

Neue Untersuchungen über die Vase des Klitias und Ergotimos.

(Fortsetzung von Band XXXII S. 28 ff.)

C. Die mythologischen Darstellungen der Rückseite (mit Ausschluss des Hauptstreifens).

1) Der mittlere Bauchstreifen.

Rückführung Hephaests in den Olymp.

Das Gegenbild zu der Verfolgung des Troilos bietet einen heiteren Gegensatz zu der tiefen Tragik des ersteren. Dennoch bringt das Bild einen tieferen Gedanken zur Darstellung als man gewöhnlich annimmt, und die Rückführung des Hephaestos ist keineswegs für sich die Hauptsache, sondern nur Mittel zum Zweck, einen andern Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Das wohlcomponirte Bild zerfällt deutlich in zwei gleiche Hälften, eine linke, den Olymp und seine Bewohner umfassende, und eine rechte, welche einen Zug nach diesem Ziele darstellt. Beide sind in engste Beziehung zu einander gesetzt durch die Berührung, welche zwischen den Spitzen beider Theile in der Mitte stattfindet und durch den verschiedenen Eindruck, welchen der Aufzug der Gäste auf die verschiedenen Olympier macht. Wird ja doch derselbe ebenso gespannt von den einen, wie ungerne von den andern erwartet.

Wir sehen in der Mitte des Bildes den Dionysos $\Delta\text{ΙΟΝΥΣΙΟΙΣ}$ im eifrigsten Gespräch mit Aphrodite, ΕΡΩΤΟΦΑΝ (sic). Diese, in der bekannten Kleidung und Haartracht der Frauen auf unserer Vase dargestellt, und soweit sich bei der Zerstörung der unteren Theile erkennen lässt, bis auf den der Mitte zugewandten Kopf ganz en face, ruhig stehend, deutet mit dem Zeigefinger der Rechten auf den hinter Dionysos auf einem geilen Maulthier heran-

reitenden Hephaistos ΖΟΤΖΙΑΦΕΒ, während Dionysos seinerseits, bärtig, mit langem geknotetem Haar in Chiton und Chlamys, mit der Linken das Maulthier an dem einen Zaume führt und mit der vorn zerstörten Rechten nach hinten weist, als wollte er der Aphrodite sagen: 'da bringe ich, der Gott des Weins, deinen Gemahl, meinen Freund, dessen Groll keiner der Olympier zu brechen vermochte, zurück, besiegt von meiner alles bezwingenden Gabe'. Als Gemahlin des verstossenen und jetzt von Hera selbst so sehr zurückersehnten Gottes ist Aphrodite diejenige Göttin, der es in erster Linie zukommt, den Heimkehrenden zu empfangen. Der Sorgenbrecher und Grollvertilger Dionysos kommt aber nicht mit Hephaest allein, sondern bringt auch sein ausgelassenes lüsterne Gefolge mit. Denn hinter Hephaestos, welcher hier rittlings, nicht wie oben seitwärts sitzend, sonst ganz ähnlich wie Dionysos dargestellt, mit der Linken die Peitsche und den zweiten Zügel hält und mit zwei Fingern der Rechten nach diesem Gefolge zurückweist, kommen zunächst drei Satyrn hier mit dem Gesamtnamen ΣΙΛΕΜΟΙ bezeichnet, in bakchischer Ausgelassenheit und Geilheit. Sie haben Menschenleiber mit Pferdebeinen und -schweif, (Braun S. 329 irrt sich, wenn er von Bockbeinen spricht) grosse Bärte, lange auf der Stirn struppig emporstehende Haare und spitze Satyrohren. Zwar des ersten Ausgelassenheit ist einigermaßen gedämpft durch den schweren vollen Weinschlauch, den er auf den Schultern trägt und der ihn ordentlich niederdrückt. Der zweite aber bläst lustig die Doppelflöte, welche ganz deutlich als solche gezeichnet ist. Um so auffallender ist es, dass er obwohl sonst tüchtig gezeichnet, doch nur mit Einem Arm und Einem Fuss dargestellt ist, was sich bei seiner völligen Profilstellung übrigens leicht erklären lässt, da es durch diese dem Künstler erschwert war, die abgekehrten Glieder zur Darstellung zu bringen. An der Linken hat der Satyr nur drei Finger ausser dem Daumen. Beachtung verdient die bei beiden Satyrn stark ins Auge fallende Hervorhebung des vorderen Gelenkknochens am Oberschenkel, der ähnlich dem Knie der Männer gebildet ist. Der dritte Satyr umarmt stürmisch mit dem lüsternten Gesicht eine Nymphe; von dieser Gruppe sind nur die beiden Köpfe und Theile der Oberkörper erhalten. Dann folgt überhaupt eine Lücke, durch welche eine, nicht leicht zwei Gestalten ausgefallen sein mögen, (wenigstens nach der muthmasslichen Haltung der Arme zu schliessen), und über welcher am oberen Rand des Streifens nur noch vier Finger einer erhobenen Hand erhalten sind, sowie die linksläufige In-

schrift $\text{IA}\Phi\Upsilon\Upsilon\text{-}\nu\acute{\mu}\mu\alpha\iota$ mit ausgelassenem μ . Hinter der Lücke folgen noch zwei $\nu\acute{\mu}\mu\alpha\iota \acute{\epsilon}\lambda\lambda\epsilon\chi\acute{\iota}\tau\omega\nu\epsilon\varsigma$. Wie mir scheint hat die erstere der ihr vorangehenden zerstörten die Hand gereicht und waren beide im Tanzschritt dargestellt, wie die Jünglinge und Mädchen im obersten Streifen dieser Seite. Darauf weist wenigstens die Handhaltung der vorletzten Nymphe hin, während die erhobene Hand der ausgefallenen die Erregung über den Vorgang unmittelbar vor ihr ausdrückt. Die letzte Nymphe endlich, welche hart hinter dem Rücken des Apollon der Gegenseite erscheint, schlägt die Kymbalen, zwei hohle Blechdeckel mit Handgriffen, zusammen und so zieht das Gefolge des Dionysos, Satyrn und Nymphen unter Scherz, Musik und Tanz hinter seinem Heere einher nach den Pforten des Olympos. Mit dem Brunnenhaus der Troer auf der Gegenseite haben diese Nymphen lediglich nichts zu schaffen, etwa in der Weise, als flöhen sie vor dem Ueberfall. In so gemüthlicher Bewegung, die Klangbecken dazu schlagend, flieht Niemand. Eben die Ruhe der letzten Figur und völlige Abkehrung von der ebenfalls den Rücken kehrenden Figur des Apollon der andern Seite ist der beste Beweis, dass hier eine völlige Trennung beider Szenen bezweckt und thatsächlich erreicht ist.

Die linke Hälfte des Bildes stellt die olympischen Götter in ihrer verschiedenen Stimmung über die geglückte Zurückführung Hephaests dar. Da sitzt zuerst unmittelbar hinter Aphrodite, in majestätischer Ruhe, mit Scepter und Donnerkeil auf hohem einfachem Thron, dessen Rücklehne in eine Volute ausläuft, Zeus, IEVS bärtig, in Chiton und Oberkleid; die untern Teile sind zerstört. Seine erhabene Ruhe bildet einen würdigen und wirklichen Gegensatz gegen das unbändige Treiben des dionysischen Thiasos, wie auf der andern Seite gegen die Unruhe der übrigen Götter. Unmittelbar hinter Zeus, doch wohl neben ihm zu denken, sitzt Hera $\text{BEP}\Lambda$ auf dem verhängnissvollen Thron mit geheimen Fesseln, welchen Hephaestos ihr aus Rache für seine Verstoßung geschenkt und welcher nun Veranlassung geworden ist, den Verbannten zurückzubringen, weil nur er die Fesseln zu lösen vermag. Eine merkwürdige Analogie dieser Fabel findet sich in dem deutschen Märchen vom Schmied von Jüterbogk, der mit geschickter Hand gleichfalls einen Sessel schmiedet, welcher den darauf Sitzenden nicht mehr loslässt, und der nun den Tod durch freundliche Einladung zum Sitzen überlistet und ihm dadurch eine weitere Lebensfrist abnöthigt. Hera, die ihre Füße auf einen hohen Schemel gestellt hat, erwartet mit augenscheinlicher Ungeduld die

Ankunft ihres einzigen Befreiers, des einst verachteten Hephaest: dies ist ausgedrückt durch die ungelenke Bewegung beider Hände, welche sie scheinbar nicht von der Armlehne zu erheben vermag. Die schräg über Heras Arme laufenden Linien, die man auf den ersten Blick vielleicht für Andeutungen der Fesseln halten möchte, sind sicher nichts anderes als die Falten ihres Gewandes. In dem Gänsehals, in welchen die Lehne des Thrones ausläuft, findet Braun eine Anspielung auf Heras heiligen Vogel, die Gans. Allein diese Verzierung ist eine so häufig vorkommende, dass man ihr nicht wohl eine bestimmte Bedeutung an dieser Stelle unterlegen darf.

Hinter Hera, von der Mitte abgewandt, aber durch die Finger und die ganze Bewegung der Rechten in bestimmte, hinweisende Beziehung zu derselben gesetzt, schreitet in lebhafter Bewegung Athena $\Lambda\Theta\epsilon\nu\alpha\iota\alpha$ auf den in vorgebeugter niedergeschlagener Haltung vor ihr sitzenden Kriegsgott $\text{AP}\epsilon\varsigma$ zu, um mit ihm und der hinter ihm der Mitte zuschreitenden Artemis $\text{A}\text{P}\text{T}\epsilon\text{M}\text{I}\varsigma$, welche augenscheinlich erstaunt die Linke erhoben hat, von der Ankunft des Hephaest und ihrer sonderbaren Art zu sprechen. Hinter Artemis erscheinen in etwas gemässigterer Bewegung Apollon und Hermes ebenfalls auf die Mitte zuschreitend. So sind beide Figurenreste hier sicher zu bezeichnen, obwohl die oberen Theile und die Inschriften fehlen. Denn der erstere kann trotz des langen weissen Gewandes keine Frau sein wegen der schwarzen Färbung seiner Füsse (Brunn, Bull. 1863 S. 192). Der zwischen beiden Figuren sichtbar werdende Stab kann nur zu Apollon gehören, da seine Verlängerung nach oben denn doch in zu grosser Entfernung von Hermes fallen würde. Als Hermes ist die letzte Figur zu erkennen an ihren Stiefeln und dem kurzen Chiton. Beide Götter schliessen sich als weniger theiligte Zuschauer der lebhaften Scene vor ihnen an. Diese kann jedenfalls nur verstanden werden, wenn wir sie in Beziehung auf die Ankunft des Hephaest betrachten, auf welche sie ja auch deutlich bezogen ist. Die mächtige Gestalt des Ares, der in voller Kriegsrüstung mit Panzer, hohem Helm und Beinschienen, das Schwert an der Linken als jugendlicher Held mit schwachem Bart und abwärts gerichtetem Auge dargestellt ist, sitzt in vorgebeugter Haltung auf einem Schemel, mit der Rechten die Lanze umgekehrt haltend, am linken Arm den grossen boiotischen Schild, der übrigens auf dem Boden aufsteht. Birch (Bull. 1850, S. 10.) der überhaupt auf der ganzen Vase nur nuptiale Beziehungen findet,

fasst die Haltung des Ares als die der Betrübniß und des Rachebrütens dafür, dass er seine schöne Geliebte an den russigen Arbeiter verlieren musste, der sie, eben nach Birchs Vermuthung, als Lohn für die Befreiung der Hera zur Gemahlin erhält. Dieser letzte Satz beruht aber eben nur auf Vermuthung, während es eine anerkannte, auch in Attika geläufige Form der Sage ist, dass Aphrodite immer die Gattin Hephaests gewesen ist; und so empfängt denn auch sie ihn zuerst von den Himmlischen bei seiner Rückkehr. Gegenüber von Birchs Ansicht hat gewiss Jahn vollkommen Recht, wenn er (Einl. CLV, Anm. 1085) die gedrückte Situation des Ares durchaus genügend erklärt findet durch den Umstand, 'dass der prahlerische Ares, der sich vermass, Hephaistos mit Gewalt zurückzubringen, von diesem im Kampfe besiegt wurde' (Arch. Ztg. XI, S. 167 f.). Von dieser Auffassung aus erklärt sich auch das Gebahren der beiden Göttinnen, welche hier in einfacher weiblicher Tracht, ohne jegliche Attribute, nur durch die Beischriften kenntlich dargestellt sind, vollkommen. Ares hat sein Versprechen nicht erfüllen können, und Dionysos hat nun das Wagniss unternommen, den Hephaistos, der der Gewalt nicht wich, auf gütliche bez. listige Weise in den Olymp zurückzuführen. Die Göttinnen haben für und wider das Gelingen der Unternehmung Partei genommen, und jetzt ist die Entscheidung der Frage da: Athena, die den Zug hat kommen sehen, eilt auf Ares und Artemis zu mit einer Gebärde, als wollte sie sagen: 'Nicht wahr, meine Vermuthung hat sich erfüllt, was Du, gewaltiger Ares, nicht vermochtest, hat Dionysos zu wege gebracht', und Artemis entgegenet: 'Wahrhaftig, es ist so, ich hätt' es nimmer gedacht'.

Durch diese Auffassung der Scene gewinnen wir eine ganz wesentliche Bestätigung der oben (S. 364) angedeuteten, nach meiner Ueberzeugung einzig richtigen Erklärung der Idee des Bildes, dass es zwar wohl auch ein komisches Intermezzo in die ernstere Darstellung hineinbringen, aber doch der Hauptsache, dem Grundgedanken nach der Verherrlichung des allbezwingenden Dionysos dienen soll, der denn auch aus diesem Grunde in den Mittelpunkt der ganzen Composition und nicht ohne Absicht gerade der Liebesgöttin gegenübergestellt ist: Liebe und Wein sind ja zwei Mächte, welche, wie nicht leicht andere, des Menschen Leidenschaften theils erregen, theils besänftigen und dadurch oft mehr als der Verstand für des Menschen Geschick bestimmend und entscheidend werden.

So haben wir denn auch nicht nöthig, wegen des scheinbar

komischen Gegenstandes bildliche Darstellungen desselben mit Müller (Dorier II, S. 347) auf die Behandlung in Epicharmos Komödie: Hephaistos oder die Komasten zurückzuführen oder davon abhängig zu machen. Abgesehen davon, dass unser Bild entschieden älter ist, als dass es erst nach Epicharms Komödie entstanden sein könnte, trägt die ganze ausführliche Längenentwicklung und einfache Nebeneinanderstellung der Szenen durchaus den ruhigen Charakter epischer Erzählung und zeigt keine Spur von dramatischer Concentration, wie wir sie auf späteren entschieden nach dramatischen Vorbildern gearbeiteten Vasenbildern wahrnehmen, denen offenbar zugleich die scenische Anschauung im Theater zu Grunde lag. Wie himmelweit hievon ist unser langer Streifen verschieden, der einfach den Verlauf der Handlung gleichsam in gemächlicher, behaglicher Erzählung wiedergibt.

Der besprochene Gegenstand ist im Alterthum häufig dargestellt worden (Müller, Handbuch § 367, 3), nicht nur in untergeordneten Bildnereien, wie Vasengemälden (z. B. München Nr. 776. 780. 1179 A Jahn), wo dann häufig das eigentliche Ziel des Zuges, ja zuweilen auch der Führer Dionysos fehlt (so München 1179 A), sondern auch in Werken der grossen Kunst, in Relief am Thron zu Amyklai, wo übrigens nach den Worten des Pausanias zweifelhaft ist (III 18, 16), ob der *κῆμος* mit dargestellt war; ferner im Tempel der Athena Chalkioikos zu Sparta (Paus. III 17, 3), wo gleichfalls die Person des Dionysos zurücktritt, dann aber in einem Dionysostempel in Athen. Pausanias (I 20, 3) erwähnt nämlich einen Cyklus von vier Gemälden in dem *ἀρχαιότατον ἱερὸν* des Dionysos bei dem Theater, welche alle die Macht des Dionysos verherrlichen, darunter in erster Linie den *Διόνυσος ἀνάγων Ἡφαίστιον ἐς οὐρανόν*, dann die Bestrafung des Pentheus, die des Lykurgos und den Raub der Ariadne. So findet sich aufs Neue die Wahrnehmung bestätigt, dass nicht die Rückkehr Hephaests die Hauptsache ist, sondern dass es sich um den Ruhm des Dionysos handelt. Leider ist die Angabe des Pausanias so unbestimmt, dass man über die Art, die Zeit und den Maler jener Bilder gar nichts abnehmen kann. Das einzige Ergebniss jener Stelle ist die Gewissheit, dass der Gegenstand den Athenern geläufig war, wie er denn auch der Literatur lange vor Epicharmos angehört (Preller, Griech. Myth. I¹ S. 118, Anm. *).

2) Der breitere Halsstreifen.

Kentaurenkampf.

Heftig erregte Leidenschaft, wildentbrannter, mörderischer Streit kommen an dem breiteren Halsstreifen zur Darstellung als Gegenbild zu dem friedlichen Wettstreit im Wagenrennen, den Achill seinen Kriegskameraden zu Ehren des gefallenen Freundes anstellen lässt. Hier ist es Ernst mit dem Kampfe, und verursacht ist derselbe durch jene beiden Mächte, welche wir im letzten Bilde (5) als einflussreich wirkende Gewalten für die Geschieke der Menschen in den Mittelpunkt gestellt gesehen haben, und denen auch Ovid die Entstehung des Kentaurenkampfes zuschreibt, wenn er Met. XII 220 f. einem Kentauren zuruft:

nam tibi quam vino pectus tam virgine visa
ardet et ebrietas geminata libidine regnat.

Wir haben ja hier eine umfassende, freilich auch stark zerstörte Darstellung des Kampfes der Kentauren und Lapithen, der sich bei der Hochzeit des Peirithoos entspann. Der Anlass ist bekannt genug und kommt auch hier nicht in Betracht. Vielmehr ist hier wieder wie bei dem Gegenbild nachdrücklich darauf aufmerksam zu machen, dass sich der Künstler, wie es scheint an keine bestimmte poetische Quelle bindet, sondern frei schaffend Kämpfergruppen darstellt und mit Namen belegt, wie sie ihm gerade für seinen Zweck passen¹. Und dabei kam es ihm vor

¹ Bei den Kentauren bringt es ihre Natur als Waldmenschen mit sich, dass sie Namen führen, die auf ihre wilde Waldnatur, ihr ungestümes Wesen, ihre Farbe u. dergl. hinweisen, Namen, die aber längst gang und gäbe waren, und nicht erst von den Malern für ihren Zweck erfunden wurden. S. Bd. XXXII S. 56. Zugleich dürfte es nicht uninteressant sein, die auf unserem Bilde vorkommenden Namen mit den in Hesiods *Aspis* und Ovids *Metamorphosen* genannten zu vergleichen:

	François Vase	Hesiod <i>Aspis</i>	Ov. Met. XII
Lapithen:	Theseus	v. 182	v. 227 u. öfter
	Antimachos	fehlt	v. 445 als Kentaure
	Kaineus	v. 179	v. 172 u. öfter
	Hoplon	Ὀπλέως 180	fehlt
	Dryas	v. 179	v. 290 u. ä.
	Therandros	fehlt, dafür 5 weitere Namen	fehlt, dafür viele andere Namen
Kentauren:	Hylaios	fehlt	fehlt, erscheint dagegen als Hundennamen III 213

allen Dingen darauf an, unter den Lapithen den Theseus als Haupthelden zur Darstellung zu bringen, da die ganze Rückseite überhaupt specifisch attische Stoffe und Personen behandelt und Theseus auch in dem Streifen darüber als Ueberwinder des Minotauros gefeiert wird. Daneben wird auch Peirothoos wohl nicht gefehlt haben, der einer der zerstörten Kämpfergruppen angehört haben kann. War aber Theseus als Hauptheld dargestellt, so scheint es mir durchaus unpassend und unwahrscheinlich, mit Birch (l. c.) auch die Anwesenheit des Peleus anzunehmen. Peleus wird zwar von Ovid und anderen als Theilnehmer erwähnt, allein in unserem Bilde würde er entweder neben dem Haupthelden zurücktreten oder seinerseits jenen in Schatten stellen; jenes würde seiner bevorzugten Stellung auf der Vorderseite Eintrag thun, dieses würde den ausgesprochen attischen Charakter der Gegenstände auf der Rückseite alteriren. Peleus fehlt hier mit demselben Recht wie andererseits zu seinen Gunsten in der kalydonischen Eberjagd Theseus weggelassen ist. Wohl aber ist gerade der Kentaurenkampf sehr geeignet, eine Anknüpfung an die Bilder der Vorderseite zu bieten, sowohl hinsichtlich des Umstandes, dass auch Peleus wie Theseus mit den Kentauren zu schaffen hatte, beide also damit als ebenbürtige Helden bezeichnet werden, als auch namentlich, weil so hier wie dort Pferdegestalten zur Darstellung kommen.

Braun macht darauf aufmerksam, dass im Unterschied von der entwickelteren Kunst, welche die Lapithen gern nackt und fast waffenlos darstellt, hier alle mit Helm, Schild und Lanze (z. T. auch Beinschienen) gerüstet seien und Kaineus sogar mit Anspielung auf seine Unverwundbarkeit einen metallenen Panzer trage (Ann. XX. S. 334 f.). Diese Anspielung wäre übrigens seltsam gewählt, da ein Unverwundbarer ja gerade am allerwenigsten eines Panzers bedürfte. Bei sämtlichen übrigen Lapithen lässt sich die Bekleidung des Oberkörpers nicht bestimmen mit Ausnahme

	François Vase	Hesiod Aspis	Ov. Met. XII
Kentauren:	Akrios	(Ἄκριος v. 186)	fehlt
	Hasbolos	Ἄσβολος 185 genannt διωρίστης	Asbolus augur 308 als Hund III 218
	Petraios	v. 185	v. 327
	Pyros	fehlt	fehlt
	Melanchaites	Beiname des Mimas v. 186	Hundenname III 232
	Oro(s)bios	fehlt, dagegen Ὀύρσιος v. 186	fehlt

des Hoplon, welcher einen *λυοθάραξ* zu tragen scheint. In der epischen Poesie werden die Lapithen bewaffnet geschildert, wenigstens bezeichnet Hesiod sie als *αίχμηται* (Aspis v. 178).

Im Einzelnen lassen sich trotz des zerstörten Zustandes gerade dieses Bildstreifens zusammen sieben (vielleicht acht) Gruppen von Kämpfern unterscheiden. Die erste von links begonnen stellt einen mit äusserster Kraftanstrengung und Verzweiflung sich gegen Theseus vertheidigenden Kentauren dar, der mächtig auf ihn eindringt. Das weit aufgerissene Auge, der geöffnete Mund, der etwas zurückgebeugte Oberkörper, der gehobene Schweif, drücken eine Art der Erregung aus, welche den letzten Moment vor dem Zusammenbrechen gegenüber dem Andringen des Gegners bezeichnet. Die Arme sind zum letzten, kräftigen Streich ausholend weit zurückgebogen, aber man erkennt sofort die Nutzlosigkeit dieser Anstrengung, wenn man den fest und sicher vorgehaltenen Schild und das mächtig vorgestellte, wohlbeschiene Bein des nur in diesen wenigen Theilen erhaltenen Theseus $\zeta\Upsilon\text{III}\zeta\text{E}\text{III}$ betrachtet und nach der ganz ähnlichen Stellung des Hoplon im Geist sich ergänzt.

Die zweite Gruppe zeigt uns einen gleichfalls nach rechts sprengenden Kentauren im Kampf mit dem *Antimachos* **ANTIMA+OS**, der eben im Begriff ist, seinem Gegner die Lanze in den Leib zu stossen. Sein rechter Arm und das Ende des Lanzenschaftes, die ausser seinem Kopfe und dem Hintertheil des Kentauren von dieser Gruppe allein erhalten sind, weisen uns auf diese Bewegung hin. Unter dem Kentauren liegt in höchst verdrehter Stellung der Leichnam eines gefallenen Kentauren; sein rechter Arm ist krampfhaft senkrecht auf den Boden gestützt und die Hand verzeichnet. Der Gegenstand unmittelbar rechts davon mit seinen Rundungen und Ringelchen ist nicht ganz klar; entweder stellt er irgend ein Waffenstück, oder die — dann allerdings etwas schmale — Brust des Liegenden von vorn dar.

Es folgt eine Gruppe, welche sich auch am westlichen Fries des Theseion und in sehr lebendiger Darstellung am Fries des Tempels von Phigalia widerfindet, der Untergang des *Kaineus* **KAINEVS**. Einen Unterschied gegenüber jenen Bildern macht der Umstand, dass dort je zwei, hier drei Kentauren beschäftigt sind, den unverwundbaren Helden unter Felsstücken und Baumästen zu begraben. Kaineus ist wie sonst auf alten Bildern so dargestellt, dass er bis um die Hüften im ebenen Boden steckt, womit offenbar angedeutet sein will, dass er schon so weit mit

Steinen bedeckt sei, wie dies in der That am phigalischen Fries zur Darstellung gebracht wird. Dort kehrt auch das schon hier verwendete Motiv wieder, dass sich der Bedrohte mit seinem Schild gegen die Angriffe von oben zu decken versucht. Ausserdem holt noch die Rechte zum Stosse mit der Lanze aus. Von seinem Kopf ist noch die rechte Wangenschiene, das rechte Auge und der hohe Helmbügel (*φάλος*) erhalten. Der Panzer weist vorn auf der Brust volutenförmige Verzierungen auf, zwei Haarstränge fallen über die rechte Brustseite herab, während sich von der rechten Schulter schräg über die Brust das Wehrgehäng hinzieht, das wir ganz ähnlich auch an den übrigen Kämpfern wahrnehmen können. Der links von Kaineus, auf dessen rechter Seite am Boden liegende Ast scheint dem getödteten Gegner des Antimachos entfallen zu sein. Darüber schwingt ein Kentaur mit auffallend grossem Kopf, langem, über der Stirn borstig emporstehendem Haar, grossem Bart und Satyr-ohren — drei Erscheinungen, die bei den übrigen Kentauren wiederkehren —, im übrigen aber mit äusserst gemüthlichem Gesichtsausdruck, durch die Beischrift $\zeta\text{OIA}\nu\text{E}$ benannt, einen Baumast auf seinen Gegner. Neben dem Missverhältniss des Kopfes ist besonders noch die verkümmerte Bildung des linken Armes bemerkenswerth. Der Pferdsleib fehlt vollständig. Grimmigere Gesichter begegnen uns bei seinen Genossen auf der rechten Seite, welche beide in ganz gleichmässiger Bewegung je einen Stein auf Kaineus zu schleudern im Begriff sind. Der hintere führt den Namen $\zeta\text{OIQ}\lambda\text{A}$, wie Brunn Bull. 1863, S. 191 berichtet hat statt des früher gelesenen *Αγριος*. Der Name bezeichnet einen auf der Bergspitze, der *ἄκρα*, Lebenden. Hesiod (Asp. 186) nennt einen *Ἄρκιος*, an den man zu denken versucht sein könnte, wenn wir es mit handschriftlicher Ueberlieferung zu thun hätten. Die Inschrift gestattet diese Conjectur nicht: auch ist kein Grund vorhanden, eine Uebereinstimmung mit Hesiod zu suchen, da ja auch in den übrigen Namen Abweichungen von demselben sich finden. Neben Akrios erscheint $\text{E}\lambda\text{SBOLOS}$, nicht *αἰβολος* = *λαίβολος*, Steinschleuderer, wie Braun (l. c. S. 337) vermuthet, sondern wie Brunn (l. c.) richtig festgestellt hat, *Ἄσβολος* = *ἄσβολος*, Russ, mit der auf der Vase mehrfach wiederkehrenden, charakteristisch-attischen Aspiration (s. Jahn Einl. CLVII und Hesiod, Asp. 185). Brunn gibt an, dass der Pferdeleib des Asbolos die rothe Farbe des Thones zeige, während der menschliche Theil des Körpers schwarz sei. Diese jedenfalls nicht zufällige Unterscheidung der Farben gegenüber der sonst einheitlichen schwarzen Fär-

bung der Kentauren, die nichts Auffallendes hat, ist vom Künstler ohne Zweifel eben mit Rücksicht auf den Namen des Kentauren angebracht, um eben durch den Gegensatz den Kentauren als den Schwarzen, Russigen, hervorzuheben.

Auf diese Gruppe folgen zwei im Ganzen der Stellung und Anordnung fast völlig unter sich und mit der ersten übereinstimmende Kämpfergruppen. Die erste zeigt uns den Kentauren *Pe-traios* ΖΟΙΑΡΤΕΓΓ, mit beiden Händen einen Ast schwingend, dessen Zweige in den oberen Streifen hinüberreichen, im Kampfe mit *HOPIEON* (Ὀπλων oder Ὀπλομάχος, aber nicht Ὀπλεύς, wie Hesiod Asp. 180 einen Lapithen nennt). Den 'oplita par eccellenza' nennt ihn Braun (l. c. 337). Dann folgt der Kentaure *MELAN* χαίΤΕΣ, (der Schwarzmähne) wie Braun vortrefflich ergänzt; in der verzeichneten Linken hält er einen Stein zum Wurf bereit, einen andern schwingt er in der hoehgehobenen Rechten auf einen nicht mehr zu bestimmenden bis auf den Kopf, die erhobene Rechte mit dem Schaftende der Lanze, den unteren Theil des Schildes und einen Theil des vorgesetzten Fusses verschwundenen Lapithen, bei welchem früher die Beischrift *Θερανδρος* stand, die aber bei der Herstellung des Gefässes verschwunden ist (Gerhard Arch. Ztg. 1850 S. 269 Anm. 54). Unter beiden Kämpfern liegt in schlimmer Stellung der Leichnam des Kentauren *Pyrrhos* (?) ΖΟΦΥΓΓ. An diesen Namen knüpft Braun (S. 338) eine Bemerkung über die geringere Stärke der rothen Pferde gegenüber den schwarzen an, die sich darin offenbaren soll, dass der Schwarzmähne seinem Widerpart muthig standhält, während der Rothe unterlegen ist; allein wollte dies angedeutet werden, so hätte gewiss der Maler hier dasselbe Mittel angewandt, wie beim *Hasbolos*, nämlich nicht den Namen der Farbe, sondern die Farbe selber.

Es folgt nunmehr eine grosse Lücke, in welcher nach den dürftigen erhaltenen Resten entweder zwei Gruppen von je zwei Kämpfern oder eine einzige, der des *Kaineus* entsprechende Gruppe enthalten waren. Die Reste an den Rändern beschränken sich links auf einen Pferdeschweif und einen hochgeschwungenen in den obern Streifen hineinreichenden Ast, rechts auf die Hinterbeine und den Schweif, sowie die erhobene Rechte eines Kentauren, der einen langen Baumast schwingt. Es ist ja sehr wohl möglich, dass zwischen diesen beiden Kentauren zwei sich den Rücken kehrende Lapithen dargestellt waren, allein weit wahrscheinlicher ist es, dass die beiden einander entgegengestellten Kentauren einen

und denselben Lapithen zum Gegner haben, wie in der dritten Gruppe Drei sich über den Kaineus hermachen.

Jedenfalls hat der Künstler durch die Gegenüberstellung zweier Kentauren eine günstige Gelegenheit zu einem abgerundeten rechtseitigen Abschluss seiner ganzen Darstellung gewonnen, indem er so einen Kentauren an das rechte Ende stellen konnte. Hätte er hier mit einem Lapithen aufgehört, so hätte die Darstellung bei der fortwährend gleichmässigen Abwechslung hier unschön abgeschnitten und unvollendet ausgesehen; so aber ist plötzlich eine Wendung eingetreten und wie links ein der Mitte zugekehrter Kentaur den Abschluss bildet, so ist ein solcher auch rechts glücklich erzielt. Der hier abschliessende Kentaur Orosbios (so muss wohl mit Brunn (l. c.) die Inschrift OPO BIOS ergänzt werden) ist, wie es scheint, getroffen, und eben im Begriff zu Boden zu sinken, nicht bloss in Folge der Wunde, sondern offenbar mit der Absicht, seinen Gegner, der eben zum tödtlichen Stoss ausholt, um Gnade zu bitten (s. Braun a. a. O.) Der letztere, nur theilweise erhalten, hat die Beischrift APV , was gewiss keine andre Ergänzung als Αρίας , den Namen eines Lapithen bei Hesiod (Asp. 179) gestattet. Der untere Querstrich des Δ ist eben dem Maler etwas zu weit hinaufgerathen.

Blicken wir nochmals auf die ganze Darstellung zurück, so ist bei aller Geschicklichkeit in der Komposition ein Mangel an Sicherheit der Zeichnung und insbesondere an Abwechslung der Stellung und Bewegung nicht zu verkennen, namentlich bei den Lapithen. Die Bildung der Pferdeleiber, namentlich der Beine ist schwächlich, die Bewegung der Kentauren matt, namentlich im Vergleich mit den kräftigen und raschen Rossen auf dem Gegenbilde. Inkorrektheiten der Zeichnungen sind gerade hier ziemlich häufig und Versuche, aus der Profilstellung herauszugehen, finden sich gar keine, während sie in den Bildern der Vorderseite uns mehrmals begegnet sind. Denn dass die Oberkörper von vorn gebildet sind, kann nicht als solcher Versuch aufgefasst werden, da ja diese Verdrehung eine Folge künstlerischer Ungeschicklichkeit ist und schon in den ersten Anfängen der bildenden Kunst begegnet.

3) Der oberste Streifen.

Die Siegesfeier des Theseus.

In diesem Streifen erblicken wir links ein langes niedriges Schiff mit verziertem Vordertheil, das eben ans Land gestossen ist

und aus dem eben eine Reihe von sieben Paaren von Jünglingen und Mädchen ausgestiegen ist. Wenn Jahn (Einl. Anm. 1090) bemerkt, da das Schiff vollständig besetzt sei, könne es nicht das sein, welches die Tanzenden verlassen haben, so ist das nicht richtig; denn links ist ja ein grosser Theil des Schiffes zerstört, welchen gerade die ausgestiegenen Personen eingenommen haben konnten. Der Zug jener Paare wird angeführt von Theseus ΘΗΣΕΥΣ. Dieser, wie es scheint bartlos, in langem lockigem Haar, das vorn über die rechte Schulter herabfällt, mit langem, in mehreren Streifen über einander mit phantastischen Thieren geschmücktem Chiton und einem einfachen Obergewand bekleidet und die Leier spielend, welche an einem Bande befestigt ist, naht sich mit einer zierlichen Verbeugung der rechts das Bild abschliessenden Ariadne (ΑΙΡΑ), welche ihn offenbar als Sieger über den Minotauros freudig empfängt, indem sie ihm mit der Rechten als Siegeszeichen die Binde, als Liebeszeichen eine Blume überreicht. Dieselbe Darstellung befand sich nach Paus. V 19, 1 auch auf der Kypseloslade in Olympia: *Θησεύς ἔχων λάραν καὶ παρ' αὐτῶν Ἀριάδην κατέχουσα ἔστυ στέφανον*. Mit dem Liebeszeichen des Apfels¹ und mit der Binde erscheint sie auf der merkwürdigen Vase des Glaukytes und Archikles (Münch. 333). Zwischen Theseus und Ariadne steht, den Sieger ebenfalls mit erhobener Rechten begrüssend, ihrer untergeordneten Stellung gemäss kleiner gebildet, die Amme der Ariadne ΖΟΦΟΡΘΟ, welche in der Sage von der Rettung des Theseus und Entführung der Ariadne immer eine Rolle spielt. Auch auf der Münchener Vase fehlt sie nicht, nur ist sie dort hinter Ariadne in exaltirter Freude hüpfend dargestellt. Die Schreibweise *Θρόφος* widerspricht dem späteren Usus, ist aber der Neigung zur Aspiration, die uns auf unserer Vase schon mehrfach vorgekommen ist, durchaus entsprechend.

An Theseus schliesst sich die Reihe der Jünglinge und Jungfrauen an, welche sich die Hände gereicht haben und in gemessenem Schritt ihrem Befreier folgen. Die Jünglinge sind durchweg nackt bis auf die Chlamys, welche bei allen mit grosser Uebereinstimmung gebildet ist, während die Haartracht, entweder der schon mehr vorgekommene Haarbeutel oder -knoten, oder eine offen den Rücken hinabfallende Haarmasse, mehr Abwechslung bietet; sie

¹ Ueber den Apfel als Liebeszeichen s. Stephani, Comptes-rendu 1860 p. 86 und Fränkel, Arch. Zeitung XXXI S. 38.

sind sämmtlich bartlos mit Ausnahme des Eurysthenes, der ein Schnurrbärtchen zu haben scheint. Zwei der Mädchen, Lysidike und Hippodameia, haben das Haar in Nestform am Hinterkopf aufgesteckt, wie dies auch schon bei mehreren Figuren im Götterzug wahrzunehmen war, und Asteria hat zwar jenen Haarknoten, daneben aber hängt links ganz kokett noch eine reiche Locke herab. Auch die Kleidung der Mädchen ist im Ganzen durchweg dieselbe: langer bis auf die Knie reichender Chiton (*χιτὼν ποδήρης*), theils ganz, theils nur an den Säumen mit den bekannten Ornamentmustern geschmückt.

In den Namen sämmtlicher vierzehn dargestellten Personen will Braun (l. c. 356 ff.) anmuthige Beziehungen und tief sinnige Anspielungen für das Ohr der Zeitgenossen finden und führt dies auch in geistreicher Weise durch, geht aber darin, wie schon anderwärts theilweise gezeigt worden ist, entschieden zu weit. Das Erste, worauf es dem Künstler wird angekommen sein, war die Wahl von Namen, die in Attika durchweg geläufig waren. Allerdings legt sich bei manchen Namen ihrer ganzen Form nach die Grundbedeutung von selber nahe, und so mag der Künstler wohl einige derartige Namen gewählt haben, welche auf den ganzen Vorgang einige Beziehung haben. Denn die Vergleichung mit andern Aufzählungen der Begleiter des Theseus beweist (S. Jahn Einl. CXVIII, Anm. 862.), dass für dieselben keine überlieferten Namen bestanden, sondern jeder Bearbeiter völlig freie Wahl hatte. Nur Daidochos kehrt in der Aufzählung bei Serv. ad Verg. Aen. VI 21 (Jahn, Arch. Beitr. 453) wieder, und der dort vorkommende Name Periboea Alcathei gibt uns vielleicht ein Recht den vorn verstümmelten Namen des ersten Mädchens ΑΙΟΒΙΩ als *Ἐριβοία* zu ergänzen, was eine Nebenform zu *Περιβοία* ist, s. Soph. Aias v. 569. Periboea aus Megara, das dem Theseus unterworfen gewesen sein soll, Tochter des Alkathoos und nachherige Gemahlin des Telamon und Mutter des Aias, wäre in diesen Eigenschaften hier ganz am Platz, ohne dass man etwas aus ihrem Namen herauszulesen brauchte. (S. Paus. I 17, 3.) Braun aber (S. 356) liest *Epihoia* als dialektische Nebenform von *Epinoia* (*ἐπινοία*) und findet darin eine Anspielung darauf, dass die That des Theseus durch einen klugen Kunstgriff gelungen sei. Allein wie diese Erklärung offenbar nur ein Ausfluss seines allzu eifrigen Haschens nach tief sinnigen Bezügen ist, so verleitet ihn dieses auch zu unrichtiger Ergänzung des Namens der zweiten Figur. Er liest ihn Herokritos trotz der ausdrücklichen Erklärung Migliarinis, dass

Beides aber sind gebräuchliche Eigennamen abgesehen von ihrer Appellativbedeutung.

Hippodameia endlich und Phaidimos, **ΗΠΠΟΔΑΜΕΙΑ, ΦΑΙΔΙΜΟΣ**, haben sich und das vorhergehende Paar noch nicht an den Händen gefasst. Der Grund dieser Erscheinung ist höchst einfach: Phaidimos ist eben noch im Aussteigen begriffen und wird demnächst die Hand der Hippodameia ergreifen, um dann vereint mit ihr dem Zuge sich anzureihen. Braun (S. 359) will in dieser Abtrennung des letzten Paares die Absicht des Malers erkennen, durch die Zwölfzahl der verbundenen Personen auf die Dodekapolis anzuspielen, welche von Theseus zu einem einzigen Staate vereinigt wurde. Phaidimos und Hippodameia sollen dann in der Art von Lokalgöttheiten erscheinen, welche den feierlichen Aufzug empfangen und aufnehmen, noch ehe sie daran theilnehmen. Jene Vereinigung Athens aber geschah bekanntlich erst später als der Zug nach Kreta, und wenn Braun sogar aus der von den übrigen verschiedenen Richtung der Inschriften des letzten Paares irgend welche Bedeutung einer Absonderung von den übrigen schliesst, so übersieht er vollständig, dass bei Phaidimos, ohne die obenerwähnte Regel über die Richtung der Inschriften zu verletzen, kein den andern entsprechender Platz für den Namen zu finden war, und dieser Umstand dann auch auf die Beischrift der Hippodameia nachwirkte. Wichtiger scheint es mir, darauf aufmerksam zu machen, dass nach unserer Darstellung Theseus der fünfzehnte ist, während er nach der gewöhnlichen Ueberlieferung unter die sieben Paare der Opfer des Minotauros miteingerechnet wird. Auch die Darstellung auf der Vase des Glaukytes und Archikles weicht von der Tradition ab, indem dort ebenfalls Theseus nicht unter die zu opfernden Paare eingerechnet ist und diese selbst nur sechs an der Zahl sind.

Eine strenge Unterscheidung des männlichen und weiblichen Auges in der sonst üblichen Weise ist hier nicht durchgängig beobachtet, auch das Ellenbogenbein ist bei einigen Jünglingen nicht männlich ausgedrückt. Dagegen ist dies bei der Amme merkwürdiger Weise der Fall. Wir dürfen dies vielleicht als einen feinen Zug vom Maler erkennen, der durch das Weglassen jener Unterscheidung das zarte Alter der Jünglinge, durch die männliche Bildung des Ellbogens der Amme diese als alte Person darstellen wollte. Theseus freilich, der starke Bezwiner des Minotauros hat diese männliche Bildung, und erscheint überhaupt grösser und stärker als die übrigen Jünglinge, welche durchgängig schwächlich gebildet

sind und zum Theil ängstlich dünne Arme haben (Hermippos, Prokritos). Auch hier ist im Ganzen der Mangel an Abwechslung in Stellung und Gebärden und das strikte Festhalten an der Profilstellung hervorzuheben. Wo eine Körperdrehung versucht wird, findet in sämmtlichen drei zuletzt betrachteten Streifen sofort eine völlige Verdrehung statt. Anders ist dies im Hauptstreifen und in den Bildern der Vorderseite. Dort haben wir verschiedene Versuche gefunden, Personen von vorn und in Drehungen darzustellen, Versuche, die schon an sich, wenn sie auch nicht ganz gelungen sind, ein kühneres Streben bekunden. Man vergleiche z. B. die Figur eines Dionysos, einer Kalliope, eines Hephaistos im Hauptstreifen, einer Thetis in dem Troilosbilde mit den Körperbildungen der Rückseite, wo sich gar keine Versuche finden, eine Körperdrehung darzustellen mit Ausnahme der zwei ersten Figuren auf dem Schiffe im obersten Streifen, und bei diesem sitzt der Kopf fast ganz verkehrt auf dem Rumpfe. Es ist also in dieser Hinsicht ein nicht unbedeutender Unterschied zwischen der Vorder- und Rückseite wahrzunehmen.

Wie schon bemerkt worden ist, lässt die Stellung des Phaidimos, der eben das Land betritt, keine andere Auffassung zu, als dass er, und demgemäss vor ihm der ganze übrige Zug das eben gelandete Schiff verlassen hat. Dieser Zug aber stellt, wie sich aus der vordersten Scene ergibt, nichts anderes dar, als ein Freudenfest über die gelungene Rettung aus dem Labyrinth, und — fügen wir hinzu, vor der Verfolgung des Minos. Für ein solches aber konnte, wie Gädechens (Glaukos der Meergott, S. 153) richtig anführt, der Natur der Sache nach Kreta unmöglich das Lokal sein. Denn dass die deutlich dargestellte Landungsscene in Kreta vor sich gehe, ist unmöglich, weil an diese erste Landung in Kreta noch vor der Tödtung des Minotauros sich nicht sofort das Siegesfest anreihen konnte; ebenso natürlich ist es und wird von dem Scholiasten zu Od. XI 321 ausdrücklich ausgesprochen, dass Theseus schleunigst geflohen sei *μέσης νυκτός λαβών τὴν Ἀριάδην καὶ τοὺς ἡϊθέους καὶ τὰς παρθένους*: zu der Siegesfeier konnte er sich also unter diesen Umständen in Kreta keine Zeit mehr nehmen. Athen, bez. der Hafen Attikas, kann ebenso wenig das Lokal unserer Darstellung sein, da ja Ariadne noch zugegen ist, welche bekanntlich auf Naxos zurückgelassen wurde; auch nicht Delos aus demselben Grunde; denn auch dieses wird, selbst wenn Theseus auf der Heimfahrt dort landete, auf der Fahrt von Kreta nach Attika erst nach Naxos erreicht. Es bleibt also kein anderes

Lokal übrig als eben Naxos, wo die Flüchtigen froh und ihrer Rettung gewiss aus Land steigen und ein Freudenfest begehen.

Die Personen, welche sich auf dem Schiff befinden, sind merkwürdig durch die auffallenden Gebärden der Verwunderung und des Erstaunens, welche sich in allen möglichen Bewegungen der Arme und Köpfe offenbaren und der Richtung der Blicke nach, auf den im Wasser schwimmenden Mann von bedeutender Grösse, mit stattlichem Bart und langem, in vier Strängen über den Rücken fallendem Haar sich beziehen. Dieser Mann kann nicht als einer der Schiffsleute aufgefasst werden, der etwa um schneller ans Land zu kommen sich ins Meer gestürzt hätte (so Gerhard, Arch. Ztg. 1846, 338), denn dann wäre das Erstaunen der Schiffsleute völlig unerklärt. Auch Prellers Erklärung (Arch. Ztg. 1855 S. 78) 'dass ein schwimmender Meergreis, Nereus oder Glaukos, an den Strand zu eilen scheint als Bote des Poseidon an seinen Sohn Theseus, oder dass ein Meergreis theilhaben will an dieser festlichen Freude, da alle Inseln und Küsten den Minotauros nicht mehr zu fürchten hatten', weist Gädechens (a. O. S. 154) mit vollem Recht als durchaus unantikes Motiv zurück: es ist auch nicht der mindeste Anhaltspunkt für diese Annahme vorhanden. Aigeus, der sich ins Meer gestürzt hat aus Trauer über den vermeintlichen Tod seines Sohnes (Braun, Ann. XX S. 361 und Jahn, Einl. CLV Anm. 1090, der früher Arch. Beitr. S. 275 Delos als Lokal der Scene annahm) kann ebenfalls nicht in dem Schwimmer erkannt werden; denn einer, der sich ins Meer stürzt und dabei seinen Tod findet, würde nicht als ein so rüstiger Schwimmer erscheinen, wie unser räthselhafter Mann, er würde auch nicht der Küste zuschwimmen und Aigeus wäre wohl auch bekleidet dargestellt worden. Ueberdies hat sich Aigeus nach Pausanias (I 22, 5) nicht ins Meer, sondern von der Akropolis herabgestürzt. Der gewichtigste Gegengrund gegen die Erklärung als Aigeus ist jedoch der, dass in diesem Fall weit auseinander liegende Scenen in unerhörter Weise zusammengedrückt wären. Man könnte einwenden, dass auch auf der Schale des Glaukytes und Archikles in dem entsprechenden Bilde zwei Scenen combinirt seien, die Tödtung des Minotauros durch Theseus, die doch im Labyrinth erfolgt sein muss, und die Siegesfreude der Begleiter und insbesondere der Ariadne, welche doch gewiss nicht mit ins Labyrinth hineinging¹) Allein wenn ein Künstler sich eine solche

¹ Auf der Vase des Glaukytes und Archikles sind merkwürdiger

Verwirrung und Vermischung zu Schulden kommen lässt, so müssen wir uns doch hüten, so lange wir irgend können, eine solche Ungeschicklichkeit auch einem andern Künstler zuzutrauen, dem wir sonst durchaus eine geschickte Anordnung der Scenen zusprechen müssen.

Lloyd (bei Gerhard Arch. Ztg. 1850 S. 268, Anm. 52) hat zuerst Naxos als das Lokal unserer Scene bezeichnet, veranlasst durch den Umstand, dass Plutarch (Thes. c. 20) ein Grabmal der Wärterin dorthin versetzt, und den schwimmenden Mann nach den Notizen des Theolytos von Methymna und Euanthes (bei Athen. VII p. 296 A. C.) für Glaukos in Anspruch genommen. 'Jetzt ist alles klar, sagt Gädechens (a. O. S. 156): Theseus und die Geretteten führen im Festgewand der Ariadne einen Dankzug und -tanz auf Naxos auf, ihr Liebhaber Glaukos aber umschwärmt die Insel, auf der der Gegenstand seiner Zuneigung weilt, über die wunderbare Erscheinung bestürzt ergeht sich das Schiffsvolk in Zeichen und Ausrufen des Erstaunens aller Art.'

So ansprechend nun auch diese Deutung in vieler Hinsicht ist, hat sie doch gewichtige Bedenken gegen sich. Einmal fehlt dem Manne jegliche Beischrift, die gerade bei Glaukos, wie Gädechens selbst zugibt, sehr entbehrt wird. Denn die Sage von Glaukos ist ursprünglich boiotisch und überhaupt spätern Ursprungs, kommt im ältesten Epos nicht vor, sondern findet sich erst bei Pindar und Aischylos. Dann hat die Bildung des Glaukos in reiner Menschengestalt, zumal wo er im Meer schwimmt und als Meergott erscheint, erhebliche Bedenken gegen sich, ja sie wird sich vielleicht sonst gar nicht nachweisen lassen. Dass es übrigens, wie Jahn a. O. meint, ungeschickt wäre, ihn als Liebhaber der Ariadne schwimmen zu lassen, kann ich nicht finden. Dagegen drängt sich eine andere für den Attiker viel näher liegende Deutung des Schwimmers auf, welche die Nachteile der Deutung auf Glaukos beseitigt, ihre Vortheile aber beibehält. Bekanntlich stellte die attische Sage die Treulosigkeit des Theseus gegen Ariadne gerne nicht als solche, sondern als ein Opfer dar, welches er dem Dionysos auf dessen Aufforderung hin bringen muss. In demselben Dionysosheiligthum in Athen, wo auch die Rückführung des Hephaest in den Olymp durch Dionysos dargestellt

Weise Ariadne und die Amme, sowie die Athener bei der Erlegung des Minotauros zugegen, ebenso Ariadne auf der Rückseite einer Volcenter Amphora, Berlin 1642 (Overbeck, Heroengalerie S. 637 f.)

war, befand sich ein Gemälde: *Ἀριάδην καθεύδουσα καὶ Θησεύς ἀναγόμενος καὶ Διώνυσος ἦκων ἐς τῆς Ἀριάδνης τὴν ὑπναγίην* (Paus. I 20, 3). Liegt es nicht nahe, in unserem Bild eine ähnliche Scene dargestellt zu sehen? Dionysos kommt zum grössten Erstaunen des Schiffsvolks — und das Wie des Kommens und seine Wirkung schliesst zugleich einen hübschen komischen Zug in sich — eiligst herangeschwommen, um dem Theseus seine kostbare Beute abzunehmen. Dass ihm kein Attribut beigegeben ist, das ihn kenntlich machte, darf uns auf unserer Vase nicht befremden, welche den Gottheiten häufig die gewöhnlichen Attribute vorenthält; dass aber keine Beischrift gegeben ist, lässt sich bei der Deutung auf Dionysos am leichtesten vermessen. Denn Dionysos als Räuber der Ariadne war jedenfalls den Athenern geläufiger als Glaukos. Dann entsprach es auch dem Nationalgefühl der Athener besser, den Theseus dem Rivalen Dionysos weichen, als treulos davon gehen zu sehen. Unser Bild stellt nur eine der von Pausanias in Athen gesehenen kurz vorhergehende Scene dar: Theseus ist noch der Liebhaber der Ariadne, da kommt schon Dionysos herbei, um bald ihm zu befehlen, Naxos zu verlassen, während Ariadne schlafe. Was Gädechens (S. 156 f.) von Glaukos sagt, ist mit einer geringen Abänderung noch zutreffender, wenn wir statt Glaukos Dionysos setzen: 'Jedenfalls ist die Erscheinung des — Dionysos — ein feiner Zug von Seiten des Künstlers. Er bereitet das Kommende trefflich vor. Während¹ Theseus noch im Vollbesitz der kretischen Königstochter sich befindet, schwimmt schon der andere Liebhaber an die Insel heran, die seine schöne Beute birgt'.

Mit dem Hintertheil des Schiffes ist leider auch der grössere Theil einer höchst wichtigen Inschrift verloren gegangen. Der Rest lautet *-οἰσεσν* und darunter *-σεσν*. Die undeutlichen Linien am linken Ende des Streifens stellen vielleicht Felsen dar, die eine Bucht einschliessen, in der das Schiff geschützt vor Anker liegen kann, ähnlich wie auf der ficoronischen Cista. Die nächstliegende Ergänzung der Inschriftfragmente wäre nun die einfache Wiederholung der beiden auf der Vorderseite aufgeführten Künstlernamen. Allein abgesehen davon, dass eine solche Wiederholung derselben Namen keinen einleuchtenden Grund für sich hätte, und meines Wissens auch sonst nicht vorkommt, ist der Raum vor dem zwei-

¹ Das Thun der Ariadne und der Amme fasst G. entschieden falsch auf, wenn er darin dringende Ermahnung zu steter Treue erkennen will, es ist vielmehr freudiger Empfang des siegreichen Geliebten.

ten Fragment, insbesondere, wenn die vorerwähnten Linien schräg herabließen, für die Ergänzung *Κλίας μ εγραφ]σεν* insofern zu kurz, als dann diese Inschrift mit 18 ausgefallenen Buchstaben etwas weiter links als die darüberstehende *Εργοτιμος μεπ]οισεν* mit nur 12 weggefallenen Buchstaben begonnen haben würde, was auch deswegen nicht denkbar ist, weil ja rechts für die zweite, kürzere Inschrift Raum genug gewesen wäre. Die beigegebene Probe wird dies vollständig klar machen:

ΕΡΛΟΤΙΜΟΣΜΕΡΦΙΕΣΕΝ
ΚΛΙΤΙΑΣΜΕΛΡΑΦ ΣΕΝ

Das Verbum *ποιεῖν* kann hier neben *γράφειν* nur die Thätigkeit des Töpfers bezeichnen; dass nun zwei Töpfer an einer und derselben Vase gearbeitet haben, scheint mir der Natur der Sache nach undenkbar; vor *ἔποιεσεν* ist also gewiss *Εργοτιμος* zu ergänzen.

Nicht selten dagegen kommt es vor, dass die zwei Seiten einer Vase von zwei verschiedenen Malern bemalt sind (s. Jahn S. CIX), so auf der Vase des Glaukytes und Archikles, wo bei beiden Namen *ἔποιεσεν* steht, in diesem Fall also den Maler mitbezeichnen muss. *Ποιεῖν* ist also der allgemeinere Ausdruck, der sowohl den Töpfer als den Maler bezeichnen kann; wenn es aber neben *γράφειν* vorkommt, bezeichnet es ohne Zweifel nur den Töpfer.

Nun findet sich aber auf einer in Aigina gefundenen Schale (Gerhard, Auserl. Vasenb. 238, Jahn Einl. S. CLVI, 1095) die Inschrift *Εργοτιμος εποιεσεν*. 'Sie stellt im Inneren Herakles mit dem Löwen, aussen Silen vor, der von Midas Dienern gefangen wird (Arch. Ztg. VI p. 237, XI p. 163). Der Stil ist alterthümlich, aber weniger sorgfältig; die Buchstabenformen der Inschriften *Θερνται. Σιλενος. Ορειος. Χαριδεμος. Ενπεδοκρατες. Νεκαυλος* entsprechen denen der Françoisvase bis auf das *H* (wofür?), welche Form aber gleichzeitig im Gebrauch war. Bemerkenswerth ist die attische Form *Χαριδημος*.⁷ Hier begegnet uns also ein Ergotimos auch als Maler, und zwar spricht ihm Jahn gerade das zu, was im Vergleich zu manchen Bildern der Vorderseite und zu denen des Hauptstreifens in den Bildern der Rückseite zu bemerken ist, geringere Sorgfalt, und dürfen wir vielleicht hinzunehmen, schwächeres Kunstvermögen, grössere Befangenheit und Unsicherheit in der Formgebung im Einzelnen. Es kommt noch weiter hinzu, dass nur auf der Rückseite der aussergewöhnliche Gebrauch

des Spiritus asper vorkommt (*Ἄσβολος*, *Ἀφροδίτη*, *Ἐξέλιπτατος*, auch *Ἐροφος* ist dahin zu rechnen, während auf der Vorderseite in dieser Richtung nur *Ὀχρανος* sich findet). Es ist dies eine Eigenthümlichkeit, welche die Grammatiker der attischen Aussprache zuschreiben und mit dem Worte *δασύνειν* bezeichnen.

Ferner verdient es alle Beachtung, dass auf der Schale des Ergotimos nicht nur Uebereinstimmung der Buchstaben-, sondern auch der Namensformen zu finden ist, so ist *Χαριθῆμος* eine attische Namensform, *Σίλενος* kehrt im Plural auf unser Vase wieder. Ja wie jene trotz ihres dorischen Fundortes unverkennbar das attische Gepräge trägt, so erblicken wir auf der Rückseite unserer Vase den Atticismus in der Potenz nicht bloß in äusseren Formen, sondern in der Wahl der Gegenstände, von denen zwei in einem und demselben Tempel Athens in ähnlicher Darstellung, der dritte an zwei athenischen Tempeln als Metopen- und Fries-schmuck wiederkehren.

Alle diese Bemerkungen treiben mit Nothwendigkeit auf die Annahme hin, dass die Darstellungen der Rückseite nicht von demselben Künstler herrühren, wie die der Vorderseite, dass also die Malerinschrift jedenfalls nicht *Κλιτίας μ' ἔγραψεν* zu ergänzen ist, dass vielmehr mit sehr viel Wahrscheinlichkeit *καὶ ἔγραψεν* ergänzt werden muss. Die Möglichkeit einen andern Malernamen zu ergänzen, kann nicht widerlegt werden, ist aber doch durch das Vorkommen eines Malernamens Ergotimos mindestens sehr unwahrscheinlich gemacht. Ich fürchte den Einwand nicht, dass bei der Arbeit zweier Künstler an der Vase die Einheitlichkeit des Grundgedankens nicht erklärlich wäre. Die Künstler konnten sich ja über die Wahl der Gegenstände besprechen und vereinigen, und nach vollzogener Eintheilung der Vase die vorhandenen Räume unter sich vertheilen. Ausserdem scheint es mir nicht ganz unwahrscheinlich, dass manche Stoffe nicht bloß nach jeweiliger Willkür des Künstlers auf einer Vase vereinigt waren, sondern dass die Zusammenstellung derselben, je nach der Beliebtheit, der sie sich erfreuten, in den Töpferwerkstätten vererbt wurde. So finden wir z. B. auf der Schale des Glaukytes und Archikles, ganz wie im obersten Streifen unserer Vase, auf der einen Seite die kalydonische Eberjagd, auf der andern Theseus und Ariadne. Und Jahn Einl. S. LIX spricht von einer grossen Amphora mit figurenreichen Darstellungen in drei Reihen übereinander in sehr altem Stil (bei Fiorelli, Monumenti antichi posseduti da S. A. R. il conte di Siracusa, Neapel 1853, p. 14 ff., ein Buch das mir leider nicht

zugänglich geworden ist) und erwähnt dazu in der Anmerkung 388, dargestellt seien Troilos und Polyxena an der Quelle, ein Kentaurenkampf, Dionysos und sein Gefolge und ein Gelage in einer Reihe; also auch hier finden wir drei Stücke auf einer der Beschreibung nach sonst der Françoisvase verwandten Amphora, wie auf der unsrigen. Dies kann keineswegs zufällig sein, und wenn wir im Auge behalten, dass unsere Vasenkünstler eben doch nur Handwerker waren, so ist es auch klar, dass dieselben an ihren Traditionen festhielten, welche ihnen gewisse Zusammenstellungen von Sagenstoffen schon an die Hand gaben, für die einen Gefässe diese, für die anderen andere. Freiheiten innerhalb des Rahmens dieser Fabriktraditionen, welche sogar auch den Rahmen zuweilen überschreiten mochten, sind damit nicht ausgeschlossen, und was in dieser Hinsicht von den römischen Sarkophagen schon länger anerkannt ist, findet seine Anwendung in hohem Masse auch auf die Gefässmalerei.

D. Der übrige Bilder- und Ornamentschmuck der Françoisvase.

- 1) Der unterste Streifen des Bauches und Ueberblick über die Ornamentik der Vase.

Wenn auch im weiteren Sinn sämtliche Bildereien der Françoisvase unter den Begriff des ornamentum fallen, sofern sie den Zweck erfüllen die Vase zu schmücken, so muss doch davon die Ornamentik im engeren Sinn ausgeschieden werden. Diese ergeht sich, ursprünglich jedes Elements von Naturnachahmung bar, in den allereinfachsten Linienornamenten, deren Formeinzelheiten nach Semper vornemlich technischen Ursprungs sind, wie sie in Weberei, Flechten, Stickerei, auch wohl in der ältesten Metallverzierung zur Anwendung gebracht werden konnten. Dieser treffenden Wahrnehmung nach finden wir denn auch diese von Conze indogermanisch genannte Ornamentik auf unserer Vase, die einer schon von orientalischen Einflüssen erfüllten Zeit angehört, nur noch — und hier allerdings in grosser Ausdehnung und Mannigfaltigkeit — an Gewändern, Waffen und Geräthen. Da begegnet uns in häufiger Anwendung das liegende Kreuz mit Punkten in den Winkeln, die Elemente des Mäanders in aneinander gereihten Winkeln, der Mäander selbst in mancherlei Variationen, oft durch das punktirte Kreuz unterbrochen, die Wellenlinie aufrecht und liegend, das Riemengeflecht (Moiren), die Volute, an den Harnischen auf den Henkeln, sowie am Throne des Zeus;

ferner an Waffen (Hektor, Kastor) und Geräthen kleine runde Kreise oder Buckeln in regelmässigen Abständen, oder zu Rosetten zusammengestellt. Auch durch Verbindungen und Zusammenstellungen jener einfachen Ornamente wird Reichthum und Abwechslung erzielt, so z. B. eine Art Schachbrettmuster durch Abwechslung von leeren Vierecken mit solchen, die mit dem punktierten Kreuz ausgefüllt sind, durch streifenweise Anordnung u. s. f.

Allein überall wo das Ornament selbständig auftritt und nicht einmal bloß hier, sondern auch auf manchen Gewändern (Horen, Urania, Moiren, Theseus) erscheint es vollständig durchdrungen und erfüllt von den aus dem Orient überkommenen schwungvoll stilisirten Pflanzenformen und Thierfiguren, besonders Löwen und Pantheren, sowie von den phantastischen Mischgestalten der Flügelgrosse, der Greife und der Sphinx.

Auch die sozusagen architektonischen Ornamenttheile zeigen nur in untergeordneter Weise Spuren des indogermanischen Stils. Die schwarzen Zacken, aus welchen, wie aus einem Blumenkelch die Form der Vase sich heraufhebt, könnten etwa noch an das alte indogermanische Zickzackornament erinnern und kehren ganz ähnlich auf den beiden Würzburger Vasen (s. Bd. XXXII S. 30) wieder, allein so, wie sie hier erscheinen, haben sie den linearen Charakter fast gänzlich abgestreift, und bewirken durch die Geschlossenheit, in der sie erscheinen, weit mehr das Bild eines Blumenkelchs, als den Eindruck von Radspeichen, den sie allenfalls auf den Würzburger Vasen erwecken. Auch die umgelegten Blattspitzen, womit der Bauch am obern Ende, und der Fuss zu beiden Seiten des schmalen Bildstreifens mit dem Pygmäenkampf eingefasst ist, und die endlich auch am unteren Ende der Henkel erscheinen, finden sich zwar ebenfalls auf der grösseren der beiden Würzburger Vasen, aber eben so auch in der assyrischen Kunst (Schnaase I 174, Fig. 29 d).

Die Sphinx aber, welche mit der einen Vordertatze stilisirte Pflanzenornamente berühren, und die uns schon zu beiden Seiten der kalydonischen Jagd begegnet sind, sowie die Greife und Löwen, gehören einzig der orientalischen Kunst an. Jene Sphinx stimmen mit denen des untersten Bauchstreifens fast völlig überein. Auf den Hinterbeinen hocken diese, einander zugekehrt, den Leib schräg aufgerichtet und auf das eine Vorderbein gestützt, während das andere erhoben ist und ein grosses, aus Lotosblumen und verschlungenen, in Voluten auslaufenden Linien gebildetes Ornament berührt. Der Schweif ist hinten erhoben und bildet

beiderseits einen schön geschwungenen, schlangenförmigen Abschluss der Mittelgruppe. Brust und Schultern sind durch grosse, schematisch gehaltene Flügel verdeckt, an den Gliedmassen ist nicht ohne Geschick und Naturbeobachtung die Muskulatur angegeben, nur die Linien auf den Hinterschenkeln sind mehr ornamental als naturalistisch gehalten. Bei der Sphinx rechts von der kalydonischen Jagd geht dies so weit, dass die letzten dieser Linien am oberen Ende schneckenförmig zusammenlaufen und so sich der Herzform nähern.

In den Partien unterhalb des Halses stimmen die Sphinx des untersten Streifens, die bei der kalydonischen Jagd und die beiden Greife fast völlig überein, welche auf der entgegengesetzten Seite des unteren Bauchstreifens ein der Form und den Bestandtheilen nach dem oben erwähnten fast völlig gleiches Ornament bewachen. Nur durch die auf diesen Löwenleibern mit Adlerflügeln aufgesetzten Köpfe unterscheiden sich dieselben als Sphinx und als Greife. Jene tragen einen Jungfrauenkopf mit verwischten Zügen, mit langen offenen Haaren, ohne Bedeckung im untern Streifen, bei der kalydonischen Jagd mit einer kleinen Mütze, aus deren Mitte oben eine schlangenförmige Linie aufsteigt und sich in schöner Schwingung über den Nacken hinabbiegt, um in einer kleinen Palmette zu endigen. Die links hockende Sphinx des Bauchstreifens zeigt widersinnig am Hals den oberen Saum eines Gewandes mit Zacken geschmückt.

Statt des Jungfrauenkopfes ist den Greifen ein phantastischer Vogelkopf aufgesetzt, so dass sie im wesentlichen mit der Beschreibung des Pausanias übereinstimmen, *γοῦπας εἶναι θηρία λέουσιν εἰκασμένα, πτερὰ δὲ ἔχειν καὶ στόμα ἀετοῦ* Paus. I 24, 6. Der Hals erscheint gefiedert oder geschuppt, der Schnabel weit aufgesperrt und die Zunge herausgestreckt, über dem Auge umzieht je eine Schneckenlinie die Stirne. Ueber dieser erhebt sich eine Art Horn mit einem Knauf am Ende, dahinter hochauferrichtete Ohren, bei dem Greifen links starr und steif, lebenswahrer bei dem auf der rechten Seite. Aus dem Kopfe endlich kommt ebenfalls wie bei dem einen Sphinxenpaar jene über den Nacken frei sich hinabwindende Schlangenlinie hervor, welche jedoch hier in einer Spitze zwischen zwei Voluten endigt. Nach jener Stelle im Pausanias bewachen die Greife das Gold, um das sie mit den Arimaspen gekämpft haben; und die Haltung des Bewachens und Behütens nehmen auch auf unserer Vase die Greife wie die Sphinx ein. Sie machen ganz die Figuren von Wappenhaltern und sind

so Vertreter jenes Wappenstils, welchen Curtius (Arch. Ztg. XXXI S. 68 A) dem Stil der Weberei in den Typen der babylonisch-assyrischen Kunst auf ihrer Verbreitung nach Westen gegenüberstellt. Denn nur einen wahrscheinlich ohne Einsicht in einen tieferen Sinn aus dem Orient überkommenen Typus kann ich in diesen Ornamenthütern erkennen, nicht wie Gerhard (Arch. Ztg. 1850 S. 273) ein Bild des Lebens und der Erhaltung gegenüber dem Bild des Todes in den Thierkämpfen. 'Wie nämlich die Umrisse der verschlungenen Lotosblüten dem Donnerkeile des Zeus, so sei diese ganze oft wiederkehrende Gruppe den Feueraltären vergleichbar, die wir von Greifen bewacht noch in römischen Kunstdenkmälern öfters erblicken (Layard, *culte de Vénus*, pl. 8)'. In römischen Kunstdenkmälern mag dies vielleicht aus dem Religionssynkretismus zu erklären sein, der in Rom so grosse Dimensionen annahm. Die Aehnlichkeit der Lotosblumen aber mit dem Donnerkeil des Zeus ist doch eine sehr entfernte und gezwungen herbeigezogene. Eher könnte man bei jenen Ornamenten an den sogenannten heiligen Baum denken, der auf assyrischen Darstellungen von feierlich gekleideten Männern knieend verehrt wird (Schnaase I S. 177 fig. 32, Layard, *Popul. Bericht über d. Ausgr.* fig. 33). Das Wahrscheinlichste aber bleibt mir immer die Vorstellung, solche Ornamente und Figuren seien von griechischen Künstlern ohne Rücksicht auf ihre Grundbedeutung nur in der reinsten Formenfreude zwar als Typen vom Orient übernommen, aber doch jederzeit nach eigenem Geschmack, Gefallen und Vermögen frei weitergebildet worden.

Auch die breiten Ornamentstreifen, welche auf den beiden Henkeln die ruhig stehenden von den eilig dahinstürmenden Flügelgestalten trennen, setzen sich in derselben Weise wie die von Sphinxen und Greifen bewachten zusammen aus zwei Reihen Lotosblüthen, deren Spitzen nach entgegengesetzten Seiten auslaufen, unterbrochen von gleichermassen gestellten Palmetten, so dass sich die Wurzeln beider Reihen in der Mitte berühren; die Berührungspunkte aber sind durch ein zierliches Riemengeflecht verdeckt.

Die Form der Henkel selbst zeigt im Profil schön geschwungene Linien, die sich, wo sie den (obern) Ränd berühren, zu Voluten aufrollen, während sie am untern Ende (s. Bd. XXXII S. 31) gabelförmig auseinander laufen und so einige Theile des Hauptstreifens verdecken.

Nach diesen Ausführungen können die zwischen jenen Ornamenthütern im untersten Bauchstreifen dargestellten Thierkämpfe

kaum zur Ornamentik im engern Sinn gerechnet werden, indem die Thiere nicht mit pflanzlichem Ornament combinirt und durchsetzt, sondern frei und selbständig handelnd erscheinen. Mit Recht ist von Lenormant (*Revue archéol.* 1850 p. 641) und Jahn (*Einl.* CLIII Anm. 1072) darauf hingewiesen worden, dass derartige Thierkämpfe zu den Lieblingsgleichnissen Homers und der epischen Poesie überhaupt gehören. Die auf unserer Vase dargestellten Kämpfe zeigen links von den Greifen einen Löwen, der mit beiden Tatzen einen vor ihm auf ein Knie gestürzten mächtigen Eber mit grossen Hauern packt und in den Nacken beisst. Seltener Weise hat der Löwe keinen Schweif. Rechts von den Greifen entspricht dieser Gruppe eine ähnliche, worin ein Löwe in ganz analoger Weise einen starken Stier gepackt und zu Boden gestürzt hat. Die Köpfe beider Löwen sind im Profil und ziemlich naturalistisch gebildet, stattliche Mähnen umrahmen das Gesicht und wild blicken die Augen der grimmigen Bestien drein, während nicht unglücklich in den Zügen der überwundenen Thiere der Schmerz zum Ausdruck gebracht ist. Der Stier hat nur ein Horn, während bei dem auf der Gegenseite deutlich zwei Hörner erkennbar sind. Es kann jedoch unmöglich die Absicht des Künstlers gewesen sein, hier ein Einhorn zur Darstellung zu bringen. Usener (*de carmine Phocaico Iliadis* p. 6, Anm. 1) weist darauf hin, dass in der assyrischen Kunst der Stier meistens einhornig gebildet werde, schreibt dies aber mit Recht den roheren Anfängen der Kunst zu, und sieht im Vorkommen dieser Bildung auf der Françoisvase einen sicheren Beweis der Abhängigkeit der Griechen von orientalischen Mustern in dieser Richtung. Stephani (*Comptendu* 1870/71 S. 180, Tfl. 4) erklärt einen dort abgebildeten Stier geradezu für ein Einhorn, erkennt aber die Bedeutungslosigkeit der Darstellung mit Einem Horn nicht, obwohl neben diesem vermeintlichen Einhorn einhornige Steinböcke und ein einohriger Schakal sich finden. Einhornig ist auch der Stier auf der einen Würzburger Vase (Urlichs *Tfl.* 2a), daneben auch sämtliche auf dieser Vase vorkommenden Steinböcke. Einhornige Rinder, die gar nichts anderes als ganz gewöhnliche Rinder sind, finden sich in der älteren griechischen Vasenmalerei sehr häufig, so fünf Rinder des Geryones (Gerh. *Auserl. Vasenb.* CV), drei ebenda CVI. Diese Erscheinung ist lediglich auf die Unfähigkeit oder Bequemlichkeit der Maler zurückzuführen, und kommt auch in andern Verhältnissen vor; oder sollen wir uns jenen Silen im

Zuge des Bakchos (oben S. 365) einarmig und einfüssig vorstellen, weil er so dargestellt ist?

Zur Linken der Sphinxgruppe erblicken wir zunächst einen Hirsch von äusserst schlankem Gliederbau, mit stattlichem Geweih, der mit brechendem Auge unter den Bissen eines ihn zugleich mit den Tatzen packenden Panthers zusammenbricht. Ihm entspricht auf der rechten Seite ein Stier, der sein Loos theilt und von einem gleichen Raubthier um den Hals gepackt und in den Nacken gebissen seinen Kopf im Schmerz hoch aufrichtet, während er schon auf das eine Knie gesunken ist und am anderen von seinem Feind auch noch mit einem Hinterfuss bearbeitet wird. Am Schwanz dieses Panthers ist ein Stachel wahrnehmbar. Das Gesicht desselben, wie das dessen auf der linken Seite, ist von vorn gebildet und unterscheidet sich von denen der beiden Löwen dadurch, dass sich darin nicht so viel Naturgefühl, sondern mehr eine überkommene Stilisirung verräth, so namentlich in den Schnörkellinien auf der Stirne. Abwechslung in Stellungen und Bewegungen ist eifrig angestrebt und erreicht.

Der leere Raum über dem Rücken dreier Thiere in den vier Gruppen ist je mit einem Stern ausgefüllt, über dem vierten fehlt derselbe, weil sich hier kein so grosser leerer Raum findet, sondern dieser von dem Geweih des Hirsches eingenommen ist.

2) Der Pygmäenkampf.

Um den Fuss der Vase zieht sich zwischen Ornamentsäumen ein schmaler Streifen mit einer lebhaft bewegten Darstellung des Kampfes zwischen Pygmäen und Kranichen hin.

Die Pygmäen kämpfen theils zu Fuss, theils beritten, aber als Reitthiere dienen ihnen Böcke, theils mit, theils ohne Zäume, mit grossen Bocksbärten und struppigen Stirnhaaren; theilweise sind auch an Hals und Brust Haare angedeutet; zum Theil sind die Thiere scheinbar einhörnig. Schon durch ihre Reitthiere sind die Pygmäen als kleine Leute charakterisirt, ebenso aber auch durch ihre Gegner, die Kraniche, die im Verhältniss zu ihnen in ganz respectabler Grösse erscheinen, und demgemäss unserem Bilde nach auch schon übel unter den Pygmäen gehaust haben. Wie die Böcke verrathen auch die Kraniche eine tüchtige Naturbeobachtung. Die Füsse sind wohl etwas steif, die Flügel eckig und manchmal unbeholfen bewegt, auch einigermassen schematisch behandelt. Dagegen ist die Haltung beim Fliegen, der zurückge-

krümmte Hals und die gestreckten Beine, sowie der Uebergang vom Flug zum Stillhalten und zum Angriff trefflich der Natur abgesehen. Der buschige Schweif und die beim älteren Vogel vorn an die Brust sich zeigenden Federbüschel sind vom Maler nicht übersehen. Die Pygmäen ihrerseits sind bis auf ihre Kleinheit vollständig als normale Menschen gebildet, nicht wie sonst häufig als missgestaltete Zwerge. Sie sind fast durchgängig ganz nackt, zum Theil mit kurzen, enganliegenden Gewändern bekleidet, einige haben auch Hüte und Kappen auf dem Kopfe. Als Waffe benutzen die berittenen Pygmäen Schleudern, die Fussgänger Haken, womit sie die Kraniche an ihren langen, gebogenen Hälsen niederziehen, sowie Schwerter und Keulen. Zwei der berittenen Pygmäen sind eben mit dem Losschnellen der Schleuder gegen zwei heranfliegende Kraniche beschäftigt. Bei einigen der paarweise zu Fuss kämpfenden Pygmäen ist der eine (Pygmäe) dem Kranich unterlegen, während der andere ihn mit Haken und Arm gepackt hat und augenscheinlich der Sieger ist. In einer Gruppe stehen noch beide Pygmäen ihrem Gegner gegenüber, in einer andern ist der eine beschäftigt einen todten Kranich am Hals zu packen und wegzuziehen, während wieder ein anderer am Boden liegt als Gegenstand der aufmerksamen Betrachtung eines gravitatisch einschreitenden Kranichs; eine Scene voll köstlichsten Humors bietet die Gruppe, in der ein (fliegender) Kranich von einem knienden Pygmäen mit dem Haken am Halse gepackt, dem entgegenstehenden Pygmäen direct auf die Nase fliegt, was zur Folge hat, dass dieser die Arme etwas sinken lässt und in die Knie knickt. Eine weitere Abwechslung in dieser an sich schon bunten Mannichfaltigkeit von Gruppen bieten die reitenden Pygmäen. Diese bilden jedesmal eine geschlossene Reihe, theils von zwei, theils von drei Reitern gegen eben so viele Kraniche. Ein hübscher Zug vom Künstler ist der, dass er die Pygmäen auf Böcke gesetzt hat. Die Sage berichtet nämlich, die Pygmäen haben sich Hörner aufgesetzt und in Gestalt von Widdern mit Klappern Lärm verursacht und so die Kraniche abgewehrt, welche sie sonst wegen ihrer Kleinheit verachteten (Eustathius zur II. III 6, p. 372). Andere Vasenbilder zeigen nun entweder hiervon keine Spur und die Pygmäen ganz nackt oder mit vorgehaltenem (Widder?)fell (Compte Rendu 1868 Pl. IV 3). Einzig aber ist meines Wissens der Gedanke, die Vermummung der kleinen Helden dadurch anzudeuten, dass sie auf Böcken einherreiten. So haben wir in diesem Streifen eine höchst mannichfaltige und lebendige, mit reichem Humor behandelte

Darstellung der an sich komisch wirkenden Sage vom Pygmäenkampf. Der Maler hat dadurch eine passende Abwechslung unter die sonst ernsteren Gegenstände seiner Vasenbilder gebracht; er hat aber auch einem untergeordneten Gegenstand einen untergeordneten Platz angewiesen. Das empfand auch Lenormant, der sich ihn vom Dichter, der dem Maler als Vorbild diente, etwa als den Schmuck des Saumes eines Teppichs behandelt denkt, der in Streifen nach Art der Françoisvase die erwähnten Darstellungen trug (Revue archéol. 1850 S. 637).

Gibt der Pygmäenkampf gewissermassen eine Parodie der übrigen Szenen, so sind

3) Die Henkelbilder

im Gegensatz dazu voll tieftragischer Bedeutung. Dieselben, auf jeder Seite drei, haben unter sich eine bis zu fast völliger Uebereinstimmung gehende Aehnlichkeit. Den untersten Theil nimmt auf beiden Seiten der Telamonier Aias ΑΙΑΣ mit dem Leichnam des Peliden Achilleus ΖΥΘΙΛΑ ein. Das traurige Geschick ist über das Haus des einst so beglückten Peleus hereingebrochen, das mehrere Streifen der Vase uns in seinem Glück, seiner Macht und Stärke vorgeführt haben: der gewaltige Peleussohn ist todt und wird von seinem Vetter aus dem Kampf getragen und der Misshandlung seiner Feinde entzogen. Obwohl auf beiden Henkeln die Darstellung dieselbe ist, so haben wir es doch keineswegs mit einer blossen Wiederholung zu thun, sondern es ist sogar ein gewisses Fortschreiten der Bewegung zu bemerken. Im ersten Bild hat der kniende Aias den Achill über beide Schultern gelegt und hält ihn mit beiden Armen fest. Waffen trägt er keine ausser dem Helm, dem Brustharnisch, der mit Voluten verziert ist und den Beinschienen. Achills nackter Leichnam ist in seiner unbeholfenen Leblosigkeit und Starrheit gut wiedergegeben. Die Arme und Beine hängen schlaff hinab, ebenso der Kopf mit gebrochenem Auge und langen Haaren. Die Beine scheinen noch auf dem Boden aufzustehen. Im zweiten Bilde erscheint Aias schon etwas mehr aufgerichtet und eben im Begriff sich zu erheben; er hat die Lanze ergriffen, die hier in der Diagonale das ganze Bild durchschneidet, und den Achill nun über die linke Schulter gelegt, indem er ihn jetzt mit dem linken Arm um den Oberleib festhält. Durch die Bewegung des Aufrichtens erhalten Achills Arme und Beine noch mehr die Richtung des fast senkrechten Herabhängens, als

im vorigen Bilde. Von ähnlichen Darstellungen desselben Gegenstandes verdient wegen ganz merkwürdiger Uebereinstimmung mit unserem Bild Erwähnung das Innenbild einer Kylix im Vatikan (Overb. Hero. Galerie Tfl. XXIII, Nr. 6 und S. 546 Nr. 89). — Der Tod des Achill erscheint jedoch hier auf den Henkeln keineswegs als etwaige Folge der Schwachheit und Untüchtigkeit des Helden, sondern als die des göttlichen Rathschlusses, des unentfiehbaren Geschickes:

Αἰὼς δ' ἐτελείετο βουλή.

Darauf weist die Wahl der übrigen aus dem Leben des Peleus und Achilleus gegriffenen Scenen hin. Hier beruht alles auf göttlichem Rathschluss, von der Vermählung des Peleus mit der Thetis, bis zu Achills Tod, den schon am Hochzeitstage der Eltern die Moiren verkündigten:

Denique testis erit morti quoque reddita praeda,
cum terrae ex celso coacervatum aggere bustum
excipiet niveos percussae virginis artus. Catull. 64, 362 ff.

Die Tödtung des Troilos schliesst als Ermordung eines wehrlosen unter Apollons Schutze stehenden Jünglings eine todeswürdige Schuld in sich, und die Leichenspiele zu Ehren des Patroklos bilden ein weiteres Glied in der Kette von Ereignissen, welche den Achill mit unausweichlicher Nothwendigkeit seinem Schicksal entgegentreiben. Zwei Loose hat bei Homer Achilleus (*διχθαδίας Κῆρας*):

*εἰ μὲν κ' ἀθι μένων Τρώων πόλιν ἀμφιμάχομαι,
ἄλυτο μὲν μοι νόστιος, ἀτὰρ κλέος ἄφθιτον ἔσται·
εἰ δέ κεν οἴκαδ' ἔκωμι φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν,
ἄλετό μοι κλέος ἐσθλόν, ἐπὶ δῆρ' ὃν δέ μοι αἰών.* Il. 9, 411 ff.

und die Rache für Patroklos, dem er auf unserer Vase den letzten Freundschaftsdienst erweist, hat ihn zur Wahl des ersteren getrieben, von dem wir ihn auf den Henkelbildern ereilt sehen.

Die Keren 'des weithinstreckenden Todes' wollte Braun (Ann. XX S. 372) in den aufrechtstehenden geflügelten Figuren über den vorerwähnten Darstellungen des todten Achilleus erkennen. Diese Figuren, beide nach rechts hin gewandt, haben im Allgemeinen die grösste Aehnlichkeit mit einander, lange Haare, ein Band um den Kopf, langen gemusterten Chiton mit Ueberfall über die Brust, der bei b mit fantastischen, nicht mehr deutlich erkennbaren Figuren geschmückt ist, Flügel an den Schultern und Thiere in beiden Händen. Bei Figur a sind dies ein Panther, den Kopf von vorne gesehen und durchweg stark stilisirt und ein Hirsch, ganz

im Profil, der etwas mehr Naturbeobachtung verräth. Bemerkenswerth ist hier am hinteren Oberschenkel die knopfartige Andeutung des Gelenkes ähnlich der des Ellbogens bei Männern. Die Göttin hält die Thiere auseinander und verhindert dadurch einen bevorstehenden sehr ungleichen Kampf. Bei Figur b ist der rechte Flügel ungeschickter Weise in seiner oberen Partie vor die Schulter hingezeichnet. Die Thiere in ihren Händen scheinen ein Löwe und ein Panther zu sein, wobei sich jedoch der Panther von dem auf Figur a durch die Profilstellung des Kopfes unterscheidet. Deshalb ist statt eines Panthers vielleicht ein Tiger oder ein zweiter Löwe zu erkennen. Die Göttin packt die Thiere am Nacken und hält sie in der Weise auseinander, dass sie sich den Rücken zukehren. Die Bedeutung der Scene ist wohl dieselbe wie in a. Braun (a. O. S. 372) sieht in den Thieren Löwe und Löwin und bemerkt dazu, dass die Begattung wilder Thiere als Anlass ihrer gesteigerten Blutgier bekannt sei. Allein eine Löwin kann hier unter keinen Umständen erblickt werden, da die Geschlechtstheile deutlich die Thiere als männliche ausweisen. Auch hier ist bei dem Tiger die knopfartige Gelenksandeutung zu bemerken.

Der Umstand, dass im untersten Bilde des Henkels beidemale dieselbe Scene wiederkehrt, wird uns das Recht geben, bez. die Nothwendigkeit auferlegen, auch in der Flügelfigur auf beiden Henkeln dieselbe Gottheit zu erkennen, wofür ja auch die grosse Uebereinstimmung laut genug spricht. Jedenfalls aber können die Keren, welche Braun (a. O. S. 372) annimmt, ohne einen Beweis dafür zu versuchen, nicht darunter verstanden werden. Denn

1) Achill, dessen hier dargestellter Tod die Veranlassung zu der Benennung Keren gegeben hat, hatte zwei Keren von ganz entgegengesetzter Art; die von ihm gewählte, durch die er den Tod fand, aber den Ruhm erlangte, musste also hier zur Darstellung kommen und über der Rettung seiner Leiche beidemale angebracht sein. Wie soll aber diese Figur die *Κήρ* des Todes darstellen, die sich doch als Retterin und Erhalterin des Lebens repräsentirt?

2) Die Ker wird überhaupt ganz anders dargestellt. In Paus. V 19, 6 lesen wir, dass auf dem Kypseloskasten eine durch Beischrift als solche bestätigte Ker bei dem Bruderkampf zwischen Eteokles und Polyneikes dargestellt war. Sie steht hinter dem ins Knie gesunkenen Polyneikes und hat Zähne, die denen eines wilden Thieres nichts nachgeben, und gekrümmte Nägel (Krallen) an

den Händen. So sieht die Ker aus, ein Bild des gewaltsamen Todes, ähnlich gorgonenhaften Schreckgestalten. Als Ker darf aber unsere Gestalt auch deswegen um so weniger erklärt werden, weil Pausanias in jener Stelle wenige Sätze zuvor ein Bild vom Kypseloskasten erwähnt, dessen Beschreibung mit dem, was wir hier sehen, fast völlig übereinstimmt und das als Artemis bezeichnet wird: Ἄρτεμις δὲ οὐκ οἶδα ἔφ' ὅτι λόγῳ πτέρυγας ἔχουσα ἔστιν ἐπὶ τῶν ἁμῶν καὶ τῇ μὲν δεξιᾷ κατέχει πάρδαλιν, τῇ δὲ ἐτέρῃ τῶν χειρῶν λέοντα.

So ist es denn aus diesem Grunde schon höchst unwahrscheinlich, mit Gerhard (Arch. Ztg. 1850 S. 275) und Lenormant (Revue archéol. 1850 S. 639) in diesen Figuren die Nemesis zu erkennen. Ob diese überhaupt so dargestellt wurde, scheint mir nicht nachweisbar zu sein. Die smyrnäische Nemesis, auf welche Lenormant sich beruft, scheint nach Müller (Hdb. § 398, 4) doch wesentlich anders dargestellt worden zu sein. Die rhamnusische (Paus. I 33, 3) hat einen Kopfschmuck mit Hirschen, in den Händen aber einen Zweig und eine Schale, zudem fährt Pausanias fort (a. O. § 7): πτερὰ δ' ἔχον οὕτε τούτο τὸ ἄγαλμα Νεμείσεως οὕτε ἄλλο πεποίηται τῶν ἀρχαίων ἐπεὶ μηδὲ Σμυρναίοις τὰ ἀγιώτατα ξόανα ἔχει πτερὰ. Gerhard will nun die Göttin für diejenige Nemesis gelten lassen, welche dem für ähnliche Kunstdarstellungen vielbenutzten Gedicht der Kyprien als Mutter der Helena, und somit als eine der Anstifterinnen des troischen Krieges bekannt war. Allein so erwünscht uns diese Figur auf unserer Vase wäre, wenn es den Beweis zu liefern gälte, dass deren Darstellungen den Kyprien entnommen sind, so wenig ist doch diese Benutzung der Kyprien als Quelle nachzuweisen, und wenn, so wäre für jene Nemesis, die Mutter Helenas, die hier vorliegende Gestalt einer geflügelten Figur völlig unzutreffend. Denn nach einem Fragment der Kyprien (Welcker, Ep. Cyklus II S. 505 ff. Nr. 7) wird sie dort in völliger Menschengestalt vorgeführt, wie sie vor Zeus flieht, aus dessen Verbindung mit ihr Helena entstammte:

ἔτειρετο γὰρ φρένας αἰδοῖ

καὶ νεμῆσει,

und nachher in einen Fisch verwandelt wird. Wie stimmt das zu unserem Bilde?

Es bleibt uns also nichts übrig, als alle jene Vermuthungen aufzugeben und bei dem zu bleiben, wofür wir sichere Anhaltspunkte haben, und damit sind wir von Pausanias hingewiesen auf die Artemis. Diese wird ja auch dargestellt einen Panther in

der Rechten, einen Löwen in der Linken haltend. Freilich wird man fragen, was fangen wir hier mit der Artemis an? Schon dem Pausanias ist diese ihre Darstellung befremdlich vorgekommen, und er hätte sie daher gewiss nicht Artemis genannt, wäre sie nicht inschriftlich so bezeichnet gewesen. Jenes Befremden zeigt aber nur, dass zur Zeit des Pausanias das Verständniss für ältere Vorstellungen von dem Wesen der Artemis längst abhanden gekommen war. Dieses hat allerlei Vermischungen und Verdunkelungen erfahren, aus denen sich mit der Zeit in der bildenden Kunst die Vorstellung der Trägerin und Beschützerin des Wildes herausgeschält hat. Ueber diesen scheinbaren inneren Widerspruch äussert sich sehr schön Uhland in seiner Abhandlung über das Volkslied, wo er die deutsche Volksvorstellung von einem Thiermann bespricht, der die Thiere im Walde gegen menschliche Verfolgung schützte. 'Der Jäger, sagt dort U., der tödtliche Verfolger des gejagten Wildes, ist zugleich dessen Freund und Bewunderer. Die Kraft und Schönheit, die Tapferkeit und Schlaueit der Thiere, mit denen er in Kühnheit, Gewandtheit und List wetteifert, erregen sein Wohlgefallen und seine Zuneigung' (Schriften zur Gesch. der Dichtung und Sage III 57). Die Darstellung einer Gottheit mit Flügeln an den Schultern und Thieren in den Händen ist jedenfalls der orientalischen Kunst entnommen, und von den Hellenen, als ihnen das ursprüngliche Verständniss für die überkommene Figur abhanden gekommen war, wegen der Thiere Artemis benannt worden. Im Wesen der Artemis, 'der frischen Magd', sind zwei Seiten vereinigt, die der kämpfenden, erlegenden und die der belebenden und lichtbringenden Gottheit (Müller Hdb. § 363) und in letzterer Eigenschaft wird sie häufig mit Hekate vermischt (ebenda § 397, 4). Sie hat zuweilen einen finstern Dienst, man denke an das Opfer der Iphigenie und den Cult. der Artemis Tauropolos. Hier dagegen erscheint sie in rettender, lebenerhaltender Thätigkeit, und für diese hat schon Lloyd ganz passend erinnert an Theognis 11 f.: *Ἄρτεμι θηροφόνη . . . ἀπὸ Κήρας ἀλαλκε*. (Arch. Ztg. 1850 S. 275, Anm. 64.) Gerade in dieser speciellen Eigenschaft ist sie vielfach mit Hekate gleichgesetzt und verwechselt, mit der sie den Charakter der schützenden, Unheil und Gefahr abwehrenden Gottheit gemein hat. Vermöge dieses Charakters findet die Artemis-Hekate besonders Verehrung auf den Märkten der Städte, vor den Stadt- und Burghöfen, sowie an Hausthüren, zur Abwehr bösen Zaubers. So wissen wir von einer Artemis Propylaea in Eleusis (Paus. I 38, 6,

Gerhard Eleus. Bilderkreis, Abh. der Berl. Akad. 1863, S. 548 Anm. 261), so finden wir sie auch wieder am Eingang der athenischen Burg als Epipyrgidia (Paus. II 30, 2 und C. Wachsmuth, Athen im Alterthum I S. 136). Ihren berühmtesten Geheimdienst hatte sie in Aigina (Paus. II 30, 2). Ausserdem aber dürfen wir die Göttin hier eben in der Vereinigung jener beiden Seiten ihres Wesens auffassen, als die schreckliche todtbringende Göttin der Unterwelt, welche als solche dem düstern Geschick des Achilleus nicht fern steht, und als die gnädige Zauber und Unheil abwehrende Schutzgöttin: Achill ist zwar seinem Geschick erlegen, aber das schreckliche Loos, in die Hände seiner Feinde zu fallen, ist ihm erspart geblieben. Aias hat ihn nach schwerem Kampf gerettet, und die Rettung ist gelungen nach unserer Zusammenstellung unter dem Beistand der Artemis-Hekate. So ist sie auch am Kypseloskasten in unmittelbarer Nähe des Kampfes um die Leiche des Iphidamas dargestellt (Paus. V 19, 4. Overbeck, Pl. I S. 63). Aber sie ist die Schützende nicht bloß in Beziehung auf die Bilder der Vase, sondern auch auf den Zweck derselben: wie an Thoren und Pforten, so werden auch an Trinkgefäßen und Weinbehältern gerne unheilabwehrende Sprüche und Gestalten angebracht. In diesem Sinne darf die Göttin wohl auch hier und in demselben auch die zwei Schreckgestalten am oberen Ende der Henkel aufgefasst werden. Diese könnte man eher geneigt sein, nach Pausanias Beschreibung für Keren zu halten. Auch diese Gestalten sind auf beiden Henkeln so ähnlich gebildet, dass man sie entweder beidemal für dasselbe oder mindestens für ganz eng verwandte Wesen halten muss. Beide Figuren stürmen in wildester Bewegung mit erhobener Linken und gesenkter Rechten und ausgebreiteten Flügeln nach rechts hin, das schreckhafte Gesicht dem Beschauer zuwendend. Dieses ist von Schlangen und wildem Bart umrahmt, der Mund weit aufgerissen, die Nase wenigstens bei der einen Figur vollständig unnatürlich als Ornament behandelt (fast an eine Fledermausnase erinnernd), lange Haare umflattern zu beiden Seiten Nacken und Schultern. Die Kleidung besteht in kurzem Chiton mit gemusterten Säumen, Schlangen dienen als Gürtel. An den Füßen tragen sie Stiefelchen, ähnlich denen des Hermes, welche sie nebst den Flügeln und der angegebenen Bewegung als rasch herbeieilende Wesen stürmischen Charakters bezeichnen. Bemerkenswerth ist die verschiedene Bildung der Flügel. Diese erscheinen bei der einen Figur aufwärts geschwungen, gerundet, stilisirt wie bei der Artemis, wie sie in der Natur nie vor-

kommen, die andre Figur dagegen hat Flügel, die zwar auch stilisirt aber doch der natürlichen Erscheinung mehr angepasst sind. Gesichts- und Ellbogenbildung, der ganze Gliederbau, sowie der kurze Chiton weisen diese Figuren als männliche aus. Als Keren können sie also nicht gefasst werden, da diese entschieden weiblich sind. Ein archaisches Vasenbild (Overbeck Her. Gal. Tf. III 4, Text S. 90, Anm. 21) zeigt eine ähnliche Figur in ähnlicher Bewegung, aber langbekleidet, mit vier Flügeln, ohne Arme, mit gefletschten Zähnen und heraushängender Zunge. Overbeck nennt sie eine Gorgone, Abeken eine Ker. Eine Gorgone dürfen wir auf unserer Vase aus denselben Gründen nicht erkennen, die die Benennung Ker verbieten, ebensowenig mit Gerhard (a. O. 274) eine Eris. Bärtige Gorgoneien sollen zwar vorkommen; so erklärt z. B. Brunn das Schildzeichen Hektors im Troilosstreifen für ein solches; allein da nur die äusseren Ränder erhalten sind, so könnte dort wohl auch ein anderes Schreckbild angebracht gewesen sein, etwa Phobos, wie auf Agamemnons Schild am Kypseloskasten (Paus. V 19, 4). Wir müssen uns also nach männlichen Wesen dieser Art umschaun, und da ist es wohl das Zutreffendste mit Braun (a. O. S. 372) die Gestalten als Deimos und Phobos, die schrecklichen Begleiter des Ares zu bezeichnen. Hiergegen könnte höchstens eingewendet werden, dass ja die übrigen Figuren auf beiden Henkeln jedesmal dieselben Personen darstellen, dies also auch von dieser letzten Figur gelten müsse. Allein Deimos und Phobos sind zwei Wesen von so enger Verwandtschaft, dass sie gleichsam nur zwei Stufen, im Bilde zwei Erscheinungsformen eines und desselben Begriffs, des fürchterlichen Kriegsschreckens ausdrücken, der in mehreren Bildern der Vase seine lebendige Darstellung findet.

So sind wir denn durch diese Henkeldarstellungen vollends auf die vom Anfang der Betrachtung an sich aufdrängende Frage hingewiesen, ob nicht den vielen Bildnereien unserer Vase eine gemeinsame leitende Idee zu Grunde liege und welche?

(Schluss folgt.)

Heidenheim.

Paul Weizsäcker.