

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. HEFT 94.

UNTERITALISCHE GRABDENKMÄLER

UNTERITALISCHE GRABDENKMÄLER

VON

RUDOLF PAGENSTECHER

MIT 18 TAFELN



STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1912

MEINER MUTTER

INHALTSÜBERSICHT.

	Seite
Vorwort	IX
Einleitung	1
I. Vasenchronologie	5
II. Originale Grabdenkmäler	16
III. Der Grabhügel	25
IV. Grabaufsätze	30
V. Stelen	42
VI. Pfeiler	47
VII. Säulen	57
VIII. Statuen	69
IX. Naiskoi	79
X. Grabbezirke	118
XI. Tote, Lebende und Statuen	121
XII. Zusammenfassung	126
Nachtrag	128
Anmerkungen	130
Uebersicht der Tafeln und Vignetten	139
Sachregister	141

ABKÜRZUNGEN.

Außer den für die Zeitschriften üblichen sind im Text folgende Abkürzungen angewendet worden:

Baumeister = Denkmäler des klassischen Altertums.

Coll. engrav. Hamilton = Collection of engravings from anc. vases in the possess. of Sir Hamilton.

Collignon = Les statues funéraires.

Conze = Die attischen Grabreliefs.

Élite céram. = Lenormant et de Witte, Élite des monuments céramographiques.

Fw.-R. = Furtwängler-Reichhold, Meisterwerke der griech. Vasenmalerei.

Hauser = Text zum vorigen.

Inghirami = Pitture di vasi fittili.

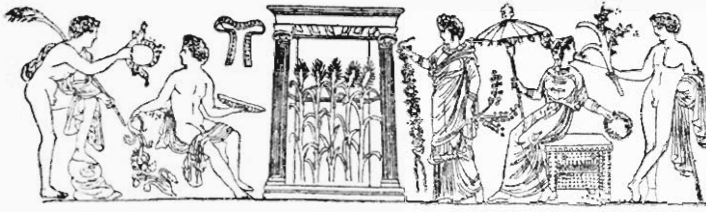
Millin = Peintures de vases antiques.

Millingen = Peintures antiques de vases grecs.

Neapel Nr. . . . = Heydemanns Beschreibung der Vasensammlung in Neapel.

Passeri = Picturae in vasculis.

Watzinger = De vasculis pictis Tarentinis.

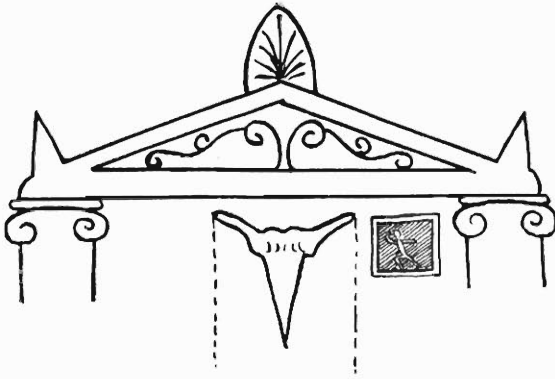


Vollständigkeit in der Heranziehung des bisher in Abbildungen vorliegenden Materiales habe ich angestrebt, soweit die Bibliothek des Römischen Institutes hierzu die Möglichkeit bot. In der Benutzung dagegen von nur durch Beschreibung bekannten Vasenbildern habe ich mich beschränkt, um nicht aus falschen Voraussetzungen falsche Schlüsse zu ziehen. Infolgedessen baut sich das vorliegende Buch, welches der hiesigen philosophischen Fakultät als Habilitationsschrift vorgelegen hat, ausschließlich auf in Zeichnungen oder Photographien veröffentlichten sowie auf mir durch eigene Anschauung bekannten Monumenten auf. Die Abbildungen sollen nur den Text erläutern und keine Publikation darstellen. So sind auch die Zeichnungen der Tafeln 13—16 aufzufassen, die nach meinen Skizzen hergestellt sind. Anderen älteren Absichten und den Plänen verschiedener Museumsdirektoren wollte ich nicht vorgreifen.

Für überall gefundenes freundliches Entgegenkommen habe ich auch hier herzlich zu danken. Nur das Museum von Lecce blieb mir trotz mehrtägigen Aufenthaltes in der schönen Hauptstadt der Terra d'Otranto verschlossen. So konnte das dort verborgene mir nur durch frühere Besuche bekannte Material nicht berücksichtigt werden.

Heidelberg, im Januar 1912.

RUDOLF PAGENSTECHEK.



EINLEITUNG.

DEN großen bereits erschienenen oder bevorstehenden Sammlungen der attischen, südrussischen und ostgriechischen Sepulkralmonumente, denen eine zusammenfassende Behandlung der griechisch-römischen Grabreliefs in Aegypten und des einzig wichtigen sardinischen Materials folgen sollte, könnte man mit der gleichen Berechtigung ein Corpus der unteritalischen Grabdenkmäler an die Seite stellen. Denn wenn auch der Boden der alten Griechenländer Italiens es bisher uns neidisch versagt hat, uns an der Anmut und der stillen, zu Herzen gehenden Sprache den attischen ähnlicher Grabreliefs zu erfreuen, so sind wir doch durch die uns erhaltenen Abbildungen von Grabmonumenten der verschiedensten Art in der glücklichen Lage, ein ansehnliches Material das unsrige nennen zu können.

Diese Gemälde unteritalischer Vasenmaler zeigen gerade durch die Uebereinstimmung ihrer Zeichnungen mit den in anderen Ländern zutage gekommenen Originalen, daß sie der Wirklichkeit außerordentlich nahe kommen. Und ganz ohne Originale oder Anzeichen, wie wir uns diese zu denken haben, sind wir auch sonst nicht. Aufgabe einer wissenschaftlichen Gesellschaft würde es sein, eine Publikation des ganzen weitverstreuten Materiales oder wenigstens eine Sammlung der Typen zu ermöglichen, Aufgabe dieser Seiten ist es, das Ergebnis, welches eine solche Zusammenstellung haben würde, namentlich nach der Seite der kunstgeschichtlichen Zusammenhänge hin annähernd darzustellen.

In seiner Dissertation als einem Teil der für die Geschichte der unteritalischen Malerei vorarbeitenden Studien hat Watzinger dem Gebiet der Grabdenkmäler seine Aufmerksamkeit zugewandt und mit der Sammlung des Materiales begonnen, unter besonderer Berücksichtigung der figürlichen Grabdarstellungen. Dem großen zu erwartenden Werk über die unteritalische Vasenmalerei will auch dieses Buch als Vorarbeit dienen. Doch hat mir vor allem daran gelegen, die Quellen der Kunst in Unteritalien auch von dieser Seite her schärfer zu beleuchten, als es bisher geschehen ist, denn in den Grabgebräuchen spricht sich der konservative Sinn eines Volkes am besten aus. Während die Dinge des täglichen Lebens schnellem Wechsel unterworfen sind, hindert scheue Ehrfurcht, an Heiligem zu rühren. Mag das auch mehr noch für die eigentlichen Bestattungssitten gelten, so darf man solchen Gedanken doch wohl auch bei der Betrachtung der das Grab schmückenden Monumente Ausdruck verleihen.

Am Schlusse unserer Arbeit werden wir sehen, daß sich der dorische Ursprung Tarents in der Grabkunst, vor allem in der Auffassung der Darstellungen und der Dargestellten nie verleugnet, daß die starke Kunst Athens dem strengen Dorismus Anmut und Form verleiht, daß endlich das ionische Element, dem die weichliche Magna Graecia so leichten Zugang bot, verursacht und verstärkt durch seit langem in Süditalien lebende ionische Gedanken, einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausübte.

Immer wird sich eine tatkräftige, auf eigenen Füßen stehende Kolonie bald vom Mutterlande so unabhängig wie möglich machen, und das leichtere Leben wird Luxusbedürfnis und Ansprüche jeglicher, auch geistiger Art über das altgewohnte Maß weit hinauswachsen lassen. «Es ist kein Zufall, daß wir gerade in den Kolonien die Wiege der homerischen Gesänge und wiederum in ihnen die ersten Regungen des philosophischen Geistes antreffen» (Deussen).

Wir haben von Tarent gesprochen, und in der Tat ist durch Tarent, wie es scheint, die griechische Kultur zuerst in Apulien eingedrungen, das man in diesen Zeiten bis zum Monte Gargano hin als Hinterland Tarents bezeichnen kann; doch hatte die Graezisierung des Landes mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen.

Wolfgang Helbig hat es in seinem Japygeraufsatz im XI. Bande des «Hermes» erörtert, worin die Gründe beruht haben mögen, daß sich das Griechentum an der Ostküste des unteritalischen Festlandes in so verhältnismäßig geringem Maße hat ausbreiten können, und hat sie in einer Bevölkerung gefunden, die, den einheimischen Italikern

weit überlegen, den Griechen vollständig gewachsen war. Lange Zeit ist Tarent der einzige Hafen für Apulien gewesen, durch den griechische Kunst eindringen konnte. So trägt die Kunst Apuliens den Stempel der Kunst Tarents, so ist es aber auch zu erklären, warum die griechische Kunst in Apulien nicht die alles durchdringende Kraft hatte, wie beispielsweise in dem westlichen Campanien. Wir können es an den Erzeugnissen des Handwerkes verfolgen, wie merkwürdig lange — man darf sagen, bis zum Absterben der griechischen Kunst in Süditalien — sich eine feste einheimische Tradition erhalten hat. Dazu kommt die Erwägung, daß der Gestaltung der Landschaft nach Apulien stets mehr als Campanien eine rein ländliche Bevölkerung gehabt hat, und daß auch bei uns, wie überall, der Bauer am zähesten am Alten festhält, jeglichen Neuerungen, soweit sie ihm nicht erkennbaren persönlichen Nutzen bringen, in der Regel ablehnend gegenüber steht. Und was galt einem apulischen Bauer griechische Kunst? Aus diesem konservativen Zug der Bevölkerung erklärt sich der Archaismus, der in vielen Produkten der antiken apulischen Industrie zu bemerken ist — erklärt sich vielleicht noch das auffallend lange Fortbestehen gotischer Formen in der Renaissance. Die Bevölkerung ist die gleiche geblieben; was geschehen ist, geschah durch fremde Machthaber; mochten sie Japyger, Griechen, Römer oder Byzantiner, Langobarden oder Normannen, Hohenstaufen, Franzosen oder Spanier sein. Nur zur Aufnahme fremder Elemente in ihre eigene Kunst, zuweilen auch — in glücklichen Zeiten — zu deren Weiterbildung war diese Bevölkerung fähig. Geherrscht haben viele Kulturen in Apulien, beherrscht hat keine das Land bis in seine Tiefen. Das ist der Unterschied zwischen dem zähen und ernsten Bewohner des rauhen Apuliens und den leichtblütigen Herren der *Campania felice*.

Was aber an griechischer Kunst in das Land eingedrungen ist (und es ist eine große Menge, denn wer «gebildet» war, war natürlich «Griechen»), ist hauptsächlich durch die Vermittlung Tarents gekommen. Tarent war eine der üppigsten Städte Groß-Griechenlands — und von seinen unermeßlichen Schätzen beginnt jetzt neben den Beschreibungen der Alten uns das dortige Museo nazionale zu erzählen, in das täglich die merkwürdigsten Dinge neu eintreten. Systematische Forschung kann in Tarent Ungeahntes zutage fördern.

Und erwünscht wäre das auch für den bescheidenen Teil unteritalischer Kunstgeschichte, dem diese Blätter gelten, denn seit der Vernichtung, welcher die Ausgrabungen der Jahre 1880/81 anheimge-

fallen sind, sind wir auf die Grabmaldarstellungen der Vasen fast ausschließlich angewiesen.

Die Kunst Tarents ist in ihrer ersten Zeit natürlich streng dorisch, und unter ihrer Herrschaft steht vor allen Dingen Metapont. Ionischer Einfluß ist unter anderem vor allem von Lokri ausgegangen, und er läßt sich so gut in Tarent nachweisen, wie dorische Einwirkungen in Lokri sicher zu bestimmen sind. Es ist ja nichts natürlicher als Wechselwirkung. Mit dem Erstarken seiner Macht sichert sich dann Athen den Hauptanteil an der kulturellen Beherrschung Tarents. Wie vielleicht in Thurioi werden auch hier attische Maler ihre Vasen verfertigt haben, und es dürfte schwer fallen, stets attisches Gut von dem frühesten unteritalischen zu scheiden, denn das Geheimnis des Firnisses brachte der Meister mit, und der Ton ließ sich, wenn er in gleicher Güte im Lande nicht vorrätig war, importieren.

Athens Kunst wirkte auch nach dem Ende attischer Herrschaft im Westmeer weiter, doch ist richtig bemerkt worden, daß sich die apulische Kunst — in dem speziellen Falle die Vasenmalerei — nicht immer in strenger Abhängigkeit von der attischen bewegt hat. Man hat die gegebene Anregung aufgenommen, dann aber begonnen, eigene Wege zu wandeln, die namentlich im Innern des Landes mit dem Beginn des dritten Jahrhunderts ein trauriges Ende genommen haben.

Ist Tarent vorbildlich für die Kunst Apuliens gewesen, so auch für die Ausgestaltung der Grabdenkmäler. Ueber diese sind außer Watzingers trefflicher Arbeit noch die im Verlauf unserer Untersuchung zitierten Schriften von Patroni und Francesca Vanacore zu nennen, deren letztere als Materialsammlung Beachtung verdient, während die erstere zum erstenmale ernsthaft an den «Tarentischen» Vasen zweifelte — mit Recht, wie wir sehen werden. Doch ist das für unsere Arbeit unwesentlich, da das — sicher — tarentinische Grabmal in ganz Apulien wiederkehrt. Holwerdas außerordentlich fleißiges Buch ist leider, wie allgemein anerkannt ist, völlig verfehlt.

Von unpubliziertem Material konnte ich durch Macchioros Freundlichkeit aus seinen Untersuchungen im Neapler Archiv manches erfahren, während mir Pfuhl seine ostgriechischen Aufnahmen in liebenswürdiger Weise zur Verfügung stellte.

I.

VASENCHRONOLOGIE.

NOCH immer ist das Verhältnis der unteritalischen Vasenmalerei zu der attischen nicht klargelegt worden, noch ist es nicht entschieden, ob man den zeitlichen Zwischenraum zwischen stilistisch gleichartigen Erscheinungen hier und dort groß oder gering annehmen muß. Während man den italischen Nachahmungen zeitlich früherer östlicher Kultur spürend nachging, vernachlässigte man die für ethnographische Fragen zwar weniger wichtige, aber für die Uebernahme griechischer, hellenistischer Kultur so sehr bezeichnende Kunst der vorrömischen und römischen Periode.

So darf man sagen, daß über die Produktionsstätten der unteritalischen Vasen mit wenigen Ausnahmen noch nichts Sicheres und Abschließendes gesagt worden ist¹, daß man noch kaum die verschiedenen Lokalstile auseinander zu halten vermag; endlich daß wir über die Zeit und Dauer dieser Keramik noch sehr im Dunkeln sind.

Ehe nicht die großen, reiches Material liefernden Arbeiten, die uns versprochen sind, vorliegen, wird man auch weiterhin auf schlüpfrigem Boden wandeln — und so beschränkte ich mich darauf, nur das für unsere Zwecke Notwendige nach Möglichkeit zu fixieren, nämlich die Frage zu beantworten: «wann entstanden die Totenkultvasen?»

Schmerzlich und hindernd empfinden wir dabei den Unterschied zwischen unteritalischer und attischer Vasenmalerei, die in jener herrlichen der griechischen Kunst eigenen Konsequenz sich entwickelt, ohne Sprünge, ohne übergroße Schnelligkeit: langsam vorbildend, das vorgebildete schnell ergreifend und zur Höhe führend. Von diesen

Eigenschaften der großen griechischen Kunst ist doch vieles auch auf die Malerei der Herren des Keramekos übergegangen — mögen sie der Bühne, der großen Malerei, oder der Plastik ihre Motive entnehmen, oder ihrer eigenen Phantasie entsprungene Gebilde dem Gefäße anvertrauen. Das Fortschreiten der Großkunst nahm sie mit sich, ob sie wollten oder nicht, ihr mußten sie folgen, und sie konnten es.

Das Handwerk wird selten selbständig vorgehen, denn es bildet nicht den Geschmack des Publikums, sondern es kommt ihm entgegen, und soll es dazu dienen, das Wissen von wahrer Schönheit unter die Menge zu bringen, so sind es Künstler, die ihm die Richtung weisen. Nur die Großkunst hat Einfluß auf die Wege, die der Geschmack des Publikums geht, ihr folgt das Kunstgewerbe nach.

Diese Leitung hat in Süditalien mehr gefehlt, als in Griechenland. Nicht nach der Großkunst Unteritaliens richtet sich zunächst die Vasenmalerei, sondern nach ihrem Vorbild in Griechenland, und von dort herüber gebrachte Gefäße werden kopiert. Aber als mit dem Niedergang attischer Herrschaft nach dem furchtbaren Ringen vor Syrakus nicht nur in Sizilien, sondern auch in Unteritalien Athens Macht zurückzugehen begann, fanden die apulischen und campanischen Töpfermeister keine Vorbilder mehr. Man kann wohl zunächst noch eine Entwicklung feststellen, die am meisten mit dem hoch entwickelten Theaterwesen zusammenhängt, aber dann wird die Form zur Schablone, die Schale zum Kern, und einer stilgeschichtlichen Untersuchung der spätesten unteritalischen Vasen darf man vielfach ein «ultra posse» entgegen setzen.

Furtwänglers überall eingreifende Hand ist es gewesen, die auch in der Geschichte dieser Keramik reine Bahn hat machen wollen, und manch fester Anhaltspunkt wird ihm, wie dem Fortführer seines Werkes verdankt, von dem wir hoffen, daß es auch weiterhin den unteritalischen Gebieten seine Aufmerksamkeit zuwenden möge und durch die getreuen Nachbildungen einen Versuch der Arbeit überhaupt erst ermögliche.

So verdanken wir denn «Furtwängler-Reichhold» die richtige Datierung der großen apulischen Prachtamphoren, die so eng mit den von uns zu behandelnden Totenkultvasen zusammenhängen². Es sei erlaubt, einen Augenblick hier Umschau zu halten.

Zur Perservase hat Furtwängler die Frage der Darstellung der Alexanderschlacht auf apulischen Gefäßen wiederum durchgesprochen und aus ihr eine Datierung für die unteritalischen Vasen gewonnen,

die mit der durch andere Gelehrte vorgenommenen Ansetzung vielfach in Widerspruch steht. Und doch kann man sich der Richtigkeit der Furtwänglerschen Folgerungen nicht verschließen, zumal wenn man, wie ich es tue, mit Schreiber auch jene Triptolemosvase auf die Sendung des segenspendenden Gottes nach Alexandrien deutet³.

Hundert Jahre also der Entwicklung hat die unteritalische Vasenmalerei zurückgelegt bis zu dem Punkte, auf dem wir uns mit diesen Prachtamphoren befinden. Die Zeichnung hat sich über die der attischen Vasen emporgehoben in kräftiger, oft übertriebener Linienführung. Theater und philosophische Lehre üben in gleicher Weise Einfluß auf die Darstellungen, nach denen die Vasenmaler ihre Bilder zeichnen. Attika war zu äußerlichem Schmuck übergegangen, bevorzugt bunte Farben, während die Zeichnung auf den Vasen im Stil des Midias sich nur um elegante Linienführung, Andeutung des Körpers unter dem nichts verhüllenden Gewande kümmert und über solchen «Problemen» das wirkliche Leben zur toten Larve werden läßt⁴.

Aber auch das Ende der unteritalischen Vasenmalerei stand bevor. Wann hört der rotfigurige Stil in Unteritalien auf?

Ein festes Datum dürfte uns zunächst Alexandriens Gründung geben. Was findet sich in dem jetzt hinlänglich bekannten Boden dieser Stadt? Die Funde, die ins Musée gréco-romain kamen und sich in Privatsammlungen bergen, geben darüber Auskunft⁵.

Als sicher apulischer Import sind die Gnathiavasen, die sich zahlreich finden, anzusehen. Sie überwiegen an Zahl die geringen, rotfigurigen, unteritalischen Väschen und Fragmente. Die Gnathiakeramik wird von Picard in die Jahre 350—250 gesetzt, ein Ansatz, der nach unten zu eng begrenzt sein dürfte, nach oben seine Richtigkeit zu haben scheint⁶. Neben diesen blütenbemalten Väschen aber geht, wie sich aus den Grabfunden Apuliens häufig nachweisen läßt, die rotfigurige Vasenmalerei noch weiter; noch manches Jahrzehnt müssen beide Gattungen gemeinsam dem Gebrauch gedient haben, bis man denn doch die rotfigurige Malerei, die sich vielleicht nur noch in den Ateliers einiger alter konservativer und Neuerungen abholder Meister langsam sterbend erhalten hatte, endgültig aufgab.

Daß wir unter die Schlacht bei Issos und die Gründung der größten Alexanderstadt hinabgehen müssen, bewiesen uns die Darstellungen selbst. Aber die Unterweltvasen und ihre Genossen sind kein Ende einer Kunst! Nach ihnen muß noch eine abnehmende Linie von Nachfolgern kommen. Und dieser Forderung kommen die Grabfunde im Lande entgegen.

Als charakteristisch für das Campanien dieser Zeit nenne ich die Nekropole von Teano, die in Gabricis schöner Publikation vorliegt⁷. Für sie ist in keramischer Beziehung bezeichnend das Zurückweichen des rotfigurigen Stiles, der nur in wenigen späten Exemplaren auftritt, zugunsten der mit linearen oder florealen Motiven wirkenden Teano-ware, deren Stellung in Campanien derjenigen der Gnathiakeramik in Apulien entspricht. Die mit oskischen Inschriften versehenen Gefäße dieser Gattung sind mit Recht in die erste Hälfte des dritten Jahrhunderts verwiesen worden⁸. Derselben Zeit müssen die mitgefundenen Arethusaschalen zugeschrieben werden. Mir scheint diese Begräbnisstätte etwa den ersten dreißig bis vierzig Jahren des dritten Jahrhunderts anzugehören. Im Anfang dieses Zeitabschnittes also findet der rotfigurige Stil Campaniens sein Ende.

Es wäre merkwürdig, wenn es in Apulien anders wäre. Die am besten untersuchte Nekropole ist hier die von Canosa, deren Beschreibung und Datierung wir M. Mayer zu danken haben⁹.

Das interessanteste der bei jenen Ausgrabungen zutage gekommenen Stücke ist zweifellos die Schale aus ägyptischer Fayence, deren Vorkommen in Canosa ja nicht vereinzelt dasteht¹⁰. Mit ihr ist fraglos ein terminus post quem gegeben, denn es ist schwer denkbar, daß sie ohne die Vermittlung Alexandriens ihren Weg nach Italien gefunden haben sollte. Auch in dieser Nekropole findet sich nur noch wenig rotfiguriges, während den Hauptraum bereits späteres Geschirr einnimmt, welches den Friedhof in das dritte Jahrhundert weist, doch wird man eben mit Rücksicht auf die früheren Stücke nicht zu tief, kaum über die ersten zwanzig bis dreißig Jahre hinausgehen dürfen.

Hochinteressant für diese Datierungsfragen ist endlich das Material einer apulischen Nekropole, das noch im Museum von Tarent der wissenschaftlichen Auferstehung harret. Es handelt sich um mehrere zusammengehörige Grabfunde aus dem bei Bari gelegenen Ceglie del Campo, von denen hier nur der für uns wichtigste besprochen werden kann; das Grab trägt in Tarent den Buchstaben b¹¹.

Das Hauptstück ist eine recht schlecht gemalte Grabreliefvase. Das Grabtempelchen ist flüchtig ohne Kassettierung der Decke dargestellt, in ihm eine der gewöhnlichen Frauen mit Kästchen nach links. Diese Vase gibt uns das Recht, den Grabfund heranzuziehen. An rotfigurigen Beigaben findet sich ein großer Askos, mehrere andere Gefäße, darunter eine interessante Deckelschale, deren Gefäßteil rote Frauenköpfe zeigt, während der Deckel dieselbe Darstellung in weißer Farbe bringt. Das leitet zu den mitgefundenen Gnathiavasen über,

von denen die schönste, in der Form der Lekythos, einen nach links fliegenden Eros zeigt, während zwei Oinochoen mit «steifer» Dekoration verziert sind. Eine Schale der «Arethusaform» zeigt gemalte Ornamente. Ein Stierkopfrhyton mit rotfigurigem Halsschmuck und zwei Oinochoen in Kopfform mit weißem und rosa Ueberzug vertreten die zur Terrakottaplastik neigende Gattung der Keramik¹².

An nur schwarzgefirnister Ware kamen mehrere Väschen und Schälchen zutage, am wichtigsten ein apulischer Guttus mit bärtigem Dionysoskopf. Interessant sind endlich drei weißüberzogene auf Löwenfüßen ruhende Cisten, deren Reliefs aus denselben Stempeln genommen sind, wie uns bereits bekannte Medaillons der Calenischen Keramik. Vorhanden sind der sonst nur durch die Londoner Reproduktion bekannte «Thebaner mit Sphinxen», die Halbfigur einer nach rechts eilenden Maenade und eine breite Heraklesmaske (wenn ich nicht irre 258 m entsprechend)¹³.

Hatte ich recht, die Fabrikation der calenischen Keramik um das Jahr 300 beginnen zu lassen, und bisher scheint dem noch nicht widersprochen worden zu sein, so fällt der Grabfund bereits in das dritte Jahrhundert; das erweist nicht nur der einzelne Guttus, sondern vor allem das Erscheinen «calenischer» Reliefs auf den weißen Cisten¹⁴. Vorausgesetzt selbst, daß die rotfigurigen Vasen etwas älter sind, als die übrigen Beigaben, darf man doch aussprechen, daß noch in den Jahrzehnten um 270 rotfigurige Vasen in Gebrauch waren und dem Toten mitgegeben wurden, und da wir unter diesen Beigaben ein speziell für den Totenkult gemaltes Stück haben, bei dem mehrmalige Benutzung ausgeschlossen ist, folgt, daß um diese Zeit auch solche Vasen noch gemalt wurden, wenn ihre Kunst auch in den letzten Zügen liegt.

Eine ganz genaue Angabe des Zeitpunktes ist uns versagt, denn sie läßt sich aus dem vorhandenen Material noch nicht ermitteln. Immerhin darf man bis auf weiteres sagen, daß nach 270 der rotfigurige Stil völlig durch seine Nachfolger ersetzt wird.

Daß sich im Ausland — ich denke hauptsächlich an Aegypten — so wenig rotfigures aus dieser Stilstufe findet, ist erklärlich. Es handelt sich ja gerade in dieser späteren Zeit bei der Benutzung rotfiguriger Vasen um sepulkrale Verwendung, die für Apulien Sinn hatte, aber in Alexandrien wohl keinem Verständnis begegnet wäre. Wie man hier die Grabvasen gestaltete — es sind ja die Aschenurnen selbst — haben wir an anderer Stelle gesehen¹⁵. Es war auch kein Staat mehr zu machen mit diesen letzten Erzeugnissen des unteritalischen Pinsels.

Die «modernen» Gnathiavasen dagegen haben ihren Weg über das Mittelmeer gefunden¹⁶.

Mit einiger Sicherheit wäre somit die Zeit der Grabvasen nach unten hin abgegrenzt. Aber wann beginnen sie? Zur Beantwortung dieser Frage, die eigentlich nur im Zusammenhang durch die geplanten großen Werke erledigt werden kann, ist das Material nicht so an der Hand.

Vollständig ausgeprägt findet sich der Typus des Grabkultes ja bereits auf der Münchener Medeavase, die um das Jahr 320 entstanden zu denken ist. Aber damit ist noch nicht der Anfang gegeben.

Ich möchte hier auf eine Aeüßerlichkeit hinweisen, die uns doch vielleicht weiter führt als relative Zeitberechnung. Bekanntlich gehört die bei weitem überwiegende Mehrzahl der auf unteritalischen Vasen erscheinenden Architekturen dem ionischen Stil an; nur wenige dorische Elemente sind zu beobachten¹⁷. Das hängt weniger mit dem oft angenommenen sehr überschätzten Einfluß Joniens in Tarent zusammen, als vielmehr mit der ganzen Zeitneigung nach der ionischen Architektur hin. In Attika ist es nicht anders.

Wir besitzen einen sehr interessanten Beleg für den Wechsel des Geschmackes in den beiden Schalen des Aison, eines Zeitgenossen des Dichters und des Vasenmalers Aristophanes. Das signierte Madrider und das unsignierte Londoner Exemplar sind von Hauser in den Textbildern III, S. 48, 21 und 22 einander gegenübergestellt. Dabei ergibt sich zunächst der enge Zusammenhang, der beides untrennbar verbindet, bei weiterem Eingehen dann der Unterschied, der die Schalen doch wohl um etwa 20 Jahre auseinander schiebt. Die signierte Theseusdarstellung ist die spätere, sie ist feiner und zierlicher — soweit man nach der Reproduktion urteilen kann —, bereichert das Mittelbild um die Gestalt der Athena und setzt bewußt an die Stelle der dorischen Architektur eine ionische, läßt die Metopen- und Triglyphenordnung fort, gibt den glatten Fries, schiebt unter die Säulen Basen: eine ganz bewußte und gewollte Umgestaltung.

Das kann kein Zufall sein. In diesen Jahren, die zwischen den beiden Schalen liegen, muß sich der entscheidende Schritt in der Architektur vollzogen haben. Die große Aehnlichkeit in der Ausdrucksform, die Hauser bei den beiden genannten Meistern, bei Aison und Aristophanes betont hat, scheint sich mir vor allen Dingen auf die Londoner Schale zu beziehen, während die Madrider Kopie über das, was Aristophanes geleistet hat, namentlich in Bezug auf Zierlichkeit der Formen hinausgeht. Es ist ein Schritt weiter zu Meidias getan.

Liegen also die Kentaurenkämpfe des Aristophanes und die Londoner Schale des Aison um das Jahr 400, so darf man m. E. mit der jüngeren Theseusschale bis in das Jahr 380 hinabgehen und nähert sich damit dem Zeitpunkt, an dem man Meidias wird anzusetzen haben¹⁸. In dieser Zeit wird auch auf attischen Gefäßen die ionische Säule häufiger.

Von dem übertriebenen Stil des Meidias, der im Grunde die gähnende Leere des Inhalts nicht auszufüllen vermag, hat sich die unteritalische Vasenmalerei freigehalten; Python und Asteas sind, obwohl zeitlich später, doch ernster zu nehmen als ihr leichtfertiger attischer Kollege.

Es gibt einen kleinen Kreis von hauptsächlich in Lukanien beheimateten Grabkultdarstellungen, die gewöhnlich auf Orest am Grabe seines Vaters gedeutet werden — eine Deutung, die auch im Altertum ähnlichen Zusammenstellungen beigelegt wurde. Das Grab wird dabei als ionische Säule gebildet. Die Verbindung dieser Vasen mit Asteas ist nicht anzuzweifeln — mag es auch seine Hand nicht sein, so ist es doch sein Stil¹⁹.

Damit gewinnen wir eine weitere Datierung, denn Asteas und Python, beide in Paestum wirkend, gehören nach Hauser den letzten Jahrzehnten (ich würde sagen der zweiten Hälfte) des vierten Jahrhunderts an²⁰.

Wiederholen wir, was mit dem gesagten für die Datierung der uns interessierenden Grabkultvasen gewonnen wurde. Den Beginn der Fabrikation darf man nach 380, das Ende etwa um 280 fixieren. Den Höhepunkt bezeichnen die Prachtvasen der Jahre 340—300, in diese Zeit gehört auch Lasimos, der einzige Maler, dessen Signatur auf einer Grabvase uns begegnet²¹. Was Bedenken erregen muß, ist die Tatsache, daß man innerhalb dieser 100 Jahre so wenig Entwicklung beobachten kann. Aber es ist sicher, daß das Ende nur trauriges Sterben ist, während dessen wir neue Kräfte nicht mehr verlangen dürfen. Andererseits ist es nicht zu beweisen, daß schon mit 380 diese Produktion eingesetzt hat. Ich bin geneigt, noch bis zur Mitte des Jahrhunderts hinunterzugehen. Es scheint, daß nur wenige Ateliers die Naiskosvasen gemalt haben; daher mag der Konservatismus und die Dürftigkeit der Abwechslung kommen. Ja, am Schluß macht es den Eindruck, als habe nur noch ein müder Greis Tag für Tag im gleichen Schema weitergepinselt — mag nun das Ende den Schluß eines Menschenlebens oder der künstlerischen Fähigkeit des Handwerks bedeuten.

Unter den besseren Grabkultvasen nun befindet sich, wie wir bereits sahen, eine, welche die Inschrift ihres Verfertigers trägt. Sie steht im Louvre und hat als Darstellung der Vorderseite den Tod des Archemoros, während der Revers eine der gewöhnlichen Grab-
szenen an einem zweisäuligen, ionischen Naiskos zeigt. Als Maler nennt sich Lasimos, doch ist sein Name lange Zeit nicht ganz richtig gelesen worden. Man schlug verschiedenes vor, und auch der jetzt angenommene Name steht vereinzelt da. Da nun im messapischen Gebiet der Name Dasimos in verschiedenen Abwandlungen sehr häufig ist²², so vermutete ich, daß man ihn hier einsetzen dürfe, doch erhielt ich von Pottier auf meine diesbezügliche Anfrage freundlicherweise folgende Antwort: «j'ai examiné à la loupe l'inscription de Lasimos et je ne crois pas possible d'y lire Dasimos ; en tout cas, il n'y a certainement pas de trait horizontal à la base pour faire un Δ.» Trotzdem möchte ich wenigstens die Möglichkeit, doch Dasimos lesen zu dürfen, nicht ganz von der Hand weisen. Wie häufig verschrieb man sich in jenen Zeiten, oder vergaß diesen oder jenen Strich²³. Die Vase ist in Canosa zutage gekommen, hier kennen wir eine Medella Dasmi²⁴. Ueber sonstiges Vorkommen des Namens verweise auf die von mir Röm. Mitt. 1912 zusammengestellte Literatur, der ich noch einen Aufsatz von Ribezzo im ersten Jahrgang der «Apulia» 1910, S. 5 ff., hinzufügen kann. Hier wird auf einem bei Centorizzi gefundenen Stein [ΔΑΙΙ]ΜΑΙΗΙ ergänzt. Da der Name im messapischen Gebiet häufig ist, könnte er uns, auch wenn er wirklich zu ergänzen wäre, nichts lehren, außer daß die Vase apulisch sei. Aber daß Lasimos der einzige signierende Apulier ist, haben wir schon vorher gewußt. Bemerkenswert erscheint, daß sich alle Grabkultvasen nicht im eigentlichsten messapischen Sprachgebiet gefunden haben, vielmehr dem Raume zwischen Canosa und Altamura-Ceglie di Bari angehören. Trotzdem ist natürlich das Uebergreifen der Namen und der Sprache häufig und in Canosa mag unser Lasimos auf jeden Fall zu lokalisieren sein. Diese Stadt war ja immer Hauptfundort von Vasen jener Gattung²⁵.

Die Form des Gefäßes ist mehr lukanisch, doch ist trotzdem ihr apulischer Ursprung außer jedem Zweifel. Außerdem muß man sie ursprünglich auch in Lukanien auf Apulien zurückführen, denn apulisch und speziell canosinisch sind die Vasen mit Torzellen, die Vorbilder auch der lukanischen Form. So ist sicherlich apulisch die Berliner Vase 3260, die durch ihre Beischriften «Anchises, Aeneas» auffällt. Ueber ihre Herkunft ist nur bekannt, daß sie in Neapel er-

worben wurde. Man möchte sie wegen der Form auch dem Lasimos zuschreiben, die Flüchtigkeit der Zeichnung würde nicht dagegensprechen. Wir verehren nicht mehr in jedem signierenden Meister ein Genie — davor warnt uns nicht nur Hausers Aristophanes, sondern auch unser Lasimos, dessen Malerei selbst bescheidenen Ansprüchen nicht gerecht wird. Aber die Form gibt uns doch die Möglichkeit, diese Berliner Amphora derjenigen des Lasimos zeitlich gleichzusetzen, und das führt uns in der Datierung auf eine etwas festere Grundlage.

Von der Anchisesvase untrennbar ist das bei Passeri, *Pict. etrusc.* II, CLXXXII abgebildete Bild, denn es zeigt fast dieselben Personen mit Hinzufügung eines sitzenden bärtigen Mannes, und diese Vase wiederum gehört mit der «Tarentiner» Prachtamphora Furtwängler-Reichhold, Tafel X, und damit mit den um 333 anzusetzenden Gefäßen zusammen. In diese Zeit müssen wir also auch die Wirksamkeit des Lasimos datieren.

Manch andere Grabkultszene mag er noch gemalt haben — nur Untersuchung am Original und eine Reichholdsche Aufnahme aller in Betracht kommender Vasen könnte wirklich feste Resultate bringen, denn einen besonderen Stil kann man ihm nicht zuerkennen. Gerade die Kultszenen wiederholen sich genau entsprechend so häufig, daß man, wüßte man nicht von der Schablonenhaftigkeit dieser Malerei, der Werkstatt des Lasimos fast alles zuschreiben müßte, was in dieser Art gemalt worden ist, am wahrscheinlichsten in Canosa, sicher nicht in Ruvo. Aber nun uns die Uebernahme der Typen genugsam bekannt ist, werden wir mehrere Werkstätten annehmen, von denen eine jedenfalls die des Lasimos gewesen ist. Von einem Stil des Lasimos kann man erst dann sprechen, wenn man ihm fast alles, was in Canosa oder im nördlichen Apulien gemalt wurde, zuerteilt. Den Unterschied zwischen diesem Zentrum und Ruvo werden die zu erwartenden Publikationen gewiß noch deutlicher hervorheben, als bisher geschehen ist. Wir müssen uns beschränken und nur für unsere Kultvasen die Frage des Fabrikationsortes streifen.

Aber ist die Entscheidung nicht von grundlegender Bedeutung für die Beurteilung der auf den Bildern dargestellten Grabdenkmäler?

Ich glaube nicht.

Wenn sich auch verhältnismäßig nur wenige Originale der Grabdenkmäler erhalten haben, so genügen sie doch, um auf Tarent als den Mittelpunkt hinzuweisen. Dieses tarentinische Grabmal läßt sich dann in Spuren auch im übrigen Apulien verfolgen²⁶. Darauf also

hat eine Entscheidung der Frage, wo wir die Fabrikation der Vasen anzusetzen haben, keinen Einfluß. Andererseits erschwert der Mangel an wirklichen Anhaltspunkten, die über eine bloße Vermutung hinausgingen, eine endgültige Lösung.

Bekanntlich hat Furtwängler den Gedanken an Tarent, der schon vor ihm ausgesprochen war, festgehalten, ohne jedoch jemals den Beweis hierfür zu versuchen. Auch Watzinger spricht von diesen Vasen als tarentinisch. Patroni hat eigentlich als erster darauf hingewiesen, daß das gänzliche Fehlen dieser Gattung in Tarent sehr gegen diese Annahme spräche, und Francesca Vanacore ist ihm darin gefolgt²⁷.

Auch mir ist es nur gelungen, einige wenige Fragmente, welche von Grabkultvasen stammen und tarentinischen Fundortes sind, nachzuweisen²⁸. Die ganz überwiegende Mehrzahl ist zweifellos nordapulischer Herkunft. Man ging von dem Gedanken aus, daß Tarent, die reiche Handelsstadt, nicht nur in der Koroplastik, von der wir so bedeutende Proben haben, sondern auch in der Gefäßproduktion eine wenn nicht führende, so doch hervorragende Rolle gespielt habe. Dem scheint aber nicht so gewesen zu sein, wenigstens sehe ich mich auf Grund des in apulischen Museen vereinigten Materials gezwungen, die Hauptfabriken nach Ruvo und Canosa zu setzen, von denen Ruvo für den größeren Teil der Grabvasen auszuscheiden hat. Ich stimme darin mit Patroni und Macchioro völlig überein. Auch Lenormant vermißte das Vorkommen dieser Vasen und der Prachtgefäße in Tarent (Gaz. arch. 1881/82, S. 174).

Aber was gab Tarent der antiken Keramik? Ich würde hier am ehesten die schwarzgrundigen Vasen mit weißen Figuren, die, von Attika übernommen, sich in der «Gnathia»keramik gerade des südlichsten Apuliens besonders zahlreich fortsetzen, vermuten²⁹, und für die frühere Zeit zu bedenken geben, ob nicht manches von dem, was wir attisch nennen, von attischen Meistern in Tarent gefertigt sei und so einheimische Konkurrenz unmöglich gemacht habe³⁰. Diese hat dann mit um so größerer Berechtigung in den Hauptstädten des Binnenlandes, zu denen Canosa und Ruvo gehörten, eingesetzt.

Die in Tarent gefundenen «Gnathia»vasen sind nicht so selten, wie Picard meint. Lenormant spricht von ihnen (a. a. O.) und Picard hätte in seiner Liste z. B. ein im Arch. Anz. 1909, S. 9, erwähntes Stück in Heidelberg hinzufügen können. Unter anderen Schalen aus Tarent ist erwähnenswert ein vorzügliches Fragment ebenfalls mit der sicheren Fundnotiz³¹. Den Unterschied zwischen den verschiedenen Fabriken der Gnathivasen habe ich an anderen Orten schon be-

tont. Für Tarent scheint mir hauptsächlich die weiße Figur in Betracht zu kommen, sowie die Köpfe mit Tauben, die sich im südlichen Apulien ungleich häufiger finden, als im nördlichen. Beachtenswert ist auch, daß nur diese Klasse der Gnathiakeramik in Alexandrien vorkommt³². Im nördlichen Apulien, in Canosa und Lucera, ist der Bestand an Gnathiagefäßen ganz gering³³, ein Beweis, daß man die Produktionszentren möglichst weit nach Süden zu verlegen hat. Die ungefähre Gegend ist jedenfalls durch Oria, Manduria und Gnathia richtig bezeichnet³⁴.

Bekannt ist der ungemein starke Zusammenhang zwischen Tarent und Metapont. Alles fast, was in Metapont zutage kommt, ist Tarentinisch. Aber das im Museum von Potenza aus dieser Stadt vereinigte Material läßt Grabkultvasen ganz vermissen. Auch hier ein Beweis gegen Tarent.

Für Canosa ist Macchioro mit einer Untersuchung der Ornamente in die Schranken getreten, indem er die auf den einheimischen Vasen üblichen Verzierungen mit denen der rotfigurigen Keramik verglich³⁵. Seine Beweisführungen scheinen mir geglückt, und man darf auf die Fortsetzung dieser Studien mit Recht gespannt sein. Vielleicht, daß sie auf Grund alter Inventare unumstößlich Canosa als Hauptfabrikationszentrum unserer Vasen erweisen³⁶. Darauf führen auch Fundort, Ornamentik und — vielleicht — der Name des Dasimos. Mögen auch andere Orte teilnehmen, die Hauptwerkstatt lag hier. Daneben gingen natürlich selbständige lukanische und campanische Fabriken her, erstere in starker, letztere in geringerer Abhängigkeit von apulischen Vorbildern. Das wird sich bei näherer Untersuchung der Bilder herausstellen. Unsere Aufgabe ist es zunächst, zusammenzustellen, was sich an originalen Grabdenkmälern in Tarent selbst gefunden hat und damit einen Vergleich dieser Originale mit den auf Vasen vorhandenen Abbildungen zu verbinden. Aus ihm werden wir lernen, was wahr, was falsch ist auf den Zeichnungen der Vasenmaler, inwieweit also uns die Vasenbilder einen Begriff von der Grabmalkunst Tarents zu geben imstande sind.

II.

ORIGINALE GRABDENKMÄLER.

DIE Gazette archéol. 1881/82 belehrt uns über das Aussehen Tarentiner Gräber³⁷ auf S. 172: «En général un monument élevé au-dessus du sol était placé sur la dalle supérieure et marquait extérieurement la place du tombeau. Dans le plus grand nombre des cas, c'était un édicule à élégantes colonnes doriques engagées dans le mur de sa cella et avec un plafond à caissons d'une exécution très soignée. Le tout fait avec la pierre calcaire du pays, revêtue d'une couche de stuc fin avec une riche décoration polychrome, où le mur de la cella est peint d'un rouge foncé, sur lequel les colonnettes s'enlèvent en jaune. Quelques autres des monuments funèbres sortaient de ce type le plus habituel. J'ai noté, par exemple, un cippe de marbre ayant la forme d'une ciste d'osier fermé; . . . un autre de forme ronde avec des festons de feuillage; un lion couché, également en marbre; . . . Musée de Berlin, statue d'éphèbe en pierre calcaire, avec traces de stucage, demi-nature, qui avait aussi surmonté un tombeau³⁸.» Im folgenden erzählt dann Lenormant von der Zerstörungswut der Ausgräber, die nichts unangetastet lassen konnten, vielmehr alles absichtlich vernichteten.

Können wir aus den hier zitierten Ausführungen Lenormants schon die Aehnlichkeit erkennen, die, bis auf später zu bemerkende Unterschiede, diese Originale mit den Vasendarstellungen verbindet, so wird sie noch deutlicher dem Betrachter, der in Tarent vor den Resten der Grabarchitektur steht, die zu vereinigen dem dortigen Museum gelungen ist. Zu einer dieser Aediculen besitze ich durch Professor Delbrücks Freundlichkeit eine architektonische Aufnahme, die über die wesentlichen Einzelheiten hinreichend belehrt.

Erhalten ist zunächst der obere Teil des Naiskos mit der Kassetten-
decke³⁹, von dessen reicher Profilierung die Zeichnung berichtet. Die
Basis springt nach unten weit vor, wie wir das auch an den Originalen
der Vasenheroa anzunehmen haben werden. An dem besten Giebel
im Tarentiner Museum (ob er mit der Zeichnung identisch ist, kann
ich nicht feststellen) nehmen vier Metopen zwischen fünf Triglyphen
die Front ein und setzen sich an den Schmalseiten fort. Die Breite
des Naiskos beträgt am Giebel gemessen 90 cm. Bei der starken Stil-
mischung in Unteritalien ist es sehr wohl möglich, daß ionische Halb-
säulen diesem dorischen Gebälk als Stütze gedient haben.

Ein zweiter ähnlicher Giebel trägt im Innern noch Reste von
roter Farbe, doch fehlen hier Metopen und Triglyphen. Ihm schließen
sich zwei weitere entsprechende Reste von Grabmonumenten an⁴⁰.
Aus Tarent stammt auch der Giebel 999a (Conze-Puchstein) in
Berlin, der zu unseren Tarentiner Stücken die beste Analogie bietet,
und die Reste b—e werden zu Denkmälern gleicher Art gehören.

Ein anschauliches Bild von dem Aussehen der Tarentiner Naiskoi
vermag uns ein Grabmal zu geben, das ich im Museum von Potenza
fand. Der großen Freundlichkeit des Direktors Cav. de Cicco ver-
danke ich die Photographie, nach der die hier (auf Taf. I vgl. XVIIId)
veröffentlichte Zeichnung mir von Herrn Dr. Küster gütigst angefertigt
wurde. Wir können es ohne weiteres zur Rekonstruktion der Ta-
rentiner Grabbauten verwenden, denn es stammt aus Metapont, über
dessen starke Beeinflussung durch Tarent schon oben gesprochen
worden ist.

Die Höhe des Ganzen bis zur Giebelspitze beträgt 1,26 m, die
Breite des Giebels 63, die des Sockels 71 cm, dessen Höhe 23 cm
erreicht.

Auf einer Basis, die ihrerseits auf einer Plinthe ruht, erhebt sich
auf einer dieser unteren Plinthe genau entsprechenden Standplatte ein
Naiskos, wie wir ihn genugsam von den Vasenbildern her kennen.
Vorspringende Halbsäulen auf zweistufiger Basis werden oben ohne
Ueberleitung von einer viereckigen Deckplatte bekrönt, über der auf
einem niedrigen Epistyl der schmucklose Architrav, vom Giebel über-
dacht, sich erhebt. Die beiden Eckakroterien sind erhalten.

Leider fehlt auch diesem so wohl konservierten Architekturstück
der figürliche Schmuck, wenigstens hat sich auch nicht die geringste
Spur von Bemalung erhalten — und es kann kaum einer vorhanden
gewesen sein, denn im Grunde des Denkmals ist in sehr großen, un-
schönen Buchstaben die Inschrift eingegraben :

ΧΑΙΡΕΑ
ΘΗΝΑΙΧΡΗ
ΕΤΑΤΡΟΦΕ

In *χαίρε* ist der auf attischen Reliefs ebenfalls häufig vorkommende Gruß an die Tote erhalten, deren Name Athenais gewesen sein wird. Durch die nach athenischem Vorbilde benannte Phyle Athenais in Thurioi ist das Vorkommen dieses Namens in Unteritalien leicht erklärt. Auch zu Alexanders des Großen Zeit ist er uns überliefert, doch scheint er häufiger erst vom zweiten Jahrhundert ab zu werden (vgl. Pauly-Wissowa, s. v. Athenais). Das folgende *χρηστος* ist ebenfalls, wie das *χαίρε*, ein bekanntes Wort auf griechischen Grabinschriften (s. J. v. Müllers Handbuch I, S. 592 f., Larfeld); daß es hier in der dorischen Form erscheint, ist bei dem dorischen Charakter Metaponts verständlich genug. Erscheint doch auch die dorische Inschrift *Δαμω χρηστη χαίρε* auf einem in Ancona gefundenen ostgriechischen Grabrelief, und ebendort *Απολλωνίδα χαίρε* (Notizie d. s. 1910, S. 363). *τροφος* dürfte den Stand der in unserer Grabinschrift angeredeten Frau bezeichnen, mag man es mit Amme oder Pflegerin, Erzieherin übersetzen. So behält *χρηστος* auch noch seinen ursprünglichen, nicht abgeschliffenen Sinn^{40a}.

Schon wegen des Namens Athenais darf man das Grabmal kaum mehr in das vierte Jahrhundert setzen und eine spätere Datierung befürwortet auch die kleinliche Arbeit der Architektur sowie die Verkümmern der Kapitelle. Die Inschrift scheint nicht viel für die Zeitbestimmung zu ergeben, denn das A mit gebrochener Querhasta gehört schon der Mitte des vierten Jahrhunderts an.

Gefunden hat sich das Monument über einem dem hier Tafel XVII e abgebildeten außerordentlich ähnlichen Brandgrabe. Schwarzgefirniste Keramik war nicht mehr vertreten, nur rohe, unverzierte Ware, deren Formen noch an das dritte Jahrhundert anklingen. Als Bedeckung des großen Topfes diente ein «Tarentinischer» Stirnziegel. Gehört auch, wie ich vermute, unser Stein dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert an, so dürfen wir ihn doch in Anbetracht der großen Ähnlichkeit mit den Vasenbildern dazu benutzen, uns eine Vorstellung von den jenen zugrunde liegenden Originalen zu verschaffen.

So haben wir hier wenigstens in guter Erhaltung ein Originalmonument vor uns, das im wesentlichen der gemalten Architektur entspricht. Auffallend ist die sehr niedrige Basis, aber auch diese findet ihre Analogie auf den Vasen, wo manche Monumente sogar nur auf einer einfachen niedrigen Platte stehen.

Auch von ionischen Kapitellen sind einige Exemplare im Tarentiner Museum erhalten, deren Breite zwischen 30 und 50 cm schwankt. Sie zeigen nicht die «peloponnesische» Form, sondern führen den oberen Kanalsaum in der Regel einfach horizontal oder leicht nach unten gebogen, Formen also, die ebenfalls auf Vasen ihr Gegenbild haben. Ein den Vasenbildern entsprechendes Kapitell befindet sich im Museum von Metapont⁴¹. Wir dürfen es dem Fundort nach also ebenfalls für Tarent verwenden. Erwähnt sei, daß zwei außerordentlich schöne antike ionische Kapitelle, teilweise vom Stuck verdeckt, über den den Choreingang flankierenden Pfeilern des Domes von Otranto ihren Platz gefunden haben⁴².

Von anderen originalen Grabsäulen möge hier nur noch der auffallenden Analogie gedacht werden, die kürzlich Pompeji geboten hat. Wir werden unten darauf zurückkommen⁴³.

Die Glaubwürdigkeit der Vasenmaler bestätigt in hohem Grade das Fragment eines Grabpfeilers in Tarent, dessen jetzige Höhe mit Einschluß der Basis 95 cm beträgt. Die ehemalige Höhe mag man auf 1,50 m schätzen. Die Basis hat am oberen Teil eine größte Breite von 0,45 m. Sie erhebt sich auf niedriger Standplatte, der die auf ihr ruhende Deckplatte an Breite entspricht. Auf diesem altarähnlichen Sockel liegt die Standplatte des Pfeilers auf, die dessen eigentlichen Schaft an allen Seiten überragt. Der Pfeiler selbst verjüngt sich ein wenig nach oben.

Das Material ist Kalkstein. Vollkommen macht die Uebereinstimmung mit den Vasenbildern der Stucküberzug, der, am Sockel rotbraun, am Pfeiler weiß, seine genaueste Analogie eben in den Farben der Vasen findet^{43a}. Das Gesagte ergibt, daß wir zu den Gemälden der Vasen die Originale aufführen können. Daß es so wenige sind, liegt an der Ahnungslosigkeit mit der damals alles Gefundene vernichtet wurde. Manches wird aber bei den fortgesetzt stattfindenden Ausgrabungen noch zutage treten.

Im Prinzip ist ja die schöne Grabfassade von Canosa⁴⁴ auch nur ein vergrößerter Naiskos oder vielmehr ein im Stil der kleinen Naiskoi errichtetes Stück Großarchitektur, mit der die Terracotta St. Angelo kaum etwas zu tun hat (Pfuhl, Malerei, S. 17¹, Thiersch, Berl. phil. Wochenschrift 1899, Sp. 1334). Der obere Teil dieser Grabfassade mit seinen ionischen Säulen wirkt, wenn man die unteren dorischen Säulen wegdeckt, deren Gebälk aber stehen läßt, wie eine jener Naiskoi, bei welchen der Triglyphenfries auf der Basis auffällt. Ueber die Architektur der Naiskoi im einzelnen ist jedoch später zu handeln.

Ehe wir von den Originalen scheiden, ist noch des figürlichen Schmuckes der Grabmäler zu gedenken, von denen nichts erhalten zu sein scheint.

In der Größe, die wir zur Ausfüllung der vorauszusetzenden Naiskoi zu fordern haben, sind allerdings soweit mir bekannt ist, keine Figuren erhalten, die sich in den Motiven mit den Vasenbildern deckten, man müßte denn die Möglichkeit erörtern wollen, daß der berühmte Tarentiner Jünglingskopf in Berlin und der ebenfalls dort befindliche Sklavenknabe von solchen Grabdenkmälern herrührten⁴⁵. Aber bei dem letzteren müssen wir eher an eine freiplastische Gruppe denken, die möglicherweise unter einem baldachinartigen Aufbau gestanden haben kann⁴⁶. Bei ihr ist es sicher, daß sie als Grabschmuck gedient hat.

Etwas unterlebensgroße Tonfiguren befinden sich ferner aus Apulien im British Museum⁴⁷. Auch bei ihnen darf man an gleiche Verwendung wie bei den campanischen Tonfiguren aus Cales und Capua in den Museen von Neapel und Capua denken⁴⁸.

Wegfallen als Schmuck der Aedicula die von Watzinger frageweise herangezogenen Tonreliefs, die im Journal of Hellenic Studies publiziert worden sind⁴⁹. Es handelt sich um Tonkästchen, deren Benutzungsart noch nicht feststeht. Sie haben die Form von Altären. An anderer Stelle hoffe ich näher darauf eingehen zu können^{49a}. Schon Petersen hat ihre Anbringung an Naiskoi in Hinblick auf ihre Form bestritten⁵⁰. Die bei Watzinger genannten, von Pottier und Curtius veröffentlichten Tonstatuetten haben eher zur Verzierung großer Grabvasen als zum Schmucke von Aediculen gehört⁵¹.

Den großen in Griechenland nachweisbaren Grabbauten mit Giebel- und Metopenschmuck, deren Kenntnis wir Curtius und Wolters verdanken, hat in den Dimensionen nur der große Grabtempel in Canosa entsprochen⁵². Ich halte es für angebracht die — leider unvollständigen — Originalberichte zu geben, die bei Ruggiero abgedruckt sind⁵³. S. 536: Napoli 28 dicembre 1844 . . . alla distanza di non molti passi da' sepolcri mentovati si è scoperto il prospetto di un mausoleo più magnifico degli altri, se pur non fosse uno degl' ingressi principali di tutto l'ipogeo. È formato da un primo ordine di quattro colonne doriche-pestane co' capitelli, triglifi e cornicione di marmo ordinario del paese. Vien sormontato da cinque altre colonne ioniche di benintese proporzioni. La porta è di pietra lavorata a riquadri; due nicchie a fondo rosso si veggono fralle colonne doriche; in quella a sinistra si rinvenne una statuetta di terracotta . . . (B. BONUCCI).

Napoli 16 gennaio 1854 . . . deve considerarsi il magnifico mausoleo di cui nel 1844 fu scoperta la grandiosa facciata e porta d'in-

gresso decorata da un ordine di colonne doriche e sormontata da sei colonne ioniche. Queste furono poi rovesciate e la parte inferiore intieramente ricolma e coverta di terra onde impedire di penetrarvisi di nascosto e di frugarne le varie stanze sotterranee a cui siffatto nobile prospetto offre l'ingresso. Di questo mausoleo il Sig. Intendente non fa il minimo cenno . . . (C. BONUCCI)⁵⁴.

Das untere Stockwerk könnte sich jedenfalls wieder auffinden lassen, eine Arbeit, welche die geringe aufzuwendende Mühe wohl lohnen würde! Auf einige Differenzen in den verschiedenen Mitteilungen muß noch hingewiesen werden:

Der erste Bericht Bonuccis, der doch augenscheinlich sofort nach der Besichtigung des Monuments niedergeschrieben ist, spricht von fünf ionischen Säulen, der zweite von sechs, und so bringt auch die Zeichnung in der *Archaeolog. Ztg.* 1857, S. 55 sechs Säulen an. Doch diese scheint phantastisch nur nach literarischem Bericht gemacht. Zu schweigen von den in Canosa undenkbar hohen Bergen des Hintergrundes, bringt der Zeichner auch Bilder in den Metopen, von denen der offizielle Bericht sicherlich gehandelt hätte, wenn sie vorhanden gewesen wären. Endlich sind die Nischen in dieser Art kaum denkbar, wenn man in ihnen eine Tonstatuette fand; es müßte sich denn nur um ein Votivfigürchen handeln. Ferner spricht der Aufsatz der *Arch. Ztg.* von einer kolossalen Marmorfigur, von der Bonucci ebenfalls nichts weiß, obwohl sie gerade 1844, also im Jahre des ersten Berichtes gefunden sein soll.

Aufrichtig zu bedauern ist mehr noch der Verlust der Innenausstattung und der reichen Wandgemälde. Vielleicht kann hier neue Ausgrabung noch wieder gut machen, was in früheren Jahren Gleichgültigkeit verdorben hat. Möglich ist, daß nach Herausnahme der Vasen und Verschleppung der Kostbarkeiten, die Gemälde ohne losgelöst zu werden dem Schoß der Erde zurückgegeben wurden⁵⁵.

In Tarent selbst aber haben sich auch Grabaediculen, oder Reste von solchen gefunden, die dem Schmuck der oben erwähnten griechischen Denkmäler entsprechen. Leider sind sie noch immer nicht publiziert, obwohl sie von einzigartigem Interesse sind. Es handelt sich um Giebel in der Größe der oben erwähnten unverzierten Stücke, die reichen figürlichen Schmuck tragen: Barbarenkämpfe. Das Material ist Kalkstein, wie bei den Berliner Figuren Conze-Puchstein 885, die man sich am liebsten im Giebel denken möchte. n und o gehörten am ehesten zu den unten aufgezählten kleinen einzelnen Figuren. Nicht klar ist die Verwendung der umrahmten Reliefs p und

q, die sich Watzinger in der Art der Täfelchen am Sabouroffschen Kybelerelief angebracht denkt⁵⁶. Für diese Platten sei auch z. B. auf das Relief der Cassia in Neapel und auf die späten Elfenbeinkästchen hingewiesen⁵⁷. Uebrigens scheint mir der Gedanke, daß es sich doch um Metopen, etwa zum Einsetzen in die Basis handelt, nicht ohne weiteres abzuweisen zu sein.

Außerdem birgt das Tarentiner Museum noch andere vereinzelte, aus dem Zusammenhang herausgerissene Stücke, die sich zusammen mit den Berliner Fragmenten als Friese oder Metopen für Naiskoi denken lassen und die in den Motiven ganz auffallende Aehnlichkeiten mit den gemalten Darstellungen aufweisen⁵⁸. Sie sind alle in der Nekropole von S. Lucia gefunden.

Ich zähle die mir bekannt gewordenen Fragmente, soweit sie in Betracht kommen, kurz auf; wenn nichts anderes angegeben, ist das Material Kalkstein.

a) Nackter Jüngling steht nach rechts, das linke Bein auf eine Stufe gestützt, der linke Unterarm ruht auf dem linken Oberschenkel, die Hand fehlt. Der rechte Arm liegt im Kreuz. Der Kopf fehlt.

b) Nackter Jüngling sitzt auf Felsen, die dem auf Vasen dargestellten Gestein genau entsprechen, nach links. Das Gewand ist hinter dem Rücken und auf dem Sitz sichtbar. Das linke Bein ist vorgestreckt, das rechte, auf das die rechte Hand sich stützt, etwas zurückgenommen. Die linke auf dem Sitz ruhende Hand hält das Schwert (ohne Schwertband) in der Scheide in wagerechter Lage.

c) Auf einem altarähnlichen Sitz sitzt eine vollständig bekleidete Frau nach rechts. Die rechte Hand liegt lässig auf dem rechten Oberschenkel, während der linke dem linken Ellenbogen zur Stütze dient. In die linke Hand lehnte sich das — verlorene — Haupt.

d) Zwei Frauen stehen, aneinandergelehnt, nebeneinander.

e) Untere Hälfte einer lang gewandeten, ruhig stehenden Frauengestalt auf einer Plinthe. Das linke Bein ist Stand-, das rechte Spielbein. Die Faltengebung ist schön, fast streng.

f) Teil aus der oberen rechten Ecke eines Reliefs mit Umrahmung. Erhalten sind Büste und Hinterkopf einer nach rechts stehenden, jugendlichen Mädchengestalt in der Tracht und mit der Frisur der auf Vasenbildern erscheinenden Mädchen. Vor ihr im Raum ein oblonger Spiegel, daneben der Fächer (der Spiegel kann auch als Gußschale erklärt werden).

g) Rumpf einer ruhig stehenden, langgewandeten, weiblichen Ge-

stalt, die in der linken Hand vor der Brust ein Kästchen mit offenem Deckel hält. Es fehlen Kopf, Beine und rechter Arm.

h) Torso eines nach links stehenden Jünglings. Das Gewand bedeckt den Unterkörper und geht zwischen Leib und linkem Arm, um den es herumgewickelt ist, hindurch. Der rechte Arm war erhoben oder vorgestreckt.

i) Nach links eilende, lang gewandete Mädchengestalt. Das Kleid ist gürtellos und läßt den Körper durchscheinen. Reste eines wehenden Mantels sind erhalten. Die Aermel sind geknöpft wie bei den Niobiden, zu denen vielleicht auch diese Statuette zu rechnen ist (Höhe ca. 25 cm). Der Kopf fehlt.

k) Oberkörper einer zweiten eilenden weiblichen Gestalt. Das Gewand weht halbmondförmig um den linken Arm. Der Kopf fehlt. Niobide?

l) Knieende gewandete Mädchenfigur. Die linke Hand berührt das linke Knie. Es fehlen Kopf, rechter Arm und die Beine von den Knien an. Niobide?

m) Nach rechts eilender Pan.

Hierzu sind Reste von kleinen Friesen zu erwähnen:

n) Drei sitzende Frauen und drei sitzende Jünglinge von allerfeinster Arbeit.

o) [in Bari aus Tarent] Reste von eilenden Figuren; sicher keine Niobiden. 2899; 3095.

An Tonreliefs füge ich wegen ihrer Uebereinstimmung mit Motiven der Vasen hinzu:

p) Bari 3032 aus Tarent. Eine Frau stützt den linken Arm, auf dem sie einen Korb mit spitzen Kuchen und Früchten hält, auf eine Herme. Das Fragment ist zu ergänzen durch 4201.

q) Bari aus Tarent. 4199. Tafel XVII b. Größere Relieffigur. Erhalten der tragende linke Arm und der Korb, auf welchem ein spitzer Kuchen, eine Kanne und Honig.

r) Bari aus Tarent. Fragmentierte Gruppe von zwei auseinanderfliehenden Frauen.

s) Tarent. Von einer weiblichen Figur ist nur der gesenkte, linke Arm erhalten, dessen Hand einen Henkelkorb mit zwei Kannen hält.

Ueber die Vasenanalogen werden wir später sprechen. Es kommt mir hier nur darauf an, das vorhandene Originalmaterial zu vereinigen, um zu zeigen, daß die Typen nicht auf die Vasen beschränkt sind. Bei dieser Gelegenheit sei nur noch auf einen kleinen Tonfries aus

Ruvo hingewiesen, der in Neapel die Nr. Inv. 21584 trägt: voraus eine Maenade mit geschwungenem Thyrsos; ihr folgt ein Kind, das einen Panther führt und ein Silen mit seiner Amphora auf der Schulter; vor einer Herme folgt eine Gestalt mit Doppelflöte, dieser ein Satyr, der sein Mädchen auf den Armen schwingt. Den Schluß macht ein Knabe mit der Fackel. Reste von weißem Ueberzug sind überall erhalten. Vielleicht, daß es sich um ein Ueberbleibsel äußerer Grabausstattung handelt — vielleicht auch, daß das Relief im Innern des Grabes angebracht gewesen ist. Auf die näheren Beziehungen dieser erhaltenen Reste zu den Vasen soll eingegangen werden, wenn wir zu den Naiskoi kommen.

Die jetzt folgende Betrachtung der Vasenbilder beginnt mit der einfachsten Form des Grabschmuckes, dem Hügel.

III.

DER GRABHÜGEL.

DASS die natürliche Wölbung über dem frisch zugeschütteten Grabe das ursprünglichste Sema für den Toten ist, bedarf wohl keines Beweises. Aber bereits in der Zeit der Dipylongräber finden wir jene großen Gefäße, die uns Repräsentanten ihrer Epoche sind, auf den Gräbern selbst aufgestellt. Sinnvoller Schmuck, beziehend auf die Ereignisse des Leichenbegängnisses, umzieht den Körper dieser Erzeugnisse großartigster keramischer Industrie (Poulsen, *Dipylongräber*, S. 18 ff.). Aber wie sich in der strengen Linienführung des geometrischen Stiles die Grundbedingungen griechischer Kunst beschlossen finden, so hat auch diesen Grabbrauch Athen in späteren Jahrhunderten beibehalten: Auf einer schwarzfigurigen attischen Prothesisvase ist ein Grabhügel gemalt, von Seelchen umschwärmt, und auf ihm steht eine Vase derselben Form wie das große Gefäß, umgeben von zwei klagenden Frauen (*Monum. d. J. VIII, Tav. V 1h*). Außere Indizien weisen uns ferner darauf hin, daß auch die schlanken rotfigurigen Luthrophoren auf den Gräbern selbst standen, wenn es hierfür auch an einem urkundlichen Beleg zu fehlen scheint (*Milchhöfer, Athen. Mitt. V. 1880, S. 176 ff*). Die von Wolters herausgegebene auf niedriger Basis stehende Tonvase hat aber sicherlich dem gleichen Zwecke gedient (*Athen. Mitt. XVI 1891, S. 389*; vgl. *Fairbanks, Athenian white Lekythoi, S. 52, Abb. 23*)⁵⁹. Nur fragweise füge ich zwei andere Darstellungen hinzu: die bekannte Jenaer Lekythos (*Hauser b. Furtwängler-Reichhold III, S. 20, Abb. 12*, nach *Schadow, Eine attische Grablekythos*) und ein in den *Comptes rendus 1866, S. 67* abgebildetes Vasenbild.

Häufig genug sind die Grabhügel ohne Bekrönung auf den weißgrundigen Lekythen dargestellt. Ich freue mich, hier drei Exemplare der Heidelberger Sammlung veröffentlichen zu dürfen, auf welchen solche Tumuli mit davorstehenden Grabstelen deutlich zu erkennen sind⁶⁰.

Die drei Lekythen sind in Athen gekauft, fast von gleicher Größe, aus derselben Fabrik, doch in der Zeichnung nicht ganz gleichwertig.

a) Tafel II a. Zeigt ein nach rechts eilendes Mädchen. Auf dreistufigem niedrigen Sockel steht eine nach oben giebelförmig zulaufende Stele. Die Abgrenzung des Giebels oder Innenzeichnung der Stele war nicht vorhanden. Hinter ihr der sehr hohe Grabhügel.

b) Tafel II b. Ein Jüngling in langem Mantel (oder ein Mädchen in kurzem Haar?) legt nach rechts schreitend eine Leier auf den Grabhügel. Hinter ihr oben ein Kranz. Sehr merkwürdig ist, daß sich der Grabhügel auf dreistufiger Basis erhebt, worüber unten noch zu handeln ist⁶¹.

c) Tafel II c. Ein Jüngling mit Chlamys, hohen Schnürschuhen, zwei Speeren und einem in den Nacken hängenden Reisehut eilt nach rechts, den Kopf zum Grabe zurückwendend. Dieses hat eine sehr hohe Gestalt und ist mit zwei herabhängenden Binden geziert. Vor ihm eine Stele ganz besonderer Art: sie gleicht dem Grabhügel in der Form, ist aber länger und höher und mit einer Binde umschlungen.

Ich glaube kaum, daß einer Nachlässigkeit des Malers diese merkwürdige Gestaltung des Semas zuzuschreiben ist, vielmehr erinnert sie an die Annahme, welche die conischen Grabaufsätze aus den Tumuli direkt ableiten will. Auch darüber haben wir auf den folgenden Seiten zu sprechen⁶².

Mit Sicherheit können wir also nicht nur den Grabhügel — dafür ließen sich die Beispiele leicht vermehren —, sondern auch die ihn bekrönende Vase auf alten attischen Brauch zurückführen, obwohl sich auf sie, wohl als den allergewöhnlichsten Schmuck, griechische Epigramme nicht zu beziehen scheinen (Weißhäupl, Die Grabgedichte der griechischen Anthologie. Arch. ep. Seminar VII 1889, S. 51 ff.).

Im British Museum befindet sich als F 19 eine rotfigurige Hydria aus der Kyrenaika, die als spät-attisch bezeichnet wird. Auf zweigestufter niedriger Basis erhebt sich eine schlanke unkannelierte, ionische Säule, in der Mitte von reichbestickter Binde zweimal umschlungen. Der Canalis zeigt, wie in Apulien, eine tiefe Ausbuchtung. Das Kapitell grenzt nach unten ein unterhalb der Voluten eingesetztes Kyma ab. Recht steif ist der Abakus ausgefallen. Zu Seiten der

Säule finden sich Frauen mit Opfergaben: Taube und Eierkorb. Was die Vase den Lekythen nähert, von denen sie wieder durch die Säule geschieden wird, ist der hinter dieser sich breit erhebende Grabhügel, über welchen zwei dunkle Binden gelegt sind. Auf jeden Fall gibt uns dieses Bild die attische Zusammenstellung des Tumulus mit dem Sema, dagegen die unteritalische Form der Säule.

Zwischen zwei ionischen Säulen, denen ich aber kaum mehr Bedeutung als die einer architektonischen Umrahmung des Vasenbildes zugestehen möchte, steht auf dem Grabhügel eine Hydria auf einer Vase des Museo Gregoriano. Eine etwas schematisierte Abbildung finde ich bei Winckelmann *Tav. CXLV m 324* der italienischen Gesamtausgabe von 1830—1835. *Monum. ined. (1767) tav. 146, Text p. 197—199.* Beschrieben hat dies früher in der Sammlung Mengs befindliche Stück Winckelmann folgendermaßen (*Storia dell' arte III 4, § 27* «Ha questo la stessa forma del vaso che su di esso si vede dipinto, collocato sopra un tumulo o mucchio di terra, indizio del sepolcro; poichè tal figura aveano i sepolcri degli antichi. Da ambo i lati del vaso ivi effigiato stanno due figure virili di fresca età, quasi ignude, se non che pende lor dalle spalle un panno.» Alsdann erfolgt die Deutung auf Orest am Grabe des Vaters, die, mag sie berechtigt sein oder nicht, unsere Auffassung des Grabtypus selbst nicht beeinträchtigen kann. Dem Stil nach ist die Vase campanisch und scheint auch nach den allerdings nicht ganz klaren Angaben in Nola gefunden zu sein.

Merkwürdig, und auch von Winckelmann schon hervorgehoben ist der Umstand, man kann ihn typisch nennen, daß die Form des Gefäßes selbst fast stets der Form der auf ihm gemalten Vase entspricht — natürlich nur, wenn diese Vase eine Hauptrolle spielt. Man kann es daraus erklären, daß eben der Maler die Form des großen Gefäßes kopierte, aber auch so, wie es auf der attischen Prothesisvase sicher zu deuten ist, nämlich, daß man das große Gefäß zu eben jenem Zweck benutzte, auf den das Bild hinwies, zur Aufstellung auf dem Grabe.

Noch deutlicher als das römische Bild, bei dem man noch immer an die Aschenurne des Agamemnon denken könnte, ist das Gemälde auf einer Neapler Amphora, das ich in Abbildung vorführen kann⁶³, *Tafel XIII a.* Die andere Seite zeigt den auf *Tafel XV c* gegebenen Pfeiler. Die Vase hat die Nr. 2147 und soll aus Ruvo stammen, ist jedenfalls apulisch. Heydemann sagt: «Auf einer hohen (Omphalos ähnlichen) Erhöhung, welche mit vier schwarzen Taenien, drei Kränzen und

einem Zweige geschmückt ist, steht eine Amphora F 59, die mit der Figur eines schwarzen Mannes bemalt ist, welcher nackt ist und in den Händen eine Schale und einen Stab haltend, den rechten Fuß höher aufsetzt.» Auch hier hat das Gefäß die Form der großen Vase. Bemerkenswert ist, daß die Absicht des Malers deutlich erkannt werden kann: er hat den Fuß der Vase als eingegraben bezeichnet, das war also die einfachste — und ja auch natürlichste Form der Befestigung auf dem Erdhügel. Es ist nachzuweisen, daß der Maler hier eine Tonvase hat darstellen wollen, wie ich schon in den Röm. Mitt. es ausgesprochen habe⁶⁴. Für Metallgeräte nahm man immer weiße Farbe, und zwar so, daß man entweder die ganzen Gefäße in der Weise weiß malte und mit gelben Lichtern versah, wie z. B. die Bronzestatue Hausers sie ebenfalls zeigt⁶⁵, oder daß man auf den braunen Grund weiße Figürchen aufsetzte, so daß sie auf Cisten und Krateren wie in Relief erscheinen. Sollten wie hier Tonvasen zur Darstellung gelangen — bei festlichen Gelagen, etwa der Hochzeit des Peirithoos, war das nicht der Fall — so malte man schwarze Figuren auf den hellen Grund, da es zu umständlich gewesen wäre, auch hier noch einmal den Grund für rote Figürchen auszusparen. So, nicht wie Salis es tat⁶⁶, sind diese schwarzfigurigen Vasen zu erklären. Die originalen schwarzfigurigen Gefäße dieser Epoche, deren Vorhandensein Picard leugnet⁶⁷, sind zu selten und zu schlecht, um ein so häufiges Vorkommen auf rotfigurigen Vasen zu rechtfertigen. Auf den Pfeiler der Rückseite und seinen vermutlichen Zusammenhang mit dem Grabhügel werden wir an anderer Stelle zurückkommen. Es genügt uns hier den Grabhügel und die ihn krönende Vase als Typus des Grabdenkmals wie in Attika so auch in Campanien und Apulien nachgewiesen zu haben. Typologisch gehört diese Form zweifellos zu den frühesten, wird aber noch interessanter durch die Zusammenstellung mit dem Pfeiler. Grabhügel und Pfeiler vereinigt auf einem einzigen Bild Dubois-Maisonnette pl. LXXII (Tafel IIIa). Auf dem bekränzten Hügel sitzt nach rechts eine Frau mit einer Hydria auf dem Schoß in trauernder Haltung. Vor ihr steht ein niedriger Pfeiler, daß die Darstellung der Odysseussage entlehnt ist, braucht uns ja an der Beurteilung der Denkmaltypen nicht irre zu machen. Ueber den Stil der Vase läßt die Reproduktion im unklaren.

«An Stelle der hügelartigen Erdaufschüttung trat ein bald niedriger, bald manneshoher «conischer» Bau aus Luftziegeln, der mit weißem Stuck überzogen wurde. Das wenig dauerhafte Material, das die Originale bis auf spärliche Reste hat vergehen lassen, wird den Anlaß ge-

geben haben, den Tumulus unter Beibehaltung der Form in Stein umzusetzen. Die hierbei sehr leicht erklärliche Verringerung der Masse hat wohl schon im Altertum die Erinnerung an die Herkunft des so entstandenen und von uns als Conus bezeichneten Grabschmucks schwinden lassen.» Angesichts der oben angeführten Heidelberger Lekythen kann man sich diesen Ausführungen B. Schröders in den Bonner Jahrbüchern 108/09 S. 78 nicht verschließen. Nicht nur, daß bei b der Grabhügel auf eine künstliche Stufe gehoben wird und dadurch schon ein gewisses architektonisches Aussehen erhält (selbst wenn man diese Stufen etwa nur als sicherheitshalber ausgeführte Ummauerung der Basis des Hügel gelten lassen will, wozu der Grabhügel bei Pergamon (Athen. Mitt. XXXV 1910, S. 388) zu vergleichen wäre): bei c steht vor dem eigentlichen Grabhügel das Sema in einer Form, die sich fast allein aus den Schröderschen Sätzen erklären läßt: neben dem echten Grabhügel sein conusförmiger Ersatz. Daß all das nebeneinander herging und keine zeitliche Reihenfolge bedeutet, ist ja ohne weiteres selbstverständlich und aus den verschiedensten Vasenbilder zu ersehen.

Aber zu dem Conus führt noch eine zweite Entwicklungsreihe, auf die Pfuhl unter Bestehenlassen der Schröderschen Hypothese hingewiesen hat: vom Phallos her⁶⁸.

Attika und Bötien bieten Beispiele des Conus, auch auf einer sog. Lekythos glaubt Pfuhl ihn bereits zu erkennen⁶⁹ «sein Kontur erscheint am Fuß einer Stele auf einem Altar» und in ähnlicher Form auf zwei lukanischen Amphoren des Louvre (Pfuhl, Arch. Jahrb. 1905, S. 88 ff.). Halbkreisförmig kommt er an derselben Stelle auf der Vase Millingen, peint. ant., T. 17 vor. Von diesen beiden Ursprüngen her: dem Phallus und dem Tumulus ist also der conusförmige Aufsatz — endlich auch wohl der «Pinienzapfen» — herzuleiten, bei dem seine Bedeutung im Grabkult noch verstärkend hinzukam.

Auf die hierher gehörenden Spitzsäulen und Pfeileraufsätze ist erst später einzugehen⁷⁰. Für uns kommt der Conus hier, wo nach Besprechung des vasengekrönten Tumulus über Vasen und andere Aufsätze auf Sockeln gehandelt werden soll, nur in dieser Eigenschaft als eigentlicher Grabaufsatz in Betracht.

IV.

GRABAUFsätze.

NEAPEL 1781 ist eine campanische zweihenklige Amphora besprochen, welche einen Gegenstand dieser Art als Grabsema bringt. Der Conus ist hier einer geschwungenen Form gewichen, die noch am ehesten mit jener flüchtigen Gestaltung zusammengeht, bei denen man an Pinienzapfen zu erinnern pflegt. Auf zweistufiger verhältnismäßig hoher Basis steht ein Untersatz mit stark geschwungenen Seiten, jedenfalls rund gedacht, auf dem ein sehr langgestreckter Gegenstand ruht. Die obere Spitze entsendet nach den Seiten Teile, die blattähnlich gestaltet sind. Diese Dreiteilung der Spitze findet sich auch bei ähnlichen später zu besprechenden Monumenten wieder. Der Grabaufsatz ist weiß gemalt, an seinem Fuße steht eine schwarze Amphora von derselben Form wie das Hauptgefäß. Tafel XVI c.

Ein ganz ähnlicher, nur noch viel flüchtiger gezeichneter Gegenstand läßt sich noch einmal nachweisen und zwar auf einer zweihenkligen wohl campanischen Amphora, die sich ebenfalls in Neapel befindet. Auf der Vorderseite ist eine ganz schlechte giebellose Aedicula mit einer nach links stehenden Frau dargestellt. Die Rückseite (Tafel XVI f) zeigt an Stelle des so gewöhnlichen «Kult an Stele» einen bescheidenen «Naiskos», wie wir ihn, rankengeschmückt, manchmal auf dem Revers von Vasen finden. Das ganz einfache Aeußere stellt eine hohe viereckige Stele auf einfache Basis. Das Innere ist, wie bei anderen Darstellungen auf der Rückseite, in schwarzem Firnis gehalten, aber an Stelle der Ranke steht hier wiederum ein «Conus», der in der Grundform ganz dem erstgenannten gleicht, aber — der Schlechtigkeit der Ausführung des Ganzen entsprechend — weit ein-

facher gebildet ist. Die Schiefe dieses Males werden wir natürlich dem Maler zuschreiben.

So läßt sich in Campanien mit Sicherheit die Aufstellung von ursprünglich doch wohl phallischen conischen Symbolen nachweisen. Vergleichen wir Etrurien, auf dessen Gräbern nichts häufiger ist, als ein Sema dieser Art ⁷².

Weit öfter erscheinen auf den unteritalischen Grabvasen andere Epithemata, vor allen Dingen Gefäße, auf niedrigen Untersätzen.

In Athen erinnern wir uns der zahlreichen Marmorlekythen ⁷³, und Grabvasen ähnlicher Art aus Stein befinden sich nicht nur im Museum von Syrakus, sondern sind — in der Form den sizilischen fast genau entsprechend — auch aus Tarent nach Berlin gekommen (Conze-Puchstein 999 p—s). Da sie aus Stein sind, werden sie auf Steinbasen gestanden haben, wie die attischen Grablekythoi, und nicht auf den Erdhügeln selbst. Dafür bieten denn auch die apulischen Vasen hinlängliche Parallelen. Zuerst verdient ein ganz besonders schönes Fragment Erwähnung, das sich im Museum von Tarent befindet (s. o. Anm. 28). Kriegerköpfe mit weißgelben Helmen und Piloι und Frauenunterteile sind erhalten. In der Mitte stand eine prächtige Lutrophoros der Form wie Conze Grabreliefs CCXXV, 1110 und öfters; leider fehlt der Ausguß und der rechte Henkel. Schulter und unterer Teil der Vase sind geriefelt. Durch weiße Malerei wird sie als steinern oder ehern gekennzeichnet. Die Basis ist rot, wozu wir auf den oben besprochenen, im Original erhaltenen tarentinischen Pfeiler verweisen können. Sie hat stark vorspringende reich profilierte Stand- und Deckplatte und ist in der Mitte mit vertikalen Strichen verziert. Die Höhe beträgt nicht ganz ein Drittel des ganzen Monumentes. Diese niedrige Aufstellung können wir auch sonst häufig nachweisen.

Ich nenne hier die Londoner Grabvase auf der Amphora F 336. Wiederum entsprechen sich Form des großen und des auf ihm zur Darstellung gebrachten Gefäßes. Die gemalte Amphora ist braun mit einer weißen Binde und einer schwarzen, menschlichen Figur sowie ebensolchen Ornamenten geschmückt. Nach unseren obigen Ausführungen handelt es sich demzufolge um ein tönernes Epithem. Der Sockel ist weiß — stuckiert — gemalt. Er besteht aus einer stark geschwungenen Standplatte und dem eigentlichen Träger der Vase, der, mehr breit als hoch, ebenfalls stark gebogene Seiten hat. Die Sockelhöhe mißt ein Drittel des Ganzen.

Der Sockel scheint sich in der Folge der Zeit immer mehr erhöht zu haben. In so niedriger Aufstellung, wie die von Wolters ver-

öffentliche Lekythos, können wir die Grabvase meines Wissens in Unteritalien nicht nachweisen. Es ist ja natürlich, daß der Sinn dazu drängte, das Epithem immer mehr über die Masse der übrigen hinaus zu heben. Die Entwicklung endet mit den pompejanischen Säulen.

Einfach in der Form des Sockels, komplizierter aber in der Gestalt der Vase ist Neapel 2370 aus Saticula (Tafel XIVa). Der braune Sockel ist ein einfaches längliches Viereck mit niedriger Standplatte; zwei dunkle Binden fallen an beiden Seiten herab. Die Vase hat etwa die Form eines umgekehrten Eies, doch verbreitert sich die — nach unten gerichtete — Spitze wieder und leitet so in den Fuß über. Ein Wulst umgibt den unteren Teil des Gefäßkörpers. An das runde obere Ende der Vase setzt sich recht unvermittelt der weitausladende Hals an, aus dem fünf Blätter einer Palmette herauswachsen. Unterhalb des Halses ist ein Zierstreifen mit «laufendem Hund» angebracht. Um ihn wurde eine breite Binde gewunden, die zu den Seiten lang herabhängt.

Zu diesem weißen Gefäß kenne ich nur eine wirkliche Analogie: ein in Neapel (Inv. 124708) aufbewahrtes Stück ganz derselben Form. Der Bodenverschluß fehlt, die Vase, deren Hals abgebrochen ist, war also für den Grabgebrauch bestimmt. Sie trägt weißen Ueberzug; was auf ihr mit bunten Farben gemalt war, ist fast nicht mehr zu erkennen. Ich konnte folgendes mit einiger Sicherheit feststellen: Vorne oben: auf hellrotem Grund ein achtspeichiges Rad dreimal wiederholt. Die Umrahmungen und die Speichen schwarz, Nabe und Radkranz blau. Die Rückseite zeigt oben eine dunkelrote neunteilige Palmette, deren Blätter sich nach außen rollen. Aus ihrer Wurzel entspringen nach beiden Seiten zwei einfache Ranken, die sich am Ende nach oben und unten in Spiralen teilen. Als nach unten abschließendes Ornament dient vorne ein rotblaues Kyma, hinten ein ziegelroter Streifen mit nach unten gerichteten Blättern.

Auf der Hauptdarstellung entdeckt man zunächst vier weiße nach links galoppierende Pferde, bei denen Haare und Schwänze, sowie Zügel und Gurten braun gemalt sind. Das Geschirr ist nur bei dem zweiten Pferd weiß mit brauner Umrandung, beim letzten blau. Die Phalerae an der Zäumung sind ebenfalls blau. Von dem Wagen ist nichts erhalten außer der auf ihm stehenden Frau, die vorgebeugt mit beiden Händen die Zügel hält. Sie ist weiß mit roten Haaren und rotbraunem Gewand; der sich halbmondförmig hinter ihr blühende Schleier ist ebenfalls weiß. Dem Gespann voraus schwebte einst Nike, doch sind von ihr nur die mächtigen Flügel und der braune Rock erhalten. Rechts und links unter ihr befinden sich zwei runde Scheiben in den

Farben weiß und rosa — am ehesten Schilde. Hinter dem Wagen fehlt fast alles. Ganz schwach scheinen die Reste einer fliegenden Gestalt mit großen gespreizten Flügeln in schwarzem Gewande zu erkennen zu sein. Auch unter ihr links ein «Schild» mit blauer Umrandung, innen rosa auf weiß. Neben dem linken Flügel ein kleinerer Kreis mit einem Kreuz in der Mitte, schwarz und rosa; wieder ein Rad?

Ich glaubte bei der Beschreibung etwas länger verweilen zu dürfen, nicht nur wegen der Form, die uns das Recht gibt, das Neapler Vasenbild für der Natur entsprechend zu erklären, sondern auch wegen der Darstellung, deren leicht vergängliche Farben bald ganz verloschen sein werden.

Anspruchsvoller tritt das von Patroni S. 139 abgebildete Monument Neapel 2253 auf. Der Sockel hat sich bedeutend erhöht, auf einem niedrigen altarähnlichen Untersatz steht noch einmal ein noch höherer, ebenfalls mit einer Deckplatte abschließender hoher Aufsatz, auf dem sich erst die Vase, eine große Prachtamphora mit Schwanenkopfhenkeln, erhebt. Der untere Teil des Sockels ist braun mit weißem Ornament, der Aufsatz weiß, die Vase tonfarben mit schwarzer Riefelung des Bauches und schwarzen Figuren und Ornamenten. Die Henkel schmücken flatternde Binden. Auf allen Stufen des Denkmals liegen Früchte (oder Eier?) als Gaben.

Zu dem altarähnlichen Sockel kann ich hier ein attisches aus Athen stammendes Fragment eines Pyxisdeckels (Tafel XVII g) von stattlicher Dimension abbilden, das sich in Heidelberg befindet⁷⁴. Es gehört eng mit dem von Watzinger veröffentlichten derselben Sammlung gehörigen Bruchstücke der «Aphrodite» auf dem Schwan zusammen⁷⁵. Auf dem «Altar» ist gerade noch der Fuß der auf ihm stehenden Vase zu erkennen und rechts die untere Hälfte einer herantretenden Frauengestalt. Die Neapler Amphora zeigt einen Fortschritt zu größerem Luxus; in der Form der attischen Scherbe ähnlicher ist der Sockel, auf dem innerhalb eines viersäuligen Gebäudes auf der Neapler Phönissenvase eine Amphora derselben Form, wie die besprochene steht (Engelmann, Jahrb. 1905, Taf. 7). Auch hier handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um ein Grabgebäude^{75a}.

An Grabvasen ist noch einer Hydria zu gedenken, die, auf einem ionischen Säulenkapitell aufgestellt, mit ziemlicher Sicherheit als sepulkral erklärt werden kann. (Annali 1840, pl. N, Brit. Mus. F 331). Sie stammt aus Ruvo. Das Säulenkapitell — etwa mit der obersten Trommel steht auf einer Basis, die breiter als hoch, braun gemalt und mit weißen Punkten verziert ist. Die Hydria selbst ist mit gemalten

Riefeln in gelber Farbe geschmückt. Das Kapitell entspricht mit dem tief geschwungenen Canalis den sonstigen ionischen Architekturen der Vasen.

Ganz besonders prächtig ist der Unterbau, den eine Hydria erhalten hat auf einer aus Canosa stammenden nummerlosen Hydria des Neapler Museums (Tafel XI d). Die Grundform des eigentlichen Sockels ist wiederum ein Altar der gewöhnlichen Form mit Stand- und Deckplatte, von denen die letztere mit einer Art Kyma skulpiert ist. Auf beiden Platten liegen dargebrachte Früchte. Die Seitenwände sind ein wenig gebogen. Auf diesem «Altar», der selbst etwa halbe Menschenhöhe hat, erhebt sich mit weitausladendem Fuß, nach der Mitte sich verengend, nach oben wieder breiter werdend und durch eine Abschlußplatte bekrönt, eine Art Pfeiler, auf dem eine Hydria, weiß mit gelber Schattierung steht. Das ganze Monument erreicht nach der Vasenzzeichnung Menschenmaß. Um den oberen Teil des Denkmals, den pfeilerartigen Aufsatz, ist eine Binde geschlungen, von der Platte des «Altars» hängen ebenfalls Taenien herab. Auf der unteren Stufe steht eine zweite Hydria, schwarz mit einem rings um den Bauch laufenden weißen Blattkranz. Das Original erkennen wir in jenen vorzugsweise campanischen schwarz gefirnißten Hydrien, deren einziger Schmuck in einer goldenen Blattranke besteht⁷⁶. Wir haben hier also den deutlichen Unterschied vor Augen zwischen einer an das Grab gesetzten Tonvase und einer ebenso geformten Metallhydria — oder besteht sie aus Stein? —, die als eigentliches Epithem des Grabes diente. Der «Altar» ist braun, die darüber aufragende Stele weiß, die Vase ebenso mit gelber Schattierung. Von links bringt eine Frau mit aufgelöstem Haar eine Binde heran, doch bedarf es dieses Beweises für ein Grabmal nicht.

Außer den Vasen, deren unmittelbare Beziehung zum Totenkult ohne weiteres klar ist, stellte man auch noch andere Epitheme auf. Mehr noch werden wir bei Behandlung der Pfeiler kennen lernen. Auf verhältnismäßig niedrigen Basen, die wir unbedingt von den Pfeilern trennen müssen, erscheinen noch folgende Schmuckformen:

Hydria 1369 des Museums in Bari (Tafel XIV c). Auf viereckiger und jedenfalls im Horizontalschnitt quadratisch gedachter Stufe erhebt sich eine Rundbasis mit zahlreichen Kannelüren. Man wird nach dem, was der Vasenmaler uns gibt, auf ein rundes Monument schließen; auch sind bei einem viereckigen Aufbau die Kannelüren kaum verständlich. Dagegen scheint die auf dem Rundteil liegende Bekrönung wieder wie die Standfläche quadratisch gedacht zu sein.

Sie zeigt das Kyma, darüber eine Platte, die mit Triglyphen geschmückt ist, doch nicht in strengem Wechsel von Metopen und Triglyphen, vielmehr sind die ersteren ganz unverhältnismäßig breit ausgefallen. Darüber nochmals zwei nach oben in der Ausdehnung abnehmende flache Lagen, und auf ihnen ein großes monumentales Waschbecken, das uns aus gewöhnlichen Darstellungen auf unteritalischen und attischen Vasen vertraut genug ist. Der Fuß ist geriefelt, drei scharfe Glieder trennen das eigentliche Becken von seinem Untersatz. Binden, Früchte, Kantharos und Omphalosschale zeugen von dem Grabkult, der an diesem Monumente, wie an allen anderen geübt wurde.

Wir werden weiter unten dieses Becken im Totenkult noch kennen lernen. Einmal steht es allein innerhalb eines Grabnaiskos; verschiedentlich lehnen sich die in der Aedicula dargestellten Personen an den gleichen Gegenstand an. Er wird also in derselben Art, wie die Lutrophoren zum Bad gedient haben. Daß seine ursprüngliche Bedeutung die eines Wasch- oder Badebeckens ist, geht schon aus Darstellungen im sfg. Stil mit voller Evidenz hervor. Mehrere der in Betracht kommenden Abbildungen sind bei Lenormant de Witte in der *Élite céramogr.*, IV, pl. XII ff. vereinigt. Ein großes steinernes Becken der gleichen Form, wohl auch aus einer Nekropole stammend, steht in Syrakus im Museum. Die kultliche Verwendung dieser großen Steinschalen beweist außer unserem Denkmal auch das erwähnte Vorkommen innerhalb der Naiskoi. Zu der Rundbasis ist zu vergleichen, was Pfuhl, a. a. O., S. 84 ff. dazu bemerkt hat. Merkwürdig ist bei unserem Stück die Kannelierung sowie die Form des Altars, «die Verbindung von viereckigem Sockel, rundem Zwischenstück und Epithem, welches letzteres sowohl architektonisch als figürlich sein kann.»

Wie wir unten noch sehen werden, hat sich in manchen Gebrauchsgegenständen, z. B. in Tonkandelabern, die Form größerer Denkmäler bewahrt, und so halte ich es für nicht ausgeschlossen, daß ein Tonfragment aus Tarent in Heidelberg — zu ähnlichem Zwecke ehemals dienend — uns das Stück eines «Modells» eines solchen Grabmals erhalten hat. (Tafel XVIIa.)

Daß es sich um ein in Tarent gefertigtes Stück handelt, ergibt der Anblick des hellen Tones und ein Vergleich mit den vielen Tarentiner Terrakotten, die in Heidelberg vereinigt sind, sofort. Ueberzug ist nicht vorhanden, nur am oberen Rand der Rundbasis ein hellbrauner Firnisstreifen. Die viereckige längliche Standplatte ist nur vorne, an beiden Seiten gebrochen, in der Länge von 0,12 m erhalten,

während die Höhe 0,022 beträgt. Die runde Basis hat eine Höhe von 0,025 m. Darüber steigen die Reste der Kannelüren auf, so daß die Gesamthöhe 0,06 m beträgt. Die runde Basis ist mit zwei Ranken verziert, deren nach vorne vorkommenden sich nach außen aufrollenden Voluten einander in der Mitte nicht berühren. Das Auge ist durch einen hohen Knopf bezeichnet. Der Canalis läuft nach unten verdoppelt bis zu einer siebenblättrigen Palmette, wo ein entsprechendes Stück von der anderen Seite angesetzt haben muß. Die Volute entsendet aber von ihrem Scheitelpunkt aus noch einen zweiten Canalis, welcher direkt bis zur Spitze der Palmette gelaufen sein wird. Den zwischen ihm und der Schnecke entstehenden Zwickel füllt ein längliches Blatt aus.

Bis zu einem gewissen Grade dürfen wir also auch für unser Fragment Studniczkas Untersuchung zum Gegenstück der Ludovisischen «Thronlehne» (Jahrbuch 1911, S. 76, 77) heranziehen wo über ein gleiches ornamentales Motiv gehandelt wird, nur daß das Ende des vom Scheitelpunkt ausgesandten Canalsauumes an unserem Stück nicht mehr zu erkennen ist. Hier wie dort aber füllt ein längliches Blatt den Winkel aus.

Die Bestimmung des Bruchstückes ist zwar mit Sicherheit nicht anzugeben, doch dürfte es als Vasenuntersatz kaum gedient haben. Eher möglich scheint mir seine Verwendung als Kandelaber — vielleicht, wie oben angedeutet, in einer dem dort besprochenen Monument ähnlichen Form ausgestaltet.

Wir gehen weiter:

Zu den bisher zusammengestellten Epithemen: Vasen, Wasserbecken, Coni, kommt noch eine weitere Spezies: pflanzliche Motive, die schwerer zu erklären, doch nicht minder deutlich sind.

Als erstes Beispiel ist eine campanische Vase des Capuaner Museums anzuführen, da sie das in Frage stehende Motiv noch gleichsam architektonisch gebunden zeigt. Sie trägt die Nr. 30 (8343). Es handelt sich um eine übermäßig lange Hydria, auf welche die Figuren zum Teil in weißer Farbe aufgemalt sind. Die Innenzeichnung ist rot. Die Körper der Mädchen sind weiß, die der Jünglinge braunrot, es ist also das Prinzip der pompejanischen Wandbilder auch hier schon durchgeführt, die mit besonderer Vorliebe der gebräunten Jünglingsgestalt den weißen Mädchenleib zur Seite stellen. Unter den Seitenhenkeln sind Köpfe gemalt. Die Mitte der Vorderseite nimmt eine Art Stele ein, doch ist ihr eigentlicher Schaft winzig, nur ein niedriger unprofiliertes Sockel, bindenbehangen, mit geschwungenen Seiten. Auf

ihm aber erhebt sich das, was wir bei einer richtigen Stele als Akroter bezeichnen würden, hier aber fast $\frac{3}{4}$ der Gesamthöhe beträgt.

Das «Akroter» beginnt mit zwei die Basis tangierenden, nach außen gewandten Voluten, die sich nach oben einrollen. An dem höchsten Punkt der Schnecke gabelt sich der Canalis und während der eine Teil sich zur Volute windet, geht der andere zur — vertikal gerichteten — Basis und verschmilzt nach oben mit dieser. Diese Basis schwingt zunächst auf beiden Seiten nach außen, nähert sich etwa in $\frac{2}{3}$ Höhe des Akroters mehr der Mitte, biegt dann aber wieder nach außen, um schließlich nach oben zusammengehend den gewöhnlichen Akroterabschluß auf Stelen zu bilden. Zu dieser Grundform tritt die Ausschmückung. Die durch die Gabelung des Canalis entstehenden Winkel werden durch Palmetten von nur zwei Blättern ausgefüllt. Der untere der beiden von den zwei Volutenbasen — dem Canalis — eingeschlossenen Räume ist mit einer nach unten gerichteten flüchtig gezeichneten elfblättrigen Palmette ausgefüllt, wie auch der obere; doch strebt hier die Palmette nach oben. Der oberste Winkel des Akroters ist noch einmal mit einer eigenen kleinen Palmette geschmückt.

Die Zeichnung ist im einzelnen flüchtig und nicht gut erhalten. Die Voluten mit dem unteren Teil des Canalis und die Palmetten waren mit roten Strichen ausgeführt, das übrige steht weiß auf gelbem Grund.

Ist hier die pflanzliche Form noch in architektonischen Schranken gehalten, so daß die Möglichkeit der Erklärung als ein auffallend großes Akroter auf niedrigem Sockel, oder als akroterförmige Stele immer noch erwägbar ist, so entwickelt sich bei den nun aufzuzählenden Stücken das Motiv in natürlicher Ungebundenheit.

Im Museo civico zu Bologna schmücken auf einer Hydria zwei Mädchen ein Mal: einen Altar auf zweistufiger Basis; die untere Stufe ist mit Maeander, die obere mit «laufendem Hund» verziert. Auf der Vorderseite ist eine Palmette gemalt, als Epithem eine mächtige akanthusähnliche Pflanze, vier Blätter nach jeder Seite aussendend, in der Mitte ein Blütenkolben.

Höher, aber weniger charakteristisch ist der Sockel auf der Amphora F 281 des British Museum. Die Vorderseite der Vase zeigt auf hohem Unterbau einen ion. Naiskos mit einem langgewandeten bärtigen Mann, der, nach links stehend, einen Kantharos hält. Die Rückseite trägt als zweites Grabmal auf eben erwähntem hohen Sockel eine hochaufschießende Blattpflanze: aus vier nach den Seiten sich

involvierenden langen Blättern strebt ein langer Stengel hervor, aus dem etwa in der Mitte nach den Seiten wieder zwei Blätter in der Art der unteren abzweigen. Am oberen Ende trägt der Stengel eine elfblättrige Palmette. Die Basis des Sockels ist mit weißen Punkten geschmückt. Dieselbe Verzierung trägt der zweigeteilte, doch nicht profilierte Sockel, unterbrochen von einem Zickzackband. Mädchen und Jünglinge mit Zweigen und Kränzen, Spiegeln und Körben umgeben das Sema, es als Grabmal so mit Sicherheit bezeichnend.

In Ceglie del Campo fanden sich endlich in demselben Grabe zwei als Gegenstücke von demselben Maler gefertigte Amphoren, deren eine einen später zu behandelnden statuarischen Typus bringt, während die andere uns jetzt augenblicklich interessiert. Die Basis ist die allergewöhnlichste, die für Stelen häufige. An den Seiten geschwungen, oben etwas schmaler als unten, Andeutung eines Profils am oberen Abschluß, ein weißer Rankenfries auf rotbraunem Grund.

Aus drei übereinander geordneten Blattpaaren entwickelt sich eine der bekannten Blüten. Aus ihr zweigt nach rechts und links eine aufsteigende Ranke ab, die sich in zwei Voluten trennt; an den Gabelpunkten entspringt wiederum eine kleine Blume. Aus der Mitte der großen, den Grundstock bildenden Blüte streben zwei nach rechts und links sich neigende Akanthusblätter heraus, deren gemeinsame Wurzel als Entfaltungspunkt für eine neue Blume dient, aus deren Stiel abermals zwei Ranken nach den Seiten ausgehen. Die Bekrönung bildet ein großer, dieser Blüte entspringender Kelch, aus dem sich eine prächtige vierblättrige Blume in die Höhe erhebt.

Das Ganze ist, nach oben schmaler werdend, entzückend aufgebaut, in seiner Stilisierung doch naturalistisch wirkend. Der Sockel beträgt nur ein Viertel des Monuments. Links von diesem Denkmal steht ein Mädchen mit Blüte und Situla, rechts ihre Genossin mit einer Traube in der Hand.

Die Reihe dieser Monumente könnte gewiß leicht vermehrt werden. Dem Rahmen der Arbeit genügt es, die Typen festzuhalten.

Daß es sich um Grabmäler handelt, machen die in der Ausübung des Kults begriffenen Personen sicher. Ganz ähnliche Pflanzen stehen in den Naiskoi häufig genug¹¹. An Willkür der Vasenmaler zu denken, verbietet uns die Gewißheit, daß sie in so vielen — in allen — anderen Fällen der Natur so nahe wie möglich kamen. Auch an Auflösung architektonischer Bekrönungen, wie sie die weißen Lekythoi zeigen, kann bei diesen mächtigen Pflanzen nicht mehr

gedacht werden. Mir scheint nur eine Erklärung möglich: es handelt sich um lebende Pflanzen.

Daß diese Deutung sehr wohl möglich ist, beweist uns ein kurzer Blick auf die Art, wie man Blumen auf apulischen Vasen darstelle. Oft genug sehen wir sie in den Händen der das Grab pflegenden Mädchen und Jünglinge in den Schilderungen unserer Bilder, ja ganze Zweige werden herbeigeschafft zum Schmuck des Grabes. Ein Zweiglein findet sich in einer Hydria, die am Grab niedergesetzt wird⁷⁸. Aber dieser Schmuck konnte auch zum Hauptschmuck des Grabes werden. Wie man die Gräber mit Blumen bepflanzte, lehren uns alte Berichte über Alexandrien, lehrt uns der zäh am Alten haltende Islam — von unseren Bräuchen zu schweigen. Solche Pflanzen, eingetan vielleicht in ummauerte Erde, um einen festen Abschluß zu haben, müssen unsere Vasenbilder darstellen. Daß diese Abbildung nicht naturalistischer ausfiel, war nicht die Schuld der Maler. Wie nach der naturalistischen Auffassung des schwarzfigurigen Stiles ein Rückschlag kam — kommen mußte infolge der veränderten Technik, hat M. Heinemann richtig gezeigt⁷⁹.

Wir haben hiermit den Abschnitt über Epithemata auf Sockeln beendet und müssen uns umsehen woher diese Sitte kam. Obwohl manchmal an Stele und Pfeiler erinnert wurde, hat dieser Sockel doch damit nichts zu tun. Aus einer niedrigen Standplatte entwickelt er sich zu einem Würfel, der naturgemäß die Gestalt eines Altars annimmt. Dabei führt das Bestreben, das Mal prachtvoller zu gestalten, dazu, auf diesen «Altar» noch einen zweiten Sockel zu stellen. Das ist aber sehr selten. Um Aufstellung von Epithemen auf altarförmigen Sockeln zu finden, brauchen wir nicht weiter zu gehen, als in das Land, aus dem Apulien auch den Hügel mit der Vase übernahm, von wo es überhaupt die wertvollsten Anregungen bekam: nach Attika.

Fairbanks reiche Materialsammlung erleichtert uns das Aufzeigen gleicher Erscheinungsformen in Athen. Man hat nie daran gezweifelt, daß auf den weißgrundigen Lekythen attische Grabmäler in ziemlicher Treue abgemalt sind — so können sie uns an Stelle erhaltener Monumente Beispiele bieten — aber Vergleichsmaterial findet sich auch in noch vorhandenen Denkmälern. Mehrere Sockel und Untersätze bringt Conzes Publikation der attischen Grabreliefs und für die Aufstellung mag man nun Brückners «Friedhof am Eridanos» heranziehen⁸⁰.

Fig. 23 auf S. 52 bei Fairbanks ist eine Lekythos abgebildet, auf welcher eine Grabvase derselben Form auf ganz niedriger Platte stehend dargestellt ist. Schon Wolters hat (Athen. Mitt. XVI, S. 389) in

ihr ein Grabepithem gesehen. Besonders hübsch ist die sorgfältige Zeichnung der Dekoration auf dieser kleinen Lekythos, an die wir uns später bei der Behandlung von neben Säulen aufgestellten Amphoren werden zu erinnern haben.

Noch mehr erinnert an die uns nun geläufigen unteritalischen Auffassungen die Lekythos Fig. 46 auf S. 209. Hier ist die Grabvase auf einen altarähnlichen Sockel gehoben, wie wir ihn im Fragment schon auf der Heidelberger Schale aus Athen kennen gelernt haben.

Wir haben oben ein Tarentiner Bruchstück besprochen, welches eine entsprechende Darstellung brachte. Nur war dort der Sockel reicher profiliert. Bedeutend größer ist die Aehnlichkeit mit F 336 des British Museum. Fast genau entspricht die Form endlich dem Untersatz des merkwürdigen, eiförmigen Gefäßes aus Saticula, Taf. XIV a (Neapel 2370).

Diesem altarförmigen Aufsatz begegnen wir auch in reicherer Ausgestaltung, auf eine zweistufige Basis gehoben, bei Fairbanks Abb. 42. Als Epithem dient eine Lyra — wie sie der Jüngling der einen Heidelberger Lekythos auf dem Grabhügel niederlegt. Auf der Stufe stehen Gefäße, Lekythen und andere, wie in Unteritalien. Die Form des «Altars» entspricht der auch in Italien erscheinenden prächtigeren Ausgestaltung des Sockels.

Diese ist ganz besonders bemerkenswert auf dem Lekythenbild Fig. 43: der Sockel steht auf drei sehr hohen Stufen, bekrönt durch einen Kantharos. Hier vermischen sich die Grenzlinien zwischen Sockel und Pfeiler.

Besser ausgeführt und deutlicher noch als eigentlicher Sockel gekennzeichnet ist der gewaltige Untersatz, auf dem sich Abb. 50 ein Stuhl in stolzer Höhe erhebt⁸¹. Es ist ein Altar auf zwei mächtigen Stufen; man fühlt sich unwillkürlich an die hochragenden alexandrinischen Grabaltäre — dann auch an Pompejis Gräberstraßen erinnert: den Altar auf hoher Stufenbasis. Auch zu dieser Umformung haben wir Beispiele unter den von uns angeführten Stücken gesehen; andere werden wir noch kennen lernen, denn auch Pfeiler und Säulen erheben sich ihrerseits wieder auf gleichen Unterbauten, was uns beweist, daß wir mit Recht zwischen Sockeln mit Epithemen und Pfeilern geschieden haben.

Haben wir somit in Attika die Vorbilder gefunden, lassen uns die kleinasiatischen Reliefs etwas Vergleichbares vermissen, so darf man den Schluß wohl für erlaubt halten, daß man den Typus des Grabmales von Athen herüber genommen hat.

Zuerst lernten wir den mit der Vase geschmückten Grabhügel kennen. Hier war das Gefäß eingegraben oder aufgestellt. Der Grabhügel verschwindet, tektonische Umfassung engt ihn ein, verdeckt ihn endlich; noch neben ihm kommt der aus ihm und anderem Ursprung gleicherweise entstanden zu denkende «Conus» vor. Die Grabvase wird zur Sicherung und um ihr einen notwendigen architektonischen Unterbau zu geben, auf einen Sockel gestellt, der immer größere Dimensionen annehmend teils in eine altarähnliche Form übergeht, teils sich dem Pfeiler nähert⁸². Daß man der Form des Altars nachstrebte, ist bei dem Totenkult verständlich. Steht doch in Etrurien die Urne mit der Asche des Toten sogar noch in der Gestalt des Verstorbenen vor uns, oder hat auf einem Stuhl ihren Platz gefunden⁸³. Neben die Vase treten weitere Epithemata: der «Conus» in den verschiedensten Formen, das Wasserbecken und andere für den Kult bezeichnende Gegenstände.

Diese allgemeinen Sätze können als für Attika und Unteritalien gleichzeitig gültig ausgesprochen werden, aber hervorzuheben sind auch bestehende Unterschiede; nicht blindlings hat man in — sagen wir — Tarent attische Muster kopiert: der Typ ist übernommen, die Ausführung im einzelnen ist unteritalischem Brauch angepaßt.

Während in Attika die Lekythos vorherrscht, verwendet man in Unteritalien einheimische Vasenformen: die zweihenklige Amphora, die unteritalische Hydria, den Volutenkrater in Form der großen Prachtgefäße, die eiförmige henkellose Vase. Das hat nicht auf Willkür der Maler beruht. Die ehemalige Form der Originalgrabvasen aus Tarent in Berlin (999 p—s) ist allerdings nicht ganz klar. Ihre geringe Höhe läßt die Möglichkeit, sie als Giebelschmuck zu denken, erwägenswert erscheinen.

Schon den Typen der hier zusammengestellten Grabmaler nach wird es nicht rätlich erscheinen, die Vasen zu spät anzusetzen. Ihr Vorkommen zusammen mit Pfeilern und Säulen weist uns, wie wir unten sehen werden, in die Wirkungszeit der Maler Asteas und Python, die man spätestens den Jahren 350—320 zuschreiben darf. All zu später Ansetzung widersprechen auch die gleichen Darstellungen auf den weißgrundigen Lekythen, die man zwischen 390 und 350 datieren kann (Fairbanks, S. 5).

Gehen wir zunächst, bevor wir an eine in Attika weniger gebräuchliche Monumentengattung herantreten, zur Behandlung der unteritalischen Grabstelen über.

V.

STELLEN.

ABSEHEN müssen wir naturgemäß von einer Aufzählung der Hunderte von Bildern, die auf der Rückseite fast jeder späten apulischen Vase den Kult an der Stele zeigen. Es ist ein Typ, der immer gleich wiederholt wird — davon hat schon Macchioro hinlänglich gehandelt⁸⁴. Hier seien nur einige Stelen, deren Betrachtung uns zu fördern scheint, genannt.

Die Giebelstele kommt nach Watzingers Bemerkung S. 14 in späterer Zeit auch in Attika vor (vergl. auch Fairbanks, S. 203). Da in Kleinasien diese Denkmalsform überhaupt zu den Ausnahmen zu gehören scheint (Pfuhl, S. 49f.), brauchen wir kein Bedenken zu tragen, sie aus Attika abzuleiten. Zwar besitzen wir zu dem hier als erstes zu erwähnenden Bilde ein ähnliches Stück unter den kleinasiatischen Grabreliefs. Seine Kenntnis verdanke ich der Freundlichkeit Pfuhs, dessen reiche Sammlung einschlägigen Materiales ich in Basel durchsehen durfte. Diese Stele, welche oben Abschluß durch drei Palmetten aufweist, stammt aus Chalkis (G. R. 607, Caylus VI, T. 60,3) und trägt unter der Bekrönung den Namen ΕΥΘΥΔΗΜΟΣ. In Relief schmückt die Platte eine zweihenklige Amphora, an deren Henkelabschlüssen Schwäne ihre Flügel breiten. Auf dem Körper der Vase Reste von Reliefdarstellungen; das Ganze ist nur im oberen Teil erhalten. Aber aus Athen ist ja eine solche Menge von auf Stelen dargestellten Grabvasen bekannt, daß wir keinen Augenblick zu zögern brauchen, das bei Tischbein V H H 106 (nach dem Institutsexemplar) gezeichnete Vasenbild ebenfalls aus Attika herzuleiten.

Die Basis der Stele (Tafel IVa) ist besonders breit — die Erinnerung an die Trapeza, die Watzinger mit so viel Recht betont hat, wird hier deutlicher, als die an den Altar, mit dem wir bei Besprechung anderer Typen so oft zu tun hatten. Die Basis ist in der gewöhnlichen Weise mit einem Rankenfries verziert, während die Stele selbst sich nach oben ein wenig verjüngt und in einen Giebel endet, an welchem die drei Palmettenakrotere wenigstens angedeutet sind. Unterhalb des Giebels zieht sich ein Zickzackband hin, das nach oben und unten von Profilen abgegrenzt ist. Der Giebel ist also gleichsam auf die Stele aufgesetzt, wie es Conze bei dem Berliner Stück vermutete, und wie es auch der Giebel von Gela als möglich erscheinen läßt⁸⁵. Doch scheint mir die Breite des Berliner Stückes von etwa 80 cm eher für die Bekrönung eines Naiskos zu sprechen.

Auf der Trapeza, welche zweien Mädchen mit Kasten, Fächer, Schale und Gußschale als Sitz dient, steht scheinbar vor der Stele eine hohe schlanke Amphora, mit reich gestalteten S-förmigen Henkeln, einem Deckel mit hohem Knopf und zwei Binden über den Schultern. Nach der Art und Weise, wie das Gefäß in den Rahmen der Stele hineingepaßt ist, nach den Analogien der attischen Grabsteine, auf welchen Vasen fast der gleichen Form dargestellt sind, unterliegt es keinem Zweifel, daß auch hier die Amphora oder Lutrophoras in Relief oder in Malerei auf dem Stein angebracht zu denken ist.

Wir können ein genau entsprechendes Beispiel auf einer 1906 erworbenen, weißgrundigen Lekythos des British Museums nachweisen, welche die Inschrift ΕΥΝΟΜΟΣ ΚΑΛΟΣ trägt⁸⁶. Hier erhebt sich vor einem mit Vertikalstrichen verzierten Grabaltar, auf dem zwei Lekythen stehen, wie sonst vor dem Grabhügel eine Giebelstèle; doch über dem Giebel richtet sich als Bekrönung noch eine runde Palmette auf. Auf diese Stele ist eine Vase fast von unserer Form gemalt, die mit zwei Maeanderquerstreifen verziert ist. Eine ebendort befindliche Lekythos derselben Fabrik zeigt noch den Grabhügel selbst hinter einer einfachen oben vertikal abschließenden Stele.

So folgt Apulien auch in diesen Darstellungen griechischen Vorbildern. Daß die Form der Vase einmal der oben erwähnten chalkidischen Stele entspricht, fällt nicht ins Gewicht, denn man hat in Unteritalien stets einheimische Formen benutzt und dargestellt.

Es handelt sich um die Vase 409 der Sammlung Jatta in Ruvo, auf der eine Giebelstèle der gewöhnlichen Art gemalt ist. Ein mit Palmettenakroteren geschmückter Giebel krönt hier eine ziemlich breite, sich nach unten noch mehr verbreiternde Stele. Als Sockel

dient die in der allergemeinsten Art mit Ranken verzierte Trapeza. Hiervor steht auf der Basis der Stele, nicht auf der Trapeza, die Amphora (Form der Maskenhenkelvasen) in schwarzer Silhouette. Dadurch, daß das Gefäß zweifellos nicht auf der Trapeza steht, scheint es mir deutlich zu sein, daß es sich auch hier um Schmuck der Stele, nicht um eine am Grabe aufgestellte Grabkultvase handelt.

Unter den vielen Giebelstelen sei nur noch ihres reichen Schmuckes wegen die bei Dubois-Maisonnette, *Vases antiques*, pl. LXVII abgebildete herangezogen. Während der untere Teil nicht sehr reich gegliedert ist, und die Trapeza ganz in Fortfall kommt, trägt der Aufsatz reiche Verzierung. Der obere Teil der Stele verbreitert sich nach oben, um dem Giebel als Auflager zu dienen und zeigt drei Schmuckbänder: eine Art *Maecander*, eine doppelte Punkteihe und ein Rankenband. Einen besonders schlanken Typus der Giebelstelen vertritt uns endlich die bei Moses, *A collection of antique vases* pl. 25 abgebildete Vase F 282 des British Museum. Schlanker und eleganter ist die sonst ähnliche Stele *Mon. d. I. II*, pl. 12, jetzt im British Museum.

Noch gewöhnlicher, als die Giebelstelen dürfte die oben vertikal abschneidende Form sein. Sie ist nicht immer leicht zu erkennen, da die Differenzierung zwischen Stele und Pfeiler dem Maler oft mißlingt. So wird man nicht stets, wenn Gaben geringerer Art, wie Früchte und Eier, auf der Stele erscheinen, deswegen an einen Pfeiler zu denken brauchen, wenn die Form die der Stele bleibt. Als Beispiel zitiere ich die Abbildung bei Bachofen, *Mutterrecht VIII*, Fig. 6. Als Stele möchte ich auch London, *Brit. Mus.*, F 280 auffassen. Dagegen scheint es sich bei F 302 um einen Rundpfeiler auf hoher Basis zu handeln⁸⁷.

Nicht so selten, wie Watzinger meinte, ist die Palmettenstelen⁸⁸. Außer dem von ihm genannten Beispiele führe ich eine — ganz rotfigurige — Amphora der Sammlung Caputi, die hier in einer Skizze abgebildet wird, an (Tafel XV b). Die Einfachheit der Form und das Fehlen weißer Farbe spricht für verhältnismäßig frühe Datierung.

Im *Bull. arch. Nap. N. S. III*, Tav. V ist auf hoher Basis eine Stele veröffentlicht, deren Bekrönung an die auf attischen Lekythen vorkommenden Akanthusstelen erinnert. Wir wissen, daß die Verantwortung hierfür nicht auf den Vasenmaler fällt, sondern daß sich die Malerei auch im Original freier erging, als die Plastik. Ebenso werden wir unser apulisches Vasenbild beurteilen dürfen.

An denselben Sematypus muß ich auch bei dem folgenden Stück denken (Tafel XVIe, große campanische Hydria der Sammlung Califano im Museum von Capua), denn die umschlossene Palmette ist als Pfeilerbekrönung undenkbar. Der Schaft der Stele ist weiß, die niedrige Basis rot, die Palmette braun auf weißem Grund. Umgeben wird das Grab von schmückenden Frauen. Die Arbeit ist schlecht. Aus derselben Fabrik befindet sich dort eine zweite Vase, für deren Zugehörigkeit die ornamentale Uebereinstimmung beweisend ist. Während die Stele etwas kürzer ist, sind Basis und Bekrönung dieselbe. Es handelt sich also um eine campanische Form der Grabstele.

Aus derselben Fabrik, wie die campanische zweihenklige Amphora, von der wir unten ein Detail bringen, stammt noch die Darstellung einer weiteren campanischen Stele. Sie ist schlank, oben flach und mit einem Eierstab geschmückt. Aus ihr wächst oben unvermittelt eine Palmette heraus — also auch hier eine Stele mit Palmettenbekrönung.

Auf der von Weege⁸⁹ abgebildeten Vase und den Bildern Coll. of Engrav. from anc. vases in the possess. of Sir Hamilton I, pl. 60 u. III, pl. 46 finden wir eine ganz niedrige Form der Giebelstele. Sie scheint speziell lukanisch (seltener campanisch), wo wir auch in anderen Fällen diese ganz niedrigen Grabmonumente bevorzugt finden⁹⁰.

Auch hier ist es schwierig, Stelen und Pfeiler auseinanderzuhalten, wenn sich nicht der Vasenmaler bemühte, durch Aufsetzen von Giebel, Palmetten einerseits, durch Anbringung von Schalen und Gefäßen andererseits, uns seine Absicht klar zu machen.

Aus dem angeführten Material ergibt sich zunächst, daß der attische Einfluß keineswegs von der Hand zu weisen ist, ja daß wir sehr enge Berührungspunkte gefunden haben. Die Giebelstele ist am häufigsten in Apulien, und hier zeigt der auf ihr angebrachte Schmuck die innigste Uebereinstimmung mit den Ornamenten, der Cisten und sonstigen Gebrauchsgeräte und Möbel. Wir haben also mit einer spezifisch apulischen reicheren Ausgestaltung der attischen Stele zu tun, wie man überhaupt in Tarent üppiger und reichlicher zu schmücken pflegte, als in Attika. Die Palmettenstele kennen wir besser aus Campanien; Lukanien vor allem endlich gibt die niedrige, kleine Form der Stele wie des Pfeilers.

Die rote campanische Stele führte uns in die bessere Zeit der Vasenmalerei, während die apulischen Giebelstelen sichtlich den ganzen

Verfall derselben mitmachen. Die Stele tritt auf der einen Capuaner Hydria gemeinsam mit einem Pfeiler auf⁹¹, auf der Vase der Racc. Cumana entspricht sie einem Naiskos der Vorderseite, in dem Mutter, Jüngling und Kind dargestellt sind⁹². So kann man den Stelen keine anderen Zeitgrenzen zumessen, als diejenigen, in welchen die ganze uns beschäftigende Periode der Vasenmalerei sich bewegt.

VI.

PFEILER.

GLAUBTEN wir bisher das Recht zu haben, attische Kunst und attischen Brauch als Vorbild annehmen zu können, so müssen sich bei der Durchsicht des vierten Grabmaltypus, des Pfeilers, unsere Blicke noch weiter nach Osten richten. Denn daß dieser ostgriechischen Ursprungs ist, hat Pfuhl überzeugend nachgewiesen⁹³. Zwar gehören die von ihm behandelten Reliefs erst dem 2. Jahrhundert an und reichen bis in die Kaiserzeit hinein, aber es ist zweifellos, daß sie auf ältere einheimische Typen des hoch aufragenden Grabmales zurückgehen. In Attika läßt sich der hohe Pfeiler nur wenig nachweisen, auch in Weißhäupls Sammlung der Grabgedichte findet sich fast nichts, was irgend in Betracht kommen könnte⁹⁴. Einiges Material aus Boeotien wird weiter unten seine Besprechung finden. Ueber Attika kann der hohe Pfeiler also nicht nach Apulien gekommen sein, während die niedrige Form, die Campanien und Lukanien bevorzugen, uns dort häufiger entgegentritt. Bemerkenswert ist, daß gerade in Sizilien, wo das Grabmal des Theron noch heute von östlichem Einfluß kündet, der Grabpfeiler eine nicht seltene Erscheinung ist. Mehreres hat Pfuhl besprochen und in Orsis Gelawerk findet sich des Interessanten mancherlei abgebildet⁹⁵. Auf die Giebelstütze des einen Pfeilers, die ebenfalls nach Osten weist, haben wir noch später einzugehen⁹⁶.

Das Material, welches hier seine Besprechung finden soll, zeugt nicht gegen die übliche Herleitung aus dem Osten, der wir in anderen Fällen widersprechen zu müssen glaubten, und es gibt zu denken, daß alle in Apulien erhaltenen Darstellungen zeitlich den Pfuhschen

Reliefs nicht um weniges vorhergehen. Wir sind zu der Annahme berechtigt, daß die apulischen Pfeilergrabmäler uns eine frühere Entwicklung des kleinasiatischen Denkmaltypus vorführen, als jene Reliefs, doppelt wichtig also in dem sind, was sie mit ihnen verbindet oder von ihnen scheidet.

So zeigen unsere Pfeiler einen sehr viel sorgfältigeren Unterbau. Die besseren, noch dem vierten Jahrhundert angehörenden Darstellungen setzen ihn auf eine hohe Basis — wie ihn z. B. auch eine der sardinischen Grabstelen des Museums von Cagliari darstellt, deren allereingste wenn auch nicht immer direkte Beziehungen zum Osten nicht so bekannt sind, wie sie es verdienen⁹⁷. Dieser Unterbau kann eine Stufenbasis sein, oder ein mit Metopen und Triglyphen verzierter altarähnlicher Sockel⁹⁸. Auch einfachere, blockartige Formen erscheinen. Erst im dritten Jahrhundert treten auf den Rückseiten der schlechten späten Canosiner Grabvasen elend hingemalte Pfeiler ohne Unterbau, einfach aus der Erde aufragend, auf. Nur den stelenartigen Pfeilern wird noch ein Sockel — eine Trapeza — eingeräumt⁹⁹, wobei es fraglich bleibt, ob es sich hier um ein Malen nach originalen Vorbildern oder nur um ein Weiterführen alter Gewohnheit handelt.

In Apulien besteht der Schmuck der Pfeiler der Mehrheit nach aus Vasen und Gefäßen jeglicher Form, doch kann man das Vorrherrschen der Hydria, der Amphora und einer breiten Fruchtschale bemerken¹⁰⁰. Es scheint selbstverständlich, daß in dieser frühen Entwicklungsreihe die Vase, die bei den Pfuhschen Reliefs stark im Rückgang begriffen ist, noch den Vorrang behauptet. War sie es doch, die als erstes Mal den Grabhügel schmückte. Die vorkommenden Gefäßformen sind einheimisch, alle noch heute in Ton nachweisbar. Was Pfuhl vermutete, daß man ursprünglich die Gegenstände selbst auf das Grab setzte, lassen uns die Vasen als unzweifelhaft richtig erkennen¹⁰¹.

Die allereinfachste Form des Pfeilers haben wir bei David, Antiqu. Étrusqu. III, 2; hier hat er fast Menschenhöhe und ist ganz schmal, ohne Verbreiterung am oberen oder unteren Ende, ohne Basis und Deckplatte. Daß es sich um ein Grabmal handelt, wird durch die Figuren ringsherum gesichert.

Niedriger, aber ebenso schmucklos, sind Grabpfeiler mit Inschriften, die an verschiedenen Stellen publiziert sind. Daß wirklich die Darstellung von Grabszenen beabsichtigt ist, hat auch Hauser richtig betont (Röm. Mitt. 1910, S. 285). Beweisend ist der von Grab-

vasen umgebene Pfeiler mit einem Epigramm¹⁰². Zahlreicher sind, wie es in der Natur der Sache liegt diejenigen Pfeiler, denen eine kleine Basis untergeschoben wird. So steht auf einer attischen rfg. Lekythos aus Gela, die sich in London befindet, ein ganz schmuckloser Pfeiler auf dreistufiger Basis¹⁰³.

Der niedrige Pfeiler ist zu häufig, als daß bei seiner Besprechung annähernde Vollständigkeit zu erreichen wäre. Ich muß mich mit einigen Erwähnungen begnügen. Campanisch ist die Lekythos aus Avella, F 242 im Brit. Mus., auf welcher der kurze Pfeiler übereck gestellt ist; nur eine niedrige Standplatte ist vorhanden. Die Form ist interessant bei F 286 des British Museum, denn die sehr stark geschwungenen Seiten erinnern an jenen oben besprochenen Grabaufsatz mit der Hydria¹⁰⁴ und erklären ihn uns zugleich. Der Untersatz dieser Hydria nämlich weist zwei Bestandteile auf: den Altar, und auf diesem einen niedrigen Pfeiler. In derselben Weise steht ein höherer Pfeiler auf einem Altar mit weitvorspringender Plinthe und Deckplatte auf der Vase Caputi 423, auf welcher zwei Mädchen anbetend das Grabmal berühren, während rechts ein Jüngling mit seinem Speer zuschaut. Auch hier haben wir die direkte Verbindung von Altar und Pfeiler, und es ist ganz zweifellos, daß der letztere auf dem ersteren steht. Daran müssen wir uns später erinnern. Um aber zu dem Pfeiler auf niedriger Basis zurückzukehren, erwähnen wir die Rückseite der von Patroni, Museo Campano Tav. VIII abgebildeten Vase, welche die zeitliche Uebereinstimmung des Pfeilers mit dem Naiskos gewährleistet. Ebenso ist der erstere zeitlich gleich der Säule, mit der ihn ein anderes Vasenbild des gleichen Museums zusammenbringt:¹⁰⁵ er steht übereck auf niedrigem Sockel und trägt einen birnenförmigen Gegenstand. Von ihm weg schreitet ein Mädchen, einen großen Korb auf dem Kopfe balancierend, nach rechts einer auf reicher Rundbasis stehenden ionischen Säule zu: eine Friedhofsszene, Pfeiler und Säule nebeneinander.

Unverzierte Pfeiler auf niedriger Basis sind ferner z. B. abgebildet im Bull. arch. Nap. II,¹ 844. XXXIII. Tav. VII, 3 und Coll. of engrav. from anc. vases in the possession of Sir Hamilton II, pl. 15, in letzterer Darstellung, besonders schlank und elegant, in der Form Menschenhöhe erreichend.

Zu annähernder zeitlicher Datierung verhilft uns das Vasenbild Inghirami, vasi fittili II, CLIV (Taf. IIIc). Auf dreistufiger Basis steht ein bindenumwundener Pfeiler mit ausladender palmettenverzierter Hohlkehle und Deckplatte. Am Fuß der Basis ist eine Lekythos

niedergesetzt, höher ein Krater mit Figuren im Faustkampf; auf der zweiten Stufe zwei kleine Gefäße, zu oberst eine Hydria. Am Grabmal sitzt eine Frau, trauernd das Haupt in die Hand gestützt. Dieser Pfeiler kehrt genau entsprechend wieder auf dem Vasenbild des Asteas, das den rasenden Herakles darstellt, so genau, daß die zeitliche Datierung dieses Grabmonuments von der des Asteas abhängt. Diese Uebereinstimmung ist für uns eine neue Mahnung, einheimisch-unteritalische Einzelformen auch dann aufzusuchen, wenn das Verständnis des Ganzen den Blick nach dem Osten lenkt.

Des Zusammenhanges mit Asteas wegen muß hier noch eine weitere sonst an anderer Stelle zu behandelnde Gruppe angeschlossen werden, da sie Pfeiler als Epithemträger zeigt, und zwar ruht in diesem Falle ein Helm auf dem hochragenden Sema.

An anderer Stelle habe ich darüber schon kurz Verschiedenes erwähnt, und Pfuhl hat viel Material über diesen Gegenstand zusammengetragen¹⁰⁶. Zu den von ihm und von Watzinger erwähnten Helmen aus Kalkstein, die diesem Zweck gedient haben¹⁰⁷, ist jetzt noch auf Fimmens Mitteilungen über analoge boeotische Grabmonumente hinzuweisen¹⁰⁸, welche den Helm als Pfeilerschmuck tragen, während zu allem Wesentlichen Pfuhs Ausführungen zu vergleichen sind.

Inghirami, vasi fittili, II, CXXXVII und Millingen I, pl. XIV (Taf. VIII a) ist ein Grab abgebildet; es soll das des Agamemnon sein, wie der sich auf einer mit Metopen verzierten Basis und auf einer Unterstufe erhebende Pfeiler durch die Grabinschrift bezeugt. Links sitzt trauernd Elektra, rechts steht ihr zugewandt Orest. Niedergesetzt auf die Basis ist eine zweihenklige Amphora, die in schwarzer Malerei eine Frau und einen nackten Jüngling im Tanz einander gegenüberstellt; den Pfeiler krönt ein korinthischer Helm, der auf einem deutlich angegebenen skulptierten Widerlager ruht. Die Zeit bestimmt sich auch hier durch die Malereien des Asteas, mit denen unsere Figuren in Stil und in Aeußerlichkeiten ganz zusammengehen.

Eine schöne frühe Vase in Bari (Taf. XIV d) bringt uns eine ähnliche, doch weit feinere Darstellung von der Trauer am Grabe des Hektor. Zugleich ist sie deswegen wichtig, weil sie, wie die oben erwähnte Amphora in Capua, durch Zusammenstellung die Gleichzeitigkeit von Pfeiler und Säule dokumentiert. Die Rückseite der Vase ist stark zerstört, doch reicht das Erhaltene hin, eine ionische Grabsäule zu erkennen, um welche Menschen versammelt sind. Die Vorderseite dagegen ist vollständig: hier ist ein Pfeiler übereck gestellt auf hohem geschwungenen Postament, vor dem eine dick-

bäuchige Amphora mit gut ausgeführtem Gemälde steht, das seinerseits wiederum eine auf hohem Postament aufragende Säule darstellt, die durch eine Scheibe bekrönt wird, und um welche in der gewöhnlichen zweireihigen Darstellung das Grabmal schmückende Personen vereinigt sind. Unter den Henkeln reiche Palmetten. Das große eigentliche Grabmal nun zeigt einen Helm als Epithem. Ein Schild lehnt an dem Pfeiler, ebenso ein auf dem Boden stehender Speer. Auf dem Unterbau kniet — wie auf einem Altar — von seinem Sohn unterstützt, weißhaarig und greisenhaft, Priamos. Links sitzt der Anstifter allen Unheils, Paris, daneben steht — vielleicht — **Kassandra**. Noch mehr Personen vervollständigen das schöne Bild, mit dem man höchstens in den Anfang des vierten Jahrhunderts hinabgehen möchte.

Zahn, Pompeji II, 54 ist auf einem Bilde der schwarzen **Wand** ebenfalls ein Pfeilergrabmal mit Helmbekrönung abgebildet, vor dem ein Schild aufgerichtet wird, eine interessante späte Parallele zum Grab des Hektor. Merkwürdig ist, daß zwar **Waffen** auf den ostgriechischen Reliefs so häufig sind, daß aber das Pfeilergrabmal selbst mit dem Helm nicht vorkommt. Es wäre zu gewagt, wie wir schon sahen, daraus auf unteritalischen Ursprung dieser Sitte zu schließen, denn zu den oben besprochenen griechischen Parallelen kommt noch die attische Lekythos Murray, Taf. XI hinzu, welche den Helm auf einer Grabstele anbringt. Bemerkenswert aber ist, daß in Unteritalien noch fast ganz das Aufstellen von Kalathoi und Cisten auf Pfeilern fehlt, die auf den ostgriechischen Reliefs den häufigsten Bestandteil bilden: zur Ciste kann nur auf den oben abgedruckten Bericht der Gazette archéologique verwiesen werden¹⁰⁹, zum Kalathos auf das Berliner campanische Vasenbild 3024, das auf hohen Pfeiler mit niedriger Basis einen **Korb** stellt.

Mit dem hier erwähnten Material haben wir bereits alles besprochen, was außer Gefäßen an Pfeilerepithemen vorkommt. Zu ihnen gehen wir nun über.

Die gewöhnliche Form dieser Pfeiler (Tafel **XV a**) wird durch eine Darstellung repräsentiert, bei welcher der Maler das Epithem gleichsam vergessen hat. Auf niedriger Stufe steht ein höherer Basisblock, über dem vier Binden liegen. Eier und Früchte sind auf den Stufen niedergelegt, auf der unteren steht ein **Kantharos**. Auf gesonderter Standplatte erhebt sich dann der eigentliche Pfeiler mit Hohlkehle und der durch ein Zickzackband verzierten Deckplatte. Das Ganze ist braun. Auf der Vorderseite dieser in Neapel befindlichen Vase ist ein ionisches nicht perspektivisches **Heroon** gemalt, in dem ein **Jüng-**

ling mit Kantharos in der rechten Hand nach links steht. Er trägt einen Helm mit lang wallendem Busch, in der Linken den Rundschild mit zwei Speeren und einen Metallgürtel um die Hüften. Die Bekleidung besteht nur in einem Mäntelchen, das über der linken Schulter liegt und unter den Gürtel hindurch bis oberhalb des Knies fällt, nur die linke Körperhälfte bedeckend. Im Gegensatz zu den meisten Darstellungen ist der Helm attisch, nicht korinthisch oder pilosförmig. Auch der Typus der Darstellung ist selten, Indizien, die zusammen mit der guten Ausbildung des Pfeilers zu einer frühen Ansetzung der Vase führen. Wir haben also als Nebenergebnis schon hier festzustellen, daß Grabhügel, Grabaufsatz, Stele, Säule, Pfeiler und Naiskos in der frühen Zeit unserer Vasenmalerei gleichzeitig und gemeinsam auftreten. Am längsten halten sich dann die Naiskoi, die Giebelstelen und den Stelen ähnliche Pfeiler in schlechtester Ausführung, während die übrigen Formen des Grabmals früher zu verschwinden scheinen.

Wir hoben schon hervor, daß der gewöhnlichste Schmuck des Pfeilers ein Gefäß sei. Es werden natürlich diejenigen Formen bevorzugt, die mit dem Totenkult in direkter Verbindung stehen, wie wir es schon bei anderen Grabmalformen zu bemerken hatten. Am wenigsten verständlich ist der große Krater, doch erscheint er auch häufig am Fuß der Grabmäler, wohl zur Aufnahme von Wasser bestimmt.

Lukanisch scheint die Vase (Taf. XIV b) S. A. 653 des Neapler Museums zu sein (auch als Provenienz wird Lukanien angegeben), auf welcher der Krater das Bild eines nach rechts tanzenden Männleins, wohl eines Satyrs, trägt. Er steht auf einem scharf profilierten übereck gestellten Pfeiler, der sich auf niedriger Basis erhebt und von einer schwarzen Binde umschlungen wird. Das Ganze ist braun, nicht weiß gemalt, was am ehesten für eine Nachlässigkeit des lukanischen Malers spricht, die wir so oft zu verfolgen imstande sind, denn die Arbeiten aus dieser Landschaft sind häufig schlechte Nachahmungen apulischer Erzeugnisse, bei deren Kopieren man nicht immer die nötige Sorgfalt walten ließ. So wird es auch hier sein. Darum können wir nicht mit Sicherheit angeben, in welchem Material sich der Maler den Krater dachte, ob er, wie wir es in Apulien annehmen müßten, ein Tongefäß darstellen wollte, oder unter Weglassung der weißen Farbe doch ein Metalloriginal zum Vorbild nahm. Zu nennen ist hier die gleichfalls lukanische Abbildung (Taf. XVI a) eines Grabmals in Form einer ionischen Säule, auf der ganz schief ein ähnliches Gefäß steht (Neapel S. A. 389).

Ziemlich hoch über Menschenmaß ragt der von einem Tonkrater gekrönte Grabbau auf einer apulischen Amphora empor, die Patroni S. 138, Fig. 93 veröffentlicht hat. Auf breit ausladender niedriger Stufe, auf der ein Korb steht, erhebt sich ein von doppelter Deckplatte überdeckter Altar, der in der Mitte und an den Seiten mit vertikalen Strichen verziert ist, doch kann man an dieser Stelle kaum an den Wechsel von Metopen und Triglyphen denken. Auf der oberen Deckplatte ruht die Basis des mit Binden geschmückten Pfeilers, der seinerseits wieder auf einer Abschlußplatte den reich mit flatternden Binden verzierten Krater trägt, dessen Bild einen nach rechts eilenden Mann zeigt. Alles ist in braun gehalten, nur einzelne Binden sind schwarz und weiß. Auf den Platten liegen Früchte. Links davon lehnt sich ein Jüngling an eine kleine Stele — an ein zweites Grab, das vielleicht in Verbindung mit diesem ersten steht. Bedeutungslos jedenfalls kann dieses Motiv nicht sein. Rechts nimmt ein Mädchen Binden aus ihrem Kasten, ein Jüngling gießt aus seiner Bronzekanne die Spende. Da wir es hier mit einer guten apulischen Arbeit und nicht mit lukanischen Mißverständnissen zu tun haben, muß uns das Braun des Grabmales auffallen, denn das Weiß ist bewußt an der Kanne in der Hand des Jünglings zur Anwendung gelangt. Wir werden also ein stuckiertes und braun gemaltes Grabmal vor uns haben, wie wir die gleiche Technik an der Basis des originalen tarentinischen Grabpfeilers zu vermerken hatten. Aus Holz dürfen wir uns den ganzen Bau nicht denken, und auch für ein Tonwerk ist die Anlage zu groß. Dieses Material kam gewiß nur für kleinere Male, wie den Grabpfeiler aus Gela in Syrakus zur Verwendung¹¹⁰. Die Vase stammt aus Ruvo.

Wie dieses Stück seinem guten Stil nach nicht all zu spät entstanden sein kann, so auch nicht das von Tischbein (Taf. Va) V H H 9 (nach dem Institutsexemplar) gezeichnete schöne ruhige Vasenbild. Auf hoher zweistufiger Basis steht ein ziemlich breiter hoher Pfeiler, um den eine auf die unterste Stufe tretende Frau eine Binde zu legen im Begriffe ist. Auch hier ist ein Krater als Epithem gemalt. Ein zweiter (henkelloser) Krater liegt umgestürzt am Fuß des Grabmales, daneben steht eine große zweihenklige Amphora. Auf der obersten Stufe — die Füße ruhen auf der unteren — sitzt in ernster Haltung ein Jüngling mit nacktem Oberkörper [nach rechts. Die linke Hand hält den langen Stab. Vor ihm steht ein zweiter Jüngling. Fern von allem Erstarren der späteren Malerei steht dieses schöne ruhige Werk dem fünften Jahrhundert weit näher, als dem dritten. Unter

den Anfang des vierten Jahrhunderts können wir es nicht hinabdatieren.

Schlechterhalten, aber auch einfacher, ist die aus Ruvo stammende Vase 2337 in Neapel. Ein henkelloses kantharosähnliches Gefäß auf hohem einfachen unprofilirten Pfeiler; die Basis hoch, einstufig. Von rechts wird ein Kranz herbeigebracht, der jedenfalls am Grabmal befestigt werden soll, von links Schale und Alabastron.

Ein schönes Pfeilergrab ist auf einer zweihenkligen apulischen Amphora des Museums von Palermo überliefert (Taf. XVe). Die Basis ist wiederum ziemlich hoch und zweistufig und ist ebenso wie der auf ihr stehende Pfeiler von links vorne gesehen. Am Fuß des Grabmales steht eine sehr hohe schwarze Lekythos, auf der unteren Stufe rechts und links je ein Kantharos mit stark geschwungenen Henkeln und mit schwarzen Figürchen verziert. Auf den Absätzen scheinen Eier oder Früchte zu liegen. Der Pfeiler ist mit reich gestickter Binde geschmückt; er trägt als Epithem eine schwarzfigurige Hydria. Ein Jüngling und ein Mädchen flankieren das Grab.

Eine weiße Hydria mit hochgeschwungenem Henkel krönt das Grabmal 2147 in Neapel (Taf. XVc). Auf zwei niedrige folgt zunächst eine höhere Stufe, deren Seiten leicht ausgeschweift sind, auf ihr steht der von rechts vorne gesehene Pfeiler mit Deckplatte und einem Kyma am obersten Rand. Die Hydria ist weiß gemalt und zeigt demzufolge keine schwarzen Figürchen. Reich geschmückt ist die Basis: schwarze und weiße gestickte Binden, Früchte oder Eier und ein Kranz, welchen ein auf der Stufe sitzender Jüngling niederlegt, zeugen von der liebenden Sorgfalt der Hinterbliebenen. Der Pfeiler ist weiß, die Basis braun und wir erinnern uns wieder des Kalksteinpfeilers in Tarent.

Das eben beschriebene Grabmal hat als Gegenstück auf der anderen Seite des Gefäßes die oben behandelte Vase auf dem Grabhügel. So spricht nicht nur die gute Ausführung der meisten hier vereinigten Gefäße, sondern auch der Typus des Grabmals für frühe Ansetzung — unsere Pfeiler sind also bedeutend früher, als die auf ostgriechischen Reliefs dargestellten.

Am häufigsten sind in Apulien diejenigen Pfeiler, die sich nur dadurch von den ihnen ganz ähnlichen Stelen unterscheiden lassen, daß auf ihnen größere Gegenstände, meistens Schalen dargestellt sind. Es seien hier nur einige Abbildungen des so unendlich häufigen Typus genannt: F. Thiersch, Ueber die bemalten hell. Vasen Taf. I, 10: Mädchen mit Schirm und ein Jüngling zu Seiten eines solchen Sema

auf zwei niedrigen Stufen (vgl. Lau, Die griech. Vasen II, XXXIX, 1). Das Epithem ist ein auf hohem Fuß stehender Teller. Analogien zu seiner Form bieten die allerdings häufiger mit nicht sehr hohen Füßen vorkommenden großen apulischen Prachtteller¹¹¹, doch ist nach der Farbengebung bei den gemalten Exemplaren fast stets an Metall zu denken. Zwei Mädchen mit Fächer, Spiegel und Traube flankieren einen ähnlichen Pfeiler bei Inghirami, Vasi fitt. IV. CCCXXI. Höher ist dieser und auf eine verzierte Basis gesetzt bei David, Antiqu. étrusques III, 49 = Passeri III, 65 (vgl. Inghirami I, LIII). Ein Mädchen bringt einen Korb herbei, ein anderes hält Kästchen und Blüte. Reicher ist das Monument ausgestaltet bei E. Schulze, Beschreibung der Vasensammlung von Leesen 1871, Taf. III, 1 = Verkaufskatalog Lempertz 1907, Taf. 2, 33. Hier ist die Basis breit und geschwungen in der Art der Trapeza, mit fortlaufendem Rankenfries geschmückt, während der Pfeiler noch eine eigne Standplatte hat, neben der ein Alabastron steht. In Schrägansicht ist ferner ein Schild dargestellt, der nicht etwa auf der «Trapeza», sondern auf der Standplatte des Pfeilers zu stehen scheint, also möglicherweise nicht als Original, sondern als Malerei oder Relief gedacht ist. Der Pfeiler ist mit Binde und ornamentalem Schmuckband verziert und trägt die gewöhnliche Schale. Links steht ein Mädchen mit Gußschale und Trauben, rechts ein Jüngling mit Kasten und Zweigen. Ein weiteres Bild bei Inghirami, Vasi fitt. III. XLII.

Das schönste hierher gehörige Vasenbild (Taf. III d) ist das in der Coll. of engrav. from anc. vases in the possess. of Sir Hamilton III, 40 wiedergegebene. Der Pfeiler hat die bekannte Form, auf ihm liegen nur Früchte. Er ist ornamental verziert und mit einer Binde umwunden. Rechts oberhalb des Males hängt ein Stierschädel mit langen Binden an den Hörnern. Vor dem Monument sitzt auf einem Sessel, über den ein Pantherfell gebreitet ist, eine Frau, der das Gewand nur die Beine bis zum Schoß deckt. Den Oberkörper dreht sie und indem sie die linke Hand auf den Stuhl stützt, wendet sie Blick und rechte Hand dem jungen Krieger zu, der in voller Rüstung mit Federhelm und wallendem Busch, mit Speer, großem Schild und einer Beinschiene vor ihr steht. Von der anderen Seite bringt ein Mädchen, dessen Oberkörper ebenfalls nackt aus dem Gewande herauskommt, eine Blütenguirlande und eine Schale mit Opfertgaben¹¹². Hinter ihr hängt ein Tambourin. Das muß uns später noch interessieren.

Hohe Pfeiler also sind in Apulien das häufigste, daneben erscheinen auch niedrige Formen, die in Lukanien und Campanien die

gebräuchlichsten sind. Wir dürfen in allen niedrigen Pfeilern und den von ihnen häufig nicht zu unterscheidenden Stelen, die vor allen Dingen in Lukanien und Campanien so unendlich zahlreich vorkommen, Grabdenkmäler erkennen, auch wenn nicht gerade eine Opferszene dargestellt ist. Es ist ja besonders in Unteritalien mit seinen starken Jenseitsvorstellungen so begreiflich, daß der Sohn von der Mutter am Grabe des Vaters Abschied nahm, wenn er in den Krieg zog, daß den Heimkehrenden ebendort die Gattin erwartete und ihm den Willkommens-trunk einschenkte, wie wir es so häufig dargestellt finden. Durch auf-gemalte Inschriften wird eine andere Gruppe als Grabmonumente sicher gestellt, durch den am Grabe stattfindenden Zweikampf zu Ehren des Toten ein andermal eine kleine Stele¹¹³. Besucher des Grabes stützen sich auf solche Pfeiler, im Naiskos selbst erscheinen sie auf Darstellungen von stehenden Figuren als Stützen¹¹⁴. Das hat alles seinen guten und wohlverstandenen Sinn.

Bekannt ist, wie häufig der hohe Pfeiler später auf pompejanischen Wandbildern ist. Das kleine Gemälde der schwarzen Wand erwähnten wir schon oben. Nicht immer ist seine Bedeutung als Grabpfeiler zu erweisen — sehr häufig dient er in Heiligtümern zum Aufhängen von Geschenken, seiner uralten Bestimmung als Weihgeschenkträger wieder gerecht werdend. Oft mögen sie auch nur als Zierde der Landschaft gedacht sein, wie der Barock ähnliche Spielereien liebte. Sicher als Grabmal ist der mit einer Vase gekrönte Pfeiler zu denken, neben dem Thisbe sich an der Leiche des Pyramus ersticht¹¹⁴.

Auch hier sind also, wie bei den nun zu behandelnden Säulen, die Vorbilder in Italien selbst nachweisbar, und immer mehr drängt sich die Forderung auf, noch in Italien selbst nach Motiven und Vorbildern für die pompejanischen Bilder zu suchen, die uns nach all-gemeiner Meinung östliches Gut widerspiegeln. Oestliches Gut waren ja unsere Pfeiler auch, aber sie haben sich durch ihr langes Leben in Süditalien und durch die ihnen hier zu Teil gewordene Umgestaltung Heimatrechte in ihrem neuen Vaterlande erworben.

VII.
SÄULEN.

PUCHSTEINS Reise in Vorderasien, dessen Berichte durch die von Durm gegebenen Aufnahmen¹¹⁵ ergänzt werden, hat erwiesen, daß dort die Sitte bestand, hohe Säulen als Grabmonumente zu errichten. Vasen allerdings als Epitheme sind hier nicht nachweisbar, sondern Reliefs, welche Figuren darstellen, und Löwen und Adler.

In Süditalien geben uns die Vasenbilder nur Nachricht von anderen Epithemen, vor allen Dingen von Vasen. Nur selten erscheint ein kugel- oder scheibenförmiger Schmuck über dem Kapitell, merkwürdig unorganisch das Monument krönend¹¹⁶, nicht häufig auch ein conusartiger hoher Aufsatz¹¹⁷. Aber auf andere Weise haben wir Nachrichten, daß Tiere auf so hohen Säulen aufgestellt wurden. So führe ich hier die von Bulle, Statuenbasen S. 15 angeregte Zusammensetzung der kleineren Stier-Löwengruppe auf der Akropolis mit einem ionischen Poroskapitell an. Handelt es sich hier, wie auch bei den ebendort auf S. 16 genannten Säulen um Weihgeschenkträger, so bleibt diese Bedeutung zum mindesten zweifelhaft bei den zwei Guttusreliefs, welche auf ionischem Kapitell mit tiefgeschwungenem Torus die Gruppe des einen Hirsch zerfleischenden Löwen zeigen¹¹⁸. Wir erinnern uns der häufigen Darstellung ähnlicher Motive auf den im Grabkult gebrauchten unteritalischen Vasen, wo ihre Beziehung zum Gedanken an Tod und Totenkult unbestreitbar ist.

Die Originalfigur eines Löwen ist ja in Tarent gefunden, und es bedarf nicht des Hinweises auf Halikarnaß oder auf den Alexander-sarkophag, um den Löwen als Grabwächter zu erkennen¹¹⁹. So zeigt uns auch das Bild einer schwarzfigurigen Hadravase eine entsprechende

Szene¹²⁰. Diese Vasengruppe diente bekanntlich fast ausschließlich der Aufnahme der Totenasche — ihre Beziehungen zum Kult, oft genug betont, sind besonders klar durch die von zwei Sirenen flankierte Grabstele auf dem von Weicker abgebildeten Exemplar¹²¹. Auf hoher viereckiger Basis, schwer erkennbar, weil durch den gleichfarbigen unteren Abschlußstreifen des Bildfeldes hindurchgeführt, ruht auf dreistufiger Basis eine hohe schlanke kannelierte ionische Säule. Merkwürdig ist das Kapitell: zunächst ein horizontaler, den Schaft der Säule nach den Seiten weit überragender Balken, darauf, mit den Voluten den Balken berührend, das ionische Kapitell. Von den Voluten löst sich an der Stelle, wo sie auf dem Balken ruhn, der Canalis nach innen ab und trifft von beiden Seiten in der Mitte der oberen Abschlußfläche des Kapitells zusammen. Auf diesem nun liegt in kauender Haltung, ein katzenartiges Tier, dessen nähere Beschaffenheit sich nicht feststellen läßt, doch vermute ich, daß dem Maler etwas Löwenhaftes vorschwebte. Zu beiden Seiten dieses Grabmales stehen zwei karierte nackte Männer auf dicke Knüppel gestützt.

Ob das Vögelchen, das *Élite céramogr. IV, pl. XCIV* auf einer ionischen Säule sitzt, nur eine Taube ist, die sich vorübergehend hier niedergelassen hat, oder ein Epithem, will ich nicht entscheiden. Links steht ein Krieger mit Helm, Speer, Schild und Schale, rechts eine Frau mit Korb und Binde.

Die oben erwähnten von Puchstein mitgeteilten Säulen in Karakusch sind dorisch, während das aus Unteritalien bekannte Material fast nur ionischen Stil zeigt¹²². Aber auch im ionischen Kleinasien läßt sich dieselbe Sitte und zwar hier mit ionischen Säulen verfolgen, wie es die bei Weißhäupl zusammengestellten Belege erweisen¹²³. Ebenso ist uns in Attika die Grabsäule belegt, aus Corfu stammt eine dorische Säule, die wohl auf peloponnesischen Einfluß — der Dialekt der Inschrift ist dorisch — zurückgeht¹²⁴.

Monumentale Reste sind in Unteritalien selten und stammen erst aus späterer Zeit. Nur in Muro hat man eine Grabanlage gefunden, die noch dem dritten Jahrhundert angehören muß, wenn anders die innerhalb des Bezirkes gefundenen Gegenstände zeitlich mit der Anlegung des Monumentes zusammen gehen (*Annali 1859, Tav. R. Bull. d. J. 1859, S. 213*). Auf sehr hohem Sockel erhebt sich innerhalb eines Mauerringes ein aus einem Stück gearbeiteter hoher Altar und auf ihm eine dorische Säule, welche von einer Bronzestatue gekrönt wurde. Innerhalb des Ringes fand man eine messapische Inschrift, das Fragment einer bemalten Vase, sowie Reste weißer griechischer

Inschriften auf schwarzem Grund. Alles scheint das Grab der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts zuzuschreiben.

Dreihundert Jahre später tritt uns dieselbe Anlage in Campanien entgegen, wo die neuesten pompejanischen Ausgrabungen die besten Parallelen zu dieser Säule von Muro nicht nur, sondern auch zu den unteritalischen Vasenbildern und den pompejanischen Wandgemälden ans Licht gefördert haben (Notizie 1910, S. 387 ff.). Auf diesen Säulen haben Vasen gestanden und ihr Stil ist ionisch!

Auf die Fragen nach den Formen der Kapitelle und nach den Einzelformen wollen wir erst später, im Zusammenhang mit den Naiskoi, eingehen, und jetzt nur das vorhandene Material betrachten.

Ganz so selten, wie es den Anschein hatte, ist die dorische Säule in Unteritalien nicht, und nach der ionischen, ja noch mit ihr gemeinsam, tritt auch bereits das korinthische Kapitell auf, nicht nur in den Berliner Originalen und in einigen Stücken des Tarentiner Museums, sondern auch auf Vasenbildern, so als Dreifußträger auf der Medeavase und in der Innenausstattung apulischer Gräber, auch hier neben ionischen Motiven hergehend¹²⁵.

Im allgemeinen wird das dorische Kapitell der weiteren Verbreitung des ionischen voraufgehen. Dazu stimmt die Tatsache, daß es, wo es erscheint, noch kein Epithem trägt.

Ganz niedrig, auf zweistufiger Basis stehend, ist das kannelierte Säulchen in der Coll. of engrav. from anc. vases in the poss. of Sir Hamilton II, pl. 30, zu dem eine trauernde Frau Binde und bekränzte Hydria bringt. Solche kleinen Säulchen waren auch in Attika üblich¹²⁶. Die Vase scheint nicht apulisch zu sein. Sehr hoch und schlank ist dagegen die dorische Säule David, Antiqu. étrusqu. IV, 52, welche, mit einer langen Binde geschmückt, sich auf zwei Stufen erhebt. An ihr legt ein Mädchen aus einem Korb Gaben nieder, während ein nackter Jüngling mit einem Speer zuschaut.

Von einer Amphora (Taf. XV d) der Sammlung Jatta 886 stammt die einfache schöne Säule, deren Abbildung wir geben; Mädchen und Jüngling, Körbe tragend, sind mit ihrer Ausschmückung beschäftigt. Auffallend einfach ist die Standplatte gebildet. Die Form des Monumentes kehrt genau so wieder London F 283, wo zwei Mädchen und zwei Jünglinge am Grabe tätig sind. Nur ist hier der Abakus nicht ausladend, sondern einfach eckig gebildet, während an Stelle der Standplatte drei Stufen getreten sind, auf welchen die üblichen Gaben, Binden und Früchte liegen. Campanisch ist 1964 des Neapler Museums, die Form der Säule, die Menschenhöhe erreicht, ist ent-

sprechend, die zwei Stufen haben dieselbe Höhe, wie die drei des vorhergehenden Monuments. Neben der Basis steht eine Amphora mit zwei schwarzen nach rechts eilenden Figürchen und ornamentalen Motiven. Bei Inghirami I, 42 (Brit. Mus. F 91) läßt sich zwischen Säule und Pfeiler nicht mit Sicherheit scheiden, doch scheint auch hier der Stil dorisch zu sein.

Eine Rückwirkung dieser Grabmonumente kann auch auf einem anderen Gebiet der Keramik verfolgt werden, nämlich in einer Gruppe von apulischen Tonkandelabern.

So befindet sich im Bareser Museo prov. ein 27 cm hoher Tonleuchter, der die Formen der dorischen Säule mit scharfen Kannelüren aufweist (Taf. XI e). Er steht auf niedrigem, runden Wulst und hat als Basis zwei Stufen erhalten. Bei diesen ist die Ausschmückung der unteren mit dem Metopen-Triglyphenfries deswegen bemerkenswert, weil sie uns ein ausgezeichnetes Originalbeispiel für den gleichen Schmuck an den Basen der Naiskoi und an dem Podium, auf welchem Statue und Säule auf der unten zu besprechenden Vase Caputi stehen, an die Hand gibt. Das nach oben ausladende Kapitell ist zur Aufnahme der Lampe bestimmt. Der Kandelaber ist rot gebrannt.

Nicht ganz so ausgeprägt ist das dorische Element auf einem Kandelaber des Neapler Museums. Auf runder hoher Basis, die auf hellem Grund rot- und schwarzbraune Ornamente zeigt, erhebt sich eine Säule ohne Kannelüren. Auch ist zwischen «Kapitell» und Schaft noch einmal ein Polster eingeschoben. In der Form ganz ähnlich ist ein sehr interessanter Kandelaber der Reimersschen Sammlung mit schwarzen kindlich gezeichneten Figuren auf hellbraunem Grund¹²⁷.

Deutlicher kenntlich sind dann wieder gleiche Geräte ionischen Stiles, von denen ich ein schönes Exemplar bereits an anderer Stelle abbilden konnte¹²⁸. Es zeigt die Dekoration der Gnathiakeramik und ist verwandt einem anderen Stück derselben Sammlung, einer kurzen ionischen Säule auf hohem runden Sockel mit sehr großen Voluten, auf welchen der Teller zur Aufnahme der Lampe ruht. Um den Fuß des Säulchens haben sich andere kleine Gefäßchen gruppiert. Diese fallen fort auf einem sonst in der Form genau übereinstimmenden Stück, wiederum in Bari, bei der die schwarze Säule auf rotem Unterbau steht. Reicherem ornamentalen Schmuck trägt ein Neapler Exemplar, bei dem der hellbraune Grund des wiederum annähernd zylinderförmigen, nur nach oben sich etwas verjüngenden Untersatzes mit schwarzen Palmetten geschmückt ist, während Säulenschaft und Kapi-

tell, von dem wie bei den beiden letztgenannten Stücken fast nur die Voluten gegeben sind, schwarzen Firnis zeigen.

Ob man bewußt oder unbewußt sich an die Grabsäulen hier angelehnt hat, ist gleichgültig, da mir die Tatsache einer allerdings nicht genauen Nachahmung auf der Hand zu liegen scheint. Wie bei den Kandelabern die ionischen überwiegen, so sind auch die dorischen Säulen in der Grabkunst in der Minderzahl. Den oben besprochenen Exemplaren steht eine weit größere Anzahl von ionischen Monumenten gegenüber.

Eng zusammen schließt sich zunächst eine Gruppe, die, wie wir bereits gesehen haben, dem Maler Asteas nicht sehr fern steht und wohl mit ihm nach Paestum zu setzen, jedenfalls lukanisch ist. Für das Bild des rasenden Herakles, auf das wir schon oben hinweisen konnten, ist es interessant, daß auf demselben Gemälde dorische und ionische Formen nebeneinander hergehen, daß er wie die ionischen auch die dorischen Säulen unterhalb des Kapitells mit einem Schmuckband umzieht, ein Motiv, das uns in Unteritalien vom lokrischen Tempel und aus anderen Resten geläufig ist. Der gleichartige Schmuck dorischer Säulen ist auch sonst auf Vasenbildern nachzuweisen (Durm, Abb. 226).

Mit dem stärkeren Wiederauftreten des ionischen Stiles muß auch dieses Ornament wieder Aufnahme gefunden haben. Wir haben noch davon zu sprechen; hier sei nur noch an sein Auftreten an den Säulen auf Phlyakenvasen erinnert¹²⁹.

Dem reichen Geschmack des Asteas entsprach es, alle Schmuckformen in Anwendung zu bringen. Er kann sich an Pracht in Einzelheiten gar nicht genug tun. So zeigt auch die uns zunächst beschäftigende in seinem Stil gehaltene Darstellung am Hals und am Fuß der Säule den Palmettenkranz (Taf. VI c).

Millingen I, 39; Élite céram. IV, 88; Museo Borbonico IV, 20 (Pistolesi I, 8).

Auf dreistufigem übereck gestellten Unterbau erhebt sich ohne Basis sehr sorgfältig gezeichnet eine hohe schlanke ebenfalls etwas von der Seite gesehene Säule, mit einem Kantharos auf dem Abakos und mit flatternden Taenien geschmückt. An ihrem Fuße sitzt eine Frau in trauernder Haltung, die Gewandung ist reich, das Haupt schmückt wie häufig die Zackenkrone; mit der linken Hand umfaßt sie die Säule, während die rechte das Kinn berührt. Hinter ihr steht eine alte Dienerin, vor ihr ein Mädchen, das Grabschmuck bringt. Die Säule ist «caelata», ein Schmuckstreif umzieht den Schaft unter-

halb des Kapitells, ein anderer den Fuß. Die Datierung dieser Vase ergibt sich durch die Zeit des Asteas. Sie ist der schönste Vertreter der Säulenmonumente, zu deren Besprechung wir uns nun wenden. Zunächst seien die Säulen ohne Epitheme betrachtet, und zwar beginnen wir wieder mit der Säule auf ganz niedriger Standplatte, wie sie uns in Zusammenstellung mit einem niedrigen Pfeiler auf der aus Avella stammenden Lekythos F 242 des British Museum begegnet.

Hier schreitet ein Krieger mit seinem Pferd (Taf. III b) nach links einem niedrigen viereckigen Pfeiler zu, während sich hinter ihm eine kannelierte ionische Säule mit ziemlich hohem Abakus auf ganz niedriger Standplatte erhebt. In der Mitte sind die Kannelüren unterbrochen, ob durch eine Binde oder durch einen Ornamentstreifen, etwa wie bei dem Reimerschen Kandelaber, vermag ich nicht zu sagen. Die Zusammenstellung von Säule und Pfeiler ist nicht zufällig, wir lernten sie vielmehr schon auf einer Capuaner Vase kennen, s. o. S. 49. Der Krieger befindet sich also auf einem Friedhof und wir erinnern uns der «Gräberstraße» auf der attischen rotfigurigen Vase¹²⁰. Auf einer kleinen apulischen Maskenamphora erscheinen auf einer von Jüngling und Mädchen geschmückten hohen ionischen Säule dieselben Horizontalbänder, doch befinden sie sich dicht unter dem Kapitell; auch fehlt hier die Kannelierung. Der Canalis ist sehr tief geschwungen.

Im allgemeinen aber ist die hohe Säule in Apulien selten; so gehört jedenfalls nach Lukanien das Vasenpaar Inghirami II, CLI und CLIII (Moses, vases from the Coll. Englefield, pl. XVIII; Millingen, *peint. de vases gr.* II, XLV; Raoul-Rochette, *Mon. inéd.* XXXII). (unsere Taf. VI b). Hier sitzt in trauernder Haltung eine Frau auf den Stufen einer ionischen Säule. Neben ihr steht eine Hydria, beziehungsweise eine Anzahl kleiner Väschen. Mehrere Personen umgeben die Gruppe; daß unter ihnen Hermes ist, hat seinen Wert für die Erklärung der am Grabe sitzenden Figuren. In dem einen Fall ist der Säulenschaft kanneliert, im anderen nicht; auch die Kapitelle sind verschieden geformt. Ich schließe an *Annali* 1830 D (Welcker, *Alte Denkmäler*, Taf. XXVIII): auch hier die trauernde Frau mit der Grabvase auf dem Schoß, doch ins Mythologische erhoben. Säule und Basis mit drei Stufen sind wie vorher gestaltet.

Etwas anders geformt ist der Unterbau bei Passeri, *Pict. Etrusc.* III, CCLXXX. An die Stelle der Stufen ist wieder der Altar getreten, auf dem man sich die Säule stehend zu denken hat. Auf ihm sitzt nach rechts eine Frau mit einer Schale in der Hand, von einem Mädchen und einem Jüngling umgeben, die Dinge zur Schmückung

des Grabes herbeibringen. Der Altar ist mit einer Omphalosschale und Früchten verziert. Ein Jüngling, nackt bis auf einen um die Schultern hängenden Mantel, Speer und Schwert tragend, sitzt am Fuß einer ionischen Säule in trauernder nachdenklicher Haltung auf der campanischen Hydria bei Angelini-Patroni, Vasi dipinti del Museo Vivencio, Tav. XXXIV (vergl. Patroni, *Ceramica*, S. 107, Abb. 70). Ein Mädchen mit Kranz, ein Jüngling mit Speer und Kranz stehen auf beiden Seiten. Die Säule ist unkanneliert. Der Canalis des Kapitells läuft vom unteren Auflager der Voluten in der Mitte nach oben zusammen, wie wir es schon einmal bemerken konnten.

Lukanisch ist wieder die wenig feine Vase Neapel 3234 (Taf. XIV c), von der wir die Säule in Abbildung geben. Rechts sitzt auf den Stufen eine Frau, mit einer Binde in den Händen, während eine zweite Figur von links herantretend den Fuß auf die Stufe setzt. Merkwürdig ist der Schmuck der Stufen: ein Gefäß (?) in Pferdeform und eine kleine Schlange, bei denen jedoch vielleicht auch an Votivterrakotten gedacht ist, wie sie manchmal deutlicher, z. B. in Brunnenhäusern, auf Vasen dargestellt sind. An epithemlosen Säulen, zu denen weiteres nicht zu bemerken ist, seien noch genannt: Brit. Mus. F 312; F 143, wo sich an den beiden Seiten der Säule Schlingpflanzen emporranken; Lau, *Die griechischen Vasen II*, XLI, 2; Millin. LI, bei welcher zwei größere Vasen auf den Stufen der Basis stehen; Jatta, *Vasi Caputi*, Tav. III, über die noch bei den Grabstatuen zu sprechen ist; Brit. Mus. F 19 erwähnten wir bereits in Verbindung mit dem hinter der Säule sich erhebenden Grabhügel; 1779 in Neapel, nur wegen der Szene bemerkenswert; 2217 aus Ruvo auf sehr hohem Postament, vor dem eine große schwarze mit einer Binde umschlungene Hydria aufgestellt ist: Hübsch ist 2347, wo vor der Säule, welche auf nur einer Stufe steht, auf seiner Ciste ein Mädchen sitzt und einen etwas steif geratenen Vogel, eher eine Gans als einen Schwan, auf ihrem Schoße hält. Beachtenswert ist, daß hier die Augen der Schnecken am Kapitell weiß gemalt, also wohl aus anderem Material eingesetzt gedacht sind. Endlich sei wegen des Fundortes, Tarent, auch hier noch einmal das schon oben erwähnte kleine Fragment in Bari genannt. Ob es sich auf dem aus Camarina stammenden unteritalischen Krater in Syrakus, von dem noch zu sprechen sein wird, um Grabsäulen handelt, ist mir fraglich¹³¹. Sie flankieren zu beiden Seiten die Gruppe einer Frau und eines Knaben. Einige Worte verdient endlich noch das Brit. Mus., Cat. IV, pl. IV (F 93) aus Avella stammende Vasenbild.

Auf einem dreistufigen Monument stehen zwei Vasen verschiedener Form, mit schwarzen Figuren und Ornamenten geschmückt, während Binden und eine Omphalosschale auf den Stufen niedergelegt sind. Auf der untersten Stufe erhebt sich eine hohe, das Uebrige weitübertreffende ionische Säule, deren Fuß ein Kranz von Akanthusblättern umgibt, wozu das von Homolle im Bull. Corr. Hell. XXXII, 1908, S. 210 ff. gesammelte Material zu vergleichen ist. Die ionische Säule scheint aber mit solchem Schmuck sonst nicht vertreten zu sein. Die eigentliche Gestalt des Monuments ist nicht klar, denn es ist kaum möglich anzunehmen, daß die Säule auf der untersten Stufe in dieser Weise zur Seite gerückt gestanden hat. Andererseits ist es wieder deutlich, daß die Säulenbasis auf der untersten Stufe ruht, nicht etwa hinter ihr direkt auf den Boden gestellt ist. Vielleicht ist das Monument als von der Seite gesehen aufgefaßt, so daß der Stufenbau vor der Säule errichtet ist. Auf der Stufe steht eine Frau in trauernder Haltung. Ein bärtiger Mann naht sich mit erhobener Hand; rechts eine zweite Frau. Ist es Zufall, daß die Frau auf der Basis eine Haltung einnimmt, die uns von Grabstatuen her so geläufig ist, haben wir es auf diesem frühen Stück mit der Darstellung einer Statue zu tun, wie auf dem bekannten attischen Fragment, wo die Skulptur ebenfalls noch nicht in weiß, sondern in den Farben des Lebens gemalt wird¹³²? Gegen diese Annahme spricht nur ihre Aufstellung auf der untersten Stufe; ihr Platz wäre natürlich auf der Höhe des Monuments, auf der sich die Grabstatuen schon in alter Zeit erhoben haben.

Von den Epithemen in Gefäßform konnten wir ein besonders schönes Stück schon am Eingang dieses Abschnittes besprechen. In der Form stimmt mit jenem Kantharos die Bekrönung der schon öfters erwähnten Säule auf einer Capuaner Amphora zusammen, wo zwischen Pfeiler und Säule eine Frau mit Opfertagen in großem Korbe dahinschreitet (Taf. XVIb). Hier nun handelt es sich zweifellos um eine runde Stufenbasis, welche der Maler, so gut es in seinen Kräften stand, zur Darstellung gebracht hat. Die unterste Stufe ist mit paarweis gestellten vertikalen Streifen, die gewiß Triglyphen bedeuten sollen, die zweite mit einem Kyma geschmückt, die oberste unverziert. Die auf ihr ruhende Säulenbasis besteht aus einem merkwürdigen Wulst, den man hier vielleicht noch als Torus deuten könnte, was sich jedoch bei anderen ähnlichen Monumenten als unmöglich erweist. Die Säule ist verhältnismäßig kurz, unter dem Kapitell findet sich noch eine Art Kyma angedeutet. Der Abakus ist hoch, verbreitert sich nach oben und trägt einen großen binden-

geschmückten Kantharos. Campanisch ist auch die Vase der *Bibl. nat.* (de Ridder, Fig. 139, 978), welche eine Säule mit einem ähnlichen Wulst am Fuß auf eine einfache niedrige Basis stellt. Hier aber bildet der Wulst nicht die Standfläche der Säule, sondern sitzt über dem eigentlichen Säulenfuß. Oberhalb dieses Wulstes umzieht ein Schmuckband ornamental den Schaft. Auf dem Abakus steht eine Hydria, am Fuß der Säule eine hohe Amphora, wie auf der Londoner Vase aus Avella und auf der nun folgenden, welche abgebildet ist bei Lord Western, *Descriptive sketch of ancient statues etc. at Felix Hall* (Chelmsford 1833), pl. VIII. Auf der zweihenkligen Amphora umgeben Jüngling und Mädchen das Monument. Eine Frau bringt eine Hydria; außerdem sind ein sitzender Mann und mehrere Tiere dargestellt. Die Säule ist sehr hoch, auf vier Stufen gestellt und trägt als Epithem einen Krater; an ihrem Fuß eine hohe zweihenklige Vase, wie oben. Der Krater kehrt wieder auf der ganz schlecht gemalten und erhaltenen lukanischen Vase 1844 in Neapel. Bei der ionischen Säule, die Einzelheiten nicht mehr erkennen läßt, ist das untere Ende genau so gestaltet, wie auf dem eben besprochenen Vasenbild der Pariser *Bibliothèque Nationale*, somit handelt es sich kaum um eine Malerwillkür. Die Londoner campanische Hydria F 213 ist abgebildet bei Passeri, *pict. etrusc.* III, CCXCIII. Die Säule steht vor der auffallend hoch und breit gebildeten Trapeza, auf welcher links ein Jüngling sitzt, rechts steht. Sie trägt eine Hydria, deren Form bei Passeri verloren gegangen ist. Grob und schlecht ist die Zeichnung der Vase Jatta 1148 in Ruvo. Auf hoher kannelierter ion. Säule, die auf einstufiger Basis steht, eine Kanne. Unter dem Kapitell ein Bandfries und das Kyma. Links oben Frau mit Spiegel und Kranz, darunter Jüngling mit breitem Hut und Speeren. Rechts Mädchen mit Schirm und Jüngling mit Strigilis.

Eine kleine Säule mit mißgestaltetem Krater auf dreistufiger Basis ist noch als lukanisch (S. A. 389 in Neapel) zu erwähnen, ebenso 2006: schönes ionisches Monument mit gut ausgeführtem Kapitell auf zwei Stufen. Oben eine große zweihenklige Schale mit abgesetztem Rand. Zu den Gefäßen scheint auch der Schmuck zu rechnen zu sein, den eine hohe zweihenklige aus Cumae stammende Vase zeigt, deren Kenntnis ich der Freundlichkeit E. Gabricis verdanke. Die Säule, auf zweistufiger Basis trägt einen flachen Korb mit Früchten, doch ist es möglich, daß nur der Abakus dargestellt ist, auf den Früchte oder Eier gelegt sind, doch ist dies bei der Höhe des Monuments nicht sehr wahrscheinlich, vgl. die oben besprochene Vase mit dem sitzenden

Jüngling, Mus. Borbon. IX, LIII. Am Fuße der Säule steht ein Krieger in voller Rüstung und ein Mädchen mit einer Hydria auf dem Kopf, eine Stellung, die uns von Tonfiguren her bekannt ist.

Ein verschiedentlich behandeltes Epithem (Taf. VI a) ist die runde Scheibe, mit welcher wir in dieser Arbeit bei der Bologneser Vase, Fig. 71 (Dubois-Maisonnette, pl. X) zu tun haben. Wir sehen sie häufig auf hohen Pfeilern und Säulen in den Darstellungen pompejanischer Wandbilder, wo sie gewöhnlich dem dionysischen Kult zu dienen scheint. Als Tympanon, nicht als Diskos möchte ich sie daher auch hier auffassen, ohne besonders daran zu erinnern, daß bacchisches Leben dem Toten winkt. Vierstufig ist die Basis, auf welcher die Säule steht, die, vorne mit dem Schilde des Toten geziert, auf dem Kapitell diese Scheibe trägt. Vor ihr sitzt ein nackter Jüngling, der in einer flachen Schale die Spende der vor ihm stehenden Frau empfängt. Die zahlreichen Löcher in den Stufen der Basis deute ich als Luftlöcher für das unter dem Monument vorauszusetzende Grab¹³³. Die gleiche Scheibe liegt auf der ionischen Säule, welche der Maler des Hektorgrabes in Bari auf der kleinen dicken Amphora angebracht hat. Auf der Vase 1058 bei Jatta in Ruvo hängt ein Jüngling den gleichen Gegenstand an das Kapitell einer ionischen Säule, auf welcher eine breite Schale mit Früchten ruht. Auf der Basis steht eine Amphora, wie bei den oben erwähnten Beispielen. Rechts neben der Säule steht ein Mädchen mit Spiegel und Korb. Bekannt ist das Stuckrelief mit der eine Scheibe tragenden Säule, an welche sich trauernd ein Jüngling lehnt¹³⁴.

Andersartiger Schmuck krönt die campanische Säule F 212 in London, nämlich ein hoher spitzer Aufsatz, welcher sich auf einer ebenfalls campanischen Vase (Taf. XVIg) des Museo Campano wiederholt, die hier in Abbildung gegeben wird, so daß es einer längeren Erläuterung nicht bedarf¹³⁵. Die Vase stammt aus derselben Fabrik wie diejenigen, auf welchen wir oben die Pfeiler mit den merkwürdigen Palmetten kennen lernten, bei denen dem Maler vielleicht etwas ähnliches vorschwebte. Es scheint mir mit Recht ausgesprochen zu sein, daß diese Coni, zu denen wir auf a. a. O. Bemerktes verweisen, eine Erinnerung an phallosgestaltige Grabaufsätze sind, für welche man z. B. Durm, Baukunst der Etrusker, S. 127, vergleichen mag.

Merkwürdig und verschiedentlich bemerkt¹³⁶ ist auf der Londoner Vase das große schwarze Viereck an der Vorderseite der «Trapeza», vor dem eine stufenartige Erhöhung kenntlich ist. Ich habe ohne Kenntnis der Studniczkaschen Erklärung vor dem Original es für nichts

anderes als den Eingang in das Grab halten können, wobei die niedrige Stufe davor allerdings immer merkwürdig bleibt. Jedenfalls ist es sicher, daß die Säule, wie wir es verschiedentlich kennen lernten, auf oder hinter der Trapeza steht. Die Streifen zu beiden Seiten des Einganges sind Binden in der üblichen Darstellung. Ein von der anderen Seite gesehenes Grabmal, bei dem die Säule vor die Trapeza zu stehen kommt, haben wir oben besprochen. Die Säule hinter dem Altar ist bekanntlich sehr häufig nachzuweisen, so mag es im Grabkult auch gehalten worden sein. Eine Zusammenstellung von Grabsäule und Trapeza ist auch sonst bezeugt¹⁹⁷. Die Spiralwindung an den Coni hat Pfuhl (a. a. O.) jedenfalls richtig als «dekorative Verflüchtigung des von der Schlange umwundenen Conus» angesehen. Ursprünglich umwindet die Schlange den Grabhügel, der einerseits zum Omphalos, andererseits zum Conus wird — und mit beiden Formen bleibt sie in ursächlicher Verbindung. Erinnert sei auch an die hierher gehörigen conusförmigen Säulen, neben denen das Opfer an die «guten Götter» stattfindet, auf den ägyptischen Königinnenkannen. Hier umschlingt eine Binde schlangenförmig den «Kultpfahl»¹⁹⁸. In allem ist Pfuhs Darlegung auf S. 88 ff. zu vergleichen, der ich durchaus folge. Die Abbildung einer campanischen Amphora der Sammlung Bayet (Lepke, Berlin, 9. März 1909, Taf. III rechts oben) ist zu undeutlich, um ein Urteil über Zugehörigkeit zu gestatten.

Außer Gefäßen, Korb, Scheibe und Conus erscheint auch noch in sehr unorganischer Weise die Palmette als Säulenbekrönung. So auf 887 in Neapel (die Form ist viel höher und schlechter, als F 51 angegeben!). Die Basis hat hier eine merkwürdige Form, die am ehesten an die Deckplatte eines Altars oder an ein dorisches Kapitell erinnert; ein unterer architektonischer Abschluß fehlt ganz. Unter der «Deckplatte» ein Kyma; möglich, daß auch hier noch der Gedanke an den Altar nachgewirkt hat. Die Säule selbst ist sehr kurz, unter dem Kapitell ist ein Kyma angegeben. Der Abakus fehlt; vielmehr setzt direkt auf das Kapitell selbst eine Palmette in strenger Form auf. Ob diese unorganische Verbindung ein Vorbild in der originalen Grabkunst fand, weiß ich nicht; ich halte es für wahrscheinlicher, ihre Erfindung dem wenig begabten Maler dieses Bildes zuzuschreiben.

Auf der Basis sitzt, in etwas gedrückten Verhältnissen, eine Frau mit einer unter dem Schleier vorne hervorragenden Zackenkrone; in den Händen hält sie den Fächer, der ihr in das Grab mitgegeben wurde, denn hier läßt es sich erweisen, daß die Tote dargestellt ist.

Während rechts eine Frau das Grabmal schmückt, befindet sich links eine «Lokalgottheit» mit Schilf, und daneben Hermes, der Totengeleiter. Auch hier also spielt, wie in Attika, die Szene an den schilfumwachsenen Ufern der Unterwelt. Fächer und Krone müssen Totenbeigaben sein, die die «Seele» mitnimmt, während sie des Geleiters harrend am Grabmal wartet. Wenn wir nun bedenken, wie häufig diese Kronen auf Vasen sind, können wir verstehen, daß alles fast auf das Leben im Jenseits sich bezieht, was diese unteritalischen Bilder an Darstellungen bringen.

Nur nachträglich kann ich noch auf die eben in meine Hände gelangten Arbeiten über das Opfer am Grabe des Patroklos, Ansonia V, S. 118 ff., Tav. V, verweisen, wo eine interessante faliskische Vase abgebildet wird. Das Grab des Helden besteht aus einem hohen mit Helm und Schild geschmückten Grabhügel, an dem eine Kanne hängt. Daneben steht eine hohe Säule mit runder Basis und ebensolchem Kapitell, auf dem ein merkwürdiger eiförmiger Aufsatz ruht.

Ein Rückblick lehrt uns, daß die Säulen im Westen Unteritaliens unverhältnismäßig viel häufiger sind, als in Apulien. Beispiele der originalen Grabkunst bieten uns Muro und Pompeji. Auch im Museum von Syrakus ist eine Grabsäule aufgestellt. Frühere Verwendung ist hauptsächlich in Attika nachweisbar, doch dort, wie der größere Teil der Grabarchitektur, dorisch. Der dorische Stil ist in Unteritalien selten, doch hinlänglich zu erkennen. Die Hauptmasse ist ionisch. Die Resultate werden im Zusammenhang mit der Architektur der Naiskoi weiter unten besprochen, die den weitaus größten Raum auf den Darstellungen einnehmen. Sie sollen deswegen am Schluß behandelt werden. Hier sei nur noch die kleine Gruppe der Grabstatuen eingeschoben.

VIII

STATUEN.

ALS erster hat Watzinger die wenigen erhaltenen hierher zu beziehenden Denkmäler gesammelt, und seit kurzem besitzen wir auch Collignons schon öfters zitirtes Buch «Les statues funéraires». Hier ist der einzige sichere Rest einer unteritalischen Grabstatue abgebildet: ein Sklavenknabe, der zu einer Gruppe jedenfalls mit seinem Herrn zusammengestellt war. Was anderes hier noch zu nennen sein mag, ich denke z. B. an den schönen Berliner Terrakottakopf, entzieht sich bis jetzt unserem Wissen.

Watzingers Liste führt fünf auf Vasen gemalte unteritalische Grabstatuen an, von denen ich allerdings die erste ausscheiden zu müssen glaube. Die bei Millingen 16 und öfters abgebildete Szene stellt einen leeren Naiskos dar, vor welchem eine Frau in trauernder Haltung sitzt. Sie hält in nachlässiger Haltung eine Hydria auf dem Schoß, so daß diese nicht mit irgend einer Flüssigkeit gefüllt sein kann. Wie anders vorsichtig sehen wir sonst die Frauen ihre Gefäße an den Gräbern der Lieben niedersetzen, um nur nichts von der dem Toten bestimmten Flüssigkeit zu verschütten. Auf diese Frau blicken in inniger Anteilnahme zwei nackte Jünglinge, ein Mäntelchen leicht umgeworfen, mit hochgeschnürten Schuhen; der eine trägt den Pilos im Nacken, der andere den breiten Reisehut, es sind also Wanderer. Handeln kann es sich nur um Elektra mit Orest und Pylades, eine Szene, die so oft dargestellt und mit «modernen» Grabmälern vereinigt wird. Die Vase ist aus der Basilicata nach Neapel gekommen, und, wie ich mich am Original überzeugen konnte, dem Stil und auch der Ausschmückung der Darstellung nach sicher lukanisch. Einem

lukanischen Maler nun darf man manche Mißverständnisse apulischer und campanischer Vorbilder zutrauen, aber kaum die Selbständigkeit — wenn es sich nicht gerade um Asteas handelt — eine Figur, die er auf apulischen Vasen hunderte von Malen rechtmäßig innerhalb ihrer Naiskoi sitzen sah, der Deutlichkeit halber herauszurücken und vor ihr Grab zu setzen. Dazu kopierte auch der Maler viel zu unselbständig die Wirklichkeit oder folgte, wenn er das nicht konnte, dem überlieferten Schema. Gewiß erinnert die Haltung der Figur an die Grabstatuen des bekannten Penelopetypus, mit denen wir unten zu tun haben werden, aber ihre Gebärde ist nur die allgemeine der Trauer, den eben jene Grabstatuen dem Leben, das hier repräsentiert wird, abgelauscht haben^{139 a}.

Wir haben nicht das Recht, hier eine Grabstatue zu sehen, eher mit Holwerda (S. 50) eine Szene aus dem Leben, doch mag uns das melische Tonrelief der Elektra auch hier auf dieselbe Sage hinweisen (vgl. auch Heydemann, 1761). Der Zwiespalt, in dem befangen die Künstler (nach von Duhn, N. Heid. J. B. III, S. 98) dazu kamen, die Beine der Frauen übereinander zu legen, um das Motiv des aufgestützten Hauptes auch bei höher sitzenden Figuren beibehalten zu können¹³⁹, ist hier auf das glücklichste vermieden.

Die zweite bei Watzinger genannte Statue (Taf. VII a), Dub. Mais. 80, stellt einen Jüngling in Schrittstellung dar, der mit der Rechten den Speer aufstützt und die Linke in die Seite stemmt. Zur hohen Aufstellung sei auf die frühe attische Analogie bei Collignon, S. 35, Abb. 14 verwiesen. In attischer Kunst findet auch die Statue selbst ihr Gegenstück: nicht nur in der Bonner Studien, Taf. 10 abgebildeten Lekythos, sondern auch in dem neu hinzugekommenen Bostoner Exemplar Fairbanks, pl. VI, Studniczka, Arch. Jahrb. 1911, S. 81, bei dem es sich am ehesten um einen Grabaltar handelt¹⁴⁰. Auf ihm steht an der rechten Seite des Akroter unser Jüngling, nur ist der Kopf nach rechts gewendet. Das apulische Vasenbild zeigt eine halblebensgroße Statue, die in angebrachter Weise auf eine um so höhere Basis gestellt wird.

In ähnlichen Größenverhältnissen ist die nächste Statue (Taf. VII c), Él. cér. IV, 89, gebildet. Ein Jüngling mit Palme und Vögelchen lehnt sich an einen Pfeiler oder Baumstumpf. Es scheint nach der Zeichnung nicht ausgeschlossen, daß an eine Rundbasis zu denken ist, welche reichen Schmuck von Ranken und Palmetten aufweist. Rechts und links neben dem Jüngling stehen zwei, gewiß nachträglich hingestellte Gefäße. Das Motiv ist schon von Watzinger als attisch er-

wiesen worden, und allerdings schließt die Leidener Stele (Conze, 187, Collignon, S. 189) den Gedanken nahezu aus, daß der attische und der tarentinische Bildhauer nicht unter dem Eindruck desselben Originales geschaffen hätten (Taf. XI c)^{140a}. Die Abweichungen beruhen nur in der Haltung des rechten Unterarmes, in der Lage des Gewandes auf der linken Schulter und in der Hinzufügung des Zweiges, und was will das heißen, wenn wir in Attika nur die Kopie auf einer Stele, in Apulien gar nur die Zeichnung eines Vasenmalers nach einer Kopie besitzen! Von der Bedeutung des Originales legen die verschiedenen attischen Nachbildungen Zeugnis ab. Die attische Stele dürfte doch wohl der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehören, also dem apulischen Vasenbild zeitlich nahe stehen. Nichts beweist besser, als diese schlagende Analogie den engen Zusammenhang zwischen Tarent, denn von dort aus kam gewiß der Kunststrom nach Apulien, und Athen. Zu dem Motiv vgl. man auch die Bemerkungen von Weißhäupl und Schröder¹⁴¹.

Die Statue der Münchener Vase 845 ist jetzt von Hauser in den Oe. J. H. 1909, S. 113, 62 abgebildet und auf einen der «Achilleae» nach Polyklets Muster zurückgeführt worden. Da sie in den Verhältnissen größer ist, als die halblebensgroßen bisher genannten Statuen, steht sie nur auf zweistufiger Basis. Wir sehen also hier Zurückgreifen auf das 5. Jahrhundert, wie bei dem Jüngling mit dem Speer, während das zuletzt besprochene Motiv sicherlich dem 4. Jahrhundert eigen ist.

Zu Watzinger V «Petersburg 878; Jüngling mit Himation bekleidet, faßt mit beiden Händen einen Stab», ist mir nichts Neues bekannt geworden. Hinzuzufügen sind folgende Grabstatuen:

Seit langem bekannt und verschiedentlich besprochen ist die merkwürdige Vase Caputi in Ruvo (Taf. IV b, Jatta, Taf. III). Auf flacher breiter Basis erhebt sich die bereits oben kurz erwähnte hohe kannelierte ionische Säule, die so häufig allein das Grabmal bezeichnet. Aber, was wir bereits bei der Londoner Vase aus Avella vermuteten, ist hier sicher: neben der Säule steht eine Grabstatue, weiß gemalt im Gegensatz zu den übrigen roten Figuren. Das Podium, auf dem Säule und Statuen stehen, trägt Metopeneinteilung, eine architektonische Verzierung, welche wir schon bei der Besprechung des dorischen Tonkandelabers zu erwähnen hatten^{141a}. Die Statue nun steht in Schrittstellung, das rechte Bein etwas zurückgesetzt, fast im Profil nach links, nur ein Teil der rechten Rückenhälfte ist sichtbar. Sie ist ganz nackt, führt beide Hände, in denen sie einen undeutlichen Gegenstand hält, zum Haar und blickt gen Himmel.

Jatta (Nr. 285) und Engelmann (Arch. Anzeiger 1900, S. 155) haben die Statue für weiblich gehalten, Heydemann erklärte sie für männlich (Bull. d. J., 1868, S. 154). Das letztere sprach auch Kekule, Arch. Anz. 1900, S. 155, vermutungsweise aus. Der Zeichner, der wohl an ein Weib dachte, zeichnete die Formen voller, als das Original sie gibt. Hält man daneben die Ueberlegung der Unmöglichkeit einer nackten weiblichen Grabstatue und die weichliche Formengebung apulischer Vasenmaler überhaupt, so wird man die Erklärung als weiblich gern auf das Konto eines durch die Zeichnung und durch die Frisur herbeigeführten Mißverständnisses setzen. Betrachtung des Originals führt darauf, die Statue als männlich zu bestimmen. Rätselhaft sind die zum Kopf erhobenen Hände: in der linken Hand ist deutlich (die Zeichnung ist es nicht) etwas, was die Form ungefähr eines Sigma lunatum hat. Das links oben aus der geschlossenen Hand heraussehende gebogene Ende gehört hierzu, nicht zu dem Gegenstand in der rechten Hand, so daß der «Fischschwanz», den man hier sah, illusorisch wird. Der sogenannte Kopf des Fisches scheint mir eher die erhobene rechte Hand zu sein (den rechten Oberarm sieht man zwischen Hand und linkem Arm), in der ein ähnliches Gerät Platz gefunden haben kann. Sind es Sprunggewichte und haben wir die Grabstatue eines Siegers vor uns, der im Moment vor der Ausführung des Sprunges dargestellt wurde? Das Unikum einer nackten weiblichen Grabstatue fällt damit fort, doch bringt uns ein neues Vasenbild Ersatz dafür, indem es uns die wirkliche Statue einer Frau repräsentiert.

Aus Ceglie del Campo bei Bari stammt diese neugefundene Vase des Tarentiner Museums. Inmitten großer sehr reicher Ranken erhebt sich, ganz ohne umgebende Figuren, die weiße Statue einer Frau in Lebensgröße. Die Bekleidung ist diejenige der vielen Frauen, deren Bilder uns auf den apulischen Vasen entgegentreten: weiß mit gelben Falten. Vom Halsausschnitt bis zum Saum fällt unter dem Gürtel durch der doppelte Purpurstreifen, den auf dem Grabgemälde von Cumae sich eine sitzende¹⁴² Frau anzulegen im Begriffe ist. Die Statue steht in Vorderansicht, der linke Fuß ist ein wenig vorgestellt und tritt unter dem Saum des Gewandes hervor. Die linke gesenkte Hand, die etwas vom Körper entfernt gehalten wird, faßt ein Umschlagetuch, das sich hinter dem Rücken von der rechten Schulter herabzuziehen scheint. Die rechte Hand ist erhoben und hält den Fächer, zu dem der Kopf mit der gewöhnlichen reichen apulischen Frisur hingewendet ist. Die Statue steht auf einem niedrigen rot-

braunen Postament, das seinerseits auf eine etwa doppelt so hohe breitere leicht geschwungene Basis aufgesetzt ist, welche, selbst rot, mit den üblichen weißen Ranken verziert ist. Dieser Unterbau erinnert am ehesten an den mancher Grabnaiskoi. Das Motiv der Statue, sowie die Gewandung ist ganz unzweifelhaft einheimisch apulisch, d. h. tarentinisch, und nicht entlehnt. Dafür geben die Vasenbilder zu unzweideutige Beweise ab. Nicht nur auf den Reliefs der Naiskoi sondern auch in anderen Darstellungen auf Vasen sind solche fächertragenden Frauen häufig. Der Gedanke der Grabstatue kam aus Attika, aber ihre Ausgestaltung ist tarentinisch.

Einen Spiegel statt des Fächers trägt die sitzende Frauenstatue 1962 des Neapler Museums in der Hand. Nach Macchioros Archivforschungen stammt sie nicht, wie Heydemann angibt, aus Ruvo, sondern aus Anzi, ist aber trotzdem apulisch und im Stil der vorher behandelten ähnlich.

Die hohe Basis, auf welcher der Sockel steht, ist rot und mit weißen Zickzacklinien verziert. Die Frau hat die Beine noch nicht übereinandergelegt wie die späteren Statuen¹⁴⁵, sondern sie sitzt gerade und aufrecht mit nebeneinander gesetzten Beinen da, uns somit gewiß einen älteren Typus repräsentierend. Der schwere Mantel bedeckt die Oberschenkel, während den Oberkörper ein feines durchsichtiges Gewand verhüllt. Der linke Arm ist auf die Rückenlehne gelegt, so daß fast die Haltung der Florentiner Statue Collignon, S. 138, herauskommt, die dadurch als Grabstatue gesichert wird. Der Kopf aber ist bei unserer Statue im Profil nach links gerichtet; begreiflich, denn dort hält die rechte Hand den Spiegel. Auf dieses Beiwerk kommen wir später zurück. Auf die Basis setzt von rechts eine fächertragende Frau den Fuß; ein Ball ist hinter dem Stuhl auf den Grund gemalt — alles Dinge, die auf den Kult Bezug haben und sich zum Teil auch sonst als Grabbeigaben nachweisen lassen. Die Beine des Stuhles sind auffallend stark geschweift. Ich verweise dazu auf das Tonrelief der Sammlung Haeblerlin, Arch. Anz. 1910, S. 468, Abb. 10, das eine trauernde Frau auf einem solchen Stuhl darstellt. Man darf zu der Nacktheit des Oberkörpers an die an Grabstelen sitzenden Toten auf weißgrundigen Lekythen erinnern, doch scheint eine Grabstatue solcher Art kaum denkbar. Allerdings ist ja nach Studniczka (Jahrbuch XXVI 1911, 170) «das Fortleben der angefochtenen rituellen Nacktheit der geometrischen Vasen für das perikleische Athen bezeugt!» Eher ist somit eine trauernde am Grabe sitzende Frau hier zu erkennen, zu deren Motiv vor allen Dingen die Bemerkungen von Duhns N. Heid. J. B III heranzuziehen sind.

Nicht von der Hand zu weisen ist der Gedanke, daß auch auf der Vase 2099 in Neapel innerhalb des Naiskos die Sitzstatue einer Frau darzustellen beabsichtigt war. Die stark zerstörte Vase stammt aus Gnathia, nicht aus Ruvo. Vor der auf einer Basis auf einem Stuhl sitzenden Herrin steht eine Dienerin mit geöffnetem Kästchen. Allerdings scheint die Statue nach dem Kästchen zu greifen und Aufstellung auf niedriger Basis kann nicht immer als Beweis dafür, daß Skulpturen dargestellt sein sollen, erachtet werden. An sich wäre diese Szene am Grabe nicht undenkbar.

Schwieriger wird die Frage, wenn Figuren unter Baldachine gestellt werden, denn dann kommt der Maler mit seinem Können in Konflikt, und wir stehen vor dem Rätsel, ob es sich um eine freiplastische Darstellung oder um Relief handelt, doch darf man bei einigen Vasenbildern Statuen mit Sicherheit erkennen. Merkwürdigerweise kommt noch hinzu, daß diese Figuren gerade meistens nicht weiß, sondern rot gemalt sind, wodurch ein Urteil erschwert wird. Trotzdem erscheint es mir ausgeschlossen, hier mit Holwerda an lebende Personen zu denken, die innerhalb des Grabmales beschäftigt sind, denn die daraus notwendig zu ziehenden Folgerungen würden zu gänzlichen Unmöglichkeiten führen, wie es Holwerdas Buch beweist.

Auf S. 111, Abb. 57, hat Collignon (s. auch Roscher s. v. Niobe, S. 407) das Bild einer großen Ruveser Vase wiederholt, das eine eingehende Besprechung in den sächsischen Berichten 1875, Taf. IV, S. 205 ff. durch Heydemann gefunden hatte (Neapel 3246). Collignon hat von vorne herein die Figur, die dort in schmerzlich klagender Haltung unter dem Baldachin steht, als eine «statue de femme dans un héroon» gefaßt, und allerdings ist es beschwerlich, sich vorzustellen, daß Niobe in der Trauerklage um ihre verstorbenen Kinder auf gewiß nicht bequemem Wege dieses Grabmal erklettert habe, das auf verzweifelt hoher Basis steht. Denn mit wieviel Recht man auch die Szene auf Aeschylus bezogen haben mag — von den Gebäuden auf Tragödienvasen unterscheidet sich dieses Héroon vor allem durch seine sehr hohe Basis. Muß man trotzdem Niobe in dieser Statue erkennen, so kann nur ein Verquicken verschiedenartiger Vorstellungen den Maler dazu geführt haben, eine lebende Figur, wie er es auf den Tragödien- und Unterweltsvasen gewohnt war, in einen leeren Grabtempel zu stellen. Den Typus dieser Grabstatue kennen wir vom Sarkophag der Klagefrauen her, der so ganz unter attischem Einfluß steht, und auch in Attika selbst gibt die Grabplastik ähnliches: die

rechte Hand zum Haupt erhoben, die linke an die Brust gelegt¹⁴⁴.

In dorischer Architektur steht die einfach schöne Figur einer Frau auf der Vase Dubois-Maisonneuve, pl. LXXXVI, *Él. cér.* III, pl. XLIII. Am Fuß des hohen unverzierten Sockels sind zwei Vasen aufgestellt, Amphoren mit Binden um die Schultern, und zwischen ihnen ein Kalathos. Hier handelt es sich um keinen Baldachin, sondern um eine tiefe Nische, welche antenartig von zwei Pilastern flankiert wird. Der Metopen-Triglyphenfries ist nicht vergessen, das Giebelfeld schmücken drei Rosetten oder Phialai. Die Figur steht, das rechte Bein etwas seitwärts nach hinten gesetzt mit gesenktem Haupt ruhig da. In der Linken hält sie ein Kästchen mit halbgeöffnetem Deckel, während sie die Rechte mit redender Geste leicht erhebt. Das Gewand liegt reich in schönen Falten, der Mantel umgibt in üblicher Weise den Unterleib. Ein Blick auf die Zeichnung sagt uns besser, als wir es vermögen, daß diese Figur von ihrem Hintergrund losgelöst ist und statuarische Geltung hat, mag auch der Körper noch ein wenig mit dem Grunde zusammenhängen wie bei manchen attischen Hochreliefs des 4. Jahrhunderts.

Der vorher genannte Baldachin auf ionischen Vasen, welcher auch die vielen Figuren der Tragödienvasen überdeckt, findet sich wieder auf der Berliner Amphora 3260, Gerhard, Trinkschalen und Gefäße, Taf. XXIII-XXVI, deren Darstellung sogar inschriftlich auf die Sage weist, denn über den Figuren stehen die Worte: Aeneas-Anchises. In seiner Architektur entspricht das Tempelchen ganz dem «Niobiden»-grabmal, nur ist es, den zwei dargestellten Figuren entsprechend, etwas verbreitert. Die Zeichnung ist ebenfalls ein wenig von rechts vorne genommen, so daß die hinteren Säulen rechts neben den vorderen in erträglicher Perspektive erscheinen. Sehr hoch ist die Basis, nur fehlt die niedrige Standplatte der «Niobe». Da es sich um einen offenen Baldachin handelt, haben wir auch in diesen Gestalten Statuen, keine Reliefs zu sehen; daß es nicht etwa lebende Menschen sein sollen, beweist ihre weiße Färbung. Nur der ältere Mann trägt ein rotes Untergewand. Die Darstellung ist einfach: ein bärtiger, auf seinen Knotenstock gestützter, bekleideter Mann überreicht dem vor ihm stehenden, mit Helm, Lanze, Schwert und Schild ausgerüsteten Jüngling eine Binde, die er wohl an dem Schild oder an der Lanze befestigen soll: es ist der Auszug in den Kampf, aus dem der Sohn nicht mehr heimkam. Eine ähnliche Gruppe scheint im Original nicht erhalten zu sein, und nur auf Grabreliefs finden wir sowohl in Apulien

wie in Attika den Abschied des Vaters vom Sohne häufig dargestellt, aber genau Entsprechendes läßt sich nicht nachweisen. Es sei noch bemerkt, daß die Löwen des oberen Friesstreifens jedenfalls auch sepukral aufzufassen sind, wie sie ja so oft den einzigen Schmuck des Grabes bilden. Sie brauchen nicht notwendig aus Ionien zu stammen, denn Collignon hat eine größere Reihe den unsern recht ähnlicher attischer Grabwächter in Löwengestalt zusammengestellt. Man vgl. zum Beispiel den dritten Löwen von links auf der Vase mit der Statue aus Athen im Louvre bei Collignon, Fig. 149. Entstanden ist gewiß der Gedanke, Löwen den Schutz des Grabes anzuvertrauen, in Kleinasien, aber er war in den Zeiten, von denen wir reden, schon zum Allgemeingut geworden; es besteht kein Hindernis, sein Vorkommen in Unteritalien aus attischen oder doch «helladischen» Vorbildern herzuleiten. Wir dürfen nie vergessen, daß auch die ganze Vasenmalerei ausschließlich aus Attika stammt.

Die Inschrift, welche unsere Darstellung in den Kreis der Sage zu ziehen versucht, darf uns nicht irre daran machen, daß es sich um die Wiedergabe eines einfachen Grabmonuments handelt. Sie beweist uns nur, daß der Verfertiger des Bildes sich bei seiner Malerei etwas zu denken versuchte — nichts weist uns auf irgend eine wirkliche Beziehung zur Sage hin. Hätte der Maler der Niobeamphora ein Wort der Erklärung hinzugefügt, so wären wir ihm schon dankbarer gewesen. Das Grabmal auf der anderen Seite der Vase trägt als Akroterien jene spitzen Ohren, die schon früher als Zeichen lukanischen Ursprunges erkannt worden sind. Und nun gar die beiden hingeduldeten Pferde an der Basis, die einer Skizze des Malers ihre Entstehung verdanken! Zu der unsorgfältigen Zeichnung der Rückseite kommt die lukanische Form der Vase. Zwei Henkel mit Rädchen, den apulischen Torzellavasen ähnlich, scheinen in der griechischen Periode der unteritalischen Vasenmalerei ziemlich auf Lukanien beschränkt gewesen zu sein. Furtwängler hat sie trotz der Anerkennung lukanischer Bestandteile als apulisch verzeichnet, mit Recht, wie R. Zahn mir mitzuteilen die Freundlichkeit hatte.

An das große Gefäß, das den Naiskos auf der Rückseite ausfüllt, werden wir uns noch zu erinnern haben.

Eine andere aus zwei Personen bestehende Gruppe führt uns die Vase 3229 aus Ruvo in Neapel vor. Das Gebäude ist von halb links gesehen. Die Kassetten sind vorne perspektivisch gezeichnet, doch ist der Standpunkt für die Vorderseite in der Mitte der Front angenommen. Der Versuch, die Kassettierung auch noch an den Schmalseiten zum

Ausdruck zu bringen, ist gänzlich mißglückt. Die vier hohen ionischen Säulen mit zum Teil hohem Abakus sind kanneliert. Eine Nachlässigkeit des Malers ist, daß auf der einen Säule der Architrav direkt aufliegt, während bei der anderen nochmal ein Zwischenglied eingeschoben ist. Zwar fehlt dem ganzen Monument die hohe Basis, doch ist es durch die Umgebung und durch die weiße Farbe gesichert, daß es sich um Grabstatuen handelt.

Vor einem nach links sitzenden bärtigen Manne, der mit der Rechten einen langen Stab aufstützt, steht, ihm etwas berichtend, in der Haltung etwa des älteren Mannes auf dem eben besprochenen Grabmal, ein Jüngling. Pilos und Zweig hängen am Gebälk. Wir haben hier also die Vereinigung einer sitzenden und einer stehenden Statue zu einer Gruppe, das häufigste Motiv attischer Grabreliefs. Die schöne Vereinigung der beiden Motive bei Conze II, CXXXVI, ist zwar bei uns nicht erreicht. Jedenfalls hat es länger als in der Reliefkunst gedauert, bis die Rundplastik solche Gruppen schuf.

Auch eine apulische Vase der Ermitage (Stephani I, 353) scheint uns in einem viersäuligen Grabdenkmal die Gruppe eines sitzenden und stehenden Mannes zu bringen: « . . . sitzt auf einem braunen Felsen und einem Gewandstück von derselben Farbe, nach links gewendet, ein weißer Jüngling, der ein braun-gelbes Schwert umgehängt hat, und in der Linken eine braune Lanze hält. Hinter ihm ein weißer Baum und ein nach rechts gewendetes braungelbes Pferd. Vor dem Jüngling steht, nach ihm hingewendet, ein weißer, bärtiger Mann, der mit einem gelbbraunen Obergewand bekleidet ist.» Das Pferd bei einem Grabe ist ja nichts Merkwürdiges, besonders häufig auf Heroenreliefs, wohin der Baum auch am ehesten gehört. Sollte die Heroisierung des Toten sich hierin in Apulien aussprechen? Aber der Baum ist eine in dieser Zeit unerhörte Zutat für eine freiplastische Gruppe, die sich wohl weniger aus der Willkür des Vasenmalers, als aus der Mißverständlichkeit der Beschreibung erklärt. Die ionischen Säulen des Hintergrundes werden nur Halbsäulen oder Pilaster vor der Hinterwand sein, womit das Bild von den Statuen zu den Reliefs rückt, bei denen es eher seine Erklärung finden würde.

Die Vase 3246 des Berliner Antiquariums repräsentiert die Zusammenstellung eines sitzenden Jünglings mit einem vor ihm stehenden Knaben, der ihm einen Kantharos reicht; doch scheint es sich nach der Beschreibung auch hier nur um ein «Relief» zu handeln.

Sicher dürfte noch eine Grabstatue bei Genick-Furtwängler, Taf. VI sein, wo ein Leierspieler sitzend dargestellt ist, scheinbar ganz los-

gelöst von dem Hintergrund. Die Standplatte des Stuhles zwar be-
rechtigt nicht allein zu dieser Annahme, wie ich schon oben betont
habe, aber man wird kaum mit Holwerda glauben wollen, daß sich
hier ein Musikant in der Grabnische niedergelassen hat. Leierspieler,
welche die Totenklage versinnbildlichen, also den musizierenden Sirenen
gedanklich entsprechen, darzustellen, ist ein wohlerklärlicher Gedanke
(man denke nur an die Inselfunde). Auch Dichtern mag man solche
Statuen gesetzt haben.

Hätten die Vasenmaler deutlicher gearbeitet, so könnten wir den
hier genannten Grabstatuen gewiß noch eine ganze Reihe anderer an
die Seite stellen. Nun sind wir gezwungen, sie mit der nächsten
Gruppe, den Grabreliefs, gemeinsam zu behandeln. Ich habe mich
damit begnügt, zunächst die Statuen ohne jede architektonische Um-
rahmung, dann die unter einen Baldachin gestellten zu besprechen.
Nur zwei in Antennaiskoi aufgestellte Statuen schienen auch so als
solche deutlich genug erkennbar.

Freiskulptur und Hochrelief werden wie in Attika, so auch in
Apulien enge Berührungen miteinander gehabt haben, und da wurde
es dem beschränkten Können der Maler unmöglich, zu differenzieren.

IX.

NAISKOI.

WENN wir das Nachfolgende unter Grabreliefs zusammenfassen, werden wir nicht nur der Freiplastik, sondern auch der Malerei unrecht tun. Darüber wenige Worte. Es liegt in der Natur der Sache, daß sich Malerei auf Grabmonumenten unserer Gattung, die eben nur durch Malerei überliefert sind, mit Sicherheit nicht nachweisen läßt. Aber wie in Attika neben den skulpierten Grabmälern bemalte Stelen hergehen, wie sich diese auch im übrigen Griechenland immer häufiger finden, wie sie aus Cypern und Aegypten bekannt sind, so muß man ihr Vorkommen auch in Unteritalien als sicher annehmen¹⁴⁵.

Wir kennen manche Gemälde, welche zur inneren Ausschmückung des Grabes dienten und in ihrer Komposition oder inhaltlich mit den Darstellungen der Grabmaler eine bemerkenswerte Verwandtschaft aufweisen. So sei hier noch einmal des Cumaner Grabbildes gedacht und eines zweiten, das aus Capua stammt, auf welchem ein sitzender Mann mit Stab in den Umrissen noch zu erkennen ist, und das an schon behandelte «Reliefs» erinnert¹⁴⁶. Waffen und Ausrüstungsgegenstände finden sich innerhalb der Gräber als Wandbilder, ebenso in Darstellungen auf dem Sema selbst, auf dem man sich diese Dinge sehr wohl in Malerei denken kann. Maler der Großkunst hätten es wohl verstanden, uns durch Wiedergabe der Schatten über ihre Meinung aufzuklären. Ich nenne als zufällige Beispiele den hellenistischen Holzsarkophag in Heidelberg und den Nagel, an welchem in einem Grabe von Gnathia ein — ebenfalls gemaltes — Schwert befestigt ist¹⁴⁷; aber das dürfen wir auf den Vasenbildern nicht erwarten.

Der Stucküberzug des erhaltenen Grabpfeilers in Tarent macht es sicher, daß ein solches Monument Malereien tragen konnte; denn derselbe braun gemalte Ueberzug findet sich ja meistens auf den Basen der Denkmäler unseres Kreises. Die hier oft dargestellten Ranken sind also sicherlich gemalt, während einmal Flügelfrauen, wie es scheint Relieffiguren oder in plastisch wirkender Malerei ausgeführt, den Sockel schmücken. Daß die häufigen Binden an den Grabsteinen ebenfalls nicht immer Natur, sondern oft Nachahmung in Farbe sind, beweist der tönerner Grabpfeiler aus Gela in Syrakus¹⁴⁸.

Mit Sicherheit dürfen wir somit sagen, daß äußere Ornamente in Malerei hinzugefügt worden sind. Ebenso ist Malerei unabweisbar in den Kassetten der Naiskoi und zur Ausführung der Palmetten auf Stelen und Pfeilern, wie wir sie auch in Attika an denselben Stellen oft genug vorfinden; und wie dort sind auch in Unteritalien kleinere an der Wand der Naiskoi angebrachte Gegenstände, auf die wir noch zurückkommen werden, jedenfalls in Malerei ausgeführt worden. Ich will nur auf die von Wolters veröffentlichte Grabstele mit der Schriftrolle verweisen¹⁴⁹; auch sonst wäre manches anzuführen.

Aber auch die Figuren selbst müssen starke Farbenwirkung gezeigt haben. Es ist undenkbar, daß sie alle in Marmor ausgeführt wurden, der Stein des Landes aber verlangt für feinere Arbeiten Stucküberzug und damit Bemalung. So zeigen uns auch die Bilder reiche Farbenwirkungen, während man den nackten Körper dem Material zufolge nur mit weißer Farbe wiedergab. Doch darf man glauben, daß in manchen Fällen sich die Vasenmaler Freiheiten in der Bemalung erlaubt haben. Darüber kann man nur Vermutungen anstellen.

Auch das Giebelfeld wird, wie wir es schon bei der Basis bemerkten, mehr malerische Ornamente als plastische Verzierung aufgewiesen haben. Der rote Farbgrund hat sich ja an Originalen in Resten erhalten und wird als Grund für einfache Verzierungen: Ranken, Rosetten, Medusenköpfe gedient haben, die ihrerseits wieder möglicherweise plastische Wirkung zu erzielen beabsichtigten. Malereien an den stuckierten flankierenden Säulen sind durch Netzmuster, Binden usw. erwiesen, und auch die Billigkeit der Herstellung wird dabei mitgesprochen haben. Die Seitenwände zeigen häufig Schmuck, der deutlich als Malerei zu erkennen ist.

Die Hauptfrage freilich läßt sich nicht lösen, denn einen Unterschied zwischen Plastik und Malerei in der Wiedergabe durch den Vasenmaler können wir nicht festlegen. Auch ein Ausgehen von den sicher statuarischen Vorbildern hilft uns kaum weiter, denn das Ver-

hängnis will, daß ein beträchtlicher Teil der uns sicher überlieferten Statuen in der gewöhnlichen rotfigurigen Technik gemalt ist. In Betracht kommt somit zunächst die weiße Jünglingsstatue *Caputi* und die in gleicher Art ausgeführte polykletische Grabfigur auf der Münchener Vase¹⁵⁰. Sie sind beide ganz nackt; so ist für den Körper nur weiß mit gelblichen Lichtern oder gelblicher Schattierung, für die Haare ein ganz dünnflüssiges helles Gelbbraun verwendet. Die gelbe Innenzeichnung ist auf apulischen Vasen allgemein; Hauser hat daraus auf ein Bronzeoriginal für die Münchener Vase geschlossen. Interessanter müssen die beiden bekleideten Frauenstatuen sein, bei denen ebenfalls fast nur weiße Farbe benutzt worden ist. Purpurn ist der Gewandstreifen an der stehenden Figur. Jedenfalls ist sparsame Verwendung anderer Farben als weiß mit gelben Linien und ein Vermeiden von Buntheit zu bemerken.

Aber der Beispiele sind zu wenig um nun aus ihnen eine prinzipielle Scheidung für die Darstellungen in den *Naiskoi* abzuleiten. Einer Annahme, daß auch hier sehr starke Polychromie in jedem Falle Malerei, Beschränkung auf die Hauptfarben Weiß und Gelb, Plastik wiedergebe, möchte ich nicht das Wort reden. Immerhin wird man in einzelnen Fällen gut tun, sich die Motive daraufhin anzusehen, was natürlich nur vor dem Original oder einer vielfarbigen Reproduktion möglich ist. Ich muß aus diesem Grunde im folgenden auf eine Scheidung verzichten und fasse unter dem Sammelnamen «*Naiskoi*» jene Weiterbildung der attischen, figürlich verzierten, architektonisch gegliederten «Grabstelen» zusammen, welche sich auf unseren Vasen mit Darstellungen von Menschen und Gegenständen verziert, hier und da auch ohne jeglichen Schmuck, so unendlich häufig finden.

Ohne Rücksicht auf die architektonische Umrahmung zu nehmen, wenden wir uns zunächst den Darstellungen selber zu, zu denen vor allen Dingen *Watzingers* Sammlung zu vergleichen ist¹⁵¹. Es sei mir erlaubt, seiner Anordnung vollständig zu folgen, indem ich zu den dort behandelten Typen auf diejenigen Abbildungen hinweise, die ich bei der Durcharbeitung der römischen Bibliothek für diesen Zweck gefunden habe. Ob Vollständigkeit einigermaßen erreicht ist, entzieht sich meiner Kenntnis, erstrebt ist sie.

Für die ohne Abbildungen veröffentlichten Darstellungen verweise ich außer auf *Watzingers* Arbeit auf die fleißig zusammengestellten Tabellen *Francesca Vanacores*, in denen alles in *Museumskatalogen* gesammelte Material unter verschiedenen Rubriken eingeordnet ist¹⁵². Zusätze an neuem Material gebe ich nur, soweit es zum Verständnis

des Einzelnen dienlich erscheint. Ein Corpus der apulischen «Grabreliefs» ist wieder eine Aufgabe für sich. Die «Heroenmotive» Watzingers sind bei den übrigen Darstellungen aufgeführt.

1. *Sitzende Frau.*

a) mit Fächer:

- Passeri, pict. etrusc. I. 23. Gewandung wie gewöhnlich; auf ionischem Kapitell, auf das die linke Hand gestützt ist, nach links. In der erhobenen Rechten den Fächer. Davor eine Binde.
- H. Moses, Vases from the Coll. Englefield, pl. 40, 41. Auf Kasten nach links, Kopf rückwärts gewendet. Fächer in der vorgestreckten Rechten. Dahinter an der Wand Spiegel oder Gußschale.
- Gargiulo, I vasi fitt. italo-greci, Tav. VIII. Nach links auf Felsen(?). Fächer in der vorgestreckten Rechten. An beiden Seiten auf der Basis aufgestellt zwei Spiegel oder Gußschalen.

b) mit Kasten.

- Passeri I, 22. Nach links auf Kapitell (?) mit geöffnetem Kästchen in der erhobenen Rechten.
- ebdt. I, 24. Dsgl. wie es scheint auf Felsen.
- Pellegrini, Bologna, Museo Civico, Abb. 79, Nr. 567 A. Dsgl. auf Kapitell, hinter welchem ein Alabastron. In der Hand wird mit dem Kästchen zugleich ein Kranz gehalten. Vgl. Patroni S. 170, 116.
- ebdt. Abb. 80, Nr. 568 A. Dsgl. auf Kasten oder viereckigem Sitz. Der Kranz wie vorher.
- Sammlung Leesen (Lempertz 1897), Taf. 3, 38. Dsgl. auf ionischem Kapitell. Der Kasten, wie bei dem vorhergehenden Stück geschlossen.
- Holwerda, Attische Gräber, S. 57, Abb. 4. Frau auf Truhe (?) mit geöffnetem Kasten nach rechts.
- Passeri I, 85. Dsgl. auf Truhe mit Kasten (geschlossen) und Ball in der Rechten, während die gesenkte Linke einen Kranz hält.
- Patroni, S. 81, Fig. 50. Frau auf Stuhl mit gekreuzten Beinen nach rechts, hält in der linken vorgestreckten Hand Schale und Kranz, darüber Scheibe oder Kranz.
- Catal. des objets ant. du Dr. B. et de M. C., Paris 19-21 mai 1910, Abb. Frau mit Schale nach links auf ion. Kapitell (fast entsprechend Brit. Mus. IV, F 341 aus Bari).

2. *Sitzende Frau mit einer stehenden Nebenfigur.*

- a) Die sitzende Frau hält den Spiegel oder er wird ihr überreicht.
- Brit. Mus., Cat. IV, pl. VI, F. 352. Walters, Hist. anc. pott. I, S. 477, Fig. 106 (hier Taf. IXa). Frau sitzt auf schön gearbeitetem Stuhl nach links in reichem Gewand. Die Gebärde ist die übliche: die linke Hand stützt sich auf den Sitz, die rechte erhebt den Spiegel. Die Dienerin vor ihr öffnet ein Kästchen. Ausgezeichnet schönes Exemplar.
 - Dubois-Maisonnette 28 (hier Taf. IXc). Frau sitzt, mit der Rechten am Gewande nestelnd nach links. Die vor ihr stehende Dienerin hält ihr den Spiegel vor.
 - Passeri I, 26. Dsgl. Die Frau ordnet mit der freien linken Hand das Haar. Die Dienerin vor ihr sieht beschäftigungslos aus der Bildfläche heraus.
 - Coll. d'antiqu. gr. et rom. prov. de Naples; vente du 18 au 20 mars 1901, Paris; 61. Frau sitzt auf Felsen, auf den die Linke gestützt ist, nach links und führt die freie Rechte zur Brust. Eine Dienerin mit aufgestütztem Fuß hält ihr den Spiegel vor das Antlitz.
- b) Die sitzende Frau hält das Kästchen und empfängt den Fächer.
- Gerhard, Apul. Vasenb. 10. Frau in der üblichen Haltung, nur lebhafter und etwas mehr in Vordersicht auf ion. Kapitell, auf das sich die Linke stützt, während die Rechte das zierlich gearbeitete Kästchen auf dem Schoß hält. Vor ihr die Dienerin, welche den Fächer hält. Zur Dienerin mit dem Fächer vgl. die Tomba degli scudi in Corneto: Monum. ined. Suppl., Tav. VII.
 - Moses, Vases Englefield, Taf. 3. Frau sitzt nach rechts auf Stuhl mit gekreuzten Beinen, hält in der erhobenen Linken das Kästchen, dessen Deckel sie mit der Rechten öffnet. Vor ihr Mädchen mit Fächer und Kranz. Im Raum Binde und «Fenster».
 - Patroni, S. 142, Fig. 97. Frau auf vierbeinigem Stuhl nach rechts empfängt von der vor ihr stehenden Dienerin den Fächer.
 - Patroni, S. 143, Fig. 99. Frau sitzt auf vierbeinigem Sessel nach links und hält in der Rechten einen aufgespannten Schirm. Das mit einem Fächer vor ihr stehende Mädchen lehnt sich auf einen (Grab-)pfeiler und plaudert mit ihr; eher eine Freundin, als eine Dienerin.

3. *Sitzende Frau mit mehreren Nebenfiguren:*

- Patroni, S. 80, Fig. 47. Nach links sitzende Frau streckt den Arm nach einem kleinen Mädchen aus, welches ein Jüngling auf dem Arm heranträgt. Darüber Stierschädel und Votivtäfelchen mit Bild (Vignette auf S. 1).

4. *Sitzender Mann:*

a) Jüngling mit Helm in der Hand.

- Passeri II, 194. Jüngling sitzt nach links, in der Linken den Speer, in der erhobenen Rechten den Helm. Der Mantel ist nur um den linken Arm geschlungen.
- ebdt. II, 192. Jüngling in kurzem Gewand sitzt nach rechts. Der Rundhut hängt im Nacken, die erhobene Linke hält den Helm. Darüber eine Beinschiene.

b) Jüngling mit Panzer in der Hand.

- Tischbein V, H H, 105 (nach dem Institutsexemplar, hier Taf. Vb). Jüngling, bekränzt, sitzt nach links. Der linke Arm ist auf den großen Schild gestützt, die linke Hand hält lässig den Pilos, während die rechte den die Körperformen zeigenden Panzer auf den rechten Oberschenkel aufstützt. Am Gebälk hängen Rundhut und Schwert.
- Nimes, Mais. carr. (Institutsphotogr. 7076). Jüngling nach links. In dem linken Arm der Speer, während die rechte Hand den Schild aufs Knie stützt. Ausgezeichnet gemalt. Links und rechts Frauen an Pfeiler gelehnt (Maskenamphora).

c) Jüngling mit Hund.

- Millin (Millin-Millingen) II, 33. Jüngling, bekränzt mit kurzem Mantel sitzt nach links, an seinem Knie richtet sich ein Hund auf, den er mit der linken Hand faßt, während ihm die rechte etwas zu bieten scheint. Rechts unten liegt ein Schild oder ein Tympanon, links oben hängt das Schwert.

d) Jüngling Leier spielend.

- Oggetti d'arte del Sign. Cosentini, Roma 16. III. — 3. IV. 1908, 452. Jüngling sitzt, Leier spielend nach rechts.

Wichtig ist dazu eine in Bari befindliche Vase, welche ein ionischer Heron mit Metopen-Triglyphen-Gebälk zeigt. Dargestellt ist ein nach links sitzender Jüngling, vor dem an der Wand die Lyra hängt. Dazu ist zu vgl. Mon. Ann. Bull. 1855, Taf. 16 (Watzinger, S. 22).

e) Bärtiger Mann Leier spielend.

- Genick-Furtwängler, VI. Nach rechts sitzender bärtiger kahlköpfiger Mann in der bezeichneten Aktion. Das Baldachin macht es jedoch wahrscheinlich, daß wir eine Grabstatue vor uns haben; s. o. und das folgende Stück.
- Élite céramogr. I, pl. XII; Dubois-Maisonneuve, pl. XXXIX. (s. o. bei den Statuen).

f) Jüngling mit Blume in der Hand.

- Passeri III, 289 (vgl. 285); Annali 1843, Tav. N. Jüngling sitzt auf einem Felsen nach links und hält in der erhobenen Rechten eine große Blüte.

g) Jüngling mit einer Schale in der Hand.

- Passeri, II, 189; Holwerda, Att. Gräber, S. 61, Abb. 5. Jüngling sitzt auf Felsen nach links und hält in der erhobenen Rechten eine Schale. Ueber ihm «Fenster», unter der Schale eine Blüte.
- Inghirami, Mon. Etruschi, V, 1, XL. Dsgl. Links und rechts oben zwei Würfel (Fenster?) vgl. Millins Mythol. Gall. CXXXVI und Moses, A Collect. of ant. vases, pl. 69.
- Collignon-Couve, Vases d'Athènes, pl. LII, 1976. Dsgl. Darüber Schild?
- Millin-Millingen II, 27. Dsgl. Links und rechts oben ebenfalls zwei «Würfel». Im Raum Blumen und Zweige.
- Genick-Furtwängler VII. Dsgl. Der Jüngling wendet den Kopf rückwärts. Er trägt einen Blattkranz.
- Lamer, Griech. Kultur im Bilde, Taf. 59, 3. Jüngling mit Schale nach links, den Kopf zurückwendend.
- Gebhard, Braunschweiger Antiken, Taf. I. Der Jüngling trägt den Pilos und läßt den linken Arm auf dem großen Schild ruhen, während die Rechte Schale und Kranz hält. Links oben Petasos und Schwert, alles sehr an den seinen Panzer haltenden Jüngling erinnernd. Anzufügen ist fragweise Neapel 2134 aus Bari. Ein Mann (?) sitzt nach links auf hochlehnigem Sessel und hält in der Rechten ein Kästchen. Vor ihm eins der bekannten Wasserbecken, darüber Kränze (?). Fast völlig zerstört. Die Seitenakrotere des Giebels werden durch Sphinx gebildet.

5. *Sitzender Mann mit einer Nebenfigur.*

- a) Einem sitzenden Jüngling mit Schale oder Krater steht ein Genosse gegenüber.
- Gerhard, *Mysterienbilder*, Taf. III. Ein Jüngling sitzt mit aufgestütztem Speer und der Schale in der vorgestreckten linken Hand nach rechts. Vor ihm ein speertragender Jüngling, der ihm einen Kranz hinreicht. Oben ein Schild.
- Bull. arch. Nap. N. S. III, Tav. III. Jüngling sitzt in derselben Haltung nach rechts. Vor ihm ein einschenkender Knabe. Oben Schild und zwei Wagenräder.
- Zeitschrift für Museumskunde VIII, 1912, S. 14, Abb. 5. Sitzender Jüngling nach links. Vor ihm einschenkender Satyr.
- b) Einem sitzenden Manne reicht ein Jüngling eine Schale.
- Sammlung Vogell (Boehlau), Taf. IV, 2. Nach links sitzt ein nackter bärtiger Mann mit hoch aufgestütztem Stab. Vor ihm ein Knabe mit einem Trinkgefäß. Darüber ein Schild.
- Inghirami, *Vasi fitt. IV*, 393; Creuzer, *Abb. zur Symbolik*, 43; Furtwängler-Reichhold, I, S. 53. Bärtiger Mann, dessen Unterkörper das Gewand verhüllt, sitzt ruhig nach links, in der Hand einen Knotenstock. Vor ihm steht ein Jüngling mit Schale und Kanne.
- c) Sitzender Jüngling, dem ein Knabe eine Leier überreicht.
- Ap. Vasenb. Taf. B, 10; Hoerber, *Griech. Vasen*, Fig. 73. Ein Mädchen reicht ihrer Herrin die Leier auf dem alexandrinischen Grabrelief, Pfuhl, *Ath. Mitt.* 1901, S. 271.
- d) Sitzender Jüngling und stehender mit Pferd.
- Dubois-Maisonneuve, pl. I, 1; Winkelmann, *Mon. ant. ined.* II, 1, Abb. S. 25; Passeri III, 267.
- Jüngling (?) mit Schild und Lanze sitzt nach links. Vor ihm steht ein Jüngling, sein Pferd führend.
- e) Mann und Frau zusammengestellt.
- *Annali* 1836, Tav. C 10. Undeutlich. Rechts sitzender Mann; links stehende Frau.
- Gargiulo, *I vasi fitt. italo-greci*, Tav. III. Vor einem nach links sitzenden bärtigen Mann mit hochaufgestütztem Stab steht eine nach rechts gewendete Frau in ruhiger Haltung.

- Kunsthandel. Vor einem nach links sitzenden Jüngling mit Schwert und Schild steht nach rechts eine Frau mit Schale und Kanne.

6. *Sitzender Mann mit mehreren Nebenfiguren.*

- Annali, 1871, N. O. Nach links sitzt ein bärtiger Mann auf thronartigem Sessel; er hält in der Linken einen Stab, in der Rechten die Schale. Vor ihm steht mit einem Speer in der Rechten ein Jüngling, redend die linke Hand erhoben, während neben ihm ein nackter Knabe eine Kanne hält. Oben zwei Wagenräder, Schild und Pilos.
- Passeri II. 182. In der Mitte sitzt ein bärtiger Mann mit langem Stab. Ein Jüngling rechts legt ihm die Hand auf den Rücken. Er trägt einen Speer in der Linken und den Rundhut im Nacken. Beide lauschen dem Bericht des vor ihnen stehenden fast nackten bärtigen Mannes, der sich auf einen Knotenstock stützt, das Schwert in der Linken hält und auf dem Kopf den Pilos trägt.

7. *Stehende Frau.*

- a) Frau hält einen Kasten in der Hand.
- Dubois-Maisonnette, 86, ist bei den Statuen besprochen.
- b) Frau hält einen Spiegel in der Hand.
- Inghirami, Vasi fitt. I, 32; Frau steht nach links in der erhobenen Rechten den Spiegel haltend. Hübsch die Figur des linken neben dem Naiskos eine große Amphora niedersetzenden Jünglings, der den Fuß auf einen (Grab-?) Pfeiler setzt.
- Nouvelles Annales, 1839, pl. D (Reinach Rép. vases peints I, S. 352). Ob die Frau Spiegel oder Fächer hält, läßt die Zeichnung bei Reinach nicht erkennen.
- c) Frau lehnt sich an eine große Vase.
- Inghirami I, 42; Patroni, S. 142, Fig. 98; Élite céram., IV, pl. XXVII; Museo Borbonico VII, XXIII, (Pistolesi V, 36). Frau steht mit übergeschlagenen Beinen in Vorderansicht, indem sie den linken Arm auf eine große Grabvase stützt und in der linken Hand einen Vogel hält, dem sie das Antlitz zuwendet, während die Rechte einen Spiegel in Gesichtshöhe hebt. Im Raum eine Binde. Die zu Seiten des Grabmales mit Alabastron und Kantharos stehenden Frauen lehnen sich auf ionische Säulen.

d) Frau lehnt sich an **Wasserbecken**.

- Cambridge, Fitzwilliam Museum, pl. XXXIX, Nr. 247. Frau, von vorne gesehen, lehnt sich an ein großes **Wasserbecken** und hält **Spiegel** und **Fächer** in den **Händen**. Im Raum **Binde** und **Zweig**.

8. *Stehende Frau mit einer Nebenfigur.*

a) Frau lehnt sich an, vor ihr Dienerin.

- *Élite cér.* I, 35 (hier Taf. IXb). Frau steht nach links an große Vase gelehnt, faßt mit der Rechten den Schleier. Vor ihr kleinere Dienerin mit **Fächer** und **Binde**. Im Raum **Schalen**.

— *Passeri* I, 27—29, ebenso, nur fehlt die Vase.

b) Stehende Frau und stehende Dienerin.

- *Passeri* I, 84; Frau steht nach links. Eine Dienerin bringt von links **Kästchen** und **Ball** (?). Die Frau öffnet den **Deckel** des **Kästchens**.

— *Coll. d'antiqu. gr. et rom. prov. de Naples. Vente du 18 au 20 mars 1901, Paris; Nr. 62.* Frau steht frei mit **Fächer** in der erhobenen Rechten nach links. Vor ihr setzt die Dienerin einen **Sessel** hin. Im Raum über ihr ein **Ball**.

9. *Stehender Mann.*

a) Knabe.

- *Creuzer, Abb. zur Symbol. und Mythol., Taf. XI.* Ein **Knabe** läuft nach links (hier Taf. IIIe). Ueber der linken **Hand** ein fliegender **Vogel**, in der gesenkten rechten eine **Situla**. **Gewand** über dem linken **Arm**.

b) Jüngling mit Blume.

- *Wien, Mus. f. Kunst u. Industrie (Masner) Taf. IX, 474.* Jüngling in kurzem **Gewand** schreitet nach links mit **Kranz** und **Blüte** in den **Händen**.

c) Jüngling mit Leier.

- *Katalog Leesen, (Lempertz 1897), Taf. III, 35.* Jüngling in langem **Gewand** schreitet mit der **Leier** nach rechts.

d) Jüngling mit **Hund**.

- *Inghirami* I, 12; *Millin-Millingen* II, 32; *Creuzer, Abb. z. Symbol., Taf. XIV, Collignon, Statues funéraires 128, fig. 67.* Jüng-

ling mit Stab in der Rechten nach rechts. Vor ihm sitzt ein Hund, der den Kopf zu ihm empor dreht. Im Raum Binde (hier Taf. XI b.)

e) Jüngling mit Waffen.

— Gargiulo, I vasi fitt. italo-greci, Tav. VIII. Jüngling steht in Vorderansicht mit aufgestütztem Speer. Neben ihm hoher Zweig, im Raum Binde.

— Millingen I, 19. Jüngling steht nach links mit Mantel über den Schultern; in der Rechten hält er den Pilos. Neben ihm Zweig und Schale (?); im Raum oben Schild und zwei Beinschienen.

— Millin II, 38; Passeri II, 197; Jüngling in Vorderansicht (hier Taf. VIII b) stützt mit der Rechten den Schild, mit der Linken den Speer auf. Im Raum zwei Binden.

f) Jüngling mit Vogel. — Ausonia IV, S. 141. In einem Heroon auf dreistufiger Basis ein nach rechts stehender Jüngling, welcher in der erhobenen Linken einen Vogel (Tauben?) hält.

10. *Stehender Mann und eine Nebenfigur.*

a) «Aeneas und Anchises» sind bei den Statuen besprochen worden.

b) Alvarez-Ossorio, Vasos Griegos en el Museo Arqueologico Nacional; Madrid 1910, Nr. 11223 (Abb.). In ionischem Naiskos ein Mann mit nacktem Oberkörper nach links stehend, in der Hand einen Stab. Vor ihm ein nackter Knabe mit einer Kithara, nach welcher der Mann greift. Zwischen ihnen ein kleiner Kantharos; an beiden Seiten auf der überspringenden Basis große Kratere.

11. *Krieger mit Pferden.*

a) Nackter, nur mit dem Speer bewaffneter Jüngling führt sein Pferd nach links.

— Inghirami, Vasi fitt. IV, 389 ohne Beiwerk.

— Furtwängler-Reichhold II, S. 162, Abb. 54.

— Gerhard, Apul. Vasenb. D 9, dsgl.

— American Journal of Arch., 1908. S. 409, Abb. 2. Dsgl. Auf der Vorderseite der Vase der Tod des Thersites.

— Bologna, Museo civico, Abb. 78, Nr. 563 A. Dsgl.

b) Der Jüngling trägt Pilos, Speer und Kantharos.

— Bull. arch. Nap. I, 9, 1843, Tav. III, 4. Im Raum oben Schild (Petasos?) und Schwert.

- c) Der Jüngling ist mit einem kurzen Gewand bekleidet und hebt den Helm in der Linken.
— Passeri II, 190. Merkwürdig die jedenfalls verzeichneten oder übermalten Kapitelle.
- d) Das Pferd wird nach rechts geführt.
— David, *Antiquités Étrusqu.*, I, Tav. 32, 33; Inghirami I, 20, vgl. Hamilton Collection I, 55, wo dasselbe nach links, ebenso Moses, a Coll. of antique vases, pl. 69; J. H. Wolff, *Handbuch d. höh. Kunstindustrie II*, Taf. V A; Lützow, *Zur Gesch. d. Ornamente*, Taf. III, 2. (*Brit. Mus. IV*, F 284). Im Raum ein Panzer.
- e) Der Ritter lehnt sich an das Pferd.
— Collignon, *Statues funéraires*, S. 146, Fig. 79. Im Raum Beinschiene und Pilos.
12. *Verschiedene Figuren.*
- *Élite céram.*, pl. LXVII ist trotz des heroonförmigen Baues gewiß, wie auch auf der griechischen Vase Athen. Mitt. XXXVI, 1911, S. 127, wegen der dargestellten Athena (dort Herakles) an ein kleines Heiligtum zu denken.
- *Brit. Mus. IV*, F 286 «Leda mit dem Schwan». Ob Leda gemeint ist oder ob sie einer Uebermalung zuzuschreiben ist, weiß ich nicht. Das Schema ist das der einen Vogel auf dem Schoß haltenden Frau, bei der jedoch die Nacktheit undenkbar ist.
- Passeri III, 270, 271. Kampfgruppe. Von links stürmt ein gewaffneter Krieger (Amazone?) neben ihrem Pferd gegen einen vom Rücken gesehenen verwundeten Krieger vor. Trotz manchen Uebermalungen (Vanacore, a. a. O., S. 7¹) muß mit der Richtigkeit des Motives an sich gerechnet werden.
- Passeri II, 189; sitzende Athena. Wenn nicht aus einem mit der Lanze sitzenden Jüngling übermalt, zu beurteilen, wie die anfangs erwähnte Athena.
- Gerhard, *Apul. Vasenb.* E 3, 4 (vgl. Bologna, Cat. S. 80, 81, Pellegrini). Es dürfte sich bei diesen zwischen ionischen Säulen sitzenden Gestalten um eine Abkürzung der üblichen Darstellungen handeln: Jüngling mit Speer, Mädchen mit Zweig und Taube.

13. *Weibliche Köpfe.*

In Abbildungen nicht veröffentlicht:

Bologna, *Mus. civ.*, 532.

Weißer Kopf in Naiskos nach links.

Neapel, Mus. naz., S. A, 22.

Weißer Kopf en face mit viereckigem Spiegel am Griff; es findet hier keine Verehrung am Grabe statt, was jedoch nicht gegen die Auffassung als Grabmal spricht.

14. *Blüten und Ranken.*

Sehr häufig innerhalb schmaler Naiskoi auf den Rückseiten derjenigen Vasen, welche vorne figürliche Grabmäler zeigen. Oft jedoch auch als Hauptdarstellung.

Reiche Blüten:

- Genick-Furtwängler, XII.
- Gerhard, Apul. Vasenb., B 8, XII.
- Baumeister, Ant. Denkm., S. 2005, Abb. 2157.
- Passeri II, 143 = Annali, 1843, Tav. M 10.

Ranken:

- Millingen II, XLIX.
- Oggetti d'arte antica del Sgnr. Cosentini, Roma, 16, III — 3, IV, 1908, Nr. 450.
- Gerhard, Apul. Vasenb., XVI.
- Katalog Leesen (Lempertz 1907), Taf. 2, 32.

15. *Conische Gefäße.*

- Raoul-Rochette, Mon. inéd., Taf. XXX. Conisches Gefäß mit spitzem Deckel (hier Taf. VIIIc) — oder nur ein so gestalteter «Pfahl»? — mit Binde umwunden.
- de Ridder, Bibl. nat., pl. XXIX, 980. Gefäß derselben Form ohne Binde. Ein Mädchen setzt eine Hydria am Grabe nieder.
- Passeri III, 272. Entsprechendes Gefäß ohne Deckel. Der Leib mit horizontalen Streifen verziert; am unteren Teil geriefelt. Am Fuß der Basis steht eine Hydria.
- Gerhard, Trinkschalen und Gefäße II, XXV, XXVI. Mehr vasenförmig, auf Untersatz, mit Binden geschmückt.
- Neapel (hier Taf. XVI f.).

Sicher kein Gefäß, sondern mit den «Pinienzapfen» und Coni, von denen oben die Rede war, in Verbindung zu bringen.

16. *Vase und Waffen.* (Taf. XII.)

- Durchzeichnung des Instituts. Auf niedriger Basis, welche mit drei Kreisen (Löchern?) versehen ist, erhebt sich ein schmaler hoher, von rechts vorne gesehener Antennaikos. In ihm steht auf nied-

riger Platte eine mit Ranken geschmückte Hydria, über welcher ein runder Schild. Die Kassetten sind angegeben, den Giebel zieren die Akrotere. Neben dem Tempelchen stützt sich ein nackter Jüngling auf seinen Stab, indem er die rechte Hand leise vorstreckt. Ihm gegenüber trägt ein zweiter Jüngling eine Binde in der rechten, den Stab in der linken Hand. Neben dem ersten Jüngling ein lang bekleidetes Mädchen mit langer Binde. Zu oberst zwei sitzende Mädchen. Vor dem Naiskos ein Kästchen und eine umgestürzte Vase mit schwarzer weiblicher Figur. Dazu Röm. Mitt. XXVII 1912, S. 115.

- Neapel 1760, nicht abgebildet. Schöne Amphora, auf welcher links ein Mädchen auf einem Stuhl sitzt, während von rechts ein Jüngling mit Situla herbeieilt. Oben zwei Schalen.
- Bonn, Kunstmuseum; Watzinger, S. 24¹. Zu vgl. ist die große auf Postament stehende Vase unter Baldachin Jahrb. 1905, Taf. 7. Für Waffen besonders zu bemerken:
- Caputi, Ruvo 446. Schild und Pilos hängen nebeneinander in ionischem Heroon.
- Jatta, Ruvo. Antennaiskos: oben Schild, darunter Pilos (hier Taf. XIII c).
- Caputi, Ruvo 364: Rundschild auf vierbeinigem Sessel, unter welchem eine Beinschiene.

17. Wasserbecken.

- Neapel 2311 aus Canosa. Wasserbecken in Antennaiskos. Rings merkwürdig stilisierte Ornamente. Vgl. das Wasserbecken als Grabaufsatz und in Verbindung mit Figuren auf den Grabdarstellungen.

18. Kalathoi usw.

- Millin II, pl. XXIX. Zwei hohe Kalathoi, zwischen denen drei Alabastra und verschiedene Früchte. Dorische Säulen an den Seiten.
- Neapel 2380 aus Armentum. In sehr reich verziertem ionischen Naiskos ein hoher, reich dekoriertes Kalathos, in dem Spiegel und andere Geräte.
- Gerhard, Apul. Vasenbilder A 10. In einem stelenartigen Naiskos hängt eine Binde.
- Minervini, Monum. Barone Tav. XXII; Daremberg-Saglio s. v. Ceres, S. 1006, Fig. 1308. In ionischem Naiskos wachsen fünf Ähren, doch wohl eher als auf eleusinische Feiern auf den —

ihnen nahestehenden — Totenkult zu beziehen. Das Monument wird von Mädchen und Knaben geschmückt. Als Titelvignette auf S. IX abgebildet.

19. *Leerer Naiskos.*

- Raoul-Rochette, Monum. inéd. pl. XXXI; Millingen 16; Inghirami, Vasi fitt. II, 139.

Wurde oben bei den Statuen besprochen.

- Neapel 690 aus Armentum. Von rechts vorne gesehener ganz einfacher Antennaiskos; braun gemalt. Das Giebelfeld und die zwei oberen Drittel der Hinterwand, sowie das untere Drittel der linken Innenwand schwarz. Ueber dem unteren Drittel, das gewissermaßen als Sockel gedacht ist, läuft ein weißes Wellenband hin. Die Kassetten sind schwarz gemalt. Aus diesem völlig leeren Heroon wird klar, daß mancher der im Innern dargestellten Gegenstände in natura hineingesetzt wurde.
- Ausonia IV, S. 143.

Seltene Darstellung: das Grab, wie es scheint ohne figürliche Verzierungen, ist hinter einer Terrainlinie nur zur Hälfte sichtbar. Im Vordergrund ein Zusammensein der gewöhnlich das Grab schmückenden Personen.

Auf dem unteritalischen Krater, Sammlung Vogell, Taf. IV 6 ist ein Giebel gezeichnet, an dem Trauben und Rosetten hängen, dem jedoch der Unterbau völlig fehlt. Unter ihm ein nach links sitzendes Mädchen mit dem apulischen Sistrum, vor ihm auf seinen Stab gestützt ein Jüngling. Ob man annehmen muß, daß der Unterbau nur vom Maler fortgelassen wurde, ob wahrscheinlicher der Giebel als hängender Baldachin zu denken ist, ist mir fraglich.

20. *Halbfigur.*

- Holwerda, Attische Gräber, S. 56, Abb. 3.

In einem flachgedeckten dorischen Naiskos steht eine Frau, in der Linken Schale und Kanne haltend, die Rechte vor der Brust leicht erhoben. Sie ist nur bis wenig unterhalb der Kniee sichtbar, da die Basis, auf der die Säulen aufstehen, sie hier überschneidet.

Beginnen wir die Besprechung unserer Klasse von Grabdenkmälern mit dieser Figur. Im Verfolg seiner Arbeit, die dem Gedanken nachgeht, daß die dargestellten Personen nicht plastische oder malerische Werke, sondern lebende Grabbesucher seien, kommt Holwerda

auch hier zu demselben Resultat. Seine Erklärung ist wohl von keiner Seite gebilligt worden, und es erübrigt sich, darauf einzugehen. Ein anderer Weg aber bereichert unsere Kenntnis der unteritalischen Grabmäler nicht wenig, nämlich die Annahme, daß es sich um eine Halbfigur handelt¹⁵³. Die ursprünglich aus chthonischen Gedanken abzuleitende Sitte, den Verstorbenen Büsten oder Halbstatuen auf das Grab zu stellen, deren sich eine Anzahl erhalten hat, ist besonders in dorischen Gebieten gepflegt worden; um so eher werden wir für Tarent diese Erklärung geben können. Das einzige Bedenken ist, daß der Maler hier einen so großen Teil der Figur sichtbar werden läßt, denn selbst die Halbstatue aus Kyrene ist noch oberhalb der Beine abgeschnitten¹⁵⁴. Doch scheint mir dieses Bedenken gering zu wiegen gegenüber der Tatsache, daß sich solche Halbfiguren innerhalb von Heroa gefunden haben. «Il est très légitime de prendre comme type un monument découvert au XVIII^e siècle à Corfou, et qui a fait partie du Musée Nani à Venise. C'est un petit hérôon, large de 0,58 m et dont il reste seulement une haute base, avec les fragments des colonnes formant pilastre. Les colonnes étaient doriques, et supportaient un entablement orné de triglyphes avec un fronton. Comme on a retrouvé en même temps un torse de jeune homme, et que l'inscription du soubassement donne le nom du mort, Alexandros, il est permis de croire que cette image du défunt trouvait sa place dans la niche de l'hérôon.» Und so ist auch das Monument aus Epidamnos in Wien wiederhergestellt worden¹⁵⁵.

Also eine Halbstatue auf einem Unterbau unter dem von dorischen Halbsäulen getragenen Dach. Die peloponnesischen Einflüsse in Corfu sind zu bekannt, als daß an sie erinnert zu werden brauchte, — daß Tarent als dorische Kolonie den Brauch bewahrt hat, darf uns nicht wunder nehmen.

Auf manches, was Tarent — und mit ihm Apulien — sicherlich dem peloponnesischen Einfluß verdankt, ist später noch einzugehen; daß es sich dem Einwirken attischer Kunst nicht entzogen hat, wie ihm kein Land hat entgehen können, haben wir schon an vielen Beispielen gesehen und können wir an anderen noch instruktiveren verfolgen. Dazu führt uns schon die Betrachtung der auf den Grabmälern dargestellten Motive, die wir bereits Watzinger verdanken, doch sei auf einige ganz besonders bemerkenswerte Uebereinstimmungen nochmals ausdrücklich hingewiesen.

In den Statues funéraires hat Collignon auf S. 128 und 129 (hier Taf. XIa, b) ein eindrucksvolles Beispiel abgebildet: ein Jüngling steht

mit leicht gesenktem Haupt nach rechts. Zu der linken Hand blickt der vor ihm sitzende Hund empor. Fig. 68 bringt das gleiche Motiv auf einer Grabstele aus Thespieae im athenischen Museum, die, unter attischer Kunst entstanden, für Attika selbst beweiskräftig ist. Es ist unmöglich, daran zu zweifeln, daß beide Darstellungen auf dasselbe Original zurückgehen, so sehr stimmt Linie für Linie überein. Nur fügt der apulische Maler dem Haupt eine Binde und der Hand den Stab hinzu; doch was will das heißen, bei der Freiheit griechischer Kopien!

Ein anderes Monument haben wir bereits genannt: die attische Stele des Leydener Museums (Taf. XI c), deren Aehnlichkeit mit unserer Grabstatue (Taf. VII c) über das gewöhnliche Maß zufälliger Uebereinstimmungen weit hinausgeht. Aber auch diese Zufälligkeiten beweisen den gleichen Kunstcharakter. Wir dürfen den Vergleich, den wir zwischen der Florentiner und unserer unteritalischen Sitzfigur zogen, hier noch einmal wiederholen.

Zu der apulischen Statue Dubois-Maisonneuve, LXXX, haben wir bereits auf das attische Vorbild in Attika hingewiesen, welches dort zur Verzierung eines Grabaltars gedient hat¹⁵⁶. Ein Jüngling, nach rechts stehend mit in den Rücken gestemmter Hand ist bei Conze, CCVIII, abgebildet. Nach links steht er in fast völlig entsprechender Haltung bei Millingen I, XIX. Zu der sitzenden Frau, welche sich vor einem Handspiegel das Haar ordnet, Passeri I, XXVI stellen wir das Relieffragment Conze, Text III, S. 204, zu Dubois-Maisonneuve 28, wo eine Frau, an ihrem Gewand nestelnd, in den ihr vorgehaltenen Spiegel sieht, Conze I, XXV und noch mehr XXIX (hier Taf. IX c; X c). Dem wunderschönen Londoner Grabmal, Brit. Mus. IV, pl. XI entspricht Conze I, XXXIV (hier Taf. IX a; X a, b)¹⁵⁷. So sah sich auch Watzinger gezwungen, wegen der «vollkommenen Uebereinstimmung» «eine Uebertragung attischer Vorlagen nach Unteritalien anzunehmen», zugleich aber bemerkte auch er bereits eine Weiterbildung im einzelnen.

Wir konnten eine ganze Reihe großer Aehnlichkeiten, ja Uebereinstimmungen, zwischen attischer und unteritalischer Grabkunst feststellen — das ermöglicht uns auch ein Urteil über die Glaubwürdigkeit der Maler —, so daß es sich erübrigt, den einzelnen apulischen Motiven jedesmal attisches Vergleichsmaterial an die Seite zu stellen, zumal da hierüber Watzingers Schrift genügend Auskunft gibt. Eine Betrachtung sei nur noch denjenigen Motiven gewidmet, die dort als nicht attisch ausgeschieden worden sind.

Mit Recht hat Watzinger darauf hingewiesen, daß die reiche Ausstattung mit «Beiwerk» in Athen sein Vorbild nicht finde. Man be-

schränkt sich dort im allgemeinen auf die Waffen, welche der Krieger oder sein Knappe tragen, für die Frauen auf den Kalathos, den Kasten und den Spiegel, der ziemlich häufig erscheint. Zu diesen üblichen Zutaten treten in Apulien vor allen Dingen der Fächer und der Schirm, das verweichlichtere Unteritalien charakterisierend, dagegen geht die Beschäftigung mit dem Lieblingstier, dem treuen Spitz, der m. W. nur einmal in Neapel vorkommt, dem Häschen, oder dem Vogel in verschiedenen Formen der abnehmenden Naivität entsprechend verloren. Mitgewirkt hat hier das fast vollständige Fehlen von Kindern auf den unteritalischen Grabdenkmälern.

Sonst aber befindet sich reiches Beiwerk auf diesen Darstellungen, über das eine kurze Uebersicht am Platze sein wird. Den Mann charakterisieren die Waffen, die er nicht nur selber trägt, sondern die auch an den Wänden dargestellt werden, namentlich hängen Schild, Rundhut, Pilos, Schwert, Beinschienen, Panzer, Wagenräder häufig an der Decke oder an der Hinterwand. Dem sitzenden Inhaber des Grabes, welcher eine Schale in der Hand hält, wird aus einer Kanne eingegossen, oder der Diener hält Kanne und Schale. Kränze sind oft vorkommendes Attribut (man vgl. das von Pfuhl Taf. V abgebildete ostgriechische Grabrelief). Die Abzeichen der Frauen wurden schon genannt: Kasten, Korb, Spiegel, Fächer, Schirm, Schale und Kanne, Alabastron, Bälle und Binden, und wie hinter einem Jüngling eine Leier an der Wand hängt, so ziert den dorischen Naiskos aus Saticula in Neapel 859 ein «apulisches Sistrum».

Dienen diese Gegenstände alle nur dem persönlichen Bedürfnis oder dem Luxus, so ist bei einigen wenigen Dingen ihre Beziehung zum Kult unabweisbar. Der Votivpinax, der auf der campanischen Hydria Patroni, S. 80, Fig. 47, siehe unsere Vignette auf S. 1 in den Naiskos gemalt wurde, daneben der Stierschädel, lassen auf kultliche Verehrung schließen, und der Krieger auf der von Weege publizierten ebenfalls campanischen Hydria (Jahrbuch 1909, S. 139, Fig. 15) steht neben einem Altar. Es ist m. E. gar nicht nötig, darum an der Bedeutung dieses Bildes als eines Grabreliefs zu zweifeln. Es stimmt vielmehr aufs beste zum Heroenkult Unteritaliens, von dem auch die Ausbildung der von Watzinger sogenannten «Heroenmotive» Zeugnis ablegt.

Die starke Verehrung des Heros in dorischen Ländern ist bekannt; sie tritt in Attika zurück, erscheint aber in der dorischen Kolonie Tarent, hier in attischen Kunstformen. Ich habe nur deswegen diese «Heroenmotive» den anderen eingegliedert, weil die Vorstellung vom

«Heros» jedenfalls in allen Darstellungen lebendig gewesen ist. Während die so gestaltete Ausbildung des Grab Schmuckes ihrem Grundgedanken nach dorisch ist, soll manches andere aus Ionien abzuleiten sein. Sollte es zu diesen Dingen wirklich keine Parallelen in Attika geben?

Zu der sich an eine große Vase lehnenen Frau (Taf. IX b) können wir aus Attika wenigstens das neben einer Grabvase stehende Mädchen bei Collignon, S. 190, Fig. 116 vergleichen, welches die enge Verbindung des Grabgefäßes mit der zu seiner Schmückung oder Verehrung herangetretenen Figur zeigt. Denn so wird man auch die Frau der Tarentiner Grabmäler ursprünglich zu erklären haben, so lehnen sich die Besucher außerhalb des Grabes an Pfeiler und Säulchen, so stützt auf manchen Vasenbildern sich die Frau innerhalb des Heroons auf einen Pfeiler. Dann aber vermischt sich die Vorstellung von Toten und Lebendigen, und wie die am Pfeiler lehrende Frau auf dem attischen Grabrelief CL jedenfalls die Tote ist, so haben wir sie auch in der an die Vase angelehnten Frau zu erkennen. Der Tote an seinem eigenen Grabmal ist den attischen Denkmälern ebensowenig wie den ostgriechischen Reliefs fremd¹⁵⁸. Ich glaube, daß das Fehlen genauer Vorbilder für diese Darstellung uns das Recht gibt, dieselbe auf süditalischen Vasen als eine reichere etwas spielerische in Unteritalien erfolgte Ausgestaltung des uns in nuce vorliegenden attischen Vorbildes vorzustellen.

Auch das Motiv der Frau, welche stehend mit der einen Hand den an das Haupt gelegten anderen Arm stützt, soll aus Ionien kommen. Für Männer hat das Motiv aber in Attika bereits bestanden, wie uns die Grabreliefs beweisen (Taf. CCV) und zwei attische Statuen dürften wir vor uns haben in den Frauengestalten, Fig. 90, 91 bei Collignon (vgl. das von ihm verglichene weitere Material), die der Mitte des 4. Jahrhunderts angehören, wie doch auch der Klagefrauensarkophag nur aus attischen Vorbildern verstanden werden kann.

Daß Praxiteles am Dipylon die Statue eines Kriegers neben seinem Roß schuf¹⁵⁹, ist jetzt kaum so unglaublich, wo wir über die Zeit des Friedhofes durch Brückner orientiert, andererseits gar nicht geneigt sind, mit der Datierung der unteritalischen Vasen so nahe an den Anfang des 4. Jahrhunderts heranzugehen. Praxiteles wird eine solche Aufgabe als berühmter Meister kaum mehr übernommen, eher sie als Schülerarbeit geliefert haben. Doch hat man sein Werk gewiß erst dann in Italien nachgeahmt, als er schon zu den großen Künstlern gehörte. Es hindert uns aber nichts, anzunehmen, daß Praxiteles seine

Gruppe im Kreise anderer das gleiche Motiv behandelnder Darstellungen schuf, an welche Erinnerungen auf attischen Marmorvasen nicht selten sind. So ist es sehr wohl denkbar, daß auch hierfür das Vorbild Attika verdankt wird, dessen Einfluß in den kleinasiatischen Terrakotten so unverkennbar wirksam ist.

Ein Hinausgehen über attische Kunst ist jedoch nicht zu bemerken. Ein wirkliches Weiterbilden der übernommenen Motive in innerlicher Art hat nicht stattgefunden. Es ist dieselbe Entwicklungslosigkeit, die Pfuhl (Athen. Mitt. XXVI, 1901, S. 258 ff.) an den alexandrinischen Grabreliefs festgestellt hat. Die Möglichkeit, durch Handreichung die Personen einander zu nähern, hat sich Unteritalien soweit wir wissen überhaupt ganz entgehen lassen. An eine wirkliche Gruppierung der Figuren ist kaum gedacht, wenn auch einmal der stehende Jüngling dem sitzenden Manne die Hand auf die Schulter legt. Das Nebeneinander von Herrin und Dienerin ist nur hier und da zu einer beide Personen verbindenden Aktion ausgestaltet worden. Neue Motive von Wichtigkeit hat Tarent nicht ausgebildet, die attischen nicht weitergeführt. Ja, es ist sehr bemerkenswert, daß, wie sich überhaupt in Tarent ein gewisses Festhalten am Altertümlichen in der Kunst nachweisen läßt, auch die Grabplastik den attischen Motiven des ausgehenden fünften und des beginnenden vierten Jahrhunderts folgt, obwohl die Hauptblüte dieser Art der Malerei erst in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts liegt. Der Anschluß an frühere «helladische» Kunst, der sich ja auch in der polykletischen Grabstatue ausspricht, braucht uns nicht dazu zu zwingen, mit den Vasen höher hinaufzugehen. Er erklärt sich zur Genüge aus dem eben erwähnten Konservativismus Tarents und vor allen Dingen seines apulischen Hinterlandes, das hier noch mehr in Betracht kommt. Nur reichere Zutaten hat Unteritalien seinen Kunstwerken gewährt, wie es dem luxuriösen Geschmack der Bevölkerung entsprach.

Die nicht figürlichen Darstellungen auf den Grabdenkmälern sind gegenüber Attika Unteritalien eigentümlich. Zwar sind auch dort die hier aufgestellten Gegenstände vertreten, aber nicht als Hauptobjekte innerhalb einer architektonisch reich ausgestatteten Nische.

Blüten und Ranken sind in Attika auf die Akrotere der Stelen beschränkt, während sie in Apulien nicht nur häufig als Beiwerk zu größeren figürlichen Darstellungen hinzugefügt werden, sondern sehr oft den alleinigen Schmuck der Bildfläche ausmachen. Wir haben diese Pflanzen bereits auf Grabaufsätzen kennen gelernt, wo man sie vielleicht als wirklich lebendige Gewächse sich zu denken hat, und wir

werden weiter unten einen Fall bemerken, in dem wir dasselbe anzunehmen haben. Auf den hohen monumentalen Podien aber innerhalb des Naiskos wird man eher an gemalte Grabbilder sich zu erinnern haben. Der Gedanke eine Blüte aufs Grab zu malen, kann ja entweder der Absicht entspringen, temporären Schmuck für immer festzuhalten — dann wären die gemalten Binden zu vergleichen —, oder der Vorstellung von den blumigen Wiesen der Unterwelt; ja eine in Unteritalien verbreitete Lehre kannte die «Ausdehnung der Metempsychose auch auf Pflanzen»¹⁶⁰, und bei Berücksichtigung der starken mystischen Gedanken der Magna Graecia ist ein Zusammenhang dieser Darstellung mit pythagoräischer Lehre keineswegs ohne weiteres von der Hand zu weisen.

Die conischen Gefäße sind von verschiedener Form, oft wirklichen Vasen ähnlich, oft jene als «Pinienzapfen» bezeichnete Gestalt annehmend. Daß sie mit dem Kult gerade in hellenistischer Zeit aufs engste verknüpft wurden, zeigt eine ganze Reihe pompejanischer Wandgemälde und anderer Dokumente aus jener Zeit¹⁶¹. Ueber ihren eigentlichen Ursprung haben wir schon oben gehandelt. Vielfacher Art ist ihre Gestalt in späterer Kunst, deutlich erkennbar ihre Eigenschaft als Kultobjekt, namentlich wohl in Verbindung mit dionysischen Feiern. Eine eigene Untersuchung würde reichliche Früchte tragen.

Als Symbol des Mannes gelten die Waffen, als dasjenige der Frau der Arbeitskorb. So hängt und stellt man den kriegerischen Schmuck dem Manne ins Grab hinein oder bringt ihn draußen innerhalb des leeren Grabmals an, ersetzt dann auch ihn im Laufe der Zeit durch Malerei oder Skulpturen. Dazu tritt häufig die Vase. So steht unter dem Schild auf der Zeichnung des Instituts eine prächtige Hydria. Aber wie solche Gedanken sich im 4. Jahrhundert kaum mehr rein ausgeprägt erhalten haben, so ist gewiß die Absicht, die man in Athen mit der Aufstellung der Lutrophoros verband, auch hier noch wirksam geblieben.

Auf kultliche Reinigung muß auch das schon oben besprochene Wasserbecken zurückgehen. Daß es auch im gewöhnlichen Leben als Waschgefäß diente, macht die Vermutung sicher, denn in diesem alltäglichen Sinne kann die gewichtige Darstellung innerhalb des Heroons unmöglich gemeint sein.

Wie die Waffen hat man auch den Kalathos, den man ursprünglich im Original darbrachte, bald durch Malerei und Skulptur ersetzt — so haben wir uns seine Abbildung auf unseren Vasen zu erklären, wenn auch andererseits die am Schluß angeführten ganz leeren

Heroa auf die Sitte hinweisen, auch — jedenfalls wenig wertvolle — Originale hineinzustellen. So finden wir einmal wahrscheinlich Eier auf die Basis innerhalb des Tempelchens gelegt.

Einige Worte sind noch über die fünf Aehren in dem einen Naiskos (S. IX) zu sagen. Es ist — soweit dies dem Maler möglich war — deutlich gemacht, daß sie vor dem Hintergrunde stehen. Dann können es nur wirkliche Kornähren sein. Wie die oben besprochenen Blüten mag man auch sie mit chthonischen Gedanken ungezwungen in Verbindung bringen und an den athenischen Brauch erinnern, Samen auf Gräber zu streuen¹⁶². Dietrichs Erklärung dieser Sitte und unser Vasenbild scheinen einander auf des beste zu stützen. Da eine Schmückung dieses Kultbaues in der gewöhnlichen Art vorgenommen wird, muß man an ein Grab denken. Die Streifendekoration der Vase kehrt wieder auf der Londoner Vase F 331, Annali 1840, Tav. N, auf welcher die auf einem Kapitell stehende Hydria am besten ebenfalls als Grabmal erklärt werden kann. Eine prinzipielle Scheidung der unteritalischen Landschaften können wir bei der Denkmalsform des Naiskos nicht durchführen, doch kann man im einzelnen meistens mit einiger Sicherheit trennen. Der gewöhnliche Typus des Grabmales ist der apulische. In Lukanien erscheint der Naiskos entweder flüchtiger gezeichnet, oft mit kleinen Mißverständnissen, hier und da auch mit offenkundigen Fehlern, oder auffällig durch besonders reiche Ornamentik am Gebäude selbst und an den in diesem dargestellten Gegenständen. Campanien hält sich in den meisten Darstellungen ebenfalls an Apulien, doch zeigen sich Besonderheiten teils in der Architektur, die aber Grundsätzliches nicht verschiebt, teils in den abgebildeten Motiven, die verbieten, an eine Grabszene zu denken, hier also unberücksichtigt bleiben dürfen. Jedenfalls ist deutlich, daß für ganz Unteritalien Apulien maßgebend gewesen ist.

Konnten wir die künstlerischen Motive auf Attika zurückführen, so tritt uns hierfür eine Schwierigkeit entgegen bei der Betrachtung der das Relief umgebenden Architektur, die, weit reicher als die architektonische Ausgestaltung attischer Grabdenkmäler, das Grabrelief in ein Tempelchen meistens ionischer Architektur setzt.

Allerdings haben wir auch in Attika Grabnaiskoi, deren Seitenwände von dorischen Pilastern abgeschlossen werden¹⁶³. Diese Form zeigen Denkmäler einfacher Art in Apulien, während die nicht architektonisch ausgestaltete Figurenstele vollständig fehlt. Doch beginnen wir den Aufbau des Grabmales mit der Basis.

Diese nimmt verschiedene Formen an oder fällt ganz fort. In

manchen Fällen besteht sie aus einer einfachen Plinthe. Zwei oder drei übereinandergelegte Stufen ergeben die Stufenbasis, bei welcher der oberste Absatz in der Regel bedeutend höher ist, als die beiden anderen. Das ist derselbe Unterbau, den wir bei Besprechung der Pfeiler und Säulen kennen gelernt haben, mit denen er eng zusammenhängt.

Eine andere Form, welche ebenfalls, allerdings nur in seltenen Fällen, als Pfeilerbasis diente, ist der Altar mit Stand- und Deckplatte, dazwischen der mehr oder minder stark eingezogene Hauptblock des Altars. Deckleiste und Plinthe können mit Schmuck verziert oder profiliert werden. Eine Abart ist die, allerdings auf den Vasenbildern schwer zu erkennende, profilierte Basis. Am gewöhnlichsten ist das hohe Podium mit geschwungenen Seitenwänden und Verzierungen der Vorderfläche, sei es mit Relief, sei es mit gemalten Ornamenten. Auch Metopen-Triglypheneinteilung kommt in manchen Fällen vor.

Die hohe Basis hat Watzinger von den bekannten kleinasiatischen Bauten ableiten wollen, und es ist sicher, daß sie hier eine herrschende Rolle gespielt hat; aber seit wir durch Brückners Untersuchungen wissen, wie hoch am Eridanos die Grabmäler aufgestellt waren, können wir mit den Motiven der Darstellung auch die Basis von Attika herleiten, ohne wenigstens direkten Einfluß von Kleinasien her annehmen zu müssen.

Durch Mäanderverzierung der Basis schließt sich eine Gruppe sehr guter Hydrien zusammen, welche die erste Entwicklung der Naiskosvase und damit ihre Blütezeit repräsentieren: London, Brit. Mus. F 352, pl. XI — Patroni, *Ceramica*, S. 143 — Cambridge, Fitzwilliam Museum, pl. XXXIX — Coll. d'ant. gr. et rom. prov. de Naples, Vente du 18 au 20 mars 1901, pl. IV, 61 — Catal. Cosentini 1908, Tav. 1, 450. — Dazu stelle ich: Neapel 2195 mit der Inschrift ΚΑΛΛΙ//ΟΑΡΙΣΣΑ und London, F 351.

Diese Hydrien haben die Form gemeinsam — schlanker und schlechter ist nur die Hydria Cosentini mit der einfachen Zeichnung einer Blume — und die sonst nicht eben häufige Mäanderverzierung der Basis, welche allerdings auch wieder voneinander abweicht; es erscheint doppelter und einfacher Mäander, bei dem besten Stück mit eingestreuten Sternen. In die Mitte des 4. Jahrhunderts muß noch die schöne Londoner Hydria, pl. XI, gehören, von welcher die anderen zeitlich nicht zu weit entfernt sein können. Auf ihr ist außerhalb des Grabes ein Mädchen mit Spiegel dargestellt, das auf der anderen Londoner Vase im Gegensinne innerhalb der Architektur steht; sie

lehnt sich in beiden Fällen in gleicher Stellung auf einen mit kreuzweise geordneter Verzierung versehenen Pfeiler. Dieser kehrt dann bei Neapel 2195 wieder: eine Frau entnimmt in gleicher Haltung dem von der Dienerin angebotenen Kästchen ein Geschmeide. Charakteristisch ist für diese Hydrien die Zusammenstellung von zwei Frauen, von Herrin und Dienerin; nur auf der Vase Cosentini ist, wie erwähnt, eine Pflanze, auf der Cambridger Hydria ein junges Mädchen an einem Wasserbecken dargestellt.

Zweifellos ist es, daß derselben Fabrik nun auch die bei Tischbein V (Reinach, Rép. vases peints II, S. 361, pl. 105) abgebildete Vase angehört (Taf. Vb). Der Maler hat auch hier vermieden, die Köpfe nach der gewöhnlichen Weise im Profil zu zeichnen, außerdem entspricht der Palmettenschmuck und die innere Ausstattung des Heroons, die Form und der Schmuck der Säulen einander auf das genaueste, ebenso die reiche, ungewohnte Verzierung des Giebels. Die Tischbeinsche Vase schmückt das Geison mit einem Eierstab, auf dem Neapler Stück ist die Standplatte mit Zickzackband und vertikalen Strichen, das Giebelfeld mit einem Medusenkopf und weißen Punkten verziert. Zur gleichen Fabrik gehört ferner die Thymiaterionvase Patroni, S. 142, Fig. 97. Ihre Zeichnung mutet wie das Gegenstück zu Fig. 99 an. Ein Unterschied besteht darin, daß die Kassettendecke nicht von der Mitte, sondern von rechts gesehen, daher die Perspektive verschoben ist.

Wenn wir mit Recht London F. 351 herangezogen haben, so können wir an Patroni, Fig. 98, nicht vorüber gehen, denn das Motiv ist ganz das gleiche. Auch läßt sich die Vase nicht von Figur 97 trennen. Andererseits führt uns das Nebeneinander der Fig. 61 und 62 des Vente-Kataloges 1901 (s. o.) darauf, zu Fig. 61, Nr. 62 hinzuzufügen, eine Pelike, auf welcher ein Mädchen der mit dem Fächer vor ihr stehenden Herrin diensteifrig einen Sessel herbeiträgt. An den Verschiedenheiten der Ornamentik brauchen wir uns nicht zu stoßen, denn für Pelike, Hydria, Lutrophoros hatte man seit langem feststehende Schemata der ornamentalen Dekoration. Nur das Hauptbild ist der Veränderung unterworfen.

Mit einiger Sicherheit darf man dieser Fabrik noch folgende Vasen zuweisen:

- Dubois-Maisonneuve, pl. XXVII = Passeri I, XXV: Frau und Dienerin mit Spiegel. Der Zahnschnitt und die Zeichnung der Kassetten entspricht der Londoner Hydria und Neapel 2195. Die Darstellung reiht sich aufs beste den übrigen Toiletten-szenen an.

- Gerhard, *Apul. Vasenb.* XVI, *Lutrophoros*, ist untrennbar von der *Hydria*, Fig. 99 bei *Patroni*. Die Stellung der sitzenden Frauen mit Kasten und mit Schirm ist dieselbe. Zwar ist die Haltung der Dienerin verändert, doch hält sie sich ganz im Rahmen der sonstigen Darstellungen. Die Frau sitzt auf einem ionischen Kapitell. Die Säulen sind kanneliert. Gebälk und Innenzeichnung des *Naiskos* stimmen ganz überein.
- Ob wir *Passeri I*, LXXVI und LXXXIV hierher rechnen dürfen, kann auf Grund der unbrauchbaren Abbildungen nicht entschieden werden.
- Aus denselben Gründen ist ein Urteil über *Gargiulo*, Tav. VIII (*Lutrophoros*) nicht möglich.
- *Gebhard*, *Braunschweiger Antiken*, Taf. I, kann nicht mit Sicherheit hier angereiht werden. Die Form — *Schwanenhenkelamphora* — macht es nicht wahrscheinlich.

Leider läßt sich bei diesen Erzeugnissen der apulischen Vasenmalerei mit stilistischen Kriterien, namentlich wenn sie auf Grund der fast stets ungenügenden Abbildungen erfolgen sollen, nur wenig arbeiten. Ragt auch die *Hydria* des *British Museum*, zu der im Katalog das schöne Grabrelief im *Journal H. St.* XIV, pl. XI herangezogen wird, durch die Güte der Arbeit aus der gewöhnlichen Masse hervor, so gehen doch die übrigen hier zusammengestellten und mit Wahrscheinlichkeit derselben Fabrik zuzuschreibenden Vasen schon zum Teil mit den weniger guten Erzeugnissen dieser Industrie zusammen. So läßt sich die in den «*Apulischen Vasenbildern*» Taf. XVI abgebildete Vase der Architektur nach ganz unmöglich trennen von dem Palast des *Kreon* auf der *Medeavase*, Fw.-R. 90, die, wie wir sahen, durch die Schlacht von *Issos* datiert ist, also kaum vor 320 angesetzt werden kann. Andererseits zeigt dieselbe *Medeavase* auf der Rückseite ein Grabrelief (*Text II*, S. 162), auf dem der mit seinem Pferd dargestellte Jüngling sich von den um sein Grabmal versammelten Personen durch nichts unterscheidet, und diese erinnern ihrerseits schon wieder an die schlechten Erzeugnisse des beginnenden dritten Jahrhunderts.

So gehört auch die *Niobidenamphora*, deren Grabmal wir oben besprochen haben, zusammen mit einer der drei *Issusvasen*, nämlich *Heydemann 3256*. Die Flügelfrauen, welche wohl in Hochrelief oder in Relief nachahmender Malerei gedacht, die Basis des Grabmales schmücken, umziehen im Fries den Bauch der *Neapler Issusvase*. Wir müssen also die Jahre 330—310 als Hauptzeit der Grabkultvasen annehmen — manche mögen bis in das Jahr 350 hinaufreichen, die

schlechten, wie wir sahen, etwa bis 280—270 gemalt worden sein; jedenfalls hat unsere Betrachtung gelehrt, daß wir die ganze Vasengattung nicht zu weit auseinanderreißen dürfen. Allerdings besitzen wir ja die genau datierten Hadravasen, deren oft unmerkliche Unterschiede sich nachweisbar auf mindestens 40 Jahre, wahrscheinlich noch auf eine sehr viel längere Periode, verteilen¹⁶⁴.

Nach dieser Abschweifung, die uns von selbst zum Schmuck des Podiums geführt hat, kommen wir wieder auf den architektonischen Aufbau unserer Monumente zurück.

Als Schmuck des Podiums erscheinen Ornamente, die auch sonst auf den Vasen zu den gewöhnlichsten gehören: einfacher, doppelter, perspektivischer Mäander; laufender Hund; Ranken verhältnismäßig einfacher Art; Zinnenmuster; Palmetten; Flügelfrauen.

Alle diese Ornamente sind an der von ihnen eingenommenen Stelle keine Erfindung des Vasenmalers. Er entnahm sie ja auch für seine Vasen der großen Kunst, und er wird — wie er die Figuren sorgfältig kopierte, wofür wir Beweise haben beibringen können — auch die Ornamente naturgetreu wiedergegeben haben. Gemalt ist diese schwarze und weißlichgelbe Dekoration auf rotbraunen Grund, wie sie uns der Stucküberzug des Tarentiner Pilasters und das Giebelfeld im gleichen Museum kennen gelehrt haben.

Hier und da nimmt die Basis eine vollständig altarförmige Gestalt an, so besonders auf der schon erwähnten Caputischen Vase. Bei der starken Heroenverehrung mag auch der Gedanke an den Altar lebendig gewesen sein, dem ähnlich das Grabdenkmal errichtet wurde. Dafür, daß auch ein Altar, namentlich wenn er dem ursprünglichen Zwecke nicht mehr diene, mit einem anderen Aufsätze versehen werden konnte, haben wir manche Beispiele¹⁶⁵. Jedenfalls ist der Grundgedanke des Altars, wie wir es in anderen Fällen schon oben feststellen konnten, auch hier wenigstens in der Form erhalten geblieben.

Vom Altar her kennen wir auch eine Art der Dekoration, welche von der Großarchitektur auf die Basis übertragen worden ist: den Schmuck mit Metopen und Triglyphen, den die Vasenbilder einige Male darstellen. Hier handelt es sich also um Reliefverzierung der Basis, die wir für den großen Sockel einer Grabvase schon in Attika finden¹⁶⁶ und in Gestalt von Flügelfrauen auf der Basis des Niobidengrabmales erkannten. Die Einteilung durch Metopen und Triglyphen gab schon das breite Podium, auf dem die Caputische Jünglingstatue vor der Säule stand, und der dort zum Vergleich herangezogene Tonkandelaber des Bareser Museums. Für den Altar in Unteritalien hat

Watzinger^{166a} den gleichen Schmuck nachgewiesen, an Originalmonumenten erblicken wir ihn auf den Capuaner Altären, die H. Koch in den Röm. Mitt. 1907, S. 397 veröffentlichte.

So ist es leicht erklärlich, daß dieselbe Einteilung zunächst auf die altarförmigen Basen übergang und dann ein allgemeiner Schmuck des Podiums wurde. In der außerordentlichen Breite entspricht der Unterbau, auf welchem das nur mit einer Ranke geschmückte Monument bei Millingen II, XLIX steht, dem Podium des Caputischen Grabmales, und auch hier sind die Metopen ohne bildliche Verzierung geblieben. Schmucklos ist die schmalere Basis Heydemann 2208, auf welcher achtmal Metopen mit Triglyphen wechseln. Die letzteren sind auf den braunen Grund mit weißer Farbe aufgemalt. Etwas reicher profiliert ist die ähnliche Basis London, F 283. In dem Naiskos lehnt sich ein Jüngling an das bekannte Wasserbecken, während an der Rück- und rechten Seitenwand Schalen befestigt sind. In einigen Fällen finden die Metopen auch dekorativen Schmuck. Das schöne Grabmal, wohl das eines Dichters, welches bei Genick-Furtwängler Taf. VI abgebildet ist, bringt «Phialai» in den Metopen an; ebenso der Krater 1985 in Neapel, auf welchem in einem giebellosen Grabmal ein weißer Jüngling sein braunes Pferd nach links führt. Während aber hier die eigentliche Basis weißen Mäander auf braunem Grund trägt, hat die Standplatte, welche zwischen den Säulen laufend, der Darstellung als Unterlage dient, den architektonischen Schmuck erhalten¹⁶⁷.

Das reichste, leider noch allein stehende, Beispiel dieser Gruppe ist die schöne Londoner aus Ruvo stammende Amphora, F 276 des Brit. Mus., welche in sechs Metopen Bilder von Wettkämpfern zeigt. Das ganze Stück ist ganz außerordentlich sorgfältig gemalt, auch die dargestellte Gruppe einzig: Ein Knäbchen mit Peitsche reitet nach rechts, vor ihm steht, das Pferd haltend, ein nackter Jüngling mit einem Stab, nur den Mantel um die Arme geschlagen. Unter dem Pferd ein Zweig. Etwas altarähnlicher ist die schon oben besprochene Basis des Pfeilers Inghirami II, CXXXVII, Millingen I, XIV, bei welcher der Pfeiler sicher auf dem Untersatz, nicht neben oder hinter ihm steht. So ist wie für Säule und Pfeiler auch für den Naiskos die mit Metopen geschmückte Basis nachweisbar, deren Herübernahme vom Altar — wie wir der Gleichsetzung von Altar und Basis häufig begegneten — sehr wahrscheinlich ist.

Auf der Basis baut sich der Naiskos auf.

Er hat, wie die reicher ausgestalteten attischen Exemplare Nischen-

form und wegen der deutlich erkennbaren beträchtlichen Tiefe darf man vielleicht für die Mehrzahl der Darstellungen Hochreliefs als Vorbilder vermuten. In der einfachsten Form besteht diese Nische aus drei Wänden. Der Hintergrund ist schwarz, die Frontfläche ausnahmslos weiß, hier und da sind die Außenseiten noch mit leichten florealen Mustern, seltener die Seitenwände mit horizontalen Strichen, welche im Sinne der hellenistischen Wandmalerei Quadern nachahmen sollen, verziert. Ist das Heroon von vorne gesehen, so sind die Innenflächen der Seitenwände, meistens in annähernd richtiger Perspektive, fast ausnahmslos in brauner Farbe angegeben. Als Abschluß nach oben dient entweder ein einfacher brauner Querbalken oder häufiger eine Kassettendecke, bei der die Vertiefungen schwarz und oft mit weißen Lichtern, die Zwischenlagen braun gegeben sind.

Wenden wir uns der Bedeutung dieser Farbgebung zu, so werden wir zunächst durch Vergleich mit den wenigen erhaltenen Monumenten darauf geführt, bemalten Stucküberzug anzunehmen. Auf diese Weise erklärt sich das Weiß jedenfalls. Das Schwarz des Hintergrundes jedoch darf man gewiß nur aus der Bequemlichkeit des Malers herleiten, hier den gegebenen Grund der Vase zu verwenden. Die braunen Seitenflächen können dem Bedürfnis entsprungen sein, die perspektivisch zurückgehenden Wände der Sicherheit halber schon durch die Farbe von der weißen Front zu unterscheiden. Entstammen sie dem Original, so kann man in ihnen nur bemalten Stucküberzug erkennen, nicht, wie man gewollt hat, das zu Tage tretende Originalmaterial¹⁶⁸; es ist selbstverständlich, daß der Hintergrund dunkler sein mußte, als die davorstehenden Figuren. Mit diesen Figuren teilt das Heroon die Färbung. Da drängt sich die Frage auf: aus welchem Material haben wir uns die Denkmäler vorzustellen?

Die erhaltenen Originale antworten: aus Kalkstein und Ton. Aber ist es möglich, daß die Ueberreste so spurlos verschwinden konnten? Der oben herangezogene Bericht der Gaz. archéol. gab uns Kunde, wie man mit den aufgedeckten Monumenten in Tarent verfuhr. Seitdem haben sich derartige Nekropolen nicht wiedergefunden, doch kennen wir außer dem Material des Tarentiner Museums und dem Naiskos in Potenza entsprechende Giebel aus Teano und ähnliche in Gela gefundene Monumente aus Stein und Ton im Museum von Syrakus. Gegeben hat es also solche Grabmäler. Man hat vermutet, daß man sie aus vergänglichem Material, aus Holz oder Ziegeln errichtet habe. Dem scheint mir der so ungemein ausgeprägte Heroenkult zu widersprechen. Man hatte außerdem einen allerdings leicht

verwitternden Stein im eigenen Lande und brauchte nicht zu schlechtem Surrogat zu greifen, mit dem so wenig gut für den Verstorbenen gesorgt war.

Fragen wir, wohin Syrakus gekommen ist, dessen in den Fels geschnittene Gräber ehemals wohl ein ähnlicher Anblick geboten haben werden wie diejenigen der apulischen Vasenbilder: die ganze Stadtfläche, alles was über das Niveau aufragte, ist wie rasiert. Wie in Syrakus haben auch in Tarent Zeit und Menschen an der Zerstörung gemeinsam gearbeitet. Nicht überall deckt weicher Humus einen Dipylonfriedhof!

Die Vorderwände der Seiten werden hier und da nach attischem Vorbild^{168a} durch leichte Profilierung der oberen Abschlüsse antenähnlich ausgestaltet. Ein publiziertes Beispiel kenne ich nicht. So muß ich auf eine Caputische Vase mit einfacher Pflanze und auf die Lutrophoros 2887 aus Ruvo in Neapel verweisen. Kanneliert, ohne jeden Abschluß nach oben, sind die Anten des hier (Taf. XVI d) abgebildeten Naiskos (Patroni, Museo Campano, Tav. VIII) in Capua. Gewöhnliche Antennaiskoi sind außerordentlich häufig. Ich nenne von besseren Publikationen: Annali 1843, M. 10; ebdt. 1871, N. O. mit merkwürdigen Verzierungen; Genick-Furtwängler, Taf. VII; Gerhard, Apul. Vasenb. XII; Raoul-Rochette, Monum. inéd. Taf. XXX, XXXI; Gerhard, Trinkschalen u. Gefäße II, XXV, XXVI; außerdem unsere Abbildungen.

Seltener sind dorische Säulen. Watzinger meinte, von Säulen sprechen zu können, die frei vor den Anten aufgestellt waren, und führte zum Beweise dessen die um sie geschlungenen Binden an¹⁶⁹. Dagegen aber spricht mit aller Entschiedenheit jede genau ausgeführte perspektivische Zeichnung des übereck gesehenen Gebäudes, bei welcher der organische Zusammenhang der Halbsäule mit der Seitenwand deutlich genug wird. Die Binden sind nur gemalt zu denken, sie sollen den Eindruck hervorrufen, als sei tatsächlich eine freie Säule vorhanden. So kann man auch bemerken, daß Bänder, an welchen gemalte und skulptierte Gegenstände innerhalb des Naiskos hängend dargestellt sind, durch die Kassetten hindurch laufen, als hingen diese Gegenstände an den Dachsparren¹⁷⁰. Da es doch völlig ausgeschlossen ist, daß offenes Sparrenwerk tatsächlich vorhanden war, haben wir auch hier nur den Versuch eine Illusion zu erwecken vor uns. Manchesmal ist auch etwas wie ein Nagel angegeben¹⁷¹. Dorische Halbsäulen gibt uns auch der Naiskos aus Metapont im Museo provinciale von Potenza, den wir oben besprochen haben (Taf. I).

Die dorische Architektur ist hier ebenso wie bei den alleinstehenden Säulen sehr in der Minderzahl gegenüber dem ionischen Stil, und abgebildet ist ein Naiskos mit eigentlichen dorischen Halbsäulen m. W. überhaupt nicht (vielleicht Millin. II, XXIX). Nur eine «Art Verdoppelung des dorischen Kapitells», die «aus zwei übereinandergesetzten Wülsten mit Einziehung dazwischen besteht» (Watzinger, S. 9) ist aus Abbildungen bekannt, von denen ich nenne: *Élite céram.* III, pl. XLIII = Dubois-Maisonnette, pl. LXXXVI und Genick-Furtwängler, Taf. VI. Ein echt dorisches Kapitell dagegen ist mit einiger Sicherheit bei Millin, *peint. de vases* II, pl. XXIX zu erkennen. Dorische Pilaster hat der Naiskos auf einer Vase der Jattaschen Sammlung aufzuweisen, der zwar kein Grabmal darstellt, aber in denselben Formen wie dieses aufgebaut ist. Neapel 2106 zeigt im Hintergrund dieselben Pilaster, wie die oben erwähnten abgebildeten Stücke. Auch die Säulen der Front sind dorisch, doch ist das Kapitell auffallend rund, und da schon die männliche Brust der mit Kasten und Fächer dastehenden Frau, deren Oberkörper ganz nackt ist, Bedenken erregen muß, ist es möglich, daß auch die Kapitelle ursprünglich ionische Formen zeigten. Ebenso sind die ionischen Voluten nicht mehr zu erkennen auf der stark lädierten Bareser Vase 2134 in Neapel. Sicher dorisch sind aber die Kapitelle auf der Vase 859, einer aus Saticula stammenden campanischen Hydria. Sie zeigen unterhalb des Echinus noch ein kleines Zwischenglied, darüber den richtigen Abakus. Dieser fehlt bei den Säulen des giebellosen Naiskos 2887 aus Ruvo, in welchem ein Jüngling mit der Strigilis nach rechts sitzt.

Seltener noch als das dorische ist das korinthische Kapitell, doch kommt es schon auf der Medevase als Dreifußträger zweimal vor, und so wird auch manches «aeolische» Kapitell (Watzinger, S. 8) von seinem Schöpfer als korinthisch beabsichtigt gewesen sein. Die korinthischen Fragmente in Berlin (Watzinger, S. 11 f.), dazu einzelne Originale in Tarent, beweisen uns das Vorhandensein auch des korinthischen Kapitells. Möglicherweise können wir Architekturen dieses Stiles erkennen auf den Vasen *Élite céram.* I, pl. XXXV; Passeri I, XXXVIII f.; ebdt. II, CXC; ebdt. III, CCLXX f. Jedenfalls ist die Abweichung von der üblichen Darstellung des ionischen Kapitells erheblich, doch sind die Zeichnungen unzuverlässig. So ist mit der Verdoppelung des Kapitells bei Passeri II, CXC nicht viel anzufangen, es sei denn, was wenig glaublich ist, daß die übereinander hinauswachsenden Ranken des korinthischen Kapitells bei dem Maler — oder dem Zeichner der Reproduktion — diese Mißbildung auslösten. Ebenso-

wenig weiß ich, ob die Verdoppelung des ionischen Kapitells Wiener Vorlegeblätter 1889, XI, so ernst zu nehmen ist, wie Watzinger es tat (S. 9). Sie kommt übrigens auch auf einem sardinischen Grabstein des Museums von Cagliari vor, nur daß auf ihn die beiden Kapitelle noch durch ein Stück des Schaftes getrennt sind. Im übrigen geht die Form des Steines mit ungriechischen Dingen zusammen. Schlechte Abbildung bei Patroni, *Monum. antichi* XIV, Tav. XXV, 7.

Auf zwei Vasen wird die Stütze des Daches durch Figuren gebildet, doch kommt diese Art der reichen Ausstattung für Grabmäler nicht in Betracht. Das eine Mal sind Sphinxen verwendet worden, das andere Mal nackte Frauen, die auf Akanthosblattuntersätzen stehen, über deren Ursprung Homolle gehandelt hat¹⁷². Ihr Erscheinen kann uns, seit wir die delphische Akanthussäule und so manches andere ähnliche Stück kennen, nicht mehr direkt auf Kleinasien weisen. Die nackten Karyatiden verdanken übrigens wahrscheinlich nur einer Uebermalung der Vase ihr Dasein¹⁷³.

Das häufigste Bauglied ist die ionische Säule, die öfter ohne als mit Kannelüren auftritt. Dem größten Teil dieser Säulen fehlt die Basis, bei einigen Stücken scheint sie durch Querstriche am unteren Ende der Säule, die übrigens auch unter dem Kapitell wiederkehren, bezeichnet zu sein; so, um nur wenig zu nennen: Millingen I. XIX; Millin II, XXXVIII; Inghirami IV, CCCXCIII; Gerhard, *Apul. Vasenb.* XVI; Tischbein V, HH, 105. Deutlich gemacht ist eine ganz einfache eingliedrige Standplatte bei Genick-Furtwängler XII und *Annali* 1843, Tav. N (Passeri, *pict. etrusc.* III, CCLXXXIX). Etwas ausgebildeter, nach unten sich verbreiternde Gestalt gewinnt sie bei Inghirami, *Vasi fitt.* IV. CCCLXXXIX. Drei Stufen endlich dienen bei Passeri II, CLXXXII der Säule als Basis, welche ihr Gegenstück z. B. in den zwei Stufen des Säulchens in dem oft genannten Giebel aus Gela in Syrakus finden. Mit Akanthusblättern ist der Fuß der Säule, *Brit. Mus. Cat.* IV, pl. IV, umwachsen.

Seltener sind die Fälle, in denen den Säulen eine wirkliche ionische Basis gegeben wird. Am deutlichsten ist sie bei dem Tempelchen mit den fünf Aehren (Minervini, *Monum. Barone* Tav. XXII, hier Vignette S. IX), verdoppelt auf der fein ausgeführten Vase Inghirami, *Vasi fitt.* I, Tav. XXXII.

Recht deutlich ist der Torus angegeben auf dem oben abgebildeten capuanischen Grabmonument, bei welchem an der Bedeutung dieses architektonischen Gliedes nicht gezweifelt werden kann. Fast immer aber tritt es uns bis zur Entstellung entartet entgegen. Eine Abbildung

gibt nur die Vase der Bibliothèque nationale (de Ridder, Fig. 139 [978]), auf der die Verdickung am unteren Ende der Säule klar ist; aber 'schon hier steht diese nicht direkt auf dem Torus auf, sondern zwischen Basis und Torus schiebt sich noch ein Zwischenglied ein — der eigentliche Säulenfuß. Dasselbe ist der Fall auf der schlechten lukanischen Vase 1844 des Neapler Museums. Am undeutlichsten gibt dieses Motiv der lukianische Stammos 113 in Neapel, welcher oberhalb des Säulenfußes ein ovales Glied einschiebt, das nur eine Verkümmernng des ehemaligen Torus sein kann. Dasselbe Vasenbild verzichtet auch auf die Angabe der Basis des Monuments und läßt sich den Naiskos nur auf den zwei Säulen, deren Basen unverbunden sind, erheben.

Sehr gut dagegen ist eine zweimal auf einem aus Camarina in Syrakus befindlichen unteritalischen Krater vorkommende Säule; hier ruht der Torus regelrecht auf der ziemlich niedrigen Basis.

Dieses Glied aber wird auf einer campanischen Hydria des Museo Campano zu einer oben und unten abgeplatteten Kugel, zu der nur die von Puchstein abgebildeten assyrischen Säulenbasen verglichen werden können¹⁷⁴. Am ehesten möchte ich vermuten, daß es sich um das Ungeschick oder die Willkür des Malers handelt.

Einige Male umzieht den Fuß und den Hals der Säule ein Schmuckband. Das reichste Beispiel ist Élite céram. IV, pl. LXXXVIII. Auch bei de Ridder, a. a. O., Fig. 139, findet sich dieselbe Dekoration, welche unterhalb des Kapitells das Brunnenhaus bei Avellino, Bull. arch. Nap. I. XIII. 1843, Tav. 6, ebenfalls gibt. Auch sonst ist sie in der unteritalischen Malerei häufig: die Phlyakenvasen haben wir schon oben genannt. Einen einfachen Mäanderstreifen besitzen am oberen Ende die Säulen auf einer apulischen Amphora in Neapel. Das gewöhnliche ist aber ein Kranz von Palmetten, der einmal verkehrt angebracht ist auf der lukianischen Säule S. A. 663 in Neapel. Ein einfaches querliegendes Kreuz erscheint 2272 in Neapel aus Ruvo, dieses mehrmals miteinander verbunden ebendort aus Ruvo 2193, als Netzmuster. Das letztere kennen wir aus Abbildungen sonst nicht, außer Passeri II, CLXXXII, doch erscheint es noch Brit. Mus. IV, F 351, wo es mit der Verzierung des auf der Darstellung vorhandenen Pfeilers übereinstimmt.

Das ionische Kapitell hat auf unsern Vasen verschiedene Formen, von welchen eine mit in hohem Bogen laufendem Canalis und auffallend mächtigen Voluten die interessanteste ist. Die nächste Parallele zu dieser Ausgestaltung finde ich am Tempel von Phigalia, über den

Puchstein in seinem Winckelmannsprogramm «Das ionische Capitell» ausführlich behandelt hat (S. 30). Mit den Architekturformen des Iktinosbaues stimmt der Typus des ionisch-peloponnesischen Kapitells fast stets überein. Damit ist die nächste Analogie zu unsern Vasenbildern gegeben, und von besonderer Wichtigkeit erscheint mir Puchsteins Bemerkung, daß dieselbe Form des Kapitells in Pompeji häufig ist (S. 33), und zwar kehrt sie hier wieder am Zeustempel, an der Basilika und am Foro Triangolare, dessen Entstehung noch dem dritten Jahrhundert angehört, zeitlich also an einen Teil der Vasenbilder nahe genug heranrückt. In das zweite Jahrhundert gehört die Basilika, der Zeustempel in den Beginn der römischen Kolonie¹⁷⁵. Zwischen Pompeji und Phigalia stehen unsere Vasenbilder zeitlich und örtlich in der Mitte.

Watzinger hat sich bemüht, das Eindringen ionischer Bauformen in Unteritalien zu erklären. Ist denn diese Kunstströmung hier wirklich so schwer zu verstehen, nachdem schon das fünfte Jahrhundert in Griechenland ionische Bauwerke entstehen ließ, nachdem Lokri, nicht allzufern dem dorischen Tarent, seinen ionischen Tempel uns geschenkt hat¹⁷⁶, dem dann in neuerer Zeit die reichen ionischen Relieffunde gefolgt sind¹⁷⁷? Und zeigen nicht so manche Dinge auch schon früher ionische Motive¹⁷⁸?

Das ionische Kapitell von Capua¹⁷⁹ gehört in diesen Kreis, im Museum von Tarent werden mehrere ionische Kapitelle bewahrt, im Dom von Otranto befinden sich die schon oben erwähnten Kapitelle mit Palmettenstreifen, die gewiß noch griechisch sind¹⁸⁰. Ionisch sind die Kandelaber der Gnathiatechnik¹⁸¹, ionisch die Tempelchen auf den tarentinischen Dioskurenreliefs¹⁸², ionisch die Stützen der Phlyakenhöhle¹⁸³, ionisch in Einzelheiten manche Tonreliefs aus Tarent¹⁸⁴, ionisch unsere Säulchen auf den Vasen — ionisch, und das ist fast das wichtigste, schon die Architekturen auf den neuen Lokrireliefs, deren Gebäude auch im dorisch-ionischen Mischstil die größte Aehnlichkeit mit unseren Heroa haben¹⁸⁵.

Das ionische Element begegnet uns auch auf attischen Vasen dieser Zeit. Die Schale des Aison, früher als die Hauptmasse unserer Keramik, zeigt sie¹⁸⁶. Außerdem erwähne ich noch als spätere Beispiele ein interessantes aus Athen stammendes Fragment (Taf. XVII f) der Heidelberger Sammlung^{186a} und die von Frickenhaus abgebildete attische Heraklesvase, über die ich nach einem H. Bulle verdanken guten Abzug urteilen kann¹⁸⁷. Mir scheinen beide Säulen ionisch, die aufgemalten Voluten sind rechts nur verblichen. Links oben über der nebenstehenden Athena wohl eine dorische Säule. Im übrigen ent-

spricht das Heroon ganz den unteritalischen, namentlich den campanischen, doch ist es wenig sorgfältig gemalt. Die Ausfüllung des Giebelfeldes findet in Unteritalien keine Parallele.

Kam aber dennoch das Motiv aus Attika? Da gibt doch das unteritalische Kapitell sehr zu denken — und zu erwähnen ist, daß Frickenhaus seine Darstellung auf dorische Elemente aus dem Peloponnes zurückbezieht¹⁸⁸.

Die Führung des Canalis, der, in hohem Bogen laufend, den Abakus fast nur tangiert, findet sich vergleichbar eigentlich nur am Tempel von Phigalia, der von Iktinos gebaut sein soll¹⁸⁹. Es dünkt uns verständlich, daß diese dorische Abart des ionischen Kapitells gerade nach Unteritalien überführt wurde, denn zahlreich sind die dorischen Kolonien der Magna Graecia, und wenn auch in Sparta ionischer Einfluß rege war, so werden sich doch gerade hier dorische Kunstgedanken zäh gehalten haben.

Uebrigens vergrößert sich natürlich bei diesen dem Maler gewiß ganz nebensächlichen Dingen seine Ungenauigkeit. Immerhin dürften folgende Kapitelle als peloponnesisch-ionisch angeführt werden: Millingen I, 19, II, 32; Millin LI; Inghirami IV, CCCXCIII; Élite céram. IV, XVII, LXXXVIII; Museo Borbonico VII, XXIII; Creuzer, Abb. zur Symbolik, Taf. XI, XLIII. Ganz besonders zu nennen sind noch die Capuaner Säule auf der Rundbasis (s. o. S. 64), die mir durch Gabrici bekannte Vase aus Cumae (S. 65), ferner Neapel 1985, 2217, 2347.

Bei anderen verläuft der Canalis horizontal, wie gewöhnlich beim ionischen Kapitell, welches uns für Unteritalien schon das Kapitell des lokrischen Tempels repräsentiert. Diesem am ähnlichsten ist wohl Gerhard, Apul. Vasenb. XVI. Von den indifferenten Stücken müssen wir absehen. Erwähnt sei noch, daß das Kapitell Élite céram. IV, pl. XCIV sein ganz genaues Ebenbild auf einem Terrakottafragment aus Tarent findet, das im Museum von Bari die Nr. 4206 aufweist.

Der Abakus ist vielfach von außerordentlicher Höhe. Auch hierfür bieten pompejanische Dekorationen schlagende Analogien¹⁹⁰. Auf ihm, in seltenen Fällen auch direkt auf dem Kapitell, liegt das Gebälk auf¹⁹¹.

«Noch eine weitere Vereinfachung des ionischen Gebälkes herrschte nun an den säulengetragenen Grabtempelchen und Hausprostasen, welche jene apulischen Gefäßmalereien in den Hauptsachen glaubwürdig wiedergeben. Nur selten erscheint der Fries abge sondert und dann entweder in der bekannten hybriden Stilmischung der hellenistischen

Epoche dorisch gestaltet, oder mit der später bei den Römern so beliebt gewordenen Ranke gefüllt. Das meist allein vorhandene, immer glatte Epistyl ist mitunter gerade profiliert und scharf abgesetzt von dem vortretenden Zahnschnitt und Geison oder bloßen Kymation, womit sich ja auch die architektonisch soviel anspruchsloseren Stelen-naiskoi begnügen. In der Regel aber geht es mit stark ausgeschweifter Kehle in die krönenden Leisten über. Und diese beliebteste Form entspringt nicht etwa bloß der «nachlässig abkürzenden Weise der Maler», sondern wieder einer Verschmelzung des Architravs mit dem Frieße, der an wirklichen Bauten vom 4. Jahrhundert ab gar nicht selten oben mit einer Hohlkehle schließt.»

So urteilt Studniczka im «Tropaeum Trajani», S. 43f. und was über das Gebälk zu sagen wäre, ist damit ausgesprochen. Nur zu einer Bemerkung Studniczkas hat das mir bekannt gewordene Material einen Nachtrag ermöglicht. «Auf den apulischen Vasen erscheint die Architravstirn immer schmucklos» (S. 46). Dieser Satz muß eine geringe Einschränkung durch die Neapler Vase 2380 aus Armentum erfahren, auf welcher der Architrav eine Art Wellenband aufweist, doch mag dieser Schmuck Erfindung des überhaupt besonders reich dekorierenden Malers sein. Auch die Dreiteilung des Gebälkes hat man in Lukanien konservativer beibehalten. Das ist an dieser Vase und an der Abb. Raoul-Roch., pl. XXXI (s. o.) deutlich zu erkennen.

Wichtig ist, daß Studniczkas Beobachtungen dasselbe Resultat ergaben, welches uns im Verlauf der Untersuchung schon verschiedentlich entgegengetreten ist: zunächst das Zurückweisen architektonischer Einzelheiten auf den Peloponnes, aus welchem die unteritalische Tuffperiode — und auch das unteritalische Heroon — den glatten ionischen Fries übernimmt. Andererseits das Vorausdeuten auf Pompeji^{191 a}: «Genau das, was die Vasen nachbilden, nur das geschweifte Epistyl als Fries mit Figuren geschmückt, steht zu Pompeji noch vor uns in dem Brunnenhofe beim Isistempel, so daß gefragt werden muß, ob nicht der nach dem Erdbeben aufgeführte Ersatzbau diese Form einem bis an die Zeit der Vasenbilder hinaufreichenden Vorgänger entlehnte, oder gar an dieser Stelle, wie beim Neubau des Tempels, alte Werkstücke Verwendung fanden.»

So ist starke unteritalische Tradition in Pompeji erkennbar, aber neben auswärtigen Einflüssen sehen wir sie doch auch an den apulischen Grabtempelchen wirksam. Das dorische Gebälk über ionischen Säulen bezeugen uns schon für den Anfang des 5. Jahrhunderts die Reliefs

aus Lokri, und eine Eigenart der Giebel findet sich ebenfalls in der gemalten Architektur wieder.

Im Museo Campano (Tav. VIII, bei Patroni, deutlicher auf unserer Zeichnung, Taf. XVI d) steht ein Antennaiskos mit Giebel; dieser trägt äußerst selten vorkommenden figürlichen Schmuck: rechts einen Löwen, links einen Greifen^{191b}, der Mitte zugewandt, wo ein Triglyphon oder eine Tür dargestellt ist. Ganz zweifellos ist es dasselbe Objekt, welches den Giebel auf dem Lokrirelief Ausonia III, S. 229, Fig. 81 und Boll. d'Arte III, S. 418, Fig. 13 ziert. Will man an die Andeutung einer Tür oder eines Fensters denken, so bleibt nur die Erinnerung an das Artemisheiligtum von Magnesia, dessen Giebelwand von drei Fenstern durchbrochen wird¹⁹². Das wäre etwas Vergleichbares aus dem Ende des 3. Jahrhunderts. Aber diese Erklärung befriedigt ebensowenig wie diejenige einer Giebelstütze, obwohl eine solche als ionisches Gut nachweisbar ist. Wie auf unserer Capuaner Vase wird auch auf dem Lokrirelief diese Verzierung der Mitte durch zwei Tiere — in Lokri sind es Tauben — flankiert¹⁹³. Möglicherweise führt uns ein dritter Versuch weiter, welcher von einer genauen Betrachtung der Photographie des Lokriegiebels in der Ausonia ausgeht. Man meint hier am oberen Auslauf der «Schlitze» Kapitelle zu erkennen, darüber vielleicht einen Giebel, welcher ja auf der campanischen Vase sicher vorhanden ist. Dann dürfen wir diesen Gegenstand in der Mitte des Tympanon als ein Stück Architektur, ein Gebäude, auffassen, zu dessen Wiedergabe auf Münzbilder, z. B. Oest. J. H. 1904, S. 1 ff. hinzuweisen ist. Ja, auf dem «Fronton d'un Tombeau orné de deux sphinx et de deux lions» (Reinach, Rép. Reliefs, S. 469, 4) aus Xanthos nimmt die Mitte des Giebelfeldes ein ganz ähnlicher Bau ein. Hier aber fehlt der Giebel, an dessen Stele eine von zwei sitzenden Löwen bekrönte Deckplatte tritt. Zu beiden Seiten halten Sphinxen die Wacht. Mit Sicherheit nun können wir in diesem Bauwerk auf Grund der Abhandlung Studniczkas «Altäre mit Grubenkammern», Oest. J. H. 1903, S. 137, namentlich Fig. 82, ein Grabmal erkennen. Und für diese Deutung sprechen Greif und Löwe, welche als Wächter auf der campanischen Vase dargestellt sind, in hohem Maße. Campanisch ist diese Form des Grabes ja seit alters. So mag auch hier altes ionisches in Süditalien bewahrtes Gut mitsprechen. Unerklärt bleiben die Tauben des Lokrireliefs. Nur daß sie auch hier der Aphrodite zugehören, ist sicher. Vielleicht, daß es sich um einen ähnlich gestalteten Altar, oder wirklich um ein Heiligtum handelt.

Wir hatten hier klarste Beziehung zu älteren unteritalisch-ionischen Eigentümlichkeiten, und so dürfen wir vielleicht annehmen, daß auch der nun zu besprechenden wirklichen Giebelstütze ein altes unteritalisches Motiv zugrunde liegt, obwohl wir es in älterer Zeit außer im Osten nur in Sizilien nachweisen können.

Eine wiederum campanische Vase in Neapel (Taf. XIII b) zeigt in ihrem Giebel als Mittelstütze zwischen zwei Ranken eine schlanke ionische Säule auf einfacher Basis. Das Motiv kehrt wieder auf dem Giebel aus Gela in Syrakus, welchen Orsi in seinem Gelawerk *Mon. L. XVII*, S. 519 abgebildet hat; die Säule steht auf zweistufiger Basis, ist kanneliert und wird gekrönt durch ein aeolisches Kapitell, bei welchem zwischen den aus dem Schaft herauswachsenden Voluten eine Palmette in die Höhe strebt, welche die oberste Giebelecke in vortrefflicher Weise ausfüllt¹⁹⁴. Auf ionische Parallelen zu diesem Brauch hat schon Watzinger hingewiesen¹⁹⁵, und ionische Uebung scheint es hauptsächlich gewesen zu sein. Der konstruktive Gedanke ist leicht zu erraten: in vollster Gegenständlichkeit steht er uns noch heute im Giebel der mächtigen Porphyrsarkophage Friedrichs II. und Rogers im Dom von Palermo vor Augen¹⁹⁶.

Der gewöhnliche Schmuck des Giebelfeldes besteht in Rosetten, Schalen, Medusenköpfen, Palmetten und Blütenranken. Zu ihnen ist nichts hinzuzufügen.

Die Akrotäre haben in den meisten Fällen die Form von Palmetten, auf lukanischen Vasenbildern sind sie häufig wie lange spitze Dreiecke gebildet; ob diese mit Palmetten bemalt gewesen sind, können wir nicht wissen. Nur das schon oben herangezogene auffällig reich bemalte lukanische Vasenbild 2380 in Neapel zeigt palmettenähnliche Bemalung dieser «Ohren».

Sphinxen als Eckakrotäre gibt das lukanische Bild *Élite céram I*, 67 und Neapel 2134 aus Ruvo. Originalstücke dieser Verwendung scheinen erhalten zu sein¹⁹⁷. In beiden Fällen krönt eine Palmette die Mitte. Dieser Platz wird einmal durch eine große Vase eingenommen (Taf. XIII b), ein bereits aus Attika bekanntes Motiv¹⁹⁸. Ob die Berliner Steinvasen an diesem Platz gestanden haben oder den oben besprochenen Zweck hatten, muß man unentschieden lassen¹⁹⁹. Eine runde Scheibe zierte den Giebel des Gebäudes auf der noch unerklärten Darstellung *Monum. ined. IV*, Taf. XLIII.

Den Giebel kann auch einfacher horizontaler Abschluß, ebenso wie in Athen und an den neuen bemalten Stelen, ersetzen²⁰⁰. Den Bogengiebel bei Millingen I, XIX dürfen wir füglich übergehen, da

er jedenfalls auf ein Versehen des Zeichners, der die Ausbiegung der Vase nicht bedachte, zurückgeht. Aegyptisches heranzuziehen scheint mir deswegen nicht tunlich²⁰¹. Gerundet ist allerdings auch der Giebel auf der Bologneser Vase 532, in deren Naiskos ein nach links gerichteter Frauenkopf gemalt ist.

Der horizontale Abschluß hat hier und da seinen Grund nur darin, daß der Halssaum der Vase den Giebel abschnitt, so bei 2397 in Neapel, oder in der Nachlässigkeit älterer Zeichner, wie auf der Vase, welche Winckelmann (Mon. ant. ined. II, 1, Abb. S. 25, Ital. Ges. Ausg. Taf. 78) und Passeri III, CCLXVII ohne Giebel, Dubois-Maisonneuve, pl. I, 1, jedoch mit dem gewöhnlichen Giebel geben. Fehlen wird er natürlich auch leicht bei baldachinartigen Ueberdeckungen, wofür Neapel 3229 anzuführen ist. Passeri II, CXC zeigt ein merkwürdig hohes Gebälk. Wirklich verständlich dagegen ist Minervini, Monum. Barone, Tav. XXII. Die hier gezeichnete leichte Verzierung des obersten Gebälkabschlusses wird in anderen Fällen zu Dachakroteren, welche nebeneinander stehend in der Art attischer Vorbilder die wagerechte Fläche zieren²⁰², an den Ecken durch höher aufragende Palmetten abgegrenzt, wie es der Fall ist bei Neapel 2287. Palmetten-Eckakrotere zeigt uns ferner der Neapler Krater 1985, auf welchem der Architrav mit einem «laufenden Hund» geschmückt ist, und vor allem das Londoner Prachtstück, Brit. Mus. Cat. IV, pl. XI, wo diese Dekoration ihre schönste Ausbildung erreicht, welche, wie Conze II, Taf. CXXI, 622, zeigt, ebenfalls aus Attika entlehnt ist.

Die hier besprochenen Formen des oberen Abschlusses lassen sich alle ohne jeden Zwang aus Attika herleiten. Dies ist bis jetzt nicht der Fall bei der schon von Watzinger erörterten terrassenartigen Bekrönung des Naiskos²⁰³, von dem eine gute Abbildung bei Raoul-Rochette, Monum. inéd., Taf. XXX vorliegt. Geschmückt mit einer Schale erscheint dieser Aufbau auf der Karlsruher Vase 384. Die nur in Kleinasien vorhandenen genauen Analogien zwingen uns dazu, in dieser Einzelform wie in einigen anderen ionisches Gut zu sehen. Unter den bekannten Monumenten verdient das Löwengrab auf Knidos besondere Erwähnung, wegen der überlieferten Handelsbeziehungen zwischen Tarent und dieser Stadt²⁰⁴.

Mit dem starken Heroenkult ist möglicherweise auch das Tempelchen, in welchem der Tote dargestellt wurde, aus dem Peloponnes nach Tarent gekommen²⁰⁵. Jedenfalls ist aus diesem Gedanken die außerordentliche Ausgestaltung des Grabmales nach der architektonischen

Seite hin, die es dem Tempel angleicht, zu erklären (über die Architektur auch Schede, Antikes Traufleistenornament. S. 65, 66, 87). Nur für Votivreliefs kannte man in Attika diese reiche Tempelarchitektur²⁰⁶. Einzelheiten der Ausgestaltung konnten wir ebenfalls aus dem Peloponnes herleiten. Zu diesen peloponnesischen Elementen aber tritt, wie natürlich ist, Athen als Vorbild, wo wir die hohe Aufstellung des Grabmales, architektonische Einzelheiten, vor allen Dingen aber die gleichen Motive der Darstellungen vor uns haben. Was davon in früheren Zeiten schon von Ionien nach Athen gekommen ist, ist für uns um so unwesentlicher, als sich fast alle ionischen Momente als bereits seit langen Jahren in Unteritalien heimisch erwiesen haben, wo wir in Lokri ihre Ausbildung und Verbreitung verfolgen können; auch aus Sybaris (Not. d. sc. 1897) ist einiges bekannt. Dabei blieb natürlich Lokri ebensowenig von dorischem Einfluß frei, und, wie es gleich Tarent den Dioskuren hohe Verehrung zollte, so sind auch in seiner Kunst Dorismen deutlich erkennbar. Reger Wechselverkehr hat in künstlerischer und kultureller Beziehung zwischen den Städten an der südlichen Küste Italiens stattgefunden. Dagegen scheint direkter ionischer Einfluß noch im 4. Jahrhundert kaum in stärkerem Maße vorhanden gewesen zu sein, als in den anderen Küstenländern des Mittelmeeres auch. Da er mit dem zäh festgehaltenen alten Ionismus in Unteritalien zusammenfloß, mag er stärker gewesen sein, als anderswo. Ueberschätzt darf er nicht werden.

X.

GRABBEZIRKE.

AUF Vorder- und Rückseite unserer Vasen finden sich häufig in gleicher Weise Grabkultszenen dargestellt. Nur selten sind es beiderseits große figürliche Denkmäler, meistens entspricht dem Naiskos auf der Vorderseite eine Stele oder ein Pfeiler auf der anderen Seite. Die Erklärung hierfür geben uns einige Vasenbilder, auf welchen ein einziges Gemälde mehrere Grabmäler verschiedener Art umfaßt. Wir erkennen aus ihnen, daß wir es mit einem Hauptgrabmal zu tun haben, das reich geschmückt dargestellt wird, und einem oder mehreren Nebenmonumenten einfacherer Art. Da sie auf derselben Vase nebeneinander stehen, müssen sie Beziehung zueinander haben: es sind Grabbezirke, in denen die verschiedenen Mitglieder einer Familie bestattet werden. Als Hauptmonument ein reich ausgestattetes Grabmal: eine Säule, besser ein Naiskos. Rings die Stelen, Säulchen und Pfeilerchen der übrigen Angehörigen.

Später allerdings, aber wegen des starken Heroisierungsgedankens doch heranzuziehen ist das bekannte Testament der Epikteta von Thera²⁰⁷: Ein großes Heroon soll aufgerichtet werden und im Temenos sollen die einzelnen Grabdenkmäler der Verstorbenen ihren Platz finden.

Während hier dem Hauptmonument die übrigen untergeordnet werden, stehen die Gräber einer Familie in Athen ziemlich gleichwertig nebeneinander, worüber Brückners eingehende Untersuchungen uns belehrt haben, doch ist auch hier das Bestreben der Abwechslung deutlich: neben Naiskoi Pfeiler und einfache Stelen. Als Familiengräber, als Grabbezirke, sind zweifellos auch die Darstellungen der Vasenbilder aufzufassen.

Diese Grabbezirke hat Pfuhl auf den ostgriechischen Reliefs nachgewiesen²⁰⁸, und auch in Campanien kann man ihre Spuren verfolgen. Wird man auch kaum mit Spano annehmen können, daß der pompejanische Meister, welcher das Wandgemälde mit dem Parisurteil schuf, wirklich das Grabmal der Septumia zu kopieren beabsichtigte, so weist doch die Uebereinstimmung nicht nur des Monumentes, der Säule selbst, mit der Architektur des Wandgemäldes sondern auch die Aehnlichkeit der Ummauerung mit den ausgegrabenen Resten mit Sicherheit auf den Gemälden entsprechende Grabanlagen in Campanien hin²⁰⁹.

So deutlich, wie es ihnen möglich war, haben die Vasenmaler nun auch den Grabbezirk dargestellt, doch beschränkten sie sich auf die Angabe der Monumente selbst als das Wichtigste. Mit den Bäumen und Pflanzen ließen sie auch die Mauer fort.

So ist die Säule wiederum das Hauptmonument auf der Vase des Brit. Mus. IV, F 92, pl. III, welche einen am Monument sitzenden Jüngling darstellt; vor ihr steht ein kleiner Pfeiler mit der Inschrift ΟΡΕΣΤΑΣ. Campanisch ist die häufig erwähnte Vase des Museo Campano, auf welcher eine Korbträgerin von einem Pfeiler zum großen Säulenmonument hinschreitet. Zwischen Säule und Pfeiler steht auch der Krieger mit seinem Pferd, wiederum in London IV F. 242.

Damit erhalten auch die vielen Pfeiler und Säulchen, auf welche sich die Grabbesucher lehnen, ihren Sinn. Es sind die kleinen Gräber, welche das Hauptmonument umgeben. Häufig finden sich ja der Pfeiler und die Vase dann auch innerhalb des Heroons, und dienen dort als Stütze der dargestellten Figur. Es ist kein Zweifel, daß mit all diesen «Versatzstücken» Grabsteine gemeint sind.

Möglich scheint es mir, daß der Hauptbau des Heroons nicht eigentlich das Grab darstellt, sondern nur das Hauptdenkmal, vielleicht das der Eltern des Geschlechtes, daß dagegen die Schmückung des eigenen Grabes auf der Rückseite wiedergegeben wurde. Selbstverständlich wurden die Vasen nicht für den Einzelfall gemalt, doch werden sie die Hauptzüge der üblichen Kulthandlungen wiedergeben. Vielleicht erklärt sich daraus, daß hier selten ein Heroon, und dann meistens in kleinen Dimensionen, in der Regel aber eine Stele gegeben wird, wofür das Material bei Vanacore zusammengetragen ist²¹⁰. Neben der Schmückung des neuen Grabes war natürlich der Kult am eigentlichen Heroon Ehrenpflicht.

Es ist nur ein Gedanke, den zu beweisen schwer sein dürfte, und ich verhehle mir nicht, daß die Darstellung von Frauen und Kindern

auf dem Hauptmonument des «Heros» nicht ohne weiteres zu übergehen ist. Aber der Begriff des «Heros» als solchen ist doch schon recht verblaßt in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts, und es ist immerhin denkbar, daß man in einer Familie dem zuerst Verstorbenen das Hauptmonument setzte, und um dieses die kleinen Denkmäler später herum gruppierte.

In dieser Weise möchte ich also nicht nur diejenigen Darstellungen auffassen, welche auf ein und demselben Bilde mehrere Grabmonumente vereinen in der Art der attischen Stele, welche Brückner zur Veranschaulichung der Kriegergräber herangezogen hat²¹¹, sondern auch diejenigen, welche getrennt auf beiden Seiten des Gefäßes den Kult an einem Grabmal zeigen. Nicht nur wird Naiskos mit Naiskos und Stele verbunden, auch Pfeiler, Säule, Grabhügel werden in den verschiedensten Varianten zusammengebracht.

Deutlich ist die Beziehung der Vorder- und Rückseite ja auch dort, wo mit der Grabkultszene eine Darstellung aus der Unterwelt vereinigt ist. Unter den Sagen werden diejenigen bevorzugt, welche an Tod und Unterwelt erinnern oder mit dionysischen Gedanken zusammenhängen²¹²; Medea, Tod des Hippolyt, des Archemoros, Totenfeier für Patroklos, für Hektor; Triptolemos, Dionysos und Ariadne, der Thiasos. Häufig sind Eros und seine weibliche Gefährtin, für die man den etwas zweifelhaften Namen «Nike funebre» geprägt hat.

Da verwischen sich die Grenzen zwischen denen, die noch auf der Oberwelt wandeln und denen, welche in ein anderes Leben eingegangen sind; die Toten werden in ihren Statuen lebendig und beginnen eine Unterhaltung mit den an ihrem Grabe versammelten ehemaligen Genossen und Genossinnen. «Man sieht wohl, daß zwischen Leben und Tod keine unüberschreitbare Kluft liegt; es ist als wäre das Leben gar nicht unterbrochen durch den Tod» (Rohde, *Psyche* I³, 235).

XI.

TOTE, LEBENDE UND STATUEN.

UNZWEIFELHAFT auf dem Boden des realen Lebens wandeln wir bei denjenigen Szenen, welche um die Stele Frauen und Männer, meistens in jugendlichem Alter, versammeln. Was sie in den Händen tragen, seien es Kannen oder Schalen, Körbe, Fächer oder Waffen, dient dem Kult am Grabe; die Gefäße enthalten die Spende, welche dem Toten dargebracht werden soll, oft genug auch wirklich ausgegossen wird; in den Körben befinden sich außer den Kannen und Schalen Eier und Früchte, deren Zusammenhang mit chthonischen Gedanken bekannt genug ist, befinden sich jene pyramidenförmigen hohen Kuchen; und daß zu diesen Gaben auch Honig gehörte, beweist ein Tonfragment des Bareser Museums, welches hier auf Taf. XVIIb nach einem Gipsabguß in Heidelberg, den ich der Freundlichkeit Gervasios verdanke, abgebildet wird. Rechts im Korb, neben Kanne und einem spitzen Gegenstand — etwa einem der erwähnten Kuchen — liegt ein großes Stück mit Waben, die am Original noch deutlicher zu erkennen sind, als auf der Abbildung. Ein anderes ebenfalls schon oben S. 23 erwähntes Bruchstück gibt diese Darstellung etwas vollkommener. Der stützende Arm ist erhalten und der ganze Korb: in der Mitte der spitze Kuchen, rechts und links Früchte. Als Stütze aber dient eine archaisierende Figur mit Kalathos, von der der Kopf erhalten ist, welcher uns noch die Identität mit der Statuette feststellt, auf deren Kalathos sich Iphigenie in dem Tempel ihrer Göttin lehnt auf dem Vasenbild, Bull. arch. Ital. I, Tav. VII (1862); diese Herme ist besser erhalten auf einem anderen Fragment in Bari (s. o. S. 23). Den rechten gesenkten Arm, dessen Hand einen Korb mit zwei Kannen trägt, hat uns ein Bruchstück in Tarent selbst erhalten.

Und auch die Kalksteinreliefs (s. o. S. 22) geben uns Motive der Vasenbilder aufs treueste wieder. Da erscheint die stehende Frau mit Kästchen, die uns auf der Vase Dubois-Maisonneuve LXXXVI innerhalb des Heroons entgegentritt, erscheint der Jüngling, welcher, den linken Fuß hoch aufsetzend, die rechte Hand ins Kreuz legt, den wir von so vielen Vasenbildern her kennen. Da erinnert uns ein nach links sitzender Jüngling, dessen linke Hand das Schwert umfaßt an Vasen wie Tischbein V, pl. 105 (Reinach) oder Gebhard, Braunschweiger Antiken, Taf. I. Die erhaltene untere Hälfte einer stehenden Frau reproduziert nur das Motiv der eben herangezogenen ein Kästchen tragenden Frau. Eine nach rechts sitzende Frau und ein stehendes Mädchen, vor dem Spiegel und Fächer an der Wand hängen, sind eindringliche Zeugen des engen Zusammenhanges.

So hat also nicht allein die Vasenmalerei diese Gestalten gebildet, so ist nicht der Vasenmaler allein verantwortlich für das, was er schuf. Die Motive sind bis in Einzelheiten die gleichen. Vor dem Heroon und in seinem Innern, sowie in der Skulptur, welche vermutlich dem Schmucke ähnlicher Bauten diente, erscheinen die gleichen Figuren, so daß der Schluß notwendig wird, daß der Maler seine Vorbilder in der Wirklichkeit fand.

Die um das Grab, auch um den Naiskos, versammelten Gestalten für Personen aus dem Jenseits zu halten, wie man es gewollt hat, liegt also gar kein Grund vor²¹³. Ihre Beschäftigung ist eine solche, wie man sie täglich an den Gräbern wird haben sehen können. Damit, daß dieselben Motive innerhalb und außerhalb des Gebäudes vorkommen, ist nichts bewiesen, denn die Darstellung des Reliefs wurde doch nur dem Leben und seinen Stellungen und Bewegungen entnommen¹²¹. An seinem eigenen Grabe, auf welchem er dargestellt ist, kann der Tote nicht — ununterschieden von den übrigen — mit seinen ehemaligen Genossen sitzen.

Etwas anderes ist es bei denjenigen Vasen, welche nicht den Grabkult darstellen. Hier kehrt der Heros wieder im Kreise der Verstorbenen: Eroten und Satyrn dienen ihm, er lebt das Leben im Jenseits. Wie stark diese Vorstellung ist, davon berichtet uns die interessante Vase der Sammlung Reimers, auf welcher schon auf dem Grabrelief ein Satyr dem Verstorbenen als Mundschenk dient (vgl. Brückner, Athen. Mitt. 1910, S. 231).

Wir sehen, wie die Vorstellungen von den Toten und Lebenden durcheinander gehen. So ist es einige Male beweisbar, daß der Verstorbene selbst am Grabe sitzt.

Mag nun der Charongroschen auf der verschiedentlich behandelten weißgrundigen *Lekythos* authentisch sein, oder nicht²¹⁵, durch den Charonnachen ist es bewiesen, daß man den Toten in Attika an seinem eigenen Grabe sich aufhaltend dachte, mochte er als kleines Figürchen das *Sema* umflattern, oder in der Gestalt des Lebenden auf der Stufe des *Monuments* sitzend des *Hermes* harren, der ihn zum Totenkahn geleiten sollte.

Auf einer Vase wenigstens, über welche wir bereits oben S. 67 gehandelt haben, läßt sich der Gedanke auch in Süditalien mit Sicherheit nachweisen. In der Haltung der mit dem Fächer am Grabe harrenden Frau ist, man möchte sagen, das *Warten* förmlich zum Ausdruck gebracht. Auf wieviele ihrer Mitschwestern und Mitbrüder wir diese Sicherheit ausdehnen dürfen, muß allerdings dahin gestellt bleiben. Sicherlich bei weitem nicht auf alle; davor warnt uns der Umstand, daß man in vielen Fällen sich unter dieser trauernd am Grabe sitzenden Frau *Elektra* vorgestellt hat²¹⁶. Bis zu einem gewissen Grade wird man sich Figuren, welche, auf der Stufe des Grabes sitzend in einer Schale die Spende empfangen, als Tote denken dürfen. Man möchte meinen, daß auch dem Maler daran gelegen habe, in diesem Falle durch eine gewisse Starrheit anzudeuten, daß eine solche Figur einen Abgeschiedenen darstellen solle. In diesem Sinne würde ich als Tote auffassen: *Passeri*, III, CCLXXX; *Tischbein* V, Taf. 9 (*Reinach*); *Dubois-Maisonnette*, pl. X; doch bleibt dem Empfinden des Einzelnen hier weiter Spielraum. Richtlinien lassen sich nicht geben. Fragweise füge ich *Coll. engrav. Hamilton* III. 40 (Taf. III d), hinzu und zwar nicht nur wegen der Aehnlichkeit mit attischen Darstellungen, sondern auch wegen des *Pantherfelles*, welches die auf dem Sessel sitzende Frau in *dionysische Kreise* zu ziehen scheint. Aber diese Frau wendet sich mit bittender Gebärde nach dem hinter ihr stehenden Jüngling im *Kriegsschmuck* um! Trägt sie ihm auf, ihres Grabes nicht zu vergessen?

Daß sich die Toten auch mit den Lebenden unterhalten, beweisen uns die *Vasenbilder*. Diese Unterhaltung wird ihren Grund nicht so sehr darin haben, daß man sich den Toten in der ihn wiedergebenden Statue lebendig dachte, als vielmehr darin, daß dem Vasenmaler die Grenzen zwischen dem *Heros* und seiner Statue selbst nicht immer vor Augen standen. Unzweifelhaft aber ist es eine bemerkenswerte und von *Holwerda* mit Recht hervorgehobene Eigentümlichkeit, daß gerade diejenigen Figuren, bei welchen dieser Gedanke auftreten könnte, nicht weiß, sondern rot gemalt sind²¹⁷.

So ist in dieser Farbe des Lebens die Statue gehalten, welche, das Niobidengrabmal schmückend, deutlich in Beziehungen zur Unterwelt gesetzt ist. Rot ist auch die Statue mit dem Kästchen, die wir des öfteren zu erwähnen hatten, rot sind jene merkwürdig naturalistischen Leierspieler, und in derselben Farbe gegeben noch mehrere Figuren, deren starke Beziehungen zu den außen stehenden Personen auffällt.

Unter diesen Gestalten befindet sich Neapel 3229 Hermes. Dargestellt ist im ionischen Tempelchen ein sitzender Jüngling. «Außerhalb des Gebäudes steht (zur Linken des Beschauers) dem Jüngling gegenüber Hermes, über der linken Schulter die Chlamys, beschuht und bekränzt, in der Linken einen Stab und in der erhobenen Rechte das Kerykeion.» Der Jüngling aber ist rot gemalt. Man darf nicht daran zweifeln, daß der Tote selbst in der ihn wiedergebenden Grabdarstellung anwesend gedacht ist, daß ihm der Ruf des Hermes gilt, zur Reise nach der Unterwelt aufzubrechen.

Findet so eine Belebung des plastisch Gebundenen statt, wird der Tote, entsprechend dem immer mehr auftretenden intimen Verkehr der Hinterbliebenen mit geliebten Verstorbenen, in Unterhaltung und Wechselverkehr mit den Ueberlebenden dargestellt, so werden wir ihn auch außerhalb des Heroons vielleicht hier und da antreffen, auch hier in der Gestalt, in welcher der Meißel oder der Pinsel des Künstlers ihn festgehalten hatten.

Wir lernten oben die Statue einer sitzenden Frau kennen. Zu ihr gibt es, der direkten Bedeutung als Grabdenkmal entzogen, doch gleichsam die Formen eines solchen Monuments noch bewahrend, eine wertvolle Analogie in dem schönen Vasenbild Dubois-Maisonnette, pl. XXI (Taf. VII b). Die Stellung der Frau, deren Stuhl übrigens auf einstufigem Postament steht, ist fast dieselbe, nur der Kopf ist zur Seite gewendet. Mit der hinter ihr stehenden fächernden Dienerin gäbe sie innerhalb eines Naiskos das schönst komponierte Relief. Ich vermute hier die belebte Wiedergabe eines Grabmonumentes ^{216a}.

Sicherer noch ist sie in einem anderem Falle. Hier steht auf dem Vasenbild, Reinach, Rép. Vases II, Seite 329,4 an einen Pfeiler gelehnt ein Jüngling auf niedriger Basis (Taf XI d). Die Hand hält einen Vogel. Vor ihm sitzt eine Frau, die linke Hand auf ein Tambourin legend, während sie die Rechte gegen ihn erhebt. Hinter ihr ein Satyr mit wehendem Gewand. Sind wir dem Gedankengange bis hierher gefolgt, so dürfen wir mit Sicherheit in dem Jüngling eine

Grabstatue sehen — das Motiv kennen wir aus der früher behandelten Grabstatue und ihren vielen athenischen Parallelen. Wie berühmt es war, lehrt uns auch dieses Bild (vgl. Taf. XIc).

So treten Lebende und Tote, sowie deren Abbilder, in die merkwürdigsten und vielseitigsten Wechselbeziehungen. In Ermangelung anderer Dokumente müssen uns diese kunstlosen Werke oft ungeübter Hände Kunde geben von dem Glauben des Volkes, der neben den großen Göttern sich seine eigenen schuf, endlich jeden Toten zum Halbgott erhob. So allgemein üblich diese Sitte später wurde, den Schein einer Erhöhung hat die Heroisierung sich doch stets bewahrt¹¹⁹.

ZUSAMMENFASSUNG.

WIR sind am Ende. Aber das so wenig einheitliche und schwer darstellbare Material erfordert noch eine kurze Zusammenfassung dessen, was sich uns im Verlauf der Arbeit ergeben hat.

Leichter als im Mutterlande sind in den Kolonien Wechselwirkungen von Stadt zu Stadt gegangen. So erfährt das dorische Tarent früh ionische Einwirkungen. Man hat an Reggio und Sybaris gedacht²²⁰; zu ihnen ist durch die neuen Funde als sehr beachtenswert Lokri getreten, dessen Einfluß sich in Einzelformen, Zufälligkeiten widerspiegelt, die gerade darum um so wichtiger sind. Aber dann tritt Athen auf den Plan und sein Einfluß drängt die anderen Städte in den Hintergrund. Hauptsächlich unter seiner Wirkung steht das unteritalische Grabmal.

Von diesem sprechen uns außer wenigen erhaltenen Originalen die Vasenbilder, welche zwischen 370 und 270 in Apulien, Lukanien und Campanien nach der Natur gemalt wurden. Aus ihnen lernen wir die älteste Form des Grabes, den Hügel mit einer auf ihm aufgestellten Vase, kennen. Der Hügel wird mit festem Unterbau und Umbau versehen und erhält Conus- oder Altarform. Der Altar ist besonders leicht verständlich aus der starken Heroenverehrung gerade Unteritaliens. Als Bekrönung bleibt die Vase, daneben tritt der Conus. Häufig ist die Stele. Die Form der Giebelstèle ist in Apulien besonders gern aufgenommen worden, während man in Campanien die Palmettenstèle bevorzugt hat. Ebenso ist eine Scheidung bei der aus Ionien stammenden Ausgestaltung des Grabpfeilers zu bemerken, der in Campanien in der Regel kleine Dimensionen zeigt, während Apulien die hohe Form bewahrt hat. Dagegen ist die hohe ionische Säule in der Hauptsache campanische Eigentümlichkeit, die auf pompejanische

Grabformen vorausweist. Wie hier alt-unteritalisches Gut durch Pompeji aufgenommen wird, so auch in der Architektur, deren Besonderheiten sich in vielen Fällen in früherer Zeit nur in Unteritalien wiederfinden, wo sie bereits aus dem sechsten Jahrhundert stammen. Ein bedeutsames Licht warfen somit neue Entdeckungen auch auf Bilder der pompejanischen Wanddekoration. Andere Einflüsse sind aus dem Peloponnes nach Tarent gekommen; was jedoch das eigentlich künstlerische Moment anbetrifft, so steht Athen an der Spitze, dessen Kunstwerke direkte Nachahmung und Nachbildung erfahren, wobei die auch sonst zu beobachtende Tatsache auffällt, daß man sich in der Auswahl verhältnismäßig konservativ zeigte. Nur eine reichlichere Zugabe äußerer Attribute ist für Unteritalien, namentlich für Apulien zu erkennen. Aus Attika sind auch die Vorbilder für die Grabstatue gekommen, jedoch in unteritalischem Geschmack umgebildet worden.

Wie in Athen und im Osten haben sich auch in Tarent Grabbezirke nachweisen lassen, deren primitive Darstellung auf den Vasen zu finden sind. Die Totenmahlreliefs könnten darin vielleicht weiterführen.

Dem starken Verkehr zwischen Lebenden und Toten, auf den diese Reliefs hinweisen, zeigen uns in Unteritalien ebenfalls die Vasenmalereien. Hier treffen wir den Toten nicht nur am Grabe sitzend und des Fährmannes wartend, sondern auch im Gespräch mit den das Grab Besuchenden an. Ja, man sah in der Grabstatue den Toten selbst und konnte sie beleben. Im Jenseits aber schwärmt er in dionysischem Taumel einher, als Geweihter, dem Schrecken der Unterwelt nicht drohen.

Mochten nun die Ueberlebenden den Heros als gütigen Helfer anrufen oder seine Rache fürchten: daß der Kult am Grabe auch zu anderem diene, als der Verehrung des Verstorbenen, zeigt uns das hübsche Vasenbild, dessen Zeichnung uns Tischbein (Coll. engrav. Hamilton III, 39) erhalten hat, und mit dem wir dieses Buch von Tod und Grab beschließen.



NACHTRAG.

AUF Seite 20 habe ich einige Tonreliefs tarentinischen Fundortes erwähnt, deren Besprechung inzwischen in den Heidelberger Sitzungsberichten 1911, 9. Abh. («Eros und Psyche») stattgefunden hat. Dort habe ich auf S. 31 ein Tonkästchen in Catanzaro herangezogen, dessen Vorderseite zwei Eroten im Ring- oder Faustkampf gegenüber stellt. Durch P. Arndts bewährte Freundlichkeit bin ich in der Lage ein vollständiges Altärchen mit der sicheren Provenienzangabe Tarent hier Tafel 18 a—d veröffentlichen zu können. Die Höhe beträgt nach des Besitzers freundlicher Mitteilung $8\frac{3}{4}$ cm; alle vier Seiten sind mit Reliefs geschmückt, oben glatte Fläche, an der Unterseite eine runde fast die ganze Fläche einnehmende Höhlung, die, wenn an der Oberfläche befindlich, als zur Aufnahme der Spenden dienend gedacht werden müßte. Die Vorderseite entspricht dem Relief in Catanzaro auf das genaueste, die Doppelsphinx, deren Vorderfüße auf ein ionisches Kapitell gestellt sind, findet eine gute Parallele in dem figürlichen Schmuck zweier korinthischer Kalksteinkapitelle des tarentinischen Museums (s. o. S. 108), auf welchen jedoch die Flügel kräftiger nach oben und innen gekrümmt sind und der Kopf einen Kalathos trägt, dessen Rest auch auf unserem Relief vielleicht erkannt werden kann. Die beiden anderen Flächen des Altärchens sind mit Löwe und Greif verziert, über dem ersteren fliegt in gleicher Richtung eine Taube. Als Verzierung des unteren Abschlußstreifens dient ein Wellenband, wie es auf den Eros-Nikereliefs (a. a. O., Taf. II a) das Meer andeutet. Die Zusammenstellung aller dieser Tiere ließe am ehesten auf ein dem Totenkult geweihtes Altärchen schließen, doch spricht die Kleinheit des Stückes dagegen, die es nur zu häuslichem Gebrauch geeignet erscheinen läßt. Das Altärchen in Catanzaro hat die Größe der übrigen

a. a. O. zusammengestellten Tonkästchen. Somit liegt uns in dem Arndtschen Exemplar eine kleinere Replik des Originalen vor.

Bei dieser Gelegenheit bilde ich auf Taf. 18e und f nach dem Einzelverkauf 598 die im Museo civico zu Triest befindlichen Schmalseiten der von mir, a. a. O., S. 31 besprochenen Monumente ab. Das Brautgemachrelief (Taf. II b, c) hat bereits durch P. Sticotti im Jahre 1908 eine beschränktem Kreise zugängliche Veröffentlichung erfahren in einem Blatte: *Nel giorno delle nozze Arch. Arduino Berlam offre . . . P. Sticotti*. Als Helena wird dort die Braut erklärt, als Aphrodite Pelagia die von «Eros und Psyche» gezogene Göttin. Auch wird hier eines Altares Erwähnung getan, dessen Vorderseite den von Evans Persephone genannten Kopf zeigt, während an den Nebenseiten je ein Eros zur Darstellung gelangt, der Räucherwerk über den Flammen eines Kandelabers verbrennt. Auch damit ist gewiß auf die Schließung einer Ehe Bezug genommen. Den verhüllten Kopf auf Vasen (S. 27) hat Hauser Oest. J. H. 1909, S. 98 Fig. 57 mit ziemlicher Sicherheit als Adonis gedeutet.

Polybius berichtet XII, 5 von einer in Lokri üblichen Prozession als einer von den vertriebenen Sikelern entlehnten Sitte. Eine Jungfrau aus edlem Geschlechte trug in feierlicher Weise eine Schale einher, während die Sikeler dieses Amt einem Knaben zugewiesen hatten. Holm (Gesch. Siziliens I, 78) hat aus dieser gemeinsamen Sitte auf beiderseitigen Demeter- oder Persephonekult schließen wollen. Dürfen wir die Lokrireliefs A 49, 50; B 25, 26 (Eros und Psyche, S. 12) auf diesen Brauch beziehen, was mir sehr wahrscheinlich ist, so wäre dieser bei Polybius überlieferte Zug als eine Prozession zu Ehren der Persephone erwiesen.

ANMERKUNGEN.

¹ Lenormant, *Gaz. archéol.* 1881/82, S. 172 ff.; Patroni, *Ceramica ant. nell'Italia meridionale*, passim; *Atti d. R. Acc. per l'ant. e belle arti Napoli XIX*; Macchioro, *Röm. Mitt.* XXV, 1910, S. 168 ff.; ders. *Memorie d. Linei*, XIV 1910, S. 6 ff. Die Ausführungen *Röm. Mitt.* 1912, S. 21 ff., erschienen erst nach Drucklegung meiner Arbeit, konnten mich zu Aenderungen meiner Datierung jedoch nicht veranlassen.

² Namentlich zu Taf. 10, 88–90; Hauser, zu Taf. 130.

³ Fw.-R. zu Taf. 88; Baumeister s. v. *Triptolemos*, S. 1859, Fig. 1959; Schreiber, *Philol. Vers. Görlitz*, 1889, S. 311; vgl. *American Journal XIII*, 1909, S. 390.

⁴ Ducati, *Midia*; Nicole, *Midias*.

⁵ Sieglin-Schreiber Bd. I, Taf. LXVI; *Arch. Anz.* 1909, S. 1 ff.; *American Journal*, a. a. O., S. 387 ff.; Picard, *Bull. Corr. Hell.* 1911, S. 206 ff.; vgl. auch Fw.-R. zu Taf. 40.

⁶ Picard, a. a. O.; *Arch. Anz.*, a. a. O.; M. Mayer, *Notizie d. s.* 1898, S. 214 und öfter.

⁷ *Monum. ant.* XX, 1910, S. 5 ff.

⁸ Weege, *Bonner Jahrbücher* 118, 1909, S. 275 ff. Tiefer hinab geht Delbrück, *Arch. Anz.* 1911, 186.

⁹ M. Mayer, a. a. O.; vgl. *Heid. S. B.* 1910, 6 (*Niobiden*) S. 11.

¹⁰ *Arch. Anz.*, 1909, S. 17¹⁸; vgl. die Fundorte der Ptolomaeerkannen Breccia, *Bull. de la Soc. arch. d'Alexandrie* 12, 1910, S. 93 ff.

¹¹ Die übrigen Gräber halten sich in demselben Rahmen. Ueber tarentinische Gräber vgl. *Röm. Mitt.* 1912, S. 101 ff.

¹² *Heid. S. B.*, a. a. O., S. 26 f.

¹³ Calenische Reliefkeramik Nr. 193; 257e; 258 m.

¹⁴ Eine Sammlung dieser Reliefs wäre sehr wünschenswert; vgl. vor allem den Aufsatz v. Rohden, *Annali* 1884, S. 30 ff.

¹⁵ *American Journal*, XIII, 1909, Taf. IX–XII; vgl. auch die schöne Vase bei Rostowzew, *Röm. Mitt.* 1911, S. 124

¹⁶ Picard, a. a. O. Zur Datierungsfrage sei auch die von Duhn besprochene campanische Hydria in Karlsruhe erwähnt (*Jahrbuch III*, 1888, S. 229 ff.), die erst nach 300 gemalt zu sein scheint.

¹⁷ Watzinger, *De vasculis pictis Tarentinis*, S. 8 ff.

¹⁸ Hauser bei Fw.-R. zu Taf. 128/29.

¹⁹ Ueber Asteas zuletzt Hauser zu Taf. 130 und Gabrici, *Ausonia V*, 1910.

²⁰ Hauser, a. a. O. Vgl. Rayet-Collignon, S. 295 ff.; Walters, *anc. pott.* I, S. 480. Literatur bei Sauer in *Thieme-Beckers Künstlerlexikon I*, S. 202 f.

²¹ Kretschmer, *Die griech. Vaseninschriften*, S. 218.

²² Röm. Mitt. 1912, S. 107 f.

²³ Ich erinnere nur an die etwas späteren Signaturen der Calenischen Meister. Calen. Reliefkeramik, S. 147 ff.; vgl. den Artikel «Canolejus» bei Thieme-Becker, a. a. O. — Nachträglich sehe ich, daß schon O. Jahn, Beschreibung der Vasensammlung, S. CCXXXI¹⁴⁴⁶ den gleichen Vorschlag gemacht hat, und daß Kretzschmer, a. a. O., in seiner Besprechung der Lasimosvase davon Gebrauch gemacht hat, ohne doch das Λ durch ein Δ zu ersetzen.

²⁴ Mommsen, Unterital. Dialekte, S. 72.

²⁵ O. Jahn, a. a. O., passim.

²⁶ Watzinger, a. a. O., S. 1.

²⁷ Patroni, a. a. O.; Vanacore, I vasi con heroon, Atti di Napoli XXIV, 1905, S. 3 ff.; Kretzschmer, a. a. O., S. 217; Winter, Terracotten I, CVI; Winnefeld, D. L. Ztg. 1898, S. 680.

²⁸ Museo prov. in Bari: Fragment mit gewöhnlicher schlechter Stele; dsgl. kleines Fragment mit dem oberen Teil einer ionischen Säule ohne Epithem, gelb auf schwarzem Grund. — Museo naz. in Tarent: Scheibe mit Stuck eines Naiskosgiebels, darunter weiblicher Kopf nach rechts; dsgl. schönes Fragment mit Kriegerköpfen, die weiß-gelbe Helme tragen und Piloï, sowie Unterteilen von Frauen. In der Mitte eine Grabvase auf Untersatz.

²⁹ Arch. Anz. 1909, a. a. O.; Picard, a. a. O.

³⁰ Wie die frühen unteritalischen Vasen in Thurioi gemacht sein sollen: Furtwängler, Meisterwerke, S. 149. Ueber Herakleia als Fabrikationsort Häuser bei Fw.-R. zu Taf. 1104.

³¹ Im Heidelberger archäologischen Institut befinden sich folgende sicher aus Tarent stammende Stücke: a) Fragment eines großen Skyphos mit olivgrünem Firnis. Gelbe Nadelzweige, an welchen sich eine Purpurbinde mit weißen Fransen entlang schlingt. Am gelben Band hängt die weiße Maske, bei welcher Haar und Innenzeichnung rot-gelb ist. 13×15 cm. b) Randfragment eines großen Kraters. Weiße Efeuranken, neben denen rechts eine große Taube nach vorn sitzt. Darunter ein weißer Strich und der Beginn der Richtung des Bauches. $5\frac{1}{2} \times 16$ cm. c) Rand eines kleinen Skyphos mit weiblichem Kopf nach links zwischen zwei Tauben. $3,2 \times 6$ cm. d) Desgl. zwei Tauben zu Seiten einer Pflanze. $4 \times 4,3$ cm. e) Väschen der Form. Arch. Anz. 1909, Beilage zu Sp. 1 Nr. 45, mit Kopf zwischen zwei Flügeln nach links. Darüber Metopen-Triglyphenverzierung und am Hals vertikale Striche. H. 10 cm. f) Kleines zweihenkliges Schälchen mit weißen Efeuranken; H. 4,5 cm, Dm. 5,5 cm.

³² Ich muß dafür leider noch immer vorläufig auf die in Anm. 5 genannte Literatur hinweisen.

³³ Ueber Canosa, s. M. Mayer, a. a. O. Im Museum von Lucera, in welchem nur aus der Gegend stammendes Material zusammenkommt, läßt sich attischer Vasenimport nicht nachweisen. Vorwiegend ist die bekannte einheimische apulische Keramik verschiedener Gattungen. Griechisch-unteritalischen Formensinn verraten einige kleine Terrakotten, Bronzen und wenige Vasen. Campanischer Import ist feststellbar; ferner ist einiges wenige apulisch-rotfigurigen Stiles vorhanden, sowie etwas Gnathiakeramik mit Rankenornamenten. Den größten Bestandteil bildet unverziertes schwarzes Geschirr.

³⁴ So richtig Picard, a. a. O., S. 206 ff.

³⁵ Röm. Mitt. 1910, S. 168 ff.

³⁶ S. den kürzlich erschienenen Artikel Macchioros, Röm. Mitt. 1911, S. 187 ff.

³⁷ Vgl. dazu Watzinger, a. a. O., S. 1 ff.

³⁸ Conze, Berliner S. B. 1884, S. 126; Collignon, Les statues funéraires, S. 200, Abb. 126, Conze-Puchstein, Beschreibung Nr. 502.

³⁹ Eine athenische Kassettendecke ist abgebildet bei Conze, Att. Grabreliefs Text III, S. 309.

⁴⁰ Aus Campanien sind die Giebel von Teano bekannt, Gabrici, a. a. O., S. 14; aus Sizilien die Funde im Museum von Syrakus erwähnt z. B. bei Pfuhl, Jahrbuch 1905, S. 75 und Orsi, Gela, Abb. 362. Mommsen spricht, Unteritalische Dialekte, S. 85, von einer in Bari gefundenen »Aedicula mit Frontispiz und Säulen«, deren Inschrift er dann abdruckt.

^{40*} Auch eines der »Theokritischen« Epigramme stellt ja die Grabschrift an eine Amme dar: XXIII (XVIII).

Ὁ μικκός τοδ' ἔτευξε τᾶ θραΐσσα
Μήδειος τό μνάμ' ἐπὶ τᾶ ὀδῶ
κῆπέγραψε Κλείτας.
ἔξει τάν χάριν ἄδὸν ἀντὶ τήνων,
ὧν τὸν κούρον ἔθρεψ' ἐπὶ μάν,
ὅτι χρησίμα καλεῖται.

Ueber das Ammenwesen zuletzt W. Schick, Favorin *περὶ παιδῶν τροφῆς* und die antike Erziehungslehre, S. 1 f.

⁴¹ Watzinger, a. a. O., S. 9.

⁴² Erkennbar auf der Photographie Moscioni, Nr. 8429.

⁴³ Notizie d. s. 1910, S. 387 ff.

^{43*} Originale Grabpfeiler bei Pfuhl und Orsi in Anm. 40, außerdem aus Camarina in Monum. ant. IX, S. 246, Fig. 57 (Orsi).

⁴⁴ Archäol. Ztg. 1857, Taf. 104, 1.

⁴⁵ Anm. 38. Vgl. die jugendlichen Diener auf attischen Grabreliefs, wie Conze, Taf. CCI ff.

⁴⁶ Wie die unten zu besprechenden apulischen Grabstatuen.

⁴⁷ Möglicherweise identisch mit Catalogue of Terracottas, D 124, 125.

⁴⁸ Wenn letztere nicht Votivstatuen sind.

⁴⁹ Journal H. St. VII, 1886 mit Tafeln LXIII, LXIV; Watzinger, a. a. O., S. 7.

^{49*} Jetzt »Eros und Psyche« Heid. S. B. 1911, 9 S. 31.

⁵⁰ Röm. Mitt. 1901, S. 77 ff.; Arndt, Einzel-Verk. zu Nr. 597 f.

⁵¹ Pottier, Les statues de terre cuite, S. 210; Curtius, Zwei Giebelgruppen aus Tanagra 1878, Taf. 5, 3; richtig Fredrich, Sarkophagstudien, S. 43; vgl. Heid. S. B. 1910, 6, S. 23 und Berl. Philol. Wochenschr. 1911, Nr. 46, S. 1454 f.

⁵² Literatur außer Anm. 44 in den Röm. Mitt. 1912, S. 102. Watzinger, a. a. O., S. 1.

⁵³ Scavi di antichità nelle provincie della Terra ferma 1743—1876 (1888).

⁵⁴ Auf Ausgrabungsarbeiten an demselben Monument scheinen sich auch Bonuccis Berichte vom 7. 11. 13. II. 1854 zu beziehen. Zur Fassade sei die Halle von Pergamon verglichen: Altertümer von Pergamon, Bd. II, XXXI (Stoa des Athenatempels).

⁵⁵ Man vgl. den Bericht über die teilweise Zerstörung der Fresken von Gnathia, Röm. Mitt. 1912, S. 111.

⁵⁶ Watzinger, S. 6; Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Taf. 137.

⁵⁷ Literatur über das Relief der Cassia bei Thieme-Becker, a. a. O., s. v. Cassia. Die Elfenbeinkästchen: Graeven, Bonner Jahrbücher 108/09, Taf. 9; R. von Schneider, Serta Harteliana, S. 279 ff.

⁵⁸ Zu diesen Figuren müssen auch die Heid. S. B. 1910, 6, S. 29⁶⁴ genannten Niobiden gehört haben.

⁵⁹ Bemerkenswert sind die als Klagefrauen gebildeten Henkel der Vase Collignon, a. a. O., S. 26. Derselbe Gedanke an der faliskischen Vase der Sammlung Reimers, die Ballheiner, Arch. Anz. 1909, S. 19 ff. besprochen hat.

⁶⁰ Stelen als Bekrönung: White Athenian vases in the British Museum, pl. XIII; Engelmann, Oest. J. H. 1905, S. 146; zu vgl. ist die interessante Vase in Studi e Materiali II, 1902, S. 86, Fig. 272.

⁶¹ So auch z. B. Fairbanks, *Lekythoi*, pl. VIII, 1; S. 96, Fig. 31.

⁶² Schröder, *Bonner Jahrb.* 108/09, S. 70 ff.; Pfuhl, *Jahrbuch* 1905, S. 88 ff.

⁶³ *Röm. Mitt.* 1912, S. 103.

⁶⁴ *A. a. O.*, S. 103¹.

⁶⁵ *Oest. J. H.* 1909, S. 113.

⁶⁶ *Jahrbuch* 1910, S. 133. Eine Vase, und zwar eine Hydria, jedoch wohl aus Stein, da eine Inschrift auf ihr angebracht war, stand nach Suidas s. v. *χελώνη* auf dem Grabe der Laïs (Pauly-Wissowa I, 2730).

⁶⁷ *Bull. C. H.* 1911, S. 210. Verschiedenes war schon *American Journal*, a. a. O., S. 391 erwähnt. Ich hoffe, in Kürze an anderer Stelle darauf zurückkommen zu können (*Bull. de la soc. archéol. d'Alexandrie*).

⁶⁸ *S. o. Anm.* 62. Man vgl. die merkwürdige Gruppe Reinach, *Rép. Stat.* V, 327¹ in Kairo.

⁶⁹ Ich möchte hier auf die Hæberlinsche sfg. Kanne, *Arch. Anz.* 1910, S. 457, Abb. 1 verweisen. Es scheint mir nicht mehr möglich, die schwarze Erhebung links neben der Herme als Feuer zu deuten, dessen Darstellung in der sfg. Malerei eine andere ist. Eher könnte es ein solcher Conus sein. Dann wäre die Herme als Grab aufzufassen. Zu Grabhermen vgl. L. Curtius, *Die antike Herme*, S. 21 ff.; Pfuhl, *a. a. O.*, S. 79 ff.

⁷⁰ Erwähnt sei hier nur die Parallele auf den ägyptischen Ptolemaeerkanen, deren Zusammenstellung oben, *Anm.* 10 genannt wurde. Zwischen dem Zinkenaltar der «Guten Götter» und einer Spitzsäule auf runder Basis, bei welcher der Conus mit langer Binde umwunden ist, steht die opfernde weibliche Figur mit Füllhorn und Schale.

⁷¹ Die Umrahmung dieses Monuments finden wir auch sonst wieder. So scheint es sich einmal um die Darstellung einer Grabtüre, vielleicht auch um eine der häufigen Scheintüren, zu handeln: Neapel, 2242 aus Canosa.

⁷² *Durm*, *Baukunst der Etrusker*², S. 127, Fig. 141.

⁷³ *Conze*, *a. a. O.*

⁷⁴ Das Gefäß muß etwa einen Durchmesser von 28 cm gehabt haben. Der «Altar» ist weiß mit gelber Innenzeichnung, während der braune Vasenfuß mit in Tonschlamm aufgesetzter Riefelung verziert ist. Die Frau ist rfg. Es braucht sich übrigens, was ja auch sehr unwahrscheinlich wäre, nicht um ein Grabmal zu handeln. Ein gleicher Sockel steht ohne Vase auf einem anderen athenischen Pyxisdeckel in Heidelberg, dessen Darstellung Toiletteszenen mit Eroten enthält. Die Maße des großen Deckels sind jetzt $6\frac{1}{2} \times 7$ cm.

⁷⁵ *Athen. Mitt.* 1901, S. 52 Abb.

^{75a} Wichtig sind die Bemerkungen von Koch, *Röm. Mitt.* 1907, 380, 382.

⁷⁶ Ueber diese Gefäße s. Zahn, *Ämtliche Berichte* XXX, 1909, S. 185 ff.

⁷⁷ Vgl. das unten zusammengestellte Material.

⁷⁸ *Coll. engrav.* Hamilton II, pl. 15.

⁷⁹ *Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst*, S. 97.

⁸⁰ *Z. B. S.* 71, Abb. 43.

⁸¹ Auch Holwerda, *Attische Gräber der Blütezeit*, S. 103, Abb. 8.

⁸² *Bulle*, *Statuenbasen*, S. 14, 21.

⁸³ *Martha*, *L'art étrusque*, S. 332, Fig. 226.

⁸⁴ *Röm. Mitt.* 1910, S. 168 ff.

⁸⁵ *Orsi*, *Gela*, *Monum. ant.* XVII, 1907, S. 519, Abb. 362.

⁸⁶ *Arch. Anz.* 1907, S. 383, VII, 3.

⁸⁷ Als «cippo» bezeichnet Orsi das Grabmonument auf der «lektythos cumana». *Mon. ant.* IX, S. 270, Abb. 67.

⁸⁸ *A. a. O.*, S. 14. Sehr schön ist die Palmettenstele *Coll. engrav.* Hamilton III, 51.

⁸⁹ *Jahrbuch* 1909, S. 133. Der Kampf am Grabe in Attika jetzt behandelt von Brückner, *Athen. Mitt.* 1910, S. 183 ff., Taf. 10.

⁹⁰ *Watzinger*, *a. a. O.*, S. 15.

⁹¹ Sammlung Califano. Große campanische Hydria mit stark roten Figuren. Oben statt der ornamentalen Verzierung Tierkämpfe. Frauen schmücken das Grab, neben welchem die eine sitzt, einen Spiegel tragend und sich nach dem Monument umsehend. — Ebd. aus derselben Fabrik mit genauer ornamentaler Uebereinstimmung. Jüngling und Mädchen stehen zu Seiten der Stele, darunter zwei sitzende Figuren, das Grab schmückend. Auf der Rückseite Satyr und «Maenade» neben einem Pfeiler.

⁹² Patroni, *Ceramica antica*, S. 80, Fig. 47.

⁹³ Jahrbuch 1905, S. 70 ff.

⁹⁴ Grabgedichte der griech. Anthologie, S. 51 ff.

⁹⁵ Monum. ant. XVII, 1907, S. 515 ff. Anderes im Museum von Syrakus.

⁹⁶ Ebdt. Abb. 519.

⁹⁷ Publiziert sind bisher nur die Funde von Nora durch Patroni, Monum. ant. XIV, 1904, S. 109 ff. Reiches Material in den Museen von Cagliari und Sassari. Wenige Stücke in Marsala. Aehnliches aus Nordafrika bei Thieling, *Der Hellenismus in Kleinafrika*, S. 183, dessen archäologischen Ergebnissen ich jedoch nicht immer beipflichten kann.

⁹⁸ Inghirami II, CXXXVII; Millingen I, pl. XIV.

⁹⁹ E. Schulze, Beschreibung der Vasensammlung von Leesen 1871, Taf. III; Bachofen, Mutterrecht, Taf. VIII, Fig. 6.

¹⁰⁰ Inghirami I, LIII; David, *Antiqu. étrusques* III, 49.

¹⁰¹ Jahrbuch 1905, S. 58 ff.; vgl. *Röm. Mitt.* 1912, S. 115.

¹⁰² Heydemann, *Pariser Antiken* 90; Hauser, *Röm. Mitt.* 1910, S. 285.

¹⁰³ Sie trägt die Bezeichnung G. D. «Male Figure placing wreath on tomb».

¹⁰⁴ S. o. S. 34.

¹⁰⁵ S. u. S. 64.

¹⁰⁶ *Röm. Mitt.* 1912, S. 114 ff.; Pfuhl, Jahrbuch 1905, S. 147 ff.

¹⁰⁷ Griechische Holzarkophagen, S. 77.

¹⁰⁸ Bei Woelcke, Beiträge zur Geschichte des Tropaions, S. 96, Anm. 50b. «Es gibt im Hof des dortigen Museums (in Theben) drei Helme auf Grabsteinen (nicht auf Säulen!); die Form des Helms ist immer die hutartige mit gleichmäßig herumgehender Krempe; einmal (Nr. 478) sind auf der Krempe plastisch zwei Schleifenenden sichtbar. Die Basen sind Würfel oder wenigstens vierkantige Steine. Von Nr. 45 aus Magi (Haliartos) ist die Basis nicht erhalten; der Helm zeigt aber eine große Bosse zum Einlassen in eine solche. Auf den andern beiden sind Basis und Helm aus einem Stein; Nr. 478 ist fragmentiert, von der Basisinschrift ist noch X]HPE lesbar. Auf Nr. 1962 aus Erimokastro (Thespiae) steht ΚΕΡΕΙ ΣΙΧΟΣ ΧΗΡΕ.» vgl. dazu die von Woelcke angeführte weitere Literatur. Ein Helm wird auf die Stele gesetzt *Ephem. arch.* 1893, Taf. 3 (rfg. Lekythos aus Eretria).

¹⁰⁹ S. o. S. 16. Die Truhe ferner in Halikarnaß nachgewiesen von Pfuhl, a. a. O., S. 59. Eine kleine Tontruhe gleicher Form im Museum von Reggio Calabria, mit Giebeldach, ohne figürliche Verzierungen. Diese Truhe ist weiter dargestellt auf einem unserer Grabreliefs, nämlich auf einer Lutrophoros in Bari: Einfaches ionisches Heroon, in welchem eine Frau an der Hand ein nacktes Knäblein nach links führt. Ueber dem Knaben hängt an einem Purpurband die Truhe vom oberen Balken herab. Sie ist mit weißen Figuren auf braunem Grund ausgestattet. Ein solches Gerät wird auch auf dem Grabrelief Conze I, XXXVI 78 von einer Dienerin herbeigetragen.

¹¹⁰ Orsi, a. a. O., S. 521, Fig. 363.

¹¹¹ Z. B. aus Canosa, *Notizie d. s.* 1898, Fig. 17.

¹¹² Man vgl. die ganz ähnliche Kleidung und Haltung der Frau auf dem bekannten Berliner Fragment einer wg. Lekythos, Collignon, a. a. O., S. 105, Abb. 54.

¹¹³ Weege, Jahrbuch 1909, S. 133. Eine Stele derselben Form wird von Frauen geschmückt. *Coll. engrav. Hamilton* III, 46.

- ¹¹⁴ Guida del Museo nazionale S. 338, Nr. 1424.
¹¹⁵ Berl. S. B. 1883, S. 36 ff. (Bericht über eine Reise im Kurdistan). Durms Baukunst der Griechen³, S. 549, Abb. 499. Ueber diese Symbole Röm. Mitt. 1912, S. 2⁵ (Deubner).
¹¹⁶ Vgl. Pfuhl, a. a. O., S. 65.
¹¹⁷ Reiches Material für alle Formen des Grabmales bei Collignon, a. a. O., S. 96 ff.
¹¹⁸ Calenische Reliefkeramik, S. 106, Nr. 237; Brauchitsch, Panathenäische Preisamphoren, S. 112. Auf einem Stelenfragment aus Mykonos die Gruppe eines Löwen, der ein Rind zerfleischt, Weißhäupl, Grabgedichte, S. 74.
¹¹⁹ Collignon, a. a. O., S. 88 ff.
¹²⁰ Wird Sieglin-Schreiber II, veröffentlicht werden.
¹²¹ Der Seelenvogel, S. 80, Abb. 20, 20 a.
¹²² Ein dorisches Kapitell aus Megara Hyblaea bei Studniczka, Oest. J., H. 1903, S. 143, Abb. 93; von Duhn-Jacobi, Der griech. Tempel in Pompeji, S. 26; Mon. d. L. I. Tav. IV, 2.
¹²³ Grabgedichte, S. 61.
¹²⁴ Collignon, a. a. O., S. 38.
¹²⁵ Fw.-R., Taf. 90; Koepp, Archaeologie Bd. II, Taf. XI; Röm. Mitt. 1912, S. 105.
¹²⁶ Watzinger, S. 15 ff., wo Literatur angegeben.
¹²⁷ American Journal 1909, S. 392.
¹²⁸ Arch. Anz. 1909, S. 6, Abb. 2 (46).
¹²⁹ Dorisch: Jahrbuch 1900, S. 73, Abb. 11, S. 74, Abb. 12; ionisch: S. 68, Fig. 7 und auf einer Bareser Vase.
¹³⁰ Ephemeris arch. 1893, Taf. 2.
¹³¹ In Orsis Arbeiten über «Camarina» nicht abgebildet.
¹³² Collignon, a. a. O., S. 132. Zu der Londoner Vase sagt Percy Gardner, Skulptured Tombs of Hellas, S. 22 (Fig. 11) «I cannot accept the view of the author of the Catalogue, that all three figures are those of mourners» und erklärt die Figur auf der Stufe dann ebenfalls als Statue, oder eher als die Tote selbst.
¹³³ Diese Luftlöcher brauchen nicht nur für die «Verbrennung innerhalb des Grabes» angebracht zu sein, sondern um der Grabkammer Luft zuzuführen. Gleiche Erscheinungen erfordern oft verschiedene Erklärung: Engelmann, Oest. J., H. 1905, S. 145 ff.
¹³⁴ Schreiber, Hellenist. Reliefbilder CIII.
¹³⁵ Brit. Mus. IV, F 212, pl. VIII.
¹³⁶ Studniczka, Oest. J., H. 1904, S. 239 f. (mit einer Bemerkung Loeschkes). Dazu Pfuhl, a. a. O., S. 90. v. Duhn hatte die Freundlichkeit mir mitzuteilen, daß er sich Loeschkes Anschauung anschließe.
¹³⁷ Watzinger, a. a. O., S. 141.; Weißhäupl, Grabgedichte, S. 58.
¹³⁸ Die Literatur, s. o. Anm. 10. Eine große Abbildung soll v. Sieglin-Schreiber II, bringen.
¹³⁹ Das gleiche Nebeneinander von Naiskos und breiter Stele bei Millingen, pl. XLIX.
¹³⁹ N. Heid. Jahrb. III, 1893, S. 99.
¹⁴⁰ Als Altar ist dieselbe Form gesichert bei Fairbanks, A Handbook of Greek Religion, S. 235, Abb. 69 (Dionysosfeier).
¹⁴⁰ a Vgl. auch Brückners Bemerkung «Anakalypteria» S. 6.
¹⁴¹ Eranos Vindobonensis (Attische Grabstatuen) S. 48 ff. (Weißhäupl); Bonner Jahrb. 108/09, S. 54 (Schröder); Jahrbuch 1905, S. 94 (Pfuhl).
¹⁴¹ a Daß auch dieses Podium Altarform hat, beweist der große, ebenso verzierte reliefgeschmückte Altar Inghirami IV, CCCLXVIII; Monum. ined. VI/VII, Tav. LXXI, 2.
¹⁴² Weege, Jahrbuch 1909, S. 100, Nr. 1; Monum. ant. I, 954.

¹⁴³ v. Duhn, *Annali* 1879, S. 176 ff.; Amelung, *Antiken in Florenz*, S. 59 ff.; Collignon, a. a. O., S. 133 ff.; Weißhäuptl, *Attische Grabstatuen* S. 48 ff. Zu gleichen ist auch der wg. Lekythos Collignon, S. 100.

¹⁴⁴ Abbildungen bei Collignon, S. 158 ff.

¹⁴⁵ *Ephem. arch.* 1908, Taf. 1 ff.; aus Cypern im Brit. Mus.; *Alexandrien: Monuments Piot XVIII*.

¹⁴⁶ Weege, a. a. O., S. 109, Nr. 16. Mir in neuer Aufnahme des Neapler Museums 1565 (Inv. 9360) bekannt. Sehr stark zerstört.

¹⁴⁷ Watzinger, *Griech. Holzsarkophage* Taf. 3; *Röm. Mitt.* 1912, S. 111, Abb. 2.

¹⁴⁸ Orsi, a. a. O., Abb. 363.

¹⁴⁹ *Jahrbuch* 1909, Taf. 5.

¹⁵⁰ S. o. S. 71.

¹⁵¹ *De vasculis pictis*, S. 21 ff.

¹⁵² *Vasi con heroon*, (*Atti di Napoli XXIV*, 1905) Quadro 7 ff.

¹⁵³ Zuletzt Rizzo, *Oest. J.*, H. 1910, S. 63 ff.; Benndorf, *ebdt.* I, 1898, S. 1 ff.

¹⁵⁴ Collignon, a. a. O., S. 301 ff.

¹⁵⁵ Vgl. die Aufstellung bei Benndorf, a. a. O., Abb. 4, S. 7.

¹⁵⁶ Dasselbe Motiv auf dem Kalksteinrelief g in Tarent (oben S. 22 f.).

¹⁵⁷ Im Katalog wird hingewiesen auf *Journal H. St. XIV*, pl. XI.

¹⁵⁸ Collignon, S. 190, Fig. 116. Frau neben Vase sitzend, *Conze I*, XXVII, 59; die Vase schmückend II, 1, CLXVIII, 873, CLXXVIII. Man vgl. auch *Ath. Mitt.* V, 180; *Arch. Ztg.* 1885, 22; *Jahrb.* II 242.

¹⁵⁹ Watzinger, a. a. O., S. 26, nach Pausanias I, 2, 3.

¹⁶⁰ Nach Rohde, *Psyche* II³, S. 180⁴, nicht Lehre der Pythagoraer sondern des Empedokles.

¹⁶¹ Rostowzew, *Röm. Mitt.* 1911, S. 130 f.

¹⁶² Den Hinweis hierauf verdanke ich E. Fehrle. Dietrich, *Mutter Erde*, S. 48 (*Cicero de leg.* II, c. 25, 36).

¹⁶³ Conze, a. a. O., z. B. Taf. 67 ff.

¹⁶⁴ Pomtow, *Berl. phil. Wochenschr.* 1910, S. 1094. *Breccia, Catal. du Musée d'Alexandrie* I, S. IX ff.

¹⁶⁵ Pauly-Wissowa, s. v. Altar; Altmann, *Röm. Grabaltäre*, S. 4 ff.; vgl. den Altar im Thermenmuseum *Mélanges d'Archéol.* XXVI, 1906, S. 483 ff. mit einer runden rauhen Fläche auf der Oberseite. Auf Vasenbildern häufig.

¹⁶⁶ Conze, a. a. O., Text I, S. 99.

^{166a} A. a. O., S. 4 f.

¹⁶⁷ Doch ist dieses Ornament auch sonst, namentlich auf der Gnathiakeramik nahestehenden Gefäßen, häufig. Ich nenne den *Guttus Calen*. Reliefkeramik Nr. 256 i.

¹⁶⁸ Vanacore, a. a. O., S. 6.

^{168a} Conze, a. a. O., z. B. Taf. CCXXII, CCXLV, CCXLVI. Hier ist alles dorisch, auch auf den ostgriechischen Reliefs scheint das dorische Element stärker zu sein, als das ionische. Etwa das gleiche Verhältnis herrscht auf den sardinischen Grabsteinen. Ionisches auch in Südrußland in der Minderzahl: Kieseritzky-Watzinger, *Südrussische Grabreliefs*, S. 57, Nr. 333, vgl. Tafel XXVIII, XXIX 422, XXXVI 520, XL 593.

¹⁶⁹ So sind auf der Stirnfläche der Anten Binden gemalt: *Brit. Mus.* IV, pl. XI. Gemalte Binde zeigt auch die Grabstele *Conze III*, 1, CCLXXIX, wie der so oft erwähnte Tonpfeiler aus Gela.

¹⁷⁰ Z. B. Passeri II, CLXXXII; Gebhart, *Braunschweiger Antiken*, Taf. I.

¹⁷¹ Anders sind ja die an der Hinterwand »hängenden« Geräte gar nicht zu erklären.

¹⁷² *Bull. Corr. Hell.* 1908, S. 205 ff. Vasen tragen das Gebälk des Naikos auf einigen der Tarentiner Dioskurenreliefs, *Röm. Mitt.* 1900, S. 1 ff., wozu Tod-Wace, *Catalogue of the Sparta Museum*, S. 113 u. 191 zu vgl. ist.

¹⁷³ Winckler, *Unterwelt*, S. 19; A. von Gerkan, *Zeitschrift für Gesch. d. Architektur* 1910, S. 40; *Jahrbuch* 1893, S. 108 (Kuhnert). *Reinach, Rép. Vases*

- ant. I, S. 167. Abbildungen bei Durm, Baukunst der Griechen³, S. 327; Homolle, a. a. O., S. 218, wo die übrige Literatur.
- ¹⁷⁴ Die ionische Säule, S. 33, Abb. 39, 40.
- ¹⁷⁵ Ronczewski, Motive, S. 18; Fig. 17, 19, 21. Vgl. «Gli ornati delle pareti ed i pavimenti dell' antica Pompei» Napoli 1796 II (1808), «in casa della città di Pompei».
- ¹⁷⁶ Röm. Mitt. 1890, S. 184, 226 f.; 1900, S. 55; Durm, a. a. O., S. 307.
- ¹⁷⁷ Ausonia III, S. 136 ff. (Quagliati); Boll. d'Arte III, S. 406 ff., 463 ff. (Orsi). Dazu Heid. S. B. 1911, 9. «Eros und Psyche» S. 9 ff.
- ¹⁷⁸ Merkwürdig ist die «archaisierende» Tonform aus Tarent, Walters, Hist. anc. pott. I, pl. V.
- ¹⁷⁹ Koch, Röm. Mitt. 1907, S. 391.
- ¹⁸⁰ S. o. Anm. 42, Ohne Glas konnte ich genauere Einzelheiten nicht erkennen.
- ¹⁸¹ S. o. S. 60 f. Arch. Anz. 1909, Abb. 2.
- ¹⁸² Petersen, Röm. Mitt. 1900, S. 3 ff.
- ¹⁸³ S. o. Anm. 129; auch Jahrbuch I (1886), S. 293; Monum. ined. IV, Tav. XII.
- ¹⁸⁴ Arndt, Einzelverk. 597, 598.
- ¹⁸⁵ Ausonia III, S. 229, Fig. 81; Boll. d'Arte III, S. 418, Fig. 13; Heid. S. B. 1911, 9, S. 21.
- ¹⁸⁶ Hauser bei Fw.-R., Text III, S. 48.
- ^{186 a} Auf der Abb. deutlich zu erkennen. Das Gebäude ist weiß mit gelber Zeichnung. Die Leiter und die Figur sind rot, der Aermel der letzteren mit schwarzen Verzierungen. Die Giebelecken sind erhalten. M. $7\frac{1}{4} \times 13$. Dicke 1,3 cm.
- ¹⁸⁷ Athen. Mitt. 1911, S. 127, Abb. 2.
- ¹⁸⁸ A. a. O., S. 129 f.
- ¹⁸⁹ Puchstein, a. a. O.; Durm, a. a. O., S. 299, Abb. 275, S. 340, Abb. 326.
- ¹⁹⁰ Notizie d. s. 1910, (fasc. IV) Taf I, II.
- ¹⁹¹ Daß darauf nicht viel zu geben ist, beweist Neapel 3229, denn hier ist die eine Säule der Front mit die andere ohne Abakus gezeichnet.
- ^{191 a} Man vgl. z. B. das Gebäude Zahn, Ornamente III, 48, mit unseren Heroa.
- ^{191 b} Beide Tiere als Wächter des Grabes z. B. auch auf den Schmalseiten des Sarkophags Robert XII, 40 a/b neben einer aus dem «Conus» abgeleiteten Vase.
- ¹⁹² Kohte-Watzinger, Magnesia a/M 1904, S. 103 f.; Durm, a. a. O., S. 339, Abb. 325.
- ¹⁹³ S. o. S. 111.
- ¹⁹⁴ Orsi, Notizie d. s. 1900, S. 280; Arch. Anz. 1905, S. 31 ist zu vergleichen.
- ¹⁹⁵ A. a. O., S. 34.
- ¹⁹⁶ Venturi, Storia dell'arte italiana III, S. 162.
- ¹⁹⁷ Watzinger, a. a. O., S. 3 (Greife).
- ¹⁹⁸ Brückner, Der Friedhof am Eridanos, S. 91, Abb. 58; Weißhäupl, Grabgedichte, S. 78.
- ¹⁹⁹ Watzinger, a. a. O., S. 3.
- ²⁰⁰ Bei Conze häufig, vgl. Ephem. arch. 1908, Taf. 1 ff.
- ²⁰¹ W. Weber, Ein Hermestempel des Kaisers Marcus, Heid. S. B. 1910, 7.
- ²⁰² Brückner, Der Friedhof am Eridanos, S. 91, Abb. 58.
- ²⁰³ Watzinger, S. 4.
- ²⁰⁴ Percy Gardner, Skulptured Tombs, S. 225, Fig. 77; Watzinger, S. 13.
- ²⁰⁵ Frickenhaus, a. a. O.
- ²⁰⁶ v. Duhn, Athen. Mitt. II, 1877, Taf. XIV ff. und Arch. Ztg. 1877, S. 139 ff., Taf. XV; Svoronos, Das Athener Nationalmuseum I, Taf. XXXV ff.
- ²⁰⁷ Thera II, S. 240 ff.
- ²⁰⁸ Jahrbuch 1905, a. a. O.
- ²⁰⁹ Notizie d. s. 1910, S. 408.
- ²¹⁰ A. a. O., Quadro 2, 5, Wasserbecken und Pfeiler sind vielleicht als Grabdenkmäler nebeneinander gestellt bei Laborde, Vases Lamberg I, pl. 13; Eros führt

eine Frau mit Taenie zum Becken. Hinter ihr ein Pfeiler, neben dem ein Jüngling, welcher ein Ei hält.

²¹¹ Athen. Mitt. 1910, S. 213; American Journal 1908, 428.

²¹² Darüber belehren Vanacores Tabellen.

²¹³ Vanacore, a. a. O., S. 13.

²¹⁴ Holwerda, Attische Gräber, S. 61.

²¹⁵ Holwerda, a. a. O., S. 83 ff.

²¹⁶ S. o. S. 50.

²¹⁷ Holwerda, a. a. O., S. 60.

²¹⁸ Thera, II. S. 238.

^{218a} «Lebendiger» ist die ähnliche Komposition, Mon. d. J. IV. 21, Lamer, Griech. Kultur im Bilde, Taf. 70, 100.

²¹⁹ Rohde, Psyche II³, S. 361 ff.

²²⁰ Watzinger, a. a. O., S. 13; Gabrici, Atti del Congresso storico di Roma IV, S. 55 ff.

ÜBERSICHT DER TAFELN UND VIGNETTEN.

- Tafel I. Grabstein aus Metapont im Museo prov. von Potenza (S. 17).
- » II. Drei weißgrundige Lekythen des archäologischen Instituts der Universität Heidelberg (S. 26).
- » III. a. Dubois-Maisonnette 72 (S. 28).
b. Brit. Mus. Cat. IV F 242 (S. 62).
c. Inghirami, Vasi fitt. II CLIV (S. 49).
d. Coll. engrav. anc. vases; Hamilton III 40 (S. 55).
e. Creuzer, Abb. z. Symbolik Taf. XI (S. 88).
- » IV. a. Tischbein V HH 106, nach dem Institutsexemplar (S. 42).
b. Ruvo, Coll. Jatta, Tav. III (S. 71).
- » V. a. Tischbein V HH 9; nach dem Institutsexemplar (S. 53).
b. Tischbein V, Reinach, Rép. vases II, S. 361 (S. 101).
- » VI. a. Dubois-Maisonnette 10 (S. 66).
b. Millingen II 45 (S. 62).
c. Millingen I 39 (S. 61).
- » VII. a. Dubois-Maisonnette 80 (S. 70).
b. Dubois-Maisonnette 21 (S. 124).
c. Élite céram. IV 89 (S. 70).
- » VIII. a. Inghirami, Vasi fitt. II CXXXVII (S. 50).
b. Millin II 38 (S. 89).
c. Raoul-Rochette, Monum. inéd. 30 (S. 91).
- » IX. a. Brit. Mus. Cat. IV pl. XI (S. 95).
b. Élite céram. I 35 (S. 96).
c. Dubois-Maisonnette 28 (S. 95).
- » X. Drei attische Grabreliefs. Conze I 34, 32, 29 (S. 95).
- » XI. a. b. Collignon, Statues funéraires S. 128, 129 (S. 94).
c. Attisches Grabrelief, Conze 187 (S. 71, 94).
d. Reinach, Rép. vases II S. 329, 4 (S. 124).
e. Tonkandelaber des Museo prov. in Bari (S. 60).
- » XII. Pause des Kais. Deutschen archäolog. Instituts, nach einer Aufnahme von Faraglia mit gütiger Erlaubnis R. Delbrücks hier publiziert (S. 91, 99).
- » XIII. a. Neapel, Mus. naz. 2147; Amphora (S. 27).
b. Neapel, Mus. nazionale (S. 114).
c. Ruvo, Coll. Jatta (S. 92).
d. Neapel, Mus. naz. aus Canosa (S. 34).

- Tafel XIV. a. Neapel, Mus. naz. 2370, aus Saticula (S. 32).
b. Neapel, Mus. naz. S. A. 653, aus Lukanien (S. 52).
c. Neapel, Mus. naz. 3234 (S. 63).
d. Vase in Bari, Mus. prov. (S. 50).
e. Bari, Mus. prov. 1369 (S. 34).
- XV. a. Vase in Neapel, Mus. naz. (S. 51).
b. Ruvo, Coll. Caputi, Amphora (S. 44).
c. Neapel, Mus. naz. 2147 (S. 54).
d. Ruvo, Coll. Jatta 886 (S. 59).
e. Amphora in Palermo, Mus. naz. (S. 54).
- XVI. a. Neapel, Mus. naz. S. A. 389 (S. 52).
b. Capua, Mus. Campano (S. 64).
c. Neapel, Mus. naz. 1781 (S. 30).
d. Capua, Mus. Campano; Patroni Tav. VIII (S. 113).
e. Capua, Coll. Califano, Hydria (S. 45).
f. Neapel, Mus. naz. Amphora (S. 30).
g. Capua, Mus. Campano (S. 66).
- XVII. a. Tonfragment der Heidelberger Sammlung (S. 35).
b. Tonfragment des Museo prov. in Bari (S. 121).
c. Gnathiascherbe aus Tarent in Heidelberg (S. 48 31a).
d. Grabstein aus Metapont in Potenza (S. 17).
e. Grabfund in Metapont (S. 18).
f. Rfg. Scherbe aus Athen in Heidelberg (S. 111).
g. Fragment eines rfg. Deckels aus Athen in Heidelberg (S. 33).
- XVIII. a—d. Tonaltärchen aus Tarent in der Sammlung Arndt in München (S. 128).
e. f. Tonfragmente aus Tarent in Triest (S. 129).
- Vignette S. IX Daremberg-Saglio s. v. Ceres S. 1006, Fig. 1308 (S. 99).
" S. 1 Patroni, Ceramica, S. 80, Fig. 47 (S. 96).
" S. 127 Coll. engrav. Hamilton III 39 (S. 127).
-

SACHREGISTER.

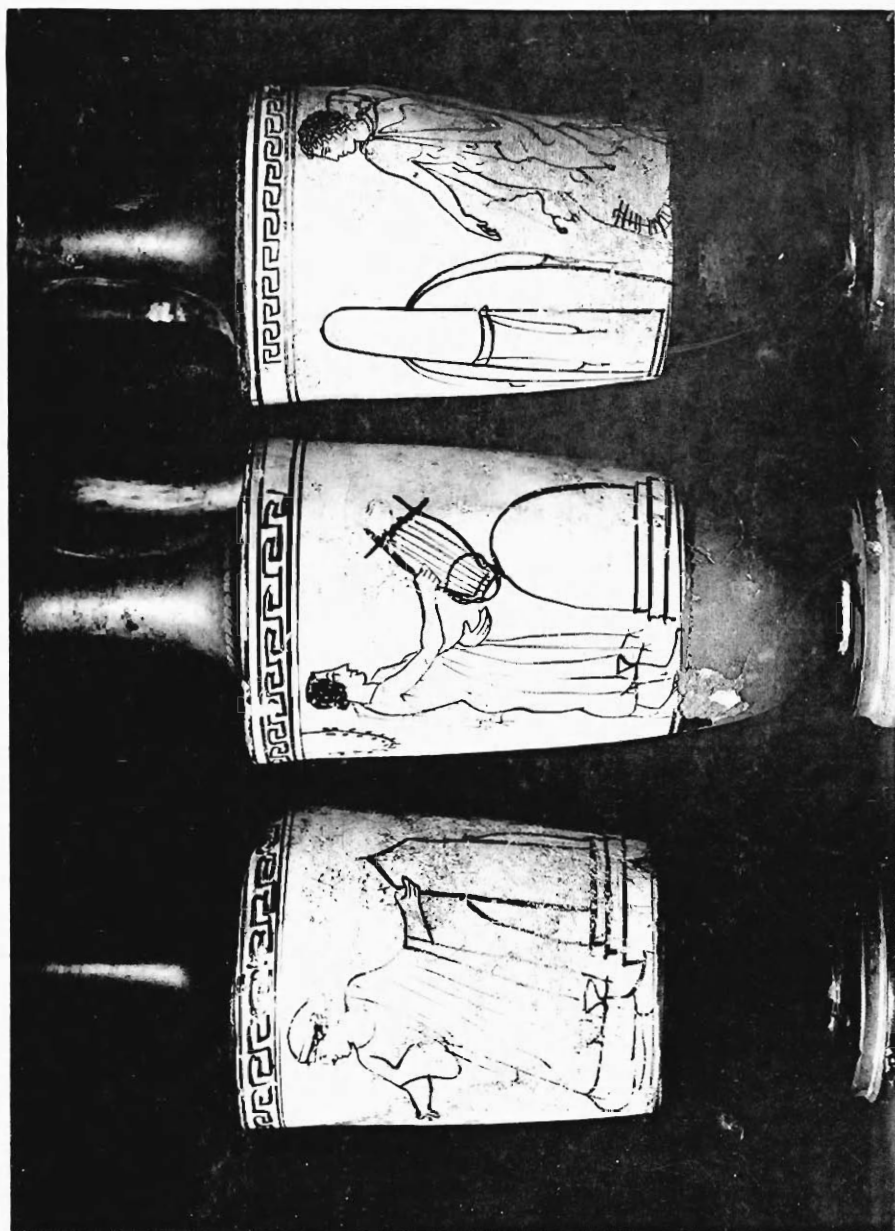
- A**chilleae nach Polyklet 71.
Adler auf Grab 57.
Aediculen (im Original) 16 f., 17, 21.
Aehren auf Grab 99.
Aeolisches Kapitell 107 f.
Aison 10, 111.
Akanthussäulen 108.
Alexandrien 8, 9.
Altäre 49, 58, 104, 113 f., 128.
Antentempel 106 f.
Apollonidas 18.
Archaisieren in Süditalien 98, 121.
Aristophanes 10.
Asteas 11, 50.
Attische Vasen in Süditalien 4.
Attische Vorbilder 94 f.
Basis der Grabtempel 100.
Bemalung der Grabmäler 79 ff.
Bœotien, Grabsteine 50.
Bogengiebel 115.
Bukranion 55, 96.
Canosa 8, 12, 14, 20.
Capua, ion. Kapitell 111.
—, Altar 104.
Ceglie di Bari 8.
Chronologie der Vasen 5 ff., 10.
Cisten am Grabe 9, 16, 51.
Columna caelata 110.
Conus 26, 28, 30 ff., 98.
Corfù, Grabsäule 58.
—, Halbstatue 94.
Damo 18.
Dasimos s. Lasimos.
Dioskurenreliefs 111.
Dipylongräber 25.
Diskos am Grabe s. Tympanon.
Dorische Architektur 107.
Eier als Beigabe 51, 54.
Euthydemos 42.
Fabriken der Vasen 5 f.
Farbe ersetzt das Original 80.
Figürliche Stützen 108.
Gemalte Dekoration 98.
Giebelstelen 42 f., 45.
Gnathivasen 7, 10, 14.
Grabbezirke 118 ff.
Grabfassade 19.
Grabfunde 8 f., 18.
Grabgemälde 79.
Grabhügel 25 ff.
Grabschriften 48 f.
Grabstatuen 16, 20, 21, 64, 69 ff.
Grabvasen 25, 31, 41.
Gruppierung 97 f.
Guttus 9, 57.
Hadravasen 9, 58, 103.
Halbstatuen 93 f.
Handanlegung an Grab 49.
Heiligtum im Giebel ? 114.
Helm als Epithem 50.
Hermes am Grab 62, 67, 124.
Heros 77, 118 ff., 122 f.
Japyger 2.
Jonische Architektur 10, 19, 61, 108, 111 f.
Kalathos als Epithem 51.
Kalksteinreliefs 22 f., 122.
Karakûsch, Säulen 57.
Knidos, Löwengrab 116.
Korinthische Säulen 59, 108.
Kultgaben 121.
Lasimos 12, 15.
Leier am Grab 26, 40.

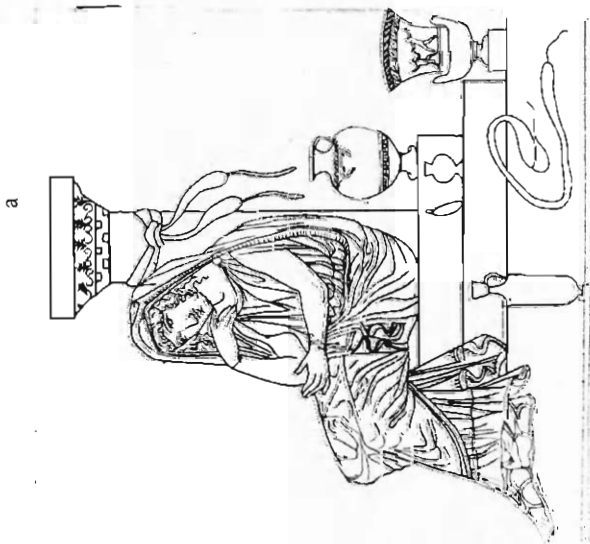
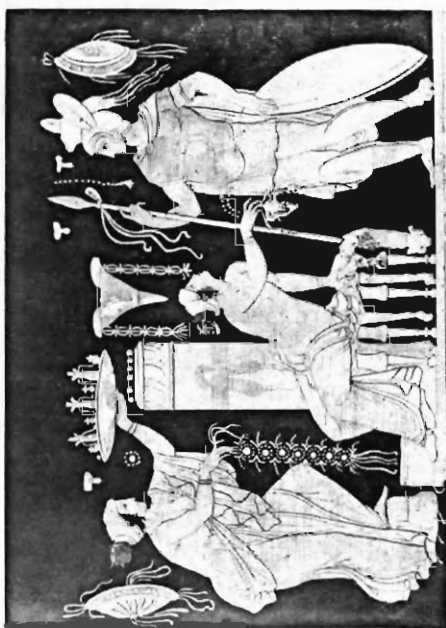
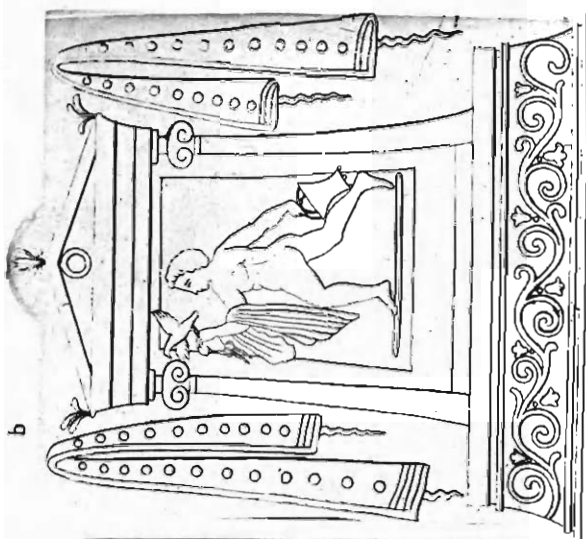
- Leierspieler** 78.
Lekythos wg. 26, 29, 39 ff.
Löwe 16, 57 f., 76 f., 129.
Lokrireliefs 111, 114, 129.
- Medeavase** 103.
Meidias 7, 10 f.
Metallgeräte auf Vasen 28, 34.
Metapont 15, 17.
Metempsychose, auf Pflanzen ausge-
dehnt 98.
Muro, Grabanlage 58.
- Naiskoi** 79 ff.
Niobiden 22 f.
Niobidengrabmal 74, 103.
- Otranto, Dom** 111.
- Pfeiler (im Original)** 19, 47, 53, 80.
Pflanzen, lebende 36 ff.
Phallos 29.
Phigalia, Tempel 110.
Phlyakenvasen 61.
Praxiteles 97.
Podium 100 f.
Pompeji, Architektur 110, 113.
 —, Grabsäulen 19, 59.
 —, Wandbilder 51, 56, 59, 99, 119.
 —, Unteritalisches 113.
Python 11.
- Reinigung, kultliche** 99.
Rundbasis 34, 70.
Ruvo, Gräber 14, 24.
- Sardinische Stelen** 48.
Sarkophag Friedrichs II. und Rogers 115.
Schatten auf Gemälden 79.
Schlange 63, 67.
Sockel 31, 39.
Sphinx als Akrotäre 115.
 — an Kapitellen 128.
Statuen 73 f., 124 f.
Stelen 42 ff.
Sybaris 116.
- Tarent, Gräber** 16 f.
 —, Kunst 3 f., 13, 14.
Teano, Gräber 8.
Technik der Aediculen 105.
Thera, Testament der Epikteta 118.
Thurioi, Vasen 9, 18.
Tonkandelaber 35, 60 f., 104.
Tote am Grab 67, 97, 123.
Trapeza 44.
Tympanon am Grab 55, 66, 115.
- Unterweltsszenen** 120.
- Vase als Akroter** 115.
Vasen sfg. auf rfg. dargestellt 28, 31,
 34, 53.
- Wasserbecken** 35, 85, 88.

TAFELN







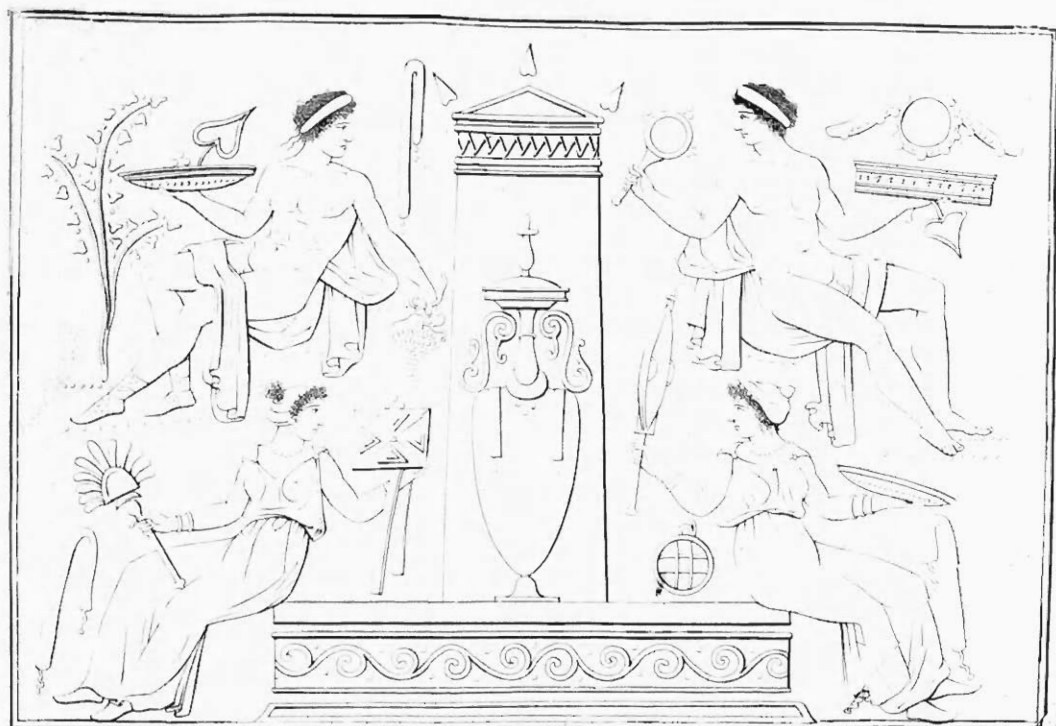


b

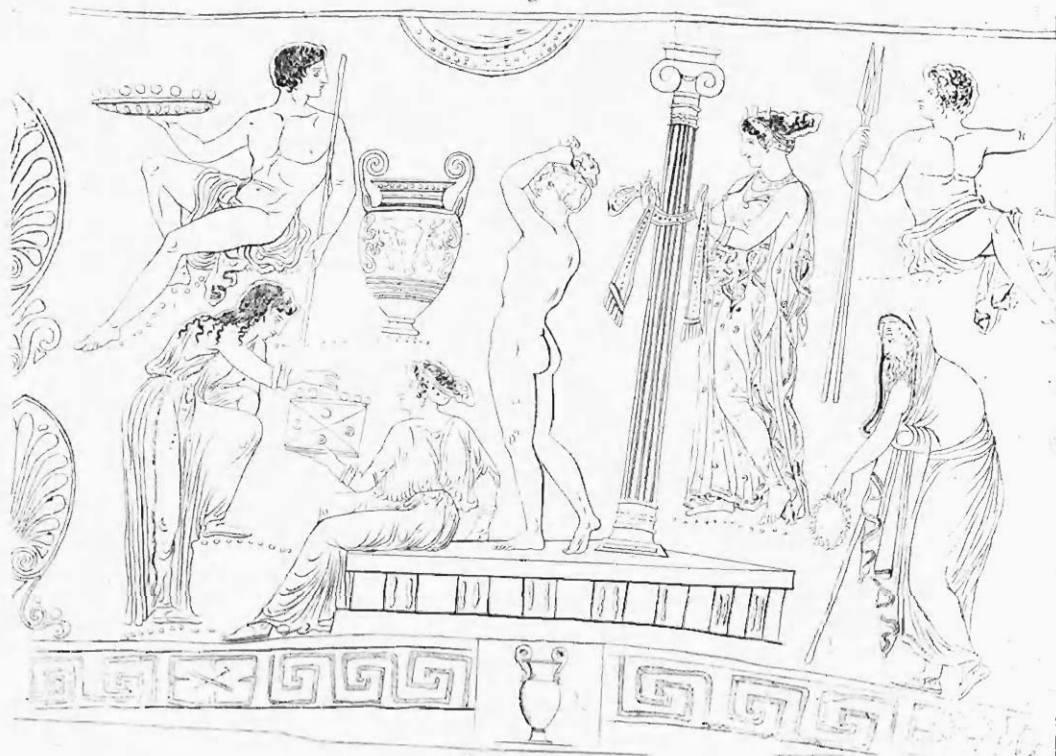
d

a

c



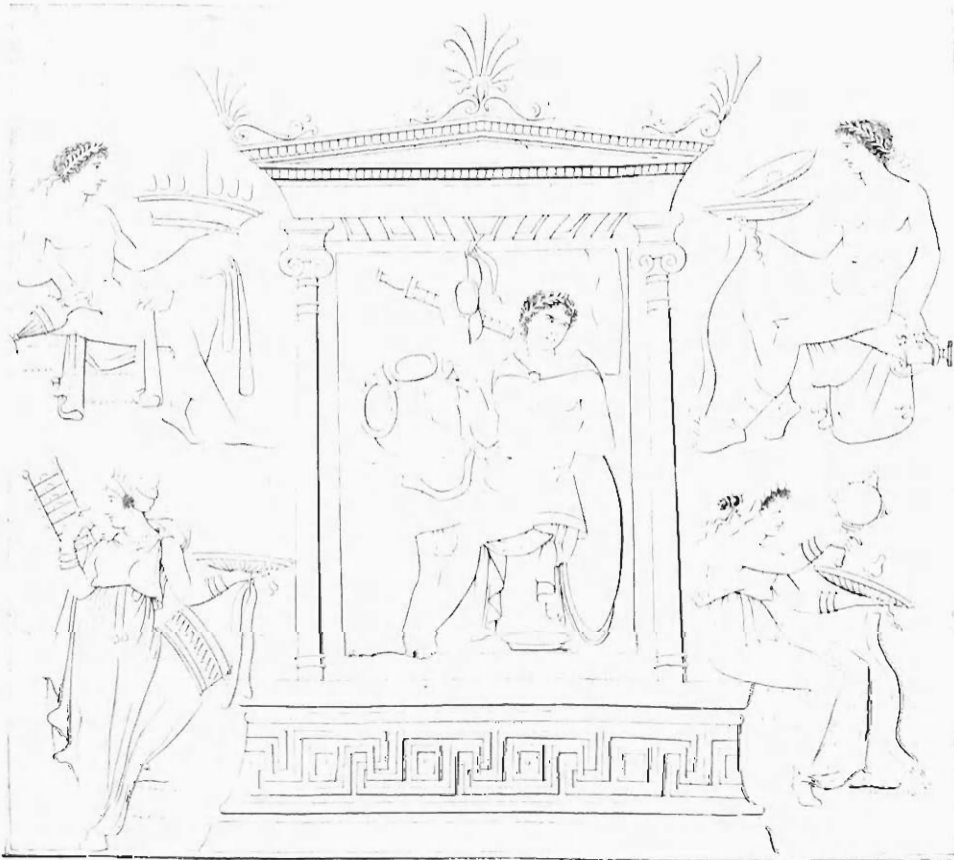
a



b



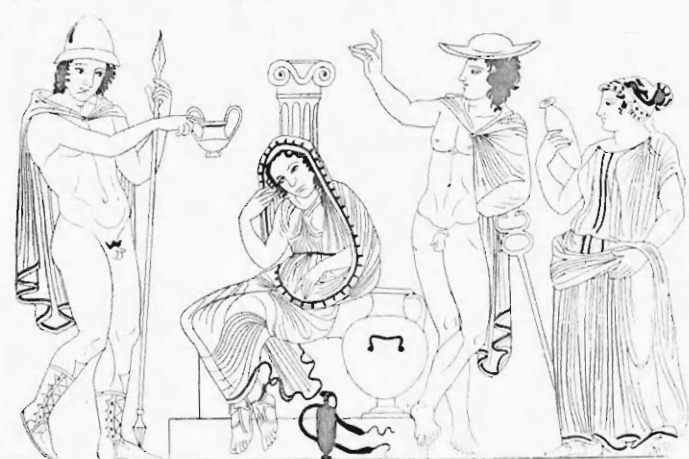
a



b



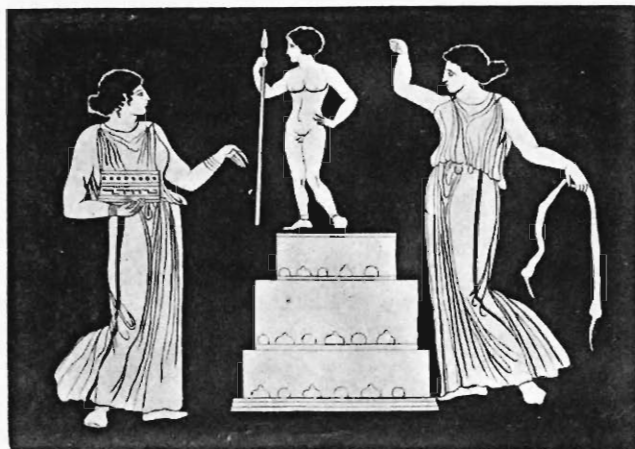
a



b



c



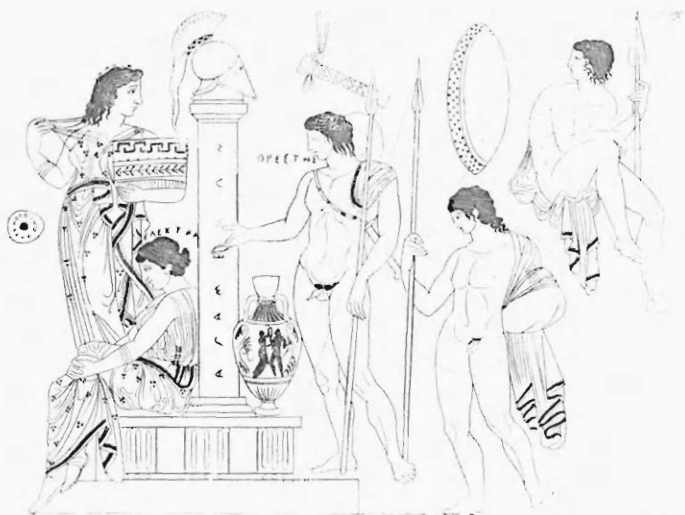
a



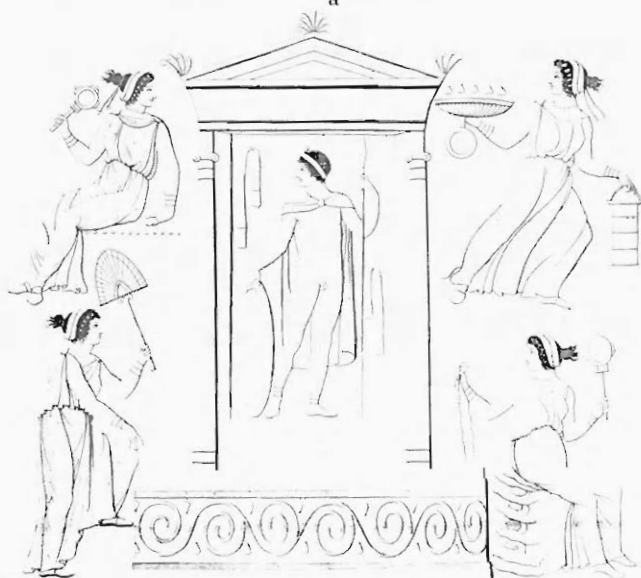
b



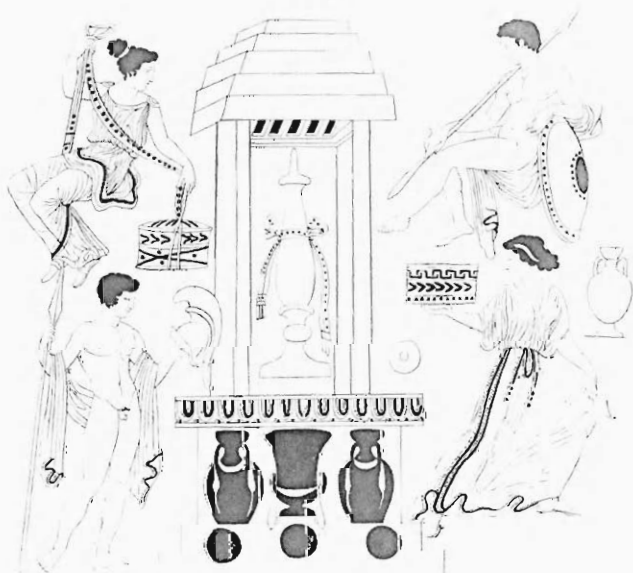
c



a



b



c



a

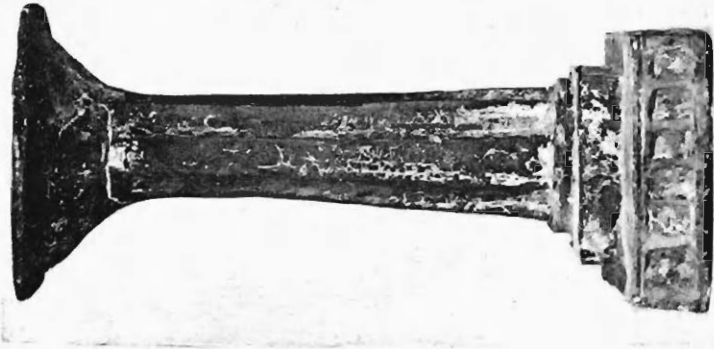


b

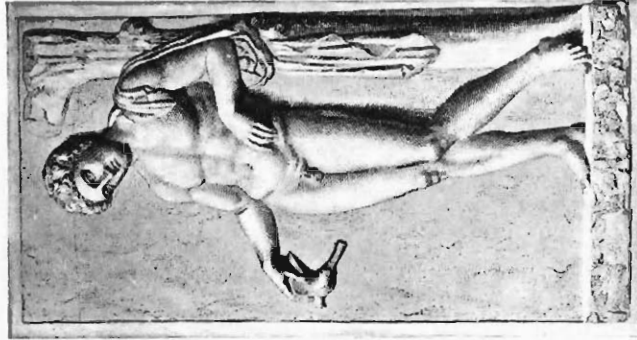


c





e



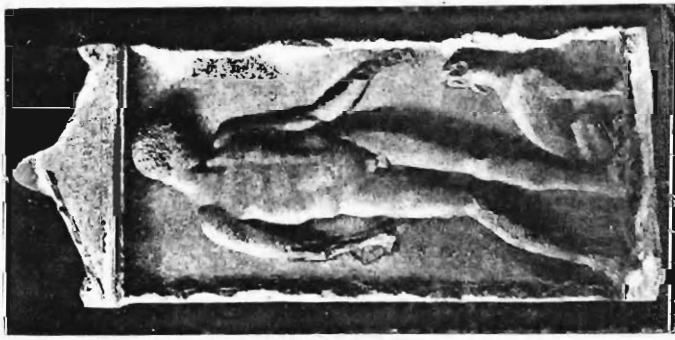
c



b

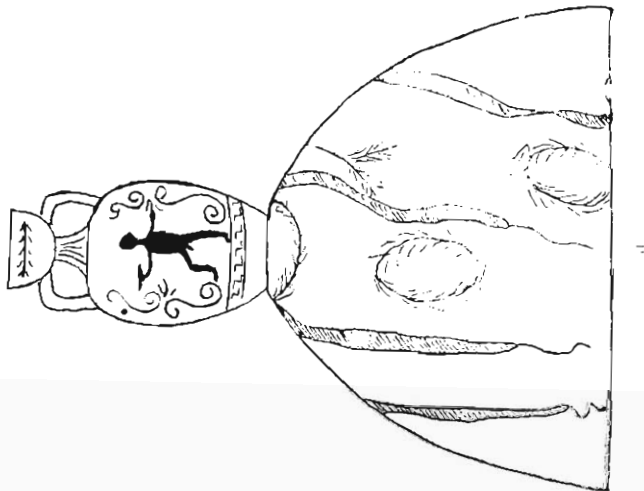
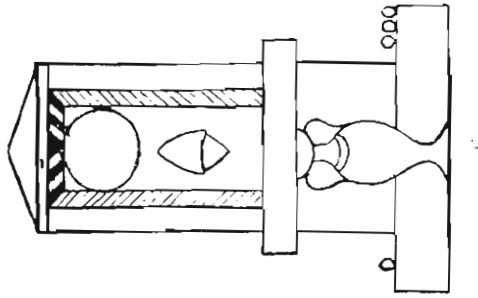
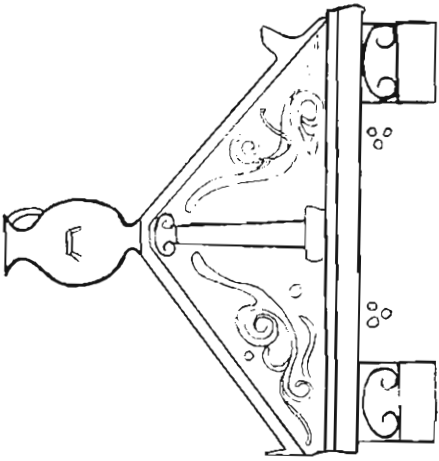
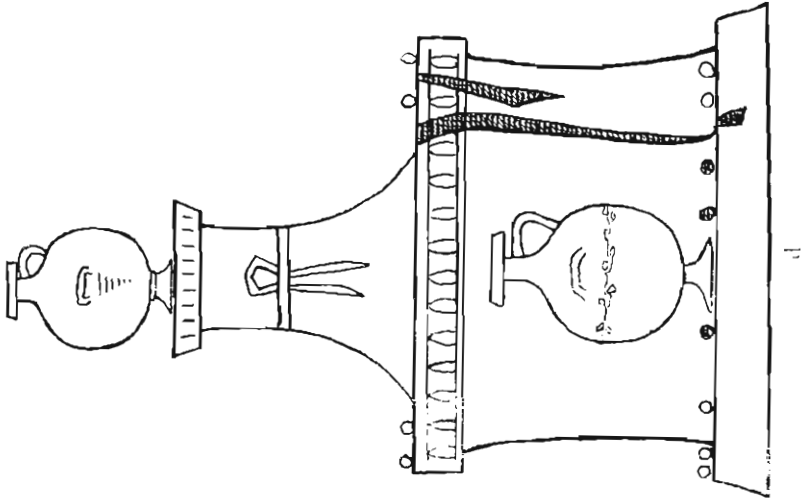


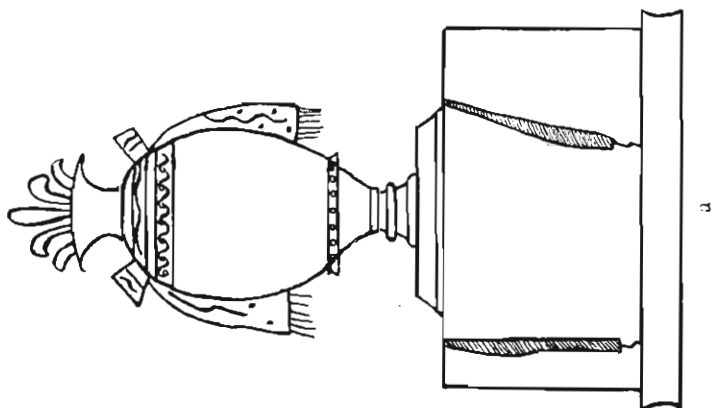
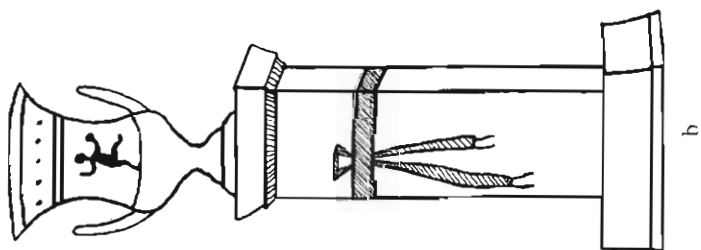
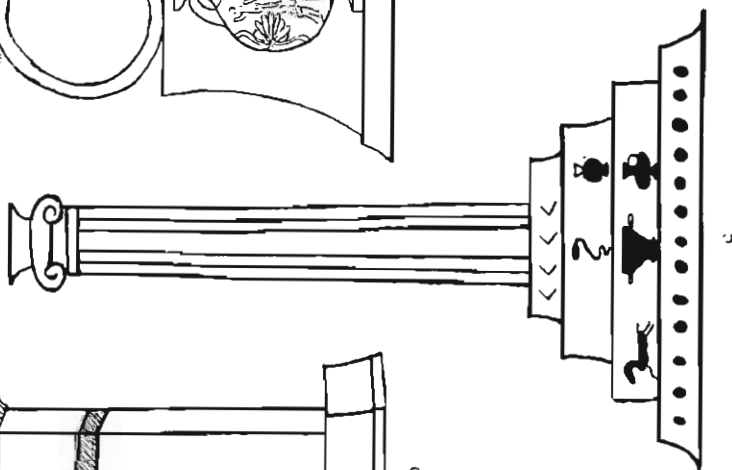
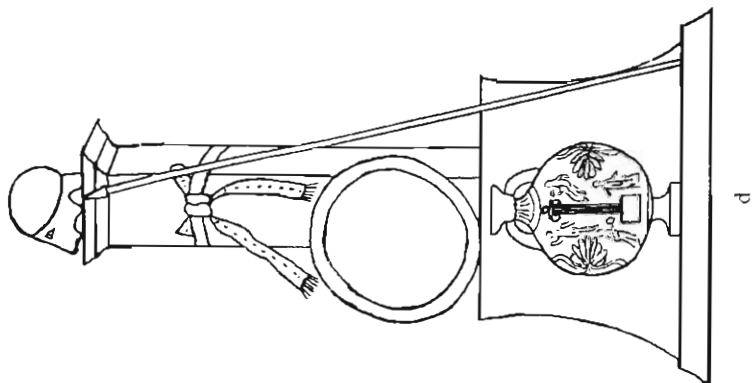
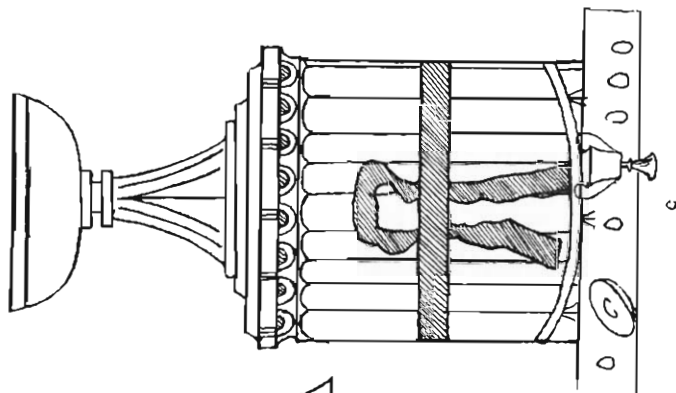
p

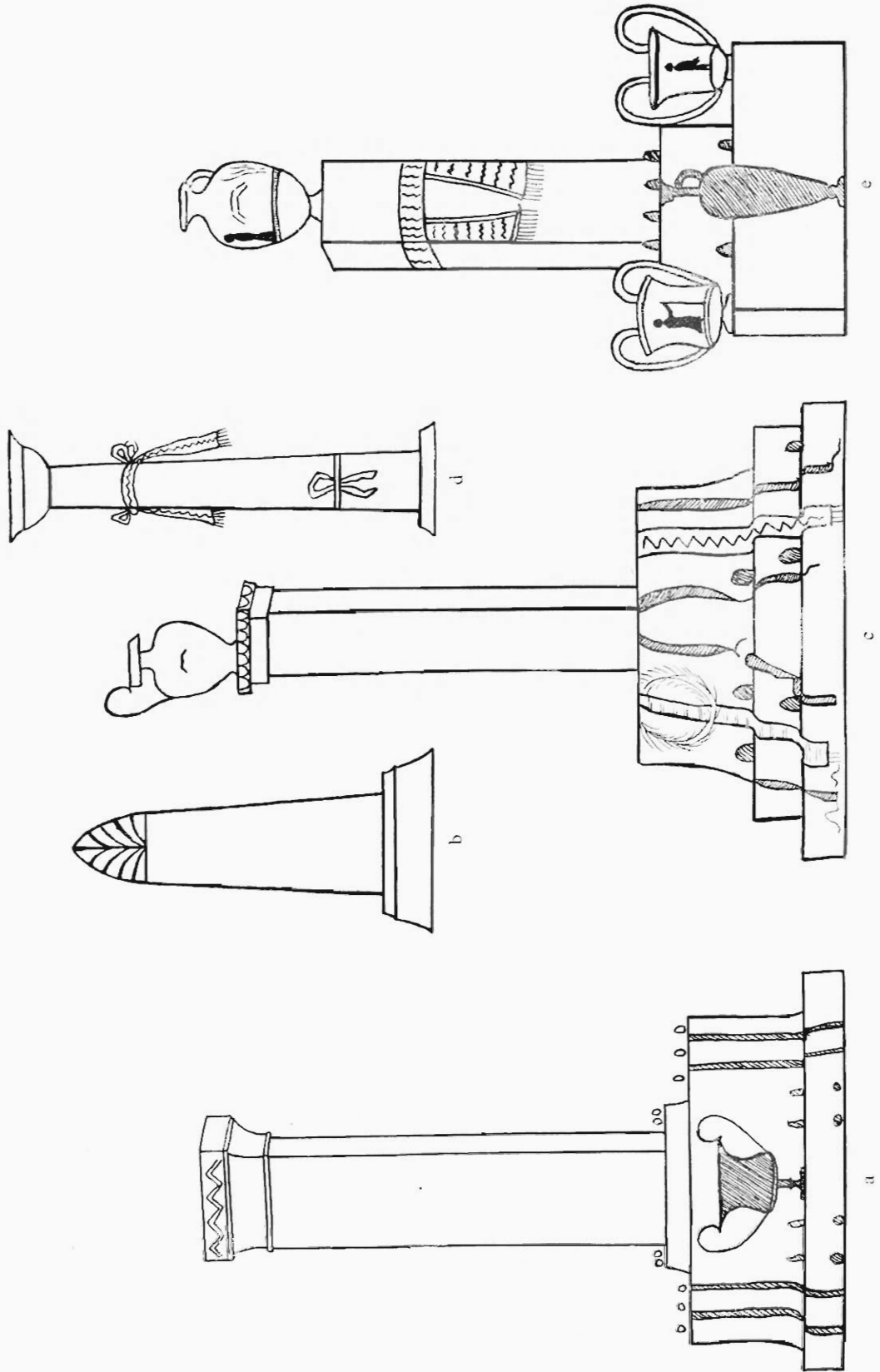


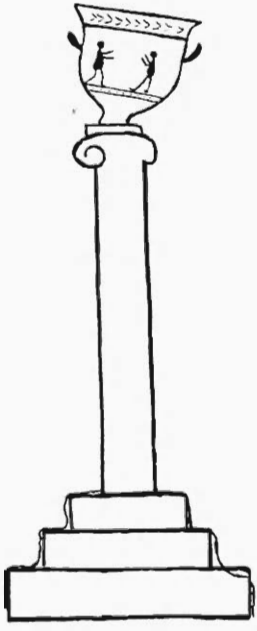
a



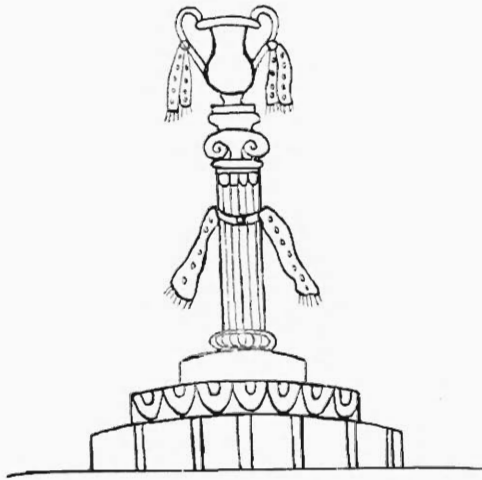




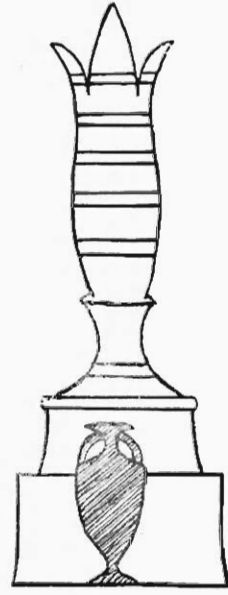




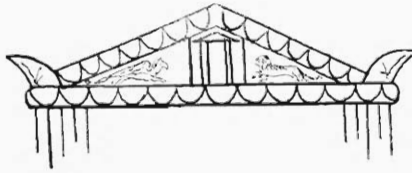
a



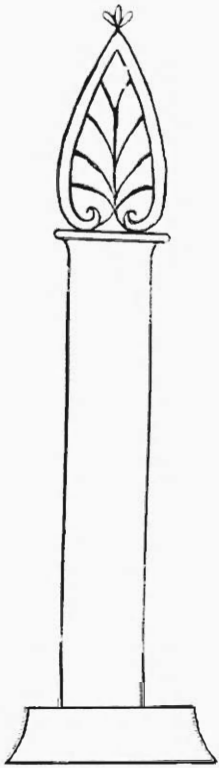
b



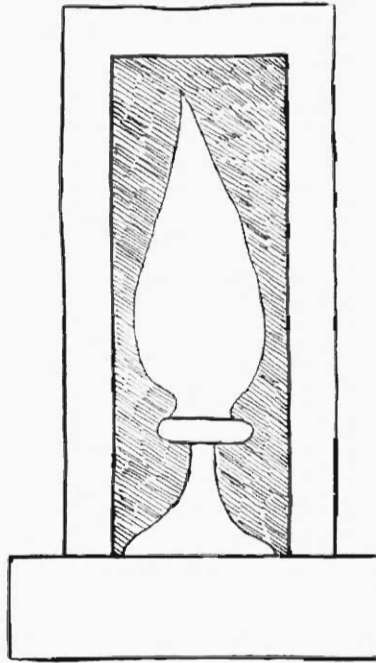
c



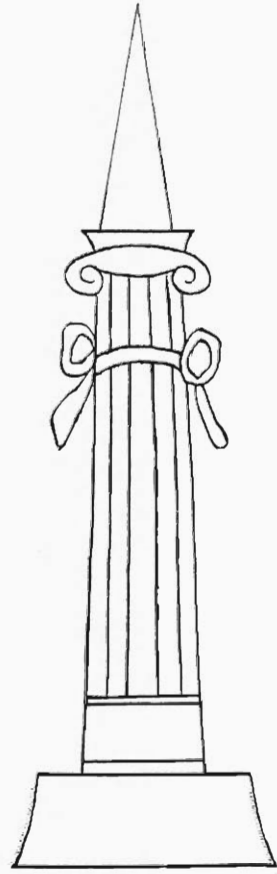
d



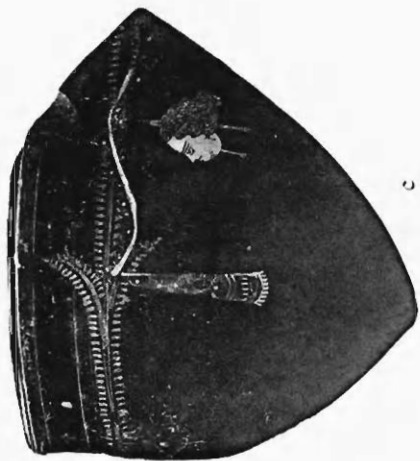
e



f



g



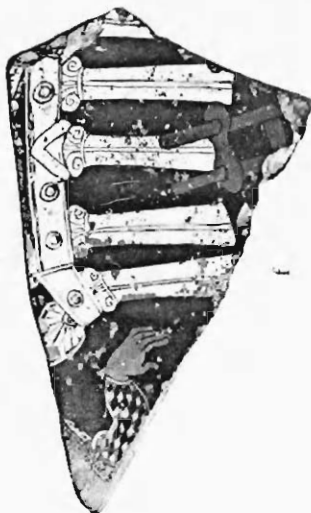
c



c



b



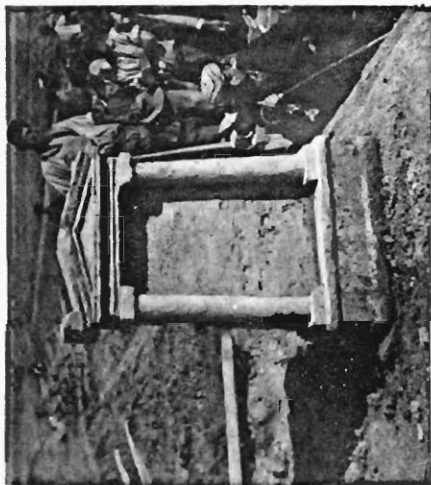
f



h



a



p



