

Beiträge zur Vasenkunde.

Von

Ferdinand Duemmler.

Welche Bedeutung für die Kunstgeschichte die Analyse einer Gruppe von Kunstwerken hat, welche wie die aus dem Epiktetischen Kreise hervorgegangenen Gefässe sich durch inschriftliche Zeugnisse als einer handwerksmässigen Tradition angehörig und zeitlich engbegrenzt erweisen, ist seit Kleins grundlegenden Arbeiten anerkannt. Auch Weg und Ziel der Vasenforschung sind von Klein mit sicherem Takte bezeichnet worden. Wenn er auch eine „scharfe Sonderung der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten“ vorläufig nicht für durchführbar hält¹⁾, so hat er wenigstens für Euphronios in dieser Richtung einen Versuch unternommen, welcher in vieler Beziehung musterhaft bleiben wird. Es ist ihm dabei auch nicht entgangen, dass die Analyse der Vasenmaler über das Handwerk hinausführt und wiederholt wird die Frage nach dem Verhältnis des Handwerks zur gleichzeitigen monumentalen Kunst aufgeworfen, da die kunstgeschichtlichen Unterschiede in den Werken jener Maler, welche sich aus der Verschiedenheit ihrer persönlichen Manier nicht erklären lassen, nur bei der Annahme vollkommen verständlich sind, „dass die Epoche, in der jene Männer wirkten, eine kunstgeschichtlich bedeutungsvolle gewesen sei“²⁾. Es ist nicht Kleins Schuld, wenn die Vorstellung, welche er sich von dem Verhältnis des Handwerks zur monumentalen Kunst machte, jetzt einer Revision bedarf. Da er Euphronios für einen Zeitgenossen des Polygnot hielt, musste ihm die grosse Selbständigkeit auffallen, welche die handwerksmässigen Darstellungen der gleichen Stoffe Polygnot gegenüber zeigten, und er kam zu dem Satze, dass die Strömungen, die sich in den oberen Regionen der Kunst geltend machten,

¹⁾ Euphronios² S. 21.

²⁾ Euphronios² S. 18.

Bibliothèque Maison de l'Orient



146558

nur die Macht hatten, die Richtung der Schalenmalerei zu bestimmen, auf die Art der Darstellung selbst aber ohne tiefergehenden Einfluss blieben³⁾. Die natürliche Folge dieser Anschauung ist, dass der Einfluss eines Vasenmalers wie Euphronios, dem sich keine Inkorrektheiten und Gedankenlosigkeiten nachweisen lassen, entsprechend geschätzt wird, so dass er den übrigen Banausen des „Kreises“ gegenüber nahezu die Rolle eines vorbildlichen Malers spielt. Er nimmt zuerst die mythischen Stoffe der monumentalen Malerei auf, schafft aber auf Pinakes und Vasen mit grosser Selbständigkeit neue tadellose Kompositionen, Kachrylion, Pamphaios, Euthymides lernen noch auf ihre alten Tage von ihm, seine Zeitgenossen Brygos und Duris kopieren seine Pinakes mit wesentlichen Verschlechterungen, während Hieron und manche andere ihre Abhängigkeit etwas geschickter verbergen⁴⁾. Es ist möglich, dass diese Auffassung sich bewährt, aber einer neuen Prüfung bedarf sie jedenfalls, denn die Voraussetzung, auf welche sie sich stützt, die Selbständigkeit des Euphronios Polygnot gegenüber ist bedeutungslos, seit die Fundstatistik uns gelehrt hat, dass höchstens die letzten Ausläufer des Epiktetischen Kreises bis in die Zeit nach den Perserkriegen herabreichen, und dass mit dem Einfluss der Polygnotischen Vorbilder der selbständige, sich in Künstlerinschriften bekundende Stolz der Töpfer aufhört.

An kunstgeschichtlicher Bedeutung haben die Vasen des Epiktetischen Kreises noch gewonnen, seit ihre Chronologie feststeht, da sie die einzige zusammenhängende Ueberlieferung darstellen aus jener Gärungsepoche der Kunst, aus welcher ebenso die attische Kunst des fünften Jahrhunderts hervorging, wie an sie der überreizte Geschmack der Archaisten anknüpfte. Unsere sonstige Kenntnis jener wichtigen Zeit ist so gering, dass Künstler von der Bedeutung eines Kalamis für uns kaum mehr als Namen sind, dagegen veranschaulichen uns die bemalten Vasen den Prozess, welchen wir für die monumentale Kunst jener Epoche voraussetzen müssen. Schon die Namen des Epiktetischen Kreises verraten, dass seine Angehörigen nur zum Teil geborene Athener gewesen sein können. Gleichwohl lassen die gesamten Erzeugnisse dieser Künstler eine weitgehende Familienähnlichkeit nicht verkennen. Sie bemühen sich nicht nur durchweg attisch zu schreiben, sondern auch attisch zu denken und zu empfinden; sie stellen mit Vorliebe attische Sagen dar, und stehen alle im Dienst des attischen Patriotismus. Aber mochte auch für den Handel die attische Thonware einen einheitlichen Begriff bilden, stilistisch ist die Ausgleichung der verschiedenen Antriebe, welche die Gastfreundschaft des Demos miteinander in Berührung brachte, noch nicht ganz vollzogen, wir finden noch Versuche, die sich in verschiedenen Richtungen bewegen, sowohl hinsichtlich der Komposition als des

³⁾ Ebenda S. 163.

⁴⁾ So etwa Klein S. 180, 286 ff.

Stiles, so dass wir noch nicht berechtigt sind, von einem attischen Stile jener Zeit zu sprechen. Diese Schwankungen im einzelnen zu verfolgen, würde auch dann sehr reizvoll sein, wenn die Entwicklung der Vasenmalerei eine derartig in sich abgeschlossene wäre, wie Klein annimmt; wir würden alsdann in einer Analyse des Epiktetischen Kreises eine vollkommene Analogie zur gleichzeitigen Entwicklung der monumentalen Kunst besitzen. Das Problem ist indes jetzt verwickelter und vielleicht fruchtbarer. Es genügt nicht, die Entwicklung der einzelnen Vasenmaler nach persönlichem Charakter und gegenseitiger Beeinflussung zu erklären, obwohl dies immer eine wichtige Aufgabe der Vasenkunde bleiben muss, sondern es ist unter möglichster Berücksichtigung des Persönlichen die Frage nach der äusseren Abhängigkeit von Vorbildern der monumentalen Kunst wenigstens ernstlich in Erwägung zu ziehen. Namentlich zwei Erscheinungen kommen hier in Betracht. Erstlich kommt es vor, dass die Leistungsfähigkeit des Vasenmalers an bestimmte Stoffe gebunden ist. Dann ist die Frage aufzuwerfen, ob dieselben Stoffe gleichzeitig von einer Richtung der monumentalen Kunst hervorragende Berücksichtigung erfahren haben. Zweitens kommt es vor, dass bei verschiedenen Vasenmalern stilistische Eigentümlichkeiten auf bestimmte Stoffe beschränkt sind. Hier ist zu unterscheiden, ob die Stoffe dem täglichen Leben entnommen und die Komposition kunstlos ist, oder ob die Stoffe einem mythischen Cyklus entnommen sind und die Komposition künstlerisch durchdacht ist. In ersterem Falle wird sich meist mit leichter Mühe herausstellen, dass die anderen Vasenmaler von demjenigen abhängen, der diese Stoffe am besten behandelte, und dass sie diese Abhängigkeit durch Uebernahme von Einzelheiten verraten, welche sonst nicht zu ihrem Sprachgebrauche gehören. Im zweiten Falle ist die Frage nach monumentalen Vorbildern aufzuwerfen, jedoch ist bei Schlüssen über die Art der Vorlage die Individualität des Vasenmalers sorgfältig zu berücksichtigen. Am wenigsten Ausbeute verspricht hier ein Vasenmaler wie Euphronios, dessen technisches Können mit seiner Besonnenheit in der Komposition auf gleicher Höhe steht. Schon etwas weiter führt die Analyse des Brygos, der im technischen Können dem Euphronios gleichsteht und auch vortrefflich komponieren kann, bei welchem aber die Sorge um Sinn und Zusammenhang hinter der technischen Virtuosität zurücktritt. Ueber seine Art hat Kleins Analyse der Iliupersis-Schale wichtige Aufklärung gegeben. Am lehrreichsten für Depravation guter Typen sind Handwerker wie Hieron und Makron, deren banausisches Verfahren in mehreren Fällen überzeugend nachgewiesen ist⁵⁾. Eine eigentümliche Stellung nimmt Duris ein. Nach der Berliner Unterrichtsschale scheint er *ἀμνηκώτατος* unter den Vasenmalern zu sein. Sein technisches Können ist indes zu ungleichmässig, um ihm die

⁵⁾ Kekulé Arch. Zeit. 40 (1882) S. 1 ff.

selbständige Komposition heroischer Szenen zuzutrauen, und so hat denn auch P. J. Meier gut nachgewiesen, dass er neue Homerszenen mit geringer Modifikation aus vorhandenen Typen zusammensetzt⁶⁾. Selbständige kunstvolle Kompositionen sind ihm so wenig zuzutrauen wie sinnlose Kontaminationen.

Im folgenden soll versucht werden, unter beständiger Berücksichtigung der persönlichen Eigenheiten und des handwerklichen Zusammenhanges der Frage nach den monumentalen Vorbildern für einzelne Stoffe näher zu treten. Da es feststeht, dass die meisten unserer Vasenmaler sehr produktiv waren und bei weitem nicht alle ihre Werke signiert haben, so glaubte ich nicht bei den signierten Gefässen stehen bleiben zu müssen, sondern glaubte, den Meistern, mit welchen ich mich beschäftige, auch unbezeichnete Vasen auf Grund charakteristischer Merkmale zuerteilen zu sollen. Auch dies Verfahren ist längst als berechtigt anerkannt und in einzelnen Fällen mit Erfolg geübt worden. Zuzugeben ist, dass die Grenze zwischen den unbezeichneten Werken eines Meisters und der Art oder Schule desselben eine fließende ist. Indes sind aus der engbegrenzten Zeit, welche für den Epiktetischen Kreis zur Verfügung steht, so viele Namen erhalten, dass es weit wahrscheinlicher ist, dass wir von den bekannten Meistern noch eine grosse Zahl unsignierter Gefässe besitzen, als dass wir Künstler, welche auf der gleichen Höhe des Könnens standen, noch nicht kennen. Bei meinen Zuteilungen habe ich mich in erster Linie von bestimmt nennbaren äusserlichen Merkmalen leiten lassen, welche namentlich da, wo sie in grösserer Anzahl zusammentreffen, das sicherste Kriterium abgeben. Ein Streben nach annähernder Vollständigkeit auch nur unter dem veröffentlichten Material lag mir ferne, ich habe nur herangezogen, was sich zur Belebung der künstlerischen Individualitäten der einzelnen Vasenmaler ungesucht bot. Das Gesamtergebnis würde sich indessen kaum ändern, wenn jemand aus Vorsicht statt „unbezeichnete Vase des Brygos“ einsetzen wollte „Art des Brygos“. Der Schulzusammenhang und die selbständige Weiterentwicklung dieses Meisters, welcher erst durch Kleins Euphronios in den Hintergrund des Interesses gedrängt worden ist, wird uns zunächst beschäftigen.

I.

Brygos.

Stofflich und teilweise auch stilistisch kann man Brygos mit Hieron zusammen den anderen Malern des Epiktetischen Kreises gegenüberstellen. Bei beiden steht Symposion und Komos im Vordergrund, aber auch auf mythologischem Gebiete unterscheiden sie sich in beachtenswerter Weise von

⁶⁾ Ebenda S. 17 ff.

den übrigen, indem sie mit Vorliebe die attischen Kultsagen darstellen, Dionysos, welchem seine Schar opfert, die Aussendung des Triptolemos und die neugierigen Töchter des Kekrops. Beide treffen dann noch in einem mythischen Stoffe zusammen, dem Urteil des Paris, und dieser Fall ist lehrreich für das ursprüngliche Verhältnis der beiden zu einander. Auch wenn man sich bei der Brygosschale *annali dell' istituto* 1856, Taf. 15 die schlechten Ergänzungen hinwegdenkt, wird man hier unbedenklich der Hieronschale⁷⁾ den Vorzug geben. In dem Parisurteil selbst entwickelt Brygos noch wenige von den eigentümlichen Vorzügen seiner Kunst, die Prozession der Götter ist steif, zwischen diesen und dem übertrieben lebhaften Paris ist keine Verbindung hergestellt, während Hieron passend den Moment der Ansprache zur Darstellung gebracht hat. Brygos ist in seinem Parisurteil noch unfrei und zwar ist er bis in Einzelheiten von Hieron abhängig, allerdings weniger vom Parisurteil, als von einer viel untergeordneteren *Kotyle* des Hieron *mon. d. i. VI, VII 19*. Der Hermes auf Brygos' Parisurteil ist der *Talthybios* jener Hieronvase, die *Hera* des Parisurteils — denn so ist die erste Figur wegen des *Skeptrons* zu benennen — ist die *Briseis* der Hieronvase mit geringfügigen Abweichungen. Gewiss ist hier Brygos von Hieron direkt abhängig und nicht etwa von dessen Vorlage, denn die *Briseiskotyle* ist eine persönliche Komposition des Hieron mit schlechter Benutzung fremder Vorbilder. Mich dünkt, man kann noch beobachten, wie Hieron von einer guten malerischen Vorlage des troischen *Cyklus* ausgeht und wie seine Leistungen schrittweise schlechter werden, je mehr sich seine Individualität einmischt. Getreu kopiert ist das Parisurteil, geschickt nach der *ἔπλων κρίσις* modifiziert ist der *Palladionstreit*. In der *Helenaentführung* ist *Aphrodite* zur *Timandra* gemacht und die *Euopis* ist von der *Peitho* einer *Helena*verfolgung kopiert⁸⁾.

Aber diese *Helenaentführung*, welche die monumentale Kunst jedenfalls als Seitenstück zur *Verfolgung* geschaffen hatte, muss Hieron noch erhalten für eine *Briseisentführung*: das Paar *Alexandros Helena* wird in *Agamemnon Briseis* umgewandelt, der hier gänzlich überflüssige, die *Flucht* deckende *Begleiter Aineias* wird als *Diomedes* angebracht, der ebenso überflüssig gewordene *Herold Talthybios* wird der *Ilias* zuliebe beibehalten. Vollständig aus eigenen Mitteln bestreitet Hieron das Gegenstück, die *Gesandtschaft an Achill*. Diese ist einfach seine gewöhnliche *profana conversazione* zwischen *Erasten* und *παιδικοί* mit homerischen *Beischriften*. Wenn also Brygos in seinem Parisurteil von einem der geistlosesten Gefässe des Hieron abhängig ist, so folgt, dass er zuerst bei Hieron gearbeitet hat, und

⁷⁾ Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe* I 11—12; *Wiener Vorlegebl.* A 5; *Overbeck*, *Troische Bildw.* X 4; *Klein*, *Meistersignaturen* S. 169.

⁸⁾ Aehnlich, aber noch geistloser, verfährt *Makron*, vgl. *Kekulé*, *Arch. Zeit.* 1882 S. 1 f.

wir werden somit die Gefässe, welche diesen Zusammenhang verraten, an die Spitze seiner Entwicklung stellen dürfen. Weit selbständiger zeigt er sich schon in dem Gegenbilde zu dem Parisurteil, welches mir auch von Robert noch nicht überzeugend gedeutet zu sein scheint⁹⁾. Abgesehen von dem jugendlichen Priamos scheint mir jene Interpretation an dem Fehler zu leiden, dass sie ein modern philologisch gebildetes Publikum der Vasenmaler voraussetzt. Wenn Robert meint, Brygos habe jeder Missdeutung vorgebeugt durch die Identität des Stabes in der Hand des Ankömmlings mit dem des Paris, so fürchte ich, dass diese Stütze für die Deutung sich unbrauchbar erweist, denn erstlich hat Brygos diesen gestreiften Stab von Hieron entlehnt und bringt ihn oft an, und dann trägt der Apollo des Innenbildes einen sehr ähnlichen Stab und mit dessen Haartracht stimmt die des Ankömmlings überein, nicht mit der des Paris. Gehen wir also einmal versuchsweise vom Innenbilde aus, so bietet sich eine Deutung, welche wohl jedem Zeitgenossen einfiel:

Μνήσομαι οὐδὲ λάθωμαι Ἀπόλλωνος ἐκάτοιο
 ὅν τε θεοὶ κατὰ δῶμα Διὸς τρομέουσιν ἰόντα
 καὶ ῥά τ' ἀναίσουσι ἐπιχεδὸν ἐρχομένοι
 πάντες ἀφ' ἐδράων, ὅτε φαίδιμα τόξα τιταίνει.
 Λητώ δ' οἴη μίμνε παραὶ Διὶ τερπικραύων
 ἢ ῥα βίον τ' ἐχάλασσε καὶ ἐκλήμας φαρέτρην
 καὶ οἱ ἀπ' ἰφθίμων ὄμων χεῖρας ἐλοῦσα
 τόξον ἀνεκρέμασε πρὸς κίονα πατρὸς ἐοῖο . . .
 ἔπειτα δὲ δαίμονες ἄλλοι
 ἔνθα καθίζουσιν χεῖρας δέ τε πότνια Λητώ
 οὐνεκα τοξοφόρον καὶ καρτερόν οἶόν ἔτικτεν

Bei dieser Deutung würden sich allerdings im einzelnen eine ganze Anzahl Abweichungen ergeben. Apollon kommt auf dem Vasenbilde nicht allein, sondern mit Artemis, er trägt auch nicht einmal den Bogen, sondern einen Stab. Aber wenn man von der unbilligen Forderung einer genauen Illustration absieht, wird man zugeben müssen, dass der Geist frischer Frömmigkeit, welcher den Hymnus auszeichnet, vortrefflich zum Ausdruck gelangt, das stürmische Auftreten des neuen Gottes, die Mutterfreude der Leto, der freundliche Willkommen des Zeus, das Erschrecken der anderen Götter ist zu einem stimmungsvollen Bilde vereinigt. Die lebhaft erregte Frauengestalt würde in diesem Fall Hera zu benennen sein, das spinnende Mädchen Hebe. Vortrefflich würden durch die naiv ausgedrückte sittliche Entrüstung die beleidigte Gattin und die legitime Tochter charakterisiert sein. Zeigt sich das Können des Brygos hier, wo er selbständig ist, schon in sehr erfreulichem Lichte im Vergleich mit Hieron, so finden sich hier auch schon einige Einzelheiten, welche ihn bestimmt von Hieron unter-

⁹⁾ Bild und Lied S. 90 ff.

scheiden. Während die gestreiften Stäbe und die geometrisch gemusterten Stuhlpolster von Hieron entlehnt sind, ist Brygos eigentümlich der getüpfelte Mantel, welchen hier nur Zeus trägt, und die Angabe des Gemaches durch die dorische Säule mit Architrav. Auch die Einfassung des Innenbildes entspricht seinen späteren Schalen.

Brygos ist so schnell zu grosser technischer Meisterschaft gelangt, dass ich es für aussichtslos halte, seine Gefässe nach dem Grade des technischen Könnens zeitlich zu ordnen. Doch lassen sich einige unbezeichnete Gefässe für seine erste Periode teils durch Brygos' Eigenheiten, teils durch die jetzt gewonnene Anknüpfung an Hieron gewinnen. Die eben betrachtete, bezeichnete Brygosschale führt meines Erachtens notwendig zu der Vermutung, dass eine sehr verwandte unbezeichnete Schale einer etwas späteren Epoche desselben Meisters angehöre. Es ist die mon. d. i. XI 33 (Wiener Vorlegeblätter Serie D 8) abgebildete Schale, deren eines Aussenbild von Körte auf Meleagros, von Engelmann Arch. Zeit. 1884 S. 72 auf Neoptolemos Auszug gedeutet worden ist. Die für Brygos charakteristischen Liebhabereien, welche sich auf dieser Schale vielfach finden, werden im folgenden zur Sprache kommen. Die Deutung scheint mir auch hier noch nicht gesichert und die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass ein zweiter Versuch vorliegt, die erste Ankunft Apollons im Göttersaale zu schildern. Apollon und Leto würden hier in die Mitte gerückt sein, die Lanze in der Hand Apollons würde sich dadurch erklären, dass der Bogen zur Kennzeichnung der Artemis unerlässlich war, welche man natürlich auch auf der eben besprochenen Schale mit dem Bogen zu ergänzen hätte. Der stehende Mann, welcher den Jüngling willkommen heisst, würde etwa Poseidon zu benennen sein. Auffallend würde allerdings sein, dass Zeus, welcher wie im Hymnus den Trank bietet, als Greis gezeichnet ist. Noch drastischer als auf der anderen Schale würden die Gefühle der Hera ausgedrückt sein, welche durch ihr Achselzucken den Lebenswandel ihres Gemahls lebhaft zu missbilligen scheint; im Zusammenhang damit sind vielleicht auch die weissen Haare des präsumtiven Zeus humoristisch gemeint, wenn nicht einfach Brygos' bekannte Vorliebe für Buntheit der Grund dieser Absonderlichkeit ist, verbunden mit einer gewissen Gedankenlosigkeit, welche sich auf dieser Schale zum Beispiel auch in der Verwendung der Architektur zeigt.

Eine weitere Schale, welche stofflich und stilistisch eng zu den beiden eben behandelten gehört, ist abgebildet Mus. Greg. 83, 1. Auch sie führt uns in den Gestaltenkreis der Homerischen Hymnen. Hermes inmitten der geraubten Rinder, harmlos in seinen Windeln von Maia geschützt, während Apollo kommt, den Raub zu suchen. Hier gleicht der Apollo bis auf die Haartracht und den gestreiften Stab genau dem des Innenbildes der erstbesprochenen Schale, die Zeichnung des Mantels sowohl Apollons wie Maias ist für Brygos bezeichnend.

Das Innenbild dieser Schale, auf Grund dessen allein man trotz der getüpfelten Mäntel dieselbe schwerlich dem Brygos zugeteilt haben würde, leitet über zu einer kleinen Gruppe von Symposionschalen, an welchen Brygos jedenfalls stark beteiligt ist, ohne jemals signiert zu haben. Diese Schalen sind von Klein, Euphronios² S. 310 f. in der Anmerkung zusammengestellt. Hinzuzufügen ist die Rosssche Scherbe von der Akropolis und die Schale aus Athen, welche Köhler, Mitteilungen IX Tafel I publiziert hat. Obwohl von Brygos keine derartige Schale mit Signatur erhalten ist, wird man ihm doch ohne Bedenken die Theognisschale und die von Klein an erster Stelle genannte zusprechen, wenn es mir gelungen ist, in einer sehr verwandten Schale eine frühe Arbeit dieses Meisters nachzuweisen.

Die Schale, welche Jahn, Dichter auf Vasenbildern Tafel VII¹⁰), publiziert hat, habe ich in der Berl. philol. Wochenschrift 1888 Nr. 1 bereits dem Brygos auf Grund stilistischer Merkmale zugeschrieben, wodurch dann zugleich die paläographischen Eigentümlichkeiten der Schale in der nordgriechischen Heimat des Malers eine genügende Erklärung fanden. Eine etwas eingehendere Begründung dieser Zuteilung wird zu weiteren Resultaten führen. Stofflich steht die Londoner Schale noch vollständig in Hierons, von Epiktetos überkommenem Gedankenkreise, ja man glaubt in der Benennung der dargestellten Personen direkte Anlehnung an eine leider nicht publizierte Schale des Hieron durchzuhören (Klein, Meistersignaturen S. 166 Nr. 7). Neben Nikon und Niko[s]trate der Hieronschale steht auf der Londoner Schale Pilon und Nikopile, die Hetäre des Innenbildes heisst auf beiden Schalen Kallisto¹¹). Spezielle Merkmale des Brygos, welche allerdings vereinzelt auch bei anderen Vasenmalern vorkommen, nicht aber bei Hieron, sind die getüpfelten Mäntel¹²) und die Säulen. Während Brygos auf der Schale mit dem Parisurteil in der Frauentracht noch vollkommen mit Hieron übereinstimmt, finden sich auf der Londoner Schale bereits diejenigen Aenderungen, welche uns auch auf der Würzburger Komossschale entgegentreten. Einige Einzelheiten in der Zeichnung des Frauenchitons hat Brygos stets von Hieron beibehalten, namentlich beim gegürteten Chiton den grossen Bausch, unter welchem die dreiteiligen Gürtelenden hervorschauen. Aber während dieser Bausch bei Hieron fast stets wie von Luft erfüllt aussieht, hängt er bei Brygos natürlicher, schlaff herab. Die Ärmel des Chitons pflegt Hieron stets verhältnismässig lang zu zeichnen, sie sind am unteren Ende entweder durch einen angenähten Bund verengert, so dass sie wieder eine bauschige Form gewinnen, oder das untere Ende zeigt freie

¹⁰) Abh. der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften III 1861.

¹¹) Bei dem wenig gebildeten Hieron verschrieben in KAVITON.

¹²) Wo diese Mäntel bei Duris vorkommen, Arch. Zeit. 41 (1883) Taf. 3. ist Duris, dessen selbständiges Gebiet Zweikampf und Palaistra ist, von Brygos abhängig.

Falten in der Art des Apoptygmas. Die langen Aermel hat Brygos für einzelne Fälle wohl während der ganzen Dauer seiner Thätigkeit beibehalten, doch zeigen sie dann durchweg eine geringere Stoffmasse, meist bevorzugt er aber später einen ganz kurzen Aermel, dessen äusserer Umriss durch eine Anzahl kleiner Bogen wiedergegeben wird, wofür die Londoner Schale und die Würzburger Beispiele bieten. Der Grund hierzu lag wohl weniger in einem Wechsel der Mode als darin, dass er gelernt hat, sehr schöne Arme zu zeichnen. Charakteristisch für diese Schale wie für die ganze Gruppe ist auch die Ausschmückung der Wand mit Körben¹³⁾.

Die schönste Figur der Londoner Schale, der jugendliche Schenke, führt uns zu einer anderen Vase, welche aus stilistischen Gründen und einer Anzahl charakteristischer Merkmale unbedenklich Brygos zugeschrieben werden kann und welche noch halb im Banne Hierons gemalt ist. Es ist eine gute Beobachtung Arndts (Studien zur Vasenkunde S. 115), dass dieser Schenke sehr ähnlich auf der schönen Vase mit Ἐκτορος λóτρα mon. d. i. VIII 27 wiederkehrt. Diese Vase zeigt aber auch, abgesehen von dieser anmutigen Knabengestalt, eine ganze Reihe anderer Uebereinstimmungen mit bezeugten Brygosvasen. Was zunächst die Männerkleidung betrifft, so finden sich ausser den ornamentalen Tupfen noch zwei Eigenheiten, welche man sich am besten an der Würzburger Schale vergegenwärtigen kann. Es sind dies die Reihen kleiner Punkte, welche senkrecht zu der Richtung der Falten stehen und aussehen wie Stiche, und die Ornamentierung des oberen Mantelrandes z. B. bei Achilleus, wo der obere Rand des dunkeln Streifens geradlinig, der untere wellig ist, eine Musterung, welche sich bei Hieron vereinzelt findet (mon. d. i. IX 43), bei Brygos fast regelmässig. Ausser diesen Einzelheiten der Tracht findet sich die charakteristische Säule, ferner kehren zwei von den drei Schildzeichen auf der bezeichneten Iliupersisschale des Brygos, sowie eines auf der vorhin für ihn in Anspruch genommenen mon. d. i. XI 33 wieder. Die Helme zeigen die charakteristische Form des Busches, welche Brygos mit Euphronios gemein hat, und welche beide von Duris scheidet. Für die Kopftracht verdienen noch hervorgehoben zu werden die in drei Zipfel endigenden Binden¹⁴⁾. Es lässt sich nicht leugnen, dass die Lösung Hektors eine Komposition grossen Stiles ist, und doch ist sie, wie auch Arndt richtig bemerkt hat,

¹³⁾ Ein Korb derselben Form erscheint auf einem Fragment, das Studniczka mit Recht dem Hieron zugeteilt hat (Jahrb. II S. 164). Ebenso erscheint dieser Korb, an eine Leier angebunden, auf der Würzburger Brygosschale. Als Wandfüllung findet er sich allerdings auch im Innenbilde der Eurystheusschale des Euphronios, dies ist jedoch auch in der Form des Kranzes, des Gürtels und der Leier abhängig von Hieron und Brygos oder den von ihnen bevorzugten Vorlagen.

¹⁴⁾ Dieselben kehren wieder auf Duris' Silenpsykter (Wiener Vorlegebl. S. VI, 4), doch ist Duris auch bei diesem schönen Gefässe der empfangende Teil.

hervorgegangen aus den Symposiondarstellungen. Gerade die fast mechanische Nebeneinanderstellung des schmausenden Achill und des Priamos mit Gefolge ist von grösster Wirkung. Dass dieselbe nicht unbewusst ist, zeigt die Nebeneinanderstellung des schönen Knaben und des verwesenden Leichnams. Die Darstellung der Rückseite ist die von Hieron erlernte *profana conversazione*, welche durch Hinzufügung einiger Waffen in troische Sphäre gehoben ist. Die grossen Fortschritte gegenüber Hieron werden recht deutlich, wenn man Hierons Presbeia oder die Rückseite des Palladionstreits vergleicht. Die Gruppen der Achilleusvase sind jenen gegenüber deutlich als sprechende charakterisiert.

Auf Grund der beobachteten Eigenheiten müssen wir Brygos noch einige Schalen zuschreiben, welche stofflich seinen signierten Gefässen fernstehen und in die erste Periode gehören mögen. Von der schönen Rüstungschale Gerhard A. V. IV 269, 270 (Mus. Greg. 81, 2) vergleiche man ausser den allgemeineren Merkmalen Einzelheiten wie die schräggestreiften Schwertscheiden und den Schnörkel am Knie der Beinschienen mit den gleichen Erscheinungen auf der Iliupersisschale. Ebenso sind die Knöchelbänder für Brygos bezeichnend. Die Einfassung des Innenbildes ist noch der von Hieron bevorzugte fortlaufende Mäander. Später bevorzugt Brygos einen Mäander, welcher in regelmässigen Zwischenräumen durch ein Kreuzmotiv unterbrochen wird, während z. B. Duris je einen Mäanderhaken und ein Kreuzmotiv regelmässig abwechseln lässt.

Alle bisher beobachteten Eigentümlichkeiten in Kleidung und Bewaffnung finden sich auf zwei interessanten Schalen, welche wir deshalb dem Brygos zuschreiben müssen und welche herausfordern zum Vergleich mit Euphronios und Duris. Zunächst die Cornetaner Schale mon. d. i. XI 20 (= Vorlegeblätter Ser. D. 8, 1). Wenn Kekulé (annali 1880 S. 75) sich zumeist an Duris gemahnt fühlte, so ging er aus von der Betrachtung der Aussenseite, welche Theseus' Flucht von Ariadne darstellt. Hier ist in der That grosse Aehnlichkeit mit der Theseusschale des Duris vorhanden, doch dürfte sie sich aus gemeinsamer Abhängigkeit von monumentalen Vorbildern erklären. Schon auf dieser Darstellung jedoch spricht die Gewandung der Ariadne deutlich für die Urheberschaft des Brygos. Dieselbe wird ausser Zweifel gestellt, wenn man die andere Aussenseite mit der Iliupersis des Brygos vergleicht. Helm, Beinschienen, Schild des Menelaos, alle kehren auf der Iliupersisschale genau so wieder, während Helena die grösste Aehnlichkeit mit der fliehenden Troerin hat, auch die dorische Architektur ist von anderen Brygosschalen genügend bekannt.

Von dieser Schale ist die *ἔπλων κρείς* Archaeologia 32, 8. 9. 11 schon wegen des nahezu identischen Innenbildes nicht zu trennen. Dieselbe zeigt aber auch ausserdem fast sämtliche für Brygos bezeichnende Eigentümlichkeiten in Tracht und Bewaffnung.

Wenn man hier die *ἑπλων κρίσις* des Duris vergleichen wollte, so würde der Vergleich ohne Frage sehr zu Gunsten dieses Meisters ausfallen. Weit besser passt Agamemnon in die Mitte der Streitenden als die Frau auf der Londoner Schale, weit besser ist bei Duris das frohe Erstaunen des Odysseus, die Wendung der Athena zur siegreichen Partei. Bei der Annahme einer wesentlich internen Entwicklung der Vasenmalerei würden wir dann nicht umhin können, Duris für einen launenhaften Künstler zu halten, welcher zwar ebensogut zeichnen konnte, als Euphronios und Brygos, häufig aber viel schlechter zeichnete (man vergleiche nur Gerhard, Trinksch. n. Gef. 13 = Vorlegebl. Ser. 6, III, 2¹⁵) und Ser. 6, 8a, Klein Nr. 10). Auffallend würde jedoch bei dieser Auffassung sein, dass Vorzüge und Mängel sich nach dem Stoffe richten, dass der Zeichner Duris an gewissen Eigenheiten zwar überall zu erkennen ist, dass aber über diese hinaus eine so grosse Verschiedenheit herrscht, dass wir den Grund hiervon notwendig in der verschiedenartigen Beschaffenheit der Anregungen und Vorlagen suchen müssen.

II.

D u r i s.

Da Duris von Haus aus weniger begabt ist, als Brygos, wird eine Analyse seiner Arbeiten nach Gruppen hier weiter führen, als bei jenem, nur darf man sich auch hier nicht auf die bezeichneten Gefässe beschränken, obwohl Duris weit regelmässiger signierte als Brygos. Ich möchte nach den Darstellungen unterscheiden: I. Erotisches Genre (Unterhaltung und Symposion). II. Bakchisches und Komos. III. Palästra, Rüstungsszenen und Zweikampf. IV. Mythisches.

In den Darstellungen der ersten Klasse steht Duris, wie schon Klein bemerkt, Hieron und Brygos nahe, er bleibt jedoch in den Unterhaltungsszenen beträchtlich hinter beiden zurück. Seine erotischen Unterhaltungen bilden bereits den Uebergang zu den „Mantelfiguren“ auf dem Revers der jüngeren Kraterform, welche bald nach ihm aufkommt. Seinen Höhepunkt erreicht und überschreitet dies Genre bereits innerhalb der Thätigkeit des Hieron, welcher meist noch eine gewisse Innigkeit in diese Szenen hineinlegt, aber z. B. im Revers zum Palladionstreit bereits zu grosser Oede herabsinkt. Die Vorbilder für diese Unterhaltungen werden grossenteils in der sepulkralen Malerei und Plastik zu suchen sein. Eine Figur wie die auf der Stele des Alxenor ist mit leichter Mühe zum Erasten umzuwandeln. Auch für andere ruhig stehende und sitzende Gestalten, sowie für einzelne Krieger und Reiter bot jedenfalls die heilige Strasse zahlreiche Vorbilder. Falls es, was nicht unmöglich ist, gegen die Wende des sechsten und

¹⁵) Fehlt in Kleins Meistersignaturen.

*Erreur, Plou' en appendice Klein f. 269
par un homme de Duris et de à une conversation
moderne. C'est aussi l'avis de Furtwängler
Nobis n° 2313.*

fünften Jahrhunderts gemalte Darstellungen des Totenmales gab, würden aus dieser Quelle sich auch die Symposien als profane Umwertung erklären. Die sepulkrale Marmorplastik und Malerei kam mit den Genossen der Vorfahren des Praxiteles und Skopas von Paros und Naxos auf das Festland. In der ersten Zeit, als ihre Typen neu waren, sind die verwandten Typen der rotfigurigen Vasenmalerei mit Liebe gemalt worden, während sie bei Duris schon verfallen, weil bereits neue Anregungen im Vordergrund stehen. Wenn man die Berliner Durisschale Arch. Zeit. 1883 T. 4 mit verwandten Darstellungen des Hieron oder Peithinos vergleicht, so ist die Abnahme des Interesses am Stoffe bei Duris augenfällig. Doch beweist die Berliner Unterrichtsschale, dass es Duris verstand, durch leichte Modifikationen den alten Typen einen neuen und ansprechenden Inhalt zu geben. Eine Mittelstellung zwischen Symposion und erotischer Unterhaltung nehmen die Kredenzszenen ein. Sie sind aber nicht von jenen abgeleitet, sondern stammen entweder aus der gleich zu besprechenden dionysischen Kunst (Exekias, Wiener Vorlegebl. 1888 VI 26), oder zum grösseren Teil aus dem Typus der Götterversammlung, und zwar aus der altertümlicheren und feierlicheren Darstellungsweise der thronenden Götter (Berliner Sosiasschale, Oltos mon. d. i. X 23. 24). Diese Szenen rücken zunächst von der göttlichen in die heroische Sphäre und treten in den Dienst der homerischen Kunst, zuletzt erst werden sie auf Menschen der Gegenwart übertragen, wohl nicht ohne Einfluss der Perserkriege. Die Entwicklung dieser Typen ist besonders lehrreich, weil sie sich von streng archaischer Zeit bis über den durch Polygnot hervorgerufenen Stilumschwung herab verfolgen lässt. (Sicher nachpolygnotisch sind die Kredenzszenen bei Gerhard A. V. II 150, III 189, erstere aus unbekannter Sage.) Die Berliner Euphroniosschale, welche vielleicht schon Polygnot voraussetzt und möglicherweise einem jüngeren Euphronios gehört, zeigt, welche selbständige Ausbildung man dem schönen Typus angedeihen liess. Auch für Brygos hat die heroische Kredenzszene einen eigentümlichen Reiz, wie am besten aus dem Innenbilde der Persisschale zu ersehen ist. Wenn Klein¹⁶⁾ meint, Brygos sei für das Innenbild die Vorlage ausgegangen, welche er nun durch eine troisch sein sollende Kredenzszene, der man aber die Verlegenheit deutlich anmerke, ersetze, so scheint mir vielmehr klar zu sein, dass die Bevorzugung der anmutigen Kredenzszene, ein bei Brygos auch sonst hervortretender Hang zum Idyllischen, die einzige Ursache ist, aus welcher sich die Verwirrung der Aussenbilder erklärt, nur hier vermag ich Verlegenheit zu bemerken und zwar in den Beischriften, in deren Deutung ich Klein vollständig beistimme¹⁷⁾. Duris, der auch in diesen Kredenzszenen formell

¹⁶⁾ Euphronios² S. 179.

¹⁷⁾ Die Buchstabenreste bei dem einen Griechen, NCE $\frac{1}{2}$, in welchen Purgold die Endung $\acute{\alpha}\lambda\theta\eta\varsigma$ vermutete, möchte ich zu Μεγάλοθης ergänzen.

Vortreffliches leistet, unterscheidet sich hier charakteristisch von Brygos, er bleibt entweder bei der göttlichen Kredenzszene stehen, oder giebt gleich die letzte Umbildung des Typus, „des Kriegers Auszug“¹⁸⁾. Eine etwas äusserliche Vermischung beider Typen zeigt das Innenbild der Berliner Schale Arch. Zeit. 1883 T. I.

Es wurde bereits bemerkt, dass die aus den Götterversammlungen abgeleiteten Kredenzszenen mit den dionysischen Darstellungen in engem Zusammenhang stehen. Es bedarf eines kurzen Rückblicks auf die schwarzfigurige Technik, diesen Zusammenhang nachzuweisen. Dass der Kult des Dionysos von alters her einen eigenen Zweig der Malerei gefördert hat, geht aus denjenigen Vasenbildern hervor, welche schwarzfigurige Pinakes zur Darstellung bringen. Die auf diesen vorkommenden Figuren und Szenen sind, soweit kenntlich, zum grossen Teil dionysisch, wir können sie uns nach Vasenbildern des Exekias und Amasis rekonstruieren. Darstellungen aus dem Treiben des dionysischen Thiasos, sowie des Gottes selbst und seiner Familie scheinen das Hauptthema dieser Votivtafeln gebildet zu haben. Aber neben diesen Situationsbildern war sehr früh einer der Haupterfolge des Gottes bildlich gefeiert worden, die Rückführung des Hephaistos in den Olymp. Diese Szene war dargestellt im Tempel der Athena Chalkioikos von dem altspartanischen Toreuten Gitiadas¹⁹⁾ und am amyklaischen Thron des Bathykses²⁰⁾. Ein Gemälde desselben Vorwurfs wahrscheinlich aus späterer Zeit wird von Pausanias I 20, 3 erwähnt. Erhalten sind uns hocharchaische Darstellungen des Vorgangs auf zwei ionischen Vasen, welche der Klasse der Busirisvase angehören und aus attischer Fabrik auf der Françoisvase und wahrscheinlich auf der hochaltertümlichen vom Hydragiebel abhängigen Vase Gerhard A. V. II 95 96 (vgl. auch A. V. IV 285, 286).

Wir werden also die Geläufigkeit derartiger Darstellungen unbedenklich für das sechste Jahrhundert voraussetzen dürfen. Mit dem Aufkommen der an der insularen Marmorplastik ausgebildeten polychromen Malerei, welcher im Handwerk die rotfigurige Technik auf dem Fusse folgt²¹⁾, macht

¹⁸⁾ Vgl. Klein, Euphronios² S. 246.

¹⁹⁾ Paus. III 17, 3.

²⁰⁾ Paus. III 18, 9.

²¹⁾ Die polychrome Malerei auf weissem Thongrund lässt sich nicht mehr als ein jüngerer Seitenzweig der rotfigurigen Technik auffassen, seit wir in den Gefässen des Pasiades, von welchen zwei durch F. Hausers überzeugende Vermutung (Neuatt. Rel. S. 129. 166) wiedergewonnen sind, Beispiele dieser Technik besitzen, deren altertümlichste nicht jünger sein können als Epiktet. Die Technik wird am Alabastron angekommen sein, wo der Pfeifenthon ja nur ein billigeres Surrogat des Alabasters ist, welcher natürlich genau so bemalt wurde wie der Marmor. Aus der sehr ökonomisch polychromen Malerei wird sich bald die blosse Umrisszeichnung entwickelt haben; für diese war der weisse Thongrund überflüssig; indem man auf den gewohnten Thon zurückgriff, verwendete man den von der schwarzfigurigen Technik her gewohnten Firnis

sich namentlich in der Behandlung der dionysischen Stoffe ein gewaltiger Fortschritt geltend, ein sicherer Beweis für das fortdauernde Patronat des Dionysos über die Malerei²²⁾.

Das älteste polychrome Gefäß, das wir kennen, das Alabastron des Pasiades, führt uns in den dionysischen Kreis. Wir werden von demselben oder sehr verwandten Malern (vgl. Anmerk. 21) sehr ähnliche, nur grössere und reicher ausgeführte Pinakes in den Heiligtümern des Dionysos voraussetzen dürfen und in diesen die unmittelbaren Vorbilder eines Epiktet, Pamphaios, Hermaios zu erblicken haben. In derselben Schicht der Nekropole von Marion wie das Alabastron des Pasiades fand sich eine Schale des Hermaios, deren Innenbild Dionysos selbst darstellt, wie er im Schreiten sich umblickt, in der vorgestreckten Hand eine mächtige Rebe, in der andern, vor der Mitte der Brust, ein Trinkhorn haltend (Klein S. 221). Es ist dies eine Modifikation eines altertümlicheren Typus, welchen die schwarzfigurigen Vasen unzählige Male wiederholen. Dionysos pflegt hier ruhig zu stehen, der Kopf ist nach vorn gerichtet, das Trinkgefäß befindet sich in der vorgestreckten Hand. Nahezu ebenso häufig wie dieser Typus in der schwarzfigurigen Technik findet sich der des Hermaios auf den rotfigurigen Vasen²³⁾. Wenn man als Vorlage für den schwarzfigurigen Typus allenfalls ein Xoanon annehmen könnte, was aber keineswegs nötig ist, so weist der Typus der rotfigurigen Vasen mit Entschiedenheit auf eine malerische Vorlage. Die gänzliche Wendung des Kopfes, die bedeutende Rolle, welche die Rebe spielt, die Durchschneidung des Oberkörpers durch den Arm mit dem Gefäß, lassen sich in diesem Stil aus keiner plastischen Vorlage erklären.

Schon auf den Vasen schwarzfiguriger Technik erscheint Dionysos selten allein, er ist der geselligste der Götter, sein Gefolge ehrt ihn durch

zur Füllung des Grundes, um die an der monochromen Technik erlernte Verfeinerung der Innenzeichnung nicht preiszugeben. Vielleicht ist Pasiades persönlich an diesem Umschwung beteiligt, indem er vom Marmorner zum *κεραμοποιός* wird. CIA IV 2 Nr. 373⁹⁶ fordert zu der Ergänzung auf: Ἀρ[ιστίων] | καὶ Πασιά[δης] | ἀνε || θε[ῶν] τῶν Ἀθηναίων | ἀ[παρχήν]. Wie, wenn Pasiades die Marmorarbeiten des Pariers Aristion bemalt hätte, und die Weihung von dieser Arbeitsteilung Zeugnis ablegte? Der Name des Pasiades weist auf dorisches Sprachgebiet (Sikyon oder Korinth?). Attisch und ionisch entspricht ihm Ktesiates. — Dafür, dass Pasiades nur ausnahmsweise ein kostbares Gefäß (auf Bestellung) malte, spricht auch, dass er am italischen Export gar nicht beteiligt ist, dagegen, wenn Hausers Vermutung, wie ich nicht zweifle, richtig ist, zwei seiner Gefässe aus Attika stammen, das dritte aus Cyprien, das mit Athen durch lebhaftere persönliche Beziehungen verbunden war.

²²⁾ Für spätere Zeit kann ich nachträglich auf Kleins Beobachtung arch. epigr. Mitteil. XII S. 100 verweisen.

²³⁾ Beispielshalber bei Gerhard A. V. IV 273. 319; Gazette arch. I 4. Die schwarzfigurige Vase des gleichen Typus Museo greg. II 69, 3 ist den rotfigurigen gleichzeitig.

überströmende Lebenslust. In den Schilderungen des dionysischen Thiasos war der Zeichenkunst ein unermessliches Uebungsfeld gegeben, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass an diesem Thema sich der Uebergang der archaischen Gebundenheit einerseits, übertriebenen Lebhaftigkeit andererseits zu der freien Bewegtheit, welche uns in der rotfigurigen Technik entgegentritt, zuerst vollzogen hat. Bereits bei Epiktet und Kachrylion lässt sich beobachten, wie fruchtbar die dionysischen Typen wirken, wie die komplizierten Stellungen und Motive, welche am bakchischen Thiasos erlernt worden sind, ins Menschliche übersetzt die Elemente zum Komos bilden. Bei zwei Vasenmalern sind sodann die dionysischen Stoffe so ungleich vollendeter als alles andere, was sie gemalt haben, dass man zu der Annahme gezwungen wird, dass sie hier unmittelbar aus der Quelle schöpfen, während sie im übrigen mehr auf eigene Kraft angewiesen sind, oder wenigstens gleich vollendete Vorbilder nicht besitzen. Es ist dies Oltos und Hieron. Man braucht von der mon. d. i. X 23, 24 abgebildeten Schale des Oltos nur das Innenbild mit den Aussenbildern zu vergleichen, um sich den Abstand klar zu machen. Dieser erklärt sich nicht etwa aus ungleichmässiger Sorgfalt des Vasenmalers, sondern einzig aus verschiedener Beschaffenheit der Vorlagen. Die Aussenbilder sind eben ein Auszug aus einer malerischen Rückholung des Hephaistos durch Dionysos. Der Zusammenhang mag vielleicht nicht ganz verstanden sein, aber der stilistische Charakter wird um so treuer gewahrt sein. Der Gegensatz zwischen den feierlich thronenden Göttern und dem lärmenden Schwarm des Dionysos geht über das selbständige künstlerische Vermögen des Oltos hinaus. Dasselbe gilt von den bakchischen Kompositionen des Hieron im Vergleich mit seinen übrigen Leistungen. Noch erkennbar ist der Einfluss der dionysischen Kunst auf Brygos, er hat aus dem göttlichen Thiasos den menschlichen Komos in höchster Vollendung geformt. Das Verhältnis ist noch deutlich an einer schönen Schale, die, wenn nicht von Brygos selbst, von einem Doppelgänger des Meisters herrührt, der mon. d. i. V 35 abgebildeten Schale²⁴⁾. Hier ist auf der einen Seite die Rückführung des Hephaistos in Form eines dionysischen Komos dargestellt, auf der anderen Seite hat die Götterversammlung dem menschlichen Komos weichen müssen; nur ein Excerpt der Götterversammlung ist im Innenbilde bewahrt geblieben: Hera thront mit Szepter und Schale, vor ihr steht in königlichem Habitus Prometheus, ein Bild, dessen Stimmung an die Kredenzszenen gemahnt. Aber mochte es nicht einst eine bestimmtere Bedeutung haben? Wenn man die Gruppe in eine Götterversammlung versetzt, so erläutert sie am besten die Rückkehr des Hephaistos, der allein im stande ist, Hera zu lösen, neben welcher Prome-

²⁴⁾ Das Mittelglied zwischen dieser Schale und der bezeichneten Satyrshale des Brygos bildet die bei Duc de Luyne pl. 33 abgebildete Vase.

theus ratlos steht. Hierdurch wird das vorhin Bemerkte über die Herkunft der Kredenzszenen aus Kompositionen prägnanteren Sinnes bestätigt, wie überhaupt die bakchische Malerei den Einblick in die Entstehung einer ganzen Anzahl profaner Typen gestattet. Es ist lehrreich, zu beobachten, wie Hieron noch an den sakralen Stoff gebunden ist, während Brygos das Erlernte vollkommen frei beherrscht. Wenn Brygos wie Duris in ihren Satyrvasen vielleicht bereits vom Drama beeinflusst sind, so setzen diese eine vollkommene Beherrschung des künstlerischen Ausdrucks voraus, welche zur selbständigen Schöpfung neuer Typen ausreicht, so dass hier die Frage, wo diese Meister zeichnen gelernt haben, vergeblich sein würde. Bei Brygos, dem Meister des Komos, dem Genossen Hierons ist der Zusammenhang mit der bakchischen Malerei noch verfolgbare, die Vorzüge, welche den Satyrpsykter des Duris auszeichnen, sind dagegen auf einem anderen Felde erlernt, dem der Zweikampf- und Palästradarstellungen, welche die beste Gelegenheit boten, die mannigfaltigsten kühnen Darstellungen und Bewegungen mit fein durchgebildetem anatomischen Detail darstellen zu lernen und welche des Künstlers eigentliche Domäne sind. Es wird sich aus den inneren Verhältnissen des ἐργαστήριον erklären, wenn Duris in seinem Satyrpsykter als Konkurrent des Brygos erscheint, an den auch Einzelheiten, wie Form der Tümen erinnern, die Mittel zur Konkurrenz verdankt er aber nicht, wie Brygos, der bakchischen Kunst, sondern seinen palästrischen Studien.

Die Verfolgung dieser Stoffe durch die schwarzfigurige Technik hindurch können wir uns hier ersparen, da sie mit der neuen Technik vollständig neu belebt auftreten. Wenn wir bereits bei Epiktet und Kachrylion, und weniger gelungen bei Pamphaios, Darstellungen von Kriegerern in den mannigfaltigsten, zum Teil kühnsten Stellungen finden, so mag die Aufgabe, das Schalenrund zu füllen, hier die Schöpfung manches Motivs veranlasst haben; die Anregung wird aber auch hier von der sepulkralen Malerei ausgegangen sein, welche namentlich in nebensächlichen Darstellungen keine Veranlassung hatte, den Verstorbenen immer in der ruhigen Stellung des Aristion abzubilden.

Nachdem sich die Ausbildung der Motive und die Verfeinerung der Zeichnung an der Einzelfigur vollzogen hatte, machte sich bald das Bedürfnis nach figurenreichen Kampfdarstellungen wieder geltend. Gegenüber den steif symmetrischen oder unruhig bewegten Darstellungen vom Tode Memnons oder Achills in der schwarzfigurigen Technik bezeichnen die rotfigurigen Vasen, zum Beispiel die, welche den Tod Hektors darstellen, einen Fortschritt, welcher sicherlich nicht auf dem Boden des Handwerks zuerst gemacht worden ist. Unter den Vasenmalern ist Duris der Chorführer für Kampfdarstellungen und Palästraszenen. Er übertrifft hierin seine sonstigen Leistungen ebenso, wie Hieron die seinigen in den Darstellungen des dionysischen Thiasos. Wenn wir aber bei Hieron genötigt waren, die Vor-

lagen auf dem Gebiete der für uns verlorenen monumentalen Malerei zu suchen, sind wir bei Duris insofern glücklicher daran, als uns noch Reste der monumentalen Kunst erhalten sind, durch welche uns die spezielle Vortrefflichkeit seiner Kampf- und Palästradarstellungen verständlich wird; ich meine die Werke der äginetischen Schule, welche ebenfalls im engen Rahmen dieser nahe verwandten Aufgaben ihr Höchstes leistete. Wenn ich nicht irre, giebt es für die Abhängigkeit von dieser Schule ein eigenhändiges Zeugnis des Duris, die Berliner Erzgiessereischale bei Gerhard Trinkschalen 12, 13²⁵⁾. Auf dieser Schale stimmen nicht nur allgemeine Typen, wie der lanzenschwingende Krieger und die Besucher der Werkstatt gut mit solchen von bezeugten Durisvasen überein, sondern es finden sich auch einzelne persönliche Eigentümlichkeiten dieses Meisters. Die Ausfüllung des Hintergrundes mit Gerät ist von seiner Schulvase her bekannt. Eine weitere Eigenheit, welche sich hier beobachten lässt, findet sich auch sonst öfters: Duris pflegt, wenn er bei einer Figur das Profil vom Rücken aus sehen lässt, die betreffende Schulter beträchtlich zu hoch zu zeichnen, fast bis zur Mundhöhe reichend. Darauf, dass das Innenbild, die Anfertigung der Waffen Achills durch Hephaist das schönste Gegenstück zum Innenbilde der *ἔπλων χρίσας* des Duris bildet, will ich kein Gewicht legen, da dieser Zusammenhang ein zufälliger sein könnte. Eine erwünschte äussere Bestätigung der Zuteilung bringt noch der Lieblingsname Diogenes. Derselbe kehrt wieder auf der schönen Palästritschale bei Gerhard A. V. IV 271, welche bereits P. J. Meier Arch. Zeitg. 1883, Sp. 12 mit vollem Recht dem Duris zugeteilt hat. Wie auf der Schulvase hat der Künstler auf diesem Gefäss aus lauter geläufigen Typen ein neues Ganzes geschaffen, das uns mit unmittelbarer Frische das Treiben jener Zeit vergegenwärtigt. Die am Ofen hängenden thönernen Masken und Pinakes veranschaulichen klar die intime Kameradschaft zwischen Töpferei und Erzguss²⁶⁾, Sieger und Besiegter, wie sie Duris mit Vorliebe malt, werden hier in monumentaler Kunst ausgeführt. Ausser den Lanzenschwingern finden sich noch andere Typen der äginetischen Giebel auf Vasen des Duris in grosser Aehnlichkeit wieder. Man vergleiche z. B. den Sterbenden, Arch. Zeit. 1883 Taf. 3 unten.

Noch weitergehend wird die Uebereinstimmung, wenn wir ein weiteres unbezeichnetes Gefäss denen des Duris hinzufügen. Es ist die schöne Schale Museo Gregoriano II. 74, 1 (= Gerhard A. V. II 109 III 202, 3—5). Diese Schale hat nicht nur die Duris geläufige Einfassung des Innenbildes, in

²⁵⁾ Besprochen von O. Jahn, Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1867 S. 102 ff.

²⁶⁾ Wenig würde es an der Sache ändern, wenn Rossbachs wenig wahrscheinliche Vermutung (bull. d. i. III S. 67, 1), die in Arbeit befindlichen Statuen seien aus Terracotta, das Richtige trüfe, da solche Terracottastatuen doch auch den Erzguss voraussetzen würden. Auf Erz weist auch das Innenbild mit Entschiedenheit. Vgl. jetzt auch Blümner Athen. Mitteil. XIV S. 150, 2.

welcher Kreuz- und Mäandermotive regelmässig abwechseln, sondern unter den Henkeln auch die speziell für Duris charakteristische Palmettenform, ausserdem zeigen die Darstellungen der Aussenseite weitgehende Uebereinstimmungen mit dem signierten Gefäss, Wien. Vorlegebl. S. VI 7 (Klein Nr. 21). P. J. Meier hat letztere Vase auch richtig gedeutet als eine Umwertung des Typus von Hektors Tod. Wenn nun beide Schalen von Duris stammen, so gewähren sie einen lehrreichen Einblick in den Grad von Selbständigkeit, welchen der Vasenmaler seinen Vorbildern gegenüber besass. Wir haben im ersten Falle die Wiederholung eines monumental fixierten Typus, welcher im anderen Falle so frei zur Darstellung anderer Homerszenen benutzt wird, dass die Beischriften bereits Rätsel aufzugeben scheinen, ein neuer Beweis, dass die Selbständigkeit auch eines intelligenten Vasenmalers wie Duris nicht in der Schöpfung neuer Typen, sondern lediglich in der Kontamination und Umwertung überkommener besteht. Machen wir also von dem Rechte Gebrauch, die wohlüberlegte und gut abgewogene Komposition von Hektors Tod auf der unsignierten Vase für die handwerksmässige Wiederholung eines monumentalen Typus zu fassen, so fällt sofort die grosse Verwandtschaft der Athena mit jener aus dem äginetischen Giebel auf. Nicht nur die Haltung der Attribute entspricht, soweit es die Verschiedenheit der Monumente zulässt, auch das Standmotiv des mit gebogenem Knie vorgeetzten Fusses bei fest aufgesetzter Sohle ist beiden Figuren gemeinsam, was um so bedeutsamer ist, als dies Motiv auf verhältnismässig kurze Zeit vor und nach den Perserkriegen beschränkt ist²⁷⁾. Sogar solche Einzelheiten, wie Schnitt und ἀναβολή des Peplos stimmen genau überein. Weniger unmittelbare Vergleiche mit äginetischen Werken lassen die palästrischen Darstellungen des Duris zu, da uns hier die Vorbilder nicht erhalten sind. Indessen wird diese Lücke durch die Verwandtschaft zwischen Kampf und Palästra einigermaßen ausgefüllt. So wüsste ich für die zugreifenden Figuren aus Aegina keine nähere Parallele als einige Ringergruppen des Duris, was daher rührt, dass eben jene Zugreifenden erst aus dem palästrischen Typus abgeleitet sind.

Fassen wir, ehe wir weiter gehen, die aus der Analyse der Durisvasen gewonnenen Ergebnisse kurz zusammen. Duris ist ein Vasenmaler von gleichmässigem Fleiss und von tüchtiger Technik. Handwerksmässig scheint er Hieron und Brygos nahe zu stehen, wiederholt aber deren Lieblingsdarstellungen ohne persönliches Interesse. Dass er nicht ungebildet ist, verrät seine Schulschale und seine nicht verständnislose Umwertung troischer Typen. Technisch am vollkommensten sind seine Darstellungen des Kampfes und der Palästra. Dieser künstlerische Vorzug einer bestimmten Klasse von Darstellungen, sowie das homerische Interesse erklärt sich aus

²⁷⁾ Untere Grenze ist in der Malerei Polygnot, in der Plastik Pheidias.

seiner engen Anlehnung an die monumentale Erzgiesserei der Aegineten, welche die gleichen Interessen ebenso einseitig pflegten.

Vielleicht ist diese Anlehnung keine zufällige. Es ist wiederholt bemerkt worden, dass der Name Duris nicht attisch ist. Man darf dabei von der Transskription Δούρις, die durch die Vasen nicht geboten ist, allerdings nicht ausgehen, aber da auch der Name Δούρις in Attika nicht vorkommt, ist es doch wahrscheinlich, dass der Name Duris lautete und ionisch ist. Nun ist es eine längst als wahrscheinlich angenommene Folgerung aus dem Gang der griechischen Kunst von Osten nach Westen, dass die äginetische Erzgiesserei durch samischen Zuzug angeregt worden ist. Die Vermutung dürfte daher nicht zu kühn sein, dass mit anderen samischen Künstlern auch der Töpfer Duris in Athen vor der drohenden Persergefahr Zuflucht gesucht habe, dass die nämlichen ionischen Künstler die attische und die äginetische Kunst neu befruchtet haben. Die damals noch enge Verbindung zwischen Kunst und Handwerk würde auf der Berliner Erzgiessereischale verewigt sein.

Ist diese Erklärung der Thatsachen richtig, so ergibt sich aus dem Vergleich der handwerksmässigen Erzeugnisse des Duris mit den monumentalen Resten derselben Richtung, wie weit die Heranziehung des Kunstgewerbes zur Kunstgeschichte gerechtfertigt ist. Mag man den Abstand immerhin so betrachten, wie den zwischen Majolika- und Tafelmalerei in der Renaissance, so erhellt doch, dass die Kunstindustrie ein treuer Spiegel für die Fortschritte in den einzelnen Motiven und in der Komposition ist, und wo sie ihr Glück auf eigene Faust versucht, sich alsbald selbst verrät.

Es würde auf dem bisher befolgten Wege liegen, an die Analyse der Zweikämpfe die der Iliupersisdarstellungen, an die der Palästraszenen die der so verwandten Theseusthaten zu knüpfen; doch sind die hieran sich knüpfenden Fragen bereits so vielfach behandelt, dass ein Eingehen auf sie an dieser Stelle zu weit führen würde. Ich will zum Schluss lieber noch einen Vorwurf der Vasenmalerei besprechen, dessen prinzipielle Behandlung von der jener Stoffe nicht verschieden ist, dessen Interpretation aber eigentümliche, noch wenig erörterte Schwierigkeiten bietet.

Von den Darstellungen des Waffenstreites und der ἔπλων κρίσις ist die von Duris signierte unzweifelhaft die gelungenste. Wir sahen bereits oben (S. 79), dass sich hier Brygos ebenso wie bei der Darstellung der Iliupersis durch grössere Sorglosigkeit und Selbständigkeit von einer vortrefflichen Vorlage zum Nachteil seiner Darstellung weiter entfernt. Wir werden nach den bisherigen Erfahrungen die Vorzüge der Darstellung des Duris ohne Bedenken der gewissenhaften Anlehnung an eine ausgezeichnete monumentale Vorlage zuschreiben, da wir erkannt haben, dass sein persönliches Talent wohl dazu ausreichte, aus geläufigen Typen lebenswürdige Szenen aus dem täglichen Leben neu zusammensetzen, nicht aber selbständige

heroische Kompositionen ohne Anstoss zu schaffen. Wir haben auch nicht nötig, die monumentalen Vorbilder hier in einem anderen Kreise zu suchen, als in dem bisher für Duris als massgebend nachgewiesenen der samisch-äginetischen Kunst. Dass der drohende Waffenstreit nur ein besonderer Fall der Homerischen Zweikämpfe ist und sich mit denselben Mitteln wie diese bestreiten lässt, ist einleuchtend. Ferner abzuliegen scheint auf den ersten Blick das offenbar als Gegenstück komponierte Gericht der Achäer. Doch auch hier bietet sich ungesucht eine äginetische Parallele. In Olympia befand sich nach Pausanias V 25, 8 ein Weihgeschenk der Achäer von der Hand des Onatas: Ἀχαιῶν ὅσοι προκαλεσαμένῳ τοῦ Ἑκτορος ἐς μονομαχίαν ἄνδρα Ἑλλήνα τὸν κλῆρον ὑπέμειναν, οἷοι μὲν δὴ ἐστῆκασι — — δόρασι καὶ ἀσπίσιν ὠπλισμένοι. ἀπαντικρὺ δὲ ἐπὶ ἐτέρῳ βάλθρον πεποιήται Νέστορ τὸν ἐκάστου κλῆρον ἐσβεβληκῶς ἐς τὴν κωνήν. Hier wie auf der ὄπλων κρίσις des Duris finden wir dasselbe Interesse an der Darstellung Homerischer Helden, deren Vereinigung durch einen Moment höchster Spannung passend motiviert ist. Wenn demnach kein Grund besteht, die Vorbilder des Duris für diese Komposition in einem anderen Kreise zu suchen, als die bisher nachgewiesenen, so muss doch die Frage aufgeworfen werden, ob diese Vorbilder derselben Technik wie diese, äginetischem Erzguss angehörten. Ich glaube diese Frage verneinen zu müssen und möchte vielmehr an malerische Vorbilder derselben Richtung denken. Gegen ein plastisches Vorbild spricht zunächst die Ausdehnung der als Gegenstücke komponierten Szenen. An Giebelgruppen lässt sich wegen der vollkommen friesartigen Komposition nicht denken, und Statuengruppen wie die des Onatas haben in jener Zeit zu den Ausnahmen gehört. Auch ist die Komposition der Durisschale jener der Gruppe des Onatas ohne Zweifel an Bewegtheit überlegen, obwohl sie zeitlich vorangehen wird. Eine so geschlossene Komposition mit derartig sich schneidenden Linien, wie sie der Waffenstreit des Duris zeigt, ist naturgemäss zuerst in der Malerei versucht und gelungen, welche am wenigsten mit dem Widerstand des Stoffes zu kämpfen hat. Dass es sich bei Duris um verhältnismässig treue Wiedergabe einer monumental malerischen Vorlage handelt, geht ausser aus den schlechteren Wiederholungen derselben Szenen auch noch hervor aus der Wiederholung desselben Kompositionsschemas für andere Szenen auf verwandten Vasen. Ausser dem sogleich zu besprechenden Palladionstreit des Hieron kommt hier namentlich die schöne fragmentierte Schale mon. d. i. II 11 in Betracht, deren Darstellung noch nicht genügend gedeutet ist. Nach den lanzenschwingenden Kriegerern der einen Seite würde man am ehesten geneigt sein, auch diese Schale dem Duris zuzuschreiben. Wenigstens kehren bei ihm alle einzelnen Stücke der Bewaffnung genau so wieder, während stilistische Eigentümlichkeiten, wie die etwas steife und trockene Stilisierung des unteren Chitonrandes gegen Euphronios und Brygos sprechen. Die Hauptdarstellung ist jedoch die der anderen Seite, welche in der Kom-

position dem Waffenstreit entspricht. In den Hauptzügen ist hier noch kenntlich: Ein Jüngling und eine Frau stehen sich mit gezückten Schwertern gegenüber, bereit, auf einander loszustürzen; den bewaffneten Arm des Jünglings hält eine Frau mit beiden Händen fest, das Schwert seiner Gegnerin sucht dieser ein Mann zu entwenden, auf beiden Seiten befand sich noch eine Frau, so dass die Komposition vollständig symmetrisch war. Schon die Beschreibung ergibt, dass die von de Witte *annali* 1834 S. 296 vorgeschlagene Deutung auf Achill bei Lykomedes unhaltbar ist. Auch an Orest und Klytämnestra kann man nicht denken, es handelt sich offenbar, wie in den anderen Fällen, um einen vereitelten Zweikampf. Die Richtung, in welcher die Deutung zu suchen ist, giebt vielleicht das Innenbild der Hieronschale mit dem Palladionstreit. Hier zückt Theseus das Schwert gegen seine Mutter, welche flehend sein Kinn berührt. Die Vermutung Otto Jahns (*annali* 1858 S. 260) scheint mir unabweislich, dass hier eine Theseussage zu Grunde liegt, welche wahrscheinlich durch die Gestaltung, welche Euripides der Jonsage gab, verdrängt worden wäre, und welche wir uns demgemäss nach diesem Drama zu rekonstruieren hätten. Danach wäre die Voraussetzung der Schale des Hieron, dass Aithra neben Medea als Magd in Athen lebt, dass Medea sie angestiftet hat, ihren Sohn, den sie nicht kennt, zu vergiften, dass Theseus gegen die Giftmischerin das Schwert zieht, an welchem sie ihn als ihren Sohn erkennt. Im Zusammenhang einer solchen Sage könnte man sich die Fragmente unserer Schale denken, etwa Theseus und Medea in offenem Kampfe einander gegenüber, nachdem der Giftmord missglückt ist. Die beiden vermittelnden Figuren würden dann Aigeus und Aithra zu benennen sein. Jedenfalls haben wir es hier mit der künstlerisch durchdachten Komposition einer in der Vasenmalerei nicht geläufigen Sage zu thun.

Ebenso scheint auf den ersten Blick der Palladionstreit des Hieron beurteilt werden zu müssen. Er zeigt eine für jenen Maler, der doch sonst die epischen Typen recht unpassend kontaminiert, ungewöhnlich künstliche Komposition mit jener Mischung von Symmetrie und Parallelismus, welche Lösckke als Prinzip des olympischen Ostgiebels nachgewiesen hat. Um zu entscheiden, ob hier eine vierte Anwendung desselben Kompositionsschemas vorliegt oder nur eine ausnahmsweise gelungene Typenumwertung, ist es dringend notwendig, sich mit der sachlichen Deutung der merkwürdigen Vase zu beschäftigen. Seit dem ersten Bekanntwerden dieses Vasenbildes herrscht über die Deutung desselben ein unheimlich zurückhaltendes Schweigen; Otto Jahn, *annali* 1858 S. 258 ff. begnügte sich zu konstatieren, dass bereits hier ein Motiv vorgebildet sei, welches er nach Welckers Vorgänge ohne hinreichenden Grund für die Lakainai des Sophokles vorausgesetzt hatte. Kleins Behandlung der Troillosschale des Euphronios legt die Befürchtung nahe, dass auch unsere Hieronschale einst in engere Verbindung

mit Sophokles' Lakainai gebracht werden könne. Da hierdurch die ganze Vasenchronologie wieder in Frage gestellt werden würde, so müssen wir auch aus diesem Grunde bei der Erklärung dieser Schale etwas verweilen.

Die Beziehungen des Epiktetischen Kreises zum attischen Drama des fünften Jahrhunderts sind, soweit überhaupt Gründe dafür angeführt worden sind, widerlegt. Die Erklärung, weshalb jene Vasenmaler von der Tragödie noch unabhängig sind, giebt die richtige Chronologie. Wir werden also auch für die Erklärung des Hieron auf Sophokles verzichten müssen, ganz abgesehen davon, dass wir vom Inhalte der Lakainai so gut wie gar nichts wissen. Wenn einige Möglichkeit vorhanden wäre, das doppelte Palladion aus dem Epos oder der Atthis zu erklären, so würden ja von hier ausgehende Erklärungsversuche am nächsten liegen; aber diese Möglichkeit ist nicht vorhanden, beide Ueberlieferungen kennen nur das von Diomedes erbeutete Palladion. Diesen Schwierigkeiten gegenüber sei ein neuer Deutungsversuch gestattet, welcher zugleich der Chronologie und dem burlesken Eindruck, welchen die Szene wohl auf jeden unbefangenen Beschauer macht, gerecht wird. Odysseus ist ein Lieblingsheld der sicilischen Komödie. Der Hauptvertreter dieser Komödie Epicharm hatte einen Ὀδυσσεὺς ἀτομολός geschrieben, über dessen Gang wir neuerdings durch ein auf Papyrus erhaltenes Bruchstück aus der Sammlung des Erzherzogs Rainer genauer unterrichtet sind. Die in den erhaltenen 10 Versen von dem Helden selbst geschilderte Situation ist nach Gomperz ²⁵⁾ folgende: „Der verschlagene Held, der zum Späheramte bestimmt war — und wie sollte zu solchem Geschäfte ein anderer [als Odysseus] erkoren werden? — wendet seine Verschlagenheit nicht gegen den Feind, sondern gegen seine eigenen Auftraggeber, denen er weismachen will, die kühne That ruhmvoll vollbracht zu haben, während er in Wahrheit fern von der feindlichen Stadt gewilt und in aller Musse das Märchen ersonnen hat, durch welches er den Hirten der Völker und seine Scharen zu täuschen gewillt ist.“ Wie, wenn Odysseus zur Beglaubigung seines Märchens ein falsches Palladion mitgebracht oder eigens eines gefälscht hätte und dann von den Achäern durch Diomedes entlarvt worden wäre, der inzwischen ausgeführt hätte, was Odysseus vorgab? Mir scheint ein solcher Palladionstreit für die sicilische Komödie wenigstens geeigneter als für das Drama des Sophokles.

Eine bedeutende Stütze würde unsere Vermutung gewinnen, wenn es erlaubt wäre, die Τρώες des Epicharm für identisch mit dem Odysseus zu halten. Dass dies nicht unmöglich ist, beweist der Doppeltitel Κωμῶνται ἢ Ἡρακλῆος (Athenäus IX. p. 389 a). Der aus den Τρώες erhaltene Vers (167 Mullach): Παντὸς ἐκ ξύλου κλωφός τέ κα γένοιτο καὶ θεός, würde vortrefflich in

²⁵⁾ Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer V S. 4 des Separatabdrucks.

den Palladionstreit speziell auf ein gefälschtes Palladion passen. Wenn nun auch diese Kombination im einzelnen unsicher sein mag, so lässt sich doch auch anderweitig der Einfluss der sicilischen Komödie auf die attische Vasenmalerei und speziell auf Hieron nachweisen. Für die mon. d. i. II. 48 abgebildete Schale ist noch keine plausible Erklärung als die auf die Oidipus-sage laut geworden; den Glauben an diese Erklärung verhindert wohl aber der ganz eigentümliche burleske Charakter der Darstellung. Die Hauptperson, die Sphinx, hat den Felsen, vor welchem Oidipus staunend steht, bereits verlassen, einen unverhältnismässig breiten Raum nehmen die nicht näher zu deutenden freudig bewegten Statisten ein, von welchen einige mit befremdlichem Naturalismus gezeichnet sind. Alle Anomalieen erklären sich auf das beste durch die Annahme, dass eine Szene aus der Sphinx des Epicharm dargestellt sei, die Beglückwünschung des siegreichen Oidipus durch den Chor der Thebaner. Sollte auch diese Erklärung unsicher scheinen, so lässt ein anderer Vorwurf der streng rotfigurigen Technik sich meines Erachtens gar nicht anders erklären, als durch den Einfluss Epicharms.

Es sind dies die Darstellungen des Herakles bei Busiris, von welchen bereits Epiktet eine liefert. So häufig dieser Stoff später dramatisch behandelt ist, für die Maler des Epiktetischen Kreises kann chronologisch nur die Komödie des Epicharm in Betracht kommen, wenn man nicht mit der bei diesem tendenziösen Stoffe ganz unwahrscheinlichen Möglichkeit litterarisch nicht gestalteter Sage rechnen will²⁹⁾. Hier entsprechen die nubischen Schergen dem Thebanerchor auf der Sphinxschale und noch bei Euripides wird es durch den Vorgang des Epicharm veranlasst sein, wenn in seinem Busiris der Chor nicht aus Satyrn bestand. Mag nun Hieron selbst, bei dem der Name nicht gegen sicilische Abkunft spricht, oder ein früherer (vgl. die Namen Sikelos und Sikanos) die sicilischen Komödiestoffe in die attische Vasenmalerei eingeführt haben, jedenfalls steht der Palladionstreit unter dem Verdachte, einer sicilischen Komödie zu entstammen. Es wird also vorsichtiger sein, in dem Palladionstreit nicht eine Parallelkomposition zum Waffenstreit zwischen Aias und Odysseus nach selbständiger monumentaler Vorlage, sondern vielmehr eine von dem Vasenmaler vorgenommene Umwertung des Waffenstreits für einen anderen Stoff zu erblicken. Dass Hieron hierbei kein Unglück passiert ist, liegt daran, dass die nötigen Aenderungen ausserordentlich einfach waren.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu Duris zurück. Die Analyse seiner stets fleissigen, dennoch aber an Wert ungleichen Arbeiten, hatte uns ermöglicht — was zum Beispiel bei einem Künstler von Brygos' gleich-

²⁹⁾ Anders verhält es sich natürlich mit der schwarzfigurigen Busirisvase in Wien, die von eingehendster Kenntnis Aegyptens zeugt und daher aus unmittelbarer Berührung mit den Hellenen im Delta deren Kolonialsage zur Darstellung bringt.

mässiger Flüchtigkeit und Gewandtheit nicht möglich sein würde — einen engeren Anschluss an eine bestimmte Kunstschule festzustellen. Wir untersuchten zuerst die Verwandtschaft seiner Zweikämpfe und palästritischen Darstellungen mit den erhaltenen plastischen Werken der äginetischen Schule und sahen uns dann genötigt, für die umfangreicheren Kompositionen des Waffenstreits und der ὄπλων κρίσις malerische Vorlagen derselben Schule anzunehmen, welche von anderen Vasenmalern theils schlechter, theils willkürlich abgeändert wiederholt wurden. Die Anfänge des äginetischen Erzusses, wie der Name des Duris wies nach Samos als Ausgangspunkt der beiderseitigen Thätigkeit. Nun ist es gewiss kein Zufall, wenn zwei der wenigen Nachrichten, welche wir über vorpolygnotische Malerei besitzen, von einem homerischen Gemälde eines Samiers Kalliphon berichten.

Nach Pausanias V 19, 1 und X 26, 6 hatte er im Tempel der Ephesischen Artemis die Schlacht bei den Schiffen gemalt; Patroklos war dargestellt, wie ihm zwei Frauen den Panzer anschnallten. Aus derselben Heimat werden die für Duris' grössere Kompositionen und die verwandten Darstellungen anderer Vasenmaler zu postulierenden malerischen Vorlagen nach Athen gekommen sein, jedenfalls durch direkte Zuwanderung der Künstler. Benndorf hat kürzlich durch den Vergleich des Frieses von Trysa mit den Gemälden der Stoa poikile glänzend nachgewiesen, dass die Auswahl der Gemälde in der Poikile nur aus der Anpassung eines älteren homerischen Bildercyklus an die patriotischen Forderungen Athens nach den Perserkriegen hervorgegangen ist. Die Thasische Malerschule kannte also bereits einen ausgeprägten homerischen Cyklus. Da der Name des Kalliphon klingt, als ob er zur Familie des Polygnot gehöre, so liegt die Vermutung nahe, dass auch die Thasischen Maler einst aus dem Osten gekommen sind, dass ihre Vorfahren bereits in Athen arbeiteten und sie deren Werk nur fortsetzten. Daher erklärt sich die häufige stoffliche Berührung der Vasen des Epiktetischen Kreises mit den Schöpfungen Polygnots, welche vielfach dazu verführt hat, Abhängigkeit dieser Vasen von letzterem anzunehmen. Natürlich waren diese älteren Ionier ebensowenig die einzigen Maler, welche in Athen thätig waren, als die Aegineten die einzigen Toreuten. Auch werden sie sicherlich kein Monopol auf homerische Stoffe gehabt haben, aber dass sie diese mit besonderem Erfolg ausbildeten, lehrt der mit ihnen verbundene Duris, und es ist ja auch nur natürlich, dass auch die malerische Verherrlichung der Helden des Epos von der Heimat des epischen Gesanges ausgegangen ist. Wenn jene Meister auf der Burg von Athen ihre Hauptwirksamkeit entfalteten, so ist begreiflich, dass ihre Namen mit dem Perserbrande zu Grunde gingen. Um so weniger dürfen wir versäumen, die indirekte Ueberlieferung, welche glücklicherweise in reicher Fülle vorhanden ist, das Kunsthandwerk für die monumentale Kunst jener Zeit zu fruktifizieren.

Dass ich mir bewusst bin, welche Vorsicht hierbei geboten ist, hoffe ich gezeigt zu haben, und wenn es vielleicht vermessen erscheint, durch die Individualität jener Handwerker zu den Anregungen, welche sie von aussen erhielten, durchdringen zu wollen, so vermag über einen etwaigen Misserfolg zu trösten, dass die Beschäftigung mit attischen Handwerkern aus kleisthenischer Zeit für sich allein lohnend ist.
