

Herrn Prof. Dr. E. Pottier in ausge-
zeichnetester Hochachtung u. Verehrung
ergebenst überreicht vom Verf.

Ja u d R

Beiträge zur kretischen und griechischen Vasenmalerei.

Von Alois Gotsmich.

A. Über das Verhältnis der Dekoration zur Gefäßform in der kretischen Vasenmalerei.

Die Malerei auf Vasen muß vielfach unter ganz anderen Gesichtspunkten als die Wandmalerei betrachtet werden. Sie kann von dieser wohl stark beeinflußt werden, doch sie geht ihre eigenen Wege. Denn für diese kommt als Malgrund eine ebene Fläche in Betracht, die das Auge des Beschauers leicht überblicken kann. Mit ganz anderen Umständen hat der Vasenmaler zu rechnen. Er ist schon durch das Flächenausmaß vielmehr eingeschränkt. Außerdem ist die verhältnismäßig kleine Gefäßwandung keineswegs gleichmäßig eben, sondern je nach Art des Gefäßes verläuft sie in mehr oder weniger gleichmäßiger, bald leichter, bald stärker gekrümmter Form.

Für die figurale Malerei sind das ganz bedeutende Schwierigkeiten und der Maler muß in den Regeln der Perspektive und Proportionen gut bewandert sein, wenn er ein richtiges Bild geben will. Die griechische Vasenmalerei hatte sich nach langem Ringen Mittel und Übung angeeignet, um der Hindernisse der gekrümmten Gefäßwandung Herr zu werden. Langsam nur wagte man es, Figuren auf stark gekrümmte Flächen zu setzen, man wählte für sie anfangs möglichst gleichmäßigen Grund. Schon gegen die Blütezeit des geometrischen Stils war es in Athen üblich, den Hauptstreifen um die Gefäßmitte laufen zu lassen und ihn nach oben und unten symmetrisch mit gleichen Ornamentstreifen einzurahmen¹⁾. Dieser nur flach gekrümmte Mittelstreifen war natürlich auch infolge seiner zentralen Lage geeignet, der figuralen Malerei seinen Platz zur Verfügung zu stellen. Es bildete sich ein System aus in der Art, daß man die Figuren in einem oder mehreren Streifen an der kegelförmigen Mantelfläche der Vase herumlaufen ließ. Hierbei wurde der Maler langsam mit den Eigenheiten der Gefäßkrümmung bekannt und nur infolge der jahrhundertlangen Vorübung wurde die Vollkommenheit in der rotfigurigen Malweise erlangt. Es hat da das Bild gegenüber dem Malgrund eine gewisse Selbständigkeit erlangt.

In der kretischen Kultur ging die Vasenmalerei ganz andere Bahnen. Daß der ganze Kunstsinn dieser Kultur mehr auf das Dekorative eingestellt war, zeigt sich ganz besonders bei Verzierung von Gefäßflächen. Die Malerei sollte den Gefäßaufbau oder den Umriß begleitend verfolgen, ihn betonen und sich mit ihm harmonisch zu einem Ganzen vereinigen. Überschauen wir nun kurz die Gefäße und heben wir besonders die

¹⁾ Vgl. Arch. Jahrb. XIV, 1899, S. 193, Fig. 55 ff.

Bibliothèque Maison de l'Orient



146559

Grundgesetze, die die Vasenmaler bei der Verteilung der Dekoration über die Gefäßfläche verfolgten, hervor²⁾.

In der ältesten Zeit haben die Maler mehr in kindlicher Freude an der Farbenverzierung Striche über das ganze Gefäß gezogen. Bald aber bildete sich ein gewisses System und es wird entweder der vertikale Aufbau oder die Trennungslinie bei Schulter- und Halsansatz oder der Ausguß durch Linienstreifen hervorgehoben. Diese Art bleibt maßgebend für die Frühzeit³⁾.

In der Folgezeit gewinnt die horizontale Einteilung die Oberhand, die vertikale ist selten und findet sich gewöhnlich nur bei naturalistischen Motiven⁴⁾. Die horizontale Anordnung kann entweder in regelmäßiger Aneinanderreihung gleich oder verschieden gemusterter Streifen bestehen oder es nimmt ein Hauptstreifen die Mitte des Gefäßes ein, der oben und unten mit Linien oder schmalen Streifen eingesäumt ist. Der Unterschied zwischen beiden Anordnungen besteht darin, daß im ersten Fall mehr auf die Größe der Fläche hingewiesen werden soll. Daher ist sie besonders beliebt und mit Recht bei Pithoi, trichter- und zylinderartigen Gefäßen⁵⁾ angewendet, bei denen man sich die Wandung auch aus einzelnen Zonen zusammengesetzt denken kann. Mit Leichtigkeit kann man sich die Wandung um eine Zone höher oder niedriger vorstellen, ohne daß der Aufbau des Gefäßes an Eindruck verliert. Geradeso kann man sich bei einer Fläche mit aneinandergereihten Streifenmustern einen Dekorationstreifen hinzu- oder wegdenken, ohne daß die Fläche in ihrem Aussehen merklich verändert wird. In dieser Hinsicht arbeiten hier Fläche und Musterung zusammen. Ist dagegen an einem Gefäße in der Mitte ein Hauptstreifen angebracht, der ober- und unterhalb mit einem Linien- oder Ornamentstreifen eingerahmt ist, so ist hiemit eine gewisse Begrenzung der Fläche ausgedrückt⁶⁾. Die horizontale Streifendekoration betont den Aufbau der Gefäßwandung. Bei beiden Arten der hier besprochenen Dekorationsanordnungen ist die Konsonanz von Gefäßfläche und Malerei in der Weise zu verstehen, daß besonders die Einheitlichkeit des Aufbaues der Gefäßwandung betont werden soll.

Im Gegensatz hiezu übernimmt aber auch die Malerei die Aufgabe, die Trennung der einzelnen Teile des Gefäßes besonders kenntlich zu machen. So wird die Schulterwölbung richtig als einheitliche Fläche aufgefaßt und entsprechend ihrer weiteren Fläche mit einer eigenen, womöglich sich abheben-

²⁾ Vgl. K. Müller, Arch. Jahrb. XXX, 1915, S. 282, Anm. 2.

³⁾ Vgl. A. Gotsmich, Entwicklungsgang der kretischen Ornamentik S. 10 ff.

⁴⁾ Mon. ant. XIV, Taf. XXXV a.

⁵⁾ Gournia Pl. VII 25—32, VIII 19—22. Antiquités Crétoises II, Pl. XXI 4.

⁶⁾ Antiquités Crétoises II Pl. XXIV, 3, 6, 7, 8, Pl. XXV 5. Journ. of. hell. stud. XXI, S. 86, Fig. 10, XXIII, S. 177, Fig. 4. Evans, The Palace of Minos, S. 557, Fig. 404 f.

den Dekoration überzogen⁷⁾. Von der Standfläche der Vase bis zum untersten Ansatz der Schulterkrümmung zieht sich dann der übrige Teil der Gefäßwand. Verziert wird er mit Linien- oder Ornamentstreifen oder er wird nur dunkel gefirnißt. Es ist nur selbstverständlich, daß der breite Schulterstreifen bald mehr Fläche, als ihm tektonisch gebührte, in Anspruch nahm⁸⁾.

Wichtig ist diese Erkenntnis der Dekorationsverteilung auch für die relative Datierung einzelner Vasen. So will ich hier auf die bekannte Kanne aus dem VI. Schachtgrabe in Mykene hinweisen⁹⁾. Reisingers Datierung bedarf einer näheren Begründung¹⁰⁾. Betrachten wir die Form, die die Bronzetechnik nachahmt, so müssen wir in einer Kanne aus den „Temple repositories“ einen Vorläufer dieser Art feststellen¹¹⁾. Der Aufbau der Schachtgräberkanne ist deutlich durch die Ornamentik betont. Die stark gewölbte Schulterfläche ist einheitlich verziert, die übrige Mantelfläche ist mit zwei Ornamentstreifen umzogen, die von zwei Linienstreifen eingesäumt sind. Als Fuß muß der unterste ringförmige Streifen in Anspruch genommen werden. Sehen wir uns nun im Vasenvorrat Kretas um, so finden wir eine Reihe von Vasen mit dem gleichen Dekorationsprinzip und derselben geschwungenen Profillinie¹²⁾. Es handelt sich um weithalsige, sogenannte Amphoren mit breitem, die Schulterwölbung abhebendem Ornamentstreifen, während der übrige, der tragende Teil der aufwärtsstrebenden Mantelfläche mit zwei Dekorationsstreifen geziert ist, von denen mindestens einer gewöhnlich ein naturalistisches Zweigmotiv enthält. Dieses Anordnungsprinzip zeigen auch Trichtergefäße aus Gurnia¹³⁾. Diese ganze Gruppe hat aber weder der Form noch der Ornamentik nach

⁷⁾ Antiquités Crétoises I, Pl. XXXV, 6, 9. Annual of Brit. School XI, Pl. I. Gournia Pl. VII 41, Pl. VIII 17. Dementsprechend ist es auch richtig, wenn ovale oder stark ausladende Gefäße den Trennungstreifen in die Mitte der Wandung rücken, Journ. of hell. stud. XXI, Pl. VI 1, Gournia Pl. IX 1, 4, 5. Es sollen hier die zwei Hälften der Wandung, die in der Mitte zusammenstoßen, hervorgehoben werden.

⁸⁾ Reisinger a. a. O. Taf. III 15.

⁹⁾ Furtwängler-Löschke, Mykenische Tongefäße, Taf. XI 56.

¹⁰⁾ Reisinger a. a. O. S. 34.

¹¹⁾ Evans, The Palace of Minos S. 557, Fig. 404 f. Die „temple repositories“ fallen in die 3. mittelminoische Zeit. Wace and Blegen, Annual of Brit. School XXII, S. 186 f. Unsere Schachtgräberkanne zeigt aber bereits eine entwickeltere Form als ihr Gegenstück aus den „temple repositories“. Das Volumen liegt nicht mehr so sehr in der Mitte des Gefäßes, sondern ist nach oben verschoben. Dadurch nähert sich die Form besonders im Schwung der Profillinie den Gefäßen aus den Kuppelgräbern von Kakovatos (Ath. Mitt. 1909, XXXIV, S. 316, Abb. 16, Taf. 16 ff.). Das 6. Schachtgrab gilt als das älteste (Annual of Brit. School XXV, S. 119). Durch die Vogelvasen und noch durch ein anderes Gefäß wird es in zeitliche Nähe der „temple repositories“ gezogen (Evans a. a. O. S. 556 f., S. 600). Unsere Vase scheint zu beweisen, daß man es nicht mit einem vollständigen, sondern nur mit einem teilweisen zeitlichen Nebeneinander zwischen dem 6. Schachtgrabe und den „temple repositories“ zu tun hat.

¹²⁾ Antiquités Crétoises II, Pl. XIII. Gournia Pl. IX 28, Pl. K.

¹³⁾ Gournia Pl. VII 39. Die Trichtergefäße ebda, 27, 31 gehören, wie das naturalistische Motiv am untersten Streifen lehrt, ebenfalls hierher.

mit den Palaststilvasen etwas Gleichzeitiges, sondern gehören noch der vorhergehenden Epoche an. Der Schwung der Profillinien ist Bronzevasen entnommen¹⁴⁾. Eine Vase aus den Kuppelgräbern bei Kakovatos zeigt das gleiche Dekorationsprinzip¹⁵⁾. Bei den meisten Vasen von Kakovatos schiebt sich am Fuß des Gefäßes zwischen die Basis der Vase und die Dekorationsfläche ein breiter dunkler Firnisstreifen, der am oberen Abschluß gewöhnlich von einigen schmalen Streifen noch eingesäumt ist. Seine Entstehung und sein Zweck ist noch deutlich erkennbar. Vorerst wurde erwähnt, daß es das Bestreben des Schulterstreifens war, eine größere Fläche, als ihm tektonisch gebührt, einzunehmen. Haben wir nun auch hier ein derartiges Überwuchern des Hauptstreifens zu sehen? Der Grund liegt wohl im tektonischen Aufbau: die bauchige Form des oberen Vasenteiles zeigt infolge des scharfen Halsansatzes eine Abplattung. Diese wird durch die horizontalen Streifenlinien gegen den Fuß zu wiederholt¹⁶⁾. Dadurch wird der obere Teil als Einheit, als der eigentliche Vasenkörper hervorgehoben und dementsprechend auch einheitlich verziert. Andererseits wird zwischen der Standfläche und dem bauchigen Teil der Vase eine Übergangszone geschaffen. Mit dieser neuen Verteilung der Dekorationsstreifen über die Gefäßfläche kündigt sich der neue Stil, der sog. Palaststil an¹⁷⁾. In dem oben erwähnten Pithos (Reisinger a. a. O., Taf. III 15) müssen wir einen Vorläufer aus der Zeit des naturalistischen Stils erkennen. Hier gehört der untere, mit Ornamentstreifen dekorierte Teil noch vollständig zum Vasenkörper. Zur Zeit des Palaststiles hat er sich immer mehr verschmälert und eine ständerförmige Form angenommen.

Kehren wir zu unserer Schachtgräberkanne zurück. Das Dekorationsprinzip ist ganz anders als bei den Palaststilvasen. Die sogenannten Amphoren, die in dieser Hinsicht oben als verwandt hingestellt wurden, lassen fast durchwegs den untersten Ornamentstreifen, der oft aus einem naturalistischen Zweigmotiv besteht, ziemlich nahe der Standfläche beginnen. Diese und die Trichtervasen aus Gurnia, die ebenfalls diesen naturalistischen Streifen und im übrigen das gleiche Dekorationsprinzip noch ganz dem naturalistischen Stil angehörend zeigen, bestimmen die Zeit, in die die Schachtgräberkanne und die mit ihr zusammenhängende Amphorengruppe gehören muß. Das gleiche Dekorationsystem rückt sie zu einer zeitlich geschlossenen Gruppe

¹⁴⁾ Vgl. Ant. Cret. III, Pl. XXXIV.

¹⁵⁾ Ath. Mitt. 1909, S. 316, Abb. 16. Evans, Journ. hell. stud. XLV, 1925, S. 45 hebt richtig das höhere Alter dieser Vase gegenüber der anderen Gruppe der Kakovatos-Vasen hervor.

¹⁶⁾ Besonders deutlich fühlt man das harmonische Zusammenwirken der oberen und unteren Abgrenzung der bauchigen Wandung bei Reisinger a. a. O. Taf. III 17. Ant. Cret. II, Pl. XX. Die dekorative Wirkung wird dadurch erhöht. Anregung hiezu gab die vorhergehende Dekorationsart Ant. Cret. I, XIII 1, 3, 4.

¹⁷⁾ Vgl. Reisinger a. a. O. S. 19 f.

zusammen. Damit werden wir aber unsere Schachtgräberkanne, die besonders im Efeufries große Lebendigkeit zeigt, in die Blütezeit des naturalistischen Stils rücken können. Die erwähnte Kanne aus den „Temple repositories“ bildet für die Datierung die oberste Grenze, während die spätere Amphorengruppe aus Kakovatos die unterste Grenze angibt.¹⁸⁾

Neben dieses Streifensystem tritt eine andere, ebenfalls ziemlich oft verwendete Anordnung, die die Dekoration der Umrißlinie des Gefäßes anpaßte. Das Bild nimmt die ganze Fläche, soweit sie dem Auge übersehbar ist, ein. Die Anlage des Bildes ist zentral, so wie sie in der Glyptik ohneweiters ihre Erklärung findet (vgl. V. Müller, Arch. Jahrb. XXXX, 1925, S. 88 f.). Bei den zwei schönsten der uns erhaltenen Kamaresornamente¹⁹⁾ ist die Anordnung infolge ihrer Entstehungsgeschichte nicht verwunderlich. Wenn der Vasenmaler sie in sein Repertoire aufgenommen hat, so tat er es aus dem Grunde, weil sie den ziemlich bauchigen Umriß der Vasen betonten. Der Polyp wurde auch, wie V. K. Müller a. a. O. S. 89 richtig bemerkt, infolge seiner zentralen Form für bauchige Gefäße gern als Dekoration verwendet.

Gefäße aus der Kamaresepoche beweisen schlagend, daß der Vasenmaler mit Hilfe der Ornamentik den Umriß des Gefäßes hervorheben wollte. Das eine zeigt Blättermotive längs einer ellipsenförmigen Linie angeordnet²⁰⁾. Der ganze Verlauf des Musters wiederholt deutlich die Umrißlinie der Vase. Wir haben hier ein deutliches Zeichen des dekorativen Empfindens der kretischen Künstler. Dieses war auch das größte Hindernis für das Überhandnehmen des Naturalismus. Als Beweis hiefür soll uns der Polyp dienen. Auf der Bügelkanne aus Gurnia wird er ziemlich naturgetreu verwendet, weil der naturalistische Stil der Dekoration mehr Freiheit einräumt. Betrachten wir dagegen einen Polypen auf einer Kamaresvase (Annual of

¹⁸⁾ Die Tatsache, daß unter so vielen Gefäßen von Kakovatos nur ein einziges die Mantelfläche nach Art der Schachtgräberkanne dekoriert uns vorführt, dürfte nicht zufällig sein. Wir haben es hier mit einem Vertreter der früheren Dekorationsart zu tun.

¹⁹⁾ Reisinger a. a. O. Taf. II 10, III 14. Der obere bauchige Teil ist bei letzterer Vase eine einzige Dekorationsfläche. Die Kreislinie wiederholt den Umriß der Wandung, der Fuß dagegen ist durch Streifen getrennt. Vgl. Ant. Cret. I, Pl. XIII 3, 4, Pl. XX 1, 5, Ant. Cret. II, Pl. XLVII 3, 6. Die langblättrigen Rosetten machen den bauchigen, fast kreisförmigen Umriß der beiden letzten Beispiele noch auffallender. Eine Weiterbildung ist es, wenn dann die Rosette in Friesform aufgetragen wurde (Fimmen a. a. O. S. 131, Abb. 125. S. 157, Abb. 155) eine Übertragung, wenn ähnliche Ornamente auf ziemlich geradlinigen Mantelflächen sich finden (Annual of Brit. School X, S. 9, Fig. 2. Evans a. a. O. S. 585, Fig. 428, Journ. of hell. studies XXII, Pl. XII 1. Besonders interessant ist das zuletzt angeführte Trichtergefäß. Es ist nicht das Aufstreben der Mantelfläche hervorgehoben, sondern der obere bauchige Teil ist durch einen Seestern trefflich gekennzeichnet, während der untere spitzzulaufende Teil der Wandung durch entsprechende Stellung der übrigen Seetiere betont wird.

²⁰⁾ Monumenti antichi XIV Taf. 43, 1.

Brit. School XIX, Pl. X). Er hat nicht die geringste Natürlichkeit, sondern ist ein geometrisches Gebilde, nur zu dem Zwecke, um sich der Umrißlinie des Gefäßes genau anzupassen. In rein dekorativer Weise wiederholt er den Umriß der Vase. Den gleichen dekorativen Sinn haben auch die Bogenlinien, die seine Fangarme umgeben.

Frei erstrecken sich die naturalistischen Motive über eine Hälfte der Wandung, z. B. auf den die Lilienvasen (Evans *The Palace of Minos* S. 603,



Abb. 1. (Nach Evans a. a. O. Pl. VII.)

Fig. 443). Die zylinderförmige Mantelfläche gestattete ziemlich naturgetreue Wiedergabe. Wie ganz anders wurde eine Pflanze auf einem Pithos wiedergegeben (Abb. 1). Dieses Beispiel ist sprechend für den dekorativen Sinn, der lange Zeit jeden Naturalismus unterdrückte. Den aufwärtsstrebenden Teil der Vase ziert der aufwärtsstrebende Stamm der Pflanze mit abstehenden Blättern. Die halbkreisförmige Schulterbauchung wird durch die doppelt gezogene, halbkreisförmige und ganz stilisiert wiedergegebene Krone der Pflanze wiederholt. Wie die Zacken eines Sternes ragen die Blätter in die Fläche hinaus und ihr äußerer Umriß fällt mit dem der Fläche, soweit sie dem Auge sichtbar ist, zusammen. Dem

Maler kam es viel weniger auf eine getreue Wiedergabe der Krone an als vielmehr, daß sie sich in dekorativer Art der Bauchung anpaßt und diese betont. Diese Dekorationen sind flächenhaft für den Umriß einer Fläche bestimmt (vgl. Val. Müller, *Arch. Jahrb.* XL, 1925, S. 118). Ein Streifen (Evans a. a. O. Pl. VII) oder ein Pflanzenmotiv scheidet die beiden Gefäßhälften (Evans a. a. O. Pl. III. Fig. 428).

Die Vasen aus den Kuppelgräbern von Kakovatos zeigen den Übergang zum Palaststil. Der Form nach tragen sie eine gewisse Monumentalität zur Schau, die durch die Verzierung noch erhöht wird. Es kündigt sich eine neue Epoche an. Die Dekorationsweise hat in der früheren Zeit ihre Vorläufer (vgl. Reisinger a. a. O. Taf. III, 14). Es ist wieder der Sinn für das Dekorative, der im Laufe der Zeit zu einer weiteren Vervollkommnung

geführt hat. Die Dekoration erstreckt sich einheitlich über die ausladende Fläche, während die untere, gewöhnlich dunkel gefirnißte Mantelfläche durch Horizontalstreifen abgetrennt ist. Dadurch wird eine einheitliche, zentrale Verzierungsfäche geschaffen, die durch Dekoration noch mehr betont wird. So zeigt ein Gefäß (Ath. Mitteil. 1909, Taf. XVI) eine Seelandschaft: vier Nautili sind um einen dreiblattförmigen Mittelpunkt symmetrisch angeordnet. Hier wird also die kreisförmige Fläche geradeso betont wie bei den Gefäßen, die in der Mitte der Fläche einen Polypen zeigen. Dieselbe Erscheinung, die Betonung des Umrisses der Verzierungsfäche, zeigen auch Gefäße, die naturalistische Motive zur Schau tragen. Man betrachte nur einmal die Abb. auf Tafel XX₂ der Ath. Mitteil. 1909. Der Umriß der Dekorationsfläche ist eine eiförmige Linie, die unten durch Horizontalstreifen abgeschnitten ist. Als Verzierung dienen Papyrusstauden. Die Stengel sind fächerförmig angeordnet und die äußere Umrißlinie der Blüten wiederholt den Umriß der Verzierungsfäche²¹).

Daneben wird auch weiter wie in früherer Zeit das Aufstreben der Gefäßwände durch gerade aufwärtsstrebende Pflanzenmotive hervorgehoben. Aber dadurch, daß die einzelnen Motive von oben bis unten durch Streifen eingerahmt sind, wird das Auge nicht so sehr auf den Raum gelenkt, als vielmehr auf die einzelnen sphärischen Flächen, aus denen das Gefäß zusammengesetzt ist²²). Den gleichen Zweck hat ja auch die horizontale Einteilung zu erfüllen, die auch im Palaststil noch weiter lebte.

Behalten wir im Auge, daß Schulter und untere Mantelfläche als selbständige Einheiten gegenübergestellt und als solche durch die Dekoration gekennzeichnet wurden. Zur Zeit der Kakovatos-Vasen faßte man beide Flächenteile schon mehr als Einheit auf mit deutlicher Trennung des Fußes. Allerdings kam auch damals noch der sich allzeit geltend machende Drang, die ganze Wandung als einheitliche Fläche zu dekorieren, zum Durchbruch (Ath. Mitt. XXXIV, 1909, Taf. XVIII, 1). Der dekorative Sinn der Kreter machte sich aber auch im Aufbau der Vase geltend und durch schwungvollen Zug der Wandung wurde bei den Palaststilamphoren vom bauchigen Teil der ständerförmige Fuß getrennt. Es ist klar, daß da lange, geradlinige Pflanzenmotive infolge der starken Krümmung weniger geeignet waren, sich über die Bauchung auszudehnen²³) und daher für diese am ehesten nur schmälere Horizontalstreifen in Betracht kamen²⁴). Wieder finden wir den kreisförmigen Umriß der Verzierungsfäche hervorgehoben. Das Bild einer

²¹) Vgl. auch Journal of hell. stud. XXIII, S. 192, Fig. 10. Ant. Cret. III, Pl. XLV 5.

²²) Ath. Mitteil. XXXIV, 1909, Taf. XXIII 1, 2, Ant. Cret. III, Pl. XLV 7, vgl. die gleiche Art aus der Kamarezzeit Mon. ant. XIV. Taf.

²³) Reisinger a. a. O. Taf. III 16.

²⁴) Fimmen a. a. O. S. 90, Abb. 75. Evans, The prehistoric Tombs of Knossos S. 158, Fig. 143.

Vase aus Argos mit zwei Wasservögeln zeigt dadurch, daß der erste seinen langen Hals nach rückwärts dreht, eine gewisse Abrundung der Komposition und Betonung des Umrisses des Gefäßes²⁵).

Die für die stark ausladende Wandung am meisten geeignete Dekoration ist die Horizontaleinteilung und sie wurde auch von nun ab die herrschende. Da finden wir nun die beiden Kegelflächen hervorgehoben, die in der Mitte mit einem Streifen verbunden und zusammengehalten werden²⁶). Es ist dies die Art, die im Dipylonstil so gebräuchlich war: die ziemlich symmetrische Anordnung von schmälereu Streifen, die einen mittleren Hauptstreifen einrahmen. Den ausgeprägtesten Vertreter dieser Art aus der Zeit des Palaststiles haben wir in einer Vase aus Argos²⁷). Ein breites Spiralband hält in der Mitte die Wandung zusammen. Dieses Dekorationsprinzip, den Teil rings um die Gefäßmitte als Hauptstreifen zu kennzeichnen, hat sich auch in der Folgezeit erhalten²⁸), sei es, daß er einheitlich oder in 2 Hälften geteilt war. Einerseits sollte damit seine tektonische Wichtigkeit kenntlich gemacht werden, andererseits bot er dem Auge eine leicht übersehbare Fläche.

Die kretische Vasenmalerei verfolgte einen dekorativen Zweck: die Struktur und die Umrißlinie der Gefäße soll sie zieren und verstärken. Hierzu eignete sich mehr die ornamentale Malerei. Daher sehen wir oft, daß naturalistische Vorbilder, um ihren Zweck zu erfüllen, rein ornamentale Fassung annehmen. Hierin müssen wir auch den Grund sehen, warum der kretische Meister die menschliche Figur zur Dekoration der Keramik nicht verwendet hat. Kaum dürfte die Gewölbtheit des Gefäßes der ausschlaggebende Grund gewesen sein, denn diese war nicht bei allen Vasen vorhanden. Es gibt auch solche mit geradliniger Mantelfläche, die für die „mehr isolierende, sich selbst zusammenhaltende und wegen der senkrechten Hauptrichtung tektonisierende menschliche Figur“ sich sehr gut geeignet hätten²⁹). Andererseits hätte der kretische Maler sich wohl Gefäße dieser Art herstellen lassen können. Aber gerade das hatte das dekorative Empfinden verhindert. Diesem Empfinden verdanken wir ja auch — besonders im Palaststil — den Schwung der gebogenen Umrißlinien und die dadurch verursachte starke Wölbung. Der dekorative Sinn war es, wie Buschor richtig bemerkt hat, der vor der menschlichen Figur Halt gemacht hat³⁰). Man wollte die menschliche Figur nicht derart ornamental und verzerrt wiedergeben, wie die oben erwähnten Pflanzen und Tiermotive.

²⁵) Bull. corr. hell. XXVIII, 1904, S. 377, Fig. 3.

²⁶) Fimmen a. a. O. S. 139, Abb. 138, vgl. unsere Anm. 7.

²⁷) Fimmen a. a. O. S. 90, Abb. 75.

²⁸) Evans, The prehistoric Tombs of Knossos, Fig. 67, Fig. 73, Fig. 83.

²⁹) Val. Müller, a. a. O. S. 1.

³⁰) Buschor, Griechische Vasenmalerei² S. 21.

B. Zur Zeitbestimmung der attischen schwarzfigurigen Vasen.

Hackl hat bei den attischen Pferdekopfamphoren an der Hand der Form eine Entwicklungsreihe festgestellt, die sich noch durch die Form der Henkelbildung eingehender begründen läßt³¹⁾. Den Fortschritt der jüngeren Henkelbildung gegenüber der älteren zeigen die beiden Abbildungen 4 und 8 seiner Abhandlung. Die ältere Form (Hackl a. a. O. S. 83, Abb. 4) hat einen kurzen Hals und dementsprechend sind auch die Henkel in die Tiefe gerückt. Der obere Teil derselben sitzt unmittelbar unten am Beginn des Halses, geht dann beinahe horizontal nach außen, um nach einer Krümmung nach abwärts in ziemlich geradem Zuge auf die Bauchwandung aufzustoßen. Bei der jüngeren Form (Hackl a. a. O. S. 87, Abb. 8) ist der Hals schmaler und mehr in die Länge gezogen. Die oberen Henkelteile sitzen etwas höher oberhalb des Halsansatzes und gehen etwas schräg nach aufwärts, um dann nach ziemlich scharfer Krümmung zur Bauchwandung zu führen. Hiedurch bekommt die Vase trotz der ziemlich ausladenden Wandung ein leichtes und aufwärtsstrebendes Aussehen, während das erste Gefäß einen viel plumperen Eindruck macht.

Dem widerspricht nur scheinbar ein sicher älterer Typus einer altattischen Bauchamphora in London³²⁾, deren Henkelformen ganz genau an die korinthischen Schlauchamphoren erinnern³³⁾, bei denen entsprechend der schlanken Form die oberen Henkelteile nicht horizontal vom Halse weggehen, sondern in ziemlich steiler Linie nach aufwärts führen und dann nach scharfem Knick in ebenso schräg abfallender Richtung zum Gefäßkörper zurückkehren. Mit den Schlauchamphoren stehen die Bauchamphoren, was die Form anbelangt, in enger Beziehung und von den Schlauchamphoren ist auch die Henkelbildung der erwähnten Londoner Amphora beeinflusst.

Eine andere Form tritt uns in einer Athener Amphora entgegen³⁴⁾. Hier zeigen die Henkel nicht die scharf geknickte Form, sondern sie sind in der Art wie auf der bereits erwähnten Pferdekopfamphora in München (Hackl a. a. O. S. 83, Abb. 4) gebildet.

³¹⁾ Arch. Jahrb. XXII, 1907, S. 83 ff. Bereitwillige Zusendung von Photographien und Auskünfte verdanke ich den Herren H. Buile, G. Karo, J. Sieveking, R. Zahn und Dr. W. H. Schuchhardt. Für weitgehende Förderung bin ich Prof. C. Praschniker zu Dank verpflichtet. Das Studium der Vasensammlungen in Berlin und Paris ermöglichte mir eine Subvention der „Deutschen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste für die Tschechoslowakische Republik“.

³²⁾ Bull. de corr. hell. XXII, 1898, S. 285, Fig. 5. Über altattische Vasen vgl. A. Rumpf, Arch.-Anz. XXXVIII, 1923—24, S. 46 ff.

³³⁾ Sieveking und Hackl, Die königl. Vasensammlung zu München, Taf. 8, Nr. 249.

³⁴⁾ Bull. de corr. hell. XXII, 1898, S. 283, Fig. 4.

Wir haben hier die ersten Vertreter zweier verschiedener Typen. Das Londoner Gefäß mit dem längeren Hals erinnert auch in der Henkelbildung und Verteilung des Volumens bereits an die spätere Bauchamphora, in der Athener Vase dagegen tritt uns einer der ältesten Vertreter der in späterer Zeit sehr gebräuchlichen Pelike entgegen. Genaue Untersuchung muß erst lehren, ob beide Typen sich auf eine gemeinsame Urform zurückführen lassen. Wenn Hackl die Dekorationsverteilung bei diesen Vasen als Vorstufe für das Bildfeld ansieht, so ist das sicher nicht richtig³⁵). Denn dieses ist, wie Pfuhl richtig betont³⁶), bereits in geometrischer Zeit vorgebildet. Auch frühattische Gefäße zerlegen die Wandung in zwei Verzierungshälften³⁷). Dieses Vorgehen war bereits in der kretischen Vasenmalerei üblich. Dort wurde der Schnitt gewöhnlich längs der Henkel geführt und die Grenzlinie durch ein stilisiertes Pflanzenmotiv hervorgehoben oder durch Abheben des Grundes angedeutet³⁸). Aber zur Schaffung eines Bildfeldes ist es in jener Zeit noch nicht gekommen. In geometrischer Zeit ist dagegen das Bildfeld nichts Seltenes und es wurde besonders durch die schwarz gefirnißten Gefäße gefördert³⁹). Der attische Vasenmaler hat die dekorative Wirkung dieser Dekorationsweise erkannt und brachte sie daher voll zur Geltung, wie er auch im Tierfriesstil kurze Zeit vorher die dekorative Wirkung der Silhouette erkannt hatte.

Man beobachte auch den unteren Henkelansatz an der Bauchwandung. Bei der Londoner und Athener Amphora führt der vertikale Henkelteil ziemlich tief abwärts. Viel höher sitzt er schon bei den späteren Münchner Pferdekopfamphoren (Hackl a. a. O. S. 83 ff.). Dies führte aber bei Gefäßen mit niedrigem Hals zu Konflikten, wie wieder eine Pferdekopfamphora in München (Hackl a. a. O. S. 86, Abb. 7) zeigt. Die horizontalen Henkelteile führen in etwas krummer Linie von der Halswandung nach außen, um dann nach der Krümmung auf kürzestem Wege auf die Gefäßwandung aufzustoßen. Dadurch wird jede aufstrebende Wirkung vernichtet, die ausladende Bauchung dagegen betont. Damit beginnt heftig der Kampf, Henkel und Gefäßform in Einklang zu bringen. Die vollkommene Lösung brachte erst die Blütezeit der schwarzfigurigen Vasenmalerei. Bei den Pferdekopfamphoren ist man in dieser Hinsicht noch zu keinem einheitlichen System gelangt. Die emporstrebende Tendenz, die der Töpfer in Hinkunft beim Gefäß zum Ausdruck zu bringen suchte, kommt deutlich auf der schon erwähnten Münchner Amphora (Hackl a. a. O. S. 87, Abb. 8) zur Geltung. Die vertikalen Henkelteile laufen in ziemlich gerader Linie parallel zur Gefäß-

³⁵) a. a. O. S. 96.

³⁶) E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* I, § 246.

³⁷) *Journ. of hell. stud.* XXXII, 1912, Pl. XII.

³⁸) Vgl. oben S. 46.

³⁹) Winter, *Kunstgesch. i. Bildern* 110, 2, 114, 5.

mittellinie und flankieren den gestreckten Hals. Die Lösung dieser Art ist nicht neu, sondern erinnert sehr an geometrische Amphoren.

Das Bestreben, die Henkelform mit der des Gefäßes in Einklang zu bringen, äußert sich schon bei geometrischen Gefäßen. Die geometrische Zeit liebt stark hervortretende Gegensätze. So finden sich Gefäße mit langem, schmalem Hals an einem verhältnismäßig kleinen, kugelförmigen Körper⁴⁰⁾. Bei solchen Vasen betont die lange vertikale Henkelinie diesen Gegensatz. Bei Kannen läuft der vertikale Henkelzug oft noch etwas über den röhrenförmigen Hals hinaus⁴¹⁾.

Bei langhalsigen Amphoren sitzen die Henkel gewöhnlich über der Halsmitte an, biegen nach einem kurzen horizontalen Zug nach unten ab und laufen parallel der Halswandung bis zum Schulteransatz⁴²⁾. Hebt sich schon der schmale, röhrenförmige Hals vom eiförmigen Körper bedeutend ab, so wird dieser Gegensatz noch einmal wiederholt. Der lange vertikale Henkelzug soll vom Hals abstechen. Das Ganze macht aber einen harmonischen Eindruck, da sich das Gefäß nach oben verjüngt. Die Breite des Körpers nimmt der Hals, beiderseits von den Henkeln flankiert, auf und setzt sie dann allein fort. Zu oberst über der Mitte des Deckels erhebt sich oft noch ein kleines Gebilde, welches gewöhnlich das Gefäß im stark verkleinerten Maßstabe wiederholt. Manchmal hat man als Abschluß einen Vogel⁴³⁾ oder einen einfachen zylinderförmigen Fortsatz⁴⁴⁾, der wohl eine Wiederholung des Halses darstellen soll, gewählt. Der Endzweck, der mit diesem Aufbau erreicht werden sollte, ist klar. Der Töpfer stellte damit dem Beschauer ein Gebilde mit pyramidalen Verjüngung vor Augen. Die Amphoren dieser Art wirkten in dieser Hinsicht besonders, wenn sie von vorne betrachtet wurden. So wurden sie ja auch als Grabmonumente aufgestellt und so sollten sie wirken, was auch die einseitige Bemalung der altattischen Nettosamphora beweist.

Bei bauchigen Amphoren mit kurzem Hals bilden die beiden Henkelzüge keine so ausgesprochen horizontale und vertikale Linie, sondern sie nehmen mehr schräge oder mehr oder weniger gekrümmte Formen an. Es sei in dieser Hinsicht ein Vorratsgefäß aus Thera angeführt⁴⁵⁾. Die Henkel nehmen hier die ausladende Wandung der Schultern auf und führen sie in schräger Linie an den Hals heran. Der scharfe Übergang zwischen den breiten Schultern und dem schmalen, scharfen Halsansatz wird dadurch bedeutend verringert. Die Henkelbildung trägt also zur Betonung der

⁴⁰⁾ Arch. Jahrb. XIV, 1899, S. 210, Fig. 85, 86.

⁴¹⁾ Arch. Jahrb. XIV, 1899, S. 205, Fig. 71, S. 207, Fig. 75.

⁴²⁾ Arch. Jahrb. XIV, 1899, S. 193, Fig. 54 ff.

⁴³⁾ Arch. Jahrb. XIV, 1899, S. 207, Fig. 74, 74a, S. 210, Fig. 85, 87.

⁴⁴⁾ Arch. Jahrb. XIV, 1899, S. 193, Fig. 55, S. 197, Fig. 61.

⁴⁵⁾ Thera II, S. 189, Fig. 381.

Gesamtauffassung eines Gefäßes sehr viel bei. Das zur Begründung der Tendenz, die ich oben bei unseren Bauchamphoren erwähnt habe.

Die Bauchamphoren stehen mit den Schlauchamphoren und Schlauchkannen ihrer Entstehung nach in enger Verwandtschaft und wir wollen dieses nahe Verhältnis für die Datierungsfragen ausnützen. Als Ausgangspunkt wählen wir die protokorinthische Chigikanne⁴⁶⁾. Sie hat eine beutelförmige Form mit kurzem, nach auswärts ausladenden Hals. Eine ältere Form dieser Art im rhodisch-milesischen Stil befindet sich im Berliner Museum⁴⁷⁾. Hier ist das Volumen von der Standfläche bis zur Vasenmitte ziemlich gleichmäßig ausladend, während sich dann die Wandung nach aufwärts rasch zusammenzieht. Der Fortschritt der Chigikanne gegenüber dieser älteren Form besteht in der gleichmäßigeren Verteilung des Volumens. Bestrebungen dieser Art machen sich bei allen Gefäßarten von geometrischer Zeit an geltend. Ich erinnere nur an die protokorinthischen Lekythen, deren Entwicklung sich aus einer kugelförmigen zur birnenförmigen Verteilung des Raumes vollzog. Oft war natürlich bei diesem Vorgang der Einfluß von Bronzegefäßen maßgebend, die in Ton nachgeahmt wurden. So verrät z. B. eine Lekythos, auf dem Hals einer theräischen Amphora gemalt (Ath. Mitt. XXVIII, 1903, Beil. V, 2), deutlich ihr Material.

Häufig wurden Schlauchkannen im sikyonisch-korinthischen Töpfergewerbe fabriziert⁴⁸⁾. Sie machen, was Form anbelangt, einen eleganten Eindruck. Der untere Teil geht nicht mehr so sehr in die Weite und der nun viel längere Hals nimmt geschwungene Formen an. Als Dekorationen tragen sie häufig Tierfriese. Diese Vasengruppe im Tierfriesstil einerseits, die Schlauchkanne im rhodisch-milesischen Stil andererseits helfen die Zeit bestimmen, in die die Chigikanne infolge ihrer Form fallen muß. Ein Blick lehrt, daß sie ihrem Aufbau nach zeitlich nahe an die sikyonisch-korinthische Gruppe fallen muß. Die rhodisch-milesische Kanne muß sicher über 650 sehr hoch ins 7. Jahrh. hinauf datiert werden, andererseits darf man den Tierfriesstil nicht über 650 hinaufsetzen. Johansen bringt eine Abbildung einer Kanne aus dem Museo Gregoriano zu Rom, die der Form nach der Chigikanne sehr nahe kommt⁴⁹⁾. Als Verzierung trägt der Bildstreifen ein Schuppenmuster. Dieses Schuppenmuster ist ein beliebtes Dekorationsmittel bei bauchigen Kannen, die ebenfalls dem sikyonisch-korinthischen Kreis angehören⁵⁰⁾. Interessant ist nun, daß diese Kannen trotz ihrer weit aus-

⁴⁶⁾ Ausonia VIII, 1915, Taf. V ff., Pfuhl a. a. O. § 99 ff., Johansen, Vases sicyoniens S. 162 ff.

⁴⁷⁾ Arch. Anzeiger I, 1886, S. 139 Nr. 2931. Dieselbe Vasenform kommt in Kreta in minoischer Zeit vor. Monum. antichi XIV, Taf. XXXVII.

⁴⁸⁾ Sieveking u. Hackl a. a. O. Taf. 8. Pottier, Vases antique du Louvre Pl. 41, E 423, E 436.

⁴⁹⁾ Vases sicyoniens S. 103, Fig. 56.

⁵⁰⁾ Sieveking u. Hackl a. a. O. Taf. 7, Nr. 234, 235, 237.

ladenden Wandung den schon in der geometrischen Zeit üblichen Ringfuß haben, der dem Gefäß nur geringe Standfestigkeit verleiht⁵¹⁾. Diese Ringfüße sind im 7. Jahrh. noch allgemein üblich⁵²⁾, während mit dem Beginn des 6. Jahrh. eine neue, standfestere Form in Gebrauch kommt. Der Ringfuß räumt einer anderen Form, die sich trichterförmig erweitert, das Feld. Wir müssen also diese Kannen mit dem Schuppenmuster in die 2. Hälfte des 7. Jahrhunderts, spätestens in die ersten Jahre des 6. Jahrh. setzen. Damit ist auch die Zeit der Chigikanne festgestellt. Wenn man nun bedenkt, daß man bei dieser ein starkes Zurückweichen der Füllornamente bemerken kann und daß die Hakenspirale, die hier auftritt, in gleicher Weise auch auf der Schüssel von Aigina⁵³⁾ und der Nettosamphora⁵⁴⁾ verwendet wird, dann wird man sie kaum noch ins 7. Jahrhundert hinaufrücken dürfen. Gegen 600 fällt ihre Entstehungszeit.

Hier soll auch die Klitiasvase kurz erwähnt werden. Wolters ist aus stilistischen und epigraphischen Gründen für das höhere Alter des Sophilos eingetreten⁵⁵⁾. Während Sophilos noch in der Art der handwerksmäßig betriebenen Werkstätten arbeitet und die Brücke zwischen den Vurva-Vasen und den „tyrrhenischen Amphoren“ bildet, ist Klitias eine Persönlichkeit, die die folgenden Meister des schwarzfigurigen Stils ankündigt. Durch den Vergleich der Klitiasvase mit der ältesten Panathenäischen Amphora ist sie zeitlich ziemlich genau anzusetzen und die Datierung in die Mitte der sechziger Jahre des 6. Jahrhunderts hat die größte Wahrscheinlichkeit⁵⁶⁾. Dafür glaube ich auch einen anderen festen Anhaltspunkt bringen zu können. Oben wurde erwähnt, daß bald mit dem Beginne des 6. Jahrhunderts in Athen der früher gebräuchliche ringförmige Fuß einer trichterartig erweiterten Form das Feld räumte. In dieser erweiterten Form tritt der Fuß bereits im späten Tierfriesstil auf. In die nächste Nähe der Klitiasvase fallen zwei Amphoren, die noch in diesem Dekorationssystem verziert sind⁵⁷⁾. Von diesen beiden steht die eine Amphora aus dem Marathonhügel mit der Klitiasvase zeitlich auf einer Stufe. Die Rosetten als Streumuster sind wie auf der Klitiasvase beinahe vollständig verschwunden, der Fuß ist in derselben weitausgreifenden Form gebildet. Die andere ist etwas älter, wie die Form und die größere Verwendung der Rosette als Füllmittel beweist. Die Form ist noch nicht in der Art ausgeglichen wie bei der Marathon-Amphora, sondern der schmale, verhältnismäßig kleine Gefäßkörper mit dem langen,

⁵¹⁾ Winter, Kunstgeschichte i. Bildern 110, 15, 116, 6.

⁵²⁾ Journ. of. hell. stud. XXXII, 1912, Pl. X.

⁵³⁾ Arch. Zeitung 1882, Taf. 9.

⁵⁴⁾ Ant. Denkm. I, Taf. 57.

⁵⁵⁾ Arch. Jahrb. XIII, 1898, S. 22.

⁵⁶⁾ Brauchitsch, Panathenäische Preisamphoren, S. 79, Buschor, Griechische Vasenmalerei²⁾ S. 127, Pfuhl a. a. O. § 258 ff.

⁵⁷⁾ Athen. Mitt. XV, 1890, Pl. XI. XVIII, 1893, Pl. II.

röhrenartigen Hals erinnert noch stark an geometrische und frühattische Gefäße. Das Gefäß steckt noch in den sonderbaren Gegensätzen, wie sie in der geometrischen Zeit üblich sind und auch noch auf Hydrien des Vurva-Stils entgegnetreten⁵⁸). Der Fuß zeigt bereits die neue Form. Dieselbe Fußform haben dann auch die Pferdekopfamphoren, die, da sie keine Streumuster mehr aufweisen, nicht über den Beginn des zweiten Viertels des 6. Jahrhunderts hinaufgerückt werden können. Dagegen hat die oben erwähnte altattische Bauchamphora noch den Ringfuß (Bull. corr. hell. XXII, 1898, S. 288, Fig 4). Dieser begegnet uns auch auf einer anderen bekannten altattischen Amphora vom Piräus (Pfuhl a. a. O. III, Abb. 88). Der Fuß der Nettosamphora ist leider nicht erhalten.

Im Laufe des zweiten Viertels des 6. Jahrhunderts haben sich andere Fußformen bei den Amphoren eingebürgert. So tritt eine Form in vollendeter Ausbildung bereits auf der panathenäischen Burgon-Amphora auf, wo ein Fuß in der Art eines echinusartigen Gebildes vorkommt⁵⁹). Die Klitiasvase ist einer der letzten Vertreter mit dem weitausgreifenden, trichterförmigen Fuß. Daß diese Form im Laufe des zweiten Viertels des 6. Jahrhunderts außer Gebrauch gekommen ist, bezeugen deutlich die „tyrrhenischen Amphoren“. Thiersch hebt richtig hervor, daß diese Vasengruppe im Laufe der Entwicklung ihre voluminöse Form verliert, daß der Körper schlanker wird und daß Mündungsrand und Fuß immer straffere und knappere Formen annehmen⁶⁰). Aus seiner beigefügten Skizze ersieht man deutlich, daß es sich bei diesem Entwicklungsvorgang um eine Angleichung der Fuß- und Mündungsformen an straffere echinusartige Formen handelt, ein Vorgang, der durch die erste panathenäische Preisamphora fest datiert ist⁶¹). Eine genaue Untersuchung der „tyrrhenischen Amphoren“ wird diesen Umstand besonders berücksichtigen müssen. Wenn man nun noch die Henkelform dieser Amphorengattung zu Rate zieht, so fällt auf den ersten Blick auf, daß die emporstrebende Tendenz der Henkelformen, wie sie sich in der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts geltend machte, hier noch nicht zum Ausdruck kommt. Der vertikale Henkelteil führt ziemlich gerade nach aufwärts, um dann beinahe in horizontaler Richtung an die Halswandung heranzuführen⁶²).

⁵⁸) Arch. Jahrb. XVIII, 1903, S. 146, Fig. 12, S. 147, Fig. 13.

⁵⁹) Pfuhl a. a. O. III, Abb. 299.

⁶⁰) Thiersch, „Tyrrhenische Amphoren“ S. 33.

⁶¹) Eine ganze Gruppe bauchiger Vorratsgefäße, die dem 7. und Anfang des 6. Jahrhunderts angehören, zeigen echinusförmige Bildung des Mündungsrandes. Über die Lokalisierung dieser Gruppe herrscht noch keine Sicherheit, vgl. Pfuhl § 123. Diese Form des Mündungsrandes ist letzten Endes aus der Amphora mit der Wulstlippe hervorgegangen, vgl. Ath. Mitt. 1903, S. 103, Abb. 20, dazu die Bemerkungen Pfuhs S. 127. Auch der echinusförmige Fuß hat schon Vorläufer in den rhodischen Schalen, vgl. Kinch, Vroulia Pl. 12.

⁶²) Thiersch a. a. O. Taf. II, 1—7.

Für diese Henkelführung, die noch nicht die emporstrebende Tendenz des Gefäßkörpers in harmonischer Weise mitbetont, gibt uns wieder die panathenäische Burgonamphora einen festen Anhaltspunkt für die Datierung. Hier führen die Henkel in gekrümmter Linie von der Bauchwandung zum Hals (Pfuhl a. a. O. III, Abb. 299). Die Henkellinie vollführt eine stark ausladende Bogenlinie, wie wir sie in ähnlicher Art auf den „tyrrhenischen Amphoren nahestehenden Gefäßen“⁶³) und den Pferdekopfamphoren⁶⁴) wieder finden. Diese Henkelführung findet man auch auf der Hallenser panathenäischen Amphora, die Brauchitsch a. a. O., S. 8 und Langlotz, Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei, S. 9, richtig in die nächste Nähe der Burgonamphora gestellt haben. Prof. Karo hatte die Freundlichkeit, mir eine Abbildung zur Publikation zu überlassen (Abb. 1). Jünger ist dagegen schon die Münchener Amphora (Brauchitsch u. a. O. S. 11), die infolge der Henkelführung und der Helmform der Athene nicht über 540 hinaufgerückt werden darf. Bei den „tyrrhenischen Amphoren“



Abb. 1. (Nach Phot.)

führen die vertikalen Henkelzüge in beinahe gerader Linie hoch empor in der Art, wie wir es bereits bei einer späteren Pferdekopfamphora in München erwähnt haben. Gehen wir nun zu einer absoluten Datierung über, dann wird man die ältesten Werke dieser Fabrik infolge der erwähnten Beziehungen der Fuß- und Henkelformen zur Klitiasvase und Burgonamphora in den Anfang der sechziger Jahre des 6. Jahrhunderts setzen. Für das 2. Viertel des 6. Jahrhunderts spricht auch noch die spärliche Verwendung der Rosetten

⁶³) Thiersch a. a. O. Taf. II, 8.

⁶⁴) Arch. Jahrb. XXII, 1907. S. 86, Fig. 7, XXIX, 1914, S. 221, Fig. 15, S. 256, Fig. 41 und 42.

als Streumuster. Es fragt sich nun, wie tief man mit dem Fortbestehen dieser Gattung herabgehen darf. Eines der jüngsten Werke ist die Cornetaner Niobidenamphora⁶⁵⁾, auf der man schon einen Chiton als Frauentracht erkennen wollte⁶⁶⁾. Das junge Alter dieser Vase beweist besonders die Form, bei der der lange Hals und die Henkel mehr als sonst die schlanke straffe Form zur Geltung bringen. Man merkt deutlich, daß die horizontalen Henkelteile schon nach abwärts gerundet an die Halswandung heranführen, viel mehr als bei einem früheren Werk des Amasis, der unsignierten Berliner Amphora (Abb. 2). Man darf also die Niobidenamphora nicht über 550 hinaufrücken, wahrscheinlich fällt ihre Entstehungszeit in die ersten vierziger Jahre. Weiters will ich noch die Helmform zur Datierung heranziehen. Brauchitsch a. a. O. S. 3 f. hat dargelegt, daß der Helm der Athene auf den panathenäischen Vasen anfangs die Form einer Kappe hat und daß erst später der Nackenschirm hinzukam. Er hat auch richtig auf die datierende Kraft dieser beiden Entwicklungsphasen hingewiesen. Auf den tyrrhenischen Vasen tritt nun allerdings größtenteils die kappenartige Helmform auf, aber ich kann hier auch auf eine Amphora hinweisen, bei der zwei Amazonen schon Helme mit Ansatz zu Nackenschirmen tragen, während die dritte Amazone noch mit dem kappenartigen Helm ausgerüstet ist (Gsell, *Nécropole de Vulci* Pl. V—VI). Wie später noch auseinandergesetzt wird, fällt die Annahme der neuen Helmform in die vierziger Jahre des 6. Jhd. v. Chr. Damit ist es sicher, daß man mit der Datierung der „tyrrhenischen Amphoren“ nicht unter die vierziger Jahre heruntergehen darf.

Hier soll ferner betont werden, daß genaue Vergleichung der Formen bei den Bauchamphoren auch für die genauere Datierung der korinthischen Vasen von Wichtigkeit ist. Die bei Pottier⁶⁷⁾ wiedergegebenen Stücke stehen schon auf der Stufe der späteren Pferdekopfamphoren. Die Profillinie ist oberhalb der Bauchung stark eingezogen. Es ist das die jüngste Form, die auch Exekias benützte, während bei der älteren Form, wie sie noch Amasis anwendete, die Profillinie mehr in einer schrägen Linie zum Halsansatz läuft.

Nun die Henkelform. Bei den erwähnten korinthischen Amphoren nehmen die aufwärtsführenden Henkelzüge die ausladende Bauchwandung auf und führen sie in der gleichen Richtung weiter, um dann nach weiter Krümmung und in ziemlich horizontaler Linie an die Halswandung zurückzukehren. Mustern wir nun in dieser Hinsicht die Amphoren des Amasis und Exekias. Von den beiden mit Sicherheit Amasis zugewiesenen Bauch-

⁶⁵⁾ Ant. Denkm. I, Taf. 22.

⁶⁶⁾ Langlotz, a. a. O., S. 38. Ich glaube nicht, daß es sich bei der Artemis um einen Chiton handelt. Der Ärmelansatz rührt wahrscheinlich nur vom gehefteten Überschlag des Peplos her, vgl. dazu die tierbezwingende Göttin auf den Henkeln der Klitiasvase Furtwängler, *Reichh.* a. a. O., Taf. 1 u. 2 oder die Moiren am Hochzeitszug.

⁶⁷⁾ Vases du Louvre, Pl. 51.

amphoren macht nicht nur die Malerei der Berliner Amphora (richtig beurteilt von Langlotz a. a. O. S. 10), sondern auch die Form den älteren Eindruck. Besonders deutlich macht sich das höhere Alter in der Bildung der Henkel bemerkbar (Abb. 2). Die vertikale Henkelinie geht in der Richtung der ausladenden Bauchwandung weiter, während der horizontale Teil in nur sehr geringer Neigung nach abwärts an den Hals zurückführt. Weitaus anders ist der horizontale Henkelteil — eigentlich darf man hier von einer horizontalen Lage nicht mehr sprechen — bei der Würzburger Amphora ausgeführt (Abb. 3). Nach der starken Krümmung des vertikalen Teiles führt der andere Teil des Henkelzuges bedeutend nach abwärts gedreht an die Halswandung. Dadurch gewinnt diese Form gegenüber der älteren ein viel schlankeres Aussehen. Damit haben wir ein wichtiges Kriterium gewonnen, das bei Datierungsfragen unter Beobachtung der Malerei und übrigen Vasenform zu sicherem Resultat führt⁶⁸⁾.



Abb. 2. (Nach. Phot.)

⁶⁸⁾ Es wird erst genau zu untersuchen sein, inwiefern dieses Kriterium auch für die außerattischen Vasengruppen anzuwenden ist, doch kann die obenerwähnte Gruppe korinthischer Amphoren, die die gleiche Henkelbildung wie die Berliner unsignierte Amphora des Amasis hat, nicht weit über die Mitte der sechziger Jahre des 6. Jahrhunderts hinaufgerückt werden. Die bereits erwähnte Pferdekopfamphora in München (Hackl a. a. O. S. 87, Abb. 8), die in die Zeit der Klitiasvase gehört, macht einen älteren plumperen Eindruck, da die Bauchung noch viel größer ist und auch der Hals noch nicht die Schlankheit der korinthischen Gruppe erreicht hat.

Verwenden wir diese Erkenntnis für die beiden signierten Bauchamphoren des Exekias, so zeigt das Pariser Stück deutlich die ältere Form⁶⁹⁾. Die Henkel zeigen noch nicht die spätere Tendenz zur Schlankheit, die der ganzen Form ein gefälliges Aussehen verleiht. Sie ist älter als die unsignierte Würzburger Amphora des Amasis aber jünger als die



Abb. 3. (Nach Phot.)

Berliner. Die horizontalen Henkelteile sind schon etwas nach abwärts geneigt. Wichtig ist auch, daß die vertikalen Henkelteile nicht in der Richtung der ausladenden Bauchwandung weitergehen, sondern sich mehr der vertikalen Gefäßmittellinie nähern. Auch in dieser Hinsicht hat man sich erst nach langem Ringen zu einem einheitlichen System durchgerungen. Bei den geometrischen Amphoren liefen, wie bereits erwähnt, die vertikalen Henkelzüge parallel zur vertikalen Halswandung. Sehr häufig ist aber die Halsröhre kein geradliniger Zylinder, sondern die

Wandung nimmt eine mehr oder weniger geschweifte Form an. Die Dissonanz, die dadurch entsteht, daß man auch nur etwas geschweifte Halswandungen beiderseits mit geraden Henkelzügen flankiert⁷⁰⁾, scheint schon der geometrische Töpfer bemerkt zu haben und er setzt in diesem Falle die Henkel auf den Gefäßkörper⁷¹⁾. Daß der Grund nicht nur technisch,

⁶⁹⁾ Wiener Vorlegbl. 1888, Taf. V, 1, Corpus vasorum Louvre III H e, Pl. 19.

⁷⁰⁾ Arch. Jahrb. XIV, 1899, S. 196, Fig. 60.

⁷¹⁾ Arch. Jahrb. XIV, 1899, S. 198, Fig. 92 ff.

sondern auch ästhetisch ist, beweist, daß die lange geradlinige Halswandung oft von langen geradlinigen Henkelzügen begleitet ist, während die Gefäße mit geschweifter Halswandung gewöhnlich Schulterhenkel haben.

Auch in dieser Hinsicht ist es bereits in früher Zeit dem attischen Töpfer gelungen, die richtige Harmonie zu finden und das Gefäß als einheitlich wirkendes Ganzes hinzustellen. Als Vertreter dieser Art führe ich hier die altattische Nettosamphora an⁷²). Bei dieser zeigt die untere Halswandung eine bedeutend engere Form, die sich nach oben in geschweifter Linie etwas erweitert. Dieselbe geschweifte Linie kehrt im vertikalen Henkelteil wieder. Dadurch fügen sich die Henkel vollkommen in den Linienschwung der Halswandung ein. Dieselbe Tendenz verfolgt auch die Umrißlinie der Bauchwandung. Wenn man nun bedenkt, daß die Amphora, die als Grabmonument aufgestellt war, wie auch die Bemalung lehrt, nur von vorne betrachtet werden sollte, dann ist es begreiflich, wenn auf eine schwungvolle Umrißlinie, die das ganze Gefäß zusammenschließen soll, besonderes Gewicht gelegt wurde. Sie steigt von der Standfläche sanft ausladend aufwärts, zieht sich dann oberhalb der Schultern etwas nach innen und wird nun von der Henkellinie aufgenommen. Diese wiederholt im kleineren Maßstab noch einmal die sanfte Schwingung nach außen, um dann nach rascher Krümmung an den Hals heranzuführen und hier den ganzen Linienschwung zum Abschluß zu bringen. Besonders wirkungsvoll erweist sich der breite Mündungsrand, der das Werk nach oben abschließt⁷³).

Bei den Bauchamphoren suchte man in verschiedener Art den Linienschwung der Henkel mit der Umrißlinie der Bauchwandung in Einklang zu bringen. Entweder gehen die Henkel in der Richtung der ausladenden Bauchwandung weiter (Abb. 2 u. 3)⁷⁴) oder sie nehmen die Richtung der nach oben sich zusammenschließenden Gefäßwandung ein und mildern dadurch den scharfen Übergang der bauchigen Wandung zum engen Halsansatz⁷⁵). Eine dritte Lösung führt zu beinahe senkrecht emporstrebenden Henkelteilen⁷⁶). Hier kommt die emporstrebende Tendenz am deutlichsten zum Ausdruck und dieser Form mußten daher die übrigen unterliegen. Als Schlußpunkt der

⁷²) Pfuhl a. a. O. III, Abb. 89.

⁷³) Denselben Aufbau zeigt die bereits erwähnte Vurva-Amphora im Tierfriestil (Athen. Mitt. XV, 1890, Taf. XI). Vielleicht ist das auch ein Fingerzeig gegen allzuhohes Hinaufrücken der Nettosamphora. Ist diese Amphora, wie oben erwähnt, etwas älter als die Klitiasvase, so wird man sie vielleicht einige Jahre nach Beginn des 2. Viertels des 6. Jahrhunderts ansetzen können. Die Nettosamphora ist nach der reichlichen Verwendung der Streuornamentik noch etwas älter, sie muß noch ins erste Viertel des 6. Jahrhunderts gerückt werden. Vgl. v. Lücken, Archaische griechische Vasenmalerei und Plastik Athen. Mitt. XLIV, 1919, S. 72, Pfuhl a. a. O. I, § 118.

⁷⁴) Bull. corr. hell. XXII, 1898, S. 285, Fig. 5. Pfuhl a. a. O. III, Abb. 93.

⁷⁵) Pfuhl a. a. O. III, Abb. 299.

⁷⁶) Arch. Jahrb. XXII, 1907, S. 87, Abb. 8.

Entwicklung will ich gleich hier die späte Amphora des Exekias im Vatikan anführen (Abb. 4). Nicht als ob die Amphora, wie wir auch sehen werden, keine Veränderung mehr mitgemacht hätte, sondern weil damit die Bahn, in der die Entwicklung gehen mußte, vollkommen sicher festgelegt war. Der in die Länge gezogene Hals mildert beträchtlich das



Abb. 4. (Nach Pfuhl a. a. O. III., Abb. 229.)

gebauchte Volumen. Dadurch erhält die ganze Vase ein gestrecktes Aussehen, das durch die Henkelbildung bedeutend erhöht wird. In der gleichen Weise wie der äußere Henkelteil schräg nach aufwärts, führt der innere Teil in sanft gebogener Linie nach abwärts an den Hals. Während bei der Würzburger Amasisamphora die äußeren Henkelteile noch deutlich in leicht gebogener Linie aufwärtsstreben und ihre Ausladung die der Gefäßwandung wiederholt und in der gleichen schrägen Richtung weiterführt, haben sie bei der Exekiasamphora fast gerade Form angenommen und gehen nicht mehr in der Richtung der Ausladung der Gefäßwandung weiter, sondern mildern die

Bauchung dadurch, daß sie etwas näher an die Halswandung gerückt sind. Bei den beiden unsignierten Amasisamphoren in Berlin und Würzburg setzt der Henkel an der Stelle an den Gefäßkörper an, wo sich der weite Bauchumfang nach oben zu verjüngen beginnt, bei der Exekiasamphora ist dagegen der Ansatz etwas nach oben verschoben.

Diese Merkmale müssen wir auch für die Datierung der übrigen Vasen des schwarzfigurigen Stils im Auge behalten, denn diese für das Auge leicht

bemerkbaren Unterschiede sind ein sicherer Wegweiser in Datierungsfragen. Wichtig dafür ist auch die möglichst genaue zeitliche Bestimmung einzelner Gefäße. Für die vatikanische Exekiasamphora hat Langlotz durch den Hinweis auf das ephesische Säulenrelief richtig einen terminus post quem geschaffen⁷⁷⁾. Die unterste Grenze für ihre Entstehungszeit ist der Beginn der rotfigurigen Malweise um 530 v. Chr. Am sichersten werden wir gehen, wenn wir sie in die Mitte der dreißiger Jahre des 6. Jahrhunderts setzen. Älter ist die unsignierte Würzburger Amphora des Amasis. Die äußersten Grenzen ihrer Entstehungszeit sind nach oben die Mitte des 6. Jahrhunderts, nach unten das Jahr 535. Um 550 fallen die Jugendwerke des Amasis und Exekias. Diesen gegenüber zeigt sowohl die Form wie auch die Malerei der Würzburger Vase bedeutende Fortschritte. Einen ebenso merklichen Abstand zeigt die Form von der ausgebildeten Exekiasamphora im Vatikan. Man wird also gut tun, sie ungefähr in die Mitte des angegebenen Zeitraumes u. zw. in die letzte Zeit der vierziger Jahre zu setzen. Buschor im Text zu Furtw. Reichh. a. a. O. III, S. 225 datiert die Berliner und die Münchner Amphora etwas zu tief. Daß man in der Datierung des Würzburger Gefäßes nicht zu hoch gehen darf, dafür spricht auch der nach vorne gewendete Silen des Dionysosbildes. Dieser erinnert an den Silen eines schwarzfigurigen Innenbildes einer Schale in Paris, der, wie Langlotz richtig gesehen⁷⁸⁾, auf einer ganz frühen rotfigurigen Amphora sein Gegenstück findet. Vom Ionier Amasis wurde wahrscheinlich dieser Typus gebracht, der dann die attischen Maler zur Wiedergabe reizte.

Ein Großteil der in den weiteren Kreis des Amasis gehörigen Gefäße läßt sich nun zeitlich ziemlich genau festsetzen. Bei der Berliner Amphora Nr. 1688 verlaufen die vertikalen Henkelteile nicht mehr so ausladend⁷⁹⁾ wie bei der früheren unsignierten Amasisamphora. (Abb. 2.) Sie nehmen schon mehr den Verlauf einer Geraden an und auch die horizontalen Henkelteile sind merklich nach abwärts geneigt. Die Amphora fällt in die Jahre um 550. Für dieses Alter spricht auch der Helm der Athene ohne Nackenansatz.

Etwas jüngeren Eindruck machen die Pariser Amphoren F. 26 und F. 25⁸⁰⁾. Letztere hat besonders schlanke Körperform, aber die Henkel stehen noch immer ziemlich seitlich ab. Man kann sie ebenso wie die übrigen bei Adamek publizierten Amphoren nicht unter die vierziger Jahre des 6. Jahrhunderts herabrücken. In dieser Zeit ist den attischen Töpfern das Mißverhältnis zwischen dem schlanken Gefäßkörper und den seitlich abstehenden Henkeln, die auf den ganzen Bau störend ein-

⁷⁷⁾ a. a. O. S. 12.

⁷⁸⁾ a. a. O. S. 28.

⁷⁹⁾ L. Adamek, Unsignierte Vasen des Amasis, S. 23, Fig. 2. Langlotz a. a. O. S. 10.

⁸⁰⁾ Vases du Louvre, Pl. 65.

wirkten, deutlich zum Bewußtsein gekommen. In die vierziger Jahre fallen die Bemühungen der Töpfer, über diese Schwierigkeit hinwegzukommen und aus dem Ganzen einen harmonischen Bau zu schaffen. Schritt für Schritt ist es ihnen gelungen, die Lösung dieses Problems zu finden, und das vollkommenste Denkmal dieser Art aus der Blütezeit des schwarzfigurigen Stiles hat uns Exekias hinterlassen (Pfuhl a. a. O. I, § 270).

Beobachten wir nun in dieser Hinsicht die übrigen signierten Amphoren des Amasis und Exekias! Langlotz a. a. O. S. 16 setzt die Poseidonamphora des Amasis richtig nach der Mitte des 6. Jahrhunderts, aber noch vor 530. Betrachten wir nun genau die Form gegenüber den beiden Bostoner Amphoren des gleichen Meisters (Wiener Vorlegebl. 1889, Taf. III, 1 c, 2 d. Hoppin, Handbook of greek black-figured vases, Amasis S. 29, S. 35), so ist sie nicht nur wuchtiger, was den Gefäßkörper anbelangt, sondern hat auch einen kürzeren und breiteren Hals und die inneren Henkelteile sind noch nicht so sehr in der späteren eleganten Form nach abwärts gebogen. Sie fällt ungefähr in dieselbe Zeit wie die Berliner Exekiasamphora (Wiener Vorlegeblätter 1888, Taf. VI, 3). Langlotz (a. a. O. S. 16) irrt sicher, wenn er diese Vase des Exekias in die Mitte des 6. Jahrhunderts hinaufrücken will und sie mit der Pariser Geryoneusamphora zeitlich auf eine Stufe stellt. Nach der eingehenden stilischen Würdigung der Bilder durch Pfuhl a. a. O. I, § 271, der das fortgeschrittene Entwicklungsstadium dieser Vase richtig erkannt hat, kann ich gleich zur Besprechung der Form übergehen. Der Gefäßkörper hat ein bauchiges Volumen, der Hals ist kurz. In dieser Hinsicht kann man diese Vase der Poseidonamphora des Amasis gleichsetzen. Deutlich zeigen weiters die Henkelformen, daß man nicht mehr bis in die Mitte des 6. Jahrhunderts hinaufgehen darf. Sie bringen die emporstrebende Tendenz bereits vollkommen zum Ausdruck. Die inneren Henkelteile beginnen ganz unten am Halsansatz und führen dann längs der Halswandung bis zur echinusförmigen Mündung empor. Der bauchige Gefäßkörper beeinträchtigt wohl sehr diese aufstrebende Art der Henkelführung, die sich Amasis selbst auf seinen sicher späteren Bostoner Amphoren noch nicht angeeignet hat. Bedenkt man neben dem Umstand, daß Exekias diese elegante Henkelführung als erster auf der Berliner Amphora eingeführt hatte, weiters, daß er sich auf einer Kleinmeisterschale rühmt, das Gefäß gut geformt zu haben (Wiener Vorlegebl. 1888, Taf. V, 2), dann begreift man, daß er im attischen Töpfergewerbe eine führende Rolle gespielt haben muß.

Ein weiteres Kriterium, daß diese Vase der Poseidonamphora des Amasis nahe steht, bietet die Helmform der Athene. Von dieser wurde oben bei den „tyrrhenischen Amphoren“ gehandelt. Die Exekiasamphora zeigt den Nackenschirm in demselben Entwicklungsstadium wie die Amasisamphora. Nach den eben auseinandergelegten Gründen müssen aber beide Amphoren gegen 540 angesetzt werden, da sie noch nicht auf der Stilstufe der vatikanischen

Dioskurenvase stehen (Abb. 4). Damit steht auch fest, daß der Wechsel von der alten zur neuen Helmform in das Ende der vierziger Jahre des 6. Jahrhunderts fallen muß.

Ungefähr um 10 Jahre später ist die Londoner Mohrenamphora (Wiener Verlegebl. 1889, Taf. III, 3), die, wie zuletzt Pfuhl (a. a. O. I, § 264, § 273) richtig dargelegt, sicher nicht dem Amasis zuzuschreiben ist, sondern dem Exekias näher steht und eher aus dessen Werkstatt stammt. Dafür soll hier auch ein äußerliches Merkmal angeführt werden. Während bereits auf der Klitiasvase und selbst den „tyrrhenischen Amphoren“ der Daumen gewöhnlich anatomisch richtig gegeben ist, hat Amasis sowohl bei offener wie auch geschlossener Hand in manieristischer Art den steifen, gliedlosen Daumen gezeichnet. Eine einzige Ausnahme dieser Art konnte ich nur bei seiner späten Bostoner Amphora mit der Darstellung des Dreifußraubes feststellen (Österr. Jahrb. X, 1907, Taf. III, IV f.), bei der am Daumen der rechten Hand des Herakles das Mittelglied angegeben ist. Hiedurch erhält auch die Faust eine gewisse Kraft und Lebendigkeit. Bei Exekias dagegen finden wir die richtige Daumenwiedergabe schon auf der frühen Geryoneusvase in Paris (an der linken Hand des Herakles) und auch an allen späteren Werken. Ebenso begegnet sie auf der Londoner Mohrenamphora an beiden Händen des gewappneten Kriegers und der rechten Hand der Amazone. Der Helm der Amazone hat bereits Backenklappen, aber auch nach Form und Henkelbildung ist diese Amphora den beiden Bostoner Amasisvasen schon nahestehend, so daß ihre zeitliche Festsetzung in die dreißiger Jahre des 6. Jahrhunderts gegeben ist.

Wenden wir uns für kurze Zeit den sogenannten affektierten Amphoren zu und versuchen wir es, sie zeitlich einzuordnen⁸¹⁾. Ein gewisser Zug zum Manierismus ist bereits auf der Klitiasvase vorhanden. Im Banne derselben Kunstrichtung steht auch der junge Exekias mit seiner um 550 verfertigten Geryoneusamphora. Am nächsten steht ihr aber Amasis. Nehmen wir seine unsignierte Berliner Amphora, die man nicht unter 550 herabrücken darf, und stellen sie neben die beiden Amphoren, die bei Pfuhl a. a. O. III, Taf. 55 abgebildet sind, so wird der Fortschritt der Entwicklung der Formen bei den affektierten Amphoren vollkommen klar. Während bei der Berliner Amasisamphora die vertikale Henkellinie und die Profillinie der vom Fuß an aufsteigenden Gefäßwandung in einer Richtung verlaufen, die eine leicht geschwungene Kurve wiedergibt, hat die affektierte Amphora bei Pfuhl a. a. O. III, Abb. 224 die jüngere Art der Henkelbildung in der Weise, daß die senkrecht emporstrebenden Henkelteile bereits mit einer bedeutenden Biegung nach abwärts an den Hals zurückführen. In dieser Hinsicht ist sie mit der Würzburger Amasisamphora (Abb. 3) zu vergleichen und damit fällt ihre Entstehungszeit um 540 v. Chr. Es gibt auch affektierte Amphoren,

⁸¹⁾ Vgl. Pfuhl a. a. O. I, § 265. Furtw.-Reichhold a. a. O. III, S. 223.

bei denen das Streben zur Schlankheit im Aufbau noch nicht in diesem Maße durch die Henkelbildung unterstützt wird, bei denen die äußeren Henkelteile noch ziemlich in der Richtung der aufstrebenden Gefäßwandung weiterlaufen, während die horizontalen Henkelteile schon ziemlich nach abwärts gebogen sind. Diese Amphoren haben ebenfalls in der Würzburger Amasisamphora ihr Gegenstück und man wird ihre Entstehung in die letzten Jahre vor 540 ansetzen⁸²). Bei den eiförmigen Halsamphoren kommt dagegen oft ein auffallendes Streben nach Schlankheit sowohl in der langen Halsform als auch in den hoch emporstrebenden Henkelteilen zum Ausdruck⁸³). Die äußersten Ausläufer dieser Gattung fallen wahrscheinlich schon in die frühe Andokideszeit, denn eine Amphora aus Vulci (Pfuhl a. a. O. III, Abb. 223) zeigt auf dem rechten Arm des einen nach rückwärts gewendeten Mannes die bei Andokides gebräuchliche Angabe des Ellbogens mit einem warzenförmigen Ansatz⁸⁴). Die Vermutung Pfuhs, daß diese Gattung auf zugewanderte Klazomenier zurückgehe, hat viel für sich und gewinnt noch mehr an Wahrscheinlichkeit, wenn man bedenkt, daß sich die auf klazomenischen Vasen beliebte starke Wiedergabe der Brust in schwächerer Form auch in diesem Kreise findet⁸⁵). Allerdings findet man sie auch beim Ionier Amasis und in seinem weiteren Kreise⁸⁶).

Nur kurz soll hier noch die östliche Vasenmalerei in den Kreis dieser Betrachtungen gezogen werden. Gleich vorweg will ich betonen, daß man die Ergebnisse, die für Athen gewonnen wurden, nicht ohneweiters für alle übrigen Vasengattungen verallgemeinern darf. So weise ich darauf hin, daß bei der entwickelten, zur Northampton-Amphora gehörigen Gruppe die Henkel nicht die zierlich aufwärtstrebende Form zeigen, sondern ganz die alte Art beibehalten haben; ebenso die „pontischen Vasen“, die außerdem auch bei dem älteren konischen Ringfuß geblieben sind.

Möglich, daß man bei besonderer Berücksichtigung der Gefäßformen und der Stilvergleichung bei den klazomenischen Vasen zu einer bestimmten Datierung gelangt. Daphnä, das gewöhnlich als Anhaltspunkt dient, ist derart umstritten, daß man es kaum mehr für eine genaue Chronologie verwenden kann⁸⁷). Einige auffallende stilistische Merkmale sollen kurz betont werden. Die Pferdekörper der Scherbe mit der Darstellung der wagenbestei-

⁸²) Vases du Louvre Pl. 65, F. 24.

⁸³) Pfuhl a. a. O. III, Abb. 225, Amphoren dieser Form sind in die dreißiger Jahre des 6. Jhd. zu setzen.

⁸⁴) Pfuhl a. a. O. III, Abb. 222, vgl. den rechten Ellbogen des nach rückwärts gewendeten Mannes.

⁸⁵) Pfuhl a. a. O. III, Abb. 222.

⁸⁶) Adamek a. a. O. Taf. I, Wiener Vorlegebl. 1889, Taf. III 2 a, die stark hervortretende Brust des Poseidon; weiters Vases du Louvre Pl. 65, Fig. 26.

⁸⁷) Vgl. A. Rumpf, *Gnomon* I, 1925, S. 336.

genden Frau sind noch langgestreckt und schwächig⁸⁸). Sie erinnern in dieser Hinsicht lebhaft an die schwächtigen Pferdekörper der Klitiasvase. Die Mähne zeigt dieselben Zackenformen, wie wir sie bei den altattischen Pferdekopffamphoren finden. Ein Anhaltspunkt für das hohe Alter ist auch die stark hervortretende Brust eines reitenden Jünglings⁸⁹), die auch bei Frauen auf bauchigen Amphoren vorkommt. So begegnet diese Eigenheit auf einer Tübinger Amphora⁹⁰), die noch wegen ihrer Form und des trichterförmigen Fußes wichtig ist. In dieser Hinsicht möchte ich zum Vergleiche auf die bemalten Hydrien des Troilosfries der Klitiasvase hinweisen, die ebenfalls einen trichterförmigen Fuß haben (Furtw.-Reichh. Taf. 11, 12). Das schlankere Aussehen dieser Gefäße geht auf die Abhängigkeit von Bronzeoriginalen zurück. Sonst ist aber die Ähnlichkeit mit den klazomenischen Hydrien sehr groß. Man findet die gleiche Halsform und in gleicher Weise den Wulst zwischen Fuß und Gefäßkörper. Damit bekommt man, glaube ich, einen nicht zu verachtenden Anhaltspunkt für die Datierung. Die Tübinger Hydria muß der Klitiasvase zeitlich ziemlich nahe stehen⁹¹). Wohl noch den Trichterfuß, aber sonst bereits eine weit schlankere Form haben die ältesten Cäretaner Hydrien. An Stelle des Trichterfußes tritt schließlich die elegantere trompetenartige Form. Vollendet tritt er uns in dieser Weise bei den späten Cäretaner Hydrien entgegen⁹²).

Die wagenbesteigende Frau der erwähnten Scherbe aus Daphnä hat ein purpurfarbiges Mäntelchen über die Schultern geworfen. Die Falten der Vorderseite sind in Zickzacklinien eingeritzt. In gleicher Weise werden wir auch die Bogenlinien der Satteldecke eines reitenden Jünglings auffassen müssen⁹³). Die Zickzacklinien zur Verwendung von Faltenangabe begegnete uns ebenfalls auf einer Satteldecke auf einer anderen Scherbe aus Naukratis⁹⁴). Ebenso zeigen die klazomenischen Sarkophage die gleiche Art der Faltenwiedergabe. Die herabhängenden Gewandzipfel haben die Zickzacklinie zu ausgesprochen manierterter Faltenwiedergabe ausgenützt. Wie man wahrscheinlich die Wiege des übertriebenen Manierismus der schwarzfigurigen

⁸⁸) Ant. Denkm. II, Taf. 21, 1.

⁸⁹) Ant. Denkm. II, Taf. 21, 2.

⁹⁰) Watzinger, Griechische Vasen in Tübingen, Taf. 2, C 9 wo fälschlich C 8 steht.

⁹¹) Die starke Brustangabe darf man sicher nicht, wie Rumpf a. a. O. richtig bemerkt, um die Wende des 7. und 6. Jahrhunderts ansetzen; dafür geben uns die letzten Ausläufer dieser Art, z. B. Amasis und die affektierten Amphoren, einen sicheren Fingerzeig. Um an diese attischen Werke Anschluß zu bekommen, müssen wir die betreffenden klazomenischen Gefäße ins 2. Viertel des 6. Jhd. setzen. Damit führt also die Stilvergleichung zu dem gleichen Resultat wie die Vergleichung der Formen.

⁹²) Für die Datierung der spätesten Cäretaner Hydrien scheint mir Rumpf Gnomon I S. 330 f. den richtigen Hinweis gegeben zu haben.

⁹³) Ant. Denkm. II 21, 2.

⁹⁴) Arch. Jahrb. XI, 1896, S. 268, Fig. 12.

⁹ *Επιτύμβιον*, Heinr. Swoboda dargebracht.

Vasenmalerei in Klazomenä suchen muß, so hat man auch die maniert eckige Faltenwiedergabe in der schwarzfigurigen Vasenmalerei letzten Endes auf Klazomenä zurückzuführen.

Die Zickzack- oder treppenförmige Art der Faltenangabe ist östliches Gut, das in Athen aufgenommen und nach langem Ringen in natürliche Form umgewandelt wurde⁹⁵). So erklärt sich die Gewanddarstellung bei einem Kitharasieler auf einer schwarzfigurigen Vase in Berlin⁹⁶). Der Maler hat am seitlichen Saum des Mantels eine Stufenreihe von oben bis unten gezeichnet, die die Fältelung andeuten soll. Schwierigkeiten machte ihm allerdings die Perspektive. Darüber half er sich hinweg, indem er je eine Linie und einen breiten gemusterten Flächenstreifen abwechselnd malte.

Sonst hat man in Athen die Falten beim Mantelsaum gewöhnlich in sehr einfacher Weise angedeutet. Beim doppelt gelegten Stoff bildete der untere Gewandzipfel am Saum einen Zickzackrand⁹⁷). Gänzlich mißlungen ist der Versuch des Amasis, solche Faltenzickzacklinien am unteren Chitonsaum aneinanderzureihen⁹⁸). Der Ares auf der Kolchosvase in Berlin zeigt den abgetrepten Chitonsaum, während der des Kyknos eine bogenförmige Form aufweist⁹⁹), wie wir sie oben bei der Satteldecke eines Reiters auf einer Scherbe aus Daphnä erwähnt haben. Nur haben wir es hier nicht mehr mit einer strengen bogenförmigen Wiedergabe zu tun, sondern die Entwicklung hat einen Schritt nach vorwärts getan, die Bogen sind größtenteils in die gewellte Form übergegangen, wie wir sie später bei Andokides auf der Schale in Palermo (Arch. Jahrb. IV. 1889 Taf. IV) wiederfinden. Soweit die uns erhaltenen Werke schwarzfiguriger Vasenmaler erkennen lassen, war es wahrscheinlich Exekias, der der natürlichen Faltenwiedergabe am nächsten gekommen und ihr zum Siege verholfen hat (vgl. v. Lücken a. a. O. S. 82 f.). Er hat die bogenförmige Angabe der Falten bei den Chitonen der Münchner signierten Augenschale verwendet¹⁰⁰). Aber während diese Art früher immer flächenhaft wirkte, hat dieser Meister infolge der richtigen Anwendung von Perspektive sie zu räumlicher und damit zu natürlicher Wirkung gebracht. Aber nur eine Seite ist in dieser fortgeschrittenen Art verziert, die andere steckt noch im alten

⁹⁵) Vgl. v. Lücken a. a. O. S. 83. Langlotz a. a. O. S. 14 f. Pfuhl a. a. O. I. § 323.

⁹⁶) Gerhard, Etrusk. und kamp. Vasenbilder, Taf. III, letzter Kitharasieler links.

⁹⁷) Wiener Vorlegebl. 1889, Taf. III, 1a, 1b, 2, 2a, Taf. IV, 3b. Dreifach gelegt ist der Mantel des Dionysos der Kolchosvase, Wiener Vorlegebl. 1889, Taf. I, 2b.

⁹⁸) Adamek a. a. O. Taf. I, Wiener Vorlegebl. 1889, 4 b. Die einfache Faltenabstufung beim Mantel des Jüngling der Würzburger Amasisoinochoe, Wiener Vorlegebl. 1889, Taf. IV, 2 b, die ihre Entstehung dem doppelt gelegten Stoff verdankt, wurde ebenfalls mehrfach aneinandergereiht (vgl. Gerhard, Auserl. Vasenb. II, Taf. 121). Die Anregung zu diesen Wiederholungen gab wohl die im Osten verwendete Zickzacklinie.

⁹⁹) Wiener Vorlegebl. 1889, Taf. I 2 b.

¹⁰⁰) Furtw.-Reichh., Griech. Vasenmal. Taf. 42.

System. Der Chitonrand des toten Kriegers besteht aus einer klein gewellten Zickzacklinie. Am deutlichsten spricht aber der Mantel eines Kriegers. Hier sind die Falten am Saum ganz schematisch im alten Treppenformat angebracht, mit rein flächenhafter Wirkung, ohne geringstes Empfinden für Räumlichkeit und ohne Kenntnis von Perspektive. Bekanntlich hat Frickenhaus diese Schale infolge der roten Firnisfläche ihres Innenbildes für das jüngste Werk des Exekias erklärt¹⁰¹⁾, was Pfuhl jedenfalls zweifelnd als unerweislich hingestellt hat¹⁰²⁾. Den Zweifel halte ich für berechtigt und glaube ihn stützen zu können. Betrachten wir einmal die vatikanische Amphora und lenken wir unsere Blicke zuerst auf die Brettspielszene¹⁰³⁾. Beobachtet man die Wiedergabe der Falten an beiden Mänteln, so erkennt man sofort den Fortschritt, der hier gegenüber den früheren Werken eingetreten ist. An Stelle des früheren zacken- oder bogenförmigen Randes verraten hier die Saumfalten deutliche Kenntnis der Perspektive. Allerdings handelt es sich um ein schwierigeres Problem, als bei den gerade verlaufenden Rändern der Münchner Schale. Die Schwierigkeit, die Exekias nicht überwinden konnte, lag in dem Übergang des am Körper anliegenden Teiles des Mantels zum hängenden Zipfel. Hier griff er zum alten Treppenformat, aber der Fortschritt gegenüber der Münchner Schale besteht darin, daß die geradlinigen Saumfalten durchwegs Sinn für Perspektive verraten und daß Exekias ein schwieriges Problem zur Lösung bringen wollte. Die naive Faltenwiedergabe am Mantel der Münchner Schale weist diesem Werk einen älteren Platz an. Den Fortschritt unserer Amphora lehrt auch das Dioskurenbild. Die Faltenangabe zeigt durchgehends Verständnis für Perspektive. Der Mantel des Tyndareos mit seinen vielen schräg gezogenen Faltenzügen hat gewisse Ähnlichkeit mit der männlichen Figur der Kroisosssäule, die Faltelung des Saumes geht, wie Langlotz richtig bemerkt hat, über diese hinaus. Exekias hat sich mit der richtigen Wiedergabe der Falten große Schwierigkeiten gemacht und ihm gebührt sicher ein Hauptanteil bei der Lösung dieser Frage. Der Manierist Amasis gebraucht in seiner Anfangszeit eine ganz unmögliche Faltenangabe und die Mäntel seiner Figuren läßt er auch in seiner Spätzeit mit Ausnahme der Zipfel faltenlos. Seine reifsten Bostoner Werke, die die Fältelung des Chitons perspektivisch richtig geben, fallen wahrscheinlich schon in den Beginn der zwanziger Jahre des 6. Jhd. Amasis kommt also in der Faltengebung als führende Persönlichkeit nicht in Betracht. Bemerkenswert ist dagegen, daß Exekias schon auf der Berliner Heraklesvase einen äußerst interessanten Versuch macht. Am Mantelzipfel des Akamas (Wieder Vorlegebl. 1888, Taf. VI 3a) merkt man nicht mehr so

¹⁰¹⁾ Arch. Jahrb. XXVII, 1921, S. 76, Anm. 1.

¹⁰²⁾ Pfuhl a. a. O. § 273.

¹⁰³⁾ Furtw.-Reichh., Griech. Vasenmal. Taf. 131, 132, v. Lücken a. a. O. S. 141 bezeichnet die vatikanische Amphora richtig als das späteste Werk des Exekias.

sehr das flächenhafte Treppmuster, sondern man fühlt schon, daß der Maler räumliche Perspektive in die Fältelung bringen wollte und ferner sind hier zum erstenmal die Falten gegeneinander gestellt (vgl. S. 69, Anm. 110). Natürlich läßt sich nicht feststellen, inwiefern Exekias in der Anwendung der räumlichen Perspektive bei der Faltengebung selbständig vorgegangen ist. Die ganze Entwicklung hat sich ja hauptsächlich in der großen Malerei abgespielt, wie anderseits der Miniaturstil die Faltengebung lange gemieden hat. Die Berliner Tontafeln vom Fries eines Grabmals¹⁰⁴), die man der reifen Zeit des Exekias zeitlich gleichsetzen muß¹⁰⁵), führen die Übergangszeit vor Augen, in der die Zickzacklinien und Treppenränder des Saumes zu perspektivisch richtig gegebenen Falten abgeändert wurden. Durch die Berliner Exekiasamphora ist die Übergangszeit zeitlich festgelegt. Sie beginnt um 540.

Die aus beiderseitiger Abtreppung hervorgegangene gegenständige Anordnung der Falten führte zu einer stark manierten Wiedergabe in der Art von Bündeln in Schwalbenschwanzform, die im „Peithinosstil“ ihre stärkste Ausprägung fand. Aus der frühen Zeit nenne ich hier eine Amphora in München¹⁰⁶) und eine schwarzfigurige Hydria in London¹⁰⁷). Andokides hat diese übertriebene auf- und abwogende Staffelung, obwohl er sonst dem Manierismus noch sehr viele Zugeständnisse macht, öfters gemieden und den Faltenaum mehr in horizontaler Linie angeordnet.

Die Leipziger Scherben der unsignierten Andokidesamphora hat Langlotz mit Recht in die Anfangszeit dieses Meisters gerückt¹⁰⁸). Die Kleider sämtlicher Figuren sind faltenlos. Eine Ausnahme machen die Mantelzipfel einer Figur, die deutlich Faltenbildung aufweisen. Die schräg über den Mantel dieser Figur gezogenen Faltengrate erinnern noch an den Mantel des Tyndareos der Exekiasamphora im Vatikan und den des Dionysos einer Londoner Amphora des gleichen Meisters¹⁰⁹). Der Mantel des Dionysos hat außerdem auch dasselbe Punktmuster und, was schwerer ins Gewicht fällt, der Chiton des Dionysos ist ebenso faltenlos, während der Mantel an den beiden Zipfeln deutlich Faltenbildung zeigt, ebenso wie auch die beiden Mantelzipfel bei einer Figur auf der Andokidesamphora Faltenbildung haben. Während Exekias die Fältelung nicht vollkommen gelungen ist, hat es der junge Andokides verstanden, mit Hilfe der Wellenlinie zu einer annähernd perspektivischen Wiedergabe zu gelangen. Das jüngere Alter der Andokidesamphora äußert sich weiters in den bereits gegeneinandergestellten Falten des

¹⁰⁴) Ant. Denkm. II, Taf. 9, 10.

¹⁰⁶) v. Lücken a. a. O. S. 79 und 82. Rumpf, Gnomon I, S. 334.

¹⁰⁸) München 2300 (J. 375). Vgl. eine Bemerkung Pfuhls a. a. O. I. § 444.

¹⁰⁷) Arch. Jahrb. XXI, 1906, Taf. 1.

¹⁰⁸) Arch. Jahrb. XI, 1896, S. 183.

¹⁰⁹) Wiener Vorlegebl. 1888, Taf. VI 2 b.

vorderen Mantelzipfels¹¹⁰), die auch beim Mantelzipfel der weiblichen Figur auf der Bologneser Amphora wiederkehren¹¹¹). Die Vorstufe haben wir am Mantelzipfel des Akamas der Berliner Exekiasamphora erwähnt. Die Wellenlinien sind in der ersten Zeit ziemlich in die Länge gezogen, ebenso wie die Bogenlinien des über die Schulter hinabhängenden Mantelzipfels des Tyndareos der vatikanischen Exekiasamphora und die tiefen Bogenfalten auf den Chitonen der Münchner Schale des Exekias. Wie eng aneinander gedrückt sind dagegen die Wellenlinien am Mantelzipfel des Hermes auf der späten Münchner Andokidesamphora¹¹²). Betrachten wir nun die beidstilige Schale in Palermo, so erinnert die Fältelung der Chitone der schwarzfigurigen Krieger an die gleiche Art des Faltenlaufes am schwarzfigurigen Bild der Bologneser Amphora¹¹³). Dagegen finden die weitgewellten Chitonränder der rotfigurigen Krieger der Palermitaner Schale¹¹⁴), deren Vorläufer wir schon auf der Kolchosvase erwähnt haben, ihr Analogon am unteren Mantelsaum des Jünglings auf dem Ringerbild des Andokides in Berlin¹¹⁵). Diese Gründe, glaube ich, wirken bestimmend für die Palermitaner Schale und rücken diese näher, als Langlotz annahm, zur Anfangsgruppe des Meisters.

Besonderes Interesse wegen ihrer datierenden Kraft verdient auch die ebenerwähnte Berliner Amphora. Bei der Athene und beim Herakles des Dreifußraubbildes verlaufen die Säume in einer Turmzinnenlinie. Langlotz verweist außer späten Beispielen in der Plastik auf einen nicht viel jüngeren Torso aus Thasos¹¹⁶). Diese Art der Faltenzeichnung ist sicher sonderbar und es lassen sich in der Vasenmalerei keine Vorstufen dazu finden. Das Vorbild, glaube ich, muß man in der Plastik suchen, denn es handelt sich hier um eine Eigenheit, die in der Marmortechnik ihre Erklärung findet. Mit Hilfe des Bohrers hat der attische Bildhauer dieselben Falten erzeugt, und wer die Figur des Antenor zeichnen wollte¹¹⁷), müßte bei genauer Übertragung der Falten ebenfalls zur Turmzinnenlinie greifen. Daß Andokides hier einen Mißgriff getan hat, hat er selbst eingesehen und daher in späterer Zeit diese Faltenzeichnung gemieden. Damit gewinnt die Datierung der Jugendwerke des Andokides einen weiteren Anhaltspunkt, denn die Antenorfigur kann man unter die zwanziger Jahre des 6. Jahrhunderts nicht herabdrücken.

Für das hohe Alter der Pariser Amphora spricht außer der Faltenzeichnung der Oberkörper des auf den Stab gestützten Jünglings, bei dem

¹¹⁰) Arch. Jahrb. XI, 1896, 183, Fig. 22 B. Für die spätere Zeit vgl. Langlotz a. a. O. S. 87.

¹¹¹) Pellegrini, Catalogo del vasi greci dipinti delle necropoli Etrusche S. 46. Fig. 27.

¹¹²) Furtw.-Reichh., a. a. O. Taf. 4.

¹¹³) Pellegrini a. a. O. S. 45 Fig. 26.

¹¹⁴) Arch. Jahrb. IV, 1889, Taf. 4.

¹¹⁵) Furtw.-Reichh., a. a. O. Taf. 133.

¹¹⁶) a. a. O. S. 26.

¹¹⁷) Vgl. H. Schrader, Auswahl archaischer Marmorskulpturen Taf. III.

die Arme noch vollkommen in die Fläche gerückt sind. Ebenso mißlungen ist die Wiedergabe der Brust. Die Dreiviertelansicht war Andokides noch fremd, er malte seine Figuren von vorn oder im Profil. Der Jüngling mit dieser Armhaltung erinnert noch sehr an den Jolaos und Herakles der Berliner Exekiasamphora, bei denen die Brust auch von vorn gegeben ist. Diesen gegenüber bedeutet der Herakles des rotfigurigen Bildes der späten Münchner Amphora einen merklichen Fortschritt in räumlicher Auffassung und Wiedergabe der Dreiviertelansicht. Allerdings ist auch dieser Versuch nicht vollkommen gelungen. Besondere Schwierigkeiten machte beim Herakles die Verbindung des rechten Oberarmes mit der Schulter. Wie in einen Rahmen gepreßt erscheinen oft die Figuren des Andokides. Die Oberarme liegen hart am Körper. Viel freier und räumlicher dagegen wirken die Figuren des Menonmalers¹¹⁸⁾. Durch richtige Verkürzung des Oberarmes versteht es dieser Maler, die Figuren aus dem engen Rahmen zu lösen und ihnen mehr Bewegungsfreiheit im Raum zu geben. Dieses Problem scheint ihn besonders gereizt zu haben und diesem Umstande dürfte auch die Adorantenhaltung seiner Gestalten zuzuschreiben sein. Der Menonmaler belastet seine Figuren auf der Vase in Philadelphia mit schweren Mänteln (Pfuhl a. a. O. III. Abb. 318). Die Athene vom Westgiebel des Apollotempels in Delphi ist ebenfalls, wie Wolters richtig bemerkt¹¹⁹⁾, „mit schwerer Gewandung belastet“ und wie hier begegnen die Faltenstaffeln mit den schrägen Saumlinien in derselben Art auf der erwähnten Vase am Chiton der Leto¹²⁰⁾.

Der Menonmaler geht also über Andokides hinaus. Er besitzt mehr perspektivische Kenntnisse und versteht es, den Figuren stärkere Räumlichkeit zu geben. Wir haben es bei seinen Werken nicht mit dem alten Andokides, sondern mit einem jüngeren Meister zu tun.

Als Faltenaumlinie benützt der Meister der Menonvasen mit Vorliebe die eng geschlängelte Wellenlinie, über deren Vorstufen vorher beim jungen Andokides gehandelt wurde. Dieselbe Vorliebe für diese Saumlinie finden wir auch beim schwarzfigurigen Pamphaiosmaler, dessen Bilder man nicht zu hoch hinaufrücken darf. Soweit uns seine Werke erhalten sind, haben wir ihn sicher für jünger zu halten als Nikosthenes. Für das Alter des Nikosthenes spricht eine Londoner Halsamphora mit ziemlich bauchiger

¹¹⁸⁾ Pfuhl a. a. O. III, Abb. 317, 318. Gegenüber Langlotz a. a. O. S. 25 möchte ich besonders auf die verschiedene Wiedergabe des Oberkörpers des Herakles auf der Münchener Vase des Andokides hinweisen. Das schwarzfigurige Heraklesbild wirkt im Gegensatz zum rotfigurigen noch vollkommen flächenhaft. Beide Bilder scheinen mir von verschiedenen Händen zu stammen. Vgl. Buschor. Griech. Vasenmalerei, S. 150, Pfuhl a. a. O. I. § 297.

¹¹⁹⁾ Springer, Die Kunst des Altertums¹²⁾, S. 218.

¹²⁰⁾ Pfuhl a. a. O. III, Abb. 318.

Form¹²¹). Deutlich verraten die Henkel, die trotz ihrer etwas jüngeren Form noch an die der tyrrhenischen Amphoren erinnern, das hohe Alter der Vase. Das Gefäß ist etwas jünger als die ältesten Amphoren des Amasis und Exekias — der horizontale Henkelteil ist schon schwach nach abwärts gebogen — man muß es aber sicher noch in die vierziger Jahre des 6. Jahrhunderts, u. zw. gegen das Ende derselben setzen. Stellen wir neben diese Vase eine andere Halsamphora des gleichen Meisters, die sich in Corneto befindet¹²²) und die trotz ihres fragmentierten Zustandes die Form erkennen läßt, so tritt hier der Fortschritt in der Entwicklung deutlich zu Tage. Der Körper der Cornetaner Amphora ist viel gestreckter und der Hals länger. Vollends bekräftigt wird der schlankere Bau durch die Henkelform. Der innere Henkelteil führt in einer geschwungenen Linie vom unteren Halsansatz bis zur echinusförmigen Mündung empor, während er bei der Londoner Amphora vom Ansatz an, der in der Mitte des Halses erfolgt, nur einen flachen Bogen bildet. Die Cornetaner Nikosthenesamphora steht zeitlich der Berliner Exekiasamphora nahe.

Nach Beurteilung der erhaltenen Werke des Pamphaios kann man ihn nicht allzu hoch hinaufrücken. Er verwendet die Augenschale, die auch Exekias in seiner Spätzeit übernahm, weiters erinnert eine seiner Schalen, was die Form anbelangt¹²³), an die Palermitaner Andokidesschale. Die Wellenlinie, die zur Angabe der Falten dienen, haben nicht mehr die ältere und weite flache Form, sondern sind dicht gedrängt und steil. In der Plastik treten sie in den Giebelfiguren des Siphnierschatzhauses in gleicher Form auf¹²⁴). Für die Datierung ist weiters die Pariser Hydria wichtig¹²⁵). Exekias staffelt auf der Münchner Schale den Chiton gegeneinander auf eine Mittelfalte, ohne jedoch die Verbindung der beiden Staffellungen durchzuführen. Amasis dagegen hat auf der einen Bostoner Amphora mit der Darstellung des Dreifußraubes bei Apollon die Verbindung der beiden gestaffelten Teile in einer Mittelfalte wiedergegeben¹²⁶), während in der anderen Bostoner Amphora deutlich das Übergangsstadium erhalten ist¹²⁷): die Verbindung der Saumstaffelung in einer Mittelfalte am Chiton eines Kriegers ist wohl hergestellt, aber die Mittelfalte selbst nicht als einheitliche Fläche gegeben, sondern in der Art, daß der Saumrand durchlaufend gezeichnet ist, während sie durch zwei vertikale Striche in Felder geteilt wird. In diesen beiden

¹²¹) Hoppin, A Handbook of greek black-figured vases S. 202, Nikosthenes Nr. 17.

¹²²) Hoppin a. a. O. S. 197, Nikosthenes Nr. 14, über Nikosthenes und Pamphaios, vgl. zuletzt Am. Journ. of Arch. XXIX, 1925, S. 47 ff.

¹²³) Hoppin a. a. O. S. 310, Pamphaios Nr. 6.

¹²⁴) Fouilles de Delphes IV Sculpture Pl. XVI, XVII.

¹²⁵) Hoppin a. a. O. S. 305, Pamphaios Nr. 3.

¹²⁶) Österr. Jahresh. X, 1907, Taf. III, IV. Der erhaltene Teil läßt das mit Sicherheit erkennen.

¹²⁷) Wiener Vorlegebl. 1889, Taf. III, 1 b.

vertikalen Strichen auf der Mittelfalte hat man die seitlichen Ränder des Chitons, wie sie bei der Exekiaschale noch selbständig neben einander stehen, zu erkennen. Durch verschiedene Musterung der beiden Hälften der Mittelfalte wird ebenfalls die ursprüngliche Selbständigkeit der beiden Teile hervorgehoben. Dieses Übergangsstadium zeigt auch die Pariser Hydria des Pamphaios. Bei der sitzenden Athene im Schulterfries ist ebenfalls die Mittelfalte des Chitons durch zwei vertikale Striche geteilt, während bei der stehenden Athene am Hauptbilde der Chiton nur mehr einen Teilungsstrich in der Mitte der Hauptfalte zeigt. Dieser hat sich lange erhalten und tritt noch gelegentlich im rotfigurigen Stil auf¹²⁸). Der Maler der schwarzfigurigen Werke des Pamphaios war ein Zeitgenosse des jungen Andokides.

Die Verengung der einzelnen Faltenabstände hat Langlotz mit Recht als Kriterium für die Datierung benützt. Lehrreich ist nun in dieser Hinsicht die späte unsignierte Andokidesamphora in München. Der Chiton der Athene des rotfigurigen Bildes ist mit eng aneinandergereihten vertikalen Faltenlinien überzogen. Nun trat aber die Auflösung der einzelnen Faltenbündel und das gleichmäßige Überziehen der Gewandfläche mit eng nebeneinander gezeichneten Faltenlinien erst nach dem Peithinosstil auf. Hat nun Andokides so lange gelebt? Langlotz gesteht, kein sicheres Merkmal für die zeitliche Einreihung angeben zu können, und sein Hinweis auf die kleinen zungenförmigen Haarsträhne auf der Stirn der Athene, die er mit der gleichen Form bei der Hetäre der Erystheusschale des Euphronios¹²⁹) in Beziehung bringen will, ist auch nicht stichhältig. Denn dieselbe Art der Haarfrisur haben bereits die Frauen auf der schon erwähnten Berliner schwarzfigurigen Tonplatte vom Fries eines Grabmals und auch die Artemis der Menonamphora in Philadelphia (Pfuhl Abb. 318). Allerdings zeigt der Chiton der Hetäre keine Faltengruppen mehr, sondern gleichmäßige Fältelung der gesamten Gewandfläche. Aber es kommen immerhin noch deutlich die früheren Faltenbündel zur Geltung, während der Chiton der Andokides-Athene der älteren Zeit entsprechend nur eine gegenseitige Staffelung enthält. Dieses Merkmal gibt einen sicheren Fingerzeig für das höhere Alter und für die Einreihung in die früheste Zeit des Euthymides, wie sie auch Langlotz in seiner Übersichtstabelle richtig durchgeführt hat¹³⁰).

Vollends Klarheit aber gewinnt man, wenn man die Form der Vase zu Rate zieht. Genaue Zeichnungen von Vasenumrissen werden in Hinkunft mehr als bisher herangezogen werden müssen. Furtwängler hat, wie in vielem, auch hierin bahnbrechend gewirkt. Im Texte zur „griechischen Vasenmalerei“ versäumte er es nie, durch Zeichnung genau die Entwicklung

¹²⁸) Pfuhl a. a. O. III, Abb. 392, vgl. das Mäntelchen des nach links entfliehenden Mädchens.

¹²⁹) Furtw.-Reichh., a. a. O. Taf. 23.

¹³⁰) a. a. O. S. 117.

der Form vor Augen zu führen. Sonderbarerweise hat man diese bei Datierungsfragen nur wenig herangezogen. Wenn man schon davon sprach, so begnügte man sich einfach mit den Worten „schlanker“ oder „plumper“, hat aber viel zu wenig hervorgehoben, daß sämtliche Teile der Vase eine Entwicklung mitmachen, und noch weniger diese Entwicklung verfolgt.

Schon die frühe Andokidesamphora zeigt gegenüber der des Exekias einen Fortschritt¹³¹⁾. Der Hals ist proportionell viel länger und schlanker geworden, die Bauchung hat sich in der Mitte trotz gleicher Stärke beim Fußansatz bedeutend verringert. Die gleiche Tendenz zur Schlankheit macht sich auch bei den Henkeln geltend. Entsprechend der gestreckteren Form laden die Henkel nicht so weit aus und die Henkelöffnung ist daher enger. Es handelt sich hier um Nuancen, die bei geringerem zeitlichem Abstände nur bei genauen Zeichnungen merklich hervortreten, bei größerem zeitlichem Abstände vermögen dagegen auch Abbildungen dem Auge den Unterschied kenntlich werden lassen. Stellt man z. B. die Exekiasamphora im Vatikan (Abb. 4) neben die Madrider Menonamphora (Leroux, *vases grecs et italo-grecs de Madrid*, Pl. V, VI), so macht der Unterschied in der Henkelbildung



Abb. 5. (Nach Phot.)

den größeren zeitlichen Abstand der beiden Gefäße am deutlichsten kennbar. Bei der Exekiasamphora setzen die Henkel unmittelbar oberhalb des weitesten Umfanges an und führen anfangs in schräger Richtung nach außen, um bald in die weite Krümmung überzugehen. Bei der Menonamphora sind die aufwärtsstrebenden Henkelteile nicht in schräge Richtung gestellt, sondern sie stehen ziemlich vertikal und bilden fast eine Parallele zur Gefäßmittellinie. Der Henkelbogen ist daher viel enger als bei Exekias.

¹³¹⁾ Furtw.-Reichh. III, a. a. O S. 73, Abb. 36.

Ein Blick auf Tafel 1 bei Langlotz „Griechische Vasenbilder“ lehrt den Fortschritt der Euthymidesamphora gegenüber der des jungen Andokides. Er äußert sich nicht nur darin, daß die Form bei Euthymides gestreckter ist, sondern auch, daß die Henkel eine Veränderung mitgemacht haben. Haben wir bei der Würzburger Amasisamphora eine leichte Schwingung



Abb. 6. (Nach Phot.)

der äußeren Henkelteile nach außen festgestellt, so müssen wir bei der Euthymidesamphora auf die Schwingung im entgegengesetzten Sinne aufmerksam machen. In dieser Richtung bewegt sich die Entwicklung der Amphoren weiter und als ausgebildetes Beispiel dieser Art führe ich hier die Phintiasamphora in Corneto und die Kroisosamphora an¹³²⁾. Die Schwingung der vertikalen Henkelteile nach innen verleiht der ganzen Vase ein viel emporstrebenderes und leichteres Ansehen.

Damit kann nun auch die unsignierte Andokidesamphora in München (Abb. 5) endgültig und sicher eingereiht werden, denn ihre Henkel nehmen noch nicht die elegant geschwungenen Formen der erwähnten Phintias-

amphora an, und stehen auch denen der Euthymidesamphora (Abb. 6) nach. In dieser Hinsicht gewinnen wir abermals ein wichtiges Kriterium für eine genauere Chronologie, das auch für die Koexistenz des schwarz- und rotfigurigen Stils von Bedeutung ist¹³³⁾. Mit Beginn der Schaffens-

¹³²⁾ Furtwängler-Reichh. a. a. O. II, S. 167, Abb. 55, S. 171, Abb. 56, S. 276, Abb. 97, S. 282, Abb. 100.

¹³³⁾ Vgl. z. B. eine späte schwarzfigurige Amphora in Madrid Leroux a. a. O. Pl. VII, VIII, deren Henkel bereits jüngere Form als die der Menonvase haben. Außerdem beweisen hier die Chitonfalten der Amazonen, daß die Amphora nicht über die Leagroszeit hinaufgerückt werden darf.

zeit des Euthymides muß die neue Henkelbildung, die die schlanke Form besonders betont, in Gebrauch gekommen sein, jedenfalls, noch zu einer Zeit, als die Gewandfalten in mehreren Bündeln streng maniert angeordnet wurden¹³⁴). Somit können wir die Münchner Vase des Andokides um 510 ansetzen.

Wie ist nun in dieser verhältnismäßig frühen Zeit das gleichmäßige Überziehen des Gewandes mit Falten, wie es beim Chiton der Athene der Andokidesamphora in München (Abb. 5) entgegentritt, zu erklären? Nach einer begründeten Vermutung Zahns, die Anklänge gefunden hat, ist Andokides ein Ionier¹³⁵). Nun ist aber gerade diese Art von eng gezogenen Faltenlinien in Ionien sehr verbreitet, so daß man in dieser Manier eine weitere Stütze für die ionische Abstammung des Andokides sehen kann¹³⁶.)

Wie ich deutlich dargelegt zu haben hoffe, wird die im Laufe der Jahre sich immer mehr geltend machende Schlankheit der Gefäßformen besonders durch entsprechende Henkelbildung harmonisch verstärkt. Die einzelnen Phasen dieser Entwicklung geben aber einen wertvollen Anhaltspunkt für die Chronologie. Mehr als bisher müssen also in Zukunft bei Datierungsfragen neben der Malerei auch die Gefäßformen und deren einzelne Teile beobachtet werden.

¹³⁴) Vgl. z. B. eine Amphora des jungen Kleophrades Furtwängler-Reichh. a. a. O. III, S. 75, Abb. 39.

¹³⁵) Athen. Mitt. XXIII, 1898, S. 72, v. Lücken a. a. O. S. 85, Langlotz a. a. O. S. 27.

¹³⁶) Vgl. eine Bronzefigur aus Ephesos, Excavations at Ephesos Pl. XIV. Weiters das Weihgeschenk des Cheramyes Brunn-Bruckmann, Taf. 56. Aus späterer Zeit das Nymphenrelief aus Thasos Brunn-Bruckmann Taf. 61. Vgl. auch v. Lücken a. a. O. 63.