

## Neue Untersuchungen über die Vase des Klitias und Ergotimos.

‘Wer ohne vorgefasste Meinung den reichen Schatz mythischer Vorstellungen auf Vasen mustert, wird darin nur das lebhafteste Interesse widererkennen, welches die Griechen an der stets wiederholten Erzählung und poetischen Darstellung der Sagen hatten.’ Jahn Einl. des Münch. Vasenkatalogs CXXXIII.

In einem Grabe bei Dolciano in der Umgebung von Chiusi, dem alten Clusium wurde im Jahre 1844, von Alessandro François die grosse Vase entdeckt, die heute in der archäologischen Welt allgemein unter seinem Namen bekannt und berühmt ist. Ihr jetziger Aufstellungsort ist die Galerie zu Florenz. Der hohe Werth dieses Denkmals für die Kenntniss der allgriechischen Kunst wurde frühzeitig erkannt und die dadurch dringend erforderliche Erklärung des Gefässes hat sowohl über das ganze, wie über einzelne Teile desselben seitdem eine ziemlich reiche Literatur<sup>1</sup> her-

---

<sup>1</sup> Uebersicht über die Literatur zur François-Vase, soweit sie die ganze Vase oder bedeutendere einzelne Theile derselben umfasst:

1) E. Braun, Vaso François, *Bullet. dell' inst. di corrisp.* 1845 (XVII) p. 113—119.

2) E. Gerhard, *Arch. Ztg.* III (1845) S. 123—126.

3) — *Bull. dell'inst.* Dec. 1845 (XVII) p. 210—14.

4) — *Arch. Ztg.* IV (1846) S. 319—328. 336—340.

5) Welcker, in Müllers Hdb. § 99, 3. 64, 1.

6) E. Braun, *Annali* XX (1848) S. 306—388. Voran geht ein Bericht über die Ausgrabung von Alessandro François S. 299—305.

7) Gerhard, *Arch. Anzeiger* 1849 (VII) S. 73—76. S. 113. S. 102.

8) S. Birch, *Bullet.* 1850 (XXI) S. 7—11.

9) Lenormant, *Revue Archéologique* VI 6 (1850) S. 605. 635—641.

vorgerufen, die aber doch eine neue eingehende Untersuchung über die ganze Vase keineswegs als überflüssig erscheinen lässt.

Trotz zahlreicher Beschädigungen ist die Erhaltung der Vase eine verhältnissmässig gute, so dass nur wenig einer sicheren Erklärung sich entzieht. Die erste genügende Abbildung findet sich in den Monumenti dell' inst. IV Tav. 54—58. Eine sorgfältige Revision der Vase, deren Ergebnisse H. Brunn mitgetheilt hat (Bull. 1863, S. 188 ff.) und die Entdeckung eines kleinern, aber wichtigen Fragments, dessen Publikation wir Heydemann verdanken (Annal. XL (1868) S. 232—235, Tav. d'agg. D s. u. S. 20) sind verwerthet in einer Wiederholung der Braun'schen Publikation, die Conze in die zweite Serie seiner Vorlegeblätter für archäologische Uebungen aufgenommen hat.

Die Höhe der Vase beträgt nach Braun (Bull. 1845, S. 113) mit Einschluss der Henkel 1 toskanische Elle und 3 Soldi, der Durchmesser der oberen Oeffnung 0,17, und der Umfang des Bauches in seiner grössten Weite 1,2 (?). Das ganze Gefäss ist reich bemalt mit schwarzen Figuren auf blassgelbem Grunde mit aufgesetztem Weiss und Roth. Die bildlichen Darstellungen sind in Streifen, welche über einander rings um das Gefäss herlaufen, angeordnet; auch die Henkel haben auf der Aussenseite Bilderschmuck. Fast alle Figuren, Personen und Gegenstände sind mit Inschriften versehen. Auch der Töpfer und der Maler haben sich genannt; nach ihnen heisst die Vase die des Klitias (mit *ἐργαφῶεν*) und Ergotimos (mit *ἐποίησεν*).

Die Vertheilung der Malereien auf der Oberfläche der Vase ist eine sehr geschickte und weise, ja geradezu künstlerische — und zwar zunächst schon ganz äusserlich betrachtet. Denn meister-

- 
- 10) E. Gerhard, Arch. Ztg. VIII (1850) S. 257 ff. 273 ff.
  - 11) Welcker, Troilos, Zeitschr. f. A. W. 1850, S. 26—51. 99—106. (A. D. V. S. 439—480).
  - 12) Overbeck, Heroengalerie, S. 198—201. 345—347.
  - 13) O. Jahn, Münchener Vasensammlung, Einl. S. CLII ff. u. a.
  - 14) Gädechens, Glaukos der Meergott, S. 149—157.
  - 15) Th. Bergk, Jahrbücher für Phil. LXXXI (1860) p. 311, Anm.
  - 16) L. Stephani, Comptes Rendu 1861, S. 92.
  - 17) H. Brunn, Bullet. 1863, S. 188 ff.
  - 18) H. Heydemann, Ann. 1868 (XL.) 232 ff.
  - 19) F. Schlie, Zu den Kyprien (1874) S. 24 ff. S. 43 ff.
  - 20) H. Brunn, Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei; Abhdl. der k. bayr. Akad. der Wiss., Phil. histor. Kl. XII, 2. Abth. § 17.

lich hat es der Maler verstanden, sich den Formen des Gefässes mit seinen Darstellungen anzupassen.

Die Amphora — denn das ist die Vase nach Grösse und Form — gliedert sich in drei Teile, einen weiten Hals, einen zunächst noch weiter werdenden nach unten aber in schönem Profil sich stark verengenden Bauch und einen in schroffem Gegensatz zu dieser Richtung wider vorspringenden verhältnissmässig niedrigen Fuss. Diese Gliederung hat der Maler noch dadurch wirksam hervorgehoben, dass er den Bauch und den Fuss je am obern und untern Rand mit Ornamenten eingefasst hat, welche der Architektur der Vase trefflich entsprechen, und zwar so, dass die Blattbez. Strahlenspitzen am Bauch sich oben vom Halse, unten vom Fusse ab- und der Mitte des Gefässes zukehren. Insbesondere die spitzigen schwarzen Strahlen oder Zacken am unteren Ende des Bauches umgeben diesen so, dass derselbe wie aus dem Kelche einer Sternblume hervorwächst. Aehnlich kehrt dies wider an den zwei Würzburger Vasen, welche Urlichs publicirt hat, (Zwei Vasen ältesten Stils, Würzb. 1874 Taf. I). Im strengsten Gegensatz zu diesen aufstrebenden Spitzen und ebenso im strengsten und glücklichsten Anschluss an die zum Profil des Bauches in spitzem Winkel stehenden Profillinien des Fusses sind als einfassende Ornamente für diesen abwärts gelegte Blätterspitzen verwendet.

Hat so der Maler schon durch architektonische Ornamente glücklich die Formen des Gefässes zu heben gewusst, so hat er auch den dazwischen für Bildnereien übrig bleibenden Raum trefflich einzutheilen verstanden. Den Bauch umziehen drei Bilderstreifen, den Hals zwei, den Fuss einer. Keiner ist dem andern völlig gleich an Breite, sondern entsprechend der Bedeutung des dargestellten Gegenstandes und des Gefässtheiles, den jeder Streifen einnimmt, werden die Streifen von dem mittleren, den weitesten Umfang der Vase umziehenden aus nach oben und unten in schönen Proportionen immer schmaler. Als Hauptstreifen erweist sich der mittelste nicht blos durch die grösste Breite, sondern auch dadurch, dass ausser dem sonst untergeordneten Streifen am Fusse (und allenfalls dem nur Thierdarstellungen tragenden untersten Bauchstreifen) einzig er eine zusammenhängende um das ganze Gefäss hergehende mythologische Darstellung aufweist, während die übrigen vier (bezw. drei) Streifen je in zwei Hälften sich theilen, so dass wir im ganzen (den untersten Bauchstreifen mit einer Darstellung gerechnet) auf dem Körper der Vase neun Darstellungen haben, und füglich von einer Vorder und Rückseite sprechen können.

Die genannte Zweitheilung ist aber äusserlich auch auf den Hauptstreifen dadurch übertragen, dass die Henkel, welche nach unten gabel- oder hufeisenförmig auseinanderlaufen, mit unbegreiflicher Rücksichtslosigkeit auf jeder Nebenseite zwei Stellen des Hauptstreifens verdecken. S. u. S. 18 und Brunn Bull. 1863, S. 190. Sie müssen demnach erst angesetzt worden sein, nachdem die Bilder des Vasenkörpers schon fertig waren, und dies ist auch ganz erklärlich, da, wenn einmal die Henkel angesetzt waren, der Maler den Stellen um, unter und zwischen denselben nicht mehr mit sicherer Hand beikommen konnte. Unbegreiflich bleibt nur, warum dann der Raum für den Ansatz der Henkel nicht ausgespart wurde. Eine ähnliche theilweise Verdeckung und Verunstaltung finden wir am Deckel und Fuss der ficoronischen Cista. Doch muss bei unserer Vase die Ansetzung sofort nach Vollendung der Malereien erfolgt sein, da die Bildwerke auf den Henkeln mit denen der Vase nach Stil, Gedankeninhalt und Inschriften völlig übereinstimmen. Auch wäre die Benutzung einer so grossen Amphora ohne Henkel nicht leicht zu erklären.

### Erster, besonderer Theil.

#### A. Der Hauptstreifen.

Um das ganze Gefäss zieht sich da, wo es den grössten Umfang hat, eine einzige zusammenhängende Darstellung mythologischen Inhalts her. Ein stattlicher Festzug von nicht weniger als sieben Viergespannen nebst zahlreichen Begleitern und Begleiterinnen zu Fuss und auf Reitthieren bewegt sich einem deutlich in die Augen fallenden Ziele zu. Es sind nach den Inschriften die Götter, welche bei der Hochzeit des trefflichen, tugendhaften und ritterlichen Helden Peleus erscheinen, des sterblichen Mannes, welchem nach dem Rathschluss der Götter eine Unsterbliche, die schöne Nereustochter Thetis zur Gattin gegeben wird. Ganz am rechten Ende des Streifens erblicken wir einen Tempelbau. Derselbe zeigt im allgemeinen die gewöhnlichen Formen eines dorischen Antentempels, mit dem Hauptunterschied, dass die Säulen Basen haben. Diese und die Kapitelle sind weiss bemalt, wozu Braun (Annal. XX (1848) S. 307) bemerkt, dass dies die Anwendung edleren Materials für diese Theile beweise. Auch macht er darauf aufmerksam, dass die Triglyphen des Frieses sich an den Kapitellen der Anten wiederholen. Dies sind jedoch keineswegs Triglyphen, wie eine Vergleichung mit denen

des Frieses deutlich und untrüglich ergibt. Letztere sind durchaus als Triglyphen kenntlich gemacht und auch die Tropfenregulæ fehlen nicht (Brunn. Bull. 1863 190). Dem gegenüber können jene Längsstreifen schlechterdings nur zur Gliederung des Raumes anstatt der später an solcher Stelle üblichen Blumenornamente angebracht sein. Ebenso wenig hat die Ante an dem Brunnenhaus der Troer (s. u. S. 43) Triglyphen, sondern vielmehr deutlich aufwärts strebende Blattspitzen.

Bemerkenswerther und für den Vasenmaler charakteristisch ist es, dass die Architektur des Tempels im allgemeinen keineswegs pünktlich gemalt ist. Die Säulen stehen wie bei dem Quellgebäude der Troer nicht in regelmässigen Abständen, das mittlere Inter-columnium, das die Cellathüre frei lässt, ist so unverhältnismässig weit, dass gerade noch eine Säule darin Platz hätte, die Triglyphen sind ungleich breit und ungleich weit von einander entfernt, sind auch keineswegs nach den Säulen gerichtet und das Auffallendste ist, dass an den Ecken des Frieses keine Triglyphen, sondern halbe Metopen stehen. Vertreter der Ansicht, dass wir es hier mit einem Rundtempel zu thun haben, könnten in dem letztgenannten Umstand vielleicht eine Unterstützung ihrer Hypothese erkennen, als hätte der Maler so die Rundung des Baues andeuten wollen; allein der Fries muss jedenfalls gerade gedacht werden, denn der ihn tragende Architrav liegt ja auf beiden Seiten auf den Anten auf. Ueber dem Fries ist eine Art Kymation angebracht. Die geschwungene Linie des Daches, die auch an dem Quellgebäude der Troer widerkehrt, welches überhaupt viel Aehnlichkeit hat, aber weniger pünktlich ausgeführt ist, hat zu der erwähnten Annahme verleitet, dass wir hier einen Rundtempel zu erkennen haben. (Gerhard, Arch. Ztg. 1850, S. 259, Anm. 7. Overbeck, Heroengalerie S. 198 nebst Anm. 106.) Braun (Anm. XX 306) und Jahn, (Münchener Vasenkatalog CLIII, 1073) lassen die Frage unentschieden; letzterer bestätigt nur, dass das Dach gewölbt ist. Man könnte also höchstens an einen Rundtempel mit dorischer Vorhalle denken. Allein dass in der griechischen Baukunst im sechsten Jahrhundert der Gewölbebau in einer Ausbildung, wie sie hier vorausgesetzt werden müsste, schon vorhanden gewesen und angewandt worden sei, ist bis jetzt nicht nachgewiesen. In Erwägung daher, dass der Maler auch sonst in der Architekturmalerei nicht allzustreng zu Werke geht, werden wir einfach sagen können: Da die Höhe des Streifens in beiden Fällen ein Giebeldach mit Akroterien nicht

zuliess, so half sich der Maler dadurch, dass er die Linien des Daches rundete. (Vgl. auch Müller, Hdb. § 284, 1).<sup>1</sup>

In dem Tempel sitzt in langem an den Säumen mit Stickereien versehenen Chiton halb verschleiert die Meergöttin Thetis,  $\text{ἸΤΕΘ}$ , vor demselben steht ein Altar mit Gefässen, welcher die eingeritzte Inschrift  $\text{ΒΟΝῆΟΣ}$  trägt (Brunn, Bull. 1863, S. 191). Wir können es also hier lediglich nur mit einem Thetideion zu thun haben. Diesem nähert sich der Götterzug und neugierig lüftet Thetis ihren Schleier und beugt sich aus der halbgeöffneten Flügelthüre, um zu schauen, wie der zwischen dem Tempel und Altar stehende Peleus die himmlischen Gäste empfängt.

Dieser ( $\text{ἸΣΘΝ ΕΠ}$ ) ist dargestellt mit langem Bart und Haar, und mit dem Ausdruck der Freude, gemischt mit einiger Verlegenheit und Befangenheit in Gesicht und Gebärden; er trägt eine mit Ornamenten verbräunte Chlamys, wie denn überhaupt alle Festgenossen in reich geschmückten theils ganz, theils an den Rändern mit allerlei Ornament bedeckten Gewändern erscheinen.

Ihm gegenüber erblicken wir an der Spitze des Zuges den Kentauren Chiron  $\text{ΜΟΡΙ}$  und die Götterbotin Iris  $\text{ΙΡΙΣ}$  und hinter diesem Paare in einer Reihe die zwei Göttinnen Demeter  $\text{ΔΕΜῆτερη}$  und Hestia  $\text{ΑΙΤῆΣΘ}$ , nebst Chariklo, der Gattin des Chiron,  $\text{ΟΥ ΧΙΡΑ}$ , sodann den Dionysos  $\text{Ζ ΟΣΥΜΟΙΔ}$ , hierauf wieder in einer Reihe die drei Horen:  $\text{ΕΡΩΑΙ}$ .

Die Iris, hier ungeflügelt<sup>2</sup>, trägt wie dies für die leichtfüssige Götterbotin ganz passend ist, einen kurzen reich verzierten Chiton und darüber ein Fell, das um die Hüften mit einer Agraffe zusammengehalten wird. Ein solches oder ganz ähnliches Fell kehrt wieder bei dem Hermes in der Troiloscene und bei verschiedenen Teilnehmern an der kalydonischen Eberjagd, dagegen nirgends,

<sup>1</sup> Bei *ἡρώοις* (auf Vasengemälden) verwandelt sich der *ἀετός* der *ἱερά* (vgl. Aristoph. Vögel 1109) gern in einen niedrigen Bogen, den aufgesteckten Fleurons schmücken.

<sup>2</sup> Iris ungeflügelt s. Jahn: Telephos und Troilos S. 79, Anm. 96: so erscheint sie auch auf dem dort erwähnten Berliner Gefäss als Begleiterin der drei Göttinnen, welche zu Paris geführt werden, neben Hermes. Es könnte auffallen, dass Iris auf einem so alten Vasenbild, eine weibliche Figur mit kurzem Chiton bekleidet erscheinen soll. Allein der Ornamentstreifen beweiset doch, dass wir uns hier den Saum des Kleides zu denken haben. In der kalydonischen Jagd erscheint Atalante gleichfalls mit kurzem Chiton.

nicht einmal in dem Thiasos des Dionysos, auf der Rückseite. Das Haar der Iris ist einfach nach hinten gekämmt und fällt in reicher Fülle über den Rücken hinab. Der Kopfschmuck ist wie bei sämtlichen folgenden Göttinnen ein einfaches um den Kopf gelegtes Band. In der Rechten hält Iris den Heroldsstab, mit der Linken weist sie nach hinten auf den ihr nachfolgenden Götterzug, vollzieht also hier ihre ganz gewöhnliche Aufgabe, göttliche Befehle und Botschaften, so hier das Kommen der Götter selbst anzukündigen.

Ihr zur Linken und daher theilweise durch sie verdeckt geht Chiron, der erfahrene Göttern und Menschen gleich befreundete Kentaur. Angethan ist er mit einem einfachen, kurzen, unten mit Verzierungen umsäumten Chiton, unterhalb dessen noch seine menschlich geformten Vorderbeine sichtbar werden: für Pferdsbeine, wie sie die Kentauren auf einem andern Streifen unserer Vase haben, sind sie zu dick und fleischig. Auf der linken Schulter trägt er einen Baumzweig mit allerlei Jagdbeute, wie Catull von ihm sagt (LXIV, 279):

Advenit Chiron portans silvestria dona,  
ein Aufzug, in dem er häufig auf Vasenbildern zu sehen ist. Freundlich blickt sein grosses Auge aus dem von struppigem Haar und Bart umrahmten Antlitz hervor. Es verdient überhaupt schon hier bemerkt zu werden, dass trotz der Unvollkommenheit der Gesichtsbildung doch nicht mit Unglück die Herstellung eines Gesichtsausdrucks manchfach auf unserer Vase versucht wird. Mit seiner Rechten hat Chiron die Rechte des Peleus zu herzlicher Begrüssung und Beglückwünschung ergriffen. Zwischen beiden erhebt sich der obengenannte niedrige Altar, auf welchem ein Kantharos und zu beiden Seiten zwei kleinere Gefässe stehen. (S. Brunn, Bull. 1863, S. 190). Der Altar hat weiter keinen Zweck, als eben die Lokalität als Heiligthum der Göttin Thetis zu charakterisiren, wie denn bei dem Thetideion an sich schon nichts natürlicher ist, als ein Altar, vgl. Eurip. Androm. v. 161:

καὸδέν σ' ἐνήσει δῶμα Νηρηΐδος τόδε,  
οὐ βωμὸς, οὐδὲ ναός.

Ueber diesem Altar, zwischen dem Becher und den verbundenen Händen der Freunde hat der Maler seinen Namen angeschrieben. S. u. S. 97).

ΝΕΖΦΑΡΛΕΜΖΑΙΤΙΛΚ

‘Nichts steht der Annahme im Wege, sagt Braun, a. a. O.

S. 308, dass jener Kantharos mit dem stygischen Wasser gefüllt war, und erklärt die Scene demnach so, dass hier Chiron als Brautvater (wie ihn auch Jahn l. c. nennt, mit Unrecht, weil nachher der wahre Brautvater erscheint) dem Peleus den hochzeitlichen Eidschwur abnehme, und dass Iris hiezu das stygische Wasser gebracht habe; denn Chiron sei es gewesen, der dem Peleus zu seinem Weibe verholfen habe, Pind. Nem. III 56 f; Iris aber erscheine hier in der Eigenschaft als Vollzieherin der heiligen Schwüre, eine Funktion, die ihr zugewiesen werde in Hesiods Theogonie v. 784.

Allein fürs Erste sieht man nicht ein, warum Peleus seinen Eidschwur dem Chiron oder der Iris leisten soll. Weiter ist das Gefäß auf dem Altar kein *πρόγυς*, was es nach jener Stelle sein sollte, und endlich beweist jene Stelle überhaupt gar nichts; denn es handelt es sich dort nur um das stygische Wasser, welches Zeus durch Iris in einem goldenen Prochoos holen lässt, wenn einer der Götter gelogen hat. Aber was soll das hier? Peleus, der den Schwur ablegen soll, ist kein Gott, auch hat er keinen Schwur gebrochen, um dessen willen das stygische Wasser geholt werden müsste.

Gerhard hat im *Bulletino* 1845 (S. 211) die Vermuthung ausgesprochen, dass hier die Verbindung des Peleus mit der Thetis in Gestalt eines feierlichen Hochzeitsvertrags dargestellt sei, und fasst die Scene so, als ob Peleus von Chiron und Iris in das innerste Heiligthum der Thetis eingeführt werde, welche in ihrem berühmten Thetideion den beglückten Sterblichen aufnehme. Die Unrichtigkeit dieser Auffassung lehrt der Augenschein. Auch die spätere Ansicht desselben Archäologen (*Arch. Ztg.* 1850, S. 260), der Altar diene dem Zweck 'eines am berühmten Altar des Thetideion der Göttin, bevor sie Peleus als Freier berühren durfte, vielleicht nicht ohne Beschränkung seiner Ebegewalt gebrachten Opfers' entbehrt jeglichen Haltes. Nirgends erfahren wir etwas von einem solchen. Wir wissen nur, dass bei einer Hochzeitsfeier Opferhandlungen nie unterlassen wurden; und so findet denn der Altar unter allen Umständen hier vor dem Thetideion, und vollends am Tage der Hochzeit seine volle Bedeutung, Berechtigung und Erklärung.

Entschieden falsch ist auch die von Bergk aufgestellte Ansicht (*Jahrb. f. Philologie* LXXXI, (1860) S. 311, Anm. 42.), dass Iris, mit beiden Händen den Heroldsstab festhaltend (!) die heilige Eidesformel (der Eheschliessung) dem Peleus vorsage, indem dieser drei Finger der rechten Hand erhebe, und die Linke an die Brust

lege. Die ganze Erklärung beruht einerseits auf flüchtiger, ganz ungenauer Betrachtung der ganzen Scene und Vase, andererseits auf der mitgebrachten Voraussetzung, hier die Darstellung eines athenischen, mit dem Athenadienst zusammenhängenden Hochzeitsbrauches zu erkennen. Da muss denn das Fell, das Iris trägt, und das doch auch bei andern Figuren der Vase vorkommt, durchaus ein Ziegenfell sein (*αίγλις*) und andeuten, dass Iris hier die Stelle der Athenapriesterin vertrete, welche mit der heiligen Aegis das Haus der neu vermählten Gatten vertrat (*τοις νεογάμοις εἰσήρχετο*, Zonaras), und doch soll gleichzeitig hier Peleus erst die Eidesformel sagen.

Da genannte Erklärungen der Scene unmöglich befriedigen können, so hat Stephani (Compte rendu 1861, S. 92) eine neue aufgestellt, der die späteren Erklärer (Heydemann, Schlie) unbedingt beitreten. Allein mit Unrecht. Denn Stephani will hier (in der Darstellung des ganzen Streifens) die Feier der *ἀνακαλυπτήρια*, d. h. des dritten Tages der ganzen Hochzeitsfeier, erkennen, wo in unserem Bilde die Götter kommen 'dem neuen Paare Glück zu wünschen, und ihre Geschenke darzubringen'. Diese Erklärung steht aber weder mit unserem Bilde, noch mit den literarischen Berichten irgend im Einklang. Letztere ergeben folgenden Thatbestand.

Nachdem Peleus im Ringkampf die widerstrebende Thetis (Il. 18,432) überwunden, folgt sie ihm in Cheirons, des rathkundigen Freundes Höhle auf den Pelion. (Pindar, Pyth. III, 90 f. Nem. V, 22 ff. Eurip. Iph. Aul. 701 ff.). An jenem Tage (*ἤματι τῷ*), da die Götter die Thetis ins Bett des sterblichen Mannes zwangen, (Il. 18, 85) erschienen sie zu deren Hochzeit und brachten glänzende Geschenke (18, 84. 24, 62. 16, 380, 866. 17, 443. 23, 278) insbesondere *ἄμβροτα τέχιστα* (17, 195). Näheres über Zeitdauer und Ort des Festes erfahren wir aus Homer nicht. Wenn Il. 18, 441 von dem *δόμος Πηληϊῶς* die Rede ist, welchen Achill nicht mehr sehen soll, so haben wir damit entfernt keine genaue Ortsangabe, sondern lernen eben als Achills Heimath nur Südthessalien, Phthia, überhaupt kennen. — Das Hochzeitsfest selber berühren die Excerpte des Proklos aus den Kyprien nur ganz kurz, und auch die wenigen erhaltenen Fragmente geben keinerlei Veranlassung zu der Vermuthung, dass dem Hochzeitsfest in den Kyprien eine weitläufige Schilderung gewidmet gewesen sei. Auch ist zu bemerken, dass nach dem Ausdruck der Excerpte *ἐδώχουμένων τῶν θεῶν* sowie nach dem des Schol. Iliad. XVI, 140: *οἱ θεοὶ ἐπ'*

\**εὐωχία ἐκόμζον δῶρα* in dem kyprischen Gedicht weniger der festliche Aufzug der Götter, als der Festschmauss geschildert gewesen zu sein scheint. Ebenso ist es voreilig, den Götterzug auf das kyprische Gedicht zurückzuführen, wenn man in Betracht zieht, wie stark die bildliche Darstellung des einzigen Stoffes aus der Ilias, der Leichenspiele zu Ehren des Patroklos, wo wir eine genaue Vergleichung zwischen dichterischer und malerischer Behandlung des Stoffes anstellen können, (s. u.) von der homerischen Behandlung abweicht. Spätere Erwähnungen des Hochzeitsfestes, als die bei Pindar, insbesondere die bei den Tragikern können für unsere Vase wegen des höheren Altars dieser und auch deswegen nicht in Betracht kommen, weil die Tragiker ihre Stoffe sehr frei behandelten und umgestalteten.

In unseren literarischen Berichten erfahren wir nun nirgends, dass die Hochzeit etwa mehrere Tage in Anspruch genommen habe und etwa nur an Einem die Götter zugegen gewesen seien, auch nicht, wenigstens aus dem Epos nicht, wo das Fest stattgefunden habe, oder gar, dass das Hochzeitsfest der thessalischen Göttin mit dem thessalischen Helden nach attischer Sitte gefeiert worden wäre. Die griechische Ehe beruhte überhaupt nicht sowohl auf einem Treuversprechen zwischen Bräutigam und Braut als auf einem Rechtsvertrag zwischen dem Bräutigam und den Eltern der Braut; der letzteren Stelle aber vertreten in unserem Falle die Götter selbst (Il. 8, 85. Eur. Iph. Aul. 703:

*Ζεὺς ἡγγύησε καὶ δίδωσ' ὁ κύριος.)*

Peleus hatte auf eine mehr an die spartanische Sitte erinnernde Weise die Thetis mit Einwilligung der Götter geraubt und bezwungen und diese bestätigen dann die Ehe durch ihr Erscheinen an der Hochzeit. Diese Vermählung geht also überhaupt unter ganz aussergewöhnlichen Verhältnissen vor sich. Aber die ganze Unmöglichkeit, an die *ἀνακαλυπτήρια* speziell als Tag der Hochzeitsgeschenke zu denken, liegt darin, dass auf unserem Bilde kein einziger der Götter nachweislich die im Epos ihm zugesprochenen Geschenke für Peleus trägt: Chiron z. B. bringt nicht wie im Epos die Lanze vom Pelion, sondern *silvestria dona*, und ausser ihm ist es nur noch Dionysos, welcher eine grosse Weinamphora herbeischleppt.

Wir können also hier einen direkten Einfluss der epischen Poesie auf die bildende Kunst nicht erkennen, und finden uns mit Nothwendigkeit zu der Annahme hingedrängt, dass wenigstens unser

Maler sich nicht unbedingt und bis ins Einzelne hinein an seine Quelle, die man ziemlich allgemein in den Kyprien finden will, gehalten habe. Aus unseren lyrischen und dramatischen Quellen entnehmen wir, dass die Peleushochzeit auf dem Pelion gefeiert worden ist (s. auch Apollod. Bibl. 3, 137 5). Das Thetideion aber, wo später das Ehepaar wohnte, befand sich im Enipeusthale, bei Pharsalos, Eur. Andr. 16—20. Il. 9, 253. In unserem Bilde dagegen ist einfach beides zusammengerückt und die Hochzeit an das Thetideion, oder dieses auf den Pelion verlegt, wenn nicht am Ende auch dort angenommen werden darf, das ja am Pelion in der Nähe des Meeres ganz gut seine Stelle hätte. Man stelle sich übrigens nur vor, wie wohl der Maler seine Quelle benutzt hat. Hatte er wohl eine Schriftrolle neben sich liegen, worin er genau nachschlagen konnte, ob die Scene auf den Pelion oder aus Thetideion, auf den ersten, oder dritten Hochzeitstag zu verlegen sei? Nein, des Malers Quellen waren nicht die schriftlich fixirten Epen, sondern was in des Volkes Mund als lebendige Sage ununterbrochen fortblühte, was er vielleicht auf dem letzten grossen Feste aus dem Munde begeisterter Rhapsoden vernommen, das regte seine Schaffenslust und -kraft an, und was er als den umfassendsten Theil von der Schilderung der Hochzeit noch in der Erinnerung hatte, das hat er in epischer Breite dem Beschauer vor Augen geführt; in langer, anschaulicher Beschreibung mag ein Rhapsode den prächtigen Götterzug geschildert haben, der mit seiner Herrlichkeit so mächtig wirkte, dass darüber beim Dichter und beim Maler das Ziel beinahe zu kurz kam. Ja, für den Maler kommt noch hinzu, dass eine Darstellung des Götterzuges mit geringerer Mühe herzustellen war, und niedrigere Anforderungen an seine Compositions-fähigkeit stellte, als das Festmahl selber, das darum auch selten oder nie zum Gegenstand eines Vasengemäldes gewählt worden ist.

Die ganze Scene ist jetzt klar. Thetis sitzt in ihrer Behausung, der Bräutigam, dem sie sich ergeben musste, tritt, wie es dem Mann geziemt, den Gästen entgegen, um sie gastfreundlich zu empfangen, all das an dem Tage der Hochzeit, d. h. an dem Tage, an welchem die Götter das Ereigniss durch ihre Gegenwart verherrlichen und bestätigen und Geschenke bringen. Dass sie des Peleus Gäste sind, ist jedoch die Hauptsache, nicht dass sie Geschenke bringen. Diese hat darum auch der Künstler nicht berücksichtigt und nur solche angedeutet, welche zur Erhöhung der Tafelfreuden beitragen können. —

Lassen wir nunmehr den Zug der göttlichen Gäste an uns vorüberziehen, so erscheinen unmittelbar hinter Chiron und Iris die drei Frauengestalten der Demeter (unzweifelhaft richtig ergänzt nach Brunn, Bull. 1863 S. 190), Hestia und der Nymphe Chariklo. Diese, Gemahlin des Chiron, also ebenfalls dem Peleus nahe befreundet, (Pind. Pyth. IV, 103) und zugleich verwandt — denn sie ist die Mutter der Endeis, der Gattin des Aiakos —, ist hier vollständig an ihrem Platze, und braucht trotz ihrer Zusammenstellung mit Hestia und Demeter nicht als Repräsentantin des sprudelnden Quells gefasst zu werden, welche zusammen mit jenen beiden die segensreiche Dreizahl bilde, 'die zum Hochzeitsmahl, das Chiron mit Wild versorge, auch das Feuer des Heerdes sammt nähendem Brot und sprudelndem Quell zuführe' (Gerhard, Arch. Ztg. 1850 S. 261). Braun (Ann. XX 308) will sogar durch die drei Göttinnen die drei Stadien des ehelichen Lebens dargestellt sehen, das der jungen Frau durch Chariklo, die doch die Grossmutter des Peleus ist, das der Mutter durch Demeter, und das der Hüterin des Hauses durch Hestia. Allein was Chariklo hier zu bedeuten hat, ist schon gesagt, Hestia ist die Göttin des häuslichen Heerdes, Demeter die des Ackerbaues, durch welchen das neue Hauswesen mit Brot versorgt wird. Nichts ist ja natürlicher, als dass an der Spitze des Hochzeitszuges Ehe- und Hausgöttinnen erscheinen, ohne dass darin undeutliche Anspielungen gewittert werden müssten, die dem Maler gewiss ebensowenig in den Sinn kamen, als er sie den Beschauern zumuthen wollte. Wichtiger als das ist ein Blick auf die Darstellungsweise, Gewandung und Gruppierung der drei Gestalten.

Dieselben tragen wie die meisten Frauen auf der Vase den langen Chiton mit dem gewöhnlichen Ueberfall auf der Brust, welchen man mit dem Namen *διπλοῖδιον* bezeichnet. (Guhl und Koner<sup>3</sup> S. 188, Müller, Hdb. § 339, 4). Dieser Ueberschlag (*διπλοῖδιον*) und nichts anderes ist das 'zackenartige, ärmellose Kleidungsstück, welches löse, ohne Anschluss nach unten über der Brust sitzt' (Schlie, zu den Kyprien, S. 25, Anm. 4). Denn überall ist dasselbe vom gleichen Stoff, wie das übrige Gewand. Nur bei einigen wenigen Figuren, wie gerade bei unserer Hestia, vielleicht auch bei der ersten Hore scheint dieses Bruststück von einem andern Stoffe angesetzt zu sein, wenn dies nicht vielmehr auf ein Versehen des Malers zurückzuführen ist. Auch Atalante in der kalydonischen Eberjagd hat zwar gleich den übrigen Jägern einen kurzen Chiton, allein an diesem ist im Unterschied von denselben

eben jener Ueberschlag über die Brust angebracht, und überdies hat sie ein kurzes Mäntelchen über den Rücken hinabhängen. Auch in unserem Streifen haben die Frauen zumeist noch einen Umwurf um die Schultern, der seiner Grösse nach eher ein Ampechnion oder eine Epomis, als ein Himation genannt werden kann und bei manchen wie ein Halstuch umgelegt ist, bei andern Aermel zu haben scheint. Mehrere Male wiederholt sich der Gestus, dass die letzte mehrerer neben einander schreitender Frauen ihren Umwurf mit der Linken wie einen Schleier emporhält, wie Thetis selber in ihrem Tempel, so in der vorliegenden Gruppe die Demeter, so eine der Horen, eine der Musen u. s. w. Auch die Handbewegungen der drei ersten Göttinnen kehren bei den folgenden immer wieder, doch nirgends so, dass wie hier die Demeter beide Hände auf der linken Seite zu haben scheint. Ist dies kein Versehen des Zeichners oder Malers, so lässt sich der Misstand nur dadurch beseitigen, dass man die dritte Hand von links (hinten) für die rechte der Demeter, die zweite für die linke der Hestia hält, welche sie um die Hüfte der Demeter geschlungen hat.

Den drei Göttinnen folgt Dionysos, das bärtige Gesicht ganz von vorn darbietend, wie ausser ihm nur noch Kalliope; er ist bekleidet mit langem, reich mit Kreuzen und Punkten gemusterem Chiton und einfachem weissem Mantel, und schleppt eine, nach seinem gebeugten Gang zu schliessen, gefüllte Amphora, neben der eine Weinranke mit Trauben sichtbar wird. Lenormant (*Revue archéol.* 1850 S. 637) erkennt in seiner Haltung etwas Silenisches, einen Anfang von Komos oder Tripudium. Kopf und Oberkörper sind von vorn, die Beine in Profilstellung gegeben. Gerhard erinnert bei der Amphora nach Lloyds Bemerkung an den goldenen *ἀμφυροπέυς*, der später die Asche des Achilleus und Patroklos umschloss, und, ein Werk des Hephästos, der Thetis von Dionysos geschenkt wurde (Il. 23, 92. Od. 24, 73). Ob daran hier zu denken ist, und nicht vielmehr an einen einfachen Weinkrug, ist, zu mal bei dem Fehlen der Geschenke bei allen übrigen Göttern, sehr fraglich. Dass Dionysos hier, hinter Demeter und Hestia, und vor den Horen, eingefügt ist, erklärt sich aus seiner Bedeutung als Gott des Weines, ist jedoch auch in Beziehung auf den Zusammenhang der Bildwerke und den Zweck der Vase nicht ohne Bedeutung (s. u.).

Hinter Dionysos treten die drei Horen auf. In Gewandung, Haartracht und Gebärden stimmen sie fast völlig mit den drei ersten Göttinnen überein. Die dritte Hore (links) hat ein be-

sonders reich mit Flügelrossen und anderen phantastischen Thierfiguren in mehreren Streifen übereinander verziertes Gewand. Bei Homer erscheinen die Horen als die Dienerinnen des Zeus und der Hera; und vor deren Wagen gehen sie auch hier einher. Indem sie aber zugleich den Wechsel der Jahreszeiten darstellen, bilden sie einen ganz vortrefflichen Uebergang von unserer ersten Gruppe, den Göttern des häuslichen, des Feld- und des Weinsegens zu den hohen himmlischen Gottheiten.

In dem schmalen Raume zwischen den Horen und den Pferden des ersten Gespannes hat sich der Verfertiger der Vase in einer Inschrift genannt, welche rückläufig von oben und nach unten geschrieben ist  $\text{ΜΕΣΙΟΤΕΣΟΜΙΤΟΛΡΕ}$ . Aber der Künstler hat nicht diese Stelle für seinen Namen gewählt, um hier einen Abschnitt anzuzeigen, sondern weil hier ein Abschnitt ist, und daher unbeschadet des Zusammenhangs ein fremdartiger Bestandtheil eingeschoben werden konnte.

Es ist von Interesse, der ganzen bisher besprochenen Gruppe ein ähnliches Bildwerk gegenüberzustellen, welches neben aller Aehnlichkeit des Gegenstandes doch gerade diejenigen Bestandtheile enthält, welche dem unsrigen für die Bezeichnung als Anakalyp-terienfest abgehen, und deren Fehlen eben Stephani's Erklärung unmöglich macht. Es ist dies das bekannte Relief in der Villa Albani (Müller, D. a. K. II Tfl. LXXV, 961), wo am rechten Ende des Bildes ein junges Ehepaar sitzt, welchem Hephästos Schwert und Schild, Athena Lanze und Helm übergiebt, während vier Horen, entsprechend den vier Jahreszeiten, jede ihre Produkte zum Geschenke bringen. Im übrigen bietet das Relief, eine Arbeit aus römischer Zeit, keine für unseren Zweck bedeutsamen Vergleichungspunkte dar.

Die nun folgenden sieben Viergespanne, auf welchen die Götter zum Fest herankommen, sind sich im Ganzen unter einander ziemlich gleich, und zeigen nicht blos bezüglich des Stils, sondern auch namentlich in der Construction der Wagen und Geschirre grosse Uebereinstimmung mit assyrischen Funden (Layard, Populärer Bericht über die Ausgr. z. Niniveh, deutsch v. Meissner, Fig. 19 u. 51). Hier wie dort haben wir zweiräderige Wagen, auf denen die Fahrenden stehen. Vorn ist der Wagen mit einem Rand ( $\text{περίφραγμα}$ ) versehen; schräg steigt vom Wagenboden die Deichsel nach vorn empor, während über dem Wagenrand ein Stab oder eine Stange sich zuerst senkrecht erhebt, dann umbiegt und wagrecht bis gegen die Hälse der Pferde und das vordere Deichselende vor-

läuft. An seinem vorderen Ende hat er nach unten ein Ohr, durch welches die Zügel laufen. Die Stränge, woran die Pferde den Wagen zu ziehen scheinen, laufen durch Ringe, die vorn am Wagenrand befestigt sind, und scheinen selbst am hintern Ende des Wagenrandes festgebunden zu sein. Vgl. Layard Fig. 11. 19. 51. 18. Am meisten stimmt an Einfachheit Nr. 19 mit der Darstellung auf unserer Vase überein. Bei Nr. 11. 18. 51 hängt von dem vorlaufenden Stabe ein gemustertes Stück Tuch zum Schmuck herab. — Die vier Pferde sind überall so angeordnet, dass die zwei mittleren die Köpfe hoch und meistens die Mähne oben auf der Stirn zu einem Busch zusammengebunden tragen, während die äusseren die Köpfe nach vorn gesenkt halten. Die Schwänze sind zum Theil zierlich in Knoten gebunden. Die Gangart der Pferde ist nicht die gewöhnliche, sondern auf jeder Seite sind Vorder- und Hinterbeine zugleich bewegt. Ob dies eine künstlich angelebte Gangart sei, oder auf mangelhafter Naturbeobachtung beruhe, wage ich nicht zu entscheiden. Bei dem fünften Gespann (Athena) sind die Hinterbeine der Pferde nicht in der Ordnung, während sich sonst die Zugehörigkeit überall genau verfolgen lässt.

Auf dem ersten Wagen erblicken wir den Zeus  $\text{ΖΕΥΣ}$  und die Hera  $\text{ΑΡΕΘΗ}$ , während Kalliope  $\text{ΚΑΛΙΟΠΗ}$  und Urania  $\text{ΟΡΑΝΙΑ}$  den Wagen begleiten. Zeus ist abgesehen von der Inschrift kenntlich an dem Scepter und Donnerkeil; vollbärtig und mit langem Haare steht er da, ruhig den Wagen lenkend. Seine Gattin Hera steht, wie eine genaue Betrachtung und die Analogie sämtlicher sonst neben einander aufgeführten Personen ergibt, nicht links hinter Zeus, sondern rechts neben demselben, einen Theil seines Rückens verdeckend. Dass dies ihre wahre Stellung ist, ersieht man auch aus den Zügeln, welche ganz richtig hinter, also links von der Querstange in die Hände des Zeus hineinlaufen. Daher sind auch die Schlüsse, welche man aus dem Zurückstehen der Hera gezogen hat, weil auf falscher Voraussetzung beruhend, durchweg hinfällig.

Kalliope eröffnet passend als erste der neun Musen ( $\text{προοτρῶσα τῆ ἀποσέων}$  Hes. Theog. 79) den Reigen derselben, und wie bei Hesiod ist auch hier Urania ihr beigesellt. Jene bietet sich dem Beschauer ganz von vorne dar. Eine mächtige Fülle von Haaren umrahmt ihre Stirn und fällt in reichen Massen den Rücken hinab; die Anordnung erinnert einigermassen an die ägyptische. Leider sind die Gesichtszüge verschwunden, ebenso die Füße, so dass die interessante Frage nicht mehr zu entscheiden ist, ob beide Füße

Profilstellung hatten, oder die Fussspitzen auseinander gekehrt waren. Eben führt Kalliope die neunröhrige Syrinx zum Munde, um den Gesang der Musen zu begleiten,

*χρυσάμυκων*  
*μελομενῶν ἐν ὄρει Μοισῶν,*

wie Pindar singt (Pyth. III, 90). Die Neunzahl der Musen, welche bei Homer nur Od. 24, 60 vorkommt, ist bei Hesiod stehend (Theog. 75 ff. 915). Sie sind hier durchweg Vertreterinnen des heitern und fröhlichen Gesanges. Aber eine Unterscheidung einzelner Funktionen, wonach Kalliope die Muse der epischen Poesie, Urania die der Astronomie ist, findet sich in jenen Zeiten, auch in der noch nicht, welcher unserer Vase angehört. Braun geht daher entschieden zu weit, wenn er (Annali XX, 311) in der Neunzahl der Röhren bei Kalliope zusammengenommen mit der der in drei nachher näher zu besprechende Gruppen getheilten Musen eine Hinweisung auf die ewige Weltharmonie erblickt, während Urania als Göttin der Astronomie hindeute auf die Harmonie der himmlischen Sphären.

Auf dem zweiten Wagen, an welchem das dritte Pferd weiss ist mit schwarzer Mähne (Brunn bull. 1863, S. 190), fahren Poseidon, ΜΟΔΙΘΟΠ und Amphitrite ΕΤΙΡΤΙΦΥΑ, begleitet von den vier Musen Melpomene ΜΕΛΠΟΜΕΝΕ, Kleio ΚΛΕΙΟ, Euterpe ΕΥΤΕΡΠΕ, Thaleia ΘΑΛΕΙΑ, auf dem dritten Ares und Aphrodite, ΕΡΕΡΑ | ΕΤΙΔΟΡΦΑ in Begleitung der Musen Stesichore ΣΤΕΣΙ+ΟΡΕ Erato ΕΡΑΤΟ und Polymnis ΠΟΛΥΜΝΙΣ. Zu der Namensform Stesichore bemerkt Braun (l. c. 314), es sei die ursprüngliche und konkretere Form von Terpsichore, wovon auch der Name Stesichoros Zeugnis gebe. Die Form Polymnis sodann hat Leop. Schmidt nach unserer Vase statt der üblichen 'Polymnia' in den Text bei Hes. Theog. 78 aufgenommen (Braun l. c. 313 Anm.) Jene beiden Götterpaare sind verschwunden, indem (s. Braun. Bull. 1863, S. 190) die beiden Ausläufer des Henkels sie verdeckten, aber ihre Namen sind erhalten; sie stehen jedesmal vor den Pferden des nächsten Wagens, wesshalb sie auch schon irrthümlich zu diesem genommen wurden. Sie sind aber linksläufig geschrieben, so dass sich hier, wie auch sonst an allen Figuren das von Michaelis (Annali 1873, 238) aufgestellte Gesetz bestätigt, dass die Inschriften immer von der zugehörigen Figur ausgehen und je nach dem gebotenen Raum nach rechts oder nach links laufen. Dass auf dem dritten Gespann Aphrodite

mit Ares gepaart erscheint, könnte insofern befremdlich erscheinen, als Homer beide nicht als Ehepaar kennt. Da jedoch Aphrodites Gemahl zur Zeit des Festzugs aus dem Olym্প verstossen erscheint und als Gast des Okeanos mit diesem zur Hochzeit kommt, so musste der Göttin irgend ein anderer Begleiter gegeben werden, nun am natürlichsten Ares, der auch sonst vielfach mit ihr in Verbindung gebracht wird, und als dessen zärtliche Schwester Homer sie schildert, Il. 5, 355. 21, 416.

Braun sucht nun die sämtlichen neun Musen in unserem Bilde in bestimmte Beziehungen zu den Götterpaaren zu setzen, welche sie begleiten. Da sollen denn die beiden ersten den himmlischen Tanz der Gestirne bedeuten, während Melpomene, Kleio, Euterpe, Thaleia, die Begleiterinnen des Poseidon und der Amphitrite, entsprechend dem unruhigen Charakter der Wogen eine weniger gemessene Bewegung ausdrücken und schon durch ihre Namen die Fröhlichkeit und unerschöpfte Mannigfaltigkeit des Meeres und der Gestade andeuten sollen. Mit Erato, Stesichore und Polymnis, welche Ares und Aphrodite, das Götterpaar von Streit und Einigung, begleiten, soll ausser der erotischen und Chorbedeutung der beiden ersten durch die dritte ein passender Abschluss des ganzen Musenchors geboten sein, indem Polymnis die Vielheit der Stimmen des Chors bezeichnen soll. Allein das kann Polymnis nicht bezeichnen. Denn diese Wortbildung gestattet die Auffassung des Namens als nomen abstractum keineswegs, verlangt vielmehr entschieden eine konkrete Auffassung. Polymnis ist die *Μοῦσα πολὺ ἑμνοῦσα*, nicht *τὸ πολλὰς Μούσας ἑμνεῖν*; und selbst wenn die letztere Auffassung sprachlich richtig wäre, so wird sie durch die ganze Art der Namegebung im Griechischen verboten, welche es eben nicht liebt, Abstraktionen für Namen zu verwenden, sondern konkrete Bezeichnungen vorzieht. Ueberhaupt vergisst Braun, wie unten noch deutlicher gezeigt werden wird, durchgängig, dass bei einmal feststehenden Namen die Appellativbedeutung, die den Philologen natürlich sofort mitbeschäftigt, für die Volksgenossen hinter der Bedeutung der Namen als Eigennamen fast völlig zurücktrat. Die Musen haben hier vielmehr eine ganz andere Bedeutung als Braun vermuthet. Soviel ist allerdings richtig, dass es sich hier um eine organische Gesamtheit von Ideen handelt (Ann. XX, 315); aber diese wird erst aufzuzeigen sein, nachdem wir auch die übrigen Gottheiten mit ihren Begleitungen gemustert haben. Uebrigens würde man nach Brauns Versuch, Beziehungen zwischen den fahrenden Götterpaaren und ihren Begleitungen herzustellen, die letzten

drei Musen eher bei Apollon und Artemis, bei Aphrodite aber die Chariten erwarten. Dass es der Künstler nicht so beliebt hat, scheint mir seinen guten Grund zu haben (s. u. S. 48 f.).

Vom vierten Gespann, an welchem wie am folgenden eines der vier Pferde von weisser Farbe ist, sind nur die untern Partien erhalten. Doch ist noch deutlich zu erkennen, dass auf dem Wagen zwei Personen stehen, rechts dem Mantel nach eine männliche, links eine weibliche, und dass drei weibliche Figuren das Gespann begleiten. Da alle übrigen Götter sicher zu benennen sind, so bleibt für dieses Paar nur die Benennung Apollon und Artemis übrig, und die Begleiterinnen sind dann die Chariten. Dass Catull sagt, Phöbos sei bei der Hochzeit nicht zugegen gewesen, kann gegenüber den Zeugnissen der griechischen Literatur nicht aufkommen, da diese ausdrücklich seine Anwesenheit angeben. (Hom. II. 24, 63. Pind. Nem. V, 22). Die Chariten bilden auch sonst nicht selten die Begleitung Apollons, z. B. auf dem Relief von Thasos (Overbeck Pl. I<sup>2</sup> Fig. 28, S. 152), und auf der Akropolis in Athen bestand auf der Südseite der Propyläen ein gemeinsamer Kult der Chariten und der Artemis Epipyrgidia (C. Wachsmuth, Athen im Alterth. I S. 136 f., Neu. Schweiz. Mus. III, S. 37 nr. 28.).

Die Gottheiten des fünften Gespanns sammt Begleitung können Dank einem nachträglichen Funde wieder inschriftlich bestimmt werden. Nach Heydemanns Mittheilung (s. o. S. 29) wurde fünf oder sechs Jahre nach Auffindung der Vase von einem Landmann ein hierhergehöriges Bruchstück gefunden und dann in der Sammlung des Signore Mazetti in Chiusi aufbewahrt<sup>1</sup>. Dort lernte es Heydemann kennen und hat es in den Annalen 1868 publizirt und besprochen. Demnach ist die eine der Göttinnen Athena, ΑΘΗΝΑΙΑ, die andere vielleicht Nike, wogegen freilich Schlie S. 25 geltend macht, dass Nike in dem alten Heroenepos nicht als handelnde Person erscheine<sup>2</sup>.

Begleitet sind die beiden von Nereus ΝΗΡΕΥΣ, und seiner Gattin Doris ΔΙΩΔ, welche sich beide nach Athena umschauen, während Nereus mit der Linken auf das nahe Ziel hindeutet.

<sup>1</sup> Neuerdings ist dasselbe nach Florenz gebracht und neben der Vase in demselben Behälter, einem Glasverschlagn, aufbewahrt.

<sup>2</sup> Schlie nennt Athenens Begleiterin Themis und bestreitet die Benennung Nike, obgleich er selber zugibt, dass sie in der antiken Kunst schon sehr früh behandelt worden sei. Als ob wir hier ein Heroenepos und nicht ein Stück antiker Kunst vor uns hätten!

Es folgen Hermes Ἑρμῆς und seine Mutter Maia, ersterer mit langem Festchiton und Himation, Peitsche und Kerykeion, das lang hinabhängende Haar in einem zierlichen Knoten gebunden. Maia ΜΑΙΑ trägt ein ganz mit Mäandern gemustertes Gewand. Den Wagen begleiten vier Göttinnen, welche die Inschrift als die Moiren Μοῖραι bezeichnet. Eine derselben fällt vor den andern in die Augen durch ein Gewand, welches in mehreren durch Mäander Kymation und Riemengeflecht getrennten Streifen übereinander mit phantastischen Flügelthieren geschmückt ist. Die vierte Gestalt muss eine den sonst nur in der Dreizahl vorkommenden Moiren nahe verwandte Göttin sein, und da liegt es am nächsten sie als Themis zu bezeichnen, denn nach Hesiod (Th. 904) ist diese die Mutter der Moiren. Dies ist auch die Auffassung Gerhards (Arch. Ztg. 1850, S. 263) und sie empfiehlt sich um so mehr, als nach den Kyprien Themis es war, welche dem Zeus den Rath gab, zur Erleichterung der übervölkerten Erde den troianischen Krieg herbeizuführen und zu dem Ende durch Vermählung der Thetis mit Peleus den Achill, den tapfersten der Hellenen, hervorzubringen, selbst aber mit Nemesis die Helena zu erzeugen (Schlie, Zu den Kypr. S. 11, Welcker, Ep. Cyklus II, S. 87). Demgegenüber können die Bezeichnungen der Figur als Tyche (Braun. a. a. O. 316) oder Eileithyia (Lloyd bei Gerh. Arch. Ztg. 1850 S. 263, Anm. 28) nicht in Betracht kommen. Es würde vielmehr auf unserem Bilde entschieden eine wesentliche Figur fehlen, wenn wir nicht hier die Themis hätten. Vielleicht ist es auch nicht zufällig, dass genau auf der gegenüberliegenden Seite des Bildstreifens die drei andern Töchter der Themis, die Horen, in ganz gleicher Gruppierung einerschreiten. Braun (l. c. S. 316) legt Gewicht darauf, dass die Gruppe der Schicksalsgöttinnen in unmittelbare Beziehung mit dem psicopompo Hermes gesetzt ist, obwohl dieser hier keineswegs als solcher charakterisirt erscheint.

Auf dem siebenten Gespann endlich, von dem nur noch die Vordertheile der Pferde und unten die Gewandsäumme zweier Begleiter(-innen?) übrig sind, fährt Okeanos Ὠκεανός mit seiner Gemahlin Tethys, die Eltern der Doris, der Mutter der Thetis. Mit Braun (l. c. 317) Nereus auf diesem Wagen zu vermuthen, wird durch den oben erwähnten neuern Fund unmöglich gemacht. Als Begleiter des Wagens können vielleicht einige Okeaniden, oder mit Heydemann (Ann. 1868, 234) Aiakos und Endeis,

die Eltern des Peleus angenommen werden, mit mehr Recht, als wenn man mit Heydemann auf dem Gespann Pluton und Persephone erkennen will. Denn dass Okeanos auf dem siebenten Wagen angenommen werden muss beweist die Linksläufigkeit der Inschrift, die eben, sofern sie nach links läuft, von der auf dem Wagen stehenden Person ausgeht und über den Kopf des nachfolgenden Thieres hinläuft. (s. S. 43). Also sind alle diejenigen im Irrthum, welche den Namen Okeanos zu der auf dem Seethier hinter Okeanos reitenden, durch den Ansatz des Henkels zerstörten Figur beziehen, eine Beziehung, die jeglichem Gebrauch, den wir sonst auf unserer Vase kennen lernen, geradezu widerspricht. Lloyd (bei Gerh., Arch. Zeitg. 1850 S. 264, Anm. 31) hat zuerst es bestimmt ausgesprochen, dass Okeanos auf dem Wagen zu denken sei, während Gerhard, der Arch. Ztg. 1845 S. 124 das Richtige gegeben hatte, später wieder davon abgegangen ist. Ausserdem wird diese Ansicht noch vertreten von Brunn, K. G. II 673 und Michaelis (nach brieflicher Mittheilung).

Das Kopffragment hinter Okeanos kann dem Raume nach wohl nur mit dem hinter Hephaestos erscheinenden Schuppenleib zusammen genommen und für einen Hippokampen gehalten werden, wie solche auf Vasenbildern und in der Plastik nicht selten sind (vgl. den berühmten Münchener Fries von Seegottheiten, u. Overbeck, Heroengall. Tafel VII, 4, XVII, 1). Ob auf demselben noch irgend eine Meergottheit ritt, muss dahingestellt bleiben. Dass sich, wie Overbeck (Bildwerke S. 200) behauptet, in dem Fragment des Thierkopfes ein Seethier schwer erkennen lasse, kann ich nicht finden; vielmehr weicht die Bildung des Ohres und Nackens von der eines Landthieres wie Pferd oder Esel erheblich ab.

Und nun zum Schluss noch auf einem Maulthier oder Esel reitend erscheint das Stiefkind des Olymps, den Hera (Hes. Th. 927)

*οὐ φίλιππι μυγῆσα*

*γέλνατο, καὶ ζαμῆνησε καὶ ἤρισεν ὧ παρακοίτη,*

Hephästos,  $\epsilon\theta\omicron\tau\epsilon\iota\lambda\phi\epsilon\theta$ <sup>1</sup>. Dass er den Abschluss bildet, mag eine Anspielung auf seine Verbannung und unbedeutende Stellung unter den Göttern überhaupt sein, von denen er oft verspottet wird. Dass er aber doch im Zuge erscheint, und zwar gerade zwischen Okeanos und der in ihrem Heiligthum sitzenden Thetis, hat

<sup>1</sup> Das erste  $\zeta$  in der Inschrift Hephaistos scheint der Linksläufigkeit zu widersprechen, s. weiter unten. Doch ist dasselbe undeutlich gegeben und vielleicht unrichtig reproducirt.

seinen Grund darin, dass er in seiner Verbannung von diesen freundlich aufgenommen worden ist, und daher jetzt im Gefolge des Okeanos zur Hochzeit seiner Beschützerin kommt. Dass er endlich auf einem Mauthier reitet, spielt vielleicht auf die in einem andern Streifen dargestellte Art seiner Rückkehr in den Olymp und auf sein schlechtes Fusswerk an. Nach Frauenart sitzt er seitwärts auf seinem Thiere, und hält einen undeutlichen Gegenstand, wie es scheint die Zügel, die Zange und vielleicht noch einen Blasebalg (?) in seiner Linken. Die Rechte ist zerstört; das Gesicht war nach seinem Vorgänger hingerrichtet.

So sind denn in diesem herrlichen Zuge die Gottheiten der Erde, des Himmels und des Meeres vertreten, und die Musen, die Chariten und die Parzen, die Sängerinnen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft, begleiten denselben mit ihren Epithalamien. Die Musen, die Töchter der *Μνημοσύνη*, sind es ja bekanntlich, welche mit ihrem Gesang die Thaten der Vorzeit verherrlichen, in unserem Falle also die bisherigen Heldenthaten des Peleus, vielleicht gerade die im obersten Streifen dargestellte kalydonische Eberjagd, nicht aber wie Lenormant (*Revue archéol.* VI, 637) annimmt, die Rückkehr des Hephaestos in den Olymp, zu dem Zweck, nach der tragischen Weissagung der Parzen auch wieder heitere Ideen einzuführen. Lenormant vergisst dabei, dass ja die Musen in unserem Bilde vor den Parzen auftreten, also nicht gedacht werden, als sängen sie etwas zur Verscheuchung der durch einen späteren Gesang der Parzen erweckten Sorgen. Lenormant schreibt diese Absicht wenigstens dem Dichter zu, aus welchem der Maler geschöpft haben soll; aber für diesen liegt in diesem Fall die Sache ebenso wie für den Maler.

Singen nun die Musen die früheren Thaten des Peleus, wie sie denn ihrer ursprünglichen Bedeutung nach Vertreterinnen der epischen Dichtung sind, und sich daher auch ganz wohl als Begleiterinnen des thatenfrohen Ares und der in allen Heldengedichten unentbehrlichen Aphrodite eignen, so sind die angenommenen Begleiterinnen des Apollon und der Artemis, die Chariten, die heiteren, Erfreunden, die Huldinnen, gleichfalls Göttinnen der Poesie und Musik, und zwar neben Apollon der lyrischen Musik, welche die im Augenblick, am festlichen Tage, die Herzen bewegenden Gefühle der Freude und Lust zum Ausdruck bringen. Diese Vorstellung ist dem Alterthum durchaus nicht fremd; so berichtet Plutarch (*de mus* 14. *Overb. SQ.* nr. 336) von einer Statue des Apollon in Delos, welche auf der Linken kleine Bilder der Chariten trug, die

durch die Attribute von Leier, Syrinx und Flöte als Göttinnen der Musik charakterisirt waren'. (Bursian, Ersch und Gruber I, 82, S. 411 A). Da sie aber zugleich Göttinnen des Liebreizes sind, so können wir sie hier als Vertreterinnen des lyrisch-erotischen Gesanges (mit begleitender Musik) betrachten (s. Hes. Theog. 907).

Die Parzen endlich sind ihrem Charakter nach die Verkünderinnen der Zukunft, hier des einstigen Looses des grossen Heldensohnes Achilleus, welches in drei Bildern auf unserer Vase, in verschiedenen Stadien, das seines tragischen Unterganges einbegriffen, zur Darstellung kommt. Für ihren Gesang mag es genügen, auf die betreffenden Abschnitte in Catulls Epithalamium (LXIV, v. 323 bis 381) hinzuweisen.

So haben wir denn in diesem ersten und bedeutendsten der Bildstreifen unsres Gefässes schon eine reiche Fülle von Beziehungen zu den übrigen, zunächst denen der Vorderseite, gefunden, wenn auch noch nicht einen leitenden Grundgedanken für die Zusammenstellung sämtlicher Bildwerke unserer Vase. Und einen solchen werden wir auch nicht finden, so lange wir ihn in einem diese Stoffe insgesamt umfassenden epischen Gedichte, und nicht vielmehr im schaffenden Geiste des bildenden Künstlers suchen.

## B. Die übrigen mythologischen Darstellungen der Vorderseite

sind sämtlich wie die des Hauptstreifens auf das Geschlecht der Aiakiden bezüglich, indem sie Scenen zum Ruhme des Peleus und seines Sohnes Achilleus vorführen. Ein Theil dessen, was die Muses bei der Hochzeit des Peleus mögen gesungen haben, findet sich dargestellt in dem

### 1) obersten Streifen,

welcher die kalydonische Eberjagd zum Gegenstande hat. Die Komposition des Bildes ist klar und einfach. Den Mittelpunkt nimmt wie auf andern Darstellungen desselben Gegenstandes der gejagte Eber ein. Richtig bemerkt Braun (l. c.), dass die ungeheure Grösse des Thieres die Gefährlichkeit der Jagd kennzeichne und den Grund abgebe, warum so viele und grosse Helden zu derselben aufgeboten wurden. Der Eber ist nach links hingewendet, und hat einen borstigen Rücken; eine Inschrift, die sich sonst wohl findet (München nr. 333 Jahn), ist hier nicht angebracht. Die Bewegung ist die des Uebergangs von wildem Heranstürmen zu plötz-

lichem Anhalten; schon ist das Thier von beiden Seiten von Pfeilen getroffen, (so scheinen mir wenigstens die geraden Striche mit einem kleinen Oval am Ende aufgefasst werden zu müssen, welche an seinem Leibe zu sehen sind), und auf seinem Rücken ist ein weiss bemalter Hund gesprungen, der sich in seinen Nacken festgebissen hat, und den bezeichnenden Namen  $\zeta\sigma\phi\theta\alpha\mu$  (von  $\mu\acute{\alpha}\rho\pi\tau\omega$ , etwa = Packan) führt. Ausserdem wird der Eber von zwei Helden in seinem stürmenden Laufe angehalten und rennt gerade in die vorgehaltenen Saufänger ( $\pi\rho\omicron\beta\acute{o}\lambda\iota\omicron\nu$ , Xen. Cyn. 10, 3. 12) hinein. Zu dieser seiner verzweifelten Lage stimmt ausser seiner Bewegung auch trefflich der Ausdruck des Kopfes, der unverkennbar die Mischung von Wuth und Schmerz zeigt. Die beiden Vorkämpfer unter den Jägern sind keine geringeren, als Peleus  $\Pi\epsilon\lambda\epsilon\upsilon\varsigma$  und Meleagros  $\text{ΜΕΛΕΑΓΡΟΣ}$ , dieser der kalydonische Königssohn, von der kalydonischen Jagd unzertrennlich, jener ein Hauptheld auf unserer Vase, und als solcher mit dem Haupthelden der Jagd an der gefährlichsten Stelle zusammengruppirt.

Unter dem Eber liegen die Opfer seiner Wuth, der Held Ankaios ( $\text{ΑΝΤΑΙΟΣ}$ ), sicher nur verschrieben für  $\text{Ἀγκάϊος}$ , der bekanntlich bei dieser Jagd umkam) mit brechendem Auge und aufgeschliztem Unterleib (Ovid. Met. VIII, 401 f.) und gleich schlimm zugerichtet der Hund Ormenos ( $\text{ΟΡΜΕΝΟΣ}$  nach Braun S. 345 von  $\delta\acute{\rho}\nu\mu\iota$  = der Stürmer).

Das zweite Jägerpaar sind Atalante (s. S. 39 f.)  $\text{ΑΤΑΛΑΤΗ}$  (sic!) und Melanion  $\text{ΜΕΛΑΝΙΟΝ}$ . Beide schreiten kühn vor mit zum Stoss erhobenen kurzen Speeren, bereit auch ihrerseits den Eber kräftig zu empfangen, wenn er den beiden ersten Gegnern entgehen sollte. Fälschlich bezeichnet Braun S. 346 den Melanion als saettatore. Nach der Sage wohnte Atalante der Jagd als heldenhafte Jungfrau bei, welche die Liebe des Meleagros erregte, und so indirect die Veranlassung seines Todes wurde. Hier ist sie mit ihrem nachmaligen Gatten Melanion (dessen Namen Braun von  $\epsilon\lambda\acute{\alpha}\nu\omega$  ableiten will, was sich jedoch schon durch die Nebenform Melanion verbietet) zusammengruppirt, offenbar weil es dem Künstler hier darauf ankam, nicht wie gewöhnlich Atalante und Meleagros als die Hauptfiguren hervorzuheben, sondern den Peleus, und das hätte er nicht erreicht, wenn er der gewöhnlichen Version gefolgt wäre. Wir haben darin einen Beweis zu finden, wie besonnen und überlegt der Künstler die Ueberlieferung für seinen Zweck umzugestalten wusste. Dem genannten Jägerpaar ist ein schnellfüssiger

Hund beigegeben mit dem Namen  $Mεθέρων$   $ΜΕΘΕΡΩΝ$  der Verfolger, wofür Braun auf Pind. Ol. III, 31 verweist:

$τῶν$  ( $ἐλαφρον$ )  $μεθέρων$ .

Hinter Atalante und Melanion erscheint ein knieender Bogenschütz mit Köcher und hoher, spitziger Mütze, Euthymachos  $ΕΥΘΥΜΑ$ + $ος$ , eben im Begriff, einen weiteren Pfeil auf das Unthier zu entsenden. Weiter folgen hinter einander noch zwei Jägerpaare, eiligen Laufes heranstürmend, sämmtlich mit hoch erhobenen Wurfspereen. Neben beiden her sprengt ein weiss gemalter Hund mit der Beischrift  $ΛΑΒΡΟΣ$ , wobei Braun S. 347 an Labrax, ein Ross der Eos erinnert. Allein Labros ist ohne diese Verbindung ein ganz passender Hundename, der den Heftigen, Ungestümen bezeichnet und auch bei Ov. Met. III, 218 vorkommt.

Die zwei ersten Jäger jener letzten Paare, Thorax und Antandros,  $ΘΟΡΑ$ + $ς$ - $ΑΝΤΑΝΔΡΟΣ$ , sind bartlos. Der eine von beiden trägt, wie sonst keiner unter den Jägern, kurze Stiefeln ( $ἐνδρομίδες$ ) und eine rundliche Kappe ( $κυνέη$ ). Sein Speer ist deutlich ein sogenannter Riemenspeer ( $μεσάγκυλον$ ); die Umwicklung des Schaftes und die Fingerhaltung des Schützen ist ganz dieselbe, wie in der von Guhl und Koner (das Leben der Griechen und Röm. 3 Aufl. S. 292) zur Erläuterung gegebenen Figur 275. Bei Thorax, was ein wirklich vorkommender thessalischer Name ist, (Pind. Pyt. X, 64) erinnert Braun (346) an den Stamm, von dem die Tempora von  $Θρώσκω$  abgeleitet werden. Allein diese Ableitung ist völlig überflüssig, da  $Θωραξ$  ein auch sonst gebräuchlicher Name ist; (ferner hat  $Θορ$  ein kurzes,  $Θώραξ$  ein langes  $ο$ ); auch will es mich bedünken, der Maler habe dem Jäger den Namen vielleicht deswegen beigelegt, weil er ihn in einem Panzer dargestellt hat. Denn seine Kleidung unterscheidet sich, so wenig auch von derselben sichtbar ist, wesentlich von allen anderen, es kann wohl nur ein Panzer darin erkannt werden, bestehend aus einzelnen Erzplatten, welche mit Nägeln aneinander genietet sind, während ausserdem die Enden der Schliessen erkennbar sind, mittelst deren der Panzer angeschnallt wurde.

Bei den letzten zwei Jägern lesen wir die Namen Aristandros  $ΑΡΙΣΤΑΝΔΡΟΣ$  und Arpylea,  $ΑΡΠΥΛΕΑ$ , welche sonst unter den kalydonischen Jägern nicht genannt werden. Beide sind bärtig. Der erstere schwingt einen kurzen Speer, seltsamer Weise findet sich aber von seiner Rechten, womit er doch den Speer schleudert, gar keine Spur. Die Inschrift bei dem andern



helden neben Meleager hervorzuheben, liegt in dieser Gegenüberstellung der Dioskuren, mit denen verglichen er hier sogar den gefährlicheren und damit ehrenvolleren Posten einnimmt.

Die beiden nächsten Helden sind Akastos  $\chi\omicron\tau\chi\lambda\eta\alpha$ , der Sohn des Pelias, bei welchem einst Peleus gastliche Aufnahme gefunden hatte und Admetos  $\alpha\varsigma\mu\epsilon\tau\omicron\upsilon$  von Pherä, Gemahl der Alkestis und Schwager des Akastos, beide bartlos und wie es scheint, ohne Kopfbedeckung. Die kleine Platte wenigstens, die hier, wie bei andern Figuren dieses Streifens am Hinterkopfe zum Vorschein kommt, gehört zur Frisur, und kann unmöglich als Mütze gefasst werden, die ja bei dieser Kleinheit gar nicht auf dem Kopfe halten würde. Admetos trägt zwei Speere, einen kurzen zum Wurf erhobenen und einen langen in der andern Hand. Diese Erscheinung ist auch sonst nicht selten, s. Guhl und Koner<sup>3</sup> S. 290. Dagegen sind die beiden Figuren gründlich verzeichnet und verdreht. Admetos schleudert seinen Speer mit der Rechten und streckt die Linke vor, kehrt demnach den Beschauern seinen Rücken dar. Dennoch ist die zugekehrte Körperseite durch die zusammengeknüpften Tatzen des Felles deutlich als Brustseite bezeichnet. Akastos dagegen hat die Linke zum Wurf erhoben und dennoch ist der Speer hinter seinem Kopfe hingeführt.

Rechts neben den beiden eilt ein weissgemalter Hund auf den Eber los, mit der deutlichen Inschrift  $\epsilon\lambda\epsilon\pi\tau\epsilon\varsigma$ , vom Stamm  $\epsilon\gamma\epsilon\rho$ , etwa der Wecker. Die frühern Lesarten  $\eta\alpha\sigma\tau\epsilon\varsigma$  (Braun) und  $\epsilon\alpha\sigma\tau\epsilon\varsigma$  (Gerhard, Jahn) beruhen auf ursprünglich ungenauer Beobachtung. Könnte nicht dasselbe ebensogut bei  $\alpha\rho\nu\lambda\epsilon\alpha$  der Fall sein?

Zwischen dem zweiten und dritten Jägerpaar kniet auf dem Boden ein eben schiessender Bogenschütz mit kurzem Chiton, Köcher, vielleicht auch Bogenbehälter, und hoher ausländischer Mütze, welche hinten über den Nacken hinabreicht. Die Inschrift benennt ihn  $\kappa\iota\mu\epsilon\pi\iota\omicron\varsigma$ , er ist also ein Angehöriger jenes Volkes dieses Namens, das an dem taurischen Chersonnes seinen Wohnsitz hatte.

Das dritte Jägerpaar wird durch die Inschrift bezeichnet als Astymachos und Simon; beide sind bärtig, tragen breitkrämpige Hüte und haben die Speere zum Wurf erhoben. Des ersteren Name  $\chi\omicron+\alpha\mu\iota\tau\chi\alpha$  wird, obgleich die Stellung des  $\chi$  in der Reihe der Buchstaben eher für  $\xi$  als für  $\nu$  spricht, doch allgemein  $\text{Ἀντιμυαχός}$  gelesen, weil man sonst bei dem  $\iota$  einen Schreibfehler statt  $\upsilon$  an-

nehmen müsste. Allein Schreibfehler kommen auch sonst auf der Vase vor, z. B. *Ἀνταῖος*, vielleicht auch *Ἀρπυῖα*. Unmöglich aber wird die Lesart *Ἀντίμαχος* durch die der Linksläufigkeit entsprechende Stellung des ζ da ja das gewünschte N dieser widersprechen und in der linksläufigen Inschrift verkehrt stehen würde, ein Verstoß, der auf der Vase wenigstens für den Buchstaben N, (vgl. w. u.) nirgends nachzuweisen ist. Es bleibt uns also nichts übrig, als den Schreibfehler anzunehmen und Astymachos zu lesen. Simon wird von Gerhard Simos gelesen, allein in diesem Falle würde das Σ der Linksläufigkeit der Inschrift ΜΟΜΙΖ widersprechen.

Hinter Astymachos und Simon folgt wider ein knieender Bogenschütz, welcher eben im Begriff ist ein Geschoss zu entsenden. Auch er trägt einen kurzen reich gemusterten Chiton, Köcher und phrygische Mütze. Die Inschrift nennt ihn Τοxamis ΤΟ+ΣΑΜΙΣ Neben seinem Köcher hängt noch ein Gegenstand, welcher vielleicht für ein Jagd- oder Trinkhorn zu halten ist; hinter diesem wird noch das Ende des Schweifes des nebenherlaufenden Hundes sichtbar. Der Name Toxamis (vgl. Toxaris) weist wie Kimmerios und die Waffengattung auf die nördlichen Gestade des Pontos Euxeinos hin, und Braun (S. 348) nimmt, gewiss mit Recht, eine ähnliche Wechselbeziehung zwischen ihrem Geschäft und dem Namen ihrer Nationalität an, wie sie sich zwischen 'Schweizer' und 'Thürsteher' ausgebildet hat (s. w. u.).

Als letztes Paar kommen noch zwei Jäger in raschem Laufe herbeigeeilt, Kynortes und Pausileon: ΖΕΤΡΟΜΥΒ — ΜΟΞΗΘΕΒΑΓ. Beide gleichen in Bewegung und Kopfbedeckung fast gänzlich dem vorigen Paare. Kynortes ist bärtig, Pausileon unbärtig. *Κυνόρτης* ist die attische Form für das dorische *Κυνόρτας*. So findet sich der Name für einen spartanischen König bei Pausanias (III, 1, 3); unter den kalydonischen Jägern wird er sonst nicht genannt. Ebensowenig Pausileon. Auch dieser wie jener, ist eben vom Künstler nach Belieben gewählt, um diese Figuren nicht ohne Namen zu lassen. Bei dem allgemeinen Charakter der griechischen Personennamen, dass sie die ursprüngliche Bedeutung im ganzen leicht erkennen lassen, ist es leicht begreiflich, dass der Künstler unter der Masse der ihm zu Gebot stehenden Eigennamen solche wählte, welche Vorzüge und Heldenthaten kühner Jäger bezeichnen, also hier den starken Löwenbezwinger und den geschickten Hundeabrichter. Weiterhin aber noch absichtliche tiefsinnige Gegenüberstellungen mit den Namen der Jäger auf der linken Seite dem Maler zuschreiben zu wollen, wie Braun,

ist entschieden zu weit gegangen, indem damit offenbar der Schriftsteller nur seine eigenen geistreichen Einfälle an den Mann bringen will.

Dem Akastos und Admetos zur Rechten rennt ein weisser Hund, durch die verderbte Inschrift Ε'///Ο'///ΟΣ bezeichnet. Braun (348) liest dies *Εὐδοος*, von *εὐδοέω*, und findet darin eine Bezeichnung des sicheren Spürhundes. Allein Brunn (Bull. 1863 S. 189) versichert auf Grund neuer, genauer Untersuchung, der Name könne jedenfalls nicht *Euodos* sein; der zweite Buchstabe könne **E** oder **B**, der vierte vielleicht **P** sein. Aber mit *Εβροος*, *Εεροος* oder vielleicht *Εεροος* ist nichts anzufangen. Dagegen könnte der drittletzte Buchstabe, da **P** keineswegs feststeht, auch wohl ein **Π** der zweite **P** sein, eine Form, die im ältestattischen Alphabet neben **P** vorkommt, und der Raum vor dem Namen gestattet ganz wohl die Annahme des Ausfalls eines oder zweier Buchstaben am Anfang des Wortes, das demnach gelautet haben könnte **ΣΤ]ΕΡΟΠΟΣ** = *στειρόπους*, der hartfüssige: denn *o* statt *ou* ist in der Zeit unseres Alphabets durchaus gebräuchlich, *στειρός* eine Nebenform zu *στειρός* und die Verdoppelung der Consonanten auf unserer Vase durchgängig unterlassen, vgl. *Αχιλευς*, *Απολον*, *Κιμεριος*; der Name aber erscheint zutreffend, wenn wir die starken Hinterfüsse des Hundes betrachten. Auch an *Ἀστέρωπος* könnte vielleicht gedacht werden, ein Name der Plut. Kleom. 10 als Menschenname vorkommt.

Was überhaupt das Verhältniss der auf unserer Vase gebrauchten Namen zu ihrer Grundbedeutung betrifft, so ist gewiss streng daran festzuhalten, dass alle Namen als reine *nomina propria* zu betrachten sind. Dies gilt auch von den Kehtauren- und Hundennamen. Jeder Name ist an sich ein *nomen appellativum*, nur mit dem Unterschied, dass bei dem einen die Grundbedeutung noch augenfälliger ist, als beim andern. Bei Geräthen deckt sich *nomen appellativum* und *proprium*, wie wir dies an den Inschriften *βαμὸς ἰδρία*, *Θᾶκος* sehen, ebenso bei wilden Thieren, z. B. *ἴς* (Münch. 333). Schon anders stellt sich die Sache, wo mehrere Thiere derselben Gattung vorhanden sind, die dann durch Namengebung unterschieden werden müssen. So gibt es in jeder Volkspoesie Pferde, welche Namen führen, vom *Balios* und *Xanthos* des Achill bis zum treuen Ross *Babieça* des Cid, und unsere Marställe legen lautes Zeugniß von solcher Namengebung ab. Auf unserer Vase finden wir eine Reihe von Hunden und Halbmenschen, die mit Namen versehen sind. Wie nun die Namengebung der Menschen sich ursprünglich anschliesst an Eigenschaften, Thätigkeiten, Vorzüge, Erscheinungsformen, so ist es auch bei den Thieren, nur dass

bei diesen die Appellativbedeutung jederzeit klarer auf der Hand liegt, und klarer bleiben wird, als bei Menschennamen, einfach weil es jederzeit weniger Thier- als Menschennamen gibt, und jene daher der ursprünglichen Art der Namengebung beständig näher bleiben. Aber Eigennamen sind es doch nichtsdestoweniger, und die Hundenamen auf unserer Vase sind sicher nicht vom Künstler selber erst erfunden, sondern aus den allgemein gebräuchlichen nach Bedarf ausgewählt. Man denke an unsere eigene Sprache: Hundenamen wie Packan, Flugs, Wächter werden allezeit gebraucht, ohne dass man an ihre eigentliche Bedeutung denkt, obwohl dieselbe dem Hörer immer noch näher liegt, als wenn gleichlautende Namen auch Menschen zukommen. Der Name Wächter z. B. ist sowohl Personen- als Hundename (ebenso im Griechischen der Name *Θήρων*, Pind. Ol. II, und Ovid. Met. III, 211. Münch. Vas. 333 B. Jahn). Bei dem Personennamen Wächter denkt kein Mensch mehr an die Grundbedeutung, weil er oft vorkommt und oft gar nicht mehr zutrifft, der Hundename aber hat, obwohl zum Namen geworden, doch jederzeit seinen Sinn für das Thier, dem er beigelegt wird. Der Thiername nimmt demnach eine charakteristische Mittelstellung zwischen Appellativnomen und Eigennamen ein; als Appellativ ist seine Bedeutung stets im Gedächtniss, ohne dass darum der Name, wo man einen braucht, erst besonders gemacht werden müsste. Ganz ebenso ist es mit den Kentaurennamen vgl. w. u. Der Umstand, dass solche anderweitig als Hundenamen vorkommen, ja dass diese Homonymie bei Ovid (Met. XII) noch weiter getrieben und auch die Lapithen und kalydonischen Jäger in ihren Bereich gezogen werden (§. Riese in Bursians Jahresber. I. S. 150), das ist mir ein untrüglicher Beweis von dem Charakter aller dieser Namen als längstvorhandener *nomina propria*, bei denen man sich der Grundbedeutung noch bewusst war. Dass auch Personennamen im Bewusstsein der Grundbedeutung vom Maler unserer Vase beigeschrieben worden seien, kann nur in dem Fall zugestanden werden, wo in einer Darstellung gewissermassen überzählige bez. solchen Personen sich finden, welche ausdrücklich nicht die sonst für eine solche Scene überlieferten Namen führen, also Nebenfiguren sind und doch einen Namen haben sollen, wie dies z. B. bei der kalydonischen Jagd der Fall ist. Da es, wie schon bemerkt, dem Künstler darum zu thun war, hier den Peleus besonders hervorzuheben, so treten ausser den jedenfalls unentbehrlichen Namen eines Meleager, einer Atalante und der Dioskuren andere Berühmtheiten der Jagd, wie Jason, Mopsos, Theseus zurück und werden

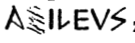
durch gleichgiltige, häufig vorkommende Namen ersetzt, welche überhaupt die kriegerische Tüchtigkeit der Helden bezeichnen, so Aristandros, Antandros, Thorax, Pausileon, Astymachos u. a. S. Jahn, Einl. CXIX. Aber nun alle vorkommenden Personennamen in dieselbe etymologische Schraube zu spannen, wie dies Braun z. B. mit den Museennamen versucht, das ist des Guten entschieden zu viel. Braun aber spricht es S. 356 ganz unumwunden aus, was er hinter den Inschriften der Vasen sucht, wenn er bei Gelegenheit der Besprechung der Siegesfeier des Theseus sagt: 'Quale sia l'intenzione inchiusa in questa festa lo scorgiamo sulla nostra pittura mediante leggende, le quali di certo saranno riuscite tutte quante piene di graziosi rapporti e profondi significati all' orecchio de' contemporanei, e che anche a noi almeno talune sono alquanto intelligibili', u. s. (vgl. w. u.). Mit dieser Ansicht wird jeder individuellen willkürlichen Auffassung, die ein Schriftsteller aus den Szenen und Inschriften herauslesen möchte, ohne dass sie hineingelegt ist, Thür und Thor geöffnet, die wissenschaftliche Untersuchung hört auf und ein unbegrenztes Spiel der Phantasie beginnt.

Wenn bisher von der Kleidung und Bewaffnung der Jäger nur wenig die Rede gewesen ist, so hat dies seinen Grund darin, dass dieselbe im wesentlichen bei allen übereinstimmt, und dass daher jedesmal nur die bedeutenderen Abweichungen angegeben wurden. Im allgemeinen tragen die Jäger kurze Chitone mit verzierten Säumen, darüber ein Löwen-, Panther- oder Hirschfell, von dem entweder die Vordertatzen über der Brust zusammengeknüpft, oder welches mit einer Agraffe um den Leib zusammengehalten wird, um die Schultern tragen die Helden am Wehrgehänge grössere oder kleinere Schwerter.

Ein kurzes Wort der Erwähnung verdient auch noch die Sorgfalt, womit der Künstler durchweg nicht blos auf eine Symmetrie der Gesamtanordnung, sondern zugleich auch auf Vermeidung jeglicher übertriebenen und peinlichen Gleichmässigkeit bedacht war: rechts wie links sind vier Paare von Angreifern,<sup>3</sup> aber zwischen ihnen rechts zwei Bogenschützen, links nur einer. Auch in der Zusammenstellung der Paare im einzelnen ist gänzliche Gleichmässigkeit vermieden: Der eine bedient sich beim Angriff der rechten Hand, der andere der linken, der eine ist oft bärtig, der andere nicht, der eine trägt eine Kopfbedeckung, der andere nicht, der eine ist so, der andere anders bewaffnet, ein ähnliches Streben nach Abwechslung, wie es auch an der bekannten Gruppe der Tyrannenmörder zu bemerken ist.

Obwohl die Darstellung der Eberjagd schon durch die ganze Composition trefflich in sich abgerundet ist, findet sie doch auf beiden Seiten noch einen äusserlichen Abschluss durch je ein stilisirtes aufrechtstehendes Ornament in der Weise der assyrischen Kunst, das seinem pflanzlichen Charakter nach eher als horizontal laufend zu erwarten wäre, wie es in der vollendeten griechischen Kunst auf Tänien in laufenden Reihen von Anthemien und Palmetten angewendet wird. Doch unterscheidet es sich von dieser wider dadurch, dass die Blätterspitzen nicht blos nach einer, sondern nach beiden Seiten gekehrt sind. Diese abschliessenden Ornamente sind beiderseits behütet von einer geflügelten Sphinx, die der Mitte zugekehrt ist, und hinter welcher wieder ein etwas schmäleres Pflanzenornament sichtbar wird. Zweck dieser Ornamente ist lediglich die Raumauffüllung bis zu den Henkeln hin, ähnlich wie dies bei der Schale des Archikles und Glaukytes der Fall ist (München Nr. 333 Jahn). Diese bietet überhaupt eine auffallende Verwandtschaft mit unserer ganzen Darstellung, und zwar nicht blos auf der einen Seite, sondern wie auf der Françoisvase ist auch auf jener Schale die Rückseite mit einer, freilich etwas abweichenden, Darstellung des Theseus und seiner Begleiter nach Kreta geschmückt, ein Umstand der für die Erklärung der Zusammenstellung verschiedener Bildwerke auf einer Vase nicht ohne Bedeutung zu sein scheint.

## 2) Der breitere Streifen des Halses.

Unmittelbar unterhalb des eben besprochenen Bildstreifens, welcher die Verherrlichung des Peleus zur Aufgabe hatte, finden wir die Darstellung eines Wagenrennens, das der grosse Pelide Achilleus veranstaltet hat. Es kann wohl kaum ein anderes gemeint sein, als das, welches auch Homer bei der Schilderung der Leichenfeier des Patroklos lebendig vor unsern Augen vorüberführt. — Die Handlung, ein Wettkampf von fünf Viergespannen, welche auf den Festgeber Achilleus  zufahren, ist streng abgegrenzt, rechts durch einen Dreifuss mit grossen Henkeln (*τρίπους ὀπίσθις*, Il. 23, 264), links durch eine einfache Säule, die das Ziel darstellt, um welches die Theilnehmer herumfahren mussten. Vor jenem Dreifuss steht Achill, eine, wie Braun (S. 339 f.) richtig bemerkt, keineswegs männliche, sondern geradezu dürftig behandelte Gestalt. Das Auge gleicht auf der Abbildung einem weiblichen, scheint aber doch im Unterschied von diesen eingeritzt zu sein, denn es ist ganz erhalten, während die aufgemalten weiblichen Augen auf unserer Vase fast durchweg verschwunden sind.

Auch versichert Brunn, Bull. 1863 S. 190, dass es auf der Vase entschieden männlich gezeichnet sei. Das Ellbogenbein ist entschieden männlich gebildet mit einem knopfartigen Kugelchen. Die Bekleidung ist ebenfalls eine männliche, lässt sie ja doch die Brust offen, was bei keiner weiblichen Figur unserer Vase vorkommt, und überhaupt der vor Phidias liegenden Periode griechischer Kunst fremd ist. Soweit der fragmentirte Zustand es erkennen lässt, bestand die Kleidung nur aus einer einfachen über beide Schultern gelegten Chlamys, wie bei dem Apollon am troischen Brunnenhaus (s. u.). Hier wie dort ist die Brust offen, und um den Hals ein Band geschlungen. Ausserdem trägt Achill noch einen Gürtel um den Leib. In der Linken hält er ein Scepter, die Rechte ist zum Empfang des Siegers erhoben; das Gesicht ist bartlos, das Haar hängt wie bei vielen andern Figuren der Vase nicht frei über den Rücken hinab, sondern ist in einen Knoten gebunden, der auf die linke Schulter herabfällt. In beiden Fällen bietet die Vase eine hübsche Illustration zu den *καθηκομύωντες ἄγασσι* Homers.

Unter den Rossen der zwei letzten ganz erhaltenen Quadrigen, sind ein Dreifuss mit Henkeln und ein Kessel angebracht, Siegespreise, welche auch Homer (Il. 23, 264. 267) aufführt. Eben solche werden wir uns auch unter den mehr oder weniger zerstörten drei vorderen Gespannen zu denken haben. Diese Siegespreise, zusammen mit dem weiteren Umstand, dass auch Diomedes unter den Wettfahrern erscheint, sind jedoch das Einzige, worin unser Bild mit der homerischen Schilderung übereinstimmt. Denn gleich das vorderste Gespann, von dem nur noch die Köpfe der Pferde zum Theil erhalten sind, trug nach der Inschrift den *Olyteus OLVTEVS*. Dieser Name findet sich auch sonst nicht selten für Odysseus (Jahn Einl. CLVII); es ist daher nicht nöthig, ihn mit Braun (S. 340) zu Hippolyteus zu ergänzen. Ausserdem läuft die Bruchlinie in solcher Entfernung von dem *O*, dass man mindestens noch einen Rest des  $\Gamma$  sehen müsste, auch ist beim Diomedes der Name mindestens ebensoweit vom Manne entfernt wie hier. Ebenso wenig hat der Name Hippolytus etwa dadurch etwas für sich, dass er mit Homer übereinstimmte, denn dort findet er sich auch nicht.

Der folgende Wettfahrer ist Automedon, Achills Wagenlenker *AVTOMEΔON*, dem der dritte mit höchstem Eifer der Sache sich hingebende Diomedes, *ΔΙΟΜΕΔΕΣ*, bedenkliche Con-

kurrenz zu machen scheint. Denn Braun geht zwar entschieden zu weit, wenn er meint (S. 341), die Stange, welche den Wagenrand mit dem vorderen Deichselende verbindet, sei hier, wo sie vom Wagenrande abgelöst erscheint, absichtlich getrennt und von Diomedes bei Seite geschoben, 'per ottenerne una distorzione straordinaria per sopralfarne in talguisa il suo antecessore'. Es ist vielmehr ganz abgesehen von der Unmöglichkeit, sich die Stange wagrecht nach links hinausstehend zu denken, augenfällig, dass wir es hier mit einer starken Verzeichnung zu thun haben. Die Hände sind nicht korrekt gezeichnet, die Zügel, welche in die Rechte laufen sollten, gehen unter jener Stange hin, welche nach Braun links abstehen soll, und deren Ende unter seiner rechten Hand durchgeht. Dagegen zeigt sich der Eifer des Diomedes in seiner stark vorgebeugten Haltung und dem entschieden vorgestreckten Halse, und die Gefahr überholt zu werden, bei Automedon in dem feinen Zug des Künstlers, dass er denselben nach seinem Rivalen zurückschauen lässt. Dies ist deutlich zu ersehen aus der Anordnung des Haars: der Stirnschopf ist nach hinten, das glatt gestrichene Haar des Hinterkopfes nach vorne gewandt. Die linke Hand mit dem Stabe hat sich dieser Bewegung unwillkürlich folgend ein wenig gehoben, was jedenfalls eine Hemmung des Laufes der Pferde zur Folge hat. Dieser Lage entspricht auch der Gesichtsausdruck des Diomedes, der mit komischem Ernste den ihm bereits winkenden Sieg zu erreichen strebt.

Die beiden letzten, wohl erhaltenen Gespanne tragen Männer mit willkürlich gewählten Namen, welche ihre Gewandtheit, mit Pferden umzugehen ausdrücken: ΔΑΜΑΣΙΓΡΟΣ und ΕΙΠΟΘΟΝ. So, und nicht Hippokoon ist der letztere Name wohl zu ergänzen, denn jenes ist der Name eines attischen Heros, dies der eines Thrakerfürsten, der zwar Il. 10, 518 vorkommt, hier aber nicht an seinem Platze wäre, s. Jahn, Einl. CXVIII, Anm. 863. Im übrigen lässt sich eine sichere Entscheidung hier nicht treffen.

Die erhaltenen Figuren von Wagenlenkern tragen lange Chitone, eine Kleidung, wie sie für solche gewöhnlich ist.

Die fast völlige Abweichung der malerischen von der dichterischen Behandlung, welche wir doch gewiss als dem Künstler bekannt voraussetzen dürfen, giebt uns einen wichtigen Anhaltspunkt für die Beurtheilung des Verhältnisses der übrigen Bilder zu poetischen Behandlungen derselben Stoffe, bez. des Verhaltens der bildenden Künstler zum Mythos oder zu der dichterischen Bearbeitung desselben.

## 3) Der mittlere Bauchstreifen: Verfolgung des Troilos.

Unter den auf den Troilosmythos bezüglichen Kunstdarstellungen nimmt die unsrige eine hervorragende Stelle ein durch den Reichthum, an beteiligten Personen und die ganze Anordnung. Eine Aufzählung und Zusammenstellung jener findet sich bei Overbeck (Bildwerke des theb. und troischen Sagentr. S. 338 ff., Welcker Alte Denkmäler V. 439 ff.). Die schriftlichen Nachrichten über diesen Gegenstand sind äusserst beschränkt. Die Kyprienexcerpte des Proklos geben nur die mageren Worte: *καὶ Τρωίλον φονεύει* (sc. Ἀχιλλεύς) und 'aus dem Troilos des Sophokles (Dind. frgm. 560), worin dieser, als er seine Rosse übte, von Achilleus mit der Lanze getödtet wurde, sind wenige Verse erhalten, nur ein paar Nebenumstände werden von Späteren erwähnt' (Welcker a. O. 441). Die Nachricht, an welche Braun mehrmals tiefsinnige Beziehungen anknüpft, dass ein Orakelspruch die Eroberung Trojas von dem Tod des Troilos (*Τρωί* und *λαός*, also Repräsentant der troischen Jugend) vor seinem zwanzigsten Jahr abhängig gemacht habe, habe ich nirgends auffinden können. Für das Verständniss unseres Bildes ist sie übrigens auch ganz überflüssig.

Das Lokal der Handlung ist beiderseits bestimmt abgeschlossen, rechts durch ein Stadthor, links durch ein Brunnenhaus mit Einschluss der noch dazu gehörigen, der Mitte zugewandten Figur des Apollon, während die zwei abgewandten Göttinnen links von diesem zu den Nymphen auf der Darstellung der Rückseite gehören. Zwischen beiden Gebäuden spielt sich die äusserst bewegte Handlung ab, welche, in der Mitte am belebtesten die Theilnahme der beiderseitigen Zuschauer lebhaft, doch nach den Seiten hin in allmählich abnehmender Stärke in Anspruch nimmt.

Während den beteiligten Figuren nach das Bild gewissermassen in eine griechische und eine troische Hälfte zerfällt, wird es andererseits durch die von beiden Seiten auf die Mitte hinzielende Aufmerksamkeit einheitlich zusammengehalten und trefflich abgerundet.

In der Mitte, wo leider die Hauptperson sammt ihrer Inschrift fast ganz zerstört ist, erblicken wir von ihr nur noch das rechte, wie es scheint, beschiente Bein und das untere Ende des Schwertes eines Mannes, der in gewaltigen Sprüngen einem mit zwei Pferden, auf deren vorderem er sitzt, eiligst nach rechts hinfliehenden Jüngling nachsetzt. Diesen nennt die Inschrift  $\epsilon\theta\iota\omicron\eta\tau$

Von den Pferden sind die hinteren Theile bis auf kleine Reste der Beine und Schweife zerstört. Die Mähnen sind wie in andern Streifen zwischen den Ohren in Büsche gebunden; die Zügel hält Troilos leicht in der schlecht gezeichneten Linken, die Pferde sich selbst überlassend. Er erscheint jugendlich gebildet, aber mit den charakteristischen Eigenthümlichkeiten der männlichen Körperbildung an Augen, Ellbogen und Knien. Heftig flattern die offenen Haare nach hinten; das Gesicht verräth in seiner Starrheit den Ausdruck starren Schreckens, namentlich in den zusammengepressten Lippen und dem starrgeöffneten grossen Auge. Der Oberkörper ist mit einem am oberen Halssaum mit Stickmustern geschmückten, engen, kurzen Leibchen bekleidet. Jener Verfolger aber ist niemand anders als der *πόδας ὠκίς Ἀχιλλεύς*, der hinter dem Brunnenhaus die Ankunft der sorgenlosen Troer erlauert hat, — eine Scene, die sich gleichfalls nicht selten dargestellt findet. Troilos, der Pferdefrohe (*ἵππιόχαρμης*, Il. 24, 257) hat seine Rosse getränkt, seine Schwester Polyxena sogar sich herausgewagt, um Wasser zu schöpfen, da stürmt der schreckliche Pelide hervor und entsetzt fliehen die Königskinder, Polyxena hat ihre Hydria fallen lassen, und eilt, das furchtsame hilflose Mädchen, dem Bruder noch voran. Die weggeworfene, hier durch eine Inschrift ausgezeichnete grosse Hydria  $\Delta\text{I}\rho\Delta\text{V}\text{B}$  kehrt auf andern Darstellungen der Scene in ähnlicher Lage wieder; zuweilen erscheint sie, in Folge des Falles zerbrochen, so auf dem Berliner Gefäss, Jahn Teleph. und Troil. Tafel IV.

Von Polyxena ist nur der untere Theil, von den Hüften abwärts erhalten, sowie der Rest des Namens  $\text{V}\rho\text{S}$ , der aber, wenn man andere Darstellungen derselben Scene bezieht, keinerlei Zweifel über die Ergänzung aufkommen lässt; die weitausschreitenden Beine umhüllt ein ziemlich straffer Chiton mit gemusterten Säumen unten an der Seite. Von ihr her eilt der 'verständige' Antenor (*πεπνυμένος* Il. 3, 203 u. a.) **ANTENOP** der vertraute Freund des Priamos, diesem die schreckliche Mähr zu verkünden.

Priamos  $\text{P}\rho\text{I}\Lambda\text{M}\text{O}\text{S}$ , bärtig und mit langen Haaren, ist eben im Begriff, bestürzt von dem Thron am Stadthor, auf welchem er sass, sich zu erheben; derselbe ist, wie der in seinen oberen Theilen (Kopf, rechte Schulter und Oberarm) zerstörte Antenor, mit langem, weissem Chiton bekleidet (Brunn bull. 1863, S. 191) und hat wie dieser eine umsäumte Chlamys um die Schultern hängen. Seine erhobene Rechte ist auf ein langes Scepter

gestützt. Der Thron, ein einfacher, würfelförmiger, unmittelbar an die Stadtmauer anstossender Steinblock, *λίθος ξεισός* Homer II. 18, 504, ist schwarz bemalt und darauf die Inschrift  $\text{⊗AKOS}$  eingeritzt. Hinter Priamos und seinem Thron findet das Bild rechterseits seinen Abschluss durch das troische Stadtthor, ein wohlgefügtes Mauerwerk mit Zinnen, zwischen denen Steine zur Vertheidigung aufgehäuft sind. In demselben ist eine Thoröffnung angebracht, mit doppelten Thorflügeln, deren einer geöffnet ist. Heraus schreiten schwer bewaffnet Hektor  $\text{ϠOTKHEI}$  und sein Bruder Polites  $\text{ZEITIOI}$ . In der Wahl gerade dieses Bruders zum Begleiter Hektors findet Braun eine Andeutung der bewaffneten Menge der Bürger (*πολλῆται*), welche dieser herausführt, ein hübscher Einfall, ob aber der Maler daran gedacht hat? Hektors Schild zeigt auf dem Rand fünf rosettenartige Verzierungen, in der Mitte ein bärtiges Gorgoneion. So versichert wenigstens Brunn (Bullet. 1863, S. 191). Die Brüder eilen ihren bedrohten Geschwistern zu Hilfe, und weisen den Beschauer, der das Loos des Troilos bereits kennt, über unsere Scene hinaus auf eine unausbleibliche Folge derselben, den Kampf um die Leiche.

Die Anwesenheit der Polyxena in unserem Bilde hat schon zu allerlei Vermuthungen Anlass gegeben, welche aber Welcker trefflich widerlegt hat (A. D. V, 461—466). Wenn z. B. Birch (Bullet. 1850, S. 8) in derselben eine Andeutung des Liebesverhältnisses zwischen Achill und Polyxena finden will, so kann dies doch in dieser Situation unmöglich richtig sein. Ausserdem gehört dieser romanhafte Zug der Sage der späteren Dichtung an, und selbst, wenn derselbe hier zu denken wäre, würde gewiss dann Aphrodite nicht fehlen, wie sie auf der Kypseloslade bei Jason und Medea zugegen ist (Paus. V, 18, 3). Auch Braun (l. c. S. 325) will die Anwesenheit der Polyxena wenigstens die Veranlassung zu der Liebe Achills zu ihr sein lassen, und verweist auf ein Vasenbild, das auf der einen Seite die Tödtung des Troilos, auf der andern den Achill darstelle, im Begriff, sich der Polyxena zu bemächtigen. Allein die Darstellung der Rückseite dieses Gefässes (s. Overbeck Heroengalerie XXVII, 18. Text S. 353 ff., 662) ist keineswegs sicher erklärt. Overbeck deutet die Scene auf die Opferung der Polyxena durch Neoptolemos an Achills Grab, richtiger gesagt, die Verfolgung Polyxenas, die sich an einen Altar flüchtet, weil Neoptolemos sie dem Achill opfern will. Dieser Opfertod ist aber nach anderer Version ein freiwilliger.

(Welcker, A. D. V, 463. Arg. Eurip. Hec. Serv. ad Aen. III, 322. Philostr. Heroic. XIX, 11.), und die Darstellung auf genannter Vase gibt so wenig bestimmte Anhaltspunkte, dass man ebensogut an die Verfolgung Kassandras durch den lokrischen Aias denken könnte. Allein jene Vase verdient in anderer Beziehung unsere Beachtung. Sie vertritt nemlich diejenige Stufe der Alterthümlichkeit, dass in den drei Streifen, die sie umziehen, das Thierornament und zwar das des indoeuropäischen Stils (Gänse, Welcker a. O. 459) verbunden mit dem des assyrischen (Sphinxen) nach Overbecks Beschreibung noch wesentlich überwiegt und sogar noch die Darstellung menschlicher Figuren durchdringt und unterbricht. Von dieser Seite betrachtet, sind die zwischen den Personen erscheinenden Thiere, mit denen Overbeck (S. 354) nichts anzufangen weiss, ganz wohl verständlich, als Rest jener ältesten vor den vorderasiatischen Einflüssen bestehenden Kunstübung.

Auf der linken, griechischen Seite erscheinen hinter Achilleus, diesem zugewandt und in lebhafter Theilnahme an dessen Thun, zunächst die Gottheiten, welche wir als Freunde der Griechen überhaupt kennen, voran Athena ἈΘΗΝΑΙΑ, im langen Friedensgewand, reich gemustertem Chiton (oder Peplos?) mit Schleppe und buntumsäumtem Himation, ohne Helm, mit zwei langen, gerade herabhängenden Locken. Unter dem linken Arm hält sie einen Stab, die Rechte, deren vorderes Ende zerstört ist, war nach Achill ausgestreckt, sei es um ihn zu ermuntern, oder zurückzuhalten. Die ganz verwischten Gesichtszüge lassen keinen Ausdruck mehr erkennen. Hinter ihr schreitet Hermes, ἙΡΜΗΣ, kenntlich an dem für ihn charakteristischen Hut, dem Heroldsstab in der Rechten, der hier am untern Ende mit einer zierlich gearbeiteten Spitze versehen ist, und an den Stiefeln, ohne die er in der ältern Kunst nicht leicht abgebildet wird. Auffallend ist die nach fast weiblicher Art mandelförmige Bildung des Auges. Ueber dem kurzen Chiton trägt Hermes ein Thierfell, wie Iris im Hauptstreifen, das vorn durch zwei muschelförmige Agraffen zusammengehalten wird. Während der Gott den Kopf nach der hinter ihm stehenden Thetis zurück gewendet hat, deutet er mit dem Zeigefinger der Linken nach dem Vorgange in der Mitte, um auch die Mutter des Helden darauf aufmerksam zu machen. Diese ΖΗΤΕΘ, ähnlich bekleidet wie Athena, nur mit Chlamys (oder Ampechonion) statt des Himation, zeigt in ihrer Stellung eine weitere Abstufung der Hinwendung zur Mitte: Athena ist ganz hingewendet, Hermes

schreitet der Mitte zu und schaut nach aussen, Thetis mit staunend erhobener linker Hand, mit einem Gestus, fast als beklagte sie das grausame Thun ihres Sohnes, schaut nach der Mitte, steht aber sonst ganz en face, ja sogar die Füsse sind so gestellt, die Fersen zusammen, die Zehen auseinander, und auf die Zehen erhoben steht die Göttin da, wie um besser hinzusehen.

Rhodia sodann, **ΑΙΔΟΥ**, die auf einer besonderen Basis vor dem Brunnenhaus steht und dadurch offenbar als die Gottheit desselben bezeichnet ist (s. auch Braun l. c. 321), steht ganz diesem zugewendet und hat nur den Kopf und Oberkörper der Mitte zugekehrt und in Theilnahme für ihre bedrängten Landsleute entsetzt die Hände erhoben. Der wasserschöpfende Troer endlich, der links vom Brunnen unter dem schützenden Beistand Apollons steht, scheint vollständig unberührt von dem Ereigniss in der Mitte, während über ihn weg die äusserste Figur, Apollon **ΑΠΟΛΛΟΝ** bärtig, mit langem, über der Stirn borstig emporstehendem Haar, nackt bis auf die Chlamys und ein Halsband, den Vorgang in der Mitte bemerkt und schützend seine Hand über den Troer hält.

Das Brunnenhaus (s. S. 31 f.) ist eine Art Antentempel mit drei Säulen zwischen den Anten; alle diese fünf tragenden Glieder stehen auf besonderen Basen, auf ihnen ruht der Architrav und Triglyphenfries, darauf das Dach, wie das des Thetideion gerundet. In den mittleren Intercolumnien sind zwei Mündungen der Quelle welche als stilisirte Löwen- (oder Panther-) köpfe gebildet sind. Unter der Mündung rechts steht eine schlanke Hydria, über der Mündung findet sich die Inschrift **KΡΕΝΕ**. An der linken ist ein Troer beschäftigt, eine Hydria unterzustellen oder zu entfernen. Er ist ganz nackt, den Hellenen gegenüber kurzhaarig, bartlos, mit weiblichem Auge, sonst aber als Mann charakterisirt. Die linke Hand hat er in die Hüfte gestützt, die Beine gespreizt. Neben ihm steht ausgehend von seinem Ellbogen die Inschrift **ΤΡΟΟΝ**. Diese hat man schon mit **ΚΡΕΝΕ** verbinden wollen, (so Jahn *Annali* XX, S. 209, Anm. 3). Allein dies verbietet sich erstens durch die weite Entfernung beider Worte von einander, und zweitens durch die entgegengesetzte Richtung der Inschriften. Aus den gleichen Gründen ist die Verbindung des Genitivs mit **Ἀπολλον** unmöglich, welche Welcker vertritt, und Braun (l. c. 320) erwähnt. **Τροον** kann daher nur entweder im allgemeinen und unabhängig von **κρενε** das Lokal als troisches bezeichnen, und dafür weist Jahn (*Einl.*

CXV, 840) auf die Analogie einer unteritalischen Vase (Millingen anc. uned. mon. I, 26) hin, wo sich neben Dionysos und Ariadne die Inschrift *Ναξιων* findet, — oder es wird, und darauf weist die Richtung der Inschrift im Verhältniss zu dem Wasserschöpfer, verglichen mit der der übrigen Inschriften der Vase, hin, mit *Τροον* einzig und allein eben der Wasserschöpfer als einer von den Troern bezeichnet.

Was nun noch näher das Lokal unserer Scene betrifft, so genügt es an sich zu constatiren, dass wir auf der einen Seite das troische Stadthor haben, auf der andern einen Brunnen mit zwei Mündungen, den wir uns, wenn im Belagerungszustand ein Knabe und ein Mädchen sich zu ihm aus der Stadt heraus wagen, nur in ganz geringer Entfernung von der Stadt vorstellen dürfen. Dadurch eben gewinnt ja der Künstler eine weitere Gelegenheit, die Grösse seines Helden ins glänzendste Licht zu stellen, dass er allein von den Hellenen sich bis in die Nähe der Stadt vorwagt, und dem herannahenden Hektor zum Trotz den Troilos unter den Augen seiner Angehörigen zu tödten sich anschickt. Einen Knaben zu tödten wäre in der Ferne von der Stadt für den Helden nicht nur kein Ruhm, sondern vielmehr eine Schande, ein Fleck in seinem Charakter. Wenn nun von Braun (l. c. 322) das Brunnenhaus in das Heiligthum des thymbräischen Apollon versetzt wird, wegen der Anwesenheit Apollons, so ist das nicht nur völlig unnöthig, denn Apollon ist nun einmal Beschützer der Troer überhaupt, und ausser ihm sind auch noch andere Gottheiten zugegen, ebenfalls nur um betheiligte Personen ihrer Partei zu schützen, sondern es ist auch geradezu unmöglich. Denn

1) Mag man Troja auf der Höhe von Bunarbaschi (dem Balıgdah) oder in Hissarlık suchen, Thymbra ist in beiden Fällen für unsere Scene zu weit von Troja entfernt.

2) Rhodeia, hier *Ροδία*, (vgl. *Χίτων*, *Σιλενός*) eine Okeanide (Hes. Theog. 351), kann so gut wie die bei Hesiod neben ihr genannte Kallirrhoe Verehrung an einer ihr geweihten Quelle geniessen. Dass sie auf einer ziemlich hohen Basis steht, kann ich nicht für so unwesentlich halten, wie Welcker a. O. 454 thut, der in ihr nur eine die Thetis begleitende Seegöttin sieht, die auf einer ungeschickt gezeichneten, ins Innere des Brunnenhauses führenden Schwelle stehe. Jahn erkennt in Rhodia die Nymphe des Il. 12, 20 erwähnten Flusses Rhodios (Einl. CLIV.), ebenso Gerhard (Arch. Ztg. 1850, S. 267). Aber dieser ist doch zu weit von Troja entfernt, als dass wir an seine Verehrung an einer Quelle vor Trojas

Thoren zu denken hätten, auch dürfte es fraglich sein, ob je ein Fluss mit männlicher Namensform in Gestalt einer weiblichen Gottheit Verehrung gefunden hat, und so bleibt es das wahrscheinlichste, die Okeanide Rhodeia als hier am Brunnen verehrte Gottheit zu erkennen.

3) Das skäische Thor in Troja war auf der nordwestlichen Stadtseite; ob wir es daher hier erkennen dürfen, ist, weil das die dem Feinde zugekehrte Seite war, zweifelhaft und abhängig von der Frage, wo das Quellgebäude der Troer stand. Befand sich dieses auf der dem Griechenlager entgegengesetzten, also südlichen oder südöstlichen Seite, so ist die Kühnheit Achills noch grösser, mit Umgehung der Stadt im Rücken derselben die hier natürlich keine Gefahr ahnenden Königskinder zu überfallen. Und wenn Hissarlik wirklich die Stätte des alten Troja ist, so versteht sich im angenommenen Fall auch, wie im Verlauf der Zeit die Scene des Troilismordes irrthümlich von den Schriftstellern nach dem in dieser (vom Lager abgekehrten) Richtung liegenden Thymbra versetzt werden konnte. In dem Thor aber gerade das skäische zu sehen, liegt kein zwingender Grund vor.

(P. f.)

Heidenheim.

35,364-99 Paul Weizsäcker.

---

#### Berichtigung.

Auf Seite 30 ist irrthümlicher Weise die besprochene Vase als 'Amphora' bezeichnet. Die einzig richtige Bezeichnung ist jedoch die als 'Kratер', worauf ich gegen den Schluss dieser Untersuchungen zurückkommen werde.

P. W.