

10

GRIECHISCHE THONGEFÄSSE
IN STATUETTEN- UND BÜSTENFORM.

FÜNFUNDREISSIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFEST

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

GEORG TREU.

NEBST ZWEI TAFELN IN LICHTDRUCK.

BERLIN 1875.

GEDRUCKT AUF KOSTEN DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT.

IN COMMISSION BEI W. HERTZ (BESSERSCHE BUCHHANDLUNG).

GRIECHISCHE THONGEFÄSSE
IN STATUETTEN- UND BÜSTENFORM.

FÜNFUNDREISSIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFEST

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

GEORG TREU.

NEBST ZWEI TAFELN IN LICHTDRUCK.

BERLIN 1875.

GEDRUCKT AUF KOSTEN DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT.

IN COMMISSION BEI W. HERTZ (BESSERSCHIE BUCHHANDLUNG).

Von den neun polychromen griechischen Thongefässen, deren Abbildungen in Lichtdruck diesen Blättern beigegeben sind, stammen sieben aus neueren Erwerbungen des Königlichen Antiquariums (Taf. I 2, 4 und 6, II 1—6); zwei rühren aus anderen Museen her: die Sphinx auf Taf. I 5, deren Abbildung der gütigen Vermittelung des Herrn Professor Conze verdankt wird, aus der Sammlung des Grafen Lanckoronski in Wien, das Köpfchen auf Taf. I 1 und 3 aus dem Museum des Louvre. Für die Beschaffung von Photographieen nach diesem Stücke bin ich der altbewährten Gefälligkeit eines reisenden Freundes verpflichtet, dem Herr Héron de Villefosse in Paris die Schätze der ihm im Louvre anvertrauten Sammlungen für die Zwecke dieser und anderer Arbeiten mit einer zuvorkommenden Bereitwilligkeit zur Verfügung gestellt hat, für die ihm öffentlich den Dank auszusprechen mir ein lebhaftes Bedürfniss ist.

Alle diese Gefässe haben die Eigenthümlichkeit mit einander gemein, dass ihr Körper aus Köpfen und Büsten, ganzen Gestalten und Gruppen gebildet wird, die in ihren bald zu völliger plastischer Rundung heraus gearbeiteten Formen, bald mehr hautreliefartigen Anordnung seltsam genug mit der Bestimmung contrastieren, welche die übrigens durchgängig ziemlich äusserliche und unorganische Verbindung der Figuren mit Mündung und Henkel einer Vase andeutet.

Gefässe ähnlicher Zusammensetzung hat die griechische Kunst zu allen Zeiten hervorgebracht; die hier ausgewählten Exemplare jedoch bilden keine historische Reihe, sondern gehören einer eng geschlossenen Classe von Vasen an, die durch genaue Uebereinstimmung ihrer technischen und aesthetischen Eigenthümlichkeiten, den engen Kreis der Darstellungen, mit denen sie geschmückt zu sein pflegen, endlich durch die geringe Anzahl von Gefässformen, welche sie verwenden, sich als Erzeugnisse einer und derselben Epoche, ja sehr wahrscheinlich desselben Fabrikortes zu erkennen geben.

Diese Sätze zu erweisen und eine eingehende Charakteristik dieser Vasengattung an der Hand einer Uebersicht aller mir bekannt gewordenen Exemplare derselben zu geben, waren diese Blätter ursprünglich bestimmt. Dieser Plan musste jedoch aufgegeben werden, nicht nur weil für die Vervollständigung des beabsichtigten Verzeichnisses freundlichst von London aus zugesagte Hilfe ihr Werk noch nicht hat vollenden können, sondern hauptsächlich auch, weil sich im Verlauf der Untersuchung leider zu spät zeigte, dass die Erfüllung dieser umfassenderen Aufgabe die meiner Arbeit an diesem Orte ge-

steekten Grenzen weit überschreiten würde. Unter diesen Umständen mussten sich denn diese Blätter auf eine rasch hingeworfene Besprechung der hier mitgetheilten Gefässe nach ihren technischen und künstlerischen Eigenthümlichkeiten, die Deutung ihres figürlichen Schmuckes und eine Erörterung ihres Verhältnisses zu früheren Bildungen ähnlicher Art beschränken.

Wir beginnen mit Darstellungen aus dem aphrodisischen Kreise, lassen dann die des bacchischen folgen und schliessen mit einer Gestalt aus dem Gebiete des Genre.

Freilich kann gleich bei den beiden Gefässen, die wir voranstellen, die Deutung auf Aphrodite zweifelhaft erscheinen: es sind das eine pariser Vase unbekanntes Fundortes, welche auf Taf. I 1 und 3 abgebildet ist (Höhe 0,155 M.) und die berliner Lekythos auf Taf. I 4 und 6, welche bei Pagai in der Megaris gefunden sein soll (Höhe 0,135 M.). Es kann zweifelhaft erscheinen, ob die Büstchen an diesen Vasen wirklich Aphrodite darstellen, da doch die weiblichen Köpfe bald strengen, bald freien Stiles an Gefässen ähnlicher Composition aus früheren und späteren Epochen, welche in allen grösseren Museen zu Dutzenden vorkommen, die einen durch Ephreukränze, die anderen durch ihre häufige Gruppierung mit Satyr- und Silenköpfen, deutlich genug zeigen, dass sie Mänaden vorstellen sollen¹⁾. Es lässt sich dagegen nicht einwenden, dass jene Vasen durchgängig Weingefässe seien, für die ein Mänadenkopf einen passenden Schmuck abgebe; denn es kommen auch vereinzelt Beispiele vor, in denen eine Lekythosmündung auf dem Scheitel einer solchen Bacchantin mit Ephreukranz sitzt (Levezow: *Gall. d. Vas.* No. 750 u. 759). Selbst der feierliche Schmuck einer hohen Stephane scheint für jene älteren Stilarten, die in ihrer Charakteristik ziemlich sorglos verfahren, eine entscheidende Instanz gegen die Deutung auf eine Mänade nicht abzugeben, wenigstens zeigt die berliner Vase bei Levezow No. 750 den Ephreukranz neben einer solchen Stephane. Der künstlerische Sprachgebrauch derjenigen Vasenklasse aber, welche uns hier beschäftigt, ist nicht

¹⁾ Die gewöhnlichste Gestalt dieser Gefässe geben die Formentafeln der Vasenkataloge, z. B. Levezow *K. Mus. z. Berlin, Gall. d. Vasen* Taf. 9 No. 179; O. Jahn: *Vasens. K. Ludwigs* Taf. 2, No. 67; Heydemann *Vasensamml. z. Neapel* Taf. 3, No. 185; *Catal. of the Vases in the Brit. Mus.* No. CLXXIX u. CLXXX. L. Müller *Musée Thorvaldsen* Sect. II Form 49. — Ephreukranz: Levezow No. 750, 754, 755, 757, 759, Vaseninventar des berliner Mus. 2241, 2446; O. Jahn No. 864, 867. Heydemann *S. Angelo* No. 90, *Racc. Cum.* No. 115; Meester de Ravestyn *Musée de Ravestyn* S. 256 No. 273. Kränze anderer Art, die bald als Myrthen- (O. Jahn No. 863), bald als Lorbeerkränze (Heydemann *S. Ang.* No. 86. 92. *Racc. Cum.* No. 113) bezeichnet werden, finden sich auch an berliner Vasen (Levezow No. 155, 741, 752); sie sind aber in ihrer Charakteristik zu unbestimmt, als dass sie zum Ausgangspunkt einer Deutung gemacht werden dürften. — Gruppierung mit Satyr- und Silenköpfen: Gargino *Raccolta de Mon. del Mus. Borb.*, in d. 1. Ausg. Taf. 87 u. 88, in späteren IV Taf. 13 u. 14; *Vases of the Br. Mus.* Form. CCXXXI No. 1476; Heydemann *Mus. Naz.* No. 2994, *S. Angelo* No. 57. 82, 96; Meester de Ravestyn I S. 258 N. 275; Levezow No. 744 und 761.

nur darin strenger, dass er ziemlich consequent seine bacchischen Gegenstände an Weinkännchen, aphrodisische an Salbfläschchen anbringt, sondern auch in seiner Charakteristik viel zu sorgfältig und feinsinnig, als dass man um jener Analogie willen auch bei unseren Gefässen an eine Mänade denken dürfte. Vielmehr wird für diese die Uebereinstimmung mit sicheren Aphroditedarstellungen desselben Vasenstils, dem auch sie angehören, entscheidend sein. So die Aehnlichkeit zwischen dem pariser Köpfchen und dem der Aphrodite Anadyomene bei Stephani *Compte-rendu de la commiss. arch.* p. 1870/71 Taf. I, 3—4 = *Arch. Ztg.* 1875 Taf. 7, und zwischen unsrer Vase aus Megara und einer Anadyomene aus Kyrene (*Arch. Ztg.* 1875 Taf. 6), wo beide Male dieselbe reich mit Rosetten verzierte hohe Stephane und eine ganz ähnliche Ausschmückung von Hals und Schultern wiederkehrt. Die Erinnerung an die Anadyomenen aus Kertsch (Stephani *C.-R.* 1870/71 Taf. I, 5) und Megara (Otto Jahn *Ber. d. sächs. Ges., phil.-hist. Cl.* 1853 Taf. 1 und 2 = Goettling: *opuscula academica*, Tafeln zu S. 316), mag wenigstens die mehrfache Verwendung von Aphroditetypen für Oelfläschchen innerhalb unserer Vasenklasse darthun, welche die Deutung auf diese Göttin stets wahrscheinlicher machen werden, als die auf eine Mänade oder eine beliebige schöne Frau des täglichen Lebens. Ist es doch auch sonst auf dem ganzen Gebiet weiblicher Toilette weitverbreiteter und für antike Empfindung fast selbstverständlicher Brauch, Putzgerät mit dem Bilde der Schönheitsgöttin zu schmücken.

Auch unsre beiden Gefässe sind Oelfläschchen gewesen. Bei der megarensen Vase hat sich die schöne schlanke Lekythosform des Ausgusses noch erhalten und auch eine kleine Ergänzung am Henkel stört den ursprünglichen Eindruck in keiner Weise. Dagegen scheint die ursprüngliche Gestalt des pariser Gefässes durch eine ungeschickte Restauration unkenntlich gemacht. Nachrichten darüber, die auf eine Untersuchung des Originals zurückgingen, fehlen freilich; aber ein plumper Henkel wie ihm das Profilbild des Gefässes zeigt ist in dieser Vasenklasse völlig unerhört, und so darf man wol die Indicien der Photographie, welche für Henkel und Rückseite ein stumpferes Schwarz aufweist, als an der Mündung des Gefässes sichtbar wird, zu dem Schluss benutzen, dass hier eine schlechte Ergänzung alles verdorben hat; die Grenze derselben glaube ich am unteren Theil der Mündung noch zu erkennen. Wie Hals und Henkel der Lekythos ursprünglich ausgesehen haben, mag ein Vergleich mit Taf. I 4 und I 5 lehren.

Auch der Fuss dieses Gefässes zeigt einige auffallende Eigenthümlichkeiten; oder vielmehr, der kreisrunde, niedrige, unterhalb des Schulteransatzes etwas eingezogene Rand, mit dem das Gefäss jetzt nach unten abschliesst, scheint schon durch seine winzigen Dimensionen und durch sein völlig ungegliedertes Profil zu verrathen, dass wir in ihm nicht mehr die ursprüngliche Basis der Vase vor uns sehen. Wenn er also nicht restauriert ist, was sich nach der Photographie nicht entscheiden lässt, so wird man annehmen müssen, dass jener Rand in einem Fuss von anderem Material, etwa von Holz eingepasst

war, wie das z. B. bei dem Geräss auf Taf. II 2, wo zu diesem Zweck ein Zapfen unter dem linken Fusse stehen geblieben ist, sicher der Fall war. Die Annahme dagegen, dass unser Gefässchen ursprünglich gleichsam den Deckel einer grösseren Prunkvase gebildet habe, ist nach den bescheidenen Gewohnheiten dieser Stilart und den geringen Dimensionen die sie einzuhalten pflegt sehr unwahrscheinlich. Die ursprüngliche Form des Fusses wird man sich daher wol nach der Analogie von I, 4 und 6 denken dürfen.

Mündung, Hals, Henkel und Rückseite der Lekythos waren, wie die Replik aus Pagai zeigt, mit schwarzem Vasenfirniss bedeckt, die Büste an der Vorderseite dagegen bunt bemalt. Erhalten sollen sein, ausser den Resten der weissen Untermalung, Spuren von Roth an dem hohen Kopfschmuck und von Blau in den Augen und am hinten herabhängenden Schleier. Auch hier hilft uns das noch in seinem vollen Farbenschmuck prangende berliner Exemplar die pariser Vase ergänzen. Bei diesem ist die leuchtend rothe Stephane mit einem goldenen Perlstab gesäumt und mit fünf vergoldeten Rosetten verziert. Vergoldet sind auch die Rosetten an Ohrläppchen und Schultern und das Halsband das aus aufgesetzten Kügelchen besteht. Ein ähnliches Kügelchen sitzt inmitten jeder Rosette. Gesicht, Hals und Brustansatz sind mit einer leichten Fleischfarbe bemalt, die auch in der Gegend der Wangen keinerlei Abtönung zeigt; dagegen hat der Maler die Lippen durch dasselbe intensive Roth hervorgehoben, das die Stephane schmückt. Die Haare, welche in zwei langen ziemlich schematisch gebildeten Locken zu beiden Seiten des Gesichtes bis auf die Schultern herabhängen, die Augenbrauen, der Rand des oberen Augelides und der Augenstern selbst sind rothbraun; die Pupille scheint mit einer leise eingeritzten Linie umzogen und war ursprünglich vielleicht durch einen dunkleren Farbenton markiert. Eine Andeutung der einzelnen Wimpern ist nicht versucht. Die Hohlkehle der runden Basis ist ringsum weiss gefärbt. Aehnlich wird das pariser Gefäss bemalt gewesen sein. Auch hier waren sicher nicht nur die Knöpfchen am Rande, sondern auch die sieben Rosetten, deren Ansatzspuren man noch auf der rothen Stephane sieht, vergoldet, ferner die Ohrbommeln und die vier Rosetten zu beiden Seiten des Halses; denn dass den zwei erhaltenen zwei andere auf der gegenüberliegenden Seite entsprachen ist nach der strengen Symmetrie, nach welcher dieser goldene Flitterschmuck über dergleichen Gefässe vertheilt zu werden pflegt, völlig sicher (vgl. darüber die *Arch. Ztg.* für 1875 S. 41). Das Abspringen der Rosetten erklärt sich leicht dadurch, dass sie in besonderen Formen gepresst und nachträglich aufgesetzt wurden. Nachträglich angesetzt sind auch die schneckenförmigen Lockenspitzen im Haare (vgl. *Arch. Ztg.* 1875 Taf. 6 und 7, C. R. 1870/71 Taf. I, 1—4), das sicher blond war, da Vergoldung wegen der Nachbarschaft der goldenen Rosetten anzunehmen unmöglich ist, schwarze Haare aber in dieser ganzen Vasenklasse nur bei dem Satyr Taf. II, 1 und 3 vorkommen.

Dass die Augen blau waren, beweisen die erhaltenen Farbenspuren. Den Fleischton werden wir uns beim pariser Gefäss etwas zarter denken dürfen als bei dem berliner,

wenn wir anders auf die Farben aus den Formen schliessen dürfen, die eine viel feinere Durchmodellierung und einen strengeren und edleren Charakter zeigen, wie das namentlich in der Profilansicht fühlbar wird. Ueberhaupt fällt ein Vergleich zwischen beiden Gefässen schon wegen der besseren Verhältnisse aller Theile und besonders der Gefässmündung zur Büste entschieden zu Gunsten der pariser Vase aus, während dem Vorfertiger des berliner Gefässes die Vasenmündung zu gross und das Köpfchen zu schmal gerathen ist, namentlich in den Schultern, deren engbrüstige Ansätze bei beiden Gefässen in sehr unschöner Weise gebildet sind.

Dieser etwas verkümmerte Brust- und Schulteransatz ist offenbar ein Erbe aus der befangeneren Weise jener älteren Kannen und Becher in Form von Frauenköpfen, von denen wir bereits einige Beispiele anzuführen Gelegenheit hatten (S. 4), und aus welchen ja bereits hervorgegangen ist, dass diese Art der Ausschmückung von Gefässen nicht erst eine Erfindung der Zeit und der Vasengattung ist, welcher unsere Lekythen angehören. Das berliner Museum besitzt eine ganze Reihe von dergleichen Gefässen älteren Stiles, die uns in einer förmlichen Stufenleiter von Typen durch das ganze fünfte Jahrhundert bis an und über die Schwelle des vierten geleiten.

An einer solchen Reihe die Wandelung der Formen und der Technik zu studieren ist auch für die Erkenntniss der Eigenthümlichkeit unserer Vasenklasse nicht ohne Gewinn, da wir dabei die Neuerungen kennen lernen, welche sie mit überlieferten Motiven vornahm.

Sie hat ihre Kopfvasen nicht nur kleiner, zierlicher und eleganter gebildet, sondern auch sonst in Formen und Farben ganz wesentlich geneuert. So ist bei jenen älteren Gefässen überall der Fuss der Vase und der Hals der Büste noch eins, wie auch noch bei dem Satyrkopf auf Taf. II, 1 und 3. Erst bei Gefässen unserer Stilgattung ist der Versuch gemacht, dem Halse seine natürlichen Formen zu geben, Brust- und Schulteransatz zu markieren und den Vasenfuss tektonisch zu gliedern. Dies scheint die schüchternere Weise zu erklären, in der diese Theile an unseren Lekythen gebildet sind. Von dieser mag man zu kühneren Versuchen mit Halbfiguren und Büsten fortgeschritten sein, wie wir sie bei jenen auf S. 5 aufgeführten Anadyomenen vor uns sehen, die endlich einen kräftigeren und schöneren Abschluss finden lehrten. Ein Vergleich jener älteren anspruchslosen Gefässe mit Schöpfungen der letzteren Art, vor Allem mit der schönen Anadyomene aus Kyrene (*Arch. Ztg.* 1875 Taf. 6) mag zugleich zeigen, welcher weite Weg der Entwicklung hier durchschritten ist; wie der Process der Emancipation von der tektonischen Gebundenheit durch die Gefässform schon in jenen älteren Vasen im einzelnen damit beginnt, dass an die Stelle einer ganz schematischen Andeutung der Haare durch Reihen von kleinen Halbkügelchen natürlich gewelltes Haar gesetzt wird, dann der Kopf durch eine hohe Stephane von den rundlichen Formen des Gefässbauches sich loslöst, endlich der Hals und ein Stück Schulter hinzugefügt wird, bis die nun ungebundener

fortschreitende Entwicklung in unserer späteren Vasenklasse zu ganz freien, echt plastischen Gebilden führt, bei denen die Gefässmündung nur noch ein conventionelles Anhängsel ist, das eben so gut fehlen könnte, ohne dass man irgend etwas vermissen würde.

Schroffer vollzieht sich dieser Process der Loslösung in dem Farbenschmuck dieser Köpfe. Auch jene ältere Stilgattung zwar hatte sich nicht mit dem Roth des Thongrundes und dem schwarzen Vasenfirniss begnügt. Doch wird der erstere noch durchgängig als Grundfarbe des Gesichtes verwandt, und nur Lippen, Nasenlöcher und Haare mit einer eigenen leuchtend rothen Farbe bemalt, der Augapfel weiss gefärbt und mit Vasenfirniss umrandert, mit dem auch die Pupille angegeben wird; gewöhnlich wird dann auch noch ein weisser schmaler Kranz um den Kopf gemalt. Mit den bescheidenen Traditionen dieser Polychromie bricht unsere Vasenklasse vollständig, indem sie eine Untermalung von weissem Pfeifenthon zur Grundlage für die Farbestimmung an den figürlichen Theilen ihrer Gefässe macht und den schwarzen Firniss ganz auf die wenigen noch übrigen Vasenrudimente zurückdrängt. Dadurch ist die Kluft zwischen beiden Elementen dieser hybriden Compositionen noch erweitert, und je unscheinbarer die eigentlichen Gefässtheile erscheinen, desto mehr beginnt für den plastischen Schmuck der Vorderseite jene Epoche reicher und lichter, durch Vergoldung gehobener Polychromie, welche für die gesammte Vasentechnik im vierten Jahrhundert anbricht, in deren Entwicklung sich also auch unsere Gefässe ganz ungezwungen einordnen lassen.

Doch wird über diesen Zusammenhang mit gleichzeitigen Erscheinungen und über die Frage nach der Datierung unserer Gefässe wol besser bei einer Besprechung dieser ganzen Classe von Vasen gehandelt. Hier will ich nur noch bemerken, dass unter den beiden eben beschriebenen Gefässen das pariser (Taf. I, 1 und 3) mir insofern etwas zu einer genaueren Fixierung der Epoche unserer Vasentechnik beitragen zu können scheint, als es durch seine, mir wenigstens sehr auffallende Aehnlichkeit mit den Köpfen, welche auf die knidische Aphrodite des Praxiteles zurückgeführt werden — man sehe nur die Form von Stirn, Augen und Mund und achte auf das Verhältniss derselben zu den besonders vollen Wangen — uns nöthigt, wenigstens bis in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts herabzugehen. Denn damals frühestens kann doch jener Typus erst im Kunsthandwerk die kanonische Geltung erlangt haben, welche er, nach den uns erhaltenen Terracotten zu urtheilen, allmählig wirklich erlangt hat.

Die Lekythos mit der Sphinx aus der Lanekoronskischen Sammlung, auf Taf. I 5, ist, wie mich der Händler, von dem sie der jetzige Besitzer erstanden hat, ausdrücklich versichert, in Korinth gefunden (nicht in Tanagra, wie eine andere Version lautet). Sie ist nach dem beigefügten Maassstab c. 0,15 M. hoch. Von dem Farbenschmucke, der offenbar auch hier nicht gefehlt hat, soll nichts mehr übrig sein, als die weisse Untermalung und der schwarze Vasenfirniss an Mündung und Henkel des Gefässes. Es mag also auch hier versucht werden, durch eine besser erhaltene Wiederholung eine annähernde

Vorstellung von den verlorenen Farben zu gewinnen, was, da die Gefässe unseres Stiles sich auch in der Weise ihrer Polychromie sehr ähnlich zu sein pflegen, bis zu einem gewissen Grade möglich sein wird.

Eine schöne Lekythos in Sphinxgestalt, deren Formen in allem wesentlichen mit unserem Gefäss übereinstimmen, ist nämlich im Jahre 1869 auf Taman gefunden und von Stephani im *Compte-rendu de la comm. arch.* p. 1870/71 Taf. I, 1 und 2 veröffentlicht worden. Hier ist der Leib der Sphinx bis auf die vergoldete Schwanzspitze weiss gemalt, das Detail der Flügel mit Hell- und Dunkelblau gegeben, Brust und Gesicht aber mit einem leise röthlichen Fleischton von ungemeiner Zartheit und feinsten Nuancierung in dem Roth der Wangen coloriert. Roth sind auch die Lippen, die Augen blau; Haar, Perlschnüre und die Rosetten auf der purpurnen Stephane vergoldet. Auf den Feldern zwischen den Füßen der Sphinx weisses Ranken- und Palmettenornament auf blassrothem Grunde; die Basis oben blau, an den Seitenflächen blassroth (s. Stephani a. a. O. S. 8 ff.).

Von dieser Farbenvertheilung werden die hauptsächlichsten Züge auch für unsere Sphinx gelten: so das Weiss des Körpers, die Fleischfarbe von Brust und Gesicht; nach der constanten Praxis dieser Gefässe (vgl. S. 6) auch das prächtige Roth der Stephane und die Vergoldung der Rosetten; endlich vielleicht auch das Blau des Gefieders. Anderes werden wir uns bescheidener zu denken haben, wie denn überhaupt unser Gefäss nicht nur kleiner ist (um etwa 6 Centim.), sondern sich auch in der Ausführung des Einzelnen wol nicht entfernt mit jenem petersburger Prachtstück messen kann, in dem wir das gesammte künstlerische Können dieser Kunstgattung auf seinem höchsten Gipfel erblicken.

Dennoch setzt eine Vergleichung beider Stücke ausser allen Zweifel, dass sie auf ein gemeinsames Muster zurückgehn. Die kleinen Abweichungen unseres korinthischen Gefässes vom bosporanischen: das Zurücksetzen des rechten Vorderbeines der Sphinx, die stufenförmige Gliederung der Basis und ihre Verzierung mit Rosetten, kommen der in die Augen springenden Uebereinstimmung in Aufbau, Formen und Technik gegenüber gar nicht in Betracht. Ich weise auf diese auffallende Uebereinstimmung ausdrücklich hin, weil sie mir trotz der Verschiedenheit der Fundstätten auf einen gemeinsamen Fabrikort, oder doch auf eine Abstammung aus genau derselben industriellen Tradition hinzuweisen scheint.

Vergleichen wir dagegen eine verwandte Darstellung aus älterer Epoche. In den von Simmaco Doria 1872 bei S. Maria di Capua aufgedeckten Gräbern fand sich unter anderem auch ein Gefäss in Form einer Sphinx, über das Helbig im *Bull. dell' Inst.* 1872 S. 42 No. 3 berichtet hat. Dasselbe ist später aus dem Besitz des Herrn Alessandro Castellani in das British Museum übergegangen und dort in einer Sammlung von Photographieen vervielfältigt worden, welche den Titel führt: *The Castellani Collection, photo-*

graphed by S. Thompson from a selection made by C. T. Newton (London 1873, fo.)²⁾. Diese londoner Sphinx hat ziemlich die Grösse der petersburger und kauert in derselben Weise wie diese auf den Hinterbeinen, eine Gefässmündung auf ihrem Rücken tragend. Diese letztere hat aber nicht die Lekythosform unserer Vasen (die Bezeichnung als *alabastron* bei Helbig beruht auf einem Irrthum), sondern sieht eher dem breiten Ende eines Rhyton ähnlich, mit dem sich das ganze Gefäss um so besser vergleichen lässt, als auch Helbig bemerkt: *tra le gambe dinanzi è praticata una bocca destinata a fare scorrere il liquore contenuto nel vaso*. Wir haben hier also eine Art Rhytonbildung, für die sich auch in unserer Vasenclasse wenigstens ein Beispiel findet: das Gefäss mit dem stehenden Dionysosjüngling aus Taman (*Antiq. du Bosph. Cimm.* Taf. 70, 7. 8. Stephani: *Vasens. d. Erem.* No. 2227 und Taf. 6 No. 269). Neben diesem am Boden findet sich ein durchbohrtes Panthermaul, dessen Oeffnung mit der weiten Gefässmündung, welche das Haupt des Gottes überragt, in Verbindung steht. Giebt es also auch für diese absonderliche Gefässform eine Analogie in unserer Epoche, so widerspricht andererseits die Ausschmückung der Vasenmündung und der ebenfalls schwarzgefirnissten Flächen zwischen den Beinen der Sphinx mit den gewohnten roth ausgesparten Figürchen der gemässigt strengen Vasenmalerei durchaus den Gewohnheiten unserer Gefässe, die dieser bescheidenen Technik höchstens einmal den Palmettenschmuck für die Rückseiten ihrer Vasen überlassen. Die Gestalt der Sphinx selbst an dem londoner Gefäss zeigt in Gesichtszügen und Haltung noch die volle Strenge der Kunst des fünften Jahrhunderts, und man braucht blos das ziemlich schmucklose, steif und trocken gerade vor sich hinblickende unschuldige Köpfchen derselben mit dem schönen, überreich geschmückten Haupte der Petersburgerin, dessen anmutiger Wendung und Neigung, ihrem verführerischen Blick und dem süssen Lächeln zu vergleichen, um die ganze Kluft der Zeiten gewahr zu werden, welche diese beiden Cabinetstücke scheidet. Bezeichnend genug ist dagegen die strenge und energische Modellierung des schlanken Sphinxkörpers an dem älteren Gefässe den weichen, unbestimmteren Formen des jüngeren sehr überlegen. Die schöne tektonische Wirkung derselben wird noch gehoben durch die in orientalischer Weise stilisierten Flügel, an deren Stelle die spätere Kunst fast durchgängig, wie auch unsere Gefässe zeigen, eine mehr der Natur angenäherte Form gesetzt hat.

Jener Strenge der Formen entspricht die einfache Färbung. Helbig berichtet nur von dem Weiss des Sphinxkörpers und der Vergoldung des Haares und der Gorgoneia auf der Brust. Das Gesicht scheint demnach keinerlei Abtönung des Weiss zu zeigen; doch wird man für die Lippen jedenfalls rothe Farbe voraussetzen müssen und die Um-

²⁾ Ich danke es der Güte des Herrn Prof. Michaelis, dass ich das betreffende Blatt benutzen kann, um das ich mich bis dahin vergebens bemüht, weil, wie ich höre, die Originalplatte gesprungen ist.

ränderung von Augen und Flügelfedern durch Farbe lässt auch noch die Photographie erkennen.

Bei allen diesen Verschiedenheiten zwischen den beiden Gefässtypen ist dennoch ihre Verwandtschaft unverkennbar: man sieht, es sind Glieder einer und derselben Entwicklungsreihe. Also auch hier arbeitet unsere Vasengattung mit überlieferten Typen, erweicht ihre stilvolle Strenge zu gefälliger freier Anmut und verdrängt die altmodischen rothen Figuren der Vasenmalerei zu Gunsten der plastischen Hauptgestalt, die nun mit allem Reiz eines mannigfaltigen bildnerischen Details, mit allem Glanz einer reichen und lichten Polychromie ausgestattet wird.

Es bleibt uns noch zu erörtern, in welchem Sinne die Sphinx an dem Salbfläschchen angebracht ist. War es einfach eine tektonische Tradition, der unsere Künstler um der formellen Vortheile willen folgten, welche die Gestalt der Sphinx für dergleichen Zwecke darbot? War es die Absicht das Gefäss mit einem ἀποτρόπαιον auszustatten? Oder haben wir einen feineren Bezug zwischen der Sphinx und jener Welt des Putzes und Schmuckes vorauszusetzen, innerhalb deren sie als Salbfläschchen erscheint?

Der ersten Annahme ist das in diesem Vasenstile fast überall wahrnehmbare Bestreben einer sinnreichen Verknüpfung des Inhaltes der figürlichen Darstellung mit der Bestimmung der Gefässe nicht günstig. Dass ferner das Bild der Sphinx an Vasen so gut wie an hundert anderen Geräten ursprünglich den Sinn eines ἀποτρόπαιον hatte, scheint durch zahllose Analogieen allerdings sicher und dass diese Bedeutung der Sphinx auch in der Vorstellung unserer Künstler noch lebendig war, dafür mag man die Gorgoneia auf der Brust des londoner Exemplares geltend machen. Aber, wer für sein Gerät Schutz vor Zauber wünschte hatte ja unter einer grossen Zahl gleich abwehrkräftiger Gebilde die Wahl und es bliebe immer noch zu erklären, warum gerade dieses gewählt wurde. Endlich wird sich kaum Jemand vor dem schönen Köpfchen der petersburger Sphinx, in dem der Künstler sichtlich bestrebt war, wie geflissentlich allen Schmuck, alle Anmut und allen Liebreiz zu vereinigen, überreden können, dass das alles nur von dem Gedanken eingegeben sei, für sein Oelfläschchen eine scheuchende und schützende Gestalt zu bilden. Diese verführerische Schönheit des Kopfes war es unter anderem, welche auch schon Stephani zu der Vermutung geführt hat, dass hier auch andere Ideenassociationen wirksam gewesen seien, (s. *C-R.* 1870/71 S. 10 u. 145).

Für die bildende Kunst ist die Sphinx ja überhaupt nicht nur jene σφίγξ ὀμόσιος, μαιμόνος der Poesie, welche sie fast nur als das mordende Ungeheuer der thebanischen Sage und allenfalls noch unter den Ungethümen der Unterwelt (*Sil. Ital.* XIII v. 590 ff) einzuführen Gelegenheit hatte. Es ist vielmehr aufgefallen, wie wenig die antike Kunst das Grässliche und Entsetzliche in ihr selbst dann zum Ausdruck bringt, wenn sie recht eigentlich als die Würgerin dargestellt werden sollte (*Overbeck Gall. her. Bildw.* S. 26 f.). Ich will hier nicht untersuchen, wie viel von diesem Umstand auf Rechnung dessen

kommt, dass die griechische Kunst ihre Sphinxgestalt in einem bereits völlig verfestigten Typus übernahm, wieviel dem allgemeinen Euphemismus der griechischen Denkweise zuzuschreiben ist: jedenfalls hat die bildende Kunst die tausendfachen Veranlassungen, welche sie auf ihrem Gebiete hatte die Sphinx darzustellen, dazu benutzt, aus ihr eine der anmutigsten Gestalten zu schaffen, welche die antike Fabelwelt kennt. Wahrscheinlich ist es also ihrem Einfluss zuzuschreiben, wenn auch in Dichtung und Leben die Vorstellung Eingang gewonnen zu haben scheint, die Sphinx sei nicht nur ein verderbliches Ungeheuer, sondern auch ein Wesen von verführerischer Schönheit gewesen. Die Sphinx mag also in der antiken Phantasie einen ähnlichen Process durchgemacht haben, wie er für die Sirene nachgewiesen ist (Schrader, *Sirenen* S. 60 ff. Stephani *C-R.* 1866 S. 26 ff. 56) die, vielleicht aus demselben Grunde, ebenfalls unter den Bildern unserer Gefässgattung wiederkehrt (*C-R.* 1870/71 Taf. 1,6) und überdies auf Bildwerken häufig mit der Sphinx zusammengestellt wird (Beispiele bei Stephani *C-R.* 1870/71 S. 145 ff.). Eine eingehendere Untersuchung über die Sphinx, wie wir sie wol von Stephani erwarten dürfen, wird für diese Vorstellung ohne Zweifel zahlreichere Spuren nachweisen können; wir müssen uns hier damit begnügen einer gelegentlichen Anrührung desselben (*C-R.* 1864 S. 108) eine Stelle zu entlehnen, die wenigstens das Vorhandensein solcher Anschauungen beweist. Plutarch nämlich bei Stob. *Floril.* 64, 31 konnte nicht nur mit den Worten eines Tragikers (Nauck *Trag. gr. frgm.* adesp. 455) den verführerischen Glanz des Gefieders der Sphinx schildern, sondern sie auch selbst mit der schmeichelnden Gewalt der Liebe vergleichen. Und auch bei den häufigen Bezeichnungen der Hetären als Sphingen (s. die Stellen bei Pape-Benseler: *Wörterb. gr. Eigennamen* s. v. Σφίγξ Stephani *C-R.* 1870/71 S. 10) bildet vielleicht nicht nur das durch dieselben drohende Verderben, sondern daneben wol auch die gleissnerische Macht der Verführung das tertium comparationis.

Diese Vorstellung von der Sphinx gleichsam als einer mythischen Repräsentantin verführerischer Frauenschönheit wird es also vielleicht gewesen sein, die hier die Wahl für die Ausschmückung eines Gefässes, das dem Putz und Schmuck der Frauen zu dienen bestimmt war, geleitet hat, und diese Ideenassociation mag es rechtfertigen, wenn ich die wiener Sphinx den Bildern der Aphrodite habe folgen lassen³⁾.

Das Bild des Eros an einem Weinkännchen mag den Uebergang zu den Gestalten des bacchischen Kreises vermitteln. Das Gefäss auf Taf. II 4, welches 0,16 M. misst, ist aus einer athenischen Privatsammlung ohne genauere Provenienznotiz in das berliner Museum gelangt. Der elend fragmentierte Zustand desselben, welcher der photo-

³⁾ Dass man auch die Gefässe in Sphinxform bei Heydemann: *Vasens. zu Neapel*, S. Ang. 69 u. 71 und Jatta: *catalog. del Mus. Jatta* S. 827 No. 1519 für die oben verfochtene Meinung anführen dürfe, weil bei den ersten beiden an der Mündung Erosen mit Spiegeln, bei dem dritten eine Sirene gemalt ist, ist mir sehr zweifelhaft; denn in diesen späten unteritalischen Vasen ist von einem strengen Zusammenhang der Darstellungen nichts zu spüren.

graphischen Aufnahme unüberwindliche Schwierigkeiten entgegengestellt hat, gestattet nichtsdestoweniger einen sicheren Schluss auf die ursprüngliche Form der dreigeschlitzten Kannenmündung und lässt auch den Sinn der Darstellung, wenn auch weniger leicht, noch erkennen.

Die Deutung auf Eros ist durch die erhaltenen Flügelansätze, von denen auch noch auf der Phototypie der eine über der linken Schulter sichtbar wird, und durch die Breite der zum grössten Theil erhaltenen Rückseite völlig gesichert. Der Gott hält in der gesenkten Rechten eine Kanne, in der Linken vielleicht ein Thymiaterion, wenigstens weiss ich die am Rande rechts erhaltenen Reste nicht anders zu deuten. Er scheint sich von dem Fels zu seiner Rechten, über den ein Gewand geworfen ist, erhoben zu haben, um auf dem Altar zu opfern, von dem unverkennbare Reste zu seiner Linken noch sichtbar sind: also ein Seitenstück zu der Nike an einer Lekythos unserer Classe (*Antiq. du Bosph. Cimm.* Taf. 70, 1. 2, Stephani *Vasens. d. Erem.* No. 2228 Taf. 6, 271), die neben einem Altar, Krotalen in den Händen, einen Cultanz ausführt.

Opfernde Eroten sind auf Vasenbildern nicht selten, auch abgesehen von den zahllosen Beispielen auf den sogenannten apulischen Vasen, in deren abgeschmacktem Einerlei von Putz- und Liebescenen Eroten mit Schalen, Kannen, Räucheraltären u. drgl. mehr zu den unentbehrlichsten Requisiten gehören. Beispiele bei Furtwängler *Eros in der Vasenmalerei* S. 67. Derselbe citirt (S. 15) auch das Bild einer rothfigurigen Vase aus der *Élite céramographique* IV, Taf. 49, in dem Eros eine Spende auf einem Altar ausgiesst, sich nach dem Manne auf dem Revers umsehend; S. 74 die petersburger Kanne bei Stephani *Vasens. d. Erem.* No. 1299, auf der der Gott neben einem Liebespaar ein Räucheropfer darbringt, ein Beispiel unter den vielen ähnlichen des apulischen Vasenstils. Der Sinn wird überall derselbe sein: Eros in Vertretung der Liebenden der Aphrodite opfernd.

Im Motiv auffallend ähnlich sind unserem Eros der Dionysos an einem bereits erwähnten Rhyton unserer Gefässgattung aus Taman, abgebildet in den *Antiq. du Bosph. Cimm.* Taf. 70, 7—8 (Stephani *Vasens. d. Erem.* No. 2227 Taf. 6, 269), und die Gestalt an einer schönen athenischen Kanne, welche Michaelis in der *Arch. Ztg.* 1861 S. 201*, ich weiss nicht, ob mit Recht oder Unrecht, als Ganymed gedeutet hat. Die Besprechung der schwierigen Frage, wie sich die mächtigen Flügel an den Schultern dieser Figur zu ihrer phrygischen Mütze schicken wollen, bleibt besser einem anderen Orte vorbehalten. Nur das will ich gleich hier gegen Michaelis erinnern, dass der Jüngling nicht schwebt, sondern, wie ich aus einer schönen Zeichnung lerne, die mir von dem Gefässe vorliegt, in demselben leisen Vorschreiten begriffen ist, wie jener Dionysos und unser Eros. Die drei Gestalten sind sich überhaupt nicht nur im Stil und Geist, den schlanken jugendlichen Formen, dem stillen Adel der Bewegung eng verwandt, sondern auch in der ganzen Composition einander sehr ähnlich. Alle drei treten dem Beschauer in fast völliger Nacktheit entgegen (nur eine Chlamys deckt an der linken Seite unseres Eros

Arm und Schulter); alle drei senken die Rechte mit der Kanne und streckten den linken Vorderarm vor, Eros mit dem Thymiaterion, Ganymed mit der Schale, die wol auch Dionysos gehalten haben wird: sie traten dem Beschauer gleichsam den Willkomm kredenzend entgegen, die göttlichen Sehenken.

Das sind Gedanken, die wie die edelschlanken Formen der Jünglinge ganz der wunderbaren Zeit gehören, der diese Gefässe entsprangen. Hier ist nichts von überlieferten Gefässtypen; solche Gestalten konnte man sich von den Töpfern der guten alten Zeit nicht holen, diese waren nur bei der Grossplastik zu lernen, deren Nachwirkungen wir hier gläubig verehren. Ihre sinnreiche Verwendung aber wird volles Eigentum unserer Vasenklasse sein, für deren künstlerische Gesinnung diese Gefässe charakteristisch sind.

Auch noch eine Kleinigkeit ist nicht nur diesen drei Gefässen, sondern unserer ganzen Vasengattung gemeinsam: die Vorliebe für reiche, gold- und farbengeschmückte Kopfputze, Kränze und Binden. Von der phrygischen Mütze des Ganymed haben wir schon gesprochen und tragen hier nur nach, dass sie mit goldenen rosettenartigen Knöpfen geschmückt ist. Typisch aber ist der Hauptschmuck unseres Eros: ein Kranzwulst, über den sich von unten hinauf vier Blätter legen und der in der Mitte über der Stirn mit einem Beerenbüschel oder einer Blüthe geziert ist; zu beiden Seiten des Kopfes fällt eine Binde auf die Schultern herab, die über den Schläfen in zwei grossen Schleifen aufgenommen ist, wie man das alles besonders schön und deutlich an dem Satyrkopf, No. 1 und 3 auf unserer Tafel II, sehen kann. Dort haben sich auch die Farben von Kranz und Binde aufs prächtigste erhalten. An unserer Erosfigur ist dagegen fast die ganze Bemalung erloschen, bis auf das Rothbraun der Haare, Reste der Fleischfarbe am Körper und das leuchtende Roth, mit dem Fels und Erdboden gemalt sind, zum sprechenden Zeugniß für die wenig realistischen Bestrebungen dieser Art von Polychromie. Die Rückseite und der Rand der merkwürdig windschief gerathenen Plinthe von eirundem Grundriss zeigt den gewöhnlichen schwarzen Vasenfirniss.

In den dionysischen Kreis treten wir mit dem Kännchen auf Taf. II 5 ein, welches, als aus tanagraischen Funden stammend, in das berliner Museum gelangt ist (Höhe 0,125 M.). Die Vorderseite desselben wird durch eine halbkreisförmige Laube gebildet, um die sich in flacher, nischenartiger Wölbung eine Reihe besonders angesetzter, grünbemalter Blätter herumzieht. Drei ebenfalls grüne, runde Scheibchen, die wol Früchte andeuten sollen, haften am Hintergrunde, dessen ursprüngliche Färbung sich leider nicht mehr erkennen lässt. Vor der Laube, auf einem gravitatisch dastehenden gelben Ziegenbocke sitzt lächelnd das pausbackige Dionysosknäblein, seitwärts reitend, wie auch sonst der lässige Weichling Dionysos auf seinen Thieren Platz zu nehmen pflegt. In der Rechten hat es eine grosse Traube; an dem linken Arm ist die Hand abgebrochen, wol weil sie ein freigearbeitetes Attribut, einen Kantharos oder etwas dergl. hielt. Abgebrochen

und verstossen sind auch die Flüsschen und der Kranz, dessen Vorhandensein jedoch einige stehengebliebene Erhöhungen um die braunrothen Locken bezeugen. Bekleidet ist das Knäblein mit einem Mantel, der ihm Kniee, Rücken und linke Schulter bedeckt. Die Brust aber bleibt frei und zeigt zwar kindlich runde, aber entschieden männliche Formen.

Ich hebe das besonders hervor, weil Stephani bei zwei ganz ähnlichen kleinen Kännchen, die in den Gräbern von Pantikapaion zum Vorschein gekommen sind, die auf dem Bock reitende Gestalt für Aphrodite Pandemos oder Apaturos genommen hat und Bernoulli (*Aphrodite* S. 410) ihm darin gefolgt ist. Wer dieselben mit unserem Gefäss vergleichen will, findet Abbildungen des einen bei Stephani im *Compte-rendu* für 1870/71 Taf. 5, 3, des anderen in den *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 71, 4 und 4a. Die Tafel aber bei Aschik *das bosporan. Reich* (III 9, russisch) und die danach gefertigte Abbildung in der *Arch. Ztg.* von 1851 (Taf. 34) muss gänzlich bei Seite gelassen werden; denn hier hat kindlichste Unbeholfenheit sich mit der naivsten Sorglosigkeit verbunden um ein wissenschaftlich völlig unbrauchbares Zerrbild zu schaffen. Auch in Bezug auf die oben angeführten Abbildungen wäre manche Reserve zu machen, doch reicht die in dem *C-R.* von 1870/71 wenigstens für die Entscheidung unserer Frage aus. Stephani nämlich beruft sich zum Zeugniß dafür, dass seine Deutung das richtige treffe, darauf, dass eine Muschel den Hintergrund der Gruppe bilde (*Antiquités du Bosph. Cim.* II S. 105, *C-R.* 1859 S. 130, 1869 S. 86, 1870/71 S. 183 f. cf. auch *Vasens. d. Erem.* No. 2229). Allein auf seiner Abbildung zeigt diese vermeintliche Muschel deutlich Früchte und Blätter, die den Hintergrund schuppenförmig bedecken, ganz ähnlich wie an der Laube eines früher Pourtalès'schen Gefässes, das jetzt in das berliner Museum gelangt ist (die Abbildungen desselben bei Stackelberg *Gräber d. Hell.* Taf. 49, 1. 2 und Panofka *Antiq. du cab. Pourtalès* Taf. 28 zeigen freilich davon nichts). Es wird also auch der angebliche Muschelrand vielmehr eine Blätterreihe darstellen sollen. Er beruft sich unter anderem ferner auf das Terracottarelieff im *C-R.* 1859 Taf. 4, 1, wo allerdings eine Pandemos auf einem Bocke dahin galoppiert. Aber auch dieses spricht gegen ihn; denn die ganz verschiedenen Grössenverhältnisse der reitenden Gestalt zum Bock machen es vielmehr um so wahrscheinlicher, dass es ein Kind ist, was man auf den Gefässen von Pantikapaion sieht, und ein Vergleich mit der leierspielenden weiblichen Gestalt auf einem Bocke in der *Arch. Ztg.* 1854 Taf. 71, 1 mag das bestätigen. Die untersetzten Verhältnisse der Figur am Kännchen scheinen in der Zeichnung jedenfalls auch eher für ein Kind zu sprechen, wenn auch von einem Unterschiede weiblicher Formen von denen eines Kinderkörpers bei diesem Grade der Verhüllung nicht füglich die Rede sein kann. Auch dieses Gewandmotiv aber kann, wenn nöthig, für den Dionysosknaben nachgewiesen werden (s. z. B. *C-R.* 1861 Taf. 2, 4). Nichts endlich ist in unsrem Vasenstil gewöhnlicher als der Schmuck von Kranz, Binden und langen Locken auf dem Haupte des Knaben (vergl. z. B. das schon erwähnte Pourtalès'sche Gefäss und Stackelberg *Gräber* Taf. 50, 3).

Diese Gründe hatten es mir schon vor dem Bekanntwerden unseres Gefässes wahrscheinlich gemacht, dass die Deutung auf Aphrodite zu Gunsten der auf den Dionysosknaben aufgegeben werden müsse. Die Analogie mit diesem scheint die Sache der Entscheidung noch näher zu bringen, und es ist nur zu bedauern, dass von dem Attribut, welches der Dionysosknabe auf den petersburger Vasen in der linken Hand hielt und welches völlige Sicherheit geben könnte, so schlecht erhalten ist; jetzt ist von demselben nur noch eine abgeriebene rundliche Erhöhung übrig.

Zeigte unser tanagraisches Gefäss auf diese Weise im Typus der Darstellung eine enge Verwandtschaft mit jenen pautikapäischen Vasen, so verräth es andererseits in technischer Beziehung und in einigen Nebendingen eine ganz auffällige Uebereinstimmung mit dem Kännchen des berliner Museums auf Tafel II 6, welches nach der Angabe des Händlers, von dem es mit jenem zusammen erstanden wurde, in Athen ausgegraben sein soll.

Dass die Höhe bei beiden Gerassen die gleiche ist, nämlich 0,125 M., kann zufällig erscheinen. Auffälliger ist die Aehnlichkeit der halbkreisförmigen Basen mit dem Ablauf in Form einer Hohlkehle (die rechte Ecke fehlt bei II 5). Diese trifft mit einer völlig gleichen hellbraunen Bemalung der Rückseite zusammen, die bei beiden aber so schwach eingebrannt war, dass von ihr kaum noch Spuren übrig sind. Endlich hat nicht nur der Ausguss die gleiche Form, sondern er ist auch bei beiden von einem Kranzwulst umgeben, der übrigens nicht rings um den Hals der Kanne geht, sondern nur dessen vordere Hälfte schmückt. Dergleichen Wulste um den Vasenhals gehören in unsrem Stile allerdings zu den gewöhnlichen Motiven, und auch die Arbeit sie ringsherum zu führen haben sich die Töpfer gewöhnlich gespart; aber sonst bilden jene Wulste immer zugleich die Bekränzung einer Figur. Die Uebertragung von dieser auf den blossen Vasenhals zeigt, wie sehr man sich gewöhnt hatte eine ähnliche Decoration an dieser Stelle zu erblicken. Sie bleibt aber immer etwas singuläres und bestärkt uns daher in dem Glauben, dass beide Gefässe trotz der verschiedenen Fundorte aus ein und derselben Fabrik stammen müssen.

An dem athenischen Kännchen ist jener Wulst sehr geschickt dazu benutzt, um die Köpfe zweier Gestalten noch enger zusammen zu neigen, die sich in innigstem Vereine aneinander schmiegen und umschlungen halten. Die Figur zur Linken des Beschauers ist wiederum unverkennbar Dionysos und zwar als Knäblein, wie namentlich aus den kürzeren Verhältnissen und seinem pausbäckigen lächelnden Gesicht hervorgeht; denn mit der kindlichen Bildung von Brust und Armen ist der Vasenbildner offenbar nicht ganz zurecht gekommen. Noch deutlicher wird seine Absicht, einen Knaben zu bilden, bei einem Vergleich mit dem schlankeren und höheren Bau der ausgewachsenen weiblichen Gestalt neben ihm. Dass diese weiblich ist, kann zwar einen Augenblick zweifelhaft sein, denn die Brust derselben erscheint, namentlich von der Seite gesehen, ziemlich flach;

aber bei dem abgeriebenen und stark geflickten Zustand des Gefässes kommt das dem entscheidenden Umstand gegenüber nicht in Betracht, dass die Figur weiblich gekleidet ist. Während nämlich der Knabe nur einen Mantel um den Unterkörper geschlungen hat, trägt sie unter dem Himation noch einen langen Chiton, dessen feine Fältelung auch in der Photographie noch am unteren Saume des Obergewandes sichtbar wird, wenn die Falten auf dem Oberkörper auch schon längst verschwunden sind. Ebenso herrscht in der Haartracht ein Gegensatz: die Locken des Dionysos fallen lang auf die Schultern herab; die der anderen Gestalt aber sind nach Weiberweise über die Ohren zurtückgenommen und scheinen aufgesteckt. Endlich glaubte ich am Original bei scharfer Beleuchtung die Umrisse des spitz zulaufenden Hinterkopfes wahrzunehmen, welche auf eine Art Haube oder etwas dergleichen schliessen lassen würden.

Das Geschlecht der Figur zur Rechten des Beschauers wird daher wol ausser Zweifel sein: wen aber stellt sie dar? Der erste Gedanke geht auf Ariadne; und diese wird ja allerdings häufig genug in so traulicher Vereinigung mit Dionysos gebildet. Aber doch nur mit dem erwachsenen. Und sollte ihre Vereinigung in Kinderfiguren travestiert werden, eine Weise, welche dieser Zeit vielleicht nicht mehr ganz fremd war (man vergleiche z. B. die Vase mit Nike, Chrysos, Plutos im berliner Museum No. 1690*, Stackelberg *Gráb. d. Hell.* Taf. 17, 1), warum dann nicht auch Ariadne in Kindesgestalt? Oder warum wurde hier nicht umgekehrt Dionysos als Jüngling gebildet?

Alle diese Schwierigkeiten lösen sich wie von selbst, wenn man annimmt, der Künstler habe Semele neben dem Dionysosknaben, die Mutter neben dem Sohne darstellen wollen, für deren inniges Verhältniss ja gerade die Kunst der Blüthezeit in dem Motiv des berühmten berliner Semelespiegels den vollendetsten Ausdruck gefunden hat.

Mit dieser Deutung stimmt es vortrefflich, wenn die Gefährtin des Dionysos ihm die Hand mütterlich auf die Schulter legt; wenn wir ferner an kleinen Zügen beobachten können, wie der Künstler Semele gleichsam als die Hauptperson der Gruppe charakterisiert hat, ihr nicht nur höheren Wuchs verleiht, sondern sie auch durch einen reicheren und höheren Kopfputz auszeichnet, dessen hohen, flügelartigen Ansätzen sogar die eine Hälfte vom Kranz des Dionysos hat Platz machen müssen. Uebrigens sind jene Ansätze natürlich nicht wirkliche Flügel, sondern nur die uns schon aus No. 1, 3 und 4 unserer Tafel bekannten Schleifen der Binde, die hier nur unförmlich gross gerathen sind, wie ja auch Blatt und Beerenbüschel am Kopf des Dionysos und die beiden Blätter über der Stirn der Semele, die fast wie ein paar Hörner aussehen. Die Enden der Binde mögen an ihrer linken Wange, wo sie allein sichtbar werden konnten, mit dem Hals zusammen weggebrochen sein. Jetzt ist derselbe recht unförmlich aus rothgefärbtem Gyps ergänzt.

Ich vermag die Besprechung dieses Gefässes nicht zu schliessen ohne ein Wort der Bewunderung für den schönen Zusammenschluss der kleinen Gruppe, welchen der Verfertiger der Form aus der sie gepresst ist — denn nur diesem haben wir zu danken,

nicht dem Töpfer — durch die vollendetste rhythmische Gegenbewegung der Glieder erreicht hat. Den Spuren dieses schönen Motivs aber in der Plastik nachzugehen muss dem raschen Gang unserer Periegesis versagt bleiben.

Vom ursprünglichen Farbenschmuck der Gruppe ist nichts mehr übrig.

Von den Trabanten des Dionysos ist das Geschlecht der Satyrn auf unserer Tafel (II, 1 und 3) mit einer höchst charakteristischen Physiognomie an einem Weinkännchen vertreten, das mit einer athenischen Privatsammlung, leider ohne Fundnotiz, in das berliner Museum gelangt ist.

Es ist nur 0,07 M. hoch und diese geringe Grösse neben einer höchst lebhaften und reichen Polychromie und der eigenthümlichen Art der Bekränzung ist es, die unser Kännchen von ähnlichen Gefässen anderer Stilarten und anderer Zeiten scheidet. Man vergleiche z. B. Gargiulo *Raccolta de monum.* Taf. 85 = IV, 11. *Mus. Borb.* IV, 35, 2. Stephani *Vasens. d. Erem.* Taf. 6, 280. Levezow: *Gall. d. Vas.* No. 749. Aus jener älteren Bildungsweise dieser „Kopfgefässe“ (S. 4 und 7) hat es auch die primitivere Form des Vasenfusses herübergenommen, dessen hintere Hälfte, ebenso wie Ausguss, Henkel und Rückseite des Gefässes schwarz gefirnisst ist, während der vordere Theil unter dem Barte den rothen Thongrund zeigt (siehe die Dreiviertelansicht des Gefässes auf Taf. II, 1.)

Geistreich ist die Motivierung für diesen Mangel aller Modellierung und Färbung am Hals und Hinterkopf. Es ist nämlich eigentlich nur eine aus einem besonderen Stück Thon gearbeitete und dem Gefäss angeheftete Satyrmaske, welche dem Ganzen für den ersten Blick das Ansehn eines Satyrköpfcchens giebt. Man unterscheidet, besonders auf Taf. II, 1, noch deutlich den Rand des ὄγκος und die Begrenzung der Maske in der Schläfengegend. Wenn dann freilich die Ziegenohren wieder aus dem Bauch der Kanne selbst zu entspringen scheinen, so ist das eben eine Lizenz, die sich der Töpfer genommen. Im übrigen aber ist an dieser Satyrmaske alles aufs ergötzlichste maskenhaft und satyrhaft zugleich: die grossen weiss bemalten Ziegenohren, die drolliger Weise verschieden gestellt sind, als bewege er sie, das grellrothe Gesicht mit den aufgerissenen Brauen, die stieren weissen Augen mit dem schwarzen Augenstern, das grinrende Maul mit den blendend weissen Zähnen zwischen dem pechschwarzen Keilbarte, endlich der tief in die Stirn gedrückte dicke, bunte Kranz und die lang herabhängenden Enden der weissen Binde, welche das rothe, komisch dumme und erstaunte Satyrgezicht einrahmen. Sieht man das alles vollends am Original vor sich, dessen vortrefflich erhaltene Farben die drastische Wirkung vollenden, so wird man zugeben, dass es nicht leicht eine charakteristischere Maske des Σάτυρος γενειῶν giebt, der so gut wie der alte Papposilen für die griechische Phantasie *θηριωδέστερος τὴν ιδέαν* war (Poll. IV, 142); man wird nicht leicht irgendwo so sehr an die derben Possen und kräftigen Spässe jener lustigen Burschen erinnert werden, die bekränzt und ver mummt, das Gesicht mit Weinhefe und Mennig beschmiert, an den Dionysien die Gesellen des Bakchos agierten.

Es bleibt mir noch übrig, das genauere über die Bemalung des Kranzes nachzuholen, die im wesentlichen auch zur Reconstruction der verloren gegangenen Farben am Hauptschmuck des Eros auf Taf. II, 4 dienen kann. Der Kranzwulst ist gelb und war ursprünglich vielleicht vergoldet. Von den Blättern der unteren Reihe ist jedes mit zwei Farben bemalt: die eine Hälfte ist gelb (als Untermalung für Gold?), die andre grün; grün sind auch die Blätter der oberen Reihe; roth die Beerentraube (?), weiss die Schleifen und Enden der Binde, schwarz der ὄγκος.

Ich schliesse hier die Besprechung des weiblichen Köpfchens auf Taf. I, 2 an, weil dasselbe, nach den Resten seines Kopfputzes zu urtheilen, eher einer mythologischen Darstellung entstammt, als einer Genrefigur. Dass das Fragment einem Oelfläschchen unserer Gattung angehörte, beweist das Bruchstück des engen Lekythoshalses, an dem es haftet. Es ist mit einer athenischen Privatsammlung ins berliner Antiquarium gekommen. Der Fundort ist unbekannt. Von der Bemalung haben sich nur der schwarze Firniss des Gefässhalses, der weisse Malgrund des Gesichtes, Spuren von Gelb an den Haaren, von Roth an dem turbanartig gewundenen Tuche erhalten; die Farbe des darüber befindlichen Kalathos ist verschwunden.

Dass nämlich jenes geriefelte Stück wirklich der Rest eines Kalathos ist, glaube ich annehmen zu können, obgleich derselbe nicht rund um den Gefässhals geführt ist, sondern sich nur an der Vorderseite desselben in einem flachen Bogen hinzieht. Es erhellt das schon aus dem darunterliegenden turbanartig gewundenen Tuche, welches in seiner Aehnlichkeit mit den gewundenen Wulstkränzen unseres Vasenstils (s. z. B. Taf. II 5) doch unmöglich anders gedacht werden kann, als kranzartig den Kopf umgebend; und doch ist auch von diesem nur die vordere Hälfte angegeben. Uebrigens entspricht diese Art von Abbrüchen dem fast durchgängigen Verfahren unserer Vasenbildner mit dergleichen Kopfputzen: es kam ihnen eben meistens nur auf die Herstellung einer möglichst glänzenden Vorderseite an, und die Rückseite ihrer Vasen vernachlässigten sie daher gänzlich. Ist aber einmal der Kalathos sicher, so darf man auch wol an die Kalathiskostänzerinnen erinnern, deren Bedeutung Stephani im *C-R.* für 1865 S. 23 ff. 60 ff. festgestellt hat, weil grade die von diesen getragenen κάλαθοι stets Riefeln zu haben pflegen. Derselbe geriefelte Kalathos kehrt, wenn ich nicht irre, auch bei einem Gefäss unserer Gattung, der schon erwähnten, neben einem Altare tanzenden Nike wieder; wenigstens scheint es nach der Abbildung in den *Antiquités du Bosph. Cimm.* Taf. 70, 1—2 so. Stephani freilich (a. a. O. und *Vasensamm. der Erem.* No. 2228) spricht nur von einer Stephane und erklärt die Gestalt für Eirene. Auf eine sichere Deutung unseres Fragmentes aber muss bei dem Zustand desselben natürlich verzichtet werden.

Das Gebiet des Genre ist unter unsren Monumenten durch ein ganz singuläres Stück vertreten, die Lekythos des berliner Museums auf Taf. II 2. Sie soll in Megara gefunden sein und misst 0,22 M.

Dargestellt ist ein nacktes, nur mit einem zottigen *περίζωμα* bekleidetes Weib in kühnster und künstlichster Tanzbewegung. Auf der rechten Fussspitze balancierend, das linke Bein hoch erhoben, scheint sie sich im Kreise umherzuwirbeln, wobei beide Arme den schwingenden Körper im Gleichgewicht erhalten müssen: sie hat den linken mit steil erhobener und nach aussen gewandter Handfläche weit nach hinten gestreckt, den rechten mässig erhoben und gebogen, so dass sich die Hand dem Kopfe nähert. Zugleich scheint sie die geriefelte Lekythosmündung mit dem Henkel gewissermaassen auf dem Kopfe zu balancieren, die einzigen Theile, welche noch an die Bestimmung der Figur erinnern; denn um den wunderbar leichten und elastischen Charakter dieser Bewegung durch keinerlei stützenden Hintergrund zu beeinträchtigen, hatte der Künstler sie auf allen Seiten frei herausgearbeitet und nur unter der rechten Fussspitze mit einem viereckigen länglichen Zapfen in ein Fussgestell eingelassen, das aus anderem Material bestanden haben muss, als die Figur selbst; sonst wäre diese Befestigungsweise unerklärlich.

Kenner und Liebhaber des Ballettes mögen entscheiden, ob ich die Bewegung richtig aufgefasst, und ob wir also eine antike Pirouette vor uns haben, eine *πρωιαγωγή*, wie die antiken Tanzmeister sagten (Lucian *π. ἀρχήσεως* cap. 71, Pollux IV, 96, Becker *Charikles* I¹ S. 502), oder ob der Pas anders zu benennen ist; sie mögen zugleich an der Hand dieser Entdeckung die Gentisse des antiken und des modernen Ballettes gegen einander abwägen, und dabei nur nicht vergessen, auch die höchst zweckentsprechende und offenbar sehr kleidsame Tracht unserer Tänzerin für den Vorrang des ersteren mit in Anschlag zu bringen. Uns genügt es zu constatieren, was wol nicht bestritten werden wird, dass schon der balletmässige und etwas equilibristische Charakter dieser Tanzbewegung an die mythischen Vertreterinnen des Tanzes zu denken verbietet, von denen die einen feierlich und würdig, die andern anmutig und zierlich, die dritten wild und leidenschaftlich tanzen, keine aber Kunststücke zu machen pflegt.

Noch näher wird die Sphäre der Tänzerin durch den Schamgürtel aus zottigem Felle bezeichnet, welchen sie um die Lenden gebunden hat. Uns kommt bei der Besprechung dieses Kleidungsstückes eine Untersuchung Stephani's zu Gute, welcher die schriftstellerischen und monumentalen Zeugnisse für dasselbe mit gewohnter Sorgfalt und Reichhaltigkeit im *Compte-rendu* für 1864 S. 234 ff. zusammengestellt hat (Nachträge in den *C-R.* für 1866, 1867, 1869). Unter den Abbildungen, die er mittheilt, ist ein unsrer Lekythos ziemlich gleichzeitiges Vasengemälde besonders lehrreich (*C-R.* 1864 S. 183; cf. S. 238 u. *Vasens. d. Erem.* No. 808). Hier sieht man einen Jüngling in weinschwerer Haltung die Kithar spielen, offenbar für das Weib, welches, Krotalen in den Händen, vor ihm her tanzt. Sie ist, wie unsere Tänzerin, nackt bis auf den Schamgürtel, nur dass dieser bei ihr aus einem glatten Stücke Zeug besteht, bei der unsrigen aus einem zottigen Felle, ein Unterschied, der offenbar nicht viel bedeuten will: wenn wir hören,

dass dergleichen Fellgürtel von Männern und Weibern häufig beim Bade getragen wurden (*ὄα λουτροῖς* Stephani C-R. 1864 S. 234), so werden wir uns auch nicht wundern, ihnen bei einer Tänzerin unseres Genres wieder zu begegnen. Das Genre aber wird nicht nur durch den trunkenen Jüngling neben ihr bezeichnet, sondern auch durch den Kranz in den gelösten Locken — auch unserer Tänzerin fällt das Haar auf die Schultern herab — den Kranz, welcher an das Symposion erinnert, an das die Scene offenbar anknüpft.

In dieselbe Sphäre werden wir durch andere Trägerinnen des *περιζώμα* gewiesen (Stephani a. a. O. S. 238 Anm. 2), nämlich Gauklerinnen die auf den Händen gehen und im Begriff scheinen zwischen aufgesteckte Schwerter hineinzuspringen. Denn offenbar gehört das alles ins Symposion mit seiner Begleitung von trunkenen Jünglingen, Flötenspielerinnen und Tänzerinnen, welche die Gesellschaft zugleich mit Gaukelkünsten ergötzen (*ὄρχηστρίδες τῶν τὰ θαύματα δυναμένων ποιῆν*) wie jenes Mädchen im Symposion des Xenophon (2, 1. 7. 11). Wenn nun bei diesem xenophontischen Gelage Sokrates, als höflicher Gast die Speisen, die *θεάματα* und *ἀκροάματα* rühmt und Kallias als aufmerksamer Wirth gleich auch die Parfums herbeicommandieren will (*τί οὖν εἰ καὶ μύρον τις ἡμῖν ἐνέγκαι, ἵνα καὶ εὐωδία ἐστιάμεθα;*), ein Ansinnen, wogegen sich der alte Sokrates als der lederne Moralphilosoph des Xenophon sträuben muss — wenn so das duftende Salböl gleich neben der Tänzerin unter den Gentüssen des Symposion aufgeführt wird, und wir hier ein Salbgefäss mit dem Bilde einer solchen Symposiontänzerin geschmückt sehen, so liegt darin ein Hinweis auf die Bestimmung einer solchen Vase, der mir unverkennbar scheint und dem ich an einem anderen Orte ausführlicher nachzugehen gedenke. Natürlich kann an einen wirklichen Gebrauch unseres Gefässes nicht gedacht werden, denn es ist nicht einmal innerlich ausgehöhlt, und wenn es auch hohl wäre, so würde es schon wegen seiner Zerbrechlichkeit nicht zu brauchen sein, in der hier wol das äusserste geleistet ist, was geleistet werden kann.

Daher ist denn auch über die Erhaltung unseres Stückes wenig Gutes zu berichten. Zwar scheint kein Theil desselben neu zu sein und es fehlen nur die Finger beider Hände; aber es ist an vielen Stellen gebrochen, und, was das Schlimmste ist, um diesen Schaden zu verdecken, von einem Restaurator von oben bis unten mit dicken neuen Farben überpinselt worden, so dass sich, ausser für den schwarzen Firnis der Mündung, für keinen Theil der Bemalung gut sagen lässt. Auf dem Rücken, wo der moderne Ueberzug theilweise abgeblättert ist, scheinen neben dem dunkelgrauen, sehr wenig gebrannten Thon, allerdings einzelne Reste antiker Farbe zum Vorschein zu kommen, doch wird mit denselben wenig anzufangen sein.

VERZEICHNISS DER ABBILDUNGEN.

	Seite
Taf. I, 1. Aphrodite, Lekythos des Louvre	4
2. Weibliches Köpfchen mit Kalathos, Lekythosfragment des berliner Museums . . .	19
3. Seitenansicht von 1.	
4. Aphrodite, Lekythos des berliner Museums, gefunden zu Pagai	4
5. Sphinx, Lekythos des Herrn Grafen Lanckoronski in Wien, gefunden in Korinth . .	8
6. Seitenansicht von 4.	
Taf. II, 1. Satyrmaske, Oinochoe des berliner Museums (aus Athen).	18
2. Tänzerin, Lekythos des berliner Museums, gefunden in Megara	19
3. Vorderansicht von 1.	
4. Eros, Oinochoë des berliner Museums (aus Athen).	12
5. Dionysos auf einem Ziegenbock, Oinochoë des berliner Museums, gefunden in Tanagra .	14
6. Dionysos und Semele, Oinochoe des berliner Museums, gefunden in Athen . . .	16

JAHRESBERICHT:

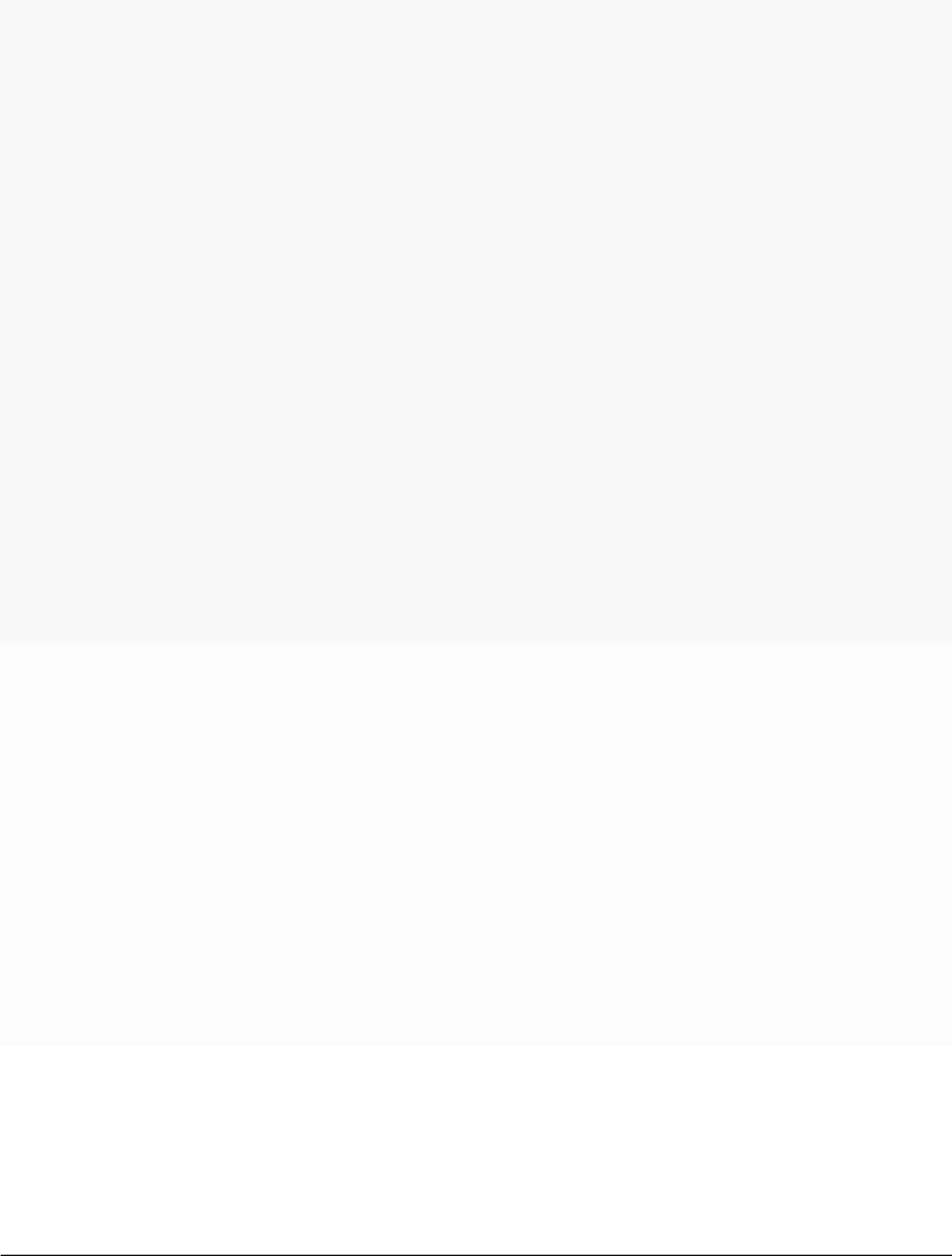
Die Gesellschaft hatte im Jahre 1875 den Tod von vier Mitgliedern, der Herren Corssen, Frommann, Lohde und Matz, zu beklagen. Die Herren Professor Tobler und Geheimrath Wiese sind ausgeschieden. Wieder eingetreten sind die früheren Mitglieder Herren von Jasmund und Mommsen. Aufgenommen wurden zu Mitgliedern die Herren Dohme, Fränkel, Göppert, Greiff, Hehn, Erbprinz von Sachsen-Meiningen Hoheit, von Radowitz, Rhangabé, Seek, Treu, Vahlen, von Wilamowitz-Möllendorff, Zitelmann; zu ausserordentlichen Mitgliedern die Herren von Duhn, Rüdiger und Milchhöfer, von denen die beiden ersteren Berlin wieder verlassen haben. Ausser den genannten besteht die Gesellschaft aus folgenden Mitgliedern: Adler (erster Schriftführer), Ascherson, Badstübner, von Bamberg, Bardt, Bode, Bötticher, Bormann, Brose, Bruns, Büchschütz, von Bunsen, Curtius (Vorsitzender), Dielitz, Dobbert, Droysen, Eichler, Engelmann, Erbkam, Eyssenhardt, Fischer, Förster, Grimm, Gruppe, Haecker, Hercher, Hertz, Hinschius, Holländer, Hübner, Jacobsthal, Kirchhoff, Krüger, Lepsius, Lessing, Manger, Marelle, K. Meyer, Jul. Meyer, Müllenhoff, von Rauch, Rose, Lord Russell, von Sallet, Schaper, Schöne (zweiter Schriftführer), Schottmüller, Schubring (Archivar und Schatzmeister), Stephan, Strack, Trendelenburg, Wattenbach, Wiedemann, Wittich, Wolff.

Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Francke) in Berlin.



2







1



2



3



4



5



6