublizierte Schale der Sammlung A. Preyß in München⁶⁾ — I. Jüngling aus Krater schöpfend, A. tanzende Silene, B. Reiter — hinzuzufügen. Auch auf einer unberücksichtigt gebliebenen Schale im Stile des Oltos in München steht auf dem Schild eines Kriegers *Ηιπ[αρχος]*⁷⁾. Die von Klein als Nr. 6 kurz erwähnte Schale aus dem Perserschutt wird von Beazley dem Epiktet zugewiesen⁸⁾ s. o.

Die zuerst von Pottier ausgesprochene Vermutung, das Schönheits-

¹⁾ Jahrb. VI 1891 Anz. 70. Berl. phil. Woch. 1894, 109. F. R. I S. 100.

²⁾ F. R. 63.

³⁾ Gaz. arch. 1887 p. 110 (Pottier), eine Phot. verdanke ich der Museumsltg.

⁴⁾ F. R. 54.

⁵⁾ Pottier, Album pl. 90.

⁶⁾ Herr Dr. A. Preyß hatte die große Güte mir eine Photographie der Schale zu senden.

⁷⁾ nr. 2619 unveröffentl.

⁸⁾ Beazley, vases in America 17 nr. 28.

lob gelte dem späteren Archon von 496, dem Sohn des mit den Peisistratiden verwandten Charmos¹⁾, hat im Gegensatz zu der von Studniczka vertretenen Gleichsetzung des Lieblings mit dem gleichnamigen Tyrannen²⁾, allgemein Zustimmung gefunden, während Kleins wenig wahrscheinlicher Vorschlag³⁾, die Inschrift beziehe sich auf einen sonst unbekanntem Sohn oder Neffen des Archonten, nicht weiter verfochten wurde.

Sämtliche Hipparchschalen sind, soweit ich sie kenne, etwas altertümlicher als die frühen Vasen des Euphronios. Ein Beweis hierfür ist wohl schon darin zu sehen, daß sie alle, mit Ausnahme derjenigen in Boston⁴⁾ und der in Sammlung Preyß, noch den geritzten Haarkontur aufweisen, während in der Leagroszeit das zuerst auf der einige Jahre früher entstandenen Alkyoneusschale des Phintias begegnende tongrundige Haarrändchen vorherrscht⁵⁾. Dem widerspricht es nur scheinbar, wenn Euphronios auf seinen Krateren die Ritzlinie bisweilen noch beibehält⁶⁾. Denn das tongrundige Haarrändchen findet anfangs nur auf Schalen Verwendung, während es sich auf den großen Gefäßen auch bei andern Malern erst allmählich Eingang verschafft; zieht doch sogar noch Kleophrades auf seiner reifen Theseusamphora den Haarkontur mit der Graviernadel⁷⁾. Auch die Innenzeichnung der Figuren ist noch nicht so entwickelt wie auf den Leagrosvasen. Das gleiche gilt von der Gewandstilisierung, die noch nicht zu den dichtgedrängten Faltengruppen, wie sie Euphronios zeichnet, fortgeschritten ist⁸⁾ und ungefähr mit Oltos auf einer Stufe steht. Auf der Schale dieses Malers in Berlin⁹⁾ und der Pamphaioschale in Corneto¹⁰⁾ kehrt auch ein der Pariser Thiasoschale⁸⁾ entsprechendes Palmettenband wieder.

¹⁾ Cat. des vases du Louvre III 711, 888; Kirchner, *Prosopographia attica* nr. 7600; vgl. Beloch, *gr. Gesch.* 2 I 2 300.

²⁾ *Deut. Litt. Zeit.* 1887, 981; 1890, 1281; *Jahrb.* II 1887, 165, Kirchner, *Prosopographia attica* nr. 7598.

³⁾ Klein *Liebl.* 2 29.

⁴⁾ Klein *Liebl.* 2 62 fig. 7.

⁵⁾ *F. R.* 32.

⁶⁾ *z. B. F. R.* 92/3 (Antaioskrater), *Arch. Zeit.* XXXVII 1879 Tf. 4 (Palästrakrater).

⁷⁾ *Journ. of hell. stud.* XXXI 1911 pl. 1 (Beazley).

⁸⁾ *z. B. Louvre G 6 Thiasoschale* Hoppin, *Handbook* I 329.

⁹⁾ *Wien. Vorl. D* 2.

¹⁰⁾ *Wien. Vorl. D* 5.

Wurden hier die frühen Schalen des Euphronios mit Recht in die Jahre um 510 datiert, so werden die Hipparchschalen noch vor dem Tode des Tyrannen (514 †) entstanden sein, und da das *καλός* auch gereiften Männern, nicht nur Knaben gilt (S. 44), kann mit der Lieblingsinschrift ebensogut der Tyrann wie der spätere Archon gemeint sein. Unwiderleglich ist die Frage nicht zu entscheiden; doch sprechen einige Erwägungen für den Pisistratiden. Nach der Charakteristik des Aristoteles, der ihn *παιδιώδης και ἐρωτικός και φιλόμουσος* nennt¹⁾, war er ein froher Lebemann, wie sie sich auf den Vasenbildern so häufig tummeln. Daß der Tyrann auch noch in seinen letzten Jahren ein lebenslustiger Herr war, bezeugt außerdem die Erzählung, die als Anlaß zu seiner Ermordung ein erotisches Abenteuer nennt²⁾. Er war es, der die berühmten Dichter und Sänger Anakreon, Lasos und Simonides an den Tyrannenhof zog. Und klingt es nicht wie eine Schilderung der frohen Zechbilder, wenn Idomeneus das *ἐρεῖν θαλάσσης και κόμους* als wesentlichen Zug der Peisistratidenzeit anführt³⁾? Das Innenbild einer Schale Epiktets mit einem singenden, gelagerten Zecher⁴⁾, dem sich an den Schläfen das Haar bereits lichtet, könnte die Beziehung auf den Tyrannen zur Evidenz bringen, wäre es ganz sicher, daß sich die Inschrift *Ἰππαρχος καλός* auf den dargestellten Mann bezieht. Auch die Hermoglyphenschale in Kopenhagen paßt zum Tyrannen⁵⁾, der auf den Wegen Hermen mit Epigrammen aufstellen ließ⁶⁾, die rechts und links eine Zeile trugen, wie die Herme aus Markopoulo⁷⁾.

Die Beziehung der Lieblingsinschrift auf den Tyrannen kann der Berliner Krater nicht erschüttern⁸⁾, auf dem der Jüngling *Ἰππαρχος* einige Palästriten beaufsichtigt. Studniczka hielt die Inschrift vor 33 Jahren mit Klein für verschrieben und glaubte sie zu *Ἰππαρχος* ergänzen zu dürfen, was unwidersprochen blieb⁹⁾. Er weist mich aber jetzt darauf hin, daß

¹⁾ Arist. resp. Ath. 18, 1.

²⁾ Thuk. VI 54, 3.

³⁾ Athen. XII 532 F. = Müller, F. H. G. II 491, 4; Jahrb. II 1887, 166 (Studniczka).

⁴⁾ London E 37. Murray, designs of gr. vases nr. 22, besser Hoppin, Handbook I 310.

⁵⁾ Beazley, vases in America 17 fig. 9 bis; Jahrb. II 1887, 166 (Studniczka).

⁶⁾ [Plato] Hipparch. p. 228 d.

⁷⁾ Jahresheft II 1899, 228 (Wilhelm).

⁸⁾ Arch. Zeit. XXXVII 1879 Tf. 4 (Klein).

⁹⁾ Jahrb. II 1887, 166.

der Name ebensogut "Ἰππιχος gelautet haben kann, der zwar nicht zu belegen, aber aus Ἰππιχα zu erschließen ist¹⁾. Keine der Hipparchschalen stammt aus der Frühzeit des rf. Stiles, alle stehen vielmehr ungefähr auf der Entwicklungsstufe, die Epiktet mit seiner Berliner Turnerschale erreicht hat²⁾; sie werden also nicht lange vor dem Tode des Tyrannen entstanden sein. Wie alt dieser bei seiner Ermordung war, ist nicht überliefert, kann aber aus einigen Stellen ungefähr erschlossen werden.

Peisistratos war dreimal verheiratet. Sowohl Hippias wie Hipparch waren γνήσιοι³⁾. Wird dies von ihnen ausdrücklich hervorgehoben, so waren es die Söhne der Argiverin Timonassa, der dritten Frau des Tyrannen, nicht⁴⁾. Wann Peisistratos seine erste Frau heiratete, die ihm die beiden späteren Tyrannen gebar, ist unsicher, wahrscheinlich aber geschah es vor dem Beginn seiner Tyrannis (561/0); denn als er die Tochter des Megakles zur Frau nahm, die kinderlos blieb, waren seine Söhne schon Jünglinge⁵⁾. Nach Herodot und Aristoteles (resp. Ath. 14, 4) erfolgte die zweite Vermählung nach der Rückkehr aus der ersten Verbannung 544. In der zweiten Verbannung 538—534⁶⁾ waren die Söhne alt genug, um den Vater beraten und bei der Einnahme der Stadt unterstützen zu können⁷⁾. Belochs Vermutung, die zweite Verbannung sei eine Dublette der ersten⁸⁾, scheidet an der von Herodot und Aristoteles überlieferten Regierungsdauer des Tyrannen, gegen die Belochs Gründe und das Zeugnis Polyäens⁹⁾ nicht aufkommen können. Eduard Meyer erklärt allerdings die überlieferten Zahlen für heillos verschrieben¹⁰⁾; auch v. Wilamowitz verwirft sie und sucht durch Korrekturen die Unstimmigkeiten zu beheben¹¹⁾. Doch wird sich zeigen, daß die Zahlen gut miteinander übereinstimmen.

¹⁾ I. G. V 1, 141 col. II 15 ([Sparta] I. Jh. a. Chr.).

²⁾ Gerhard, Auserl. Vas. III 272.

³⁾ Arist. resp. Ath. 17, 3; Thuk. VI 55, 1.

⁴⁾ Arist. resp. Ath. 17, 4; anders urteilt Beloch, gr. Gesch.² I 2 297.

⁵⁾ Herodot I 61.

⁶⁾ Arist. resp. Ath. 15, 1, 2.

⁷⁾ Herodot I 61.

⁸⁾ Griech. Gesch.² I 2 288.

⁹⁾ Polyäen I 21, 1.

¹⁰⁾ Gesch. d. Alt. II § 474 Anm.

¹¹⁾ Arist. u. Ath. I 22.

Nach Aristoteles dauerte die erste Herrschaft 6¹⁾, die zweite 7 Jahre²⁾. Die letzte Verbannung berechnen Beloch³⁾ und die meisten Erklärer falsch und müssen deshalb die letzte Tyrannis vermissen. Aristoteles sagt: *ἐνδεκάτω πάλιν ἔτει τὸ πρῶτον ἀνασώσασθαι βίᾳ τὴν ἀρχὴν ἐπεχειρεῖ*⁴⁾. Schon Br. Keil erkannte hier einen Textfehler und stellte den Sinn durch Einfügung von *μετὰ* hinter *ἔτει* wieder her⁵⁾. Das 11. Jahr rechnet also nicht von der zweiten Verbannung, sondern von der ersten Rückkehr. Demnach währte die letzte Tyrannis 6 Jahre. Damit stimmen die anderen Zahlangaben aufs beste überein. Denn nach Aristoteles⁶⁾ herrscht Peisistratos, die Verbannungsjahre abgerechnet, 19 Jahre. Dieselbe Summe ergibt aber die Addition der genannten Regierungsjahre. Beloch muß hier dem Aristoteles einen Widerspruch zu seiner eigenen Angabe zuschreiben. Herodot (V 65) berechnet die Zeit, in der Athen unter Tyrannen stand, auf 36 Jahre. Beloch zählt sie von 510 an zurück und kommt so auf 546. Aus den Worten Herodots geht aber deutlich hervor, daß er die ganze Tyrannenzeit meint und nur die Jahre zählt, in denen die Tyrannen auch wirklich in Athen herrschten. Hippias regiert 17 Jahre ununterbrochen, Peisistratos, wie Aristoteles zweimal überliefert, 19 Jahre, was 36 Jahre ergibt. Herodot und Aristoteles bezeugen also widerspruchlos zwei Verbannungen, mithin unterstützten die Söhne 534 ihren Vater und werden, da sie bereits 10 Jahre vorher erwachsen waren, aller spätestens um 560 geboren sein. Hipparch war demnach 514 mindestens etwas über 46 Jahre alt, was jedoch der Beziehung der Lieblingsinschrift auf ihn nicht im Wege steht (S. 44).

Miltiades. — Noch ein anderer Lieblingsname pflegt mit einer geschichtlichen Persönlichkeit verbunden zu werden: der des Miltiades auf dem Teller in Oxford⁷⁾. Studniczka's Verbindung des Tellers mit dem „Perserreiter“ von der Akropolis und die Vermutung, daß dieser ein Weihgeschenk

¹⁾ Arist. resp. Ath. 14, 3.

²⁾ a. a. O. 15, 1.

³⁾ Beloch, gr. Gesch. ² I 2 289.

⁴⁾ Arist. resp. Ath. 15, 2.

⁵⁾ Berl. phil. Woch. 1891, 523.

⁶⁾ a. a. O. 17.

⁷⁾ Gardner, Ashmolean vases nr. 310 pl. 13; Klein Liebl. ² 87 Fig. 22; Jahrb. VI 1891, 241 (Studniczka); ei ne gute Phot. im Arch. Inst. zu Leipzig; Kirchner, Prosopographie nr. 10212.

nach der Schlacht bei Marathon sei¹⁾, hat Winter widerlegt²⁾; vor allem durch den Hinweis auf die noch recht altertümliche Formgebung des Pferdekörpers, die jenen späten Ansatz unmöglich macht. Für den Miltiadesteller ist damit noch nichts entschieden. Denn die Inschrift könnte sich, dem oben dargetanen Sprachgebrauch zufolge, trotzdem auf den siegreichen Feldherrn beziehen. Aber der Stil der Zeichnung verbietet das, da er alle Merkmale frühf. Malweise trägt. Der Ausweg, der Maler sei mehrere Jahrzehnte lang auf dieser Stilstufe stehen geblieben, scheint nicht gangbar, da ein Verharren bei einmal gefundenen Formulierungen an keinem Meister des strengf. Stils bis jetzt zu belegen ist.

Für die Entstehungszeit des Vasenbildes spricht schon die Form; denn der Teller ist nur in der frühf. Malerei beliebt³⁾. Später, schon zur Zeit des Euphronios, begegnet er nur noch selten⁴⁾. Die gleiche Datierung fordert die Zeichnung des Pferdes. Nur in der Frühzeit des rf. Stils sind derartig schwerkgebaute, den mächtigen Bug vorwärts drängende Pferde zu finden. Sie erinnern noch an die des Siphnierfrieses; am ähnlichsten zeichnet sie Andokides auf seiner Amazonenamphora⁵⁾, Euphronios in seiner Geryoneusschale⁶⁾ und der Maler eines Stelenbildes mit einem Reiter im unteren Feld⁷⁾. Schon auf der Eurystheusschale des Panaitiosmalers sind die Körper länger gestreckt und die Hälse schlanker⁸⁾. Damals werden auch Mähne und Schweife der Pferde nicht mehr mit Firnis oder Deckrot bemalt wie auf dem Teller, wie es nur Vasen des epiktetischen Kreises darbieten⁹⁾.

Umstritten ist die Deutung des Reiters, der ein Skythe, Perser oder eine Amazone sein kann; doch spricht gegen einen Perser wohl das Fehlen der Schuhe (S. 40). Auch der Maler ist noch nicht mit Sicherheit be-

¹⁾ Jahrb. a. a. O. Schrader, Auswahl S. 49 fig. 53.

²⁾ Jahrb. VIII 1893, 135.

³⁾ Bes. im epiktetischen Kreis vgl. Beazley, vases in America 17.

⁴⁾ Kopenhagen Beazley a. a. O. 106 nr. 107. Athen. *Ἐφημ. ἀρχ.* 1886 πιν. 8, 5 (Studniczka); Mon. Linc. XXII Tf. 83, 1.

⁵⁾ Louvre F 203 Pottier, Album pl. 78.

⁶⁾ F. R. 22.

⁷⁾ Ath. Mitt. IV 1879 Tf. 2 (Loeschke).

⁸⁾ F. R. 23.

⁹⁾ z. B. Epiktet: London E 136 Phot. Mansell 233, Beazley, vases 18 fig. 10; E 24 Cat. of vases III pl. VI₁ Beazley, vases 15 fig. 8.

stimmt. Klein dachte an Epiktet¹⁾, Beazley gibt den Teller dem Euphronios²⁾, doch scheint mir auch gegen diese Zuweisung manches zu sprechen. Denn in Einzelheiten weicht das Pferd des Tellers von dem der Geryoneusschale ab. Auf dieser ist besonders die Kinnlade durch die vielen Falten am Hals kräftiger betont. Eine Eigentümlichkeit des Oxforder Vasenbildes sind die plumpen Fesseln des Pferdes, die die sonst übliche Einschnürung über den Hufen vermissen lassen. Auch in den Köpfen der Reiter weichen beide Rundbilder voneinander ab. Ferner ist der Fußknöchel im Gegensatz zur Zeichenmanier des Euphronios einfach schlingenförmig umrissen.

Etwas ähnlicher scheint mir der Jüngling auf dem von Psiax bemalten Alabastron des Hilinos in Karlsruhe zu sein³⁾. Zu diesem Maler würde auch der zwischen Gebiß und Hals eingeritzte Zügel des Tellers passen, während andere Maler dieser Stilstufe nicht mehr mit dem Ritzstift zeichnen. Nach diesen Vergleichen dürfte eine Entstehungszeit des Tellers vor Euphronios wahrscheinlich sein.

Ob der hier gepriesene Miltiades der spätere Marathonsieger ist, läßt sich nicht entscheiden, denn 524 war ein wohl nicht mit diesem identischer Miltiades Archon⁴⁾. Ist auf dem Teller der Marathonsieger gemeint, so muß jener vor 514 bemalt sein; denn die Peisistratiden sandten diesen Miltiades nicht lange vor Beginn des Skythenfeldzuges des Dareios nach der Chersonnes, von wo er erst kurz vor 490 zurückkehrte⁵⁾.

Stesagoras. Eine verschollene Schale feiert einen Stesagoras⁶⁾, in dem die meisten⁷⁾ mit Ausnahme Kleins und Hartwigs⁸⁾ den Bruder des Miltiades vermuten. Die Beziehung der Inschrift auf diesen macht aber der Stil der Zeichnung unmöglich. Denn das Bild stammt offenbar von dem Maler einer, wie ein Vergleich lehrt, im wesentlichen gleichzeitigen Schale in

¹⁾ Lieblingsinschriften² 28.

²⁾ Beazley, vases 31 nr. 8.

³⁾ Americ. Journ. X 1895, 486 (Hoppin), gute Abbildungen wird der von G. Welte herauszugebende Katalog bringen.

⁴⁾ Dionys. Hal. VII, 3; Kirchner, Prosopographia attica nr. 10 206.

⁵⁾ Herodot VI 39 f.

⁶⁾ Mélanges d'arch. et d'hist. IX pl. I (Helbig).

⁷⁾ Z. B. Katterfeld, Metopen 73; Buschor, gr. Vasenm.² 148.

⁸⁾ Klein, Lieblingsinschriften² 6; Hartwig, Meisterschalen 7.

Palermo¹⁾, die sicher erst der reifen Panaitioszeit angehört. Die Schale wird also wohl erst in den Jahren nach 500 bemalt sein. Damals lebte dieser Stesagoras nicht mehr, da er in der Chersonnes fiel, ehe der Bruder an seine Stelle trat²⁾. Möglicherweise hieß aber ebenso einer der Söhne des Miltiades, die ihm seine athenische Frau geboren hatte³⁾.

Zur Zeitbestimmung könnten noch einige, durch die Inschrift oder die Darstellung als Jüngling bezeichnete Lieblinge dienen, wie Epidromos auf einer verschollenen Schale⁴⁾, oder Lysis auf einer Schale in München⁵⁾, ließe sich über deren Lebenszeit etwas sicheres feststellen.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die von Euphronios als Maler signierten Gefäße⁶⁾, mit Ausnahme des Hetärenpsykters⁷⁾, sowie alle Vasen, auf denen Leagros nach Darstellung oder Beischrift ein $\pi\alpha\iota\varsigma$ ist⁸⁾, innerhalb weniger Jahre, wie zu begründen versucht wurde, etwa zwischen 510 und 505 bemalt sein müssen. Der Hetärenpsykter ist das reifste, was wir sicher von der Hand des Meisters besitzen. Zwischen jenem und den frühen Leagrosvasen muß wohl der unsignierte Amazonenkrater in Arezzo⁹⁾ und der von Beazley dem Maler zugewiesene Euxitheoskrater im Louvre eingereiht werden¹⁰⁾. Falls Euphronios auch die Sosias- und Iliupersisschale in Berlin¹¹⁾ bemalte, so gehören beide seiner letzten Schaffenszeit an.

Das Ergebnis für die Vasen des Euphronios, Euthymides und Phintias.

Die Gleichzeitigkeit des Meisters mit seinen Zunftgenossen Euthymides und Phintias hat Beazley¹²⁾ eben betont und auch die Züge hervor-

¹⁾ Hartwig, Meistersch. 538 fig. 63.

²⁾ Herodot VI 39.

³⁾ Markellinos vita Thucydidis c. 11.

⁴⁾ Hartwig, Meistersch. 45 fig. 6.

⁵⁾ nr. 2653 (Jahn 403) unveröffentlicht, wohl von dem Maler des Schweriner Pistoxenoskyphos.

⁶⁾ Geryoneusschale F. R. 22, Antaioskrater F. R. 92/3.

⁷⁾ F. R. 63.

⁸⁾ Amphora Louvre G 30 Pottier, Album pl. 90, Beazley, vases in America 30 fig. 14; Schwalbenvase Petersburg nr. 615 Mon. dell'Inst. II 24, Waldhauer, Kratkoe opisanie antichnik vazei pl. 3, Beazley, vases 31 nr. 6; Palästrakrater Berlin 2180 Arch. Zeit. XXXVII 1879 Tf. 4 (Klein), Ausschnitt auf uns. Tf. IIIa.

⁹⁾ F. R. 61/2.

¹⁰⁾ Louvre G 33, Pottier, Album pl. 91, Beazley, vases 30 nr. 3.

¹¹⁾ Sosias F. R. 123; Iliupersis Arch. Zeit. XLI 1882 Tf. 3 (Robert). Aus der Anomia 158 ff, (Noack). Beazley, vases p. 83.

¹²⁾ Journ. of hell. stud. XXXVII 1917, 234.

gehoben, die den Bildern des Euphronios ein etwas altertümlicheres Gepräge verleihen. Nur möchte ich die in der Art des Oltos in Relieflinien gezeichneten Muskelzüge nicht in diesem Sinne geltend machen. Denn nur außergewöhnlich kräftige Helden wie Herakles, stattet der Maler, ebenso wie der Meister der Metopen des Athener-Schatzhauses (S. 77), mit einer so stark hervorgehobenen Rumpfmuskulatur aus, während er Jünglingen schon auf seinem frühen unsignierten Palästrakrater (S. 45) in dünnen Firnislinien gezeichnete Muskeln gibt. Jene aufdringliche Betonung der Inskriptionen mag wohl aus dem besonderen Interesse des Euphronios für die Anatomie zu erklären sein, in deren Kenntnis er seinen Genossen Phintias weit übertrifft¹⁾; aber auch dem Euthymides scheint er einen Schritt voraus gewesen zu sein. Alle Maler des epiktetischen Kreises zeichnen die Bauchmuskeln, sofern sie diese überhaupt wiedergeben, als nebeneinander stehende Ovale²⁾. Euthymides folgt auf seinen frühesten Gefäßen, dem Turiner Psykter³⁾ und einem Amphorenbruchstück im Louvre⁴⁾, noch ganz dieser Manier, während Euphronios, soweit wir sehen können, wohl zuerst die regio epigastrica der Natur entsprechend sich nach oben zuspitzen läßt und auch die schmalen Muskelzüge beiderseits davon beobachtet. Euthymides macht sich diese Erkenntnis, ebenso wie Epiktet⁵⁾, erst auf seinen späteren Vasen zu eigen. Noch auf eine von Euphronios wiedergegebene anatomische Einzelheit sei kurz hingewiesen: die in dünnen Firnislinien gezeichneten, schräg zu beiden Seiten des Brustbeins verlaufenden muscoli sternales, die heute nur bei wenigen Europäern zu beobachten sind⁶⁾. Nur setzt Euphronios die Brustwarzen versehentlich innerhalb statt außerhalb des durch jene gebildeten Dreiecks.

Die drei Amphoren des Euthymides in München trennt sicher nur ein kurzer Zeitraum voneinander⁷⁾. Reifer ist die unsignierte Amphora

¹⁾ Jahrb. XXXIII 1918 Anz. 67 (Pfuhl).

²⁾ z. B. Chelis in München F. R. 43.

³⁾ Annali 1870 pl. OP (Klügmann), besser Journ. of hell. stud. XXXV 1915 pl. 5/6 = Hoppin, Euthymides² pl. 4/5.

⁴⁾ Louvre G 31 Hoppin, Euthymides² 88 fig. 15.

⁵⁾ Skyphos des Pistoxenos London Brit. Mus. E 139 Hoppin, Handbook I 319.

⁶⁾ Vgl. Eisler, die Muskeln des Stammes Jena 1912 S. 470. Raubers, Lehrb. der Anatomie III 62 fig. 51, wo weitere Litt. Den Hinweis verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn cand. med. F. Gumpel.

⁷⁾ F. R. 14, 33, 81.

mit einem Viergespann im Louvre¹⁾, wie u. a. die vielen eckigen Staufalten des Mantels im Rücken und die sorgfältig in Falten gelegten Chitonärmel beweisen (S. 88). Die Aegisth- und Minotauropelike, auf denen Furtwängler und Beazley auch noch die Hand des Malers erkennen²⁾, wären dann die spätesten Werke des Meisters, die schon den frühen Schalen des Panaitiosmalers gleichzeitig sein werden. Dafür sprechen die damals häufigen schlanken Proportionen (S. 95), die dichter als früher nebeneinanderstehenden Chitonfalten (S. 83) und die Angabe der äußeren schiefen Bauchmuskeln, zu denen sich Ansätze am Antaios des Euphronios wohl nachweisen lassen³⁾, die aber erst auf wenig jüngeren Vasenbildern, wie denen mit dem Lieblingsnamen Athenodot häufig anzutreffen sind (S. 78).

Früherer Zeit als die Vasen dieser beiden Maler gehört die Alkyoneuschale des Phintias an⁴⁾, wie schon Beazley hervorhob⁵⁾. Komposition und einseitige Staffelung der Falten erinnern noch an frühe Memnon-schalen⁶⁾. Beträchtlich kann die Schale den Frühwerken des Euphronios aber nicht vorausliegen, da Phintias hier schon den zuerst mißglückten Versuch macht, die Haargrenze als tongrundige Linie wiederzugeben⁷⁾, die auch schon die beiden genannten späten Hipparchschalen aufweisen (S. 55).

So reich die Innenzeichnung auf der Alkyoneuschale auch ist, so zeugt sie doch von recht geringem anatomischen Verständnis. Denn die Bauchmuskeln sind als einfache Wülste wiedergegeben, wie auf den sf. Bildern der Münchner und Pariser Andokidesamphora⁸⁾, der ihrem Maler nahestehenden Unterweltsvase⁹⁾, einigen Hydrien¹⁰⁾, einer unsignierten

¹⁾ Louvre G 44 Pottier, Album pl. 92, Gerhard, Auserl. Vasenb. 176, 2; Hoppin, Euthymides² pl. 15/6 p. 61 fig. 6.

²⁾ F. R. 72; Mus. italiano III testo Tf. 4 (Milani); Beazley, vases 33 und Journ. of hell. stud. 1910, 41.

³⁾ F. R. 92.

⁴⁾ F. R. 32.

⁵⁾ Journ. of hell. stud. XXXVII 1917, 234.

⁶⁾ z. B. Schale in Oxford Journ. of hell. stud. XXIV 1904, 304 nr. 516 (Gardner); Mon. dell'Inst. X 22, 2.

⁷⁾ F. R. I Text S. 171.

⁸⁾ F. R. 4; Perrot hist. de l'art X pl. 8.

⁹⁾ Inghirami, vasi fittili Tf. 135/6, Studniczka, Kyrene 25 fig. 19.

¹⁰⁾ Wien. Vorl. D 6 (Pamphaios); Jahrb. XXI 1896 Tf. 1.

Schale des Hermaios¹⁾ und auf der schon herangezogenen bemalten Stele mit dem Reiter im unteren Feld²⁾. Wie dürftig das anatomische Wissen des Phintias selbst noch auf seinen späteren Werken bleibt, hat soeben Pfuhl auseinandergesetzt³⁾.

Das Ohr zeichnet Phintias auf der Alkyoneusschale im Gegensatz zu allen anderen Meistern des frühf. Stils ähnlich wie Andokides, so daß jener möglicherweise bei diesem gelernt hat. Führt uns doch auch die Stilisierung der Bauchmuskulatur auf Vasen dieser Werkstatt zurück.

VII. Marmorwerke der Leagroszeit.

Nachdem sich für die Wirkungszeit dieser drei Maler ein Anhaltspunkt ergeben hat, sollen ihre Vasenbilder zur Zeitbestimmung einiger Grabstelen und anderer Marmorwerke herangezogen werden.

Das Stelen-
bruchstück
aus Sunion
in Berlin.

Schon Pottier hat kurz auf die Verwandtschaft der Zeichnungen des Euphronios mit dem Stelenbruchstück aus Sunion hingewiesen und damit dessen Entstehungszeit bestimmt⁴⁾. Doch zeigen Einzelvergleiche, daß die Stele stilistisch weniger den Vasen dieses Malers als denen zweier seiner Zeitgenossen nahesteht. So ist vor allem der fast wagerecht verlaufende obere Schädelumriß außer einer Kachrylionschale im Louvre⁵⁾ besonders den Figuren des Skythes eigentümlich⁶⁾, die ebenso wie die des Euthymides fast stets über der Stirn einen kleinen Haarschopf tragen⁷⁾; nur ist dieser auf den Skythesschalen etwas mehr nach oben gerichtet. Über der wenig aus der Stirnflucht vorspringenden Nase schwillt die Stirn leise an, wozu wieder jene Euthymidesamphora zu vergleichen ist, auf der auch das Auge eine ähnliche Form hat. Das schwächtere als auf den Euthymidesvasen gezeichnete Kinn besitzt gleichfalls auf Bildern des Skythes und dem Alabastron des Pasiades

¹⁾ Gaz. arch. 1887, 113 Fig. 5 (Pottier), eine gute Phot. verdanke ich der Museumsleitung.

²⁾ Ath. Mitt. IV 1879 Tf. 2 (Loeschcke).

³⁾ Jahrb. XXXIII 1918 Anz. 67.

⁴⁾ Berlin nr. 734, Bull. de corr. hell. 1884 pl. 14 (Pottier), Arch. Zeit. XLIII 1885 Tf. 12, 3 (Winter).

⁵⁾ G 39 Pottier, Album pl. 91, Hoppin, Handbook I 168.

⁶⁾ Mon. Piot. XX 1913 pl. 6, 1, 7^s, p. 124 fig. 6 (Rizzo).

⁷⁾ F. R. 33 (Theseusamphora).

nahe Analogien¹⁾. Ähnlich wie an dem Stelenkopf schiebt sich die Oberlippe vor auf der Dresdner Leagroskalpis²⁾ der Busirisschale des Epiktet³⁾ und einer Memnonschale in Berlin⁴⁾. Die äußeren Lippenumrisse des Stelenkopfes treffen in der Mundspalte etwas vor dem Mundwinkel aufeinander wie bei der Korone der euthymideischen Theseusamphora⁵⁾, während sie sich auf den anderen Amphoren dieses Meisters und denen des Kleophrades erst im Mundwinkel vereinigen⁶⁾. Die Stele wird nach diesen Vergleichen in den Jahren um 510 entstanden sein.

Der Leagroszeit muß auch die Aristionstele angehören, die meist für älter gehalten wird⁷⁾. Lechat datiert sie, vor allem aus epigraphischen Gründen, die aber in archaischer Zeit schon so oft in die Irre führten, zwischen 540 und 520⁸⁾. Andere Stelen gleichen Motivs lassen erkennen, daß es sich um eine typisch gewordene Grabsteinform handelt, so daß die etwas handwerksmäßige Arbeit des Aristokles nicht wunder nehmen darf. Am deutlichsten äußert sich die Weiterentwicklung des Typus in der Gewandbehandlung. So konnte die ähnliche Stele aus Ikaria wegen der in der frühen Andokideszeit häufigen einseitig gestaffelten Chitonfalten in die Zeit des Siphnierfrieses um 525 angesetzt werden (S. 21). Wesentlich fortgeschrittener ist das Gewand von Aristokles behandelt. Hier gliedert sich die Chitonfläche bereits in zwei Faltengruppen. Der schon beträchtlich auf- und niedersteigende Schwalbenschwanzsaum ist vor Euphronios nicht zu belegen und weist die Stele demnach in die Zeit um 510⁹⁾. Des weiteren bestätigt diesen Ansatz der mit Längsfalten bedeckte Scheinärmel, wie er sich nur auf Vasen einer kurzen Zeitspanne

Die Aristionstele.

¹⁾ Journ. of hell. stud. VIII 1887 Atlas pl. 82; Murray, white athen. vases pl. 18.

²⁾ Jahrb. VII 1892 Anz. 165 nr. 31 mit Abb., Hoppin, Euthymides² 73 fig. 9 (nicht deutlich sichtbar). Herr Prof. Dr. P. Herrmann hatte die große Güte mir eine gute Detailaufnahme zu senden.

³⁾ F. R. 73.

⁴⁾ 2263 unveröffentl.

⁵⁾ F. R. 33, nach Phot. Buschor, gr. Vasenmal.² 151 fig. 107.

⁶⁾ z. B. F. R. 52 (München).

⁷⁾ Conze, Grabrel. II; Studniczka, Kriegergräber Tf. 6, nr. 10; K. i. B. 213, 2.

⁸⁾ Lechat, l'art attique avant Phidias 290. Nur L. Curtius datiert die Stele soeben nach Euphronios: Das gr. Grabrelief S. 4.

⁹⁾ Vgl. Geryoneusschale .F. R. 22, s. S. 83.

findet; am ausgeprägtsten auf den Schalen des Sosias¹⁾ und Peithinos²⁾, minder zierlich, unserer Stele entsprechend, am wagenbesteigenden Krieger einer unsignierten Euthymidesamphora im Louvre³⁾. Auch die ausführliche Beobachtung der Muskulatur, besonders aber die Unterscheidung des inneren und äußeren Wadenmuskels, die sich Euphronios im Gegensatz zu Euthymides erst später aneignet, bestätigt unsere Zeitbestimmung des Grabsteins.

Zu dieser fortschrittlichen Behandlung der unteren Reliefhälfte steht der Oberkörper in schroffem Gegensatz, denn die Rücken- und Brustumrisse wölben sich noch ähnlich wie auf der Dioskurenamphora des Exekias⁴⁾. Nicht weniger altertümlich ist der Kopf. Doch läßt sich in dieser Zeit auch sonst, besonders deutlich an der Kore und Nike Antenors ein Verharren bei strengen Gesichtsformen nachweisen⁵⁾. Die gedrehten Locken des Aristion hat auch ein archaischer Kopf aus Eleusis⁶⁾ und das gleich zu besprechende Köpfchen der Akropolis nr. 663 (Tf. II 4)⁷⁾.

All die hervorgehobenen Mängel erklären sich wohl durch die etwas zurückgebliebene, sich nur an Äußerlichkeiten wie dem Gewand, weiterbildende Arbeitsweise des Aristokles. Schon in der Einleitung war darauf hinzuweisen, daß Künstler dieser Zeit, die mit der Entwicklung nicht mehr gleichen Schritt halten können, wenigstens in der Stilisierung des Gewandes dem Zeitstil gerecht zu werden versuchen. Ähnlich verhält es sich mit der Pelike Epiktets, die trotz der altertümlichen Erscheinung ihrer Figuren durch die bezeichnende Gewandstilisierung in die siebziger Jahre des 5. Jhs. verwiesen wird (S. 110).

Etwas später als die Aristionstele entstand das ähnliche bei Theben gefundene Relief⁸⁾, von dem nur die untere Hälfte erhalten ist. Hier

¹⁾ F. R. 123.

²⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 24, 25.

³⁾ G. 44 Pottier, Album pl. 92; Hoppin, Euthymides² pl. 15; Gerhard, Auserl. Vas. III 176, 2.

⁴⁾ F. R. 132.

⁵⁾ Nike: Fouilles de Delphes IV pl. 34, 2; Schrader, Auswahl S. 17 fig. 9; K. i. B. 215, 2. Kore: Ant. Denkm. I 53; Schrader, Auswahl Tf. 3 S. 16 fig. 8; K. i. B. 213, 5.

⁶⁾ Ἐφημ. ἀρχ. 1889 πιν 5 (Philios).

⁷⁾ Lechat, au Musée de l'Acropole 377 fig. 40 s. S. 68.

⁸⁾ Bull. de corr. hell. 1907, 204 fig. 13 (Mendel).

werden die Faltengruppen des Chitons nicht mehr durch glatte Flächen voneinander getrennt, sondern stehen unmittelbar nebeneinander, so daß der ganze Chiton durchgefältelt erscheint. Diese, wie später gezeigt werden wird, erst in der Zeit nach 500 übliche Gewandstilisierung findet sich am ähnlichsten auf der Iphitosschale des Töpfers Euphronios¹⁾ und der Gigantenschale mit dem Lieblingsnamen Athenodot²⁾, während andere gleichzeitige Maler die Falten meist dichter zusammenrücken lassen (S. 83).

Derselben Zeit wie die Stele des Aristokles muß auch die Lyseasstele angehören, die zu den Amphoren des Euthymides so nahe Beziehungen hat³⁾. Die etwas schlankeren Körperformen des Lyseas sind wohl nur durch die tektonische Form der Stele bedingt, der sich der Maler anpassen mußte. So reich wie hier sind auf Vasenbildern die Mäntel zwar nicht drapiert, doch kommt die etwas schlichtere Art einer unsignierten Amphora des Euthymides im Louvre unserem Stelenbilde dennoch nahe⁴⁾. Hier und auf der Theseusamphora jenes Meisters hat auch die charakteristische Zeichnung des lang am Rücken herabhängenden Mantelzipfels die nächsten Analogien⁵⁾. Man vergleiche auch die Faltenbildung des unteren Mantelsaums mit den ganz ähnlich stilisierten Chitonfalten der fliehenden Mädchen auf derselben Amphora. Dagegen bieten Vasenbilder zu dem fast völlig faltenlos herabhängenden, einst rot gemalten langen Chiton keine Parallelen. Faltenlos sind auf Vasen dieser Zeit nur kurze Chitone, wie auf den Berliner Schalen des Oltos⁶⁾ und Euphronios⁷⁾. Ebenso gezeichnete lange Chitone finden sich erst auf späteren Vasen, besonders häufig auf denen des Berliner Meisters, wo aber die Saumlinie zumeist aus kleinen nebeneinanderstehenden Bogen besteht⁸⁾. Der in

Die Lyseas-
stele.

¹⁾ Americ. Journ. XXI 1916 Tf. 2—4 (G. Richter).

²⁾ London Brit. Mus. E 47, Athen. Mitt. XIX 1894, 155 (Hartwig), Beazley, vases in America 86 nr. 4, noch unveröffentlicht. Die Kenntnis einer für das Deutsche Archäologische Institut angefertigten Zeichnung verdanke ich der Güte des Herrn Prof. Dr. Dragendorff.

³⁾ Ath. Mitt. IV 1879 Tf. 4 (Loeschcke), Conze, Grabrel. I. Tf. 1, Ant. Denkm. III 32, 33; K. i. B. 213, 3.

⁴⁾ Louvre G 44 Pottier, Album pl. 92, Hoppin, Euthymides² 61 fig. 6.

⁵⁾ F. R. 33.

⁶⁾ Wien. Vorl. D 2.

⁷⁾ Arch. Zeit. XL 1882 Tf. 3 (Robert).

⁸⁾ Journ. of hell. stud. XXXI 1911, 276 ff. (Beazley).

einer unregelmäßigen Linie verlaufende Saum der Stele ist dagegen wieder auf Euthymidesvasen wie der Theseusamphora am ähnlichsten anzutreffen. Gleichfalls den Vasen dieser Zeit ist auch das unverhältnismäßig große, als Häkchen gezeichnete Schlüsselbein eigentümlich, während eine ähnliche sorgfältige Zeichnung der Finger- und Fußnägel nur auf einigen Prunkvasen des Euphronios¹⁾ und Phintias wiederkehrt²⁾.

Der
Theseus-
torso der
Burg.

Wohl ein wenig früher als die Stelen entstand der kleine Theseus-torso der Burg, dessen linke Hand am Kopf eines bärtigen Unholds haftet (Tf. III 4)³⁾. Keines der vielen Theseusbilder auf Vasen entspricht im Motiv völlig unserem Torso; dagegen steht auf gleicher Stilstufe die reifepiktetische Theseusschale in London⁴⁾. Die Datierung in voreuphronische Zeit wird durch die bezeichnende Stilisierung der Bauchmuskeln als nebeneinander stehende Ovale wahrscheinlich gemacht. Am ähnlichsten finden sie sich auf der Kachrylionschale in Palermo (Tf. III 3)⁵⁾ sowie den Schalen Epiktets in Berlin⁶⁾, Rom⁷⁾ und Würzburg⁸⁾. Die Rückenansicht des Torses wird noch durch die Furche des Rückgrats beherrscht, während auf späteren, dem Panaitiosmaler gleichzeitigen Denkmälern der Hauptakzent auf den Rückenstreckern liegt (S. 94).

Der Kopf
des Akro-
polismu-
seums
Nr. 663 und
der Kopf
Baracco.

Dem Torso dürfte der Jünglingskopf von der Akropolis nr. 663 gleichzeitig sein, der den Köpfen der ebengenannten, wohl von einer Hand bemalten Londoner und Palermitaner Schale so verwandt ist (Tf. II 4)⁹⁾. Man vergleiche besonders die leise Schwellung der Stirn, die schmale Lidspalte, das kleine zurückstehende Kinn und das schräge Mündchen mit dem einen auf Tf. II 3 daneben gestellten Komasten der Schale in Palermo. Die schräge Stellung des Ohres verbindet den Kopf mit dem Aristion.

¹⁾ Jahrb. III 1888 Tf. 2 (Winter); Ath. Mitt. XIII 1888, 104 (Wolters); vgl. Beazley, vases in America 31.

²⁾ F. R. 71 (unsign. Hydria in München), 91 (Amphora in Corneto).

³⁾ Akrop. nr. 145, Ath. Mitt. XXV 1900 Tf. 16 (Delbrück), Br. Br. 546 r, wonach unsere Abb. auf Tf. III 4; vollständiger: Schrader, Arch. Marmor-skulpturen 62 fig. 52, 54, 55; daselbst weitere Litt.

⁴⁾ E 36 Catalogue III pl. 2.

⁵⁾ Hartwig, Meisterschalen Tf. 1.

⁶⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. IV 272, Hoppin, Handbook I 305.

⁷⁾ Jahrb. VI 1891 Tf. 5, 2 (Hartwig).

⁸⁾ Arch. Zeit. 1885 Tf. 16 (Wernicke).

⁹⁾ Lechat, au Musée 377 fig. 40, Atti della Accad. di Archeologia di Napoli XIX, Tf. 1 (Patroni), wonach unsere Abb. auf Tf. II 4.

In manchem gleicht dem Köpfchen der sicher einer anderen Kunstschule angehörende Kopf Barracco¹⁾ (Tf. **III** 6), den Klein wegen seiner Ähnlichkeit mit dem der Stele aus Abdera²⁾ einleuchtend dem ionischen Kunstbereich zugewiesen hat³⁾. Seine nahe Verwandtschaft mit dem Kopf des jungen Reiters Leagros im Innenbild der Geryoneusschale⁴⁾ sichert für ihn als Entstehungszeit die letzten Jahre des 6. Jhs. (Tf. **III** 5). Man vergleiche vor allem die schräge Stirnflucht und das kleine Kinn. Die Buckellöckchen fehlen zwar auf dieser Schale, sind aber gerade in der Zeit des Euphronios besonders häufig, wie auf dem Antaioskrater⁵⁾, der Peithinosschale⁶⁾ und der obscönen Leagrosschale in Berlin⁷⁾.

Nach diesen Vergleichen einzelner Marmorwerke wenden wir uns größeren Denkmälergruppen zu.

Schon längst wurde auf die nahen Beziehungen hingewiesen⁸⁾, die zwischen den Vasen des Euphronios und den Metopen des Athenerschatzhauses in Delphi bestehen⁹⁾, und doch hat man sich über die Erbauungszeit des Tempelchens nicht einigen können. Denn Pausanias nennt die Marathonschlacht als Anlaß der Errichtung, was er wohl einer Wehinschrift entnahm¹⁰⁾. Neben dem Schatzhaus fand sich denn auch ein Sockel, der in der Tat, wie die verwitterte, im 4. Jh. erneuerte Inschrift berichtet¹¹⁾, Beutestücke aus der Marathonschlacht trug. Es ist möglich, daß Pausanias diese Inschrift auch auf das Schatzhaus mitbezog; hat er doch ebenso das Schatzhaus der Sikyoner in Olympia¹²⁾, das nicht viel vor dem Zeustempel erbaut sein kann, nach den darin aufbewahrten

Das
Athener-
schatzhaus
in Delphi.
a) Zeitbe-
stimmung.

¹⁾ Helbig, *la Coll. Barracco* pl. 29 p. 32, 61; Helbig, *Führer* 3 I nr. 1088, unsere Abb. nach dem Abguß.

²⁾ *Ath. Mitt.* VIII 1883 Tf. 6 (Brunn), *K. i. B.* 212, 1.

³⁾ Klein, *Griech. Kunstgesch.* I 191.

⁴⁾ *F. R.* 22.

⁵⁾ *F. R.* 92.

⁶⁾ Hartwig, *Meistersch.* Tf. 24.

⁷⁾ *Jahrb.* VIII 1893 Anz. 89 unveröffentl.

⁸⁾ *Berl. phil. Woch.* 1894, 1279 (Furtwängler); *Gaz. des beaux arts* 1895, 208; *Bull. d. corr. hell.* 1894, 170, 182 (Homolle).

⁹⁾ *Fouilles de Delphes* IV pl. 38—48, *K. i. B.* 217, 5—7; *Litt. bei Katterfeld, Metopen* 21.

¹⁰⁾ *Paus.* X 11, 5.

¹¹⁾ Vgl. zuletzt *Pomtow Delphika* III 38.

¹²⁾ Den freundlichen Hinweis hierauf verdanke ich Herrn Prof. Studniczka. *Paus.* VI 19, 2; *Olympia Ergebn.* II S. 43.

Thalamoi des sikyonischen Tyrannen Kleisthenes datiert. Durch eine Grabung zu beiden Seiten des Marathonsockels steht jetzt fest¹⁾, daß er wie die ganze Südterrasse mit dem Fundament des Thesauros nicht verbunden, sondern nachträglich vorgebaut ist. Demgemäß hat das Schatzhaus noch die schwalbenschwanzförmigen Klammern²⁾, die in Delphi nur im 6. Jh. anzutreffen sind, der Sockel dagegen die hier im 5. Jh. üblichen Z-förmigen Klammern. Der Sockel wurde also wohl gleich nach Marathon gebaut, um die Abgabe von der Waffenbeute zu tragen³⁾. Erst später folgte dann an anderer Stelle die Gruppe des Miltiades und der Phylenheroen von Pheidias. Für das Schatzhaus der Athener ergibt sich hieraus jedenfalls ein Ansatz vor dem Perserkrieg; wie lange vorher, ist freilich zunächst nicht zu sagen.

Gegen solche Datierung des Thesauros wurde früher geltend gemacht, daß die Athener in Delphi auch ihre Säulenhalle schon im 6. Jh. (etwa 504) errichtet hätten⁴⁾. Dieser Einwand entfällt aber, seitdem die ionische Halle überzeugender mit Salamis in Verbindung gebracht worden ist⁵⁾. Somit ist das Schatzhaus unbedenklich noch ins 6. Jh. zu setzen, wie es gleich aus stilistischen Gründen gefordert wurde⁶⁾.

Die Bauformen sind, wie Fiechter dartat⁷⁾, etwas altertümlicher als die des Aphaieotempels. Dessen Zeit aber höher hinauf zu rücken, als Furtwängler mit Rücksicht auf den Stil seiner Ostgiebelgruppen annahm, hilft die einleuchtende Vermutung von August Thiersch⁸⁾, wonach die den Westgiebelfiguren stilgleichen „Nichtgiebelkrieger“ ursprünglich im Ostgiebel standen. Dieser wurde bei einer nicht weitgehenden Zerstörung des Heiligtums samt Akroter so stark beschädigt, daß der Skulpturenschmuck der Ostseite erneuert werden mußte, während der westliche Giebel unbeschädigt blieb. Der Grund zu dieser einseitigen Zerstörung kann nur ein kriegerisches Ereignis, kein Erdbeben gewesen sein. Thiersch

1) Pomtow, Delphika III 37 = Berl. phil. Woch. 1911, 16, 46.

2) Pomtow a. a. O. Dinsmoore Bull. de corr. hell. 1913, 82.

3) Pomtow, Delphika III 87, Weinreich in Ilbergs Jhb. 1919, 132.

4) v. Wilamowitz Aristoteles u. Athen II 287.

5) Vgl. Dittenberger, Sylloge³ nr. 29 (Pomtow) und ders. in Zeitschrift f. Gesch. d. Architektur 1910, 191, 1.

6) Jahrb. XI 1896, 265 (Studniczka).

7) Furtwängler, Aegina S. 67.

8) Illustr. Kat. d. Glyptothek 1916, S. 20.

dachte an eine Verwüstung durch die Perser 480. Jedoch sind diese damals kaum nach Aegina gekommen, denn vor der Schlacht bei Salamis brachten die Athener die Frauen und Kinder dorthin in Sicherheit¹⁾, sodann schickten die Aegineten nur einen Teil ihrer Flotte nach Salamis, um mit den übrigen Schiffen ihre Insel zu decken²⁾. Sie werden damals zum Schutze der Stadt besonders die Ostküste bewacht haben, der der Tempel nahe liegt. Nach der vernichtenden Niederlage aber zogen sich die Perser schnell zurück³⁾. Im nächsten Jahr begnügte sich der König mit dem Feldzug des Mardonios⁴⁾. Die Möglichkeit einer Beschädigung des Tempels in diesen beiden Jahren ist demnach ausgeschlossen, oder doch gering. Daß die Athener während ihres erfolglosen aeginetischen Krieges 488 den Tempel beschädigten, ist nicht anzunehmen, da sich Griechen solchen Frevels zu enthalten pflegten⁵⁾.

Eher ist es möglich, daß die Perser nach der Schlacht bei Marathon auf Aegina landeten, denn damals fuhren sie mit der fast unversehrten Flotte nach dem Phaleron, blieben einige Zeit auf der Rhede liegen und kehrten erst dann nach Asien zurück⁶⁾. Daß sie bei diesem Verweilen auf hoher See eine Plünderungsfahrt nach dem nahen Aegina machten, ist nicht unwahrscheinlich. Die geringe Beschädigung des Aphaiatempels ließe sich aus solchem kurzen Überfall am besten erklären. Erfolgte damals die Zerstörung des Ostgiebels, so war der Tempel 490 bereits vollendet und seine Erbauungszeit kann demnach in dem Jahrzehnt vorher liegen. Bei der Bedeutung, die die Aegineten dem Aphaiakult beimaßen, werden sie mit der Erneuerung des Ostgiebels bald nach dem Überfall begonnen haben. So erklärt sich auch die größere Altertümlichkeit dieses Giebels gegenüber den 477 neu errichteten Tyrannenmördern besser, als durch die Annahme einer Rückständigkeit der aeginetischen Künstler gegenüber den attischen.

Eine genaue zeitliche Abgrenzung nach oben ist für den Aphaia-tempel nicht zu geben⁷⁾. Er ist ein gutes Stück entwickelter als der

¹⁾ Herodot VIII 41.

²⁾ VIII 46.

³⁾ VIII 97.

⁴⁾ VIII 130.

⁵⁾ Vgl. Beloch, gr. Gesch.² II, 25.

⁶⁾ Herodot VI 116.

⁷⁾ Furtwängler, Aegina Tf. 40, 61 I. S. 67 (Fiechter)

umgebaute Hekatompedos¹⁾, der noch runde Glyphenschlüsse und ein etwas wuchtigeres Kapitell hat. Näher steht ihm das Megarer-Schatzhaus in Olympia²⁾ mit seiner gleichen Tropfenzahl, den Kerben an Säulenhals und -schaft und den ähnlichen Glyphenschlüssen. Das Athenerschatzhaus ist dem Aphaiatempel gleichfalls nahe verwandt³⁾, nur wie gesagt ein wenig altertümlicher. So erinnern an die ältere Zeit die 5 Tropfen der Regula und die noch etwas mehr gerundeten Glyphenschlüsse. Der zeitliche Abstand kann aber wegen der ähnlichen Profilierung des Kapitells und des Geisons nicht groß sein, sodaß den Bauformen nach die Entstehung des Athenerschatzhauses im letzten Jahrzehnt des 6. Jh. sehr wohl möglich ist. Daß der Thesauros aus Marmor gebaut ist, spricht auch nicht dagegen, denn der Oberbau des Kleisthenischen Parthenon und die älteren Propyläen waren auch so begonnen⁴⁾.

Diese Frühdatierung läßt sich durch Vergleichung der Schatzhaus-skulpturen mit Vasenbildern des Euphronios und seiner Zeitgenossen, die wir ins letzte Jahrzehnt des 6. Jhs. ansetzen, weiter befestigen.

b) Ver-
gleichung
mit Vasen-
bildern.

Als Ausgangspunkt diene wieder die Gewandbehandlung. Der Theseus der Athenametepe trägt einen kurzen gegürteten Chiton, der von einem feinen eingetieften Faltengeriesel überzogen wird, das sich jedoch nicht bis zur unteren Stoffkante fortsetzt⁵⁾. Ein ähnliches Aufhören des feinen Gefältels nahe dem Saum findet sich nur auf Vasen der Leagroszeit, wie den beiden signierten Euthymidesamphoren in München⁶⁾, wo aber die Gürtung fehlt; am langen gegürteten Chiton auf der unsignierten Theseus-amphora desselben Meisters⁷⁾ und einer wenig jüngeren Amphora des Britischen Museums⁸⁾. Den Vasen der Leagroszeit entsprechend gliedert sich der Chiton auf der unteren Hälfte in zwei Faltengruppen⁹⁾, während an den Chitonen der sicherlich etwas später gearbeiteten, als Akroter-schmuck dienenden Reiter¹⁰⁾, die Falten wie auf Zeichnungen der Panaitios-

¹⁾ Wiegand, Porosarchitektur 122 fig. 118/9.

²⁾ Olympia, Ergebn. I Tf. 37.

³⁾ Fouilles de Delphes Album pl. 13.

⁴⁾ Ath. Mitt. XXVII 1902, 405, 407 (Dörpfeld).

⁵⁾ Fouilles de Delphes IV pl. 38.

⁶⁾ F. R. 14, 81.

⁷⁾ F. R. 33.

⁸⁾ Brit. Mus. E 254 Hoppin, Euthymides² pl. 7.

⁹⁾ Geryoneusschale F. R. 22 s. S. 83.

¹⁰⁾ Fouilles IV pl. 46.

zeit dichter nebeneinanderstehen¹⁾. Der dünne Stoff schmiegt sich dem Körper so straff an, daß das Genital durchs Gewand hindurch sichtbar wird, ein Zug, der auch auf der Theseusschale des Töpfers Euphronios²⁾, sowie den Schalen des Sosias³⁾ und Peithinos⁴⁾ begegnet. Die Gleichzeitigkeit der Metopen mit den Vasen der Leagros- und der nur wenig späteren Athenodotzeit macht auch das Fehlen des kurzen Überschlags vor der Brust wahrscheinlich, der zuerst in der mittleren Panaitioszeit auftritt (Theseusschale) und dann auf den Schalen des Duris und Hieron fast nie fehlt⁵⁾. Das bisweilen schon auf frühfr. Vasen vorkommende Apoptygma unterscheidet sich durch seine größere Länge deutlich von der späteren Tracht⁶⁾.

Eindeutiger als durch die bisherigen Vergleiche wird aber die Stilstufe der Metopen durch die in Längsfalten gelegten Chitonärmel der Amazone und des Geryoneus bestimmt⁷⁾. Es handelt sich hier wohl nicht um richtige Ärmel, sondern um eine besondere Stilisierung der Scheinärmel, die in dieser Zeit gleich allen Gewandteilen auf das zierlichste gefältelt dargestellt werden und, von den späten Archaisten abgesehen (S. 108), nur Vasen der Athenodotzeit eigentümlich sind. Zu der noch nicht ganz so zierlichen Formgebung auf der Aristionstele wurde eine reife unsignierte Euthymidesamphora des Louvre verglichen (S. 66). Der verfeinerten Formgebung der Metopen entsprechen dagegen Vasen des frühen Brygos⁸⁾, Hieron⁹⁾, Sosias und Peithinos, welch letztere auf Tf. III 1 neben der Metope abgebildet wird. So häufig derlei Falten in der Malerei vorkommen, so selten sind sie in der übrigen Plastik, in der ich sie nur noch an der Athena des Eretrischen Giebels belegen kann¹⁰⁾.

Auch das Gewand der Metopenathena bietet einige Vergleichsmöglichkeiten. Am ähnlichsten ist es an dem doppelseitigen Bronze-

¹⁾ Eurystheusschale F. R. 23 s. S. 83.

²⁾ F. R. 5.

³⁾ F. R. 123.

⁴⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 24/5.

⁵⁾ z. B. Wien. Vorl. VI 3; F. R. 46.

⁶⁾ Aegisthpelike F. R. 72; Skythesschale im Louvre Mon. Piot. IX 1902 pl. 15 (Pottier); XX 1913, 137 fig. 13 (Rizzo) (s. S. 29).

⁷⁾ Fouilles IV pl. 40, 44, 2.

⁸⁾ Wien. Vorl. C 7 (s. S. 84).

⁹⁾ dass. A 5, F. R. 85; vgl. auch die Theseusschale des Panaitiosmalers F. R. 5.

¹⁰⁾ Furtwängler, Aegina 322 fig. 261; Ant. Denkm. III 29.

relief¹⁾ und dem Bruchstück einer Bronzestatuetten, beide im Nationalmuseum²⁾, gebildet. Wie am Theseus schmiegt sich das Gewand auch hier prall an. An Vasen lassen sich hierzu und zu den nach dem Körperumriß verlaufenden schrägen Faltenzügen gut vergleichen: die kaum von Phintias' eigener Hand bemalte Amphora Beugnot³⁾, die Theseus- und Priamosamphora des Euthymides⁴⁾, sowie der Kassandrateller in New Haven⁵⁾. Wie in der Metope hängt die Aegis über den Arm der Göttin herab auf der Vatikanischen Amphora des jungen Kleophrades⁶⁾, auf der sich aber das Gewand nicht mehr so straff dem Körper anschmiegt, und somit ebenfalls die Gleichzeitigkeit der Metopen mit den wenig älteren Vasen des Euthymides und seiner Genossen bestätigt.

Nur scheinbar widerspricht es der Gleichsetzung mit diesen, wenn auf den meisten der verglichenen Vasen der lange Chiton im Gegensatz zur Metope zwei und mehr Faltengruppen bildet. Denn Vasen, auf denen, wie in der Metope, nur eine Faltengruppe vorhanden ist, sind fast stets etwas altertümlicher und entbehren all der hervorgehobenen Besonderheiten. Die auf Bildern der Leagroszeit üblichen drei bis vier Faltengruppen des langen Chitons sind in der Großplastik des 6. Jhs. seltsamerweise bis jetzt überhaupt nicht zu belegen, obwohl sie auch damals einer kleinen Bronzenike⁷⁾ zufolge vorausgesetzt werden dürfen. Im 5. Jh. leben sie fort; so auf einem Xanthischen Relief⁸⁾ und der Athena der Selinunter Metope vom Tempel E⁹⁾. Recht häufig begegnen sie auch an archaischen Bildwerken, wie den Kitharodenreliefs¹⁰⁾ oder an der kämpfenden Athena in Neapel¹¹⁾. Am kurzen Chiton kommen sie dagegen auch in der archaischen Plastik vor, wie an den Reitern der Akroterien des Athenerschatz-

¹⁾ *Ἐφημ. ἀρχ.* 1887 nr. 4 (Stais), Phot. Alinari 24434/5.

²⁾ de Ridder, bronzes de l'acropole nr. 795.

³⁾ F. R. 112.

⁴⁾ F. R. 14, 33.

⁵⁾ Beazley, vases in America 13 fig. 5.

⁶⁾ Journ. of hell. stud. XXX 1910 pl. 4 (Beazley); Hoppin, Euthymides² pl. 39.

⁷⁾ de Ridder, bronzes de l'acropole nr. 814 fig. 320.

⁸⁾ Prachow, Marmora Xanthiaca fol. 3 a.

⁹⁾ Benndorf, Metopen von Selinunt Tf. 10, Br. Br. 291, 2.

¹⁰⁾ Berlin nr. 921 Kekulé, gr. Skulptur. S. 56, Louvre Cat. sommaire nr. 519 Phot. Alinari 22538.

¹¹⁾ Bulle, archaist. Bildwerke Tf. 1, 1.

hauses¹⁾, deren Gewandstilisierung etwa der des Hermes auf der von Euphronios als Töpfer signierten Eurystheusschale entspricht²⁾.

Die Zusammengehörigkeit der Metopen mit den Vasen der Leagroszeit bestätigen des weiteren die Motive, die, wenn auch nicht gleiche, so doch ähnliche, von späteren deutlich unterschiedene Bewegungsschemata erkennen lassen.

So entspricht dem zurücktaumelnden Kyknos³⁾ der Held einer Dresdner Strickenkelamphora⁴⁾ oder ein Gigant eines Pariser Skyphos⁵⁾. Spätere Künstler steigern die Wirkung durch stärkeres Zurückneigen des Körpers, wie der Meister des aeginetischen Ostgiebeles oder der Maler des Tyskiewiczkraters⁶⁾ und der einer Schale in Edinburgh⁷⁾. Auch hierin stellen sich die Metopen also zu den älteren Formulierungen des Themas. In der gleichen Metope holt Herakles mit dem bis zur Stirn erhobenen Schwert zum Hieb aus, wie Telamon auf dem unsignierten Krater des Euphronios in Arezzo⁸⁾ und ein Krieger der Kleophradesschale⁹⁾. Dieses später in polygotischer Zeit wieder so beliebte Motiv zeichnet zuerst wohl der Maler einer spätsf. Hischylosschale¹⁰⁾.

Auf einem arg verstümmelten Metopenbruchstück ist ein rücklings zu Boden gestürzter Krieger dargestellt, dessen linker ausgestreckter Fuß unter dem Gesäß ruht, während der zurückgefallene Oberkörper mit der linken Schulter den Boden berührt¹¹⁾. Dieses ganz ungewöhnliche Motiv zeigt nur noch eine der Leagroszeit angehörende Schale im Vatican¹²⁾, wo jedoch der Gefallene dem Beschauer den Rücken zuwendet und das rechte Bein nicht so weit vom Körper weggestreckt. Dieselbe Schale bietet auch zu dem unterliegenden Helden einer anderen Metope die nächste Analogie, der sich gleichfalls mit unter dem Gesäß ruhender

¹⁾ Fouilles de Delphes IV pl. 46.

²⁾ F. R. 23.

³⁾ Fouilles IV pl. 42.

⁴⁾ Dresden Hettner Kat. nr. 32; Gerhard, Auserl. Vasenb. II 124.

⁵⁾ Louvre G 66 Pottier, Album pl. 96.

⁶⁾ Fröhner, Coll. Tyskiewicz pl. 17, 18; Beazley, vases in America 55.

⁷⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 55.

⁸⁾ F. R. 61.

⁹⁾ de Luynes, description pl. 44, Hoppin Euthymides² pl. 38.

¹⁰⁾ Journ. of hell. stud. XXIX 1909 pl. 8 (Walters).

¹¹⁾ Fouilles IV pl. 48, 4

¹²⁾ Mus. Greg. A II 78, 2.

Ferse nur noch mühsam aufrecht hält¹⁾. In einer gleichfalls ungedeuteten Metope schreiten zwei Krieger nach links²⁾. Ein Bogenschütze dürfte der letzte kaum sein, denn ein solcher müßte nach Maßgabe anderer Darstellungen dieses Vorganges die Arme höher erheben, auch würde bei dieser Ergänzung der Bogen mit der anderen Figur zusammenstoßen. Es waren wohl nur gewaffnet einherschreitende Krieger wie auf einer reifsf. Amphora des Louvre³⁾. Gut vergleichbar dem Voranschreitenden ist ein ähnlich schlank gebauter Jüngling der obscönen Leagrosschale in Berlin⁴⁾ und die Amazone des Kachrylion in Paris⁵⁾.

Kurz sei noch auf den Theseus der Athenametope hingewiesen⁶⁾, der seine Chlamys ganz auf die linke Schulter hinaufgeschoben hat und mit der in die Hüfte gestemmtten Hand festhält, ein Motiv, das sich auf Vasen, von bedeutend jüngeren abgesehen, nur am Thalybios der Aegisthpelike⁷⁾ und dem Hermes der frühen Parisschale des Hieron findet⁸⁾, freilich ohne die sich in die Hüfte stemmende Hand. Zu anderen Motiven, wie dem Minotauroskampf, bieten Vasen, von dem Teller gleichen Themas im Louvre abgesehen⁹⁾, nichts gut Vergleichbares.

Das übertrieben Lebhaftte, bisweilen fast Gekünstelte mancher Bewegungsmotive ist ebenso wie die überschlangen Körperformen auf Vasen des reifen Brygos und Duris überwunden, dagegen wieder ein Kennzeichen der Leagros- und frühen Panaitioszeit. So vergleiche man die innerlich so verwandten Kompositionen des den Hirsch bezwingenden Herakles¹⁰⁾ und des den Stier fesselnden Theseus der Pariser Schale¹¹⁾, wo sich die Glieder ähnlich gespreizt in der Fläche ausbreiten. Dieselbe Lebhaftigkeit spiegelt sich in den Köpfen wieder, besonders in den leidlich erhaltenen des Herakles, Theseus und der Amazone¹²⁾, die man mit

¹⁾ Fouilles IV pl. 43.

²⁾ Fouilles IV 48, 2.

³⁾ Louvre F 388 Pottier, Album pl. 87.

⁴⁾ Jahrb. VIII 1893 Anz. 89 unveröffentl.

⁵⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 2, 2.

⁶⁾ Fouilles IV 38.

⁷⁾ F. R. 72.

⁸⁾ Wien. Vorl. A 5.

⁹⁾ Louvre G 67 Pottier, Album pl. 96.

¹⁰⁾ Fouilles IV 41.

¹¹⁾ Wien. Vorl. V₁, Mon. grecques I pl. 2.

¹²⁾ Fouilles IV pl. 40/1.

zwei jüngeren, wohl noch vor 480 entstandenen Koren¹⁾ oder einigen Köpfen des aeginetischen Westgiebels vergleiche²⁾, um zu ermessen, um wieviel mehr an den delphischen Köpfen die Gesichtsflächen, verzo-gen, Wangen und Mund betont sind. Die Köpfe der Metopen, besonders der der Amazone, stellen sich zu den oben besprochenen, mit Vasen der Leagroszeit verglichenen (S. 68), während sich die der beiden genannten jüngeren Koren in der Derbheit des Ausdrucks schon dem Harmodios des Kritios nähern.

Das gleiche lehrt die Behandlung des nackten Körpers, auf dessen stark betonte Muskelzüge schon als eine analoge Erscheinung zu der in Relieflinien wiedergegebenen Innenzeichnung euphronischer Figuren hingewiesen wurde (S. 62), während Brygos und Duris auf ihren reifen Werken auch hierin den Ausdruck mäßigend, die Innenzeichnung vereinfachen und in ganz dünnen Firnislinien zeichnen. Betrachten wir die Rumpfmuskulatur näher. Der Brustkorbrand ist mit der Begrenzung des schrägen und geraden Bauchmuskels in eine fortlaufende, kurvenförmig in der Leistenfurche mündende Linie zusammengezogen, wie am Antaios der Athenodotschale³⁾, einem Komasten des Euthymides⁴⁾ und dem ptoischen „Apollo“ mit der Weihinschrift am Schenkel⁵⁾. Dieser Torso kommt in der Formgebung der einzelnen Muskelfelder dem Herakles der Hirschmetope besonders nahe, nur daß an jenem, dem jugendlichen Alter des Dargestellten entsprechend, alle Einzelformen weniger kräftig entwickelt sind. In der Stilisierung der Bauchmuskeln weichen die Metopen etwas voneinander ab. Die auf epiktetischen Vasen häufigen Ovale begegnen noch am Theseus der Amazonenmetope, der deshalb nicht früher als die andern Reliefe gearbeitet zu sein braucht, da auch einige Maler der Leagroszeit, wie Gales und Peithinos, diese Form beibehalten. Dagegen hat der Minotauros und der Held einer anderen Metope⁶⁾ die den Vasenbildern des Euphronios und Euthymides besonders eigentümliche, nach oben zu-

1) Schrader, Auswahl arch. Marmorskulpt. 33 fig. 30—35; K. i. B. 219, 3—5; Schrader, Auswahl 39 fig. 39; Lechat, la sculpt. avant Phidias 359 fig. 26.

2) z. B. A 13, 32.

3) Journ. of hell. stud. X 1889 pl. 1 (Harrison); F. R. II S. 174.

4) F. R. 14.

5) Bull. de corr. hell. 1887 pl. 14; Deonna, les apollons arch. 157 nr. 31; K. i. B. 220, 3.

6) Fouilles IV pl. 39, 42/3.

gespitzte regio epigastrica (S. 62). Für die Stilstufe der Metopen sind auch die äußeren schiefen Bauchmuskeln bezeichnend, die Euphronios zum erstenmal auf dem Antaioskrater andeutet¹⁾, während die starke Betonung derselben auf den Metopen ganz den Vasen der Athenodotzeit entspricht, wie der schon genannten Antaiosschale, der Kriegerschale aus der Werkstatt des Phintias²⁾, der unsignierten Minotaurospelike des Euthymides³⁾, sowie den Frühwerken des Duris⁴⁾ und des Panaitiosmalers⁵⁾. Daß die Metopen nicht jünger als diese Vasen sind, befürwortet auch die Tatsache, daß ihrem Meister die vereinzelt schon auf Vasen der Leagroszeit zu beobachtende Unterscheidung von Stand- und Spielbein noch unbekannt ist (S. 106).

Aus all diesen Vergleichen mit Vasenbildern der Leagros-, Athenodot-, und frühen Panaitioszeit, die, wie dargelegt, noch dem Jahrzehnt vor 500 angehören, ergibt sich, daß das Athenerschatzhaus ans Ende des 6. Jhs. zu datieren ist. Im Selbstgefühl des erstarkten Bürgertums wurde viel gebaut; die Reste des vorpersischen Parthenons gehören ja auch in diese Zeit⁶⁾. Dem delphischen Gotte fühlte man sich zudem höchst verpflichtet; war doch durch seine Orakel die spartanische Hilfe gegen Hippias erfolgt. Dann errangen die Athener auch noch einen glänzenden Sieg über die Chalkider (etwa 505)⁷⁾; Anlaß zur Dankbarkeit war also genug.

Der Stil der Metopen ist, wie schon der Vergleich mit den rf. Vasenbildern nahelegt, aus jener glücklichen Durchdringung ionischer und attischer Kunst hervorgegangen, der wir die meisten Koren verdanken. Vom Stil der Eretrischen Giebelstatuen⁸⁾, die zur Gewandbehandlung auch Parallelen bieten, weichen die Metopen etwas ab, was sich nicht nur aus der offenbar ein wenig späteren Entstehungszeit jener Statuen erklären läßt. Namentlich die Rumpfmuskulatur ist an ihnen nicht so aufdringlich wie an den Metopen behandelt. Furtwängler wollte die Giebelfiguren

¹⁾ F. R. 92.

²⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 17, s.

³⁾ Mus. ital. III testo Tf. 4 = F. R. II S. 81 fig. 44.

⁴⁾ z. B. Arch. Zeit. XLII 1883 Tf. 2 (P. J. Meier).

⁵⁾ z. B. F. R. 23 (Eurystheusschale).

⁶⁾ Ath. Mitt. XXVII 1902, 379 (Dörpfeld).

⁷⁾ Herodot V 77.

⁸⁾ Ant. Denkm. III 29—31; K. i. B. 215, 7.

deshalb früher ansetzen¹⁾. Allein die Unterschiede, die er zwischen dem Eretrischen und Aeginetischen Giebel aufzeigt, entspringen nicht einem geringeren anatomischen Wissen oder handwerklichen Können, sondern dem Ausdruckswillen einer anderen Kunstschule.

In dem Jahrzehnt, in dem die Metopen des Athenerschatzhauses gearbeitet wurden, müssen auch die Giebelskulpturen des Apollotempels in Delphi entstanden sein. Doch bevor die spärlichen Bruchstücke zu Vasenbildern in Beziehung gesetzt werden können, sind einige Bemerkungen über die Erbauungszeit des Tempels und die Anordnung der Skulpturen erforderlich.

Der
Apollo-
tempel in
Delphi

Die Nachrichten über den Neubau des 548 abgebrannten Tempels hat Homolle²⁾ eingehend behandelt und kommt, im Gegensatz zu Pomtow³⁾, zu dem auch von Dinsmoore gebilligten Ergebnis⁴⁾, daß der Tempelbau 513 begann und bis etwa 506 währte. So befremdend es auch ist, daß der Tempel des Gottes 35 Jahre lang in Trümmern lag: die besten Überlieferungen setzen den Beginn des Baues unzweideutig nach dem Treffen bei Leipsydrion (513), das nach der Ermordung Hipparchs (514) stattfand⁵⁾. Die andere Stelle, an der Herodot (II 180) den Tempelbau erwähnt, spricht nicht gegen diesen Zeitansatz, denn hier handelt es sich nur um die Sammlung von Geldbeiträgen für den Neubau. Wie spärlich diese eingingen, erhellt gerade aus der dort mitgeteilten Tatsache, daß die Griechen in Ägypten nur zwanzig Minen spendeten. Die von Peisistrato verbannten Alkmaeoniden übernehmen zur Stärkung ihres Einflusses auf das delphische Orakel den Tempelbau, um wirksamer den Sturz der Tyrannis und somit ihre Rückkehr vorbereiten zu können. Es gelingt ihnen auch bald durch Orakel die Spartaner zum Einmarsch in Attika zu bewegen. Nach der Vertreibung des Hippias (510)⁶⁾ erbauen sie dann aus Dankbarkeit für die delphische Hilfe die Ostfront des Tempels prächtiger als sie sich verpflichtet hatten⁷⁾. Der Skulpturenschmuck ist also

a) Zeitbestimmung nach der Überlieferung.

¹⁾ Aegina S. 325.

²⁾ Bull. de corr. hell. 1902, 537.

³⁾ Rhein. Mus. LI 1890, 533.

⁴⁾ Bull. de corr. hell. 1912, 489.

⁵⁾ Herodot V 62; Arist. resp. Ath. 19, a.

⁶⁾ Arist. resp. Ath. 19, a.

⁷⁾ Schol. Pind. Pyth. 7, a.

kaum vor 510 begonnen und dürfte im letzten Jahrzehnt des 6. Jhs. gearbeitet sein.

b) Vergleichung der Giebelfiguren mit Vasenbildern.

Nur wenig ist von dem Figurenschmuck des Tempels erhalten¹⁾, doch läßt sich, was die Komposition betrifft, soviel erkennen, daß sich beide Giebel ähnlich wie die des olympischen Zeustempels zueinander verhielten. Der ruhigen Komposition des Ostgiebels mit seinen untätig neben Viergespannen stehenden Jünglingen und Frauen steht auch hier ein wogendes Getümmel, der Kampf der Götter und Giganten, gegenüber.

Die beiden Hochrelieffiguren aus dem Westgiebel glaubte Homolle zu einer Gruppe vereinigen zu können²⁾. Athena würde dann im siegreichen Ansturm auf den Vorwärtsgefallenen einstechen. Eine ähnliche Komposition bietet jedoch keine der vielen archaischen Kampfgruppen, in denen der Unterliegende stets rücklings fallend dargestellt wird. Nach Homolle stützte sich die Figur mit dem linken Fuß und der ausgestreckten linken Hand fest auf den Boden, während der Körper etwas dem Beschauer zugewendet war. Mit der rechten Hand wird sie sich ihres Gegners erwehrt haben. Dieser Haltung entspricht die jetzige Aufstellung in Delphi nicht, denn das rechte Bein schwebt völlig in der Luft und auch die linke Hand kann unmöglich auf den Boden gereicht haben. Es ist deshalb wahrscheinlicher, daß die Figur zu einer anderen Gruppe gehörte und entweder ein kämpfender Gott, etwa wie der Ares im Megarergiebel³⁾, oder ein Unterliegender, ähnlich dem einen kriechenden Giganten des Hekatompedongiebels war. Die ungenügenden Abbildungen erlauben keine Entscheidung zu treffen. Ist das Bewegungsmotiv von Homolle richtig erkannt, so entspricht ihm ungefähr der Silen einer reifepiktetischen Schale in Boston⁴⁾, der aber den Kopf und den rechten Arm zurückwendet.

Noch mehr behindert der schlechte Erhaltungszustand die Beurteilung der Giebelathena, der im Bewegungsmotiv zwar am meisten die Göttin der Pariser Gigantenschale gleicht⁵⁾, die aber, wie die Gewand- und

¹⁾ Bull. de corr. hell. 1901 Tf. 9—19. K. i. B. 215, 1; Fouilles de Delphes IV pl. 35/36; Bull. de corr. hell. 1914, 327 (Courby), mir unzugänglich.

²⁾ Bull. de corr. hell. 1901, 504 pl. 18; Fouilles pl. 36; K. i. B. 215, 1; Springer-Wolters¹⁰ 218 fig. 414.

³⁾ Olympia, Ergebnisse III Tf. 2/3.

⁴⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 2; Beazley, vases in America p. 20.

⁵⁾ Gerhard, Trinkschalen AB.

Körperzeichnung, sowie die Motive beweisen, viel jünger als die Giebelstatue ist. Die Stilstufe des Torsos genauer zu bestimmen hilft die auffallend breite Mittelfalte des Chitons, die, wenn auch etwas schmaler, so aber doch breiter als früher und später, häufig nur innerhalb der kleinen Vasengruppe begegnet, die der Panaitioszeit im wesentlichen noch vorausliegt und den reifen Vasen mit dem Lieblingsnamen Leagros gleichzeitig ist¹⁾. Die Schrägrichtung der Falte, zu der man die Bostoner Kachrylionschale vergleichen mag²⁾, findet sich auf Vasen nicht so ausgeprägt. Auch die Faltenkrümmung geben die Maler nur zögernd wieder, wie Chelis, Gales, ein für Pamphaios tätiger Maler und Euphronios auf der Geryoneusschale³⁾.

An dem gut erhaltenen Jünglingstorso des Ostgiebels⁴⁾ erhellt am besten die von den Skulpturen des Athenerschatzhauses so verschiedene Kunst Antenors, dem mit Recht der Giebelschmuck des Apollotempels zugewiesen wurde (Tf. III 6)⁵⁾. Der Körperumriß des Torsos verläuft ohne alle scharfen Akzente; demzufolge sind auch die einzelnen Körperformen nicht so betont wie an den Schatzhausmetopen. Die einzelnen Muskelfelder erinnern vielmehr in ihrer weichen Modellierung an den Theseus des Eretrischen Giebels⁶⁾, einen wohl etwas jüngeren Knabentorso der Burg⁷⁾ und an zwei in Sizilien gefundene Torsen⁸⁾.

¹⁾ Leagrosamphora in London E 265 Gerhard, Auserl. Vasenb. IV 319; Memnonschale des Pamphaios Wien. Vorl. D 3; Hydria im Louvre G 41 Pottier, Album pl. 92 besser bei Hoppin, Euthymides² pl. 30; Schale London Brit. Mus. E 14 Murray, designs nr. 11; Amphora in München 2303 (Jahn 749) unveröffentl. Phot. d. Mus.; Bonn Akad. Kunstmus. unveröffentl. Schale Mänade n. r. mit Schlauch (eine Phot. verdanke ich der Güte des Herrn Geheimrat Winter). (Erst bei Archaisten um 470, wie dem Syleus- und Tyszkiewiczmalers [Beazley, vases in America 66, 55] begegnen wieder diese breiten Mittelfalten neben anderen Altertümlichkeiten [s. S. 108]).

²⁾ Hartwig, Meistersch. 32 fig. 4.

³⁾ F. R. 43; Mon. Linc. 1909 XIX Tf. 3; Wien. Vorl. D 4; vgl. auch F. R. 22.

⁴⁾ Bull. de corr. hell. 1901 pl. 13 (Homolle); ob die weiche Körperbehandlung vielleicht nur durch die schlechte Abbildung vorgetäuscht wird, oder daraus zu erklären ist, daß sich der Dargestellte noch im Knabenalter befindet, vermag ich nicht zu entscheiden, da Homolle nur die Maße des später um ein Stück des Beins vervollständigten Torsos gibt.

⁵⁾ Jhb. f. klass. Altert. 1906, 5 (Studniczka); Schrader, Auswahl arch. Marmorskulpt. 14.

⁶⁾ Furtwängler, Aegina 322 fig. 260; Ant. Denkm. III 29; K. i. B. 215, 7.

⁷⁾ Dickins S. 254 nr. 692 Ath. Mitt. XXV 1900 Tf. 15 (Delbrück).

⁸⁾ Mon. Linc. XVIII Tf. 3, 6.

Bezeichnend für die Stilstufe des delphischen Jünglings ist die Zuspitzung der regio epigastrica, auf die hier schon öfters hinzuweisen war. (S. 62). Sie tritt zuerst in der Frühzeit des Euphronios auf und ist in dieser Stilisierung mit den schmalen Muskelstreifen zu beiden Seiten nur Werken der Leagros- und frühen Panaitioszeit eigentümlich. Dem Torso am ähnlichsten zeichnet sie Euphronios auf seinem frühen Palästrakrater, dessen Leagros auf Tf. III 5 neben die Giebelfigur gestellt ist¹⁾. In der Plastik kenne ich diese Formgebung sonst nur an dem etwas schlanker gebauten, sichtlich nicht cyprischen Torso aus Marion²⁾ und dem wenig jüngeren Torso aus Daphni³⁾. Spätere Meister, wie der Brygosmaler und Makron, bevorzugen wieder die ovalen Muskelfelder epiktetischer Zeit, die geringere Maler wie Gales auch in der Leagroszeit beibehalten. Nur bei wenigen, etwas zum Manierismus neigenden Vasenmalern lebt die euphronische Stilisierung fort, wie bei dem Meister der Oinochoe in Harrow⁴⁾, verrät dann aber ihre späte Entstehungszeit durch die unverhältnismäßig verbreiterten oberen Muskelstreifen.

Ist also unser Torso, was auch die bezeichnende Gewandbehandlung der Westgiebelathena wahrscheinlich macht, den Leagrosvasen gleichzeitig, so können diese kaum vor 510 entstanden sein, da der Skulpturenschmuck des 513 begonnenen Tempels sicherlich erst im letzten Jahrzehnt des 6. Jhs. gearbeitet wurde. Es ergibt sich somit ein weiterer Stützpunkt für die oben verfochtene Leagroschronologie. Bot das Archontenjahr des Themistokles für die Geburt des Leagros als terminus ante quem die Jahre um 525, so bestätigen die delphischen Giebelskulpturen, daß die Geburt der beiden Altersgenossen in diesen Jahren oder wenig früher, keinesfalls aber um 535 anzusetzen ist, da der zum delphischen Torso verglichene Leagros des Berliner Kraters als Jüngling dargestellt wird, der das 20. Lebensjahr noch nicht überschritten haben dürfte.

Nicht viel Vergleichsmöglichkeiten bieten die Frauenfiguren⁵⁾ im Typus der attischen Koren. Die eine hat den ionisierenden

¹⁾ Krater in Berlin s. S. 45 Anm. 8.

²⁾ Brit. Mus. 207 Deonna, les apollons arch. 238 fig. 165 Phot. Mansell 1221.

³⁾ Americ. Journ. IX 1894, pl. 11 (Richardson); Jahrb. XXX 1915 Anz 275 fig. 1, 2 (Neugebauer).

⁴⁾ Journ. of hell. stud. XXXVI 1916 pl. 7, 2 = Beazley, vases in America 56 fig. 36.

⁵⁾ Fouilles de Delphes IV pl. 34; Schrader, Auswahl 15 fig. 7.

Peplos auf beiden Schultern befestigt, wie die Athena des Kassandra-tellers in New Haven, wo aber der Überschlagsaum in der Mitte tiefer herabhängt (S. 29)¹⁾, Vielleicht ist auch die Tracht des Mädchens im Innenbild der Antiopeschale des Kachrylion so zu erklären²⁾. Die einfachen wulstartigen Falten, die das Mäntelchen der anderen Giebelstatue bildet, finden sich noch auf einer Kachrylionschale in London, dem Antaioskrater, dem Acheloosstamnos, einer Schale des Pamphaios u. a. wieder³⁾.

VIII. Die Vasenbilder der Zeit des Lieblings Panaitios.

Als Ausgangspunkt für die weitere Untersuchung diene wieder die Gewandbehandlung. Von Andokides bis zu Euphronios äußert sich die Entwicklung besonders darin, daß die Falten, die zuerst die ganze untere Gewandhälfte gleichmäßig verteilt füllen, sich erst zu einer, dann zu mehreren getrennten Faltengruppen zusammenschliessen. Diese Entwicklungsstufe ist auf den von Euphronios bemalten Vasen erreicht. Einen Schritt weiter führt schon der unsignierte Amazonenkrater dieses Malers in Arezzo⁴⁾, auf dem die Falten noch enger zusammengerückt und die Abstände zwischen den einzelnen Falten systemen noch etwas größer sind. Diese rhythmische Gliederung der Chitonfläche erstreckt sich auch auf den Saum, der von nun an entschiedener auf- und niedersteigt. Oft glaubt man als Vorbild zu diesen „Schwalbenschwanzsäumen“ ausgeschnittene Chitonsäume annehmen zu müssen⁵⁾. Kaum mit Recht. Denn die hinteren, dem Bildgrund nahen Säume verlaufen fast stets waagrecht. Die Vervielfachung der Faltengruppen und damit der Abtreppungen des Saumes geht ursprünglich wohl auf ein Herausziehen des Kolpos über den Gürtel zurück; mag aber in dieser Zeit hauptsächlich auf das Streben nach größtmöglicher Zierlichkeit der Formgebung zurückzuführen sein (S. 95).

Der neue
Gewand-
stil.

Von hier aus ist nur ein Schritt zu den ganz dichtgedrängten Falten-

¹⁾ Beazley, vases in America 13 fig. 5.

²⁾ Wien. Vorl. D 7 1.

³⁾ Wien. Vorl. D 7 r.; F. R. 92; Wien. Vorl. D 6, 7.

⁴⁾ F. R. 61/2.

⁵⁾ So noch Pauly-Wissowa III 2319 (Amelung).

gruppen auf den Vasen des Sosias¹⁾, Peithinos²⁾, Hegesibulos³⁾, Smikros⁴⁾ und Myson⁵⁾, die, weil nur wenig entwickelter als die Leagrosvasen wohl noch den letzten Jahren des 6. Jhs. zugewiesen werden dürfen. Auch die sf. Technik übernimmt diese Stilisierung, wie beispielsweise eine Hydria in München zeigt⁶⁾.

Darauf rücken die Faltengruppen wieder etwas näher zusammen bei gleichzeitiger Verbreiterung der einzelnen Falten. Auf frühen Vasen dieser Entwicklungsstufe sind die getrennten Falten-systeme noch deutlich erkennbar, wie auf einer Pyxis von der Akropolis⁷⁾ oder der Memnonschale des Pamphaios⁸⁾. Diese Entwicklung führt allmählich zu den gleichmäßig gefältelten Chitonen der Theseusschale des Euphronios⁹⁾, wie sie dann bis in die Reifezeit des Duris üblich bleiben (S. 107).

Es scheint, als ob nicht alle Maler, die von Faltengruppen in der Art des Euphronios ausgehen, die äußerst verfeinerte Gewandstilisierung der Peithinoszeit mitmachen, sondern, wie der weniger subtile Kleophrades¹⁰⁾ die einzelnen Falten schon früher verbreitern und so allmählich auch zu den gleichmäßig gefältelten Chitonen in der Art des reifen Panaitiosmalers gelangen.

Beginn der
Tätigkeit
des Brygos,
Duris und
Hieron.

Aus dem eben dargelegten Entwicklungsgange der Gewandbehandlung folgt aber, daß die frühesten Zeichnungen auf Schalen des Brygos, Duris und Hieron noch in der Frühzeit des Panaitiosmalers entstanden. Aus der Werkstatt des Brygos ist es die unvollständig erhaltene Schale in Paris¹¹⁾, deren Bilder ein dem Myson nahestehender Meister malte¹²⁾. Einzelheiten der Zeichnung bestätigen den vermuteten Ansatz. So konnten die mit Längsfalten bedeckten Chitonärmel schon auf Vasen

¹⁾ F. R. 123.

²⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 24/5.

³⁾ F. R. 93 unten.

⁴⁾ Mon. Piot 1902 Tf. 1 (Gaspar).

⁵⁾ z. B. Kroisosamphora F. R. 113, Beazley, vases 48.

⁶⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. I 16.

⁷⁾ Journ. of hell. stud. XIV 1894 pl. 3, 2 (Richards).

⁸⁾ Wien. Vorl. D 3; vgl. auch Cab. méd. 848 fig. 121 (Panaitiosmaler).

⁹⁾ F. R. 5.

¹⁰⁾ z. B. Münchner Spitzamphora; F. R. 44/5; Theseusamphora Journ. of hell. stud. 1910 pl. 1 (Beazley).

¹¹⁾ Wien. Vorl. C 7.

¹²⁾ Vgl. über Myson Beazley, vas. in America 48.

der Athenodotzeit und einigen Metopen des Athener Schatzhauses belegt werden (S. 73). Wie auf den oben genannten Vasen (S. 84) sondert der Maler noch die einzelnen Faltengruppen, während später die Falten die ganze Fläche gleichmäßig verteilt überziehen. Für eine frühe Entstehungszeit der Schale spricht auch die Zeichnung der Kinnlade, die hier noch nicht, wie später fast allgemein üblich, zur Hälfte mit einer Relieflinie umgrenzt ist. Schüchterne Anfänge zu dieser Stilisierung macht schon der Meister der Memnonschale¹⁾ und Kleophrades auf seiner bakchischen Spitzamphora²⁾, während bis zur Athenodotzeit die Kinnlinie stets direkt auf die Halslinie stößt (S. 96).

Von der Hand des weitaus bedeutendsten der für Brygos arbeitenden Maler gehört dieser Zeit an die Thiasoschale der Pariser Nationalbibliothek³⁾ und die von Furtwängler diesem Meister wohl mit Recht zugewiesene Berliner Schale mit einer Flötenspielerin im Innenbild⁴⁾. Außer der schlanken, zierlichen Formgebung aller Figuren, besonders in den Kopfprofilen, die sich deutlich von späten Werken, wie der signierten Iliupersis-, Silen- und Komossschale unterscheidet⁵⁾, beweisen vor allem die noch getrennt nebeneinanderstehenden Faltengruppen und das tongrundige, in einer wellenförmigen Linie verlaufende Haarrändchen (S. 51) die Gleichzeitigkeit unserer Schale mit den Frühwerken des Panaitiosmalers.

Fast alle hervorgehobenen Züge teilt auch die Palästraschale des Duris in Berlin⁶⁾, die Buschor zuletzt nebst einigen anderen schon der Frühzeit dieses Malers zugewiesen hat⁷⁾.

Auch aus Hierons Werkstatt reichen einige von Makron⁸⁾ bemalte Vasen in diese Zeit hinauf. Unzweifelhaft scheint mir das nach Komposition und Gewandbehandlung (s. o.) bei den Schalen in Brüssel⁹⁾ und

¹⁾ Wien. Vorl. D 3.

²⁾ F. R. 44/5.

³⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 32.

⁴⁾ Inv. 3255 Jahrb. VIII 1893 Anz. 89.

⁵⁾ F. R. 25, 47, 50.

⁶⁾ Arch. Zeit. XLII 1883 Tf. 1, 2 (J. P. Meier).

⁷⁾ Jahrb. XXXI 1916, 80; vgl. auch Beazley, vases in America 97 und Journ. of hell. stud. XXXIX 1919, 84.

⁸⁾ Leonard, über einige Vasen aus der Werkstatt des Hieron 24: Beazley, vases in America 101.

⁹⁾ Gaz. arch. 1887 Tf. 14/5 (Pottier).

New York¹⁾, sowie der unsignierten Pyxis von der Akropolis zu sein²⁾. Gleichfalls früh, wenn auch etwas später, entstand die Erastenschale in München³⁾ und die Komoschale Castellanis⁴⁾, die sich namentlich in der Stilisierung der Mäntel von den Spätwerken unterscheiden (s. u.) und den Anschluß an Vorbilder der Athenodotzeit klar erkennen lassen⁵⁾. Gemeinsam sind diesen Vasenbildern auch die verhältnismäßig schlanken Körperformen, die Hartwig schon beobachtete, woraus er aber fälschlich auf späte Entstehungszeit schloß⁶⁾. Leonard hat diese Folgerung zurückgewiesen und den von Hartwig als Frühwerk bezeichneten Briseisskyphos des Meisters⁷⁾ richtig ans Ende seiner Schaffenszeit gestellt⁸⁾, was auch die Ähnlichkeit des Kopfes Agamemnon's mit dem eines Komasten des Hermonax empfiehlt⁹⁾. Dagegen glaube ich gegen Leonard und Hartwig auch die Thiasoschalen in München¹⁰⁾ und Berlin¹¹⁾, sowie die Konversationsschale daselbst¹²⁾ zu den späten Arbeiten stellen zu müssen. Der Vergleich mit den oben genannten Frühwerken dürfte das rechtfertigen. All die übertriebene Zierlichkeit in Bewegung, Geste und Stilisierung von Körpern und Gewändern, die ja das auffallendste Kennzeichen der Panaitioszeit ist, hat auf den Spätwerken einem schwereren, massigeren Formenideal Platz gemacht, das deutlich die Nähe der Kunst des Kritios und Nesiotes fühlen läßt. Sind somit die frühesten und reifsten Hieronvasen bestimmt, so lassen sich die übrigen unschwer in die mittlere Schaffenszeit des Meisters einordnen. Der Helenaskyphos¹³⁾ und die Parisschale¹⁴⁾ schließen dabei an die Frühwerke an, während die Diomedes-

¹⁾ Beazley, vases 101 fig. 65.

²⁾ Journ. of hell. stud. XIV 1894 Tf. 3, 2 (Richards).

³⁾ Wien. Vorl. A 3.

⁴⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 29.

⁵⁾ Peithinos: Meistersch. Tf. 25.

⁶⁾ Meistersch. S. 282, 286.

⁷⁾ Wien. Vorl. C 6; Perrot, hist. de l'art ant. X fig. 274/5; Phot. Alinari 23692.

⁸⁾ Leonard Hieron 43.

⁹⁾ Louvre G 336 Phot. Alinari 23701, Hoppin, Handbook II 25.

¹⁰⁾ F. R. 46.

¹¹⁾ Wien. Vorl. A 4.

¹²⁾ Wien. Vorl. A 6.

¹³⁾ F. R. 85.

¹⁴⁾ Wien. Vorl. A 5.

schale¹⁾ und der Triptolemoskyphos²⁾ die Brücke zu den reifen Gefäßen schlagen.

Suchen wir in der Plastik nach Werken, die ungefähr den frühen Vasen des Panaitiosmalers entsprechen, so bietet sich vor allem das Relief der „wagenbesteigenden Frau“ zum Vergleich dar³⁾, das in der letzten Besprechung durch Gustave Blum⁴⁾ seltsamerweise dem Siphnierfries zur Seite gestellt wurde. Das Geschlecht der Figur ist seit langem umstritten. Zur Entscheidung können Vasenbilder, wie öfters versucht wurde, nur in geringem Maße verwertet werden, da die Maler den Typus sowohl für männliche wie weibliche Gottheiten verwenden⁵⁾. Die Deutung auf einen Mann empfiehlt die Knappheit aller Formen, sowie die Angabe der Sehnen und Falten am Handgelenk. Seit Michaelis wird auch das Fehlen des Busens in diesem Sinne geltend gemacht⁶⁾. Doch sitzt er auf Reliefsen dieser Zeit, wie dem Harpyiendenkmal, bisweilen recht hoch, so daß er auf unserem Relief vielleicht doch durch den Oberarm verdeckt sein könnte. Immerhin wäre eine Andeutung möglich, also wohl zu erwarten. Ebenso wenig wie aus der Behandlung des Körpers ist aus der Tracht ein sicheres Ergebnis zu gewinnen, da der lange, gegürtete ionische Chiton auch von Männern, wie dem wagenbesteigenden Apollo und Dionysos, getragen wird⁷⁾. Dagegen läßt die Formgebung über die stilistische Einreihung des Reliefs keinen Zweifel, die sich hier aber fast ausschließlich auf die Gewandbehandlung gründen muß.

Die von den Schultern herabhängenden Mantelzipfel legen sich an den Kanten in symmetrische Zickzacklinien, die zwar schon an der Athena des Hekatompedongiebels begegnen, auf Vasen des epiktetischen Kreises aber noch selten sind. So bildet beispielsweise auf der reifen Götterschale des Oltos nur der Mantelsaum des Ares derlei Zickzacke, während der Mantel des Dionysos noch in der älteren Weise nur auf der einen Seite gefältelt

Marmor-
werke der
Panaitios-
zeit.
a) Die
„wagen-
besteigende
Frau“

¹⁾ Wien. Vorl. A 8.

²⁾ Wien. Vorl. A 7.

³⁾ Dickins Cat. of the Akrop. Mus. nr. 1342 wo die Litt. Br. Br. 21; K. i. B. 214, 2.

⁴⁾ Mélanges Holleaux 43.

⁵⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. I 20, II 137; Mon. Linc. XV II Tf. 36 vg., Mél. Holleaux 45 fig. 2.

⁶⁾ Parthenon 123.

⁷⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. I 20; Wien. Vorl. D 1 (Oltos).

ist¹⁾. Geläufig, ja geradezu eigentümlich, sind jene symmetrisch in Falten gelegten Mantelzipfel der Leagros- und frühen Panaitioszeit²⁾, während sie der späte Duris³⁾, Brygos⁴⁾ und Makron⁵⁾ nur noch selten zeichnet. Geschieht dies dennoch, so verläuft der Saum nicht mehr wie früher zickzackförmig, sondern fast in einer Schlangenlinie.

Gleichfalls in die letzten Jahre des 6. Jhs. verweisen die Relieffigur die Staufalten am Rücken. Sofern Oltos die Stauungen des Mantels überhaupt beachtet, zeichnet er sie, ähnlich wie später wieder der reife Brygosmaler, als wulstige Erhebungen. Nur der frühen Panaitioszeit sind die eckig umrissenen, gleichmäßig untereinander gereihten Staufalten eigen⁶⁾. Sie erscheinen schon auf frühen Vasen des Euthymides⁷⁾, treten hier aber nur spärlich auf. In größerer Anzahl, wie auf dem Relief, bietet sie die unsignierte reife Amphora dieses Meisters in Paris⁸⁾, eine frühe Amphora des Kleophrades in München⁹⁾ und Schalen des Panaitiosmalers¹⁰⁾, sowie die Madrider Andokidesamphora, die schon Buschor dieser Zeit zugewiesen hat¹¹⁾. Durch die Hebung des linken Fußes drängt sich der Stoff am Oberschenkel des Wagenbesteigenden zusammen, eine fächerförmig nach beiden Seiten hin ausstrahlende Faltengruppe bildend. Oltos faßt diese Falten noch nicht so eng zusammen. Besser entsprechen sie dem Relief wieder auf Vasen der Leagros- und frühen Panaitioszeit, wie dem Leipziger Palästritenstamnos¹²⁾, der bakchischen Amphora des

¹⁾ Wien. Vorl. D 1.

²⁾ Geryoneusschale des Euphronios F. R. 22; Theseusamphora des Euthymides F. R. 33; Palästritenamphora des jungen Kleophrades F. R. 52; Sosias F. R. 123; Theseusschale F. R. 5; Peithinos Hartwig, Meistersch. Tf. 24/5.

³⁾ Bankettschale London Wien. Vorl. VI 10.

⁴⁾ Silenschale F. R. 47.

⁵⁾ Parisschale Wien. Vorl. A 5; Kriegerschale Hartwig, Meistersch. Tf. 28; Helenaskyphos F. R. 85.

⁶⁾ Hartwig, Tf. 46; vgl. auch die frühe Durisschale Arch. Zeit. XLI 1883 Tf. 2 (J. P. Meier).

⁷⁾ F. R. 14, 33.

⁸⁾ Louvre 44 Pottier, Album pl. 92, Hoppin, Euthymides² p. 61 fig. 6.

⁹⁾ F. R. 52.

¹⁰⁾ F. R. 5; Arch. Zeit. XLII 1884 Tf. 16, 2, nach Phot. Beazley, vases in America 83 fig. 51.

¹¹⁾ Jahreshefte III 1900, 70/1 fig. 8 (v. Bienkowski); Buschor, Vasenmal. 2 152.

¹²⁾ Jahrb. XI 1896, 184 fig. 26 (Hauser), XXXIII 1918 Anz. 68 (Pfuhl).

Phintias¹⁾, der einen Komastenschale des Skythes im Louvre²⁾ und dem Schalenbruchstück des Euphronios in Athen³⁾. Gleichfalls vom Oberschenkel nimmt die Faltengruppe ihren Ausgang auf dem Gigantenskyphos des Louvre⁴⁾, dem Antaioskrater⁵⁾, sowie der Geryoneus-⁶⁾ und Eurystheusschale des Euphronios⁷⁾. Auf dieser Schale windet sich auch der Chiton- und Mantelsaum dem Relief entsprechend in einer Schlangenlinie. Dagegen verläuft der am Reliefgrund haftende Saum des Chitons fast geradlinig, wie auf dem Thetisteller⁸⁾ und der Theseusamphora des Euthymides⁹⁾, die ebenso wie die Memnonschale des Pamphaios¹⁰⁾ zu dem mit feinem Faltengeriesel bedeckten Chitonärmel die nächste Analogie bietet. Endlich sei noch auf die Sehnen und Falten des linken Handgelenks hingewiesen, die auch Euphronios auf seinem unsignierten Amazonenkrater zeichnet¹¹⁾.

Angereicht sei schon hier, trotz seiner schlechten Erhaltung, das zugehörige Reliefbruchstück mit dem Fuß einer langbekleideten Frau, das sicherer als die andern Fragmente die Entstehungszeit des Frieses bestimmen hilft (Tf. II 14)¹²⁾. Denn Falten, die sich zu ähnlich dichten Gruppen zusammendrängen, sind nur den Vasen der Athenodotzeit, wie der Peithinos-¹³⁾ und Sosiasschale¹⁴⁾, eigentümlich, die etwas jünger als die der Leagroszeit sind und demnach kurz vor oder um 500 angesetzt werden können (S. 84 Tf. II 13).

Zu demselben Ergebnis führt eine Vergleichung des zugehörigen Hermesreliefs, das eine linke Ecke des Frieses bildete¹⁵⁾. Bekleidet

¹⁾ F. R. 91.

²⁾ Mon. Piot. IX 1902, 166 fig. 9 (Pottier), XX 1913, 112 fig. 9 (Rizzo).

³⁾ Jahrb. III 1888 Tf. 3 (Winter).

⁴⁾ G 66 Pottier, Album pl. 96.

⁵⁾ F. R. 92.

⁶⁾ F. R. 22.

⁷⁾ F. R. 23.

⁸⁾ Beazley, vases in America 5 fig. 1 bis; Hoppin, Euthymides² Tf. 24.

⁹⁾ F. R. 33.

¹⁰⁾ Wien. Vorl. D 3.

¹¹⁾ F. R. 61.

¹²⁾ Athen. Mitt. XXX 1905, 307 fig. 1 (Schrader); Phot. des Deut. Arch. Inst. in Athen „Akropolis 168“ wonach Tf. II 13.

¹³⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 25.

¹⁴⁾ F. R. 123.

¹⁵⁾ Akrop. Mus. 1343, Ath. Mitt. 1905 Tf. 12 (Schrader); Phot. Alinari 24618.

ist der Gott mit einem ganz ärmellosen Chiton, wie ihn zuerst wohl die Theseusschale des Skythes¹⁾ und die Busiris- und Turnerschale Epiktets zeigt²⁾. Häufig begegnet diese Chitonform erst in der Panaitioszeit, doch beweist das Fehlen des Überschlags, daß unser Relief noch ihren Anfängen zugehört (S. 98)³⁾. Das gleiche lehrt die Gewandbehandlung; auf allen Zeichnungen der entwickelten Panaitioszeit schmiegt sich der Chiton dem Körper nicht mehr so straff an wie auf dem Relief, das auch hierdurch wieder seine Gleichzeitigkeit mit Vasen, wie der schon herangezogenen Memnonschale des Pamphaios⁴⁾, der Peithinosschale und der reifen Theseusamphora des Euthymides, bekundet⁵⁾. Trotz der in Vorderansicht dargestellten Brust wendet sich der Kopf scharf ins Profil, was ebenso wie die Neigung des Oberkörpers nach vorn eine lebhaftere Bewegung des Gottes erschließen läßt, der wohl, wie auf der Alkyoneuschale des Phintias, herbeieilte⁶⁾.

Auch der Kopf des Hermes stimmt gut mit Vasenbildern jener Zeit überein. Besonders der kurze, merklich nach vorn gerichtete Keilbart und das rechtwinklig herabhängende Schnurbärtchen ist für diese Stilstufe bezeichnend⁷⁾. Doch endet im Gegensatz zu allen Vasen der Leagros- und Panaitioszeit der Krobylos des Hermes und des Wagenbesteigenden in einer geraden Linie. Vielleicht waren aber auf dem Relief einzelne kurze, aus dem Schopf hängende Haarfransen aufgemalt, wie auf der Theseusamphora des Euthymides (Korone)⁸⁾. Das Profil des Petasos zeichnen die Maler meist als einfache, nicht wie auf dem Relief als S-förmig geschwungene Kurve, die sich nur auf einer Kriegerschale der frühen Duriszeit in Berlin findet⁹⁾.

Das vierte zugehörige Bruchstück mit dem Klappstuhlrest erlaubt wegen seiner Unvollständigkeit nicht viel Vergleiche¹⁰⁾. Der in einer

¹⁾ Mon. Piot. XX 1913 pl. 6 (R'zzo).

²⁾ F. R. 73; Gerhard, Auserl. Vasenb. IV 272.

³⁾ F. R. 23.

⁴⁾ Wien. Vorl. D 3.

⁵⁾ F. R. 33.

⁶⁾ F. R. 32.

⁷⁾ Journ. of hell. stud. XIV 1894, 190; Ath. Mitt. 1888, 104; Wien. Vorl. D 3 (Oltos); Schöne, Mus. Bocchi Tf. 2, 4 (Kachrylion).

⁸⁾ F. R. 33, nach guter Phot. Buschor, Vasenmal. 2 151 fig. 107.

⁹⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 57.

¹⁰⁾ Athen. Mitt. XXX 1905, 307 fig. 2.

leicht gewellten Linie verlaufende Mantelsaum ist am häufigsten auf reifen Amphoren des Euthymides und Schalen des Panaitiosmalers anzutreffen¹⁾, während das Motiv des hinter dem Sessel verschwindenden Gewandzipfels auf rf. Vasen dieser Zeit m. W. nicht vorkommt und nur auf zwei spätsf. Amphoren zu belegen ist²⁾.

Oft wurde dem Reliefwerk noch ein Pferdekopf zugewiesen, den Dickins schon mit Recht aus dieser Verbindung gelöst hat³⁾. Denn dieses Bruchstück besteht im Gegensatz zu den übrigen nicht nur aus anderem, wohl pentelischem Marmor, sondern weicht auch in seiner geringen Plattendicke — 10 cm gegen 25 und 28 cm — von den übrigen ab. Ein so beträchtlicher Unterschied wäre in einem griechischen Fries unerhört. Auch der Stil des Pferdekopfes ist etwas jünger; besonders der Stirnschopf ist freier als die Krobyloi und Pferdeschweife der sicher zugehörigen Reliefe geformt. Dann waren auf diesen die Augen gemalt, die des Pferdes aber bunt eingelegt.

Nach diesen Vergleichen, die hauptsächlich Übereinstimmungen mit Werken des reifen Euthymides und solchen der Frühzeit des Panaitiosmalers ergaben, ist der Fries wohl etwas jünger als die Metopen des Athenerschatzhauses, also etwa in die allerletzten Jahre des 6. Jhs. zu datieren. Schrader versuchte die Vermutung Milchhöfers, nach der die Reliefe zum Cellafries des alten Athenatempels gehörten, durch neue Gründe zu stützen⁴⁾, die Furtwängler schon als unhaltbar erwies⁵⁾. Unter anderem lehren die Verwitterungsspuren, daß die Platten dem Regen unmittelbar ausgesetzt, also von keinem Dach geschützt waren. Furtwängler glaubte deshalb, in ihnen die Reliefverkleidung des Athenaaltars der Burg sehen zu dürfen. Ebensogut kann der Fries aber, worauf Studniczka hinwies⁶⁾, zur Basis des großen Viergespannes gehört haben⁷⁾, das nach dem Sieg der Athener über die Chalkider 505 geweiht wurde⁸⁾.

¹⁾ F. R. 5, 33.

²⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. II 141, IV 242, 1.

³⁾ Dickins, Akrop. Mus. nr. 1340; Ath. Mitt. 1905 Tf. 12 (Schrader).

⁴⁾ Ath. Mitt. 1905, 305; vgl. Milchhöfer Arch. Zeit. XLI 1883, 180.

⁵⁾ Sitzungsber. d. bayr. Akad. 1906, 146.

⁶⁾ Jahrb. VI 1891, 243 u. XI 1896, 265.

⁷⁾ Michaelis, arx³ p. 77, C. I. A. IV 134.

⁸⁾ Herodot V 77.

b) Das Töpferrelief.

Diesen Jahren gehört wohl auch das von Lechat und den meisten später datierte Töpferrelief der Burg an, das Dickins schon dem Ende des 6. Jhs. zugewiesen hat¹⁾. Über die Weihinschrift ist zu keinem sicheren Ergebnis zu gelangen. Jedenfalls liegt kein Grund vor, das *-ios* in Euphronios zu ergänzen, da die schon von Lolling festgestellte, davorstehende schräge Hasta unmöglich einem N, eher einem X, K oder vielleicht auch schrägem E angehören kann²⁾. Dickins glaubt noch einen, die schräge Hasta kreuzenden Strich erkennen zu können, der aber die Ergänzung zu *-aios*, welche Dickins vorschlägt, unmöglich macht. Vielleicht ist aber, worauf Herr Professor Studniczka mich freundlichst hinwies, in dieser Endsilbe nicht der Name des Weihenden zu erkennen, da links archaischer Gewöhnung zuwider noch Raum frei bliebe, sondern ein auf *-is* endender Vatername. Man könnte also *Κλεοφράδης Αμάσιος ἀνέθηκεν* *3' Αθηναία* ergänzen, wäre das Verwandtschaftsverhältnis beider Töpfer mit größerer Sicherheit aus der Signatur der Pariser Kleophradesschale zu erschließen³⁾.

Das Haar des Töpfers hängt in einzelnen gewellten Strähnen herab, wie auf der Theseusschale des Panaitiosmalers⁴⁾, dem unsignierten Amazonenkrater des Euphronios⁵⁾ und an einigen Köpfen des aeginetischen Westgiebels⁶⁾. Auf den kurzen Keilbart, der besonders häufig am Ende des 6. Jhs. begegnet, wurde schon hingewiesen (s. S. 90). Der Mantel des Töpfers schmiegt sich eng dem Körper an und wird von in der Richtung der Schenkel verlaufenden Falten bedeckt wie der Chiton Amphitrites auf der Theseusschale. Für die Spätdatierung führte Lechat namentlich den guten Erhaltungszustand der Farben an, der sich aber auch aus einer Aufstellung an geschütztem Ort erklären ließe; haben doch auch einige sicher noch dem 6. Jh. angehörende Koren ihre Poly-

¹⁾ Dickins, Akrop. Mus. nr. 1332, Lechat; la sculpt. att. 367 fig. 29; Furtwängler, Aegina 495 fig. 405.

²⁾ C.I.A. IV 1 p. 132 nr. 373₂₈₂. Herr Dr. H. Nachod hatte die große Güte die Inschrift zu untersuchen und teilt mir mit, daß sich links von dem O eine Abspaltung befindet, die die beiden vorhergehenden Buchstaben nicht mehr mit Sicherheit erkennen läßt.

³⁾ Röm. Mitt. III 1888, 233 (Six); Hoppin, Euthymides ² 146.

⁴⁾ F. R. 5.

⁵⁾ F. R. 61/2.

⁶⁾ München Glypt. nr. 76, 80, 83.

chromie erstaunlich gut bewahrt¹⁾. Auch das vierstrichige Σ der Weihinschrift schließt die Datierung ins 6. Jh. nicht aus, da es der junge Duris²⁾ und vereinzelt schon der Maler der Netosámphora verwendet.

Seltsam und aller altgriechischen Reliefkomposition zuwider ist der große leere Raum vor dem sitzenden Töpfer, der fast die Hälfte des Reliefs einnimmt. Wie nah ist die Figur rechts an den Rand gerückt und wie nah verläuft der Rahmen über dem Kopf! Sollte dennoch die ganze Fläche leer geblieben sein? Der rechte Arm war nicht weit vorgestreckt und konnte so auch nicht zu Füllung beitragen. Es bleibt also nur die Vermutung übrig, daß auf den Grund etwas, vielleicht ein Gestell mit fertigen Vasen, gemalt war, wie auf der Berliner Töpfereischale³⁾ oder der bekannten Hydria Caputi⁴⁾.

Von den Meistern aus dem letzten Jahrzehnt des 6. Jhs. ist es vor allem der Panaitiosmaler⁵⁾, der die Versuche des Euphronios, die Anatomie des lebhaft bewegten Körpers überzeugend zur Darstellung zu bringen fortsetzt. Auf den Außenseiten der Theseusschale⁶⁾ und anderen Vasen kann er sich nicht genug tun, den Körper in komplizierten Stellungen wiederzugeben⁷⁾. In all diesen plötzlich auftauchenden Verkürzungen und kühnen Schrägansichten der Gestalten, wie sie außer den genannten Schalen auch die etwas älteren Theseusschalen in Florenz⁸⁾ und London⁹⁾ aufweisen, ist wohl der Einfluß des Kimon von Kleonai zu erkennen, der *catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines*¹⁰⁾. Auch die anderen von Plinius (n. h. 35, 53) hervorgebobenen Neuerungen dieses Meisters haben in der Vasenmalerei erst in der Panaitioszeit Paral-

¹⁾ Nr. 670 Lechat, au Musée 296 fig. 8; Br. Br. 556; nr. 680 Lechat, au Musée 304 fig. 26; Schrader, Arch. Marmorskulpt. 23 fig. 19.

²⁾ Arch. Zeit. 1883 Tf. 2 (J. P. Meier); Jahrb. XXXI 1916, 80 (Buschor).

³⁾ Nr. 2542 Gerhard, I. Berl. Winkelmannsprog. Tf. 2, 3 = Perrot, histoire de l'art IX 327 fig. 176.

⁴⁾ Annali 1876 tav. E = F. R. II 307 fig. 102.

⁵⁾ Buschor, gr. Vasenmal. 2 169; Beazley, vases 82.

⁶⁾ Wien. Vorl. V 1, Mon. grecques I, 2, die Veröffentlichung im F. R. steht bevor.

⁷⁾ Arch. Zeit. XLII 1884 Tf. 16; 1885 Tf. 11 (J. P. Meier); Hartwig, Meistersch. Tf. 11, 46, 49.

⁸⁾ Mus. ital. III testo tav. 2 (Milani).

⁹⁾ London Brit. Mus. E 36 II pl. 2.

¹⁰⁾ Vgl. Jahrb. II 1887, 157 (Studniczka); Hartwig, Meistersch. 154.

lenen, die an anderer Stelle verfolgt werden sollen. Hier sei nur auf die Wiedergabe des Rückens hingewiesen, die ganz der des einen meisterhaften, von L. Curtius bekanntgemachten Torsos aus Delos entspricht¹⁾, wo die beiden kräftigen Rückenstrecker und die weit auseinanderstehenden, dreieckig begrenzten Schulterblätter ebenso die Rückenansicht beherrschen wie auf den Schalen.

Charakterisierung des Stils der Panaitiosvasen.

Überblickt man den rf. Stil von seinen Anfängen bis zum Panaitiosmaler, so vollziehen sich in der Formgebung Veränderungen, die nicht allein aus einem Streben nach naturgetreuerer Wiedergabe zu erklären sind. Da sich der Formwille einer Zeit in allen ihren Gestaltungen widerspiegelt, so läßt er sich an den Ausdrucksmitteln, die er sich schuf, analysieren. In der reifarchaischen Zeit bezeichnet man ihn als Zierlichkeit; nicht mit vollem Recht, denn nur auf eine kurze Zeitspanne trifft diese Bezeichnung ganz zu, während unmittelbar vor und nachher die Stilisierung eher zum Gegenteil hinneigt. Da durch einen Hinweis darauf die Entwicklung des Stils greifbarer wird und sich gleichzeitig einige analoge Erscheinungen in der Plastik aufzeigen lassen, sei hier kurz darauf eingegangen.

Am eindringlichsten erhellt der Wandel der Formgebung an den Köpfen. Auf den der Leagroszeit unmittelbar vorausliegenden Vasenbildern, wie der Alkyoneusschale des Phintias²⁾ oder den Hipparchschalen Epiktets, besonders der mit dem Hermoglyphen im Innenbild³⁾, haben die Köpfe durch das volle Untergesicht und die unverhältnismäßig hoch sitzenden Augen etwas übertrieben Schwerfälliges. Um dies zu veranschaulichen ist auf Tf. II 1 der Mänadenkopf der Brüssler Memnonenschale⁴⁾ neben eine syrakusische Münze gestellt (Tf. II 2), die keinesfalls nur 8 Jahre vor dem viel entwickelteren Damareteion (Tf. II 10) entstanden sein kann, wie Evans vermutete, sondern sicher noch dem 6. Jh. angehört⁵⁾. Daß dieser Kopftypus bis in die frühe Leagroszeit hineinreicht,

¹⁾ Br. Br. Text zu 601 S. 10, 11.

²⁾ F. R. 32.

³⁾ Beazley, vases in America 17 fig. 9 bis. Phot. Pacht u. Crone; vgl. auch die Theseusschale Hoppin, Handbook I 311 (s. S. 33) und die Thiasoschale Hoppin I 329.

⁴⁾ R. 253 Beazley, vases 12 Nr. 39 Die Phot. verdanke ich der Museumsleitung.

⁵⁾ Babelon-Blanchet traité des monnaies grecques III, pl. 74, s. texte II, 1519; Num. chronology 1894, 197 (Evans).

beweist außer der Berliner Schale mit einem ihre Sandale bindenden Mädchen¹⁾ auch die Geryoneusschale²⁾ und der Antaioskrater des Euphronios³⁾. Hier gibt der Maler den die Rinder wegtreibenden Helden und fliehenden Mädchen, auf die sich nicht das Hauptinteresse richtet, noch ähnlich plumpe Gesichtsformen, während der junge Ritter Leagros im Innenbild der Schale schon den neuen Kopftypus aufweist. Bezeichnend für diesen sind die in halber Kopfhöhe stehenden Augen, das kleinere, zierlicher gebaute Kinn und auch das schräge Profil, das die Fröhlichkeit des Gesichtsausdrucks steigern hilft. Zu diesem Leagros wurde schon der Barracosche Kopf verglichen (S. 68 Tf. II 6). Noch ausgeprägter finden sich diese Züge am Theseus der Schale des Panaitiosmalers⁴⁾, dessen Kopfprofil neben dem gut vergleichbaren eines syrakusischen Didrachmons auf Tf. II 8 abgebildet wird⁵⁾.

In der Gewandstilisierung spricht sich derselbe Formwille aus. So vergleiche man die gleichmäßige Füllung der Gewandfläche mit breiten, fächerförmig ausstrahlenden Falten auf den Amphoren und anderen frühen Vasen des Oltos⁶⁾ mit den Gruppen feiner, dicht zusammengedrängter Falten des reifen Euphronios, Sosias und Peithinos, wo die Unruhe der Erscheinung durch die faltenlosen Zwischenräume noch gesteigert wird (Tf. II 13 S. 83). Damals erreichte die Verfeinerung der Gewandstilisierung ihren Höhepunkt; bedeckt man doch sogar die Scheinärmel mit derlei zierlichen Faltensystemen (Tf. III 1/2 S. 73). Eine ähnliche Entwicklung konnte an den sich am Rücken stauenden Mantelfalten verfolgt werden, wo die schweren, dicken Wulstfalten allmählich durch kantig umrissene, gleichmäßig untereinander gereichte verdrängt wurden (S. 88). Mit dieser Verfeinerung des Stils hängt auch das Fortschreiten zu immer schlankeren, kühn, oft fast übertrieben lebhaft bewegten Figuren zusammen, auf die bei Besprechung der Metopen des Athener-Schatzhauses schon hingewiesen wurde. Diese Entwicklung erreicht ihren

¹⁾ Nr. 2722 Hartwig, Meistersch. 89 fig. 11, nach Phot. Sudhoff, Badewesen I S. 20 fig. 14.

²⁾ F. R. 22.

³⁾ F. R. 92.

⁴⁾ F. R. 5.

⁵⁾ Babelon-Blanchet pl. 74, 9.

⁶⁾ Paris Louvre G 2, 3 Pottier, Album pl. 88; Buschor, gr. Vasenmal. 2 149 fig. 105; Hoppin, Handbook II 300.

Höhepunkt auf Werken aus der mittleren Schaffenszeit des Panaitiosmalers, wie der Theseusschale und dem Berliner Becher mit Schulszenen¹⁾.

Die Reaktion gegen diese raffiniert zierliche Kunst beginnt schon auf den reifen Schalen des Panaitiosmalers²⁾ und erreicht ihren Höhepunkt in den Jahren der Perserkriege. All die Formen, die den anmutigen, fröhlichen Ausdruck bedingen, werden allmählich durch andere ersetzt, aus denen ein von Grund aus anders gerichteter Ausdruckswille spricht. Am sichtbarsten vollzieht sich diese Wandlung wieder an den Köpfen. Vor allem die Linie, die jetzt die Kinnlade umgrenzt und sich am ausgeprägtesten bei Brygos und Makron findet, ist für den veränderten Ausdruck bestimmend. Bisher reichte die Kinnlinie stets nur bis zum Halsansatz. Aber schon auf Vasen, wie die Memnonschale des Pamphaios in London³⁾ oder die bakchische Amphora des Kleophrades in München⁴⁾, wird die Kinnlinie etwas über die Halslinie hinaus fortgesetzt (S. 85).

Nicht minder ist das Gewand für das neue Formempfinden bezeichnend. An Stelle der einzelnen Faltengruppen tritt jetzt jene gleichmäßige Fältelung der Gewandfläche. Auch die unruhig wirkenden Schwalbenschwanzsäume verschwinden allmählich, so daß der Chitonsaum schließlich in einer fast wagerechten Linie verläuft. Es entspricht ganz diesem Streben nach dem Schlichten und Einfachen, wenn auf Vasen des reifen Brygos und Duris das ionische Mäntelchen der Frauen immer seltener erscheint und nach den Perserkriegen die ionische Tracht überhaupt vor dem Peplos zurücktritt. Auch der komplizierte Haarputz der Männer und Frauen weicht einfacheren Trachten. Die zierlichen, aus Tüchern zusammengefalteten Hauben der Frauen⁵⁾, wie sie Euphronios, Euthymides und Pasiades zeichnen, werden durch die erst sehr reich gemusterten⁶⁾ dann sich schlicht mit wenigen Zierlinien dem Kopf anschmiegenden Zipfelmützen⁷⁾ verdrängt, und auch dieser Zipfel schrumpft immer mehr

¹⁾ Berlin 2322 = Klein, Euphronios² Abb. S. 283; Micali, storia Tf. 103, 1; Bonner Jahrb. 1916, 279 fig. 6 (Winter). Vgl. auch Cab. méd. 848 fig. 121.

²⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 47, 48, 49; Americ. Journ. 1916 pl. 2—6 (G. Richter).

³⁾ Wien. Vorl. D 3.

⁴⁾ F. R. 44/5 (Münchner Spitzamphora).

⁵⁾ F. R. 63, 33; Journ. of hell. stud. 1887 pl. 82.

⁶⁾ Peithinos: Hartwig, Meistersch. Tf. 25; Sosias: F. R. 123.

⁷⁾ Eurystheusschale des Euphronios: F. R. 23; Rüstungsschale des Duris F. R. 53.

zusammen¹⁾. Ebenso tragen jetzt die Männer fast stets statt des Krobylos die Haarrolle im Nacken. Der kleine spitze Kinnbart, der auch bärtigen Männerköpfen etwas Zierliches gab (S. 90), wird durch einen längeren, massigeren ersetzt²⁾. Die frühen Maler glaubten nur durch übertriebene Bewegung der Körper eine Handlung anschaulich machen zu können. All dies unruhige Schreiten und Agieren verschwindet; statt dessen beherrscht ein neuer Rhythmus die Bewegung, der am vernehmlichsten aus den Komosbildern des Brygos erklingt³⁾. Sind auch die Darstellungen lebhaft, so verflechten sich die Figuren nicht mehr ineinander, wie auf manchen Schalen des Kachrylion⁴⁾; man will mehr und mehr den reinen Umriß des Körpers zur Geltung bringen. Ein Streben, das notwendigerweise zu einem Verzicht auf lebhaftere Aktionen und zur parataktischen Gegenüberstellung einzelner Figuren, wie auf späten Schalen des Duris⁵⁾, führen mußte. Dazu eignete sich weniger die Schale als die großen Gefäße, deren tektonische Formen den neuen Dekorationsabsichten aufs glücklichste entgegen kamen.

IX. Zur Zeitbestimmung des entwickelten strengrotfigurigen Stiles.

Den Übergang zu diesem neuen Stil veranschaulichen in der attischen Plastik am besten zwei Koren: die des Euthydikos⁶⁾ und die bei den Propyläen gefundene Statuette⁷⁾. Besonders an den Köpfen ist der Gegensatz zu all den früheren lächelnden Mädchenstatuen fühlbar. Den Ausdruck bedingt, wie auf den Vasen, das gedrungene Kinn, das an der Statuette schon an die Derbheit des Harmodios erinnert. Auch der Gesichtswinkel ist steiler geworden, wozu sich gut die Köpfe des ma-

Die Euthydikoskore und eine Statuette der Burg.

¹⁾ Riezler, weißgrundige Lekythen Tf. 4, 22; Stele im Conservatorenpalast Helbig, Führer³ nr. 974, Bull. Comun. 1883 Tf. 13; Br. Br. 417 a, Jahrb. XXVI 1911, 174 fig. 77 (Studniczka).

²⁾ z. B. Hieron Wien. Vorl. A 6, 8.

³⁾ F. R. 50; Hartwig, Meistersch. Tf. 36.

⁴⁾ Mus. ital. III testo Tf. 2 (Milani).

⁵⁾ z. B. Hartwig, Meistersch. Tf. 75.

⁶⁾ Akrop. Mus. nr. 686 Jahrb. II 1887, 218 Tf. 14 (Winter); Schrader, Auswahl S. 32 fig. 30—35; K. i. B. 219, 3—5; das fehlende Mittelstück vorläufig ergänzt: Leipziger Winckelmannsblatt 1914.

⁷⁾ Akrop. Mus. nr. 688 Schrader, Auswahl S. 39 fig. 39; Ath. Mitt. 1889, 122 (Wolters); Lechat, la sculpt. attique avant Phidias 359 fig. 26.

kronischen Triptolemoskyphos vergleichen lassen¹⁾. Das hohe Untergesicht und die niedrige Stirn geben dem Antlitz etwas Gedrungenes, wie auch an der fliehenden Frau in der Iliupersis des Brygos²⁾. Am Oberkörper der Euthydikoskore verzichtet der Künstler ganz auf die früher üblichen feinen Wellenfalten und läßt den Stoff glatt am Körper anliegen. Auf Vasen ist hierzu höchstens das Mädchen im Innenbild der Iliupersisschale des Brygos zu vergleichen, wo der Maler die Arm und Brust verhüllenden Chitonteile mit ganz dünnen, nicht die ganze Fläche füllenden Firnislinien überzieht.

Die Statuette trägt einen Chiton mit kurzem Überschlag, wie er auf reifen Hieronschalen so häufig begegnet, doch sind die einzelnen Falten an der Statuette etwas breiter stilisiert und erinnern schon an einige, etwas jüngere Hermonaxvasen³⁾. Im Gegensatz zu allen älteren Koren verhüllt hier der Mantel den Rückenunriß völlig, was bei Brygos und Duris noch nicht in dem Grade der Fall ist, wohl aber auf der wenig entwickelteren weißgrundigen Aithraschale⁴⁾ und der Pelike Epiktets⁵⁾. Zu diesem neuen Gewandstil, der den Körper im Gegensatz zu früher mit einer dichten, seine Formen verdeckenden Hülle umgibt, finden sich die ersten Ansätze schon bei Kleophrades, der der subtilen Gewandstilisierung der Peithinoszeit ablehnend gegenüber steht. Am Nacken seiner weineinschenkenden Frau in München staut sich der Mantel nicht mehr in kantig umrissene Faltenzüge, sondern schiebt sich bereits zu einer schweren Masse zusammen⁶⁾. Voll zum Durchbruch kommt der neue Gewandstil in der Zeit der Perserkriege an der Chlamys des Aristogeiton, dem Chiton des delphischen Wagenlenkers und, nach dem kleinen Bruchstück zu schließen, am Gewand der Athena des aeginetischen Ostgiebels⁷⁾.

Der Perser-
schutt.

Für die Entstehungszeit beider Statuetten fehlen zuverlässige Anhaltspunkte. Die Euthydikoskore wurde zwar im kimonischen Bauschutt

¹⁾ Wien. Vorl. A 7.

²⁾ F. R. 25, Phot. Alinari 23726.

³⁾ Mon. dell' Inst. IX 30.

⁴⁾ F. R. 114, 2.

⁵⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. IV 299.

⁶⁾ F. R. 52.

⁷⁾ Furtwängler, Aegina Tf. 29 nr. 66; bayer. Sitzungsberichte 1912, 41 Tf. 3, a (Wolters).

gefunden und wird demzufolge vielleicht mit Recht vor 480 angesetzt. Doch könnten auch nach dem Burgbrand zu Schaden gekommene neue Weihgeschenke in die Schuttmassen gebettet worden sein. Seit dem Hinweis Dörfelds¹⁾ auf die von den Ausgräbern nicht genügend gesonderten Fundschichten südlich des Parthenon hat der sog. Perserschutt an datierender Kraft bedeutend verloren. Wohl einer solchen späten Schicht entstammt die Schale im Stile des Penthesileameisters, die Graef als im Perserschutt gefunden bezeichnet²⁾. Von allen auf der Burg zu Tage gekommenen rf. Vasen reifstrengen Stils dürfte es nur von dem durch Roß bekannt gemachten Teller so gut wie sicher sein, daß er vor 480 entstanden ist³⁾. Denn er wurde nicht nur mit Holzkohlenresten und verbrannten Marmorstücken zusammen gefunden, sondern trägt selbst deutliche Brandspuren. Die Möglichkeit einer schon im Töpferofen entstandenen Beschädigung wird bei einem Weihgeschenk an die Göttin kaum in Betracht kommen. Das Zecherbild des Tellers, von der Hand des Brygosmalers⁴⁾, steht mit den reifen signierten Schalen des Meisters mit Ausnahme der in Florenz⁵⁾ auf einer Stufe⁶⁾, die folglich auch vor 480 bemalt sein werden. Wie lange vorher, ist leider nicht zu entscheiden.

Graef hat, um eine Probe der reifsten Vasen des „Perserschutt“ zu geben, die unsignierte Dionyssoschale des Hieron veröffentlicht, deren Fundstelle aber unbekannt ist⁷⁾. Doch soll sie nach Graef der, seinen Notizen zufolge im „Perserschutt“ gefundenen, Waffenstreitschale des Hieron aufs nächste verwandt sein. Meint Graef die Bruchstücke B 22⁸⁾, so scheinen mir diese bedeutend altertümlicher als die Dionyssoschale zu sein und zeitlich der Durisschale gleichen Themas nahe zu stehen⁹⁾. Die Dionyssoschale kann also für den vor 480 erreichten Stand

¹⁾ Ath. Mitt. XXVII 1902, 408.

²⁾ Jahrb. XIII 1898, 67. Der Güte der Herren Geheimrat Wolters und Professor Dragendorff verdanke ich die Kenntnis der unveröffentlichten Zeichnungen der Akropolisvasen.

³⁾ Roß, Arch. Aufs. I 139 Tf. 10.

⁴⁾ Vgl. Beazley, vases in America 89.

⁵⁾ Hoppin, Handbook II 495 (s. S. 110).

⁶⁾ F. R. 25, 47, 50.

⁷⁾ Jahrb. VI 1891, 43 Tf. 1; vollständiger 72. Berl. Winckelmanns-progr. 1912 Frickenhaus Lenäenvasen S. 22.

⁸⁾ Beazley, vases in America 102 nr. 7.

⁹⁾ F. R. 54.

der Vasenmalerei nichts lehren. Neugepaßte, noch unveröffentlichte Bruchstücke erbringen den Beweis, daß sie zu den spätesten Arbeiten des Makron gehört. Denn hier verläuft der Chitonsaum schon in einer „Turmzinnenlinie“, wie auf den Schalen seines späteren Werkstattgenossen, des Telephosmeisters¹⁾. Auf allen älteren Gefäßen, mit alleiniger Ausnahme der frühen Dreifußraubvase des Andokides, fehlt diese Gewandstilisierung, die erst in dem Jahrzehnt nach den Perserkriegen häufig anzutreffen ist (S. 26, 108).

Das Damareteion.

Einen besseren zeitlichen Anhaltspunkt als die Vasen aus dem Perserschutt bietet das Damareteion²⁾, das die Gattin Gelons nach dem Sieg bei Himera³⁾ aus dem Erlös des ihr von den Karthagern für die Vermittlung des Friedens geschenkten Goldkranzes prägen ließ⁴⁾. Da Siegesmünzen bald nach dem Sieg ausgegeben werden, wird das Damareteion spätestens 479 oder 478 geprägt sein⁵⁾ (Tf. II 10).

Die „Arethusa“ dieser Münze hat ihre nächste Verwandte in dem Kopf der Thrakerin der weißgrundigen Orpheusschale (Tf. II 9)⁶⁾. Die Ähnlichkeit beider bedingt vor allem das merklich vorgebaute Untergesicht, doch ist das etwas stärker betonte Kinn der Thrakerin wohl für eine wenig spätere Entstehungszeit der Schale geltend zu machen. Dieser Gesichtstypus eignet mehr oder minder auch einer älteren⁷⁾ und drei jüngeren syrakusischen Münzen⁸⁾ sowie noch einigen anderen Vasenbildern, die aber sonst von dem Damareteion etwas abweichen. Zuerst tritt die Kopfform wohl an der Aphrodite des Makronskyphos und der Aithra der

¹⁾ Beazley, vases in America 107; vgl. Pollak, Zwei Vasen aus der Werkstatt des Hieron Tf. 1—3; Hartwig, Meistersch. Tf. 40 = Jahrb. XXXII 1917 Beil. zu S. 137 (Petersen).

²⁾ Den Hinweis auf dessen Wichtigkeit verdanke ich der Güte des Herrn Prof. Studniczka; Num. chron. N. S. XIV 1874 pl. 1, 10 (Head); Hill coins of anc. Sicily pl. 2, 8; Babelon-Blanchet traité III, 1521 pl. 74, 11; Perrot hist. IX, pl. 6, 2; v. Sallet-Regling, ant. Münzen S. 10; Springer-Wolters¹⁰ 249 fig. 465; Bulle, d. schöne Mensch 547 fig. 175.

³⁾ Herodot VII 165; Diod. XI 1, 20—25; Polyän I 27, 2.

⁴⁾ Diodor XI 26.

⁵⁾ Num. chron. 1874 p. 8 (Head); Pauly-Wissowa IV 2032 (Hultsch).

⁶⁾ Journ. of hell. stud. IX 1889 pl. 6 (Harrison); P. Girard, peintures antiques 181.

⁷⁾ Babelon-Blanchet traité des monnaies grecques pl. 74, 10.

⁸⁾ Hill coins of Sicily pl. 2, 8; Num. chron. 1874 pl. 2, 1 p. 10, nach 474 entstanden.

Diomedesschale des Hieron auf¹⁾, wo aber die Stirnflucht schräger als an dem Münzkopf verläuft. Auch Brygos gibt der Hera seiner Silenschale ein ähnliches Profil²⁾, zeichnet aber der älteren Gewöhnung folgend das Auge noch in halber Kopfhöhe (S. 95). Etwas näher kommen dem Arethusakopf der zweite Reiter auf der Außenseite der weißgrundigen Achillschale³⁾, das Mädchen einer weißgrundigen Lekythos⁴⁾ und des Münchner Krokodilrhytons⁵⁾, sowie die meisten Vasen des Hermonax⁶⁾. Doch stimmen alle diese Zeichnungen, von dem charakteristischen Kopf-typus abgesehen, mit dem Damareteion nicht so gut überein wie die Orpheusschale und werden z. T. wohl etwas jünger sein. Daß das Auge der Thrakerin im Gegensatz zu dem der Arethusa schon im Profil dargestellt ist, spricht kaum für einen erheblichen zeitlichen Abstand beider, denn einmal gibt schon die soviel ältere Sosiaswerkstatt einigen Figuren im Profil gezeichnete Augen⁷⁾. Andererseits wird auch auf späteren Flachreliefs, wie der Stele im Conservatoren-Palast⁸⁾, der „trauernden Athena“⁹⁾ und dem Iudovisischen Relief¹⁰⁾ das Auge noch fast in reiner Vorderansicht wie auf dem Damareteion wiedergegeben.

Die anderen Analogien, die sich zum Damareteion auf Vasen feststellen lassen, haben kein so eindeutiges Ergebnis. Das gescheitelte Haar der Nymphe legt sich über den Schläfen regelmäßig gewellt zur Seite. Auf der Orpheusschale, sowie den meisten der verglichenen Vasenbilder, wird es freier, etwa einer wenig jüngeren Tetradrachme entsprechend stilisiert¹¹⁾. Doch kommen auch in dieser Zeit bisweilen noch ähnlich altertümliche Wellenlinien vor, wie auf den späten Vasen des Duris¹²⁾ und Makron¹³⁾. Über der Stirn lugt ein kleines Stück des jenseits des

¹⁾ F. R. 85; Wien. Vorl. A 8.

²⁾ F. R. 47.

³⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 52.

⁴⁾ Riezler, weißgrundige Lekythen Tf. 2.

⁵⁾ Münchner Jahrb. 1919 S. 1 ff. (Buschor).

⁶⁾ Arch. Zeit. XXXVI 1878 Tf. 12 (G. Koerte); *unsign.: Mon. dell' Inst. IX 30*; F. R. 137; Beazley, vases in America p. 123.

⁷⁾ F. R. 123.

⁸⁾ Helbig, Führer³ nr. 974, s. S. 108 Anm. 4.

⁹⁾ Akrop. Mus. nr. 695 Collignon hist. II 143 fig. 70.

¹⁰⁾ Ant. Denkm. II 6, 7; Jahrb. XXV 1911, 48 (Studniczka).

¹¹⁾ Num. chron. 1874 pl. 2, i.

¹²⁾ Jahrb. XXXI 1916 Tf. 1, S. 77 fig. 2, S. 82 fig. 5, 6 (Buschor).

¹³⁾ Wien. Vorl. A 7 undeutlich, vgl. Phot. Mansell.

Scheitels liegenden Haares hervor¹⁾ wie auf den zuletzt genannten Durisvasen, nur ist es hier etwas breiter und aufwärts gerichtet; schmal wie auf dem Damareteion hat es wieder die Thrakerin der Orpheusschale.

Das Ohrgehäng und der Halsschmuck des Münzkopfes begegnen schon auf älteren Syrakusaner Münzen, sind also für die Datierung von geringerem Wert. Doch sei darauf hingewiesen, daß in der attischen Keramik ähnlich reiche Halsketten, denen wohl eine noch archaische, in Eretria gefundene Goldkette entspricht²⁾, erst auf reifen Schalenbildern wie der Europa-³⁾, Hera-⁴⁾, Orpheus- und einer Sotadesschale⁵⁾ häufig zu belegen sind, während auf früheren Vasen die Frauen nur dünne Perlenketten oder Schnüre tragen. Zur Form des Ohrings hat Hadaczeck auf einen in Lusoi gefundenen hingewiesen⁶⁾. In Athen begegnet eine recht ähnliche Form schon auf einer strengf. Schale⁷⁾, während auf frühf. Vasen meist die Ohrläppchenscheibe vorherrscht. Nur auf der Peithinosschale⁸⁾, dem Innenbild der Iliupersisschale⁹⁾ und einem Bruchstück des Brygos¹⁰⁾ kommen vergleichbare Ohrgehänge vor; auf der Orpheusschale ist die Form etwas vereinfacht.

Zur Komposition des Viergespanns auf der Rückseite des Damareteions ergeben rf. Vasen keine Analogien; nur auf der sf. Pariser Hydria des Pamphaios entspricht die Anordnung der Pferde ungefähr dem Münzbild¹¹⁾. Überblickt man die Viergespanne dieser Münzen von der archaischen Zeit an, so werden die Tiere immer hochbeiniger und schlanker. Die Höhe des Pferderückens verhält sich zum Rumpfdurchmesser, am Halsansatz gemessen, auf den Münzen wie sie Babelon in seinem traité anordnet¹²⁾, nr. 5 u. 6) 8 : 3,5; nr. 7) 9 : 4; nr. 10) 10 : 4; nr. 11 (Damareteion) 13 : 5; nr. 12) 12 : 4; nr. 13) 10 : 3. Ähnlich proportionierte

¹⁾ Gut sichtbar Sallet-Regling, ant. Münzen S. 10.

²⁾ Ath. Mitt. XXXVIII 1913 Tf. 15, a (Kuruniotis).

³⁾ F. R. 114.

⁴⁾ F. R. 65.

⁵⁾ Mon. Piot II pl. 5 (Pottier).

⁶⁾ Hadaczeck, Ohrschmuck S. 18 fig. 31.

⁷⁾ Ath. Mitt. XXV 1900, 62 fig. 23 (Bulle).

⁸⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 25.

⁹⁾ F. R. 25, besser Phot. Alinari 23726.

¹⁰⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 33, a.

¹¹⁾ Paris bibl. nat. 254 Phot. Giraudon 54.

¹²⁾ Babelon, traité des monnaies grecques III pl. 74.

Pferde kommen früher auf der Antiofeschale des Kachrylion vor¹⁾, wo das Verhältnis 5,5 : 1,9 beträgt. Ein dem Damareteion genau entsprechendes gibt es auf Vasen nicht, doch kommen ihm die Pferde des Penthesileameisters²⁾ (6,1 : 2,1), die den Münzen der siebziger Jahre (nr. 12, 13) gleichen, immerhin noch am nächsten. Die Penthesileaschale selbst dürfte aber kaum noch in diesem Jahrzehnt entstanden sein³⁾, da der Arethusakopf der verglichenen Münzen mit dem der Amazonenkönigin fast nichts gemein hat, während dieser der Kopf einer späteren Prägung (mit gleich proportionierten Pferden) in der Profilführung recht ähnlich ist⁴⁾.

Bevor jedoch das Ergebnis aus der Verwandtschaft des Damareteions mit der Orpheusschale gezogen wird, seien die Vasen dieser Stilstufe noch mit einem anderen zeitlich bestimmten Denkmal verglichen. Es ist dies die im Jahre des Adeimantos (477/6) aufgestellte Tyrannenmördergruppe des Kritios und Nesiotes⁵⁾, die mit Recht in der Neapler Kopie wiedererkannt wurde⁶⁾. Der Kopf des Aristogeiton, der dieser Replik fehlt, wird mit Wahrscheinlichkeit in dem „Pherekydes“ zu Madrid vermutet⁷⁾. Diesen schlecht erhaltenen und überarbeiteten Kopf glaubte Schröder durch den besseren einer Herme in London ersetzen zu können⁸⁾, die aber, wie eben Lippold nachwies, keine Kopie, sondern eine stilmischende Variante ist⁹⁾.

Die Tyrannenmördergruppe.

Die Beziehungen der Tyrannenmördergruppe zu den Vasenbildern lassen sich am deutlichsten an dem nicht schlecht kopierten Harmodioskopf aufzeigen (Tf. II 12)¹⁰⁾. Die langsame Entwicklung der Kopftypen zu immer gedrungeneren, schwereren Formen, die von der späten Panaitioszeit an zu beobachten ist, wurde schon angedeutet (S. 96). Hier erreicht dieses Formenideal seinen Gipfelpunkt. Köpfe mit einem ähnlich massigen

1) Wien. Vorl. D 7.

2) F. R. 56, s. r.

3) F. R. 6.

4) Num. Chron. 1874 pl. 2, s.

5) Marm. Par. I 1, 70 (Jacoby); Paus. I 8, 5.

6) Guida Ruesch nr. 103 Br. Br. 327/8; Löwy, gr. Plastik 101/2; Collignon, sculpt. gr. I 370 fig. 169; Litt. v. Duhn, Abgüsse in Heidelberg 47/8.

7) Arndt, Porträts 541; Röm. Mitt. XIX 1904, 175, 327 (Hauser). Vgl. S. 81 A. 5. (Studniczka).

8) Jahrb. XXVIII 1913, 26 Tf. 1, 2.

9) Röm. Mitt. XXXII 1917, 103.

10) Unsere Abb. nach K. i. B. I 36, 3.

Kinn begegnen erst auf den Schalen mit den Lieblingsnamen Lysis¹⁾ und Laches²⁾, sowie der weißgrundigen Achill-³⁾ und Orpheusschale⁴⁾. Einen vergleichbar trotzigem, durch das hohe, fast derb wirkende Untersicht bedingten Gesichtsausdruck haben außer den genannten Schalenbildern die Figuren einer Lekythos aus Spinasanta⁵⁾ und eines Cumaner Kraters des Panmalers⁶⁾. Zu den in Leidenschaft weit aufgerissenen Augen und den Buckellöckchen bietet der Herakles des Pisto Xenos die nächste Analogie (Tf. II₁₁)⁷⁾. Einige andere, wohl auch ungefähr gleichzeitige Vasenbilder, wie die Theseushydria in Berlin⁸⁾, der Pariser Theseuskrater⁹⁾, ein Bruchstück im Akropolismuseum¹⁰⁾ und die weißgrundige Anesidoraschale¹¹⁾ zeigen ebenfalls verwandte Kopftypen.

Der schlechte Erhaltungszustand des „Pherekydes“ erlaubt dagegen nur in beschränktem Maße Vergleiche. Doch ist er wohl bärtigen Köpfen, wie denen am Komastenstamnos des Hermonax¹²⁾ oder am Briseisskyphos aus der Hieronwerkstatt¹³⁾, zur Seite zu stellen, wo gleichfalls die Bärte nicht mehr die Form eines streng umrissenen Keils haben, sondern lang herabhängend in einzelnen Haarsträhnen aufgelockert sind.

An Einzelheiten der Körperbehandlung beider Statuen lassen sich nur die wagerechten Erhebungen des Brustbeins (incisura costalis 2—4)¹⁴⁾ vergleichen, die auch der Meister der Olympiaskulpturen stärker betont, als es der Norm entspricht. Ähnlich finden sie sich an dem mit Harmodios recht verwandten Jüngling einer Durislekythos¹⁵⁾ und an einem Jüngling der Achillschale des Pferdemeisters. In früherer Zeit hatte sie

¹⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 71; Beazley, vases in America 111.

²⁾ Dass. Tf. 64.

³⁾ Dass. Tf. 51, 52.

⁴⁾ Journ. of hell. stud. X 1889 pl. 6; Perrot, hist. de l'art X 708 fig. 387.

⁵⁾ Mon. Linc. XVII Tf. 55.

⁶⁾ Mon. Linc. XXII Tf. 80; Journ. of hell. stud. XXXII 1912, 355 nr. 3.

⁷⁾ Jahrb. XXVII 1912 Tf. 8 (Maybaum).

⁸⁾ Gerhard, Etr. u. kamp. Vasenb. Tf. 6.

⁹⁾ Mon. dell' Inst. I 52.

¹⁰⁾ Ath. Mitt. XV 1890, 29 (Graef).

¹¹⁾ Murray, white Athenian vases pl. 19.

¹²⁾ Louvre G 336 Phot. Alinari 23701 Hoppin, Handbook II 25.

¹³⁾ Wien. Vorl. C 6; Perrot, hist. de l'art X 484 fig. 274; Phot. Alinari 23692.

¹⁴⁾ Spalteholz, Handatlas d. Anat. 7 82; vgl. auch den Kritiosknaben

Schrader, Auswahl Tf. 16; K. i. B. 219, 1.

¹⁵⁾ Εφημ. ἀρχ. 1886 Tf. 4, 1907, 230 fig. 4.

schon der Menonmaler wiedergegeben¹⁾. Auch Phintias zeichnet sie in seiner mittleren Schaffenszeit²⁾, gibt sie aber auf seiner reifen bakchischen Amphora wieder auf³⁾.

Zu dem schlecht erhaltenen, durch Ergänzung entstellten Gewand des Neapler Aristogeiton bieten Vasenbilder nichts gut vergleichbares⁴⁾. Dagegen entspricht die vielleicht etwas vereinfachte Manteldrapierung des Thronreliefs in Broomhall⁵⁾ fast völlig der Stilisierung des von der Schulter Achills herabhängenden Gewandzipfels auf der Pariser Hieronkotyle⁶⁾.

Der Gruppe verwandte Bewegungsmotive sind gleichfalls erst auf Vasen dieser Zeit häufig anzutreffen. Namentlich das kraftvolle Vorwärtsschreiten der Gestalten mit weit vom Körper weggestreckten Armen ist früher kaum zu belegen. Ansätze dazu finden sich zwar schon auf einer frühen Durisschale⁷⁾ und auf frühen Amphoren des Berliner Meisters⁸⁾, doch ist hier das Schreiten elastischer und noch nicht von jener vorwärtsdrängenden Kraft beherrscht. Am nächsten kommen den Tyrannenmördern hierin wieder Vasenbilder der Glaukonzeit, wie ein weißgrundiges mit einem sich umwendenden Epheben, wohl dem jungen Glaukon selbst⁹⁾, oder ein rotfiguriges gleichfalls in Athen¹⁰⁾, das fast wie eine Wiederholung des Aristogeiton anmutet. Besonders Beazleys Pan- und Providencemaler zeichnen häufig ähnlich vorwärtstürende Gestalten¹¹⁾.

Die schöne, dem Harmodios so verwandte Knabenstatue der Burg wird auch nicht wesentlich früher als die Tyrannenmördergruppe ent-

Der Kritiosknabe

¹⁾ F. R. I S. 151; Beazley, vases p. 6.

²⁾ Hydrien in München F. R. 71 und London Journ. of hell. stud. XI 1891 pl. 20 (Jones).

³⁾ F. R. 91.

⁴⁾ Röm. Mitt. XVI 1901, 100 (Petersen).

⁵⁾ Journ. of hell. stud. 1884 Atlas pl. 48 (Michaelis); Ilbergs Neue Jahrb. 1906 Tf. I 9 (Studniczka).

⁶⁾ Wien. Vorl. C 6.

⁷⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 21.

⁸⁾ Journ. of hell. stud. XXXI 1911, 276 (Beazley).

⁹⁾ Jahrb. II 1887, 163 (Studniczka); Ath. Mitt. XXXII 1907 Beil. 2 fig. 12 (Brückner).

¹⁰⁾ Collignon, Cat. nr. 1430; Phot. Alinari 24475.

¹¹⁾ Beazley, vases in America 76, 113.

standen sein¹⁾; einen sicheren zeitlichen Anhaltspunkt bietet die Fundstätte hier leider ebensowenig wie bei der Euthydikoskore. Im Gegensatz zu allen älteren Jünglingsstatuen ist die frontale Gebundenheit der Körperhaltung durch die Verteilung der Körperlast auf Stand- und Spielbein bereits gelöst. Die linke Hüfte drängt etwas zur Seite, was in der Rückenansicht durch die Senkung des rechten Glutäus noch deutlicher wird. Auch der Kopf blickt nicht mehr gerade aus, sondern wendet sich, etwas geneigt, zur Rechten.

Auf Vasenbildern beginnt eine leise Unterscheidung von Stand- und Spielbein schon in der frühen Leagroszeit. Denn nichts anderes hat Euthymides wohl im Auge, wenn er auf beiden Münchner Amphoren den Oberkörper und das eine Bein des sich Waffnenden in Vorderansicht darstellt, das andere aber im scharfen Profil²⁾. Von einer Verschiebung der Körperlast auf das Standbein ist hier freilich noch nichts zu spüren. Eher gelingt dies dem Euphronios beim Lykos seines unsignierten Kraters³⁾, wo sich das Spielbein schon stärker beugt. Nachdrücklicher ist Stand- und Spielbein am Leagros desselben Vasenbildes unterschieden. Die Hüfte verschiebt sich auch hier noch nicht, doch suchen die Maler dieser Zeit den Mangel durch seitliche Neigung des Rumpfes und Kopfes weniger fühlbar zu machen. Stärker biegen sich die Körper der Turner auf einer frühen Amphora des Kleophrades in München⁴⁾, der zwar noch nicht das Herausdrängen der Hüfte, wohl aber die Senkung des einen Glutäus in der Rückenansicht beobachtet. Auf wenig jüngeren Vasen wird auch die Hüfte des Standbeins stärker betont, so auf der Rüstungschale des Duris⁵⁾, und dem Helenaskyphos des Makron⁶⁾. Merklicher verschiebt sie sich an dem Diskobolen des Berliner Meisters⁷⁾ und an dem etwas jüngeren Reifenspieler einer Oinochoe in Harrow⁸⁾, dessen Kopf

¹⁾ Akrop. Mus. nr. 698; Löwy, gr. Plastik Tf. 9 fig. 25, K. i. B. 219, 1; Schrader, Arch. Marmorskulpt. 58 fig. 48; ders., Auswahl arch. Marmorskulpt. Tf. 16, 17.

²⁾ F. R. 14, 81; Buschor, gr. Vasenmal. 2 150 fig. 106.

³⁾ Arch. Zeit. XXXVII 1879 Tf. 4 (Klein); Hoppin, Euthymides 2 pl. 20.

⁴⁾ F. R. 52.

⁵⁾ F. R. 53.

⁶⁾ F. R. 85.

⁷⁾ Beazley, vases in America 35 fig. 19.

⁸⁾ Beazley, vases 56 fig. 36.

an den „Blonden“ der Burg anklingt. Am nächsten kommen dem Kritiosknaben im Standmotiv wohl die Mundschenken auf späten Werken des Duris¹⁾ und des Erzgießermeisters²⁾, sowie der eine Bärtige der Bonner Durisschale³⁾, wo das Spielbein durch stärkere Beugung des Knies noch mehr hervorgehoben wird.

Bisher wurden nur Körper in Vorderansicht verglichen, weil nur darin die seitliche Verschiebung der Hüfte sichtbar wird. Die Unterscheidung von Stand- und Spielbein in Seitenansicht beginnt auf Vasen gleichfalls in der Leagroszeit. Am frühesten findet sie sich wohl auf der Würzburger Amphora des Kleophrades statt des bis dahin üblichen Zirkelschritts⁴⁾. Schärfer als hier wird tragendes und entlastetes Bein auf einer jüngeren Amphora in Boston geschieden⁵⁾. Diese Ansicht bietet aber zu Veränderungen nur wenig Gelegenheit, so daß sie auch vom reifen Duris noch fast in derselben Weise gezeichnet wird.

Wichtige Anhaltspunkte zur Anordnung der verglichenen Vasen bietet auch hier wieder die Gewandstilisierung. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Maler die Schwalbenschwanzsäume allmählich aufgeben und den unteren Chitonsaum fast wagerecht verlaufen lassen (S. 96). Dieses Entwicklungsstadium wird um 480 erreicht sein. Doch verschwinden die Treppensäume noch nicht völlig, vielmehr begegnen sie erst jetzt mit ganz dichtstehenden Parallelfalten verbunden sowohl auf reifen Vasen der Brygoswerkstatt⁶⁾ als auch bei einigen Manieristen⁷⁾. Ihre letzten Entwicklungsphasen durchlaufen sie in den siebziger Jahren, wo oft fünf und noch mehr Faltenysteme, bei ganz geringer Abtreppung der Säume, nebeneinanderstehen. So auf den Schalen des Perugiamalers⁸⁾, der ihm nahestehenden Hektorschale in Boston⁹⁾, der Europaschale¹⁰⁾

Gewand-
stilisierun-
gen auf den
vergliehe-
nen Vasen-
bildern.

¹⁾ Wien. Vorl. VI 10.

²⁾ Beazley, vases 93 fig. 62.

³⁾ Wien. Vorl. VII 5.

⁴⁾ F. R. 103.

⁵⁾ Beazley, vases 42 fig. 24.

⁶⁾ Journ. of hell. stud. XXXIV 1914 pl. 9 (Herford).

⁷⁾ Millingen, uned. Mon. I 7.

⁸⁾ Buschor, gr. Vasenmal. 2 170; Hartwig, Meisterschal. Tf. 58/9; F. R. 86.

⁹⁾ Gerhardt, Auserl. Vasenb. IV 203; Pollak, Zwei Vasen aus der Werkstatt des Hieron Tf. 8.

¹⁰⁾ F. R. 114; Springer-Wolters¹⁰ 260 fig. 481.

13

und in der Plastik an der Athena des Tempels E in Selinunt¹⁾. Die letzte Konsequenz stellen dann die Säume dar, bei denen die Abtreppungen fehlen und nur noch die Mittelfalte selbst übrig bleibt. Diese „Turmzinnensäume“ liebt vor allem der Telephosmaler²⁾; der reife Makron ging, wie wir sahen auch zu dieser in den siebziger Jahren und kurz danach auf Vasen³⁾ und Skulpturen⁴⁾ gleich häufigen Stilisierung über. Doch lösen in dieser Zeit die eben beschriebenen Stadien der Gewandbehandlung nicht mehr wie früher einander ab, sondern sind im wesentlichen gleichzeitig. Überhaupt verliert die Gewandstilisierung der siebziger Jahre das Organische ihrer bisherigen Entwicklung, indem einige Maler, hauptsächlich archaisierende Manieristen, auf längst überwundene Stilisierungen zurückgreifen. So zeichnet der Syleus- und Tyszkiewicz-maler Beazleys⁵⁾ die etwa 30 Jahre vorher üblichen, von Schwalbenschwanzsäumen eingefassten Faltengruppen mit breiter Mittelfalte (S. 81). Daneben kommen auch die einseitig gestaffelten Falten der Andokideszeit wieder zu Ehren, wie auf dem Boreasstamnos in Berlin⁶⁾. Häufig zeichnen Maler archaisierende und neugefundene Gewandstilisierungen auf einer Vase nebeneinander⁷⁾. Aber auch andere längst überwundene Formulierungen leben wieder auf, wie die zierlich in Falten gelegten Chiton-ärmel der Athenodotzeit⁸⁾ und die eckig umrissenen, sorgfältig untereinander gereihten Staufalten des Mantels wie auf frühen Vasen des Panaitiosmalers⁹⁾. Die andern damals üblichen Arten der Gewandzeichnung veranschaulicht am besten der Orvietaner Stamnos des Hermonax¹⁰⁾,

¹⁾ Br. Br. 291, 2.

²⁾ Beazley, vases in America 107; z. B. Hartwig, Meistersch. 40; Pollak, Zwei Vasen aus der Werkstatt des Hieron Tf. 1—3.

³⁾ Panmaler F. R. 115; Journ. of hell. stud. XXXII 1912, 354; Beazley, vases 113; Gerhard, Auserl. Vasenb. I 29, III 126 (Troilosmeister, Journ. of hell. stud. 1912, 171); Auserl. Vasenb. III 162, IV 300; Gerhard, Etr. u. kamp. Vasenb. Tf. 24. Früher nur bei Andokides nachweisbar S. 26.

⁴⁾ Ludovisisches Relief Ant. Denkm. II 6, 7; K. i. B. 238, 2; Stele im Conservatoren-Palast Helbig, Führer³ nr. 674, Jahrb. XXVI 1911, 174 fig. 77 (Studniczka); K. i. B. 239, 1; Akrop. Mus. Cat. Dickins nr. 1350 mit Abb.

⁵⁾ Beazley, vases in America 55, 66.

⁶⁾ Gerhard, Etr. u. kamp. Vasenb. Tf. 28, 29.

⁷⁾ z. B. Jahrb. XXVI 1911, 158 fig. 69 (Studniczka).

⁸⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. II 116 (s. S. 73).

⁹⁾ Lenormant-de Witte, Elite céramographique III 100 (s. S. 88).

¹⁰⁾ Arch. Zeit. XXXVI 1878 Tf. 12 (G. Körte).

wo die Falten einmal einzeln schräg zueinander verlaufen, ein andermal dichtstehend fast die ganze Gewandfläche füllen oder sich zu schmalen Gruppen, wie auf der unsignierten Artemisschale des Duris, zusammenschließen¹⁾. Neue Wege in der Gewandwiedergabe weist auch hier Kleophrades, der auf seiner Münchner Kalpis die feine Fältelung am Chiton des korbtragenden Mädchens schon durch schwere breite, an die Übergangszeit erinnernde Falten ersetzt²⁾.

Fassen wir das Ergebnis der letzten Vergleichen zusammen. Die Orpheusschale mit ihrem dem Damareteion so verwandten Frauenkopf kann, wie gesagt, nur unerheblich jünger als 480 sein (S. 100). Gleichfalls den siebziger Jahren gehören die Schalen mit den Lieblingsnamen Glaukon, Laches und Lysis an, die ebenso wie die Lekythos aus Spinasantia und der Schweriner Pistoxenoskyphos zu dem Harmodioskopf so nahe Parallelen bieten (S. 104). Eine enger umschriebene zeitliche Abgrenzung als das dritte Jahrzehnt des 5. Jhs. ist für diese Vasen ebenso wenig zu geben wie eine zeitliche Anordnung innerhalb der Gruppe selbst, da in jenen Jahren, worauf schon hinzuweisen war, Altertümliches und Fortgeschrittenes seltsam nebeneinander hergeht (S. 6, 108). Gerade eine Errungenschaft wie die Zeichnung des im Profil gesehenen Auges machen sich etwas zum Dekorativen neigende Maler erst spät zu eigen. Am frühesten zeichnet das Auge in Seitenansicht der Sosiasmaler³⁾; den Oberlidstrich fügt dann der Pferdemeister auf seiner Orpheusschale und der wohl auch von ihm bemalten weißgrundigen Aphroditeschale hinzu⁴⁾, während rf. Vasen, von der Lekythos aus Spinasantia abgesehen (S. 104), diese Neuerung erst später aufweisen.

Das zeitliche Verhältnis dieser Vasengruppe zu den reifen Arbeiten des Duris ist mangels guter Vergleichspunkte schwer festzustellen. Doch wird die von Buschor als spät gekennzeichnete Polyphrasmongruppe bereits den siebziger Jahren angehören⁵⁾. Vielleicht gilt dies teilweise

Ergebnis
für die
reifsten
Vasen des
Brygos,
Duris,
Euphronios
und
Hieron.

¹⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 67,2 = Klein, Lieblingsinschr. 2 104 fig. 27.

²⁾ Journ. of hell. stud. XXX 1910 pl. 9,1 (Beazley); Reichhold, Skizzenbuch Tf. 36, 2; vgl. auch Tyskiewicz-maler Gerhard, Auserl. Vasenb. III 169,2.

³⁾ F. R. 123.

⁴⁾ London D 2 Murray, white Athen. vases pl. 15; Buschor, gr. Vasenmal. 2 181 fig. 131.

⁵⁾ Jahrb. XXXI 1916, 87 ff.; Herr Prof. Studniczka weist mich freundlich darauf hin, dass bei der Seltenheit des Namens Polyphrasmon nur der Tragikar gemeint sein kann, der 467 dem Aischylos unterlag; Kirchner, Prosopogr. II 12097.

auch von der Hermogenesgruppe. Die ganz späte unsignierte Thiasoschale in Boston reicht wohl schon ins nächste Jahrzehnt herab¹⁾; dagegen ist die Berliner *ζαλνοσα*-Schale nicht mit Hauser in die Jahre 470—460 zu datieren, sondern gehört sicherlich noch der Glaukonzeit an²⁾.

Nicht so lang läßt sich der Brygosmaler verfolgen, dessen Haupttätigkeit vor 480 liegt. Nur seine obscöne Schale in Florenz³⁾ und die unsignierte Pariser Troiloschale⁴⁾ werden diesen Zeitpunkt überschreiten, da auf letztgenannter Schale die Chitone wie auf der oben erwähnten Vasengruppe in einer Richtung gestaffelt sind (S. 108). Die Florentiner Schale entspricht ungefähr den Polyphrasmonvasen des Duris in Komposition, Mäanderumrahmung und der in jener Zeit häufigen Form der Kopfbinde. Auch die Gewandbehandlung empfiehlt diesen Ansatz, denn der Chiton der Flötenspielerin wird unten von einem fast wagerecht verlaufenden Saum eingefäßt, der aus kleinen, die schmalen Faltentäler unten abschließenden Halbbogen besteht, wie auf Zeichnungen des Dutuitmalers⁵⁾ und auf der Triptolemosschale aus der Werkstatt des Brygos⁶⁾.

Auch der weitaus größte Teil der Hieonvasen liegt dem Jahr 480 voraus. Unter den vom Meister signierten Gefäßen kann man aus den früher genannten Gründen nur bei dem Briseisskyphos zweifeln, ob er noch vor 480 bemalt wurde (S. 86). Sicher den siebziger Jahren gehört dagegen die unsignierte Dionysoschale in Athen an, wegen des damals häufigen „Turmzinnensaums“ (S. 108) und der an Hermonax erinnernden dichtgedrängten Faltengruppe am Chiton der vor dem Altar stehenden Frau⁷⁾. Noch etwas jünger ist der von Beazley dem Maler überzeugend zugewiesene Stamnos in Boston⁸⁾.

Die Spätwerke des Epiktet.

In den Kreis dieser Vasen gehört auch die schon von Furtwängler und Pfuhl als Spätwerk erkannte Pelike Epiktets⁹⁾. Beazley hat sodann

¹⁾ Hartwig, Meistersch. Tf. 74.

²⁾ Jahreshefte 1907, 83 Tf. 1.

³⁾ Hoppin, Handbook II 495.

⁴⁾ Mon. Piot XVI pl. 15—17 (Pottier).

⁵⁾ Journ. of hell. stud. XIII 1913 pl. 12 (Beazley); vgl. auch die melischen Reliefe Schöne, gr. Rel. 31 nr. 126.

⁶⁾ Wien. Vorl. VIII 2.

⁷⁾ Athen Akropolis B 76 Jahrb. VI 1891 Tf. 1 (Graef), vollständiger Frickenhaus, Lenäenvasen 22.

⁸⁾ Jahrb. XXVI 1911, 133 fig. 55 (Studniczka), Beazley, vases in America 106.

⁹⁾ Berlin Furtwängler, Beschr. d. Vasensammlung nr. 2170; Gerhard, Auserl.

auf den in der Zeichnung deutlich erkennbaren Einfluß des Kleophradesmalers hingewiesen¹⁾, der sich auch in dem Mäanderband mit eingeschobenen Kreuzplatten und schwarzen Rechtecken äußert²⁾.

Die Stilstufe der Pelike genauer zu bestimmen hilft auch hier wieder die Gewandstilisierung. Der fast wagerecht verlaufende untere Chiton-saum spricht schon für eine Datierung nach 480, ebenso wie die fächerförmig ausstrahlenden Falten am Apoptygma, die in dieser Form erst auf Vasenbildern der siebziger Jahre des 5. Jhs. anzutreffen sind; besonders häufig auf der unteren Chitonhälfte³⁾, doch fehlen sie auch am Überschlag nicht, wie ein Cumaner Krater⁴⁾ und der eine Boreasstamnos in Berlin beweist⁵⁾. Unterhalb der Gürtung hängt der Stoff in schematisch gezeichneten breiten Falten herab, deren einförmige Parallelität Epiktet an der sich umwendenden Frau durch ein Ineinanderschieben der Falten zu beleben sucht. Eine entsprechende Faltengebung hat der Chiton der Pariser schreibenden Athena⁶⁾ und das Gewand der badenden Mädchen auf der Kalpis des Kleophrades⁷⁾, die zu den Spätwerken dieses Meisters gehören dürfte. Nur auf Vasen der Glaukonzeit findet sich der als breite schwarze Linie gezeichnete Mantelsaum⁸⁾, der somit ebenso wie die auf Vasen des Providencemalers⁹⁾ und der späten Triptolemoschale aus der Brygoswerkstatt¹⁰⁾ häufige Haubenform als Entstehungszeit der Pelike die siebziger Jahre des 5. Jhs. wahrscheinlich macht.

So sehr auch die Pelike von den Frühwerken Epiktets abweicht, so

Vasenb. IV 229; Jahrb. XXXII 1917 Anz. 37 (Pfuhl). Der von Pfuhl dem Epiktet zugewiesene Stamnos Notizie degli scavi XIII 1916, 46 ff. ist mir unzugänglich.

¹⁾ Journ. of hell. stud. XXX 1910, 61.

²⁾ Vgl. die Kleophradesamphoren: London E 270 Phot. Mansell 788; Mon. dell' Inst. V 10; Gerhard, Trinkschalen u. Gefäße 21.

³⁾ Gerhard, Auserl. Vasenb. III 169,2; Mon. Linc. XVII 516 fig. 361.

⁴⁾ Mon. Linc. XXII Tf. 88; vgl. auch XVII 323 fig. 239.

⁵⁾ Berlin nr. 2186 Annali 1860 LM = Roscher, Lexikon d. Myth. I 810; Beazley, vas. in America 40.

⁶⁾ bibl. nat. 369 Phot. Giraudon 87, Lenormant-de Witte I 77.

⁷⁾ Journ. of hell. stud. XXX 1910 pl. 3 (Beazley).

⁸⁾ de Witte Coll. Czartoryski pl. 4, 20; Lenormant-de Witte, élite céram. II 18, II 17, 20, 24; Gerhard, Etr. u. kamp. Vasenb. 24; Jahrb. VI 1891, 47; Beazley, vases in America 64 fig. 40.

⁹⁾ Beazley, vases 78 fig. 48/9.

¹⁰⁾ Wien. Vorl. VIII 2.

wird für sie doch kein anderer Maler gleichen Namens voraussetzen sein, da man sie gut als Werk eines müden Alten verstehen kann. Wie steif und unlebendig modelliert sich das Bein durchs Gewand und wie schwunglos sind die Falten gezeichnet, alles Züge, die auch auf dem Alterswerk eines anderen Malers wiederkehren, dem unsignierten Stamnos des Makron¹⁾.

Unter dem Einfluß des Kleophrades steht Epiktet schon auf der etwas früher entstandenen Amphora in Wien²⁾, denn der den Faustriemen umbindende Jüngling kann seine Abhängigkeit von Vorbildern wie der Münchner Palästritenamphora jenes Meisters nicht verleugnen³⁾. Früher hatte Epiktet meist gar keine Schlüsselbeine gezeichnet, hier hat er die von Kleophrades bevorzugte Häkchenform übernommen, ebenso wie die unsymmetrische Form der Brustmuskeln, die Wiedergabe des lulos mit unverdünntem Firnis, die in den inneren Augenwinkel gerückten Augensterne und die Zeichnung des in Vorderansicht dargestellten Beines.

Außer der Wiener Amphora vermitteln noch einige Gefäße zwischen den Früh- und Spätwerken Epiktets. Als nächst jüngstes Werk dürfte hier der soeben durch Hoppin bekannt gemachte, für den Töpfer Pisto Xenos bemalte Skyphos in London anzureihen sein⁴⁾. Die Gliederung des Chitons in dicht zusammengefaßte Faltengruppen sowie die Zuspitzung der regio epigastrica des einen Silens verweist die Zeichnung in die Leagroszeit (S. 62), in der auch das Verschwinden einer Faltengruppe hinter dem Knie (Dionysos) häufig begegnet, wie auf der unsignierten Aegisthpelike des Euthymides⁵⁾ und dem Thetisteller des entwickelten Menonmalers⁶⁾. Kaum wesentlich älter wird der Kantharos in Odessa sein⁷⁾, auf dem sich der Mantel des einen Zechers den Amphoren des Euthymides und Kleophrades entsprechend am Rücken staut (S. 88) und der kurze Chiton schon wie auf diesen Vasen durchgefältelt ist. Auch die von Beazley dem Epiktet überzeugend zugewiesene Silenschale in

¹⁾ Jahrb. XXVI 1911, 133 fig. 55; Beazley, vases 106 nr. 109.

²⁾ Arch. epigr. Mitt. V Tf. 4.

³⁾ F. R. 52.

⁴⁾ Brit. Mus. E 139 Hoppin, Handbook I 319.

⁵⁾ F. R. 72.

⁶⁾ Hoppin, Euthymides² pl. 24, 2 = Beazley, vases in America 5 fig. 1 bi.

⁷⁾ Wien. Vorl. 1890/1, 7, 3; Zapiski der arch. Ges. Odessa 1893 Tf. 2, 3.

Boston gehört dieser Zeit an¹⁾. Hier versucht der Maler durch den von vorn gezeichneten Oberschenkel und den von oben gesehenen Fuß eine Tiefenwirkung anzudeuten. Ähnliche, wohl den *catagrapha* des Kimon von Kleonai entsprechende Darstellungen treten auf Vasen zuerst in der Leagroszeit auf, wie auf dem Antaioskrater des Euphronios²⁾, wo der Oberschenkel mit den beiden seitlichen Muskelstreckern ganz ähnlich wie auf der Schale Epiktets gezeichnet ist. Eine dem Bostoner Schalenbild entsprechende Darstellung des Fußes bietet die Dorotheoschale in München³⁾.

Die Busirisschale Epiktets datierte Furtwängler sicher zu spät⁴⁾, wenn er sie wegen des auch von Duris gezeichneten, vom Rücken gesehenen Zechers in die Reifezeit dieses Malers ansetzte⁵⁾. Denn nichts fordert, von der Gleichheit dieses Motivs abgesehen, eine so späte Entstehungszeit. Bei der auch sonst nachweisbaren Typenentlehnung des Duris wird man diesen nicht als Erfinder des Motivs ansehen dürfen, das recht wohl noch der Leagroszeit angehören kann. Die Maler dieser Stilstufe versuchen sich ja in Verkürzungen aller Art, besonders in Rückenansichten⁶⁾. Eine Einzelheit der Zeichnung erlaubt denn auch unsere Schale in die dem Panaitiosmaler vorausliegende Zeit zu datieren, denn alle Maler der Leagroszeit geben das Rückgrat mit einer einfachen Linie wieder, alle späteren Meister aber mit zwei fast parallel verlaufenden Strichen, neben denen sie auch die Rückenstrecker in dünnen Firnislinien andeuten⁷⁾. Auf seinen frühesten Bildern hat Epiktet auf die Wiedergabe der Schlüsselbeine verzichtet. Hier gibt er sie ähnlich wie auf seiner der Leagroszeit angehörenden Bostoner Silenschale als zwei die innere Medianrinne nicht berührende Striche wieder; auf der etwas jüngeren Amphora in Wien dagegen läßt er unter dem Einfluß des Kleophrades diese Striche in Häkchen auslaufen. Auch diese Einzelheit verbietet demnach eine Spätdatierung unserer Schale, ebenso wie ihr plumper, noch an Erzeugnisse

¹⁾ Beazley, vases 15 fig. 9.

²⁾ F. R. 92.

³⁾ München Jahn 1245 Reichhold, Skizzenbuch 33 fig. 9.

⁴⁾ F. R. 73.

⁵⁾ z. B. Wien. Vorl. VI 10.

⁶⁾ Bes. der eine Kachrylionmaler Mus. ital. III testo Tf. 2 (Milani).

⁷⁾ Hartwig, Meisterschal. Tf. 46 = Klein, Lieblingsinschr.² 109 fig. 29; Arch. Zeit. XLI 1884 Tf. 16; Hartwig, Meisterschal. Tf. 21; Wien. Vorl. VI 10.

des Pamphaios erinnernder Fuß, den die Töpfer in der Zeit des Duris schon längst durch einen schlankeren ersetzt hatten. Die Gewandzeichnung, die bisher die Stilstufe eines Vasenbildes am sichersten bestimmen half, verbietet ebenso wie die mit der Graviernadel gezogene Haargrenze Furtwänglers Spätdatierung, für die auch das zweifigurige Innenbild nicht geltend gemacht werden darf. Schon in Epidromoschalen kommen häufig Zweifigurenbilder vor¹⁾, ja die obscöne Leagrosschale in Berlin hat sogar vier Figuren²⁾, um von den Kyrenäischen und Kleinmeister-Schalen ganz abzusehen. Die Töpferinschrift des Python, für den noch der reife Duris arbeitet³⁾, beweist nichts für die Entstehungszeit unserer Schale, da Python den Epiktet schon 20 Jahre vorher beschäftigt haben kann; ist doch auch Epiktets Skyphos 20—30 Jahre früher als die übrigen Gefäße der Pistoxenoswerkstatt bemalt worden.

Begann Epiktet als etwa zwanzigjähriger seine Malerlaufbahn, wie wir es den Vasenbildern zufolge für Smikros⁴⁾ und vielleicht auch für Euthymides annehmen dürfen⁵⁾, so wird er die Pelike als 60—70 jähriger bemalt haben. Nicht ganz so lange Zeit läßt sich Kleophrades verfolgen, dessen Frühwerke in München⁶⁾ und Würzburg⁷⁾ noch in die Leagroszeit hinaufreichen, während seine reifsten Zeichnungen auf der Vivenziohydria⁸⁾, der Hektoramphora⁹⁾ und der Münchner Kalpis¹⁰⁾ mit ihrer schon an das ludovisische Relief erinnernden Faltengebung wohl noch etwas jünger als die Pelike Epiktets sind (S. 108). Dagegen verändert sich die Gesamterscheinung der Kleophradeischen Figuren, vor allem in den Kopftypen, nicht so stark wie bei Epiktet. Des letzteren Entwicklung gleicht hierin der des Phintias, dessen frühe Alkyoneusschale¹¹⁾ mit der reifen Thiasosamphora¹²⁾

¹⁾ Hartwig, Meisterschal. Tf. 3, 2, 3; Jahrb. VIII 1893 Tf. 2 (Hartwig).

²⁾ Jahrb. VIII 1893 Anz. 89.

³⁾ Wien. Vorl. VI 8, F. R. 53, 54.

⁴⁾ Mon. Piot IX 1902 Tf. 2 (Gaspar).

⁵⁾ F. R. 71 (Hydria in München).

⁶⁾ F. R. 44/5.

⁷⁾ F. R. 103.

⁸⁾ F. R. 34.

⁹⁾ F. R. 104.

¹⁰⁾ Journ. of hell. stud. XXX 1910 pl. 9, 1 (Beazley).

¹¹⁾ F. R. 32.

¹²⁾ F. R. 91.

nur noch wenig gemein hat. Auch der Stil des Skythes verändert sich ganz beträchtlich. Seine Theseusschale¹⁾ gehört zu den Werken aus der Frühzeit Epiktets, während sich die Symposionschale im Louvre²⁾ dem verfeinerten Stil der Leagroszeit nähert. Noch reifer sind seine Schalen mit badenden Mädchen³⁾ und erotischen Symplegmen⁴⁾, während die wohl auch von seiner Hand stammende Pedieusschale in Berlin⁵⁾ wegen ihrer Faltenbehandlung (S. 84) bereits der Panaitioszeit angehört. (S. Nachtrag.)

Überschauen wir rückblickend die Ergebnisse, wie sie im folgenden **Rückblick.** tabellarisch zusammengestellt sind, so stützen sie sich gegenseitig und dürften somit mancher Datierung, die bisher nicht mit Sicherheit zu entscheiden war, eine gewisse Bestätigung verleihen. Daß die einzelnen Zeitansätze selbstverständlich einen Spielraum von einigen Jahren nach oben und unten einschließen, wurde eingangs bemerkt. Mit Gewißheit dürfte sich ergeben haben, daß die frühen Leagrosvasen keinesfalls ins 5. Jh. hinabzurücken, sondern, sofern unsere Themistokleschronologie zu Recht besteht, in das Jahrzehnt vor 500 anzusetzen sind. Diese Datierung steht mit der der Glaukonvasen in die Mitte der siebziger Jahre des 5. Jhs. im Einklang (S. 109). Denn wurden dem Glaukon die meisten Schönheitsbeteuerungen in seinen Ephebenjahren zuteil, wie eine den verglichenen Schalen gleichzeitige Lekythos vermuten läßt⁶⁾, so wird er um 495 geboren sein. Damals aber stand sein Vater Leagros nach dem oben verfochtenen Ansatz etwa im 30. Lebensjahre, d. h. dem üblichen Heiratsalter der Griechen⁷⁾. Eine unbedingt zuverlässige Bestätigung

¹⁾ Mon. Piot XX 1913 Tf. 6 (Rizzo).

²⁾ Mon. Piot IX 1902 Tf. 15 (Pottier).

³⁾ Mon. Piot IX 1902, 164 fig. 8.

⁴⁾ Innenbild ebenda 166 fig. 9; F. R. Text II 184 fig. 64.

⁵⁾ Mon. Piot XX 1913, 138, Titelvignette Buschor, gr. Vasenmalerei.

⁶⁾ Jahrb. II 1887, 163 (Studniczka).

⁷⁾ Plato resp. V 460 E; leg. IV 721 B; VI 785 B; Arist. rhet. II 14 1390 b 9; Hesiod op. et dies 695; Dem. or. 40, 4.

gibt diese Rechnung allerdings nicht, da Leagros auch erst in höherem Alter geheiratet haben kann.

Die Datierung der Vasen in die Jahre 520—510 und 500—490, für die bisher nur Wahrscheinlichkeitsgründe beizubringen waren, wird vielleicht später einmal durch Vasenfunde in dem 510 zerstörten Sybaris und dem 494 verbrannten alten Milet gefestigt werden können.

Nachtrag.

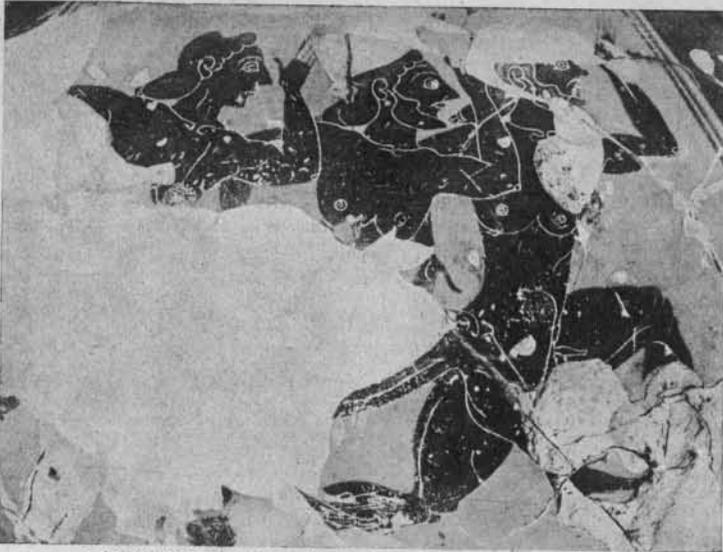
Zu S. 31 Anm. 8. Vielleicht ist auch der Dorotheosteller der Sammlung Hartwig (Klein, Lieblingsinschr.² 61 Nr. 5) dem Menomaler zuzuweisen wegen der von diesem Maler fast ausschließlich verwendeten eingeritzten Inschriften.

Zu S. 65. Zu spät, um im Text noch darauf verweisen zu können, bemerke ich, daß F. Winter den Aristion schon in den Jahreshften III 1900, 130 mit dem Antaioskrater des Euphronios verglichen hat.

Zu S. 115. Ungefähr gleichzeitig der Berliner Pedieusschale dürfte die wohl gleichfalls von Skythes bemalte Schale in Bologna sein, Pellegrini, vasi Felsinei nr. 435 fig. 127.

Übersichtstabelle.

Zeit	Anhaltspunkt	Entsprechende Vasen und	Denkmäler
um 570—560	Panathenäische Preisvase in Halle nach 566 S. 9.	Klitias und Lydos S. 9 ff.	
Mitte des 6. Jhs.	Columnae caelatae des Kroisos (560—546) S. 12.	Frühste Vasen des Amasis, Exekias, Taleides und Timagoras S. 12 ff.	Stele aus den Mauern Athens S. 17.
um 550—530		Reifere Vasen des Amasis und Exekias S. 14.	Stele in New-York S. 17.
um 530—520	Schatzhaus der Siphnier in Delphi um 525 S. 27.	Anfänge der rf. Malweise. Frühwerke des Andokides und Oltos S. 20, 23 f., 32.	Stele aus Ikaria S. 21.
um 520—510		Vasen mit den Lieblingsnamen Hipparch und Memnon S. 34, 54. Reifer Andokides und Oltos. Frühwerke des Epiktet, Pheidippos und Skythes S. 32 f. Alkyoneuschale des Phintias S. 63.	Hekatompedosgiebel S. 34. Metopen des Tempels C in Selinus und der Megarergiebel S. 37. Kriegerstatuette aus Dodona S. 36. Theseustorso der Burg S. 68.
um 510—500	Leagros <i>παῖς</i> um 510 bis 505 S. 48 f. Giebelschmuck des Apollotempels in Delphi, wohl nach 510 S. 79. Leagrosschale im Louvre G 25 um 505 bis 500 S. 50.	Frühe Vasen mit dem Lieblingsnamen Leagros S. 53. Frühwerke des Euphronios u. Euthymides S. 61. Skyphos des Epiktet S. 112. Spätwerke des Andokides S. 26. Leagroskrater in Berlin S. 82. Frühe Vasen mit den Lieblingsnamen Athenodot und Panaitios. Reife Schalen des Panaitiosmalers. Spätwerke der Maler Euphronios, Euthymides und Skythes S. 61 f., 115. Frühwerke des Kleophrades. Amphora des Epiktet in Wien S. 112. Frühwerke des Brygos, Duris, Hieron S. 84.	Stele aus Sunion S. 64. Aristion- und Lyseasstele S. 65, 67. Köpfechen im Akrop. Mus. nr. 663 und Kopf Barracco S. 68. Metopen des Athener-schatzhauses in Delphi S. 72. Torso aus Delos S. 93. Wagenbesteigende Frau' S. 87. Töpferrelief S. 92.
um 500—490	Schale aus dem Marathontumulus (vor 490) S. 38.	Reifezeit des Panaitiosmalers S. 96. Mittlere Schaffenszeit des Brygos, Duris und Hieron. S. 86. Onesimos.	Stele aus Theben S. 66. Giebel in Eretria S. 78. West- u. alter Ostgiebel des Aphaia-tempels S. 70.
um 490—480	Im Brandschutt der Akropolis gefundener Pinax des Brygos (vor 480) S. 98.	Reifer Brygos, Duris und Hieron.	Neuer Ostgiebel d. Aphaia-tempels. Euthydikoskore und Statuette Akrop. nr. 688 S. 97. (?) Kritiosknabe S. 105. (?)
um 480—470	Damareteion 480 S. 100. Tyrannenmördergruppe des Kritios und Nesiotos 477/6 S. 103.	Vasen mit den Lieblingsnamen Glaukon, Laches und Lysis S. 100, 104. Spätwerke des Brygos, Duris, Epiktet, Euphronios, Hieron und Kleophrades S. 109. Pistoxenoskyphos in Schwerin S. 104. Archaisten S. 6, 108.	



1. Wettläuferbild der Panathenäischen Preisvase in Halle (S. 9).



2. Apollo und Artemis im Siphnierfries (S. 20).



3. Athena und Krieger einer Andokidesamphora. Louvre (S. 20).



1. Von der Memnoschale in Brüssel (S. 94).



2. Syrakusaner Tetradrachme (S. 94).



3. Von der Kachrylion-schale in Palermo (S. 68).



4. Köpfchen im Akropolis-Museum 663 (S. 68).



5. Von der Euphronios-schale in München (S. 69).



6. Kopf im Museo Baracco (S. 69-95).



7. Von der Euphronios-schale im Louvre (S. 95).



8. Syrakusaner Didrachmon (S. 95).



9. Von der Orpheusschale in Athen (S. 100).



10. Damareteion (S. 100).



11. Vom Pistoxenoskyphos in Schwerin (S. 103).



12. Kopf des Harmodios in Neapel (S. 103).



13. Von der Außenseite der Sossianschale (S. 89).



14. Bruchstück vom Fries der „Wagenbestei-genden Frau“ (S. 89).



1. Peleus der Peithonosschale (S. 73, 95).



2. Amazone vom Athenerschatzhaus (S. 73).



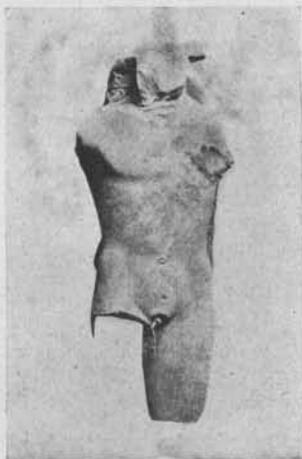
3. Krieger von der Kachrylion-
schale in Palermo (S. 68).



4. Theseustorso im Akropolis-
Museum (S. 68).



5. Leagros auf dem Palästrakrater
in Berlin (S. 45, 82).



6. Jüngling vom Giebel des delphi-
schen Apollotempels (S. 81).