

Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab.
Historisk-filologiske Meddelelser **XII**, 3.

AUS EINER
ALTEN ETRUSKERSTADT

VON

FREDERIK POULSEN

MIT 51 TAFELN



KØBENHAVN

HOVEDKOMMISSIONÆR: ANDR. FRED. HØST & SØN, KGL. HOF-BOGHANDEL
BIANCO LUNOS BOGTRYKKERI

1927

Pris: Kr. 8,50.

Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskabs videnskabelige Meddelelser udkommer fra 1917 indtil videre i følgende Rækker:

Historisk-filologiske Meddelelser,
Filosofiske Meddelelser,
Mathematisk-fysiske Meddelelser,
Biologiske Meddelelser.

Hele Bind af disse Rækker sælges 25 pCt. billigere end Summen af Bogladepriserne for de enkelte Hefter.

Selskabets Hovedkommissionær er *Andr. Fred. Høst & Søn*,
Kgl. Hof-Boghandel, København.

Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab.
Historisk-filologiske Meddelelser. **XII**, 3.

AUS EINER
ALTEN ETRUSKERSTADT

VON

FREDERIK POULSEN

MIT 51 TAFELN



KØBENHAVN

HOVEDKOMMISSIONÆR: ANDR. FRED. HØST & SØN, KGL. HOF-BOGHANDEL
BIANCO LUNOS BOGTRYKKERI

1927

Das Jahr 1924 war für die Ny Carlsberg Glyptotek seit dem Tode ihres Stifters, Carl Jacobsen das an Erwerbungen reichste. Ausser drei interessanten Porträts, welche in dem Bruckmannschen Porträtwerk bald veröffentlicht werden sollen,¹ ist eine reiche Sammlung schöner griechischer Vasen und etruskischer Bronzen, gefunden in einer der alten ruhmreichen Etruskerstädte, in unser Museum gelangt.

Ich zähle zunächst die Vasen auf, die in dem »Tillæg til Katalog 1925« schon verzeichnet sind.² Ich gebe die Katalog-Nummer der Vase (V.) und Inventarnr. derselben (Inv.-Nr.) bei jedem Stück in Parenthese an.

Bei der Bestimmung der Vasenmaler hat Beazley mir vielfach geholfen, und ich möchte ihm hier meinen wärmsten Dank dafür aussprechen.

I.

Schwarzfigurige Amphora,

Stil des »affektierten Meisters«.

(V. 11. Inv. Nr. 2692). Vgl. Nordisk Tidsskrift 1925 S. 351 und fig. 1.

Abb. 1—5.

H. 0,525. Ungefähr intakt und nie zerbrochen. Schöner, gelbroter Ton, reichliche Verwendung von kirschroter Malfarbe.

¹ Vgl. vorläufig Tillæg til Katalog 1925 nr. 450 b, 733 a und 733 b und Nordisk Tidsskrift 1925, I S. 351 ff.

² S. 150 ff.

Auf beiden Seiten ausgespartes Bildfeld mit oberem Lotosstreifen. Motiv: kämpfendes Kriegerpaar mit Zuschauern. Die Abweichungen der Details sind nur nebensächlich: auf der Vorderseite (Abb. 1—3) sind die Zuschauer nackt; der Zuschauer links trägt den Chlamys zusammengefaltet über dem linken Arm; auf der Rückseite (Abb. 4—5) trägt der rechte Zuschauer einen kurzen Chiton mit Schulter Schlag, der linke einen Mantel. Auch die Gesten variieren; der linke Zuschauer der Rückseite macht einen übelabwehrenden Gestus (Abb. 5). Die kämpfenden Krieger der Vorderseite stehen fest auf dem Boden; auf der Rückseite berühren sie den Boden nur flüchtig. Der rechte Krieger der Rückseite (Abb. 4) hat einen Schild ohne Schildzeichen, und unterhalb seiner Rüstung fehlen die herabhängenden, dünnen Bandenden der anderen Krieger, welche in Wirklichkeit die Beine der über dem Chiton getragenen, hier vom Harnisch gedeckten Nebris sein sollen. Dieses missverständliche Attribut gibt unser Vasenmaler gewöhnlich seinen Kriegern, bisweilen auch dem Hermes.

Der Stil ist leicht zu erkennen als der des sogenannten »affektierten schwarzfigurigen Meisters«, dessen Eigenart Karo zum ersten Mal scharf gefasst und geschildert hat,¹ während man früher im Allgemeinen von einer »affektierten tyrrhenischen Vasengruppe« sprach.² Es sind jetzt ungefähr 50 Gefässe von ihm bekannt, aber teilweise in sehr ungenügenden Abbildungen.³ Die Vasen sind alle Amphoren und alle in Italien, zum grössten Teil in Etrurien gefunden.

¹ Journ. of hell. stud. XIX 1899 S. 147 ff.

² Torlonia et Gsell: Fouilles dans la nécropole de Vulci S. 502 und Taf. VII—VIII.

³ Pfuhl: Malerei und Zeichnung der Griechen I S. 262—265, III fig. 223—225. Pottier: Vases du Louvre II F. 19, 20, 24 und Taf. 64—65. Burlington Exhibition Catal. 1904, Taf. 92, 18.

Die Amphoren zerfallen formell in zwei Gruppen, von denen unsere Amphora der ersteren gehört: Amphora mit kantiger Mündung, ohne Absatz des Halses; der Fuss wie ein umgekehrter Echinus, der Körper schwarz gefirnisst mit ausgespartem Bildfeld und zwei Strahlenreihen am Fuss. Das Bildfeld pflegt oben zwei Lotosstreifen zu haben; unsere Vase hat jedoch nur einen.

Der affektierte Meister beschränkt sich auf 7 Motive, die Karo zusammenstellt; unsere Amphora stellt Motiv IV dar: zwei lanzenkämpfende Krieger mit zwei Zuschauern.¹

Während alles Technische — Ton, Brennung, Firnis, Malfarben, Sicherheit der Linienführung — vorzüglich ist, bedeutet die Formgebung ein Aeusserstes an Starrheit und Manierismus. Die Details werden stupide wiederholt, die anatomischen Kenntnisse sind gering, die Bewegungen eckig, bisweilen grotesk.

An den Bildern unserer Amphora hebe ich einige für diesen Maler besonders charakterische Einzelheiten hervor. Die Silene als Schildzeichen sind fast ebenso häufig wie die grossen, aus der Schildmitte herausfahrenden Schlangen, die sich wie lebend von der Schildfläche lösen. Der Zuschauer der Rückseite rechts (Abb. 4) trägt das Haarband mit der wunderlichen Schleife und um die Schulter gelegt das in der attischen Vasenmalerei sonst unbekannt Tüchlein: *περιάρμα*. Die Gewänder sind wenig gefaltet, mit roten Details. Die Schlüsselbeine werden durch mehrere grobe Ritzlinien, der Brustmuskel durch einen eizigen Bogen gegeben. Das Profil ist langnasig, die Köpfe klein, Arme und Unterschenkel dürr, der Rumpf und die Oberschenkel

¹ Vgl. Gerhard: Auserlesene Vasenbilder 117, wo eine Frau unter den Zuschauern vorkommt, was sonst selten ist. Die Vase, München 79 (jetzt 1440) habe ich persönlich untersucht; sie steht unserer Vase sehr nahe. Besonders die Schlangen der Schilde sind ganz ähnlich.

dagegen schwer und plump, das Gesäss rund ausspringend. Die Innen- und Aussenseiten der Beine werden gleich gezeichnet. Das Laufen ist knickebeinig.

Jonische und attische Einflüsse kreuzen sich, und Karo hält deshalb diese Vasen für Erzeugnisse einer ionischen Stadt, während Pfuhl sich den Maler als einen im Keraimeikos ansässigen Jonier vorstellt, der nur für Export arbeitete. Denn die Attiker haben ihn offenbar formell zu gering gefunden; nicht einmal der Perserschutt enthält eine einzige Scherbe dieses Meisters. Die Italiker dagegen haben seine Technik bewundert und an seinem geringen Formensinn keinen Anstoss genommen. Kurz gesagt: der affektierte Meister bietet uns künstlerisch wenig, ist aber kulturgeschichtlich eine sehr interessante Erscheinung.

II.

Rotfigurige Kylix.

Von Oltos.

(V. 21. Inv. Nr. 2700). Vgl. Nordisk Tidsskrift I 1925 S. 353 fig. 2—4.

Abb. 6—8.

Diam. 0,335; mit den Henkeln 0,42. Die Vase war zerbrochen, und einige Stücke fehlen.

Innenbild: laufende nackte Hetaere mit Kastagnetten. Aussenbilder: A. Dionysos auf einem Felsen gelagert, von Ziegenböcken flankiert. Dionysos hält in der vorgestreckten rechten Hand eine winzige Blume. Über ihm an der Wand hängt ein Filzhut mit aufgekrempelem Rand. Darunter läuft die Inschrift: *ὁ παῖς καλός*.

B. Maenade mit Krotalen, auf einem Kissen gelagert. Sie trägt Kekryphalos, Chiton und Himation und wird von

Widdern flankiert (der Kopf des linken Widders verloren).
Inscription $\epsilon\zeta\ \kappa\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$; links neben der Palmette ein H.

Die Bildfelder werden durch Palmetten, welche die Henkel umgeben, getrennt.

Am nächsten verwandt ist eine Kylix im Ashmoleanmuseum.¹ Innenbild: laufender Jüngling mit Trinkhorn, ganz in der Stellung unserer Hetaere; Aussenbild: gelagerter Jüngling mit Diener, rechts ein Ziegenbock auf den Hinterbeinen, Typus und Stellung wie die Ziegenböcke des Dionysos. Auf dieser Oxford-Kylix, die sicher von derselben Hand gemalt ist wie unsere Vase, steht der Lieblingsname: Memnon, der eben nur auf den Vasen des Oltos vorkommt.² Mit diesem Vasenmaler des epiktetischen Kreises, von dem wir drei signierte Vasen besitzen, dessen Stil aber so ausgeprägt ist, dass Beazley in seinem letzten Buch 82 Vasen und Fragmente von ihm verzeichnen kann,³ verbinden auch andere Züge unsere Schale. Die winzige Blume in der Hand des Dionysos ähnelt den Blumen in den Händen von Hermes und Aphrodite auf der signierten Vase in Corneto.⁴ Auf der Brüsseler Vase mit dem Lieblingsnamen Memnon zeigt das Innenbild⁵ eine bekleidete Frau mit Kastagnetten. Es ist dasselbe Laufschemata, dieselben parataktischen Bewegungen,

¹ Journ. of hell. stud. XXIV 1904 S. 303 nr. 516, abgeb. S. 304.

² Beazley: Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils. Tübingen 1925. S. 12 ff. Die Vase in Compiègne, Beazley nr. 55, ist jetzt Corpus Vasorum, Compiègne, Taf. 14, 1, 2, 5 abgebildet.

³ Attische Vasenmaler S. 10—17. Vgl. Pfuhl: Malerei und Zeichnung der Griechen I S. 431. Die Florentinerschale 81601, Beazley nr. 54, wird bald von Minto selbst veröffentlicht werden. Der laufende Jüngling derselben ähnelt sehr der Hetaere unserer Vase.

⁴ Beazley nr. 49. P. Ducati: Storia della ceramica greca II S. 295 fig. 228. Hoppin: Handbook of redfigured vases II 251. Pfuhl: Malerei und Zeichnung der Griechen III Abb. 360.

⁵ R. 253. Beazley a. o. O. nr. 54. idem: Vases in America S. 12 nr. 39. Corpus Vasorum, Belgique, Bruxelles III 1 c Taf. 2, 2 b.

dieselben Konturen von Gesicht und Körper wie im Innenbild unserer Schale.

Das Profil der Hetaere lässt sich vergleichen mit demjenigen des sitzenden Jünglings im Innenbild der Münchener Schale nr. 2618,¹ oder mit demjenigen der Hetaere der anderen Münchener-Schale, nr. 2606²: es ist dieselbe zugespitzte Nase, und der Mund wird als krummer Strich gezeichnet. Oder man vergleiche die Zeichnung der Schlüsselbeine, der Brustlinie und der Mantelfalten des gelagerten Achilleus der Münchener Schale 2618 mit denselben Zügen des gelagerten Dionysos unserer Schale. In der Oltoschale im Nationalmuseum von Kopenhagen (Abb. 9)³ hat Theseus wiederum Schlüsselbeine und Brustmuskel wie der gelagerte Dionysos. Endlich habe ich die Berliner Schalen geprüft, nr. 2263,⁴ deren Jüngling mit Beinschienen im Innenbild das Profil unserer Hetaere hat, und 4220,⁵ wo der Jüngling mit Kissen im Innenbild denselben Körperbau wie die Hetaere aufweist.

Somit ist die Zuteilung der Schale an Oltos, den Meister der dekorativen Monumentalität unter den frühen rotfigurigen Malern, gesichert.⁶ Laufende Jünglinge und laufende Maenaden oder Hetaeren mit Kastagnetten gehören zu den Lieblingsmotiven dieses Malers.⁷

¹ Furtwängler-Reichhold Taf. 83. Beazley: Attische Vasenmaler S. 14 nr. 40.

² Beazley a. o. O. nr. 52.

³ Ich verdanke Herrn Friis Johansen die Photographie und die Erlaubnis zur Veröffentlichung. Inv. nr. 3877. Beazley nr. 45. Mit Memnon-signatur. Diam. 0,353; mit den Henkeln 0,445.

⁴ Auch mit Memnon-signatur. Beazley nr. 43.

⁵ Beazley nr. 50.

⁶ Näheres seiner Datierung bei E. Langlotz: Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei S. 32.

⁷ Beazley: Vases in America S. 7 ff.; vgl. nr. 47 und 48 dort.

Unsere Schale gehört der älteren Stilstufe des Malers an, wie die Staffelung der Falten des Dionysos zeigt. Künstlerisch ist das Stück hervorragend.

III.

Rotfigurige Hydria,

Stil des »Berliner Amphora Malers«.

(V. 24. Inv. Nr. 2696). Vgl. Nordisk Tidsskrift I 1925 S. 354 ff. und fig. 5—6.

H. 0,425. Die Vase zerbrochen. Kleine Stücke fehlen.

Abb. 10—13.

Im Schulterfeld, auf einem mit schrägen Palmetten geschmückten Streifen steht in der Mitte ein Altar, links hält Triptolemos auf seinem Flügelwagen, Aehren in der erhobenen linken Hand. Er trägt Lorbeerkranz, Chiton und Himation und streckt die rechte Hand mit der flachen Trinkschale gegen Persephone aus, die jenseits des Altares mit der rechten Hand die Kanne hält, während ihre linke die gesenkte, brennende Fackel trägt. Sie hat im Haar ein Diadem mit Spitzblättern, im Ohr einen kreisrunden Schmuck mit mittlerem Punkt und trägt den Chiton und den schrägen Mantel mit flatternden Faltenenden.¹

Die Form und die Dekoration des Altares kehren genau wieder auf einer Hydria im Cabinet des Medailles,² die Beazley der Schule des Berliner Malers zuschreibt.³

Das Profil und die doppelte Kymationdekoration der Mündung unserer Hydria lassen sich mit den entsprechenden Teilen der Vivenziovase vergleichen,⁴ und wir finden

¹ Vgl. für das Motiv Hoppin: Handbook II 61.

² De Ridder: Catalogue des vases de la Bibl. Nat. S. 333 fig. 73 (nr. 441).

³ Attische Vasenmaler S. 85 nr. 109.

⁴ Furtwängler-Reichhold Taf. 34.

sie wieder an einer monochronen Oinochoë im Britischen Museum¹ und — ohne Dekoration — an einer Hydria im Museo Gregoriano, die Beazley ebenfalls dem Berliner Meister zuschreibt.² Auch die schräg gestellten Palmetten unter der Bildfläche gehören zum Repertoire dieses Meisters.³

Damit ist schon der Kreis gegeben, und es fragt sich nun, ob die neue Hydria ein Werk des Berliner Malers selbst oder eines seiner Schüler ist. Vergleicht man mit dem Hauptstück dieses von Beazley zuerst entdeckten Meisters,⁴ der Berliner Amphora mit Hermes und musizierenden Silenen,⁵ »diesem Wunder in Glanz und Goldschimmer«, so erkennt man eine Reihe von gleichartigen Zügen: die kleinen Schnörkel, womit der Nasenflügel der Persephone gezeichnet ist, stimmen genau mit demselben Detail beim Hermes der Berliner Vase überein; die Blätter des Diadems der Persephone sind ganz so gezeichnet wie diejenigen der Kränze der Silene. Die Schläfenlocken des Triptolemos gleichen Zug um Zug denen des Silens auf der Rückseite u. v. a.

Grade solche Kleinigkeiten, die der Maler fast unbewusst zeichnet, bedeuten bei der Identifizierung sehr viel. Aber es gibt auch andere Kriterien grösseren Stiles.

Die Form der Vase: die Hydria-Kalpis mit Schulterbild,

¹ Inv. Nr. 1035.

² Museo Gregoriano II Taf. 15, 1. Photo Alinari 37778—9. Hoppin: Handbook I 66 nr. 51. Overbeck: Apollon Taf. 20, 12. Beazley a. a. O. S. 84 nr. 100.

³ Beazley, Journ. of hell. stud. XXXI 1911 S. 279 nr. 12.

⁴ Journ. of hell. stud. XXXI 1911 S. 276 ff. und Taf. 8—17. Beazley: Vases in America S. 40; idem: Attische Vasenmaler S. 76 ff. Pfuhl: Malerei und Zeichnung der Griechen S. 487, § 524.

⁵ Pfuhl a. o. O. III Abb. 473. Furtwängler-Reichhold Taf. 159,2. Beazley: Attische Vasenmaler S. 76 nr. 1. Ich habe die Vase im Original geprüft und verglichen.

die schon am Schlusse des schwarzfigurigen Stiles eingeführt wurde,¹ ist unter den grossen Vasen des Berliner Meisters durch 8 Beispiele vertreten.² Auch der sogenannte Nereusmaler, der dem Berliner Maler nahe steht, verwendete diese Form und zwar mit ganz übereinstimmender Dekoration: Schulterbild auf einem dekorierten Streifen, der lange vor den Henkeln aufhört.³ Auch der doppelt profilierte Fuss gehört hierher als gemeinsamer Zug des Berliner- und des Nereusmalers.⁴ Die Zeichnung der Gewandfalten entspricht genau der Weise des Berliner Meisters selbst.⁵

Um dessen Stil weiter zu verdeutlichen geben wir hier zwei Amazonen der Florentiner Amphora panathenäischen Stiles nach Zeichnungen, die ich der Güte Herrn Mintos verdanke, wieder (Abb. 14—15)⁶. Man erkennt die frappante Aehnlichkeit, sobald man diese Köpfe mit denjenigen der Kopenhagener Hydria vergleicht: die schnörkelartige Bildung der Nasenflügel, die Zeichnung des Auges noch in Profil, aber doch schon ohne Schliessen des inneren Augenwinkels, die Bildung von Mund und Kinn (besonders die Zeichnung der Unterlippe ist typisch und ähnlich).

Die Malerei der Florentiner Vase ist flüchtiger und geringer als die der Ny Carlsberg Hydria, welche in ausgezeichneter Weise die monumentale Kraft und Sicherheit

¹ Beazley: Vases in America S. 35.

² Beazley: Attische Vasenmaler S. 84 nr. 102—109.

³ Beazley a. o. O. S. 121. Besonders gutes Beispiel die Vase in Wien, Karl Masner: Die Sammlung antiker Vasen und Terrakotten. Taf. VII nr. 331.

⁴ Beazley; Journ. of hell. stud. 1911. S. 285 fig. 7 und Taf. IX.

⁵ Vgl. den fragmentierten Stamnos, der aus dem Besitz Warrens ins Ashmoleanmuseum gelangt ist, Hoppin: Handbook I 63 nr. 33. Vgl. auch Brit. Museum. E. 268.

⁶ Nr. 3989 des Museums. Beazley: Attische Vasenmaler S. 77 nr. 13 und Journ. of hell. stud. 1911 S. 281 nr. 10.

dieses hervorragenden Meisters verdeutlicht, der in Linienführung und Komposition dem Euthymides, in Geist dem Epiktet verwandt ist und zeitlich mit dem Kleophradesmaler zusammenfällt.¹ Die letzte Liste seiner Werke durch Beazley umfasst 148 Stücke, von denen jedoch nicht wenige Schülerarbeiten sind.² Die Ny Carlsberg Hydria dürfen wir dann wohl dem Meister selbst zuschreiben.

IV.

Rotfigurige Lekythos,

Stil des »Berliner Amphora Malers«.

(V. 25. Inv. Nr. 2701). Vgl. Nordisk Tidsskrift I 1925 S. 356 f und fig. 7.

H. 0,34. Zerbrochen. Einige Splitter fehlen, aber in der Hauptzeichnung fast nichts.

Abb. 16.

Am Hals Kymation, auf der Schulter Palmettenstreifen, darunter Mäanderstreifen, der unter der Bildfläche wiederholt, dort aber seitlich abgeschnitten wird.

In der Bildfläche eine Einzelfigur: eine singende und leierspielende Frau. An der Leier hängt ein geteiltes Tuch, wahrscheinlich das Futteral zur Verhüllung der Saiten, wenn das Instrument nicht gebraucht wird.³ Die Frau trägt den Chiton und den schrägen Mantel.

Die Disposition dieses Mantels ist für den Berliner Maler

¹ Hoppin: Handbook I S. 58. Dadurch erklärt sich die formelle Uebereinstimmung unserer Hydria mit der Vivenziovase, die Pfuhl (Malerei und Zeichnung der Griechen S. 436 f) dem Kleophradesmaler zuschreibt, eine Ansicht, der sich Beazley anschliesst. Attische Vasenmaler S. 774 nr. 50.

² Attische Vasenmaler S. 76—87.

³ Vgl. Bulletin of Mus. of Fine Arts Boston XXIV 1926 S. 39.

charakteristisch: unten neben der gestauchten Mittelfalte finden wir glatte Gewandflächen, die mit Kreuzsternchen geschmückt sind. Die klassischen Beispiele dieser Naturwidrigkeit des auf das rein Dekorative abzielenden Berliner Malers sind die fliegende Gorgone der Münchener Gorgonen- vase und die Athena des Münchener Stamnos.¹ Will man aber eine genau entsprechende Parallele zu der ganzen Figur, so vergleiche man die Athena der Halsamphora der Yale University (Fig. 17).² Hier ist alles gleich: die Mittelfalte und die zurückfliegenden Faltenenden des schrägen Mantels, die Paryféfalte, die Punktierung und der doppelte untere Saum des Chitons. Die Yale-Amphora wird von Beazley dem Berliner Amphora Maler selbst zugeschrieben. Auf der Rückseite des eben genannten Münchener Stamnos hat der Jüngling, der sich die Beinschienen anlegt, dasselbe Profil mit kurzer Nase ohne Profilstrich und dieselbe Augenbildung wie die Frau unserer Lekythos. Die Form und Zeichnung der Leier der singenden Frau stimmen genau mit der Leier eines Jünglings auf einer Oinochoë in New York³ und derjenigen des Silens auf der Münchener Amphora panathenäischer Form, deren eine Seite wir deshalb hier abbilden (Abb. 18).⁴

Lekythen gehören zum Repertoire des Berliner Malers

¹ Furtwängler-Reichhold Taf. 134 und 106, 2.

² Paul Baur: Catalogue of the Rebecca Darlington Stoddard Collection of Greek and Italian Vases in Yale University. 1922. S. 89 (133) und Taf. VIII (133 a).

³ G. Richter in Amer. Journ. of Arch. XXX 1926 S. 6 fig. 6.

⁴ Ich verdanke Herrn Sieveking die Photographie. Beazley: Attische Vasenmaler S. 77 nr. 15. Dagegen bin ich nicht überzeugt, dass die beiden Münchener Amphoren, Beazley nr. 5—6, Inv. Nr. 2310 und 2313 von dem Meister selbst bemalt sind. Die sind zu gering, und nur die Bildung der Augen stimmt; Schädelform, Gesichtsprofil, Zeichnung des Ohres zeigen dagegen Abweichungen vom gewöhnlichen Typus.

und seiner Schüler.¹ Ich glaube, wie oben angedeutet, dass unsere Lekythos zu den Originalwerken des Meisters gehört. Die Zeichnung ist nicht nur dekorativ vorzüglich, sondern wir spüren in der Bewegung ein bei diesem Vasenmaler ungewöhnliches Feingefühl: obwohl die Füße eng zusammenstehen, wird durch den schrägen Flug der Faltenenden hinter dem Rücken und durch die leichte Biegung der Knie ein Eindruck von leiser Hin- und Herbewegung geschaffen, welcher dem Motiv: dem begeisterten Singen mit zurückgelehntem Kopf sehr schön entspricht. Da die schräge fliegenden Faltenenden ein bei diesem Maler geläufiges Motiv ist (vgl. Abb. 17), liegt das Neue in dem zurückgeworfenen Kopf und den gebogenen Knien. Die Frau singt wirklich. Sonst zieht dieser Maler das ruhige Nachdenken, wobei die Leier horizontal gehalten wird, dem Singen vor.² Die Frau unserer Lekythos hat die Leier hoch genommen und hält sie ungefähr wie der Silene der berühmten Berliner Amphora, der im Singen gestört zu werden scheint.³

V.

Rotfigurige Lekythos,

Schule des »Berliner Amphora Malers«.

(V. 26. Inv. Nr. 2702).

H. 0,34. Ungebrochen, vorzüglich erhalten.

Abb. 19.

Diese Lekythos, die nur ornamentiert ist, aber mit IV zusammengefunden und von genau derselben Grösse ist,

¹ Beazley: Attische Vasenmaler S. 85 nr. 110—119 und 120—132. Nr. 131 ist jetzt abgeb. Corpus Vasorum, Compiègne Taf. 14,7. Hoppin: Handbook I S. 65. Beazley: Vases in America S. 38.

² Vgl. Abb. 18 und Amer. Journ. of Arch, XXX 1926 S. 6 fig. 6.

³ Pfuhl: Malerei und Zeichnung III. S. 168 Abb. 473. Furtwängler-Reichhold Taf. 159, 2.

gehört kunstgeschichtlich demselben Kreis an und ist offenbar als Gegenstück zu der anderen Lekythos gearbeitet. Die Dekoration besteht aus einem Halsstreifen mit Kyma, Schulterstreifen mit spiralverbundenen Palmetten und Mäanderborte, sowie einem Palmettenstreifen auf dem Bauche.

Die Abwechslung in den Mäanderformen des Schulterstreifens ist auch von anderen Vasen aus der Schule des Berliner Malers her bekannt.¹

Beazley, dem ich die Photographie zeigte, teilte mir freundlich mit, dass eine ähnliche Lekythos sich im Museum von Syrakus befinde, und durch die Güte des Herrn R. Carta erhielt ich von dieser gleich grossen Lekythos eine Photographie, die ich hier reproduziere (Abb. 20).

Die Vase in Syrakus ist in der Tat der in der alten Etruskerstadt gefundenen so ähnlich, dass man, wenn sie nicht Brüche und kleine Abweichungen der Palmettenblätter zeigte, an Identität glauben könnte. Selbst der kleine Wulst oberhalb des hohen Fussprofils ist in beiden Vasen der gleiche. So ähnlich können zwei Vasen derselben Hand sein, und so weit ist die Vasenkunde durch den unermüdlichen Fleiss und die scharfen Beobachtungen von Beazley gediehen, dass die Uebereinstimmung sogar ausschliesslich ornamentierter Vasen in weit auseinander liegenden Museen sogleich festgestellt werden kann.

VI.

Rotfigurige Pelike mit Triptolemos und Theseus.

(V. 27. Inv. Nr. 2695).

H. 0,37. Ungebrochen. Die Rückseite etwas verblasst.

Abb. 21—25.

¹ Walters: Ancient Pottery I Taf. 36, 2. Brit. Mus. E. 574. Collection Lambros-Dattari Taf. 7 nr. 55.

Vorderseite: bärtiger Triptolemos (mit beigeschriebenem Namen) mit Szepter und Schale, auf einem von einem Fell bedeckten Stuhl sitzend. Links von ihm (Abb. 23) Kora, stehend, mit Kanne und Aehren. Rechts (Abb. 22) die Demeter, die stehend einen guirlandenartigen Kranz mit beiden Händen hält. Alle drei Gestalten tragen Chiton und Himation, Triptolemos Kranz im Haar, die beiden Frauen gemusterte Kekryphalen und runden Ohrschmuck.

Rückseite: (Abb. 24) Theseus auf einem ähnlichen Stuhl wie Triptolemos sitzend, links Poseidon mit Dreizack und Delphin, rechts Amphitrite mit erhobener Hand, die ein verblasstes Attribut, wohl den für Theseus bestimmten goldenen Kranz hielt.¹ Die Amphitrite hat die ganze linke Seite und den linken Arm vom Himation verhüllt. Die Einrahmung des Bildfeldes ist auf beiden Seiten die gleiche und aus den Abbildungen erkennbar.

Der bärtige Triptolemos ist in der schwarzfigurigen Vasenmalerei häufiger als der jugendlich bartlose.² Da aber der Triptolemos schon in der frührotfigurigen Malerei, schon im Kreis des Andokides und des Epiktet bartlos ist, wirkt dieser bärtige Triptolemos als ein sehr eigenartiges Rudiment. Ganz singulär ist es auch, dass er auf einem fellbekleideten Stuhl sitzt. Hat die Darstellung eines langbärtigen, eleusinischen Königs, z. B. des Keleos den Maler beeinflusst, irreführt?

Man könnte versucht sein denselben bärtigen Triptolemos

¹ Vgl. hierüber Furtwängler-Reichhold I S. 28.

² Vgl. Overbeck: Kunstmythologie III Taf. XV 1—6 und S. 530. Pringsheim: Archäol. Beiträge zur Geschichte der eleusinischen Kulte S. 4 und 97. Malten, Arch. für Religionswiss. XII 1909 S. 441 Anm. 3. Furtwängler: Gemmen III S. 208 fig. 133. Graef: Vasen von der Akropolis I Taf. 45, 675 e. Arch. Anz. XXXII 1917 S. 106 f, nr. 37. Minto, Atene e Roma 1923 S. 1 ff, Taf. I—II.

mit einschenkender Kora auf einem Fragment in Petrograd zu erkennen, das Buschor zum Ausgangspunkt einer stilistischen Untersuchung gemacht hat (Abb. 26).¹ Aber der Kopf einer niedriger sitzenden Figur unterhalb des Armes der männlichen Gottheit macht diese Erklärung unmöglich und weist eher auf die Trias Zeus, Hera und vielleicht Nike. Formell stimmt die Zeichnung des Zeus und des bärtigen Triptolemos: man vergleiche die Form des Krobylos und des Bartes, die Bildung von Augen und Lippen. Ebenso bei den beiden einschenkenden Frauen die eigenartige Zeichnung der Brüste, welche straff gespannt von harten, senkrechten Linien oben und unten begrenzt werden. Auch die andere Seite der Pelike in Petrograd entspricht merkwürdig der Rückseite unserer Vase: wir sehen einen sitzenden Jüngling (Theseus?) und eine stehende Frau mit Guirlandenkranz (Amphitrite?).

Buschor verbindet² die Petrograder Fragmente mit dem Stamnos im Louvre, welcher ebenfalls den Abschied des Triptolemos wiedergibt.³ Hier sitzt der jugendliche, bartlose Gott auf dem richtigen, schlangengeschmückten Flügelwagen, mit Szepter und Schale, wieder von den beiden grossen Göttinnen mit Kanne und mit Kranz bedient. Die Gewandung der Frauen und die Zeichnung der Brüste ist wie in unserer Vase, und auf der Rückseite des Louvre Stamnos zeigt der kranztragende Kopf des opfernden Keleos genaue Uebereinstimmung mit dem bärtigen Triptolemos unserer Pelike.

Die Hand desselben Malers fand Buschor mit Recht wieder in einer Berliner Schale mit Symposion, und wegen

¹ Arch. Jahr. XXXI 1916 S. 76 f, fig. 1—2.

² L. c. S. 82 f, fig. 5—6.

³ Corpus Vasorum, France, Fasc. 2, Groupe III 1 c, pl. 20, 3 et 6 (G. 187).

der Signatur derselben schrieb er die ganze Gruppe dem Vasenmaler Duris zu.¹ Dagegen vertrat Beazley die Ansicht, dass die Berliner Schale trotz der Signatur nicht von Duris gemalt sein könnte, und benannte die ganze Gruppe Werke des Louvre-Triptolemos-Stamnos-Malers.² Ueber diese scheinbare Willkürlichkeit sprach sich Pfuhl in strengen Worten aus, als er neulich Buschor zustimmte.³ Darauf antwortet nun Beazley, dass Buschor, der gleichzeitig und unabhängig von ihm die eigenartige Gruppe zusammengestellt hatte, sich inzwischen seiner Meinung angeschlossen habe und jetzt auch die Durissignatur der Berliner Schale als Kriterium verwerfe.⁴ Diese Behauptung hält Buschor, wie er mir mündlich versichert, mit Rücksicht auf die stilistischen Tatsachen aufrecht; die fragliche Gruppe könne unmöglich mit den sonstigen Durisvasen zusammengehören. Antik ist die Inschrift der Berliner Schale nun aber ganz unzweifelhaft, und Zahn teilt mir freundlich mit, dass er nach einer Untersuchung mit Lupe die gewöhnliche Handschrift des Duris wiedererkenne, besonders die charakteristischen Formen von Δ ($\mathbf{\Delta}$) und P (\mathbf{P}).⁵ Dann müsste also der Triptolemosmaler um seiner Vase einen höheren Preis zu verschaffen die Inschrift des Duris gefälscht haben und zwar so gewissenhaft genau, dass kein Moderner unter der Lupe den Unterschied entdecken könnte. Oder sollte Duris vielleicht signieren ohne gemalt zu haben? Beide Fälle wären gleich merkwürdig, wenn man den geringen Wert, den der antike Käufer auf die Meistersignatur eines Vasen-

¹ Arch. Jahrb. XXXI 1916 S. 74 ff. und Taf. 2.

² Beazley: Vases in America S. 98 Anm. 1. Idem, Journ. of hell. stud. XXXIX 1919 S. 84 f. Hoppin: Handbook II S. 159 ff.

³ Malerei und Zeichnung der Griechen S. 480 § 518.

⁴ Attische Vasenmaler S. 151.

⁵ Auch deutlich in der Abbildung, Arch. Jahrb. XXXI 1916 S. 74 Taf. 2.

malers zu legen scheint, beachtet. Denn wie würde sich sonst die Tatsache erklären, dass eine ganze Reihe der allerbesten attischen Vasen unsigniert geblieben ist? Danach müssten wir also den Triptolemosmaler, dem Beazley in seinem letzten Buch 37 Stücke gibt,¹ mit Duris identifizieren.² Wir könnten das mit gutem Gewissen tun, wenn wir das Problem folgendermassen erfassten: es ist nicht unsere Sache vorzuschreiben, wie viele und wie grosse Metamorphosen ein antiker Vasenmaler unter dem Einfluss seiner Zeitgenossen erlebt haben darf. Würde man etwa nach Beazleys Verfahren Rafaëls Hand immer wiedererkennen, wenn man die umbrischen Jugendwerke mit den reiferen der Florentiner und den ganz reifen der römischen Jahre verglich. So könnte auch Duris die etwas trockenere Art der Stufe des »Triptolemosmalers« zugunsten einer durch Makron beeinflussten Malweise aufgegeben haben, ohne dass wir mit unserem spärlichen Material die Uebergangsstufe nachzuweisen im Stande wären. Ebenso möchte man die Epiktetosinschrift einer Pelike in Berlin und die Polygnotosinschrift auf einer Scherbe in Tübingen, die Beazley ebenfalls alle verwirft,³ lieber als echt aufrechterhalten. Beazley gibt das erste Gefäss dem Kleophradesmaler. Wie soll aber dieser Maler, der nie seinen Namen nennt, auf die Idee verfallen sein dieses einzige Mal zu signieren und dabei die Signatur eines alten Genossen zu fälschen? Das wäre im Stil des modernen Gemäldehandels, nicht altattische Weise.

Da tritt nun aber die Inschrift unserer Vase hinzu und erregt wieder den alten Zweifel. Vor dem Gesicht des sitzenden

¹ o. c. S. 152—54.

² So auch Lippold, Berl. philol. Wochenschrift 1926 S. 1014.

³ o. c. S. 71 und 478.

Triptolemos steht von rechts nach links der Name des Heros, und wie die Abbildung 25 (Taf. 14) zeigt, hat das *P* keine Hasta, ist also ganz gegen den Gebrauch des Duris. Auch die Schreibweise des zweiten *T* mit Trennung zwischen Strich und Querstrich wäre bei ihm ungewöhnlich. Mit anderen Worten, die Triptolemosinschrift der Vase der Glyptothek spricht gegen Duris und für einen von ihm verschiedenen Maler, also zu Gunsten einer Erklärung im Sinne Beazleys. Wie man sich dann mit der unzweifelhaften Durissignatur auf der Berliner Schale abfinden soll, bleibt nach wie vor rätselhaft.

VII.

Rotfigurige Kylix des Makron.

(V. 28. Inv. Nr. 2699).

Diam. 0,228; mit den Henkeln 0,298. Die Vase ist zerbrochen, ein grösseres und ein kleines Stück fehlen. Die Oberfläche der Figuren der Aussenseite ist hie und da zerfressen.

Abb. 27—29.

Innenbild mit Mäanderstreifen. Dargestellt ist ein nackter Komast, mit dem grossen, über dem linken Arm geworfenen Himation als Hintergrund; ein Knotenstock fällt aus seiner rechten Hand, während die linke eine tiefe Schale (Skyphos) balanciert.

Aussenbilder: je drei Männer bilden eine Gruppe. Auf der einen Seite drei Epheben: der Jüngling links stützt sich auf seinen Stab, der mittlere hält einen Hasen, nach dem der junge Mann rechts greift. Zwischen ihnen hängt an der Wand ein Badeschwamm in einem Netz. Auf der anderen Seite steht rechts ein härtiger Mann, auf den Stock

gelehnt, und greift sich, offenbar betrunken, mit der rechten Hand nach der Stirn. Ein Ephebe in der Mitte läuft nach links mit der Leier in der ausgestreckten linken Hand, wie es scheint voll Abscheu vor dem Betrunkenen, während der bärtige Mann links seinem Altersgenossen zu Hilfe zu eilen scheint. An der Wand wiederum der Schwamm im Netz.

Die Hand des Makron lässt sich an vielen Einzelheiten erkennen: an den grossen Mänteln, die den Hintergrund für die Körper bildend zum ersten Mal den Einfluss der grossen farbigen Wandmalerei auf die rotfigurigen Vasenbilder erkennen lassen, und gegen deren Linien sich die Konturen der Körper verlieren. Auch die Faltenbildung der Mäntel ist für Makron charakteristisch, ebenso die verhältnismässig grossen Köpfe mit dem etwas hängenden Kinn, die kurzen, unschönen Füsse und die ebenfalls unschönen Hände mit gespreizten Fingern.

Makron,¹ der besonders für den Töpfer Hieron gearbeitet hat, und von dem Beazley jetzt 182 Vasen und Fragmente zusammenstellt², hat mit Vorliebe Kylikes gemalt, und die unsrige gehört zu einer Gattung von kleineren, meistens etwas flüchtig gemalten Schalen, die im Inneren eine Figur und auswendig sechs, auf zwei Gruppen verteilt, zu haben pflegen.³ Selbst unter diesen Kylikes nimmt

¹ Pfuhl: Malerei und Zeichnung der Griechen S. 468 f., 471 § 507 und Abb. 435 ff. Furtwängler-Reichhold Taf. 85. Hoppin: Handbook II S. 38 ff. Hartwig: Meisterschalen S. 270 ff., 421 ff., 686 f., 689. Langlotz: Zur Zeitbestimmung S. 85 f. und 110. Jacobsthal: Göttinger Vasen S. 19 fig. 31. de Ridder: Catalogue des vases de la Bibl. Nat. II S. 421 fig. 103 (verwandt mit der Kopenhagener Schale). Pottier: Catal. du Louvre III Taf. 119.

² Attische Vasenmaler S. 211—221. Vgl. Vases in America S. 101 ff. Ich füge der Liste das schöne Fragment von Ampurias zu, das Rhys Carpenter veröffentlicht hat. (The Greeks in Spain S. 104 und Taf. XXI).

³ Beazley: Vases in America S. 101.

unsere Vase keinen sehr hohen Rang ein, wie z. B. ein Vergleich mit einer verwandten Makronschale in München zeigt (Abb. 30—31¹).

VIII.

Rotfigurige Halsamphora.

(V. 29. Inv. Nr. 2698).

H. 0,485. Zerbrochen. Kleinigkeiten fehlen.

Abb. 32—36.

Am Hals und unter den Henkeln Palmetten; unter dem Bilde Mäanderstreifen.

Vorderseite: ein junger Mann verlässt das Haus. Er trägt Chiton und Chlaina, stützt die linke Hand auf einen hohen Wanderstab (Abb. 32) und reicht mit der rechten eine flache Schale einem jungen Mädchen in Chiton und Himation hin, das die Kanne in der rechten haltend mit der linken Hand gestikuliert (Abb. 34).

Die Rückseite zeigt den Abschied eines behelmten und geharnischten Kriegers (Abb. 36). Das junge, diademgeschmückte Mädchen vor ihm erhebt mit der rechten Hand die Kanne, während die linke einen Speer schultert (Abb. 33).

Die Vase gehört schon dem frühklassischen oder strengschönen Stil an, und die Figuren auf beiden Seiten kehren auf anderen Vasen wieder: der Krieger mit fast demselben Harnisch und der Jüngling in derselben Tracht auf einem Kelchkrater in Petrograd² und auf einer Amphora im Vatikan³; der Krieger allein steht auf einer Halsamphora im Britischen Museum einer Nike gegenüber,⁴ der Jüngling

¹ Nr. 2658. Hoppin II S. 101 nr. 72. Beazley: Attische Vasenmaler S. 219 nr. 122. Ich verdanke Herrn Sieveking die beiden Photographien.

² Comptes-rendu de la Comm. impér. 1874 Taf. 5—6.

³ Museo Gregoriano II. Taf. 56, 2.

⁴ E. 174. Vgl. Beazley: Vases in America S. 151 fig. 91.

erscheint in derselben Tracht als Orpheus auf einer Vase derselben Form im Vatikan.¹

Damit ist der Kreis bestimmt, und Beazley hat diese Vasen mit anderen, im Ganzen 10, zu einer Gruppe vereinigt, als deren Hauptwerk er die Berliner Nike-Hydria bezeichnet.²

Die Halsamphoren dieses Malers pflegen Strickhenkel zu haben; hier bildet die Amphora der Glyptothek die einzige bekannte Ausnahme.

IX.

Rotfigurige Oinochoë.

(V. 32. Inv. Nr. 2697).

H. 0,35. Zerbrochen. Viele Details fehlen. Das Gesicht der Kora ist zerstört.

Abb. 37—38.

In der Mitte ein Altar mit Palmettenakroter. Links Triptolemos mit Szepter und Schale auf seinem Flügelwagen. Rechts die Kora mit Fackel und Kanne.

Der Stil ist der strengschöne von ungefähr 470 v. Chr. Näher lässt sich das Stück nicht bestimmen. Auch Beazleys Kenntnisse versagten hier.

X.

Rotfigurige Kylix mit Epheben.

(V. 33. Inv. Nr. 2715).

Diameter 0,28. Zerbrochen. Nur Kleinigkeiten fehlen.

Abb. 39—41.

Innenbild mit Maeanderstreifen: Zwei Epheben, ein

¹ Museo Gregoriano II. Taf. 60, 1. Gerhard: Trinkschalen und Vasen Taf. J, 1.

² Vases in America S. 150 ff. Attische Vasenmaler S. 344 f. Die Hauptvase abgebildet im Arch. Jahrb. XXVI 1911 S. 160 fig. 70.

sitzender und einer, der sich auf den Stock lehnt, im Gespräch. Aussenbilder: Epheben im Gespräch. An den Wänden Palästrageräte: Strigilen und ein Diskos; an einer Stelle (Abb. 40 oben rechts) sind Partien der Oberfläche abgeblättert. Geringe und flüchtige Arbeit. Stilistisch um 470 v. Chr. anzusetzen und den Schalen des sogenannten Sabouroffmalers nahe verwandt.¹

XI.

Rotfiguriger Stamnos mit Amazonomachie.

(V. 30. Inv. Nr. 2694).

H. 0,40. Zerbrochen. Es fehlen Stücke der Rückseite.

Abb. 42—43.

An der Mündung und auf der Schulter Kymatien. Unter der Bildfläche Maeanderstreifen. An den Henkeln Palmetten. Vorderseite: Eine Amazone zu Pferde kämpft mit der Lanze gegen einen schild- und speerbewaffneten Krieger in Chiton und Lederkoller, dem ein junger Krieger in Mantel und mit Petasos im Nacken mit geschwungener Lanze zu Hilfe eilt. Rückseite: Bärtiger Mann mit Szepter und Himation im Gespräch mit einer himationverhüllten Frau; hinter ihm eilt eine Frau in Chiton und Himation herzu, einen als Palmettenranke stilisierten Zweig in der rechten Hand haltend.

Die nächste Parallele — verwandt durch Gefässform und Dekoration, durch die bildliche Darstellung und die Zeichnung der Figuren — ist ein Stamnos im Britischen Museum². Auch da sehen wir die drei kämpfenden Figuren der Vorderseite, von denen die berittene weniger eingehend

¹ Beazley: Attische Vasenmaler S. 262 ff.

² Journ. of hell. stud. XLI 1921 S. 130 und Taf. VII nr. IV 1.

als Amazone charakterisiert ist, während die beiden anderen in Bewegung und Gewandung fast identisch sind.¹ Die andere Seite der Londoner Vase zeigt eine Libationsszene: wieder steht ein bärtiger Mann zwischen zwei Frauen.

Während Walters den Maler dieses Gefäßes mit dem Altamuramaler und dem Lykaonmaler verglich,² bezeichnet Beazley ihn als einen dem sogenannten Christiemaler verwandten.³ Wie richtig die Bezeichnung ist, zeigt ein Vergleich der drei Figuren auf der Rückseite unseres Stamnos mit den drei Frauenfiguren eines Glockenkraters im Louvre, der demselben Meister zugeschrieben wird.⁴ Man vergleiche bei den beiden Mittelfiguren die durch das Standmotiv bedingten einzigartigen Faltenmassen im Rücken, ferner die Schulterfalten und die unteren Falten der Himatien bei den beiden Frauen rechts. Um die Bedeutung dieser Ähnlichkeiten zu schätzen, vergleiche man weiter die verwandte Komposition und die verwandte, aber doch in der Wiedergabe sehr verschiedene Gewanddarstellung des gleichzeitigen Kraters in Berlin, der von Beazley dem »Kleiomaler« als Hauptwerk gegeben wird.⁵

Unabhängig von Beazley hatte schon Tillyard drei Vasen dieses Vasenmalers zusammengestellt und zitierte drei weitere nach Beazley.⁶ Die Benennung Beazleys geht von einem Glockenkrater aus Deepdene in der Christie Sammlung aus. Beazley zählt jetzt 19 Vasen des Christie Malers auf. Er gehört schon der polygnotischen Zeit an.

¹ Nur springt der Krieger in der Mitte im Angriff empor. Auch dort trägt der Jüngling den Petasos und denselben gesäumten Mantel.

² Vgl. Beazley: Vases in America S. 144 und 172.

³ Attische Vasenmaler S. 401.

⁴ Corpus Vasorum, Louvre III I d Taf. 14. fig. 6.

⁵ o. c. S. 402 nr. 1.

⁶ Hope Vases S. 69 nr. 117. Vgl. Taf. 19 und 23 (nr. 138).

XII.

Rotfiguriger Stamnos des Kleophonmalers.

(V. 38. Inv. Nr. 2693). Vgl. Nordisk Tidsskrift I 1925 S. 359 fig. 8.

H. 0,385. Bis zur Spitze des erhaltenen Deckels 0,46. Die Vase war zerbrochen, aber nur Kleinigkeiten fehlen.

Abb. 44—47.

Auf der Vorderseite vier, auf der Rückseite drei Komasten. Die Einzelheiten der Darstellung sowie Form und Ornamentierung des Gefäßes gehen aus den Abbildungen genügend hervor.

Diese Vase, die ein sehr schönes Beispiel der klassischen Vasenmalerei der Parthenonzeit ist, ähnelt, als ob es ein Gegenstück wäre, einem Stamnos in Petrograd mit dem Lieblingsnamen Kleophon, von dem ich durch die Güte von Herrn Direktor Waldhauer zwei Abbildungen bringen kann (Abb. 48—49).¹ Die Abweichungen sind geringfügig: auf dem Vorderbild kreuzen sich die Beine des zweiten Jünglings von rechts auf der Petrograder Vase, des dritten auf der Kopenhagener; auf dem Rückbild ist der Komast links in Kopenhagen unbärtig, in Petrograd kurzbartig.

Beazley zählt in seinem letzten Buch 23 Vasen und Fragmente von diesem Maler auf, dessen berühmtestes Werk der Stamnos in München mit dem Abschied eines Kriegers ist, von dem in Petrograd eine Wiederholung existiert.²

In München befindet sich ebenfalls ein Stamnos, den Beazley unrichtig als Replik des Petrograder Kleophon-Stamnos bezeichnet¹, der aber in Motiven und Details sich

¹ Beazley: Vases in America S. 181 mit fig. 113. idem: Attische Vasenmalerei S. 419 ff. (nr. 3). Ueber die Vasenmalerei der perikleischen Zeit vgl. Pfuhl: Malerei und Zeichnung II S. 564 ff.

² Furtwängler-Reichhold Taf. 35 (I S. 189). Hoppin: Handbook II S. 132 ff.

mit den beiden Hauptstücken in Petrograd und Kopenhagen sehr nahe berührt. Wir sind durch das Entgegenkommen von Herrn Direktor Sieveking im Stande, zur Kontrolle Abbildungen von beiden Seiten zu bringen (Abb. 50—51). Hier tritt neben den drei Komasten der Vorderseite als vierte Figur eine flötenblasende Frau auf. Das Profil des bärtigen Mannes ganz rechts ähnelt sehr dem des Mannes rechts auf der Rückseite unserer Vase (Abb. 47) und dem Kopf des Dionysos auf der schönen Münchener Pelike mit der Zurückführung des Hephaistos.² Man vergleiche auch den Fall und die Linienführung der Mantelfalten des Jünglings links auf Abb. 51 und der Jünglinge links Abb. 47 und Abb. 49, und sofort wird jeder dieselbe Hand erkennen.

Um die Beispiele der Komosdarstellungen des Kleophon-Meisters zu vermehren bringen wir endlich eine Wiedergabe des bisher nur in Zeichnung veröffentlichten Glockenkraters in Petrograd, in dessen Figuren man leicht die für diesen Maler charakteristischen Kopf- und Körperformen und Gewandfalten wiederfindet (Abb. 52).³

Diese Gefässe sind die wichtigsten griechischen Vasen aus unserem grossen Funde, und wir wenden uns jetzt zu den Werken lokaler Arbeit.

Etruskische Bronzen.

Wie gewöhnlich in Etrurien waren auch in diesen Gräbern einheimische Bronzegeräte neben den oben aufge-

¹ Attische Vasenmaler S. 420 nr. 4. München nr. 2414. Lützwow: Münchener Antiken Taf. 11—12.

² Beazley nr. 16. Furtwängler-Reichhold Taf. 29.

³ Beazley nr. 12. Comptes-rendu 1868 Taf. 5, 3—4. Der Güte des Herrn Waldhauer verdanke ich die Photographie.

zählten griechischen Vasen als Weihgaben den Toten mitgegeben worden. Wir bilden nur die bedeutendsten und schönsten dieser Werke ab, welche den Ruf der etruskischen Bronzekunst rechtfertigen.¹ Um die Vortrefflichkeit der Bronzen der Glyptothek richtig zu würdigen muss man sie mit ähnlichen, früheren Funden auf etruskischem Boden vergleichen, etwa mit dem Inhalt eines Kammergrabes in Podere di S. Cerbone, in der Nähe von Porto Baratti im Gebiete von Populonia² oder mit einem Grabfund aus Falerii, der jetzt in der Villa Giulia aufgestellt ist.³

Die Bronzen sind aufgezählt im Katalog der Helbig-sammlung in der neuen Auflage (1925; deutsche Ausgabe 1927). Die Nummern dieses Kataloges werden hier mit H, die Inventarnummern mit H. I. N. angeführt.

Bei der Reinigung und Zusammensetzung der Stücke hat der Konservator der Glyptothek, Bildhauer Elo, eine ausgezeichnete Arbeit geleistet.

1.

Etruskischer Helm.

(H. 229. H. I. N. 451). Vgl. Nordisk Tidsskrift I 1925 S. 360 fig. 9.

H. 0,31.

Abb. 53—54.⁴ Die Attachen Abb. 55—58.

Es ist ein Helm der sogenannten attischen Form mit Nackenschirm, Nasenschutz und zwei Wangenschirmen;

¹ Ueber etruskische Bronzen vgl. R. A. L. Fell: *Etruria and Rome*. Cambridge 1924. S. 33 ff. Walters: *Catalogue of bronzes of Brit. Mus.* S. XV ff.

² *Notizie degli scavi* 1921 S. 320.

³ della Seta: *Italia antica* S. 235 fig. 263.

⁴ Der Helm ist — vielleicht etwas frivol — dem Gipsabguss des Aristoteleskopfes der Glyptothek aufgesetzt worden.

die letzteren sind durch bewegliche Scharniere an dem Hauptstück befestigt. Der gerundete Oberteil des Helmes trug nie einen Helmbusch. Der Bau des Helmes ist zu zart für einen Kriegerhelm; es ist ganz offenbar ein Paradehelm oder vielleicht ein eigens für den Totengebrauch gefertigter.

An dem Rande des linken Wangenschirmes sind noch zwei schmale gezackte silberne Platten erhalten (Abb. 54). Jeder Wangenschirm war mit einem übelabwehrenden Auge aus Silber, mit einem kleinen schwarzen Stein als Augapfel versehen. Das Auge des rechten Wangenschirmes ist noch ganz erhalten (Abb. 53). Spuren und erhaltene Fragmente zeigen, dass ein ganz schmaler Silberstreifen am Rande der Wangenschirme entlang lief.

Der Helm war mit vier Attachen aus Bronze geschmückt, deren Verteilung durch Spuren an der Oberfläche des Helmes gesichert ist. Es sind flach gearbeitete Reliefs à jour, und wir bilden sie alle vier einzeln ab.

1. Hoch oben, oberhalb der Stirn sass die Attache mit den zwei galloppierenden Kentauren, welche den König der Lapithen, Kaineus, mit schweren Felsensteinen bewerfen (Abb. 55). Kaineus, welcher der Sage nach nicht einfach getötet werden konnte, weshalb die Angreifer ihn unter Felsen begruben,¹ trägt in unserer Darstellung einen Helm mit hohem Kamm und einen Harnisch mit scharf abgesetztem unterem Rande und volutenartigem Brustschmuck; er bricht unter dem Angriff der Kentauren zusammen. Der eine Kentaur fasst ihn an der Kehle, während Kaineus mit der linken Hand dessen Oberarm packt. Der Kentaur links vom Beschauer legt seine Hand auf die Schulter des Lapithen, welcher mit der rechten Hand sein Schwert so

¹ Ueber die Sage vgl. Roschers Lexikon s. v. Kaineus.

kräftig in die Brust des Ungeheuers stösst, dass dessen Spitze am Kreuz wieder erscheint. Die ganze Gruppe wird von zwei Hippalektryonen getragen, welche die Köpfe nach vorne drehen. Diese Komposition erinnert an süditalische Arbeiten, wie z. B. das schöne Mittelakroter aus einem lokrischen Tempel in Syrakus, in dem eine liegende Sphinx einen galoppierenden Reiter trägt.¹ Die beiden Kentauren haben langbärtige Gesichter, das Gesicht des linken Kentaurs ist wohl erhalten und sehr ausdrucksvoll. Auch das Gesicht des Kaineus war vollbärtig. Der Kentaure rechts trägt über Schultern und Rücken eine Chlaina. Höhe der ganzen Komposition 0,033.

2. An der Stirn selbst war die Attache mit Herakles im Kampfe mit dem Flussgott Acheloos befestigt (Abb. 56)². Der Held hat sich nach vorne geworfen und den langbärtigen Menschenstier an beiden Hörnern gepackt, so dass er dessen Kopf nach vorne dreht. Das linke Vorderbein des Flussgottes ist zusammengebrochen, und die beiden Hinterbeine gleiten auseinander, während der gehobene Schwanz die Flanken peitscht. Herakles ist bartlos, hat das Haar wulstartig um den Kopf gelegt und trägt im Nacken einen Krobylos. Die lebhaft kleine Gruppe ruht auf spiralartig aufgerollten Stäbchen; unter den mittleren Spiralen sitzt eine Palmette. H. des ganzen 0,035.

3—4. Die beiden Attachen mit den Reitern, die über einen gefallenen Feind sprengen, sassen seitlich am Helme. (Vgl. Abb. 53—54 und Abb. 57—58). Der Reiter jeder

¹ E. Douglas van Buren: *Archaic fictile revetments in Sicily and Magna Graecia*. S. 154 nr. 13 und Taf. XVII fig. 73.

² Für das Motiv vgl. Daremberg-Saglio s. v. Achelous und Roscher s. v. Herakles Sp. 2209. Preller-Robert: *Griechische Mythologie II* 2 (Berlin 1921) S. 570 ff. Der Kampf war dargestellt am amykläischen Thron. Pausanias III 18, 16. Vgl. auch *Monumenti del Istit.* VI Taf. LXIX 2—2 d.

Attache, dessen Visierhelm mit Helmkamm vor dem Gefallenen liegt, ist nackt und bärtig, sitzt auf einem Pferd im Hintergrund und führt am Zügel das vordere Pferd. Der gefallene Gegner dreht das bartlose Gesicht gegen den Beschauer und greift mit beiden Händen abwehrend um die Vorderbeine des vorderen Pferdes. Diese beiden Attachen sind im Gegensatz zu den beiden erst besprochenen abgerundet und auch auf der Rückseite plastisch durchgearbeitet, weil ihre schräge Stellung eine solche Ausarbeitung erforderte. Die Gruppen ruhen auf profilierten Sockeln, welche von zwei zierlichen Kelchpalmetten getragen werden. Die ganze Höhe beträgt 0,06.

Um den vollen Wert dieses wundervollen spätarchaischen Helmes zu begreifen müssen wir von der rohen Urform ausgehen, welche durch einen Helm aus dem eben erwähnten Funde von Podere di S. Cerbone vertreten wird.¹ Die nächste Stufe mag ein Helm aus Ruvo in Karlsruhe veranschaulichen.² Näher kommen wir durch den schönen Helm aus Vulci in der Nationalbibliothek von Paris, der an der Stirn eine Attache mit Herakles und Apollon im Kampfe trägt.³ Ganz ebenbürtig ist aber nur ein einziger Helm, der 1915 in Todi gefundene und jetzt in der Villa Giulia befindliche, dessen Wangenschirme mit Reliefs von kämpfenden Kriegern geschmückt sind.⁴ Auch dieser ist spätarchaisch und verrät, wie die Attachen unseres Helmes, den Einfluss der grossgriechischen Kunst. Neuge-

¹ Notizie degli scavi 1921 S. 330 fig. 24 a.

² K. Schumacher: Beschreibung antiker Bronzen in Karlsruhe. Taf. XX (nr. 695).

³ Babelon-Blanchet: Catal. des bronzes antiques de la Bibl. Nat. nr. 2013 (vgl. auch 2008 aus Olympia als Urform). Joh. Sieveking: Antike Metallgeräte S. 10 und Taf. 24.

⁴ Bandinelli, Monumenti dei Lincei XXIV 1918 S. 841 ff. und Taf. I—II.

bauer vergleicht ihn mit den berühmten Terrakottastatuen aus Veji und möchte den Fabrikationsort im südwestlichen Etrurien suchen.¹

2.

Etruskisches Thymiaterion.

(H. 223. H. I. N. 447). Vgl. Nordisk Tidsskrift I 1925 S. 361 fig. 10.

H. 0.26. Diameter der Schale 0,11. H. der Frauenfigur 0,157.

Abb. 59 (vor der Reinigung aufgenommen), **Abb. 60—63**. Unten dreifussartiges Gestell, drei Raubtierfüsse auf scheibenförmigen Fussplatten, kräftig geschwungen und oben durch einen Lotuspalmettenkelch verbunden. Darüber ein feingedrehter kurzer Schaft, von einer Frauenfigur von archaischem Typus gekrönt. Die Wülste des Schaftes werden durch Kymatien geschmückt. Die hübsche, zierliche Karyatide trägt über einem runden Zwischenstück mit Rundstäbchen den kleinen, flachen Opferkessel, in dem Weihrauch verbrannt werden könnte. Die kleine Frau hat scheibenförmige Ohrgehänge, Chiton mit Halbärmeln, dessen Zipfel sie mit der linken Hand graziös emporzieht, während die rechte Hand mit Daumen und Zeigefinger eine Blütenknospe nach vorne hält. Auf den Schultern liegt ein Epiblema. Während Chiton, Gesten und die spitzen Schuhe ganz von griechischem Typus sind, ist die Form und die Drapierung des Epiblemas echt etruskisch.² Auch in den schwerfälligen Gesichtszügen und in den anatomischen Fehlern des Körperbaues verrät sich der etruskische

¹ Arch. Anz. 38/39 1923—24 S. 324 f.

² Neugebauer: Führer durch das Antiquarium zu Berlin. Taf. 13. Fr. 2155 (S. 28).

Künstler. Aber die Linienführung der Figur und des Gewandes zeigt griechische Anmut, und die technische Sicherheit ist nicht geringer als in den guten archaisch-griechischen Bronzen.

Künstlerisch gehört diese Frauenfigur zu den besten etruskischen Kleinbronzen, vergleichbar etwa einer Jünglingsstatuette im Louvre¹ und einer Frauenfigur in New York.² Durchweg sind ja sonst die etruskischen Bronzen, selbst die Motivbronzen künstlerisch ziemlich gering.³ Das Vorbild unserer Figur mag süditalisch sein, vom Typus etwa der Frauenfigur eines Kandelabers aus Lokri.⁴

Für das ganze Gerät liegen die nächsten Parallelen in Mitteletrurien vor.⁵ Die Gliederung der Füße und des Schaftes erinnert an das Räuchergestell (nicht Kandelaber) von la Boncia, jetzt in Florenz,⁶ und schon vor Jahren hat man richtig die Formen dieser Geräte aus dem Orient hergeleitet, wo man besonders an assyrischen Dreifüßen, die ebenfalls oft Thymiaterien trugen, den Aufbau und die Einzelheiten klar vorgezeichnet findet.⁷ So ist unser Thymiaterion mit der griechisch betonten Figur ein schönes Beispiel von glücklicher Mischung orientalischer und hel-lenischer Formenelemente in etruskischer Plastik.

¹ della Seta: Italia antica S. 209 fig. 222.

² Gisela Richter: Greek, Etruscan and Roman Bronzes S. 34 nr. 56.

³ Vgl. die Bronzen aus Monte Guragazza, P. Ducati: Guida del Museo di Bologna S. 144 mit Abb.

⁴ Arch. Anz. 36, 1921, S. 152 fig. 31.

⁵ Neugebauer, Amtliche Berichte der Berl. Museen XLV 1924 S. 28 ff.

⁶ Milani: Museo Archeol. di Firenze Taf. LXXXVIII, 1. Notizie degli scavi 1882 S. 51 ff.

⁷ L. Curtius in Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1913 S. 17 ff.

3.

Etruskischer Kandelaber. Oben Widderträger.

(H. 222. H. I. N. 449).

H. 1,23. H. des Widderträgers 0,088.

Abb. 64 links und Abb. 65—66.

Drei Raubtierfüsse werden durch feingeschwungene Beine mit einem kymationgeschmückten Wulst verbunden, in den der achteckige Schaft eingelassen ist. Auf zwei profilierte Tori folgen die vier von Lilienpalmetten flankierten Spitzen, an denen die Kerzen befestigt waren. Zwischen ihnen steht auf einem fein profilierten Sockel ein schwebgebauter, nackter Mann mit Tanie im Haar und schneckenartigen Locken über der Stirn; er trägt auf den Schultern einen Widder mit erhobenem Kopfe. Die Wolle des Widders wird durch feine Ciselierung charakterisiert.

Auch dieser Kandelabertypus stammt aus dem Orient¹ und erfreute sich in Etrurien einer grossen Beliebtheit.² Der Widderträger gehört ebenfalls sowohl dem griechischen als auch dem etruskischen Typenvorrat an.³

4.

Etruskischer Kandelaber. Oben Tänzerin.

(H. 226. H. I. N. 450). Vgl. Nordisk Tidsskrift I 1925 S. 362 fig. 11.

H. 1,03. Höhe der Tänzerin 0,08.

Abb. 64 rechts. Abb. 67—68.

¹ Vgl. den Kandelaber aus Van, Curtius l. c. S. 17 Abb. 11.

² Martha: L'Art Étrusque S. 527 ff (vgl. S. 443 fig. 292). Vgl. den Kandelaber, der mit dem Helm von Todi gefunden wurde, Monum. dei Lincei XXIV 1918 S. 865 fig. 20—22.

³ Vgl. Furtwängler: Sammlung Saboureff Taf. CXLVI mit Text. Arch. Anz. XXV 1910 S. 479 und Abb. 6.

Die drei unteren Füsse sind hier als Pferdehufe geformt. Zwischen ihnen Epheupalmetten. Der Sockel unter dem Schaft hat vier Kymationreihen, der Schaft selbst hat 12 Kanelluren und wird oben durch eine breite Scheibe mit Kymationornament abgeschlossen. Zwischen den vier Armen, die ähnliche Spitzen haben wie 3, steht eine Tänzerin in Chiton und Himation, welche durch die Haltung des Oberkörpers und der beiden Hände den echt etruskischen Kankan veranschaulicht, den wir von den Wandfresken der Cornetaner Gräber, besonders von der Tomba del Triclinio her gut kennen.¹

Die Tänzerin als Kandelaberfigur ist auch sonst bekannt;² auch männliche Tänzer kommen vor.³ Einen kankantanzenden Satyr finden wir auf einem Kottabos aus Vetulonia, und dadurch werden wir daran erinnert, dass das Kottabosgerät und der Kandelaber sich formal sehr nahe berühren.⁴ Die Scheibe oben an unserem Kandelaber ist einfach aus dem Kottabosgerät übernommen.⁵ Und wenn man weiss, dass der Kandelaber von diesem Typus einfach aus dem Kottabosgestell entwickelt worden ist, versteht man besser die Vorliebe für Bekrönung der Geräte durch Tänzer oder lustige Tänzerinnen, welche ebenso wie das Kottabosspiel selbst zum Symposion gehören.⁶

¹ Vgl. Fr. Poulsen: *Etruscan Tomb Paintings* S. 16 f. fig. 10.

² A. Grénier: *Bologne villanovienne et étrusque* S. 350 f. fig. 114. Zannoni: *Scavi della Certosa* S. 407, Taf. CXLIV fig. 1—3.

³ Museo Gregoriano B I Taf. L und LI und LIV 2.

⁴ Milani: *Museo Archeol. di Firenze* Taf. LXXII. *Ausonia* IX 1919 S. 27 fig. 13 und Taf. II.

⁵ Vgl. auch Gisela Richter: *Bronzes* S. 372 nr. 1299. Neugebauer: *Führer durch das Antiquarium*. Taf. 30, Fr. 704 und 697. In einem Grab von Montepulciano sind beide Formen nebeneinander gefunden. *Notizie degli scavi* 1894 S. 238 ff. *Rendiconti dei Lincei* 1894 S. 268 ff. Milani o. c. Taf. LXXXVIII 2.

⁶ Daremberg-Saglio s. v. Kottabos.

5.

Diskosträger.

(H. 227. H. I. N. 448).

Abb. 69.

H. 0,086. Die Figur steht auf einer scheibenförmigen Basis und hat wahrscheinlich als Kandelaberschmuck gedient. In der rechten, gesenkten Hand hält er einen Diskos. Das fein geriefelte Haar ist hinten in einen Krobylos aufgenommen.

Der Stil dieser gut ausgeführten Kleinfigur ist spätarchaisch, und der Jüngling hebt schon die Ferse des zurückgesetzten Fusses vom Boden wie die griechischen Figuren der Uebergangszeit.¹

Der Diskosträger ist als Kandelaberfigur sehr gewöhnlich,² wie ja überhaupt ruhig stehende Athleten auf Kandelabern beliebt sind.³

6.

Sirene.

(H. 228. H. I. N. 455).

H. 0,085. Die Figur diente wie die vorige wahrscheinlich als Kandelaberbekrönung.

Abb. 70—71.

Ein wunderbares Stück! Vorzüglich und sorgfältig ist die Ciselierung von Haar und Gefieder, während die schwereren Federn der beiden Flügel durch kräftige Modellierung charakterisiert werden! Im Haar trägt die kleine Sirene

¹ Vgl. die Heilbuth-Bronze, die jetzt in der Ny Carlsberg Glyptothek ist. Bull. de corr. hell. XLIV 1920 S. 101 ff. Ch. Picard: La sculpture antique I S. 333 fig. 91.

² A. Grénier o. c. S. 350. Neugebauer: Führer S. 30 nr. 8570.

³ Zahlreiche Beispiele im Bologneser Museum.

ein Diadem mit Rosetten, in den Ohren scheibenförmigen Ohrschmuck. Von der Mitte des Scheitels erhebt sich die bei Sirenen gewöhnliche Haarzier, ursprünglich ein ägyptischer Lotosstengel.¹

Im Berliner Museum befindet sich eine hübsche, ebenfalls spätarchaische Bronzesirene.²

7.

Thymiaterion.

(H. 221. H. I. N. 458).

Abb. 72. Detail Abb. 73—74.

Die ganze Höhe des aus vielen Fragmenten zusammengesetzten Gerätes ist ungefähr 61 cm. Am besten erhalten sind die drei tragenden Füße, deren Höhe je 11 cm. beträgt.

Wir bilden der Deutlichkeit wegen einen der Raubtierfüße ab (Abb. 73—74). Die geflügelte Raubtiertatze ruht auf einer profilierten Basis und trägt oben einen nackten Jüngling mit langem, frei wallendem Haar, der beide Hände auf die Hüften stützt und mit weit gespreizten Beinen reitet.

Ähnliche Reiter auf ähnlichen Flügeltatzen zeigen ein Dreifuss aus Vulci im Berliner Museum³ und ein schönes Thymiaterion im Vatikan, ebenfalls in einer südetruskischen Stadt gefunden.⁴ Dieses letztere Stück bezeichnet Neugebauer als ein charakteristisches Beispiel des grossgriechischen Einflusses auf etruskische Bronzekunst.⁵ Das Motiv der von

¹ Roscher s. v. Sirenen S. 611.

² Fr. 2287.

³ Neugebauer: Führer Taf. 30 Fr. 697.

⁴ Museo Gregoriano B I Taf. LI 3. Alinari 35526. Helbig: Führer I 378 nr. 672.

⁵ Arch. Anzeiger 1923—24 S. 326.

den Raubtierbeinen ausgehenden Flügel kommt auch am Mainzer Thymiaterion vor,¹ das ebenfalls süditalisch-griechischen Einfluss verrät.

8.

Thymiaterion.

(H. 222. H. I. N. 457).

Abb. 75.

Sehr zerstört, aber durch sorgfältige Anpassung richtig zusammengesetzt. Höhe 54 cm. Diameter der Scheiben ca. 15 cm. Höhe der Greifenfüsse 7 cm.

Drei geflügelte Greifenfüsse tragen ein dreieckiges Gestell, auf dem sich der runde Oberteil erhebt.

9.

Fragmentierte Cista.

(H. 230. H. I. N. 456).

Abb. 76. Details Abb. 77 und 78—79.

Das ganze Gerät besteht aus drei Raubtiertatzen, die an dem unteren Bronzestreifen der Cista befestigt waren. Wir dürfen uns dazu ein Mittelstück aus Holz denken, das wir in Gips ergänzt haben, und das oben durch einen ebenfalls teilweise erhaltenen Bronzestreifen eingefasst wurde. Beide Streifen hatten gegeneinander gekehrte Hakenspiralen. Die Höhe der Raubtiertatzen beträgt 8 cm. Vom Boden bis zum oberen Rande des unteren Streifens war die Höhe 10 cm. Die Höhe der beiden bronzenen Streifen ist je 6 cm., der Durchmesser derselben beträgt 28 cm. In der jetzigen Ergänzung ist die Cista 0,305 hoch.

Die geflügelten Raubtiertatzen mit oben abschliessender

¹ Arch. Anz. 1923—24 S. 311 Abb. 4.

Federpalmette kennen wir auch sonst von etruskischen Geräten her.¹ Vom Deckel der Cista, der aus Holz war, ist ein Fragment eines schmalen Streifens Bronzeblech, ebenfalls mit Hakenspiralen, und der bronzene Henkel der Mitte erhalten. Der Griff stellt einen nach hinten gebeugten Akrobaten von 0,045 Höhe und 0,075 Länge dar (Abb. 78—79). Die Stilisierung der Haarsträhnen, die Form der Augen und die detaillierte Muskulatur des Körpers weisen auf spätarchaische Zeit hin, etwa 480 v. Chr. Das Motiv ist sowohl bei griechischen als bei etruskischen Bronzehenkeln beliebt;² auch nackte Frauen sind in dieser Akrobatenstellung dargestellt.³

10.

Flache Schale mit zwei Henkeln.

(H. 235. H. I. N. 459).

Diam. 0,36.

Abb. 80 (Detail am Henkel).

Die schöne getriebene Bronzeschale hat feine gepunzelte Hakenspiralen am Rande. Die Henkel sind angelötet, von schönem Profil und unten mit eigenartigen, epheublattähnlichen Palmetten versehen, zu denen ich nur eine genaue Parallele kenne,⁴ während dieselbe Palmettenform in unserem Funde nochmals auf einer Kanne wiederkehrt.⁵ (Vgl. unten 11 und 12).

¹ Museo Gregoriano B I Taf. LXI, 10. Vgl. die Federpalmetten am Henkel des Kraters im Louvre, Arch. Anz. 1923—24 S. 323. Abb. 12.

² Martha: *L'Art Étrusque* S. 521 f. fig. 348 und 351. Museo Gregoriano B I Taf. VI 3 a und LVIII b. Neugebauer: *Führer* Taf. 26 (8467).

³ Gisela Richter: *Greek, Etruscan and Roman Bronzes* S. 60 nr. 90.

⁴ Museo Gregoriano B I Taf. LX a. Vgl. auch XLVII 1 und 6 und XLIX 1, 2, 5.

⁵ Die Form dieser Kanne (H. 239) ist wie die in New York, Gisela Richter o. c. S. 187 nr. 488. Die Zahl der Kannen in unserem Funde ist 5.

11.

Schöpfkelle (Simpulum; *κύαθος*).

(H. 217. H. I. N. 466).

L. 0,315.

Abb. 81. Ausgeführt nach Zeichnungen von Frau Helvig Kinch. **Abb. 82.** Detail nach Photographie nach der Reinigung.

Der Schaft ist wie ein Pilaster mit profiliertem Fuss und mit epheublattgeschmücktem Kapitell gebildet und endet in zwei seitwärts gebogene Spitzen, die als Pferdeköpfe geformt sind. Unten verbindet eine reliefgeschmückte Platte den Schaft mit dem Löffel. Das Relief (Abb. 82) stellt Peleus und Thetis dar; Peleus, klein und schwächlig und mit Kopf und Körper in Profil, hat die Nereide um den Leib und mit der rechten Hand am Aermel gepackt, während sie, den Kopf klagend erhebend, mit der linken sein Handgelenk fasst und den rechten Arm um seinen Körper schlingt um sich zu befreien.¹

An der Unterseite des Löffels ist ein Medusenkopf, von einem Streifen mit Spiralen umgeben, dargestellt. Am Rande läuft ein Flechtband.

Der Stil ist archaisch, die Arbeit vorzüglich.²

12.

Schöpfkelle (Simpulum, *κύαθος*).

(H. 218. H. I. N. 467).

L. 0,30.

Abb. 83 nach einer Zeichnung von Frau Kinch.

¹ Für das Motiv vgl. Roscher s. v. Thetis Sp. 78 ff und Graef, Arch. Jahrb. I 1886 S. 200 ff.

² Vgl. Martha: L'Art Étrusque S. 95 fig. 90. Daremberg-Saglio s. v. cyathus S. 1677 fig. 2238. Besonders nahe verwandt ist ein Simpulium in New York, Gisela Richter o. c. S. 233. nr. 645.

Offenbar Gegenstück zu 11. Der Schaft hat nur eine pferdeköpfige Spitze, sonst ist sein Bau wie bei 11. Auch die Dekoration des Löffels ist dieselbe. Aber das Relief zwischen Schaft und Löffel stellt nur eine Figur dar, offenbar einen nackten Faustkämpfer. Die Arbeit ist ebenso gut wie bei 11, aber die Erhaltung des ganzen Stückes ist leider nur fragmentarisch.

13.

Bronzegerät (*αρράγα* oder *ἀρράγη*; lat. harpago).

(H. 234. H. I. N. 460).

L. 0,325.

Abb. 84.

Der Stiel des Gerätes ist hohl zur Befestigung eines hölzernen Handgriffes. Um einen kreisrunden Reifen gruppieren sich fünf gebogene Zinken, und ein sechster ist an einem kleineren, senkrecht stehenden Reifen befestigt.

Ein solches Gerät wurde, wie die Vasenbilder und eine praenestiner Cista zeigen, teils beim Rösten der Fleischstücke über dem Feuer, teils um Fleischstücke aus dem kochenden Wasser herauszuholen verwendet, war also ein typisches Küchengerät, das aber natürlich auch zum Sengen des Opferfleisches gebraucht werden konnte.¹ Schon im alten Testament wird ein solches Gerät erwähnt:² »So oft nämlich jemand ein Opfer schlachtete, kam, während das Fleisch noch kochte, der Bursche des Priesters mit einer dreizackigen Gabel in der Hand und stach damit in den Kessel; was dann irgend die Gabel heraufbrachte, nahm der Priester für sich.« Nach Chron. II 4,16 hatte der phönikische König

¹ Daremberg-Saglio s. v. harpago.

² I Sam. 2, 13—14.

solche Gabeln aus poliertem Erz für den salomonischen Tempel verfertigen lassen.

Die Form des Gerätes ist also offenbar orientalisches, und die Zahl der Zinken war ursprünglich auf drei beschränkt. Die ältesten auf etruskischem Boden gefundenen, noch dem 7ten Jahrh. angehörig haben im ganzen nur fünf Zinken.¹ Dann entwickelt sich das Gerät, vielleicht beim Opfergebrauch, und weist 5, 6 oder 7 Zinken um den grossen, 1 oder 2 an dem senkrechten kleinen Streifen auf.² Dass solche Geräte, mit Werg oder anderem brennbaren Stoff zwischen den Zinken, auch gegebenen Falles zur Beleuchtung dienen konnten, hat Astrid Wentzel erwiesen, aber daraus mit Unrecht den allgemeinen Schluss gezogen, dass die entwickelteren Stücke nur als Fackeln, nicht als Fleischgabeln verwendet wurden. Das heisst meines Erachtens einem einzigen Beispiel, einem Bild auf einem etruskischen Spiegel allzu viel Bedeutung beizulegen.³

Etruskische Terrakotten.

Nicht in den Gräbern, sondern an verschiedenen Stellen der Stadt wurden einige Terrakotten gefunden, von denen wir die vier interessantesten abbilden und besprechen.

¹ A. Minto: Marsiliana d'Albegna (Firenze 1921) S. 53, 276 und Taf. XLII. Montelius: Vorklassische Chronologie Italiens Taf. XLIII 5—6 und S. 79. Helbig: Homerisches Epos² S. 353. Helbigs Gleichsetzung mit Pempobola hat sich als irrig erwiesen.

² Furtwängler: Olympia IV S. 189 nr. 1197. Museo Gregoriano B I Taf. 47. Babelon-Blanchet: Catalogue nr. 1496—1499. Auch im Grabe mit dem schönen Helm von Todi (oben S. 31) wurde eine *κράγχα* gefunden; Monum. dei Lincei XXIV 1918 S. 864 fig. 19. Gute, kurze Uebersicht in Gisela Richter: Greek, Etruscan and Roman Bronzes S. 236 nr. 665.

³ Arch. Anz. 40, 1925 S. 282 f.

1.

Kopfloose männliche Figur.

(H. 215. H. I. N. 445).

H. 0,77. Der Kopf, die Arme, das linke Knie, die Ferse und die grosse Zehe am rechten Fusse fehlen.

Abb. 85—86.

Der Altar, auf dem die Figur in Abb. 85 gestellt ist, gehört nicht zur Figur. Es ist ein 47 cm. hoher, unruhig profilierter Altar, offenbar für ein Motiv und trägt die Inschrift: () chas Arnth, vermutlich Velchas Arnth, einen gewöhnlichen Familiennamen im alten Etrurien.¹

Stellung und Gewandung der Figur ist archaisch; der Mann ruht fest auf beiden Füßen, und die Falten des schrägen Mantels zeigen die archaische Parypthe vorne und hinten und archaische Zickzacklinien seitlich und auf dem Rücken. Der Chiton hat einen hohen Saum am Halse und ist rot bemalt, ebenso sind die Füße rot, während die Falten der Gewänder von schwarzen Linien begleitet werden. Aber alle Farben sind etwas verblasst.

Diese schöne, halblebensgrosse Figur wird künftig eine ehrenvolle Stellung innerhalb der etruskischen Plastik einnehmen. Die nächste Parallele ist eine 2 Fuss hohe Bronze-Statuette einer Adorantin im Britischen Museum, von der ich durch das Entgegenkommen von Professor Amelung drei Abbildungen nach Photographien des deutschen Instituts in Rom geben darf (Abb. 87—89).² Die Abweichungen in der Gewandung gehen aus den Abbildungen hervor. An den Füßen trägt die Londoner Statuette Schnabelschuhe. Aber das glatte Anschmiegen des Gewandes, besonders im

¹ Katalog H 272 (H. I. N. 446).

² Catalogue of bronzes of Brit. Mus. nr. 447. Photographie des Instituts 3867—69.

Rücken, und die sparsame Detaillierung der Falten nähern, wie Stil und Typus, die beiden Figuren an einander.

2—3.

Zwei Antefixe mit Frauenköpfen.

(H. 193 und 194. H. I. N. 452—453.)

Abb. 90—91.

Die beiden Stücke sind in derselben Form gepresst.

H. 0,37.

Die Köpfe werden durch einen palmettengeschmückten Rahmen und ein an beiden Enden spiralgerolltes Band eingefasst und tragen ein durch Rosetten und Perlen verziertes Diadem. Das Haar ist fein onduliert. Am Halse hängt ein gewundener Halsring, der sich vorne zu einer mondsichelförmigen Platte verbreitet, von der drei Perlen und zwei Stäbchen herabhängen, während die Oberfläche der Platte einen gefesselten, kauern Menschen (Kriegsgefangenen) und ein nach rechts fliehendes Tier in Relief zeigt. Die Farben dieser schönen Antefixe, die der klassischen Kunst, wahrscheinlich dem 4ten Jahrh. angehören, sind vorzüglich erhalten und variieren etwas in den beiden Köpfen: an dem einen ist Rot, an dem anderen Schwarz überwiegend verwendet. Die Palmetten des Rahmens sind in Rot und Dunkelviolett ausgeführt. Alle Farben sind auf einem hellen Ueberzug gemalt.

Der Typus der Köpfe ist im Museo dell' Opera in Orvieto vertreten und zwar durch mehrere Antefixe und Fragmente, die alle aus dem Apollotempel über dem Pozzo di San Patrizio herkommen (Abb. 92).¹ Wie mir der Ver-

¹ Nach Photographie Alinari 25995. Ueber diesen Tempel Pernier in *Dedalo VI* 1925 S. 144 ff, besonders S. 153. Pernier nennt die Frauen ohne Grund Maenaden.

käufer nachträglich versichert, sind die Antefixe der Glyptothek von einem anderen Tempel, und das kann bei der Massenherstellung von solchem Tempelschmuck ganz wohl glaublich erscheinen.¹ Aber wir dürfen wohl demnach als Herstellungsort unserer Antefixe Orvieto nennen, was für die Lokalisierung der anderen Funde vielleicht auch massgebend werden könnte.

4.

Fragment eines Terrakottareliefs.

(H. 216. H. I. N. 470).

H. 0,35. Die Erhaltung geht aus der Abbildung hervor.

Abb. 93.

Das Relief ist auf der Rückseite flach und hat dort eine gerauhte Oberfläche zur Befestigung an einer Mauer; zu demselben Zweck sind die beiden kleinen seitlichen Löcher gebohrt, während das grössere mittlere, das mit Rücksicht auf die Brennung hergerichtet war, von einem angestückten Gegenstand verdeckt wurde, wie die eckige Vertiefung rings herum beweist.

In der Mitte ist eine Frau dargestellt, mit Chiton und schrägem Mantel bekleidet und mit aufgemaltem Halsband geschmückt. Auf jeder Seite trägt sie, wie die noch erhaltene rechte Hand zeigt, zwei nackte sitzende Jünglinge oder Knaben, deren rote Hautfarbe sich deutlich von der gelben Haut der Frau abhebt. Jeder Jüngling streckt einen Arm vor, und beide haben vielleicht in den Händen das Gerät gehalten, dessen Ansatzspuren vor der Mitte des Frauenkörpers sichtbar sind.

Einzelheiten wie das flatternde Haar der Frau und die seitwärts fliegenden Faltenenden unten an dieser Haupt-

¹ Vgl. die ähnlichen Verhältnisse in Veji, Arch. Anz. XLI 1926 S. 63.

figur weisen darauf hin, dass die Frau schwebend dargestellt war, und damit ist die Deutung gegeben: eine Harpye, die in ihren Armen die knabenartig kleinen Seelen zweier Männer trägt. Ein ähnliches Terrakottarelief befindet sich in der Villa Papa Giulio, leider auch mit abgebrochenen Köpfen aller Figuren.¹ A. Reinach beschrieb es seinerzeit folgendermassen:²

»Une sorte de Gorgone vêtue de l'égide, qui tient un petit homme nu sous chaque bras, à la façon dont Hérakles enlève les Kerkopes.«

Mrs. Douglas van Buren hat dagegen für die Hauptgestalt die richtigere Bezeichnung: Harpye gebraucht.³

Nach der Beschreibung dieser Gelehrten schlingt die Harpye ihre Arme um die beiden Knaben und fasst gleichzeitig deren Beine mit den Krallen; die Knaben greifen ihrerseits nach den langen Brustlocken der Harpye. Leider war es mir trotz eindringlicher Bitte nicht möglich von dem Relief in der Villa Giulia eine Photographie zu erhalten.

Unser Relief gehört unzweifelhaft der ersten Hälfte des 5ten Jahrh. an. Reichliche Farbspuren sind noch erhalten.

Fundumstände.

Ohne der Aussage eines Kunsthändlers allzu viel Gewicht beilegen zu wollen scheint es mir doch am Platze einige seiner Angaben über die Fundumstände hier mitzuteilen.

¹ Nr. 18002 (Della Seta).

² Bulletin du Musée historique de Mulhouse XXXVII 1913. S. 37 (nicht 67, wie Mrs. van Buren zitiert).

³ Figurative Terracotta Revetments in Etruria and Latium S. 27, type II.

In einem grossen Grabe sollen folgende Gegenstände zusammen gefunden sein:

- 1) Die sf. Amphora des affektierten Meisters (Abb. 1—5 S. 3 nr. I).
- 2) Die Oltoschale (Abb. 6—8. S. 6 nr. II).
- 3) Die Hydria des Berliner Meisters (Abb. 10—13. S. 9 nr. III).
- 4) Das etruskische Thymiaterion mit der schönen Karyatide. (Abb. 59—63. S. 22 nr. 2).
- 5) Die fünf Bronzekannen (erwähnt S. 39 Anm. 5).
- 6) Einige Goldsachen, die sich jetzt im Nationalmuseum von Kopenhagen befinden.

In einem anderen, ebenfalls reich ausgestatteten Grabe wurden angeblich folgende Sachen gefunden:

- 1) Die Halsamphora des Berliner Nike-Hydria Malers. (Abb. 32—36. S. 22 nr. VIII).
- 2) Der schöne Bronzehelm (Abb. 53—58. S. 28 nr. 1).
- 3-4) Die beiden Kandelaber mit Widderträger und Tänzerin. (Abb. 64—66 und 67—68. S. 34 nr. 3 und 4).
- 5) Die grosse, flache Bronzeschale (Abb. 80. S. 39 nr. 10).
- 6) Einige Elfenbeinsachen, jetzt im Nationalmuseum von Kopenhagen.

In einem Grabe wurden die beiden Stamnoi aus der polygnotischen und der Parthenonzeit zusammen gefunden (Abb. 42—43 und 44—47. S. 24 nr. XI und S. 26 nr. XII).

Die merkwürdige Pelike des »Triptolemosmalers« wurde als einzige Vase eines Grabes gefunden (Abb. 21—24. S. 15 nr. VI).

Die Kleinbronze des Diskosträgers (Abb. 69. S. 36 nr. 5)

wurde in keinem Grabe, sondern in einer Tempelruine ausserhalb der Stadt aufgefunden.

Die beiden Antefixe mit Frauenköpfen und das Harpyenrelief gehören dagegen einem Tempel im Inneren der jetzigen Stadt an (Abb. 90—91 und 93. S. 44 nr. 2—3 und S. 45 nr. 4).



Abb. 1. (S. 3).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 2. (S. 4).



Abb. 3. (S. 4).



Abb. 5. (S. 4).

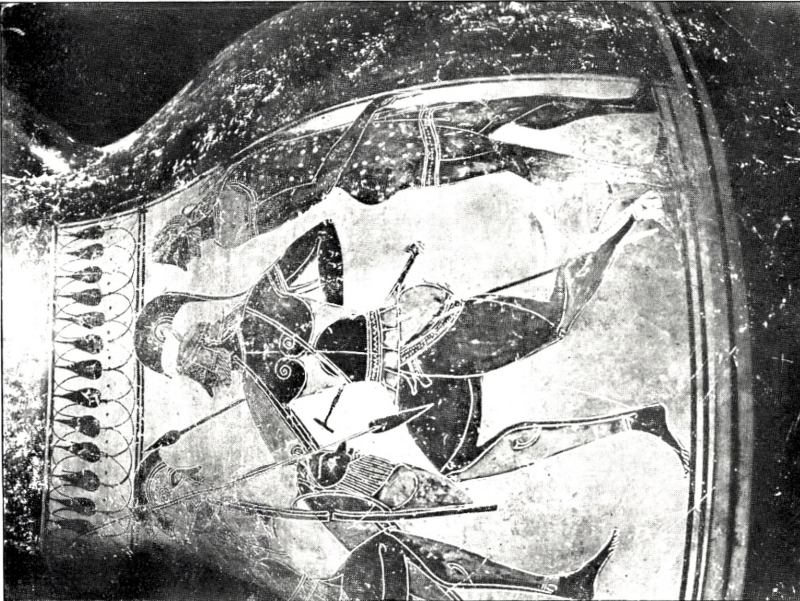


Abb. 4. (S. 4).



Abb. 6. (S. 6).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 9. (S. 8).
Nationalmuseum. Kopenhagen.



Abb. 7. (S. 6).



Abb. 8. (S. 6).
Ny Carlsberg Glyptothek.

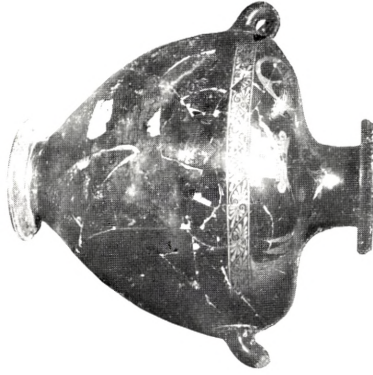


Abb. 10. (S. 9).
Ny Carlsberg Glyptothek.

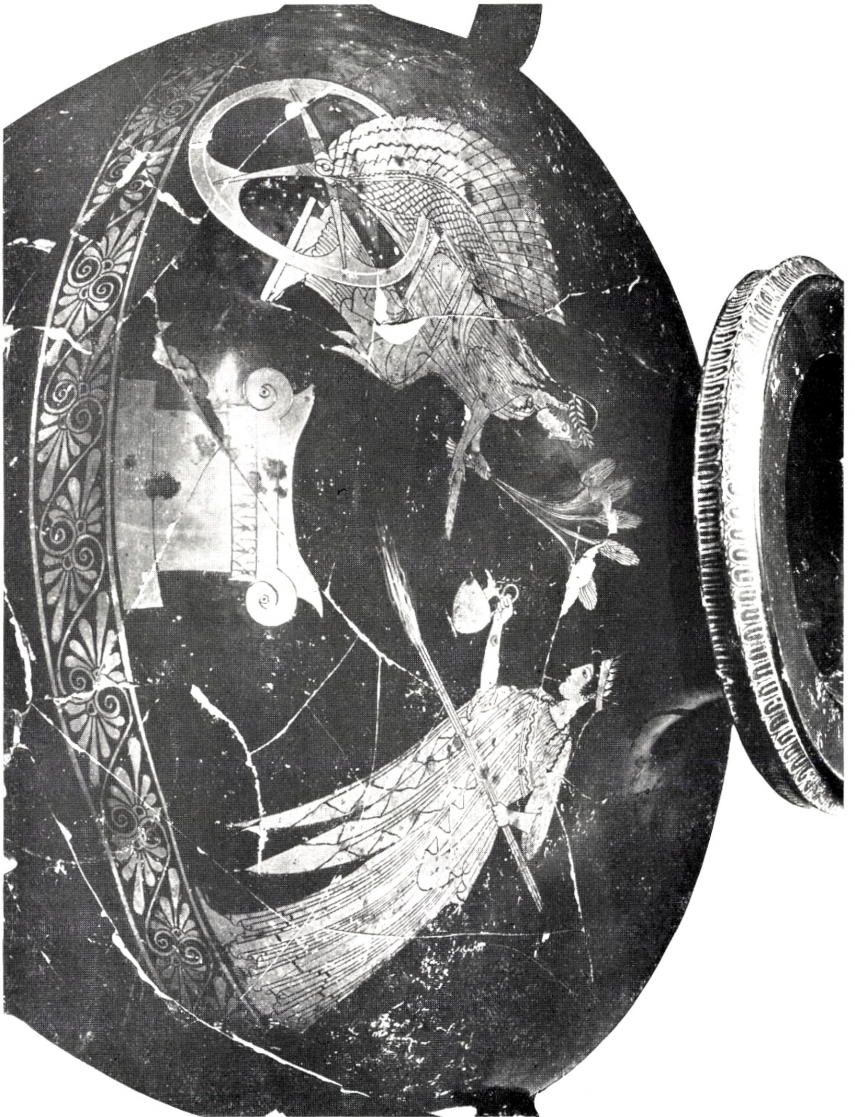


Abb. 11. (S. 9).
Ny Carlsberg Glyptothek.

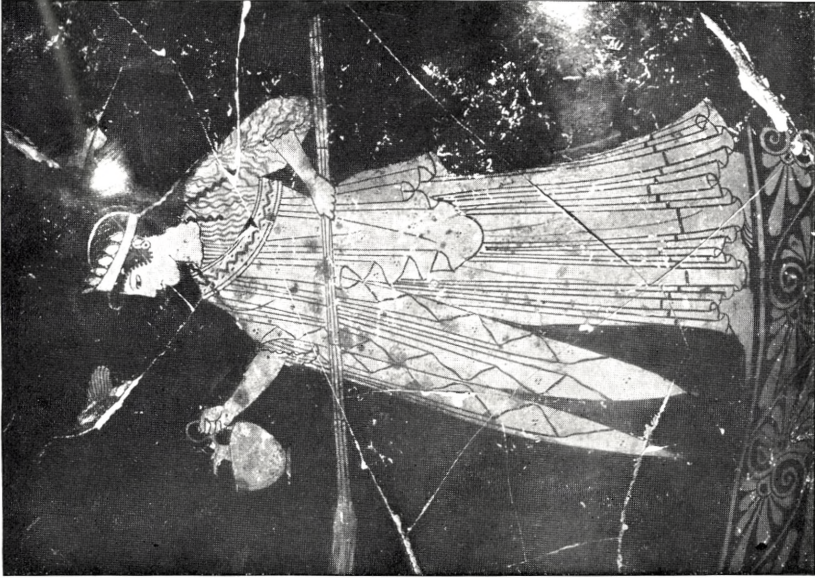


Abb. 13. (S. 9).

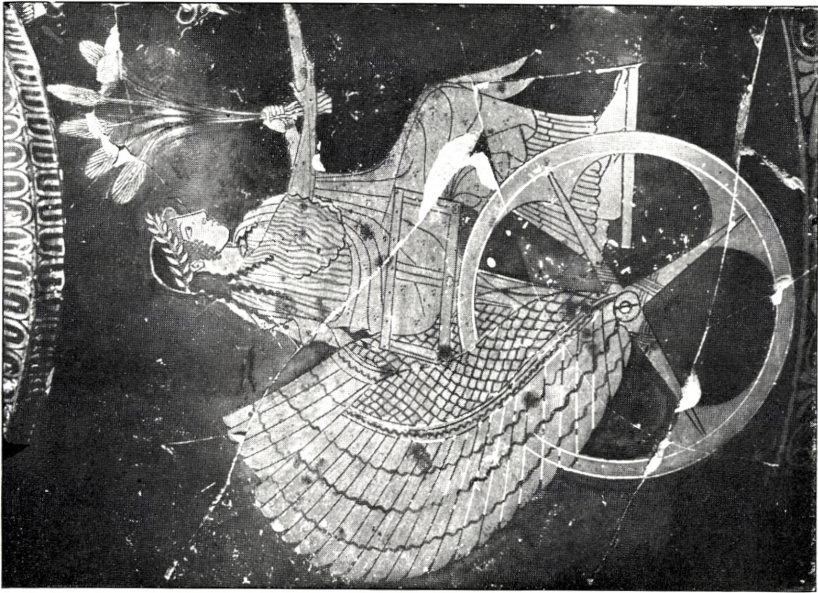


Abb. 12. (S. 9).

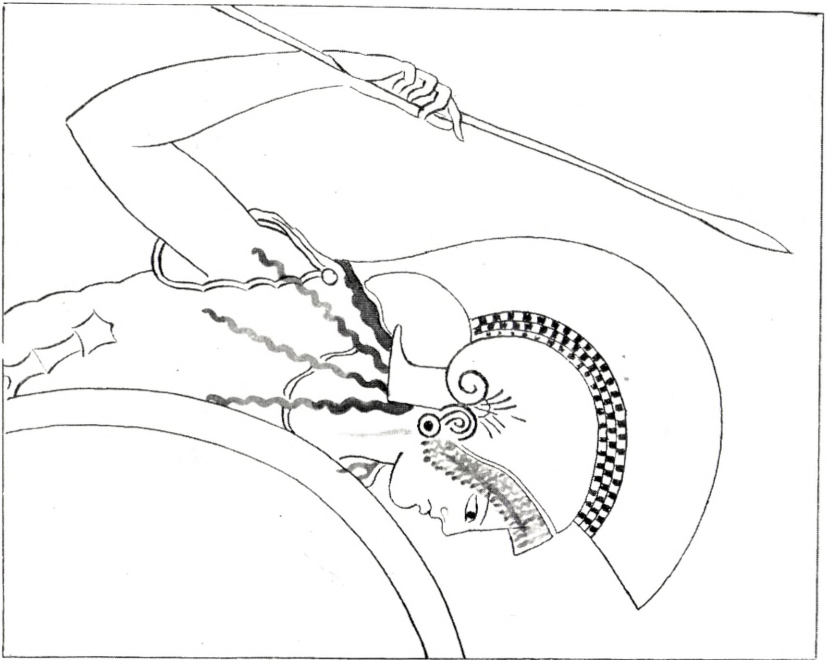


Abb. 14. (S. 11).
Museo Archeologico. Firenze.

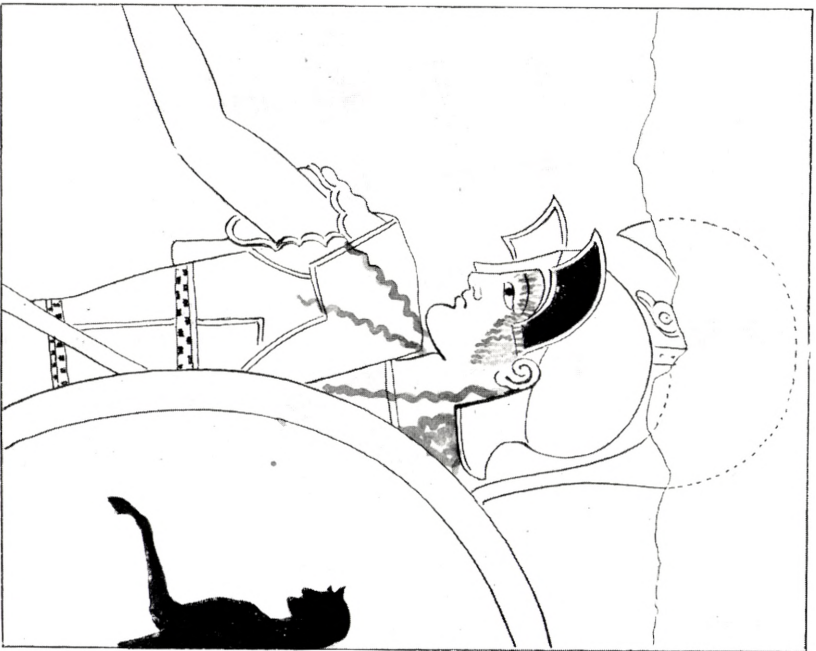


Abb. 15. (S. 11).



Abb. 16. (S. 12).
Ny Carlsberg Glyptothek.

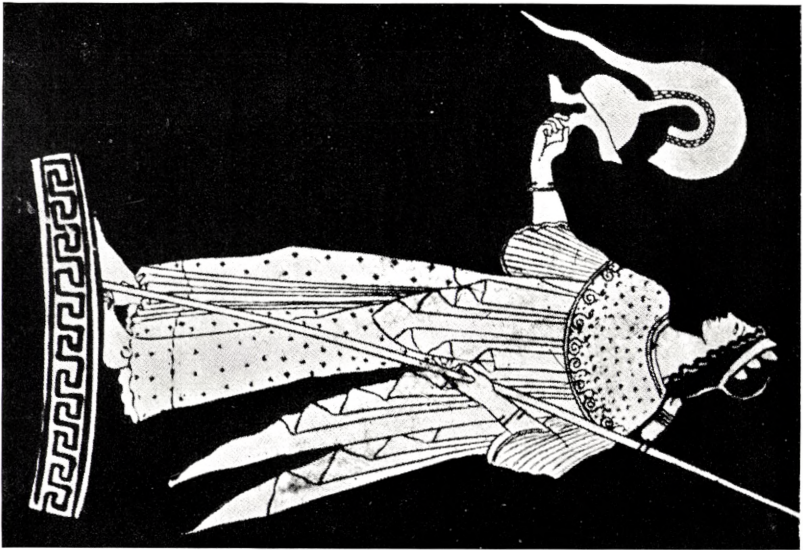


Abb. 17. (S. 13).
Sammlung der Yale University.

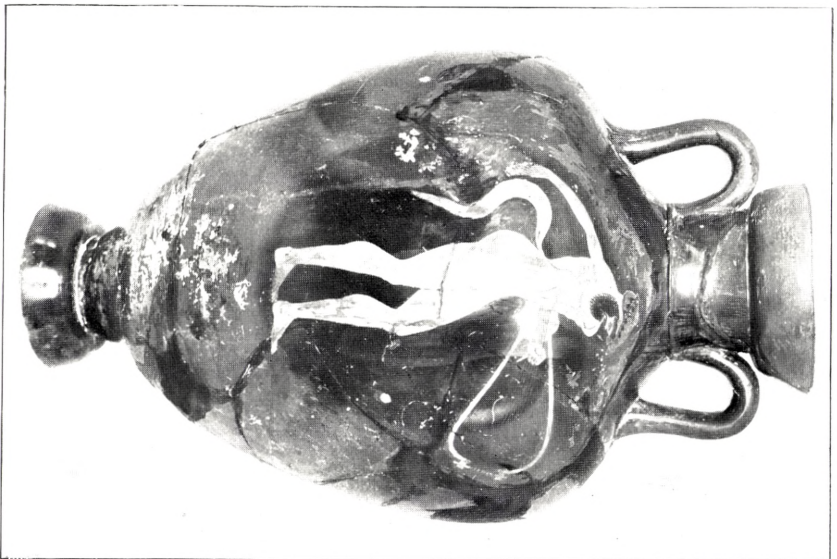


Abb. 18. (S. 13).
München.



Abb. 19. (S. 14).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 20. (S. 15).
Syrakus.



Abb. 21. (S. 15).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 24. (S. 15).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 23. (S. 16).

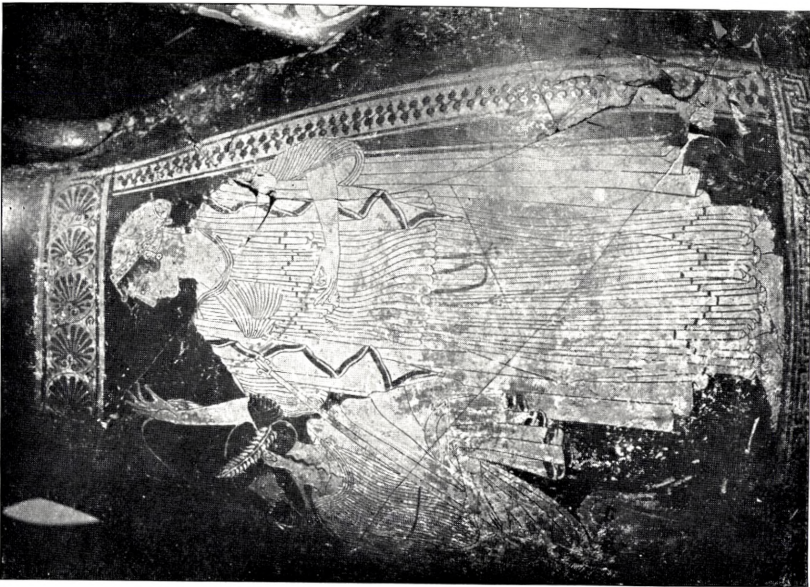


Abb. 22. (S. 16).



Abb. 25. (S. 20). Die Triptolemosinschrift.



Abb. 26. (S. 17). Vasenfragment in Petrograd



Abb. 27 (S. 20).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 28. (S. 20).



Abb. 29. (S. 20).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 30. (S. 22).
München.



Abb. 31. (S. 22).
München.

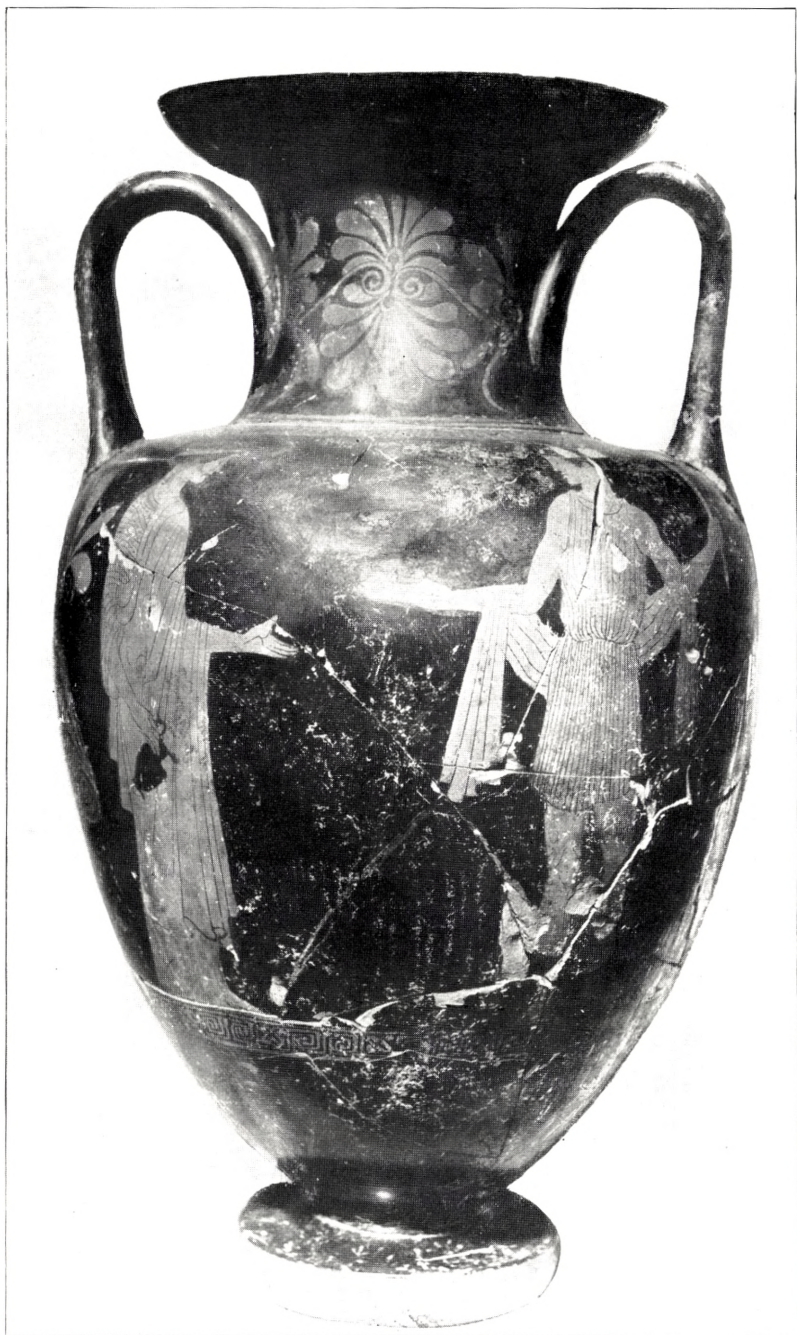


Abb. 32. (S. 22).
Ny Carlsberg Glyptothek.

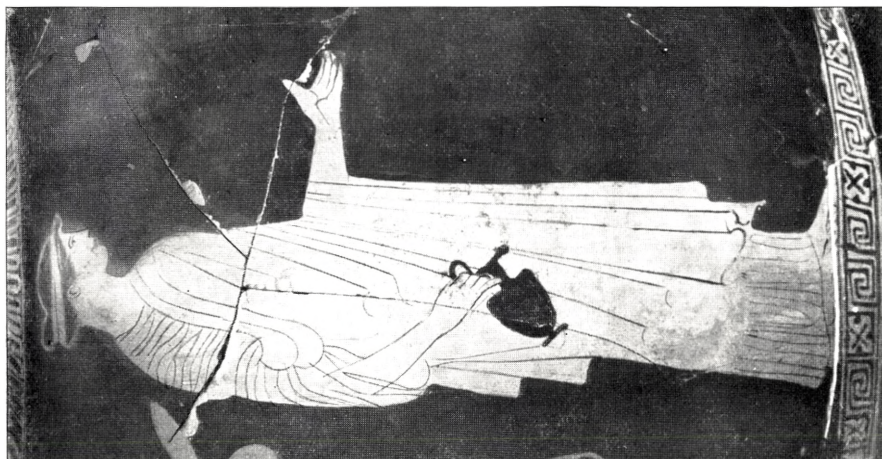


Abb. 34. (S. 22).
Ny Carlsberg Glyptothek.

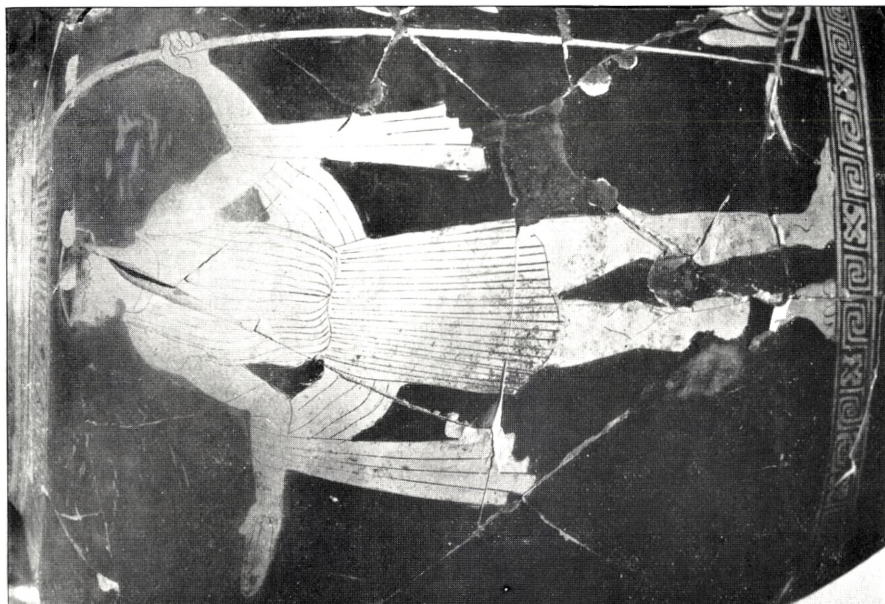


Abb. 33. (S. 22).

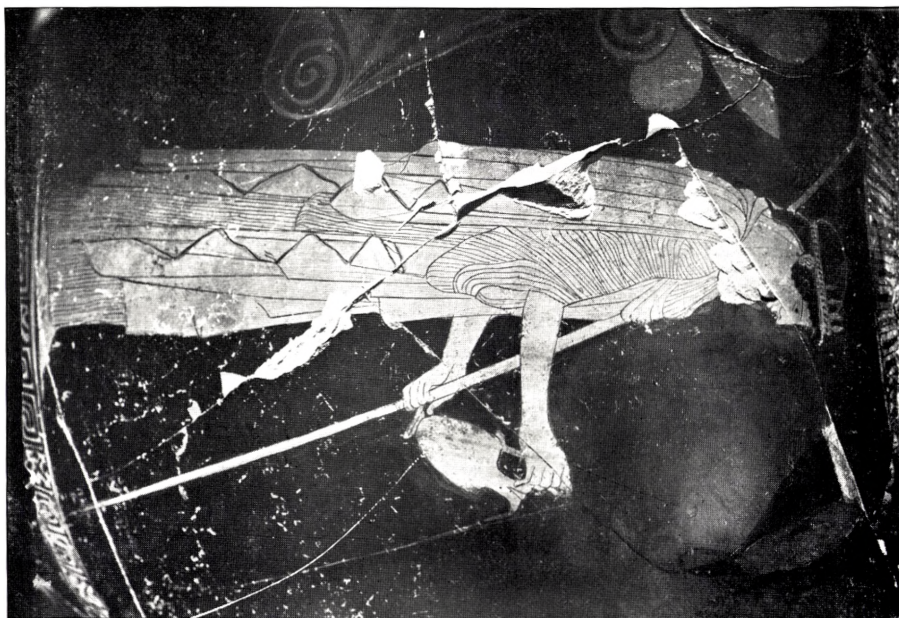


Abb. 35. (S. 22).

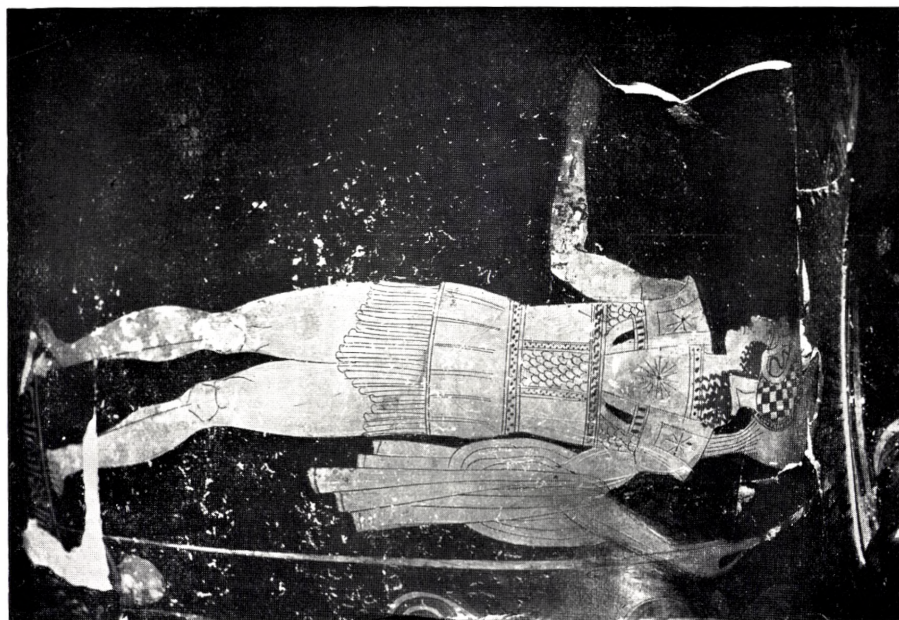


Abb. 36. (S. 22).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 38. (S. 23).
Ny Carlsberg Glyptothek.

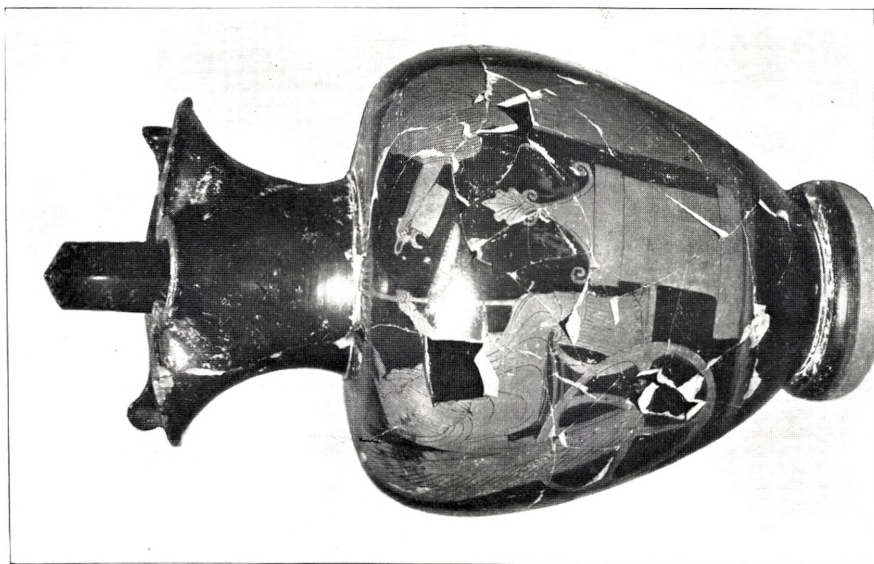


Abb. 37. (S. 23).
Ny Carlsberg Glyptothek.

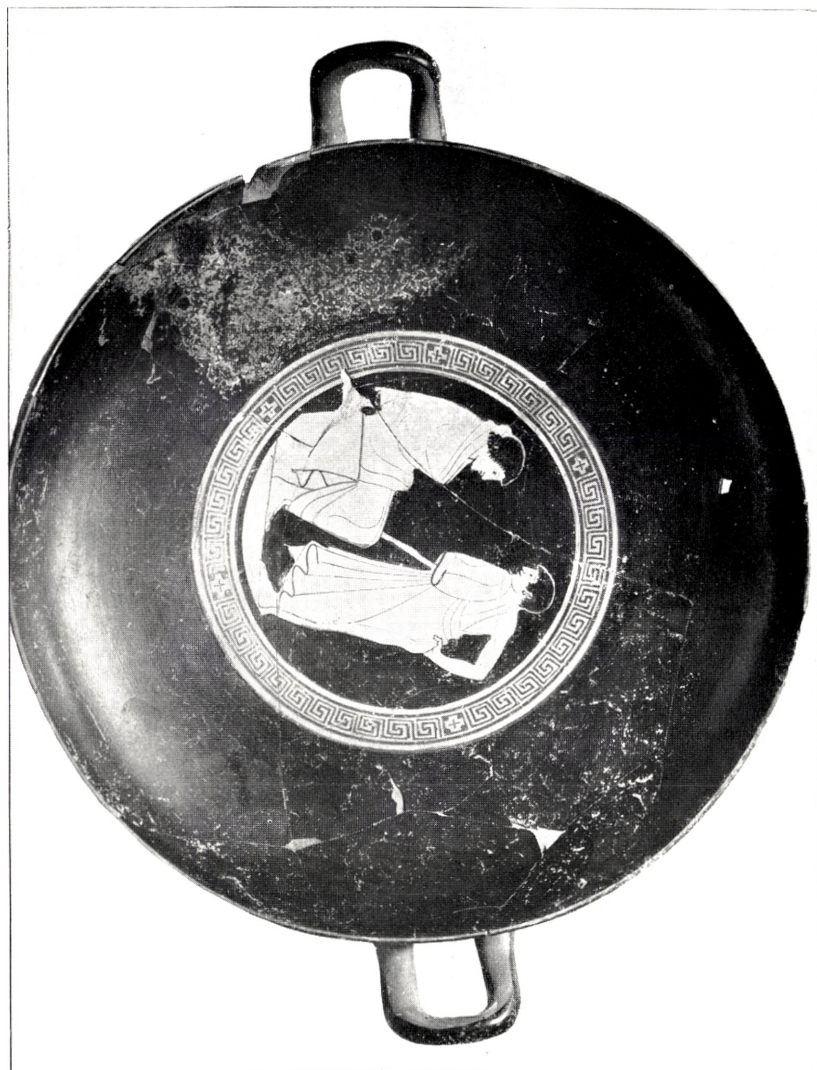


Abb. 39. (S. 23).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 40. (S. 23 f.).



Abb. 41. (S. 23 f.).
Ny Carlsberg Glyptothek.

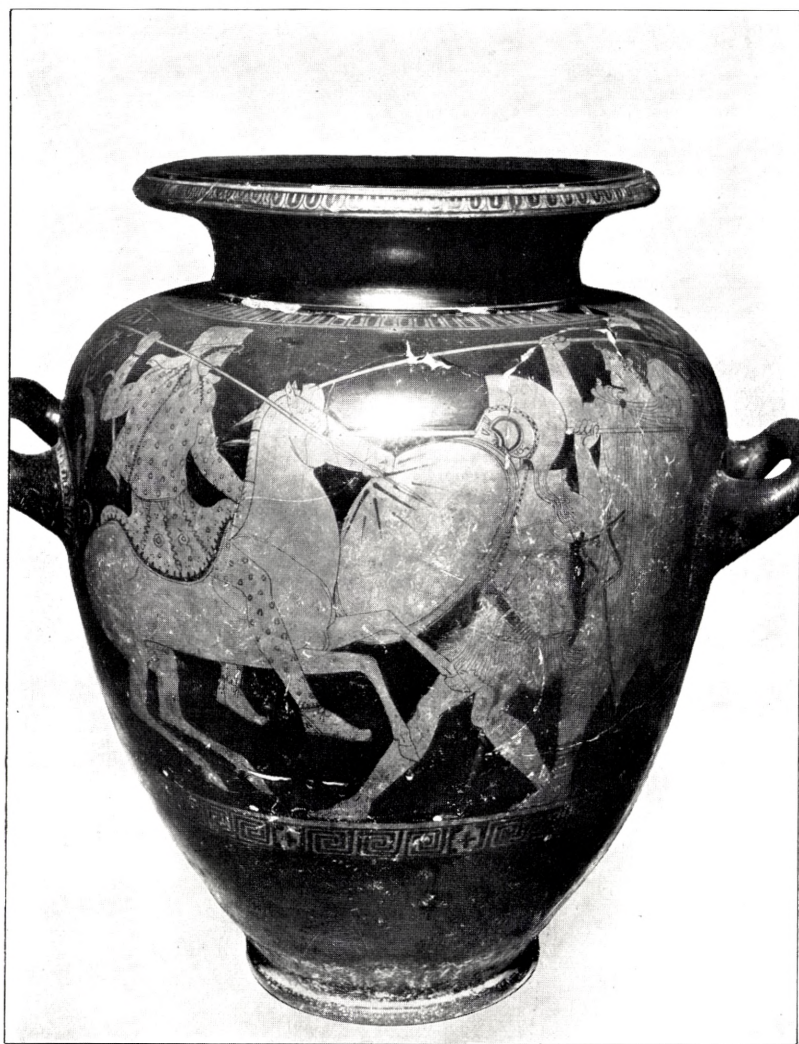


Abb. 42. (S. 24).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 43. (S. 24).
Ny Carlsberg Glyptothek.

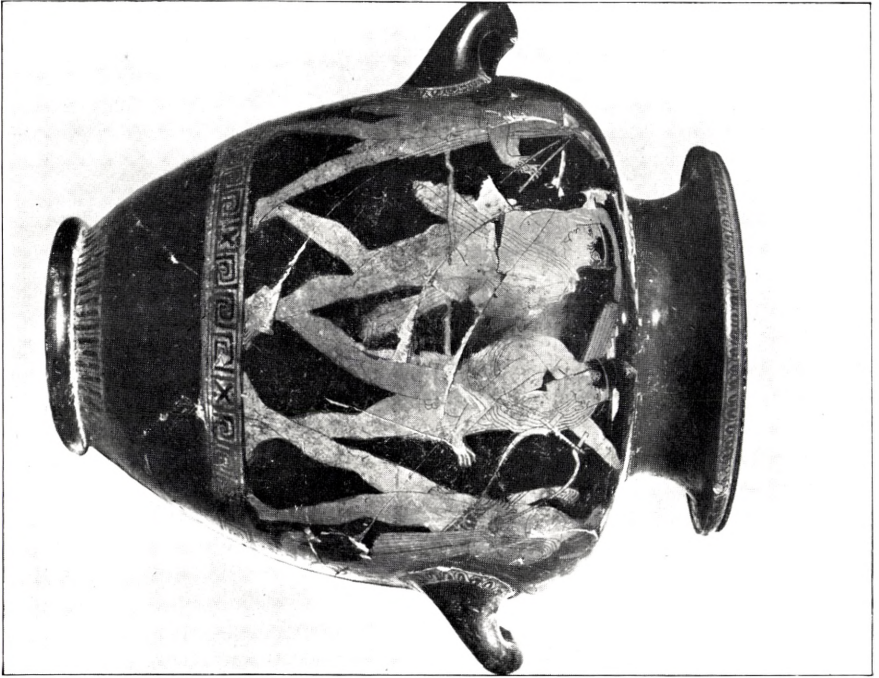


Abb. 44. (S. 26).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 46. (S. 26).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 45. (S. 26).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 47. (S. 26).
Ny Carlsberg Glyptothek.

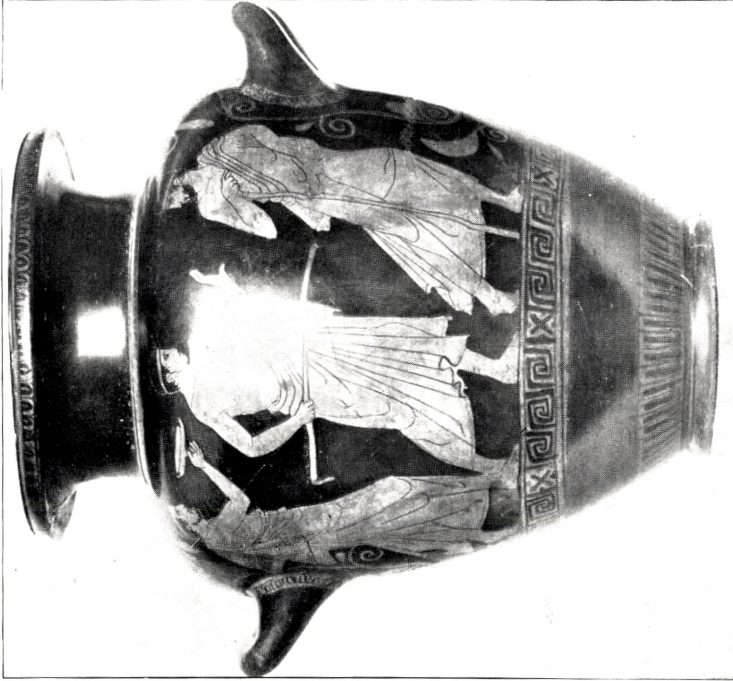


Abb. 49. (S. 26).
Petrograd.



Abb. 48. (S. 26).
Petrograd, Eremitage.

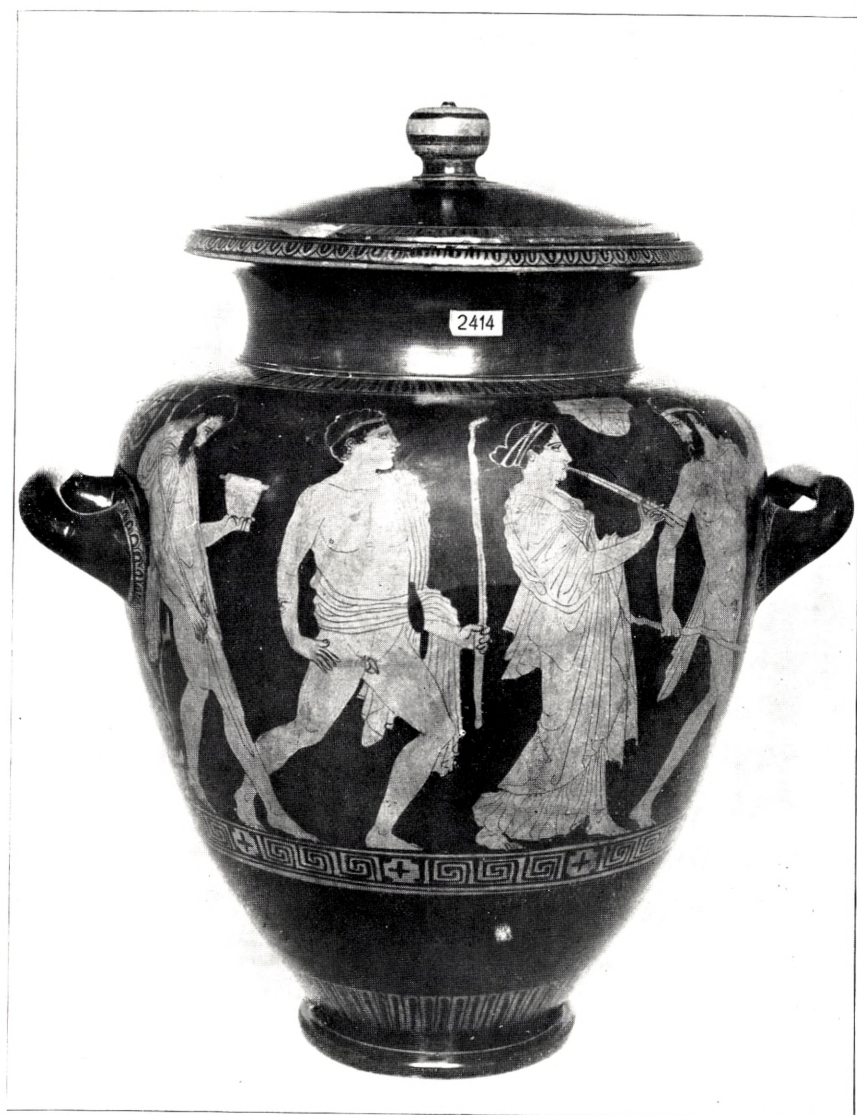


Abb. 50. (S. 27).
München.

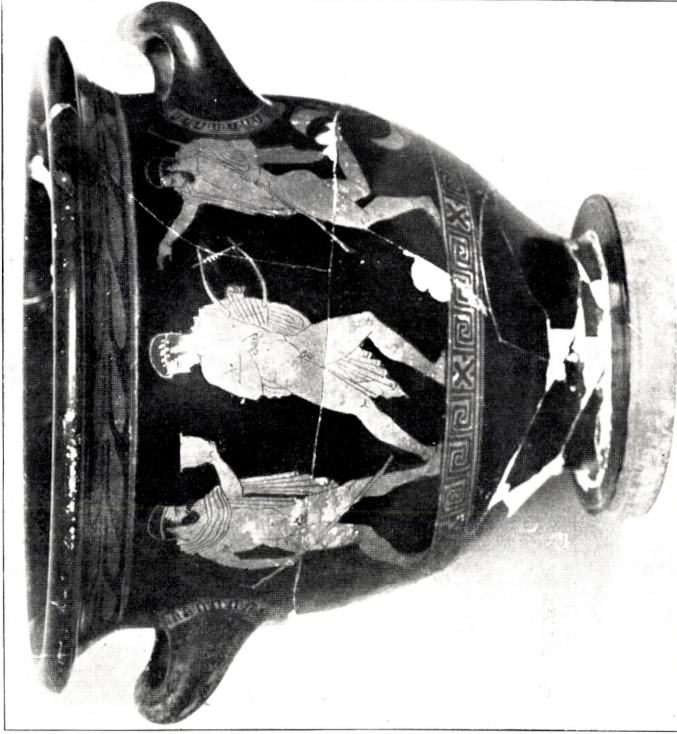


Abb. 52. (S. 27).
Petrograd, Eremitage.

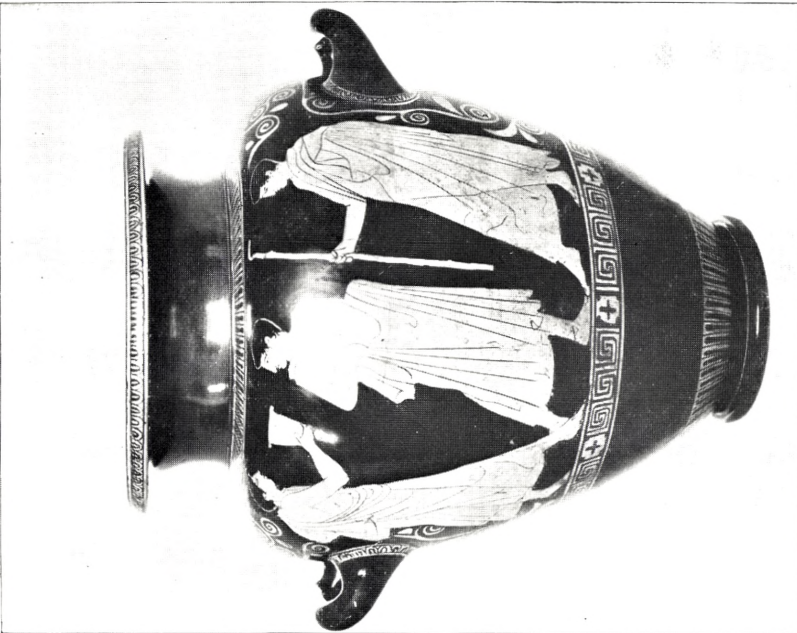


Abb. 51. (S. 27).
München.

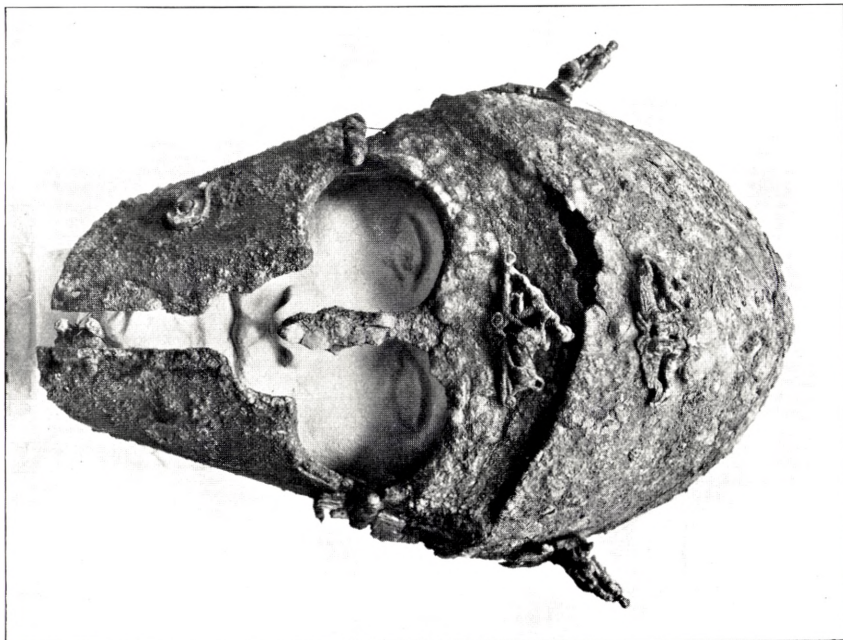


Abb. 53. (S. 28).
Ny Carlsberg Glyptothek.

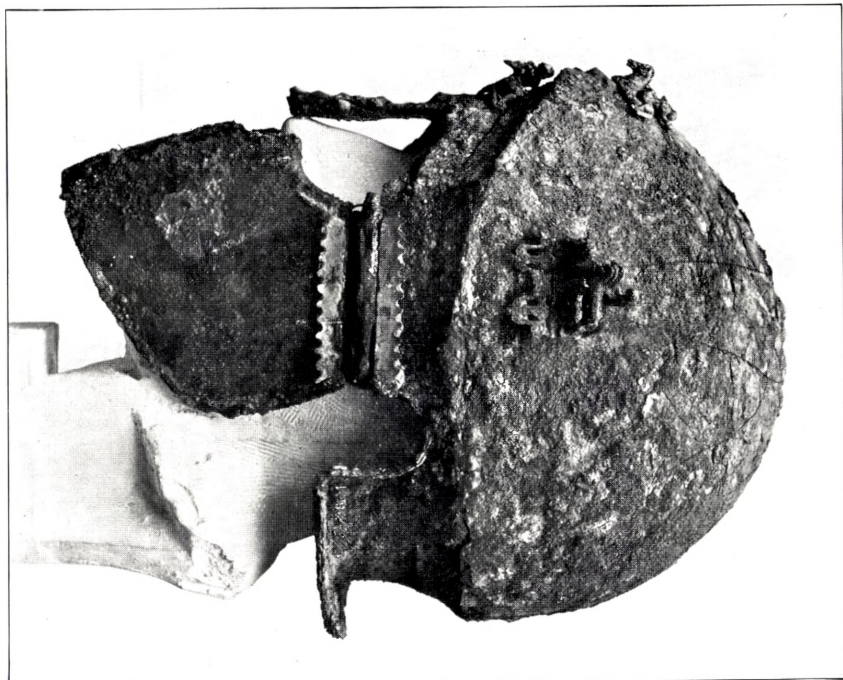


Abb. 54. (S. 28).



Abb. 56. (S. 30).

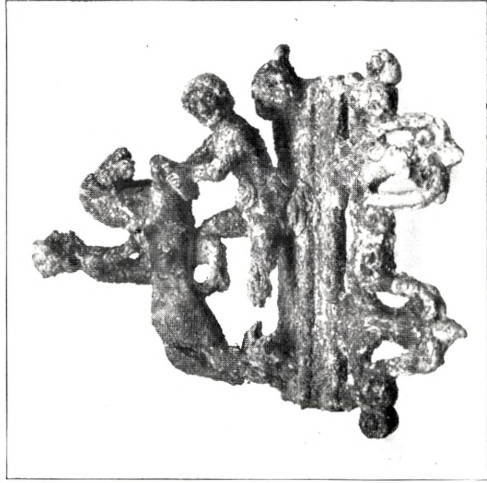


Abb. 58. (S. 30 f.).



Abb. 55. (S. 29).

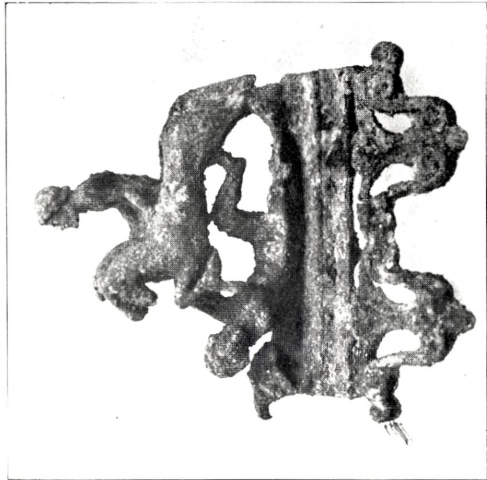


Abb. 57. (S. 30 f.).
Ny Carlsberg Glyptothek.

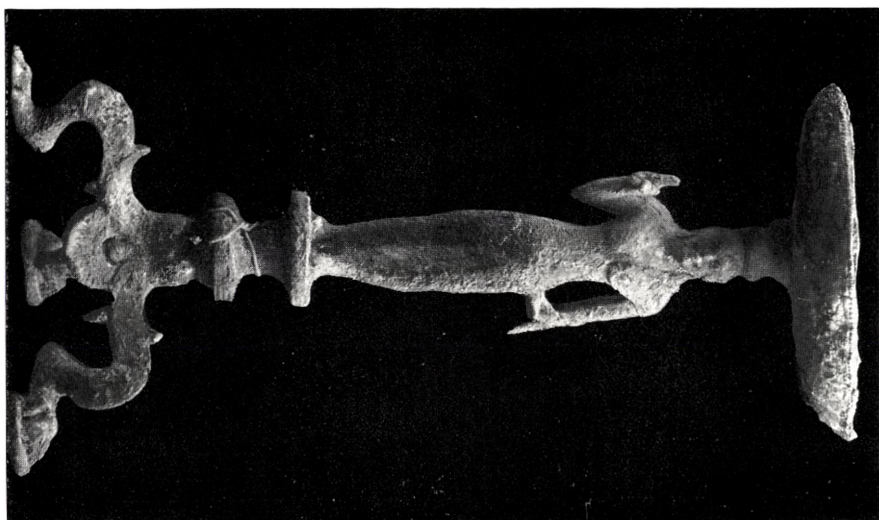


Abb. 59. (S. 32).
Ny Carlsberg Glyptothek.

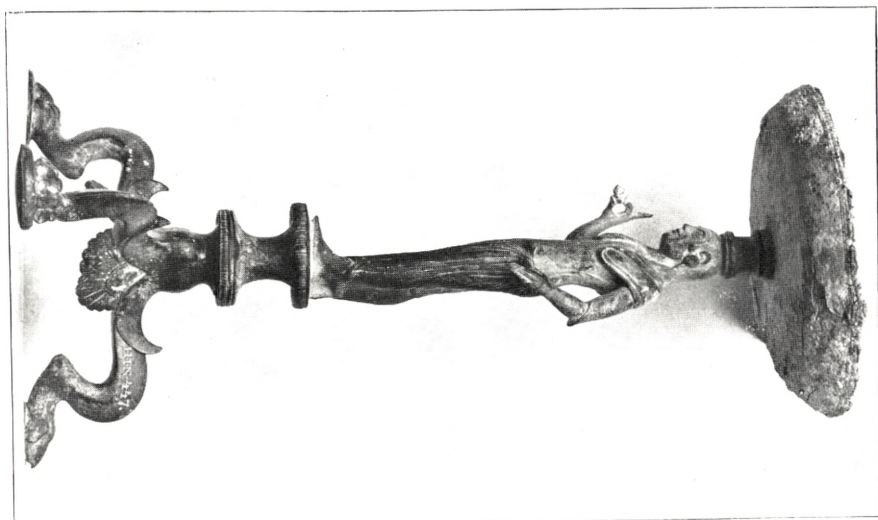


Abb. 61. (S. 32).



Abb. 60. (S. 32).
Ny Carlsberg Glyptothek.

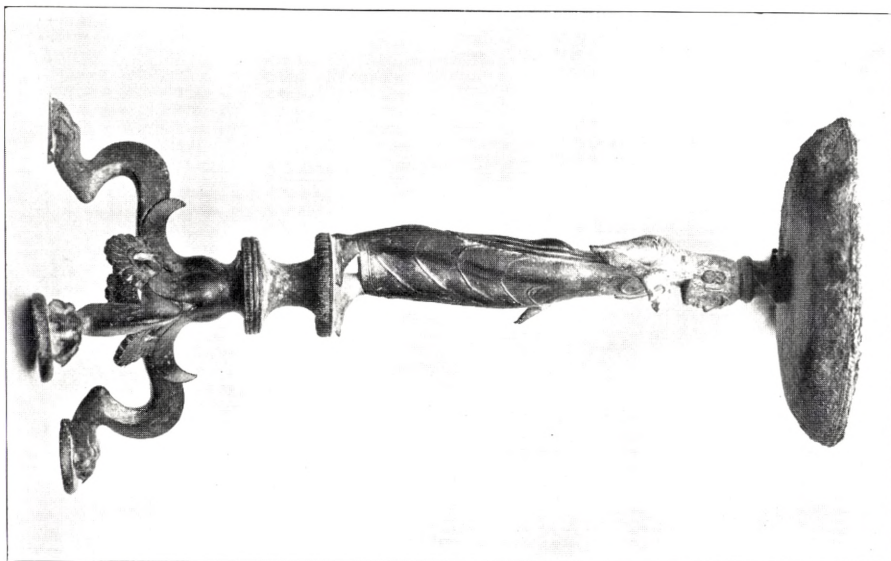


Abb. 62. (S. 32 f.).

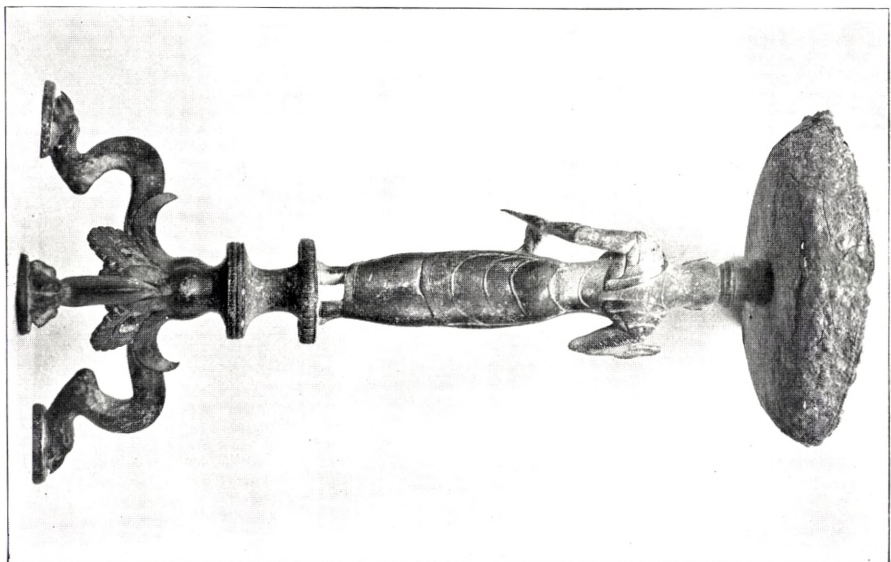


Abb. 63. (S. 32 f.).
Ny Carlsberg Glyptothek.

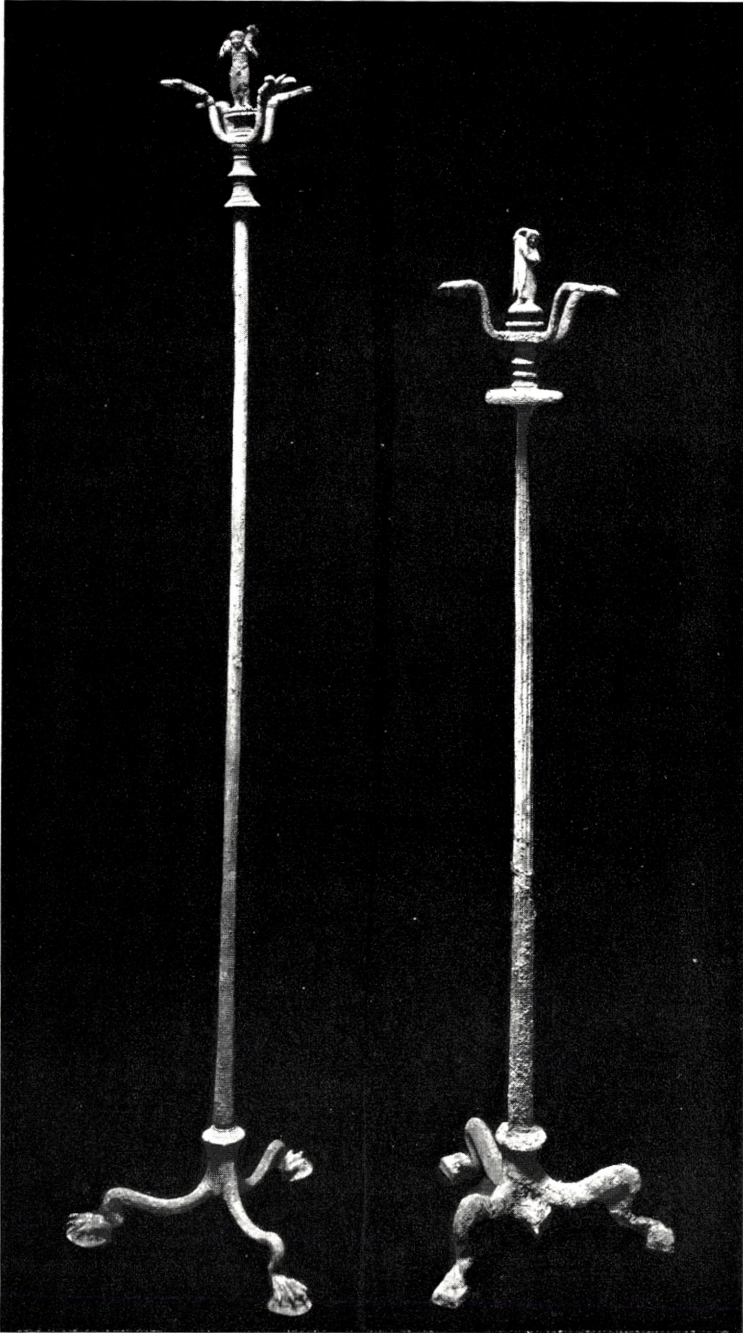


Abb. 64. (S. 34).
Ny Carlsberg Glyptothek.

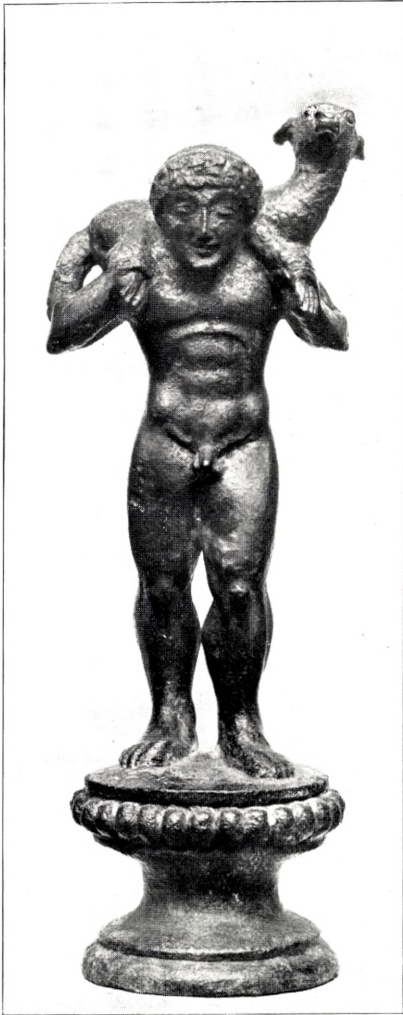


Abb. 65. (S. 34).



Abb. 66. (S. 34).
Ny Carlsberg Glyptothek.

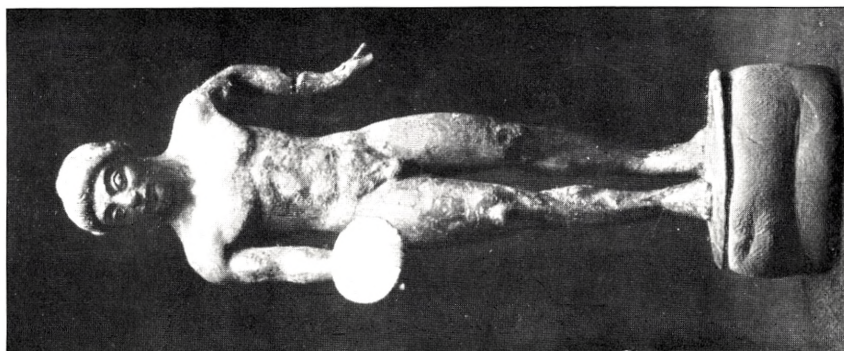


Abb. 69. (S. 36).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 68. (S. 35).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 67. (S. 35).

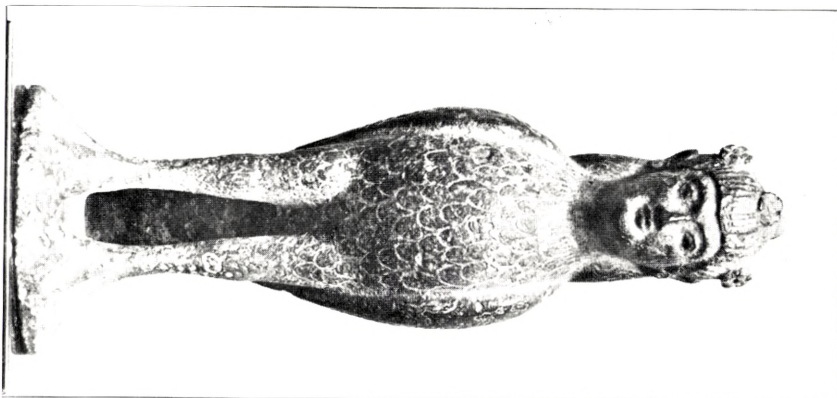


Abb. 70. (S. 36).

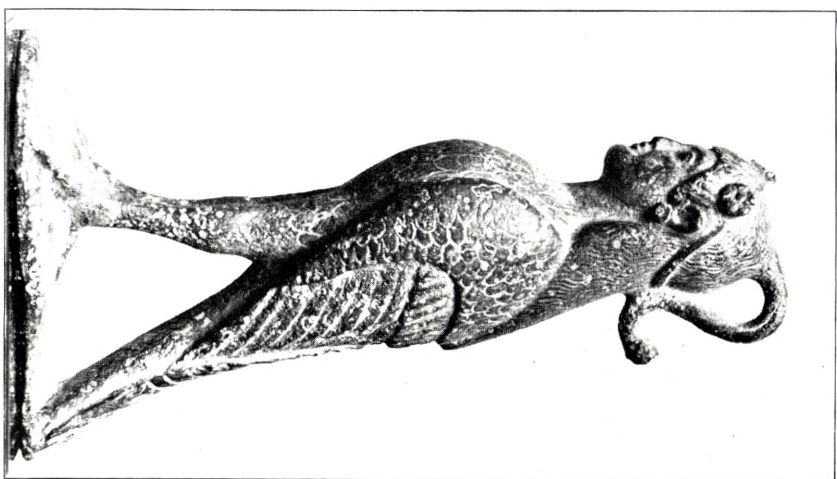


Abb. 71. (S. 36).
Ny Carlsberg Glyptothek.

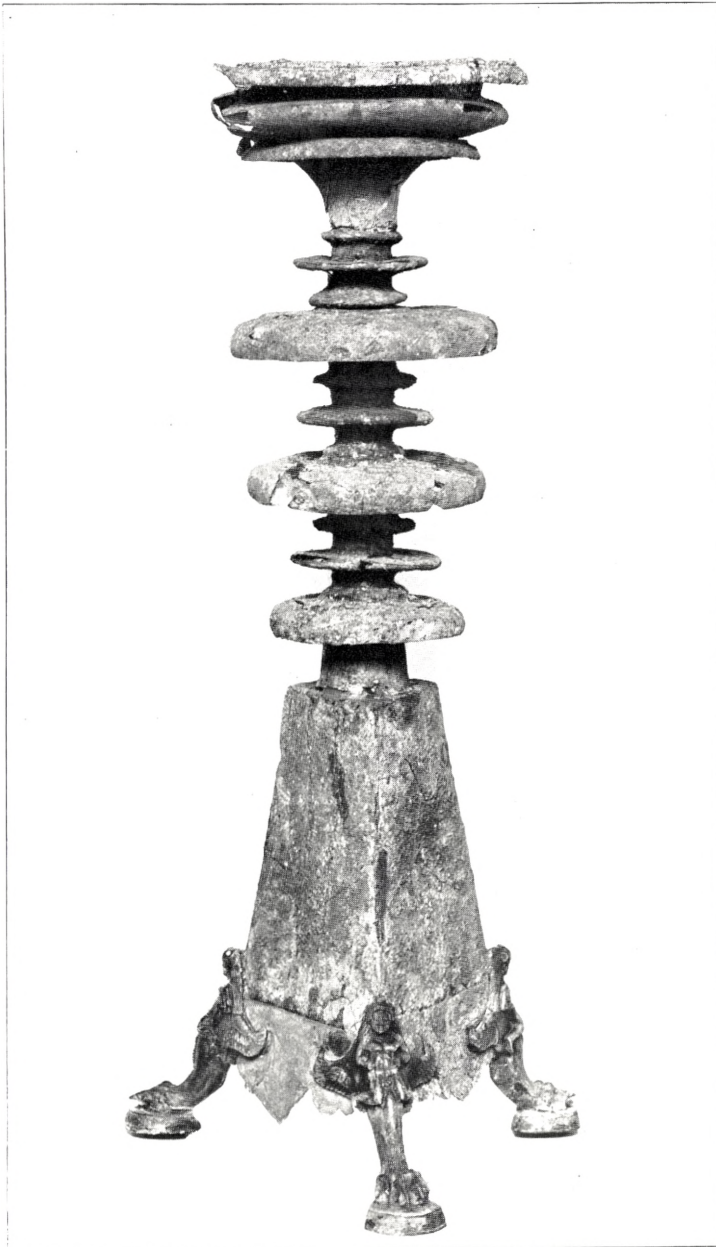


Abb. 72. (S. 37).
Ny Carlsberg Glyptothek.

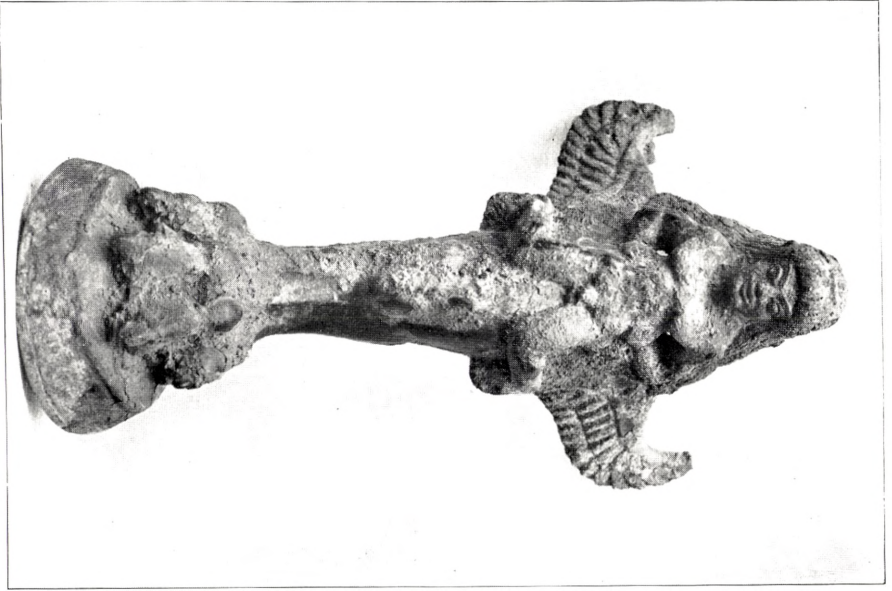


Abb. 73. (S. 37).



Abb. 74. (S. 37).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 76. (S. 38).
Ny Carlsberg Glyptothek.

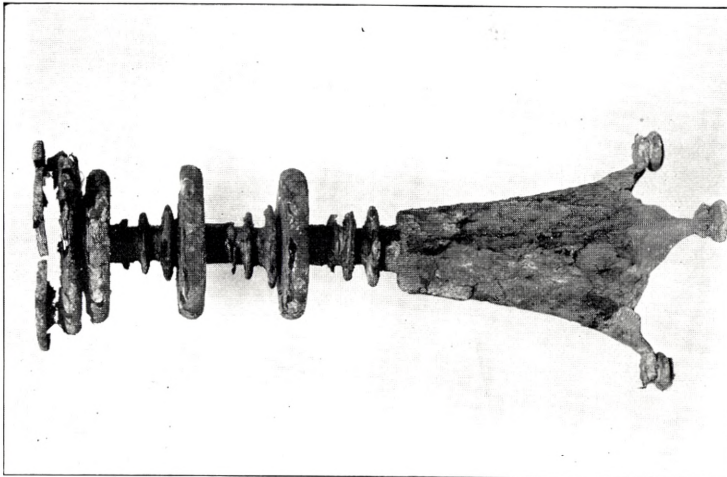


Abb. 75. (S. 38).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 77. (S. 38).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 78. (S. 39).
Ny Carlsberg Glyptothek.

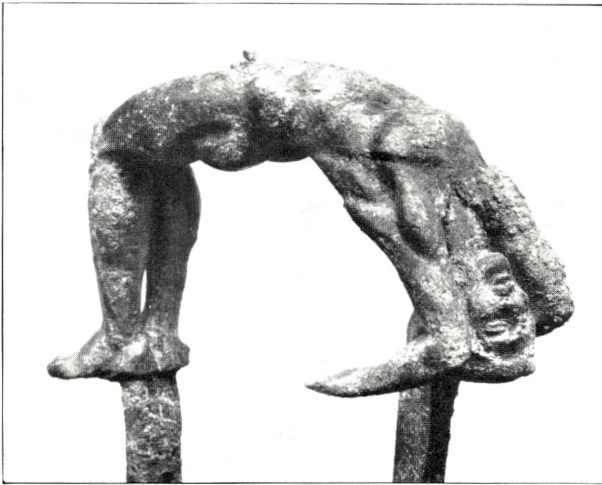


Abb. 79. (S. 39).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 80. (S. 39).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 81. (S. 40).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 82. (S. 40).
Detail von Abb. 81.

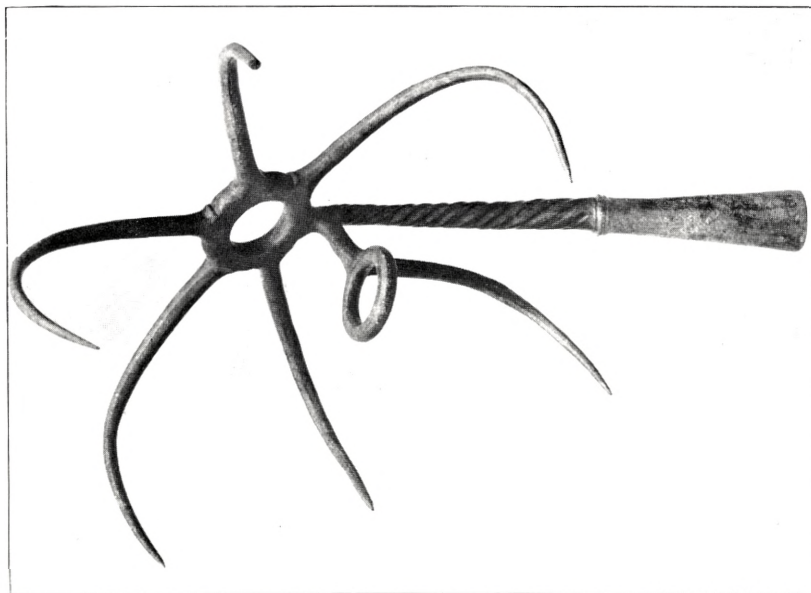


Abb. 84. (S. 41).
Ny Carlsberg Glyptothek.

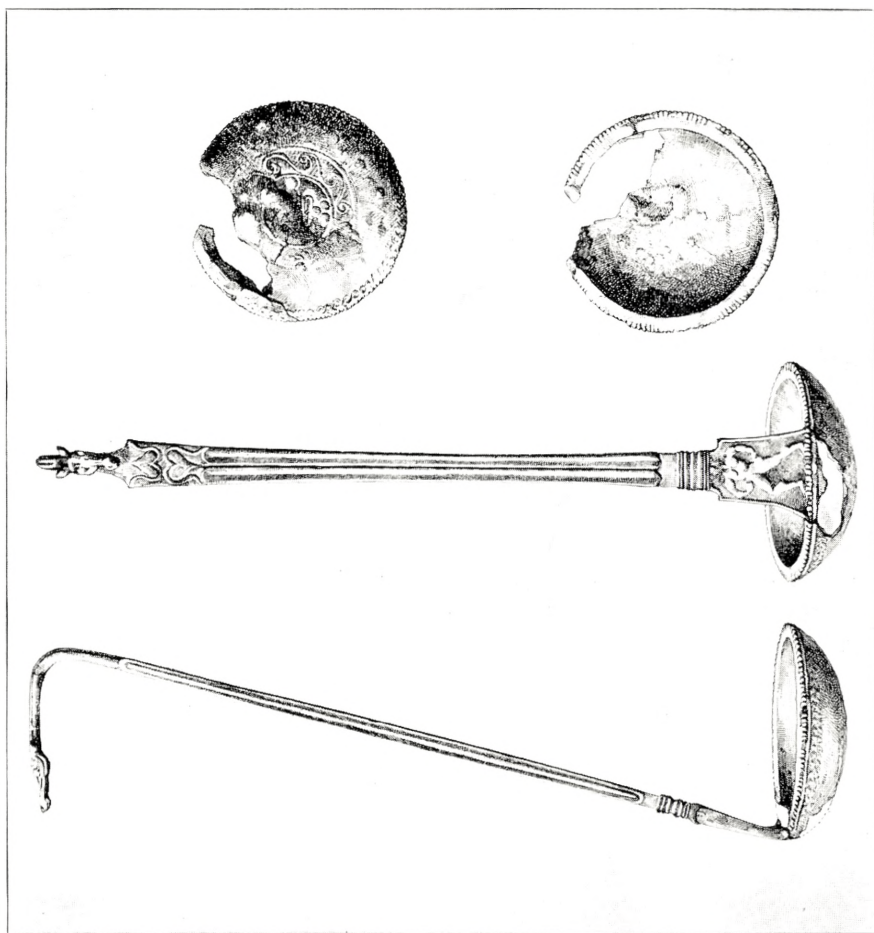


Abb. 83. (S. 40).
Ny Carlsberg Glyptothek.

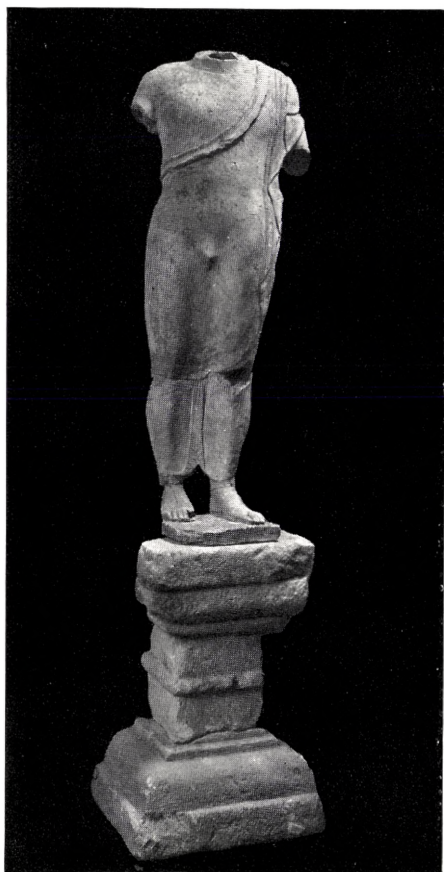


Abb. 85. (S. 43).



Abb. 86. (S. 43).
Ny Carlsberg Glyptothek.

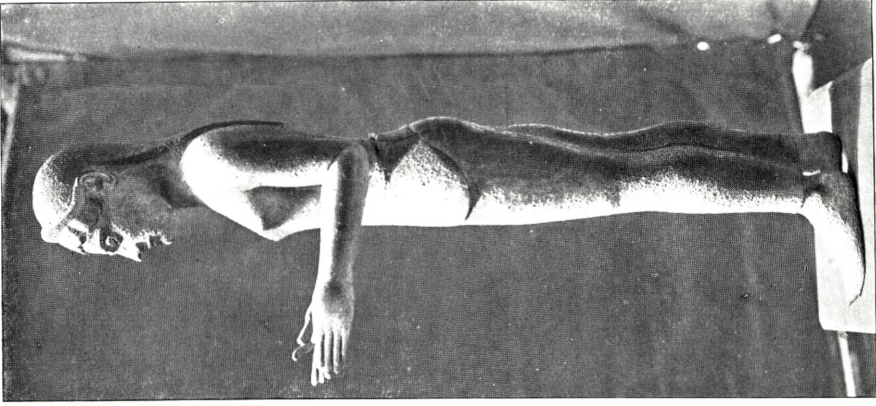


Abb. 88—89. (S. 43).

Carlsberg Glyptotek.

British Museum

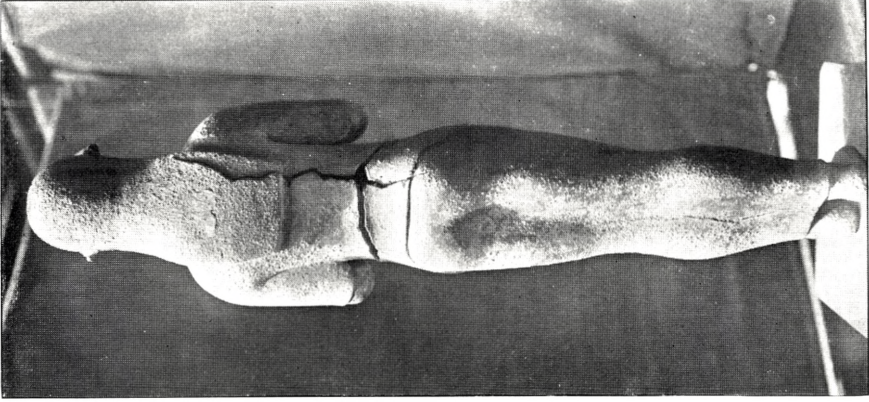


Abb. 87. (S. 43).

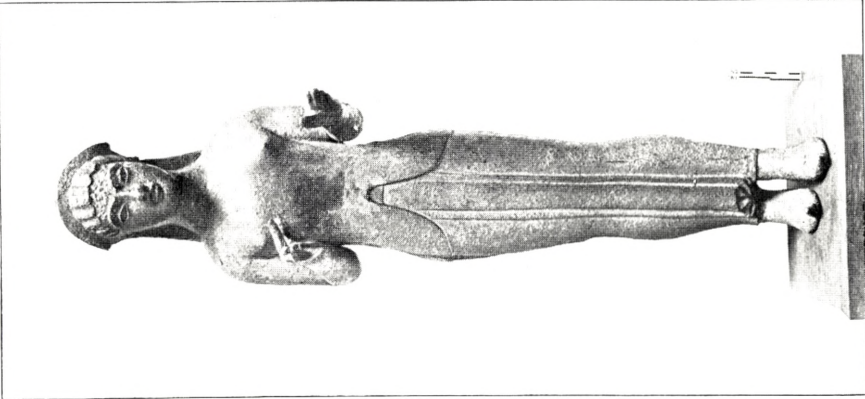




Abb. 90. (S. 44).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 91. (S. 44).
Ny Carlsberg Glyptothek.



Abb. 92. (S. 44).
Opera del Duomo, Orvieto.



Abb. 93. (S. 45).
Ny Carlsberg Glyptothek.

