

# CHALKIDISCHE VASEN

IM AUFTRAG DES ARCHÄOLOGISCHEN  
INSTITUTES DES DEUTSCHEN REICHES

MIT BENUTZUNG DER VORARBEITEN VON  
GEORG LOESCHKE

HERAUSGEGEBEN VON

ANDREAS RUMPF

TEXT



BERLIN UND LEIPZIG 1927

VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG / J. GUTTENTAG,  
VERLAGSBUCHHANDLUNG / GEORG REIMER / KARL J. TRÜBNER  
VEIT & COMP.





## VORWORT

Der Plan dieses Werkes wurde von Georg Loeschcke 1886 gefaßt und lange Jahre hindurch verfolgt. In der Fachliteratur war davon oft, fast in jeder Veröffentlichung über archaische griechische Keramik die Rede. Auch die Jahresberichte des Deutschen Archäologischen Instituts gaben von dem Fortgang des Unternehmens wiederholt Mitteilung. Aber als der hochverdiente Forscher und glänzend erfolgreiche Lehrer 1915 starb, war noch nicht einmal die Niederschrift des Textes, geschweige denn der Druck begonnen. Kenner des bedeutenden Archäologen würden besser darlegen können, wie sich dieses beklagenswerte Ergebnis aus seinem Lebensschicksal erklärt. Der Fernerstehende kann nur mit Trauer beklagen, daß dieser Meister der Vasenforschung das Große, was von ihm zu erwarten war, seine Gedanken über den lange mit Liebe verfolgten Gegenstand, mit ins Grab genommen hat.

Dennoch muß der gegenwärtige Herausgeber des von Loeschcke geplanten Werkes versuchen, über dessen Vorgeschichte Rechenschaft zu geben. Da es ihm nicht vergönnt war, Loeschcke zu hören oder persönlich kennen zu lernen, vermag er seinen Bericht nur auf die Akten des Reichsinstituts und Notizen in dem von Georg Loeschcke nachgelassenen Apparat des Unternehmens zu stützen. Solch ein rein aktenmäßiger Bericht kann nur unvollständig sein, da naturgemäß nicht über jede Phase der Arbeit innerhalb eines Menschenalters Belege vorliegen.

Im Jahre 1877 hatte Loeschcke begonnen Zeichnungen von chalkidischen Vasen zu sammeln, deren er gegen 1885 etwa zwanzig zusammengebracht hatte. Damals hatte er sich an die Redaktion der Archäologischen Zeitung gewendet, in der er sein Material zu veröffentlichen gedachte, in der Art wie es Otto Puchstein 1881 mit den »kyrenäischen« Vasen getan hatte. Die Neuordnung der Institutschriften verhinderte diese Absicht. Zu ihrer Eröffnung sollte die bemerkenswerte Publikation herangezogen werden. Der Plan eines Sonderheftes der »Denkmäler« wurde bald fallen gelassen, an seine Stelle trat die Absicht, die Reihe der Supplementbände zum »Jahrbuch« mit ihr zu beginnen. Den Nachdruck wollte Loeschcke auf den Text legen, der bei knapper Fassung den Stoff energisch geistig durchdringen sollte. Sein Umfang war auf fünf Bogen vorgesehen, für April 1887 war er in Aussicht gestellt.

Zwei Vorgänge waren es wohl hauptsächlich, die diesen ersten Plan nicht zur Reife kommen ließen: die Übersiedlung Loeschckes von Dorpat nach Bonn, und dann die Absicht, die Institutspublikation mit einer solchen in den »Wiener Vorlegeblätter« zu verquicken. Schon im September 1887 hatte Otto Benndorf diesen Plan kundgetan. Das bedingte Änderungen der Vorlagen. Die ursprüngliche Samm-

lung bestand hauptsächlich aus Umrisszeichnungen, wie deren eine in den »Bonner Studien für Kekule« S. 256 abgebildet ist. Schon im ersten Plan bestand die Absicht, sie in den Tonwerten der Originale nach dem genannten Puchsteinschen Vorbilde durch den Lithographen umzeichnen zu lassen. Nun sollten statt dessen Lichtdrucke oder Zinkätzungen hergestellt werden. Als Muster wurde die Tafel 12, 1 in den Vorlageblättern von 1890/1 bestimmt. Demnach war die Masse der Abbildungen neu zu beschaffen. Sie sollten auf fünf Tafeln verteilt werden.

So stand die Frage, als 1892 die erste Liste chalkidischer Vasen dem Institut eingereicht wurde. Sie umfaßt 89 Nummern, von diesen sind, wenn man die fünf irrthümlich doppelt aufgeführten Vasen abrechnet, 53 als sicher chalkidische in die hier auf S. 7 ff. abgedruckte Liste aufgenommen, und zwar unter den Nummern 1-14, 17, 19, 21, 22, 25, 28, 29, 31, 35, 37-43, 46, 49, 51, 55, 57-59, 68, 104, 109-114, 151, 152, 164, 170, 177, 185, 219, 244. Drei weitere Stücke kaum chalkidischer Herkunft stehen hier auf S. 156 unter *b*, *c* und *d*; neun ebenfalls zweifelhafte auf S. 160 f. unter I, IV, VII, VIII, X, XIV, XV, XVII, XX. Den Rest bilden 2 korinthische, 3 böotische und 14 attische Gefäße. Von 28 dieser Gefäße lagen Zeichnungen, Pausen oder Photographien vor, von 19 sollten Abbildungen beschafft werden, und so wurden in den Jahren 1892-1893 reproduktionsfähige Vorlagen, meist Zeichnungen in Originalgröße, in Bonn, Brüssel, Florenz, Jena, Kopenhagen, München und Würzburg ausgeführt. Eine Reise nach Athen 1894 verhinderte Loeschcke an dem für 1895 in Aussicht genommenen Abschluß des Werkes. In den Jahren 1895-1899 wurde er durch die Tätigkeit in der Reichslimeskommission zu sehr in Anspruch genommen, als daß er die Publikation in der von ihm gewünschten Weise hätte fördern können. Die Gewinnung von Hans Dragendorff als Hilfsarbeiter wurde durch dessen Berufung nach Basel vereitelt. Das Material erfuhr 1896-97 eine Vermehrung durch Photographien und Zeichnungen, die in Berlin, Brüssel, Gotha, London, Oxford, Italien und Spanien angefertigt wurden. Der Plan eines Ergänzungsheftes zum Jahrbuch war schon 1894 fallen gelassen, und vielmehr das Format der »Antiken Terrakotten« gewählt worden. Die Anzahl der Tafeln wurde 1901 auf 15 festgesetzt, 3 Lichtdrucke und 12 Zinkätzungen, wofür freilich damals noch vier Vasen zu zeichnen waren. Eine Reise nach Italien 1903 war vornehmlich dem Studium der chalkidischen Vasen gewidmet.

Als Otto Puchstein 1907 die Leitung des Archäologischen Instituts übernahm, wurde der Gedanke der Veröffentlichung des Materials erneut erwogen. Jedoch hatte inzwischen Furtwängler und Reichholds Griechische Vasenmalerei zu erscheinen begonnen. Deren Vorbild sollte für neu herzustellende Zeichnungen von 12 bis 15 Gefäßen in Bonn, Brüssel, Corneto, Leiden, London, Neapel und Paris maßgebend sein. Hingegen sollten von den etwa 70 nur mit Pflanzen- und Tierornament geschmückten Vasen charakteristische Proben in kleinem Maßstab nach photographischen Aufnahmen wiedergegeben werden, nur ein Tier jeder Gattung sollte gezeichnet werden. So entstanden 1908 Zeichnungen von vier chalkidischen Vasen in Corneto und einer in Neapel. Zehn weitere in Bonn, Brüssel, Cambridge, Leiden, London und Paris blieben anzufertigen. Aber im folgenden Jahr 1909 nahm

der Erweiterungsbau des Bonner Akademischen Kunstmuseums Loeschkes Zeit so voll in Anspruch, daß er die chalkidischen Vasen nicht wesentlich fördern konnte. Einen Aufenthalt in St. Petersburg 1910 benutzte er dazu, die dort befindlichen Gefäße nicht nur zu revidieren, sondern auch photographieren zu lassen. Mit dem 16. April 1910 hören die Akten über Loeschkes Publikation der chalkidischen Vasen auf.

Es bleibt noch die Pflicht, die Namen derer zu nennen, die Loeschkes Arbeiten unterstützten oder förderten, soweit die vorliegenden Quellen darüber Aufschluß geben. Aus den ersten Zeiten des Unternehmens stammt wohl ein Zettel von der Hand Heinrich Brunns mit Notizen über Münchener Vasen. Rege war der Anteil, den Adolf Furtwängler am Fortgang der Sammlung nahm (Notizen über Gefäße in Kopenhagen, Brüssel, Cambridge, Wien, Syrakus). Seitdem das Institut die Publikation unterstützte, traten natürlich auch die Generalsekretare Alexander Conze und Otto Puchstein in den Dienst der Sache, vor allem wenn es galt, Desiderate an die zuständigen Stellen zu leiten, namentlich Zeichnungen in auswärtigen Sammlungen anfertigen zu lassen. Besonders aber war es der Sekretar des römischen Institutes, Eugen Petersen, der in den italienischen Museen Pausen und Photographien für den Apparat aufnahm und Zeichnungen anfertigen ließ. Im Museum zu Florenz gestattete Luigi Adriano Milani die Aufnahmen von Vasen, in Kopenhagen vermittelte sie Julius Lange, in Dresden überwachte die Arbeit Paul Herrmann, in St. Petersburg Eugen Pridik, aus Wien sandte Robert Schneider Auskünfte. Bilder von Vasen oder Nachrichten über solche steuerten bei Georg Habich und Karl Reichhold von Münchener Vasen, Franz Studniczka von der Leipziger Amphora, Friedrich von Duhn von der Cumaner Scherbe, Robert Zahn von Scherben in Heidelberg, Georg Weicker von Vasen in Brüssel; Franz Winter untersuchte die Pariser Vasen, Friedrich Hauser und Herrmann Thiersch diejenigen in München. Bei der Anfertigung von Photographien waren behilflich: Paul Arndt in Spanien, Friedrich Wilhelm von Bissing und Georg Karo in Italien. Die Ausführung der Zeichnungen in Corneto überwachten Gustav Körte, Hans Dragendorff und Fritz Weege. Endlich fand sich im Nachlaß Georg Loeschkes ein Convolut klarer und knapper Notizen Siegfried Loeschkes, namentlich aus italienischen Museen.

Als der jetzige Herausgeber im Herbst 1921 den Loeschkeschen Apparat übernahm, war das Werk seit sechs Jahren verwaist. Den Apparat selbst bildeten eine Mappe und eine Rolle mit Bildern, Zeichnungen und Photographien von archaischen Vasen, darunter 48 chalkidische und 28 »pseudochalkidische«. Von den Photographien waren die meisten sehr gut zum Studium, aber bei weitem nicht alle zur Reproduktion geeignet. Eine Veröffentlichung in dem zuletzt geplanten Umfang nach Muster des Furtwängler und Reichholdschen Monumentalwerkes erschien von vornherein ausgeschlossen. In den Zeiten schwerster Währungszerrüttung hätte solche Ergänzung der Vorlagen unerschwingliche Summen gefordert. Zudem erschien gerade für die chalkidischen Vasen, deren Hauptreiz in der Wechselbeziehung von Gefäßform und Bildschmuck liegt, ein »Abwickeln« der Bilder unangebracht. Von den alten Zeichnungen wurden aber natürlich alle, die nicht durch bessere Abbil-

dungen überholt waren, für die Tafeln des vorliegenden Buches verwendet, ebenso wie alle Photographien, die irgend brauchbar waren. So gehen von unseren Tafeln 53 auf Vorlagen der Loeschkeschen Bestände zurück (Tafel XLVI rechts, LV, LVI, LVIII, LIX, LXII-LXV, LXXII, LXIII, rechts, LXXIV-LXXIX, LXXXVI-XC, XCVII, CVIII-CXI, CXVII, CXXII-CXXV, CXXXVII oben, CXLI-CXLIII, CXLV, CXLVI, CLI-CLIV, CLIX, CLXXIV, CXCVII, CCVIII, CCX, CCXII, CCXIII, CCXVI, CCXX Mitte, CCXXI, CCXXII links). Indem der Photographie der Vorrang eingeräumt wurde, entfiel das Bedürfnis nach großem Format. In Zeiten, da dem Unterricht die Projektion dient, wäre ein unhandlicher Tafelband nicht gerechtfertigt gewesen. An Stelle einer Auswahl bringen wir die Bilder vollständig, so daß nach Art der Inschriftencorpora der gesamte Stoff der Forschung zugänglich wird.

Wenn wir diesem Ziel nahekommen konnten, so deshalb weil auch der gegenwärtige Bearbeiter von vielen Seiten Förderung und Unterstützung erfuhr, für die hier Dank zu sagen ihm eine gern erfüllte Pflicht ist. In erster Linie muß er hier seinen hochverehrten Lehrer Franz Studniczka nennen. Auf ihn, dem ich mein archäologische Ausbildung danke, geht auch in dem vorliegenden Buch mehr zurück, als an den einzelnen Stellen jeweils angeführt werden kann. Gleich bei Beginn der Arbeit stellte er mir sein Material an Skizzen und Notizen uneingeschränkt zur Verfügung, und bewahrte sein stets förderndes Interesse bis zum Abschluß des Druckes. Reichen Nutzen verdankt die Untersuchung der stets hilfsbereiten Anteilnahme von Robert Zahn, der ebenfalls von unveröffentlichten und verschollenen Stücken Aufzeichnungen, Skizzen und Photographien beisteuerte. Ebenso werden John Davidson Beazley wertvolle Hinweise auf Vasen in entlegenen Sammlungen und Photographien von solchen in englischem Besitz geschuldet. Auch Ernst Langlotz bereicherte die Arbeit während ihres ganzen Verlaufs durch ständige Mitteilung seiner Funde.

Ohne die Förderung durch öffentliche Körperschaften wäre die Herausgabe einer so umfang- und bilderreichen Druckschrift in Zeiten einer schweren wirtschaftlichen Krise natürlich nicht möglich gewesen. Vor allem hat das archäologische Institut des Deutschen Reiches unter den Generalsekretaren Hans Dragendorff und Gerhart Rodenwaldt, dem Unternehmen, das zu unterstützen es sich vor 35 Jahren entschlossen hatte, wirksame Hilfe angedeihen lassen. Besonders Gerhart Rodenwaldt hat in den kritischen Momenten der Arbeit, sei es daß es sich um die Beschaffung von Vorlagen, sei es daß es sich um deren Druck handelte, mit stets sicherem Urteil und in tatkräftigem Eingreifen alle Hindernisse zu überwinden verstanden. Die philosophisch-historische Klasse der sächsischen Akademie der Wissenschaften ermöglichte mir durch eine Geldbewilligung eine Studienreise nach Paris und die Beschaffung von zulänglichen Photographien zahlreicher Vasen. In den Museen von Berlin, München und Würzburg erleichterten Robert Zahn, Johannes Sieveking und Heinrich Bulle meine Studien in jeder Hinsicht, letztere beiden ließen auch jede gewünschte Neuaufnahme von Vasen kostenlos herstellen und liehen die Negative zur Reproduktion dar.

Eine Reise nach Sizilien und Unteritalien wurde durch Beihilfe aus einem



von Walther Amelung verwalteten Fonds des römischen Instituts erleichtert, Walther Amelung selbst förderte auch sonst vielfach das Unternehmen in italienischen Museen. In Rom machte sich namentlich Giulio Quirino Giglioli um die Arbeit verdient, der mir auf das entgegenkommendste die Magazine der Villa Giulia öffnete, und in weiterherziger Weise auf sein Erstveröffentlichungsrecht der dort zutage getretenen chalkidischen Vasen und Fragmente verzichtete. In Syrakus gestattete ebenso Paolo Orsi die Durchsicht der noch unveröffentlichten Scherben aus den Funden von Lokroi, von denen er eine Auswahl zur Publikation an dieser Stelle freigab. In Reggio di Calabria öffnete Nicola Putorti die Schränke des von ihm verwalteten Museo Civico, deren chalkidische Scherben er mir zur Veröffentlichung vollzählig zur Verfügung stellte, in Tarent gestattete Q. Quagliati die Aufnahme aller, auch der unpublizierten Vasen. Für Tarquinia und Villa Giulia bin ich Giuseppe Cultrera, für den Vatikan Bartolomeo Nogara und Carlo Albizzati zu Dank verbunden. Paolino Mingazzini war mir in den Magazinen von Villa Giulia und in der von ihm katalogisierten Sammlung Castellani wie in den Museen von Tarquinia und Orvieto in nie erlahmender Hilfsbereitschaft ein willkommener Mitarbeiter.

Die Studien des Herausgebers erfuhren in Paris weitestgehende Förderung im Louvre durch Edmond Pottier und Étienne Michon im Cabinet des médailles durch Albert Dieudonné und Bataille. Aus Sammlungen, die der Bearbeiter selbst nicht studieren konnte, sandten Auskünfte, ja Photographien von unveröffentlichten Vasen: Gisela M. A. Richter in New York, Bruna Tamaro in Triest, Kurt Ferdinand Müller in Göttingen, K. Friis Johansen in Kopenhagen, Oskar Waldhauer in Leningrad, G. A. S. Snijder in Utrecht (Vasen aus London), Francisco Alvarez Ossorio in Madrid, Antonio Minto aus Neapel, Carl Watzinger in Tübingen.

Capt. Spencer Churchill in Northwick Park, Alfredo Castellani in Rom und Gutsbesitzer Apel in Ermlitz gestatteten die Publikation von Vasen in ihrem Besitz.

H. Royce W. Smith in Princeton N. J. stellte seine Entdeckung zweier chalkidischer Vasen in New York, deren Bilder ihrem Eigentümer Kelekian verdankt werden, uneingeschränkt zur Verfügung. Die Direktion des Museo archeologico in Florenz glaubte die Abbildung unpublizierter Stücke nicht gestatten zu dürfen, doch werden Edoardo Galli Photographien aller Florentiner Stücke zu Studienzwecken Antonio Minto die Vorlagen zu Tafel I und Abbildung 5 verdankt. Franz Winter ließ die Vorlagen zu den Bonner Vasen dar, Pedro Bosch-Gimpera die Druckstöcke der Funde aus Emporion, Friedrich von Duhn vermittelte die Aufnahmen in Palermo, Paul Jacobsthal teilte aus seiner Sammlung Photographien mit.

Für einzelne Auskünfte und Mitteilungen ist ferner noch Hans Diepolder, Fritz Eichler, Elisabeth Frank, Emil Kunze, Madeleine Massoul, Eugen von Mercklin, Walter Müller, Hans Nachod, Karl Anton Neugebauer, Bruno Schröder, Bernhard Schweitzer, Paul Stern und Karl Weickert Dank zu sagen.

Die Anfertigung neuer photographischer Aufnahmen gestatteten die Direktionen des Britischen Museums in London, des Fitzwilliam Museum in Cambridge, des Archäologischen Instituts in Heidelberg, des Thorvaldsenmuseums in Kopen-

hagen, des Museo Nazionale in Palermo, des Albertinum in Dresden, des Kunsthistorischen Staatsmuseums und des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien.

Die Fülle des so von den verschiedensten Seiten zusammenströmenden Materials zwang bald dazu, den von neuem gefaßten Plan eines Ergänzungsheftes zum Jahrbuch wiederum aufzugeben. Wir verhehlen uns nicht, daß Vollständigkeit nicht zu erreichen war, aber auch so wird manchem die Zahl der Tafeln eher zu hoch erscheinen; jedoch dürfte für die Forschung hier ein Zuviel besser sein als ein Zuwenig. War die Zahl der Bilder so weit über Loeschkes Pläne hinaus gesteigert, so wurde der Text möglichst eingeschränkt. Loeschkes Absicht, im Text das Fundament für die ganze Geschichte der schwarzfigurigen Malerei zu legen, konnte nicht beibehalten werden, lag doch von ihm nicht eine Zeile fertigen Textes vor. Der Bearbeiter glaubte sich vielmehr darauf beschränken zu sollen, neben einem Überblick über die bisherige Literatur zur Gattung zunächst eine Liste aller ihm erreichbaren chalkidischen Vasen zu geben. In dieser Liste wurden die Zitate zu den einzelnen Stücken angeführt, wobei wiederum Vollständigkeit angestrebt, wenn auch sicher nicht erreicht wurde. Um Anmerkungen und Rückverweise nach Möglichkeit zu vermeiden, werden die kursiv gedruckten Nummern dieser Liste, wie der späteren auf S. 156 und 160 ff. dem einzelnen Stück, wo immer es erscheint, wieder beigefügt. Ein 3. Kapitel gilt den Inschriften und legt die in den Athenischen Mitteilungen XLVI, 1921, S. 172 ff. ausgesprochenen Gedanken ausführlicher dar. Im 4. Kapitel wird für die inschriftlosen Stücke der Nachweis der Zugehörigkeit angetreten. Dabei ergab sich ungezwungen die Zusammenfassung zu Gruppen. Das 5. Kapitel behandelt die technischen Eigentümlichkeiten und die Gefäßformen, das 6. Kapitel die Stellung der Klasse innerhalb der zeitgenössischen Malerei. Endlich schien es geboten, wie die Inschriftencorpora auch die „*suspectae et alienae*“ aufnehmen, einen Schlußabschnitt den Gefäßen zu widmen, deren häufig angenommene Zugehörigkeit zur chalkidischen Gattung teils unbeweisbar, teils widerlegbar ist.

Die ersten fünf Kapitel lagen in den wesentlichen Zügen im Winter 1922/3 der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig als Habilitationsschrift vor. Freilich umfaßte die Vasenliste damals nur 98 Stücke. In diesen Rahmen wurden später die Ergebnisse aus den italienischen und Pariser Museen eingearbeitet. Im Sommer 1924 gingen aus Loeschkes Nachlaß noch handschriftliche Notizen, eigene sowohl wie Mitteilungen anderer, beim Reichsinstitut ein. Meist waren es Beschreibungen einzelner Vasen, auch Vorarbeiten für die Charakteristik von Gefäßtypen. Dieser Zuwachs wurde nach Möglichkeit verwertet, forderte jedoch keine Änderung in der Anlage und Fortführung des Textes. Wenn ich, namentlich in den letzten beiden Abschnitten, häufiger von Loeschkes Ansichten abweiche, wie sie aus seinen gedruckten Aufsätzen oder den handschriftlichen Aufzeichnungen zu entnehmen waren, so bin ich mir bewußt, daß es sich nur um die letzten mir zugänglichen schriftlichen Äußerungen handelt, sie datieren von 1894; vielleicht dachte auch Loeschcke später über manche Punkte anders als früher.

Ein unzweifelhafter Mangel der Arbeit ist es, daß der Verfasser nur einen, wenn auch nicht geringen, Bruchteil der Vasen aus eigener Anschauung kennt. Es

sind dies die Stücke in Deutschland mit Ausnahme von Bonn und Göttingen, die in Italien außer denen in Florenz, Ruvo und Triest, endlich die in Paris.

Das Buch enthält nur die chalkidischen Vasen mit Bildschmuck. Friis Johansen wird die schöne Entdeckung verdankt, daß wir in einer Reihe bildloser Gefäße, namentlich schwarzen »Lekanen« mit Treppenband auf dem ausgesparten Henkelstreif, chalkidische Erzeugnisse zu sehen haben. Diese Vasen, denen sich andere Formen, wie z. B. Lampen (Slg. Wollmann Nr. 1249, Mon. Linc. XVII, S. 90, Abb. 56 rechts) anschließen lassen, konnten hier nicht behandelt werden. Es wären sonst neue zeitraubende Reisen nötig gewesen, die das schon so lange verzögerte Erscheinen des Buches noch weiter hinausgeschoben hätten.

Im Augenblick, da ich den Druck abschließe, verhehle ich mir die Mängel, die meiner Arbeit anhaften, nicht. Es ist klar, daß ein Buch, das in der knappen freien Zeit, die mir während vier Jahre meine Berufspflichten und meine Lehrtätigkeit ließen, geschrieben ist, nicht mit dem wetteifern kann, was die Wissenschaft von Georg Loeschke erwartete und erwarten durfte. Doch glaubte ich, daß unsere Erkenntnis mehr gefördert würde, wenn das Material bald allen Forschern vorliegt, als wenn ich selber noch Jahre darauf verwendet hätte, die vorhandenen Mängel zu mildern.





## INHALTSÜBERSICHT

|                                                              | Seite |
|--------------------------------------------------------------|-------|
| I. Kapitel. Überblick über die bisherige Forschung .....     | I     |
| II. Kapitel. Liste der chalkidischen Vasen .....             | 7     |
| Vasen mit Inschriften .....                                  | 7     |
| Vasen ohne Inschriften, Halsamphoren .....                   | 17    |
| Bauchamphoren .....                                          | 25    |
| Psyktère .....                                               | 26    |
| Kratere .....                                                | 27    |
| Deckel .....                                                 | 28    |
| Hydrien .....                                                | 29    |
| Kannen .....                                                 | 30    |
| Lekythen .....                                               | 33    |
| Pyxiden .....                                                | 33    |
| Skyphoi .....                                                | 34    |
| Tassen .....                                                 | 35    |
| Augenschalen .....                                           | 35    |
| III. Kapitel. Die Inschriften und die Heimat der Vasen ..... | 40    |
| IV. Kapitel. Stilistische Anordnung .....                    | 54    |
| Gruppe der Inschriftamphoren .....                           | 54    |
| Gruppe der Hydria in Cambridge .....                         | 72    |
| Gruppe der Bauchamphoren .....                               | 75    |
| Gruppe der Amphora in Leipzig .....                          | 83    |
| Gruppe der Hydria in Orvieto .....                           | 90    |
| Die Kyknosamphora .....                                      | 98    |
| Der Leukippidendeckel .....                                  | 99    |
| Der Deckel aus Leontinoi .....                               | 100   |
| Der Skyphos Santangelo .....                                 | 100   |
| Die Tasse in Dresden .....                                   | 101   |
| Gruppe der Wiener Amphora .....                              | 101   |
| Gruppe der Bauchamphora aus Tarquinii .....                  | 102   |
| Gruppe der Bonner Amphoren .....                             | 102   |
| Unbestimmbare Stücke .....                                   | 103   |
| Gruppe der Phineusschale .....                               | 104   |
| V. Kapitel. Gefäßformen und Technik .....                    | 115   |
| Halsamphora .....                                            | 115   |
| Bauchamphora .....                                           | 119   |
| Psyktér .....                                                | 120   |
| Kratér .....                                                 | 121   |
| Hydria .....                                                 | 123   |
| Kanne .....                                                  | 124   |
| Skyphos .....                                                | 124   |
| Schale .....                                                 | 125   |
| Lekythos .....                                               | 125   |

---

|                                                                                           | Seite |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Pyxis.....                                                                                | 125   |
| Deinos .....                                                                              | 126   |
| Tasse.....                                                                                | 126   |
| Scherbe aus Selinus .....                                                                 | 126   |
| Technik .....                                                                             | 126   |
| VI. Kapitel. Die Stellung der chalkidischen Vasen in der schwarzfigurigen<br>Malerei..... | 130   |
| VII. Kapitel. Zweifelhaftes und Unzugehöriges.....                                        | 154   |
| Gruppe der Memnonamphora.....                                                             | 156   |
| Gruppe der Polyphemamphora .....                                                          | 160   |
| Abbildungen.....                                                                          | 173   |
| Verzeichnis der Tafeln und Abbildungen.....                                               | 189   |
| Register.....                                                                             | 197   |

---

## I. KAPITEL

### ÜBERBLICK ÜBER DIE BISHERIGE FORSCHUNG

Schon in der ersten Prachtpublikation, die antiken Vasen gewidmet ist, in d'Hancarvilles vierbändigem Monumentalwerk »Antiquités étrusques grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton«, das 1766/7 in Neapel erschien, ist eine Scherbe der Gattung veröffentlicht, die wir heute als chalkidisch zu bezeichnen pflegen. Freilich steht sie an einer wenig auffälligen Stelle, in der rechten unteren Ecke des Widmungsblattes zum zweiten Bande. Das mag der Grund sein, warum sie nie wieder in der wissenschaftlichen Literatur erwähnt ist, obwohl sie eine Inschrift in guten archaischen euböischen Schriftzeichen trägt. D'Hancarville scheint selbst Besitzer dieses Bruchstückes gewesen zu sein, er erkannte die Verwandtschaft mit dem korinthischen Krater der Sammlung Hamilton, der sich heute im Britischen Museum (B 37) befindet, aber auch die feinere Technik und die abweichenden Buchstabenformen blieben ihm nicht verborgen. So setzte er es in seiner auf schriftgläubiger Pliniusexegese fußenden Geschichtskonstruktion der antiken Malerei jünger als jene Vase an, und glaubte in ihm ein Monument aus dem elften vorchristlichen Jahrhundert zu besitzen. Seine Zeitgenossen scheinen dieser wie den wenigen anderen archaischen Vasen, die damals bekannt waren, nicht das gleiche Interesse entgegengebracht zu haben. Die griechischen und unteritalischen Vasen freien Stils, die die Hauptmasse der meist aus dem Gebiet des Königreichs Neapel stammenden »etrurischen Vasen« ausmachten, standen ihrem Formenempfinden näher. So hat das d'Hancarvillesche Fragment das unverdiente Schicksal gehabt, 160 Jahre lang in der archäologischen Literatur nicht wieder erwähnt zu werden.

Dies lange Schweigen mag mit dadurch entschuldigt werden, daß erst zwei Menschenalter nach d'Hancarville die archaischen Vasen das Interesse der Kunstfreunde wie der Archäologen fanden, dank der umfangreichen Ausbeute der mit großem Eifer betriebenen Ausgrabungen in den etruskischen Nekropolen. Unter den mehr als 2000, meist archaischen Vasen, die die Grabungen bei Vulci 1828/29 zutage förderten, befanden sich auch gleich etwa ein Dutzend der chalkidischen Gattung. Gewiß konnte diese geringe Anzahl neben der reichen Fülle attischer Erzeugnisse aus der Blütezeit der Tonmalerei kaum besondere Beachtung beanspruchen. Die gewissenhafte Gründlichkeit Eduard Gerhard's übergang aber auch sie nicht. In dem knappen und inhaltreichen »Rapporto volcente« (Annali dell' Instituto III, 1831, S. 1-218) unternahm er es, das Chaos der so plötzlich ans Licht getretenen Fülle von Werken antiken Kunstfleißes wissenschaftlich zu ordnen. Dort gliederte er einer Gruppe von schwarzfigurigen Vasen, deren zeitliche und stilistische Zusammengehörigkeit er richtig erkannte, die chalkidischen Gefäße an.

Es spricht für sein kunstgeschichtliches Urteil, daß er zu den Vasen »ägyptisieren« Stils, seiner »maniera tirreno-egiziana«, nicht nur die älter attisch-schwarzfigurigen Erzeugnisse, von denen eine Amphorengruppe seitdem den Rufnamen »tyrrhenisch« beibehalten hat, sondern auch die gleichzeitigen korinthischen und chalkidischen Gefäße sowie die Arkesilasschale gesellte. Ort und Zeit der Entstehung richtig zu ermitteln, gestatteten ihm die damals zu Gebote stehenden Hilfsmittel nicht; ja die chalkidischen Inschriften, für die ihm aus griechischem Gebiet Beispiele noch nicht vorlagen, nahm er wegen der »italischen« Buchstabenformen als Beweis für seine Theorie der Verfertigung in Vulci selbst durch eine griechische Töpfergilde (S. 217). Der Streit der Meinungen über diese Annahme in den folgenden Jahren kann, da sich die verschiedenen Vorschläge mit unserer Klasse im besonderen nicht befassen, hier übergangen werden.

Die erste, wenn auch durchaus nicht sofort allgemein gebilligte, Begründung des rein griechischen Ursprungs für die Masse der vulcenter Vasen erfolgte von philologischer Seite durch das Werk von Gustav Kramer, Über den Styl und die Herkunft der bemalten griechischen Thongefäße, Berlin 1837. Von den richtig bestimmten attischen Vasen sonderte Kramer eine Klasse ab. Diese umfaßt die korinthischen Gefäße, zu denen er freilich Gerhard folgend einige attische hinzuzog, die Arkesilasschale und die chalkidischen (S. 50). Die ionischen Formen in den Namensinschriften der letztgenannten Gruppe entgingen ihm nicht. Dennoch nannte er wegen des dorischen Dialekts der korinthischen Vaseninschriften und des von ihm für dorisch gehaltenen Alphabets der großgriechischen chalkidischen Kolonien die gesamte Gruppe dorisch. Als Herstellungsort nahm er Korinth an. Für den Zeitansatz folgte er Gerhard und hielt an der von diesem aus allgemeinen Erwägungen erschlossenen Periode von 460-430 für die »ägyptisierenden« Vasen fest.

Ludwig Roß bekämpfte 1852 als erster diese Datierung mit guten Gründen (Archäologische Aufsätze II, S. 320-341). Die Archontenaufschriften auf den panathenäischen Amphoren des IV. Jahrhunderts, die Funde aus den Gräbern des Peiraieus (V.-IV. Jahrhundert) und die Ergebnisse einer Tiefgrabung auf der Akropolis, die bis in den Perserschutt drang, wo sie rotfigurige Scherben ergab, veranlaßten ihn, die geltende Meinung über das Alter der bemalten Vasen zu berichtigen. Die Arkesilasschale, die, wie gesagt, mit unserer Gattung damals verbunden wurde, setzte er in die erste Hälfte des VI. Jahrhunderts. Diese kühne Neuerung drang vorerst nicht durch. Otto Jahn glaubte 1854 in seiner umfassenden Einleitung zur Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs (S. CIL ff.) dem Ansatz Gerhards den Vorzug geben zu müssen; auch er verbindet die chalkidischen Vasen mit älter-attischem und der Arkesilasschale. Wiederum werden sie nur als Anhängsel zu den korinthischen Vasen angeführt, denen gegenüber indessen die Unterschiede im Alphabet klarer betont werden.

Dies Alphabet erkannte Adolph Kirchhoff 1863 in seinen Studien zur Geschichte des griechischen Alphabets als das der chalkidischen Kolonien, 1873, in der dritten Auflage, konnte er es als das der Mutterstadt feststellen. Durch diese Erkenntnis hatten unsere Vasen an Interesse und Wert für die Forschung entschieden gewonnen.

Der Archäologie war die Aufgabe gestellt, die von der epigraphischen Wissenschaft gefundene Tatsache kunstgeschichtlich zu prüfen und zu verwerten. Wie war sie hierzu gerüstet?

Brauchbare Abbildungen fehlten fast ganz. Anspruch auf Stiltreue konnten nur zwei erheben: Von der inzwischen verschollenen Amphora der Sammlung Pembroke waren der Hauptbildstreif und die Schulterzone 1833 in den *Monumenti dell' Instituto* I, 51 in vorzüglichem Stich wiedergegeben. Über die Gefäßform unterrichtete jedoch nur eine unzureichende Skizze, während das Halsornament und der Schmuck des unteren Teiles der Vase nicht einmal im Text erwähnt wurden. Befriedigend war auch die Veröffentlichung der Pariser Amphora mit dem Geryoneusabenteuer bei Duc de Luynes, *Description de quelques vases peints*, Paris 1840, Taf. 8. Gaben diese Bilder in Originalgröße einen Begriff vom Stil der Zeichnung, so versagten hierfür fast völlig die verkleinerten Lithographien. Solche lagen vor bei Roulez, *Choix de vases peints de Leide*, Gent 1854, Taf. 5 und in Gerhards *Auserlesenen Vasenbildern* auf den Tafeln 105 (Bd. II, 1843), 190/1 (Bd. III, 1847), 322/3 (Bd. IV, 1858). Für die Fülle der rein ornamental verzierten Gefäße wurden, da sie kein stoffliches Interesse boten, die in einem Zeitalter ohne mechanische Wiedergabeverfahren verhältnismäßig hohen Kosten der bildlichen Bekanntgabe nicht aufgewendet. Gerhard hatte zwar seinem *Rapporto Volcente* auf den Tafeln der *Monumenti dell' Instituto* I 26, 11 und 27, 27 zwei Beispiele mitgegeben. Gewiß wird der Kenner der Originale diese in den Zeichnungen wiederkennen, doch sind sie so anspruchslos, daß man es begreift, wenn Pottier bei Dumont und Chaplain, *Céramiques de la Grèce* I, S. 282, bezweifelte, ob sie überhaupt chalkidische Vasen wiedergäben. Beide Stücke mußten förmlich wiederentdeckt werden (*Jahrbuch* I 1886, S. 89 Anm. 13 [Studniczka]). Neben diesen durch den Druck verbreiteten Abbildungen standen der Forschung die Pausen im römischen Institut und in Gerhards Apparat zu Berlin zur Verfügung, die neben manchem unbekannten die getreuen Durchzeichnungen unzureichend wiedergegebener Stücke enthielten, und die namentlich für das *Corpus Inscriptionum Graecarum* und von Kirchhoff ausgiebig herangezogen wurden.

Bei diesem Tatbestand kann es nicht wundernehmen, wenn Brunn in den *Abhandlungen d. bay. Akad. phil. Klasse* XII 2 1871, S. 114 (*Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei*), der ersten archäologischen Behandlung der Vasengruppe, sich darauf beschränkte, den von Kirchhoff zusammengestellten *Inscriptvasen* (Nr. 2, 3, 4, 5, 7, 10, 13, 19 der hier S. 7ff. gegebenen Liste) zwei weitere (6 u. 14) hinzuzufügen. Er behandelte sie ganz unter dem Gesichtspunkt seiner, uns heute nur schwer verständlichen, Annahme des späten italischen Ursprungs für die Masse der vulcenter Vasen. Abgesehen von Arndt, *Studien zur Vasenkunde*, München 1886, wurde sie auf die chalkidischen Vasen nicht wieder angewendet. Im Gegenteil bestand die Gefahr, die plötzlich in den Brennpunkt gerückte Gattung in bezug auf ihr Alter und ihre Originalität zu überschätzen. Wilhelm Klein trat in seinem *Euphronios* S. 64 Brunns chronologischem Ansatz entschieden entgegen, ohne neue äußere Anhaltspunkte neben den Beobachtungen



von Roß zu besitzen. Die späteren Funde in Griechenland selbst, namentlich die Ausgrabung der Akropolis von Athen, haben diesen Zeitansatz gerechtfertigt. Für die chalkidischen Vasen haben Kleins Ausführungen (S. 65 ff.) gewiß auf die Folgezeit fördernd und anregend gewirkt, obgleich er ihren Wert doch allzu stark unterstrich. Er vermehrte die Zahl der Gefäße um eine in Chiusi gefundene Inschriftenvase (I) und teilte eine verschollene Amphora (Gerhard A. V. I, 95) irrig der Gattung zu. Irrig war auch die Zuweisung der in Siana gefundenen Schalen durch Cecil Smith im *Journal of Hellenic Studies* V, 1884, S. 220, wie vorher die durch von Duhn nach Loeschcke in den *Annali dell' Istituto* LI, 1879, S. 146 und die von Furtwängler, *Satyr von Pergamon*, S. 23 Anm. 2 (Kl. Schr. I, S. 205 Anm. 3) gemachten.

Die unzureichende Veröffentlichung des vorhandenen Materials entschuldigte solche Irrtümer vielleicht. Es war deshalb zu begrüßen, daß neben der berechtigten zurückhaltenden Skepsis, wie sie Pottier bei Dumont und Chaplain, *Céramiques* I, S. 282 äußerte, und kritischer Beurteilung von Kleins Arbeit, die Studniczka im *Jahrbuch* I, 1886, S. 89, einem Aufsatz, der die Stilmerkmale der Gattung zum ersten Male klarlegte, vornahm, an letzterer Stelle der Plan Loeschckes bekannt gemacht wurde, eine vollständige Sammlung der Vasenklasse herauszugeben, und so der wissenschaftlichen Bearbeitung eine sichere Grundlage zu bieten. Die Erwartung dieses lange und mit wachsender Ungeduld erhofften Werkes legte in der folgenden Zeit der Forschung Zurückhaltung auf. Angesichts des unvollkommen bekannten Materials, dessen Herausgabe als bevorstehend vermutet wurde, beschränkte man sich auf allgemeine und als vorläufig angesehene Würdigungen der Gattung, wo solche nötig schienen. So handelten über sie: Milliet, *Étude sur la céramique* I, S. 127; von Rohden bei Baumeister, *Denkmäler* III, S. 1966; Wilisch, *Altkorinthische Thonindustrie*, Leipzig 1892, S. 133; de Ridder, *Bronzes de l'acropole*, Paris 1896, S. XV; Pottier, *Catalogue des vases antiques du Louvre*, Paris 1899, S. 551; Klein, *Geschichte der griechischen Kunst*, Leipzig 1904, I, S. 122; Walters, *History of Ancient Pottery*, London 1905, I, S. 323 II, S. 253; Buschor, *Griechische Vasenmalerei*, München 1912, 2. Aufl., S. 96; Perrot, *Histoire de l'art* X, Paris 1914, I; Ducati, *Storia della ceramica greca* I, S. 196 ff.; Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* I, München 1923, S. 196 ff. Von diesen Arbeiten bleiben die von Pottier und Buschor trotz der bewußten Beschränkung des Materials vorzügliche, ergiebige und fördernde Behandlungen der Gattung.

Loeschcke selbst beschränkte sich auf gelegentliche Erweiterungen des Kreises der chalkidischen Vasen. Vereinzelt geschah dies durch Hinweise in eigenen Schriften, so in der *Archäologischen Zeitung* XXXV, 1881, S. 36 Anm. 23, in den *Bonner Studien für Kekulé*, S. 256, in den *Athenischen Mitteilungen* XIX, 1894, S. 516. Häufiger sind die Mitteilungen aus seinem Apparate durch seine Schüler oder andere jüngere Gelehrte erfolgt, z. B.: *Journal of hellenic studies* XIX, 1899, S. 136 ff. (Karo); Dragendorff, *Thera* II, S. 189; Weicker, *Seelenvogel*, S. 134; Fölzer, *Hydria*, S. 72; Marg. Heinemann, *Landschaftliche Elemente*, S. 34; Charl. Fränkel, *Satyr- und Bakchennamen*, S. I.

Die fühlbare Lücke, die durch das unveröffentlichte Material dennoch bestehen



blieb und über die es nicht an Klagen fehlte (Perrot X, S. 8 Anm. 1; Furtwängler und Reichhold, Griech. Vasenm. III, S. 9 Anm. 22 [Hauser]), wurde teilweise geschlossen durch einzelne Stücke, die in Katalogen, Erwerbungsberichten und sonstigen Veröffentlichungen von Museen bekanntgegeben wurden, z. B.: Archäol. Anzeiger 1889, S. 91 (Furtwängler); Masner, Die antiken Vasen und Terrakotten des österr. Museums, Taf. 3; Percy Gardner, Ashmolean Vases, S. 6; Pottier, Vases antiques du Louvre II, Taf. 57; Milani, Monumenti scelti del Museo archeol. di Firenze, Taf. 1, 1; E. A. Gardner, Fitzwilliam Vases, Taf. 8; Sieveking und Hackl, Vasensammlung München I, Nr. 592-596; Univ. of Pennsylvania Mus. Journal V, 1914, S. 227 ff. (E. H. H[all]); Revue arch. 1918 II, S. 16 (Massoul); Bolletino d'arte IV, 1910, S. 207 (Spinazzola), Nuova serie III, 1924, S. 498 (Mingazzini); Rivista Indo-Greco-Italica VII, 1923, S. 91 (Putorti); Albizzati, Vasi dipinti del Vaticano, Nr. 225, Taf. 17; Andere Stücke wurden in Auktions- und Sammlungskatalogen abgebildet: Cecil Smith, Forman Collection Nr. 326; Furtwängler, Sammlung Somzée, Taf. 37; Vente Drouot-Sambon 11. V. 1903, Taf. 1, 1 u. 5. Spärlicher sind daneben Veröffentlichungen in Ausgrabungsberichten: Anuari Institut d'Estudis Catalans 1908, S. 208 (Frickenhaus), Monumenti antichi dei Lincei XXII, S. 476 (Gàbrici); Vasseur, Origine de Marseille, Taf. 10, 5.

Dazu kommen gelegentliche Abbildungen chalkidischer Vasenbilder aus sachlichen Interessen: Studniczka, Kyrene, S. 157; Daremberg und Saglio, Dictionnaire II, S. 1156; Münch. archäol. Studien dem Andenken Furtwänglers, S. 271 (Ed. Schmidt).

Photographien einzelner Stücke wurden durch Firmen in den Handel gebracht: Giraudon I, 19-26 (Vasen des Cabinet des médailles); Mosconi 8246, 8248, 8262, 8263, 8335, 8339 (tarquinische Vasen); Sommer 11093 (Skyphos in Neapel); Mansell (Vasen des Brit. Mus.). Vom künstlerischen Standpunkt sind die trefflichen Zeichnungen von Morin-Jean, Dessin des animaux d'après les vases peints, Paris 1911, S. 135 ff. hervorzuheben. Vorzügliche Wiedergaben chalkidischer Vasen in München und Würzburg wurden veröffentlicht bei Furtwängler und Reichhold, Griech. Vasenmalerei, München 1902, Taf. 31/2 und 1910, Taf. 101/2 mit Texten von Furtwängler und Hauser, von denen namentlich die des letzteren wichtige und neue Gedanken für das Verständnis der ganzen Gattung brachten. Auf sie gehen die Abbildungen bei Perrot, Histoire de l'art X, S. 9 ff. und Ducati, Storia della ceramica greca I, S. 200 ff. zurück. Abbildungen nach Photographien brachten Buschor, Griech. Vasenmalerei, 2. Aufl., S. 95 ff. und Pfuhl, Malerei und Zeichnung III, Taf. 37 f. Einen Rückschritt bedeutet die postum veröffentlichte Zeichnung Reichholds Furtwängler-Reichhold, Taf. 152.

So war eine große Anzahl chalkidischer Vasen als zusammengehörig bekannt und behandelt. Eine enggeschlossene Gruppe jüngerer Erzeugnisse der gleichen Werkstatt stand in der Forschung gesondert. Eines von ihnen, der von Abeken in den Annali dell'Istituto XI, 1839, Taf. P veröffentlichte Skyphos aus Nola (19) war zwar schon von Kirchhoff als chalkidisch bezeichnet worden. Für die stilistisch zu ihm gehörigen Gefäße erschwerten die Erkenntnis die, wie erst spät festgestellt wurde, modern in ostionischem Alphabet übermalten Inschriften des Hauptstückes,

der Würzburger Phineusschale (20). Nachdem auch sie in den ersten Veröffentlichungen durch Brunn im *Bulletino dell' Instituto* 1865, S. 51 und Flasch in den *Annali dell' Instituto* XLVI, 1874, S. 182 als »affektiert archaistisch« angesehen worden war, wurde sie 1880 von Furtwängler, *Satyr von Pergamon*, S. 23 Anm. 2 (= Kl. Schr. I, S. 205) und Helbig, *Annali* LII, 1880, S. 235 Anm. 11 als ionisch bezeichnet. In Kleinasien meinten sie von Duhn, *Festschrift z. 36. Philol.-Vers.* 1882, S. 109 und Böhlau in den *Athenischen Mitteilungen* XXV, 1900, S. 93f., ansetzen zu können. Mit dem allmählichen Entschwinden der unechten Buchstabenformen durch verschiedene Reinigungen rückte auch die Heimat der Schale mehr nach Westen. So glaubte Furtwängler im Text zu Furtwängler und Reichhold, *Griech. Vasenmalerei* Taf. 4I, der ersten einigermaßen befriedigenden Abbildung der Vase, Naxos als Entstehungs-ort annehmen zu dürfen.

Da das Stück durch die Einflüsse der Erdfeuchtigkeit auf den allzu weich gebrannten Ton stark gelitten hatte, erschien es für seine künstlerische Würdigung notwendig, andere, womöglich besser erhaltene Gefäße der gleichen Gattung anzugliedern, die eine Vorstellung des ursprünglichen Eindrucks vermitteln könnten. Zuerst hatte Loeschcke eine ehemals Castellanische Amphora und eine Schale in Florenz als zugehörig erkannt, die Bulle, *Silene in der archaischen Kunst*, München 1893, S. 8 Nr. 14 u. Anm. mitteilte. Dann brachte Furtwängler eine von ihm für Berlin erworbene Schale im *Archäol. Anzeiger* 1895, S. 35. Der erste Versuch einer zusammenfassenden Würdigung der Gruppe von Endt, *Beiträge zur jonischen Vasenmalerei*, S. 34 ff., umfaßt nur dies Material. Eine erhebliche Erweiterung erfuhr es unmittelbar darauf durch Böhlau's Aufsatz in den *Athenischen Mitteilungen* XXV 1900, S. 40 ff. Die hier zusammengestellten Schalen beschränkte freilich Furtwängler im Text zu Reichhold's Zeichnung auf neun Stücke. Zahn erkannte in der *Berliner philolog. Wochenschr.* 1902, Sp. 1263 aus stilistischen Gründen eine Anzahl chalkidischer Amphoren als zur selben Gattung gehörig. Die Schalen wurden vermehrt um drei in New York durch Furtwängler in den *Sitz.-Ber. bay. Akad. phil.-hist. Kl.* 1905, S. 273 = *Kl. Schr.* II, S. 516, eine in Kopenhagen durch Hackl im *Jahrbuch* XXII, 1907, S. 142, Bruchstücke in Göttingen durch Jacobsthal, *Göttinger Vasen*, S. 6, Anm. 2. Eine Amphora derselben Werkstatt wurde von Sieveking und Hackl, *Vasensammlung München I*, Nr. 587 veröffentlicht, ein Gegenstück dazu von E. H. H(all) im *Mus. Journal Univ. of Pennsylvania* V, 1914, S. 220, eine Scherbe im Bryn Mawr College von Swindler im *American Journal of archaeol.* 1916, S. 319, eine dritte Amphora von Albizzati, *Vasi ant. del Vaticano* Nr. 227, zwei weitere Schalen in Rom im *Bolletino d'arte* 2. ser. III 1924, S. 502 (Mingazzini). Zusammenfassende Behandlungen erfuhr die Gruppe bei Klein, *Gesch. d. griech. Kunst I*, S. 126; Buschor, *Griech. Vasenmalerei*, 2. Aufl., S. 105; Ducati, *Storia della ceramica greca I*, S. 189; Pfuhl, *Malerei und Zeichnung I*, S. 203; Dugas, *Céramique des Cyclades*, Paris, 1925, S. 268. In den *Athenischen Mitteilungen* XLVI, 1921, S. 157 ff. wurde die Gruppe zuerst in den Zusammenhang der chalkidischen Keramik eingegliedert. Die dort vorgebrachten Gründe für chalkidischen Ursprung wurden im *Archäologischen Anzeiger* 1925, Sp. 372 f. durch neues Material bekräftigt.

## II. KAPITEL

### LISTE DER CHALKIDISCHEN VASEN

#### A. VASEN MIT INSCRIFTEN

I. HALSAMPHOREN. *Hals: Wechselständiges Lotospalmettengeschlinge. Bauch: Schulterbild; umlaufendes Hauptbild; Knospenband; Spitzblätter:*

1) FLORENZ, Mus. Archeol. 4210 — **Tafel I** — Bruchstück. Schulter: Tiere. Hauptbild: Zweikampf Achilleus und Memnon — Aus Chiusi — H. 0,19 — Bull. d. I. 1870, S. 187 Nr. 32 (Heydemann); Loeschcke, Altspartan. Basis (Dorpater Progr. 1879), S. 11; Klein, Euphronios 2. Aufl., S. 65, Nr. 10; Luckenbach, Verhältn. d. gr. Vasen zu den Ged. d. Epos (XI. Suppl. Bd. zu Jbch. f. cl. Philol. 1880), S. 616; Ann. d. I. LIII, 1881, S. 170 (G. Körte); Rhein. Mus. XXXVII, 1882, S. 352 (P. J. Meier); Ath. Mitt. X, 1885, S. 331 (P. J. Meier); Jahrbuch I, 1886, S. 89, Anm. 12, 10 (Studniczka); Dumont-Chaplain, Cér. de la Grèce I, S. 281, Nr. 11 (Pottier); Arndt, Studien, S. 16, Nr. 9; Wilisch, Altkor. Thonind., S. 133; Roscher, Lexikon I, Sp. 1270 (Rapp); Robert, Szenen d. Ilias u. Aithiopis (15. Hall. Winck.-Progr. 1891), Anm. 3; Kretschmer, Gr. Vaseninschr., S. 65, Nr. 7; Klein, Gesch. d. gr. Kunst I, S. 124; Wiener Eranos z. 50. Philologenvers. Graz 1909, S. 298 (Reisch); Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei II, S. 219 (Hauser); Walters, Hist. anc. pott. I, S. 323 Anm. 3 (10); Roscher, Lexikon II, Sp. 2673 (Holland); Milani, Mon. scelti, S. 1, Tf. I, 1; Milani, Il R. Mus. archeol., S. 149, Nr. 4210; Perrot, Hist. de l'art X, S. 8 Anm. 1; Rev. arch. 5. sér. VIII, 1918 II, S. 17 (Massoul); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 179, 189; Pfuhl, Malerei u. Zeichnung I, S. 201.

2) LEIDEN, Rijksmuseum 1626 — **Tafel II-V** — Schulter: Dickbauchtänzer. Hauptbild: Silene u. Nymphen — Aus Vulci — H. 0,39 — Mus. étr., S. 91, Tf. 20, Nr. 802; Ann. d. I. III, 1831, S. 171 (656), 174, (671 n), S. 175 (673\*, 676), 217 f., Tf. A II 2, 11, 21, 24 (Gerhard); Janssen, Musei Lugdunensis Batavi Inscr. Tf. 8, 2, S. 53, 2; C. I. G. 7459; Kramer, Styl u. Herkunft, S. 61, Nr. 3; Jahn, Beschreibung München, S. CXLIX, Anm. 1060 e; Roulez, Choix de vases de Leide, S. 17, Tf. 5 (= Reinach, Rép. II, S. 268); Kirchhoff, Stud. 4. Aufl., S. 125, Nr. 3; Brunn, Probleme, S. 30 (114) Nr. 6; Klein, Euphronios 2. Aufl., S. 65, Nr. 7; Heydemann, Satyr- u. Bakchen-namen (5. Hall. Winck.-Progr. 1880), S. 28 w; Ann. d. I. LII, 1880, S. 235 (Helbig); Arch. Ztg. XXXIX, 1881, Sp. 236 (Puchstein); Jahrbuch I, 1886, S. 89 Anm. 12, 7 (Studniczka); Dumont-Chaplain, Cér. de la Grèce I, S. 277, Nr. 1; Arndt, Studien, S. 16, Nr. 4; Bulle, Silene, S. 8 Nr. 15, S. 40; Baumeister, Denkmäler III, S. 1967 (v. Rohden); Wilisch, Altkor. Thonind., S. 133, Anm. 480; Milliet, Ét. sur la cér., S. 137, Anm. 2; Jahrbuch VIII, 1893, S. 90, Anm. 58 (A. Körte); Ath. Mitt. XIX,

1894, S. 519 (Loeschcke); Roberts, *Introd. to Gr. Epigr.*, S. 207, Nr. 190, 1; Kretschmer, *Gr. Vaseninschr.*, S. 63, Nr. 4; Walters, *Hist. Anc. Pott.* I, S. 323, Anm. 3 (7); *Catalogus van het Rijksmus. van oudh.* I. Vaatwerk Leiden 1905, S. 60, Nr. 9; Fränkel, *Satyr- u. Bakchennam.* S. 1 A, S. 82; Roscher, *Lexikon* I, Sp. 370, 1198, II, Sp. 1248 (Lorentz), 2258 (Rapp), IV, Sp. 448, Abb. 4, 453 (Kuhnert); *Rhein. Mus.* LXVII, 1912, S. 94 Anm. 2, 99 Anm. 5, 100 (Fränkel); *Ath. Mitt.* XXXIX, 1914, S. 242 (Koch); *Jahrbuch* XXXII, 1917, S. 4, Anm. 4, (Frickenhaus); *Ath. Mitt.* XLVI, 1921, S. 180, 188; Pfuhl, *Malerei u. Zeichnung* I, S. 200, 201; Furtwängler u. Reichhold, *Vasenmalerei* III, S. 215 (Buschor); *Griekenland, Rome en Etrurië in 's Rijks Museum*, Haag 1925, S. 34 f.; *Arch. Anz.* 1925, Sp. 369.

3) *PARIS*, Cab. méd. 202 — **Tafel VI-IX** — Schulter: Reiterfries. Hauptbild: Geryonie — Aus Vulci — H. 0,41 — Slg. Feoli, Magnoncour, De Luynes; *Ann. d. I.* III, 1831, S. 47, S. 150 (368), S. 171 (660), S. 174 (671, 1), S. 175 (675), S. 217 Tf. A II 9, 10, 14, 21 (Gerhard); De Witte, *Cab. Durand*, S. 97, Anm. 1; *Ann. d. I.* V, 1833, S. 232 (Hirt); *Ann. d. I.* VI, 1834, S. 69 (Bunsen); Kramer, *Styl u. Herkunft*, S. 62, Nr. 6; De Witte, *Coll. M[agnoncour]*, S. 27, Nr. 38; Gerhard, *A. V.* 105/6 (= Reinach, *Rép.* II, S. 58); Luynes, *Description*, S. 4, Tf. 8 (= Reinach, *Rép.* II, S. 253); *Nouvelles Annales* 1838/9, Tf. 17/18 (de Witte); C. I. G. 7582; Jahn, *Beschr. München*, S. CXLIX, Anm. 1060, f; Kirchhoff, *Studien*, 4. Aufl., S. 126, Nr. 5; Brunn, *Probleme*, S. 30 (114), Nr. 2; *Compte rendu St. Pétersb.* 1874, S. 199, 2 (Stephani); Klein, *Euphronios*, 2. Aufl., S. 65, Nr. 2; *Arch. Ztg.* XXXIV, 1876, S. 117 (Loeschcke); *Ann. d. I.* LII, 1880, S. 235 (Helbig); Furtwängler, *Goldfund von Vettersfelde* (43. Berl. Winck.-Progr. 1883), S. 24 (= *Kl. Schr.* I, S. 489); Studniczka, *Beiträge z. Gesch. d. altgr. Tracht*, S. 69, Anm. 40; *Jahrbuch* I, 1886, S. 89, Anm. 12, 2 (Studniczka); Loeschcke, *Boreas u. Oreithyia* (Dorp. Progr. 1886), S. 5 ff.; *Jahrbuch* II, 1887, S. 155, Anm. 85 (Studniczka); Dumont-Chaplain, *Cér. de la Grèce* I, S. 279, Nr. 5; Arndt, *Studien*, S. 16, Nr. 2; Roberts, *Introd. to gr. Epigr.* I, S. 208, Nr. 191; Wilisch, *Altgr. Thonind.*, S. 133 f.; Wulff, *Theseussage*, S. 22; Milliet, *Ét. sur la Cér.*, S. 130; Milliet-Giraudon I, Tf. 19-22; Bie, *Kampfgruppe u. Kämpfertypen*, S. 55, 76; Baumeister, *Denkmäler*, III, S. 1966, Abb. 2104/5 (v. Rohden); Fick, *Homer. Odyssee*, S. 10 f.; Roscher, *Lexikon* I, Sp. 1434 (Seeliger), 1631 (Voigt), 1637 (Steuding), 2203 (Furtwängler); Daremberg-Saglio, *Dict.* I, S. 1638, Abb. 2210, III, S. 93 (Dürrbach), 666 (Baudrillart); Kretschmer, *Gr. Vaseninschr.*, S. 62, Nr. 2; Baum, *Gr. Kunstgesch.* I, S. 159; Serta *Harteliana*, S. 68 Anm. 1, 77 Anm. 4, 78 Anm. 2 (Studniczka); *Olympia* IV, S. 99 (Furtwängler); Delbrück, *Linienperspektive*, S. 22 f.; De Ridder, *Cat.* I, S. 106; Klein, *Gesch. d. gr. Kunst* I, S. 123; Furtwängler-Reichhold, *Gr. Vasenmalerei* I, S. 101 f., 106; Pottier, *Catalogue* II, S. 551 f.; Weicker, *Seelenvogel*, S. 136, Anm. 1; Roscher, *Lexikon* III, Sp. 1217, 1 (Höfer); Walters, *Hist. Anc. Pott.* I, S. 323, Tf. 22 II, S. 98; Walter Müller, *Nacktheit u. Entblößung*, S. 111; Furtwängler-Reichhold, *Gr. Vasenmalerei* II, S. 216, 219 Abb. 79 c (Hauser); Gsell, *Fouilles de Vulci*, S. 500 Anm. 2; Morin-Jean, *Dessin des animaux*, S. 135, Abb. 149, 140, Abb. 156; Buschor, *Gr. Vasenmalerei*, 1. Aufl., S. 111, Abb. 68; Perrot, *Hist. de l'art* X, S. 10 ff., Abb. 2-4, S. 14, Abb. 6; *Ath. Mitt.*



XLVI, 1921, S. 188; Δελτίον IV, 1918, παράρτημα, S. 39 (Εὐαγγελίδης); Pfuhl, Malerei u. Zeichnung I, S. 200, 201; Ducati, Storia della ceramica greca I, S. 200, Abb. 159, 201, Abb. 160; Rivista Indo-Greco-Italica VII, 1923, S. 95, Anm. 1, 97, Anm. 3 (Putorti); Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei III, Tf. 152, S. 215 ff. (Buschor); Arch. Anz. 1925, Sp. 369.

4) *PARIS*, Cabinet des médailles, 203 — **Tafel X, XI** — Schulter: Reiterfries. Hauptbild: Kriegerauszug — Aus Vulci — H. 0,41 — Ann. d. I. III, 1831, S. 174 (671 i), 175, (673, 673\*), 183, (742 a), 184 (742\*), 217, Tf. A II 3-5, 9, 15, 22 (Gerhard); de Witte, Cabinet Durand, S. 143, Nr. 394; Kramer, Styl und Herkunft, S. 61, Nr. 4; Jahn, Beschreibung München, S. CXLIX, Anm. 1060 c; Gerhard, A. V. 190/1, 2-3 (= Reinach, Rép. II, S. 95); Overbeck, Gall. her. Bildw., S. 402 b; Brunn, Kl. Schr. III, S. 86; C. I. G. 7381; Kirchhoff, Studien, 4. Aufl., S. 123, Nr. 1; Brunn, Probleme, S. 30 (114), Nr. 3; Klein, Euphronios, 2. Aufl., S. 65, Nr. 4; Ann. d. I. LII, 1880, S. 235 (Helbig); Furtwängler, Goldfund von Vettersfelde (43. Berl. Winck.-Progr. 1883), S. 24 (= Kl. Schr. I, S. 489); Jeschonnek, De nominibus pecudum, S. 39 u. 46; Jahrb. I, 1886, S. 289, Anm. 12, 4 (Studniczka); Dumont-Chaplain, Céram. I, S. 278, Nr. 3; Jahrb. V, 1890, S. 144, Anm. 12 (Studniczka); Arndt, Studien, S. 16, Nr. 3; Roberts, Introd. to Gr. Epigr. I, S. 206, Nr. 188; Baumeister, Denkmäler III, S. 1968 (v. Rohden); Milliet, Ét. sur la céram., S. 134; Milliet-Giraudon I, Tf. 23-26; Wilisch, Altkor. Thonind., S. 133 ff.; Kretschmer, Vaseninschr., S. 64, Nr. 5; Pottier, Cat. vas. Louvre II, S. 551 f.; Thiersch, Tyrhen. Amph., S. 118 f., Abb. 14; De Ridder, Catalogue I, S. 109; Walter Müller, Nacktheit u. Entblößung, S. 110 f, 137; Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei II, S. 216 f, 219 (Hauser); Walters, Hist. Anc. Pott. I, S. 323 Anm. 3 (4); Rev. arch. 4. sér., XI, 1908 I, S. 366, Abb. 2 (Vallois); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 179, 189; Pfuhl, Mal. u. Zehg. I, S. 200 ff.

5) *EINST SLG. PEMBROKE u. HOPE* — **Tafel XII** — Schulter: A. Lotospalmettenkreuz, Reiter; B. Lotospalmettenkreuz, Hähne. Hauptbild: Kampf um den Leichnam des Achilleus — Aus Vulci — H. 0,42 — Slg. Pembroke; 1843-1849 Slg. Hope; seitdem verschollen; Mon. d. I. I, 51 (= Reinach, Rép. I, S. 82); Ann. d. I. V, 1833, S. 224 ff. (Hirt); Kramer, Styl u. Herkunft, S. 57; Inghirami, Vasi fitt. IV, Tf. 345; Otfried Müller, Kunstarchäol. Werke IV, S. 32; Vente Pembroke Nr. 91; Gerhard, A. V. III, S. 145, Anm. 38; Arch. Anz. 1849, Sp. 100, Nr. 62 (Birch); Jahn, Beschr. München, S. CXIX, Anm. 864; S. CXLIX, Anm. 1060 b, Overbeck, Gall. her. Bildw., Tf. 23, 1; C. I. G. 7686; Kirchhoff, Studien 4. Aufl., S. 124, Nr. 2; Conze, Mel. Thongefäße, Tf. 5, 7; Brunn, Probleme, S. 30 (114), Nr. 1; Luckenbach, Verhältn. d. gr. Vasen zu d. Ged. d. Epos (XI. Suppl.-Bd. zu Jahrb. f. cl. Philol. 1880), S. 622; Klein, Euphronios, 2. Aufl., S. 65, Nr. 1; Rhein. Mus. XXXVII, 1882, S. 347 (P. J. Meier); Arch. Ztg. XL, 1882, Sp. 207 (Furtwängler = Kl. Schr. II, S. 102); Furtwängler, Goldfund von Vettersfelde (43. Berl. Winck.-Progr. 1883), S. 24 (= Kl. Schr. I, S. 489); Ath. Mitt. X, 1885, S. 331 (P. J. Meier); Daremberg-Saglio, Dictionnaire I, S. 1110, Abb. 1399 (Briau); Roscher, Lexikon I, Sp. 184 (Wörner), Sp. 1023 (v. Sybel); Studniczka, Beiträge zur Gesch. d. altgr. Tracht,



S. 69, Anm. 40; Jahrb. I, 1886, S. 89, Anm. 12, Nr. 1 (Studniczka); A. Schneider, Der troische Sagenkreis, S. 151; Dumont-Chaplain, Céram. I, S. 278, Nr. 4; Arndt, Studien, S. 16, Nr. 1; Roberts, Introd. to Gr. Epigr. I, S. 207, Nr. 189; Brunn, Gr. Kunstgesch. I, S. 159, Abb. 136; Baumeister, Denkmäler I, S. 9, Tf. I, 10 III, S. 1966 ff. (v. Rohden); Milliet, Étude sur la céramique, S. 139, Anm. 2; Wilisch, Altkor. Thonindustrie, S. 133 ff., Tf. 8, Abb. 57; Bie, Kampfgruppe u. Kämpfertypen, S. 55 f., 58, 76; Zahn, Darstellung der Barbaren, S. 79; Kretschmer, Vaseninschriften, S. 62, Nr. 1; Serta Harteliana, S. 78 (Studniczka); Thiersch, Tyrren. Amphoren, S. 77 Abb. 17, 78; Delbrück, Linienperspektive, S. 23 f.; Roscher, Lexikon III, Sp. 1637, 9 (Türk); Klein, Gesch. d. gr. Kunst I, S. 124; Röm. Mitt. XXI, 1906, S. 336, 353 (Stähelin); Monum. Piot. XIII, 1906, S. 154, 1 (Pottier); Walters, Hist. Anc. Pott. I, S. 322 f. II, S. 133; Weicker, Seelenvogel, S. 136, Anm. 1; Walter Müller, Nacktheit u. Entblößung, S. 137, Tf. 4, 2; Münch. archäol. Studien d. And. Furtwänglers gew., S. 464 Anm. 5 (Lippold); Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei II, S. 219 (Hauser); Jahrbuch XXV, 1910, S. 166, Anm. 19 (Bieber); Berthold, Unverwundbarkeit in Sage u. Aberglauben d. Griechen, S. 36; Roscher, Lexikon IV, Sp. 1526 d, 1527, Abb. 1 (Lamer); V, Sp. 1241 (Drerup); Rev. arch. 5. sér. VIII, 1918 II, S. 17 (Massoul); Ath. Mitt. XLIV, 1919, S. 66, Abb. 1 (v. Lücken); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 184, 189; Pfuhl, Mal. u. Zchg. I, S. 197, 200 ff., III, S. 38, Abb. 163; Pfuhl, Meisterwerke, S. 12 f., Tf. 8, 13; Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei III, S. 216 (Buschor); Arch. Anz. 1925, Sp. 370.

## II. BAUCHAMPHOREN: *Beiderseits ausgespartes Bildfeld.*

6) LONDON, Brit. Mus. B 155. — **Tafel XIII-XV, Abb. 1, 2** — A: Geryonie. B: Perseus bei den Naiaden — Aus Caere — H. 0,48 — De Witte, Descr., S. 139, Anm. 2; De Witte, Mém. sur Herc. et Gér., S. 13; Gerhard, A. V. 323 (= Reinach, Rép. II, S. 160); C. I. G. 7583; Brunn, Probleme, S. 32 (116); Klein, Euphronios, 2. Aufl., S. 65, Nr. 3; Arch. Ztg. XXXIV, 1876, S. 117 (Loeschcke); Loeschcke, Altspartan. Basis (Dorpater Progr. 1879), S. 11, Anm. 28; Ann. d. I. LII, 1880, S. 234 f. (Helbig); Arch. Ztg. XXXIX, 1881, Sp. 31 (Loeschcke), XL, 1882, Sp. 202 (Furtwängler = Kl. Schr. II, S. 98); Furtwängler, Goldfund von Vetttersfelde (43. Berl. Winck. Progr. 1883), S. 24 (= Kl. Schr. I, S. 489); Jahrbuch I, 1886, S. 89, Anm. 12, Nr. 3 (Studniczka); Loeschcke, Boreas und Oreithyia (Dorpater Progr. 1886), S. 7; Morgenthau, Zusammenhang d. Bild. auf gr. Vasen, S. 42; Dumont-Chaplain, Céram. I, S. 280, Nr. 9 (Pottier); Jahrbuch V, 1890, S. 144, Anm. 12 (Studniczka); Arndt, Studien, S. 16, Nr. 8; Bonner Studien für Kekulé, S. 257 (Loeschcke); Milliet, Ét. sur la céram., S. 133, Anm. 1; Bie, Kampfgruppe und Kämpfertypen, S. 56, 80; Wulff, Theseussage, S. 22; Jahrbuch VII, 1892, S. 32 (Kretschmer), 58 (Hauser); Roscher, Lexikon I, Sp. 1637 (Steuding), 2203 (Furtwängler); Walters, Catal. II, S. 17 Abb. 26, S. 110; Ath. Mitt. XIX, 1894, S. 512 (Loeschcke); Kretschmer, Gr. Vaseninschr., S. 66, Nr. 9; Roscher, Lexikon III, Sp. 555, Abb. 1 (Bloch), 2034, Abb. 7, 2037 (Kuhnert); Weicker, Seelenvogel, S. 136,

Anm. 1; Klein, *Gesch. d. gr. Kunst* I, S. 124; Daremberg-Saglio, *Dictionnaire* IV, S. 399 (Glotz); Walter Müller, *Nacktheit u. Entblößung*, S. 137; A. J. A. 1908, S. 306 Anm. 1 (Chase); Walters, *Hist. Anc. Pott.* I, S. 323, Anm. 3 (3), II, S. 98, 113; Buschor, *Gr. Vasenmalerei*, 2. Aufl., S. 99, Abb. 71; Thieme-Becker, *Künstlerlexikon* XIV, S. 202 (Amelung); *Ath. Mitt.* XLVI, 1921, S. 177, 179, 189; Pfuhl, *Malerei u. Zchg.* I, S. 200 f.; *Festschrift für H. Wölfflin*, S. 13 (Wolters); Furtwängler-Reichhold, *Gr. Vasenmalerei* III, S. 216 (Buschor); *Arch. Anz.* 1925, Sp. 371 f.

7) *MÜNCHEN*, Vasenslg. 592 — **Tafel XVI** — A: Herakles und Kyknos. B: Reiter — Aus Vulci — H. 0,4 — *Bull. d. I.* 1839, S. 8 f. (Braun) Jahn, *Beschr.*, S. CLXIX, 323, Nr. 1108; C. I. G. 7611; Kirchhoff, *Studien*, 4. Aufl., S. 126, Nr. 6; Brunn, *Probleme*, S. 30 (114), Nr. 5; Klein, *Euphronios*, 2. Aufl., S. 66; *Arch. Ztg.* XXXVII, 1879, S. 187 (Engelmann); *Ann. d. I.* LII, 1880, S. 80, Nr. 2 (Heydemann); Roscher, *Lexikon* I, Sp. 2210 (Furtwängler); *Ath. Mitt.* X, 1885, S. 332 (P. J. Meier); *Jahrbuch* I, 1886, S. 89, Anm. 12 (Studniczka); Dumont-Chaplain, *Céram.* I, S. 280, Nr. 8; Roberts, *Introd. to Gr. Epigr.* I, S. 208, Nr. 192; Arndt, *Studien*, S. 16; Kretschmer, *Gr. Vaseninschr.*, S. 67, Nr. 12; J. H. S. XIX, 1899, S. 148 (Karo); Klein, *Gesch. d. gr. Kunst* I, S. 204 Anm. 3; Walters, *Hist. Anc. Pott.* I, S. 323, Anm. 3 (14); Sieveking-Hackl, *Vasenslg.* I, S. 65 f., Abb. 75/6, Tf. 21; Buschor, *Gr. Vasenmalerei*, 2. Aufl., S. 100, Abb. 72; Pauly-Wissowa, *Realencycl.* XI, Sp. 2436 (Adler); *Ath. Mitt.* XLVI, 1921, S. 178, 189; Pfuhl, *Mal. u. Zchg.* I, S. 200 f.; J. H. S. XLII, 1922, S. 71, Anm. 6 (Beazley); *Arch. Anz.* 1925, Sp. 371.

### III. HYDRIEN:

8) *CAMBRIDGE*, Fitzwilliam-Museum 45 — **Tafel XVII, XVIII** — Hals: schwarz mit Rosetten. Schulter: Gegenständiges Lotospalmettenband. Bauch A: 4 Männer u. 3 Frauen, B: Hahnenwappen, unter den Henkeln: Sphingen. Darunter: umlaufende wechselständige Lotospalmettenranke — Aus Vulci — H. 0,255 — *Slg. Leake*; Kretschmer, *Gr. Vaseninschr.*, S. 70; E. A. Gardner, *Fitzwilliam Vases*, S. 19, Tf. 8; Thiersch, *Tyrrhen. Amph.*, S. 76 Anm. 1, 93, Abb. 2, S. 100 f., Abb. 15; Furtwängler-Reichhold, *Gr. Vasenmalerei* I, S. 162; *Berl. Philol. Wochenschr.* 1902, Sp. 1261 (Zahn); Fölzer, *Hydria*, S. 54, Nr. 56; Furtwängler-Reichhold, *Gr. Vasenmalerei* II, S. 219 (Hauser); *Rev. arch.* 5. sér., VIII, 1918 II, S. 17 (Massoul); B. C. H. XLV, 1921, S. 314, Abb. 5 (Demangel); *Ath. Mitt.* XLVI, 1921, S. 177, 189; Pfuhl, *Mal. u. Zchg.* I, S. 199, 201 f.

9) *LONDON*, Brit. Mus. B 75 — **Tafel XIX-XXII** — Hals: schwarz mit Wellenband. Schulter: Hängende Lotosblütenknospenkette. Bauch: A: Kämpfe, B: Sphingen, unter den Henkeln: Löwe u. Sirene. Darunter: umlaufender Tierstreif — H. 0,35 — *Arch. Ztg.* XXXIX, 1881, Sp. 36, Anm. 23 (Loeschcke); *Jahrbuch* I, 1886, S. 89, Anm. 12 (Studniczka); Dumont-Chaplain, *Céram.* I, S. 282, Nr. 12 (Pottier); Arndt, *Studien*, S. 16, Nr. 10; Walters, *Catalogue* II, S. 74; Kretschmer, *Gr. Vaseninschr.*, S. 66, Nr. 10; *Olympia* IV, S. 144 (Furtwängler); J. H. S. XIV, S. 1894, 216 (Cecil Smith); Fölzer, *Hydria*, S. 72, Nr. 91; Weicker, *Seelenvogel*, S. 135, Iß 1; Furtwängler-

Reichhold, Gr. Vasenmalerei I, S. 162; Walters, Hist. Anc. Pott. I, S. 323, Anm. 3 (12); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 189; Röm. Mitt. XXXVIII/IX, 1923/4, S. 414, 428 (Neugebauer); Arch. Anz. 1925, Sp. 370.

10) MÜNCHEN, Vasenslg. 596 — **Tafel XXIII-XXV** — Hals: schwarz mit Wellenband. Schulter: Reiterfries. Bauch A: Ringkampf Peleus und Atalante; B: Zeus und »Typhon«. Unter den Henkeln Löwen; Treppenband, Tierstreif — Aus Vulci — H. 0,46 — Mus. étr., S. 53, Nr. 530; Ann. d. I. III, 1831, S. 122 (43), 154 (418 a), 171 (657), 174 (671 g), 175 (673\*), 217, Tf. A II 12, III 6; Kramer, Styl u. Herkunft, S. 61, Nr. 1; Ann. d. I. VI, 1834, S. 69 (Bunsen); Gerhard, A. V. 237 (= Reinach, Rép. II, S. 120); Lenormant-De Witte, Él. céram. I, S. 6; Jahn, Beschreibung, S. CXIX, Anm. 864, S. CXLIX, Anm. 1060 a, S. 38, Nr. 125; C. I. G. 7382; Ann. d. I. XXXV, 1863, S. 244, Anm. 1 (Jahn); Kirchhoff, Studien, 4. Aufl., S. 127, Nr. 7; Brunn, Probleme, S. 30 (114), Nr. 4; Arch. Ztg. XXXIV, 1876, S. 111 (Loeschcke); Heydemann, Zeus im Gigantenkampf (I. Hall. Winckelm.-Progr. 1876), S. 14, 1; Klein, Euphronios, 2. Aufl., S. 65, Nr. 9; Ann. d. I. LII, 1880, S. 235 (Helbig); Jahrbuch I, 1886, S. 89, Anm. 12, Nr. 9, S. 90, Anm. 16 (Studniczka); Loeschcke, Boreas u. Oreithyia (Dorp. Progr. 1886), S. 10; Ath. Mitt. X, 1885, S. 331 (P. J. Meier); Dumont-Chaplain, Céramiques I, S. 279, Nr. 7; Ath. Mitt. XIV, 1889, S. 70f. (Brückner); Arndt, Studien, S. 16; Roberts, Introduction to Greek Epigraphy I, S. 208, Nr. 193; Bulle, Silene, S. 40; Maximilian Mayer, Giganten u. Titanen, S. 215, 225, 274; Overbeck, Kunstmythologie, Zeus, S. 394; Wilisch, Altkorinthische Thonindustrie, S. 133; J. H. S. XIII, 1892/3, S. 109 (Cecil Smith); Olympia IV, S. 144 (Furtwängler); Müller-Wieseler-Wernicke, Denkmäler I, S. 20, Tf. I, 10; Kretschmer, Gr. Vaseninschr., S. 67, Nr. 11; Jahrbuch XI, 1896, S. 267 (Studniczka); Roscher, Lexikon I, Sp. 667 (Schirmer), 1671 (Kuhnert); Preller-Robert, Gr. Mythologie I, S. 65, 1; Roscher, Lexikon II, Sp. 1248 (Stoll); Thiersch, Tyrrhen. Amphoren, S. 113, Abb. 3, S. 119, Abb. 15; Berl. Philol. Wochenschr. 1902 Sp. 1261 (Zahn); Jahrbuch XVIII, 1903, S. 23, Anm. 123 (Studniczka); Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei, Tf. 31/2, I, S. 161 ff.; Sitzungsberichte bayer. Akademie d. Wiss. Phil.-hist. Kl. 1905, S. 440 (Furtwängler); Weicker, Seelenvogel, S. 135, I β 2; Jacobsthal, Blitz, S. 27; Fölzer, Hydria, S. 72, Tf. 7, Nr. 87; Walter Müller, Nacktheit u. Entblößung, S. 110f., 137; Münch. Archäol. Studien d. Andenken Furtwänglers, S. 310 (Ed. Schmidt); Walters, Hist. Anc. Pott. II, S. 323, Anm. 3 (9), II, S. 12; Roscher, Lexikon III, Sp. 1839, Abb. 2 (Höfer); Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei II, S. 216, 220, III, S. 10 (Hauser); Buschor, Gr. Vasenmalerei, 2. Aufl., S. 95, Abb. 69; Sieveking-Hackl, Vasensammlung I, S. 67 ff. Abb. 77, Tf. 23/4; Perrot, Histoire de l'art X, S. 9, Abb. 1, S. 16, Abb. 7, S. 22, Abb. 11; Bull. corr. hell. XLV, 1921, S. 314, Abb. 4 (Demangel); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 177 ff., 185, 189; Ducati, Storia della Ceramica Greca I, S. 198, Abb. 156 f., S. 199; Daremberg-Saglio, Dictionn. V, S. 567 (Humpers), 637 (Dugas); Ath. Mitt. XLVII, 1922, S. 58 (Buschor); Roscher, Lexikon V, Sp. 1451 (Johannes Schmidt); Pfuhl, Malerei u. Zschg. I, S. 197 ff.; Rivista Indo-Greco-Italica VII, 1923, S. 95, Anm. 2 (Putortl); Boll. d'Arte 2. ser. III, 1924, S. 510, Anm. 9 (Mingazzini); Furt-

wängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei III, S. 215, 220 (Buschor); Arch. Anz. 1925, Sp. 369.

11) *NEAPEL*, Museo Nazionale — **Tafel XXXVI** — Bruchstück: Herakles, links senkrecht Lotosblütenknospenband — Aus Cumae — H. 0,05 — Monumenti dei Lincei XXII, Sp. 476, Abb. 182 (Gàbrici); Röm. Mitt. XXXVIII/IX, 1923/4, S. 395, Anm. 5 (Neugebauer).

12) *PARIS*, Louvre F 18 — **Tafel XXVI, Abb. 3** — Bildfeld ausgespart, sonst schwarz. Schulter: Vögel und Lotospalmettenornament (stark übermalt). Bauch: Theseus und Minotaurus — Aus Caere — H. 0,43 — Mon. d. I. VI/VII, 15 (= Reinach, Rép. I, S. 147); Ann. d. I. XXX, 1858, S. 136 ff. (Roulez); Catal. Campana II b, Nr. 1; De Witte, Étude sur les vases peints, S. 48; Inv. Campana 94; Conze, Mel. Thongefäße Tf. 5, 6; Brunn, Probleme, S. 29 (113); Loeschcke, Altspartan. Basis (Dorpat. Progr. 1879), S. 7, Anm. 22; Gazette archéol. IX, 1884, S. 3 (Rayet); Arch. Ztg. XLII, 1884, S. 106 (Furtwängler = Kl. Schr. I, S. 463); Dumont-Chaplain, Céramiques I, S. 327; Jahrbuch II, 1887, S. 21, Anm. 9 (Dümmeler = Kl. Schr. III, S. 201, Anm. 2); Wulff, Theseussage, S. 15, Anm. 11; S. 17; Roscher, Lexikon II, S. 3004 (Helbig); Pottier, Catalogue III, S. 719; Pottier, Album II, S. 87; Berl. Philol. Wochenschr. 1902, Sp. 1264 (Zahn); Klein, Gesch. d. gr. Kunst I, S. 204 Anm. 4; Sitzungsber. bayer. Akademie d. Wiss. Phil.-hist. Kl. 1907, S. 130 (Wolters); Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei III, S. 117, S. 221 (Buschor); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 189; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 197 ff.

IV. KRATERE: *Lippe tongrundig, Hals schwarz mit rotweißen Rosetten, Hauptbild, Lotosblütenknospenkette, Treppenband, Spitzblätter.*

13) *BRÜSSEL*, Mus. du Cinquantenaire A 135 — **Tafel XXVII-XXX** — Lippe: Mäander. Hauptbild: Tanz von Silenen und Nymphen — Aus Vulci — H. 0,35 — De Witte, Cabinet Durand, S. 49, Nr. 145; Arch. Intelligenzblatt 1836, S. 49 (Gerhard); Arch. Anz. 1849, S. 86 (Gerhard); Roulez, Choix de vases de Leide, S. 18; C. I. G. 7460; Kirchhoff, Studien, 4. Aufl., S. 125, Nr. 4; Brunn, Probleme, S. 30 (114), Nr. 7; Klein, Euphronios, 2. Aufl., S. 65, Nr. 8; Furtwängler, Satyr von Pergamon (40. Berl. Winckelmanns-Progr. 1880), S. 23 (= Kl. Schr. I, S. 205); Jahrbuch I, 1886, S. 89, Anm. 12, Nr. 8 (Studniczka); Dumont-Chaplain, Céramiques I, S. 278, Nr. 2; Arndt, Studien, S. 16, Nr. 5; Roscher, Lexikon I, Sp. 1198 f.; Roberts, Introduction to Greek Epigraphy I, S. 207, Nr. 190, 2; Heydemann, Satyr- und Bakchennamen (5. Hall. Winckelm.-Progr. 1880), S. 28 x; Bulle, Silene, S. 9 Nr. 16, S. 40; Wilisch, Altkor. Thonind., S. 133; Roscher, Lexikon II, Sp. 2258 (Rapp); Kretschmer, Gr. Vaseninschr., S. 63, Nr. 3; Walters, Hist. Anc. Pott. I, S. 323, Anm. 3 (8); Rhein. Mus. LXVII, 1912, S. 99, Anm. 5 (Fränkel); Fränkel, Satyr- und Bakchennamen, S. 1 B, S. 82; Roscher, Lexikon IV, Sp. 448, 453 (Kuhnert); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 176, 180 f., 189; Rivista Indo-Greco-Italica VII, 1923, S. 97, Anm. 5 (Putorti); Boll. d'Arte 2. ser. III, 1924, S. 509, Anm. 2 (Mingazzini); Arch. Anz. 1923/4, Sp. 78.

14) *WÜRZBURG*, Kunstgesch. Mus. d. Universität 315 (dazu Deckel ebenda



Nr. 457) — **Tafel XXXI-XXXIV** — Deckel: Strahlen, Lotosblütenknospenband, gereimte Eber. Krater, Lippe: Treppenband; Hauptbild A: Hektors und Paris' Abschied, B: Reiter; unter den Henkeln Läufer — Aus Vulci — H. 0,36 — Gerhard, A. V. IV, 322 (= Reinach, Rép. II, S. 159 f.); Arch. Ztg. V, 1847, Beil. Nr. 2, S. 24\*, Nr. 22 (Panofka); Overbeck, Gallerie her. Bildw., S. 403, Nr. 23; Brunn, Kl. Schr. III, S. 86; Brunn, Probleme, S. 32 (116); Klein, Euphronios, 2. Aufl., S. 65, Nr. 5; Ulrichs, Verzeichnis III, S. 70, Nr. 315; Luckenbach, Verh. d. gr. Vas. zu d. Ged. d. Epos (XI. Suppl.-Bd. Jahrb. f. kl. Philol. 1880), S. 543; Robert, Bild und Lied, S. 23; Furtwängler, Goldfund von Vettersfelde (43. Berl. Winck.-Progr 1883), S. 24 (= Kl. Schr. I, S. 489) Jahrbuch I, 1886, S. 89, Anm. 12, Nr. 5, S. 90, Anm. 15 (Studniczka); Loeschke, Boreas und Oreithyia (Dorpater Progr. 1886), S. 12; Dumont-Chaplain, Céramiques I, S. 280, Nr. 10 (Pottier); Arndt, Studien, S. 16, Nr. 7; Jahrbuch V, 1890, S. 144, Anm. 12 (Studniczka); Baumeister, Denkmäler I, S. 725, Abb. 778, III, S. 1966 ff. v. Rohden); Wilisch, Altkor. Thonind., S. 133 ff; Milliet, Ét. sur la cér., S. 138; Roscher, Lexikon I, Sp. 1198 f.; Kretschmer, Gr. Vaseninschr., S. 66, Nr. 8; Benndorf-Niemann, Heroon von Gjölbaschi, S. 211; Klein, Gesch. d. gr. Kunst I, S. 124; Serta Harteliana, S. 54, Anm. 4, 62 Anm. 6, 67 Anm. 5 (Studniczka); Walters, Hist. Anc. Pott. I, S. 323, Anm. 3 (5); Walter Müller, Nacktheit u. Entblößung, S. 111, 137; Nachod, Rennwagen b. d. Italikern, S. 34, Anm. 2; Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei II, Tf. 101, S. 216 ff. (Hauser); Perrot, Histoire de l'art X, S. 19, Abb. 9, S. 23, Abb. 12; Ath. Mitt. XLIV, 1919, S. 86 (von Lücken); Bull. corr. hell. XLV, 1921, S. 314, Abb. 3 (Demangel); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 177, 184 f., 189; Ducati, Storia della ceramica greca I, S. 197, Abb. 155; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 197 ff., 202; Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei III, S. 215 (Buschor); Rivista Indo-Greco-Italica VII, 1923, S. 95 Anm. 2 (Putorti); Boll. d'Arte 2. ser. III, 1924, S. 509, Anm. 2 (Mingazzini); Arch. Anz. 1923/4, Sp. 78; Arch. Anz. 1925, Sp. 369; Würzburger Phot. A 94, B 15, 386 a, 500-502 a.

#### V. DECKEL:

15) *REGGIO DI CALABRIA*, Museo civico Inv. Nr. 1027/8 — **Tafel XXXV** — Bruchstücke, Tierfries, Leukippidenraub — Aus Rhegion — H. 0,115 — Not. scav. 1886, S. 243 (Barnabei); Ellade Italica I, 1896, I, S. 2 ff. (Carbone-Crio Nicomede Acrebon)]; Nachod, Rennwagen b. d. Italikern, S. 3; Rivista Indo-Greco-Italica VII, 1923, S. 91 ff.; S. 93, Abb. 1 (Putorti); Arch. Anz. 1925, Sp. 373 f., Abb. 3.

16) *REGGIO DI CALABRIA*, Museo civico Inv. Nr. 1039 — **Tafel XXXVI** — Bruchstück, Mann und Frau auf Wagen — Aus Rhegion — H. 0,043.

17) *SYRAKUS*, Museo archeologico — **Tafel XXXVI** — Bruchstück, Tierfries, Götter auf Gespannen — Aus Leontinoi — Größte Länge 0,15 — Nachod, Rennwagen b. d. Italikern, S. 3; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 176, 181; Ath. Mitt. XLVIII, 1923, S. 28; Röm. Mitt. XXXVIII/IX, 1923/4, S. 396 (Neugebauer).



## VI. DEINOS:

18) *REGGIO DI CALABRIA*, Museo civico Inv. Nr. 1169 — **Tafel XXXVI** — Bruchstück, Troilos am Brunnen — Aus Rhegion — H. 0,08, B. 0,13 — Not. scav. 1886, S. 243 (Barnabei); Le scoperte archeologiche di Reggio Cal. II, S. 64 f.; Röm. Mitt. IX, 1894, S. 290 (Petersen); Jahrbuch XI, 1896, S. 268, Anm. 115 (Studniczka); Boll. d'Arte IV, 1910, S. 207 ff. (Spinazzola); Heinemann, Landschaftliche Elemente, S. 34; Rendiconti dei Lincei XXV, 1916, S. 707; Roscher, Lexikon V, Sp. 1222 (Maxim. Mayer); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 181; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 201; Rivista Indo-Greco-Italica VII, 1923, 91 ff., S. 103, Abb. 3 (Putorti); Boll. d'Arte 2. ser. III, 1924, S. 510, Anm. 8 (Mingazzini); Röm. Mitt. XXXVIII/IX, 1923/4, S. 396 (Neugebauer).

## VII. SKYPHOS:

19) *KOPENHAGEN*, Nationalmuseum 64 — **Tafel XXXVII-XXXIX** — A: Tydeus bei Adrast, B: Gorgo zwischen zwei Sphingen — Aus Nola — H. 0,23 — De Witte, Catal. étr., S. 4, Anm. 1; De Witte, Coll. M(agnoncour), S. 39, Nr. 50; Ann. d. I. XI, 1839, S. 255 (Abeken), Tf. P (= Reinach, Rép. I, S. 259); Welcker, Ep. Cycl. II, S. 327, Anm. 12; Jahn, Arch. Aufs., S. 138 f.; Overbeck, Gallerie her. Bildw., Tf. 3, 4; Jahn, Beschr. Vasenslg. München, S. LIII, Anm. 339; S. CXLIX, Anm. 1060 i; Gerhard, Ges. Akad. Abh., Tf. 10; C. I. G. 7708; Kirchhoff, Studien, 4. Aufl., S. 127, Nr. 8; Arch. Ztg. XXIV, 1866, Sp. 130, 150 (Heydemann), Tf. 206 (= Reinach, Rép. I, S. 398); Birket-Smith, Malede Vaser, S. 14; Brunn, Probleme, S. 30 (114), Nr. 8; Klein, Euphronios, 2. Aufl., S. 65, Nr. 6; Ann. d. I. LII, 1880, S. 235 (Helbig); Arch. Ztg. XLII, 1884, Sp. 185 (Blümner); Bethe, Theb. Heldenlieder, S. 168, Anm. 13; Jahrbuch I, 1886, S. 89, Anm. 12, Nr. 6 (Studniczka); Dumont-Chaplain, Céram. I, S. 279, Nr. 6; Arndt, Studien, S. 16, Nr. 6; Roberts, Introd. to Greek Epigr. I, S. 208, Nr. 194; Wilisch, Altkor. Thonind., S. 133 f., Tf. 8, 60; Roscher, Lexikon I, Sp. 82 (Stoll), 1709 f. (Furtwängler); Kretschmer, Gr. Vaseninschr., S. 65, Nr. 6; Baumeister, Denkmäler I, S. 17 f., Abb. 19, 20, III, S. 1967 f. (v. Rohden); Ath. Mitt. XXV, 1900, S. 91, Anm. 1 (Böhlau); Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei I, S. 211, Anm. 1; Olympia IV, S. 148 (Furtwängler); Serta Harteliana, S. 62 Anm. 6 (Studniczka); Walters, Hist. Anc. Pott. I, S. 323, Anm. 3 (6) II, S. 119; Klein, Gesch. d. gr. Kunst I, S. 125; Ransom, Stud. on Anc. Furniture, S. 22; Jacobsthal, Göttinger Vasen (Abh. Gött. Ges. Wiss. phil.-hist. Kl. N. F. XIV 1, 1912), S. 39, Nr. 3; Robert, Oidipus I, S. 196, Abb. 35; Pauly-Wissowa, Realencycl. XI, Sp. 853 (Rodenwaldt); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 169 ff., S. 170, Abb. 17, S. 190; Roscher, Lexikon V, Sp. 1400, Abb. 2 (Johannes Schmidt); Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 198, 200 ff., 204; Arch. Anz. 1925, Sp. 374.

## VIII. SCHALE:

20) *WÜRZBURG*, Kunstgesch. Mus. d. Universität 354 — **Tafel XL-XLIV** — I: Silensmaske, Dionysos mit Thiasos, Phineusabenteuer. A und B: Nase, Silene und

Nymphen — Aus Vulci (?) — H. 0,12, D. 0,394 — Bull. d. I. 1865, S. 50 (Brunn); Mon. d. I. X, Tf. 8 (= Reinach, Rép. I, S. 201); Brunn, Probleme, S. 16 (100); Ann. d. I. XLV, 1874, S. 175 (Flasch); Klein, Euphronios, 2. Aufl., S. 73, Anm. 1; Arch. Ztg. XXXIV, 1876, S. 113, Anm. 17 (Loeschcke); Daremberg-Saglio, Dictionnaire I, S. 82, Abb. 122; Arch. Ztg. XXXVIII, 1880, S. 138 (Flasch); Ann. d. I. LII, 1880, S. 235, 11 (Helbig); Arch. Ztg. XXXIX, 1881, Sp. 164, Anm. 1 (De Witte); Urlichs, Verzeichnis III, S. 89; Stephani, Boreas und die Boreaden, S. 19; Furtwängler, Satyr von Pergamon (40. Berl. Winckelm.-Progr. 1880), S. 23, Anm. 2 (= Kl. Schr. I, S. 205, Anm. 3); Arch. Ztg. XL, 1882, S. 203 (Furtwängler = Kl. Schr. II, S. 99); Heidelb. Festschr. z. 36. Philol. Vers. Karlsruhe 1882, S. 109 (v. Duhn); Loeschcke, Boreas u. Oreithyia (Dorpater Progr. 1886), S. 2, S. 8, Anm. 21, S. 11; Berl. Philol. Wochenschr. 1888, I, Sp. 18 (Dümmeler = Kl. Schr. III, S. 354); Bulle, Silene, S. 7, Nr. 13, S. 15, Nr. 21; Arndt, Studien, S. 53; Urlichs, Beitr. z. Kunstgesch., S. 30; Wiener Vorlegeblätter C, Tf. 8; Baumeister, Denkmäler II, S. 1331, Abb. 1485, III, S. 1966, 1968 (v. Rohden), Supp. I, Taf. 6; Sittl, Die Phineusschale u. ähnl. Vasen mit Flachreliefs (Würzburger Progr. 1892), S. 17 ff., 22; Roscher, Lexikon I, Sp. 798 (Rapp), 1095 (Thrämer), 1846 (Engelmann), 2723 (Rapp); Arch. Anz. 1892, S. 133, Anm. (von Duhn); J. H. S. XIII, 1892/3, S. 104, 107 f., 111 (Cecil Smith); A. J. A. 1894, S. 426; Ἐφημερίς 1894, Sp. 228, 2 (Μυλωνάς); Jahrbuch XI, 1896, S. 267 (Studniczka); Kretschmer, Gr. Vaseninschr., S. 55; Serta Harteliana S. 74 (Studniczka); Sittl, Dionys. Treiben u. Dichten (Würzburger Progr. 1898), Tf. 1; Endt, Beitr. zur jon. Vasenmalerei, S. 34; Ath. Mitt. XXV, 1900, S. 42 ff. (Böhlau); Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei, Tf. 41, I, S. 209 ff.; Berl. Philol. Wochenschr. 1902, Sp. 1263 (Zahn); Pottier, Catal. Vases ant. du Louvre II, S. 511, 545, III, S. 769; Berl. Philol. Wochenschr. 1904, Sp. 1235 (Hauser); Ath. Mitt. XXXI, 1906, S. 197 (Rhomaïos); Klein, Gesch. d. gr. Kunst I, S. 126 f., 217; Rev. arch. 4. sér. IX, 1907 I, S. 390 (Dugas-Laurent); Ransom, Stud. on Anc. Furniture, S. 22, Abb. 5; Münch. archäol. Stud. d. And. Furtwänglers gew., S. 340 Abb. 44 (Eduard Schmidt); Pauly-Wissowa, Realencycl. VI, Sp. 439 (Escher), VII, Sp. 2418, 2420 (Sittig), IX, Sp. 2309 (Jolles); Daremberg-Saglio, Dictionnaire III, S. 16 (Bérard), 251 (Hild), 1480 (Légrand), IV, S. 1046 (Séchan); Walters, Hist. Anc. Pott. I, S. 357, II, S. 57, 62, 115, 147; Walter Müller, Nacktheit u. Entblößung, S. 138, 158, 164, 168; Nachod, Rennwagen b. d. Italikern, S. 3; Roscher, Lexikon III, Sp. 282 \*\*) (Quilling), Sp. 2357 (Jessen), IV, Sp. 448, 452 (Kuhnert); Heinemann, Landschaftliche Elemente, S. 37, 57, 61, 70 Anm. 1, 79; Buschor, Gr. Vasenmalerei, 2. Aufl., S. 105, Abb. 75; Perrot, Hist. de l'art IX, S. 539 ff., Abb. 264-269; Jacobsthal, Göttinger Vasen (Abh. Gött. Ges. Wiss. phil.-hist. Kl. N. F. XIV, 1, 1912), S. 39, Abb. 65; Ath. Mitt. XXXIX, 1914, S. 242 (Koch); Langlotz, Zeitbestimmung, S. 22; Pauly-Wissowa, Realencycl. XI, Sp. 853 (Rodenwaldt); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 157 ff., Abb. 1-3; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 196 f., 203 ff., 226; III, S. 38, Abb. 164; Ducati, Storia della ceramica greca I, S. 190 ff., 191, Abb. 152; Boll. d'Arte 2. ser. III, 1924, S. 503, 510 (Mingazzini); Mon. Piot. XXVII, 1924, S. 125 Anm. 1 (S. Reinach); Arch. Anz. 1925, Sp. 372;

Blinkenberg, Lindiaka III (Danske Vidensk. Selsk. Hist.-filol. Meddelelser XI, 4), S. 36.

## IX. SCHERBE:

21) *EINST BEI D'HANCARVILLE* — **Abb. 4** — Oineus u. Gespann. — d'Hancarville, *Antiquités étrusques grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton*, vol. II, Neapel 1767, Widmungsblatt, S. 123 f.

## B. VASEN OHNE INSCRIFTEN:

**HALSAMPHOREN.** *Hals:* Palmettenlotosgeschlinge. *Bauch:* Schulterstreif; Hauptbildstreif, Knospenkette, Treppenband; Spitzblätter:

22) *MÜNCHEN*, Vasenslg. 594 — **Tafel XLV, XLVI, CXXXVI** — Schulter, A u. B: Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Sirenen. Hauptbild A u. B: Viergespann, unter den Henkeln: Lotospalmettenkreuz — Aus Vulci — H. 0,42 — Jahn, Beschreibung, S. 219, Nr. 698; Lau, Gr. Vasen Tf. 11, 3; Serta Harteliana, S. 77 Anm. 4 (Studniczka); Weicker, Seelenvogel, S. 135 Nr. I a 6; Sieveking-Hackl, Vasensammlung I, S. 67, Tf. 23 u. 24; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 177 f., 184, 189; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 199 f., 202; Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei III, S. 216 (Buschor).

23) *REGGIO DI CALABRIA*, Museo civico — **Tafel CIII** — Scherbe: Reste zweier Kämpfer, darunter Knospenkette — Aus Rhegion — B. 0,05.

24) *ROM*, Vatikan 225 — **Tafel XLVII** — Bruchstück: Hauptbildstreif Kämpferpaare zwischen zwei Viergespannen in Vorderansicht — Größte erhaltene H. 0,16 — Albizzati, Vasi antichi dipinti del Vaticano Nr. 225, S. 72, Tf. 18.

25) *WÜRZBURG*, Kunstgesch. Mus. d. Universität 146 — **Tafel XLVIII-LI** — Schulter: Reiterfries. Hauptbild A: Lotospalmettengeschlinge zwischen je zwei Reitern, B: Lotospalmettengeschlinge zwischen zwei Hähnen — Aus Vulci — H. 0,43 — Mon. d. I. I, Tf. 26, 11 (= Reinach, Rép. I, S. 73); Ann. d. I. III, 1831, S. 122 (45, 46), 123 (49), 158 (482), 165 (596, 609), 234 (Gerhard); Ann. d. I. VI, 1834, S. 68 (Bunsen); Campanari, Vasi Feoli, Nr. 156; Urlichs, Verzeichnis, III, S. 33, Nr. 146; Jahrbuch I, 1886, S. 89, Anm. 13 (Studniczka); Dumont-Chaplain, Céramiques I, S. 282, Anm. 2 (Pottier); Baumeister, Denkmäler III, S. 4967 (v. Rohden); Jahrbuch XVIII, 1903, S. 23, Anm. 123 (Studniczka); Buschor, Gr. Vasenmalerei, 2. Aufl., S. 97, Abb. 70; Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei II, Tf. 102, S. 219 (Hauser); Perrot, Histoire de l'art X, S. 20, Abb. 10; Gazette des Beaux-Arts 1914 II, S. 1; N. Jahrb. f. d. kl. Altert. XXXV, 1915, S. 292, Anm. 28 (Studniczka); Hamburg, Quaestiones hermeneuticae in urnas Etruscas, S. 3; Rev. arch. 5. sér. VIII, 1918 II, S. 17 f. (Massoul); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 184 f., 188; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 197 ff., III, S. 37, Abb. 161; Ducati, Storia della ceramica greca I, S. 199, Abb. 158; Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei III, S. 215 (Buschor); Arch. Anz. 1925, Sp. 368; Würzburger Phot. B 14, 321, 504.

*Hals: Lotospalmettenband. Bauch: Hauptbildstreif, schwarzes Band, Spitzblätter:*

26) **NORTHWICK PARK**, Sammlung Capt. Spencer Churchill — **Tafel LII-LIV** — A: Zwei Jünglinge auf Klinen, B: Mann und Jüngling auf Klinen — H. 0,286 — Früher in Slg. Rycroft.

27) **ORLÉANS**, Musée historique — **Abb. 6** — A: Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Hähnen, B: Zwei Sphingen — H. 0,29 — Aus Slg. Lenormant; Rev. arch. 5. sér. VIII, 1918 II, S. 15, Abb. 5/6, 16 ff. (Massoul); Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 201.

*Hals: schwarz mit rotweißen Punktrosetten. Bauch: Schulterstreif, Hauptbildstreif, Mäander, Spitzblätter:*

28) **TARQUINIA**, Mus. R C 5653 — **Tafel LV-LIX** — A u. B: Schulter Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Reitern. Bauch A u. B: Gorgo, unter den Henkeln je zwei gegeneinandersitzende Sphingen — Aus Tarquinii — H. 0,27 — Münch. archäol. Studien dem Andenken Furtwänglers gew., S. 271 (Ed. Schmidt); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 177, 180, 189; Phot. Moscioni 8246, 8248.

*Hals: schwarz mit rotem Wellenband. Bauch: Schulterstreif, Hauptbildstreif, schwarzes Band, Spitzblätter:*

29) **FLORENZ**, Mus. archeol. 3767 — Schulter A u. B: Zwei Löwen zwischen zwei Schwänen. Bauchstreif A: Panther, Sirene, Löwe, B: Panther, Sirene, Panther. — H. 0,25 — identisch mit Cataloghi Campana IV-VII, 257?

30) **LEIPZIG**, Arch. Inst. d. Universität T. 303 — **Tafel LX, LXI** — Schulter: Hängende Knospenkette. Hauptbildstreif A: Zwei Sphingen zwischen zwei Eulen, B: Zwei Eulen zwischen zwei Sphingen — H. 0,29 — Aus Slg. Hauser; Weicker, Seelenvogel, S. 136, Anm. 1.

31) **LENINGRAD**, Ermitage Inv. 1311 — **Tafel LXII-LXV** — Schulter A: Blüte zwischen zwei Widdern, B: Zwei Böcke. Hauptbildstreif A: Viergespann, B: Sirene zwischen zwei Pantheren — Aus Caere (?) — H. 0,295 — Cataloghi Campana IV-VII, 444; Stephani, Vasenslg., S. 10, Nr. 16; Apollon 1914, S. 11, Tf. (Waldhauer); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 189.

32) **OXFORD**, Ashmolean Museum 191 — **Tafel LXVI, LXXXIV** — Schulter A: Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Schwänen, B: Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Sirenen. Hauptbildstreif A: Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Pantheren, B: Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Schwänen — Aus Caere (?) — H. 0,27 — Slg. Alessandro Castellani 57; P. Gardner, Ashmolean Vases, S. 6, 7, Abb. 11, 13; Thiersch, Tyrrhen. Amph., S. 77 f., Abb. 15 f.; Weicker, Seelenvogel, S. 136, Nr. II α 3; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 186; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 201; Boll. d'Arte 2. ser. III, 1924, S. 510, Anm. 9 (Mingazzini).

33) **PARIS**, Louvre E 794 — **Tafel LXVII** — Schulter A u. B: Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Pantheren. Hauptbildstreif: Sechs nach links galop-

pierende Knaben — Aus Caere (?) — H. 0,27 — Cataloghi Campana IV-VII, 1158; Inv. Campana 240; Jahrbuch V, 1890, S. 247, Nr. 52 (Holwerda); Morin-Jean, Dessin des animaux, S. 141, Abb. 157; Arch. Anz. 1925, Sp. 371.

34) *PARIS*, Louvre E 796 — **Tafel LXVIII** — Schulter A: Eule zwischen zwei Widdern, B: Eule zwischen zwei Böcken Hauptbildstreif A: Zweikampf, B: Panther, unter den Henkeln Widder und Bock — Aus Caere (?) — H. 0,295 — Cataloghi Campana IV-VII, 1119; Inv. Campana 244; Jahrbuch V, 1890, S. 247, Nr. 51 (Holwerda); Arch. Anz. 1925, Sp. 371.

35) *PARIS*, Louvre E 797 — **Tafel LII, LXIX** — Schulter A: Schwan zwischen zwei Widdern, B: Widder, Schwan, Bock. Hauptbildstreif A: Krieger zwischen zwei Sphingen, B: Zwei Sphingen, unter dem einen Henkel Schwan, unter dem anderen Ornament — Aus Caere (?) — H. 0,305 — Cataloghi Campana IV-VII 1145; Inv. Campana 276; Jahrbuch V, 1890, S. 248, Nr. 54 (Holwerda); Pottier, Album II, S. 73, Tf. 57; Berl. philol. Wochenschr. 1902, Sp. 1263 (Zahn); Sitzungsber. bayer. Akademie d. Wiss. phil.-hist. Kl. 1905, S. 256 (Furtwängler = Kl. Schr. II, S. 497); Walter Müller, Nacktheit u. Entblößung, S. 137; Nachod, Rennwagen b. d. Ital., S. 34 Anm. 2; Rev. arch. 5. sér. VIII, 1918 II, S. 18 (Massoul); Langlotz, Zeitbestimmung, S. 22; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 186f.; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 199 f.; Arch. Anz. 1925, Sp. 371.

36) *PHILADELPHIA*, Univ. Mus. Acc. Nr. M. S. 398 — **Tafel LXX** — Schulter A: Schwan zwischen zwei Widdern, B: Eule zwischen zwei Böcken. Hauptbildstreif A: Reh von zwei Pantheren angefallen, B: Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Sphingen — H. 0,29 — Sitzungsber. bayer. Akad. d. Wiss. phil.-hist. Kl. 1905, S. 256 (Furtwängler = Kl. Schr. II, S. 497); Univ. of Pennsylvania Mus. Journal V, 1914, S. 227 f. Abb. 114, 115 (E. H. H[all]); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 185; [St. Bleeker Luce], Univers. Mus. Philadelphia, Catal. of the Mediterranean Section 1921, S. 59, Nr. 39.

37) *TARQUINIA*, Mus. R C 3301 — **Tafel LXXII, LXXIII** — Schulter A: Fliegender Vogel zwischen zwei Widdern, B: Fliegender Vogel zwischen zwei Böcken. Hauptbildstreif A: Geduckter Hoplit zwischen zwei Reitern, B: Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Hähnen — Aus Tarquinii — H. 0,294 — Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 177, 189; Phot. Moscioni 8637.

38) *WIEN*, Österr. Museum 219 — **Tafel LXXI** — Schulter A u. B: Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Pantheren. Hauptbildstreif A: Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Löwen, B: Lotospalmettenkreuz zwischen Löwe und Panther — Aus Caere — H. 0,255 — Slg. Aug. Castellani 4609; Masner, Ant. Vas. u. Terrak., S. 22, Nr. 219, Tf. 3; Riegl, Stilfragen, S. 187 Abb. 88; Thiersch, Tyrrhen. Amph., S. 78 ff., Abb. 18; Walters, Hist. Anc. Pott. I, S. 323, Anm. 3 (15); Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei II, S. 220, Anm. 2 (Hauser); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 185; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 199, 201 f.



*Ebenso, doch ohne das schwarze Band zwischen Hauptbildstreif und Spitzblättern:*

39) *BONN*, Akad. Kunstmus. 1603 — **Tafel LXXIII** — Schulter A u. B: Zwei Schwäne. Hauptbildstreif A u. B: Eule zwischen zwei Pantheren — H. 0,255 — Vente Drouot-Sambon 11. V. 1903, Tf. 1, Nr. 1; Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans 1908, S. 208 (Frickenhau); Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei II, S. 220, Anm. 2 (Hauser).

40) *BONN*, Akad. Kunstmus. 1631 — **Tafel LXXIV** — Schulter A u. B: Sirene zwischen zwei Schwänen. Hauptbildstreif A: Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Pantheren, B: Lotospalmettenkreuz — H. 0,265 — Vente Drouot-Sambon 11. V. 1903, Tf. 1, Nr. 5; Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei II, S. 220, Anm. 2 (Hauser); Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 201.

41) *BRÜSSEL*, Mus. du Cinquantaire R 220 — **Tafel XLVI, LXXV** — Schulter A: Eule, Widder, Sirene, B: Bock zwischen zwei Sirenen. Hauptbildstreif A: Stier, zwei Sphingen, Bock, B: Lotospalmettenkreuz — Identisch mit Cataloghi Campana IV-VII, 314? De Meester de Ravestein, Mus. Ravestein Lüttich 1871, S. 100, Nr. 135, Brüssel 1884, S. 58, Nr. 220; Weicker, Seelenvogel, S. 136, II α 5; Münch. archäol. Studien dem Andenken Furtwänglers, S. 17, Tf. 2 (Hackl); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 189; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 202.

42) *LENINGRAD*, Ermitage Inv. 1308 — **Tafel LXXXVI-LXXXIX** — Schulter A: Zwei Sirenen zwischen zwei Eulen, B: Bock zwischen zwei Sirenen. Hauptbild A u. B: Lotospalmettenkreuz, unter dem einen Henkel Bock, unter dem anderen Sirene — Aus Caere (?) — H. 0,27 — Cataloghi Campana IV-VII, 317; Stephani, Vasenslg., S. 79, Nr. 139; Weicker, Seelenvogel, S. 135, Nr. I α 2, Abb. 61, S. 136, Nr. II α 1; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 189.

43) *LONDON*, Brit. Mus. B 22 — **Tafel LXXX, LXXXI** — Schulter A u. B: Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Eulen. Hauptbildstreif A: Sirene zwischen zwei Pantheren, B: Sirene — Aus S. Maria di Capua — H. 0,273 — Walters, Catalogue of Vases II, S. 55; Ath. Mitt. XIX, 1894, S. 516, Anm. 1 (Loeschcke); Weicker, Seelenvogel, S. 135, Nr. I α 1.

44) *PARIS*, Louvre E 793 — **Tafel LXXXII** — Schulter A: Knospe zwischen zwei Widdern, B: Eule zwischen zwei Widdern. Hauptbildstreif A u. B: Sirene, unter dem einen Henkel Panther, unter dem anderen Schwan — Aus Caere (?) — H. 0,28 — Inv. Campana 253; Weicker, Seelenvogel, S. 135, Nr. I α 4.

45) *PARIS*, Louvre E 795 — **Tafel LXXXIII** — Schulter A: Eule zwischen zwei Böcken, B: Reh, Panther, Eule. Hauptbildstreif: Fünf Reiter nach rechts — Aus Caere (?) — H. 0,285 — Cataloghi Campana IV-VII, 1115; Inv. Campana 251; Jahrbuch V, 1890, S. 247, Nr. 50 (Holwerda); Pottier, Album II, S. 73, Tf. 57; Berl. philol. Wochenschr. 1902, Sp. 1263 (Zahn); Sitzungsber. bayer. Akademie d. Wiss. phil.-hist. Kl. 1905, S. 256 (Furtwängler = Kl. Schr. II, S. 497); Langlotz, Zeitbestimmung, S. 22; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 186; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 200; Arch. Anz. 1925, Sp. 371.

46) *EHEMALS SLG. SOMZÉE* — **Tafel CXCVI** — Schulter A: Weidender

Widder zwischen zwei Sirenen mit aufgebogenen Flügeln, B: Sitzender Panther umblickend, Eber, Sirene mit aufgebogenen Flügeln. Hauptbildstreif A u. B: Lotospalmettenkreuz, unter jedem Henkel umblickende Sirene mit beiderseits ausgebreiteten Flügeln. — Furtwängler, Slg. Somzée Tf. 37; Weicker, Seelenvogel, S. 135 Nr. I α 5, S. 136, Nr. II α 2; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 185; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 201.

47) *EHEMALS CANCELLO* Casino Spinelli — **Tafel LXXXIV** — Schulter A u. B.: Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Eulen. Hauptbildstreif A: Zwei Reiter, B: Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Sphingen. — Aus Suessula — Phot. Deutsches Institut Rom Nr. 2405, 2406.

*Ebenso, doch statt der Schulterbilder hängende Knospenbogenreihe:*

48) *LENINGRAD*, Ermitage Inv. 1307 — **Tafel LXXXV, LXXXVI** — A u. B: Lotospalmettenkreuz, unter jedem Henkel Sirene — Aus Caere (?) — H. 0,296 — Cataloghi Campana IV-VII, 455; Stephani, Vasenslg., S. 66, Nr. 113; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 189.

49) *LENINGRAD*, Ermitage Inv. 1312 — **Tafel LXXXVII-XC** — A: Zweikampf, beiderseits je eine Sphinx, B: Panther, Hahn, Sphinx, Schwan — Aus Caere (?) — H. 0,28 — Cataloghi Campana IX-X, G, 377; Stephani, Vasenslg., S. 74, Nr. 130; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 177, 179, 183, 189; Arch. Anz. 1925, Sp. 372.

50) *OXFORD*, Ashmolean Mus. 192 — **Tafel LXXXIV, XCI** — A: Zwei Sirenen zwischen zwei Pantheren, B: Zwei Panther zwischen zwei Sirenen, unter jedem Henkel gedoppelte Palmette — Aus Caere — H. 0,29 — Slg. Alessandro Castellani 25; P. Gardner, Ashmolean Vases, S. 6, Abb. 12; Weicker, Seelenvogel, S. 136, Nr. III 1; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 186; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 199, 201 f.; Boll. d'Arte 2. ser. III, 1924, S. 510, Anm. 9 (Mingazzini).

51) *PARIS*, Louvre E 800 — **Tafel XCII** — A u. B: Zwei Sphingen, unter jedem Henkel Sirene — Aus Caere (?) — H. 0,3 — Cataloghi Campana IV-VII, 301; Inv. Campana 162; Weicker, Seelenvogel, S. 135, Nr. I α 3.

*Ebenso, doch statt der Schulterbilder gereimte Rosetten:*

52) *PARIS*, Louvre E 801 — **Tafel XCIII** — A: Läufer zwischen zwei Reitern, B: Schlange zwischen zwei Hähnen — H. 0,185 — Morin-Jean, Dessin des animaux, S. 139, Abb. 155.

*Ebenso, doch statt der Schulterbilder Efeuzweig:*

53) *MÜNCHEN*, Vasenslg. 595 — **Tafel XCIII** — A: Zwei Panther, B: Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Hähnen — Aus Vulci — H. 0,2 — Jahn, Beschreibung, S. 343, Nr. 1213; Sieveking-Hackl, Vasenslg. I, S. 67, Tf. 21; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 187; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 200, 202.

*Halsamphora. Hals: schwarz, Bauch: Hauptbildstreif, schwarzes Band, Spitzblätter:*

54) *NEAPEL*, Museo Nazionale Inv. 81049 — **Tafel XCIII** — H. 0,185 — A u. B: Zwei Schwäne — Heydemann, Vasensammlungen, S. 318 Nr. 2491.

*Halsamphora. Hals: schwarz, Schulter: Mäander, Bauch: schwarz mit ausgespartem Bildfeld, Treppenband, schwarzes Band, Spitzblätter.*

55) *KOPENHAGEN*. Thorvaldsen-Museum 70 — **Tafel XCIV, Abb. 7** — A: Zwei Löwen, B: Zwei Reiter — H. 0,29 — Arch. Anz. 1925, Sp. 375.

*Halsamphoren. Hals: Knospenkette, Bauch: schwarz, Bildfelder und Spitzblätter ausgespart.*

*Bildfelder in Schulterstreif und Hauptbild geteilt:*

56) *ORVIETO*, Museo Faina 44 — **Tafel XCV** — Schulter A: Zwei Löwen, B: Reh und Löwe. Hauptbild A: Reiter und Mann in Chlamys, B: Zwei Sphingen — Aus Orvieto — H. des Erhaltenen: 0,22 — Cardella, Catal. Faina, Nr. 44; J. H. S. XIX, 1899, S. 136 (Karo).

57) *EHEMALS SLG. AUG. CASTELLANI* — **Abb. 9** — Schulter A: Zwei Sphingen, B: Hirsch und Löwe. Hauptbild A: Hephaistös' Rückführung, B: Bekleideter Jüngling vor Frau im Mantel, bekleideter Mann vor Frau im Chiton — Aus Caere — H. 0,295 — L. von Schroeder, Gr. Götter u. Heroen I, S. 91; Bulle, Silene, S. 8, Nr. 14, S. 12; Ath. Mitt. XIX, 1894, S. 512 (Loeschcke); J. H. S. XIX, 1899, S. 136 (Karo); Endt, Beiträge zur jon. Vasenmalerei, S. 34, Nr. IV; Ath. Mitt. XXV, 1900, S. 85 Anm. 2, S. 95 (Böhlau); Berl. Philol. Wochenschr. 1902, Sp. 1263 (Zahn); Jahrbuch XXVII, 1912, S. 251, Abb. 9, S. 254 (Malten); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 165, Nr. 23, S. 166, Abb. 16; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 205.

58) *EHEMALS SLG. AUG. CASTELLANI* — **Abb. 10** — Schulter A: Zwei Löwen, B: Reh und Löwe. Hauptbild A: Bekleideter Jüngling und Jüngling in Chlamys, Frau und Jüngling in Chlamys, B: Reiter, Mann in Chlamys und Frau — Aus Caere — H. 0,305 — J. H. S. XIX, 1899, S. 136 (Karo); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 165, Nr. 22, Abb. 13, 14.

59) *CATALOGHI CAMPANA IV-VII 449* — Aus Caere (?) — Schulter A: Reh und Panther, B: Zwei Sphingen, Hauptbild A: Reiter, Frau, B: Reiter.

*Ebenso, doch Bildfeld ungeteilt:*

60) *BRYN MAWR COLLEGE* (Pennsylvania) — **Tafel XCVI** — Bruchstück: Frau, bekleideter Jüngling — A. J. A. 1916, S. 319, Nr. VIII a, Abb. 7 (Swindler); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 166, Nr. 26, Tf. 10 A; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 205; Phot. Berliner Museum 1076.

61) *MÜNCHEN*, Vasenslg. 587 — **Tafel XCVII** — A: Zwei Sphingen, B: Zwei Hähne — Aus Korinth — H. 0,26 — Sieveking-Hackl, Vasenslg. I, S. 63,

Tf. 21; Univ. of Pennsylvania Mus. Journal V, 1914, S. 218 f., Abb. 108 (E. H. H[all]); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 165, Nr. 24, Tf. 9 B; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 204 f.; III, S. 39, Abb. 166; Arch. Anz. 1925, Sp. 375.

62) *PALERMO*, Museo Nazionale — **Tafel XCVI** — Scherben, a: Frau neben Kline, b: Frau, Reiter von vorn — Aus Selinus (Demeter Malophoros).

63) *PHILADELPHIA*, Univ. Mus. Acc. No. M. S. 401 — **Tafel XCVIII** — A: Löwe, B: Reh — H. o,244 — Univ. of Pennsylvania Mus. Journal V, 1914, S. 220 f., Abb. 109 f. (E. H. H[all]); A. J. A. 1915, S. 77 (Hall); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 166, Nr. 25, Tf. 9 A; [St. Bleecker Luce], University Mus. Philadelphia, Catalogue of the Mediterranean Section 1921, S. 63, Nr. 42; Arch. Anz. 1925, Sp. 375.

64) *ROM*, Vatikan 227 — **Tafel XCIX, C** — A: Hermes, Frau, Mann in Chlamys, B: Bekleideter Jüngling, Frau, Mann in Chlamys — H. o,283 — Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 166, Nr. 27, Tf. 9 C, 10 B; Albizzati, Vasi antichi dipinti del Vaticano, S. 73, Tf. 17; Arch. Anz. 1925, Sp. 375.

65) *ROM*, Villa Giulia (Scherben Castellani) — **Tafel XCIX, C** — A: Bekleideter Jüngling, Frau; B: ebenso, fragmentiert — Aus Caere — H. o,27.

*Ebenso, doch auf dem Hals wechselständiges Lotospalmettenband:*

66) *ROM*, Slg. Castellani 129 — **Tafel CI** — A: Kitharist, Hund, Mann in Chlamys, B: Bekleideter Jüngling, Frau, Jüngling in Chlamys — Aus Caere — H. o,285 — Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 167, Nr. 28; Arch. Anz. 1925, Sp. 375.

*Halsamphora, Hals: Lotosknospenband, Schulterstreif, umlaufender Hauptstreifen, schwarzes Band, Spitzblätter:*

67) *CATALOGHI CAMPANA IV-VII* 453 — Aus Caere (?) — Schulter A: Sirene zwischen zwei Löwen, B: Zwei Hähne zwischen zwei Pantheren, Hauptstreifen: Drei Löwen, dazwischen Reh, Bock.

*Ebenso, doch ohne Schulterbilder:*

68) *EHEMALS SLG. AUG. CASTELLANI* — **Abb. 8** — Schwan, Reh, Panther Widder, Löwe — Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 165, Nr. 21.

#### SCHERBEN.

*Die nachstehend aufgeführten Scherben sind auf der Innenseite nicht gefirnißt. Höchstwahrscheinlich gehören sie in der Mehrzahl zu Halsamphoren, doch ist bei einigen die Möglichkeit, daß sie von Bauchamphoren, Hydrien oder Kannen stammen, nicht ausgeschlossen.*

69) *BARCELONA*, Slg. Cazorro — **Tafel CV** — Vom Wagen springender Krieger, daneben Lenker — Aus Emporion — Br. o,095 — Anuari de l'Institut

d'Estudis Catalans 1908, S. 208, Nr. 13, Abb. 15 (Frickenhaus); Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 201.

70) *LEIPZIG*, Archäolog. Institut d. Universität — **Tafel CII** — Halsbruchstück mit Henkelansatz, Knospenkette — Aus Caere — H. 0,045.

71) *MARSEILLE*, Mus — **Tafel CII** — Panther neben Palmettenlotoskreuz — Aus Massalia — Comptes rendus de l'acad. des inscr. et belles lettres, 1910, S. 422, Tf. 1, 13 (Vasseur); Vasseur, l'Origine de Marseille (Annales du musée d'histoire nat. de Marseille XIII, 1914), S. 51, Tf. 10, 5.

72-102) *REGGIO DI CALABRIA*, Mus. civico — Aus dem Scherbenfund von Rhegion (Località Griso-Labocceta).

72) **Tafel CIV** — Herakles im Löwenkampf — H. 0,044.

73) **Tafel CIII** — Unterschenkel eines Mannes Hund — H. 0,034.

74) Inv. Nr. 1030 u. 1130 — **Tafel CLXIX** — Schulter: Raubtiertatzen, Hauptstreif: Zwei galoppierende Reiter nach rechts — L. 0,078.

75) Inv. Nr. 1131 — **Tafel CXXXIII** — Schulter: Sirene, Hauptbild: Panther zerfleischt Reh, fliegender Vogel — H. 0,064.

76) Inv. Nr. 1131 — **Tafel CXXXIII** — Schulter: Sirenenflügel, Panther nach rechts — H. 0,058, Br. 0,074.

77) **Tafel CV** — Vorderhufe eines galoppierenden Pferdes, Vogel — H. 0,05.

78) **Tafel CIII** — Zwei nach rechts galoppierende Reiter — H. 0,048, Br. 0,042.

79) **Tafel CV** — a: Vorderbein eines Stiers, Schnauze eines Löwen, b: Nacken eines Stiers.

80) **Tafel CIII** — Nacken und Schulter einer Sphinx — H. 0,043.

81) Inv. Nr. 1131 — **Tafel CIV** — Sitzende Sphinx nach links, Füllrosetten — H. 0,036, Br. 0,085.

82) **Tafel CIV** — Sphinx, Kopf (untere Hälfte) und Flügelansatz — H. 0,04

83) **Tafel CIV** — Sitzende Sphinx nach rechts — H. 0,023, Br. 0,07.

84) **Tafel CIV** — Sphinx, Vorderbeine — H. 0,027, Br. 0,035.

85) Inv. Nr. 1037 — **Tafel CIII** — Sphinx umblickend (Kopf und Schulter) — H. 0,045.

86) **Tafel CXXXIII** — Schlange, Stierhorn, Löwenmähne — H. 0,07, Br. 0,07.

87) **Tafel CIV** — Löwe nach rechts (Schwanz und Hinterbeine) — H. 0,033, Br. 0,05.

88) **Tafel CIV** — Löwe nach links (Schwanzansatz) — H. 0,04, Br. 0,012.

89) **Tafel CIV** — Hinterteil eines Löwen nach links — H. 0,043, Br. 0,045.

90) **Tafel CIV** — Bauch und Hinterschenkel einer Sphinx nach links, Füllrosette — H. 0,033, Br. 0,059.

91) **Tafel CV** — Panther (Kopf und Schulter) — H. 0,065.

92) **Tafel CVI** — a—e: Beine von Pferd, Löwen, Bock, Füllrosette, darunter schwarzes Band, Spitzblätter.

93) **Tafel CIV** — Vorderbein eines Bocks, Rosetten — H. 0,025, Br. 0,055.

94) **Tafel CIV** — Vorderbein und Bauch eines Bocks, Rosetten — H. 0,033, Br. 0,04.



- 95) **Tafel CVI** — Undeutbare Reste eines Tiers, Füllmuster — Br. 0,037.  
 96) **Tafel CIV** — Fliegender Vogel nach links — H. 0,023, Br. 26.  
 97) **Tafel CIV** — Vogelschwanz — H. 0,021, Br. 0,033.  
 98) **Tafel CIV** — Palmettenlotoskreuz — H. 0,03, Br. 0,04.  
 99) **Tafel CIV** — Palmettenlotosranke — H. 0,036, Br. 0,043.  
 100) **Tafel CIV** — Rosette — H. 0,03, Br. 0,044.  
 101) **Tafel CIV** — Lotosknospe — H. 0,027, Br. 0,037.  
 102) **Tafel CVI** — Spitzblätter.

**BAUCHAMPHOREN.** *Mündung schwarz, Hals: Palmettenlotosranke, Schulterstreif, Hauptbildstreif, schwarzes Band, Spitzblätter:*

103) **MÜNCHEN**, Vasenslg. 593 — **Tafel CVII** — Schulter A u. B: Widder, Panther, Widder, Hauptbildstreif A: Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Löwen, B: Zwei Hähne — Aus Tarquinii — H. 0,275 — Aus Slg. Reichhold; Münch. Jahrb. d. bild. Kunst 1911 II, S. 291, Nr. 11 (Sieveking); Arch. Anz. 1913, Sp. 22, Nr. 11 (Sieveking); Sieveking-Hackl, Vasenslg. I, S. 66, Tf. 21; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 199 ff.

*Bauchamphoren. Schwarz, nur Bildfeld und Spitzblätter ausgespart:*

104) **LENINGRAD**, Ermitage Inv.Nr. 1479 — **Tafel CVIII-CXI** — A: Schulter: Getrennter Zweikampf, Bauch: Achill verfolgt Penthesilea; B: Schulter: Zwei Panther zerfleischen Reh, Bauch: Gorgo — Aus Caere (?) — H. 0,378 — Slg. Campana; Stephani, Vasenslg., S. 33, Nr. 54; Jahrbuch I, 1886, S. 90, Anm. 14 (Studniczka); Bonner Studien für Kekulé, S. 256, Abb. 6 (Loeschcke); Corey, De Amazonum antiquissimis figuris, S. 79, 82, 95; Wulff, Theseussage, S. 145; Serta Harteliana, S. 54 Anm. 4, S. 62 Anm. 6 (Studniczka); J. H. S. XIX, 1899, S. 136 (Karo); Klein, Gesch. d. gr. Kunst I, S. 124, 127; Walter Müller, Nacktheit und Entblößung, S. 137; Münch. archäol. Studien dem Andenken Furtwänglers gewidmet, S. 271 (Eduard Schmidt); Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei III, S. 9, Anm. 22 (Hauser); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 178, 180, 189; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 201 f.; Arch. Anz. 1925, Sp. 371.

105) **PARIS**, Louvre E 802 — **Tafel CXII** — A: Schulter: Kalydonische Eberjagd, Bauch: Rüstende und ausziehende Krieger; B: Schulter: Sirene zwischen zwei Hähnen, Bauch: Jüngling zwischen berittenen Knaben — Aus Caere (?) — H. 0,365 — Cataloghi Campana IV-VII, 171; Inv. Campana 103; J. H. S. XIX, 1899, S. 136 (Karo); Pottier, Catalogue II, S. 554; Morin-Jean, Dessin des animaux, S. 136, Abb. 151; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 189.

106) **PARIS**, Louvre E 805 — **Tafel CXIII** — Fragmentiert. A: Schulter: Palmettenranken mit hüpfenden Hasen, Bauch: Ringer zwischen Paidotriben mit Peitschen, B (nur untere rechte Ecke erhalten): Frau im Mantel — Aus Caere (?). — Erhaltene H. 0,22 — Slg. Campana; Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités II, S. 1156, Abb. 3094 (Fougères); Fougères, Vie des Grecs et Romains

Abb. 376; Pottier, Catalogue II, S. 555; Pottier, Album II, S. 74; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 177.

107) *ROM*, Slg. Castellani 156 — **Tafel XVIII, CXVI** — Schulterstreif: Ge-  
reihete Rosetten; Bauch A: Zwei Reiter, B: Zwei Hähne — Aus Caere. — H. 0,29.

108) *TARENT*, Mus. Nazionale 65 — **Tafel CXIV, CXV** — Schulterstreif:  
Wechselständiges Lotospalmettenband; Bauch: A: Parisurteil, B: Kampf über Ge-  
fallenem — Aus Tarent — H. 0,32.

### „PSYKTERE“

*Hals: Obere Hälfte schwarz, unten: Tierfries; Bauch, Schulter: Tierfries; Haupt-  
bildstreif ganz schwarz, Knospenkette, Treppenband, Spitzblätter:*

109) *KOPENHAGEN*, Nationalmus. 115 — **Tafel CXVI-CXVIII, Abb. 11** —  
Hals: Gorgo, zwei Sphingen, zwei Panther, zwei Löwen; Schulter: Henne zwischen  
zwei Hähnen, Stier, zwei Löwen zerfleischen einen Stier, Panther zerfleischt Reh,  
zwei Sphingen, Eule — H. 0,43 — Journal des savants 1833, S. 617 (Bröndstedt  
= Letronne, Oeuvres 3. sér. I, S. 388); Ussing, De nominibus vas. Graec., S. 81;  
Schreiber, Bilderatlas, Tf. 77, 7-8; Furtwängler, Goldfund von Vettersfelde (43. Beil.  
Winck.-Progr. 1883), S. 21 (= Kl. Schr. I, S. 486); Jahrbuch I, 1886, S. 90, Anm. 13  
(Studniczka); Dumont-Chaplain, Céramiques I, S. 277, Anm. 3 (Pottier); Arch.  
Anz. 1889, S. 92 (Furtwängler); Baumeister, Denkmäler III, S. 1967 (v. Rohden);  
Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités I 2, S. 821, Abb. 1026; IV 1, S. 750,  
Abb. 5846 (Karo); Serta Harteliana, S. 54, Anm. 4, S. 62 Anm. 6 (Studniczka);  
J. H. S. XIX, 1899, S. 141 (Karo); Jahrbuch XVIII, 1903, S. 23, Anm. 123  
(Studniczka); Walters, Hist. Anc. Pott. I, S. 323, Anm. 3 (19); Ath. Mitt. XLVI,  
1921, S. 180; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 198, 201; Furtwängler-Reichhold, Gr.  
Vasenmalerei III, S. 223 (Buschor).

*Ganz schwarz mit ausgespartem Bildfeld:*

110) *BERLIN*, Vasenslg. Inv. 3153 — **Tafel CXX, CXXI** — A u. B: Je zwei  
Kriegerköpfe — H. 0,4 — Aus Slg. Fontana; Arch. Anz. 1853, S. 402, Nr. 23  
(Papasliotis); Archäol.-epigr. Mitt. II, 1878, S. 22, Nr. 13 (Hörnes); Arch. Anz. 1889,  
S. 91 (Furtwängler); Thiersch, Tyrrhen. Amphoren, S. 127; J. H. S. XIX, 1899, S.  
141 (Karo); Walters, Hist. Anc. Pott. I, S. 323, Anm. 3 (20); Jahrbuch XXII,  
1907, S. 142 (Hackl); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 178; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I,  
S. 200 f.

111) *ROM*, Slg. Castellani 47 — **Tafel CXVIII, CXIX** — A.: Hermes u. drei  
Göttinnen; B.: Nymphe tanzt vor Silen hinter Palme — Aus Caere — H. 0,42 —  
Arch. Anz. 1889, S. 92 (Furtwängler); Furtwängler, Slg. Sabouroff, Text zu Taf. 51;  
Bulle, Silene, S. 16, Nr. 22; J. H. S. XIX, 1899, S. 141 (Karo); W. Müller, Nackth.  
u. Entbl. S. 168; Fränkel, Satyr- u. Bakchennamen, S. 11; Roscher, Lexikon  
IV, Sp. 453 (Kuhnert); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 181; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I,

S. 200, 202; Boll. d'Arte 2. ser. III, 1924, S. 500 f., Abb. 3-4 (Mingazzini); Bonner Jahrbücher CXXX, 1925, S. 143, Nr. 97 (Brinkmann).

112) *TARQUINIA*, Mus. R C 6830 — **Tafel CXXXII-CXXXV** — A. u. B.: Panther zerfleischt Hirsch — Aus Tarquinii — H. 0,425 — Arch. Anz. 1889, S. 92 (Furtwängler); J. H. S. XIX, 1899, S. 141 (Karo); Ath. Mitt. XLVII, 1922, S. 102 (Buschor); Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei III, S. 223 (Buschor); Phot. Moscioni 8335, 8339.

## KRATERE.

*Lippe tongrundig, Hals schwarz mit rotweißen Rosetten, Hauptbildstreif, Knospenkette, Treppenband, Spitzblätter:*

113) *LONDON*, Brit. Mus. B 15 — **Tafel CXXXVI-CXXXVIII** — Deckel: Strahlen, Knospenkette, Tierstreif. Krater, Lippe, Mäander; Hauptbild A: Knappe zu Pferd, Hund, zwei Jünglinge, Hund, Frau mit Pferd, B: Reiter, Viergespann von vorn, Knabe mit Pferd — Aus Vulci — H. (mit Deckel) 0,457 — Mus. étr., S. 101 Nr. 1111; Walters, Cat. of Vases II, S. 53; Ath. Mitt. XIX, 1894, S. 516, Anm. 1, S. 520 (Loeschcke); Serta Harteliana, S. 77 Anm. 4 (Studniczka); Strena Helbigiana, S. 151, 152, Abb. 6 (Karo); Rumpf, Wandmalereien in Veii, S. 49; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 189; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 200, 202; Boll. d'Arte 2. ser. III, 1924, S. 509, Anm. 2 (Mingazzini); Arch. Anz. 1923/4, Sp. 78; Arch. Anz. 1925, Sp. 369.

114) *WÜRZBURG*, Kunstgesch. Mus. d. Universität 147 — **Tafel CXXXIX, CXXX** — Lippe: Treppenband; Hauptbild A: Lotospalmettengeschlinge zwischen zwei Reitern, B: Schlangenknauel zwischen zwei Hähnen, unter einem Henkel Jüngling mit Speer — Aus Vulci — H. 0,37 — Mon. d. I., I Tf. 27, 27 (= Reinach, Rép. I, S. 75); Ann. d. I. III, 1831, S. 123 (47), 165 (595), 245 (Gerhard); Campanari, Vasi Feoli, Nr. 158; Ulrichs, Verzeichnis III, S. 34, Nr. 147; Arch. Ztg. XXXIX, 1881, Sp. 220 (Puchstein); Jahrbuch I, 1886, S. 89, Anm. 13 (Studniczka); Dumont-Chaplain, Céramiques I, S. 282, Anm. 2 (Pottier); Jahrbuch III, 1888, S. 358 (Böhlau); Baumeister, Denkmäler III, S. 1967 (v. Rohden); Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités III, S. 818, Anm. 2 (Couve); Thiersch, Tyrrhen. Amphoren, S. 79 ff., Abb. 19; Ztschr. d. Münch. Altert.-Ver., N. F. XI, 1900, S. 23, Abb. 5<sup>d</sup> (Bulle); Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei II, Tf. 102, S. 219, III, S. 10 (Hauser); Perrot, Histoire de l'Art X, S. 19, Abb. 8, S. 27; Rumpf, Wandmalereien in Veii, S. 75, Anm. 1; N. Jahrb. f. d. Kl. Altert. XXXV, 1915, S. 292 Anm. 28 (Studniczka); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 184 f., 189; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 198 ff.; Boll. d'Arte 2. ser. III, 1924, S. 509, Anm. 2 (Mingazzini); Arch. Anz. 1923/4, Sp. 78; Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei III, S. 10 (Hauser), 215 (Buschor); Arch. Anz. 1925, Sp. 369; Würzburger Phot. B. 13, 503.

115-118) *REGGIO DI CALABRIA*, Mus. civico — Scherben von Krateren, aus dem Scherbenfund von Rhegion (Località Griso-Labocceta).

- 115) **Tafel CLXX** — Sphinx, Kopf (untere Hälfte) und Schulter — H. 0,042, Br. 0,06.  
 116) **Tafel CLXX** — Bauch und Vorderbeine eines Bocks — H. 0,045, Br. 0,05.  
 117) **Tafel CLXX** — Füllrosette — H. 0,025, Br. 0,028.  
 118) **Tafel CLXX** — Palmette — H. 0,049, Br. 0,054.  
 119-125) *REGGIO DI CALABRIA*, Mus. civico — Scherben von Kraterhälsen — Aus demselben Scherbenfund.  
 119) **Tafel CV** — Lippe: Gereimte Rosetten; Hals: Panther — H. 0,034, Br. 0,112.  
 120) **Tafel CXXXI** — Lippe: Treppenband; Hals: Gereimte Rosetten — H. 0,045, Br. 0,09.  
 121 a u. b) **Tafel CXXXI** — Lippe: Treppenband; Hals: Gereimte Rosetten — H. (des Halses): 0,04  
 122) **Tafel CXXXI** — Lippe wagerechter Rand: Punktreihen, senkrechter Rand: Wellenband. Hals: Mäander, Bauch: Raubtierschweif — H. 0,075, Br. 0,135.  
 123) **Tafel CLXVI** — Lippe: Gereimte Rosetten, Hals: Knospenkette — H. 0,05, Br. 0,06.  
 124) **Tafel CLXVI** — Lippe: Z-Reihe, Hals: Wellenband — H. 0,04, Br. 0,02.  
 125) **Tafel CLXVI** — Lippe: Z-Reihe, Henkelansatz — H. 0,04, Br. 0,022.

#### DECKEL.

- 126) *LEIPZIG*, Archäol. Inst. d. Univ. T 351 — **Tafel CLXVIII** — Scherbe: Mäander, Bock nach rechts — L. 0,095. — Aus Slg. Hauser.  
 127) *MADRID*, Museo Arqueológico Inv. 10 948 — **Tafel CXXXII** — Strahlen, Knospenkette, Tierstreif — D. 0,28 — Ossorio, Vasos Griegos, S. 105, Nr. 10948; Leroux, Vases Grecs, S. 18, Nr. 38.  
 128-149) *REGGIO DI CALABRIA*, Museo civico — Scherben von Deckeln — Aus dem Scherbenfund von Rhegion (Località Griso-Labocchetta).

#### Unterseite gefirnißt:

- 128) **Tafel CIII** — Linker Arm mit Schild und linkes Bein eines zusammenbrechenden Kriegers — H. 0,035, Br. 0,035.  
 129) Inv. Nr. 1044 — **Tafel CXXXIII** — Tierstreif, galoppierendes Viergespann über Gefallenem, auf der Unterseite roter Streifen.  
 130) **Tafel CXXXIII** — Zwei Pferdeköpfe, auf der Unterseite roter Streifen.  
 131) **Tafel CXXXIII** — Kämpfer neben Gespann — H. 0,026, Br. 0,064.  
 132) Inv. Nr. 1032 — **Tafel CXXXIII** — Palmette, zwei Pferdeköpfe.  
 133) Inv. Nr. 1061 — **Tafel CXXXIII** — Helm in Vorderansicht (Geryones?).  
 134) **Tafel CXXXIII** — Weidender Bock und Raubtier, auf der Unterseite roter Streifen.  
 135) Inv. Nr. 1801 — **Tafel CXXXIII** — Sirene.  
 136) Inv. Nr. 1131 — **Tafel CXXXIII** — Sirene.

- 137) **Tafel CXXXIII** — Knospenkette, Panther.  
 138) **Tafel CV** — Z-Reihe, Hahnenschwanz — H. 0,055.  
 139) **Tafel CIV** — Strahlen, wechselständiges Lotospalmettenband — H. 0,045, Br. 0,045.  
 140) **Tafel CVI** — Strahlen, Reihe schräger Striche.  
 141) **Tafel CVI** — Strahlen, schwarzer Rand.

*Unterseite tongrundig:*

- 142) **Tafel CLXIX** — Strahlen, umblickender Löwe.

*Von Deckeln mit senkrecht umgebogenem Rand (143-147):*

- 143) **Tafel CLXIX** — Zwei Löwen gegenüberstehend; Rand: gereimte Rosetten, Unterseite: gefirnißt — Br. 0,06.  
 144) **Tafel CLXIX** — Löwe und Sphinx, Rand: schwarz, Unterseite: tongrundig mit schwarzem Rand — H. 0,033, Br. 0,042.  
 145) Inv. Nr. 1269 — **Tafel CLXVI** — Efeuranke, Rand: schwarz, Unterseite: tongrundig mit schwarzem Rand.  
 146) **Tafel CV** — Schwarz, Rand: Efeu — Br. 0,04.  
 147) **Tafel CLXVI** — Schwarz, Rand: Efeu.  
 148) **Tafel CV** — Rosette, darum schwarzer Rand. — Br. 0,045.  
 149) **Tafel CXXXI** — Deckelknopf: gereimte Rosetten — D: 0,083.

## HYDRIEN.

*Hals schwarz, Schulterbild, Hauptbildstreif, Treppenband, wechselständiges Lotospalmettenband, Spitzblätter:*

- 150) **BONN**, Akadem. Kunstmus. 464 A — **Tafel CXXXIV-CXXXVIII** — Schulter: Zwei Löwen, zwei Panther, Sphinx, Chimaira, Bellerophontes, Sphinx; Bauch A: Parisurteil, B: Ringer; unter den Henkeln Sphingen — Aus dem römischen Kunsthandel — H. (mit Ergänzungen): 0,446 — Fölzer, Hydria, S. 72, Nr. 90; Heinemann, Landschaftliche Elemente, S. 45.

*Ebenso, doch statt des Treppenbandes Knospenkette:*

- 151) **ORVIETO**, Museo dell'Opera 192 — **Tafel CXXXVII-CXLIII** — Schulter: Löwe und Eber, Gorgo zwischen zwei Reitern auf Flügelrossen, Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Sphingen, Löwe; Hauptbildstreif A: Herakles im Amazonenkampf, B: Kämpfe; unter dem einen Henkel: Tierkampfgruppe — Aus Orvieto — H. (mit Ergänzungen) 0,49 — Bull. d. I. 1879, S. 228 f. (Helbig); Corey, De amazonum antiquissimis figuris, S. 3; Olympia IV, S. 144 (Furtwängler); Fölzer, Hydria, S. 72, Nr. 89; Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans 1908, S. 208 (Frickenhaus); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 179, 189; Arch. Anz. 1925, Sp. 372.



*Hals: schwarz mit rotem Wellenband, Schulter: gegenständiges Palmettenband, Hauptbildstreif, schwarzes Band, Spitzblätter:*

152) *TARQUINIA*, Mus. R C 5655 — **Tafel CXLIV-CXLVI** — A: Kämpfe; B: Gorgo zwischen zwei Schlangen; unter den Henkeln: Schwäne — Aus Tarquinii — H. 0,265 — Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei I, S. 162; Berl. philol. Wochenschr. 1902, Sp. 1261 (Zahn); Fölzer, Hydria, S. 72, Nr. 88; Münch. archäol. Studien dem Andenken Furtwänglers, S. 271, Abb. 10 (Eduard Schmidt); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 179 f., 189; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 202; Phot. Moscioni 8262, 8263.

*Ebenso, doch Schulter: hängende Knospenkette:*

153) *NEAPEL*, Kunsthandel — **Tafel CXLVII** — A: Kämpfe; B: Zwei Schwäne.

154) *REGGIO DI CALABRIA*, Mus. civico — **Tafel CXLVII** — A. Zwei Löwen; B. Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Vögeln — Aus Rhegion — H. 0,1325.

155-158) *REGGIO DI CALABRIA*, Mus. civico — Scherben von Hydrienschultern aus dem Fund von Rhegion (Località Griso-Labocceta):

155) **Tafel CLXVI** — Hängende Lotosknospenkette H. 0,024, Br. 0,045.

156) **Tafel CLXVI** — Desgleichen — H. 0,021, Br. 0,04.

157) **Tafel CLXVI** — Desgleichen — H. 0,047, Br. 0,06.

158) **Tafel CLXVI** — Desgleichen. — H. 0,027, Br. 0,032.

159) *REGGIO DI CALABRIA*, Museo Statale — Scherbe: Zwei Sirenen — Aus Lokroi.

160) *TARENT*, Mus. Naz. 60 — **Tafel CXLVIII** — A: Zwei Sirenen; B: Zwei Löwen — Aus Tarent (Vaccareccia). — H. 0,17.

161) *TARENT*, Mus. Naz. 51 — **Tafel CXLVIII** — A: Zwei Panther; B: Sphinx — Aus Tarent (Vaccareccia) — H. 0,172.

*Ebenso, doch Schulter: Blattreihe:*

162) *TARENT*, Mus. Naz. 585 — **Tafel CXLIX, CXCVI** — A: Zwei Sirenen; B: Zwei Panther — Aus Tarent — H. 0,175.

*KANNEN. Kleeblattmündung, Hals schwarz, Schulterstreif, Hauptbildstreif, schwarzes Band, Spitzblätter:*

163) *TARENT*, Mus. Naz. 660 — **Tafel CXLIX** — Schulter: hängende Knospenkette; Bauch: Flügelmann zwischen zwei Löwen; unter dem Henkel: Schwan — Aus Tarent — H. 0,205 — Arch. Anz. 1925, Sp. 371, Abb. 1, Sp. 372.

*Ebenso, doch ohne Schulterstreif:*

164) *PARIS*, Louvre E 806 — **Tafel CL** — Eulen, unter dem Henkel Palmette — Aus Caere (?) — H. 0,185 — Slg. Campana; Pottier, Catalogue II, S. 555.

165) *REGGIO DI CALABRIA*, Museo civico — **Tafel CIII** — Scherben: Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Rehen. — Aus Rhegion. — H. 0,07.

166) *REGGIO DI CALABRIA*, Museo civico — **Tafel CLXIX** — Scherben a: Eule, H. 0,059, Br. 0,075; b: sitzende Sphinx, H. 0,082, Br. 0,08.

167) *REGGIO DI CALABRIA*, Museo civico — **Tafel CVI** — Scherbe: Raubtiertatzen, Huf — Aus Rhegion.

168) *WIEN*, Kunsthistor. Staatsmus. Inv. 764 — **Tafel CL** — Eulen, unter dem Henkel Palmette — H. 0,195 — Sacken-Kenner 202/134.

*Zwischen Hauptbild und Spitzblättern gereichte Kreuze:*

169) *REGGIO DI CALABRIA*, Museo civico — **Tafel CVI** — Scherben a: Raubtiertatzen, b: Vogel — Aus Rhegion.

*Kleeblattmündung, Hals schwarz, Schulterstreif, Hauptbildstreif, Spitzblätter:*

170) *LENINGRAD*, Ermitage Inv. 1306 — **Tafel CLI-CLIV** — Schulter: Bock, Panther, Widder, Panther; Bauch: Bock, Panther, Bock, Panther, Schwan — Aus Caere (?) — H. 0,2 — Slg. Campana; Stephani, Vasenslg., S. 4, Nr. 7.

*Ebenso, Schulter: gereichte Rosetten:*

171) *ERMLITZ* bei Schkeuditz (Bez. Merseburg), Slg. Apel — **Tafel CLV, CLVI** — Zwei Sphingen zwischen zwei Panther, Schwan — H. 0,19.

172) *FLORENZ*, Museo Archeologico 3781 — **Abb. 5** — Zwei Sphingen zwischen zwei Panther; unter dem Henkel: gedoppelte Palmette — H. (mit ergänztem Fuß und Henkel) 0,21.

173) *PARIS*, Louvre E 807 — **Taf. CLVII, CLVIII** — Vier Rehe mit einem Kopf zwischen zwei Löwen, unter dem Henkel gedoppelte Palmette — Aus Caere (?) — H. 0,17 — Slg. Campana; Pottier, Album II, S. 74, Tf. 57; Berl. philol. Wochenschr. 1902, Sp. 1263 (Zahn); Pottier, Catalogue II, S. 555; Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités III, S. 2098, Anm. 2 (Gauckler); Nachod, Rennwagen b. d. Italikern, S. 34 Anm. 2; Morin-Jean, Dessin des animaux, S. 138, Abb. 154; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 186; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 199f., 202; Friis K. Johansen, Vases Sicyoniens, S. 131 Anm. 5.

174) *PARIS*, Louvre — **Tafel CLV** — Weidender Bock, Panther, weidender Widder, Panther — Aus Caere (?) — H. 0,195 — Inv. Campana 81<sup>bis</sup>.

*Ebenso, doch ohne Schulterstreif:*

175) *GÉRONA*, Priesterseminar — **Tafel CXCVI** — Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Panther — Aus Emporion — H. 0,145 — Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans 1908, S. 208, Nr. 13 a, Abb. 16 (Frickenhaus); Botet y Siso, Data en que'ls Grechs s'establiren à Emporias, Tf. 2, 2; Cazurro-Esquirol, Gufa de las ruinas de

Ampurias, S. 15, Abb. 6<sup>bis</sup>; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 201; Arch. Anz. 1923/4, Sp. 256, 261 (Bosch-Gimpera).

*Kleeblattmündung, Hals und Bauch schwarz, Bildfelder und Spitzblätter ausgespart. Schulter: Efeuranke mit Korymben:*

176) BONN, Akadem. Kunstmus. 655 — **Tafel CLVIII, CLIX** — Zwei Hähne zwischen zwei Sphingen — H. 0,279 — Cecil Smith, Forman Collection Nr. 326; Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités IV, S. 161, Anm. 14 (Karo); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 164, Nr. 19, Tf. 8 A; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 198 f., 201 f., III, S. 37, Abb. 162.

177) LONDON, Brit. Mus., B 35 — **Tafel CLXIII, CLXIV** — Lotospalmettenkreuz, beiderseits je eine Sirene und ein Schwan — Aus Vulci — H. 0,28 — Slg. Canino; Walters, Catalogue of vases II, S. 58; Ath. Mitt. XIX, 1894, S. 516, Anm. 1 (Loeschcke); Weicker, Seelenvogel, S. 136 Nr. II β; Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités IV, S. 161, Anm. 14 (Karo); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 164, Nr. 18, Tf. 8 C; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 200 f.

178) NEW YORK, Kunsthandel (Kelekian) — **Tafel CLX, CLXI** — Zwei Hähne zwischen zwei Sphingen — H. 0,283.

179) NEW YORK, Kunsthandel (Kelekian) — **Tafel CLX, CLXII** — Reh, Panther, Sirene — H. 0,271.

180-184) REGGIO DI CALABRIA, Museo civico — Scherben aus dem Fund von Rhegion (Località Griso-Labocceta).

180) **Tafel CLXVI** — Efeuranke (Schulter).

181) Inv. Nr. 1269. — **Tafel CLXVI** — Efeuranke (Schulter).

182) **Tafel CLXVI** — Efeuranke (Schulter mit Schulterknick).

183) **Tafel CLXVI** — Efeuranke (Schulter).

184) **Tafel CLXVI** — Efeuranke (Schulter mit Schulterknick).

*Ebenso, doch Schulter: hängende Knospenkette:*

185) LONDON, Brit. Mus. B 34 — **Tafel CLXIV, CLXV** Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Sirenen — Aus Vulci — H. 0,267 — Slg. Canino; Walters, Catalogue of Vases II, S. 57; Ath. Mitt. XIX, 1894, S. 516, Anm. 1 (Loeschcke); Weicker, Seelenvogel, S. 135, Nr. I γ 1; Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités IV, S. 161, Anm. 14 (Karo); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 164, Nr. 17, Tf. 8 B; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 200.

186-191) REGGIO DI CALABRIA, Museo civico — Scherben aus dem Fund von Rhegion (Località Griso-Labocceta).

186) **Tafel CLXVI** — Hängende Knospenkette (Schulter).

187 a u. b) **Tafel CLXVI** — Desgleichen.

188 a u. b) **Tafel CLXVI** — Hängende Knospenkette, links schwarzes Feld, am Schulterknick schwarzer Streifen.

189) **Tafel CXXXIII** — Schwan und Sirene — H. 0,08.

190) **Tafel CV** — a: Sirenenflügel und Palmette — H. 0,065; b: Sirenenflügel — H. 0,035.

191) **Tafel CXXXIII** — Pegasos, Lotosblüte — H. 0,065.

*Kanne mit glatter Mündung, ohne abgesetzten Hals, schwarz mit ausgespartem Bildfeld:*

192) *TRIEST*, Museo civico — **Tafel CLXVII** — Bekleideter Jüngling, Hermes, bekleideter Mann — H. 0,18 — Slg. Fontana-Sartorio, Archäol.-epigr. Mitt. II, 1878, S. 28, Nr. 30 (Hörnes); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 165, Nr. 20, Beil. Abb. 12.

#### LEKYTHEN:

193-196) *REGGIO DI CALABRIA*, Museo civico — Scherben aus Rhegion (Località Griso-Labocceta).

193) **Tafel CLXIX** — Fliegender Vogel — H. 0,06.

194) **Tafel CLXIX** — Oberer Streifen: Löwe nach rechts, Füllrosette; unterer Streifen: Widder nach links — H. 0,062, Br. 0,053.

195) **Tafel CLXX** — Oberer Streifen: Füllrosette, Löwentatze — H. 0,03, Br. 0,042.

196) **Tafel CIV** — Strahlen, Sphinxflügel — H. 0,047, Br. 0,058.

#### PYXIDEN mit senkrechten Henkeln:

197) *RUVO*, Slg. Jatta Inv. 1565 — **Tafel CLXVIII** — Bock, Panther, Schwan; Schulter: Efeuzweig — H. 0,14.

198-217) *REGGIO DI CALABRIA*, Museo civico — Scherben aus Rhegion (Località Griso-Labocceta).

198) **Tafel CLXIX** — Randstück, umblickender Vogel, Füllrosette.

199) **Tafel CLXIX** — Umblickender Vogel, Henkel, fliegender Vogel.

200 a-f) **Tafel CLXX** — A: Vögel; B: Wechselständiges Lotospalmetten- geschlinge.

201) **Tafel CLXX** — Füllrosette, Pantherschweif, darüber Henkelansatz — H. 0,058, Br. 0,045.

202 a u. b) **Tafel CLXX** — Schulter: Tiere, darunter: Blattreihe — a: H. 0,05, Br. 0,065; b: H. 0,064, Br. 0,042.

203) **Tafel CLXX** — Füllrosette, Raubtierschweif — H. 0,034, Br. 0,05.

204) **Tafel CLXIX** — a: oberer Streifen: Widder, Panther; unterer Streifen: Schwan; b: Löwe, Flügel.

205) **Tafel CLXIX** — Oberer Streifen: Huf; unterer Streifen: Panther nach links, Füllrosette, darunter Spitzblätter. — H. 0,088.

206) **Tafel CLXIX** — Löwe nach links, Spitzblätter — H. 0,087, Br. 0,059.

207) **Tafel CLXIX** — Vogel nach rechts — Br. 0,076.

- 208) **Tafel CLXX** — Hinterteile zweier Löwen — H. 0,055, Br. 0,088.  
 209) **Tafel CLXX** — Raubtierhinterbeine — H. 0,05, Br. 0,045.  
 210) **Tafel CLXX** — Füllrosette, Löwe, Spitzblätter — H. 0,05, Br. 0,072.  
 211) **Tafel CLXX** — Panther nach rechts (Kopf u. Hinterleib fehlen) — H. 0,043, Br. 0,053.  
 212) **Tafel CLXX** — Füllrosette, Pantherkopf — H. 0,02, Br. 0,028.  
 213) **Tafel CIV** — Umblickender Vogel — H. 0,032, Br. 0,037.  
 214) **Tafel CLXX** — Reste eines Vogels nach rechts (Schulterstreif) — H. 0,032, Br. 0,035.  
 215) **Tafel CLXX** — Schulter: Vogel; Bauch: Löwe, Widder — H. 0,068, Br. 0,053.  
 216) **Tafel CLXX** — Füllrosette, Schwan — H. 0,05, Br. 0,057.  
 217) **Tafel CLXX** — Füllrosetten — H. 0,035, Br. 0,035.

## SKYPHOI:

- 218) *LEIPZIG*, Archäol. Institut d. Universität, T. 418 — **Tafel CII** — Scherbe (Randstück): Sphinx — H. 0,06 — Aus Slg. Hauser.  
 219) *NEAPEL*, Mus. Naz — **Tafel CLXXI-CLXXIV** — A. Dreifußraub; B. Zweikampf Achill und Memnon; unter den Henkeln Vögel — H. 0,19 — Heydemann, Vasensammlungen, S. 661, SA. 120; Ath. Mitt. X, 1885, S. 331 (P. J. Meier); Roscher, Lexikon I, Sp. 2213 (Furtwängler); Studniczka, Kyrene, S. 157, Abb. 32; Olympia IV, S. 148 (Furtwängler); Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei I, S. 162; Furtwängler, Antike Gemmen II, S. 75 f.; Walter Müller, Nacktheit und Entblößung, S. 111, 137; Guida Ruesch, S. 491, Abb. 127; Buschor, Gr. Vasenmalerei, 1. Aufl., S. 113, Abb. 72; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 177, 179 f., 183, 189; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 200 f.; Röm. Mitt. XXXVIII/IX, 1923/4, S. 78 (v. Mercklin), S. 418 (Neugebauer); Arch. Anz. 1925, Sp. 372; Phot. Sommer II 093.  
 220-232) *REGGIO DI CALABRIA*, Museo civico — Scherben aus Rhegion. Randstücke:  
 220) **Tafel CLXIX** — Pantherkopf — H. 0,046, Br. 0,065.  
 221) **Tafel CIII** — Pferdekopf, zwei Jünglinge mit Lanzen — H. 0,05.  
 222) **Tafel CIII** — Hakenkreuz — Br. 0,066.  
 223) **Tafel CIII** — Hand mit Schwert, bärtiger Kopf, Helm — H. 0,03, Br. 0,04.  
 224) **Tafel CV** — Füllrosette, Pantherschweif — H. 0,04.  
 225) **Tafel CIV** — Gereimte Rosetten, darunter Pantherkopf — H. 0,035, Br. 0,047.

*Scherben von der Wandung:*

- 226) **Tafel CLXIX** — Sirene nach rechts — H. 0,068.  
 227) **Tafel CLXIX** — Sirene nach links, darunter schwarzes Band — H. 0,057.



- 228) **Tafel CXXXIII** — Umblickende Sphinx neben Palmettenkreuz — H. 0,07.  
 229) **Tafel C** — Unterkörper einer Frau — H. 0,065.  
 230) **Tafel CIII** — Reste von zwei Frauen im Mantel — H. 0,033, Br. 0,042.  
 231) **Tafel CIV** — Weidender Widder — H. 0,06, Br. 0,05.  
 232) **Tafel CXXXI** — Lotospalmettengeschlinge, darunter schwarzes Band — H. 0,07, Br. 0,037.  
 233) **SYRAKUS**, Palazzo Bellomo — **Tafel CLXXV** — Scherben A: Kämpfe B: zwei Löwen zerfleischen ein Reh zwischen zwei Sphingen — Aus Lokroi.  
 234) **SYRAKUS**, Palazzo Bellomo — **Tafel CII** — Scherben: Sphinx neben Lotospalmettenkreuz, Sphinx unter dem Henkel; darunter Tierfries — Aus Lokroi.  
 235) **SYRAKUS**, Palazzo Bellomo — **Tafel CLXXV** — Scherben: Reiter auf der Hirschjagd — Aus Lokroi.  
 236) **SYRAKUS**, Palazzo Bellomo — **Tafel CLXXV** — Scherbe: Gorgo, Lyra — Aus Lokroi.  
 237) **SYRAKUS**, Palazzo Bellomo — **Tafel CLXXV** — Scherben: Flügel, Löwenmähne, menschlicher Kopf — Aus Lokroi.  
 238) **SYRAKUS**, Palazzo Bellomo — **Tafel CLXXV** — Scherbe: Sphinx — Aus Lokroi.

*SKYPHOS ohne Knopf am Henkel:*

- 239) **REGGIO DI CALABRIA**, Museo civico. — **Tafel CXXXI** — Scherbe, Henkel und Henkelpalmette — Aus Rhegion — Br. 0,078.

**TASSEN:**

- 240) **DRESDEN**, Albertinum — **Tafel CLXXVI** — Lotospalmettenkreuz, beiderseits je Reh und Panther — H. 0,1 (mit Henkel: 0,14) — Hettner, Bildwerke zu Dresden, 4. Aufl., 1881, S. 27, Nr. 85.  
 241) **REGGIO DI CALABRIA**, Museo civico — **Tafel CLXIX** — Scherbe: Schwan — Aus Rhegion — Br. 0,068.  
 242) **REGGIO DI CALABRIA**, Museo civico — **Tafel CIII** — Scherbe: Palmettenkreuz — Aus Rhegion — H. 0,033, Br. 0,067.

**AUGENSCHALEN:** *Zwischen den Augen Nase, beiderseits Ohren und Palmetten:*

- 243) **MÜNCHEN**, Vasenslg. 588 — **Tafel CLXXVII** — A u. B: Über der Nasenwurzel Knospe, Silensohren — H. 0,065, D. 0,155 — Jahn, Beschreibung, S. 149, Nr. 428; Ath. Mitt. XXV, 1900, S. 59, Nr. 13 (Böhlau); Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei I, S. 221, Anm. 3; Walters, Hist. Anc. Pott. I, S. 358; Sieveking-Hackl, Vasenslg. I, S. 63, Tf. 22; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 161, Nr. 1; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 205; Boll. d'Arte 2. ser. III, 1924, S. 510, Anm. 16 (Mingazzini).

244) MÜNCHEN, Vasenslg. 589 — **Tafel CLXXXVIII** — A u. B: Über der Nasenwurzel Knospe, menschliche Ohren — Aus Vulci — H. 0,1, D. 0,27. — Jahn, Beschreibung, S. 221, Nr. 711; Ath. Mitt. XXV, 1900, S. 56, Nr. 8 Abb. 16 (Böhlau); Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei I, S. 221, Anm. 3; Walters, Hist. Anc. Pott. I, S. 358; Sieveking-Hackl, Vasenslg. I, S. 64, Tf. 22; Buschor, Gr. Vasenmalerei, 2. Aufl., S. 101, Abb. 73; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 161, Nr. 2, Abb. 4; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 203, 205, III, S. 38, Abb. 165; Boll. d'Arte 2. ser. III, 1924, S. 510, Anm. 16 (Mingazzini).

245) NEW YORK, Metropolitan Museum GR 536 — **Tafel CLXXXVII** — Nase schwarz, darüber Knospe, Silensohren — D. 0,165 — Sitzungsber. bayer. Akademie d. Wiss. phil.-hist. Kl. 1905, S. 273 (Furtwängler = Kl. Schr. II, S. 516); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 161, Nr. 4; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 205.

246) NEW YORK, Metropolitan Museum GR 537 — **Tafel CLXXXVII** — Nase schwarz, darüber Knospe, Silensohren — D. 0,165 — Sitzungsber. bayer. Akademie d. Wiss. phil.-hist. Kl. 1905, S. 273 (Furtwängler = Kl. Schr. II, S. 516); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 162, Nr. 5, Tf. 6 A; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 205.

247) ROM, Villa Giulia 774 — **Tafel CLXXXIX** — A u. B: Über der Nase Knospe, menschliche Ohren — Aus Falerii — Ath. Mitt. XXV, 1900, S. 57, Anm. 1 (Böhlau); Boll. d'Arte 2. ser. III, 1924, S. 503, Abb. 6, S. 510, Anm. 17 (Mingazzini).

248) ROM, Villa Giulia, Scherben Castellani — **Tafel CLXXXVIII** — A: Über der Nasenwurzel Knospe, menschliche Ohren; B: fehlt — Aus Caere — Ursprünglicher D. ca. 0,27.

249) ROM, Villa Giulia, Scherben Castellani — **Tafel CLXXX** — A: Über der Nasenwurzel Knospe, menschliche Ohren; B: nur linkes Ohr und Auge erhalten — Aus Caere — Ursprünglicher D. ca. 0,28.

250) ROM, Villa Giulia, Scherben Castellani — **Tafel CLXXXI** — A u. B: Über der Nasenwurzel Knospe, menschliche Ohren — Aus Caere — Ursprünglicher D. ca. 0,15.

251) ROM, Villa Giulia, Scherben Castellani — **Tafel CLXXXII** — A u. B: Über der Nasenwurzel Knospe, Silensohren — Aus Caere — Ursprünglicher D. ca. 0,15.

252) ROM, Villa Giulia, Scherben Castellani — **Tafel CXCII** — A u. B: über der Nasenwurzel Knospe, Silensohren — Aus Caere — Ursprünglicher D. ca. 0,15.

*Ebenso, doch statt der Ohren Efeuzweige:*

253) ROM, Villa Giulia, Scherben Castellani — **Tafel CXCIII** — A: Über der Nasenwurzel Knospe; B fehlt. — Aus Caere.

*Ebenso, doch statt der Ohren hängende Blüten:*

254) ROM, Villa Giulia, Scherben Castellani — **Tafel CXCV** — A: Über der Nasenwurzel Palmette; B fehlt — Aus Caere.

*Ebenso, doch statt der Ohren Figuren:*

255) *MADRID*, Museo arqueológico, Inv. 10909 — **Tafel XLIV, CLXXXIII** — Beiderseits über der Nasenwurzel Adler, statt der Palmetten Efeuzweige; A: obszöne Gruppen von Silen und Nymphe und Mann und Frau auf Schlangen; B: zweimal obszöne Gruppe von Mann und Frau auf Schlangen — Aus Vulci (?) — H. 0,105, D 0,265 — Slg. Candelori, Slg. Salamanca; Pause in Gerhards Berliner Apparat XV, 126; Ossorio, Vasos griegos S. 103; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 162, Nr. 8, Beil. Abb. 5; Boll. d'Arte 2. ser. III, 1924, S. 503 (Mingazzini).

256) *ROM*. Slg. Aug. Castellani B 107 — **Tafel CLXXXIV** — A u. B: Über der Nasenwurzel Knospe, Sphingen, Palmetten — Aus Caere — H. 0,097, D. 0,294. — Boll. d'Arte 2. ser. III, 1924, S. 502, Abb. 5, S. 503 (Mingazzini).

*Augenschalen, statt der Nase Figuren, beiderseits Augen, Ohren, Palmetten:*

257) *BERLIN*, Vasenslg. Inv. 3282 — **Tafel CLXXXV** — Menschliche Ohren; A: Silen, B: Nymphe — Aus Vulci — D. 0,275 — Arch. Anz. 1895, S. 35, Nr. 23 (Furtwängler); Endt, Beiträge zur jon. Vasenmalerei, S. 34, Nr. II, S. 35, Abb. 15; Ath. Mitt. XXV, 1900, S. 50, Nr. 2, Abb. 10/11 (Böhlau); Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei I, S. 211, S. 221, Anm. 3; Sitzungsber. bayer. Akad. d. Wiss. phil.-hist. Kl., 1905, S. 273 (Furtwängler = Kl. Schr. II, S. 516); Ath. Mitt. XXXI, 1906, S. 198 Abb. 2 (Rhomaios); Sieveking-Hackl, Vasenslg. I, S. 64 Anm.; Fränkel, Satyr- u. Bakchennamen, S. 6, Anm. 2; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 162, Abb. 6, S. 163, Nr. 9; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 203 ff.; Boll. d'Arte 2. ser. III, 1924, S. 510, Anm. 8 (Mingazzini); Arch. Anz. 1925, Sp. 372.

258) *BONN*, Akadem. Kunstmuseum. Inv. 508 — **Tafel CXCIV** — Scherbe: Silen — Ath. Mitt. XXV, 1900, S. 52 ff., Nr. 4, Abb. 12 (Böhlau); Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei I, S. 221, Anm. 3; Fränkel, Satyr- u. Bakchennamen, S. 6, Anm. 2; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 163, Nr. 12, Abb. 8; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 203 ff.

259) *FLORENZ*, Museo archeologico 3892 — Silensohren, A. u. B.: Silen — Aus Caere (?) — H. 0,1, D. 0,27 — Slg. Campana; Heydemann, Mitt. a. d. Antikensammlungen Ober- und Mittelitaliens (3. Hall. Winck.-Progr. 1879), S. 94, Nr. 41; Bulle, Silene, S. 8, Anm.; Endt, Beitr. z. jon. Vasenmalerei, S. 34, Nr. III; Ath. Mitt. XXV, 1900, S. 52, Nr. 3 (Böhlau); Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei I, S. 221, Anm. 3; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 163, Nr. 13; S. 168, Anm. 1.

260) *KOPENHAGEN*, Thorvaldsen Museum — **Tafel CLXXXVI** — Statt der Ohren Efeuzweige; A: Skythenkopf; B: Hund — H. 0,1, D. 0,25 — Pause in Gerhards Berliner Apparat XI, 62; Jahrbuch XXII, 1907, S. 142 (Hackl); Sieveking-Hackl, Vasenslg. München I, S. 64, Anm.; Mon. Linc. XXVI, 1920, Sp. 297, Anm. 3 (Anti); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 164, Nr. 16, Beil. Abb. 11; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 203 ff.; Arch. Anz. 1925, Sp. 372 f., Abb. 2.

261) *LEIPZIG*, Archäol. Institut der Universität — **Tafel CLXXXVIII** —

Menschliche Ohren; A: Sirene; B: Kantharos — Aus Caere — H. 0,1, D. 0,272 — Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 163, Nr. 11, Beil. Abb. 7, Tf. 6 B.

262) *MÜNCHEN*, Vasenslg. 590 — **Tafel CXC** — Silensohren; A: Behelmtter weiblicher Kopf; B: Feigenblatt — Aus Vulci — H. 0,06, D. 0,165 — Jahn, Beschreibung, S. 362, Nr. 1315; Lau, Griech. Vasen, Tf. 17, 4; Thiersch, Tyrrhen. Amphoren, S. 130, Anm. 2; Ath. Mitt. XXV, 1900, S. 54, Nr. 6, Abb. 14 (Böhlau); Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei I, S. 221, Anm. 3; Walters, Hist. Anc. Pott. I, S. 358; Jahrbuch XXII, 1907, S. 91 u. 142 (Hackl); Ausonia V, 1910, S. 80 (Savignoni); Sieveking-Hackl, Vasenslg. I, S. 64, Abb. 74, Tf. 22; Buschor, Griech. Vasenmalerei, 2. Aufl., S. 103, Abb. 74; Mon. Linc. XXVI, 1920, Sp. 297, Anm. 3 (Anti); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 164, Nr. 15, S. 165, Abb. 10; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 203, 205; Ducati, Storia della Ceramica Greca I, S. 190, Abb. 150, 151.

263) *NEW YORK*, Metropolitan Museum G R 535 — **Tafel CLXXXVII** — Menschliche Ohren; A: Silen; B: Nympe — Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. Wiss. phil.-hist. Kl. 1905, S. 274 (Furtwängler = Kl. Schriften II, S. 516, Nr. 13); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 163, Nr. 10, Tf. 7; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 205.

264) *PARIS*, Louvre F 144 — **Tafel CLXXXVIII, CLXXXIX** — Menschliche Ohren; A: Kantharos; B: Nase, darüber Palmette — Aus Caere (?) — H. 0,1, D. 0,27 — Cataloghi Campana IV-VII, 652; Inv. Campana 983; Pottier, Catalogue III, S. 768 ff.; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 205.

265) *ROM*, Villa Giulia, Scherben Castellani — **Tafel CXCI** — Zwei Scherben: Hirschkopf zwischen Augen — Aus Caere — a) H. 0,045, Br. 0,04, b) H. 0,035, Br. 0,03.

266) *ROM*, Villa Giulia, Scherben Castellani — **Tafel CXCI** — Statt Ohren Efeuzweige; A: Nympe (nur Füße und Gewandsaum erhalten); B: Nase — Aus Caere — Ursprünglicher D. ca. 0,27.

267) *ROM*, Villa Giulia, Scherben Castellani — **Tafel CXCII** — Menschliche Ohren; A: Behelmtter weiblicher Kopf; B: nur Augen, Ohren und Palmetten erhalten — Aus Caere — Ursprünglicher D. ca. 0,27.

268) *ROM*, Villa Giulia, Scherben Castellani — **Tafel CXCI** — Statt der Ohren hängende Blüten; A: Behelmtter weiblicher Kopf; B: fehlt — Aus Caere — Ursprünglicher D. ca. 0,27.

269) *ROM*, Villa Giulia, Scherben Castellani — **Tafel CXCIV, CXCV** — Statt der Ohren Efeuzweige; A: Helm; B: Umblickendes Huhn — Aus Caere — Ursprünglicher D. ca. 0,27.

270) *WÜRZBURG*, Kunstgesch. Museum der Universität 349 — **Tafel CXC** — Silensohren; A: Behelmtter weiblicher Kopf; B: Nase, darüber Knospe — Aus Vulci — H. 0,09, D. 0,28 — Campanari, Vasi Feoli Nr. 94; Urlichs, Verzeichnis III, S. 88, Nr. 349; Corey, De amazonum antiquissimis figuris, S. 85; Ath. Mitt. XXV, 1900, S. 53 f., Nr. 5, Abb. 13 (Böhlau); Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei I, S. 221, Anm. 3; Ath. Mitt. XXXI, 1906, S. 198, Abb. 3 (Rhomaioi); Jahrbuch XXII, 1907, S. 91 u. 142 (Hackl); Jahrbuch XXIII, 1908, S. 172 (Zahn);

Sieveking-Hackl, Vasenslg. I, S. 64 Anm.; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 163, Nr. 14, S. 164, Abb. 9; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 203, 205.

*Augenschalen mit Echinusfuß. Nase mit Knospe über der Wurzel, Ohren, Palmetten:*

271) MÜNCHEN, Vasenslg. 591 — **Tafel CLXXXII** — Menschliche Ohren — Aus Vulci — H. 0,08, D. 0,195. — Jahn, Beschreibung, S. 348, Nr. 1239; Lau, Griech. Vasen, Tf. 17, 5; Ath. Mitt. XXV, 1900, S. 59, Nr. 12 (Böhlau); Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei I, S. 221, Anm. 3; Walters, Hist. Anc. Pott. I, S. 358; Sieveking-Hackl, Vasenslg. I, S. 64, Tf. 22; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 161, Nr. 3; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 205; Boll. d'Arte 2. ser. III, 1924, S. 510, Anm. 16 (Mingazzini).

272) ROM, Villa Giulia, Scherben Castellani — **Tafel CLXXXII** — Silens-ohren — Aus Caere.

*Scherben von Augenschalen:*

273) GÖTTINGEN, Archäol. Institut der Universität — **Tafel CLXXVII** — Henkelpalmetten und hängende Blüten — Ursprünglicher D. 0,265 — Jacobsthal, Göttinger Vasen (Abh. Gött. Ges. Wiss. phil.-hist. Kl. N. F. XIV, 1, 1912), S. 6, Anm. 2; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 160, 162, Nr. 6, 168.

274) REGGIO DI CALABRIA, Museo civico — **Tafel CLXX** — Henkelpalmette — Aus Rhegion — H. 0,022, Br. 0,025.

275) ROM, Villa Giulia, Scherben Castellani — **Tafel CXCI** — Silen — Aus Caere.

276) ROM, Villa Giulia, Scherben Castellani — **Tafel CLXXX** — Augen, menschliche Ohren, Henkelpalmetten — Aus Caere.

277) ROM, Villa Giulia, Scherben Castellani — **Tafel CLXXXI** — Reste von Augen, Henkelpalmetten und hängenden Blüten — Aus Caere.

278 a-n) ROM, Villa Giulia, Scherben Castellani — **Tafel CLXVIII, CXCI**

*SCHERBE von einem Gefäß unbestimmter Form:*

279) PALERMO, Museo Nazionale — **Tafel CLXXXIV** — Löwe zwischen zwei Sirenen. — Aus Selinus (Demeter Malophoros) — L. 0,18.



### III. KAPITEL

## DIE INSCRIFTEN UND DIE HEIMAT DER VASEN

Grundlage und Prüfstein für die Zuteilung eines Gefäßes zur chalkidischen Gattung bleiben stets die Vasen mit Inschriften. Die Feststellung des chalkidischen Alphabets wird Adolf Kirchhoff verdankt. In seinen grundlegenden Studien zur Geschichte des griechischen Alphabets (Abh. Berliner Akademie 1863, S. 117) erschloß er es, da einheimische Schriftdenkmäler aus Euboia selbst nicht vorlagen, aus den Inschriften der chalkidischen Kolonien in Unteritalien, deren Buchstabenformen mit denen unserer Vasen übereinstimmen. Während des Drucks seiner Abhandlung wurde der Fund zahlreicher Nameninschriften auf Bleitäfelchen aus Styra bekannt, den er als Nachtrag (S. 252, Taf. II 1 a) einfügen konnte. Dessen Buchstaben-system stimmte mit wenigen Ausnahmen mit den aus Unteritalien bekannten Proben überein. Die gemeinsame Grundlage für beide bildet ein Alphabet, das Kirchhoffs westlicher (»roter«) Gruppe angehört, d. h. Chi wird durch  $\Psi$ , Xi durch  $\chi$  oder  $\times$  wiedergegeben; während jedoch in der Schrift der Kolonien  $\nu$  als Lambda,  $\gamma$  als Gamma verwendet wurde, werden diese Laute auf den Bleitäfelchen von Styra mit  $\Lambda$  und  $\Gamma$  geschrieben, auch ist hier Koppa durch Kappa ersetzt und das Digamma nicht nachzuweisen. Getreu seinem Grundsatz, bei der Klärung der Schriftsysteme in erster Linie den geographischen Gesichtspunkt, erst in zweiter den chronologischen maßgebend sein zu lassen, trennte Kirchhoff ein euböisches Alphabet von dem der chalkidischen Kolonien. In der dritten Auflage (1873) konnte er letzteres auch in Chalkis selbst nachweisen, und zwar in den Münzlegenden und, wie er glaubte, auch auf Steininschriften. Er schied demnach ein chalkidisches Alphabet (Mutterstadt und Kolonien) vom eretrischen (Inschriften von Styra und Weihgeschenk der Eretrier in Olympia). Diese Einteilung blieb maßgebend für die Folgezeit, und ging in die Handbücher über, z. B. Larfeld, Griechische Epigraphik, München 1914.

Jetzt liegen seit 1915 in den von Erich Ziebarth herausgegebenen Inscriptiones Graecae XII 9 die euböischen Inschriften gesammelt vor. So spärlich darin der Zuwachs an archaischen Denkmälern in einheimischer Schrift auch leider ist — daß ihre Zahl sich seitdem nicht vermehrt hat, weiß ich dank einer freundlichen Auskunft des Ephoros der Altertümer der Insel, Herrn Nikolaos Pappadakis —, bedingt deren Prüfung doch eine Änderung der bisherigen Auffassung von den ältesten Alphabeten Euboias. Für die Stadt Chalkis selbst liegen zwar immer noch nur die beiden seit 50 Jahren bekannten Inschriften I. G. XII 9 Nr. 922 und 923 vor. Von ihnen hat 922 weder Gamma noch Lambda, 923 aber ist, wenn die Form des Gamma in den Abschriften richtig wiedergegeben ist, attisch, wie so viele Inschriften von der seit Ende des VI. Jahrhunderts (Herodot V 77) mit attischen Kleruchen stark belegten Insel (z. B.: I. G. XII 9, Nr. 43, 67, 72, 124, 286, 287, 296, 890). Also belehren uns über die

charakteristischen Buchstabenformen nur die Münzlegenden. Da ein vollständiges Verzeichnis der chalkidischen Münzen mit Inschriften bislang fehlt, gebe ich im folgenden ein solches, das ich Herrn Direktor Prof. Kurt Regling in Berlin verdanke. Die Münzen mit Inschriften scheiden sich in zwei Typen, von deren jedem Tetradrachmen wie Tetrobolen vorhanden sind. Auf der Vorderseite zeigen beide Typen einen fliegenden Raubvogel mit Schlange, unterschieden sind die Rückseiten.

Typus A: Rad in vertieftem Viereck, zwischen den Speichen: 

Tetradrachmen: 1. Berlin, Ztschr. f. Numism. XXI 1898, S. 216, Tf. 5, 4.

2. Cat. Montagu Nr. 375 mit Tafel.

Tetrobolon: 3. London, Central Greece, S. 109, Nr. 37, Taf. 20, 8, erwähnt Babelon, *Traité II I*, Nr. 1056.

Typus B: Rad in vertieftem Dreieck, zwischen den Speichen:  ebenso in den Zwickeln des Dreiecks.

Tetradrachmen: 4. Berlin, Ztschr. f. Numism. XVII, S. 3, Taf. I, 3 (Löbbecke) = Babelon, *Traité II I*, Nr. 1053, m. Abb.

5. Regling, Slg. Warren Nr. 791, Taf. 18 = Num. chron. 1890, S. 31, Tf. 3, 23 (Greenweil) = Babelon, *Traité II I*, Nr. 1054, m. Abb.

6. Rhussopulos Aukt. Kat. Hirsch 1905, Nr. 1873, Taf. 23 = Aukt. Kat. Pottier 1921, Nr. 1480, Tf. 47 erwähnt Babelon, *Traité II I*, Nr. 1054.

Tetrobolen: 7. Berlin aus Slg. Fox-Behr 654, Tf. I, 9 = Ztschr. f. Numism. III, S. 217 (Lambros, der irrig 2 Exemplare scheidet) = Babelon, *Traité II I*, Nr. 1055, Tf. 31, 5 und erwähnt zu Nr. 1056.

8. Paris, Babelon, *Traité II*, I Nr. 1056, Tf. 31, 6.

Die Stellung der Buchstaben ist durchgängig leicht festzustellen: oben ist stets in Richtung nach der Felge, unten nach der Nabe des Rades zu. Hiermit haben wir das erste, und bisher einzige, Beispiel eines der für Kirchhoffs chalkidisches Alphabet charakteristischen Zeichen aus Chalkis selbst; denn das Lambda läßt sich als nach oben geöffnet feststellen. Dieselbe Form des Lambda zeigt eine früher für Olynthos in Anspruch genommene Münze (Regling, Slg. Warren Tf. 14, 560), die Gaebler kürzlich in der Zeitschrift für Numismatik XXXV, 1925, S. 205 als Gepräge von Chalkis auf Euboia erkannt hat. Auf der Vorderseite: lediges Pferd nach rechts galoppierend, Rückseite: im vertieften Quadrat fliegender Adler mit Schlange im Schnabel nach rechts, in den vier Ecken: . Ein Gamma desselben Alphabets ist bisher in einer Inschrift der Mutterstadt nicht nachzuweisen.

Aus Nordeuboia fehlen archaische Schriftdenkmäler überhaupt. Um so erfreulicher ist jetzt die Bereicherung unserer Kenntnis für den Süden der Insel. Hier sind

besonders wichtig I. G. XII 9, Nr. 1273 und 1274 (Ἀρχαιολογικὴ ἐφημερίς 1913, S. 210 ff., Παπαβασιλείου) Bruchstücke eines Gesetzes, also einer Staatsurkunde, aus Eretria, etwa der Mitte des VI. Jahrhunderts angehörig. Das sechsmal vorkommende Lambda (1273, 5; 1274 II, 3; III, 1, 2, 5, 6) zeigt die Form λ, das Gamma (1274 III, 5) die Form γ. Die Inschrift ist demnach in Kirchhoffs chalkidischem Alphabet abgefaßt. Private Inschriften aus Eretria Nr. 298, die Grabschrift eines Arkesilas, und 895, Besitzerinschriften auf Strigeln des Alkionos und Kelon im Britischen Museum, bieten wieder das »chalkidische« Lambda. Nr. 75 aus Zarax gibt in Z. 1 und 2 das λ für λ, in Z. 2 γ für γ. Nr. 41 aus Karystos scheint im Namen des ΣΟΣΙΚΙ ΕΣ dieselbe Form des Lambda zu haben, Nr. 55 aus Styra zeigt sie sicher im Namen ὩΡΕΜΝΙΟΣ. Dieser Befund zwingt zu dem Schluß, daß Kirchhoffs chalkidisches Alphabet auch einmal in Südeuboia herrschte. Der Unterschied zwischen diesem Alphabet und dem aus den Bleitafelchen von Styra (I. G. XII 9, Nr. 56) und der Weihinschrift Olympia V Nr. 248 bekannten »eretrischen« kann demnach kein örtlicher, er muß ein zeitlicher sein.

Die Namen von Styra sind, wie das Fehlen von Koppa und Digamma, die Einführung des ostionischen Lambda und Gamma zeigt, jünger, ihr Alphabet ist also lediglich eine spätere Phase des »chalkidischen« Alphabets, das wir demnach als das ältereuböische bezeichnen dürfen. Die zahlreichen Namen von Styra haben uns eine Etappe des siegreichen Eindringens der östlichen Buchstabenformen in dies Alphabet bewahrt. Der Vorgang, daß einzelne Zeichen des kleinasiatischen Alphabetes in die Schrift des täglichen Gebrauchs aufgenommen werden, so daß endlich die amtliche Einführung nur die Anerkennung einer vollzogenen Tatsache ist, dürfte sich in allen epichorischen griechischen Alphabeten ähnlich, wenn auch zu verschiedenen Zeitpunkten, abgespielt haben. Im Korinthischen bietet das einstrichige Iota im Grabepigramm der Salamiskämpfer einen verwandten Fall (Kern, Inscriptiones Graecae Tf. 9, dort Literatur). Einigermassen ausreichend unterrichtet sind wir über diese Entwicklung nur in Attika, wo wir sie das ganze fünfte Jahrhundert hindurch in zahlreichen geritzten und gemalten Vaseninschriften, auf privaten und öffentlichen Steinurkunden verfolgen können (Kirchhoff, Stud. z. Gesch. d. gr. Alph. 4. Aufl., S. 92 ff., Kretschmer, Gr. Vaseninschr., S. 103 ff., Münch. arch. Stud. d. And. Furtwänglers gew., S. 76 ff. [Hackl], Larfeld, Handb. d. Epigr. I, S. 397, ders., Gr. Epigr., S. 256, Ath. Mitt. XLVII, 1922, S. 1 ff. [A. Körte]). Für Südeuboia fehlen, um die weitere Entwicklung der Schriftform festzustellen, sicher datierte Beispiele, die Tafelchen von Styra sind dem Schriftcharakter nach, wenn es erlaubt ist aus verwandten attischen Denkmälern Analogieschlüsse zu ziehen, um 500 anzusetzen. Ihr Alphabet begegnet wieder in I. G. XII 9, Nr. 255 und Olympia V, Nr. 248 (I. G. XII 9, S. 148 Z. 118). Beide Inschriften werden durch die Herausgeber wohl mit Recht ins V. Jahrhundert gesetzt. Um 411 ist in Eretria, wie I. G. XII 9, Nr. 187 lehrt, das ostionische Alphabet schon in Staatsurkunden eingeführt. Schwankungen zwischen E und H begegnen freilich — ähnlich wie in Attika — noch bis ins IV. Jahrhundert (Nr. 187 von ca. 411, Nr. 188 von ca. 410-390, Nr. 189 von 340).

In großen Zügen ist so für Südeuboia die Entwicklung des Alphabets von Mitte des VI. bis Ende des V. Jahrhunderts verfolgbar. Verließ sie in Chalkis wo wir ja ursprünglich dasselbe Alphabet wie im Süden fanden entsprechend? Die einzigen erhaltenen Denkmäler, die Münzen, scheinen dagegen zu sprechen. Regling setzt sie (I. G. XII 9, S. 172 II) in die Zeit von 511-445. In derselben Zeit ist die von Gaebler Chalkis zugewiesene Münze (o. S. 41) anzusetzen. Alle zeigen übereinstimmend das nach oben geöffnete Lambda. Nun aber behält Korinth  $\varphi$  als Münzzeichen bis in frühhellenistische, Elis  $\text{FAAEION}$  bis in späthellenistische Zeit, Athen  $\text{AOE}$  bis zum Aufhören der selbständigen Münzprägung unter Augustus bei (Head, *Historia Numorum* 2. Aufl., S. 386 (Athen), 403 (Korinth), 425 (Elis). Das Festhalten an den zum Wappen erstarrten Buchstaben auf den Münzen kann somit nicht als Beweis gegen eine Entwicklung der Schrift im täglichen Gebrauch gewertet werden. Eine Umgestaltung des Alphabets entsprechend der in den südlichen Städten ist demnach für Chalkis, wenn auch nicht zu beweisen, so doch möglich. Sie wird wahrscheinlich durch die Nachbarschaft und die kulturellen Berührungspunkte — gemeinsames älteres Alphabet, gemeinsamen Münzfuß — zwischen Eretria und Chalkis.

Rein vom Standpunkt der Inschriften aus betrachtet könnte freilich eine chalkidische Kolonie in Sizilien oder Großgriechenland mit demselben Recht wie die Mutterstadt als Heimat unserer Vasen angenommen werden. Es hat denn auch nie an Stimmen gefehlt, die diese Ansetzung der Vasenklasse, wie sie Kirchhoff vor den Inschriftfunden auf Euboia vorgeschlagen hatte, verteidigten (zuletzt Langlotz und Putortì in *Not. scav.* 1924, S. 102 Anm.). Solche Zurückhaltung schien die Fundstatistik zu empfehlen. Etrurien, der Fundort der meisten chalkidischen Vasen, kann weder für noch gegen eine Entstehung in Süditalien entscheiden, ebensowenig die Funde in Nola (19), Capua (43) und Suessula (47). Das eigentliche Griechenland kommt als Fundort kaum in Frage. Eine Amphora (61) soll nach Händlerangabe in Korinth gefunden sein. Von einer zweiten (63) ist die vermutete Herkunft aus Kleinasien im höchsten Grade ungewiß, da dieselbe Sammlung auch eine sicher etruskische Vase enthielt. Bei auf Aigina gefundenen Scherben ist die Zugehörigkeit zu unserer Gattung zum mindesten zweifelhaft, wenigstens nach der Beschreibung (Thiersch bei Furtwängler, *Aegina*, S. 455). Wichtiger wäre die Scherbe aus Skyros, einer Insel, die das euböische Alphabet übernommen hat. Die Abbildung, die Evangelidis von der Scherbe gibt, scheint mir seine Zuweisung an die chalkidische Gattung wohl zu bestätigen ( $\Delta\epsilon\lambda\tau\acute{\iota}\omicron\nu$  IV, 1918, *παρὰ* S. 39). Leider ist das Stück zurzeit unauffindbar, so daß meine Bemühungen aus Athen eine bessere Abbildung zu erhalten, vergeblich waren. Der Befund im eigentlichen Griechenland wäre somit entmutigend, wenn uns nicht die Erfahrungen mit der lakonischen Keramik belehrten, wie trügerisch Schlüsse *e silentio* sein können, ehe nicht die Mutterstadt selbst durch den Spaten gründlich erforscht ist.

Die Gegenprobe kann mit Hilfe der sizilischen und großgriechischen Fundorte gemacht werden. Fundstätten sind auf dem Festland Tarent (108, 160-163) und das epizephyrische Lokroi (159, 233-238). An chalkidischen Kolonien: Kyme (11) Rhegion



(15, 16, 18, 23, 72-102, 115-125, 128-149, 154-158, 165-167, 169, 180-184, 186-191, 193-196, 198-217, 220-232, 239, 241, 242, 274), Leontinoi (17); ferner in Sizilien noch Selinus (62, 279). Am wertvollsten ist der eine Fund in Rhegion. In der »Griso-Labocceta« genannten Gegend, bei der heutigen Eisfabrik nördlich des Kastells wurde 1886 ein reicher Scherbenfund gemacht, ohne daß leider systematische Nachforschungen folgten. Die Scherben selbst haben mit den übrigen Schätzen des städtischen Museums das Unglück von 1908 heil überstanden und sind in den von N. Putortì angeordneten provisorischen Räumen im Kellergeschoß der technischen Schule ausgestellt. Die Hauptmasse bilden attische Scherben. Korinthisches, lakonisches und chiotisches (Not. scav. 1914, S. 209) ist in vereinzelt Stücken vertreten. Das chalkidische hingegen bildet einen gewaltigen Bruchteil. Zahlenmäßig verhält es sich zum attischen etwa wie 1:3.

An sich würde der Ursprung in Unteritalien durch solch einen reichen Fund eher empfohlen als widerlegt. Aber nirgendwo kann man sich besser eines anderen überzeugen als in einem süditalienischen Museum. Gerade in Reggio findet man zu Hunderten die kleinen Skyphoi aus Lokroi, die sicher an Ort und Stelle gefertigt, einen qualitativ weit geringeren, von unseren Vasen durchaus verschiedenen Ton zeigen. Die architektonischen Terrakotten und die Weihreliefs bieten uns weitere Proben einheimischer Töpferarbeit. An Vasen mag man die massenhaft in den Museen Siziliens, Calabriens und Apuliens vertretenen bildlosen Gefäße vergleichen. Eines von diesen aus Metapont mit achäischem Alphabet (jetzt im Museum von Tarent) gibt uns wenigstens für einen Teil den Ursprung an. Unter all diesen einheimischen Erzeugnissen stehen unsere Vasen als Fremdlinge. Ihre so hoch entwickelte, allem Italischen unendlich überlegene Technik weist ihnen ihren Platz an der Seite der attischen Importware an. Die Funde in noch westlicher gelegenen Kolonien, in Massalia (71) und in Emporion (69, 175) sprechen für die Beliebtheit des chalkidischen Geschirrs, ohne über seine Heimat etwas auszusagen.

Welche Hilfsmittel besitzen wir, um die Heimat innerhalb des griechischen Mutterlandes näher zu bestimmen? Das Alphabet der Inschriften ist das ältereuböische, das gleichzeitig auch das böotische und das der ozolischen Lokrer ist, und dessen Bereich nördlich bis Skyros und an die makedonische Küste sich erstreckt. Für Euböia entscheidet das Überwiegen ionischer Formen in den Namen, neben denen die vereinzelt Dorismen deutlich Ausnahmen bilden. Innerhalb Euböias helfen sie nicht weiter. Auch wenn wir, wie unten nachzuweisen versucht wird, dieselbe Entwicklung des Alphabets wie in Eretria auf den Vasen feststellen können, so beweist das nach dem oben Gesagten durchaus nichts gegen Chalkis. Klärend können nur Funde in Euböia selbst wirken. Solche fehlen bisher für Chalkis. In Eretria aber kennen wir durch die großen Grabamphoren den bis in die zweite Hälfte des VI. Jahrhunderts herrschenden schwarzfigurigen Stil gut (Mélanges Helleaux, 69 ff., Pfuhl, Mal. u. Zehg. I, S. 130, 205, Dugas, Céram. des cyclades, S. 227, 270). Von ihm führt keine Verbindung zu unseren Vasen. Eher wird man Zahns Vermutung folgen (Berl. philol. Wochenschrift 1902, Sp. 1261), der die Fortsetzung des eretrischen Stils in Stücken wie der Hydria des Louvre E 735 sieht (Pottier, Album



II, Tf. 54, besser Phot. Alinari 23698). Neben Eretria kommt aber für die Herstellung einer so entwickelten und weitverbreiteten Topfware auf Euböia nur Chalkis in Frage.

Ein entscheidendes Zeugnis für Töpfereien in Chalkis scheint nun die Erwähnung von Χαλκιδικά ποτήρια in der antiken Literatur zu sein. Ein Χαλκιδικὸν ποτήριον wird von Aristophanes in den Rittern 237 genannt, dann treffen wir den Terminus wieder bei Athenaeus XI, 502 B. Keine der beiden Stellen gibt irgendeinen Anhaltspunkt für Material und Form dieser Gefäße. Doch dürfen wir vielleicht aus ähnlichen Bezeichnungen Schlüsse ziehen. An Gefäßen, die nach einem Stadtnamen bezeichnet werden, kennen wir auch noch die κρατήρες Κορινθιουργεῖς und Λακωνικοί. Beidemal ist uns der Ort, der den Gefäßen den Namen gegeben hat, als Sitz einer keramischen Industrie bekannt. Bei den korinthischen Kratern können wir noch mehr wissen. Das Grafitto unter einem attischen Krater lehrt, wie weiter unten (S. 123) ausgeführt wird, daß mit diesem Namen die korinthische Vase par excellence, der Stangenhenkelkrater bezeichnet wurde. Es lehrt uns weiter, daß der Terminus nur die Heimat der Form, nicht den Herstellungsort des einzelnen Stücks bezeichnet. Die korinthischen und lakonischen Kratere aus Silber in der Pompe Ptolemaios' II. (Athen. V, 199 E) endlich beweisen, daß das Material keine Rolle spielte; ein korinthischer Krater bezeichnet einen Mischkessel besonderer Form, ganz gleich, aus welchem Stoff, ebenso wie ein korinthisches Kapitell aus Poros, Marmor oder Erz an jedem beliebigen Ort gefertigt sein kann. Somit schließen die in den Parthenoninventaren genannten ποτήρια Χαλκιδικά ἀργυρά nicht tönernen chalkidischen Gefäße aus (I. G. I<sup>2</sup>, 239<sub>10</sub>, 280<sub>39</sub>; zu der ganzen Frage jetzt: Neugebauer in Röm. Mitt. XXXVIII/XXXIX, 1923/4, S. 399). Sicherlich liegt es am nächsten, daß für eine bestimmte Gefäßform eine Stadt den Namen gibt, die zahlreiche Gefäße ausführt, also, da Ton nun doch einmal der gegebene Werkstoff dafür ist, die eine verbreitete Topfware herstellt. Verbinden wir mit dieser eine hohe Wahrscheinlichkeit besitzenden Vermutung, daß Chalkis der Sitz einer Gefäßindustrie war, die Tatsache, daß uns zahlreiche Vasen mit alteuböischen Inschriften erhalten sind, so spricht das doch entschieden für deren Entstehung in Chalkis auf Euböia. Dem widerspricht nur scheinbar, daß die älteste Erwähnung eines Χαλκιδικὸν ποτήριον aus dem Jahre 424 stammt, uns aber keine chalkidischen Vasen aus dem V. Jahrhundert erhalten sind. Auch der älteste κρατήρ Κορινθιουργῆς ist uns aus der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts bezeugt, und auch das korinthische Kapitell darf man als Zeugnis dafür anführen, daß der Ort der »Erfindung« dauernd an einer Form haften bleibt. Selbst daß das älteste Zeugnis aus Athen stammt, chalkidische Vasen in Attika aber bisher nicht gefunden sind, darf nicht dagegen angeführt werden. Auch das älteste Zeugnis des κρατήρ Κορινθιουργῆς steht auf einer attischen Vase, obzwar korinthische Kratere mit Stangenhenkeln unter den Funden aus Attika fehlen.

So wird an Kirchhoffs Bezeichnung der Vasen festzuhalten sein. Empfohlen wird sie zudem durch das als Schildzeichen so beliebte Münzwappen. Studniczka hat Jahrbuch I, 1886, S. 93f. den ansprechenden Vorschlag gemacht, darin die homerische χαλκίς-κύμινδις (Ξ 291) als »redendes Wappen« zu erkennen, und Hauser hat ihn

angenommen (Furtwängler und Reichhold, Gr. Vasenm. II, S. 217). Es würde zwar bei der typischen Darstellung des Raubvogels nicht zur zoologischen Bestimmung verhelfen. Jedenfalls hätten sich dann die Chalkidier des VI. Jahrhunderts, ebenso wie Aristoteles, der den Vogel H. A. IX 12, 615 b mit dem  $\text{ἰέραξ φασσοφόνος}$  vergleicht, und  $\text{ἰδέαν μακρὸς καὶ λεπτὸς}$  nennt, unter dem rätselhaften Vogel keine Eule vorgestellt wie spätere Erklärer (Suidas s. v.  $\text{χαλκίς}$  schol. Aristoph. av. 261, J. H. S. XXXI 1911, 240 [Boranston]; vgl. jetzt Gaebler in Numism. Zeitschr. XXXV, 1925, S. 206).

Die Inschriftvasen sind oben S. 7 ff. Nr. 1-21 zusammengestellt. Sie tragen folgende Inschriften:

1)  $\text{ΕΟΙΣΤΑ ΕΝΕΝΝΙΑ ΔΕΚΑΧΙΛΙΑΣ ΣΙΤΕΘΕΝ ΔΕΚΑΧΙΛΙΑΣ}$   
 $\text{Ἡὺς Μ[έμν]ων Ἀχιλλεύς Ἀντίλοχος Θέτις Αὐτομέδων}$

2)  $\text{ΑΝΤΙΕΣ ΜΟΛΠΗ ΔΑΣΩΝ ΚΛΥΤΩ ΙΠΠΑΙΟΣ}$   
 $\text{Ἀντίης Μόλπη Δάσων Κλυτώ Ἴππαϊος}$

3)  $\text{ΞΑΝΘΩ ΔΟΡΚΙΣ ΧΟΡΑ ΟΦΑΤΙΣ ΜΥΡΩ ΣΙΜΟΣ ΦΙΩ}$   
 $\text{Ξανθώ Δόρκις Χόρα Ὀφατίης Μυρώ Σίμος Φιώ}$

4)  $\text{ΑΘΗΝΑΙΕ ΒΕΡΑΚΛΗΣ ΓΑΡΥΦΩΝΗΣ ΕΥΡΥΤΙΩΝ}$   
 $\text{Ἀθηναίη Ἡρακλῆς Γαρυφώνης Εὐρυτίων}$

5)  $\text{ΠΕΡΙΦΑΣ ΠΟΛΥΔΟΣ ΞΑΝΘΟΣ ΚΡΟΥΠΙΟΣ ΓΛΑΥΚΟΣ}$   
 $\text{Περίφας Πόλυδος Ξάνθος Κρο(ύ)πιος Γλαῦκος}$

6)  $\text{ΔΗΜΟΔΟΚΟΣ ΙΠΠΟΛΥΤΗ ΤΥΞΙ... ΤΟΣΟΣ ΚΛΥΤΩ}$   
 $\text{Δημόδοκος Ἴππολύτη Τυξι... Τόξ[ος] Κλυτώ}$

7)  $\text{ΣΘΕΝΕΛΟΣ ΔΙΟΜΗΔΗΣ ΑΪΑΣ ΓΛΑΥΚΟΣ}$   
 $\text{Σθένελος Διομήδης Αἴας Γλ(α)ῦκος}$

ΑΥΙΛΛΕΝΙΣΙΡΑΗΙΞΞΗΙΑΙΟΘΟΘΑΙΟΠΗΙΨΞ

Ἀχιλλεύς Πάρις Αἰνέης Λεώδοκος Ἐχιππος

6) ΑΘΕΝΑΙΕ ΕΡΗΚΛΕΙΣ ΖΗΡΟΥΝΗΣ — ΝΗΪΔΕΙΣ ΠΕΡΣΕΥΣ ΑΘΗΝΑΙΗ

7) ΕΡΑΚΛΗΣ ΚΥΚΝΥΣ

8) ΛΕΩΝ ΦΙΩΝ ΑΝΤΑΙΟΣ

9) ΑΝΤΑΙΟΣ ΑΝΤΙΟΧΟΣ ΠΟΛΥΔΩΡΟΣ ΕΡΧΥΣ ΜΕΔΩΝ

10) ΑΤΑΛΑΝΤΗ ΜΑΛΦΟΣΟΣ ΠΗΛΕΥΣ ΚΛΥΤΙΟΣ — ΖΕΥΣ

11) ΕΡΑΚΛΗΣ

12) ΠΡΟΣΜΙΝΩΙΟΣ ΘΕΣΕΥΣ ΑΡΙΑΔ(Ν)Η ΜΙΝΩΣ

13) ΔΟΡΚΙΣ ΝΑΪΣ ΠΟΡΙΣ ΣΙ(Ι)ΜΟΣ ΞΑΝΘΩΙ ΙΠΠΟΣ ΦΙΩ

ΣΙ(Ι)ΜΙΣ ΜΕΓΑΣ ΦΟΙΒΗ

14) ΕΛΕΝΗ ΠΑΡΙΣ ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ ΕΚΤΩΡ ΚΕΒΡΙΟΝΗΣ

15)

ΠΟΛΥΔΕΥΚΗΣ ΦΟΙΒΗ

Πολυδεύκης Φοίβη

16)

...δε oder θε...

17)

ΛΗΤΩ ΑΡΤΕΜΙΣ

Λητώ Ἀρτεμις

18)

ΤΡ[Ο]ΦΙΛΟΣ Ε...

19)

Α Δ' Ε Σ Τ Ο Σ ΤΥΔ[Ε]ΥΣ ΟΜΑΧΟΣ

Ἀδρηστος Τυδ[ε]ύς ...όμαχος

20)

Ἀ[ρ]πυία Ζή[τ]ης Κάλαις ? Φ[ι]νεύς ? Διόνυσος

21)

κθη(?) Φοινεύς.

Zusammengestellt sind die Inschriften seit Kirchhoff (Studien 4. Aufl. 123) bei Cauer, *Delectus Inscr. Graec.*, Leipzig 1883, Nr. 544-550, Roberts, *Introduction to greek epigraphy*, Cambridge 1887, 206 ff. Nr. 188-194, Kretschmer, *Griechische Vaseninschriften* 62 ff., Collitz-Bechtel, *Griech. Dialektinschriften* III, 2, Göttingen 1905, 5293-5300. Alle Inschriften sind vor dem Brand in schwarzer Glanzfarbe auf den Tongrund aufgemalt; mit Ausnahme von 15, die in der kirschroten Deckfarbe auf den Tongrund gesetzt sind. Es sind durchgängig den dargestellten Figuren beige-schriebene Namen. Künstler-, Besitzer- oder Weihinschriften fehlen. Der euböische Charakter des Alphabets ist klar. Nr. 1, 2, 4, 5, 9, 13, 14 und 19 haben die westliche Gestalt des Chi oder des Xi. Die ältere Form des Lambda mit nach oben geöffnetem Winkel begegnet auf 1-11, 14, 15, 17, 18, das entsprechende Gamma auf 3, 4-6 und 13. Nr. 8, 12 und 16 weisen zwar keine der entscheidenden Zeichen auf, in ihren Inschriften ist aber nichts dem euböischen Widersprechendes, der Ductus der einzelnen Buchstaben stimmt mit den als euböisch gesicherten ebenso überein wie die Form, die Einteilung und die Dekoration der Gefäße und der Stil der Zeichnungen.

Den chalkidischen Vaseninschriften sind sicher auch die auf der verschollenen Scherbe bei d'Hancarville (21) zuzurechnen. Dem Stil nach käme außer chalkidischem nur korinthischer Ursprung in Frage, für Attika wäre das Digamma auf dieser Stilstufe ausgeschlossen. Durchaus unkorinthisch sind aber Iota, Epsilon und Sigma im Namen des Oineus, alle drei Buchstaben passen ins chalkidische Alphabet. Die Reste hinter den Pferdeköpfen sind sicher verlesen, Kappa vor Theta ist ja unmöglich. Immerhin sind die drei letzten Buchstaben Theta, Iota, Epsilon klar, es liegt die Vermutung nahe, daß es sich um einen weiblichen Namen, der auf  $\theta\eta$  oder ähnlich endete, handelt. Vielleicht verbirgt sich hinter diesen Zeichen verlesen oder verschrieben der Namen von des Oineus Gemahlin Althaie. Träfe diese Vermutung zu, so wäre durch die ionische Endung ein weiterer Beweis für chalkidischen Ursprung gegeben. Doch bedarf es eines solchen neben der unbestreitbaren Beweiskraft der sicheren Inschrift FOINEVΣ nicht.

Schwankungen sind festzustellen im Gebrauch des Koppa. Vor O, OY oder Y treffen wir es auf 4, 5, 7 und 10, während auf 2 in Κλυτώ Kappa steht. H ist auf 2, 3, 4, 11 und 14 geschlossen, auf 7 und 18 offen. Wechsel zwischen vierstrichigem und dreistrichigem Sigma, zwischen geschwänztem und ungeschwänztem Rho ist selbst auf dem gleichen Gefäß häufig. Gerade dieser Umstand lehrt, daß das Schwanken in der Formgebung einzelner Buchstaben nicht ohne weiteres für die absolute Chronologie der betreffenden Vase verwertet werden kann. Auffälliger ist ein anderer Wechsel, der der Schriftrichtung. Ursprünglich ist für sie der Grundsatz maßgebend, daß der Name vom Kopf der bezeichneten Person ausgeht, und dem zur Verfügung stehenden Raum folgend nach rechts oder nach links verläuft. Ausnahmen von dieser Regel sind Εὐρυτίων auf 3, Εἶχος auf 9 und Μ(α)ῶφος auf 10. Diese Gleichberechtigung beider Richtungen geht natürlich auf die Zeit zurück, die gewohnt ist, bustrophedon zu schreiben, wovon wir auf Euboia in dem eretrischen Gesetz I. G. XII 9, 1273, 1274 ein monumentales Beispiel besitzen. Auf den Bleitäfelchen von Styra herrscht die rechtsläufige Schrift, nur wenige vereinzelte Namen sind linksläufig geschrieben. Derselbe Übergang ist auf den Vasen zu beobachten. Vier Beispiele der neuen einheitlichen Schreibrichtung liegen hier vor (15, 17, 19, 20); 15 und 17 haben die ältere (»chalkidische«) Form des Lambda, Nr. 20 hingegen die jüngere (»eretrische«). Letztere, die Phineusschale war gerade wegen ihrer Inschriften, deren Lesung auf dem traurigen Zustand der vielfach roh geflickten und übermalten, dann ungeschickt gereinigten Vase beruhten, als nichtchalkidisch angesehen worden. Die oben wiedergegebenen Inschriften zeigen die Namen mit allem Zuwachs an Buchstaben oder Buchstabenresten, der unter der modernen Überschmierung zutage trat, befreit von den letzten Spuren der lediglich der modernen Ausbesserung verdankten Zeichen, so wie sie nach der im Herbst 1920 im Münchner Museum antiker Kleinkunst vorgenommenen gründlichen Reinigung kenntlich sind (vgl. Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 172 f.). Das für die Zuteilung an ein »blaues« Alphabet entscheidende x für Chi in einem undeutbaren Namenrest stand gerade auf einem Bruch, dessen beide Ränder, namentlich der auf der Scherbe nach der Lippe der Schale zu, tiefe Schnitte mit einem scharfen Werkzeug zeigen, durch die in der Gegend, wo die Buch-



staben standen, jeder Rest der antiken Oberfläche bis tief in den Scherben hinein zerstört ist. Zweifellos ist das eine Spur der Arbeit moderner Restauratoren. Mit der Überschmierung dieser Stelle ist die ganze unzweifelhaft moderne Inschrift bis auf einen unkenntlichen Rest am Anfang, der am ehesten einem Sigma ähnelt, geschwunden. Für die Beurteilung des Alphabets der Schale müssen wir uns auf die erhaltenen antiken Buchstaben beschränken. Von diesen stimmt nur  $\Lambda$  in  $\text{Κάλαϊς}$  nicht mit dem ältereuböischen Alphabet überein. Dafür ist aber der Stil der Zeichnung so eng mit einer durch westliches Chi und ionische Namensform in den Inschriften als chalkidisch gesicherten Vase (19) verwandt, daß sie als Werk desselben Malers angesprochen werden muß (s. unten S. 112). Auf dieser fehlen allerdings Gamma und Lambda. Man darf aber die Alphabete beider gegenseitig ergänzen, dann haben wir auf beiden Vasen Inschriften im jüngeren euböischen Alphabet. Eine Tatsache, die mit der durchgängig rechtsläufigen Richtung der Zeilen gut zusammenstimmt. Daß dem auch Zeichen für jüngere Entstehung der Malerei entsprechen, wird unten auszuführen sein.

Sprachlich sind aus den auf die Vasen geschriebenen Namen keine neuen Aufschlüsse zu gewinnen. Das wesentliche dazu ist von Kretschmer, Gr. Vaseninschr. 70 ff. gesagt. Die Form der Namen ist in ganz überwiegender Mehrzahl ionisch: Ἀντίης, Μόλπη, Ὀφατίης, Ἡώς, Ἀθηναίη, Ἱππολύτη, Δημόδοκος, Λεώδοκος, Αἰνέης, Γηρυόνης, Νηίδες, Ἀταλάντη, Ἀριάδνη, Φοῖβη, Ἑλένη, Ἀνδρομάχη, Κεβριόνης, Λητώ, Ἄδρηστος, Ζήτης. Diesen 20 Fällen stehen nur 3 sicher unionische Beispiele, Χόρα, Φάχως, Ναῖς, gegenüber und die seltsame Mischform Γαρυφώνης. Letztere hatte Fick, Homer. Odyssee, S. 10, veranlaßt, die Heimat der Vasen in Himera auf Sicilien zu suchen, wo nach Thukyd. VI 5 φωνή μεταξὺ τῆς τε Χαλκιδέων καὶ Δωρίδος ἐκράθη. Kretschmer hat diese Annahme mit Recht zurückgewiesen. Abgesehen davon, daß ähnliches auch für andere Orte als Himera zutreffen wird, haben wir es hier nicht mit einem Mischdialekt zu tun, sondern mit wenigen Ausnahmen bei durchaus ionischer Grundlage. Diese Ausnahmen werden durch Kretschmers Hinweis auf verwandte Erscheinungen in den attischen und böotischen Vaseninschriften erklärt, die auf die zahlreichen zugewanderten Elemente unter den Handwerkern griechischer Gewerbestädte zurückzuführen sind. Chalkis wird ja von Boiotien nur durch den schmalen Euripos getrennt. Es handelt sich aber hier um den Herstellungsort unserer Vasen, um die Frage, ob Mutterstadt oder Kolonie, eine Frage, die durch den Mangel an Funden hier wie dort derzeit ohne äußere Hilfsmittel nicht zu klären ist (o. S. 43). Deshalb ist es wertvoll, ähnliche Beispiele aus Euböia selbst beizubringen. Solche liegen vor in den Bleitafelchen von Styra. Auch hier ist die überwiegende Mehrzahl der 464 Namen rein ionisch. Doch findet sich z. B. Χαρίλαος (I. G. XII 9 Nr. 56, 426) neben Ἀρκεσίλειος (46), Λαοκράτης (235) neben Λεωκράτης (237/8) und Λεωσθένης. Eine weitere Möglichkeit ist die, daß die dorischen Namensformen mit den Vorlagen für die Bilder ihren Weg nach Chalkis gefunden haben. Sieht man von den mythologischen und epischen Namen ab, so fällt auf, daß die den Kämpfern in den Schlachtenbildern und die den Silenen wie ihren Partnerinnen in den Thiasosdarstellungen beigezeichneten Namen auf korinthischen Vasen wiederkehren. Beispiele sind

Ἑχὺς (9 und auf der kor. Vase, Wien, Österr. Mus., Masner 137 = Kretschmer, V. I., S. 27 Nr. 45), Ἰωv (8 u. Albizzati, Vasi del Vaticano Nr. 124 = Kretschmer, S. 18 Nr. 13 u. Gerhard A. V. 258 = Kretschmer, S. 18 Nr. 14), Ἰω (2, 13 und kor. Louvre E 637 = Kretschmer, S. 24 Nr. 29; E 642 = Kr., S. 24 Nr. 27; E 643 = Kr., S. 22 Nr. 24), und Πόρις (2 und kor. Krater, Fränkel, Satyr und Bakchenn., S. 16 Nr. 2). Fränkel hat a. a. O. vermutet, daß die korinthischen Vasenmaler von Chalkis in der Namensgebung für ihre Figuren beeinflusst wären. Da sich darunter aber ausgesprochen dorische Formen befinden, wird man mit Buschor (Gr. Vasenm. 2. Aufl., S. 96) umgekehrt einen Einfluß korinthischer Vorbilder auf Chalkis annehmen. Gemeinsame Beischriften sind ferner: Κλύτιος (Louvre E 635 u. 640) und Τόξος (4 und kor. Louvre E 635), auch die Psilose in Ἐκτωρ (14) ist korinthisch zu belegen (Louvre E 638). Für die merkwürdige Schreibung ΘΥΘΝΥς (7) verweist Kretschmer auf ΗΥΠΥ für ὑπό in I. G. XIV, 871 (= Mon. d. Linc. XXII 1913, 574), einer Inschrift aus dem kampanischen Kyme, also dem chalkidischen Sprachgebiet. Auch aus Euboia selbst kann ein Beispiel angeführt werden: Μέτωκος statt Μέτοκος I. G. XII 9, 56 Nr. 276. Auffällig und einzigartig ist die Bezeichnung des Minotauros als ταῦρος μινῳίος (12). Auf diese Form könnte durch Vermittlung der chalkidischen Kolonisten in Unteritalien die Beischrift *Sevru mines* auf einem etruskischen Spiegel zurückgehen (Strena Helbigiana, S. 165, G. Körte).

Die mythologischen und epischen Namen auf Nr. 1, 3, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20 bedürfen keiner Erklärung. Das Ausfallen von Alpha in Γλαῦκος auf 5 ist wohl auf Flüchtigkeit des Malers zurückzuführen. Die u. W. dem Epos fremden Namen Λεώδοκος und Ἐχιππος auf derselben Vase sind wohl lediglich Lückenbüßer. Auf 10 ist dem Maler ein Irrtum in den Beischriften untergelaufen, indem er die Namen des Πηλεὺς und Μ(α)ρόφσος vertauschte. So möchte wenigstens ich mit Maximilian Mayer (Roscher, Lexikon V, Sp. 1222, wo ähnliche Irrtümer von Vasenmalern angeführt sind) die Verteilung der Namen eher auffassen als mit Wolters (bei Sieveking-Hackl, Vasenslg. I, S. 68) einen Ringkampf von Atalante und Mopsos vermuten. Auf 19 bleiben Ergänzung und Bedeutung des außerhalb der Darstellung stehenden Namensrestes ... ομαχος dunkel. Ebenso ist bei der stark verwitterten Oberfläche von 18 eine einwandfreie Ergänzung des Namens der Frau ausgeschlossen. Mir schien der dritte Buchstabe eher ν als κ zu sein, die Lesung Ἐλένη von Putortl somit wahrscheinlich. Ganz undeutbar sind für mich die Buchstabenreste neben den Frauen am Fußende der Kline des Phineus auf 20, sowie der Buchstabe neben der Frau zu dessen Häupten. Ohne weiteres ist zu verbessern die Dittographie im Namen des Ἡράκλῃς auf 11.

Die Namen der Thiasoten auf 2 und 13 sind zuletzt von Charl. Fränkel, Satyr- und Bakchennamen, S. 1 ff. behandelt. Die Pferdenatur der Silene wird in Ἴππος und Ἴππῆϊος betont, allgemein tierisch sind Namen wie Ὀφείης, Δάσων und Πόρις, die Stumpfnase hat die Benennung Σῆμος und Σ(ι)μῆς bewirkt. Δόρκις, Ἀνρίης und Μέγας sind farblose Namen. Bei den Mänaden ist der Gattungsnamen Ναῖς der einzige, der sich aus den übrigen für andere mythische, ja auch für sterbliche Frauen gleich passende Namen heraushebt. Daß wir das Verhältnis bei gleichen

bakchischen Namen in Chalkis und Korinth umgekehrt werten wie Fränkel, ist bereits gesagt. Auch die Annahme, daß aus dem Fehlen dionysischer Anklänge in den Silens- und Mänadennamen auf das Fehlen von Beziehungen der dargestellten Wesen zu dem Gotte geschlossen werden könnte, geht entschieden zu weit. Denselben Schluß könnte man aus Darstellungen von den Silenen und Mänaden auf den Außenseiten der chalkidischen Schalen 255, 257, 258, 259, 263, 265 ziehen. Hier bewahrt uns die von derselben Hand gemalte Thiasosdarstellung im Innenfries der Phineusschale (20) und der Silen bei der Hephaistosrückführung (57) vor einem solchen Trugschluß. Es ist schlechterdings undenkbar, daß die der Generation nach dem Krater des Klitias und Ergotimos angehörenden Vasen 2 und 13 den dionysischen Charakter der Silene und ihrer weiblichen Partnerinnen nicht kannten.

Die den Rüstungsbildern auf 4 beigeschriebenen Namen entspringen natürlich der Laune des Malers. Daß dabei mythologische Reminiszenzen in *Περίφας*, *Γλαύκος* und *Ἱππολύτη* mit unterlaufen, nimmt so wenig Wunder wie der »redende« Namen des Bogenschützen *Τόξος*. Unerklärt war bisher der eine Pferdenamen geblieben. An Stelle der früher vorgeschlagenen Lesungen *Ῥόπιος*, *Τρόπιος*, *Ἰρόπιος*, deren keine einen Sinn ergab, ist *Ῥρούπιος* zu lesen. Der erste Buchstabe dieses Namens ist ein sicheres Koppa. *Ῥρούπιος* heißt ein Pferd auf einem korinthischen Krater (Arch. Anz. 1923/4, Sp. 76). Auch der zweite Pferdename auf 4: *Ξάνθος* ist namentlich auf korinthischen Vasen beliebt. Die Bedeutung von *Ῥρούπιος* ist nicht ohne weiteres klar. Man könnte zur Erklärung die durch verschiedene an *κρουπ-* angehängte Suffixe gebildeten Wörter *κρούπαλον*, *κρούπεζον*, *κρούπετον* heranziehen, die klappernde Holzschuhe bedeuten. Das Pferd *Ῥρούπιος* würde dann seinen Namen dem Schall der Hufe verdanken, was nicht unpassend wäre. Vereinzelt steht der Name *Πόλυδος* auf 4. Kretschmer las den drittletzten Buchstaben *β*, doch ist *δ* auf der Vase sicher. Man möchte an eine Verschreibung für *Πολύιδος* denken, doch steht ebenso unzweifelhaft *Πολυδος* auf der korinthischen Bauchamphora E 645 des Louvre (Pottier, Album I, Tf. 51, S. 59, Morin-Jean, Dessin des animaux, S. 65 Abb. 64).

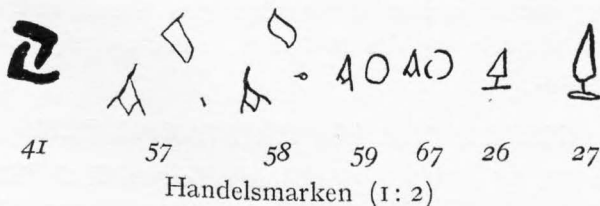
Auch die Namen in den Kampfszenen der Hydria 9 sind ohne bestimmte epische Beziehung. Neben den von korinthischen Vasen bekannten Kriegernamen *Γάγυς* und *Πολύδωρος* ist der Mythos in *Ἀνταῖος*, das Epos mit *Ἀντίοχος* vertreten. *Ἀνταῖος* kehrt auch neben einem Mantelmann auf 8 wieder, dessen Nebenmann einen auch korinthischen Namen: *Φίωv* führt.

Neben dem Zweck, die Darstellungen zu erklären, erfüllen die Inschriften der chalkidischen Vasen die Aufgabe, den Raum um die Figuren zu füllen. Dieser Bestimmung werden die groß und weitläufig geschriebenen Buchstaben auf den älteren Vasen durchaus gerecht. Es wäre ein Trugschluß, wollte man daraus, daß die mit Inschriften versehenen Bildfelder nie Füllrosetten haben, schließen, daß die betreffenden Vasen einer jüngeren Entwicklungsstufe angehören. Auf demselben Gefäß finden sich häufig in den Streifen die keine Inschriften tragen, namentlich auf den Schultern der Amphoren, die üblichen Füllmuster. Den eigentlich raumfüllenden Charakter verlieren die Inschriften im jüngeren Alphabet, die durchgängig

rechtsläufig in sehr kleinen Buchstaben und meist in verhältnismäßig geraden Zeilen abgefaßt sind.

Eine bestimmte Regel für die Anbringung von Inschriften läßt sich nicht beobachten. Gewiß sind die Mehrzahl der beschrifteten Darstellungen mythologisch. Doch sind auch mythologische Szenen ohne Beischriften nicht selten: Hephaistos' Rückführung (57), Achill und Penthesilea, getrennter Zweikampf (104), kalydonische Eberjagd (105), Parisurteil (108, III, 150), Herakles im Amazonenkampf (151), Herakles im Löwenkampf (72), Bellerophontes (150), Zweikampf Achills mit Memnon (219). Hingegen scheint eine Scheidung der Maler in solche die schreiben, solche, die selten schreiben und solche, die nie schreiben, möglich. Im ganzen sind die Beischriften spärlich und nüchtern im Vergleich zu Korinth, und namentlich im Vergleich zur naiven Geschwätzigkeit der attischen Vasen. Beischriften zu Geräten und Gebäuden fehlen ganz, nur zwei Tiernamen kommen vor (4). Gänzlich fehlen Aussprüche der dargestellten Figuren oder Bemerkungen des Malers. Die in Attika und vereinzelt in Boiotien zu beobachtende Sitte der Lieblingsinschriften ist in Chalkis bisher ohne Beispiel in der Keramik. Das Fehlen von Weihinschriften mag durch die Fundstatistik bedingt sein, auch für Athen, Korinth, Sparta, Theben kennen wir vor dem Brand aufgemalte Weihinschriften ja nur aus Funden in den heimischen Heiligtümern. Die Ausfuhr von Gefäßen mit Weihinschriften scheint eine Spezialität von Chios geblieben zu sein.

Verhältnismäßig selten sind Handelsmarken unter den Boden der Vasen. Vor dem Brand rot aufgemalt sind die beiden ineinandergehakten Winkel auf 41. Eingeritzt finden sich die Zeichen A O auf vier Amphoren. Zwei von ihnen, die uns wenigstens in Pausen erhalten sind (57 u. 58) sind sicher von der Hand des Phineusmalers, das legt, zusammen mit der Beschreibung im Catalogo Campana den Schluß nahe, daß auch die beiden anderen (59 u. 67), in deren Graftito der Querstrich des Alpha ebenfalls gebrochen ist, von ihm bemalt sind. Ein Handelszeichen ohne Buchstabenwert ist unter dem Fuß der Amphoren Churchill (26) und Orléans (27), die wieder von einem Maler stammen, eingeritzt:  $\Delta$  (Ligatur von Delta und Zeta?).





## IV. KAPITEL

### STILISTISCHE ANORDNUNG

Für die mit Inschriften versehenen Gefäße ist die Zugehörigkeit zur Gattung gesichert. Für die übrigen 258 in der Liste oben S. 7ff angeführten Vasen und Fragmente muß sie erst nachgewiesen werden. Dazu bieten sich verschiedene Wege. Einer wäre der Vergleich der technischen Eigenheiten. Er ist nur gangbar für den, der alle Stücke im Original genau prüfen konnte. Selbst dann wird die Erinnerung, auf die allein man für alle feineren Schattierungen von Ton und Glanzfarbe angewiesen ist, trügen können. Auch wechselt die Erscheinung der Oberfläche je nach der Stärke des Brandes; ganz zu schweigen von den verschiedenen Einflüssen der Erdfeuchtigkeit auf einzelne Stücke. Es wird daher im folgenden der Weg versucht werden, den inschriftlich gesicherten Vasen stilistisch verwandte Stücke anzugliedern. Es darf nicht erwartet werden, daß ein erster Versuch, das von Beazley mit soviel Scharfsinn und Erfolg für die attischen rotfigurigen Vasen durchgeführte Verfahren nunmehr auf eine schwarzfigurige Gattung anzuwenden, sogleich in allen Teilen gelingen wird. Dazu würde die Anwendung der Methode allein nicht genügen, es wäre auch Beazleys Kennerschaft erforderlich. Erschwerend tritt hinzu, daß die Gegenprobe durch Künstlerinschriften, wie wir sie in Attika, wenn auch nur in seltenen Fällen, machen können, bei unserer Gattung ausgeschlossen ist. Jedoch muß, da kein anderer Weg offen steht, der Versuch gewagt werden, selbst auf die Gefahr hin, daß bei einigen der Gruppen die Grenzen weiter gezogen werden als die Entwicklungsmöglichkeiten einer Künstlerpersönlichkeit reichen, oder daß umgekehrt scheinbare Unterschiede dazu führen, Zusammengehöriges zu trennen. Solche Fehler zu bessern, muß der späteren Forschung vorbehalten bleiben, wenn die Durcharbeitung der attischen schwarzfigurigen Vasen und der korinthischen Gattung oder auch Vermehrung des Materials in der unserigen bessere Hilfsmittel der Erkenntnis bieten.

#### GRUPPE DER INSCHRIFTAMPHOREN.

- |                                    |                                          |
|------------------------------------|------------------------------------------|
| 1) Florenz 4210 (Tf. I).           | 12) Louvre F 18 (Tf. XXVI).              |
| 2) Leiden (Tf. II-V).              | 13) Brüssel A 135 (Tf. XXVII-XXX).       |
| 3) Cab. méd. 202 (Tf. VI-IX).      | 14) Würzburg 315 (Tf. XXXI-XXXIV).       |
| 4) Cab. méd. 203 (Tf. X, XI).      | 18) Reggio 1169 (Tf. XXXVI).             |
| 5) Pembroke-Hope (Tf. XII).        | 21) d'Hancarville (Abb. 4).              |
| 6) Brit. Mus. B 155 (Tf. XIII-XV). | 22) München 594 (Tf. XLV, XLVI, CXXXVI). |
| 9) Brit. Mus. B 75 (Tf. XIX-XXII). |                                          |
| 10) München 596 (Tf. XXIII-XXV).   |                                          |



- |                                            |                                           |
|--------------------------------------------|-------------------------------------------|
| 25) Würzburg 146 (Tf. LXVIII-LI).          | 113) Brit. Mus. B 15 (Tf. CXXVI-CXXVIII). |
| 55) Thorvaldsenmus. 70 (Tf. XCIV, Abb. 7). | 114) Würzburg 147 (Tf. CXXIX, CXXX).      |
| 72) Reggio (Tf. CIV).                      | 127) Madrid 10 948 (Tf. CXXXII).          |
| 110) Berlin 3153 (Tf. CXX, CXXI).          | 150) Bonn 464 A (Tf. CXXXIV-CXXXVIII).    |
| 111) Castellani 47 (Tf. CXVIII, CXIX).     |                                           |

Schon Hauser hat bemerkt, daß die älteren Inschriftvasen stilistisch so eng zusammengehören, daß man sie einem Künstler zuschreiben möchte. Mit einigen Einschränkungen, die hauptsächlich auf das inzwischen vermehrte Material zurückzuführen sind, bleibt seine Beobachtung zu Recht bestehen. Für die folgende Nachprüfung wählen wir als Ausgangspunkt die Garyvonesamphora in Paris, Cab. méd. 202 (3), die zu den am längsten bekannten Stücken gehört, und noch heute durch ihre vorzügliche Technik und ausgezeichnete Erhaltung eines der Prachtstücke der Gattung ist. Mit ihr ist nicht nur wegen der Qualität der Ausführung und der tadellosen Erhaltung die Würzburger Amphora 146 (25) zu verbinden. Gefäßform und Ornamentstreifen stimmen überein bis in alle Einzelheiten, selbst des wechselständigen Lotospalmettengeschlinges auf dem Halse. Auch die Reiterfriese auf der Schulter sind auf beiden Stücken die gleichen, so daß an der Bemalung beider durch dieselbe Hand nicht gezweifelt werden kann, obgleich die Darstellungen in dem Hauptbildstreifen wenig Vergleichsmöglichkeiten bieten.

Nahe verwandt mit den beiden genannten Amphoren ist die in Leiden (2), die zwar geflickt, aber jetzt von modernen Übermalungen befreit ist. Kleine Unterschiede im Ornament sind freilich zu beobachten. Das Treppenband über den Spitzblättern ist enger gestellt. Die Palmettenblätter des Halsornaments abwechselnd rot und schwarz, ähnlich wie im großen Mittelmuster auf dem Bauch der Würzburger Amphora 146 (25), das Ornament als ganzes voller und saftiger. Wenn wir das Stück dennoch hier anschließen, geschieht das wegen der Vergleichspunkte im Hauptbildstreif. Profil und Kopfumriß der Nymphen passen gut zu dem der Athenaie auf der Garyvonesamphora (3). Auch die Wiedergabe des roten Frauenpeplos ist auf beiden Stücken nah verwandt, wenigstens im Kontur der Beine, in der Anordnung des Gürtels mit den darüber hängenden Bäuschen und im völligen Fehlen jeder Faltenangabe. Freilich vermißt man auf der Leidener Amphora (2) die Profilansicht der weiblichen Brust wie an der Athenaie in Paris (3), und zwar nicht nur an den Nymphen, deren Oberkörper in Vorderansicht erscheint, sondern auch dort, wo er sich in reiner Seitenansicht zeigt wie bei der Vio und Myro. Ungleich schwieriger gestaltet sich ein Vergleich bei den Silenen. Hier muß hervorgehoben werden, daß die Ritzung ihrer Roßschweife durch schräge Strichgruppen weder an den Pferden der Garyvonesamphora (3) noch auf Würzburg 146 (25) eine Analogie hat. Jedoch stimmen die Ritzlinien an Oberschenkel, Knien und innerer Wadenseite am Herakles in Paris (3) und am Anties in Leiden (2) völlig überein.

An die Darstellung von Silenen und Nymphen in Leiden (2) schließt sich eng das Bild auf der Rückseite des Psykters Castellani (III). In ihm besäßen wir wieder

eine unversehrt erhaltene Vase, wenn nicht in moderner Zeit, wohl durch das Geheimnis des doppelten Bodens veranlaßt, eine barbarische Hand das Gefäß dicht unter den Bildfeldern durchgesägt hätte. Zudem war die Vase wohl zu schwach gebrannt, der Ton ist hell-rötlich und mürbe, wodurch namentlich die Erhaltung des Weiß gelitten hat. Zwei technische Eigenheiten dieses Psykters seien gleich hier hervorgehoben. Die reichgeritzten Gewandmuster der drei Frauen auf der Vorderseite sind nicht nur in der engeren hier behandelten Gruppe, sondern bislang auf allen chalkidischen Vasen ohne Beispiel. Ferner ist im Gegensatz zu dem gemeinhin befolgten Brauch die weiße Hautfarbe der Nymphe unmittelbar auf den Tongrund ohne schwarze Untermalung gesetzt. In Attika pflegt dieses Verfahren ein Kennzeichen früher Entstehung zu sein. Jedoch gehört unsere Vase schon in eine Zeit, der das Untermalen des Weiß bekannt ist; das zeigen die drei Frauen der Vorderseite. Ihre Köpfe sind grundiert, während an den Füßen wie in den weißen Schachbrettfelder des Chitons der mittleren Gestalt Weiß unmittelbar auf den Tongrund gesetzt ist. Ein drittes Verfahren wurde am Chiton des vor den Frauen schreitenden Jünglings angewendet. Er war weiß, die Untermalung in dünnem Firnis mit verstrichenem Pinsel ausgeführt.

Die Darstellung der Rückseite dieses Psykters (*III*) erlaubt, wie gesagt, einen Vergleich mit der der Leidener Amphora (*2*). Die Tanzbewegung der Nymphe in Rom (*III*) kehrt auf der Amphora (*2*) genau entsprechend freilich nicht an den Nymphen des Hauptbildstreifs wieder, wohl aber an den Dickbauchtänzern auf der Schulter, am ähnlichsten an dem über dem Kopf der Chora. Dafür stimmen aber Profil, Schädelumriß und der ganze Oberkörper der römischen Nymphe (*III*) trefflich zu denen in Leiden (*2*). Am Silen des Psykters (*III*) fällt auf den ersten Blick wohl das auf, was ihn von denen der Amphora (*2*) unterscheidet: Menschenfüße statt Hufe, Zotteln am ganzen Körper, Nackenmähne und Schnurrbart geritzt statt rot aufgesetzt. Hingegen stimmen die charakteristische Kopfform, mit dem stumpfnasigen Profil, den riesigen Pferdeohren, dem vollen Stirnhaar, dem gewaltigen Nackenschopf und Spitzbart aufs engste überein. Auch die Gliederung des Roßschweifes durch geritzte Strichgruppen kehrt auf der römischen Vase (*III*) wieder. Endlich vergleiche man den rechten Arm ihres Silens nebst Hand und Schlüsselbein mit dem Anties der Amphora in Leiden (*2*). Die Ähnlichkeiten scheinen mir hinreichend genug um den Psykter Castellani (*III*) zu unserer Gruppe zu stellen. Die Gegenprobe wird durch Vergleich der Figuren auf der Vorderseite mit anderen Vasen vorzunehmen sein.

Das Fehlen der Untermalung für die weiße Deckfarbe verbindet mit dem Psykter (*III*) das Deinosfragment in Reggio 1169 (*18*). Hier erschwert leider der schlechte Erhaltungszustand des weichen, fast lehmgelben Tons mit seiner stark verriebenen Oberfläche den stilistischen Vergleich. Immerhin stimmt das Profil der Frau am Brunnen noch recht gut zu dem der Nymphe in Rom (*III*). Der Pferdekopf ist denen der Amphora in Würzburg 146 (*25*) und denen am Gespann der Pariser Garyvonesamphora (*3*) eng verwandt, im Gesamtaufbau sowohl, wie in der Lage und Länge des Stirnschopfes und bis in Einzelheiten hinein wie die Brauenbogen und

den kurzen Ritzstrich parallel dem Nasenrücken unter dem Auge. Das Gebiß ist freilich, dem größeren Maßstab entsprechend, in Reggio (18) genauer, doch darum nicht abweichend, gestaltet. Der Mäander am Himationsaum der Frau in Reggio (18) ist reicher als am Köcher des Herakles (3), stimmt aber mit dem Mantelmuster des Dreivereins auf dem römischen Psykter (111) überein. Die prächtigen Löwenköpfe der Wasserspeier in Reggio (18) weichen naturgemäß von der Kopfhaut des Löwenfells in Paris (3) ab. Sie wie der Kopf des Troilos werden zu späteren Stücken zu vergleichen sein.

Trügt die Zeichnung bei d'Hancarville nicht, so ist die verschollene Scherbe aus seinem Besitz (21) der Troilosscherbe von Reggio (18) sehr nah verwandt gewesen. Jedenfalls sind die Pferdeköpfe auf beiden Fragmenten schlagend ähnlich und auch der Kopf des Oineus mit seinem gestäubten Stirnhaar stimmt gut zu dem des Troilos (18).

Die technischen Eigenheiten der Stücke in Reggio (18) und Rom (111) würden uns in Attika veranlassen sie früher zu datieren als die vorher verglichenen. Reichen wir unmittelbar an den Psykter Castellani (111) die Leidener Amphora (2), an die Rheginer Scherbe (18) das Bruchstück d'Hancarville (21), so hätten wir vier Stücke, die der Pariser Garyvonesamphora (3) vorausgehen. Die Amphora Würzburg 146 (25) würden wir dieser gleichzeitig ansetzen. Doch fehlt es auch nicht an Vasen derselben Richtung, die man später entstanden denken möchte.

Da ist zunächst die Amphora München 594 (22), die in Form und Maßen den beiden betrachteten Amphoren in Paris (3) und Würzburg (25) genau entspricht. Sie ist zwar geflickt, aber vollständig und frei von störender Übermalung. Auf ihr fordert das Viergespann in Vorderansicht, das auf beiden Seiten wiederholt ist, zum Vergleich mit dem auf der Rückseite der Garyvonesamphora (3) heraus. Gewiß sind auch hier leichte Unterschiede nicht zu verkennen. In München ist ein breiterer Raum zu füllen, demgemäß heben beide Jochpferde die Schnauzen, wodurch sie weiter auseinanderrücken, was wieder nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung von Wagenkasten und Joch bleibt. Auf andere Abweichungen wie die schmalere Felgen in München (22) und die Gliederung der Pferdemaßen ebendort sei noch kurz hingewiesen. Solche Einzelzüge ließen sich leicht vermehren. Doch können sie keinesfalls über die engen Beziehungen beider Darstellungen hinwegtäuschen. Der Gesamtumriß der Pferde, im besondern der der *σειραφόροι* die Innenzeichnung an Brust und Beinen, die Anordnung der Zügel, all das stimmt so genau überein, daß man unbedingt auf beiden Vasen die Hand desselben Malers erkennen wird. Das wird noch klarer, wenn man Viergespanne oder Pferde in Vorderansicht auf chalkidischen Vasen, die später in andere Gruppen eingereiht werden müssen, daneben hält (24, 31, 62). Hervorgehoben sei auf der Münchner Vase (22) im Pflanzenornament unter dem einen Henkel das schmale spitze Kelchblatt, das sich an der linken unteren Blüte über die Blumenblätter legt. Es kommt ganz ebenso im soviel reicheren Muster der Würzburger Amphora (25) vor, es ist neben dem kugligen Fruchtknoten ein ganz entschiedenes Zeugnis dafür, daß wir die in der

spezifisch chalkidischen Stilisierung der »Lotosknospe« eine Wiedergabe von Rosenknospen zu sehen haben.

Noch auf eine weitere Eigenheit im Ornament der Münchner Amphora 594 (22) sei aufmerksam gemacht. Im Halsornament haben die Lotosblüten — mit drei Ausnahmen — nicht die uns von den Amphoren in Paris (3), Leiden (2) und Würzburg (25) geläufige Palmettenfüllung, sondern ein zungenförmiges rotes Blatt, ähnlich den Blütenblättern der genannten Knospen. Dieselbe Stilisierung begegnet auf dem Hals der zweiten Pariser Amphora des Cabinet des médailles 203 (4). Auch hier wieder ein kleiner Unterschied: die Lotospalmettenkette ist um ein Glied ärmer, darum weiter gestellt. Diese Pariser Amphora (4) ist in der Technik ihrem Gegenstück in der gleichen Sammlung (3) eng verwandt, aber leider nicht so gut erhalten; zudem sind die Brüche modern übermalt. Störend wirken diese Ergänzungen am Gesicht des Toxos und des berittenen Bogenschützen hinter ihm: beiden ist ebenso wie dem Polydos ein weibliches Auge modern eingeritzt. An dem Krieger hinter dem reitenden Schützen, der sich den Helm aufsetzt, ist die ganze Schulter modern und damit der antike Kontur des Nackenhaars verloren. Auch an den Pferden ist manches übermalt. Hingegen sind Demodokes und Hippolyte gut, Periphas und Klyto ausgezeichnet erhalten. Man wird zunächst den Glaukos mit dem Reiterpaar zur rechten auf der Würzburger Amphora (25) vergleichen. Beachtet man, daß in Würzburg die Pferde im Schritt gehen, in Paris aber Xanthos und Krupios leicht antraben, dann geht die Übereinstimmung so weit, wie man nur verlangen kann; vollkommen ist sie in Sitz und Haltung des Reiterpaares. Mit derselben Würzburger Vase (25) und der Garyvonesamphora (3) ist die Periphasamphora (4) durch den Schulterfries galoppierender Reiterknaben verbunden. Auch hier sind kleine Unterschiede zu beobachten. In Würzburg hat nur eines der Pferde auf der Vorderseite eine Ritzlinie im Hinterschenkel, auf der Garyvonesamphora alle drei Pferde der Rückseite, auf der Periphasamphora auf jeder Seite das mittlere Pferd drei Ritzlinien und einen aufgesetzten roten Fleck. Auf der Garyvonesamphora fliegt jederseits hinter dem letzten Reiter ein raumfüllender Vogel, auf der Würzburger Vase ist dies auf die Vorderseite beschränkt. Auf der Amphora Cab. méd. 203 (4) sind Vögel hinter jeden Reiter der Vorderseite (Periphas) gesetzt, der mittlere fliegt rückwärts. Hingegen ist auf der Rückseite die Fläche hinter den Reitern freigelassen und nur hinter den letzten eine Rosette gesetzt. Es würde zu weit führen, wollte man auch noch allen Unterschieden in der Armhaltung der Reiter nachgehen. Wer auf den Stil der Darstellung sieht, dem wird schon die Aufzählung all diese Nuancen kleinlich scheinen. Sie verschwinden, sobald man die Vasen als ganzes auf sich wirken läßt; höchstens darin kommen sie noch zur Geltung, daß keiner der Reiterfriese weder in sich noch im Vergleich mit den andern den Eindruck einer langweiligen Wiederholung hervorruft.

An die Rüstungsszenen der Periphasamphora (4) schließen wir den herrlichen epischen Kampf auf der leider nur im Stich der Monumenti dell' Instituto überlieferten Amphora der ehemaligen Sammlungen Pembroke und Hope (5) an. Mit Recht hat man stets die Athena dieser Vase mit der Athenaie der Garyvonesamphora (3) ver-



glichen. Die Übereinstimmung in der Gesamtanlage beider Figuren ist so stark, daß man darüber nur zuleicht die feinen Abweichungen übersieht. Es soll nicht von Kleinigkeiten wie dem Fehlen der Kreuzbänder, dem Unterdrücken der kleinen Bäusche des Kolpos, der verschiedenen Projektion der Schlangenköpfe die Rede sein. Die Haltung der Göttin ist kaum merklich, aber doch entschieden geändert. Dadurch, daß ihr Oberkörper ganz in reine Seitenansicht gestellt ist, wird das Kreuz stärker eingezogen. Die von der rechten Achsel zum Gesäß geschwungene Linie gibt der ganzen Gestalt eine straffe Spannung. Der heroische Kampf um die Leiche des Achilleus ist mit großartigem Pathos erfüllt. Es offenbart sich in dem gewaltigen Ausfall des Aias, in dem jähren Zusammenknicken des Glaukos, in der geschmeidigen Behendigkeit, mit der der fliehende Paris seinen Pfeil abschießt, in dem weitschreitenden, entschlossenen Andringen des Ainees und seines Gefährten, in dem schweren Niederbrechen des getroffenen Leodokos. Den Eindruck dieses wilden Gemetzels beobachten wir am Echippos, der nur zaghaft sich dem Ansturm der Menge gegen den einen anschließt. Die kühne Projektion, in der der Leichnam des Achilleus dargestellt ist, ist als Kabinettstück naiver archaischer Frische häufig gewürdigt. Ganz verschieden im Stimmungsgehalt ist die mit intemem Reiz erfüllte Szene wie Sthenelos behutsam den Diomedes verbindet. Sie scheint in der Abwicklung auf der Tafel aus dem Gesamtrahmen der Darstellung herauszufallen. Auf dem runden Gefäß ist sie notwendig. Ohne sie würden sich die Fersen des Aias und Echippos berühren. So muß sie sich trennend als in sich geschlossenes Bild dazwischen schieben. Ähnlich wie die Rinderherde auf der Garyvonesamphora (3), die dieselbe Funktion erfüllt, wird sie unter einen Henkel gesessen haben. Panofka hat sie mit Recht hinter die Athena gestellt. Die vollkommene Ruhe und stille Beschaulichkeit dieser Szene lassen die Wucht der Kampfhandlung noch stärker hervortreten. Die Formenbelebung geht weit über die Heraklestat der Pariser Amphora (3) heraus. Dennoch gehört die Aiasamphora (5) zu der hier behandelten Gruppe. Nicht nur wegen der Athenadarstellung und des Schildes des Diomedes, der das Schildzeichen des Garyvones wiederholt. Noch näher sind die Beziehungen zur anderen Pariser Amphora (4). Der Helm des Sthenelos (5) und der des Demodokos (4), Kopf und Schwert am Periphas (4) und Aias (5), Oberkörper des Diomedes (5) und Glaukos (4) stimmen völlig überein. Vergleicht man den Chiton des Toxos (4) mit denen auf der Aiasamphora (5), so wird man nicht zweifeln, daß beide Vasen von derselben Hand sind. Das Schulterornament der Aiasvase (5) ist in der Gesamtanlage dem der Münchner Amphora 594 (22) verwandt. Im einzelnen ist zu dem reichen Ornament mit den Hähnen die Würzburger Amphora 146 (25) zu vergleichen, zu den Reiterknaben der Rückseite die auf den Schultern der Amphoren in Paris (3, 4) und Würzburg (25). Der flüssigeren flotteren Darstellung auf der Aiasamphora (5) entspricht es, daß das Ornament im einzelnen flüchtiger ist als auf der Garyvonesamphora (3). Das sorgfältig geritzte Mäanderband am Köcher des Herakles in Paris (3) ist beim Paris der Aiasamphora (5) durch das in der Folgezeit so beliebte einfachere Zinnenmuster ersetzt. Die Ritzung der Schwertscheiden beim Aias, Ainees und Echippos (5) entspricht durchaus der beim Periphas (4) und Garyvones (3). Bereichert ist die



Rüstung auf der Aiasamphora (5) durch die Angaben der Bauchmuskulatur am Panzer des Aias und die Spirale auf den Beinschienen des Diomedes und Echippos.

Dies liebevolle Eingehen auf Einzelheiten der Bewaffnung finden wir ähnlich wieder auf dem Psykter in Berlin 3153 (110). Das Stück ist schlecht erhalten, nicht nur der eine Henkel ist ergänzt, sondern die ganze Vase aus zahlreichen Scherben zusammengesetzt, die Brüche stark übermalt, der Kopf zur rechten auf der Rückseite (der Seite ohne Ausguß) fast ganz modern. Die Köpfe wirken wie Steigerungen der Köpfe des Periphas (4), Diomedes, Aias, Ainees oder Echippos (5) ins Monumentale. Natürlich bedingt der vergrößerte Maßstab mancherlei Unterschiede. Der auffälligste ist wohl, daß die Augen nicht einfach als Kreis mit zwei kurzen angesetzten Strichen gebildet, sondern beiderseits kleine Dreiecke ausgekratzt sind. Doch auch auf der Periphasamphora (4) weicht die Darstellung des Männerauges von der sonst auf unseren Vasen üblichen ab. Am Periphas wie am Glaukos sind die Augenwinkel als Dreiecke statt der sonst üblichen Striche gegeben. Bemerkenswert am Berliner Psykter (110) ist das Mäanderband auf der Schiene des Helmkamms am rechten Kopf der Vorderseite. Es entspricht durchaus dem auf dem Mantel der Göttinnen des Psykters Castellani (111) und am Mantelsaum der Frau am Brunnen auf der Troiloscherbe in Reggio (18).

An die Kriegerdarstellungen der betrachteten Vasen schließen wir den Würzburger Krater 315 mit dem Abschied des Paris und Hektor (14). In ihm besitzen wir wieder ein vorzüglich erhaltenes Prachtstück, das samt seinem Deckel in unversehrtem Zustand auf uns gekommen ist. Die Dekoration des unteren, sich verjüngenden Teils der Vase stimmt mit dem entsprechenden Schmuck der großen Amphoren (2, 3, 4, 5, 22, 25) überein. Um in den bildlichen Darstellungen die gleiche Hand wie auf diesen Amphoren zu erkennen, genügt ein Vergleich des Schildzeichens des Hektor (14) mit dem des Garyvones (3), Glaukos (4) und Diomedes (5). Der Kopf des Hektor in Würzburg (14) ist mit dem des Garyvones (3) und dem des Paris auf der Aiasamphora (5) zu vergleichen. Der Paris des Kraters (14) wiederholt den Toxos der Periphasamphora (4) im Gegensinn. Namentlich die Wölbung der Brust und das eingezogene Kreuz stimmen bei beiden so genau überein, daß demgegenüber ein nebensächlicher Unterschied wie die verschiedene Beflügelung der Schuhe nicht ins Gewicht fallen kann. Der Kebriones (14) entspricht ebenso dem berittenen Bogen schützen auf der Periphasamphora (4).

Auf den Chiusiner Fragmenten mit dem Zweikampf des Achilleus und Memnon in Florenz (1) entspricht der Kopf des Achilleus so genau dem des Aias (5), der Memnon so dem Echippos (5), beide Göttinnen in Haltung und Tracht so sehr der Klyto (4), daß man sie unbedenklich dem gleichen Maler geben wird wie die Aiasamphora (5) und die Periphasamphora (4). Die geringen Reste des als berittener Knappe dargestellten Automedon, seine Schulter hinter dem Rücken der Thetis, Kruppe und Schweif des Pferdes vor ihrem Unterkörper, stimmen gut zu den Reiterdarstellungen der übrigen Vasen unserer Gruppe (4, 14, 25).

An den Andromachekrater (14) ist der Krater Würzburg 147 (114) anzuschließen. Er ist nicht so gut erhalten wie sein Gegenstück in derselben Sammlung,

aber, wenn schon geflickt, so doch ohne störende Übermalung. In Form, Maßen und Dekoration stimmen beide überein. Die beiden Reiterknappen des inschriftlosen Gefäßes (114) sind dem Kebriones des Gegenstückes (14) engst verwandt. Der Speerträger hinter dem Reiter zur linken (114) ist mit dem Paris (14) und Toxos (4) zu vergleichen. Die Hähne entsprechen denen in Florenz (1) und auf den Amphoren Würzburg 146 (25) und Pembroke-Hope (5).

Zum Andromachekrater (14) gesellt sich ferner die Hydria mit dem Kampf des Theseus gegen den Tauros Minoös im Louvre F 18 (12). Die Vase ist leider außerordentlich schlecht erhalten. Große Teile des Halses und der senkrechte Henkel scheinen ergänzt. Auf die starken Übermalungen hat schon Pottier hingewiesen. Vom Schulterbild sind heute als antik kenntlich nur die Blätter der abwärts gerichteten Mittelblüte, links von ihr die Beine des auf den Ranken stehenden Vogels (keine Hahnenbeine, weil ohne Sporen) und die Volute vor diesen, rechts vom Mittelnament Teile der wagrecht nach rechts wachsenden Knospe, Reste der Füllrosette rechts davon und endlich die Hahnenbeine rechts von dieser. Auf dem Bildfeld sind der Minos mit Ausnahme der Füße und des Mantelendes und die Ariadne fast vollständig erhalten, aber beide übermalt. Von der Kampfgruppe ist sicher antik nur der Kopf des Theseus und der Oberkörper des Tauros Minoios samt beiden Armen, aber ohne den linken Ellenbogen, ferner das linke Bein des Ungeheuers von kurz über dem Knie an. Wieviel von der Übermalung der Mittelgruppe sonst auf antiker Grundlage ausgeführt ist, namentlich ob für die seltsamen Faltenröcke irgend eine Grundlage gegeben ist, läßt sich heute nicht erkennen. Von den beiden Frauen links sind die Unterkörper erhalten, dazu ist bei der rechten auch der vorgestreckte Unterarm alt, bei der linken der Rückenkontur bis zum Nacken hinauf einschließlich des Haarschopfes auf dem Rücken (s. Abb. 3). Von der Darstellung läßt sich die Ariadne mit den Frauen des Würzburger Abschiedskraters (14) vergleichen. Der rote Mantel ohne Borten ist auf beiden Vasen derselbe. Die Art wie er eng an den Körper anschließt, so daß am Rücken die Umrisse von Kreuz, Gesäß, Oberschenkel und Wade sich deutlich durchzeichnen, ist bei der Ariadne (12) und der Helene (14) die gleiche. Auch das Umwenden des Kopfes, das freilich bei der Helene durch die Abneigung gegen den Gatten, bei der Ariadne durch die neugierige Betrachtung des Kampfes begründet ist, kehrt hier wie dort übereinstimmend wieder. Nur hat die Ariadne (12) den Mantel über den Kopf gezogen gleich der Andromache (14). Vollkommen übereinstimmend mit der Andromache (14) ist die Brust und der linke Arm der Ariadne (12) gebildet, deren rechter an die Klyto der Periphasamphora (4) und die Göttinnen beim Florentiner Zweikampf (1) gemahnt. Den letztgenannten drei Frauen entsprachen offenbar die beiden Gestalten links auf der Pariser Hydria (12). Der geritzte Mäandersaum an der oberen Kante des Chitons des Tauros Minoös (12) ist zu vergleichen mit den Gewandborten auf dem Berliner Psykter (110). Der Kopf des Ungeheuers ist zweifellos von derselben Hand ausgeführt wie die Rinderköpfe auf der Garyvonesamphora (3). Die Haltung, mit der Minos (12) die Lanze schultert, ist uns vom Hektor des Würzburger Kraters (14) vertraut, während der Minos sonst in Tracht und Stellung dem Polydos der Peri-

phasamphora (4) gleicht, freilich trägt dieser einen schwarzen, jener einen weißen Chiton.

Weitere Gegenstücke zum Minos (12) finden wir in der rechten Bildhälfte auf der Münchner Hydria 596 mit dem Ringkampf zwischen Peleus und Atalante (10). Auch sie ist nicht vollständig erhalten. Ergänzungen zeigt der Mann am linken Rande der Vorderseite. Auf der Rückseite sind das linke Bein des Zeus und die Hände seines Gegners neu. Die Haltung des rechten Armes des Klytios (10) ist uns vom Minos (12) und Hektor bekannt, im übrigen entspricht er in seiner Tracht dem Mann unter dem Henkel links von der Hauptseite des Würzburger Andromachekraters (14). Der Mantelsaum der Frau in der linken Bildhälfte (10) kehrt wieder an den Frauen auf der Pariser Hydria (12) und an der Klyto auf der Periphasamphora (4). Die Reiter im Schulterfries zu München (10) mit roten Streifen auf den Hinterschenkeln der Pferde und ohne Raumfüllung hinter dem Rücken sind wiederum denen der Periphasamphora (4) nächst verwandt. Die Löwen unter den wagerechten Henkeln (10) stehen den erhaltenen Teilen des Löwen auf den Florentiner Scherben (1) so nahe, daß wir uns diesen nach jenen ergänzen können. Andererseits stimmt die höchst bezeichnende Bildung der Löwenköpfe mit dem gestäubten Stirnhaar, der charakteristischen Ohrform, dem geritzten Haarkranz um das Gesicht, den dicken Wülsten über und unter den Augen, dem Schnörkel, der die Nüstern andeutet, den kurzen Haaren auf der durch eine Ritzlinie vom Gesicht abgetrennten Oberlippe Zug um Zug mit den Wasserspeiern auf der Troilosscherbe in Reggio (18) überein. Sie sind mit das gewichtigste Zeugnis dafür, daß wir dies sonst einzigartige Stück der hier betrachteten Gruppe eingliedern müssen. Auch zum Kopf des Troilos (18) und dem ihm so nahestehenden Oineus (21) bietet uns die Atalantehydria (10) Analogien in dem gestäubten Stirnhaar des Jünglings neben der Frau in der linken Bildhälfte, das wiederum an das des Paris in Würzburg (14) erinnert, und in dem aufgebundenen Nackenschopf des Peleus. Die raumfüllenden Knospen neben den Löwen der Atalantehydria (10) sind uns schon von der Schulter der Florentiner Scherben (1) bekannt. Das eine Schlangenbein des Zeusgegners auf der Rückseite (10) entspricht in seiner Musterung der einen Schlange des Würzburger Kraters 147 (114). Das Treppenband unter dem Bildfeld der Hydria (10) ist nicht das, das die Amphoren (2, 3, 4, 22, 25) und Kratere (14, 114) über den Spitzblättern am Fuß einzuschieben pflegen, vielmehr das auf den Lippen der Kratere in Würzburg (14, 114) angebrachte. Der Mann ganz links auf dem Atalantebild (10) ist in Haltung und Tracht zu dem Hermes auf der Vorderseite des Psykters Castellani (111) zu vergleichen.

Die raumfüllenden vom Henkelansatz ausgehenden Knospen auf dünnem gebogenen Stengel finden sich ähnlich wie auf der Atalantehydria (10) auf dem Krater B 15 des Britischen Museums (113). Er ist zwar aus Scherben zusammengesetzt, scheint aber von störenden Übermalungen frei geblieben zu sein. Auf ihm sitzt ein Deckel, der zwar zweifellos chalkidisch ist, aber eine Kleinigkeit zu groß erscheint. Da es ein höchst seltsamer Zufall wäre, wenn die beiden Stücke, die schon vereinigt waren ehe sie als chalkidisch erkannt wurden, nicht auch zusammen

gefunden wären, besteht die hohe Wahrscheinlichkeit, daß sie ursprünglich zusammengehören. Von den bildlichen Darstellungen dieses Kraters vergleichen wir die beiden Jünglinge auf der Vorderseite mit den beiden ebenso gekleideten Männern auf der Atalantehydria (10), die Frau hinter dem Pferd zur rechten (113) mit der Frau links auf dem Atalantebild (10). Ferner ähneln die Profile der Jünglinge und des Wagenlenkers auf dem Londoner Krater (113) ganz auffallend dem der männlichen Sirene in der Mitte des Tierfrieses auf der Münchner Hydria (10). Zu den Pferden und Reiterknaben (113) vergleiche man den Glaukos (4), den Kebriones (14), die Reste des Automedon (1) und die gleichartigen Gruppen des zweiten Würzburger Kraters (114). Auch die raumfüllenden Vögel unter den Henkeln haben ihre Gegenstücke auf der Garyvonesamphora (3), der Periphasamphora (4), der Münchner Amphora (22) und dem Andromachekrater (14). Das Gespann auf der Rückseite des Londoner Kraters (113) stimmt in der Gesamtanlage enger zu dem auf der Garyvonesamphora (3), in der Durchführung der Einzelheiten in der Pferdezeichnung besser zu denen der Münchner Amphora (22). Die Füllrosetten (113) sind die gleichen wie im Schulterstreif und Tierfries der Atalantehydria (10). In auffälligem Gegensatz zu den wenigen, schlanken weitgestellten Figuren des Hauptbildstreifs steht die Komposition des Deckels, der um die echt chalkidische Doppelbogenkette mit »Rosenknospen« einen Tierfries legt, dessen mit Klecksrosetten und Punkten eng bestreuter Grund mehr an korinthische Tierfriesvasen denn an Chalkidisches erinnert. Die Proportionen der Tiere dieses Frieses sind wohl etwas stämmiger als die auf der Atalantehydria (10), passen aber sonst in der Zeichnung gut zu diesen. Der Schwan ist derselbe wie der unter dem einen Reiter auf der Rückseite des Würzburger Kraters (114). Tiere und Ornament stimmen auf dem in der Abfolge der Tiere wie in der Verwendung von Füllrosetten sparsameren Deckel in Madrid (127) vollkommen mit dem Londoner Deckel (113) überein.

Eine Sonderstellung nimmt die Hydria des Britischen Museums B 75 (9) ein. In ihr haben wir wieder ein Gefäß, das aus Fragmenten zusammengesetzt ist, und dessen Brüche verschiedentlich, wenn auch nicht allzu störend, übermalt sind, auch das Weiß auf den Schilden scheint modern. Der Tierfries dieser Hydria (9) stimmt in den Panthern und Böcken so genau mit dem der Münchner Atalantehydria (10) überein, daß sie nur von demselben Maler herrühren können. Auch der Löwe unter dem einen wagerechten Henkel (9) ist von denen in Florenz (1), München (10) und Reggio (18) nicht zu trennen. Die Sirene unter dem anderen wagerechten Henkel paßt gut zu der auf der Münchner Hydria (10). Ihren Kopftypus wiederholen die Sphingen auf der Rückseite (9), die dadurch wieder mit dem Londoner Krater (113) verbunden sind, zu dessen Deckelfries sich auch der Schwan im Tierfries der Hydria (9) stellt. Das auffällige Volutenornament im Ansatz des senkrechten Henkels (9) hat auf der Schulter der Aiasamphora (5) seine Parallele. Vergleicht man aber die Kampfdarstellungen der letztgenannten Vase mit denen auf unserer Hydria (9), so wird man sich nur zögernd entschließen, an dieselbe Künstlerhand zu glauben. Dort weitgestellte Figuren verhältnismäßig



schlanker hochbeiniger Krieger, hier stämmige untersetzte Gestalten in dichtem Gedränge mit so starken Überschneidungen, wie wir sie auf den bisher betrachteten Gefäßen nur in der Rinderherde auf der Garyvonesamphora (3) gefunden haben. Und doch fehlen Analogien nicht ganz. Hierbei wird man auf die Ähnlichkeit der Kriegerköpfe im »korinthischen« Helm mit denen auf den anderen Vasen mit Kampfdarstellungen (I, 4, 5, 110) weniger Gewicht legen. Bedeutsamer ist, daß die Innenansicht des Schildes auf den Florentiner Scherben (I) hier genau übereinstimmend wiederkehrt, ebenso wie die Form der Schwertscheiden und ihre höchst flüchtigen Ritzungen. Ja, selbst für die untersetzten Proportionen finden wir ein Beispiel auf dem Londoner Krater (113). Dort ist am Jüngling links auf der Vorderseite der Unterleib genau so spitz bis tief zwischen die Oberschenkel herabgezogen wie am Antaios der Londoner Hydria (9). All das mag erklären, warum ich, auch trotz des Schulterfrieses mit den einzigartigen quergeteilten geschlossenen Knospen diese Hydria (9) unserer Gruppe zurechnen möchte.

Der Löwentypus, den wir auf der Londoner Hydria (9), den Florentiner Scherben (I), der Troilosscherbe in Reggio (18) und der Hydria in München (10) fanden, kehrt auf der Amphora des Thorvaldsenmuseums 70 (55) so gleichartig wieder, daß wir auch in ihr ein Werk des Meisters unserer Gruppe erkennen. Das Gefäß scheint nicht sehr sorgfältig gebrannt zu sein. Der glimmerhaltige Ton ist braun, die Malfarbe, schwarzbraun bis rotbraun mit sehr wenig Glanz, ist auf der Rückseite größtenteils abgesprungen. Die galoppierenden Reiterknaben auf dieser Rückseite sind mit denen in den Schulterfriesen verschiedener Gefäße (3, 4, 5, 10, 25) zusammenzustellen.

Von den großen Vasen mit Inschriften wird man auch den Krater in Brüssel A 135 (13) unserer Gruppe zuweisen müssen. Auch er ist gebrochen und die Brüche übermalt. Er stimmt in Form und Verzierung völlig mit dem Krater des Britischen Museums B 15 (113) überein. Die tanzenden Paare von Silenen und Nymphen erscheinen zunächst von denen der Amphora in Leiden (2) stark verschieden. Dort bleibt bei den einzelnen Figuren der geschlossene Kontur nach Möglichkeit gewahrt, namentlich die Nymphen wiegen sich mit eng zusammengestellten Füßen nur in Hüften und Knien, bewegen die Arme etwas freier und neigen wohl mitunter den Kopf zu ihrem Partner. In Brüssel (13) hingegen breiten sich die Tänzer und Tänzerinnen in weit ausgreifenden Bewegungen über die Fläche aus, ähnlich den Dickbauchtänzern im Schulterfries der Leidener Amphora (2). Diese nicht geringen Unterschiede in der Komposition lassen es schwer verständlich erscheinen, daß man beide Vasen dem gleichen »Service« hat zuschreiben wollen. Trotzdem möchte ich heute nicht mehr so weit gehen, verschiedene Künstlerhände zu fordern, obwohl den Unterschieden in der Komposition solche in der Zeichnung der einzelnen Gestalten entsprechen. An den Silenen (13) fällt zunächst natürlich die menschliche Bildung der Füße gegenüber den Hufen in Leiden (2) auf. Aber ihnen begegneten wir ja auch schon auf dem Psykter Castellani (III), dessen Zotteln freilich den Brüssler Silenen (13) fehlen. Dafür stimmt jedoch der Silen Simos, der in Brüssel (13) unter dem einen Henkel hockt, so gut mit dem des castellanischen Psykters (III)



überein, daß man in diesem wohl das Verbindungsglied zwischen den Vasen in Leiden (2) und Brüssel (13) sehen kann. Die Nymphen in Brüssel (13) tragen nicht den kurzen am unteren Rand seltsam halbkreisförmig ausgeschnittenen Chiton der Mänade in Rom (III), sondern den langen roten Peplos wie die Tänzerinnen in Leiden (2). Doch auch hier bemerkt man einen Unterschied. Zwar die Heftung des Gewandes auf den Schultern mit der charakteristischen Angabe der bloßen Achselhöhle ist dieselbe wie an den Nymphen in Leiden (2) und Rom (III) und den beiden Athenen (3 u. 5), jedoch die Gürtung weicht ab. Das Gewand der Brüsseler Nymphen hängt in einem bogenförmigen Bausch vorn weit über den Gürtel herab, ganz ebenso, wie wir es an der Hippolyte auf der Periphasamphora (4), hier freilich größtenteils durch den linken Unterarm verdeckt, finden. Die linke Hand dieser Hippolyte mit ihrem abgespreizten Daumen ist denen der Brüsseler Mänaden außerordentlich nahe verwandt.

Die große Bauchamphora des Britischen Museums B 155 mit der Perseus- und Geryonesdarstellung (6) wird an verschiedenen Stellen durch moderne Ergänzungen entstellt. Die antiken Teile vor der Herrichtung zeigen uns die in den Abbildungen 1 und 2 wiedergegebenen Pausen aus Gerhards Apparat im Berliner Museum. Sie sind gut und zuverlässig, nur eine Auslassung ist dem Zeichner untergelaufen: die Mantelzipfel der mittleren Neis; und ein Mißverständnis: er hat den Köcher des Herakles als ein Trinkgefäß aufgefaßt, das Athenaie hält; wie die Photographie lehrt, läuft gerade ein senkrechter Bruch durch diese Stelle. Bei einem Vergleich des Geryonesabenteuers in London (6) mit der Pariser Garyvonesdarstellung (3) werden zunächst natürlich die entschiedenen Abweichungen hervortreten. Schon die Komposition ist verschieden, in London ist die Handlung, die sich auf die Hauptpersonen, Herakles, Geryones, Athenaie beschränkt, in ein umgrenztes Bildfeld gedrängt. Dort zieht sich ein langer Fries mit allen Nebenfiguren, dem toten Orthros und Eurytion, der geraubten Rinderherde und dem wartenden Viergespann des Helden um die ganze Vase herum. In Paris (3) trägt Herakles das Löwenfell. Athenaie die Aegis, in London (6) sind beide dieser Attribute bar. Der enge Rahmen in London (6) verbietet die Verwendung des Bogens. Das Motiv des weitausschreitenden in den Knien federnden Schützen, aus dem in Paris die Komposition der Kampfhandlung entwickelt ist, mußte also fallen. Herakles hat in London (6) schon zwei Leiber des Gegners erledigt und bohrt fest ausschreitend dem dritten das Schwert durch die Kehle. So wird auch der Aufbau des Ungeheuers ein ganz verschiedener. In Paris (3) tritt es noch kräftig auf, den Blick auf den Feind gerichtet, das mächtig rauschende Flügelpaar gibt den Eindruck der ungebrochenen Kampfesfreude, und nur die niedersinkende Lanze des einen Armes läßt uns die Wirkung des ersten Pfeiles, der einen Oberkörper bereits erreicht hat, erraten. In London (6) ist das ganze Fabelwesen ein Wirbel von Armen, Köpfen und Flügeln, der rings um den vordersten Schild kreist, selbst von den Beinen wird eines mit in diesen Strudel gezogen, während das andere kraftlos nach vorn ausweicht. Gegenüber diesem jämmerlich phantastischen Zusammenbruch des Geryones wirkt die gerade senkrechte Linie der Athenaie doppelt eindrucksvoll, sie verstärkt die zielbewußte

Ruhe des unbarmherzigen Siegers. Bei so verschiedener Auffassung ein und desselben Kampfes darf man nicht allzuviel Übereinstimmungen in den Einzelheiten erwarten. Und doch finden sich solche. Zunächst muß die ganz einzigartige Gestaltung des dreileibigen Riesen hervorgehoben werden. Auf nur ein Beinpaar sind drei Oberkörper gesetzt, die wiederum mit nur einem Flügelpaar ausgestattet sind. Über die Schwierigkeiten einer solchen Komposition im einzelnen täuscht beide Male ein Schild hinweg, der beidemale mit dem nach links fliegenden Raubvogel geziert ist. In der Wiedergabe der Schwanzfedern geht das Londoner Schildzeichen (6) enger mit denen des Diomedes (5) und Hektor (14) sowie dem raumfüllenden Vogel zur linken des Viergespanns auf der Pariser Garyvonesamphora (3) zusammen, das Pariser Schildzeichen wie der Schild des Glaukos auf der Periphasamphora (4) entspricht eher dessen Gegenstück zur rechten. Die Flügel des Londoner Geryones (6) sind ebenso gezeichnet wie die des Pariser Garyvones (3). Die rot und schwarzen Federn kehren an den Sphingen der Hydria in London (9) wieder. Der Kopf in Vorderansicht in London (6) läßt sich mit dem des Wagenlenkers in Paris (3) und dem des Achilleus auf der Aiasamphora (5) vergleichen. Das Helmbügelmuster dieses Kopfes ist uns vom Periphas (4) und Diomedes (5) bekannt. Die Athenaie des Geryonesbildes (6) wiederholt den für die Klyto (4), die Eos und Thetis (1), die beiden Frauen in der linken Hälfte des Theseusbildes (12) verwendeten Typus mit der leichten Abwandlung, daß der untere Mantelsaum nach vorn statt nach hinten absteigt. Ebenso sind die Neides des Perseusbildes (6) gekleidet, nur daß sich an den ersten beiden der Mantel dicht an die Beine preßt wie an der Ariadne (12) und Helena (14), der der zweiten ist zudem noch durch drei bogenförmige Falten gegliedert. Die Athene dieses Perseusbildes mit dem einfachen roten Mantel, ohne Borte am Überschlag des Peplos, läßt sich am ehesten mit der Andromache in Würzburg (14) und der Frau hinter dem Pferd auf dem Londoner Krater (113) vergleichen. Der Perseus entspricht in Tracht und Haltung den Jünglingen des Londoner Kraters (113) und dem Klytios der Münchner Hydria (10). Sein Kopf erinnert an den des Jünglings auf der Vorderseite des Psykters Castellani (111), dem eine ähnliche Locke vor dem Ohr herabhängt.

Die wenigen Fragmente einer Hydria, die im Akademischen Kunstmuseum zu Bonn aufbewahrt werden (150), genügen, um in ihr ein Gefäß zu erkennen, das in Form und Einteilung vollkommen der Atalantehydria (10) entsprach. Nach den erhaltenen Resten zu schließen, war es ein reiches und in seiner Art ungewöhnliches Stück. Schon der Schulterfries fällt aus dem gewohnten Rahmen. Mehrere Scherben von antithetischen Tiergruppen nehmen etwa eine Mittelstellung ein zwischen den schlanken Figuren der Hydrien in München (10) und London (9) und den mehr untersetzten auf dem Londoner Deckel (113). Der als Füllsel eingeschobene kleine Vogel kehrt unter dem einen Reiter auf dem Andromachekrater (14) und in München (10) wieder, ebendort findet sich die spärliche Verwendung von Füllrosetten. Diese selbst aber sind in Bonn (150) ebenso geformt wie auf dem Deckel in Madrid (127). Einzigartig für den Schulterfries ist eine mythologische Darstellung, Chimaira und Bellerophon auf dem Pegasos beiderseits vom Ansatz des senkrechten Henkels.

Die Chimaira stimmt, obwohl nur unvollständig erhalten, völlig mit dem bekannten Löwentypus, wie wir ihn am reinsten und vollständigsten in dem schreitenden Löwen unter dem wagrechten Henkel der Hydria in London (9) besitzen, überein. Der Schwanz der Chimaira ist mit der Aigisschlange links unten auf der Aiasamphora (5) zu vergleichen. Der Pegasos ähnelt durchaus einem der Pferde von den bekannten Schulterfriesen (3, 4, 5, 10, 25). Vom Hauptbildstreif in Bonn (150) sind ebenso wie auf der Atalantehydria (10) unter den wagrechten Henkeln Bildfelder durch je zwei senkrechte Streifen abgetrennt. Nach den Resten zu schließen, waren sie von sitzenden Sphingen eingenommen. Auf der Vorderseite, die den Zug zum Parisurteil darstellte, sind von dem vordersten sich umblickenden Mann nur der Oberkopf und die Unterschenkel erhalten. Er hat das typische Ohr unseres Malers und das gestäubte Stirnhaar wie der Troilos in Reggio (18), der Oineus d'Hancarville (21) und der Paris in Würzburg (14). Was von seinem Unterteil erhalten ist, gleicht dem Minos (12) und den Männern im Chiton in der rechten Hälfte des Atalantebildes (10); nur ist hier der Chiton durch senkrechte Wellenfalten gegliedert. Der Hermes hinter ihm trägt die Flügelschuhe wie der Paris in Würzburg (14), bereichert durch weitere Flügel, die denen des Toxos der Periphasamphora (4) ähneln. In der Stellung und in dem roten, über die Oberarme gelegten Mäntelchen erkennen wir das uns von der Atalantehydria (10) und dem Londoner Krater (113) sowie dem Perseus (6) geläufige Schema wieder. Die ihm folgende Göttin hat am ehesten zu der Andromache (14) und der Athene des Perseusbildes (6) Beziehungen. Auf der Rückseite saß in der Mitte unter dem senkrechten Henkel ein reiches Blütenpalmettengeschlinge ähnlich denen auf den beiden Würzburger Vasen (25 und 114). Rechts und links davon sind symmetrisch Ringerpaare angeordnet. Sie haben nicht den schlanken Wuchs des Peleus auf der Münchner Hydria (10), mit dem sie in der Stellung zu vergleichen sind, sondern eher die gedrungenen Formen von Berufssathleten. Dem entsprechen die anatomischen Einzelformen. Die verhältnismäßig dicken Bäuche haben wir schon an dem zusammenbrechenden Krieger und dem Vachys der Londoner Hydria (9) gesehen. Das feste Auftreten der Beine, an deren äußerer Wadenseite der peroneus longus durch zwei parallele Ritzstriche angegeben ist, kehrt genau so am Herakles der Perseusamphora (6) wieder. Diese Muskelzeichnung finden wir auch am Hermes unserer Hydria (150), am Toxos der Periphasamphora (4), an dem »Knieläufer« unter dem einen Henkel des Andromachekraters (14), an dem stehenden Jüngling des anderen Würzburger Kraters (114) und am Zeus der Atalantehydria (10). Was vom Kopf des einen Ringers erhalten ist, ist eine genaue Wiederholung des Kopfes des Herakles auf der Perseusamphora (6). Das Treppenband unter den Bildern entspricht dem der Atalantehydria (10) und der Kraterlippen (14 und 114). Das Lotospalmettengeschlinge darunter hatte eigenartige Formen. Die wenigen erhaltenen Scherben gestatten nicht mehr eine Regel in dem seltsamen Wechsel von Blüten und Palmetten festzustellen.

Endlich ist dem Werk dieses Meisters wohl noch eine Rheginer Scherbe (72) mit Herakles im Löwenkampf zuzurechnen. Zwar erlaubt das kleine Bruchstück keine weitgehenden Vergleiche, aber das rote Haar des Herakles mit seinem gewellten Umriß paßt so gut zu dem, was von den Köpfen der Ringer auf der Rückseite der

Bonner Hydria (150) erhalten ist, daß die Einreihung des Fragments an dieser Stelle nicht unbegründet scheinen mag.

Die Beziehungen dieser 23 Stücke zueinander sind so zahlreich, sie überkreuzen sich so mannigfach, daß die Annahme einer Künstlerpersönlichkeit mir dafür immer noch die wahrscheinlichste Erklärung bleibt. Die trotz allem zutage tretenden Unterschiede wird man zunächst durch eine zeitliche Entwicklung zu erklären suchen. Nehmen wir, nach attischem Vorbilde, an, daß die Gefäße ohne Untermalung des Weiß die ältesten seien, so hätten wir eine frühe Gruppe, der die Troilosscherbe in Reggio (18), der Psykter Castellani (III) und wahrscheinlich auch die Oineusscherbe (21) angehören würde. Als Besonderheiten, die von dem Rest der chalkidischen Vasen abweichen, seien in dieser Unterabteilung angeführt: Die eigenartig geformte Blattrihe am Deinosrand (18), der Bogensaum als unterer Chitonabschluß der Nympe und die Gewandmuster der drei Göttinnen auf dem Psykter (III). Diese reiche Musterung verbindet den römischen Psykter (III) mit den Helmbügelmäandern des Berliner Exemplars (110), das man auch wegen seiner besonderen, altertümlicher wirkenden Form — niedriger, eingekehler Hals — vor die Hauptmasse der Gattung setzen möchte. Neben ihm nimmt auch die Leidener Amphora (2) eine Sonderstellung ein, durch ihr volles, saftiges Halsornament; man würde diese beiden Stücke (110 und 2) als Verbindungsglieder zwischen der ältesten Untergruppe und der entwickelten Stufe fassen. Die entwickelte Stufe selbst zeigt auf der Garyvones-amphora (3) den abgeklärten, fertigen Stil des Meisters in der Figurendarstellung. Bezeichnend ist die Vorliebe für große, ungegliederte, farbige Flächen. Die Proportionen der Körper sind schwer mit wuchtigen Oberschenkeln und nicht allzu dünnen Gelenken. Am Nackten wird die Muskelangabe auf einige wenige an entscheidende Stellen gesetzte Ritzlinien beschränkt. So fehlt sie am Garyvones und Eurytion überhaupt, am Herakles finden wir sie nur am rechten Oberarm, am rechten Oberschenkel und an der linken Wade angedeutet. In Waffen und Kleidung herrscht der gleiche Verzicht auf Innenzeichnung, dagegen eine Freude an bunten Farbenkontrasten. Rote und schwarze Flächen stehen nebeneinander, ja an den Stieren der Rinderherde, wie an den Pferden der Würzburger Amphora 146 (25) wird der Hals rot gegen den schwarzen Körper abgesetzt. Einzigartig in der ganzen Gattung bleibt die große, weiße Fläche des vor der Herde stehenden Stieres. Wie wir in Paris (3) die entwickelte Figurendarstellung besitzen, so zeigt die Würzburger Amphora 146 (25) das pflanzliche und figürliche Ornament in vollendeter Reinheit. Den Aufbau des komplizierten Palmettenkreuzes wie des einfachen aus einem auf die Spitze gestellten Quadrat als Grundform, um das sich dann ein, zwei, ja drei weitere Quadrate, jedes gegen das vorhergehende um 45° geneigt, legen, so daß jede Ecke einer Palmette oder Knospe entspricht, hat am klarsten Herrmann Thiersch dargestellt und im Gegensatz zu ähnlichen korinthischen und attischen Ornamenten gewürdigt (Tyrrhen. Amph., S. 78). Dies Pflanzengeschlinge, von wappenartig angeordneten Tieren oder Menschen eingefast, bleibt in der chalkidischen Keramik, solange wir sie verfolgen können, beliebt. Seine dekorative Bedeutung hat treffend Alois Riegl (Stilfragen, S. 189) charakterisiert.



Den Stil der Garyvonesamphora (3) finden wir weitergeführt und bereichert auf der Aiasamphora (5) und den ihr nahestehenden Gefäßen, den Amphoren München 594 (22), Cab. méd. 203 (4) und den Chiusiner Scherben in Florenz (1). Die Figuren bewahren wohl ihre geschwellten Konturen mit den mächtigen Oberschenkeln und breiten Schultern, erhalten aber durch die nunmehr schlankere Taille einen ganz eigenartigen Schwung und den Eindruck federnder Spannkraft. Die Gelenke werden feiner gegliedert, die Muskelzeichnung reicher, mit ihr die Ritzung auf Waffen (Beinschienenspirale, Muskelpanzer) und die Borten an den weiblichen Gewändern.

Eng zu diesen Amphoren stellen sich die vier Kratere in Brüssel (13), Würzburg (14 und 114) und London (113). Doch war hier der eigenwillig dekorierte Deckel des letzteren schon erwähnt. Ferner finden wir als Neuerung in der Frauentracht auf dem Andromachekrater (114) den sich dem Körper anschmiegenden Mantel der Helene. Sie leitet über zu den vier Hydrien im Louvre (12), in München (10), Bonn (150) und London (9). Der Londoner Hydria mit ihrer gedrängten Komposition und der seltsamen Knospenform auf der Schulter gebührt eine Sonderstellung. Die anderen hängen mit den übrigen Gefäßen weit enger zusammen. Zu ihnen gesellen sich noch die Halsamphora des Thorvaldsenmuseums (55) und die Perseusamphora in London (6). Letztere zeigt bei allen engen Beziehungen, die sie namentlich mit der Bonner Hydria (150) verknüpfen, in dem weiblichen Gewand eine Steigerung über alle übrigen Gefäße dieser Gruppe hinaus. Die mit der Helene in Würzburg (14) und der Ariadne des Louvre (12) begonnene Entwicklung ist mit dem Zufügen der geritzten Falten bei der mittleren Neis des Perseusbildes (6) in eine neue Phase getreten. Es ist die letzte, die wir bei diesem Meister feststellen können.

Mag die zeitliche Entwicklung manche Verschiedenheiten in den Bildern unserer Gruppe erklären, so reicht sie kaum aus, so starke Widersprüche in der Komposition, ja im Zeichenstil aus der Welt zu schaffen, wie sie uns namentlich am Deckel des Kraters in London (113) und in der Kampfdarstellung auf der Hydria desselben Museums (9) auffielen.

Was den Kraterdeckel in London (113) betrifft, so werden wir ihm gerecht werden können, wenn wir ihn im Zusammenhang der übrigen Tierfriese der Gruppe betrachten. Der vornehm, nur mit schreitenden Ebern dekorierte Deckel des Würzburger Andromachekraters (14) scheidet dabei aus. Er gehört nicht hierher, sondern zu den Reiterfriese auf den Amphoren- und Hydrienschultern (3, 4, 10, 25); auch die Belebung der einförmigen Reihung durch Überschneiden zweier Tiere hat im Schulterfries der Würzburger Amphora (25) ihre Parallele. Es bleiben also die Tierstreifen auf den Hydrien in München (10) und London (9) und der Deckel in Madrid (127) zum Vergleich; für einzelnes auch die Bruchstücke von der Hydrienschulter in Bonn (150). Auf allen fünf Stücken finden wir den Panther, der wohl in München ein wenig schlanker gebildet ist, sonst aber in allen Einzelheiten, namentlich der Innenzeichnung des Kopfes und der Muskelangabe so genau übereinstimmt, daß man sich kaum entschließen wird, eines der Stücke aus dem Werk unseres Malers loszulösen. Dasselbe gilt für die weidenden Böcke in München (10), London (9) und Madrid (127), die ebenso eng miteinander wie mit den Widdern des Londoner Deckels



(113) übereinstimmen. Zu dem Schwan mit erhobenen Flügeln auf dem Londoner Deckel (113) ist der im Tierfries der Londoner Hydria (9) und der unter einem der Reiter auf der Rückseite des Andromachekraters (14) zu vergleichen. Durch all diese Parallelen ist der seltsame Deckel (113) so unlöslich mit den sicher unserem Maler gehörigen Stücken verknüpft, daß wir eine Erklärung für das üppig wuchernde Füllornament suchen müssen. Innerhalb der chalkidischen Keramik finden wir ähnliches nicht wieder. Da uns an Vorstufen bisher nur die ältesten Vasen unserer Gruppe bekannt sind, diese aber Füllornament überhaupt nicht verwenden, kann von irgendeinem »atavistischen« Rückfall in diesem Zusammenhang kaum die Rede sein. Sicherlich können wir den Krater, der diesen Deckel trägt, nicht unter die früheren Stücke einreihen. Er dürfte nach den Tierbildern gleichzeitig sein mit dem Fries der Londoner Hydria (9), der völlig freien Grund zeigt, dem Münchner Fries (10), der einige wenige Füllrosetten anbringt, und dem Deckel in Madrid (127), dessen Füllornament für unsere Gattung reichlich, aber doch nicht übermäßig ist. Die Lösung scheinen mir die der korinthischen Keramik entlehnten Namensbeischriften zu geben, für die wir oben (S. 51) Beispiele zusammenstellten, gerade von Vasen unserer Gruppe. Wir hätten dann in unserem Deckel einen Versuch zu erkennen, die gleichzeitig in Korinth nicht nur auf kleinen Gefäßen noch üblichen Tierfriese in die chalkidische Vasenmalerei einzuführen. Ein Versuch, der — soweit wir sehen — ohne Nachfolge blieb, sicher aber keinen nachhaltigen Einfluß ausübte. Auch die Unbekümmertheit, mit der solch ein Deckel auf ein so ganz anders dekoriertes Gefäß gesetzt wird, hat im Korinthischen wie in anderen Stilen ihre Parallelen. Für Korinth sei nur an die Platschkanne aus Suessula erinnert (G. M. A. Richter, *Handbook Metrop. Mus. New York*, 1920, S. 47), die einen subgeometrisch verzierten Hals mit einem rein schwarzfigurigen Tierfries verbindet, an die Dodwellvase (München, Sieveking-Hackl Nr. 327), die in den Tierfriesen der Pyxis und dem Sphingenwappen des Deckels Kleckstrosetten, in den Figurendarstellungen des Deckels aber Punktrosetten aufweist, endlich an eine Pyxis in Brüssel (Münchner archäologische Studien dem Andenken Furtwänglers gewidmet, S. 270, Eduard Schmidt), deren oberer Streifen Reiter auf fast freiem Grund zeigt, während in der darunter liegenden Tierfrieszone dichte Kleckstrosetten sitzen. Daß ein derartiges brüskes Nebeneinander zweier verschiedener Malweisen auch außerhalb von Korinth sogar auf sorgfältig ausgeführten Vasen nicht als störend empfunden wurde, dafür seien als Beispiele nur die Amphoren des Andokides und besonders seine Schale in Palermo erwähnt. Für die Arbeitsweise unseres Malers aber bietet der Vergleich der vier von ihm erhaltenen Tierstreifen einen wertvollen Hinweis darauf, daß er selbst auf der Höhe seines Stils sich unsicher fühlte und experimentierte.

So werden wir auch die Kampfdarstellung der Londoner Hydria (9) als einen Versuch werten, der in starker Anlehnung an ein fremdes Vorbild geschaffen ist. Auch hier scheint der Versuch ohne bleibende Folgen gewesen zu sein, denn auf den reifsten Stücken, auf der Bauchamphora in London (6) und der Bonner Hydria (150) ist eine Rückkehr unverkennbar zu der klaren Verteilung der Figuren unter Vermeidung von starker Überschneidung und von Tiefenstaffelung.

Das ist wichtig für die Beurteilung des Malers. Er ist keine Kraftnatur, mit eigenem Stil, wie wir sie in der Blüte der attischen Vasenmalerei finden, wo, um nur die größten zu nennen, der Kleophrades-, der Panaitios- und der Brygosmaler ihre Werke mit ihrem persönlichsten Temperament füllen. Eher ist er mit Beazleys Niobidenmeister zu vergleichen. Er bleibt stets Vasenmaler, und ist in erster Linie ein geschickter, gefälliger Dekorateur. Als solcher hat er ganz unverkennbare Verdienste. Die technische und stilistische Entwicklung, die von den meist schlecht gebrannten frühen Stücken mit ihrem mürben Ton, mit dem unmittelbar auf den Tongrund gesetzten und darum wenig haltbaren Weiß zu den in ihrer Art vollkommenen Amphoren und Krateren führt, kommt für uns durch den Anteil des Malers erst zur vollen Geltung. Er hat, wie kaum ein anderer, auch nicht in der attischen und korinthischen Keramik, ein sicheres Gefühl für die wechselseitigen Beziehungen zwischen Gefäßform und -schmuck. Dieses feine Empfinden spüren wir nicht nur in der Verteilung der einzelnen Schmuckzonen auf die verschiedenen Teile der Vase, sondern ebenso innerhalb dieser in dem wohlabgewogenen Verhältnis zwischen hellem Tongrund und schwarzen oder farbigen Figuren. Mit einem sicheren Instinkt für die Bedingungen und Grenzen seiner Aufgabe bleibt er stets in der Fläche, vermeidet Verkürzungen und starke Überschneidungen. So können wir seine Schöpfungen am reinsten dort genießen, wo nicht nur die Ausführung, sondern wohl auch die Erfindung sein Werk ist, auf den rein ornamental verzierten Stücken, den Amphoren Würzburg 146 (25), München 594 (22) und dem Krater in Würzburg 147 (II4). Ihnen lassen sich die anreihen, auf denen Figuren ohne Beziehung auf eine bestimmte Szene rein dekorativ in enger oder loser verknüpfter Reihung um den Körper des Gefäßes verteilt sind: die Amphora Cab. méd. 203 (4) mit den sich rüstenden Kriegern, der Krater Brit. Mus. B 15 (II3) mit den sich begegnenden Zügen der beiden Jünglinge samt ihrem Gefolge, und der Krater Brüssel A 135 (13) mit der bewegten Kette tanzender Paare von Silenen und Nymphen. Gegenüber diesen gefälligen Schöpfungen fallen Gefäße mit Darstellungen in etwas gedrängterer Komposition ganz entschieden ab. Schon der Andromachekrater (I4) reicht nicht an die rein dekorativen Stücke heran. Auf der Hauptseite zerfällt das Bild brüsk in zwei Hälften: links die beiden Paare, rechts Kebriones mit den Pferden; vollends unter den Henkeln und auf der Rückseite ist der Zusammenhang völlig aufgegeben. Ähnlich unbefriedigend wirkt aber auch das Atalantebild der Münchner Hydria (10) mit seinen gedrängt stehenden senkrechten Figuren. Endlich waren ja die Kampfszenen der Hydria in London (9) mit ihrem engen, dichten Getümmel von den übrigen Vasen unserer Gruppe so verschieden, daß man sich ohne den Zwang der Strich für Strich mit den übrigen übereinstimmenden Löwendarstellungen, ohne die Köpfe der Sphingen und Sirene und ohne den Tierfries nicht entschließen würde, sie hier einzureihen. Kein Zweifel, daß der Maler hier fremde Kompositionen übernommen hat, die seinem feinen, dekorativen Flächenstil nicht entgegenkamen.

Einem Künstler, der solchen Aufgaben gegenüber schon versagte, wird man kaum die Erfindung der klar aufgebauten Komposition der Garyvonesamphora

(3) oder gar der mit so einzigartigem Schwung und echten Pathos erfüllten epischen Schilderung auf der Aiasamphora (5) zutrauen wollen. Aber, wenn auch hier zweifellos der Aufbau seiner Vorlage seinem eigenen dekorativen Empfinden mehr entsprach, werden wir dem Maler unsere Anerkennung nicht versagen können, daß auch in seiner Reproduktion die hinreißende Wucht und die erschütternde Größe des Vorwurfs voll gewahrt blieben. Die Aiasamphora bleibt ein Höhepunkt der antiken Keramik nicht nur innerhalb der chalkidischen Gattung. Die Erkenntnis, daß wir ihren Meister mit manchen Mängeln eines reproduzierenden Künstlers behaftet fanden, ist uns wertvoll für den Grad der Originalität, den wir bei den anderen, geringeren chalkidischen Malern voraussetzen dürfen.

#### GRUPPE DER HYDRIA IN CAMBRIDGE.

- |                                             |                                    |
|---------------------------------------------|------------------------------------|
| 8) Fitzwilliam Museum 45 (Tf. XVII, XVIII). | 98) Reggio (Tf. CIV).              |
| 11) Neapel (Tf. XXXVI).                     | 107) Castellani (Tf. XVIII, CXVI). |
| 28) Tarquinia RC 5653 (Tf. LV-LIX).         | 119) Reggio (Tf. CV).              |
| 78) Reggio (Tf. CIII).                      | 165) Reggio (Tf. CIII).            |

Unter den mit Inschriften versehenen Vasen unterscheidet sich von den in der vorigen Gruppe betrachteten stilistisch ganz entschieden die Hydria Nr. 45 des Fitzwilliam Museums zu Cambridge (8). Kleiner in den Maßen als die bisher behandelten Hydrien, weicht sie von diesen auch in der Form ab. Die Schulter ist nicht mit scharfer Kante umgeknickt, sondern steigt, die Eiform des Bauches fortsetzend, in gleichmäßiger Wölbung zum Halsansatz empor. In den Inschriften kommt kein für das euböische Alphabet entscheidendes Zeichen, wenn auch natürlich kein widersprechendes, vor. So beweist den chalkidischen Ursprung des Gefäßes die Einteilung und die Dekoration. Beides ist anders als an attischen Hydrien — und nur solche könnten nach Inschriften und Technik noch in Frage kommen. Die weiß-roten Punktrossetten auf dem schwarzen Halse sind uns von den Krateren (13, 14, 113, 114) der vorigen Gruppe vertraut. Das Trennen von Schulterstreif und Bauchfeld kann bei einer Hydria nicht als chalkidisches Kennzeichen angeführt werden. Hingegen sind die je zwei senkrechten Linien als Begrenzung des Feldes unter den wagerechten Henkeln eine chalkidische, soviel ich sehe: nur chalkidische Eigentümlichkeit, die wir schon auf den Hydrien in München (10) und Bonn (150) fanden. Ferner empfehlen noch der Ornamentstreif, der als ein der Schulter in der Dekoration gleichwertiges Band zwischen Spitzblätter und Hauptbildfeld eingeschoben ist, der rote Ring zwischen Gefäß und Fuß und die rote Linie auf dem schwarzen Fuß chalkidischen Ursprung. Am entschiedensten aber spricht dafür der Stil der Zeichnung. Freilich, wenn wir das Bild der Vorderseite betrachten, werden wir uns sofort des Abstands bewußt, der unsere Vase von der vorigen Gruppe trennt. Vier Männer in roter Tracht und drei schwarz gekleidete Frauen stehen einfürmig nebeneinander. Es fehlt jeder Versuch, durch Gebärden die Beziehung zwischen den Paaren herzustellen oder durch Abwechslung in der Stellung das Bild zu be-

leben. Die Haltung der Frauen, die mit beiden verdeckten Händen den Mantel in Schulterhöhe fassen, entspricht der der Frauen auf dem Londoner Krater (113) und der Atalantehydria (10), der untere Mantelsaum jedoch dem der drei Göttinnen auf dem Psykter Castellani (111). Trotzdem wird man sie nicht für Werke des Meisters der Inschriftamphoren halten, so roh und leblos ist die Ausführung. Daß wir hierin nicht einen Beweis für hohes Alter des Stückes sehen dürfen, lehren uns die Männer. Der Typus des ganz in den Mantel gehüllten Mannes war uns bisher noch nicht vorgekommen. Seine Wiedergabe steht hier auf der Stilstufe des Andromachekraters (14) und der Theseushydria (12). Ähnlich wie dort bei Helene und Ariadne schmiegt sich hier der Mantel an den Rückenkontur an. In der Faltenangabe um den sich durch den Stoff hindurchzeichnenden rechten Arm scheint unsere Darstellung sogar noch etwas fortgeschrittener zu sein. Neu und charakteristisch ist der lange, schwarze Mantelzipfel, der über die linke Schulter nach hinten, den Rücken entlang fällt. Von ihm hebt sich der stark geschwungene Umriß von Gesäß, Oberschenkel und Wade wirksam ab. Es mag noch angemerkt werden, daß die Locke, die vor dem Ohr des Jünglings niederhängt, an die des Hermes auf dem Psykter Castellani (111) und des Perseus (6) erinnert. Die Sphinx mit umgewandtem Kopf unter dem Henkel wirkt wie eine sehr vergrößerte Wiederholung derer auf der Rückseite der Hydria in London (9).

Das Bild der Rückseite in Cambridge (8), die gegeneinanderstehenden Hähne beiderseits vom Pflanzenornament, erinnern wohl an die ähnlichen Kompositionen auf den beiden Würzburger dekorativen Vasen (25 und 114) und der Schulter der Aiasamphora (5). Die Übereinstimmung der Hähne erstreckt sich auf solche Einzelheiten wie den gesonderten Kehlstreifen an den Hälsen, die Zwischenzone, die als Riegel Decken und Schwingen der Flügel trennt, den Sattelbehang, der durch feine Ritzlinien angegeben sich über die Schwanzwurzel legt, endlich die einzelnen stärker gekrümmten Federn, die sich vor dem einheitlichen Fächer der Schwanzfedern abheben, und die zwei längeren Federn, die diesen oben abschließen. Die Hähne unserer Hydria (8) wirken bei all diesen gemeinsamen Zügen plumper als die der Gruppe der Inschriftamphoren. Das liegt nicht nur an der stärkeren Verwendung von roten Flächen am Hals und auf dem Riegel der Flügel, sondern vor allem fehlt hier der feine, lebendige Schwung des Konturs, der dort den Vögeln die elastische, den schwellenden Ranken des Pflanzengeschlinges ebenbürtige Haltung gibt.

Dies Pflanzengeschlinge selbst wird auf der Hydria in Cambridge (8) nicht durch das uns geläufige zentrale Motiv des Palmettenkreuzes gebildet, besteht vielmehr aus einer abwärts wachsenden Lotosblume, über der sich eine Palmette erhebt, dahinter Ranken, deren untere beiderseits eingerollt sind, während die oberen in Knospen endigen. Voluten und abwärts gerichtete Blüten fanden wir ähnlich in den Resten des Schulterbildes der Hydria Louvre F 18 (12). Die Knospen haben die uns geläufige Form der »Rosenknospe«, nur sind sie ebenso wie die als Stengel dienenden Ranken voller, saftiger gebildet. Ebenso sind die Knospen in den beiden Ornamentstreifen geformt; in den abwechselnden gegenständigen Palmetten und



Knospen auf der Schulter wie in der intermittierenden Wellenranke mit wechselständigen Palmetten und Knospen über den Spitzblättern.

Diese breiten schwellenden Formen des Pflanzenornaments lassen uns hier die Amphora im Museo Tarquiniese R C 5653 zu Tarquinia (28) anschließen. In ihr besitzen wir wieder ein ungebrochen erhaltenes Gefäß, dessen Oberfläche nur im unteren Teil einige Narben zeigt. Das aufgesetzte Weiß ist so vorzüglich bewahrt wie selten. Auch sie ist kleiner als die Amphoren der vorigen Gattung. Die Form zeigt entschiedene Anklänge an die der Hydria in Cambridge (8). Auch hier ist im Gegensatz zu den großen Amphoren der Schulterknick gemildert. Die Verzierung des schwarzen Halses mit weißroten Punktrossetten sowie die Form und Bemalung des eigenartig geformten Fußes nebst dem darüber liegenden Ring stimmen vollkommen mit der Hydria (8) überein. Die Schulterzone reicht weit hinab, beträchtlich unter den unteren Henkelansatz. Sie ist beiderseits in der Mitte mit dem typischen Palmettenkreuz geziert. Auch hier sind die Ranken und Knospen breit und schwer wie auf der Hydria (8), dem entsprechen die Formen der Pferde und Reiterknaben, die das Ornament flankieren. Eigenartig ist die gestielte Palmette, die aus dem einen Henkelansatz herauswächst. In der Bauchzone läuft auf jeder Seite eine Gorgo im Knielaufschema nach rechts, unter den Henkeln sitzen je zwei Sphingen gegeneinander. Namentlich die Sphingen stimmen, wenn sie auch steiler aufgerichtet sitzen, mit denen der Hydria (8) in allen Einzelheiten, namentlich der Innenzeichnung überein. Auch das rohe Aneinanderreihen derselben Typen erinnert an die leblosen Paare dort.

Das Pflanzenornament der beiden Vasen (8, 28) läßt uns in dem Rest eines Palmettenkreuzes, das auf einer Scherbe aus Rhegion (98) sich befindet, ein Werk derselben Hand erkennen.

Auch die in Cumae gefundene Scherbe (11) mit der Inschrift  $\text{HEPAPAKI}\Sigma$  möchte ich dieser Gruppe zuteilen. Sie scheint von einer Hydria zu stammen, wie aus den beiden senkrechten Linien, die bei dieser Gefäßgattung zur Trennung von Hauptbild und Henkelabschnitt üblich sind, zu schließen ist. Die breiten Knospen links von diesen Linien passen gut zu dem Stil der bisher behandelten Stücke. Vom Herakles ist zu wenig erhalten, um ein sicheres Urteil zu erlauben, doch findet sich eine genau entsprechende Zeichnung der Ellbogen an einer der Gorgonen in Tarquinia (28) und nur bei dieser, so daß die aus der allgemeinen Ähnlichkeit des Pflanzenzierats gewonnene Vermutung eine Stütze erhält.

Die Reiter auf der Schulter der tarquinischen Amphora (28) haben ihre nächsten Verwandten auf der Bauchamphora der Sammlung Castellani (107). Der größere Maßstab hat nur ein wenig die Ritzung in der einen Mähne bereichert. Proportionen und Haltung von Pferd und Reiter stimmen völlig überein. Ja ein kleiner Zug wie die merkwürdige Ritzlinie am Ansatz der Hinterschenkel der Pferde Castellani (107) kehrt übereinstimmend bei zwei Reitern in Tarquinia (28) wieder. Auch die Hähne auf der Rückseite der römischen Amphora (107) stimmen mit denen in Cambridge (8) recht gut überein. Zwar fehlt in Rom (107) der Riegel auf den Flügeln, aber die Umrisse im allgemeinen und namentlich die gedrungenen Formen, die besonders in den plumpen Füßen klar werden, unterscheiden beide entschieden von den



sonst so ähnlichen Vögeln der Inschriftengruppe (1, 5, 25, 114). Die Stengel der Knospen auf der Bauchamphora Castellani (107) sind zwar weniger dick als in Cambridge (8) und auf der Rheginer Scherbe (98), aber doch saftiger und voller als auf den Vasen der vorigen Gruppe.

Der Pferdetypos verbindet mit den betrachteten Vasen eine weitere Scherbe in Reggio, worauf die Reste zweier galoppierender Reiter (78).

Auch die beiden aneinanderpassenden Scherben in Reggio (165) mit der Darstellung von zwei Rehen beiderseits eines Palmettenlotoskreuzes gehören wohl hierher. Sie stammen höchstwahrscheinlich von einer Kanne, da die Wölbung sehr stark ist, die Mündung aber eng gewesen sein muß, weil das Innere keinen schwarzen Überzug hat.

Eine weitere Scherbe in Reggio (119) möchte ich wenigstens vermutungsweise dieser Gruppe einfügen. Es ist ein Stück vom Rand eines kleinen Kraters. Auf der Lippe gereiht Rosetten, darunter beiderseits des Henkelansatzes Reste von nach links schreitenden Panthern. Das Ornament auf der Lippe ähnelt entschieden dem oberen Rahmen der Bilder auf der Bauchamphora Castellani (107), doch ist auf dem Bruchstück in Reggio von den Darstellungen zu wenig erhalten, als daß ein sicherer Schluß möglich wäre.

Der chalkidische Ursprung der Gruppe den die Inschriften der Hydria in Cambridge (8) nahelegen, wird durch die mannigfachen Beziehungen in Form und Ornament, namentlich im Pflanzenzierrat (Lotoskreuz) zu den Inschriftamphoren unzweifelhaft. Der Meister dieser Vasen steht künstlerisch weit unter dem Maler des herrlichen Aiasbildes (5), doch läßt sich ihm ein gewisser Charakter, der sich in den breiten schweren Formen von Menschen, Tieren und Pflanzen ausdrückt und der zu den etwas plumpen Proportionen der Vasen gut paßt, nicht absprechen. Auch er scheint in der Erfindung nicht sehr selbständig. Es werden sich manche Beziehungen zu der künstlerisch weit höher stehenden Gruppe der Bauchamphoren, die im folgenden Abschnitt behandelt wird, nachweisen lassen. Sehr eng sind die Berührungspunkte zu der Gruppe der Amphora in Leipzig (S. 83ff.), mitunter so eng, daß man in dieser Gruppe Arbeiten aus einer anderen Schaffensperiode des Meisters der Hydria in Cambridge erkennen zu können meint. Doch läßt sich dieser Eindruck nicht zur Gewißheit erheben, so daß jene in sich geschlossene Gruppe gesondert besprochen werden wird.

#### GRUPPE DER BAUCHAMPHOREN.

- |                                      |                                          |
|--------------------------------------|------------------------------------------|
| 23) Reggio (Tf. CIII).               | 101) Reggio (Tf. CIV).                   |
| 24) Vatikan 225 (Tf. XLVII).         | 104) Ermitage 1479 (Tf. CVIII-CXI).      |
| 69) Barcelona Slg. Cazurro (Tf. CV). | 105) Louvre E 802 (Tf. CXII).            |
| 77) Reggio (Tf. CV).                 | 106) Louvre E 805 (Tf. CXIII).           |
| 79) Reggio (Tf. CV).                 | 109) Kopenhagen 115 (Tf. CXVI-CXVIII).   |
| 87) Reggio (Tf. CIV).                | 112) Tarquinia RC 6830 (Tf. CXXII-CXXV). |
| 88) Reggio (Tf. CIV).                | 128) Reggio (Tf. CIII).                  |
| 89) Reggio (Tf. CIV).                |                                          |

- |                                 |                                           |
|---------------------------------|-------------------------------------------|
| 129) Reggio 1044 (Tf. CXXXIII). | 152) Tarquinia RC 5655 (Tf. CXLIV-CXLVI). |
| 130) Reggio (Tf. CXXXIII).      | 155) Reggio (Tf. CLXVI).                  |
| 131) Reggio (Tf. CXXXIII).      | 223) Reggio (Tf. CIII).                   |
| 132) Reggio 1032 (Tf. CXXXIII). | 233) Syrakus (Tf. CLXXV).                 |

Der Typus des in den roten Mantel gehüllten Mannes, dessen Rückenkontur sich von dem schwarzen, hinter der linken Schulter herabfallenden Zipfel abhebt, findet sich ähnlich wie auf der Hydria in Cambridge (8) auf den Scherben der Bauchamphora E 805 des Louvre (106). Das leider stark fragmentierte Gefäß ist in den vorhandenen Teilen vorzüglich erhalten und von jeder störenden Übermalung frei. Trotz der äußeren Ähnlichkeit in der Tracht ist hier die Zeichnung der Männer weit reicher als in Cambridge (8) und entschieden sorgfältiger. Der Kopftypus der bärtigen Männer entspricht nicht dem auf der Hydria (8). Ihre Mäntel sind ähnlich wie an der mittleren Neis der Perseusamphora (6) von Falten durchzogen, was auf eine entwickeltere Stilstufe schließen läßt. Bei den beiden Ringern haben nur die Beine spärliche Muskelandeutung mit Ritzlinien. Ganz einzigartig ist das leider stark zerstörte Schulterornament dieser Seite: ein durch involutierte Ranken erweitertes Palmettenkreuz mit springenden Hasen darin. Von der Rückseite ist nur ein kleiner Rest einer Frau im roten Chiton und schwarzen Mantel erhalten.

Neben dies Stück stellen wir die in Größe und Form mit ihm völlig übereinstimmende vollständige Bauchamphora E 802 derselben Sammlung (105). Sie ist aus zahlreichen Bruchstücken zusammengesetzt und die moderne Übermalung der Fugen bedeckt leider auch beträchtliche antike Teile. So wird auf der Vorderseite im Schulterbild die Stirn der Atalante an der linken Kante von einem breit übermalten Bruch durchschnitten, der auch den rechten Ellenbogen und die Taille des Mannes neben ihr überschneidet und sich schräg nach rechts abwärts durch ihre linke Hand zum rechten Sprunggelenk des Ebers zieht. Hier vereinigt er sich mit einem zweiten, mehr wagerecht verlaufenden Bruch, dem die Oberschenkel und die obere Hälfte der Waden der Atalante sowie der Kontur an der Kniekehle des Gefallenen zum Opfer gefallen sind. In der rechten Hälfte des Schulterbildes läuft ein Bruch schräg durch die Schulter des Ebers; sein rechtes Vorderbein und der Kopf des Gefallenen dahinter sind ganz modern. Noch ein Bruch zweigt von diesem ab, läuft nach rechts durch die Hauer des Ebers, dann im Zickzack durch die Fußknöchel der beiden Jäger zur Rechten, die zudem noch von einem durch den rechten Oberarm des linken und die Taille des rechten laufenden modernen Streifen beeinträchtigt sind.

Im Hauptbild der Vorderseite läuft ein breit übermalter Bruch durch den rechten Unterarm des skythisch gekleideten Bogenschützen, weiter durch dessen Oberschenkel, durch die linken Vorderknie der Pferde und schließlich durch deren rechte Vorder- und linke Hinterhufe nebst Fesseln. Ein senkrechter Streifen geht von den Pferdehufen herauf durch die Fußspitze des Reiters. Ein schräger Bruch durchzieht den Oberkopf der Frau und Kinn und Schultern des Mannes, der sich die Beinschienen anlegt. Die Ellbogen der Frau und die Pferdeschweife werden von einer

senkrechten Fuge durchzogen, der Helm und der linke Fußknöchel des Mannes mit der Beinschiene von einer wagerechten. Endlich sitzt auch dessen Hinterkopf auf Übermalung.

Auf der Rückseite sind im Schulterbild vom linken Hahn nur die Kehle, der Rückenkontur und der obere Teil des Schwanzes antik. Das Gesicht und die Flügel der Sirene durchschneidet ein senkrechter Bruch. Dieser trifft am Ansatz der Beine auf einen schrägen, der von den Füßen des Hahnes links ausgehend am unteren Kontur des Vogelleibes der Sirene entlang läuft und den Hahn rechts quer durch Brust, Flügel und Schwanz schneidet. Zudem wird dessen Schwanz am Ansatz von einer weiteren senkrechten Fuge durchschnitten.

Im Hauptbild sind vom Knaben zwischen den beiden Reitern an antiker Oberfläche nur der Hals, das rechte Handgelenk, der linke Ellenbogen, Oberarm mit Achsel, Gesäß und rechter Oberschenkel, endlich das linke Bein erhalten. Auch die Reiter werden von verschiedenen übermalten Brüchen durchzogen.

Technik und Strichführung der Zeichnung, namentlich der Ductus der verhältnismäßig breiten, fest gezogenen Ritzlinien stimmen, wie sich am Original leicht beobachten läßt, an beiden Bauchamphoren (105, 106) vollkommen überein. An Hand der Abbildungen ist dies bei der völligen Verschiedenheit der Gegenstände nicht so leicht aufzuzeigen. Jedoch überzeugt auch hier der Vergleich des Kopfes des Kampfrichters zur Linken (106) mit dem des skythisch gekleideten Bogenschützen (105). Ja selbst die Jäger der kalydorischen Jagd (105) stimmen, wenn sie auch als Figuren eines Schulterstreifs kleiner und demnach flüchtiger gezeichnet sind, gut zu den Ringern der fragmentierten Amphora (106).

In Form, Einteilung und Maßen gesellt sich zu den beiden soeben behandelten Bauchamphoren die in der Ermitage zu Leningrad Inv. Nr. 1479 (104). Sie hat den Vorzug, gut erhalten und nicht übermalt zu sein. Auf dem Hauptbild ist das Pferd der Penthesileia mit denen der vollständigen Pariser Vase (105) zu vergleichen. Sie stimmen in der Bildung von Hals und Brust, besonders auch in der eigenartigen Wellenlinie, die die Mähne vom Hals trennt, sowie in den Proportionen und dem roten, von Ritzlinien begrenzten Streifen auf den Schenkeln überein. Die Armhaltung der bogenschießenden Penthesileia (104) ist dieselbe wie die der Atalante im Schulterbild zu Paris (105), sogar in solcher Einzelheit wie dem gestreckten Zeigefinger der die Sehne spannenden rechten Hand. Der Helm des Achilleus ist uns von dem Hauptbild in Paris (105) bekannt. Die Beinschienen beider Personen in Leningrad (104) stimmen in jedem Zug mit denen, die sich der rüstende Krieger in Paris (105) anlegt, überein. In den Bogenfalten, die den außerdem durch Wellenlinien fein gefältelten Chiton der Penthesileia (104) durchziehen, erkennen wir wieder ein Zeichen desselben fortgeschrittenen Gewandstils, den wir an den Mänteln der Kampfrichter auf dem Pariser Fragment (106) bemerken konnten.

Am auffälligsten ist wohl auf allen drei Vasen (104, 105, 106) die übereinstimmende Bildung der Augen. Es ist nicht ein einfacher Kreis mit angesetzten kurzen Strichen, sondern der Übergang zwischen beiden Elementen ist durch Aus-

kratzen der schwarzen Malfarbe erweitert, so daß ein unregelmäßiges, fast rhombenförmiges Gebilde entsteht. Am klarsten tritt dies am linken Kampfrichter (106), am skythischen Bogenschützen (105), am Achill (104) sowie an den Pferden (104, 105) zutage.

Für das Schulterbild über der Penthesileiaszene (104) empfiehlt die Eberjagd in Paris (105), die durch die Teilnahme einer Bogenschützin, der Atalante, sicher als die kalydonische bezeichnet ist, ebenfalls eine mythologische Erklärung. Es wird der Waffenstreit des Odysseus und Aias sein, obwohl sein Gegenstand, die Rüstung, fehlt. Die beiden weitausschreitenden nackten Hauptfiguren sind mit den Ringern der Pariser Scherben (106) und den Eberjägern (105) zu vergleichen, die sie zurückhaltenden Helden mit dem die Pferde führenden Knaben auf der Rückseite der Pariser Amphora (105).

Wertvoll ist für uns die Tiergruppe im Schulterstreif über der Gorgo auf der Rückseite der Penthesileiavase (104), weil sie gestattet, verwandte Werke anzuschließen.

Ein solches glaube ich in dem prächtigen, ungebrochenen, vorzüglich erhaltenen Psykter des Kopenhagener Nationalmuseums 115 (109) zu erkennen. In der Dekoration hat er manche Beziehungen zu der Gruppe der Inschriftamphoren, namentlich in den Schmuckstreifen unmittelbar über dem Fuße. Doch ist zu beachten, daß in Kopenhagen (109) die Doppelbogenkette auf der die »Rosenknospen« sitzen, breiter ist, diese selbst aber kantiger gestaltet sind, und einen größeren Fruchtknoten haben. Auch das Treppenband darunter weicht in der Führung der einzelnen Zickzacklinien wie in deren Abständen sowohl von den Amphoren und Krateren (2, 3, 4, 13, 14, 22, 25, 113, 114) wie von den Hydrien (10 u. 150) ab.

In dem Schulterstreifen des Psykters (109) vergleichen wir die Gruppe des Panthers, der das Reh anfällt, mit der entsprechenden auf der Bauchamphora in Leningrad (104). Die Bildung des Rehs ist, das wird trotz der verschiedenen Haltung klar, dieselbe. Auch am Panther stimmen nicht nur im allgemeinen die Proportionen und Bewegungen des stämmigen und doch geschmeidigen Raubtiers überein. Selbst Einzelheiten, wie der runde Schulterumriß mit den vier kurzen, die Rippen andeutenden Strichen daneben, die Ritzlinien auf den Hinterschchenkeln und vor allem die mit ausgespreizten Krallen in das Opfer eingeschlagene Pranke bestätigen den Zusammenhang. Die Löwen, in der allgemeinen Körperbildung durchaus den Panthern verwandt, verraten in dem Kranz gesträubter Haare, der das Gesicht umgibt, eine Beziehung zu denen der Inschriftamphoren (1, 9, 10, 18, 55, 150). Doch kann uns gerade ein Vergleich mit diesen lehren, wieviel summarischer die Zeichnung selbst auf einem Prachtstück unserer Gruppe ist, wie es der Psykter (109) zweifellos darstellt. Die reiche Innenzeichnung des Gesichtes und der Schnauze, die dort den Grimm des Raubtieres so eindrucksvoll betont, fehlt hier. Die beiden Hähne stimmen ausgezeichnet zu denen in Paris (104), mit denen sie die sehr kurzen gedrunghenen Hälse und die stark herabhängenden Flügelspitzen gemein haben. In beiden unterscheiden sie sich von den sonst in der chalkidischen Gattung so häufigen Hähnen.



Die sitzenden Sphingen in Kopenhagen (109) passen, namentlich in der Grenze zwischen der roten Flügeldecke und dem Ansatz der Vorderbeine, zwar recht gut zu denen in Cambridge (8) und Tarquinia (28), doch wird man sie wegen der sorgfältigen Ausführung nie der gleichen Werkstatt geben. Endlich paßt auch die Gorgo, die in Kopenhagen (109) infolge des Raumzwanges sehr stark versammelt ist, trefflich zu der in Leningrad (104).

An die Stiere des Kopenhagener Psykters (109) schließen sich wohl, soweit der geringe Umfang der Scherben ein Urteil erlaubt, zwei Bruchstücke einer Amphora in Reggio (79) an, die Löwen und Stiere im Kampf zeigen. Die Darstellung war größer im Maßstab als die Kopenhagener (109). Darauf ist wohl auch das für chalkidische Zeichnung ungewöhnliche Löwenauge mit eingerissener kreisrunder Pupille zurückzuführen. Trotzdem glaubte ich, obwohl die Scherben grau verbrannt sind, angesichts der Originale an chalkidischem Ursprung nicht zweifeln zu können. Die Bildung des Stieres gegenüber der Löwenschnauze, besonders die Wamme und das stämmige Vorderbein stimmen so vortrefflich zu der Kopenhagener Darstellung (109), daß man getrost denselben Maler annehmen darf.

An diese beiden Scherben (79) schließt sich in Technik und Erhaltung ein weiteres Bruchstück in Reggio (77) so eng an, daß man es wohl für einen Teil desselben Gefäßes halten kann. Von der Darstellung sind nur die Vorderbeine eines galoppierenden Pferdes und dahinter die Flügel eines Vogels erhalten. Es ist vielleicht zu kühn, aus diesen geringen Brocken Schlüsse auf den Stil zu ziehen, doch widerspricht wenigstens nichts der Manier unserer Gruppe.

Endlich sei hier noch eine weitere Rheginer Scherbe (89) erwähnt. Ihr Ton ist mürbe und gelbrot, aber die Technik doch chalkidisch. Sie zeigt das Hinterteil eines nach links schreitenden Raubtieres. Der elegante Bogen, in dem der Schwanz geschwungen ist, findet sich sehr ähnlich am Panther des Kopenhagener Psykters (109) und an dem zur Linken in der Tiergruppe der Ermitage (104). Von dieser Scherbe (89) nicht zu trennen sind zwei ähnliche aus Rhegion (87 u. 88).

An die besprochenen Tiergruppen schließen wir die des Psykters im Museo Tarquiniese R C 6830 zu Tarquinia (112). Die Vase ist aus Scherben zusammengesetzt, aber vollständig und frei von störenden Übermalungen. Der Brand ist unvollkommen, die Glanzfarbe geht von dunklem Braun in hell leuchtendes Rot über. Der Deckel, der in den moscionischen Aufnahmen 8626 (8339) und 8335 auf der Vase sitzt, gehört nicht zu ihr, er ist attisch.

Die Übereinstimmung der Panther mit denen der vorher betrachteten Vasen springt ohne weiteres in die Augen. Nicht nur der allgemeine Bau der Tiere ist derselbe, auch bezeichnende Einzelheiten, wie die Pranken, die genau so in der Ermitage (104) und in Kopenhagen (109) wiederkehren. Die Ritzung am Hals, die kurzen Striche am rückwärtigen Kontur der Hinterschenkel, die Schwanzquaste haben in Kopenhagen ihre Analogien. Auch die Bildung der Hirsche paßt vorzüglich zu der der Rehe in Leningrad (104) und Kopenhagen (109).

Mit dem Achilleusbild der Bauchamphora in der Ermitage (104) läßt sich die Hydria im Museo Tarquiniese R C 5655 (152) verbinden. Die Einzelheiten der Be-



waffnung, die Körperbildung der Kämpfer, die mehr auf die von fließenden Konturen umgrenzte Fläche als auf den anatomischen Aufbau Wert legt, stimmen gut zusammen. Der lange getupfte Schild des einen Kriegers ist uns schon von der Bauchamphora des Louvre (105) bekannt. Im Maßstab wie in der Sorgfalt der Ritzung stehen die Krieger der Hydria in Tarquinia (152) in der Mitte zwischen der Bauchamphora in Leningrad (104) und der in Paris (105). Die Gorgo in Tarquinia (152) hat ein noch breiteres Feld zu füllen als die in Leningrad (104), sie greift infolgedessen weiter aus. Ihre Stiefel sind um ein zweites Flügelpaar bereichert, sonst gleicht sie denen in der Ermitage (104) und auf dem Psykter in Kopenhagen (109). Das Schulterornament der Hydria in Tarquinia (152) erinnert an das der im Bau abweichenden zu Cambridge (8). Die einzelnen Palmetten und die Glieder der Kette, worauf diese gereiht sind, sind dieselben, ja sogar die weißen Punkte innerhalb der einzelnen Kettenglieder finden sich wieder. Nur die gegenständigen Knospen, die in Cambridge (8) mit den gegenständigen Palmetten abwechseln, fehlen in Tarquinia. Doch ist auch hier die Zeichnung der Figuren so unendlich der auf der Hydria in Cambridge (8) überlegen, daß die Herstellung durch denselben Künstler ausgeschlossen erscheint, eher dort eine Anlehnung an die Gruppe der Bauchamphoren wahrscheinlich ist.

Die mannigfachen Kampftypen der Hydria in Tarquinia (152) erlauben hier eine Reihe von stark fragmentierten Kampfbildern anzugliedern. Zunächst ein aus zwei Scherben zusammengesetztes Bruchstück Inv. Nr. 1044 im Museo civico zu Reggio (129). Es zeigt gute chalkidische Technik, an der Unterseite ist es schwarz mit einem aufgesetzten roten Ring. Vom Tierstreifen, der um den Deckelknopf lief, sind nur die Tatzen eines Raubtieres erhalten, darunter die Reste eines nach rechts galoppierenden Viergespannes, unter dessen Pferden ein nach vorn übergesunkener Gepanzelter. Gewiß, es ist verzweifelt wenig, was auf diesen Scherben erhalten ist, aber dennoch glaube ich, daß wir sie dem Maler der Hydria in Tarquinia (152) zuteilen können. Man vergleiche die Ritzung auf der Deichsel in Reggio (129) mit der der Schwertscheide des sich im Niedersinken umblickenden Kriegers in Tarquinia (152). Auf beiden kehrt das Motiv der einen Abschnitt füllenden S-förmig gekrümmten Linie wieder, so übereinstimmend, daß man dieselbe Hand annehmen muß. Daß das Profil des Wagenlenkers und der Chiton auf dem Gesäß des Gefallenen in Reggio (129) gut zum Stil der tarquinischen Hydria (152) passen, bedarf kaum der Hervorhebung. Den wagerecht abstehenden unteren Panzerrand können wir ebenso wie an diesem Gefallenen an der Penthesilea der Ermitage (104) beobachten. Zu ihrem Pferd stimmen die der Rheginer Scherbe (129) nicht schlecht, nur daß deren sich überschneidende Hinterschenkel mit feinen Ritzlinien umrissen sind.

Diese sorgfältige Umrißzeichnung läßt uns eine weitere Scherbe in derselben Sammlung (131) hier anschließen. Auch sie stammt von einem Deckel, aber nicht von demselben, da der aufgesetzte rote Streifen auf der schwarzen Unterseite fehlt. Es ist ein kleiner Ausschnitt aus einem dichten Kampfgewühl erhalten. Ganz links der Rest eines Schildes mit tongrundiger Fläche und schwarzem Rand, davor wohl eher der Ellbogen eines stark gekrümmten Armes als ein Schildzeichen. Dann

folgen die Kruppe nebst den Schwänzen zweier Pferde. Hinter dem Schwanzansatz geht ein senkrechter Streifen herunter an den links eine vorgewölbte schwarze Fläche ansetzt: Schildrand und Schildwölbung. Den Gegenstand, der von links oben an den Schildrand stößt und den kurzen Zipfel, der die Pferdekruppe überschneidet wage ich nicht zu deuten. Den Schild trägt ein Krieger, der weit nach links ausschreitet, sein Oberkörper ist nach links geneigt, wie der untere Panzerrand lehrt. Der Panzer ist vom Rücken gesehen, rechts oben ist die Andeutung des rechten Schulterblattes deutlich, links davon fallen zwei Locken über den Panzer. Unter dem Panzer ist der linke Oberschenkel und der Chitonumriß erhalten. Die Ritzung an Panzer und Pferden, namentlich wie an diesen die schwarze Schwanzrübe von den roten Schweifhaaren abgesetzt ist, stimmen völlig zu der eben besprochenen Scherbe (129).

Die geschmeidigen Bewegungen der Krieger in Tarquinia (152) wie des Achilleus der Ermitage (104) und auf den Rheginer Fragmenten (129 u. 131) finden wir wieder auf den Scherben eines Knopfhenkelskyphos aus Lokroi im Palazzo Bellomo zu Syrakus (233). Wenn auch im wesentlichen nur die Unterteile von drei Hoplitern erhalten sind, so genügen doch Chitonumrisse, Schwertscheiden und Beinschienen, um das Stück dieser Gruppe anzugliedern. Die Knospe unter dem Henkel mag man in ihrem kantigen Umriß immerhin mit denen der Bogenkette auf dem Kopenhagener Psykter (109) vergleichen. Von der Sphinx links neben dem Henkel ist zu wenig erhalten, um sie hier einreihen zu können.

Den Kriegerdarstellungen dieser Gruppe ist auch das Randstück eines Skyphos aus Rhegion (223) zuzurechnen. Die Scherbe ist verbrannt, der Ton demnach hellgrau, die Malfarbe glänzend schwarz. Was von der Darstellung erhalten ist, paßt vorzüglich zum Stil dieses Meisters, besonders auch die Ritzung auf der Schwertscheide.

Aus diesem Zusammenhang nicht zu lösen ist die fragmentierte Amphora 225 des Vatikans (24). Sie hat die Einteilung der großen Inschriftamphoren (2, 3, 4, 22, 25), geht jedoch in der Linienführung der Knospenkette wie des Treppenbandes enger mit dem Psykter in Kopenhagen (109) als mit jenen zusammen. Die Kriegergruppen passen vorzüglich zu denen in Tarquinia (152). Das Viergespann in Vorderansicht zeigt zwar deutliche Abhängigkeit von denen der Inschriftengruppe (3, 22, 113), hat aber den stämmigeren Pferdetypus mit dem breiten, vollen Hals und dem kurzen Kopf, wie er uns von verschiedenen Beispielen dieser Gruppe geläufig ist (104, 105). Die Mähnen sind ebenso sorgfältig an den Pferden eines Bruchstücks in Reggio (130) geritzt. Auch dies stammt von einem Deckel; die Unterseite ist schwarz mit einem roten Streifen. Ebenso wie im Vatikan (24) fehlen hier trotz der subtilen Ausführung die kurzen, parallel zum Nasenrücken laufenden Ritzlinien unterhalb des Auges, die wir für den Meister der Inschriftamphoren charakteristisch fanden, auch ist der Kopf hier kürzer, der Hals geschwellter.

Die Zeichnung von Auge, Brauenbogen, Ohr und Zaumzeug, und selbst ein so besonderer Zug wie die eingeritzten Ganachenfalten kehren übereinstimmend

wieder auf einer anderen Rheginer Scherbe (132), die zwar ebenfalls von einem Deckel stammt, aber wegen des Fehlens des roten Streifens an der Unterseite nicht von demselben wie die vorhergehende. Über den Pferdeköpfen ist noch der Rest einer Lotosblüte erhalten.

Die Krieger der vatikanischen Amphora (24) haben am unteren Rande des Chitons kurze Franzen eingeritzt. Denselben Schmuck trägt der vom Wagen abspringende Krieger auf einer Scherbe aus Emporion in der Sammlung Cazurro zu Barcelona (69). Zwar wird man aus der einzelnen Scherbe nicht allzu viel entnehmen wollen, auch ist der Maßstab der Figuren größer als auf irgendeinem der anderen Gefäße dieser Gruppe, doch scheint sie mir hier einzuordnen zu sein, da sie in manchem Zuge mit den übrigen Gefäßen unserer Gruppe verwandt ist und nichts gegen ihre Zugehörigkeit spricht. Die Form des Panzers kennen wir von der Penthesileia (104), dem Skyphos in Syrakus (233), den Rheginer Scherben (129, 131). Der in eine dünne Spitze endigende Helmbusch ist von fast allen Kriegerdarstellungen der Gruppe bekannt. Die Tüpfelung des Ärmels ähnelt der auf dem Schild im Louvre (105), dem Schild und der Tracht des Bogenschützen in Tarquinia (152). Die reichlichere Angabe von Einzelheiten im Schildinnern wird auf den größeren Maßstab zurückzuführen sein. Die Faltengebung am Unterkörper des Wagenlenkers ist neben den Mänteln der Aufseher in Paris (106) und der Penthesileia (104) nicht verwunderlich.

Von einer Amphora gleicher Art und Größe wie die vatikanische (24) stammt eine Scherbe in Reggio (23). Nur die Beine zweier Krieger und ein Schild sind teilweise erhalten, doch scheinen mir diese Reste zu genügen, um das Stück unserer Gruppe einzureihen. Zu den Zehen des rechten Kriegers sind die des zusammenbrechenden in Tarquinia (152) und die der Ringer im Louvre (106) zu vergleichen. Ihr tritt ein in Stil und Darstellung eng verwandtes Deckelbruchstück in Reggio (128) zur Seite. Die diesem Maler eigene kantige Knospenform weist noch zwei weitere Scherben in Reggio (101 u. 155) als Werke seiner Hand aus.

An selbständiger künstlerischer Kraft steht auch der Meister dieser Gruppe gewiß nicht über dem der Inschriftamphoren. Unmittelbare Anlehnungen an die letzteren glaubt man öfter zu spüren. In den Viergespannen des Vatikans (24) sind sie deutlich. Man wird auch diesem Maler ein hohes dekoratives Geschick nicht absprechen wollen. In der kautschukartigen Elastizität seiner Krieger erschöpft er die letzten Möglichkeiten, die die Betonung der flüssigen, schwellenden Umriss in der chalkidischen Malerei bietet. Er gründet seine Wirkung völlig auf den Kontur und die volle Fläche. Wo reichere Ritzung auftritt (Pferdemähnen, Schmuck von Helmbügeln, Schwertscheiden, Deichsel, Hahnenhalse, Pantherhalse) dient sie der Belebung der Fläche, nicht wie beim Inschriftenmeister dem Verdeutlichen der anatomischen Gliederung. Im Psykter in Kopenhagen (109) hat er durch die Verwendung der großen schwarzen Fläche ein dekoratives Prachtstück von eigenartigem Reiz geschaffen.

## GRUPPE DER AMPHORA IN LEIPZIG.

- |                                        |                                                     |
|----------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| 30) Leipzig T 303 (Tf. LX, LXI).       | 136) Reggio 1131 (Tf. CXXXIII).                     |
| 31) Ermitage Inv. 1311 (Tf. LXII-LXV). | 149) Reggio (Tf. CXXXI).                            |
| 34) Louvre E 796 (Tf. LXVIII).         | 169) Reggio (Tf. CVI).                              |
| 35) Louvre E 797 (Tf. LII, LXIX).      | 170) Ermitage Inv. 1306 (Tf. CLI-CLIV).             |
| 36) Philadelphia M S 398 (Tf. LXX).    | 171) Ermlitz (Tf. CLV, CLVI).                       |
| 44) Louvre E 793 (Tf. LXXXII).         | 172) Florenz 3781 (Abb. 5).                         |
| 45) Louvre E 795 (Tf. LXXXIII).        | 173) Louvre E 807 (Tf. CLVII, CLVIII).              |
| 52) Louvre E 801 (Tf. XCIII).          | 174) Louvre Inv. Camp. 81 <sup>bis</sup> (Tf. CLV). |
| 91) Reggio (Tf. CV).                   | 205) Reggio (Tf. CLXIX).                            |
| 92) Reggio (Tf. CVI).                  | 206) Reggio (Tf. CLXIX).                            |
| 93) Reggio (Tf. CIV).                  | 208) Reggio (Tf. CLXX).                             |
| 94) Reggio (Tf. CIV).                  | 209) Reggio (Tf. CLXX).                             |
| 97) Reggio (Tf. CIV).                  | 210) Reggio (Tf. CLXX).                             |
| 116) Reggio (Tf. CLXX).                | 215) Reggio (Tf. CLXX).                             |
| 134) Reggio (Tf. CXXXIII).             | 221) Reggio (Tf. CIII).                             |

Eine Gruppe meist kleiner Amphoren und Oinochoen mit flüchtiger Bemalung, deren keine eine Inschrift trägt, gibt sich durch die Technik, Gefäßformen und -einteilung sowie den stilistischen Zusammenhang mit inschriftlich gesicherten Gefäßen als chalkidisch zu erkennen. Am nächsten steht sie wohl unter den besprochenen Vasen denen, die wir an die Hydria in Cambridge (8) anreihen (S. 72 ff.), wenn es auch nicht an vereinzelten Anklängen an andere Gruppen, wie die der Bauchamphoren (S. 75 ff.) und die der Hydria in Orvieto (S. 90 ff.), fehlt.

Ein besonders bezeichnendes Stück dieser Gruppe ist die Halsamphora E 797 des Louvre (35). Das Gefäß ist ohne Bruch erhalten. Jedoch war der Brand offenbar nicht vollkommen, denn der hellrote Ton ist mürbe und an der Oberfläche von der Erdfeuchtigkeit stark zerfressen. Mit der obersten Schicht des Malgrundes ist auch das aufgesetzte Weiß und das nur in schwachen Spuren erhaltene glanzlose, mehliges Rot geschwunden. Die Glanzfarbe wirkt stumpf und tintig. Der Krieger auf der Vorderseite stimmt in Tracht und Bewaffnung — man vergleiche den Chiton-saum, den Umriß der Beinschienen, den Panzer mit abstehendem Rande, den Langschild — zu denen der Gruppe der Bauchamphoren (S. 80 ff.). Aber in den Proportionen ist er derart verfehlt, daß wir ihn nimmermehr dem Maler der flotten Kampfbilder in Tarquinia (152), Leningrad (104), Rom (24), Syrakus (233) zutrauen werden, obwohl auch die weitausschreitenden Beine an die Ringer in Paris (106) und die Helden des getrennten Zweikampfes in Leningrad (104) erinnern. Zu dem Mißverhältnis zwischen dem großen Oberkörper des Kriegers und seinen kurzen Beinen kommt noch hinzu, daß unmittelbar neben diesem schreitenden Manne beiderseits Sphingen hocken, die dieselbe Bildhöhe ausfüllen wie er. Diese Sphingen wiederholen sich fast übereinstimmend auf der Rückseite. Unter einem Henkel, sowie in der Mitte beider Schulter-



streifen, dort zwischen weidenden Schaf- und Ziegenböcken, sitzt ein Schwan mit aufgehobenen Flügeln ähnlich denen unter den Henkeln der Hydria in Tarquinia (152). Wie dort in dem Henkelfeld links vom Hauptbild sind hier (35) die Schwanzfedern fortgelassen, so daß der Vogelleib eiförmig endigt. Eigenartig ist der Schmuck am andern Henkelansatz: unter einer von Voluten eingefassten hängenden Palmette, einer vergrößerten und verflüchtigten Wiedergabe des uns vom Ansatz des senkrechten Henkels auf der Hydria in London (9) bekannten Motivs, hängt eine Knospe. Von den zierlichen chalkidischen »Rosenknospen« hat sie nur die Elemente bewahrt; in Größe, Umriß und Verhältnis von Blütenblättern zu Deckblättern ist sie jedoch plump und unproportioniert.

Ein in den Maßen zu dieser Vase passendes Gegenstück ist die Amphora E 796 der gleichen Sammlung (34). Auch sie ist ungebrochen erhalten. Im Erhaltungszustand von Ton, Glanzfarbe und Deckfarben stimmt sie mit jener überein. Die beiden kämpfenden Hoplitzen der Vorderseite sind ganz wie der schreitende des Gegenstücks (35) in der weitausgreifenden Schrittstellung ebenso wie in der Wiedergabe der Bewaffnung von der Gruppe der Bauchamphoren beeinflusst; man vergleiche die hochbuschigen Helme. Aber auch hier sind die Figuren unbekümmert um die Proportionen hingeworfen, weit entfernt von der stilbewußten Formgebung, die die Kriegergestalten der Hydria in Tarquinia (152) und ihre Verwandten auszeichnet. Beachtenswert ist auf unserer Amphora (34) das Schildzeichen: ein in Rot aufgesetzter Stierkopf in verschwimmenden Umrissen, ohne Innenzeichnung. Unproportioniert wie die Sphingen neben dem Krieger des Gegenstücks (35) schreiten hier unter den Henkeln beiderseits des Zweikampfs ein weidender Widder und ein weidender Bock, beide nach rechts gerichtet. Sie erreichen mit ihren Rücken die Scheitelhöhe der Hoplitzen. Die Rückseite füllt ein nach links schreitender Panther. Dieser ist einer der beliebtesten Typen unseres Malers, an dem wir wie an kaum einem anderen seine Eigenheit erkennen können. Man rufe sich noch einmal die stämmigen, aber auch geschmeidigen Löwen und Panther auf den Psykteren in Kopenhagen (109) und Tarquinia (112) und auf der Bauchamphora der Ermitage (104) ins Gedächtnis, die bei aller Stilisierung den Körperbau des Tieres nie gänzlich verwischen. Hier (34) hingegen sind die Beine je nach Bedarf der Raumfüllung langgezogen und der Körper einzig der Vorliebe des Künstlers für Rundungen entsprechend gestaltet. Zwischen Blatt und Keule, die zu mächtigen gerundeten dunklen Flächen gesteigert sind, verschwindet der Bauch fast ganz. Der kleine Kopf auf kurzem Hals und die dünnen, geschwungenen Beine treten völlig zurück. Die weidenden Böcke und Widder in den Schulterbildern (34) gleichen durchaus denen der anderen Amphora (35). Auch die Anordnung der Schulterbilder ist dieselbe; nur sitzt statt des Schwans (35) hier (34) eine Eule zwischen den Wiederkäuern.

Für die seltsame Verbindung von Kriegergestalten mit Tieren im gleichen Fries bietet ein drittes Beispiel die Amphora Inv. 1311 der Ermitage zu Leningrad (31). In Größe, Form und Einteilung stimmt sie mit den beiden Pariser Amphoren (34, 35) überein. Auch sie ist intakt erhalten, die Oberfläche ist nicht so zerstört wie dort, sondern nur an einigen Stellen von Narben zerfressen. Auf der Vorderseite steht



ein Viergespann in Vorderansicht. Die Pferde wie der übergroße Kopf des Lenkers wirken auch hier wie eine um die Proportionen wenig bekümmerte Entlehnung von Werken der Gruppe der Bauchamphoren. Auch hier sind unmittelbar neben das Gespann, von ihm berührt, ja überschritten, zwei Panther gesetzt. Ihre Formen sind in Schulter und Hinterschenkel noch massiger gestaltet als in Paris (34), wie um das Groteske der Zusammenstellung zu unterstreichen. Zwischen den Köpfen der Panther steht auf der Rückseite eine Sirene mit umgewendetem Kopf und ausgebreiteten Flügeln, ein Typus, der uns im Werk dieses Malers noch nicht begegnet ist. Hingegen sind die weidenden Böcke und Widder der Schulterbilder von den Pariser Amphoren (34, 35) her wohl bekannt. Nur fehlen hier die Vögel in der Mitte. Dafür wächst zwischen den Widdern der Vorderseite eine große, breite »Rosenknospe« auf, wie wir sie auf der einen Amphora des Louvre (35) im Henkelornament fanden.

Von Amphoren, die sich auf Tierfriese beschränken, sei hier die Amphora T 303 des Antikenmuseums der Universität Leipzig (30) angeschlossen. Auch sie hat die gleiche Größe, Form und Einteilung wie die drei besprochenen (31, 34, 35). Die Erhaltung ist gut, das Stück ungebrochen, der Ton dunkelorange-rot, die Glanzfarbe bläulich leuchtend, das aufgesetzte Kirschrot und Weiß trefflich erhalten, nur ist die Oberfläche auf der Rückseite von Narben zerfressen. Neu ist uns auf ihr die Dekoration des Schulterstreifs; eine schwarze flüchtige Blattreihe und eine Doppelbogenkette mit hängenden Knospen. Sie ist fremd im Werk dieses Malers und wird darum von der Gruppe der Hydria in Orvieto (S. 91 ff.) entlehnt sein, wo wir sie häufiger wiederfinden werden. Den Hauptbildstreif füllen auf der Vorderseite zwei Sphingen, die beiderseits von zwei gegenständigen Knospen hocken. Neben den Sphingen stehen nach auswärts gekehrt Eulen. Auf der Rückseite sitzen zwei Sphingen, die den Kopf in Vorderansicht drehen, beiderseits von zwei Eulen. Die gegenständigen Knospen sind uns vom Schulterstreif der Hydria in Cambridge (8) bekannt, die Gegenüberstellung von Sphingenpaaren mit den Köpfen in Vorderansicht und in Seitenansicht fanden wir auf dem Psykter in Kopenhagen (109): also wieder Anklänge an die beiden vorher behandelten Gruppen. Trotzdem ist die Amphora in Leipzig (30) hier einzureihen. Die Sphingen der Vorderseite gleichen so sehr denen in Paris (35) daß man keinem Zweifel Raum geben kann. Auch die massige Bildung der Knospen zwischen den Sphingen spricht dafür. Gewiß sind sie nicht so breit auslaufend wie die in Paris (35) und Leningrad (31), aber in den Proportionen wahrt sich ja unser Maler manche Freiheit. Sind doch auch auf der Amphora in Leipzig (30) die Eulen, die die Mitte der Rückseite füllen, breit in die Fläche gesetzt, während sich die neben den Henkeln mit einem schmalen Raum begnügen müssen, ganz wie die auf der Schulter in Paris (34). Einen schwachen Anklang an das Henkelornament in Paris (35) bietet wohl die geschlossene Knospe, die hinter dem Rücken der Eule, die ihre Klaue auf den Schwanz der einen Sphinx legt, frei im Raum am Henkelansatz schwebt.

Ferner gehört hierher die Amphora gleicher Größe, Form und Einteilung im Museum der Pennsylvania University zu Philadelphia (36). Ein Teil des Halses an der Rückseite ist ergänzt. Der Erhaltungszustand der Oberfläche ist derselbe

wie bei den beiden vorher betrachteten Pariser Amphoren (34, 35). Auf der Vorderseite bietet die Gruppe des von Panthern angefallenen Rehes wieder einen Anklang an die Psyktere in Kopenhagen (109) und Tarquinia (112) und die Bauchamphora der Ermitage (104). Aber die mächtigen Hinterschenkel der Panther lehren, daß wir die Vase unserem Maler geben müssen. Bestätigt wird diese Zuweisung durch die Sphingen, die auf der Rückseite beiderseits des typisch chalidischen Palmettenkreuzes einfachster Form sitzen und völlig denen in Paris (35) und Leipzig (30) gleichen. Das Schulterornament der Vorderseite in Philadelphia (36) ist dasselbe wie das der Vorderseite der Pariser Amphora mit dem schreitenden Krieger (35), das der Rückseite in Philadelphia (36) gleicht dem der Rückseite der Zweikampfamphora in Paris (34).

In Form und Größe stimmt zu den besprochenen Amphoren auch Nr. E 793 des Louvre (44), die jedoch von ihnen darin abweicht, daß die breite schwarze Zone zwischen Hauptbildstreif und Spitzblättern unterdrückt ist. An ihr sind der Fuß nebst darüber sitzendem Ring und der Hals samt Henkeln ergänzt. Der Erhaltungszustand des Bauches ist gut, die warme Farbe des Tongrundes und die Malfarben ähneln denen der Leipziger Amphora (30). Moderne Übermalungen sind auf den Schulterbildern am Halsansatz festzustellen, so in der linken Hälfte auf der Vorderseite. Auf der Rückseite erstrecken sie sich auf den erhobenen Kopf des Widders links, den Kopf der Eule, Kopf, Hals und Rücken des Widders zur Rechten. Die Typen der Tierbilder sind alle wohl bekannt. Die Sirene, die in Paris (44) beide Fronten einnimmt, ist uns von der Rückseite in der Ermitage (31) vertraut. Nur sind hier (44) zur Füllung des breiteren Raumes Flügel und Schwanz mehr in die Länge gezogen. Der Panther unter dem einen Henkel (44) entspricht völlig denen in Leningrad (31) und auf der Zweikampfamphora (34), der Vogel unter dem anderen Henkel wiederholt den auf der Amphora mit dem schreitenden Krieger (35). Das Schulterbild der Vorderseite (44) wiederholt das der Amphora in der Ermitage (31), das der Rückseite (44) weicht von dem der Vorderseite auf der Zweikampfamphora (34) nur darin ab, daß hier der linke Widder den Kopf hebt.

Die Schulterdekoration ist es auch, die uns veranlaßt, noch eine vierte Amphora des Louvre E 795 (45) hier einzureihen. Die Größe und Form stimmt mit den fünf besprochenen Vasen dieser Gruppe überein, die Einteilung mit Unterdrückung der schwarzen Zwischenzone ist die der vorhergehenden (44). Die Vase ist ungebrosen erhalten, auch ohne Beschädigungen der Oberfläche. Nur die Glanzfarbe hat, offenbar schon beim Brande, gelitten, sie ist grünlich und geht über braune Töne teilweise zu hochroten über. Auf der einen Seite sehen wir im Schulterstreif eine Eule zwischen zwei Böcken, ganz wie auf den Amphoren in Philadelphia (36) und Louvre E 796 (34). Auf der Rückseite unserer Amphora (45) ist die sonst stets eingehaltene Symmetrie des Schulterbildes aufgegeben. Es stehen sich weidendes Reh und Panther gegenüber, rechts von diesem eine Eule als Lückenbüßer. Das Reh hatten wir ähnlich in der Tierkampfgruppe der Amphora in Philadelphia (36) angetroffen. Der Panther ist hier (45) zwar hochbeiniger als sonst, doch die Kurven

an Schulter und Hinterschenkel sind ganz in dem Schwung, den wir auf den übrigen Vasen dieser Gruppen fanden, geführt. Neu ist der Reiterfries im Hauptbild. Auch er gemahnt, ähnlich wie die Pferde des Viergespannes in Leningrad (31), an Werke der Gruppe der Bauchamphoren.

Diesen Amphoren lassen sich eine Reihe von Kannen anreihen. Die Kanne der Ermitage zu Leningrad (170), ein ungebrochenes, gut erhaltenes Stück, trägt auf der Schulter Panther und Widder, Panther und Bock nebeneinander, im Hauptstreif zweimal Panther und Bock wiederholt, unter dem Henkel einen Schwan als Füllfigur. Panther und Bock zeigen die uns geläufigen Typen. Der Schwan ist jämmerlich zusammengepreßt, ein neues Beispiel für die Sorglosigkeit, mit der dieser Maler Figuren je nach dem verfügbaren Raum ausdehnt oder zusammenzieht.

Eng zu dieser Kanne ist das Stück im Louvre Inv. Camp. 81<sup>bis</sup> (174) zu stellen. Es ist ungebrochen erhalten und war von vorzüglicher Technik mit warmrotem Ton, jedoch ist die Oberfläche sehr stark versintert. Im Hauptstreif stehen sich Bock und Panther, Widder und Panther gegenüber, und zwar so, daß das Hinterteil des Bockes sich unter dem Henkel mit dem des Panthers aus dem anderen Paar überschneidet. Die Formgebung der Tiere ist die uns aus vielen Beispielen der Gruppe geläufige. Am Halsansatz fällt die flüchtige Blattreihe, wie wir sie schon auf der Amphora in Leipzig (30) fanden, auf. Neu ist der Schulterschmuck aus gereihten Rosetten mit rot aufgesetzter Mitte. Die Form der Vase ist gedrückt, und rund wie die der Kanne in Leningrad (170).

Im Schulterstreif mit der Pariser Kanne (174) übereinstimmend dekoriert sind drei schlankere Stücke. Zunächst die Kanne der Sammlung Apel in Ermlitz unweit von Schkeuditz (171). Sie ist ungebrochen, hat hellorangefarbenen Ton und ist in der Oberfläche, mit Ausnahme des von den Sphingengesichtern geschwundenen Weiß, vorzüglich erhalten. Die Form ist gestreckter, stimmt aber in der Henkelbildung mit der Kanne der Ermitage (170) überein. Im Hauptstreif sitzen zwei Sphingen einander gegenüber. Sie haben etwas gedrungenere Proportionen, gleichen sonst aber völlig denen in Leipzig (30), im Louvre (35), in Philadelphia (36). Beiderseits von ihnen schreiten zwei Panther auf sie zu, die völlig denen der zwei übrigen Kannen unserer Gruppe gleichen. Unter dem Henkel steht ein Schwan mit aufgebogenen Flügeln. Er entspricht denen in den Schulterdekorationen der Amphoren (35, 36), nur ist er hier, wo mehr Raum zur Verfügung steht, etwas in die Breite gedehnt und hat seine Schwanzfedern behalten.

Hierher gehört auch die Kanne des Louvre E 807 (173). Sie ist unvollständig erhalten, Hals und Henkel fehlen. Der Ton und die Oberflächenerhaltung stimmen völlig mit den Amphoren E 796 und 797 derselben Sammlung (34, 35) überein. Der Grund ist, soweit nicht von Farbe bedeckt, stark zerfressen. Die Mitte des Hauptbildes ist mit der seltsamen Komposition der vier Rehe mit einem gemeinsamen Kopf geziert. Von dieser bizarren Anordnung abgesehen, ist es der von den Amphoren in Philadelphia (36) und Paris (45) bekannte Typus des Rehes. Ähnlich wie neben dem Viergespann in Leningrad (31) und neben den Kriegern in Paris (34, 35) stehen auch hier unverhältnismäßig groß zwei Löwen. Neu ist uns an ihnen

nur der Kopf mit der gewaltigen Mähne, deren Backenbart im Gegensatz zum Stil der Inschriftamphoren und zur Gruppe der Bauchamphoren ohne Ritzung ist. Leib, Beine und Schwanz stimmen völlig mit denen der in unserer Gruppe so beliebten Panther überein. Bekannt ist uns auch die Eule, die hier als Lückenbüßer rechts vom Henkelornament steht. Das Henkelornament selbst stimmt vorzüglich zu dem der Amphora E 797 des Louvre (35), nur daß hier zwei übereinanderstehende Palmetten an Stelle von Palmette und Blüte getreten sind.

Die Kanne Nr. 3781 des Museo archeologico zu Florenz (172) ist eine Wiederholung der Kanne in Ermlitz (171), nur ist der Schwan unter dem Henkel durch eine Doppelpalmette ersetzt, die durchaus der auf der Kanne E 807 des Louvre (173) gleicht. Die Florentiner Kanne (172) ist aus Scherben zusammengesetzt, Fuß und Henkel sind ergänzt.

Das Schulterornament der zuletzt betrachteten vier Kannen kehrt wieder auf der Amphora E 801 des Louvre (52). Sie ist um ein Drittel kleiner als die zuerst besprochenen Amphoren und von vorzüglicher Erhaltung; nur durch den Kopf des laufenden Mannes auf der Vorderseite geht ein leicht übermalter Sprung. Der Ton zeigt die typisch chalkidische warmorangerote Färbung. Das Schulterornament weicht von dem der Kannen nur darin ab, daß hier die Mitten der Rosetten weiß sind. Der laufende Mann der Vorderseite wirkt auch hier wie eine in den Proportionen mißglückte Nachahmung des Stils der Gruppe der Bauchamphoren. Wie der Läufer die beiden auf ihn zu galoppierenden Reiterknaben im Maßstab weit übertrifft, das paßt trefflich zu ähnlichen Unbekümmertheiten, die wir öfter schon hervorhoben. Die Reiterknaben selbst sind flüchtige Verkleinerungen derer auf der Amphora E 795 des Louvre (45). Bemerkenswert ist der Hund unter dem Pferd zur Linken. Auf der Rückseite zwei Hähne, die mit wenig Sorgfalt den uns von den anderen Gruppen bekannten Typus wiederholen. Zwischen ihnen windet sich eine senkrecht gestellte Schlange, wieder ein Anklang an die Hydria in Tarquinia (152).

Diesen vollständigen Gefäßen reihen sich einige Rheginer Scherben an; zunächst die Randscherbe von einem Skyphos (221). Zwei Jünglinge mit Speeren stehen einander gegenüber, hinter dem linken ist noch der untere Teil eines Pferdekopfes erhalten. Wir haben also die Darstellung entsprechend der auf der Vorderseite des Londoner Kraters (113) zu ergänzen. Ein Blick auf dieses Prachtstück genügt aber auch, um uns zu überzeugen, daß wir es hier mit einem Maler von weit geringerer Qualität zu tun haben. Ihn zu bestimmen helfen uns die Profile der Jünglinge. Sie sowie die leicht gewellte Haargrenze stimmen so vorzüglich mit der Untermahlung der Sphingenköpfe in Paris (35) und in Ermlitz (171) überein, daß man unbedenklich das Skyphosfragment demselben Maler geben wird. Bestätigend tritt hinzu, daß auch hier jeder Sinn für die Proportion der menschlichen Gestalt fehlt. Die Köpfe sind übergroß im Vergleich zu Brust und Armen. Was vom Pferdekopf erhalten ist, paßt recht gut zu denen der Amphora E 795 des Louvre (45).

Die gereihten Rosetten auf dem Deckelkopf in Reggio (149) ähneln so sehr denen auf den Schultern der Kannen (171-174) und der einen Amphora (52), daß man dies Fragment hier einordnen wird.



Von Scherben desselben Fundes möchte man noch den Rest eines Panthers (91) hier einreihen. Zwar scheint die Ritzung etwas sorgfältiger als sonst in dieser Gruppe, die schweren Körperformen jedoch weisen entschieden hierher. Noch bestimmter kann das von dem Bruchstück mit dem Körper eines Raubtieres (206) und dreien mit Resten weidender Böcke (93, 94, 116) behauptet werden. Auch das Bruchstück mit einem Bockskopf (134) und zwei Scherben mit den Resten von Sirenen (97, 136) dürfen getrost dieser Gruppe zugewiesen werden.

Weniger zuversichtlich bin ich, wenn ich sieben weitere Nummern des Rheginer Scherbenfundes hierher setze (92, 169, 205, 208, 209, 210, 215). Veranlaßt werde ich dazu durch die laxen Formen an den Körpern, namentlich an den Beinen der Raubtiere. Aber von keinem ist genug erhalten, um eine solche Zuteilung über jeden Zweifel zu erheben. Zudem ist die Mehrzahl von so flüchtiger Ausführung, daß man auch an Schüler- oder Gehilfenarbeit denken könnte. Jedenfalls können wir neues für den Stil des Malers aus keinem der Bruchstücke entnehmen.

Der Stil des Malers ist in manchem dem der Hydria in Cambridge (8) recht nahe verwandt. So stimmen die Köpfe der Sphingen (30, 35, 36, 171, 172) so sehr zu denen der Frauen auf der genannten Hydria, daß man ernstlich den Gedanken erwägen kann, ob hier nicht die Hand ein und desselben Malers zu erkennen sei. Dasselbe gilt von den Köpfen auf der Skyphoscherbe in Reggio (221). Jedoch ist unsere Gruppe in sich so geschlossen, daß sie, selbst wenn jener Eindruck richtig ist, eine gesonderte Stellung innerhalb des Werkes des Malers der Hydria von Cambridge (8) einnehmen würde.

Wenn wir von einem Stil innerhalb dieser Gruppe sprechen, so kann sich das kaum auf die menschlichen Figuren beziehen. Wo wir solche fanden, auf den beiden Pariser Kriegeramphoren (34, 35), auf der Amphora der Ermitage (31) und dem Skyphosfragment in Reggio (221) sind sie in den Proportionen entschieden verunglückt. Eigener ist unser Meister in den Tieren, namentlich im Panther mit seinen vollen Rundungen, der stets wiederkehrt und an dem wir am reinsten die Tendenz zu vollen, breit hingetzten Silhouetten abnehmen können. Auch die Proportionen der Tiere fanden wir lax und mitunter dem zu füllenden Raum angepaßt. Sorglos wie hierin ist der Maler auch in der Komposition. Einheitlich ist sie nur bei den paarweise zusammengestellten Tieren der Kannen (170, 174), den symmetrisch angeordneten reinen Tierfriesvasen (30, 36, 44, 171, 172) und dem Reiterfries (45). Auf den beiden Kriegeramphoren (34, 35) der Amphora mit dem Viergespann (31), der Kanne mit den vier Rehen (173) stört das Nebeneinander von kleinen Figuren und großen Tieren. Gewiß kommt ähnliches auch sonst vor, so auf den Hydrien in London (9) und Tarquinia (152), aber nirgends wirkt das Aneinanderstoßen der in verschiedenen Maßstäben gezeichneten Elemente so störend und roh wie hier. Im Gegensatz zu diesen recht unvollkommenen Kompositionen stehen die in sich geschlossenen Bilder auf den Schultern der Amphoren (31, 34, 35, 36, 44, 45), meist ein Vogel zwischen zwei Wiederkäuern. Die Freude an großen schwarzen Flächen, die wir in den breit hingestrichenen Silhouetten der Tiere erkennen, offenbart sich



auch in der Gefäßeinteilung. Auf der Amphora entspricht dem schwarzen Hals eine schwarze Zone zwischen Hauptbildstreifen und Spitzblattreihe. Nur zwei verzichten auf ihn. In diesem Abweichen von der Regel glaube ich ebenso wie in der Knospenkette auf der Schulter der Leipziger Amphora (30), und in dem dreimal wiederkehrenden Henkelornament (35, 172, 173) einen Einfluß der Gruppe der Hydria von Orvieto zu erkennen.

Über einige Vasen, die der Gruppe der Amphora in Leipzig nahe stehen, aber kaum von dem hier besprochenen Maler, vielmehr eher Werkstatts- oder Gehilfenarbeit sind, wird unten (S. 102) die Rede sein.

#### GRUPPE DER HYDRIA IN ORVIETO.

- |                                             |                                         |
|---------------------------------------------|-----------------------------------------|
| 26) Churchill (Tf. LII-LIV).                | 142) Reggio (Tf. CLXIX).                |
| 27) Orléans, Mus. histor. (Abb. 6).         | 151) Orvieto 192 (Tf. CXXXVII-CXLIII).  |
| 41) Brüssel, R 220 (Tf. XLVI, LXXV).        | 153) Neapel, Kunsthandel (Tf. CXLVII).  |
| 42) Ermitage Inv. 1308 (Tf. LXXVI-LXXIX).   | 154) Reggio (Tf. CXLVII).               |
| 46) Somzée (Tf. CXCVI).                     | 156) Reggio (Tf. CXLVI).                |
| 48) Ermitage Inv. 1307 (Tf. LXXXV, LXXXVI). | 157) Reggio (Tf. CXLVI).                |
| 49) Ermitage Inv. 1312 (Tf. LXXXVII-XC).    | 158) Reggio (Tf. CXLVI).                |
| 50) Oxford 192 (Tf. LXXXIV, XCI).           | 159) Reggio, Mus. Statale               |
| 51) Louvre E 800 (Tf. XCII).                | 160) Tarent 60 (Tf. CXLVIII).           |
| 73) Reggio (Tf. CIII).                      | 161) Tarent 51 (Tf. CXLVIII).           |
| 81) Reggio 1131 (Tf. CIV).                  | 162) Tarent 585 (Tf. CXLIX, CXCVI).     |
| 83) Reggio (Tf. CIV).                       | 163) Tarent 660 (Tf. CXLIX).            |
| 108) Tarent 65 (Tf. CXIV, CXV).             | 218) Leipzig T 418 (Tf. CII).           |
| 123) Reggio (Tf. CLXVI).                    | 232) Reggio (Tf. CXXXI).                |
| 133) Reggio 1061 (Tf. CXXXIII).             | 238) Syrakus (Tf. CLXXV).               |
| 139) Reggio (Tf. CIV).                      | 254) Villa Giulia (Tf. CXCv).           |
|                                             | 260) Thorvaldsenmuseum (Tafel CLXXXVI). |

Eine in sich geschlossene Gruppe, freilich durch keine Inschriften festgelegt, ordnet sich um die große und reich dekorierte Hydria des Museo dell' Opera 192 zu Orvieto (151). Am reinsten ist ihr Stil auf einer Anzahl untereinander gleichartiger Halsamphoren kenntlich, mit denen wir die Betrachtung beginnen.

Die Amphora R 220 des Musée du Cinquanteaire zu Brüssel (41) hat die uns von den vorhergehenden Gruppen geläufige Form. Im Schulterstreifen zeigt sie auf der Vorderseite einen weidenden Widder, der von denen der vorhergehenden Gruppe ganz entschieden abweicht. Der Leib ist gestreckter, die Beine schlanker, der Kopf und namentlich die geritzte Innenzeichnung im Horn reicher und sorgfältiger. Ähnlich kommt auch an der Eule zur Linken und der Sirene zur Rechten das Zeichnerische mehr zur Wirkung. Ganz besonders deutlich aber wird der Gegensatz dieses Malers zu dem der Gruppe um die Amphora in Leipzig an den beiden sitzenden

Sphingen auf der Vorderseite des Hauptbildstreifens. Es sind hier schlanke, hochbeinige Wesen, deren Flügel in einer ganz eigenen Kurve geschwungen sind. Die Köpfe mit flacher Schädeldecke sitzen auf einem langen Hals, den die Haarmasse hinten im Nacken als schmaler, senkrechter Streifen begleitet. Dieser Sphingentypus ist für diesen Maler ebenso charakteristisch wie der der breit mit dem Pinsel hingesezten Panther es für den der vorigen Gruppe war. Schlank und hochbeinig sind auch die Böcke, die in der Mitte des Schulterbildes der Rückseite und unter dem einen Henkel weiden. Ja selbst der Stier unter dem anderen Henkel, dessen Kopf an die der Geryoneusherde (3), dessen Wamme an die auf dem Psykter in Kopenhagen (109) erinnert, ist demselben Formenideal angenähert. Die Rückseite nimmt das typische Palmettenkreuz ein. An ihm fallen die wie Blätter geformten Knospen und die involutierten Ranken auf, die jene teils ersetzen, teils an sie anschließen.

Die Amphora Inv. 1308 der Ermitage zu Leningrad (42) ist ungebrochen und auch in der Oberfläche, namentlich im aufgesetzten Weiß, gut erhalten. Jedoch sind auf der Schulter die Ritzlinien teilweise modern nachgezogen. Auf ihr finden wir das gleiche Palmettenkreuz auf beiden Seiten. Sogar darin stimmt es mit dem in Brüssel (41) überein, daß die Blätter der senkrechten Palmetten eingeritzt sind, die der wagerechten aber nicht. Die weidenden Böcke unter dem Henkel und auf der Schulter, die Sirenen und Eulen im Schulterbild sehen denen in Brüssel so ähnlich, als wären sie am selben Tage von derselben Hand gemalt. Die Sirene unter dem andern Henkel hat den Kopftypus der Sphingen in Brüssel.

Die Sirenen mit Sichelflügeln im Schulterbild, die große Sirene mit umgewandtem Kopf und ausgebreiteten Flügeln unter dem Henkel und das eigenartige Palmettenkreuz kehren ganz ebenso auf der mir nur durch die Tafel des Furtwänglerschen Katalogs bekannten Amphora der ehemaligen Sammlung Somzée (46) wieder. Nur sind hier die Federn in den Flügeln der großen Sirene und die wagerechten Blätter des Pflanzenschmucks geritzt.

Ebenso geritzt sind die Flügel der unter beiden Henkeln der Amphora Inv. 1307 der Ermitage (48) angebrachten Sirenen. Diese Amphora war, als die Aufnahmen zu unseren Tafeln gemacht wurden, bis auf geringe Absplitterungen an der Oberfläche ausgezeichnet erhalten. Beim Transport nach Moskau 1918 zerbrach sie, und ist jetzt zusammengeflocht. Sie zeigt auch beiderseits das Palmettenkreuz in derselben Form, wie wir ihm auf den drei vorhergehenden Vasen begegneten. Der Schulterfries ist hier nicht figürlich geschmückt, sondern trägt eine Doppelbogenkette mit hängenden Knospen, am Halsansatz eine flüchtige Blattreihe.

Den gleichen Schulterschmuck treffen wir noch auf drei weiteren Amphoren an. Die eine, Louvre E 800 (51), ist ungebrochen erhalten und nur an der Oberfläche leicht versintert. Auf den Hauptseiten zeigt sie je zwei einander gegenüber-sitzende Sphingen, völlig übereinstimmend mit denen auf der Amphora R 220 in Brüssel (41), nur daß hier die Federn stets eingeritzt sind. Die umblickende Sirene, die hier unter beiden Henkeln wiederkehrt, ist uns ebenfalls schon von den Amphoren Inv. 1307 (48) und Inv. 1308 (42) der Ermitage und der Amphora Somzée (46) bekannt. Anzumerken ist, daß an der einen der Sirenen im Louvre (51) auf

beiden Flügeln die Ritzung fehlt, an der anderen aber die Federn im rechten Flügel graviert sind, im linken nicht.

Die Amphora Inv. 1312 der Ermitage (49) hat den gleichen Schulterschmuck wie die beiden vorigen. Auch sie ist bis auf das geschwundene Weiß trefflich erhalten. Auf der Vorderseite wird ein Kampfbild eingerahmt von zwei hockenden Sphingen in dem uns bekannten Typus. Eine völlig übereinstimmende Sphinx, diesmal die Flügel ohne Ritzung, sehen wir auf der Rückseite einem Hahn gegenüber sitzen. Unter den Henkeln sind zwei weitere neue Typen: der sitzende Panther und der Schwan.

Auf der letzten Amphora mit Knospenkette im Schulterfries: Oxford, Ashmolean Museum 192 (50) finden wir denselben Panther mit seinen charakteristischen schlanken Formen, ganz ebenso den Schwanz zwischen den Hinterschchenkeln in die Höhe genommen, so daß dessen gekrümmtes Ende den Raum über dem Rücken füllt, viermal wiederholt. Daneben vier Sirenen mit angelegten Flügeln, so wie sonst nur Eulen dargestellt zu werden pflegen. In der Wiedergabe des Vogelleibes stimmen sie auch recht gut zu den Eulen der andern Amphoren (41, 42). Der Kopftypus ist der uns sonst von den Sirenen und Sphingen vertraute. Einzigartig ist endlich noch auf dieser Oxforder Amphora (50) das Henkelornament: gedoppelte Palmetten unter jedem Henkel, die in der Form wie in den sie einfassenden Voluten denen der Palmettenkreuze entsprechen; auch darin, daß hier an der oberen die Blätter eingeritzt sind, an der unteren nicht.

Den Typus der Sphingen finden wir dann noch auf einigen Scherben wieder: Köpfe auf dem Fragment einer Amphora in Reggio (81) und den Bruchstücken von Skyphoi in Leipzig T 418 (218) und Syrakus (238), eine Sphinx ohne Kopf auf einer Rheginer Scherbe (83), alle diese können demnach mit Sicherheit dem Werk unseres Malers eingegliedert werden.

Die Gruppe der beiden gegeneinander hockenden Sphingen begegnet uns ferner noch auf der Amphora des Musée historique zu Orléans (27). Sie ist mir nur in der genauen, von Frau Massoul gefertigten und veröffentlichten Zeichnung bekannt, aber diese genügt vollauf, um die Zugehörigkeit des Stückes zu dieser Gruppe darzutun. Die Sphingen sind zwar etwas schlanker und hochbeiniger als die der vorher besprochenen Amphoren (41, 49, 51), stimmen aber in der Gesamtanlage sowohl wie in Einzelheiten — man vergleiche die Hinterschinkel, das Nackenhaar, den langen Hals, den flachen Schädel und besonders den ganz individuellen Schwung der Sichelflügel — so genau mit jenen überein, daß man sie nur als Werke desselben Malers, wenn auch auf einer andern Entwicklungsstufe, denken kann. Von den übrigen Amphoren (41, 42, 46, 48, 49, 50, 51) weicht namentlich die Einteilung des Gefäßes ab. Der gesonderte Schulterstreifen fehlt, dafür ist unter dem Hauptbild eine schwarze Zone eingeschaltet. Der Hals ist nicht, wie sonst bei Amphoren dieses Formats üblich, schwarz gedeckt, sondern trägt ein wechselständiges Lotosblütenpalmettenband. Die spitze Füllung der Blüten ähnelt der auf den Amphoren Cab. méd. 203 (4) und München 594 (22) der Inschriftengruppe. Aber das Ornament ist hier (27) ähnlich wie die Sphingen schlank und langgezogen,

das Geschlinge besteht aus dünnen Linien, ähnlich wie die Sphinxschwänze. Ganz entsprechend der Halsdekoration ist das Palmettenkreuz auf der Rückseite der Amphora (27) gestaltet. Die einzelnen Palmetten sind ein wenig in die Länge gezogen und auseinandergerückt, die Ranken sind dünne Linien. Auch die Hähne sind gestreckter und schlanker als der auf der Amphora Ermitage Inv. 1312 (49), doch sitzt auch dort die raumfüllende Knospe hinter seinem Rücken auf ebensolch schlankem, dünnem Stengel wie in Orléans (27).

So scheint mir die Amphora in Orléans (27) mit den sieben zuvor betrachteten Amphoren (41, 42, 46, 48, 49, 50, 51) sicher verbunden zu sein. Ihre Beziehungen zu der großen Hydria in Orvieto (151) sind noch engere. Alle Elemente der Dekoration kehren dort wieder. Sphingen wie in Orléans (27) sitzen auf der Schulter der Hydria (151) beiderseits eines Palmettenkreuzes, das Zug um Zug dem der Amphora (27) entspricht. Auch die in Orléans (27) aus dem Henkelansatz wachsende Knospe kehrt im Schulterbild in Orvieto (151) wieder, hier aus dem Bodenstreif aufsprend. Das Halsornament der Amphora (27) läuft auf der Hydria (151) unten um den Hauptbildstreifen. Stets mit dem einzigen Unterschied, daß in Orvieto (151) Palmettenblätter und Federn der Flügel geritzt sind, in Orléans (27) nicht. Aber auch sonst konnten wir ja in dieser Gruppe ähnliche Ungleichmäßigkeiten der Ausführung beobachten. Die Sphingenflügel waren in Paris (51) geritzt, in Brüssel (41) und Leningrad (49) nicht. Von den Sirenen mit Sichelflügeln im Schulterstreif haben in Brüssel (41) wie in der Ermitage (42) je eine geritzte, je eine nicht geritzte Flügel. Die großen Sirenen unter den Henkeln haben auf der Amphora Somzée (46) und Ermitage Inv. 1307 (48) gravierte Flügel, auf Ermitage Inv. 1308 (42) solche ohne Innenzeichnung. Ja auf der Amphora des Louvre (51) hat eine Sirene einen geritzten und einen schwarzen Flügel. Bei den Palmetten seien, um langwierige Aufzählungen zu vermeiden, nur einige Beispiele genannt: in Brüssel (41) Ermitage Inv. 1307 (48) und Ermitage Inv. 1308 (42) innerhalb desselben Palmettenkreuzes, in Oxford (50) innerhalb eines Henkelornaments geritzte und nicht geritzte Palmettenfächer nebeneinander. So scheint die Hydria von Orvieto (151) hier sicher festgelegt. Sie ist uns wertvoll als das größte und reichste Stück der Gruppe. Leider ist sie nur unvollständig erhalten. Der Fuß fehlt gänzlich, vom Hals ist nur ein Randstück vorhanden. Die Henke sind alle drei antik. Der Bauch ist aus zahlreichen Scherben zusammengesetzt, außer Teilen des Ornaments fehlen, neben Kleinigkeiten, im Hauptbild ein Krieger und im Schulterstreifen ein Löwe fast vollständig. Der Erhaltungszustand der Scherben ist gut, sogar das antike Weiß größtenteils erhalten. Von Übermalungen ist das Stück verschont geblieben.

Auf der Vorderseite ist der Kampf des Herakles gegen die Amazonen dargestellt. Links ein aufrecht kämpfendes Paar, dessen Amazone teilweise von Herakles verdeckt wird, der die Amazonenkönigin aufs Knie gezwungen hat. Rechts von dieser Gruppe ein weitausschreitender Hoplit, der schon zum Bilde der Rückseite überleitet; sein unter dem wagerechten Henkel ins Knie gesunkener Gegner ist ein Mann. Der übrige Raum unter diesem Henkel wurde von einem größtenteils verlorenen, nach



links kriechenden Verwundeten gefüllt. Nur ein Teil seines Schildes mit dem Ende des Helmbusches und ein Bein sind erhalten. Dieses wird schon überschritten von einem der beiden Kriegerpaare, die die Rückseite füllen. Unter dem anderen wagemutigen Henkel zerfleischen zwei Panther ein Reh.

Im Schulterstreifen nimmt die Mitte der Vorderseite eine Gorgo ein, gegen die zwei Reiter auf Flügellosen sprengen; links davon ein Eber, dem ein Löwe gegenüberstand. Rechts der Mittelgruppe sitzen die Sphingen beiderseits des Palmettenkreuzes, die wir mit der Dekoration der Amphora in Orléans verglichen hatten; endlich am Henkel ein nach der Mitte umblickender Löwe.

Unter dem Hauptbildstreifen folgt das dem Halsornament in Orléans (27) gleichende Lotosblütenpalmettengeschnitzte, dann eine Doppelbogenkette mit Rosenknospen, ganz wie die hängenden auf der Schulter der vier Amphoren (48, 49, 50, 51), nur durch Punkte zwischen den Bogen bereichert. Endlich dünne, dichtgestellte Spitzblätter.

Die Figuren der Kämpfer im Hauptstreifen sind langgestreckt und schlank. Auffällig ist die reiche Gravierung an Waffen und Kleidern. Das Fell des Herakles ist durch kurze Striche bezeichnet. Seine Gegnerin trägt einen getupften Chiton, der unterhalb des Gürtels von Falten durchzogen ist wie der des Kriegers rechts von ihr. Die Metallpanzer von dreien der Kämpfer sind mit geritzter Bauchmuskulatur und Voluten an der Brust geschmückt. Die aufrecht kämpfende Amazone trägt einen Schuppenpanzer, drei Hopliten einen Lederpanzer, der unten in Laschen endet und mit wagemutigen Ornamentstreifen gemustert ist. Die Schildzeichen sind teils geritzt (Schuppen und fliegender Vogel), teils weiß aufgesetzt (Schlange), das Innere eines Langschildes getüpfelt. Auch an Beinschienen, Helmbügeln und -büschen findet sich reiche Musterung. Diesen zierlichen Flächenmustern entspricht die Innenzeichnung der Tiere. Die Panther, in Proportionen und Kopfbildung denen der Amphoren in Leningrad (49) und Oxford (50) gleich, haben auf den Hinterschenkeln Ritzlinien und dünne, rote Streifen. Diese kehren ebenso am Eber, am Löwen und an den Flügelpferden im Schulterstreifen wieder. Von den letzteren hat wieder das eine die Deckfedern der Flügel graviert, das andere nicht. Auffällig ist der Mangel an Ritzung an den spärlichen Füllrosetten mit stark gezacktem Rand.

Die Fülle von Typen, die uns dieses Prachtstück bietet, erlaubt es, eine ganze Reihe von kleineren Gefäßen anzureihen. Mit der Gorgo der Hydria in Orvieto (151) vergleichen wir den geflügelten Jüngling einer Kanne in Tarent (163). Das Stück ist bis auf ein ergänztes Endchen der Schnauze ausgezeichnet erhalten. Der Jüngling hat ein etwas breiteres Feld zu füllen als die Gorgo, demgemäß ist seine Körperachse etwas nach rechts geneigt, greifen die Arme und Beine weiter aus, und sind die Flügel etwas mehr ausgebreitet. Seine schlanken Proportionen und dünnen Gelenken passen trefflich zu den Kriegern der Hydria (151). Sein Kopf mit den hochstehenden Stirnhaaren entspricht dem des Reiters auf dem linken Flügelpferd dortselbst. Die Beinmuskeln fanden wir ähnlich am Herakles. Sein Chiton stimmt in der Gürtung und der Führung des unteren Saumes völlig überein mit dem der Gorgo, auch die Flügelschuhe sind dieselben. Am augenfälligsten aber ist die



Übereinstimmung der vier Flügel, namentlich in der Kurve, in der das abwärtshängende Paar geführt ist. Bestätigt wird die Verbindung dieser Kanne (163) mit der Hydria (151) durch die Löwen zu beiden Seiten des Flügeljünglings. Ihre Mähne ist die gleiche wie am Fell des Herakles und an den Löwen auf der Schulter der Hydria, bei denen wir auch die gleiche Innenzeichnung auf den Hinterschenkeln sahen. Auch die Füllrosetten und die hängende Doppelbogenkette mit Knospen auf der Schulter passen gut zu dieser Einordnung.

Mit dieser Kanne wiederum unlöslich verbunden ist eine Gruppe von kleinen Hydrien, drei ungebrochene, gut erhaltene im Museum zu Tarent, eine, die aus Scherben in Reggio zusammengesetzt wurde. Die Löwen auf der Vorderseite dieser letzteren (154) stimmen, auch wenn die Proportionen ein wenig schwerer erscheinen, so genau mit denen der Tarentiner Kanne (163) und der Hydria in Orvieto (151) überein, daß ein Zweifel kaum möglich ist. Dieselben Löwen finden wir schreitend auf der Rückseite der einen Tarentiner Hydria (160), und zwischen ihnen als Füllornament das einfache Kreuz, wie wir es auf den Amphoren in Oxford (50), in Brüssel (41) und der Ermitage (42 und 48) beobachten konnten. Die Sirenen auf der Vorderseite dieser Tarentiner Hydria (160) verhalten sich zu denen im Schulterbild in Brüssel (41), Leningrad (42) und der Sammlung Somzée (46) wie die Sphingen der Amphoren in Orléans (27) und Orvieto (151) zu denen in Brüssel (41), Leningrad (49) und Paris (51). Eine den Sirenen der letztbesprochenen Hydria (160) völlig entsprechende Sphinx sehen wir auf der Rückseite der mit ihr zusammen gefundenen Vase (161). Auf deren Vorderseite finden wir zwei Panther, die in den Körpern völlig den Löwen auf der andern (160) gleichen, deren Köpfe aber, infolge der flüchtigeren Ritzung mehr Ähnlichkeit mit denen in Leningrad (49) und Oxford (50) haben als mit denen in Orvieto (151). Alle drei Hydrien (154, 160, 161) stimmen im Schulterornament wie in der Form der Füllrosetten mit der Kanne in Tarent (163) überein. Scherben von entsprechenden Hydrienschultern fanden sich in Reggio (156, 157, 158).

Das Schulterornament der dritten Miniaturhydria in Tarent (162) weicht von den andern ab. Die Sirenen ihrer Vorderseite entsprechen so genau denen auf der Vorderseite der ersten (160), die Panther ihrer Rückseite so genau denen der zweiten (161) Tarentiner Hydria, daß es mit Worten nicht nachgewiesen zu werden braucht. Ähnliche Sirenen sind auf einer Scherbe aus Lokroi im Museo statale zu Reggio (159) erhalten, die offenbar ebenfalls von einer kleinen Hydria stammt.

Den Löwentypus all dieser Vasen finden wir endlich wieder auf der Scherbe eines Deckels in Reggio (142). Die Strahlen dieses Deckels sind ähnlich denen am Fuß der Hydria in Orvieto (151), fein und spitz wie Nadeln.

Die sehr charakteristische Kopfbildung des Flügeljünglings auf der Tarentiner Kanne (163) kehrt so ähnlich an dem Skythenkopf auf der Augenschale des Thorvaldsenmuseums (260) wieder, daß man letztere unbedenklich dem Werk dieses Malers zuerkennen wird. Darauf, daß der kühne Schwung des Mützenzipfels bei demselben Skythen (260) gut zu der Kurve der Löwenschwänze in Tarent (163) paßt, sei nur nebenbei hingewiesen. Die Schale in Kopenhagen (260) unterscheidet sich von dem Gros der Phineusschalen durch die schlankere, gestrecktere Form der Henkel-

palmetten. Dieselbe Henkelpalmette finden wir wieder auf einer fragmentierten Schale in Villa Giulia (254), auf der die Zeichnung der Nase ebenfalls von allen übrigen bekannten Schalen abweicht. Man wird daher auch dieses Stück (254), das schwach gebrannt war, so daß die Oberfläche sehr zerfressen ist, hier einreihen.

Eine Scherbe in Reggio (73) mit den Waden eines nach links schreitenden Mannes und einen Hund wird man nach dem Stil der Zeichnung unserer Gruppe zuteilen.

Den Krieger der Hydria in Orvieto (151) lassen sich die einer Bauchamphora des Museums zu Tarent (108) anschließen. Freilich ist der Maßstab etwas kleiner, wodurch die Ritzung roher und flüchtiger wirkt. Jedoch stimmt z. B. die Wiedergabe des Metallpanzers, dessen wagerechter Rand nicht so scharf abbiegt, wie es in der Gruppe der Bauchamphoren üblich ist (S. 80ff.), sondern gekehrt abläuft, dessen Bauchmuskeln von einer doppelten Ritzlinie eingefasst sind, in dessen Brust Voluten geritzt sind, mit der in Orvieto überein. Ebenso sind die geritzten Augenbrauen im Helm bei dem Gefallenen in Tarent (108) mit denen des Kriegers ganz rechts auf der Vorderseite der Hydria in Orvieto (151) zu vergleichen. Der doppelt umrissene Chitonsaum findet sich hier wie dort, auch die Beinschienen sind dieselben. Die Körperproportionen stimmen auf beiden Vasen überein, wenn auch in Tarent die weitausfallenden Gestalten fehlen, wie wir sie in Orvieto (151) und Leningrad (49) sahen. Die merkwürdige Form des Helmbusches, die wir bei dem ins Knie sinkenden Kämpfer dieser letztgenannten Amphora (49) beobachteten, finden wir wieder bei dem Kämpfer zur Rechten auf der Bauchamphora in Tarent (108). In dem Parisurteil dieser Vase (108) vergleiche man den Unterkörper des Hermes mit dem des Kriegers auf der Hydria in Orvieto (151), der die Schlange als Schildzeichen führt. Die Flügelschuhe des Hermes sind die gleichen wie die der Gorgo (151) und des geflügelten Jünglings (163). Neu ist die reiche Faltengebung an den Mänteln der drei Göttinnen, doch fand sich ja ähnliches schon am Chiton der ins Knie gesunkenen Amazone in Orvieto (151) und dem unmittelbar rechts neben ihr stehenden Krieger im Kleinen vorgebildet. Das Lotospalmettengeschlinge, das in Tarent (108) den oberen Bildabschluß bildet, paßt gut zu dem der Hydria in Orvieto (151) und der Amphora in Orléans (27).

Der Kopftypus des Hermes in Tarent (108) wiederholt sich bei dem auf der Kline gelagerten Mann auf einer Amphora der Sammlung Spencer Churchill (26). In Größe, Form und Einteilung stimmt diese Amphora durchaus zu der im Museum in Orléans (27), deren Halsornament Zug um Zug wiederholt wird. Auch hier (26) fehlt der gesonderte Schulterstreifen, das Hauptbild setzt unmittelbar mit einer Blattreihe an den Hals an. Daß die Beziehungen beider Vasen eng sind, wird schon ganz äußerlich durch die übereinstimmenden unter dem Fuß eingeritzten Merkantilzeichen dargetan (o. S. 53). Die für Chalkis bisher einzigartige Darstellung eines Symposion bietet natürlich wenig Vergleichsmöglichkeiten. Trotzdem konnte der Kopf des bärtigen Mannes mit dem des Hermes in Tarent (108) verglichen werden, auch die Faltenangabe am Unterkörper der gelagerten Männer stimmt allenfalls zu den Mänteln der drei Göttinnen. Das gesträubte Stirnhaar auf der Amphora Churchill (26)

hatten wir schon beim Flügeljüngling in Tarent (163) ganz übereinstimmend gefunden. Die Reihen roter oder weißer Punkte in den dünnen Streifen des Kissens (26) haben ihresgleichen auf den Beinschienenrändern in Orvieto (151). Bemerkenswert ist die Schläfenlocke, die von den Ohren der Jünglinge auf der Symposionamphora (26) herabfällt.

In diesen Zusammenhang gehört gewiß auch der prachtvolle behelmte Kopf in Vorderansicht auf der Scherbe 1061 des Museo civico zu Reggio (133). Man vergleiche zu den gravierten Augenbrauen den Krieger ganz rechts auf der Vorderseite der Hydria in Orvieto (151) und den Gefallenen in Tarent (108). Die Reste mit gerundetem Umriß rechts und links des Helmes (133) sind wohl ebenfalls Helmbüsche. Dann läge die Deutung des Fragments als Rest einer Geryonie nahe.

Mit all diesen Kampfdarstellungen sind die auf einer kleinen Hydria im Neapler Kunsthandel (153) zu verbinden. Das Gefäß ist nach Mitteilungen von Ernst Langlotz, dem ich die Kenntnis des Stückes verdanke, an verschiedenen Stellen übermalt. Bei aller Flüchtigkeit der Ausführung sind immerhin die Kämpfertypen gut mit den vorher behandelten zu vergleichen. Das Henkelornament entspricht dem der Amphora in Oxford (50). Die Schwäne auf der Rückseite (153) mag man mit dem der Amphora Ermitage Inv. 1312 (49) vergleichen. Das Schulterornament (153) ist das aus Reggio (154, 156, 157, 158) und Tarent (160, 161, 163) bekannte. Die Frage, ob es sich bei der Hydria mit den Kämpfern (153) um ein eigenhändiges Werk des Meisters oder eine Schüler- oder Werkstattarbeit handelt, wird sich kaum entscheiden lassen.

Die Formen des Ornaments sprechen dafür drei Rheginer Scherben: eine mit Knospenkette (123), eine mit einem Lotospalmettenband (139) und ein einzigartiges Henkelornament (232), unserer Gruppe zuzuweisen.

Keine der Vasen dieser Gruppe ist durch eine Inschrift als chalkidisch gesichert. Dennoch ist der Zusammenhang mit den übrigen betrachteten Gefäßen so eng, daß an ihrer Zugehörigkeit zur Gattung nicht gezweifelt werden kann. Am klarsten läßt sich das bei der zuerst behandelten Untergruppe von Halsamphoren dartun. Die gesamte Gefäßform, das Abtrennen des Schulterstreifens am unteren Ansatz der Henkel, der Fuß und der Ring, der diesen vom Bauch trennt, all das ist uns von inschriftlich gesicherten oder solchen angeschlossenen Stücken bekannt. Der schwarze Hals mit aufgesetztem roten Wellenband ist bisher außerhalb unserer Gattung nicht nachgewiesen, auch die ringsum schwarz gefärbten Henkel mit dem tongrundigen Streifen am unteren Ende sind eine typisch chalkidische Eigentümlichkeit. Was unsere Gruppe von den übrigen trennt, das liegt ausschließlich im persönlichen Stil des Malers. Schon auf der an den Anfang gestellten Untergruppe (41, 42, 46, 48, 49, 50, 51) herrscht die Neigung, die Gestalten schlanker, gestreckter zu bilden, sie weiter auseinanderzurücken, so daß in der Gesamterscheinung der Tongrund auf Kosten der schwarz gedeckten Flächen stärker hervortritt. Die Dekoration wirkt dadurch leichter, zierlicher. Man vergleiche etwa die Zweikampfamphora der Ermitage (49) mit der in der vorigen Gruppe betrachteten des Louvre (34). Auf der einen haben die Figuren »Luft« über den Köpfen, regen sich frei im Raum, die großen Sphingen

neben ihnen wirken nur als Rahmen, die zu den Kämpfern in keiner Beziehung stehen. Dort (34) waren die Kämpfer von den Böcken, die neben ihnen weideten, eingengt, zudem durch die gedrängte Komposition das Mißverhältnis in der Größe von Mensch und Tier besonders auffällig. Zu der lockeren, freieren Komposition unserer Vasengruppe paßt auch die viermal wiederkehrende Knospenkette auf der Amphorenschulter (48, 49, 50, 51). Ihre einmalige Verwendung auf einem Stück der vorhergehenden Gruppe (30) wird also auf eine Entlehnung von hier zurückzuführen sein. Ähnlich steht es mit der Henkelpalmette. Ihre Form in Oxford (50) und Neapel (153) ist vorgebildet durch die an den Palmettenkreuzen dieser Gruppe so beliebten Volutenranken (41, 42, 46), wohingegen sie auf den beiden Pariser Stücken (35, 173) und in Florenz (172) entschieden fremd wirken.

Eine Steigerung der bereits in dieser Untergruppe der Halsamphoren vorhandenen Tendenzen finden wir dann auf der Hydria von Orvieto (151) und den kleineren Gefäßen, die wir ihr anschlossen. Daß wir mit ihnen zeitlich herabrücken müssen, ergibt sich aus der sorgfältigen Faltenangabe an den Gewändern in Orvieto (151), Tarent (108) und Northwick Park (26). Dem entspricht die schlankere Bildung von Menschen und Tieren, besonders kenntlich an den dünnen, bei Eber und Pferden fast zerbrechlichen Beinen, daneben an den zierlichen Ranken des Palmettenkreuzes (27, 151). Als Trachtenneuerung ist der hier zuerst in Chalkis auftretende Lederpanzer zu nennen.

Im ganzen betrachtet ist der Maler dieser Gruppe weniger abwechslungsreich in seinen Bildern als die vorigen, dafür aber entschieden stilbewußter. Die Entwicklung, die wir beobachten zu können glaubten, ist der zielbewußte Ausdruck eines bestimmt gerichteten Wollens. Die zeitlich wohl zuletzt anzusetzenden Werke, die kleinen Gefäße, die unmittelbar an die große Hydria (151) angeschlossen wurden, sind dadurch zwar vom Ausgangspunkt, dem gemeinsam Chalkidischen, am weitesten entfernt, enthalten aber am meisten vom Eigenen des Malers.

### DIE KYKNOSAMPHORA.

Die Bauchamphora 592 der Münchner Vasensammlung (7, Tf. XVI) steht, was Form und Stil der Zeichnung betrifft, allein unter den chalkidischen Vasen. Der chalkidische Ursprung ist jedoch durch die Inschriften gesichert. Das Ornament, hängende Doppelkette mit Knospen über den Bildfeldern, ist verhältnismäßig leblos gezeichnet, die Stengel auffallend breit; es findet auf anderen Vasen der Gattung nicht seinesgleichen. Die Figuren zeigen mehrere Berührungspunkte mit andern Gruppen, ohne daß man von einer Abhängigkeit sprechen könnte. Am nächsten stehen sie mit ihren schlanken Gliedern und gestreckten Proportionen der Gruppe der Hydria von Orvieto. So läßt sich das Motiv des auf beide Knie hinsinkenden Kyknos mit dem eines Fallenden auf der kleinen Neapler Hydria (153) vergleichen. Auch in der Bewaffnung (Helmform, Muskelangabe auf dem Metallpanzer, Schwertscheide) kann man Beziehungen zwischen der Gruppe der Hydria von Orvieto und der Kyknosamphora (7) beobachten. Jedoch hat der Maler der letzteren seinen eigenen, klar



ausgeprägten Stil, der innerhalb der Entwicklung, die wir in jener Gruppe feststellen zu können glauben, keinen Platz findet. So muß das Gefäß unter den bisher bekannten chalkidischen Vasen allein bleiben.

#### DER LEUKIPPIDENDECKEL.

Zwei Scherben eines Deckels aus Rhegion (15, Tf. XXXV) stehen ebenfalls für sich allein. Beide gehören zweifellos zusammen, obwohl sie nicht aneinander passen und obwohl die Trennung zwischen dem inneren Tierstreifen und der ihn umgebenden Z-Reihe auf der kleineren Scherbe aus drei dünnen Linien, auf der größeren aus einem schwarzen Band besteht; letzteres ist nur durch Ineinanderlaufen der dünneren Striche entstanden, man kann daraus entnehmen, daß beide Scherben nicht allzu nahe beieinander gesessen haben. Dieselbe Folgerung für die Anordnung der Scherben wird man aus der Darstellung ziehen. Die Pferde des Polydeukes beanspruchen den ihnen zukommenden Raum, und hinter den Pferden der andern Scherbe ist der Wagen anzunehmen. Da dieser wohl der des Kastor war, ist hinter dem Wagen auch noch eine Entführungsgruppe vorzusetzen. Der chalkidische Ursprung wird mit aller wünschenswerten Deutlichkeit durch Alphabet und Dialekt der Inschriften erwiesen. Der Stil der bildlichen Darstellung läßt sich auf keinem andern Stück annähernd übereinstimmend wieder belegen. Gewiß erinnert die Tierkampfgruppe der inneren Zone an den Psykter in Kopenhagen (109), die Pferde am ehesten noch an den Reiter der Kyknosamphora (7), doch sind das nur entfernte Anklänge. Die Darstellung des Polydeukes, der die Phoibe raubt, steht innerhalb der Gattung allein. Die Zeichnung des Brustmuskels des Dioskuren und seines dünnen rechten Arms ist ohne Beispiel. Ganz ungewöhnlich ist auch die Tracht der Leukippide, die Zipfelhaube und der ungegürtete Chiton mit geknöpften Ärmeln, ebenso die Wagenform mit dem weit nach hinten ausladenden Bügel und die seltsam steif gezeichneten fliegenden Vögel, die den Raum über den Pferden füllen. Die reichliche Anwendung des aufgesetzten Rot, das auf diesem Stück von eigenartiger, fast ziegelrotem Ton ist, fällt auf. Rot sind an den Pferden Mähnen, Brustband, Genital, Streifen auf dem Hinterschenkel und Schweif. Am Gewand der Phoibe: Streifen der Haube, Säume und Mittelborte des Chiton, ferner Tupfen auf den einzelnen durch Ritzung getrennten schwarzen Bahnen des Chiton. Seine beiden Säume tragen senkrechte Ritzlinien, der Mittelstreifen hatte ein weiß aufgemaltes Zinnenband. Rot ist auch der etwas gegen das Kinn verschobene Tupfen auf der Wange der Phoibe, Stirnhaar, Bart und Mantelsäume des Polydeukes, endlich die Inschrift. Der Deckel selbst ist schon nach den Kopftypen und dem Gewand der Phoibe spät anzusetzen, er ist der Gruppe der Phineusschale gleichzeitig.

Ähnliche rote Tupfen wie auf dem Gewand der Leukippide findet man auf einem kleinen, ebenfalls aus Rhegion stammenden Bruchstück (230, Tf. CIII). Dies einem bestimmten Meister zuzuschreiben ist bei dem geringen Umfang des Erhaltenen unmöglich. Der Frauenmantel, der das genannte Muster zeigt, hat rotes Futter und einen sägeförmig abgetreppten Saum, ähnlich wie auf Werken des Exekias, doch scheint der Technik nach chalkidischer Ursprung sicher.



Wegen des sehr ähnlichen Typus des fliegenden Vogels möchte man vermutungsweise auch zwei Scherben von Amphoren in Reggio (75, 76, Tf. CXXXIII) mit dem Leukippidendeckel verbinden.

Ähnlich ist im Ton das Deckrot auf der Augenschale Castellani (256, Tf. CLXXXIV). Die Köpfe ihrer Sphingen sind dem der Phoibe (15) verwandt, aber kaum Werke desselben Malers. Die Knospe mit getrenntem Fruchtknoten (256) erinnert an ähnliche Formen im Pflanzenzierrat der Tasse in Dresden (240, S. 101), auf der auch die Blätter der Palmetten abwechselnd rot und schwarz sind, ganz wie auf der Castellanischale (256).

#### DER DECKEL AUS LEONTINOI.

Ein weiteres Bruchstück mit Inschriften, an das sich keine stilgleichen Beispiele anschließen lassen, stammt wieder von einem Deckel, und ist in Leontinoi gefunden (17, Tf. XXXVI). Der Tierstreifen weicht von allen verwandten Typen ab, am ehesten kann man noch die Hinterbeine des Hirsches mit denen des Pferdes der Kyknosamphora (7) vergleichen. Im Hauptstreifen erinnert die Wagenform an die Leukippidenscherbe (15), doch sind die Pferde sicher nicht von derselben Hand gemalt, auch die Inschriften auf dem Syrakusaner Stück (17) im Ductus von denen zu Reggio (15) verschieden. Sie sind schwarz aufgemalt, die Buchstaben sehr klein, die Richtung durchgängig rechtsläufig. In letzteren beiden Punkten stimmen sie mit denen der Phineusgruppe überein. Für späten Zeitansatz sprechen auch die Köpfe der Leto und Artemis mit den fliehenden Stirnen. Rein sachlich stimmt zur Phineusschale (20) das Göttergespann aus Eber und Raubtieren.

Den gleichen Kopftypus wie die Leto und Artemis (17) finden wir auf der Scherbe eines Deckels in Reggio (135, Tf. CXXXIII), die Ritzung der Flügel der Sirene auf dieser Scherbe paßt nicht schlecht zu der am Schwan in Syrakus (17).

#### DER SKYPHOS SANTANGELO.

Eine sicher chalkidische Vase ist, obgleich ihr Inschriften fehlen, der Skyphos der Sammlung Santangelo im Neapler Nationalmuseum (219, Tf. CLXXI-CLXXIV). Chalkidisch sind Gefäßform und Technik. Er ist aus Scherben zusammengesetzt, die Brüche sind übermalt. Störend wirkt diese Ausbesserung besonders am Kopf der Artemis. In der Darstellung klingen die Aigisschlangen der Athena an Werke des Malers der Inschriftamphoren an (S. 59), die oberen Säume am Chiton der Athena und Artemis erinnern an die Gorgonen in Tarquinia (28), die geknöpften Ärmel der Thetis an die der Phoibe in Reggio (15), die Federritzung in den Flügeln der Schwäne an die der eben angeführten Scherben in Syrakus (17) und Reggio (135), auch die Füllrosetten sind gut chalkidisch. Eigenartig und einzigartig ist die vierfach verschiedene Wiedergabe der weiblichen Gewandung, der kurze, kaum über die Knie reichende Chiton der Athena mit seinen nach der Mitte zu gestaffelten Falten unter dem Gürtel, der Peplos der geflügelten Artemis, der ebenfalls in seinem unteren Teil gefältelt ist, Füllmuster eingeritzt trägt und einen auffallend

frei gestalteten Wellensaum hat, der von Falten durchzogene Mantel der Eos mit seinen Streumustern und endlich der Chiton mit Knöpfärmeln und das schräge, ionisierende Mäntelchen der Thetis. Diese reiche Faltenangabe spricht für verhältnismäßig späte Entstehung. Die Eos wird man mit den Göttinnen des Parisurteils in Tarent (108) vergleichen können, und auch die beiden Kämpfer der Rückseite erinnern trotz der roheren Formgebung an ähnliche Typen aus der Gruppe der Hydria in Orvieto.

### DIE TASSE IN DRESDEN.

Die einzigartig geformte Tasse in Dresden (240, Tf. CLXXVI) ist nach Ausweis der Technik zweifellos chalkidisch. Stilistisch steht sie im Ornament wie in der Bildung der Tiere den reifen Stücken der Gruppe um die Hydria in Orvieto recht nahe, besonders den kleinen Gefäßen in Tarent (160-163). Jedoch geht die Verwandtschaft nicht so weit, daß man das Gefäß (240) der Gruppe einreihen möchte, so muß es bis auf weiteres als einziges uns erhaltenes Stück seines Malers gelten.

### GRUPPE DER WIENER AMPHORA.

- |                                            |                          |
|--------------------------------------------|--------------------------|
| 29) Florenz 3767.                          | 102) Reggio (Tf. CVI),.  |
| 32) Ashmolean Mus. 191 (Tf. LXVI, LXXXIV). | 143) Reggio (Tf. CLXIX). |
| 33) Louvre E 794 (Tf. LXVII).              | 166) Reggio (Tf. CLXIX). |
| 38) Österr. Mus. 219 (Tf. LXXI).           | 167) Reggio (Tf. CVI).   |
| 71) Marseille (Tf. CII).                   | 195) Reggio (Tf. CLXX).  |
| 74) Reggio 1030 u. 1130 (Tf. CLXIX).       | 198) Reggio (Tf. CLXIX). |
| 82) Reggio (Tf. CIV).                      | 199) Reggio (Tf. CLXIX). |
| 100) Reggio (Tf. CIV).                     | 203) Reggio (Tf. CLXX).  |
|                                            | 225) Reggio (Tf. CIV).   |

Eine kleine, aber sehr charakteristische Gruppe läßt sich um die Amphora 219 des österreichischen Museums in Wien (38) ordnen. Die Dekoration dieser Vase entspricht der der Mehrzahl der Amphoren von der Gruppe der Leipziger Amphora (S. 83). Die Gefäßform zeigt hingegen leichte Unterschiede; der Bauch ist mehr gleichmäßig eiförmig gewölbt, der Trennungstreifen von Schulter und Hauptstreifen sitzt tiefer, über dem breiten schwarzen Band läuft eine schmale schwarze Linie, die Spitzblätter sind zahlreich und enggestellt, der scheibenförmige Fuß auffallend klein. Die Übereinstimmung in der Schulterdekoration verbindet mit der Wiener Vase (38) die Amphora E 794 des Louvre (33), deren flotter Reiterfries das Bild vom Maler dieser Gruppe erfreulich bereichert. Eine dritte in Größe, Form und Dekoration, namentlich in der charakteristischen Gestaltung des Palmettenlotoskreuzes völlig übereinstimmende Amphora ist Nr 191 des Ashmolean Museums (32). Auch die Amphora 3767 des Museo archeologico in Florenz (29) gehört hierher. Die Löwen auf ihrer Schulter, Löwe und Panther unter den Henkeln stimmen völlig mit denen in Wien (38) überein, die Schwäne auf der Schulter mit denen in Oxford (32). Neu ist auf dieser Florentiner Vase (29) die Sirene. Ein ihr sehr ver-

wandtes Profil zeigt der Rest einer Sirene auf einer Scherbe in Reggio (82). Die Scherben 1030 und 1130 desselben Museums (74) gehören wegen der den Pariser (33) genau entsprechenden Reiterknaben hierher. Auch eine Reihe weiterer Rheginer Scherben läßt sich hier unterbringen. So stimmen auf 143, 166 und 167 die Reste von Raubtieren oder Sphingen hinlänglich mit denen der Amphoren überein, um eine Einordnung an dieser Stelle zu empfehlen. Der Rest eines Vogels auf 166 gestattet die Anknüpfung von zwei Pyxidenscherben (198, 199), endlich glaube ich die Füllrosetten dieses Malers auf einigen weiteren Bruchstücken zu erkennen (100, 195, 203, 225), eine Scherbe mit recht enggestellten Spitzblättern (102) wird man wohl auch hier einreihen dürfen. Soweit ein Urteil ohne Kenntnis des Originals möglich ist, möchte ich auch die Scherbe mit dem Pantherkopf in Marseille (71) dieser Gruppe angliedern.

Der Stil des Malers ist wenig abwechslungsreich, aber stets geschmackvoll und von dekorativer Wirkung. Er ist keiner von den großen Meistern unserer Gattung, aber ein in seiner Selbstbeschränkung sympathischer Künstler.

#### GRUPPE DER BAUCHAMPHORA AUS TARQUINII.

- 37) Tarquinia R C 3301 (Tf. LXXII, 103) München 593 (Tf. CVII).  
 LXXIII). 231) Reggio (Tf. CIV).  
 99) Reggio (Tf. CIV).

Die Löwen auf der eigenartig dekorierten Bauchamphora aus Tarquinii, Nr. 593 in der Münchener Vasensammlung (103) erinnern in Vielem an die der vorigen Gruppe, jedoch ist die Zeichnung der Tiere auf dem Schulterstreifen dieser Vase zu unsorgfältig, als daß man sie jenem gefälligen Maler zutrauen möchte. Dagegen wiederholen die Hähne auf der Rückseite und das Pflanzenornament in München (103) so genau die entsprechenden Darstellungen auf einer Halsamphora in Tarquinia (37), daß man beide Vasen für Werke desselben Malers halten muß. Diese Amphora in Tarquinia (37) ahmt aber in ihren Bildern roh und ungenlenk die Art der Gruppe der Bauchamphoren (S. 75 ff) nach, wie namentlich an Einzelheiten der Bewaffnung des Hopliten ersichtlich ist. Freilich wird die geschmeidige Linienführung jener Gruppe nicht entfernt erreicht. Das Halsornament der Bauchamphora in München (103) kehrt wieder auf einer Scherbe in Reggio (99). Auch einen sehr roh gezeichneten weidenden Widder auf einer Rheginer Scherbe (231) möchte man am ehesten diesem Maler zutrauen.

Der chalkidische Ursprung dieser künstlerisch unerfreulichen Gruppe wird durch Form und Einteilung der Halsamphora (37), durch die Ornamente (Palmettenlotoskreuz) und durch die Anleihen beim Meister der Bauchamphoren erwiesen, doch ist sie für die Geschichte der Gattung ohne selbständige Bedeutung.

#### GRUPPE DER BONNER AMPHOREN.

- 39) Bonn 1603 (Tf. LXXIII). 43) Brit. Mus. B 22 (Tf. LXXX,  
 40) Bonn 1631 (Tf. LXXIV). LXXXI).

- |                              |                              |
|------------------------------|------------------------------|
| 47) Spinelli (Tf. LXXXIV).   | 200) Reggio (Tf. CLXX).      |
| 54) Neapel 2491 (Tf. XCIII). | 207) Reggio (Tf. Tf. CLXIX). |
| 117) Reggio (Tf. CLXX).      | 212) Reggio (Tf. CLXX).      |
| 120) Reggio (Tf. CXXXI).     | 214) Reggio (Tf. CLXX).      |
| 121) Reggio (Tf. CXXXI).     | 216) Reggio (Tf. CLXX).      |
| 148) Reggio (Tf. CV).        | 217) Reggio (Tf. CLXX).      |
| 164) Louvre E 806 (Tf. CL).  | 226) Reggio (Tf. CLXIX).     |
| 168) Wien Inv. 764 (Tf. CL). | 241) Reggio (Tf. CLXIX).     |
| 175) G rona (Tf. CXCVI).     | 242) Reggio (Tf. CIII).      |

Die beiden kleinen Amphoren des Bonner Akademischen Kunstmuseums (39, 40) stimmen zwar in der Größe mit denen der Gruppe um die Wiener Amphora (S. 101)  berein, weichen aber im Stil entschieden ab. Besonders deutlich zeigt dies ein Vergleich der Sirenen auf der Schulter der einen (40) mit der in Florenz (29) oder der Schwäne auf der Schulter der andern (39) mit denen in Florenz (29) und Oxford (32). Die Sirenen finden wir ebenso wie in Bonn (40) wieder auf der Amphora B 22 des British Museums (43). Das Schulterbild dieser letzteren Vase (43) kehrt v  llig übereinstimmend auf einer Amphora, die sich einst im Casino Spinelli zu Cancelli befand (47), wieder. Das gleiche Ornament und die namentlich mit Bonn 1603 (39)  bereinstimmenden Panther verweist auch die Kanne aus Emporion im Priesterseminar zu G rona (175) hierher. Endlich sind von vollständig erhaltenen Gefäßen noch die Amphora in Neapel (54) mit Schwänen, die denen in Bonn v  llig entsprechen, und die Kanne E 806 mit Eulen im Louvre (164) beizuzählen. Ein Gegenstück der Pariser Kanne (164) ist die in Wien (168). Ihre Eulen sind mit jenen zu vergleichen. Die flüchtige Palmette, die links an der Henkelvolute hängt (168) hat ihresgleichen unter dem einen Henkel der Amphora in Neapel (54). Von Rheginer Fragmenten wird man wegen des von Bonn (39) und Neapel (54) bekannten Schwanentypus einige Scherben (200, 214, 216, 226, 241) zu dieser Gruppe rechnen, wegen der charakteristischen Füllrosetten mit rotem Kern ohne geritzte Blätter sechs (117, 120, 121, 148, 212, 217), eine wegen der besonderen Zeichnung der Eule (207) und eine wegen der dieser Gruppe eigentümlichen Wiedergabe des Palmettenkreuzes (242).

Die Gruppe berührt sich namentlich auch in Umriß und Einzelformen (Fuß) der Amphoren sehr mit der Gruppe um die Wiener Amphora (S. 101), doch ist der Stil nach lässiger und breiter, der künstlerische Wert entschieden geringer.

#### UNBESTIMMBARE STÜCKE.

Eine Reihe von in der Liste angeführten Stücken ist keiner der im vorstehenden charakterisierten Gruppen zugewiesen worden. Unter ihnen ist das einzig vollständig erhaltene Gefäß die kleine Amphora Nr. 595 der Münchener Vasensammlung (53, Tf. XCIII) Form, Einteilung und technische Eigentümlichkeiten (schwarze Färbung von Hals und Henkeln) beweisen den chalkidischen Ursprung. Jedoch ist die Zeichnung flüchtiger und ungeschickter, als auf irgendeinem der besprochenen Ge-

fäße. Ihr verwandt scheint die Rheginer Scherbe 194 (Tf. CLXIX), ohne daß man denselben Maler fordern möchte. Vierzehn weitere Scherben in Reggio: 196 (Tf. CIV), 138, 224 (Tf. CV), 95, 140, 141 (Tf. CVI), 122, 239 (Tf. CXXXI), 124, 125 (Tf. CLXVI), 144, 220 (Tf. CLXIX), 201, 202 (Tf. CLXX) schienen mir nach Ton und Technik sicher chalkidisch, jedoch ist von den bildlichen Darstellungen nicht genügend erhalten, um sie einem bestimmten Maler oder einer bestimmten Gruppe zuzuweisen. Unsere Kenntnis würde durch eine solche Zuteilung nicht bereichert werden, jede Vermutung in dieser Richtung wäre müßig.

#### GRUPPE DER PHINEUSSCHALE.

- |                                           |                                         |
|-------------------------------------------|-----------------------------------------|
| 16) Reggio 1039 (Tf. XXXVI).              | 178) Kelekian (Tf. CLX, CLXI).          |
| 19) Kopenhagen 64 (Tf. XXXVII-XXXIX).     | 179) Kelekian (Tf. CLX, CLXII).         |
| 20) Würzburg 354 Tf. XL-XLIV).            | 180) Reggio (Tf. CLXVI).                |
| 56) Faina 44 (Tf. XCV).                   | 181) Reggio 1269 (Tf. CLXVI).           |
| 57) Ehemals Castellani (Abb. 9).          | 182) Reggio (Tf. CLXVI).                |
| 58) Ehemals Castellani (Abb. 10).         | 183) Reggio (Tf. CLXVI).                |
| 59) Cat. Campana IV-VII 449 (?).          | 184) Reggio (Tf. CLXVI).                |
| 60) Brynmawr (Tf. XCVI).                  | 185) Brit. Mus. B 34 (Tf. CLXIV, CLXV). |
| 61) München 587 (Tf. XCVII).              | 186) Reggio (Tf. CLXVI).                |
| 62) Palermo (Tf. XCVI).                   | 187) Reggio (Tf. CLXVI).                |
| 63) Philadelphia M. S. 401 (Tf. XCVIII).  | 188) Reggio (Tf. CLXVI).                |
| 64) Vatikan 227 (Tf. XCIX, C).            | 189) Reggio (Tf. CXXXIII).              |
| 65) Villa Giulia (Tf. XCIX, C).           | 190) Reggio (Tf. CV).                   |
| 66) Castellani 129 (Tf. CI).              | 191) Reggio (Tf. CXXXIII).              |
| 67) Cat. Campana IV-VII 453 (?).          | 193) Reggio (Tf. CLXIX).                |
| 68) Ehemals Castellani (?) (Abb. 8).      | 197) Jatta 1565 (Tf. CLXVIII).          |
| 70) Leipzig (Tf. CII).                    | 204) Reggio (Tf. CLXIX).                |
| 80) Reggio (Taf. CIII).                   | 211) Reggio (Tf. CLXX).                 |
| 84) Reggio (Tf. CIV).                     | 213) Reggio (Tf. CIV).                  |
| 85) Reggio 1037 (Tf. CIII).               | 222) Reggio (Tf. CIII).                 |
| 86) Reggio (Tf. CXXXIII).                 | 227) Reggio (Tf. CLXIX).                |
| 90) Reggio (Tf. CIV).                     | 228) Reggio (Tf. CXXXIII).              |
| 96) Reggio (Tf. CIV).                     | 229) Reggio (Tf. C).                    |
| 115) Reggio (Tf. CLXX).                   | 234) Syrakus (Tf. CII).                 |
| 118) Reggio (Tf. CLXX).                   | 235) Syrakus (Tf. CLXXV).               |
| 126) Leipzig T 351 (Tf. CLXVIII).         | 236) Syrakus (Tf. CLXXV).               |
| 137) Reggio (Tf. CXXXIII).                | 237) Syrakus (Tf. CLXXV).               |
| 145) Reggio 1269 (Tf. CLXVI).             | 243) München 588 (Tf. CLXXVII).         |
| 146) Reggio (Tf. CV).                     | 245) New York G. R. 536 (Tf. CLXXVII).  |
| 147) Reggio (Tf. CLXVI).                  | 246) New York G. R. 537 (Tf. CLXXVII).  |
| 176) Bonn 655 (Tf. CLVIII, CLIX).         | 249) Villa Giulia (Tf. CLXXX).          |
| 177) Brit. Mus. B 35 (Tf. CLXIII, CLXIV). | 253) Villa Giulia (Tf. CXCIII).         |
|                                           | 257) Berlin 3282 (Tf. CLXXXV).          |



- |                                             |                                       |
|---------------------------------------------|---------------------------------------|
| 258) Bonn 508 (Tf. CXCIIV).                 | 268) Villa Giulia (Tf. CXCIH).        |
| 261) Leipzig (Tf. CLXXXVIII).               | 269) Villa Giulia (Tf. CXCIIV, CXCV). |
| 262) München 590 (Tf. CXC).                 | 270) Würzburg 349 (Tf. CXC).          |
| 263) New York G. R. 535 (Tf. CLXXXVII).     | 273) Göttingen (Tf. CLXXXVII).        |
| 264) Louvre F 144 (Tf. CLXXXVIII, CLXXXIX). | 274) Reggio (Tf. CLXX).               |
| 265) Villa Giulia (Tf. CXCI).               | 275) Villa Giulia (Tf. CXCI).         |
| 266) Villa Giulia (Tf. CXCI).               | 276) Villa Giulia (Tf. CLXXX).        |
| 267) Villa Giulia (Tf. CXCI).               | 277) Villa Giulia (Tf. CLXXXI).       |
|                                             | 278a-d) Villa Giulia (Tf. CXCI).      |
|                                             | 279) Palermo (Tf. CLXXXIV).           |

Mit der Würzburger Phineusschale (20) hatte man, bereits ehe ihre Zugehörigkeit zur chalkidischen Keramik erkannt war, Gefäße anderer Form aus stilistischen Gründen verbunden. Eine Liste solcher Vasen wurde in den Athenischen Mitteilungen XLVI 1921, S. 161 ff. gegeben. Eine Umschau in den italienischen Museen hat ihre Zahl erheblich gesteigert. Die stilistische Betrachtung geht zweckmäßigerweise nicht von den kleinen, gewöhnlich nur mit einer Figur geschmückten und häufig sogar rein ornamental verzierten Schalen aus, auch nicht von der Würzburger Schale, deren schlechte Erhaltung stört, sondern von den Amphoren. In den großen Figuren ihrer Bildfelder wird der Stil des Malers am ehesten klar.

Am besten erhalten ist die Amphora Castellani 129 (66). In beiden Bildfeldern stehen Figuren ohne lebhaftere Handlung, höchstens begleitet die erhobene r. Hand die Konversation. Die Umrisse der Gestalten sind knapp gehalten, ohne weit-ausgreifende Bewegung. Die bekleideten Personen stehen mit geschlossenen Füßen, die nackten schreiten mäßig aus, und zwar so, daß beide Sohlen voll aufstehen. Charakteristisch ist der geschwellte Umriß, der namentlich im Rücken das eingezogene Kreuz, die vortretenden Gesäß-, Oberschenkel- und Wadenmuskeln in lebendiger Kurve begleitet. In seltsamem Gegensatz zu diesem Linienschwung stehen die hart und spitz gebogenen Ellenbogen, von denen aus, steif wie Bretter, schmale Gewandzipfel herabhängen. Sie fangen den belebten Umriß wieder zwischen Gerade ein. Ebenso hängt bei den ins Himation gewickelten Gestalten ein gerader, durch verschiedene Färbung (rot bzw. schwarz) vom übrigen Mantel gesonderter Zipfel, leblos und senkrecht herab, ihm entsprechend gehen vorn von der Hand Zipfel aus, die etwa bis in die Höhe des Knies reichen. Die Innenzeichnung im Nackten ist sparsam. Die Zehen sind schmal und lang mit geschwungenem Rücken, die Fußknöchel als einfache Haken gebildet. An der Außenseite der Wade ist mitunter der peroneus longus durch zwei parallele Striche eingezeichnet, an der Innenseite bildet der obere Umriß des Wadenmuskels eine von der Kniekehle nach vorn geschwungene Linie. Die Kniescheibe begrenzen zwei gebogene kurze Haken. Der Oberschenkelmuskel wird durch ein dem hinteren Schenkelumriß parallele Linie angedeutet. Von dem Glied mit langem schmalen Penis und kleinem Scrotum steigt die Inguinalfurche steil an. Die Aponeurose des Oberschenkelmuskels ist durch ein Häkchen markiert. Der Bauch ist schmal, ohne Innenzeichnung. Den unteren Umriß

des Brustmuskels bildet eine Bogenlinie. Die Brustwarze wird durch einen kleinen, geritzten Kreis, ihr Hof durch einen roten Ring bezeichnet. Eigenartig ist die Wiedergabe der Schlüsselbeine durch zwei wagerechte Linien, die in der Mitte durch einen kleinen, nach oben geöffneten Halbkreis verbunden sind. An den schmalen Händen sitzen lange, dünne Finger, von denen sich der Daumen in leichtem Schwung abkrümmt. Charakteristisch ist die Bildung des Kopfes: von dem verhältnismäßig kleinen Schädel springt die Stirnnasenlinie stark vor mit leichter Einsattelung an der Nasenwurzel, von der Nasenspitze flieht der Kontur in dreifach geschwungener Kurve zu dem kleinen, runden Kinn zurück. Das Auge der Männer wird als kleiner Kreis mit kurzen Querstrichen beiderseits gezeichnet, das der Frauen ist ein fein eingeritzter, mandelförmiger Umriß mit rotem Tupfen als Stern. Die Braue verläuft wagerecht von der Stirn bis zum Haarumriß. Ein Häkchen deutet den Nasenflügel an. Das Ohr wird als einfache Schnecke gebildet, an der das Ohrläppchen wie ein Tropfen hängt. Den Haarumriß bildet eine Wellenlinie. Das Haar wird von einer Binde zusammengehalten, die vom Scheitel zum Ohr fast senkrecht, von da zum Nacken fast wagerecht verläuft, unter ihr quillt das Nackenhaar als breite Masse hervor. Die Haarbinde ist rot. Ein roter Tupfen sitzt bei den Frauen und den bartlosen Männern auf der Wange. Der nackte Mann mit dem Umschlagtuch über den Schultern ist auf beiden Seiten vertreten. Einmal blickt er geradeaus, das andere Mal wendet er den Kopf rückwärts. Geradeausblickend kehrt er wieder zweimal auf der einen verschollenen Amphora Castellani (58), auf der Amphora in Orvieto (56), auf der Amphora Vatikan 227 (64); hier einmal durch Petasos und Kerykeion als Hermes charakterisiert.

Auch der Typus des kitharastspielenden Jünglings auf der Amphora Castellani 129 (66) ist mehrfach zu belegen. Ebenso im weißen, von enggestellten Ritzlinien senkrecht durchzogenen Chiton, dessen unterer Saum über den Knöcheln in einer eleganten Doppelkurve endet, den Mantel fest um den Körper gespannt, mit demselben typischen, vom linken Unterarm herabhängenden Zipfel sehen wir ihn auf der verschollenen Amphora mit der Rückführung des Hephaistos (57); nur ist ihm hier die Kithara genommen, und er ist durch den Vollbart als Dionysos gekennzeichnet. Eine dritte Wiederholung, auf einem Gespann stehend, lassen die Reste auf der Scherbe in Reggio 1039 (16) unzweifelhaft erkennen. Ebenso auf dem Wagen, die Zügel regierend, treffen wir ihn wieder als bärtigen Dionysos auf der Phineuschale (20).

Die Frau auf der Castellaniamphora 129 (66) ist das weibliche Gegenstück des nackten Mannes in der Chlamys. Die Haltung stimmt, mit Ausnahme der geschlossenen Füße, genau überein. Die weibliche Brust ist entschieden angegeben. Der Chiton liegt eng an, der untere Saum entspricht dem des Männerchitons. Der obere Saum sitzt verhältnismäßig tief und läßt einen Teil von Brust und Schulter bloß, die obere Borte ist doppelt geritzt. Der Kolpos hängt über den Gürtel in zwei kleinen Bäuschen. Eine Wiederholung dieses Typus ist die Frau auf der Scherbe von Bryn Mawr (60) und die zu Häupten der Kline des Phineus auf der Würzburger Schale (20), die nur in Kleinigkeiten des Umschlagtuches verändert ist. Stärker wird der Grundtypus sonst

meist dadurch abgewandelt, daß die r. Hand nicht erhoben ist, sondern den Chiton in der Art der marmornen Korenstatuen rafft, freilich bei der Projektion in die Fläche nicht seitwärts, sondern nach vorn. So begegnet uns die Frauengestalt auf der Amphora Vatikan 227 (64), auf der Amphora aus den castellanischen Scherben in Villa Giulia (65) und ganz rechts auf der Rückseite der Hephaistosamphora (57). Auch der Rest einer Frau am Fußende einer Kline auf einer Scherbe aus Selinus in Palermo (62) gehört hierzu. Ferner ist die Frau vor der Kline des Adrestos auf dem Skyphos in Kopenhagen (19) so zu ergänzen; ein weiteres Beispiel findet sich auf einer Scherbe in Reggio (229).

Der Jüngling ganz links auf der Rückseite der Amphora Castellani 129 (66) unterscheidet sich von dem Kitharasieler derselben Vase nur dadurch, daß er so in das Himation eingewickelt ist, daß von der unter dem Gewand steckenden vorgestreckten Faust drei Bogenfalten nach oben ausgehen. Er ist eine der häufigsten Gestalten unseres Malers, er begegnet auf der vatikanischen Amphora 227 (64), hinten links, auf der ehemals castellanischen Amphora (58), vorn ganz links (hier auch Bogenfalten nach unten), auf beiden Seiten der Amphora in Villa Giulia (65), zweimal auf der Hephaistosamphora (57) und auf der Scherbe in Bryn Mawr (60), hier mit umgewandtem Kopf.

Das weibliche Gegenstück dieses Jünglings entspricht ihm völlig, nur trägt es natürlich nicht den weißen Männerchiton, sondern den roten oder schwarzen Frauenchiton; außerdem ist auch die vom Beschauer aus hinten liegende Hand, ebenfalls in den Mantel gewickelt, über der anderen sichtbar gemacht. Wir finden diesen Typus auf der verschollenen Castellaniamphora (58), vorn mit rückwärts gewandtem Kopf, hinten geradeaus sehend, auf Vatikan 227 (64) hinten in der Mitte, Villa Giulia (65) hinten rechts, einmal auf der Rückseite der Hephaistosamphora (57), dreimal auf der Phineusschale (20): die beiden Frauen am Fußende der Kline und Ariadne.

Diese Übersicht läßt erkennen, daß auf den bisher angeführten Vasen einzelne Figuren wie bewegliche Lettern versetzt werden. Sie stimmen in allen Teilen der Anlage wie in der Ausführung so eng überein, daß ein Nachweis im einzelnen sich erübrigt, und an einem Maler für alle genannten Stücke nicht zu zweifeln ist. Bekräftigt wird diese Zusammengehörigkeit noch durch einige weniger oft wiederholte Typen: Der Reiter der Amphora in Orvieto (56) wiederholt den auf der Amphora Castellani (58) genau. Gleich sind auch die Klinen des Phineus (20) und Adrestos (19), dazu tritt als dritte eine auf der Scherbe in Palermo (62). Die gelagerten Männer in Würzburg (20) und Kopenhagen (19) sind mit dem Hephaistos der verschollenen Amphora Castellani (57) zu vergleichen.

Weitere Anknüpfungsmöglichkeiten bieten die bewegten Gestalten der Phineusschale (20). Die schleichenden und hüpfenden Silene des Thiasosbildes im Innenstreifen und auf den Außenbildern kehren, wenn auch mitunter verändert, so doch sehr ähnlich wieder auf der Hephaistosamphora Castellani (57), den Schalen in New York G R 535 (263), Berlin 3282 (257) und dem Bruchstück in Bonn (258). Der kleine Silen über dem Gespann der Phineusschale (20) ist genau wiederholt auf dem Bruchstück von der Außenseite einer Schale in Villa Giulia (275).

Die weitausschreitenden weiblichen Figuren, die Harpyien im Innenfries wie die fliehenden Nymphen auf der Außenseite der Phineusschale (20) haben ihre Gegenstücke in den Nymphen der Schalen in Berlin (257) und Rom (266). Sind von letzterer auch nur die Füße und der untere Saum des Gewandes erhalten, so sprechen doch der Chitonrand mit seiner höchst eigenartigen Kurve und die zierlich in Rot aufgemalten Sandalenbänder, die denen auf der Berliner Schale (257) und einer Scherbe in Reggio (229) entsprechen, deutlich genug für unsern Meister. Daß auch die geduckte Nymphe der Schale New York G R 535 (263) von ihm gemalt ist, lehrt der Kopftypus, die Zeichnung von Brustumriß und Chitongürtung, der Zinnensaum des Gewandes, die Armbänder und die Schuhriemen. Die vier Schalen mit behelmten weiblichen Köpfen in München (262), Villa Giulia (267, 268) und Würzburg (270), die untereinander vollkommen übereinstimmen, zeigen den bekannten Kopftypus des Phineusmalers.

Typisch wie die menschlichen Gestalten sind auch die Tiere und Fabelwesen im Werk dieses Malers. Vergleichen wir zunächst die Sphingen: Auf den Amphoren in Orvieto (56) sitzen sie mit erhobenen Pfoten einander gegenüber. Der Kopf ist der von den Frauendarstellungen unserer Gruppe bekannte. Der Flügelbug deckt sich nicht mit dem Brustkontur, sondern läßt einen nach unten schmaler werdenden Teil der Brust sehen, ähnlich wie auch bei den Pferden (56, 58) und dem Maultier (57) Brustbein und Brustkontur nicht zusammenfallen. Bei den Sphingen ist so der Übergang vom Menschenhals in den Löwenleib nicht durch die Flügel verdeckt. Der Maler hilft diesem Übelstand dadurch ab, daß er die Löwenbrust oben wie den Chiton durch einen Saum abschließt, der in gleicher Höhe wie der obere Gewandsaum an den Frauen seiner übrigen Bilder nicht unmittelbar unterm Halse sitzt, sondern einen verhältnismäßig großen »Ausschnitt« sehen läßt. Wie der Gewandsaum bald durch zwei Ritzlinien (19, 58, 60, 64, 66, 257, 263), bald durch deren drei (20, 65) angegeben ist, so finden sich auf der Brust der Fabelwesen bald zwei, bald drei kurze Ritzlinien zwischen Flügelbug und Brustkontur. Die Wiedergabe der Flügel wechselt zwischen der archaischen Sichelform (56) und einer naturnäheren Bildung mit geknicktem Flügelgelenk (19, 57). Den Sphingen in Orvieto entsprechen Zug um Zug die der Amphora München 587 (61). Die Hähne auf der Rückseite dieser Vase knüpfen die Kannen in Bonn (176) und eine bei Kelekian (178) an, deren Sphingen nicht nur in den drei Ritzlinien über der Brust, sondern auch in der Bildung der Pfoten mit denen auf den übrigen Werken unseres Malers übereinstimmen. Zu den Sphingen mit umgewendetem Kopf auf dem Kopenhagener Skyphos (19) haben die Scherben aus Reggio Bruchstücke zweier Wiederholungen geliefert (85, 228). Von zwei weiteren Bruchstücken von Sphingenköpfen ebendort ist genug erhalten, um sie hier einzureihen (80, 115). Sicher dem Phineusmaler zuzuschreiben sind endlich die Sphingen auf den Scherben eines Knopfhenkelskyphos aus Lokroi (234). Hier entscheidet der Kopftypus mit den roten Tupfen auf Auge, Ohrläppchen, Lippen, Wange, die genau so an der Mänade in New York (263) und einem behelmten Kopf in Villa Giulia (268) wiederkehren. Der charakteristische gewellte untere Flügelumriß der Sphingen auf den beiden Kannen (176, 178) findet sich wieder auf einer Rheginer Scherbe (90).



Zur Sphinx tritt als nächstverwandtes Fabelwesen die Sirene. Wir treffen sie mit Sichelflügeln auf der Schale in Leipzig (261) an; sie zeigt die typische Kopfbildung und die drei kurzen Ritzlinien auf der Brust. Eine Wiederholung dieser Sirene bietet die Kanne im Brit. Mus. B 35 (177). Von einem zweiten Exemplar dieser Kanne traten Reste von Sirene und Schwan in Reggio (189) zutage, zwei weitere Beispiele desselben Sirenentypus ebenda (190, 227). Auch die Sirene kommt mit geknickten Flügeln vor, so auf den Kannen Brit. Mus. B 34 (185) und Kelekian (179), wo wir wieder den bekannten Kopftypus und die Ritzlinien auf der Brust finden, ebenso wie auf der Scherbe in Palermo (279).

Von den Tieren hat der Löwe besonders charakteristische Züge. In das weitgeöffnete, im inneren Winkel breit endende Maul ragen zwei Eckzähne. Die Hinterbeine sind im Sprunggelenk stark eingeknickt, die Pfoten weich und groß, mit der von den Sphingen bekannten Innenritzung. Der Leib ist ebenso wie der der schreitenden Sphingen (90, 176) und des Hundes Castellani 129 (66) verhältnismäßig schlank, darauf ein Bauchstreif abgeteilt und gewöhnlich einige, mitunter rot aufgesetzte Rippen gezeichnet. So treffen wir ihn auf den Schulterbildern der verschollenen Castellaniamphoren (57, 58), wo die Mähnen anscheinend rot gefärbt waren. Entsprechend gestaltet sind der Löwe im Dionysosgespann und der Wasserspeier auf der Phineusschale (20). Hier ist die Mähne in auffällig züngelnden Zotteln geritzt. Ohne weiteres reiht sich diesen der Löwe auf der Amphora in Philadelphia (63) an, der ebenso wie auf einem Schulterbild der Castellaniamphora (58) mit einem Reh zusammengestellt ist. Den umblickenden Löwen derselben Amphora Castellani (58) entspricht völlig der mit erhobener Vorderpranke auf der Scherbe aus Selinus in Palermo (279); auch sein Unterkiefer reicht bis zum Widerrist herab, und der Schulterumriß zeigt dieselbe individuelle Kurve. Am Löwen in Philadelphia (63) fallen die Ritzlinien auf, die an der Innenseite des Vorderbeins am Brustansatz die Stauung des Fells zum Ausdruck bringen. Sie kehren wieder an der Sphinx eines Knopfhenskylaphos aus Lokroi (234), an der linken Sphinx auf der Rückseite des Adrestoskylaphos (19), ja auch an einer Sirene der Selinunter Scherbe (279). Sie erlauben eine kleine Scherbe in Reggio (84) unserem Maler zu geben. Ein weiteres Stück ebendort (86) und eine lokrische Scherbe in Syrakus (237) werden durch die Ritzung der Mähne als Werk des Phineusmalers erwiesen.

Ganz entsprechend dem Löwen war der Panther im Dionysosgespann der Phineusschale (20) gebildet. Sein in Vorderansicht gegebener Kopf ist freilich mit Ausnahme eines Auges und eines Ohres verloren. Ersatz dafür bietet indes der trefflich erhaltene Panther der einen Kelekiankanne (179). Drei weitere Panther lassen sich unserem Maler wegen der seinen Löwenkörpern gleichenden Formen zuschreiben: Zwei Pyxidenscherben in Reggio (204, 211) und einer auf dem Bruchstück eines Deckels (137). Ein ausgezeichnetes Gegenstück zu dem Panther der Kanne Kelekian (179) steht auf der Pyxis in Ruvo (197). Der Kopf ist hier ebenso groß wie in New York (179) und Würzburg (20). Dem Panther der Pyxis Jatta (197) steht ein Bock gegenüber, dessen schweres Gehörn und gekrümmter Nasenrücken von den übrigen chalkidischen Vasen abweicht. Die Reste eines Bocks auf einem Deckelbruchstück in



Leipzig (126) stimmen in allem, auch in der roten und der weißen Kurve auf das Schulterblatt mit jenem überein, so daß wir diese Scherbe ebenfalls dem Werk des Phineusmalers anreihen dürfen. Zu beiden Böcken paßt gut der Widder auf einer Scherbe in Reggio (204), die wir des Raubtiertypus wegen dem Maler gaben.

Die Pferde auf der verschollenen Castellaniamphora (58), dem Skyphosbruchstück aus Lokroi (235) und der Amphora in Orvieto (56) sind untereinander und mit dem Maultier der Hephaistosamphora (57) eng verwandt, ebenso die Rehe auf der einen verschollenen Amphora (58) mit denen in Philadelphia (63), Orvieto (56) und bei Kelekian (179), die Hirsche der Hephaistosamphora (57), mit denen in Syrakus (235) und Rom (265), die Hähne auf der Münchner Amphora (61) mit denen der Kannen in Bonn (176) und bei Kelekian (178), die Schwäne in London (177) und Reggio (189), die Eulen in Kopenhagen (19) und Würzburg (20), die fliegenden, raumfüllenden Vögel in Orvieto (56), Reggio (96, 193), Würzburg (20) und Syrakus (235). Durch die letztgenannte Scherbe (235) wird auch ihre Gegenstück (236) als Werk des Phineusmalers erwiesen. Einzigartig sind der Schwan mit ausgebreiteten Flügeln (204) und der umblickende Adler in Reggio (213).

Die sich fast stets gleichbleibende Art des Malers erstreckt sich auch auf das Ornament. Die Lotosknospenketten auf den Amphorenhälsen (57, 58, 61, 63, 64, 65, 68, 70) stimmen untereinander völlig überein und entsprechen der Knospe, die eine Frau auf der Phineusschale (20) in der Hand hält. Auf dem Hals der verschollenen Castellanischen Tierfriesamphora (68) ist die Blütenkette durch zwischen die Bogen gesetzte weiße und schwarze Punkte bereichert. Dies Muster kehrt wieder auf der Schulter der Kanne Brit. Mus. B 34 (185). Auf den Scherben dreier entsprechender Kannenschultern in Reggio (186, 187, 188) treten an die Stelle des einen Punktes je drei. Die Efeuranken auf den Kannenschultern in Bonn (176), London (177) und bei Kelekian (178, 179) sowie auf fünf Scherben von eben solchen Schultern (180-184) und zweien von entsprechenden Deckeln in Reggio (145, 147) haben dieselben je drei Punkte zwischen den Blättern. Ohne Punkte ziert die Efeuranke die Schulter der Pyxis Jatta (197) und ein Deckelfragment in Reggio (146). Allein steht das langgestreckte Lotospalmettengeschlinge auf dem Hals der Amphora Castellani 129 (66). Beim Palmettenkreuz auf der Kanne Brit. Mus. B 34 (185) ist die senkrecht niederhängende Palmette durch eine Lotosblume mit Palmettenfächer ersetzt. Älter chalkidisch begegnet dies nur auf den Hydrien in Cambridge (8) und in Reggio (154) und einer Scherbe (232) wieder. Die Lotosblume findet sich beim Phineusmaler noch auf der Münchner Amphora (61) und auf einer Scherbe mit einem Flügelpferd in Reggio (191); die Formen des Pferdes passen gut in unsere Gruppe (vgl. 56, 58).

Der eigentümlichste Pflanzenzierat des Meisters ist jedoch die Palmette. An den meisten seiner Schalen sitzt sie an einem dünnen, elegant geschwungenen Stiel, der von den Henkeln ausgeht und sich am Ansatz der Palmette in zwei dreifach eingerollte Voluten teilt. An deren Trennungsstelle pflegt ein roter Tupfen zu sitzen, in den Volutenaugen weiße Punkte, wenigstens auf den Vorderseiten der Schalen. Das rote Palmettenherz wird von zwei bis drei Ritzlinien um-

geben, das mittelste Blatt ragt über den Umriß der Palmette empor. Außer auf den Schalen (243, 245, 246, 249, 253, 257, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 273, 274, 276, 277, 278a-d) treffen wir diese Palmettenform auf den Scherben zweier Kannen in Reggio (118, 190), zwischen den Hähnen der Amphora München 588 (61) den Kannen Bonn (176) und Kelekian (178) und in den Palmettenkreuzen auf der Kanne Brit. Mus. B. 34 (185), als freiwachsendes Füllornament auf der anderen Kelekiankanne (179), endlich auf den Scherben von Skyphoi aus Lokroi in Syrakus (234) und in Reggio (228).

Als Füllornamente dienen die übliche chalkidische Füllrosette, die mitunter nur durch einen Klecks mit kreuzweiser Ritzung angedeutet ist; einmal ist die Rosette weiß mit roten Tupfen auf den sieben Blättern und in der Mitte (234). Vereinzelt steht in der chalkidischen Vasenmalerei das Hakenkreuz als Füllornament, das die Kannen Brit. Mus. B. 35 (177), Kelekian (178), Bonn 665 (176) und die Pyxis Jatta (197) zeigen, es gestattet uns auch, die verschollene Amphora mit Tierstreif (68) und das Randstück eines Skyphos in Reggio (222), das nur dies Zeichen zeigt, unserem Maler zuzuschreiben.

Für die Augenschalen sind die Nasen, Augen und Ohren bezeichnend. Die weiße Hornhaut der Augen pflegt schwarz grundiert zu sein, nur auf der großen Würzburger Schale (20), auf der kleinen Schale derselben Sammlung (270), auf zwei fragmentierten Schalen in Villa Giulia (276 und 277) sowie bei einem Auge der Berliner Schale (257) sitzt das Weiß unmittelbar auf dem Tongrund. Die Iris wird von einer schwarzen Scheibe gebildet, auf der ein roter Kreis sitzt, dessen Ränder mit dem Zirkel geschlagen sind. Nur das Würzburger Hauptstück (20) zeigt zwei Kreise, die wohl rot und weiß waren. Das Mittelloch der Zirkelspitze pflegt von einem roten Tupfen bedeckt zu sein. Für die Nasen ist der flüssige Umriß der feinen Linien, mit denen Nasenrücken, -flügel und -spitze angegeben sind, so charakteristisch, daß auch die beiden Schalen, an denen die Nasen schwarz ausgefüllt sind (245 und 246), als Werke des Phineusmalers kenntlich bleiben. Ebenso ist die Bildung der menschlichen Ohren, in deren Ohr läppchen am Würzburger Prachtstück (20) eine zierliche Rosette, an den übrigen ein roter Ring den Ohrschmuck andeutet, typisch für den Maler. Bisweilen sitzt auch im Auge der oberen Ohrvolute ein roter Tupfen (249, 267). Der Ohrschmuck kennzeichnet die Ohren höchst wahrscheinlich als weiblich, es sind Nymphenohren, die zu den Silensohren anderer Schalen die Gegenstücke bilden. Mitunter werden die Ohren durch Efeuzweige ersetzt (253, 266, 269, 278c, d), die freilich kleiner und daher flüchtiger sind, als die auf den Schultern der Kannen (176-184) und die in der Efeulaube der Phineusschale (20). Die hängenden Blüten, die an die Palmetten in einigen Fällen angesetzt sind (268, 273, 277), stehen vereinzelt. In den Schleifen, die die Stiele der Palmetten und Blüten bilden, sitzen vier (268, 273) oder drei (277) Punkte entsprechend denen zwischen der Lotosknospenreihe (68, 137, 185, 186, 187, 188) und zwischen den Blättern der Efeuranken (145, 176-184).

Diese eingestreuten Punkte passen trefflich zu der liebevollen Sorgfalt, die auch sonst der Maler dem Pflanzenzierat angedeihen läßt. Es sei an die weißen Punkte

in den Volutenaugen der Palmetten erinnert (S. 110) und an die rotweiße Füllrosette in Syrakus (234). Auch die Efeuranken auf den Kannenschultern sind häufig durch rote oder weiße Punkte bereichert, die freilich nicht genau auf den Abzweigungen der Blattstiele sitzen (176, 177, 178). In der Knospenkette auf der Schulter der Kanne Brit. Mus. B 34 (185) ist jeder zweite Fruchtknoten weiß, ebenso der einzige vollständig erhaltene Fruchtknoten auf der Deckelscherbe mit dem Panther in Reggio (137).

Die enge stilistische Zusammengehörigkeit von »Phineusvasen« und chalkidischen Vasen ist seit Studniczka, der zuerst darauf hingewiesen hat, immer wieder anerkannt worden. In der letzten Sonderbehandlung der Gruppe sind eine ganze Reihe von Zügen, die es empfehlen, diesen Zusammenhang so eng wie möglich zu denken, nachgewiesen worden. Der Angelpunkt für den chalkidischen Ursprung der recht umfangreichen Gruppe ist der Adrestoskyphos (19) mit seinen unzweifelhaft chalkidischen Inschriften. So eigenartig der epische Vorgang, der den Inhalt des Hauptbildes dieser Vase bildet, auch aufgefaßt ist, die Arbeitsweise des Malers ist klar kenntlich. Wir hatten bei der Betrachtung der menschlichen Gestalten gesehen, wie er immer wieder dieselben Figuren in wechselnder Gruppierung verwendet. Von der Frau zu Füßen von Adrestos Kline ist noch genug erhalten, um sie mit verwandten Typen zu vergleichen. Daß es sich hier tatsächlich um dieselbe Malerhand, nicht um engen Schulzusammenhang handelt, das mögen einige Einzelheiten erhärten. Der rechts neben den Füßen der Frau hängende Zipfel des Umschlagtuches, ebenso wie der der Klinendecke, kehrt so genau übereinstimmend auf der einen Palermitaner Scherbe (62) wieder, daß der Gedanke nahe liegt, hier sei uns ein Bruchstück aus einer Wiederholung der ganzen Szene von der Hand des Meisters erhalten. Dieselbe Faltengebung an den Gewandzipfeln kehrt wieder auf einer Rheginer Scherbe (229) und der Berliner Schale (257), die wieder beide durch die liebevolle Angabe der roten Sandalenriemen eng miteinander und der Schale in New York (263) wie mit einem Bruchstück in Villa Giulia (266) verbunden sind. Der Kontrast der roten Schuhriemen und der weißgemalten Füße erinnert an die Verwendung roter Tupfen an den Frauenköpfen, die auf den Schalen in Berlin (257), New York (263) und Villa Giulia (268), auf den Kannen in Bonn (176), bei Kelekian (178) und im Britischen Museum (177, 185) wohl erhalten sind. Am reichlichsten zeigen diesen koketten Schmuck die Sphingenköpfe auf dem einen Skyphosbruchstück aus Lokroi in Syrakus (234). Hier sitzen auf dem weißen Gesicht fünf rote Punkte: Auge, Wangenrot, Lippen, Ohrscheibe und Anhänger der Halskette. Die Freude an der Wirkung dieser roten Punkte auf dem weißen Grund führte den Maler auf diesem Stück dazu, eine weiße Rosette mit roten Tupfen in den Grund zu setzen. Die Berührungspunkte sind so offenkundig, daß sie keinem Betrachter der Abbildungen entgehen können. Sie lassen sich beliebig vermehren und verketteten alle dreiundachtzig Stücke wechselseitig so eng miteinander, daß keinem Zweifel daran Raum gegeben werden kann, daß die Phineusschalen von der Hand des Malers des Adrestoskypos geschmückt sind.

Gewiß ist der Stil des Malers ein durchaus eigener, der sich am augenfälligsten vielleicht im Kopftypus und in den Proportionen von den älteren chalkidischen

Werken scheidet. Bei den bekleideten Frauenfiguren wird zudem der Unterschied durch den Trachtenwechsel — an Stelle des Peplos ist der Chiton getreten (s. S. 134) — erheblich vertieft. Ihnen schließen sich die vollbekleideten Jünglinge an. Aber der nackte Mann mit rotem Umschlagtuch (56, 58, 64, 66) ist nur durch die Vortragsart, nicht aber im Typus verschieden von ähnlichen älter chalkidischen Gestalten auf der *Atalantehydria* (10), auf dem *Hektorkrater* (14) und auf dem *Londoner Krater* (113).

Daß auch die Tiere, so besonders die einander gegenübergestellten Hähne, die sitzenden Sphingen, die Sirenen mit ausgebreiteten Flügeln auf älterchalkidischen Vasen ihre engsten, das charakteristische Lotospalmettenkreuz seine einzigen Analogien finden, sei nur kurz erwähnt.

Zweifellos fehlt dem Phineusmaler die Fülle und die Wucht, die etwa die Werke des Malers der *Aiasamphora* auszeichnet. Er ist zierlicher, selbst in Kampfbildern wie der *Harpyienverfolgung* auf der *Würzburger Schale* (20) und der *Hirschjagd* in *Syrakus* (235) graziös, nur in den Bildern tierischer Brunst bei den *Silenen* verliert er seine geschmeidige Eleganz. Gegenüber jenem älteren Meister ist er ein Epigone, aber ein Epigone, dem es nicht an Anmut fehlt. Allen seinen Werken eignet eine Vorliebe für kalligraphische Linienführung, die am reinsten in den Ohren der Augenschalen, den Spiralen hinter den Hähnen auf den Kannen (176, 178) und auf der Scherbe mit dem umblickenden Adler (213) zum Ausdruck kommt, die sich aber auch sonst im Ornament wie im Umriß von Tier- und Menschengestalten beobachten läßt. Auf ihr in erster Linie beruht wohl die Stilsicherheit des Malers, die sich auf allen seinen zahlreichen erhaltenen Werken kundgibt. Eine Gleichförmigkeit des Vortrags, die es schwer macht, eine Entwicklung innerhalb seines Werkes aufzuzeigen.

Mit der Selbstbeschränkung, die die Arbeitsweise des Phineusmalers kennzeichnet, paart sich eine klar ausgeprägte Eigenart. Diese blieb nicht ohne Einfluß auf die gleichzeitigen chalkidischen Vasenmaler. Zweifellos haben eine Reihe von weniger begabten Künstlern sich eng an seinen Stil angelehnt, so eng, daß man ihre Werke getrost als unbeholfene Kopien nach Arbeiten des Phineusmalers bezeichnen kann. Am deutlichsten ist uns ein solches »Schulwerk« in der Kanne ohne abgesetzten Hals kenntlich, die sich einst in Fontanas Besitz befand und mit der Sammlung seines Schwiegersohnes Sartorio ins Museo civico von Triest gekommen ist (192, Tf. CLXVII). Für alle drei Gestalten im Bildfeld dieser Kanne lassen sich die Vorbilder auf Arbeiten des Phineusmalers unschwer nachweisen. Die beiden bekleideten Männer finden auf zahlreichen Amphoren ihre Urbilder (57, 58, 60, 64, 65, 66), ebenso der Hermes, der den Typus des nackten Mannes mit Umschlagtuch wiederholt (56, 58, 65, 66); sein Petasos erinnert stark an den des Hermes auf der vatikanischen Amphora (64). Kurz die Übereinstimmung geht so weit, daß angesichts der Gerhardschen Pause die Vermutung nicht unberechtigt war, sie gebe, wenn auch vergrößert, ein Werk des Phineusmalers selbst wieder. Jetzt, da Photographien des Gefäßes vorliegen, ist diese Annahme nicht mehr haltbar. Die Verzerrung des Stils fällt nicht einem modernen Zeichner, sondern dem antiken Nachahmer zur Last.



Ebenfalls eine plumpe Nachahmung des Phineusstils ist die Silensschale des Florentiner Museums (259). Das Vorbild der entsprechenden Schalen des Phineusmalers ist ganz unverkennbar. Aber nicht allein der Silen ist in seinen eckigen, linkischen Bewegungen und der rohen Führung des Gravierstichels von den Silenen des Phineusmalers (20, 57, 257, 258, 263, 275) durchaus zu seinem Nachteil verschieden, auch die Silensohren neben den Augen und die Palmetten bekunden eine unsichere Hand. Von derselben Hand ist nach den letztgenannten Zierformen zu schließen eine nur in Scherben erhaltene Schale in Villa Giulia (252, Tf. CXCII) bemalt.

Höher als der Maler der Kanne in Triest (192) und der eben angeführten Schalen (252, 259) steht der der Schale in Madrid (255, Tf. XLIV, CLXXXIII). Auch auf ihr bieten die niederstoßenden Vögel, wie die Efeuzweige, wie die obszönen Gruppen Vergleichsmöglichkeiten mit dem Phineusmaler. Gewiß ist die Schale in Madrid das Werk eines nicht ungewandten Künstlers, aber namentlich im menschlichen Akt, auch in der Wiedergabe des menschenfüßigen Silens weicht er entschieden von dem Vorbild ab. Die eigenartige Bildung der Nase zwischen den Augen auf der Madrider Schale (255) empfiehlt es, die Schale aus Falerii in Villa Giulia (247, Tf. CLXXIX) deren Maler zuzuweisen.

Nachahmungen nach Werken des Phineusmalers wird man auch in den kleineren Augenschalen erkennen, so in der Münchener Schale mit Echinusfuß (271, Tf. CLXXXII) und ihrer Verwandten in Villa Giulia (250, Tf. CLXXXI). Sie wie die Echinusfußschale in Villa Giulia (272, Tf. CLXXXII) und ihr ebendort befindliches Seitenstück (251, Tf. CLXXXII) sind rein dekorativer Art und ohne künstlerischen Wert.

Höher stehen die großen Schalen in München (244, Tf. CLXXVIII) und Villa Giulia (248, Tf. CLXXVIII), die sicher von dem gleichen Maler herrühren. Sie überragen die vorher angeführten durch die sichere und geschmackvolle Pinselführung und sind den zweifellosen Werken des Phineusmalers durchaus ebenbürtig. Allein es fehlt auf letzteren bisher ein Beispiel für die dreifach eingerollte Ohrmuschel. Auch die Form der sehr charakteristisch stilisierten Nase weicht von den Nasen der Schalen im Louvre (264), in Würzburg (20, 270), München (243), New York (245, 246) und Rom (249, 253, 266) entschieden ab, so daß eine Einreihung dieser beiden Schalen (244 und 248) ebenso wie die der unbezeichnenden kleinen Bruchstücke (278 e-n, Tf. CLXVIII, CXCI) unter die sicheren Phineusschalen vorerst besser unterbleibt.

Der Einfluß des Phineusmalers erstreckt sich jedoch nicht nur auf solche unselbständige Maler, die vollkommen in seinem Bann stehen. Auch Künstler von ausgesprochener persönlicher Eigenart können sich dem neuen Stil, der auf seinen Werken den reinsten Ausdruck findet, nicht entziehen.

Der Meister der Hydria in Orvieto (S. 90ff.), der in seinen Frühwerken nicht von Anleihen bei älteren Malern frei ist, während er auf der Höhe seines Schaffens, die durch die Amphoren mit der hängenden Knospenkette auf der Schulter bezeichnet wird, seinerseits andere beeinflusst, zeigt auf den Spätwerken so entschiedene Anklänge an die Art des Phineusmalers, daß ein Zusammenhang nicht zu verkennen

ist. Es sei besonders auf den Flügelmann der Kanne in Tarent (163) und auf das Parisurteil der Bauchamphora ebendort (108) hingewiesen. Die zierlichen Gelenke der Figuren, die Führung des Gewandsaumes, die Faltenwiedergabe, all das ist nicht wie bei jenen unbeholfeneren Malern sklavisch nach Arbeiten des Phineusmalers kopiert, wohl aber ohne seinen Einfluß schwer vorstellbar.

Noch näher scheinen die Beziehungen zu dem Meister des Leukippidendeckels in Reggio (15) zu sein (S. 99). Freilich wird hier das Urteil dadurch erschwert, daß es bisher nicht gelungen ist, ein weiteres Werk dieses Malers nachzuweisen. Aber auch so ist die Phoibe des Bruchstückes durch Kopftypus, Tracht, Gewandmuster mit der Art des Phineusmalers eng verbunden, obgleich sicher die selbständige Arbeit einer anderen Hand. Selbst der rote Tupfen auf der Wange kehrt hier wieder, bei der Phoibe etwas nach rechts unten verrutscht.

Diese Zusammenhänge mit gleichzeitigen chalkidischen Werken, darunter solchen, die durch Inschriften im älteren euböischen Alphabet gesichert sind, legt mehr noch als die Übereinstimmung in einzelnen Ornamentformen — bei ihnen könnte es sich immer noch um Übertragung aus einer anderen Fabrik handeln — die Gruppe der Phineusschale unverrückbar in der Gattung fest, in die sie nach Technik, Stil und Inschriften gehört, in die Gattung der chalkidischen Vasen.

## V. KAPITEL

### GEFÄSSFORMEN UND TECHNIK

**HALSAMPHORA.** Die Form der Halsamphora ist unter den erhaltenen chalkidischen Vasen am häufigsten vertreten. Das mag ein Zufall sein. Die meisten vollständig bekannten Gefäße entstammen den etruskischen Nekropolen, daher kann dies Zahlenverhältnis mindestens ebenso aus der Vorliebe der Käufer oder aus der Eignung der Vasen für ihre Grabgebräuche, wie aus der Beliebtheit am Herstellungsort erklärt werden. Ohne die zahlenmäßige Überlegenheit dieses Typus über die anderen auswerten zu wollen, wird man die Betrachtung der Gefäßformen doch mit ihm beginnen. Gerade einige Halsamphoren zählen an technischer Sorgfalt und Vollendung des Bildschmuckes zu dem Vollkommensten, was uns an chalkidischer Keramik bewahrt blieb. Die geläutertste und ausgeglichenste Form der Halsamphora scheint auch die älteste uns noch kenntliche zu sein. Sie ist durch die Prachtstücke mit Inschriften in Leiden (2), Paris (3, 4) und der ehemaligen Sammlung Pembroke (5) vertreten, denen die Scherben in Florenz (1) anzuschließen sind (Tf. I-XII). Nicht minder vollendet in Form und Einteilung sind die inschriftlosen Amphoren in München (22) und Würzburg (25), zu denen sich noch eine fragmentierte im Vatikan (24) gesellt (Tf. XLV-LI).

Der flache Scheibenfuß wird vom eigentlichen Gefäß durch einen Ringwulst getrennt. Aus ihm wächst mit schwellendem Umriß der im ganzen eiförmige Gefäßbauch auf, der in halber Höhe der Vase den größten Umfang erreicht. Von da an steigt die Gefäßwand mit nur sehr schwacher Wölbung in etwa einem Fünftel der Gesamthöhe fast senkrecht an, um dann plötzlich in der stark gewölbten Schulter zum Halsansatz einzubiegen. Hals und Schulter sind durch einen kantigen Ring getrennt. Der Hals nimmt etwa ein Viertel der Gesamthöhe ein. Er ist leicht gekellt und läßt oben ein wenig aus. Die Lippe ist scharf abgesetzt. Die runden Henkel setzen etwa an der Mitte des Halses an, steigen bis zur Lippe empor, wölben sich dann zur Seite und fallen senkrecht zum Schulterknick herab.

Lippe, Henkel und Fuß sind, als gleichsam außerhalb des eigentlichen Gefäßes stehende Teile, schwarz gefirnißt, die Kanten der senkrechten Flächen des Fußes tragen dünne, rote Streifen. Rot sind der Wulstring am Fuß und das kantige Trennungsglied zwischen Hals und Schulter. Das übrige Gefäß trägt auf Tongrund die ornamentale und figürliche Dekoration. Den Hals umzieht stets ein wechselständiges Lotosblütenpalmettengeschlinge. Diesem oberen Ornament hält die Schmuckzone die Wage, die nebst dem Fuß das untere Viertel des Gefäßes einnimmt. Hier strebt aus dem Fußring ringsum ein Spitzblattkelch auf, über ihm ein Treppenband, dann eine Bogenreihe mit abwechselnd geschlossenen und aufbrechenden Rosenknospen. Die beiden

letzten genannten Borten haben zusammen die Höhe der Spitzblätter. Für den eigentlichen Bildschmuck bleibt, nachdem so das obere und untere Viertel der Vase vom Ornament eingenommen ist, nur noch die Hälfte der Gesamthöhe. Von dieser entfallen ungefähr drei Viertel auf den Hauptbildstreifen, während der Rest dem, von diesen nur durch einen schwarzen Strich getrennten, Schulterfries verbleibt. Der Schulterfries setzt an den Hals mit einer Zungenblattreihe an.

Bei der ästhetischen Würdigung des Gefäßes muß man sich stets gegenwärtig halten, daß keine chalkidische Amphora uns vollständig erhalten ist. Der flach konische Deckel mit dem bekrönenden Knopf ist uns wohl bei zwei Kratern und in zahlreichen, meist zu kleineren Gefäßen gehörenden Fragmenten erhalten; nie aber mit einer Amphora gefunden, oder wenigstens uns nicht mit einer solchen bewahrt. Auf Grund der genannten Deckel anderer Gefäße müssen wir für die chalkidische Amphora ebenso wie für die attischen den Deckel als oberen Abschluß und Krönung des ganzen Gefäßes fordern.

An der Spitze der bekannten Gefäße steht die Halsamphora in vollendeter und vollkommener Form. Einige ältere Elemente, wie der Echinusfuß, sind uns noch an den sogenannten Psykteren kenntlich, aber eigentliche Vorstufen fehlen uns. Wollen wir nach dem Ursprung der Form suchen, so müssen wir die Halsamphoren anderer Fabriken zum Vergleich heranziehen.

Die charakteristische Aufteilung des Gefäßes in ornamental verzierte Halszone, Schulterstreifen, Hauptbildstreif und breite Ornamentzone darunter ist in der mutterländischen Keramik, die unter dem Einfluß der Dädalidenkunst des VII. Jahrhunderts steht, durchaus üblich. Attische Gefäße zeigen sie von der Auflockerung des geometrischen Stiles an. Als Beispiele seien eine spätgeometrische Amphora in New York (Metropolitan Mus. Bull. XVIII, 1923, S. 176) genannt und die entwickeltere Amphora mit dem Nessosabenteuer ebendort (J. H. S. XXXII, 1912 Tf. 10-12). Außer in Attika ist die gleiche Schmuckanordnung auch an den »protokorinthischen« Lekythen zu beobachten. Mit dem Beginn des schwarzfigurigen Stils verschwindet diese Gefäßeinteilung in Attika. Erst in der Mitte des VI. Jahrhunderts taucht sie an attischen Amphoren wieder auf, und zwar sichtlich unter Anlehnung an östliche Vorbilder. Von diesen kommen wohl hauptsächlich in Betracht die sogenannten »Fikkeluraamphoren«, die einer örtlich nicht näher festzulegenden ostgriechischen Manufaktur entstammen, und deren Hauptblüte wohl in die erste Hälfte des VI. Jahrhunderts fällt. Zusammengestellt sind sie von Böhlau, Aus ionischen und italischen Nekropolen, S. 53 ff., Nachträge gibt Prinz, Funde aus Naukratis, S. 40, vgl. jetzt: Pfuhl, Mal. u. Zchg. I, S. 155 ff. Auf diesen Amphoren sitzt ein verhältnismäßig breiter, nach oben sich leicht erweiternder Hals über einem schweren Bauch, dessen fast wagerechte Schulter über dem unteren Ansatz der dreigeteilten Henkel scharf umknickt, der Fuß wird nur durch einen sehr niedrigen Standring im Durchmesser des Halses gebildet. Den lockeren Gewohnheiten des Ostens entsprechend schwankt die dekorative Einteilung. Auf den Westen, namentlich auf Attika, hat die Gruppe, deren Gefäße in horizontale Streifen gegliedert ist (Böhlau 1-3, 13-26), gewirkt. Die Schulter ist



mit hängendem Lotosblütenknospenband (B. 1-3, 16-19) oder Tierfries (B. 20, 23, 25) geschmückt. Die Hauptzone um den Bauch trägt linearen (B. 1-3) oder Pflanzenzierat (B. 20), mitunter auch einen umlaufenden Figurenfries (B. 19). Letzterer wird zuweilen durch frei von den Henkelansätzen sich verzweigende Voluten mit Palmettenfächern in den Zwickeln unterbrochen (B. 14, 18), die das Figürliche zurückdrängen und auf einigen Stücken (B. 16-17 a) die ganze Zone überwuchern.

In Attika herrschte im zweiten Viertel des VI. Jahrhunderts die »tyrrhenische« Amphora als beliebteste Halsamphoren-gestaltung, die sich gegenüber den schwereren Bauchamphoren und Amphoren panathenäischer Form durch gestreckte Verhältnisse auszeichnet. Beim Töpfer Amasis tritt eine neue, gedrückte Halsamphorenart auf (Buschor, *Gr. Vasenm.* 2. Aufl., S. 137, Abb. 98; Hoppin, *B. F.*, S. 34), die von den Fikkelluraamphoren den kurzen Hals, die wagerechte Schulter, mit Schulterfries, den dreigeteilten Henkel übernimmt. Die strenge Tradition des attischen Töpferhandwerks kann sich bei dem verkümmerten Fuß der östlichen Vasen nicht beruhigen. Das Gefäß wird auf einen dem Ganzen proportionierten Scheibenfuß gesetzt. Auch das Henkelornament verliert seine Sorglosigkeit. Die freien östlichen Ranken werden in ein festes Gefüge gebracht, das nur Wenige kühn zu durchbrechen wagen. Auf der Unzahl spätschwarzfiguriger Halsamphoren sind sie wohl oft flüchtig ausgeführt, nie aber regellos hingeworfen. Die attische Strenge zeigt sich besonders klar dort, wo Amasis es unternimmt, die ohne Rahmen frei im Raum hüpfenden Figuren der Fikkelluravasen (Böhlau 4-9, Buschor<sup>2</sup>, S. 82, Abb. 63) nachzuahmen: auf den späten Amphoren in Boston (*Öst. Jhefte X* 1907, S. 2 f., Abb. 1, 2, Hoppin, *B. F.*, S. 28 ff.), die etwas schlanker gebildet sind, den Schulterstreif aufgeben und reiche Fältelung der Gewänder haben, ist der Fußstreif des Bildes fortgelassen, aber die ungezwungene Beweglichkeit der östlichen Muster fehlt, die Menschen schreiten gewissermaßen auf einer unsichtbaren Wagerechten. Auch Exekias, der die Form übernimmt, unterdrückt den Schulterfries (Berlin 1720, *Brit. Mus. B* 210, Hoppin, *B. F.*, S. 92 ff.), der in Attika nur auf einer kleinen Anzahl von Amphoren weiterlebt. Die Gesamtform wird immer gestreckter und schmaler, der Hals höher, bei der üblichen attischen Halsamphora der ausgehenden schwarzfigurigen Technik gemahnt nur noch wenig an das östliche Vorbild.

So scheint in Attika, wo wir die Entwicklung am vollständigsten übersehen, der östliche Ursprung der beliebtesten Amphorenform der reifarchaischen Zeit sicher. Sicher freilich auch die völlige Umgestaltung dieser Form im Laufe eines Menschenalters. Es muß unentschieden bleiben, ob diese Umgestaltung allein der in Attika noch lebendigen Tradition der alten westlichen Halsamphora des VII. Jahrhunderts zuzuschreiben ist oder ob äußere Vorbilder — und hier würde man entschieden an Chalkis denken müssen — mitgewirkt haben. Sicher ist nur, daß die chalkidischen Amphoren in nichts irgendwelchen östlichen Einfluß verraten. Das Charakteristikum der östlichen Keramik schon des VII. Jahrhunderts, der aus mehreren, in der Regel drei, Rundstäben zusammengesetzte Henkel fehlt in Chalkis völlig. Es fehlt auch an den Amphoren der scharfe Schulterknick und die fast wagerechte Schulter. In der gleichmäßigen Wölbung der Schulter stehen die chalkidischen Amphoren den atti-

schen und melischen Vasen des VII. Jahrhunderts ebenso nahe wie den spätattisch sf. Amphoren. Hierin könnten sie wirklich für Attika die Tradition bewahrt haben. Wenn man in den Palmettenlotoskreuzen unter den Henkeln der Amphora in München (22) eine Anlehnung an die östlichen Henkelvoluten sehen wollte, so wäre das ein Trugschluß. Das Palmettenlotoskreuz in Chalkis ist ein durchaus zentral komponiertes, in sich geschlossenes Gebilde, das demgemäß auch häufig und gern zum Mittelpunkt der Schmuckstreifen am Bauch oder auf der Schulter gewählt wird. Rutscht es einmal, wie in München (22), unter den Henkel, so ist das eine Ausnahme von der vielfach beobachteten Regel, keine Vorstufe. Die wenigen Fälle, in denen wir auf chalkidischen Vasen ein wirkliches Henkelornament finden, stehen völlig außerhalb jeder Entwicklung. Es sind dies zweifellos aus anderen Gattungen übernommene Motive, die sich jedoch, wie die Fülle der Vasen ohne jedes Henkelornament beweist, nicht einbürgern konnten.

Die bei den großen Amphoren der Inschriftengruppe streng durchgeführte Einteilung lockert sich an kleineren Stücken. Die Halsamphora in Tarquinia (28, Taf. LV-LVII) behält zwar die Einteilung des Bauches bei, an die Stelle der Zwischenzone unter dem Hauptbild tritt aber bei ihr der von Kraterlippen (13, 113) bekannte Mäander; auch der schwarze Hals mit weiß-roten Rosetten ist von den Mischgefäßen (13, 14, 113, 114) übernommen. Die Deckung des Halses wird für die kleineren Halsamphoren üblich, der Glanz der schwarzen Farbe wird allein durch ein schmales rotes Wellenband unterbrochen (29-55, Taf. LX-XCIV). Die handwerkliche Freude an der einheitlichen Fläche der bläulich schimmernden Glasurfarbe führt dazu auch die Zwischenzone unter dem Hauptstreif durch ein schwarzes Band zu ersetzen (29-38, Taf. LX-LXXI). Die Vorliebe für ungedeckte Flächen in der Gruppe der Hydria von Orvieto (S. 90ff., Taf. LXXV-LXXIX, LXXXV-XCII) scheint eine Reaktion hiergegen zu sein. Nur zweimal finden wir das schwarze Band als Zwischenzone in dieser Gruppe angewandt, auf den Amphoren in Orléans (27, Abb. 6) und in Northwick (26, Taf. LII), die sich auch durch das Fehlen des Schulterstreifens absondern. Beidemale bildet der mit dem Palmettenlotosband der Inschriftamphoren gezierte tongrundige Hals ein Gegengewicht. In vollkommenem Gegensatz zu dieser Bevorzugung des Tongrundes setzen die letzten Halsamphoren der Gattung an Stelle des lockeren Gefüges zierlicher Ornamente den ersten Kontrast des warmroten Tongrundes und der spiegelnden Fläche der Glanzfarbe in möglichst einheitlichen Feldern. Schon die Amphora des Thorwaldsen-Museums 70 (55, Taf. XCIV), die zwar das Treppenband als Zwischenzone beibehält, deckt nicht nur das Knospenband und den Hals, sondern auch die Henkelabschnitte im Hauptstreifen schwarz, so daß die Bildfelder beiderseits als ausgesparte »Metopen« wirken. Diese Tendenz, die vielleicht von der damals in Attika beginnenden rotfigurigen Technik nicht unbeeinflusst ist, führt auch in der Folgezeit dazu, die Einteilung der Bauchamphoren — ausgespartes Bildfeld innerhalb des mit Ausnahme der Spitzblätter schwarzen Bauches — auf die Halsamphoren zu übertragen (Taf. XCV-C). Der Hals wird freilich wieder tongrundig, aber nur mit einer sehr einfachen Blütenknospenkette geziert. Das ausgesparte Bildfeld behält zunächst die Einteilung in Schulterfries und Hauptbildfeld bei (56-59, Taf. XCV, Abb. 9, 10),

beschränkt sich aber dann auf ein ungeteiltes Feld (60, 61, 63-66, Taf. XCVI-C). Ähnlich wird die herkömmliche Beziehung zwischen Gefäßform und Gefäßeinteilung in Attika in einer kleinen Gruppe von Halsamphoren durchbrochen (A. J. A. 1916, S. 439 ff., Luce, der sie freilich zeitlich falsch einordnet; Monatsh. f. Kunstw. 1918, S. 42, Taf. 12/13, Hoerber). Bei ihnen geht diese Einteilung sicher auf die großen schwarzen Flächen der »nolanischen« Amphoren vom Anfang des V. Jahrhunderts zurück, von denen die Form entlehnt ist. Sie kommen demnach als Vorbilder für Chalkis nicht in Frage. Nur vereinzelt begegnet uns auf dieser jüngsten Stufe in Chalkis eine Halsamphora mit umlaufender Bildzone (67, 68, Abb. 8).

**BAUCHAMPHORA.** In der Gestaltung der Halsamphora hat die chalkidische Töpferei mit glücklichem Griff eine schlechthin vorbildliche Form geschaffen. An der Bauchamphora ist ihr das nicht gelungen. Die Schwankungen in der Form und Dekoration bei nur acht erhaltenen Exemplaren lassen uns erkennen, wie eine Lösung gesucht wird; aber aus eigenem wurde sie nicht gefunden. Sechs Stücke zeigen einfach die in Attika in der Frühzeit des Exekias (Louvre F 53, Corp. vas. ant. Louvre III H c, Tf. 19, Hoppin, B. F., S. 100, Phot. Giraudon 17464) übliche Form (6, 103-107, Taf. XIII, XVIII, CVII-CXIII): größte Breitenausdehnung in der Schulterhöhe, ziemlich breite Mündung, runde Henkel. Die kantigen Henkel der späteren Exekiasamphora, (F. R. 131/2, Hoppin, B. F., S. 106), die sich in Attika immer mehr durchsetzen, sind in Chalkis nicht bekannt. Einen zweiten Typus vertreten die Bauchamphoren in München 592 (7, Taf. XVI) und Tarent (108, Taf. CXIV). Bei ihnen liegt die größte Breitenausdehnung des Gefäßes weiter unten, etwa in der Mitte der Gesamthöhe, der fast kugelige Bauch geht allmählich in einen verhältnismäßig hohen Hals über, der mit ziemlich enger Mündung abschließt. Karo hat im J. H. S. XIX, 1899, S. 148 an die attische »Pelike« als verwandte Form erinnert, Beazley (J. H. S. XLII, 1922, S. 71 Anm. 6) an attisch rotfigurige Bauchamphoren, beide vergleichen die »affektierten« attischen Bauchamphoren. Ähnlicher aber als in Attika treffen wir die Form in Korinth wieder, dort als die übliche Bauchamphorenform (Louvre E 645, 646 Pottier Album Taf. 51, Berlin 1652 Mon. d. I. X, 52, Vente Borelli Nr. 213). Die Frage, ob eine korinthische Entlehnung aus Chalkis vorliegt oder umgekehrt, ist leicht zu entscheiden. Die Kugelform des Bauches, der wie ein umgestülpter Echinus geformte Fuß und das Fehlen des Ringwulstes über dem Fuß sprechen deutlich für korinthische und gegen chalkidische Urform. Die geriefelte Lippe des Münchner Stückes (7) ist entsprechend aus Korinth nicht bekannt. Dafür gibt es aber attische Beispiele auf »tyrrhenischen« Amphoren und Hydrien (Louvre E 830, 831, 833 Pottier, Album Taf. 58, Corp. vas. ant. Louvre III H d, Taf. 2, E 869, Tf. 12, 13; Fölzer, Hydria Taf. 7, 117). Die Einteilung der Bauchamphoren ist auf sieben Vasen (6, 7, 104-108) die auch in anderen Gattungen übliche: das Gefäß ist mit Ausnahme der Zone für die Spitzblätter und der Bildfelder ganz schwarz. Die achte (103) übernimmt die Einteilung der Halsamphoren: schwarze Lippe, Palmettenlotosband auf dem Hals, Schulterfries, Hauptbildstreif, schwarze Zwischenzone, Spitzblätter.

Die schwarzen Flächen der Bauchamphoren werden durch aufgesetzte dünne rote Linien belebt. Man findet sie auf dem Fuß; eine (105, 106, 107, 108) oder zwei

(6, 7) sitzen über den Spitzblättern. Zwei parallele rote Streifen pflegen unterhalb der Bildfelder um das Gefäß zu laufen. Bisweilen verbindet auf dem Hals ein roter Reifen die oberen Ansatzstellen der Henkel miteinander (6, 7).

Innerhalb des Bildfeldes entspricht dem Schulterstreifen der Halsamphoren die obere Randleiste. Figürlichen Schmuck trägt sie nur auf dreien (104-106), auf einer gereihten Rosetten (107), auf zwei anderen (6 u. 108) das vom Hals der Halsamphoren bekannte wechselständige Lotospalmettengeschlinge, auf der jüngsten endlich ein hängendes Lotosknospenband (7).

»PSYKTER«. (Tafel CXVI-CXXIII, Abb. 11) Als Psykter pflegt man Gefäße zu bezeichnen, die im Umriß den Halsamphoren gleichen. Sie sind doppelwandig, d. h. in die Halsamphora ist ein engeres Gefäß eingelassen, das innen an den Hals anschließt. Die zwischen der Wandung dieses Einsatzes und der äußeren Wandung entstandene Höhlung kann durch ein Eingußloch auf der Schulter gefüllt werden. Diese Herrichtung ist an zweien der erhaltenen Gefäße klar kenntlich. Das Stück in Kopenhagen (109) ist ungebrochen erhalten. Das Exemplar Castellani (III) wurde wohl auch unversehrt gefunden, und erst die Neugier oder Habsucht der scavatori hat es unter den Bildfeldern durchsägt. An beiden Stücken (109 u. III) führt zum äußeren Hohlraum auch ein Loch in der Fußfläche. Das Berliner (110) und tarquinische (112) Stück waren gebrochen und sind geflickt.

Als Abweichungen vom kanonischen Bau der Halsamphoren seien hervorgehoben: Am Berliner Stück (110): kurzer, stark eingekehlter Hals, am tarquinischen (112): Echinusfuß. Der Berliner Hals entspricht etwa dem attischer Halsamphoren der Exekiaszeit. Vielleicht können wir in beiden Vasen noch Vorstufen für die abgeklärte Gestaltung der Halsamphoren erkennen.

In der Dekoration lehnt sich das Kopenhagener Stück (109) am engsten an die Halsamphoren an. Über dem schwarzen Scheibenfuß, dessen Kanten dünne rote Streifen tragen, sitzt der rote Ringwulst. Spitzblätter, Treppenband, Lotoskette darüber entsprechen dem Schmuck der Inschriftamphoren. Die Stelle, die auf letzteren der Hauptbildstreif einnimmt, ist auf dem »Psykter« leuchtend schwarz gedeckt, nur in der Mitte ein dünner roter Streifen aufgesetzt. Das Schulterbild ist wie auf einer Halsamphora gestaltet, nur mußte an der Vorderseite auf den Einguß Rücksicht genommen werden, also wurden symmetrische Gruppen statt eines fortlaufenden Reiter- oder Tänzerfrieses gewählt. Ganz einzigartig ist der Hals. In seiner unteren Hälfte trägt er einen Tierfries, die obere Hälfte ist schwarz mit sehr hoch sitzendem rotem Wellenband.

Die übrigen Stücke sind in Art der Bauchamphoren dekoriert. Bei dem Berliner (110) und tarquinischen (112) Exemplar sitzt jederseits eine »Metope«, die breiter als hoch ist. An ihrem oberen und unteren Rand läuft ein roter Streifen um das ganze Gefäß. Dazu kommt in Tarquinia (112) ein rotes Wellenband auf der Lippe der Eingußöffnung.

Grundsätzlich stimmt mit beiden letzteren der römische »Psykter« (III) überein. Nur ist darauf das Bildfeld der Vorderseite hochgestreckt. Hierbei kommt es in Konflikt mit der Eingußöffnung, wodurch der seltsame obere Abschluß mit drei



Segmenteinschnitten entsteht. Um den Hals läuft — sehr hoch wie in Kopenhagen (109) — ein rotes Wellenband.

Auch für den »Psyker« müssen wir einen Deckel voraussetzen, wenn auch nirgends einer erhalten ist. Auf dem Stück im Museo Tarquiniese sitzt ein unzugehöriger attischer Deckel. Die Gefäßform ist auch in Attika bekannt. Hier kommen auch beide Arten der Einteilung vor, die sich in Chalkis finden. Allerdings haben die in Kopenhagen angewandte Streifeneinteilung dort nur Gefäße mit abgesetztem Hals (Boston; Caskey, *Geometry of greek vases*, S. 39), während die Metopen auf denen angewendet werden, die wie Bauchamphoren geformt sind (*Journ. hell. stud.* XIX, 1899, Taf. 6).

**KRATER.** Es sind vier große Kratere erhalten, die sämtlich in der Form durchaus übereinstimmen. Sie haben kantige Lippe, die außen mit Mäander (13, 113) oder Treppenband (14, 114) geziert ist, und verhältnismäßig hohen schwarzen Hals mit weißen, rotgefüllten Punktrosetten. Auf der wagerechten Fläche der Lippe trägt der Brüsseler Krater (13) ein Treppenband. Der weite Hals verengt die Schulter so sehr, daß der Schulterstreif durch eine breite Blattreihe ersetzt werden kann. Die Streifen unter dem Hauptbild entsprechen in allem den Inschriftalsamphoren, mit denen auch der Fußring und der Scheibenfuß übereinstimmen. Die wagerechten, am Schulterknick ansetzenden Henkel sind durch gebogene Platten mit der Lippe verbunden.

Der nächste Verwandte dieser Form ist der korinthische »vaso a colonette«. Hauser hat sogar (Furtwängler u. Reichhold, *Gr. Vasenm.* II, S. 217) in unserer Vasenform ein Zwischenglied zwischen jenem und der Volutenamphora erkennen wollen, eine Lösung, die trotz ihrer Wahrscheinlichkeit durch die Funde nicht bestätigt wird. Friis K. Johansen hat (*Vases Sicyoniens*, S. 5) den Urtypus des korinthischen Kolonettenkraters in geometrischen Mischgefäßen nordostpeloponnesischen Ursprungs gesehen. Die einfachste Form solcher Kessel mit kurzem Hals und schräg gestellten Henkeln auf der Schulter (*Ath. Mitt.* XXVIII, 1903, Beil. 7, 6; *Not. scav.* 1895, S. 137, 161; vgl. auch S. 159 und 1893, S. 454) könnte man als Vorläufer des attischen »Stamnos« ansprechen. Bereichert wird diese Form durch breite gebogene Stege, die Lippe und Henkel verbinden (Fr. Johansen, *Vas. Sic.*, Taf. 1, 1; *Not. scav.* 1893, S. 477, 1895, S. 172, *Ath. Mitt.* XXVIII, 1903, Beil. 10). Hier liegt der gemeinsame Ausgangspunkt für den korinthischen Krater, an dem der Verbindungssteg zur wagerechten Platte wird (*Not. scav.* 1895, S. 135,), und für den chalkidischen, an dem er seine gebogene Gestalt beibehält (*Tiryns I*, S. 145, Abb. 9; *Not. scav.* 1895, S. 176, 185). Beide sind also als parallele Entwicklungsphasen desselben Prototypes anzusehen und nicht auseinander abzuleiten. Die tönernen Volutenamphora endlich ist die Rückübersetzung der metallischen Umgestaltung des keramischen Vorbildes (*Münch. Jahrb.* 1908 II, S. 1, Sieveking, *Röm. Mitt.* XXXVIII/IX, 1923/4, S. 383 Nr. 24, Neugebauer) in den ursprünglichen Werkstoff.

Die chalkidische Kraterform kommt auch korinthisch vor: Louvre E 621, 622, Pottier, *Album* Taf. 44; Madrid Leroux Nr. 22, Taf. 2; Leipzig, *Arch. Anz.* 1923/4, Sp. 75, 12; Dresden, Fränkel, *Satyr- u. Bakchenn.* Taf. 1; London, *Brit. Mus. B.* 37,

Walters, Hist. Anc. Pott. I, Tf. 21, 2; Rom, Conservatorenpalast. Liegt hier wieder die Übernahme einer fremden Form in Chalkis vor? Bezeichnend für den korinthischen Krater mit Stangenhenkeln ist die fast kugelige Form des Bauches. Der Hauptbildstreif sitzt auf der stark gewölbten Schulter und darunter der Tierstreif. Der Bau des Gefäßes und die Wahl der am stärksten gekrümmten Fläche für den Hauptschmuck sind charakteristisch für die korinthische Keramik. Schon an der korinthischen Bauchamphora hatten wir die Tendenz zur Kugelgestalt feststellen können, in erhöhtem Maße trifft dies für andere Lieblingsformen der Gattung zu: die Oinochoe mit Kleeblattmündung ist schwer und bauchig, besonders aber die stark konvexe Pyxis und der Kugelaryballos geben dem Maler Gelegenheit, seine Kunst auf dem gewölbten Gefäß zu zeigen.

Die korinthischen Kratere chalkidischer Form wirken als Fremdlinge in dieser Umgebung. Ihre Form, die dem Hauptbild eine verhältnismäßig ebene Fläche bietet, und die Gefäßenteilung sind durchaus unkorinthisch. Sie lösen auch die ältere Form keineswegs ab, Stücke wie Berlin 1655 und Louvre E 635 sind zum mindesten nicht älter als sie. Daß der Kolonettkrater wirklich der κρατήρ Κορινθιοῦργῆς κατ' ἔξοχὴν war, scheint durch eine spätrotfigurige Vase der Form bestätigt zu werden (Madrid, Ossorio 11045, Leroux 211). Unter ihrem Fuß ist eingeritzt: ΚΩΡΙΝΘΙΩΡΓΕΙΣ Π. Κρατήρες Κορινθιοῦργῆς aus Silber werden noch in der Pompe Ptolemaios II. (Kallixenos bei Athen. V 199 E) erwähnt. So mißlich es auch sein mag die unter den Fuß geritzten Inschriften auf das Gefäß selbst zu beziehen (Münch. Stud. d. And. Furtwänglers gewidmet, S. 95, Hackl), so kann doch in diesem Falle, wo nur eine Gefäßform genannt ist, kaum ein Zweifel sein, daß der Grafitto die Bezeichnung der Vase selbst darbietet. Jedenfalls ist der Krater mit Stangenhenkeln die ursprünglich korinthische Form, neben der dann die aus Chalkis entlehnte von korinthischen Töpfern nachgeahmt wurde.

Außer in Korinth finden wir die chalkidische Kraterform auch in Sparta, wo sie gern und häufig bildlos nur mit Ornamentband an der Lippe verwendet wird. (Corp. Vas. ant. Louvre III D c, Tafel 1/2 und Mingazzini in Bolletino d'Arte 2. ser. III, 1924, S. 510, Anm. 3.)

In Attika ist sie selten. An großen Beispielen ist mir nur ein schwarzfiguriges und ein rotfiguriges bekannt (Arch. Anz. 1923/4, Sp. 78). Daneben ist ein kleiner Miniaturkrater aus Gela zu erwähnen, dessen Dekoration (schwarzer Bauch, auf dem Hals gereimte Rosetten, auf der Lippe gereimte Z) wohl chalkidisch sein könnte (Mon. Linc. XVII, S. 83 Abb. 53, Orsi). Die Technik schien mir jedoch unzweifelhaft attisch.

Miniaturkratere waren jedoch auch der chalkidischen Keramik bekannt. Zwar ist uns kein Beispiel vollständig erhalten, verschiedene Bruchstücke aus Rhegion lassen jedoch die Form im allgemeinen erkennen (Tafel CV, CXXXI, CXLI, 119-125). Es sind Teile von Kraterhälsen deren Lippe wie die der großen Stücken kantig gestaltet ist. Über die Bildung der Henkel geben die Scherben keine Auskunft. Auch die Verzierung des Bauches bleibt ungewiß; vielleicht war er an einigen schwarz wie an jenem attischen Beispiel aus Gela. Verziert sind die Hälse mit einfachen

Mäander- und Wellenbandmotiven und gereihten Rosetten. Ihr chalkidischer Ursprung schien mir nach der Technik unzweifelhaft.

Der Krater hat als einzige Form, in zwei Fällen (14 u. 113) den Deckel erhalten ein weiterer vollständiger Deckel ohne Vase ist in Madrid (127). Die zahlreichen Deckelbruchstücke aus süditalischen Funden rühren wohl nur zum kleinsten Teil von Krateren her. Sicher scheint dies nur bei zwei Stücken mit Inschriften (15 u. 17), deren Größe ein Gefäß mit sehr weiter Mündung fordert. Die übrigen, kleinen Deckel mögen sehr wohl zu Amphoren oder Hydrien gehören. Dagegen könnte sprechen, daß von diesen Gefäßformen Scherben in Rhegion nicht allzu häufig sind. So bleibt es am wahrscheinlichsten, daß die kleineren Deckel zu Miniaturkrateren, Pyxiden oder Skyphoi gehörten.

HYDRIA. Die Hydria geht wie in Attika von der älteren Form mit gewölbter Schulter (8, Tafel XVII, XVIII) zur jüngeren mit wagerechter Schulter (9, 10, 12, 150-162, Tafel XIX-XXVI, CXXXVI-CXLVI) über. Die metallischen gegossenen Urbilder für die Henkel der großen Hydrien sind von Furtwängler (Olympia IV, 144) nachgewiesen worden. Eine vollständig erhaltene Bronzhydria entsprechender Form bildet Elvira Fölzer, Hydria Taf. 7, 85 ab. Am getreuesten wird ein Metallvorbild in der Londoner Hydria B. 75 (9) kopiert. Hier geht auch der Fuß und die als Attache des senkrechten Henkels verwendete plastische Palmette auf Metallformen zurück. Letztere hat sogar in durchaus unchalkidischer Art ihre Fortsetzung in einer gemalten Palmette gefunden.

Freilich braucht aus der Nachahmung von Metallhenkeln nicht auf eine chalkidische Bronzekunst geschlossen zu werden. Daß von einer solchen literarisch nichts überliefert ist und daß die gemeinhin als chalkidisch angesprochenen Metallvasen höchst wahrscheinlich unteritalischen Ursprungs sind, hat Neugebauer überzeugend dargetan (Röm. Mitt. XXXVIII/XXXIX, 1923/4 S. 393 ff.). Zudem finden wir ähnliche Anlehnungen an Metallformen auch in der attischen Keramik.

Die Gefäßeinteilung entspricht der der Halsamphoren. Auf der Hydria Louvre F 18 (12) sind Hauptbild und Schulterstreif darüber ausgespart, hier liegt gewiß Einfluß der jüngeren Halsamphoren (55-66) vor. Der Hals pflegt schwarz zu sein. Er trägt bei dem Exemplar mit gewölbter Schulter (8) rotgefüllte weiße Punktrosetten, bei den anderen das typische rote Wellenband, zuweilen hoch wie auf den Psykteren (10). Charakteristisch ist der dreigeteilte Henkel der Hydrien in Bonn (150), München (10) und Orvieto (151) mit tongrundigem Mittelteil. Diese Eigenheit verbietet die drei Stücke, obwohl sie offenbar von verschiedenen Händen bemalt sind, und das in Orvieto stilistisch ganz entschieden jünger ist, zeitlich allzuweit voneinander zu trennen.

Neben den großen Hydrien finden sich in Tarentiner Gräbern (160-162, Tafel CXLVIII, CXLIX) und sonst in Unteritalien (153-159, Tafel CXLVII) Miniaturhydrien, die in Gesamtform und Einteilung den großen Stücken entsprechen. Nur sind sie flüchtiger dekoriert, sparen namentlich in der Ritzung und im aufgesetzten Rot. Sie können der Größe nach nur als Salbgefäße gedient haben, ähnlich wie

die kleinen Fikellurahydrien (Böhlau, Nekropolen, Tf. 3, 4; Fölzer, Hydria, Tf. 6, 80). Daß sie nur in griechischen Kolonien vorkommen, ist auf die griechische Grabsitte zurückzuführen. In die Särge der Griechen werden Schalen und Lekythen, an deren Stelle hier die Miniaturhydrien treten, gelegt. Die Etrusker hingegen geben in den Kammergräbern dem Verstorbenen das Gerät zum Gastmahl mit, wozu die großen Hydrien gehören.

KANNE. Die chalkidischen Kannen mit Kleeblattmündung (163-191, Tafel CXLIX-CLXVI) stehen im Bau und der Schmuckanordnung vollkommen unter dem Einfluß der Halsamphoren; besondere Einwirkungen von fremder Keramik oder Zeichen einer Sonderentwicklung innerhalb der Gefäßform sind daran nicht nachzuweisen. Für sich allein steht die Kanne in Triest (192 Tafel CLXVII) ohne abgesetzten Hals, mit glatter Mündung und ausgespartem Bildfeld. Die Form ist in Metall nicht selten (G. Richter, Bronzes New York, Nr. 495, Δελτίον III, 1917, S. 35 Abb. 32). In Attika begegnet sie zuerst bei Amasis (Brit. Mus. B 471 Hoppin, B. F., S. 33).

SKYPHOS. Der chalkidische Trinknapf fehlt in den etruskischen Grabfunden vollkommen. Zwei Beispiele sind uns vollständig erhalten: der Kopenhagener Adrestoskyphos (19, Tafel XXXVII-XXXIX), der in Nola gefunden ist, und der Skyphos in Neapel (219, Tafel CLXXI-CLXXIV) der aus Sammlung Sant Angelo, also doch wohl aus Campanien stammt. Charakteristisch ist für beide Näpfe die steile Wandung, die kantige Lippe, in deren Oberflächen eine Rille geritzt ist, der hohe, an gedrehte Metallformen erinnernde Fuß: zylindrisch in Kopenhagen; konkav darunter konvex in Neapel. Zu diesen beiden vollständigen Exemplaren treten zahlreiche Scherben unteritalischer Fundorte. Fragmente von mindestens sechs Skyphoi aus Lokroi (233-238) und viele Rheginer Scherben (220-232) sprechen für die Beliebtheit der Form, zeigen uns aber auch wie einseitig das Bild ist, das die etruskischen Grabfunde geben. Furtwängler hat aus dem Fund eines Metallhenkels mit dem typischen aufgesetzten Knopf auf Metallvorbilder für den chalkidischen Skyphos geschlossen (Olympia IV, S. 148). Sicher nicht ganz mit Unrecht. Daß aber nicht alle Näpfe Knopfhenkel besaßen, lehrt eine Scherbe aus Rhegion (239). Für die Einteilung des Gefäßes ist charakteristisch ein hoher Bildstreif, unter dem meist ein schwarzes Band sitzt, an dessen Stelle jedoch auch ein zweiter Figurenfries treten kann (234). Dann folgt Spitzblattkelch.

Es ist vielleicht zu kühn in den Skyphoi die Χαλκιδικά ποτήρια des Aristophanes und Athenaeus zu erkennen (o. S. 45). Bei dem heutigen Stand unserer Kenntnis hat jedoch diese Form am ehesten Anspruch auf den Namen.

SCHALE. Ohne Vorstufen tritt auch die Schale für uns plötzlich in Chalkis als fertiges Gebilde auf. Böhlau hat für sie deshalb, offenbar mit Recht, Anlehnung an Metallvorbilder angenommen (Ath. Mitt. XXV, 1900, S. 68). Die in der einfachen Gestaltung des Beckens ähnlichen Vogelschalen des Ostens (Pfuhl, Mal. u. Zchg. I, S. 91 f.) versagen als Muster für die sehr eigene Formung des Fußes und der Henkel. Mit Ausnahme der Schalen mit Echinusfuß in München (271) und Villa Giulia (272), ist der Bau der Vasen überall der gleiche (Tafel XL-XLIV, CLXXVII-CXCV).



Der Fuß unterscheidet sich von dem des Kopenhagener Skyphos (19) durch die Einkehlung der Seitenwände, eine Eigentümlichkeit, die wieder an Bronzevasen (Münch. Jahrb. 1908 II, S. 1) und deren tönernen Nachbildungen wie die Hydria in London B 75 (9) erinnert. Als Schmuck des Beckens sind stets die großen an beiden Außenseiten angebrachten Augen verwendet. Form und Dekoration kehren in Attika wieder, wo die Einführung des Typus mit den Töpfern Amasis und Exekias ungefähr in die Mitte des VI. Jahrhunderts oder kurz danach datiert ist (Hoppin, B. F., S. 32 u. 98). Unter den chalkidischen Exemplaren mit figürlicher Dekoration ist keines, das einen älteren Zeitanatz als die genannten attischen Stücke fordert, im Gegenteil die durchgehende Verwendung des ionischen Chitons als Frauentracht spricht für jüngere Entstehung. Für die nur mit Augen und Nasen gezierten Schalen fehlt ein solches Hilfsmittel zur Datierung. Ein äußerer Anhalt für den Vortritt unserer Gattung liegt also nicht vor. Die Tatsache, daß die Augenschale in Attika plötzlich und ohne kenntliche Vorstufen neben die dort bis dahin üblichen Kleinmeister- und Knopfhenschalen tritt, scheint jedoch zugunsten einer Übernahme aus Chalkis zu sprechen.

LEKYTHOS. Einige Scherben (193-196) aus dem Rheginer Scherbenfund scheinen von Vasen mit annähernd zylindrischem Bauch zu stammen. Es liegt daher am nächsten, in ihnen Reste von Lekythen zu vermuten. Um uns von einer vollständigen chalkidischen Lekythos ein Bild zu machen, dazu reichen die erhaltenen Reste nicht hin.

PYXIS. Erhalten ist nur eine vollständige Pyxis (197, Tafel CLXVIII). Ihre Form ähnelt den in Korinth und Attika üblichen Gefäßen (Furtwängler, Berliner Vasenkatalog Form 104). Der Stammbaum der Form reicht bis in die »proto-korinthisch«-geometrische Keramik (Fr. Johansen, Vas. Sic., Tf. 3, 1). Der schmale Schulterstreif mit Efeuzweig entspricht der auf anderen chalkidischen Gefäßen üblichen Einteilung. Eine Reihe von Rheginer Scherben (198-217) gehört, wie aus der Wölbung und den erhaltenen Henkelansätzen hervorgeht, ebenfalls zu Pyxiden; einige waren sicher mit zwei Bildstreifen geschmückt (204, 205). Der Deckel griff über den schmalen Mündungsfalz, darum werden wohl die Bruchstücke von Deckeln mit senkrechtem Rand (143-147) von Pyxidendeckeln stammen.

DEINOS. Die Troilosscherbe in Reggio (18, Tafel XXXVI) stammt von einem großen Mischkessel ohne Hals, da am oberen Ende stellenweise Rand erhalten ist. Auch hier können wir über die Einteilung des Gefäßes, namentlich über den Schmuck des Bodens nicht einmal Vermutungen äußern.

TASSE. Die zierliche Tasse in Dresden (240, Tafel CLXXXVI) mit ihrem elegant geschwungenen Henkel ahmt zweifellos ein Metallgefäß nach. Hier geht die Nachahmung des Vorbildes so weit, daß im Innern des Halses die Köpfe von drei Nieten plastisch wiedergegeben sind. Die Form ist nicht nur in der chalkidischen Keramik ohne völlig entsprechendes Gegenstück. Zwei Rheginer Scherben scheinen, nach der Wölbung zu schließen, von ähnlichen Tassen zu stammen (241, 242).

SCHERBE AUS SELINUS. Eine Selinunter Scherbe in Palermo (279, Tafel CLXXXIV) hat oben, rechts und links Bruchfläche, dagegen unter der Stand-

linie der Tiere den antiken Rand erhalten. Die Scherbe ist in Höhe der Köpfe von Löwe und Sirenen am dicksten und verjüngt sich nach unten, der untere Rand ist nicht kantig, sondern gerundet. Die Scherbe ist in ihrer größten Breitenausdehnung leicht konvex gewölbt. Zu welchem Gefäß ode Gefäßteil sie gehört haben kann, wage ich nicht zu bestimmen.

### TECHNIK.

In der Technik sind innerhalb der uns kenntlichen Entwicklungsphasen der chalkidischen Keramik keine großen Unterschiede zu beobachten. Technische Sondergruppen, wie sie die weißgrundigen Gefäße in Attika darstellen, fehlen. Alle Vasen haben als Malgrund den naturfarbenen Ton, dessen Farbe an der Oberfläche dieselbe ist wie im Innern des Scherben. Die Färbung des Tons pflegt man im allgemeinen als orange zu bezeichnen, doch wechseln die Nuancen sehr, bisweilen ist er dunkler, mehr zum Rot neigend, häufiger überwiegt das Gelb. Bei sorgfältigen Gefäßen glaubt man über dem eigentlichen Ton eine leicht glänzende fast farblose Lasur zu erkennen. Gefäße mit blassem, mehr gelblichen Ton haben eine mattglänzende, seifige Oberfläche. Unter den bunten Wiedergaben chalkidischer Vasen vermag Reichholds Zeichnung des Andromachekraters (14) bei Furtwängler u. Reichhold, Gr. Vasenmalerei Taf. 101 die normale Farbwirkung am ehesten zu vermitteln. Nicht selten sind innerhalb der Gattung ungenügend gebrannte Vasen, deren Ton eine helle, blaßrötliche Färbung hat; zudem ist er weich und bröckelig, so daß er von der Erdfeuchtigkeit stark angefressen zu sein pflegt. In diesem Falle ist die ursprüngliche Oberfläche nur in den von der Glanzfarbe gedeckten Teilen erhalten, überall wo der Ton bloß lag, ist der Grund eingetieft, wodurch die Figuren wie Flachreliefs wirken. Das bekannteste Beispiel eines solchen Verwitterungszustandes ist die Phineusschale, bei der man diese Erscheinungsform als Folge unsachgemäßer Reinigung hinstellen pflegte. Dagegen spricht jedoch der völlig übereinstimmende Befund an Vasen und Scherben, die keine moderne Behandlung durchzumachen hatten. Ähnliche Verwitterungserscheinungen sind ja auch an attischen Vasen nichts allzu Seltenes, doch pflegt hier der »kranke« Ton gelb, lehmfarben zu sein.

Bevor die eigentliche Zeichnung in der Malfarbe, die keine Korrekturen gestattet, aufgetragen wird, pflegt auf den attischen Vasen eine »Vorzeichnung« mit einem stumpfen Werkzeug, wohl einem Holzstift, in den »lederharten« Ton eingedrückt zu werden, um die Hauptlinien der Komposition festzulegen, woran jedoch häufig Änderungen, zuweilen von ansehnlichem Umfang, vorgenommen werden. Derartige Skizzen sind auf chalkidischen Gefäßen äußerst selten. Reichlichere Vorzeichnung beobachtete ich am Original nur bei der Nympe auf dem Psykter Castellani (III), wo die Zeichnung der Oberschenkel unter dem Gewand auch auf der Photographie (Tafel CXIX) deutlich kenntlich ist. Ebenfalls auf der Photographie (Tafel XIV) erkennt man beim Geryones der Londoner Bauchamphora (6) die Umrisse der Oberschenkel unter dem Schild. Hier scheint auch der in Chalkis seltene Fall einer Korrektur vorzuliegen: die Richtung des gesenkten rechten Armes mit der Lanze ist in der endgültigen Zeichnung gegenüber der Vorzeichnung etwas verschoben.

Auch auf einem Werke des Phineusmalers ist die Vorzeichnung klar erkennbar. Eine Rheginer Scherbe (229, Tafel C) mit dem Unterkörper einer Frau zeigt unter dem Gewand den sorgfältig mit Angabe der Kniescheiben ausgeführten Umriß der Beine.

Neben dieser skizzenhaften Vorzeichnung, die, wie gesagt, sehr selten zu beobachten ist, bedienen sich die chalkidischen Vasenzeichner anderer, mehr mechanischer Hilfsmittel. H. R. W. Smith stellte auf einer Kanne im New Yorker Kunsthandel (178, Tafel CLX, CLXI) wagerechte Ritzlinien fest, die unter der Malerei hinführen, wohl um dem Maler als Hilfslinien beim Übertragen der Bilder von der Vorlage auf die Gefäßwand zu dienen.

Anderer Art sind die Hilfsmittel, deren sich der Zeichner beim Auftragen des Ornaments bediente. An den großen Amphoren des Cabinet des médailles (3, 4) sind auf der Vorderseite des Halses am oberen Rand, dort wo die Lippe ansetzt, zwei schwarze Tupfen gesetzt, durch die die Halsbreite gedrittelt wird. Diese Hilfspunkte bilden in der Ausführung die Berührungspunkte der geschweiften oberen Blütenblätter.

Die Glanzfarbe, wie wir hier die schwarze Malfarbe unzulänglich bekannter Zusammensetzung nennen, ist, wo sie dünn aufgetragen ist, hellbraun, goldig schimmernd; dick aufgetragen auf gut gebrannten Gefäßen tiefschwarz glänzend. Gegen das Licht spiegelnd zeigt sie fast himmelblaue Glanzflächen. In der Regel ist auf sorgfältigen Vasen die Silhouette der Figuren zunächst mit breitem Pinsel und dünner Farbe, also hellbraun, hingesezt. Die schwarze Färbung wird durch Auftrag einer zweiten Schicht erreicht. Diese zweite Schicht deckt jedoch nur den Kern der Figuren, der so durch einen braunen Saum von wechselnder Breite umgeben wird.

Je nach der Stärke des Brandes ändert sich die Farbe der Glanzfarbe. Sie geht auf manchen Stücken ins Grünliche, häufiger ist sie braun bis hochrot gefärbt. Auf den Vasen mit mürbem, bröckeligen Ton sind die schwarzen Flächen stumpf und tintig.

Ein besonderes Verfahren des Auftrags ist offenbar bei den Gefäßen mit schwarzem Hals befolgt. Das zeigt sich deutlich an der Färbung der Henkel. An den Gefäßen mit tongrundigem Hals sind die Henkel an der Innenseite ebenfalls tongrundig, nur an der Außenseite schwarz gestrichen, dies aber bis zum unteren Henkelansatz, der auf den reicheren Stücken mit einem roten Streifen eingefäßt ist (Tafel II-XI, XLV, XLVI, XLVIII-LI). An den kleinen Amphoren, Kannen und Hydrien mit schwarzem Hals (Tafel LX-XCIV, CXLVII-CLXV) sowie an den Schalen (Tafel CLXXVII-CXCv) sind die Henkel ringsum schwarz. Diese schwarze Färbung erreicht jedoch nie den unteren Henkelansatz, vielmehr ist dieser stets tongrundig. Auf den Gefäßen mit schwarzem Hals liegt der untere Abschluß der schwarzen Henkelzone stets in einer Ebene mit dem unteren Abschluß der schwarzen Färbung des Halses, auch dort, wo diese letztere nicht mit der Grenze von Hals und Schulter zusammenfällt. Nur an der Außenseite der Henkel ist die Farbe bisweilen über diese sichtbare Grenzlinie heruntergelaufen. Diese Erscheinung erklärt sich durch das Verfahren, daß die Vasen kopfüber mit Hals und Henkeln (bei den Schalen und

Pyxiden nur die Henkel) in einen Topf mit Farbe getaucht wurden. Auch die Innenseite des Halses pflegt bei diesen Gefäßen schwarz zu sein. Ein ähnliches Verfahren ist bei einer in den sizilischen und unteritalischen Nekropolen weit verbreiteten Gattung kleiner Gefäße üblich, deren einziger Schmuck in einem ebenso erzielten teilweisen Überzug besteht (z. B. Mon. Linc. XVII, Sp. 335 Abb. 216, 450 Abb. 320, Orsi; XXII, Sp. 755 Abb. 271, Gabrici).

Auf späteren Vasen, namentlich auf solchen des Phineusmalers, wird für dünne schwarze Streifen, z. B. Zügel und Bogen der Knospenketten, die aus der attisch rotfigurigen Technik bekannte »Relieflinie« angewendet. Diese technische Besonderheit ist nur in der rotfigurigen Malweise begründet und zweifellos in ihr und für sie erfunden. Ihre Verwendung auf späthalkidischen Vasen bestätigt das durch stilistische Vergleiche gewonnene Ergebnis, nämlich daß sie der frührotfigurigen Vasenmalerei in Attika gleichzeitig sind.

Die Ritzung wird mit zwei verschieden starken Instrumenten hergestellt. Auf Schwarz mit einem breiteren Stichel, als auf weißen Flächen. Die dünnere Gravier-nadel wird auf Werken des Phineusmalers auch auf schwarzem Grund für feinere Innenzeichnung wie für Flügelfedern verwendet.

Einheitliche Ritzung des Konturs ist auf chalkidischen Vasen nicht üblich. Vielmehr dient die Gravierung lediglich zur Innenzeichnung wie Muskelangabe, Gewandmuster, Säume, Angabe von Augen, Nasenflügeln, Ohren, Bart- und Haargrenze. Für den eigentlichen Kontur wird sie nur dort verwendet, wo schwarze Flächen aneinander stoßen oder einander überschneiden. Die Ritzlinien sind von ängstlichen, unbeholfenen Malern (192) abgesehen, flott und locker hingesetzt, häufig decken sie sich nicht mit dem Umriß der Silhouette.

Weniger einheitlich ist die Technik im Auftrag der weißen Deckfarbe. Er bleibt in der chalkidischen wie in der attischen Keramik ein Problem, für das eine befriedigende Lösung nicht gefunden wurde; nie haben wir die gleichmäßig weiße Färbung wie auf den korinthischen Vasen mit rotem Überzug. Offenbar bedurfte die weiße Farbe um zu haften einer besonderen Grundierung. Auf zwei chalkidischen Vasen finden wir das Weiß unmittelbar auf den Tongrund gesetzt (18 u. III, Taf. XXXVI u. CXIX). Auf beiden ist es heute fast völlig geschwunden. Die Innenzeichnung innerhalb der weißen Flächen ist auf diesen beiden Vasen schwarz eingezeichnet, nicht eingeritzt, ebenso sind die Konturen vor Auftrag des Weiß mit dünnen schwarzen Linien angegeben. Schon auf der Vorderseite des Castellanispsykters (III, Tafel CXVIII) ist an den Gesichtern der drei Göttinnen das Weiß schwarz untermalt. Dies Verfahren bleibt für die Folgezeit üblich, nur an einigen Schalen sitzt das Weiß der Hornhaut der großen Augen unmittelbar auf dem Tongrund (S. III). Ähnlich wie in Attika ist die Haltbarkeit des Weiß durch die Grundierung wohl verbessert, aber keineswegs gewährleistet. Das lehren die überaus zahlreichen Fälle, die an den Photographien der Vasen leicht abgelesen werden können, in denen das Weiß geschwunden ist. Diese mangelhaften technischen Eigenschaften der Deckfarbe haben wohl mit dazu geführt, daß die chalkidischen Maler, die einer farbigen Wirkung durchaus nicht abgeneigt waren, mit weißen Flächen sehr sparsam umgehen.



Der weiße Stier auf der Garyvonesamphora (3, Tafel VIII) ist unter den uns erhaltenen Vasen das einzige Beispiel einer größeren weißen Fläche. Täuscht die Abbildung bei d'Hancarville nicht, so waren auch die äußeren Pferde des Gespanns auf der Oineusscherbe (21 Abb. 4) weiß; vielleicht war jedoch hier wie auf der stilistisch so verwandten Troillosscherbe (18) das Weiß unmittelbar auf Tongrund gesetzt. Jedenfalls läßt die sehr ungleichmäßige Erhaltung des Weiß auf dem Stier (3) es verstehen, warum die Farbe sonst nur für die Hautfarbe der Frauen regelmäßig verwendet wird. Daneben begegnet es häufig auf den Leinenröcken der Männer, aber hier nicht durchgängig, es gibt daneben schwarze (4) und aus dem Tongrund ausgesparte (3, 22) Männerchitone. Vereinzelt ist die Verwendung im Ornament und für Bauch- oder Halsstreifen der Tiere.

Die Innenzeichnung auf den weißen Flächen ist, wie oben (S. 129) gesagt, mit einer feineren Graviernadel hergestellt. Sie besteht in der Regel aus Augenumriß, Nasenflügel, Ohr, Mundspalte und Halsband der Frauen.

Zuverlässiger in technischer Beziehung ist das Deckrot, dessen Farbe von stumpfem Violett bis zu lebhaftem Kirschrot schwankt. Nur auf den schlecht gebrannten Gefäßen mit mürbem Ton ist es häufig geschwunden; wo es dort erhalten ist, zeigt es ziegelrote Farbe und eine mehligte Oberfläche. Besonders beliebt ist das Rot zur Angabe des Augensterne der Frauen. Auf späteren Vasen wird die Kontrastwirkung von weiß und rot auch für Lippen, Wangenrot, Ohrschmuck, Halsbandanhänger, Armreifen und Sandalenbänder verwendet (S. 112).

Die Wirkung von Feuer auf fertig gebrannte Gefäße können wir an zwei Beispielen unter den Rheginer Scherben beobachten. Einmal (79) ist der Ton graubraun geworden, das Feuer war wohl nicht sehr stark. Das andere Mal (223) ist der Ton hell-schiefergrau, ganz wie bei verbrannten attischen Vasen, von ihm hebt sich die Glanzfarbe leuchtend schwarz ab.

---

## VI. KAPITEL

# DIE STELLUNG DER CHALKIDISCHEN VASEN IN DER SCHWARZFIGURIGEN MALEREI

Um die chalkidischen Vasen in die Entwicklung der schwarzfigurigen Vasenmalerei zeitlich und stilistisch einzuordnen, bedürfte es einer eingehenden Bearbeitung der beiden wichtigsten anderen Stile, des korinthischen und des attischen. Für beide fehlen bisher Untersuchungen, die das vorhandene Material voll auswerten. Die einzige Vasengattung, für die wir eine zureichende stilgeschichtliche Reihenbildung besitzen, ist die »protokorinthische«. K. Friis Johansen hat in seinem ausgezeichneten Werk »Les vases sicyoniens« die Abfolge in Gefäßformen und Bildschmuck unter Heranziehung des gesamten Materials dargelegt. In diesem Falle war es dank einigen überlieferten Daten (westliche Kolonisation) möglich, die einzelnen Entwicklungsphasen zeitlich zu verankern. Die Vergleiche, die Johansen mit anderen Kunstzentren, namentlich Attika und Melos, zieht, machen seine Arbeit zum wertvollsten Hilfsmittel für die Erforschung der Keramik des VIII. und VII. Jahrhunderts. Für die chalkidischen Vasen findet sich dort nirgends ein Anhaltspunkt. Die jüngsten Beispiele des »protokorinthischen« Stils sind zwar schon in vollentwickelter schwarzfiguriger Technik geschaffen, aber doch mindestens um eine Generation früher, denn die ältesten chalkidischen Vasen.

Fürs VI. Jahrhundert bleibt wertvoll Thierschs Monographie »Die tyrrhenischen Amphoren«, obwohl sich diese einzige ausführliche Würdigung der wichtigsten, der attischen Keramik auf eine eng in sich geschlossene Entwicklungsstufe, und innerhalb deren auf eine bestimmte Gefäßform beschränkt. Für Korinth erwarten wir eine Bearbeitung des reichen Materials durch H. G. G. Payne. Wilischs Arbeit »die altkorinthische Tonindustrie« ist kunstgeschichtlich völlig unbrauchbar und jetzt auch durch die Behandlung in Pfuhls Handbuch nicht ersetzt, die auf jegliche stilgeschichtlich gliedernde Einteilung verzichtet.

Dieser erste Versuch, unsere chalkidischen Vasen in die Entwicklung des VI. Jahrhunderts einzugliedern, muß also unvollkommen bleiben. Aus den Vasen selbst können wir äußere Datierungsanhalte nicht entnehmen. Künstlergenerationen wie in Attika fehlen. Fundtatsachen liegen bis auf einen vereinzelt Fall nicht vor. Auf Form und Schmuck der Vasen allein sind wir angewiesen. Als äußeres Hilfsmittel für die zeitliche Anordnung schwarzfiguriger Vasen hat man sich gern die Einteilung in Tierfriesstil und Bilderstil gewählt. Hier liegt der Gedanke des Fortschreitens vom einfachen zum komplizierten zugrunde. Am Anfang steht geometrisches Ornament, ihm folgt das vegetabilische. Daneben übt sich die Kunst an Tierstreifen, in die allmählich einzelne Menschengestalten eingefügt werden, bis endlich die Bilder-

szenen die Vorherrschaft erlangen. Die jeweils ältere Dekoration lebt in untergeordneten Streifen fort. Diese zeitliche Abfolge hat am entschiedensten Dumont seiner Einteilung der archaischen Vasengattungen zugrunde gelegt, Pottier (Catal. Louvre I, S. 250, II, S. 428, 435 f., 445) unterstrich sie als eines der wichtigsten Kunstgesetze. Auch Pfuhl legt in seinem Handbuch, obwohl er frühe Bildszenen wohl erkennt (S. 114), der Behandlung der korinthischen Malerei die Scheidung in »orientalisierenden« Tierfriesstil (S. 111) und archaisch-schwarzfigurigen Bilderstil (S. 209) zugrunde, und wertet so beide Verzierungsarten, wenn auch nicht als absolute chronologische Merkmale, so doch als relativ aufeinander folgend. Dies System mag für die erste Errichtung eines groben Gerüsts zur zeitlichen Anordnung der griechischen Vasen von Nutzens gewesen sein, für feinere Unterschiede innerhalb einer kurzen Zeitspanne versagt es. Für die chalkidischen Vasen verbietet sich dieses Verfahren von selbst. Wir sahen im Werk fast eines jeden der Maler, die wir scheiden zu können glaubten, Vasen mit Bildszenen, wie solche mit reiner Tierdekoration. Dafür, daß diese älter seien als jene, bot sich uns nirgends ein Anhalt.

Ein weiteres von Pottier (Catal. II, S. 428, 434) und Böhlau (Nekropolen, S. 107 ff., S. 117) für die Entwicklung des schwarzfigurigen Stiles herangezogenes Kriterium ist die Anwendung oder das Fehlen von Ritzung. Die reine Silhouette ohne Innenzeichnung ist nun gewiß insofern älter als sie im Dipylonstil herrscht. Mit dem Auflockern der strenggeometrischen Dekoration aber beginnt auch die Ritzung. Vom VIII. Jahrhundert an läßt sie sich in Attika verfolgen, (Ath. Mitt. XX, 1895, S. 122 f., Pernice) und kommt hier, in der Heimat des schwarzfigurigen Stils, gleich bei dessen Beginn reichlich zur Anwendung. Auf flüchtigen, qualitativ geringeren Vasen kann sie freilich zu jeder Zeit beschränkt werden, ja gänzlich fehlen. Und so tritt uns die reine Silhouette ohne Ritzung gerade auf der spätesten und flüchtigsten attischen schwarzfigurigen Massenware entgegen, die schon dem V. Jahrhundert angehört. Ebenso liegt es im Chalkidischen. Hier kann die Ritzung namentlich in den Trennungslinien von Füllrosetten- und Palmettenblättern, an den Federn von Vögeln und Fabeltieren fehlen (38, 39, 41, 53), während sie von demselben Maler auf anderen Gefäßen, ja manchmal auf demselben (46) an anderer Stelle durchgeführt ist. Also sehen wir auch hierin kein Merkmal für frühere oder spätere Entstehung, sondern lediglich ein Kennzeichen für sorgfältigere oder flüchtigere Ausführung.

Nicht anders steht es mit einem dritten Hilfsmittel, nach dem man namentlich die korinthischen Vasen zu datieren pflegt. Es ist die Annahme jüngerer Entstehung von Vasen mit Figurenmalerei auf freiem Grund gegenüber solchen mit Füllrosetten (Pottier, Catal. II, S. 450). Unbestreitbar richtig ist auch dies für eine Betrachtung, die die Abfolge durch Jahrhunderte hindurch umfaßt. Innerhalb des VI. Jahrhunderts jedoch kreuzt sich gerade in der korinthischen Vasenmalerei, worauf auch Pottier wiederholt hinwies (a. a. O. S. 451, vgl. auch Mon. Piot I, S. 46), die Flächenfüllung durch Punktrosetten, mit solcher durch Kleckstrosetten und durch Blattrosetten, und wir können als Werke derselben Hand, mitunter selbst auf dem

gleichen Gefäß Figuren auf fast freiem, ja freiem Bildgrund feststellen (o. S. 70 und Furtwängler, *Slg. Sabouroff*, Tf. 47). Auch die chalkidischen Vasen, soweit sie uns erhalten sind, stehen auf der Entwicklungsstufe, da die Füllrosette durchaus noch nicht endgültig überwunden ist. Neben Zonen mit Füllrosetten kommen auf demselben Gefäß solche ohne raumfüllendes Ornament vor. Die Inschriftvasen, auf denen, wir wie oben sahen (S. 52), die Namen die Rolle des Füllornaments übernehmen, bleiben hier füglich beiseite. Ein charakteristisches Beispiel für die frühen Vasen bot der Krater in London (113) mit freiem Bildfeld am Gefäß, Füllornament auf dem Deckel (o. S. 63, 70). Als Probe des entwickelten chalkidischen Stils sei der »Psyker« in Kopenhagen (109) mit Füllornament im Schulterstreif und freiem Grund auf der Halszone genannt. Für die jüngste Phase der chalkidischen Figurenmalerei seien Werke des Phineusmalers angeführt: einige Amphoren (64, 65) zeigen durchaus freien Bildgrund, andere (56, 57, 58, 66) Felder ohne und mit vegetabilischem Ornament im Raum. Besonders sei hierauf das für diese entwickelte Stilstufe ganz außergewöhnliche Hakenkreuz hingewiesen (68, 176, 177, 179, 197, 222) — ein Füllornament des VII. Jahrhunderts auf Vasen reifsten schwarzfigurigen Stils (o. S. 111). Für späte Verwendung von Füllrosetten auch in Attika sei an die Tierfriese attischer Lutrophoren von der Wende des VI. und V. Jahrhunderts erinnert (Mon. d. I. III, 60, Watzinger, *Gr. Vasen in Tübingen*, Tf. II, D 28).

Als letztes und einziges Mittel die zeitliche Stellung unserer Vasen festzulegen bleibt der Vergleich mit attischen Vasen, die einigermaßen datiert sind. Wünschenswert wäre eine Stilgeschichte der beiden für die archaische Flächenkunst so wichtigen Jahrhunderte, des VII. und VI. Sie hat in großen Zügen Buschor (*Ath. Mitt.* XLVII, 1922, S. 92 ff.) zu geben versucht, freilich in zu großen Zügen, als daß auf Grund seiner Studie einzelne Entwicklungsphasen, wie wir sie zu betrachten haben, unverrückbar festgelegt sein könnten. Eingehender, auch mit weitgehender Berücksichtigung der Vasenmalerei, sind zwei andere Arbeiten. Zunächst die Untersuchung von Gottfried v. Lücken (*Ath. Mitt.* XLIV, 1919, S. 47 ff.) die eine Entwicklung von Jahrhunderten zu umfassen sucht. Ihr Hauptziel ist die gleichlaufende Entwicklung in Vasenmalerei und Plastik festzustellen. Ihr Mangel besteht darin, daß die fest datierten Beispiele nicht genügend verwertet sind, wodurch die subjektive Anschauung des Verfassers allzu sehr in den Vordergrund tritt. Für die chalkidischen Vasen ergibt sich die gewiß richtige Feststellung, daß sie jünger sind als die frühattischen (S. 66). Dem Vergleich mit der Plastik, in diesem Fall dem Reiter von Grumetum wird jedoch nur der beizustimmen vermögen, der mit v. Lücken in der chalkidischen Vasenmalerei eine »dürre harte Formengebung« erkennt.

Förderlicher für die Chronologie ist die gründliche Arbeit von Ernst Langlotz »Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei« die auf den sicher datierten Denkmälern fußend namentlich für die zweite Hälfte des VI. Jahrhunderts die Entwicklungsphasen festlegt. Hier stehen uns hinreichend Daten zur Verfügung vom Kroisostempel in Ephesos bis zum Perserschutt. Innerhalb dieser Zeitspanne bieten die durch Künstlerinschriften bezeugten Atelierzusammenhänge



attischer Töpfer und Maler nicht weniger als die Lieblingsinschriften wertvolle Synchronismen. So besitzen wir im letzten Drittel des VI. Jahrhunderts wirklich durch äußere Daten festgelegte Denkmäler; die Entwicklung, die wir in ihrem Stil verfolgen können — auch hier bietet wieder Langlotz wertvolle Beobachtungen — bestätigt die Zuverlässigkeit des Weges. Besonders dank Beazleys Arbeiten sind die Maler der attisch rotfigurigen Vasen für uns mehr als nur die Schöpfer der wenigen signierten Stücke. Bei diesem für das ausgehende VI. Jahrhundert so ungewöhnlich günstigem Stand unseres Wissens wird es das gegebene sein, die zeitliche Anordnung der chalkidischen Vasen mit den jüngsten uns bekannten Vertretern der Gattung zu beginnen. Ist es gelungen, sie an attisches anzuknüpfen, so soll versucht werden, rückwärts schreitend den Anschluß an die älteren Stücke zu gewinnen.

Als Ausgangspunkt sollen uns die Werke des Phineusmalers dienen. (o. S. 104 ff.) Zum Vergleich eignet sich zunächst die Faltengebung der Gewänder. Gerade in der Wiedergabe der Gewandfalten sind in der attischen Keramik die Wandlungen während der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts am bequemsten zu verfolgen. Noch augenfälliger als die Faltenzüge aber ist der Wechsel in der Frauentracht. Herodot überliefert (V, 87) für Attika die Einführung des ionischen Leinenchitons an Stelle der altgriechischen Tracht, die man zu Herodots Zeit als ἑσθῆς Δωρῖς bezeichnete, die wir Peplos zu nennen pflegen. Wie Langlotz (S. 31) zeigte, läßt sich dieser Wechsel auf den attischen Vasen belegen, und zwar kann sein Eintreten zwischen 540 und 530 angesetzt werden. Den gleichen Wechsel finden wir auf den chalkidischen Vasen: während die älteren durchgängig den Peplos als Frauentracht zeigen, tragen die Frauen des Phineusmalers die ἑσθῆς ἰώης. Besonders deutlich werden die für dies Gewand charakteristischen Scheinärmel an den Nymphen auf der Außenseite der großen Würzburger Schale (20), an der Gorgo des Adrestoskyphos (19) und der Nymphe der Schale in New York (263). Klar ist der ionische Ärmel auch am berittenen Hirschjäger in Syrakus (235). Sonst pflegen die Ärmel von einem Umschlagtuch verhüllt zu sein, doch beweisen der übereinstimmende Halsausschnitt, die Schmuckborte an diesem und der recht häufige, mit Zinnenmuster gezierte senkrechte Mittelstreifen, daß auch hier der Chiton und nicht der Peplos gemeint ist. Der Linnenstoff freilich wird auf den chalkidischen Vasen so wenig wie in der Regel auf den attischen schwarzfigurigen Vasen durch aufgesetztes Weiß angedeutet, was doch beim langen Männerchiton üblich ist. Die einzige chalkidische Ausnahme ist der Chiton der Frau auf der Troiloscherbe von Reggio (18), als ältestes Beispiel dieser Tracht. Der Grund liegt in erster Linie darin, daß ein weißes Gewand neben der weißen Fleischfarbe der Frauen in der archaischen Vasenmalerei unerträglich wäre. Doch dürften auch im Leben einheitlich gefärbte Frauenchitone neben den nur mit eingewebten Streumustern gezierten nicht selten gewesen sein, wenn anders uns die Polychromie der Marmorkoren auf der Akropolis solche Schlüsse zu ziehen erlaubt. Der genaue Zeitpunkt für den Trachtwechsel in Chalkis steht natürlich nicht fest. Von vornherein wird man geneigt sein, ihn nicht allzuweit von dem in Attika anzusetzen. Die ionische Stammesangehörigkeit der Einwohner Euboias wird man nicht für eine wesentlich

frühere Einführung der östlichen Tracht anführen können. Herodot weist ausdrücklich darauf hin, daß der Chiton von den Karern übernommen sei, also zunächst von den Griechen an der kleinasiatischen Küste getragen wurde. Für sein früheres oder späteres Eindringen in einer griechischen Landschaft kann also nur deren geographische Lage, nicht ihr Dialekt maßgebend sein.

Daß die Vasen, auf denen der Chiton ausschließliche Frauentracht ist, nicht älter sind als die attischen, bestätigt die Faltengebung. Charakteristisch für den Phineusmaler sind die ins Himation gewickelten Gestalten (o. S. 107). Der Mantel wird mit einer oder beiden Händen vor dem Bauch gehalten, er strafft sich um den Körper, von den Händen hängen lange Zipfel nieder, bei den Männern auch einer im Rücken über die linke Schulter. Die Falten gehen von den Fäusten aus; einige fallen in nach der Hand zu konvergierenden Bögen herab, sie laufen sich tot, ehe sie den Rückenkontur erreichen. Andere, gerade sitzen fächerförmig vor dem eingewickelten Arm. Es ist klar, daß eine solche Faltenbehandlung jünger ist als die auf der Vatikanischen Amphora des Exekias (Hoppin, B. F., S. 106) und den schwarzfigurigen Pinakes in Berlin (Ant. Dkm. II, 9-11; Festschr. f. Overbeck, S. 1 ff.; Gnomon I, 1925, S. 334), die man auch eben der Faltenbehandlung wegen dem Exekias zuschreiben muß. Auf diesen attischen Werken wird der Mantel durch im allgemeinen parallel laufende, den Körper schräg überziehende Falten geteilt. Es entspricht dies der Formgebung auf der *columna caelata* des Kroisostempels, also etwa der Zeit um 550. Der ionische Chiton ist noch unbekannt, der Peplos herrschende Frauentracht.

Die nächste Stufe der Entwicklung läßt die Falten, die immer noch als gerade Linien gebildet sind, leicht konvergieren, jedoch ohne daß sie sich in einem Punkt vereinigen. An attischen Beispielen seien angeführt: die Exekiasamphora in London (Hoppin B. F., S. 94), die Andokidesamphoren in Berlin und Paris (Hoppin R. F. I, S. 32 u. 38). Letztere werden durch den Fries des Siphnierschatzhauses um 525 festgelegt.

Dann werden die Falten bogenförmig geführt, so auf der vielleicht ins Spätwerk des Exekias gehörenden Amphora in Philadelphia (Museum-Journ. VI, 1915, S. 85 f., Hall), auf reiferen Stücken des Andokides wie der Amphora in Bologna (Pellegrini, Vasi Felsinei, S. 44 ff.) und dem unveröffentlichten Bruchstück eines Kelchkraters der Sammlung Augusto Castellani und auf dem Teller des Epiktet im Louvre (Hoppin, R. F. I, S. 330, Langlotz, Vasenbilder, Tf. 2, 3). Hier stehen wir endlich der Stufe des Phineusmalers nahe. Ähnlicher als auf rotfigurigen Vasen werden wir die Gewandwiedergabe natürlich auf schwarzfigurigen finden. Hier sei ein Beispiel aus dem Atelier des Nikosthenes genannt, für den ja auch Epiktet arbeitete: die Augenschale im Metropolitan Museum (Hoppin, B. F., S. 213).

Rein nach dem Faltenstil würde man so die Phineusvasen um 520 ansetzen. Dazu paßt trefflich, daß die Köpfe auf ihnen das schräge Profil zeigen, wie es auf den Werken des Andokidesmalers und des Oltos herrscht, nicht mehr das steilere wie auf den Arbeiten des Exekias. Bei Oltos zuerst hören wohl auch die Bogenfalten auf dem Himation auf ehe sie den Rückenkontur erreicht haben (vgl. Noël des Vergers,

l'Étrurie, Tf. 38). Eben dahin weisen andere Stileigentümlichkeiten. Die Sphingenflügel auf der Hephaistosamphora (57) und dem Adrestoskyphos (19) sind mit leicht geknicktem Flügelbug ausgestreckt, nicht mehr in der schematisch stilisierten Sichel-form gegeben wie auf den Amphoren in Orvieto (56) und München (61). Da Sphingen attisch rotfigurig selten sind, wird man solche als Parallelen erst auf Werken des Euergidesmalers finden. Doch ist eine entsprechende Flügelbildung schon bei Olto nachzuweisen, an dem Eros einer Schale in Palermo (Pollak, Zwei Vasenbilder aus der Werkstatt Hierons S. 33). Für die reitenden Knaben auf den Amphoren 56 und 58 sind am ehesten noch die auf einer Kachrylionschale in London (Hoppin, R. F. I, S. 157) eine Parallele, sie dürfte ein Werk von Beazleys Hermaiosmaler sein.

Unmittelbar an die Phineusvasen ist die Kanne in Triest (192) anzuschließen, ferner die Florentiner Silenschale nebst den übrigen Augenschalen. Ob sie im einzelnen jünger oder gleichzeitig sind, wird sich bei der geringen Qualität dieser Stücke kaum ausmachen lassen.

Das schräge Profil der Göttinnen, die Chitone und die durchgängig rechtsläufige Schrift weisen dem Bruchstück aus Leontinoi (17) seinen Platz unter den jüngeren chalkidischen Vasen an. Das Fehlen von Falten jedoch und das nach oben geöffnete Lambda im Namen der Leto warnen vor allzu spätem Ansatz. Der schräge Mantel der Leto verbindet das Bruchstück mit dem Skyphos in Neapel (219), mit dem man es etwa gleichzeitig entstanden denken möchte.

Auf dem Skyphos in Neapel (219) ist besonders die sich in ihren Mantel hüllende Eos der Rückseite charakteristisch. Die Faltenzüge treffen sich nicht in der vorgestreckten Hand. Am ähnlichsten ist der Mantel des Dionysos auf der Andokidesamphora in Bologna (Pellegrini, Vasi Felsinei S. 44 ff., Hoppin, R. F. I, S. 46 Nr. 6). Dieselbe Vase bietet auch für die Falten des kurzen Chitons der Athena (219) die nächste Parallele. Dessen Falten schieben sich von beiden Seiten nach der Mitte zusammen wie die des Chitons der Mänade mit der Kithara. Eine weitere Eigenheit der Tracht erlaubt uns die so gewonnene Datierung zu bestätigen. Das schmale Mäntelchen, das Hermes über die Schultern geworfen hat, hängt nicht im Rücken, sondern vor der Brust herab. In Attika scheint diese Tracht auf die Zeit der frührotfigurigen Vasen beschränkt. Wir begegnen ihr bei Andokides auf den Amphoren in Bologna, Berlin und Paris (Hoppin, R. F. I, S. 32, 38, 42, 6), auf der Amphora München 2300, im Innenbild der Nikostheneschale des Louvre F 125 (Hoppin, R. F. II, S. 228), und der Nikostheneskanne des Louvre F 116 (Hoppin, B. F., S. 254). Dem niederstoßenden Vogel zwischen den Kämpfern der Rückseite (219) entspricht in Attika der im schwarzfigurigen Tierstreif des unveröffentlichten Kantharos von der Akropolis, den Langlotz (Zeitbestimmung, S. 24 Nr. 14) überzeugend dem Andokidesmaler zugewiesen hat. Alles trifft so zusammen den Skyphos in Neapel in die Zeit des Andokides und des Siphnierfrieses gegen 525 zu datieren. Dem entspricht auch, daß die Thetis der Rückseite den Chiton mit Knöpfärmeln unter dem schrägen Korenmantel trägt, die geflügelte Artemis der Vorderseite hingegen den Peplos, auch dies Nebeneinander beider Trachten ist für Andokides charakteristisch. Der frei geschwungene untere Saum des Gewandes der geflügelten Artemis (219) findet seines-

gleichen am Überschlag des Peplos der Ariadne auf der unveröffentlichten Andokidescherbe Castellani.

Beide Trachten nebeneinander bei in allem wesentlichen gleichartiger Faltengebung am Siphniefries, auf Andokidesvasen und dem Neapler Skyphos (219) liefern uns den Beweis, daß der Trachtwechsel in Chalkis ungefähr gleichzeitig wie in Attika etwa 530 begann. Eigenartig ist die Darstellung des ionischen Chitons auf der Scherbe mit dem Leukippidenraub in Reggio (15). Hier ist der ungegürtete Chiton der Phoibe in gleichbreite, mit Tupfen gezierte Längsbahnen geteilt, die mittelste rot mit weißem Zinnenmuster, die Säume rot mit senkrechten Ritzlinien. Attisch begegnet uns ähnliches bei Amasis auf den Amphoren im Cabinet des médailles und in Boston (Hoppin, B. F., S. 31 u. 35), für die Langlotz (S. 15) die nächsten Parallelen auf den Simareliedien des Artemision von Ephesos und in den Frühwerken des Andokides fand. Diese altertümlichere Faltenwiedergabe und das nach oben geöffnete Lambda im Namen des Polydeukes rücken die Leukippidenscherbe (15) etwas von den jüngsten Vasen ab, während Frauenchiton und schräges Profil sie mit ihnen verbinden.

In der Gruppe der Hydria von Orvieto (o. S. 90ff.) stehen die Gewänder der Göttinnen und des Paris auf der Tarentiner Bauchamphora (108, Tafel CXV) durchaus auf der Stufe des entwickelten Phineusmalers. Ähnlich von schrägen Falten überzogen wie die Chitone einer Amazone und eines Hopliten auf der Hydria in Orvieto (151, Tafel CXLII) finden wir den Chiton wieder an der Amazone rechts auf der Amphora des Andokides im Louvre F 203 (Hoppin, R. F. I, S. 38 Nr. 4). Für die Gleichzeitigkeit mit Andokides spricht die enge Übereinstimmung des Herakles in Orvieto mit dem auf der Außenseite der Schale mit der Heerschau in London Brit. Mus. B 426 (Mon. d. I. IX, 11), die, wenn sie nicht von Andokides selbst ist, wie Langlotz (S. 24) annahm, ihm doch mindestens sehr nahe steht. Mit den Phineusvasen verbindet die Gruppe der Hydria in Orvieto auch die Faltengebung an den Mänteln der gelagerten Männer auf der Symposionamphora Churchill (26), die dem Phineus in Würzburg (20) und dem Adrestos in Kopenhagen (19) ähnelt. Jünger als die Inschriftvasen mit älterem Alphabet ist die Hydria in Orvieto (151) auch durch den weißen Leder-(oder Leinen-)panzer zweier Krieger. Dieser Panzer, der so viel wir sehen, zuerst in Attika auf Scherben von der Akropolis (Graef-Langlotz Nr. 2112, 2133, 2146, 2211) auftritt, setzt sich in der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts allmählich durch. Den Zusammenhang mit den älteren chalkidischen Vasen wahrt auf der Gruppe der Hydria von Orvieto entschieden die Gefäßform (151). Letztere stimmt in der Gesamtanlage, namentlich der wagerechten Schulter, aber vor allem auch in Einzelheiten wie besonders dem dreigeteilten Henkel mit tongrundiger Mittelrippe so eng mit den Hydrien in München (10) und Bonn (150) überein, daß es unmöglich ist, sie durch eine längere Zeitspanne voneinander zu trennen.

Das steile Profil bei schlanken Körperformen verbindet mit der Gruppe der Hydria von Orvieto die Kyknosamphora in München (7). Auch die Angabe der Bauchmuskulatur am Metallharnisch ist beiden gemeinsam. Für den verhältnismäßig jungen Ursprung der Bauchamphora (7) kann das vom Chiton nicht bedeckte Schamglied angeführt werden, das ebenso nur auf dem Skyphos in Neapel (219) und



bei den Boreaden der Phineusschale (20) wiederkehrt. Die gesamten genannten Gruppen wird man zwischen 535 und 515 ansetzen dürfen.

Allen weiteren Gruppen, die oben gebildet wurden, ist der Chiton als Frauentracht fremd, der Peplos herrscht ausnahmslos. Wir werden sie also als älter zu betrachten haben.

Für die Gruppe der Inschriftamphoren möge uns wieder die Faltenangabe als Datierungsmittel dienen. Die senkrechten Wellenfalten am Chiton des Mannes auf der Bonner Hydria (150) erinnern am ehesten an die der Wagenlenker auf der Kolchoskanne (Hoppin, B. F., S. 156, Wiener Vorlegeblätter 1889 Tf. 1, 2). Auf der Bauchamphora in London (6, Tafel XV) ist der Mantel der mittleren Neis durch bogenförmige, nur schwach konvergierende Falten über den Beinen gegliedert. Zweifellos ist dies Schema älter als alle bisher betrachteten. Es steht den Werken des Exekias und den Reliefs der columnae caelatae entschieden am nächsten und ist so um 550 zu datieren. Die Kleidung aller übrigen Personen bleibt auf der Londoner Bauchamphora (6) faltenlos. Dies warnt davor aus dem vollkommenen Fehlen der Falten auf anderen Vasen derselben Hand allzu frühe Entstehung zu erschließen. Eine andere Eigenheit in der Gewanddarstellung sind auf dem Krater in Brüssel (13) die Bäusche, die an den Peploi der Nymphen als Bogen über den Gürtel herabhängen, entsprechend dem Peplos der Hippolyte auf der Rüstungsamphora des Cabinet des médailles (4). Dieser Bausch ist am wollenen Peplos ungehörig, er setzt die Kenntnis des linnenen Chitons voraus, zum mindesten in bildlicher Darstellung, wie wir sie auf östlichen Vasen, namentlich klazomenischen, besitzen (Röm. Mitt. III, 1888, Tf. 6, Buschor, Gr. Vasenm.<sup>2</sup>, S. 106). Wir finden den gleichen Bausch bei den Männern auf dem Skyphos in Neapel (219), wodurch wieder der Anschluß nach unten erreicht ist. Schwache Faltenandeutung schließlich besitzen wir auf dem Würzburger Hektorkrater (14). Hier zeichnen sich durch die Mäntel der Andromache und der Helene die Arme durch. Da beide Mäntel rot sind, beschränkt sich der Maler auf eine in die schwarze Grundierung geritzte Linie.

An ähnliche Stilisierung bei Exekias erinnert auch der abgetreppte Mantelsaum auf der allein stehenden Scherbe (230) aus Rhegion.

Die Gruppe der Hydria in Cambridge (o. S. 72 ff.) hat ebenfalls im allgemeinen faltenlose Gewänder. Auf der Hydria (8) selbst sind jedoch die roten Mäntel der Männer ähnlich behandelt wie die der beiden Frauen auf dem Würzburger Krater (14), ja außer den Armen sind auch die herabhängenden Mantelzipfel von Ritzlinien begleitet. Das spricht eher für spätere, mindestens aber für gleichzeitige Entstehung der Gruppe mit der der Inschriftamphoren.

Die Scherben der Amphora des Louvre E 805 (106 Tafel CXIII) gehen in der Faltenbehandlung darüber hinaus. Das Himation des linken Paidotriben entspricht den auf reifen Werken des Exekias, nur ist es ganz rot gefärbt. Der Maler mußte also, nachdem in die schwarze Untermalung geritzt war, die einzelnen Bahnen rot abdecken, sich aber dabei in acht nehmen, daß er die Ritzlinien nicht übermalte; also das gleiche Verfahren wie an den Mänteln in Würzburg (14) und Cambridge (8). Die späteren chalkidischen Vasen vereinfachen sich die Arbeit, indem sie nur jede zweite Bahn rot

decken. So verfahren der Maler des Skyphos in Neapel (219) und der Phineusmaler. Auf anderen Gefäßen der Gruppe der Bauchamphoren (o. S. 75 ff.) verzichtet der Maler im allgemeinen auf Faltenwiedergabe. Nur die Penthesilea auf der Bauchamphora der Ermitage (104 Tafel CIX) trägt einen durch große Bogenfalten geteilten und in enge Wellenlinien gefältelten schwarzen Chiton, der zu sehr an den des Paris auf der Bauchamphora in Tarent (108) erinnert, als daß man jene erheblich vor dieser ansetzen möchte.

Die Gruppe der Inschriftamphoren reicht mit ihren ältesten Vertretern bei der vorgeschlagenen Datierung vielleicht noch an das Jahr 550 heran, also in den Anfang der Regierung des ägyptischen Königs Amasis. Für die Geschichte der griechischen Faltendarstellung wurde der Regierungsantritt dieses Königs als entscheidendes Datum gewertet (Pfuhl, Mal. u. Zchg. I, S. 28). Im Beginn seiner Regierung soll Amasis im Gegensatz zu den philhellenischen Neigungen seiner Vorgänger die andern griechischen Niederlassungen in Ägypten aufgehoben und die Griechen auf das einzige Naukratis beschränkt haben. Damals soll Daphnai von den griechischen Söldnern verlassen sein, die Scherben, die im Kasr von Tell Defenneh gefunden wurden, und von denen einige voll entwickelte Faltengebung zeigen, müßten also spätestens in den frühen Regierungsjahren des Amasis entstanden sein. Eine dieser Scherben im Britischen Museum B 115, 2 entspricht indessen durchaus den attischen schwarzfigurigen Gefäßen aus der Werkstatt des Nikosthenes. Selbst die durch nichts gerechtfertigte Annahme, daß der griechische Osten, führend in der Kunst, dem Mutterland um Generationen vorausgeeilt sei, vermag den Widerspruch zu der altertümlicheren Faltenbildung auf den Kroisossäulen, die auch auf östlichen Scherben (z. B. Ath. Mitt. XXIII, 1898, Tf. 6, 1; Pfuhl, Mal. u. Zchg. III, Abb. 146) sich findet, nicht zu beseitigen. Tatsächlich geben uns die Nachrichten des Herodot keinen Anlaß zu der Annahme der Räumung von Daphnai unter Amasis. Er berichtet II 154, daß die unter Psammetichos unterhalb von Bubastis am Pelusischen Nilarm in Lagern untergebrachten ionischen und karischen Söldner von Amasis nach Memphis verlegt worden seien. Herodot selber hat die Reste der Schiffshäuser und Wohnungen in den verlassenen Orten gesehen. Daphnai gehörte offenbar nicht zu den damals aufgegebenen Garnisonen, denn, wie Herodot berichtet (II 30), stand dort auch in persischer Zeit der östliche Grenzschutz Ägyptens, der Ort kann also im V. Jahrhundert nicht in Trümmern gelegen haben. Ist die Gleichsetzung von Daphnai und Tell Defenneh richtig, und die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, so können sehr wohl dort gefundene Scherben kurz vor und selbst nach der Eroberung durch Kambyzes angesetzt werden. Die Perser sind uns als Abnehmer griechischer bemalter Vasen durch die Funde der Sotadesgefäße in Susa und Babylon bekannt (Hoppin, R. F., II, S. 436 Nr. 13 u. Mus. of. F. Arts Boston Bull. XXIV, 1926, S. 28). Daß nicht nur in den Residenzen, sondern auch in den Satrapien außerhalb griechischer Ansiedelungen Abnehmer für griechisches Tongeschirr lebten, lehren jetzt die Kratere des Niobidenmalers aus den Ausgrabungen von Samaria (Gnomon II, 1926, S. 464, Beazley).

Gründen wir unser Urteil so auf die Faltenentwicklung, so werden wir die ältesten erhaltenen chalkidischen Vasen um 550, die jüngsten gegen 510 ansetzen. Diese engen

Beziehungen, die alle Vasen miteinander verbinden, bestätigen entschieden die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme. Zwei aufeinander folgenden Generationen hätten wir unsere Gefäße dann zu verdanken. Die ältere würde vom Meister der Inschriftvasen, die jüngere vom Phineusmaler repräsentiert. Die übrigen Gruppen vermitteln zwischen beiden. Wir werden uns bei diesem Ergebnis nicht verhehlen, wie einseitig das Hilfsmittel ist, dessen wir uns zur Datierung bedient haben. Sicherlich gewänne die Untersuchung an Reiz und an innerer Überzeugungskraft, wenn wir an Stelle der Faltenschemata den Wechsel des Stilgefühls um die Mitte des VI. Jahrhunderts als Maßstab anlegen könnten. Leider ist beim heutigen Stand unseres Wissens diese Forderung nichts als ein erstrebenswertes Ziel.

Eine Nachprüfung unseres Zeitansatzes durch andere Anhaltspunkte wäre wertvoll. Die einzige Fundtatsache widerspricht ihm nicht. Die eine der kleinen Tarentiner Hydrien (162) wurde in einem Grabe gefunden, dessen Inhalt 1903 im Privatbesitz war.

Robert Zahn gestattet, daß ich seine 1903 gemachten Notizen über den auf Tafel CXCVI nach seiner Aufnahme abgebildeten Grabfund von Tarent, jetzt im Museum dortselbst, hier mitteile:

»Das Grab war 1,80 m lang. Hergestellt aus großen Steinplatten mit dachförmiger Deckplatte.

#### A. Im Grabe:

1. Schwarzfig. attische Schale mit sinnlosen Inschriften. Kampfscenen. Höhe 0,13 Dm. 0,255. Rot und Weiß.
2. Kleinmeisterschale. A. B.: Sirene, zwischen je zwei Mantelfiguren Höhe 0,12 Dm., 0,21 m.
3. Amphora. Schwarzgefirnißt bis auf den Hals. Weißer Streifen zwischen roten. Vgl. zwei ähnliche Amphoren im Museum in Tarent, Notizie 1903 S 211 No. 6,7, Fig. 10. Höhe 0,36,5 m. Auf beiden Seiten Eindruck der Wandung wie bei dem Stück im Museum. (Brennmal.) [Ähnliche Amphoren und auch Hydrien wurden seitdem häufiger in Tarent gefunden.]
4. Kleine chalkidische Hydria. Höhe 0,17 m. Vorn zwei Löwen, hinten zwei Panther. Weiß und Rot.

#### B. Auf dem Deckel des Grabes:

Sechs tiefe zweihenklige Näpfe, verziert im Kleinmeisterstil, noch nicht zusammengesetzt. Dm. etwa 0,14 m. Darunter zwei feine Exemplare mit Gespannen, bei einem auch ein Krieger. Auf einem anderen Krieger, eine Frau verfolgend, auch fein. Ferner Tiere, Mantelfiguren etc. Stücke einer Schale wie im Museum Tarent, Notizie 1903 S. 210, Fig. 8,9, weiter Fragmente einer Kleinmeisterschale, wie die im Grabe.

Das Grab war nicht lange vor meinem Besuche (1903) ausgeräumt worden. Der Besitzer sprach auch von Goldschmuck, der in dem Grabe (?) gefunden sein sollte, der aber schon verkauft war.«

Die attischen Kleinmeisterschalen und die entwickelt schwarzfigurigen Schale mit Kampfdarstellungen werden nach Typen und Zeichnung der Leagroszeit angehören. Da wir die kleinen Hydrien der letzten Phase der für uns kenntlichen

chalkidischen Vasenmalerei zurechnen müssen, kommen wir mit ihr spätestens in die Zeit gegen 510.

An äußeren, von subjektiver Stilbeurteilung unabhängigen Gesichtspunkten zur zeitlichen Anordnung bieten sich auf den Vasen selbst noch antiquarische Einzelheiten in Tracht und Bewaffnung dar. Von ihnen ist eine, die wichtigste, der Wechsel der Frauentracht, schon ausführlich gewürdigt worden. In der Bewaffnung vollzieht sich innerhalb unserer Gattung der Übergang vom Metallpanzer zum biegsamen Koller, das, mit Schulterklappen und mit Pteryges am unteren Rand versehen, von jenem sich deutlich scheidet. Diese Neuerung wurde oben (S. 137) für die spätere Ansetzung der Hydria in Orvieto (151) herangezogen. Man pflegt das Koller als Lederharnisch zu bezeichnen. Die in den älteren Darstellungen häufige weiße Färbung dieses Rüstungsstückes zusammen mit den reichen Webmustern, wie z. B. auf der vatikanischen Amphora des Exekias, erlaubt jedoch die Vermutung, ob wir nicht, wenigstens in einzelnen Fällen, Leinenpanzer zu erkennen haben, wie uns solche als Weihgeschenke des Amasis in Lindos (Herodot II 182) und als Ausrüstungsstücke der assyrischen Truppen im Xerxesheer (Herodot VII 63) überliefert sind. Den Unterschied zwischen Metallpanzer und Koller sucht die letzte Sonderbehandlung (Hagemann, Gr. Panzerung I, S. 15) örtlich zu erklären. Letzteres sei von Anbeginn im ionischen Osten zu Hause, von wo es allmählich ins Mutterland eindringe, jener sei die ursprüngliche Bewaffnung der dorischen Peloponnes. Das älteste östliche Bildwerk mit Hoplitēn, der Euphorbosteller, zeigt aber den Metallpanzer ebenso wie die gleichzeitigen melischen und protokorinthischen Vasen. Am frühesten treffen wir im Osten den Lederpanzer auf einer Amphora aus Klazomenai (Ant. Dkm. II. 55, 2), die Frühwerken des Amasismalers gleichzeitig sein wird. Kaum viel späterer Zeit, etwa der des Siphnierfrieses (um 525) gehört das Bruchstück der Sima vom Artemision in Ephesos an (Hogarth, Excavations at Ephesos I, Tf. 17, 20). Die Menge der östlichen Darstellungen dieses Rüstungsstückes bieten uns jedoch die klazomenischen Sarkophage. Von ihnen dürfte kaum einer über die Frühzeit des Andokides hinaufreichen. Die große Masse ist sicher, zum Teil erheblich, später. Ebenso wie im Osten dringt der Lederharnisch allmählich neben dem ursprünglich allein herrschenden Metallpanzer im Mutterlande ein. Es ist der größeren Anzahl der erhaltenen Denkmäler zu danken, daß wir sein Auftreten am besten und vollständigsten auf attischen Vasen beobachten. Einige davon sind sicher schon vor der Mitte des Jahrhunderts entstanden. Die Akropolisscherbe 2133 b steht dem Stil des Klitias nicht fern. Etwas jünger ist 2146 a, die den Werken des Lydos gleichzeitig sein mag. Der Amphiaraiosauszug 2112 und das Fragment 2115 b entsprechen schon den entwickeltsten »tyrrhenischen« Amphoren. Von Exekias und Amasis an ist die neue Panzerform in Attika gang und gäbe. Auch in Korinth findet sie Eingang auf einer Stilstufe, die den entwickelteren Inschriftamphoren von Chalkis entspricht. Auf der Hydria E 642 des Louvre trägt ihn der das Gespann besteigende Krieger. Ein zweites Beispiel bietet eine von Franz Studniczka kürzlich an den im Arch. Anz. 1923/24 Sp. 75, 12 veröffentlichten Krater in Leipzig angepaßte Scherbe. Chalkis verhält sich ebenso wie Korinth dieser Neuerung gegenüber zurückhaltend.



Die beiden weißen Panzer auf der einzigen Hydria in Orvieto (151) bieten einen neuen Beweis für die Abneigung chalkidischer Maler gegen gemusterte Flächen. Hier wie in der Faltengebung der Gewänder wird von Neuerungen, die außerhalb Euboias sich immer entschiedener durchsetzen, nur selten und zögernd Gebrauch gemacht.

Der Freude archaischer Vasenmaler an Schlachtenbildern verdanken wir es, wenn uns die militärische Ausrüstung eine weitere Stütze für den relativen Zeitansatz der Vasenbilder liefert. Wie die Bewaffnung des Hopliten so ist auch die des Bogenschützen im Laufe des VI. Jahrhunderts einem Wandel unterworfen. Die skythische Tracht mit spitzer Mütze, Ärmeljacke und anliegenden langen Hosen hat sich um 500 vollständig durchgesetzt. Wieder sind es die attischen Vasen, die uns am bequemsten gestatten, das Werden dieser Tracht zu verfolgen. Den ältesten erhaltenen chalkidischen Vasen ist die barbarische Tracht für die Bogenschützen fremd. Paris auf der Aiasamphora (5) und dem Würzburger Krater (14) und Toxos auf der Rüstungsamphora (4) tragen als Bogenschützen den kurzen roten Chitoniskos, wie er bei den jugendlichen Reitern so beliebt ist. Die skythische Mütze zu dieser griechischen Tracht, eine Zusammenstellung, die in Attika auf der Françoisvase zu belegen ist, kommt in Chalkis nicht vor. Barbarische Elemente in der Tracht des Bogenschützen finden wir zuerst auf der Hydria in Tarquinia (152). Hier tritt die Mütze auf in einer bemerkenswerten Sonderform. Es ist nicht die Kopfbedeckung, die sich kegelförmig erhebt und in einer etwas gebogenen Spitze endigt, wie wir sie auf den attischen Beispielen sehen. Vielmehr liegt die eigentliche Kappe eng am Kopf an, im Scheitel erhebt sich ein gekrümmter Ansatz, ähnlich wie ein Tierschwanz. Diesen Zipfel gibt der korinthische Eurytioskrater dem Helm eines sonst griechisch gekleideten Bogenschützen (Mon. d. I, VI/VII, 33, Perrot IX, S. 625). Attisch begegnet er uns auf der Schulter der Amasisamphora im Cabinet des médailles 222 (Hoppin, B. F., S. 34; Wien. Vorl.-Bl. 1889, Tf. 3, 2 c). Auch hier trägt der fliehende Bogenschütze einen kurzen, getupften Chiton, dazu Beinschienen. Die asiatische Tracht des chalkidischen Schützen (152), die zu dieser Mützenform nicht mehr recht paßt, steht in einem seltsamen Kontrast zu den Beinschienen, die auch er trägt. In Attika dringt die reine Skythen-tracht erst auf Werken des Andokides durch. Wertvoll für ihr Eindringen in Chalkis ist der Schütze auf der Bauchamphora des Louvre (105); seine Ärmel endigen in Höhe der Ellbogen. Vollkommen durchgesetzt hat sich die Tracht mit der typischen Ledermütze, deren Laschen im Nacken und über die Wangen herabhängen, auf der Bauchamphora in Tarent (108), die der jüngsten Entwicklungsstufe angehört. Zu ihr gesellt sich die Protome auf der Schale des Thorvaldsenmuseums (260). Als Ergebnis für unsere Vasen können wir zusammenfassen: keine Parallele zu den ersten attischen Barbarenschützen der Klitiaszeit; Analogie zu Amasis, aber schon durch die Ärmel- und Hosentracht bereichert; vollkommene Übereinstimmung mit attisch Rotfigurigem auf einer der spätesten Vasen.

Die Amazonen sind weder auf der Bauchamphora der Ermitage (104) noch auf der Hydria in Orvieto (151) in barbarischer Tracht dargestellt. Auch in Attika dringt die Kleidung der barbarischen Bogenschützen erst spät für sie ein. Der Andokidesmaler rüstet die Kriegerinnen auf zweien seiner Amphoren wie Hopliten

aus (Louvre F 103 und Faina). Erst in der Leagroszeit kommt die ausländische Tracht für sie auf, und zwar in den Auszugsbildern, die mit der Überführung der Leiche des Sarpedon durch Schlaf und Tod gekoppelt sind (Hoppin, R. F. II, S. 291; F. R. 156), und im Herakleskampf, den am vollständigsten der Krater von Arezzo überliefert (F. R. 61/2). Die griechische Bewaffnung der Amazonen auf den beiden angeführten chalkidischen Vasen legt den Gedanken nahe, auch in den behelmten weiblichen Köpfen, wie sie vier Augenschalen tragen (262, 267, 268, 270), Amazonen- und nicht Athenaköpfe zu erkennen. Das Gegenstück zu diesen Schalen, die des Thorvaldsenmuseums mit dem Skythenkopf zwischen den Augen (260), würde diese Deutung befürworten.

Für Chalkis wäre diese Deutung insofern von Bedeutung, als damit die einzigen Darstellungen der behelmten Athena verschwinden würden. Bekanntlich herrscht der Typus der mit Helm, Aegis, Speer, und häufig auch mit dem Schild bewaffneten Athena in Attika von der Stilstufe des älteren Amasismalers und der entwickelten »tyrrhenischen« Amphoren an, während ältere Vasen (Schüssel von Aigina, François-vase) sie ungerüstet zeigen. Die nicht attischen Vasen verhalten sich gegenüber dieser Neuerung zunächst sehr zurückhaltend. Aus Korinth besitzen wir nur ein Beispiel, das die Göttin mit Helm, Speer und Schild gerüstet darstellt. (Bull. Napol. VIII, Taf. 5). Auf dem Pinax Berlin 764 (Ant. Dkm. I 7, 15; Perrot IX, S. 249) ist sie mit der Lanze bewehrt. Wirklich in attischer Art gerüstet treffen wir Athena auf den Bleifigürchen aus den Menelaion in Sparta und klazomenischen Sarkophagen der entwickeltsten Stufen an, die dem letzten Viertel des VI. Jahrhunderts angehören. In Chalkis erscheint die Göttin ungerüstet in dem ältesten Parisurteil (III). Auf der Pariser Garyvonesamphora (3) und der Aiasamphora (5) trägt sie Aegis und Lanze. Hingegen ist sie auf der durch die Falten der Neis als jünger gekennzeichneten Bauchamphora in London (6) wieder gänzlich waffenlos wie in korinthischen Darstellungen. Ganz einzigartig ist die Athena auf dem Skyphos in Neapel (219): sie trägt einen kurzen Chiton und hinter ihren Schultern züngeln die Schlangen der Aegis hervor, die den Zusammenhang mit den älteren Gefäßen herstellen. Vollkommen unbewaffnet endlich ist sie auf der Bauchamphora in Tarent (108), wieder im Parisurteil. Dies auffällige Schwanken in der Wiedergabe eines Göttertypus spricht gegen eine folgerichtige und zielstrebige Entwicklung in Chalkis selbst. Vielmehr drängt sich der Gedanke an wechselnde äußere Einflüsse auf. Die ältere Form der aigistragenden Göttin wäre durch die Nachbarschaft Attikas leicht zu erklären. Die Rückkehr zum unbewaffneten Typus würde ein zeitweiliges Überwiegen korinthischer Vorbilder bedeuten.

Für solche Schwankungen läßt sich ein weiterer Beleg anführen. Herakles ist auf der Pariser Garyvonesamphora (3) mit dem Löwenfell bekleidet. In der Vasenmalerei begegnet uns dies Rüstungsstück des Helden wohl am frühesten auf der melischen Amphoren (Εφην. 1894, Taf. 13, Pfuhl Abb. 110) und chiotischen Scherben (Akropolisvas. 450, J. H. S. 1924, Tf. 6, 19.) In Attika ist Herakles noch auf der Netosamphora (Ant. Dkm. I 57, Pfuhl. Abb. 85) und auf den Sophilosscherben aus Menidi (Jahrbuch XIII, 1898, Tf. 1; Hoppin, B. F., S. 334) einfach mit dem Chiton be-

kleidet wie auf den protokorinthischen Vasen (Arch. Ztg. 1883, Tf. 10, Furtwängler, Kl. Schr. II, Tf. 23, Perrot IX, S. 649, Friis Johansen, Vas. Sic. Tf. 30, 1). Wieder sind es die »tyrrhenischen« Amphoren und der Amasismaler, denen als monumentales Beispiel der dem Stil des Nearchos verwandte Einführungsgebel zur Seite tritt, bei denen das Löwenfell in Attika zuerst vorkommt. In Chalkis zeigt die Londoner Bauchamphora (6) Herakles nur mit dem Metallharnisch bewehrt, ebenso der Skyphos in Neapel (219), der durch reiche Faltengebung und den ionischen Chiton der Artemis spät datiert wird, und ferner die Kyknosamphora in München (7), deren kleine Buchstaben gegen frühen Ansatz sprechen. Ein weiteres Merkmal für späte Entstehung dieser letzteren Vase ist der Kopfumriß des Herakles. Die Wellenlinie, die das Kraushaar des Helden bezeichnet, findet sich in Attika am frühesten auf der Kanne des Taleides (Hoppin, B. F., S. 342). Hier freilich so gebildet, daß die einzelnen Locken den Kopfumriß fast gewaltsam durchbrechen. Man wird dies Stück des Taleides mit den reifen Werken des Amasis auf eine Stufe stellen. Wenig später, auf der Stilstufe des entwickelten Exekias, umzieht der Lockenkotur den Schädel als einheitliche Wellenlinie. Diese Formgebung müssen wir vor der Kyknosamphora voraussetzen. Im Gegensatz zu diesen beiden Darstellungen ist der Herakles der Amazonomachie in Orvieto (151) wieder in das Löwenfell gehüllt. Wie oben dargelegt, ist die Hydria gleichzeitig mit den reifen Arbeiten des Andokides, um 525-520. Ein weiteres antiquarisches Hilfsmittel zur Datierung bietet der Krobylos. Unter den älteren Vasen treffen wir ihn auf der Troiloscherbe (18) und auf der Atalantehydria in München (10), häufig ist er auf den Werken des Phineusmalers (20, 58, 60). Die alte Form, wie wir sie von den Moiren der Françoisvase kennen, wo das Haar steif wie ein Stock hochgebunden ist, hat in Chalkis nicht seinesgleichen. Die in Attika darauf folgende Bildung als in den Nacken hängender Haarbeutel ohne überstehende Haarenden, wie wir sie bei Kolchos und Exekias (Hoppin, B. F., S. 156 u. 106) finden, zeigt der Troilos (18). Für die übrigen chalkidischen Beispiele bieten wieder frührotfigurige Vasen die nächsten Analogien: Werke des Menonmalers (Hoppin, R. F. I, S. 35) und des Oltos (A. J. A. 1917, S. 167, Abb. 7).

Die zuletzt angeführten Punkte berühren nicht nur die Fragen der zeitlichen Anordnung, sondern auch die Frage nach etwaigen Einflüssen von außerhalb auf die Entwicklung der chalkidischen Malerei. Der erste Eindruck des Wechsels in den Bildtypen ist zweifellos der, daß die chalkidischen Maler fremden Anregungen nicht abhold gegenüber standen. Dieser Wechsel stimmt gut zur Stellung gegenüber den Gewandfalten, die wir ja auch nicht sich folgerichtig entwickeln sehen, die vielmehr fertig in den an sich faltenlosen Stil eindringen.

Die Frage ist demnach nicht, ob fremde Vorbilder übernommen werden, sondern vielmehr, welche Einflüsse auf Chalkis wirksam sind. Diese Frage ist verschieden beantwortet worden. Kleins Überschätzung der chalkidischen Originalität, für die wohl in erster Linie Gefühlsmomente ausschlaggebend waren, bedarf keiner Widerlegung im einzelnen. Schwerer wiegt Loeschkes Einstellung zu unserer Vasengattung. Zuerst in dem Dorpater Programm von 1886 wertete er die chalkidischen Vasen als Vorbilder der korinthischen Töpfer, denen sie die Kunst des ionischen Ostens über-

mittelten. Loeschcke folgten in der Annahme chalkidischen Einflusses auf Korinth unter anderen Furtwängler (Roscher Lexikon I, Sp. 1715, Archäologischer Anzeiger 1893, S. 86), Klein (Geschichte der griechischen Kunst I, S. 122 ff.). Freilich war diese ionische Kunst damals noch so gut wie unbekannt. Jetzt aber haben die Ausgrabungen in den griechischen Niederlassungen in Ägypten, in Rhodos, Samos, Ephesos, Milet, Sardes, Chios, die Funde in Klazomenai, um von kleineren Orten Kleinasien zu schweigen, endlich auch die reiche Ausbeute der pontischen Kolonien uns eine, wenn auch nicht lückenlose, so doch hinreichende Kenntnis der östlichen griechischen Kunst gegeben. Dies Bild wird ergänzt durch die Funde im europäischen Griechenland, besonders durch die auf der Akropolis von Athen. Immer klarer wird uns Attika als Sitz regsten künstlerischen Lebens, nicht nur im Zeitalter des Perikles, sondern auch in den vorangehenden Jahrhunderten von den Dipylonvasen bis zu den Marmorkoren der Burg. Gerade der Vergleich mit der in sich geschlossenen, weichen, mitunter selbst weichlichen, vom mutterländisch-griechischen vielfach verschiedenen östlichen Kunst, läßt es uns doppelt empfinden, wie Athen allem von dort, wie auch von anderswo übernommenen Gut sein eigenes Gepräge gibt, dabei auch stets aus dem vollen schöpfend neu gestaltet, und im regen Austausch mit den anderen Kunstzentren wohl ebenso gebend wie empfangend ist. Die östliche Richtung mit ihrer ausgesprochenen Eigenart bleibt ein wichtiger Faktor im Gesamtbild der griechischen, nicht nur der archaischen Kunst. Sie verliert nichts von ihrem Wert und ihrem Reiz, wenn man in ihr nicht die einzige Quelle jeder Stilentwicklung sieht.

Wie gesagt, Loeschckes Hypothese von der unbedingten ionischen Überlegenheit war vor jenen Funden formuliert. Daß sie auch in der Folgezeit aufrechterhalten wurde, lag vielleicht mit daran, daß der Widerstand gegen diese Bewertung der chalkidischen Vasen, zuerst wohl von Corey und Milliet ausgesprochen, sich nicht auf klare Widerlegung einzelner Punkte, wie sie ja mangels genügend veröffentlichten Materials kaum möglich war, sondern nur auf allgemeine Erwägungen aufbaute.

Loeschcke selber hat seine namentlich von anderen als mündliche Überlieferung verbreitete Ansicht nur einmal ausführlicher dargelegt: in den Bonner Studien für Kekule, wo er den chalkidischen Einfluß auf die »Typenwanderung« zu erhärten suchte. Für die Stellung der chalkidischen Vasen innerhalb der »bildlichen Tradition« wäre es entscheidend, festzustellen, ob sie feste Typen geschaffen und festgehalten hat. Der Augenschein lehrt das Gegenteil. Wo wir denselben Vorgang in mehreren Fassungen besitzen, Parisurteil (108, III u. 150), Geryonie (3, 6), Zweikampf Achill und Memnon (I, 219) geht der Unterschied der Formungen so weit, wie nur möglich. Auch der Wechsel in den Typen für Athena und Herakles, auf den wir oben hinwiesen, spricht nicht für typenbildende Kraft unserer Gattung. Der einzige feste Typus, den wir erkennen zu können glauben, der des geflügelten Geryoneus mit nur einem Beinpaar, ist, soviel wir sehen, außerhalb Euboias nicht übernommen worden.

Kann demnach keine Rede mehr davon sein, in der chalkidischen Kunst den »breiten Strom« zu erkennen, in dem sich östliche Einflüsse nach Attika ergießen, so bleibt die Frage offen, ob wir ihr mit Pfuhl wenigstens die bescheidene Rolle eines



Vermittlers zwischen Ionien und Attika zuerkennen können. Welches sind die sicher östlichen Elemente im Chalkidischen? Zunächst die als Füllornament neben den Rosetten verwendeten Knospen, die auf Stengeln aus dem Bildrand wachsen (I, 10, 26, 28, 49, 107, 109, 113, 151, 179, 240). Sie sind wenig zahlreich, aber auch im Osten nur vereinzelt auf Vasen der Fikelluragattung, häufiger erst auf den klazomenischen Sarkophagen, die ihrer Entstehungszeit nach als Vorbilder für die älteren chalkidischen Vasen ausscheiden. In Attika vollends sind sie so selten, in Korinth gänzlich ungebräuchlich, daß in Chalkis wohl von Übernahme aus dem Osten, nicht aber von einer Mittlerrolle hier die Rede sein kann.

Ein zweites östliches Kennzeichen ist das Anschmiegen des Mantels an den Rückenkontur, wie wir es schon an der Ariadne in Paris (12), an der Helene in Würzburg (14), an der Eos in Neapel (219), der Neïs in London (6), dann als Regel beim Phineusmaler sehen. Daß es in den beiden erstgenannten Fällen Ausdrucksmittel ist, haben Klein und Pfuhl mit Recht betont. Auch hier können wir Analogien in Attika finden; jedoch schon solche auf »tyrrhenischen« Amphoren (Thiersch, S. 121, Nr. 20-22, 28), die sicher nicht jünger sind als irgendeines der genannten chalkidischen Beispiele. Korinth verhält sich auch hierin völlig ablehnend.

Östlich läßt sich schließlich auch der chalkidische Silenstypus belegen. Freilich besitzen wir keine Darstellung von Silenen aus ionischer Kunst, die älter oder auch nur ebenso alt wäre wie der Krater des Klitias und Ergotimos; dessen pferdebeiniger Typus lebt aber auch in Attika nur vereinzelt fort.

Den jetzt in guter Abbildung von Buschor (Text zu Furtwängler-Reichhold III, S. 217) veröffentlichten Silen auf einer eretrischen Amphora kann ich nicht so hoch datieren. Die Umrisse des Rehs wie des Silens, Formgebung und Komposition lassen in dieser Vase ein provinzielles Werk aus der Mitte des VI. Jahrhunderts, das sich stark an attische Vorbilder anlehnt, erkennen; man vergleiche etwa die Rehe des Kolchos (Hoppin B. F., S. 157). Es würde allem, was wir von eretrischer Keramik wissen, widersprechen, wollten wir einem ihrer Werke Wirkung auf Chalkis oder gar auf Athen zutrauen. Die früheste östliche Silendarstellung, eine Fikellurascherbe der Ermitage, hat leider die Beine verloren. Der älteste chalkidische Silen (III) hat Menschenbeine wie schon der Silen der Ergotimoschale aus Aigina (Hoppin, B. F., S. 83; von Lücken, Gr. Vasenbilder Tf. 68). In der Folge wechseln auch hier pferdehufige (2, 20, 57, 257, 258, 259, 263) mit menschenfüßigen (13, 255). Der pferdehufige Silen, für Kleinasien durch klazemonische Vasen und Sarkophage belegt, bleibt der attischen Kunst fremd. Korinth nimmt den Silen überhaupt nur ungern in seinen Typenschatz auf. Die korinthische Lekythos in Berlin zeigt menschenfüßige Silene (Inv. 3243, Arch. Anz., 1893, S. 83, 10). Auf dem zweiten korinthischen Beispiel, der unveröffentlichten Scherbe einer Bauchamphora aus Mengarellis Caeretaner Grabungen in Villa Giulia, sind die Füße verloren. Auch beim Silenstypus kann man somit von einer Mittlerrolle kaum sprechen.

An Formen der ionischen Baukunst, den Trochilus der Säulenbasis, erinnerte für die Gestalt der Schalenfüße mit Recht Mingazzini (Boll. d'arte 2. ser. III, 1924, S. 503); ihnen kann man die Füße der Skyphoi und der Londoner Hydria (9) anschließen

Und zwar fand er ähnliches nicht an kleinasiatischen Basen, sondern im westlichen Ionismus, in Athen. Als archaische Beispiele seien die Athenerhalle in Delphi (Ath. Mitt. IX, 1884, Tf. 12) und das Hipparchosweihgeschenk im Ptoon (B. C. H. XLIV, 1920, S. 237) genannt.

Unbestreitbar aus dem Osten übernommen ist endlich das achtspeichige Rad am Wagen des Dionysos auf der Phineusschale (20), aber nur das Rad allein. Wagenrand und Deichsel, die Anschirrung und die Verwendung von vier Zugtieren sind die an mutterländischen Rennwagen üblichen. Solche Übernahme eines einzelnen Elements findet auch im Osten statt, man vergleiche das vierspeichige Rad an dem sonst ganz östlich gebildeten Wagen der klazomenischen Scherbe Ant. Dkm. II 55, 2a. Vor der Überschätzung dieses östlichen Rades auf einer chalkidischen Vase warnt zudem das vierspeichige Rad, das wir von der Hand desselben Malers auf einer Scherbe in Reggio (16) sehen.

In den mythologischen und epischen Darstellungen ist nirgends ein enger Zusammenhang mit Korinth oder Attika, freilich auch keiner mit dem kleinasiatischen Osten nachzuweisen. Von Typenwanderung kann man eher bei den häufig wiederholten rein dekorativen Figuren und Figurenreihen sprechen: Viergespann in Vorderansicht, gereihte Reiterknaben, Hoplit und Knappe nebeneinander zu Pferde, der Krieger, der sich die Beinschiene anlegt, während der Helm am Boden steht und die Frau Lanze und Schild hält, all das ist im Korinthischen und Attischen ebenso häufig wie in den östlichen Stilen unbekannt. Hingegen fehlen die für die kleinasiatische Keramik charakteristischen Typen in Chalkis: so die schurzbekleideten Tänzer, statt deren einmal (2) die korinthischen Dickbauchtänzer auftreten. Ebenso fehlen die Frauenreigen und die Streifen mit gereihten Hähnen, Stelzvögeln, Sirenen oder Sphingen. Wo Vögel oder Fabeltiere im Chalkidischen begegnen, bilden sie entweder einander gegenübergestellt eine symmetrische Gruppe oder die Mitte zwischen zwei wappenartig angeordneten Tieren.

In den eigentlichen Tierstreifen fehlen ebenso die für den Osten selbst noch im VI. Jahrhundert bezeichnenden Tiere: Steinböcke, Damhirsche, Steinhühner. Hingegen ist typisch die paarweise Gegenüberstellung von Raubtier (Löwe oder Panther) und Paarzeher (Bock, Widder, Reh, Hirsch, Stier) ganz wie auf den korinthischen oder attischen Vasen, dazwischen Sirenen, Schwäne, Adler oder Eulen als Lückenbüßer. Das beliebte Motiv der Reiterknaben mit Handpferd beiderseits eines zentral komponierten Ranken- und Palmettenmotivs läßt sich bis auf melische Amphoren, also in die kretisch-dädalidische Kunst des VII. Jahrhunderts verfolgen.

Diese kurze Übersicht zeigt uns, daß Beziehungen zur östlichen Kunst im Chalkidischen kaum stärker vorhanden sind als in anderen Gattungen, etwa im Attischen. Es lohnt sich, darauf hinzuweisen, daß man wohl häufig korinthische oder attische Vasen als chalkidisch bezeichnet hat, und umgekehrt. Hingegen ist mir kein Fall bekannt, daß ein mit archaischer Keramik auch nur einigermaßen vertrauter Forscher eine kleinasiatisch-griechische Vase für chalkidisch oder eine chalkidische für ostionisch gehalten hätte. Die Bezeichnung des chalkidischen Stils als westlichster Vorposten der ionischen Kunst ist somit nichts als eine geistreiche

Phrase. Die chalkidische Kunst schiebt sich nicht als Ausläufer einer östlichen Kunst nach Mittelgriechenland vor, sondern sie ist fest verbunden mit der Kunst der benachbarten Landschaften.

Am augenfälligsten zeigt uns diesen Zusammenhang wohl das Ornament. Die wechselständige Lotosblumenpalmettenreihe, wie wir sie namentlich vom Hals der Amphoren kennen, verbindet unsere Vasen mit den attischen und korinthischen. Die frühattischen Beispiele dieses Ornaments auf der Nettosamphora und der Schlüssel von Aigina sind über das »protokorinthische« mit den melischen Vasen verknüpft. Ebenso hat für das charakteristische chalkidische Palmettenkreuz Riegl (Stilfragen, S. 183) die Vorstufen auf melischen Vasen erkannt. Wie eng die melischen Vasen von Kreta abhängen, zeigen jetzt mit überraschender Deutlichkeit die Funde Doro Levis in Afrati. So erfährt Hausers Vermutung (F. R. III, S. 9 Anm. 2), daß die chalkidische Kunst in der kretischen Dädalidenkunst wurzele, eine Bestätigung. Gewiß hat die kretische Kunst des siebenten Jahrhunderts auch nach Osten gewirkt. Gerade die neuesten Funde, die uns so entschieden davor warnen, die nachminoische Entwicklung Kretas mit Poulsen als starren Byzantinismus zu werten (Orient, S. 168), bekräftigen dies wieder. Die chalkidische Kunst hat aber ihre nächsten Beziehungen zu den Stätten um den Saronischen Meerbusen, zu Attika, zu Korinth und zur Heimat der »protokorinthischen« Vasen, die nach den Inschriften der Chigikanne doch wohl Aigina ist.

Die dem Korinthischen und dem Chalkidischen gemeinsamen Formen hat am ausführlichsten Hauser (Furtwängler-Reichhold III, S. 9 Anm. 22) dargelegt. Buschor (Vasenmalerei<sup>2</sup>, S. 96) hat sogar die Möglichkeit angedeutet, die chalkidische Fabrik als eine Fortsetzung der korinthischen anzusehen, die mit dem Einsetzen jener aufhöre. Man wird jedoch gut tun, diesen Vorschlag nicht wörtlich zu nehmen. Unsere Kenntnis der korinthischen Keramik ist lückenhafter als es den Anschein hat. Nur an wenigen Beispielen läßt sich das Eindringen der Faltengebung in den korinthischen Stil verfolgen. Das älteste bietet die Hydria Berlin 1657. Die Zickzackfalten, in die die Mantelzipfel enden, entsprechen attischen Stücken aus der Spätzeit des Klitias wie der Scherbe von der Akropolis 597 d oder den Knopfhenkelschalen in Berlin 1672 und Leiden. In die folgende Generation gehört die Kanne in Brüssel mit dem Besuch der Thetis beidem trauernden Achill (Jahrbuch VII, 1892, Tf. 1; Pfuhl, Abb. 175). Hier ist der Mantel des Odysseus in rot und schwarze Bahnen geteilt. Ähnlich ist der Mantel auf dem Berliner Pinax 890 (Jahrbuch XII, 1897, S. 39 Abb. 34) behandelt. Reiche, aber rohe Fältelung zeigt 787 (Ant. Dkm. II 23, 16 b). Eine entscheidende Stufe weiter führt uns der Pinax in Berlin 486 (Ant. Dkm. I, 7, 25, Pfuhl, Mal. u. Zchg. III, Abb. 180, Perrot, IX, S. 240 Abb. 102). Es ist sicher schon bemerkt, aber, soweit ich sehe, nirgends gedruckt worden, daß die Brust des Poseidon nicht eine unter dem Mantel verborgene linke Hand ist, auch nicht eine »mißglückte Seitenansicht wie ein weiblicher Busen« (Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 223), daß der Maler vielmehr einfach unter den Kopf des Poseidon eine weibliche Brust, unter den der Amphitrite eine männliche gesetzt hat. Gewiß eine weitgehende Gedankenlosigkeit, aber es kann an dieser Deutung kein Zweifel bestehen, wenn man in der attischen Kunst die Briseis des Oltos (Hoppin, R. F. I,

S. 449), Werke des Peithinos (ebda. II, S. 335) und Euthymides (ebda. I, S. 433) vergleicht, auf denen ebenso von der Brust ein Faltenbündel herabhängt. Diese attischen Beispiele erleichtern uns die Datierung des eigenartigen Pinax, der vorerst das einzige Beispiel des ionischen Frauenchitons in der korinthischen Kunst bietet. Das jüngste bekannte Stück korinthischer Tonmalerei ist zweifellos der Pinax in Berlin 834 (Jahrbuch XII, 1897, S. 36, Abb. 26, Pfuhl, Malerei u. Zchg. III Abb. 188). Pfuhl hat seine Bedeutung erkannt und gewürdigt (Malerei u. Zchg. I, S. 212). Die Falten am Chiton der Göttin, die Behaarung am Bauch des Giganten, die an Werke des Brygosmalers erinnert, legen den Pinax im Anfang des V. Jahrhunderts fest.

Diese wenigen bisher vereinzeltten Beispiele genügen, ein Fortbestehen der korinthischen Tonmalerei neben der chalkidischen, ja über diese hinaus zu beweisen. Man wird also in den beiden Gattungen gemeinsamen Zügen einen Beleg für die gleichzeitige Entwicklung beider, nicht für die völlige Abhängigkeit der einen von der andern erkennen. Ebenso entschieden wie die Annahme einer Verpflanzung der korinthischen Töpferei nach Chalkis ist auch die Hypothese von Dugas, *Céramique des cyclades*, S. 269 abzulehnen, die chalkidischen Gefäße seien in einer Filiale des attischen Kerameikos entstanden.

Die Berührungen mit Korinth sind auf den älteren chalkidischen Vasen häufiger als auf den jüngeren. Es sei nochmals an die Tänzer auf der Schulter der Leidener Amphora (2), an die geflochtenen Schweife der Silene auf dieser Vase und auf dem Psykter Castellani (III) erinnert. Auch das gestäubte Stirnhaar des Troilos auf der Scherbe in Reggio (18), des Paris in Würzburg (14), des Oineus (21), der Kampf-richter (106), der Krieger (105) und eines Kriegers auf einem Rheginer Bruchstück (223) weisen nach Korinth. Korinthisch mutet auch das Gewandmuster an, das auf dem Psykter Castellani (III) entgegen der chalkidischen Gepflogenheit eingeritzt ist (vgl. Fouilles de Delphes V, S. 144, Abb. 594). Es wäre verlockend auch die Technik dieser ältesten Vasen, die das Weiß unmittelbar auf den Tongrund setzen, mit Korinth in Verbindung zu bringen. Dagegen spricht aber doch der rötliche Ton, der in Chalkis von Anbeginn herrscht. Er trennt die Gattung ebenso von den auf milchweißen Überzug oder unmittelbar auf den lederfarbigen Ton malenden östlichen Stilen wie von der den grünlich gelben, später von einer roten Deckfarbe überzogenen Ton verwendenden korinthischen schwarzfigurigen Malerei, verbindet sie hingegen mit der attischen. Wir werden also auch in dem Aufsetzen von Weiß auf Tongrund ein Nachleben der in Attika bis in die Zeit des Klitias üblichen Gepflogenheit erkennen, die freilich in Chalkis länger in Gebrauch blieb; vereinzelt fanden wir weiße Flächen auf Tongrund ja noch auf Augenschalen an der Hornhaut der Augen (o. S. 111). Es darf nicht verschwiegen werden, daß auch hier, namentlich von Böhlau (Nekropolen, S. 117), die Priorität der nach ihm von äolischen Vorbildern abhängigen, chalkidischen gegenüber der attischen Technik gefordert wurde. Die Theorie von der Entstehung des schwarzfigurigen Stils im Osten bedarf heute keiner Widerlegung mehr. Auch von einer unbedingten Überlegenheit der chalkidischen Technik über die attische kann kaum die Rede sein. Gewiß, der leicht bläuliche Schimmer der



Glanzfarbe, die warme rötliche Lasur des Tones kehren übereinstimmend in Attika nicht wieder. Aber, namentlich unter den Akropolisscherben, finden sich Stücke, die älter als alles erhaltene Chalkidische sind, und deren Technik schlechterdings unübertrefflich ist (z. B. Graef Nr. 594, 601). Solche Glanzleistungen des Handwerks sind in Attika auch in der folgenden Zeit nicht selten. Andererseits fehlen wiederum in Chalkis nicht mangelhaft gebrannte Stücke. So haben der Psykter Castellani (*III*) und der in Tarquinia (*II2*) ebenso wie einige Amphoren (45, 55, 66) und Schalen (256) ganz oder teilweise rot verbrannte Glanzfarbe, und dasselbe Mißgeschick ist der Würzburger Phineusschale (20) an der Außenseite widerfahren.

Gewiß wird man noch manche Beziehung der chalkidischen Kunst zu anderen griechischen Kunstschulen aufweisen können. Das Wesentliche für die Kenntnis des chalkidischen Stils ist jedoch das, wozu wir keine Parallelen auswärts finden. Für das spezifisch Chalkidische ist bezeichnend, wie Reichhold, als feiner Kenner der attischen Technik, über die chalkidischen Vasen urteilt (F. R. II, S. 221). Bei aller Anerkennung der handwerklichen Leistung hält er sie künstlerisch für höchst oberflächlich und wirft ihnen den Mangel an sorgfältiger Vorzeichnung vor. Vielleicht würden Amasis und Exekias diesem Urteil zugestimmt haben. Für uns liegt aber wohl gerade der besondere Reiz der chalkidischen Vasen darin, daß wir die unmittelbare Frische des ersten Entwurfs nicht wie in Attika mühsam als Vorritzung unter der Farbe herauslesen müssen, sondern ihn in den kühn und sicher hingeworfenen Ornamenten und Figuren vor uns sehen. Das hervorragend dekorative Empfinden, das mit der hochentwickelten Technik Hand in Hand geht, haben alle Beurteiler der chalkidischen Kunst mit Recht hervorgehoben. Vollaftig und blühend wie die Pflanzenornamente sind auch die menschlichen Gestalten auf den älter chalkidischen Vasen. Diese auch in der Ruhe von feurigem Leben erfüllten Körper mit den kraftvoll geschwellten Konturen behaupten ihre selbständige Stellung gegenüber der behäbigen Derbheit des korinthischen wie gegenüber der kühlen Regelmäßigkeit des attischen Stils.

Gerade auf dem Stück, das wir auf Grund technischer Anzeichen (weiß unmittelbar auf Tongrund) an die Spitze der uns erhaltenen chalkidischen Gefäße stellen zu müssen glaubten, dem Psykter Castellani (*III*), fanden wir ganz entschieden Anklänge ans Korinthische, namentlich auf der Vorderseite in den Gewandmustern der drei Göttinnen. Hingegen gibt auf der Rückseite derselben Vase die tanzende Nymphe in ihren geschmeidigen Bewegungen, ihren flüssigen schwellenden Umrissen ein Beispiel der eigenen Richtung des Malers, den wir beim heutigen Stand unserer Kenntnis als den Schöpfer des eigentlichen chalkidischen Stils betrachten müssen. In den Bewegungen ähneln der Nymphe auf dem Castellanipsykter einige der Dickbauchtänzer auf der Schulter der Amphora in Leiden (2). Aber auch dort wo diese Tänzer in der Haltung genau ihr korinthisches Vorbild wiederholen, wie der über der Xantho, ist die Bewegung lockerer, ungehemmter, die Umrißführung flüssiger und freier. Gewiß sind diese Unterschiede der Leidener Amphora (2) gegenüber den korinthischen Vasen zunächst individuell zu erklären als Stil eben dieses bedeutendsten Malers der ältesten für uns noch erkennbaren chalkidischen Generation.

Aber sein Stil war bis in alle Einzelheiten hinein richtunggebend für die gesamte chalkidische Zeichenkunst. Die Leidener Amphora hat bereits die für die größeren chalkidischen Amphoren von nun an typische Form, Einteilung und Ornamentik. Ihre Gegenstücke zeigen den Meister auf der Höhe seines Schaffens. Auf der Aias-amphora (5) wie auf der Garyvonesamphora (3) werden die Massen eines umlaufenden Bildstreifens mit Kampfdarstellungen in einer für den archaischen Stil außergewöhnlichen Sicherheit gemeistert. Die Kampfhandlung gipfelt in einer dramatischen zugespitzten Kampfgruppe, die sich aus der friesartigen Komposition klar heraushebt. Einen Anklang daran kann man noch auf der weniger gelungenen Londoner Hydria (9) im Schlachtgetümmel wahrnehmen, auch in der Art wie auf der Münchner Hydria (10) die Peleus-Atalante-Gruppe in die Schar der Zuschauer gesetzt ist. Auf dem Paris-Hektor-Krater (14) wird durch die gegensätzliche Charakterisierung der beiden abschiednehmenden Paare eine Gliederung in der Figurenreihe erstrebt, ohne daß es hier gelungen wäre die Komposition zusammenzuhalten. Hingegen sind wieder die Vasen mit inhaltlosem Schmuck (22, 25, 114) in dekorativer Hinsicht vollendete Meisterwerke. Ihnen stellen sich der Londoner Krater (113) und die Minotauroshydria (12) zur Seite, auch die Bonner Hydria (150) scheint hierherzugehören. Endlich ist auch das Perseusbild der Londoner Bauchamphora (6) diesen rein parataktisch angeordneten Kompositionen zuzurechnen. Aber wie auf dem Castellanipsyktter (III) neben den ruhigen Gestalten der Vorderseite das köstliche Tanzbild der Rückseite steht, so verbindet sich auf dem jüngsten der großen Werke unseres Meisters, der Londoner Bauchamphora (6) mit dem zierlich steifen Perseusbild die geballte Wucht der Geryonie.

Das Recht all diese Vasen im Werk eines Meisters zu vereinigen gab uns die Beobachtung der individuellen Zeichenweise an den einzelnen Figuren von Menschen und Tieren wie am Pflanzenornament. Wie unterscheidet sich der eigene Zeichenstil dieses Malers von korinthischen und attischen Werken gleicher Qualität? Auscheiden müssen wir alle Kennzeichen, die sich auf das Gegenständliche, Sachliche gründen. Wie sehr Einzelheiten in der Wiedergabe von Tracht und Bewaffnung im Korinthischen und Chalkidischen übereinstimmen, hat Hauser klar ausgesprochen. Auf Verschiedenes der Art konnten wir oben (S. 148f.) hinweisen. Auch wo bis heute keine außerchalkidische Parallele bekannt ist oder wo ein im Korinthischen oder Attischen gebräuchlicher Bildtypus in Chalkis bislang fehlt, kann eine Regel daraus nicht abgeleitet werden. Die Anzahl der uns erhaltenen chalkidischen Vasen ist viel zu gering, und mancher neue Fund hat uns Überraschungen gebracht, die von weiteren neu auftauchenden Stücken noch überboten werden können. Bleibt so unser Material allzu lückenhaft für die Beantwortung der Frage, was dieser erste große chalkidische Maler dargestellt hat, so genügt es vollauf für die Erkenntnis, wie er es darstellte.

Der Eindruck der frischen Lebendigkeit, den man seit Kleins erster Würdigung immer wieder aus unseren Vasen gewonnen hat, beruht wohl in erster Linie mit darauf, daß der Maler von der Fläche und nicht vom Umriß ausgeht. Wo sich die Entstehung der Zeichnung verfolgen läßt, ist über eine äußerst spärliche Vorzeichnung die Figur

in voller Silhouette aufgetragen. Wenn eine zweite Schicht Farbe darüber gelegt wird, so deckt sie sich im Umriß nicht mit der ersten. Vielmehr bleibt diese an den Rändern als goldgelber Streifen von wechselnder Breite bestehen. Die mit der Graviernadel gezogenen Umrisse, die sich auf anatomische Gliederung und Überschneidungen beschränken, decken sich nicht mit dem Umriß, sondern sind flott und leicht hingesezt. Die schwellende Linienführung am Kontur der chalkidischen Gestalten ist also der durch keinerlei zeichnerische Hilfsmittel korrigierte Rand der mit breitem Pinsel hingestrichenen Flächen dickflüssiger Glanzfarbe. Hierin liegt ein grundsätzlicher Unterschied gegenüber der korinthischen Technik, wie der attischen. In Korinth läuft die reine Umrißzeichnung für Frauen wie vereinzelt auch für Männer durch die gesamte Produktion. Daneben ist auch bei Frauen und Männern mit weißer Hautfarbe ein schwarzer Kontur genau vorgezeichnet, ebenso bei den schwarz gedeckten Silhouetten der Männer.

In Attika baut sich in der Blütezeit des schwarzfigurigen Stils namentlich in Werken des Exekias die Figur aus dem Umriß auf. Wie auf den rotfigurigen Vasen der Kontur der Gestalten außen von einem Pinselstrich umgeben ist, dessen Erhebung auch unter dem schwarzen Überzug des Grundes sichtbar bleibt, so sind die einzelnen Figuren auf Werken des Exekias zunächst mit einem Pinselzug konturiert, dann erst schwarz abgedeckt. Bei ihnen sitzt also die Farbe am dicksten am Rande, in der Mitte dünner. Auf den chalkidischen Vasen ist die Farbe in der Mitte der Silhouette am stärksten, an den Rändern dünn und braun. Sie wirken mit der Fläche, die attischen Vasen eines Exekias tragen in sich schon die Keime der ganz auf den Umriß eingestellten rotfigurigen Malweise. Von den sorgfältigeren Malern bedient sich in Attika Lydos einer der chalkidischen ähnlichen Zeichenart, häufiger sind Anklänge daran auf der schwarzfigurigen Dutzendware.

Die farbige Fläche als Ausdrucksmittel, wie sie der Meister der Inschriftamphoren in die chalkidische Vasenmalerei eingeführt hat, behauptet ihre Herrschaft auf all den Werken verschiedener Maler, die letzten Endes immer wieder von jenem ältesten und bedeutendsten abhängen.

Der begabteste und fruchtbarste unter den Malern der jüngeren Generation, der Phineusmaler, kann sich freilich der Wirkung der Linie, wie sie in der attischen rotfigurigen Technik sich durchgesetzt hat, nicht völlig entziehen. In den Spiralkanen hinter den Hahnenwappen, in den zierlich geführten Ohrmuscheln, in den Efeuranken und elegant geschwungenen Palmettenstielen in den kalligraphisch gezeichneten Nasenumrissen, in den Relieflinien der Knospenbogenreihen dringt immer wieder das lineare Element durch. Hingegen bleiben seine Figuren davon durchaus frei, der verlaufende Umriß der breiten Silhouetten deckt sich auch bei ihm nicht mit den Ritzlinien. Zwar werden dem Zeitstil entsprechend die Falten vermehrt, aber doch nur soweit wie auf flüchtigen attisch-schwarzfigurigen Stücken, niemals erhält man den Eindruck einer aus dem Rotfigurigen ins Schwarzfigurige übertragenen Darstellung, wie wir sie in Attika nicht nur auf den Vasen doppelter Technik eines Andodikes- oder Menonmalers u. a., sondern auf allen sorgfältigeren schwarzfigurigen Vasen rotfiguriger Zeit, z. B. der schönen Berliner Hydria (Furtwängler-Reichhold

Tf. 154, 2) finden. Bei aller Grazie in der Darstellung haftet so an den Werken des Phineusmalers stets der Eindruck eines Kompromisses zwischen der alten und neuen Zeit. Er hat nicht die Kraft für die chalkidische Kunst seiner Generation einen neuen Stil zu schaffen, der sich neben der gleichzeitig zu ihrer schönsten Blüte sich entfaltenden attisch-rotfigurigen Malerei halten könnte. Wie er in der Technik ins Hintertreffen gerät, so auch in der Wahl der Stoffe. So anmutig seine Werke einzeln betrachtet sind, so ermüdend langweilig ist doch, namentlich auf den Amphoren, das ständige Wiederholen der gleichen Typen in den einförmigen Konversations-szenen. In einer Zeit, da die attische Vasenmalerei sich in den Darstellungen aus der Palästra, in den Symposion- und Komosbildern neue Bahnen öffnet, gemahnen die Kompositionen des Phineusmalers fatal an die geistlosen Figurenreihen des attischen Manieristen aus der vorausgegangenen Generation.

Trügt dieses Bild nicht, so ist am Anbruch des letzten Jahrzehnts des VI. Jahrhunderts die chalkidische Kunst müde, innerlich verbraucht. Sie scheint die in ihr liegenden Möglichkeiten erschöpft zu haben, als die Chalkidier 506 von den Athenern geschlagen werden. Wir kennen aus den reichen Weihgeschenken auf der Akropolis die Rolle, die wohlhabende Töpfer damals in Athen spielten, wir wissen auch wie stolz die junge attische Demokratie auf diesen ihren ersten Waffensieg war. Wären wir berechtigt die attische Handelspolitik des V. Jahrhunderts in kleisthenische Zeit zu projizieren, so könnten wir bestimmt annehmen, daß der Friedensschluß den Chalkidiern die Konkurrenz mit der attischen Keramik auf den auswärtigen Märkten unmöglich gemacht habe. So müssen wir uns mit der Feststellung begnügen, daß keine bemalte chalkidische Vase aus späterer Zeit erhalten ist.

Fassen wir kurz zusammen, was sich über die Stellung der chalkidischen Vasenmalerei im VI. Jahrhundert ermitteln ließ. Die uns kenntlichen Phasen umfassen etwa die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Wie die Insel Euboia gegen den Osten durch die steile Felsküste abgeschlossen ist, und ihr Gesicht nach Westen kehrt, so sind auch östliche Einflüsse in dieser Kunst eines ionischen Stammes spärlich und selten, die Grundlage hat sie mit ihren westlichen Nachbarn gemein. Der Stammbaum einzelner Kunstformen und Typen läßt sich in die dädalische Kunst Kretas zurückverfolgen. Mittel der Darstellung ist die entwickelt schwarzfigurige Technik, die in den Gebieten um den saronischen Golf gewachsen ist. Innerhalb der mittellgriechischen Kunst nimmt die chalkidische Vasenmalerei eine eigene und bedeutende Stellung ein, ebenbürtig der attischen und korinthischen, unendlich überlegen der benachbarten eretrischen. Dieser spezifisch chalkidische Stil scheint die Schöpfung einer Persönlichkeit, des Meisters der Inschriftamphoren zu sein. Von ihm hängen alle anderen Werkstätten der Gattung ab. Am unabhängigsten hält sich der bedeutendste Vertreter der jüngeren Generation, der Phineusmaler. Sein zierlicher Stil hat keinen Nachfolger gefunden, sein Verdienst ist es, daß das Ende der chalkidischen Kunst der Anmut nicht entbehrt.



## VII. KAPITEL

### ZWEIFELHAFTES UND UNZUGEHÖRIGES

Die in vorstehendem behandelten 279 Vasen oder Bruchstücke von Vasen umfassen alles, was ich für sicher chalkidisch halte. Auch bei sorgfältigster Prüfung muß eine solche Entscheidung immer bis zu einem gewissen Grade subjektiv bleiben. Der Grundsatz, nach dem die Auswahl getroffen wurde: einerseits alles aufzunehmen was sich inschriftlich Gesichertem anschließt, dann aber auch — namentlich bei den Rheginer Fragmenten — alles, was technisch unbedingt zuzugehören schien, einzuschließen, bietet sicherlich keine Gewähr gegen den menschlichen Irrtum. Vollends unzulänglich muß jede Entscheidung sein, die lediglich auf Grund von Abbildungen, oder gar nur von Beschreibungen getroffen wird. So liegt die Gefahr nahe, daß nicht doch ein oder das andere Stück, das nicht in Chalkis gefertigt ist, in die Liste aufgenommen wurde. Noch weniger kann irgendwelche Gewähr übernommen werden, daß nicht wirklich Chalkidisches in der Liste fehlt. Tatsächlich sind weit mehr Vasen als chalkidisch bezeichnet worden, als eine strenge Prüfung zulassen darf.

In erster Linie sind hier die Versuche zu nennen, den Stammbaum unserer Gattung nach oben zu verlängern. Unmittelbar nachdem Kirchhoff den Nachweis einer chalkidischen Keramik erbracht hatte, setzten die Versuche ein, chalkidische Vasen unter den ältesten griechischen Importstücken auf italischem Boden zu finden. Helbig hatte in den »protokorinthischen« Gefäßen Erzeugnisse aus der Heimat der ältesten Kolonisten erkennen wollen. Seiner Vermutung wurde alsbald von Furtwängler widersprochen, und kürzlich hat Friis Johansen (*Vases Sic.*, S. 170) nochmals nachdrücklich alle Gründe, die diese Hypothese unmöglich machen, zusammengestellt.

In einer anderen Richtung hatte Loeschcke 1894 in Athen Vorgänger unserer Gattung zu finden geglaubt. In die Literatur wurde seine Annahme freilich nur andeutungsweise von Dragendorff als frühchalkidische oder böotische Amphoriskoi eingeführt (*Thera II*, S. 189). Die zahlreichen in Böotien gefundenen Stücke, die in Stil und Technik mit sicher böotischen Vasen anderer Form (*Kantharoi*, *Schalen*, *bauchigen Lekythen*) zusammengehen, entscheiden für Böotien als Ursprungsland auch dieser »Amphoriskoi«. Die Herausgabe des Nachlasses von Loeschcke verpflichtet mich jedoch, obwohl die Frage so geklärt scheint, die Stücke anzuführen, die sich in seiner handschriftlichen Liste und seinen Notizen finden, vermehrt um offenbare Verwandte, ohne daß hier Vollständigkeit erstrebt wäre.

*Amphoriskoi*, am Hals konzentrische Kreise zwischen doppelten senkrechten Streifen.

A) *ATHEN* 546 — Schulter: Hähne, Bauch: Palmettenlotosgeschlinge, darunter Streif mit Hähnen. — Aus Megara.

B) *BERLIN* 3983 — Schulter: Blattreihe, Bauch: Lotosornament zwischen Sphingen, Adler — H. 0,16 — Furtwängler, Beschreibung II, S. 1007; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 126.

C) *BERLIN* Inv. 4874 — Schulter A: Vogel zwischen zwei Sirenen, B: Zwei umblickende Löwen. Bauch A: Bock zwischen zwei Löwen, B: Sirene zwischen zwei Hähnen.

D) *BONN* — H. 0,16 — Aus Böotien — Schulter A: Zwei Löwen, B: Palmettenlotoskreuz. Bauch A: Zwei Löwen, B: Triton — Dragendorff, Thera II, S. 189; v. Wahl, Monstra marina (Bonner Diss. 1896) S. 11 Nr. 17 a; Ath. Mitt. XLVII, 1922, S. 56 Anm. 1 (Buschor); Pfuhl Malerei u. Zchg. I, S. 126.

E) *BONN* — H. 0,17 — Aus Böotien — Löwen zerfleischen Hirsch — Dragendorff, Thera II, S. 189; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 126.

*Lekythen:*

F) *BERLIN*, Inv. 3764 — Schulter: Schlange mit Menschenkopf im Maul, Bauch: Mann zwischen zwei Löwen, Protome — Sieveking-Hackl, Vasenslg. München, S. 10 zu Nr. 221; Rumpf, Wandmalereien in Veii, S. 44, Anm. 8; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 126.

G) *PARIS*, Louvre — Schulter: Halios Geron, Bauch: Helm zwischen zwei Löwen — Rev. arch. 1899, I, S. 8 (Pottier); Ath. Mitt. XLVII, 1922, S. 60 Abb. 1 (Buschor); Perrot X, S. 39, 41; Morin-Jean, Dessin des animaux, 126; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 126.

*Kantharos:*

H) *BERLIN*, Universitätsslg. D 148 — Zwei Sphingen.

*Alabastren:*

I) *BERLIN* — H. 0,22 — Drei Frauen tragen einen Mantel — Arch. Anz. 1890, S. 91, 9 (Furtwängler).

K) *BONN* 573 — H. 0,188 — Aus Böotien — Drei Frauen tragen einen Mantel — Bonn Jbch. 130, 1926, S. 143 Nr. 99, Tf. 3, 2 (Brinkmann).

L) *BONN* — Mann mit Doppelbeil — Schweitzer, Herakles Abb. 16.

M) *HEIDELBERG* — Aus Böotien — Zwei Frauen tragen einen Mantel — Arch. Anz. 1916, S. 170 Nr. 4 Abb. 4 (Baumgärtel).

*Teller:*

N) *KOPENHAGEN*, Nationalmuseum — Zwei bärtige Sphingen — Diapositiv Günther München 2432.

Auch unter reifschwarzfigurigen Vasen sind nicht wenige verschiedentlich als chalkidisch angesprochen worden, die keiner anderen bekannten Gattung mit Sicherheit zugeschrieben werden können. Sie waren in den Athenischen Mitteilungen XLVI, 1921, S. 186 als »pseudochalkidisch« angeführt worden. Einige von ihnen stellte auch Pfuhl, Malerei und Zeichnung I, S. 202 unter »chalkidisierende Vasen« zusammen. Zwei Untergruppen lassen sich erkennen, von denen es zweifelhaft bleiben muß, ob sie in derselben Fabrik von verschiedenen Malern geschmückt sind, oder ob sie an zwei verschiedenen Orten entstanden sind. Auf jeden Fall scheiden sich die zwei verschiedenen Malerhände klar, und so sollen sie im folgenden gesondert behandelt werden.

## DIE GRUPPE DER MEMNONAMPHORA

a) *EINST SLG. FEOLI dann MAGNONCOUR* — **Abb. 12** — A: Zweikampf zwischen Achill und Memnon in Gegenwart der Mütter über der Leiche des Antilochos. B: Reitender Hoplit mit Handpferd, vor ihm Jüngling — Aus Vulci — Gerhard, A. V. 205, 3-4 (= Reinach, Rép. II, S. 105, 2); Pause in Gerhards Berliner Apparat XII, 3; Ann. d. I., III, 1831, S. 154 (411) Gerhard; De Witte, Collection M(agnoncour), S. 48 Nr. 59; Overbeck, Gallerie her. Bildw., S. 520, Nr. 53; Luckenbach, Verh. d. Vasenb. z. d. Ged. (XI. Suppl. Bd. d. Jahrb. f. cl. Philol. 1880), S. 616; C. I. G. 8409; Arndt, Studien, S. 52; Röm. Mitt. III 1888, S. 165 (Dümmeler = Kl. Schr. III, S. 268); Berl. Philol. Wochenschr. 1888, Sp. 18 (Dümmeler = Kl. Schr. III, S. 354); Robert, Szenen der Ilias und Aithiopis (15. Hall. Winck. Progr. 1891), Anm. 3; Kretschmer, Gr. Vaseninschr., S. 56 II; Endt, Beiträge zur jon. Vasenmalerei, S. 38; Ath. Mitt. XXV, 1900, S. 93 (Böhlau); Berl. Philol. Wochenschr. 1900, Sp. 369 (Karo); Milani, Monumenti scelti I, S. 1 Anm. 1; Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei I, S. 222; Walters, Hist. Anc. Pott., S. 323 Anm. 3 (18), S. 357. II, S. 253; Jahreshefte XII, 1909, S. 79 Abb. 49 (Ducati); Langlotz, Zeitbestimmung, S. 23; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 187 f.; Ducati, Storia della Ceramica Greca I, S. 194; Pfuhl, Malerei und Zchg. I, S. 196, 202.

b) *LENINGRAD*, Ermitage Inv. 1310 — **Tafel CXC VII** — A: Zwei Reiter, B: Zwei Sirenen unter jedem Henkel Schwan — Aus Caere (?) — H. 0,28 — Slg. Campana; Stephani, Beschreibung, S. 143 Nr. 325.

c) *LONDON*, Brit. Mus. B. 16 — **Tafel CXC VIII** — A: Hermes, Flügeldämon, Sirene, B: Schwan zwischen zwei Reitern — H. 0,31 — Abhandl. Berl. Akad. 1846, S. 211, Tf. 1 (Panofka); Ann. d. I. LI, 1879, S. 146 (Helbig); J. H. S. XIII, 1892/3, S. 111 (Cecil Smith); Roscher, Lexikon I, Sp. 2402 (Scherer); Münch. archäol. Studien dem And. Furtwänglers gew., S. 271 f. (Ed. Schmidt); Walters, Catalogue II, S. 12; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 201.

d) *LONDON*, Brit. Mus. B 17 — **Tafel CXC IX** — A: Apene, B: Zwei Reiter nach links — H: 0,274 — Slg. Hamilton; d'Hancarville, Antiquités I, Tf. 91-94; Inghirami, Monum. Etr. V, Tf. 57; Dubois-Maisonneuve, Introduction Taf. 2, 3; Moses, Antique Vases, Tf. 4; Walters, Cat. II, S. 12; Daremberg-Saglio, Dictionnaire des ant. II, 2, S. 1153 Abb. 3081 (Fougères); J. H. S. XXIII, 1903, S. 139 Abb. 6 (Lorimer); Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 201, 202.

e) *PARIS*, Louvre E 808 — **Tafel CC** — A: Zwei Panther, B: Zwei Hähne, unter den Henkeln Schwan und Adler. — H. 0,26. — Pottier, Catalogue II, S. 555.

f) *SYRAKUS*, Mus. archeol. 7617 — **Tafel CCI, CCII, Abb. 13** — A: Zweikampf, B: Frau und zwei Krieger — Aus Megara Hyblaea — H. 0,275 — Mon. Linc. I, Sp. 872 (Orsi); Pfuhl, Mal. u. Zchg. I, S. 201 f.

Die Zusammengehörigkeit dieser sechs Vasen ist kurz zu begründen. Ohne weiteres ergibt sie sich für die Halsamphoren Ermitage, Inv. 1310 (b) und Brit.

Mus. B 17 (*d*) aus Größe, Form und Halsdekoration. Zudem stimmen die Reiterbilder auf beiden Vasen, besonders der zweite Reiter, Strich für Strich überein, so daß an der gleichen Malerhand kein Zweifel möglich ist. Die Amphora Brit. Mus. B 16 (*c*) ist zwar um ein wenig höher, aber die Form entspricht der der beiden vorgenannten (*b*, *d*) völlig: der fast zylindrische Hals mit der flachen, scharf abgesetzten Lippe, der eigenartige Schwung der Henkel, der plumpe, gedrückte Bauch mit dem breiten Ansatz des Fußes, endlich der flache, schwach gewölbte Fuß selbst. Auch die Gefäßeinteilung ist dieselbe. Die schwer und voll ausgeführte Blattreihe auf der Schulter, das hohe schwarze Band zwischen Bildstreif und Spitzblättern, auch die weitgestellten aus breiten Dreiecken ausgehenden Spitzblätter. Die Reiter der Rückseite (*c*) bieten, obwohl sie im Schritt dargestellt sind, genügend Berührungspunkte mit den galoppierenden (*b*, *d*). Namentlich am Brustkontur, der Mähnenangabe und der Zeichnung der Hinterschenkel an den Pferden fällt die Ähnlichkeit auf. Diese erstreckt sich aber auch auf die laxen Proportionen und Konturen der Reiter und auf ihre Profile (*c*), die mit dem des Mannes auf der Apene (*d*) besonders verwandt sind. Endlich sind auch die Sirenen (*b* und *c*) zu vergleichen und vor allem eine Eigenheit des Füllornaments: die vom Rand ins Bildfeld wachsende Knospe auf S-förmig gekrümmtem Stengel.

An diese drei Vasen schließen wir die verschollene Memnonamphora (*a*), deren Bild nach Gerhards Lithographie mehrfach wiederholt, und die in der Literatur häufig erwähnt wurde. Um sie richtig werten zu können, müssen wir uns zuerst mit den Quellen auseinandersetzen. Die Tafel Gerhards ist unzuverlässig, das ergibt ein Vergleich mit der Pause im Apparat des Berliner Museums, die als Vorlage diente. Diese Pause zeigt, im Gegensatz zu den meisten übrigen Blättern des Apparates, keine Skizze des gesamten Gefäßes. Die Wiedergabe der Form unter Nr. 4 auf Gerhards Tafel ist nur so zu erklären, daß das Bild der Rückseite willkürlich in Form und Dekoration der auf dem gleichen Blatt abgebildeten attischen Amphora eingezeichnet ist. Daß das verschollene Gefäß jedoch auch eine Halsamphora ist, läßt sich aus de Wittes Beschreibung entnehmen. Ein weiterer Mangel der Pause ist das völlige Fehlen von Farbnotizen. In der Regel pflegen auf den Gerhardpausen die einzelnen Farben abgekürzt angegeben zu sein (*n* = nero, *r* = rosso, *b* = bianco). Der Lithograph hat willkürlich die üblichen Farben der schwarzfigurigen Technik eingesetzt, ein Verfahren, das zu Irrtümern führen mußte. Ein solcher ist noch nachzuweisen. Da in der Pause kein Rot angegeben war, hat der Zeichner der Tafel das Blut des Memnon durch Ritzung wiedergegeben. Hier erwähnt aber die, sonst sehr knappe, Farbbeschreibung von De Witte rot. Als weitere Farbe gibt er weiß für das Pferd auf der Rückseite an.

Diese verschollene Amphora (*a*) verbinden mit den vorher betrachteten einige Einzelheiten. Zunächst kehrt der Vogel mit der Schlange im Schnabel hinter dem Reiter der Rückseite völlig übereinstimmend auf der Amphora B 17 des British Museum (*d*) wieder. Und zwar geht die Übereinstimmung so weit, daß hier wie dort der Schnabel des Vogels das Reptil nicht packt, sondern nur berührt. Ferner sind Umriß und Innenzeichnung des Vogels ebenso wie die eigenartige eckige Knickung



der Schlange identisch. Dann stimmt zu unserer Gruppe die an doppelt gebogenem Stengel aufwachsende Füllknospe vor dem Reiter. Das Profil des Jünglings, der vor dem Reiter steht, ist nahe verwandt dem der Sirenen der Ermitage (*b*), der Reiter (*d*) und des Mannes auf dem Maultierkarren (*c*) in London. Die Pferde auf der verschollenen Amphora (*a*) ähneln sehr den Maultieren vor diesem Karren (*c*), ihre Mähnen mit dem gestäubten Stirnschopf sind dieselben wie in den übrigen Reiterdarstellungen (*b*, *c*, *d*). Für das Kriegerbild der Vorderseite (*a*) fehlen ausreichende Vergleichsmöglichkeiten auf den übrigen Stücken, doch genügen die angeführten Punkte wohl, in der nur aus der Pause bekannten Vase (*a*) ein Werk des Malers der drei anderen Amphoren (*b*, *c*, *d*) zu erkennen.

Ein fünftes Werk derselben Hand scheint mir die merkwürdige Amphora E 808 des Louvre (*e*) zu sein. Zwar das Halsornament ist, nicht nur innerhalb dieser engeren Gruppe, ganz einzigartig, aber die Gefäßform und die dekorative Einteilung ist die gleiche wie bei den Amphoren in Leningrad (*b*) und London (*c*, *d*). Die Darstellung scheint auf den ersten Blick wenig Vergleichspunkte darzubieten. Jedoch ist der Schwan unter dem einen Henkel (*e*) derselbe wie der zwischen den Reitern auf Brit. Mus. B 16 (*c*). Die langen stelzenartigen Beine der Hähne (*e*), stimmen mit denen der Sirenen (*b*, *c*) gut überein, nur daß natürlich die Hahnenbeine gespornt sind. Ja selbst eine Einzelheit wie die Hautfalten am Ansatz der vorgesetzten Hahnenbeine (*e*) findet sich an der Sirene, dem Schwan und den Pferden auf Brit. Mus. B 16 (*c*) und bei der linken Sirene der Ermitage (*b*) wieder. So ist auch die Pariser Vase (*e*) als Werk nicht nur der gleichen Gattung, sondern auch desselben Malers gesichert.

Wenn ich als sechstes Werk dieses Malers die Bauchamphora aus Megara Hyblaea in Syrakus (*f*) ansehe, so geben Form und dekorative Einteilung natürlich keine Stützpunkte für diese Zuteilung. Die Zeichnung ist bei dem überaus schlechten Erhaltungszustand der Vase sehr schwer zu erkennen. Doch stimmen die Krieger hinreichend mit denen der Memnonamphora (*a*) überein. Vor allem aber sind es die Füllknospe am S-förmig gewundenen Stengel und die Wiedergabe der Profile, die für diese Einreihung sprechen. Wenn der Mantel der Frau auf der Rückseite der Syrakusaner Bauchamphora (*f*) am Rücken glatt herunterfällt, während die Gewänder der Göttinnen auf der Memnonamphora (*a*) sich eng an den Rückenkontur schmiegen, so will das wenig besagen. Hatten wir doch auf echt chalkidischen Vasen beide Arten der Gewanddarstellung nebeneinander auf demselben Gefäß beobachten können (6, 14).

Jede von den angeführten Vasen ist schon einmal für chalkidisch gehalten worden. Die Memnonamphora (*a*) von Robert und Walters, wogegen namentlich Kretschmer und Böhlau Einspruch erhoben, die Amphora Brit. Mus. B 16 (*c*) von Ed. Schmidt, die Amphora Brit. Mus. B 17 (*d*) von Lorimer und Pfuhl, Ermitage Inv. 1310 (*b*) in Loeschkes handschriftlicher Liste, Louvre E 808 (*e*) von Pottier, die Syrakusaner Bauchamphora (*f*) von Pfuhl. Die Zusammenhänge mit der chalkidischen Keramik, die diese Zuteilungen veranlaßten, sind unschwer zu erraten. Es sind einzelne Formen des Ornaments, wie das Palmettenlotosband auf dem Hals (*b*, *d*), die Füllknospe mit Fruchtknoten, der Chiton der Kämpfer (*a*), die Frauentracht (*a*). Ganz zweifellos ist

bei all diesen Elementen ein Zusammenhang mit Chalkis möglich. Wahrscheinlich wird er bei der Darstellung des Flügelmannes Brit. Mus. B 16 ((c), der auffällig an den der Kanne in Tarent erinnert (163). Ebenso gemahnen die Gewandsäume über der Brust der Sirenen (b, c) an die Werke des Phineusmalers. Sind so Beziehungen zu chalkidischen Vasen, und zwar zu den jüngeren chalkidischen Vasen, ganz unverkennbar, so ist der Stil doch so plump, bäurisch und ungeschickt, wie wir es auf keinem Gefäß, das sich mit einer inschriftlich als chalkidisch gesicherten Vase verbinden ließ, fanden.

Doch wird diese ganze Fragestellung müßig erscheinen angesichts der Inschriften auf der verschollenen Memnonamphora (a). Diese Inschriften sind in zweifellos ostgriechischem Alphabet (Kirchhoffs blauer Gruppe) abgefaßt, der Dialekt, wie am Namen der Eos kenntlich, ionisch. Dennoch ist der Widerstand dagegen, diese Vase der ostionischen Keramik einzureihen, nie erlahmt. Einerseits fehlen Namensbeischriften auf östlichen Vasen (mit Ausnahme des hochaltertümlichen Euphorbostellers) bislang überhaupt, dann aber ist auch der Stil von allem aus dem Osten bekannten grundverschieden. Das wird noch klarer jetzt, da wir nicht mehr allein auf die nicht ganz zuverlässigen Zeichnungen der verschollenen Amphora (a) angewiesen sind, sondern vorhandene Vasen derselben Gruppe vergleichen können: in Stil und Technik wurzeln sie durchaus im europäischen Griechenland. Nun erleidet das Vertrauen zu den Inschriften auch dadurch einen schweren Stoß, daß die Memnonvase (a) aus der Sammlung der Brüder Feoli stammt. Ihnen gehörte bekanntlich auch die Würzburger Phineusschale (20). Im Falle dieser Schale läßt es sich unzweifelhaft nachweisen, daß der Restaurator der Feoli die Buchstaben einer epichorischen Inschrift in ostgriechischen, den später gemeingriechischen Charakteren übermalt hat (o. S. 49). Die Kenntnis der griechischen Schrift seitens des Ergänzers und die skrupellose Anwendung dieser Kenntnis haben die Wissenschaft lange Jahre genarrt. Trotz des klar erkannten stilistischen Zusammenhanges mit Chalkis fühlte man sich verpflichtet und, solange die Unechtheit der Inschriften nicht erwiesen war, mit Recht verpflichtet, die Heimat der Schale im Osten zu suchen. Für die Memnonamphora (a) ist ein ähnlicher Nachweis nicht erbracht und, solange sie verschollen bleibt, nicht voll zu erbringen. Immerhin mahnen uns die bösen Erfahrungen mit ähnlichen Inschriften auf einer ebenfalls Feolischen Vase zur äußersten Vorsicht, ja zum Mißtrauen. So wird man die Beischriften der Abbildung nicht mehr als unbedingtes Argument gegen ihren chalkidischen Ursprung verwerten können. Übermalungen sind an sich wahrscheinlich, scheinen mir am Abschluß der Mähne beim Reiter der Rückseite sogar sicher. Sollte die Vase wieder auftauchen und gereinigt werden, und sich dabei chalkidische Inschriften ergeben, so würde man das für die chalkidische Keramik bedauern. Doch steht dies kaum zu befürchten. Ein Argument, und ein nicht ungewichtiges Argument spricht stark gegen chalkidischen Ursprung: die Technik. Im Original kenne ich nur zwei Vasen der Gruppe, die am besten und die am schlechtesten erhaltene. Die besterhaltene ist zweifellos die Amphora des Louvre (e). Sie ist ungebrochen und ohne moderne Übermalung. Der Ton ist entschieden mehr braun als der der echt chalkidischen Vasen, es fehlt ihm die rötliche Lasur und auch

der seifige Glanz der Oberfläche, der die nicht lasierten Vasen kennzeichnet. Die Glanzfarbe sieht nicht so metallisch aus wie es an chalkidischen Stücken von ähnlicher technischer Qualität die Regel ist, auch spielt sie etwas ins Grünliche, ähnlich wie auf manchen attischen Durchschnitsarbeiten. Doch ist attischer Ursprung nach Form und Dekoration natürlich ausgeschlossen. Ein ganz anderes Bild gibt die Bauchamphora in Syrakus (*f*). Nach der Zeichnung in Orsis Bericht über Megara Hyblaea hatte auch ich ernstlich chalkidischen Ursprung für möglich gehalten. Angesichts des Originals mußte ich sogleich erkennen, daß Orsi recht gehabt hatte, nicht einmal diese Möglichkeit in Erwägung zu ziehen. Die Vase ist an ihrer Oberfläche noch stärker von Narben zerfressen als, nach den Photographien zu schließen, die Londoner Amphoren (*c*, *d*). Es ist dies offenbar auf zu schwachen Brand zurückzuführen. Der Ton ist weich und bröckelig. Während aber der Ton chalkidischer Vasen mit demselben technischen Mangel hellrosenrot ist, ist der der Bauchamphora von Megara Hyblaea (*f*) gelb wie Lehm.

Fassen wir das Ergebnis für die Memnongruppe kurz zusammen: der Aufbau der Vasen entbehrt des sicheren Gefühls für die Feinheiten der Form, die den chalkidischen Erzeugnissen eigen ist. In der Darstellung sind Anklänge an jüngere chalkidische Kunst unzweifelhaft. Der Stil und die Formgebung sind aber so roh, daß Schulung des Malers in einer chalkidischen Werkstatt ausgeschlossen erscheint, wahrscheinlicher bleibt Nachahmung an einem anderen Ort. Die Inschriften der Memnonamphora müssen für die Bestimmung dieses Ortes ausscheiden, da die Möglichkeit naheliegt, daß sie von dem Restaurator der Feoli verfälscht sind. Die Technik spricht entscheidend gegen chalkidischen Ursprung.

### GRUPPE DER POLYPHEMAMPHORA

Zahlreicher ist die zweite Gruppe von schwarzfigurigen Vasen, die mannigfache Beziehungen zur chalkidischen Keramik zeigt, und neben Amphoren auch Kannen und kleinere Gefäße umfaßt.

*Halsamphora, zwischen Hauptbild und Spitzblättern zwei Schmuckstreifen:*

I) FLORENZ, Mus. archeologico 3776 — **Abb. 15, 16** — Hals: A: Zwei Hähne, B: Zwei Löwen. Bauch A: Ausziehende Krieger, B: Löwe zwischen zwei Sphingen; darunter: Schwarzes Band, dann Knospenkette — H. 0,34 — Inghirami, Vasi fittili III, Tf. 278/9; Röm. Mitt. III, 1888, S. 165 (Dümmeler = Kl. Schr. III, S. 268); Jahrbuch XVIII, 1903, S. 23 Anm. 123 (Studniczka); Pfuhl, Malerei und Zeichnung I, S. 201; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 186.

II) ROM Vatikan 223 — **Taf. CCIV, CCV** — Hals: Knospenkette. Bauch A: Krieger mit Viergespann, B: Kämpfe; darunter: Wechselständiges Lotospalmettenband, dann Knospenkette — H. 0,42 — Albizzati, Vasi antichi dipinti del Vaticano, S. 69 Tf. 18.

III) ROM Vatikan 224 — **Tafel CCVI** — Hals: Knospenkette. Bauch A u. B: Silene u. Nymphen darunter Tierstreifen dann Knospenkette — H. 0,408 — Albizzati, Vasi antichi dipinti del Vaticano, S. 70, S. 71 Abb. 21., Tf. 18.

*Ebenso, doch zwischen Hauptbild und Spitzblättern nur Tierstreif:*

IV) PARIS, Louvre E 799 — **Tafel CCVII** — Hals A u. B: Zwei Eber, Bauch A: Zwei Sphingen, Krieger schlachtet Knaben am Altar, Sphinx, B: Sphinx zwischen zwei Löwen — Aus Caere (?) — H. 0,31 — Cataloghi Campana IV-VII, 151; Inv. Campana 272; Jahrbuch V, 1890, S. 247 Nr. 53 (Holwerda); Reichel, Vorhellen. Götterkulte S. 43 Abb. 14; Pottier, Album II, S. 73 Tf. 57; Pottier, Catalogue II S. 554; Berl. Philol. Wochenschr. 1902, Sp. 1263 (Zahn); Nachod, Rennwagen b. d. Italikern S. 34, Anm. 2; Mon. Piot. XVI, S. 118 (Pottier); Morin-Jean, Dessin des animaux, S. 133, Abb. 146, S. 137, Abb. 152; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 186; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 205.

*Ebenso, doch zwischen Hauptbild und Spitzblättern nur schwarzes Band:*

V) LENINGRAD, Ermitage Inv. 1309 — **Tafel CCVIII** — Hals A u. B: Zwei Löwen. Bauch A u. B: Zwei Chimären zwischen zwei Sphingen — Aus Caere (?) — H. 0,305 — Stephani, Vasensammlung, S. 39 Nr. 63; Waldhauer, Kratkoje Opisanije antičnych rapisniych vaz ko Ermitaže, 1914, Abb. 3.

VI) LONDON, Brit. Mus. B 154 — **Tafel CCII, CCIII** — Hals A u. B: Zwei Augen zwischen zwei Silensohren. Bauch A: Odysseus und Polyphem, B: Herakles im Amazonenkampf — Aus Vulci — H. 0,30 — Mon. d. I. X, Tf. 53, 2 (= Reinach, Rép. I, S. 217); Ann. d. I. XLIV, 1878, S. 227 (Heydemann); Loeschcke Boreas u. Oreithyia (Dorp. Progr. 1886), S. 8 Anm. 21; Walters, Catalogue II, S. 109. Harrison, Myths of Odysseus Tf. 10 a; Schneider, Troischer Sagenkreis, S. 53; Corey, De amazonum antiquissimis figuris, S. 3; Roscher, Lexikon I, Sp. 2202 (Furtwängler); III, Sp. 2703 (Sauer); Sauer, Torso v. Belvedere, Anm. 128; Ath. Mitt. XXV, 1900, S. 41, Anm. 1 (Böhlau); Bolte, De monum. ad Odysseam pertinentibus, S. 8; Franz Müller, Die ant. Odysseeillustr. S. 4; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 255.

VII) PARIS, Louvre E 798 — **Taf. CCVI** — Hals A u. B: Zwei Löwen, Bauch (stark übermalt): Reiter — H. 0,37 — Brongniart, Traité des arts céramiques, Atlas Tf. 31, 9; Pottier, Album II, S. 73; Pottier, Catalogue II, S. 554.

VIII) WIEN, Kunsthist. Mus. Inv. 1041 — **Tafel CCIX** — Hals: Tänzer. Bauch: Reiter — H. 0,367 — Laborde, Vases Lambert, I, S. 25, Abb. 8 (= Reinach, Rép. II, S. 15); v. Sacken-Kenner, Antikencabinet, I, 231/182; Mém. de l'acad. d. inscr. et belles-lettres, XXXVII, S. 35, 67 Abb. (Helbig); Phot. Münchner Seminar B 359.

IX) EINST SLG. BOURGUIGNON — **Tafel CCX** — Hals A u. B: Zwei Sirenen. Bauch A: Drei Kentauren, B: Zwei Löwen zerreißen Stier — Aus Orvieto — Vente Bourguignon (Sambon, Paris, 18-20. III. 1901) Tf. 2 Nr. 13; Weicker, Seelenvogel, S. 136, a 4; Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei II S. 220 Anm. 2 (Hauser); Baur, Centaurs I, S. 57; Ath. Mitt. XLVII, 1922, S. 102 (Buschor); Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 201.



*Ebenso, doch Hals Knospenkette:*

X) *BERLIN*, Vasenslg. 1670 — **Tafel CCXI** — Herakles im Kentaurenkampf — Aus Caere — H. 0,365 — Gerhard, A. V. II, S. 126, Tf. 119/20, 1 (= Reinach, Rép. II, S. 64); Arch. Ztg. XL, 1881, Sp. 242 (Puchstein); Ath. Mitt. X, 1885, S. 331 (P. J. Meier); Jahrbuch I, 1886, S. 91 Anm. 19 (Studniczka); Furtwängler, Beschreibung, I, S. 215; Dumont-Chaplain, Céramiques I, S. 282 Anm. 2 (Pottier); Clarke, Assos, American Papers 1898, S. 165 Abb. 38; Baur, Centaurs I, S. 56 Nr. 162; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 186 f.; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 200, 202, 254.

XI) *BONN*, Akademisches Kunstmuseum 1629 — **Tafel CCXII** — A: Zwei Tänzer zwischen zwei Sphingen, B: Löwe zwischen zwei Sphingen — H. 0,325 — Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 186.

XII) *BONN*, Akademisches Kunstmuseum 1630 — **Tafel CCXIII** — A: Drei Reiter, B: Löwe zwischen zwei Sphingen — H. 0,275 — Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 186.

XIII) *BRÜSSEL*, Musée du Cinquantenaire A 1981 — **Tafel CCXIV** — A: Zwei Löwen zerfleischen Stier, B: Zwei Reiter — Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 186.

XIV) *PARIS* Louvre E 812 — **Tafel CCXV** — A: Herakles im Löwenkampf, B: Drei Reiter — Aus Caere (?) — H. 0,4 — Slg. Campana; Pottier, Catalogue II, S. 555; Roscher Lexikon I, Sp. 2196 (Furtwängler); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 186.

XV) *TARQUINIA*, Mus. — **Tafel CCXVI** — A: Zwei Frauen zwischen zwei Sphingen, B: Zwei gegeneinandersprengende Reiterpaare — Aus Tarquinii — Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 186.

XVI) *TÜBINGEN*, Archäolog. Institut d. Universität C 40 — **Tafel CCXVII** — A: Zwei Sphingen, B: Zwei Löwen — H. 0,37 — Auktion Slg. de Bayet (Lepke, Berlin 7. u. 8. III. 1909) Nr. 420, Tf. 6; Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 186 f.; Watzinger, Griech. Vasen in Tübingen 1924, S. 19 Tf. 5; Watzinger, Griech. Vasen in Tübingen 1925, S. 35, Tf. 3.

XVII) *WÜRZBURG* Kunstgesch. Museum d. Universität Nr. 265 — **Tafel CCXVIII, CCXIX** — A. u B: Amazonenkampf — Aus Vulci — H. 0,36 — Mon. d. I, I. Tf. 26, 12 (= Reinach, Rép. I, S. 72 f.); Ann. d. I. III, 1831, S. 235 (Gerhard); Campanari, Vasi Feoli Nr. 91; Compte rendu de la comm. de St. Pétersbourg 1866, S. 168 (Stephani); Ulrichs, Verzeichnis III, Nr. 265; Arch. Ztg. XXXIV, 1876, S. 114 (Loeschcke); Jahrbuch I, 1886, S. 91 Anm. 13 (Studniczka); Corey, De amazonum antiquissimis figuris, S. 58; Olympia IV, S. 170 (Furtwängler); Berl. Philol. Wochenschr. 1902, Sp. 1263 (Zahn); Ath. Mitt. XLVI, 1921, S. 186 f.; Pfuhl, Malerei u. Zchg. I, S. 254.

XVIII) *EHEMALS BEI DEPOLETTI IN ROM* — **Abb. 14** — A: Drei Kentauren, B: Sphinx zwischen zwei Löwen — Aus Vulci — Pause in Gerhards Berliner Apparat XII, 158.

XIX) *EHEMALS IM PARISER KUNSTHANDEL* — **Tafel CCXX** — A: Löwe, Hirsch, B: Löwe zwischen zwei Hirschen — H. 0,31 — Vente Collection Dr. B. et M. C. (Drouot, Paris 19/21. V. 1910) Nr. 137, S. 15, Tf. 17.

*Amphoriskos:*

XX) BRÜSSEL, Musée du Cinquantenaire R 398 — **Tafel CCXX** — Schulter: Delphine. Bauch: Hasen.

*Kannen.*

XXI) FLORENZ Museo archeologico — **Abb. 17, 18** — Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Löwen, Lotospalmettenkreuz zwischen zwei Sphingen — Aus Orvieto — H. 0,195 — Bull. d. I. 1882, S. 234 Nr. 2 (Helbig); Not. scav. 1882, S. 375 Nr. 10 (Gamurrini); Mus. Ital. d'Ant. Class. III, S. 211 Nr. 2 (Milani); J. H. S. XIX, 1899, S. 148 (Karo); Milani, R. Museo archeol. di Firenze II, Tf. 90, 2.

XXII) FLORENZ, Museo archaeologico 76897 — Schulter: Gereimte Efeublätter, Bauch: Palmettenkreuz zwischen stehenden Löwen — Aus Orvieto — H: 0,19.

XXIII) HEIDELBERG, Archäol. Institut d. Universität M 80 — **Tafel CCV** — Scherbe, Lotospalmettenkreuz, Vorderteil eines Löwen nach links — Aus Orvieto.

XXIV) HEIDELBERG, Archäol. Institut d. Universität M 81 — **Tafel CCV** — Scherbe: Lotospalmettenkreuz, Tatze, Teil des Beines und Brustumriß eines Löwen — Aus Orvieto.

XXV) HEIDELBERG, Archäolog. Institut d. Universität M 82 — **Tafel CCV** — Scherbe: Löwenkopf — Aus Orvieto.

XXVI) LENINGRAD, Ermitage Inv. 2 — **Tafel CCXXI, CCXXII** — Drei Reiter nach rechts — H. 0,28 — Aus Slg. Pizzati; Stephani, Vasensammlung, S. 44 Nr. 72.

XXVII) PHILADELPHIA, University Mus. Acc. No. M. S. 4835 — **Tafel CCXXII** — Zwei Sphingen gegeneinander, zwei Kentauren nach rechts — Univ. of Pennsylvania Mus. Journal V, 1914, S. 229 Abb. 116 (E. H. H[all]); [St. Bleecker Luce], Univ. Mus. Philadelphia, Catalogue of the Mediterranean Section 1921, S. 61 Nr. 40.

XXVIII) REGGIO DI CALABRIA, Museo civico 1131 — **Tafel CCV** — Scherbe: Umblickender Löwe, Sphinx — H. 0,07 — Aus Rhegion.

*Lekythos.*

XXIX) REGGIO DI CALABRIA, Museo civico — **Tafel CCV** — Scherbe: Umblickender Löwe, auf dem Henkelansatz Rosette — Aus Rhegion.

Die Zusammengehörigkeit aller dieser Vasen ergibt sich ohne weiteres aus dem Stil des Bildschmucks. Einzelne Darstellungen kehren häufig wieder, so daß sie zu typischen Kennzeichen der Gruppe werden. So finden wir die Reiter mit dem langen bis zum Boden reichenden Speer in der Hand auf nicht weniger als fünf Gefäßen (VII, VIII, XII, XIV, XXVI). Von diesen nimmt das erste, die Amphora E 798 des Louvre (VII) insofern eine Sonderstellung ein, als der Bauch des Gefäßes völlig in Ölfarbe modern übermalt ist. Doch ist diese Vase alter königlicher Besitz, die Übermalung also erfolgt, ehe eine der anderen Vasen bekannt war, zudem wird an einigen

Stellen unter dem hellgrauen Grund, der den Bauch des Gefäßes heute überzieht, die antike orangerote Oberfläche sichtbar. Wenn auch in allen Einzelformen, namentlich an den Vögeln und Palmettenranken, die moderne Hand sicherlich geändert hat, so scheinen die Reiter im wesentlichen auf antiker Grundlage ausgeführt zu sein, und, obschon keineswegs stilistisch, so doch im Motiv echt zu sein. Bei allen übrigen Reitern (*VIII, XII, XIV, XXVI*) kehrt nicht nur das Motiv wieder, wie sie alle mit schräg vorgestreckten Beinen auf den stets nach rechts galoppierenden Pferden sitzen, sondern auch kleine Besonderheiten, wie die Strichgruppen an der Kruppe oder an den Ellbogengelenken der Pferde Vorderbeine die Einzelheiten der Muskelangabe, die Zeichnung des Profils und der Haare beim Reiter. All das schließt sie so eng zusammen, daß wir die fünf Reitervasen getrost als Werke desselben Malers betrachten dürfen. Weiter führt uns die Darstellung von Herakles' Löwenkampf auf einer von ihnen (*XIV*). Der Löwe mit der roten Mähne, dem auf einem ausgesparten Streifen durch Ritzlinien angegebenen gesträubten Backenbart, der doppelt umrissenen Schulter, den zahlreichen Ritzlinien auf den Hinterchenkeln ist mit ganz besonderer Liebe gezeichnet. In allen anderen Löwendarstellungen unserer Gruppe findet sich bald die eine bald die andere Einzelheit wieder, nirgends alle vereinigt. Doch ist die Mähnenbildung allen gemeinsam (*I, III, IV, V, VII, IX, XI, XII, XIII, XVI, XVIII, XIX, XXI, XXII, XXIII, XXV, XXVIII, XXIX*). Die meisten der letztgenannten Vasen verbindet miteinander der Typus der sitzenden Sphinx mit aufgebogenen Flügeln. An den Flügeln fällt die stark vorgewölbte Flügeldecke auf, die durch einen beiderseits mit doppelten Ritzlinien konturierten Zwischenstreifen von den Schwungfedern abgetrennt ist (*I, III, IV, V, XI, XII, XVI, XVIII, XXI, XXVIII*). Von diesen Sphingen nicht zu trennen sind die Sirenen auf dem Halse der ehemals Bourguignonschen Amphora (*IX*). An weiteren gemeinsamen Zügen seien erwähnt: die vereinzelt ins Bildfeld wachsenden gestielten Palmetten (*VIII, XII, XIX*, vielleicht ursprünglich auch *VII*) und die häufigen Knospen, die sowohl mit Fruchtknoten (*I, V, XVIII*) wie ohne solche (*I, IV, VI, VIII, XIII, XVI*) vorkommen. Diese Füllpflanzen kehren auf Vasen wieder, die bisher noch nicht verglichen worden sind. So die Füllknospe mit Fruchtknoten auf der Amphora in Tarquinia (*XV*), die sich auch durch die beiden Sphingen auf der Vorderseite ohne weiteres als zu unserer Gruppe gehörig zu erkennen gibt. Diese Zuteilung wird durch die Bildung der hier mit kurzen Chitonen bekleideten Knabenreiter auf der Rückseite vollauf bestätigt. Sie stimmen in der Kopfform, der Haltung der Beine, dem langen Speer ausgezeichnet zu den nackten Reitern der anderen Vasen (*VII, VIII, XII, XIV, XXVI*). Der Chiton kehrt ebenso auf der Brüssler Amphora (*XIII*) wieder, die schon wegen des Löwentypus herangezogen worden ist. Die Füllknospe ohne Fruchtboden tritt wieder auf zwei kleinen Gefäßen auf, dem Amphoriskos in Brüssel (*XX*) und der Kanne in Philadelphia (*XXVII*), dann aber auch auf drei großen Amphoren (*I, III, VI*). Die Füllpalmette endlich kehrt auf einer der großen Vatikanischen Amphoren (*II*) wieder.

Trotz der recht abweichenden Gegenstände der Darstellung lassen sich doch mancherlei übereinstimmende Typen auch auf diesen größeren Amphoren aufzeigen.

Die zahlreichen Kriegerbilder fordern zum Vergleich der Rüstungen heraus. Als zur Gattung gehörig hatten wir schon die Amphora E 799 des Louvre (IV) erkannt. Den Helm des Kriegers auf dieser Amphora mit dem bogenförmigen Gesichtsausschnitt, der vorn vom Nasenschutz, unten vom oberen Kontur der Backenklappe begrenzt wird, trägt auch der ins Knie sinkende Krieger auf der größeren Vatikanischen Amphora 224 (II), verschiedene Krieger und Amazonen in Würzburg (XVII) und auf der Londoner Polyphemamphora (VI). Das Zickzackmuster, auf dem Bügel des Helmbuschs desjenigen Kriegers, der auf der großen vatikanischen Amphora (II) vor dem Hermes schreitet, findet sich völlig übereinstimmend am Vorkämpfer auf der Vorderseite der Würzburger Amphora (XVII). Der einfache Zickzack, wie er am Helmbügel der vor diesem Krieger niedersinkenden Amazone (XVII) angewendet ist, begegnet uns ebenso wieder bei der Amazonenkönigin in London (VI) und auf der großen Vase des Vatikans an dem Krieger mit doppeltem Helmbusch, dessen Kopf in Vorderansicht dargestellt ist, (II). Dieser Helm in Vorderansicht hat sein Gegenstück auf der Florentiner Amphora (I). Typisch für unsere Gruppe ist der in den kurzen, eng anliegenden Chiton gekleidete Krieger. Der Chiton ist rot, der schwarze Gürtel pflegt auffallend hoch über den Hüften zu sitzen. Wir finden diese Tracht auf der Amphora E 799 des Louvre (IV), achtmal im Würzburger Amazonenkampf (XVII), an den Odysseusgefährten und der Amazonenkönigin in London (VI), an dem ins Knie sinkenden Krieger auf der großen vatikanischen Amphora (II) und endlich an dem Krieger, der den Helm aufsetzt, in Florenz (I). Wo der Chiton unten nicht wie bei diesem Krieger und den Odysseusgefährten rund abschließt, sitzt unten die meist gemusterte schwarze Borte. Sie trägt als Schmuck auf der Würzburger Amphora ein Zinnenband mit diagonalen Kreuzen, in deren Zwickeln auf der Rückseite beim Vorkämpfer Punkte sitzen. Die einfachere Form ohne die Punkte hat derselbe Krieger am oberen Saum. Ebenso kehrt das Muster wieder auf der Amphora E 799 des Louvre (IV) und am zusammenbrechenden Krieger wie auf den Bändern der Lotosblüten auf der Vatikanischen Schlachtamphora (II), auch an den Nymphengewändern der Silensamphora im Vatikan (III); weiter vereinfacht mit Strichen statt Kreuzen auf der Amphora in Berlin (X) am Chiton des Herakles und am Peplosüberschlag der Athena, schließlich auch am unteren Peplossaum der Frauen in Tarquinia (XV). Die Peploi dort haben am Überschlag eine Z-Reihe. Diese ist auch angewendet am unteren Saum der Athena in Berlin (X), an beiden Säumen der Athena in Paris (XIV), besonders sorgfältig am Herakles in London (VI), zu gereihten schrägen Strichen verflüchtigt an zwei Säumen in Würzburg (XVII) und an den Bändern der Lotosblumen im Vatikan (III). Als Besonderheit in der Bewaffnung sei noch der längliche Schild erwähnt, den der aus dem Bildfeld herauschauende Krieger in Florenz (I) und ganz ebenso der vor dem Hermes schreitende im Vatikan (II) trägt. Dieser Krieger ist nackt, doch fehlt ihm im Gegensatz zum Herakles im Louvre (XIV) fast alle anatomische Innenzeichnung. Aber die Zeichnung der Brustwarzen als kleine Kreise und der untere Kontur der Brustmuskeln stimmen bei diesem Krieger (II) wie bei seinen Gegenständen in Würzburg (XVII) und London (VI) hinreichend mit denen des Pariser Herakles (XIV) wie der Kentauren in Berlin (X) und auf den Amphoren Bourguignon (IX) und



Depoletti (*XVIII*) überein. Die anatomische Zeichnung ist sonst lax. Wie von den Löwen der Amphora Bourguignon (*IX*) der eine doppelten, der andere einfachen Schulterumriß hat, so hat ein Silen im Vatikan (*III*) eine doppelte Leistenfurche, sein Nebenmann eine einfache. Auf der Londoner Amphora (*VI*) hat Polyphem zwei innere Wadenmuskeln. Die Angabe von Schlüsselbeinen fehlt auf dieser Vase überhaupt. Auf der Heraklesamphora des Louvre (*XIV*) sind die Schlüsselbeine doppelt gezogen, ebenso in Berlin (*X*) und auf der Amphora Bourguignon (*IX*), hingegen haben sie in Würzburg (*XVII*), auf der Amphora Depoletti (*XVIII*) und im Vatikan (*II*) die Form von weit auseinander stehenden Häkchen.

An weiteren Eigentümlichkeiten der künstlerischen Handschrift seien erwähnt die geschuppten Gewänder der Athena in Berlin (*X*) und Paris (*XIV*), die ihre Gegenstücke in der geschuppten Brust der Sphingen zu Tarquinia (*XV*) und Bonn (*XI*) haben. Eigenartig ist auch die bogenförmig gelappte Kinnlade am Eber in Brüssel (*XIII*). Sie findet sich wieder am Stier der Amphora Bourguignon (*IX*) und an den Ebern in Paris (*IV*). Der eingesattelte Schulterumriß des Pferdes in Florenz (*I*) kehrt wieder an dem von drei Panther angefallenen Reh in Paris (*IV*). Die Kentauren in Berlin (*X*), auf den Amphoren Bourguignon (*IX*) und Depoletti (*XVIII*) und auf der Kanne in Philadelphia (*XXVII*) stimmen in allem Wesentlichen überein.

Die so aus vielen Einzelheiten der Zeichnung gefolgerte Zusammengehörigkeit der Gruppe wird durch die Gefäßformen und die Ornamente vollauf bestätigt. Unter den Amphoren lassen sich zwei Haupttypen scheiden. Die erste umfaßt die größeren, auch reicher geschmückten Stücke in Florenz (*I*), Rom (*II*), Paris (*IV*) und London (*VI*). Sie sind schlanker, der Schwung der Henkel straffer. Die sämtlichen kleinen Amphoren (*VII-XIX*) stimmen in dem mehr eiförmigen Umriß des Bauches und der Einteilung des Gefäßes untereinander vollkommen überein. Die für die echt chalkidischen Gefäße typische Schulterzone fehlt in unserer Gruppe.

All diese Einzelzüge verketteten in mannigfachsten Beziehungen die verschiedenen Gefäße so eng miteinander, daß man einen Maler für die ganze Gruppe annehmen möchte. Freilich war dies kein großer Meister. Nicht nur daß die kleineren Amphoren mit einer Sorg- und Regellosigkeit dekoriert sind, die unter den sicher chalkidischen Vasen kaum ihresgleichen hat, auch die großen Amphoren stehen nicht durchweg auf der Höhe. So ist auf der Rückseite der vatikanischen Silensamphora (*III*) das Paar von Silen und Nymphe zweimal nebeneinander gestellt, auf der Londoner Amphora (*VI*) wiederholt sich zweimal die nach links gewendet ins Knie gesunkene Amazone, von den gleichmäßig im Tanzschritt gegen den Kyklopen vorgehenden Männern ganz zu schweigen.

Solche Mängel in der Erfindung würden natürlich chalkidischen Ursprung nicht ausschließen. Beziehungen zur chalkidischen Keramik sind ja ganz unverkennbar: vor allem das Lotospalmettenkreuz auf den Kannen (*XXI, XXII, XXIII, XXIV*). Es sei noch an die Knospenkette über dem Spitzblattkelch (*I, II, III*) erinnert, die ebenso wie die als Halsschmuck und als Füllmuster verwendeten Knospen mitunter den Frucht-knoten zeigen. Der Halsschmuck der Amphora in London (*VI*), mit Nase zwischen Augen und Silensohren gemahnt an chalkidische Schalen. So hatten

zuerst Loeschcke und Furtwängler einzelne Gefäße der Gruppe für chalkidisch gehalten. Dem ist Studniczka (Jahrbuch I, 1886, S. 91) entgegengetreten. Von den Gründen, die er gegen die chalkidische Herkunft anführte, ist der gewichtigste, die Form und Musterung der Frauengewänder, heute wie vor 40 Jahren überzeugend. Für die senkrechten Schmuckbänder im Schildinneren besitzen wir indeß jetzt auch chalkidische Beispiele (108). Einen gänzlich unchalkidischen Zug liefert uns von den neu bekanntgewordenen Stücken die große vatikanische Amphora (II) in dem dreispitzigen Lotos. Auch für die weißen Pferdeschweife und die weißen Chitoniskoi der Reiterknaben fehlt es bislang an sicher chalkidischen Belegen. Trotzdem wollten die Stimmen, die sich für chalkidischen Ursprung der Gruppe einsetzten, nicht verstummen. Zunächst freilich trennte man sie von dem Chalkidischen scheinbar ab, indem man sie mit den Amphoren der Phineusgruppe verband; so Loeschcke in seinem handschriftlichen Verzeichnis, Zahn in Berl. Phil. Wochenschr. 1902, Sp. 1263 und Buschor, Gr. Vasenmalerei, 2. Aufl., S. 102. Den Anlaß zu dieser Verbindung bot offenbar die bei den Amphoren beliebte Halsdekoration mit Knospenkette. Jedoch genügt selbst in Abbildungen die Zusammenstellung einer Phineusamphora (Taf. XCIX) mit ihren lebendig geschwellten Knospen und den in Relief-line gezogenen elegant geschwungenen Bogen mit den unproportionierten Knospenketten unserer Gruppe, um zu erkennen, wie äußerlich diese Ähnlichkeit ist.

Das einzige äußere Kriterium für die Bestimmung der Heimat unserer Gruppe, die Inschriften, versagen. Von der ganzen Gruppe hat nur eine, die Würzburger Amphora (XVII) aufgemalte Buchstaben. Doch diese sind sinnlos, keines von den drei Zeichen hat eine charakteristische Form, die für die Herkunft der Gattung entscheiden könnte.

Es bleibt noch die Frage, ob die Technik mit der chalkidischen übereinstimmt. Hier ist zuerst festzustellen, daß die Technik innerhalb unserer engeren Gruppe nicht einheitlich ist. Unter den üblichen Amphoren mit Knospenkette auf dem Hals und schwarzem Band zwischen Bildfeld und Spitzblättern haben die vier, die ich selbst untersuchen konnte (X, XIV, XV, XVII), einen hellen weißlichgelben Ton, nicht unähnlich dem der korinthischen Gefäße. Dieser Ton wird an Bruchflächen und dort, wo der Überzug abgesprungen ist, sichtbar. Der Überzug, der sonst das ganze Gefäß, auch als Grundlage für die Bemalung überzieht, ist volldeckend, von orangeroter Farbe, zeigt eine stumpfe Oberfläche, und scheint mit einem breiten Pinsel aufgetragen. Im Gegensatz dazu ist der Ton der großen Gefäße — am Original konnte ich das bei dreien (II, III, IV) feststellen — durch und durch orangerot. Dasselbe gilt von den beiden Reginer Fragmenten (XXVIII, XXIX).

Dieselben Techniken können wir in der korinthischen Keramik beobachten. Auch hier stehen neben den recht häufigen Vasen mit rotem Überzug auf hellem Ton solche, die aus rotem Ton gefertigt sind. Letztere freilich sind sehr selten. In Korinth, wo wir eine längere Entwicklung überschauen, wird uns auch der Zweck dieses Verfahrens klar. Der helle Ton steht an Ort und Stelle an, er wird ursprünglich allein verwendet. Die Vorzüge, die ihm gegenüber der durch natürlichen oder künstlichen Zusatz von eisenoxydhaltigem Ocker rotgefärbte für das keramische Gewerbe

besitzt, hat kürzlich Madeleine Massoul dargelegt (Rev. arch. 5. sér. XXII, 1925 II, S. 127 ff.). Für den Brand ist die magernde Wirkung des Ockers von Nutzen. In der korinthischen Keramik läßt sich ferner, wie dieselbe Gelehrte feststellte, beobachten, daß die Malfarbe auf dem helltonigen Gefäße sehr häufig abspringt, auf den rotüberzogenen oder rottonigen fest haftet. Dieser letzte Punkt ist schon nicht mehr rein technisch, er greift bereits aufs künstlerische Gebiet über.

Es scheint nämlich unabweislich, daß hier das Vorbild der attischen Vasen eingewirkt hat, deren Technik, wohl besonders wegen der guten Tonlager in Attika, im sechsten Jahrhundert vorbildlich ist, und mit denen alle andern griechischen Werkstätten damals in allen Ausfuhrgebieten in scharfem Wettbewerb stehen. Das Mittel, ein ähnliches Aussehen für die eigene Ware zu erzielen, war in Korinth ein zweifaches. Entweder wurden die Vasen mit dem erwähnten Überzug versehen, oder sie wurden aus ockerhaltigem, also wohl importiertem Ton gedreht. Ob die zartrosa Färbung, wie wir sie an einigen korinthischen Pinakes beobachten können und wie sie der unter seinem Bildstreifen auch mit Überzug versehene Amphiaraoskrater zeigt, auf schwächeren Zusatz eingeführten Tons zurückzuführen ist, wage ich nicht zu entscheiden. Die Tatsache einer Tonausfuhr kann nach modernen Analogien kaum bezweifelt werden.

Dieser für Korinth gesicherte Befund muß entsprechend auch für unsere Gruppe von »chalkidisierenden« Vasen Geltung haben. An der Herstellung in einer Werkstatt, ja an der Bemalung durch ein und denselben Maler kann nicht gezweifelt werden. Die Vasen müssen an einem Orte hergestellt sein, wo ähnlich wie in Korinth reiche Lager von hellem Ton zur Verfügung standen. Ebenso wie in Korinth muß man auch an diesem Orte die Nachteile erkannt haben, die technisch wie für den Absatz der helle Ton bei bemalten Gefäßen mit sich brachte. Ebenso wie in Korinth griff man zu dem Mittel, den Ton mit einem Überzug zu versehen, oder dazu ockerhaltigen Ton einzuführen. Letztere Maßnahme fand gewiß bei den größeren, also kostbareren Gefäßen Anwendung, namentlich bei den großen Amphoren, die sich schon durch die elegantere, Formung (oben breiter ausladende Henkel, schlanker nach dem Fuß zu straffer zusammengezogener Körper) von der Masse unterscheiden. Von dem kostbaren eingeführten Material wurden wohl auch alle Reste verwendet, und aus ihnen kleinere Gefäße (XXIII-XXV, XXVIII-XXIX) hergestellt.

Wo dieser Ort lag, ist ohne inschriftlichen Anhalt nicht festzustellen. Sicher aber war es nicht Chalkis. Die chalkidischen Gefäße sind, soweit wir sie überblicken, stets aus dem durch und durch gleichmäßig rotgelb gefärbten Ton gedreht, und zwar die sorgfältigsten großen Gefäße so gut wie die kleinen, nur mit Augen, Nasen und Ohren gezierten Schalen, ja auch die Vasen ohne jeden bildlichen Schmuck (vgl. Vorwort S. IX). Doch muß der Herstellungsort unserer »pseudochalkidischen« Gruppe natürlich Beziehungen zu Chalkis gehabt haben, das ergibt sich aus den zahlreichen Berührungen in der Dekoration, die fast so eng sind wie die der eretrischen Keramik zu ihren attischen Vorbildern. Andererseits muß die Möglichkeit eines Zusammenhanges mit Korinth offengehalten werden. Wenn in unserer Gattung dieselben Mittel wie in der korinthischen angewendet wurden, um die

Wirkung rotgrundiger Gefäße zu erzielen, so gebührt zweifellos der auf alter Tradition ruhenden und weit verbreiteten korinthischen Töpferei das Verdienst dieser Erfindung, nicht der kleinen und innerhalb der gesamten griechischen Keramik unbedeutenden »pseudochalkidischen« Gattung. Unter den zahlreichen Orten, für die literarisch eine keramische Tätigkeit bezeugt ist, den nach diesen Gesichtspunkten geographisch wahrscheinlichsten auszuwählen, wäre eine fruchtlose Spielerei.

Sicher ist nur die nicht überraschende Tatsache, daß auch die führende attische Keramik nicht ohne Einfluß auf den Maler unserer Gruppe war. Das einzige Zeugnis für Faltengebung, das uns gleichzeitig warnt, aus der Faltenlosigkeit auf allzu hohes Alter der Gattung zu schließen, findet sich auf der Würzburger Amphora (XVII). Hier trägt der in der linken Hälfte der Rückseite nach links kämpfende Krieger unter dem Metallpanzer einen Chiton, dessen Säume beiderseits von der Mitte treppenstufenartig abfallen. Natürlich ist das keine Vorstufe für die Darstellung eines durchgefältelten Chitons, sondern nur die Übernahme eines einzelnen Zuges einer solchen Darstellung in einen sonst faltenlosen Stil. Attisch findet sich eine ganz entsprechende Wiedergabe des Kriegerchitons z. B. im Innenbild einer Schale in New York (Bull. of the Metrop. Mus. XX, 1925, S. 297, Abb. 2), die man etwa in die Zeit des Amasis datieren wird. Wir würden demnach unsere Gattung um 530 ansetzen müssen. Beziehungen zu älterem zeigen die Beinschienen auf der großen vatikanischen Amphora (II). Hier hebt sich von den sonst roten Flächen ein zungenförmiges schwarzes Feld ab, beiderseits von Ritzlinien begrenzt und mit geritzter Mittellinie. Es handelt sich um eine offenbare Anlehnung an Vasen des Lydos und seiner Zeitgenossen. In jüngere Zeit hingegen weist die für unsere Gattung typische Darstellung des Löwen. Sie ist mit den Löwen auf nikosthenischen schwarzfigurigen Gefäßen (Hoppin, B. F., S. 215, 237, 283) so eng verwandt, daß man sie zeitlich nicht allzuweit abrücken mögen wird. Diese Verknüpfung mit älteren und jüngeren attischen Stücken sind geeignet, die vorgeschlagene mittlere Datierung zu stützen.

Die einzige Fundtatsache widerspricht dem nicht. Eine der Florentiner Kannen (XXI) wurde im selben Grabe wie die Theseusschale aus der Werkstatt des Chachrylion (Hoppin, Handbook refigured vases I, S. 152 Nr. 6\*) in Orvieto gefunden. Die Kanne selbst ist roh und wenig reizvoll. Es ist kaum anzunehmen, daß sie allzulange als Prunkstück zur Freude der Lebenden aufbewahrt wurde, ehe sie mit der etwa zwischen 520 und 510 entstandenen attischen Schale zusammen einem Etrusker ins Grab gegeben wurde. Frühestens wird sie also ein Menschenalter vor der Bestattung ungefähr zwischen 540 und 530 angefertigt sein. Das paßt gut zu dem ermittelten Ergebnis.

Die beiden Gruppen der Memnonamphora und der Polyphemamphora umfassen die Gefäßklassen unbekannter Herkunft, die für chalkidisch gehalten wurden. Nicht weniger zahlreich sind jedoch Zuweisungen von Gefäßen bekannter Gattungen an die chalkidische Fabrik gewesen. Es kann hier nicht der Ort sein, gewissermaßen als einen Beitrag zur Geschichte der Archäologie eine Liste all dieser Irrtümer aufzustellen, die häufig längst als überholt erkannt sind und stillschweigend korrigiert



wurden. Sofern es sich um korinthische Gefäße handelt, gibt ja die Technik schon genügend Hilfsmittel an die Hand, die Stücke richtig einzureihen. Zudem steht eine kundige Bearbeitung des gesamten korinthischen Materials in Aussicht.

Nicht ganz so einfach scheint der Fall bei den attischen Vasen zu liegen. Zwar erkannte die einst für chalkidisch gehaltenen Knopfhenkelschalen schon Furtwängler als attisch (Olympia IV, S. 148). Es handelt sich um die Stücke in Berlin, Boston, Leyden und bei Castellani (Hoppin, B. F., S. 84, 5-7, Langlotz, Zeitbestimmung, S. 10, Anm. 7-10), die wiederum eng mit der Würzburger Schale Urlichs I, 104, der Roßschen Schale aus Tenea und den Sianaschalen verwandt sind (Tenea: Collignon-Couve Nr. 640 Sianaschalen: Brit. Mus. B. 379-385 vgl. Furtwängler bei Roscher, Lexikon I, Sp. 1709).

Rein attisch sind die Amphoren in Berlin 1671, und in Cagliari Bulletino Napolitano N. S. IV, Tf. 13, die beide Loeschcke für chalkidisch hielt. Sie gehören zusammen mit Brit. Mus. B. 248, Berlin 3985, München 1469 (Jahn 683), Angers, Mus. Pincé, Rev. arch. 5. sér XVII, 1923 I, S. 49 Nr. 4 und einer Amphora der Slg. Aug. Castellani mit zwei Chimairen.

Ebensowenig ist an dem attischen Ursprung einer Bauchamphora in Jena zu zweifeln. Loeschcke hielt sie für chalkidisch und hat für die Publikation der chalkidischen Vasen Zeichnungen anfertigen lassen (Bonner Studien f. Kekule S. 257). Aber weder in der Form, noch in der Technik, noch im Typus der Darstellung, noch in den Einzelheiten der Zeichnung ist irgendetwas zu entdecken, was dies Gefäß von der Masse der attischen unterscheidet.

Eine Amphora der Slg. Chigi in Siena (Milani, Studi e materiali I, S. 311) haben Weicker (Seelenvogel, S. 130) und Hauser (Furtwängler-Reichhold II, S. 220) für chalkidisch gehalten, und selbst Pfuhl (Malerei u. Zchg. I, S. 202), obwohl er die nahen Beziehungen zu attischen, seinen attisch-chalkidischen Vasen nicht verkennt, rechnet sie noch zu seiner »chalkidisierenden« Gattung. Ihr sind vier Vasen mit rein attischen Inschriften, Louvre E 864, Cambridge 44, Tarquinia (Mon. d. I. XII, 9/10) und Boston (Jacobsthal, Ornamente, Tf. 8) so eng verwandt, daß an ihrem attischen Ursprung so wenig gezweifelt werden sollte wie es an dem der mit ihr in Form, Einteilung und Stil übereinstimmenden inschriftlosen Amphoren geschehen ist. Von solchen seien hier angeführt: München 1436 (Jahn 89), Museo Gregoriano A II, Tf. 36, 3, Tübingen D. 7 (Watzinger Tf. 6), Forman Collection 308 (Gerhard, Etr. u. Campan. Vasenbilder Tf. E 12/13) und die zahlreichen Beispiele des Louvre, die Pottier im Corpus vasorum antiquorum Louvre III H d, Tf. 6, Nr. 1/8, 2/9, 4/11, 7/14, Tf. 9, Tf. 10 Nr. 1-4 und Tf. 11 zusammengestellt hat.

Endlich ist die Florentiner Amphora mit dem Parisurteil in Loeschckes handschriftlichen Listen den chalkidischen Vasen beigesellt. Thiersch (Tyrrhen. Amph. S. 142) reiht sie in eine Sondergruppe der »tyrrhenischen« Amphoren, Pfuhl (I, S. 253) in seine »attisch-korinthische« Gruppe ein. Sie ist sicher attisch und steht dem Stil des Lydos nahe, wenn sie nicht gar ein flüchtiges Stück von seiner Hand ist.

## ABBILDUNGEN



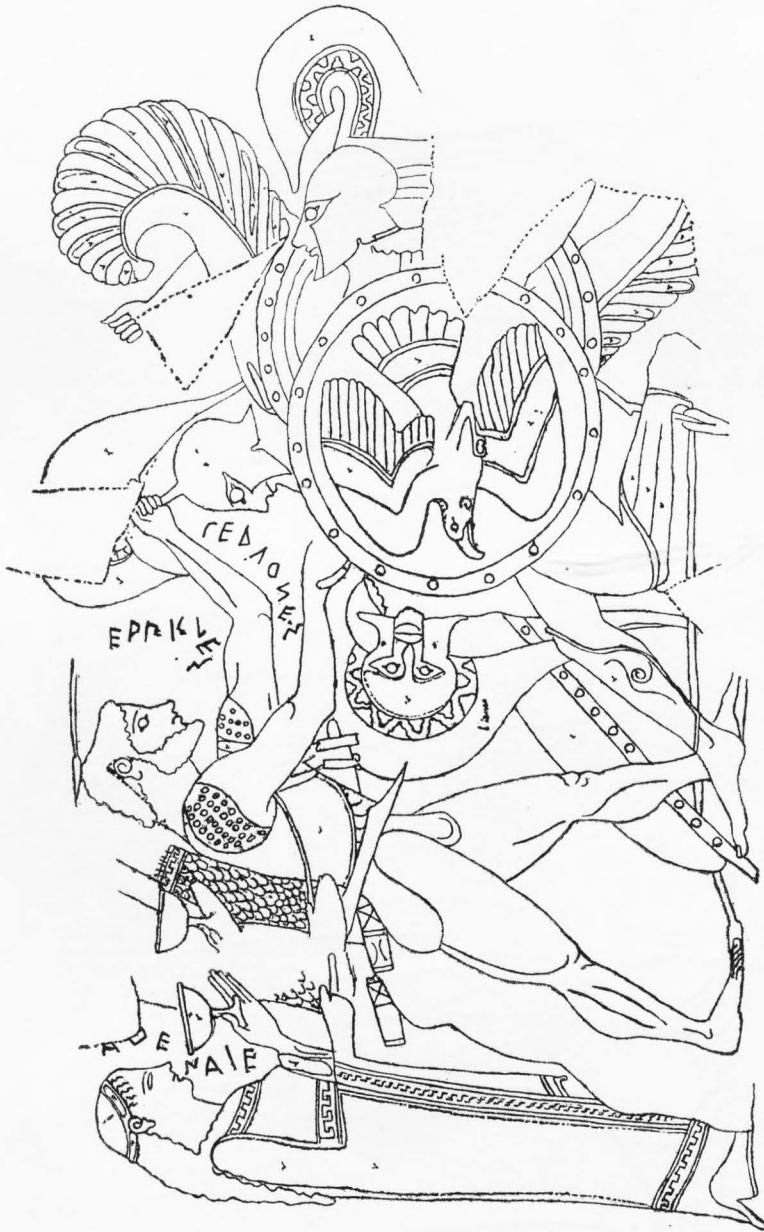


Abbildung 1.

6) British Museum B 155 nach Pause in Gerhards Apparat.



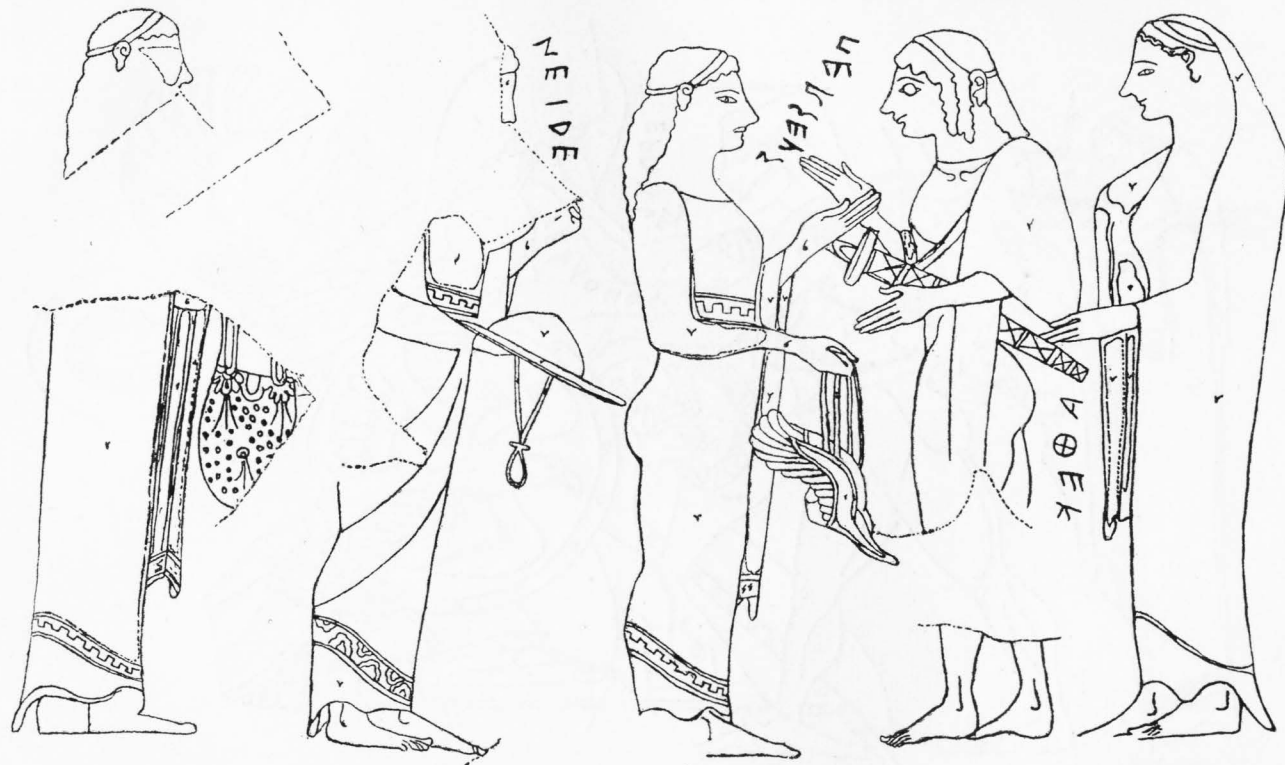


Abbildung 2.

6) British Museum B 155 nach Pause in Gerhards Apparat.

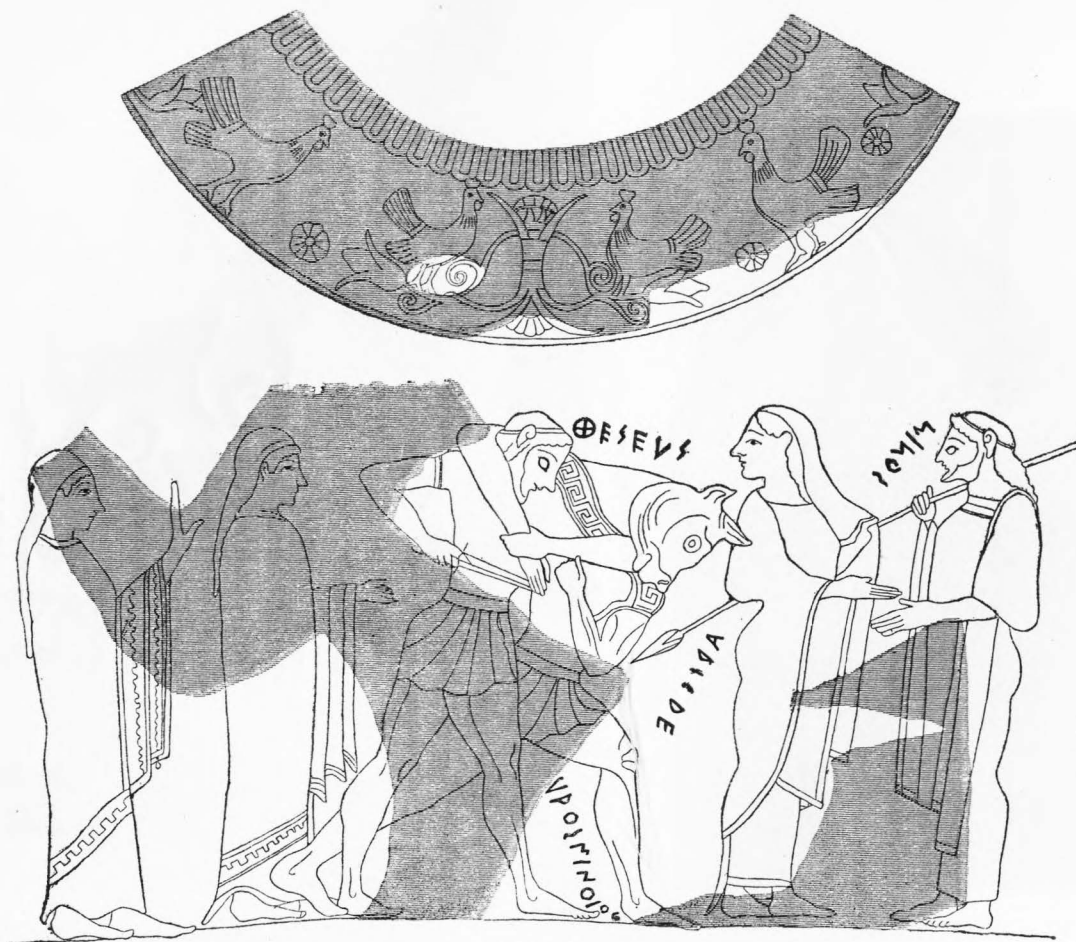


Abbildung 3.

12) Louvre F 18. Bilder mit Angabe der ergänzten Teile.



Abbildung 4.

21) Scherbe d'Hancarville nach Stich.



Abbildung 5.

172) Florenz 3781, Henkelornament.



Abbildung 6.

27) Orléans nach Zeichnungen von Madeleine Massoul.



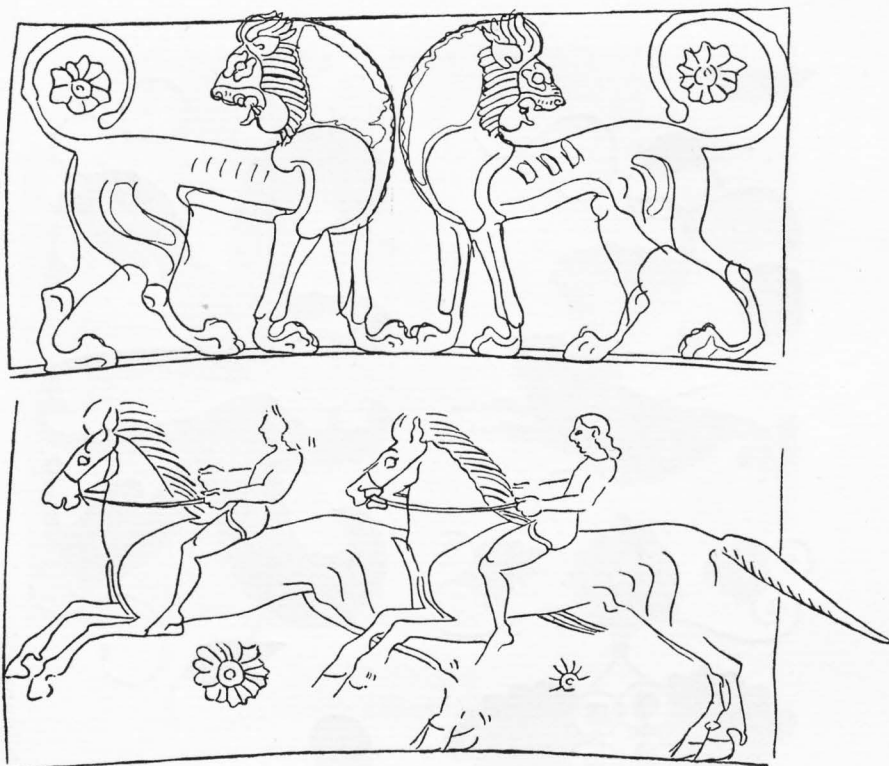


Abbildung 7.

55) Thorvaldsenmuseum 70 nach Zeichnungen Friedrich Langes.



Abbildung 8.

68) Amphora Castellani, Form nach Skizze von Franz Studniczka.



Abbildung 9.

57) Hephaistosamphora Castellani nach Pausen.

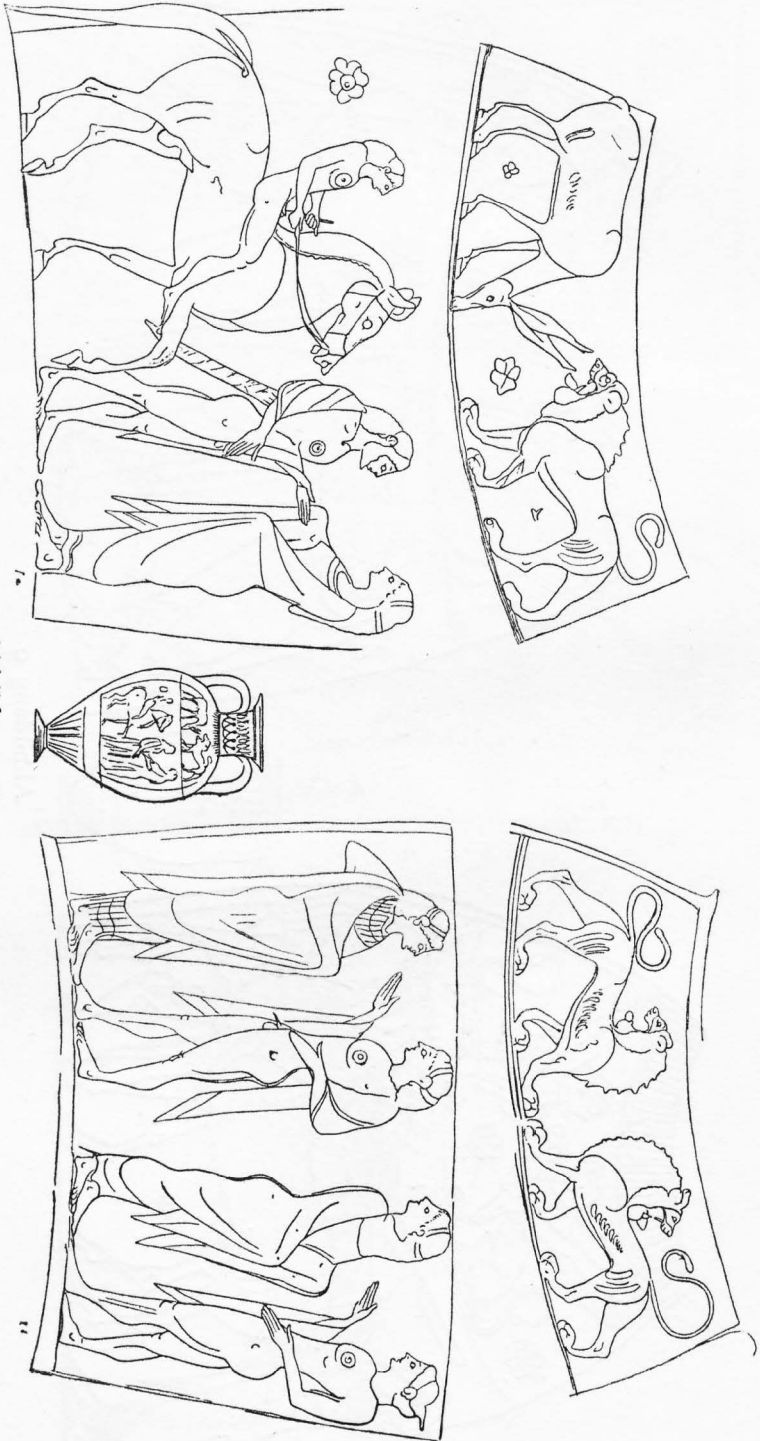


Abbildung 10.  
58) Verschollene Amphora Castellani nach Pausan.

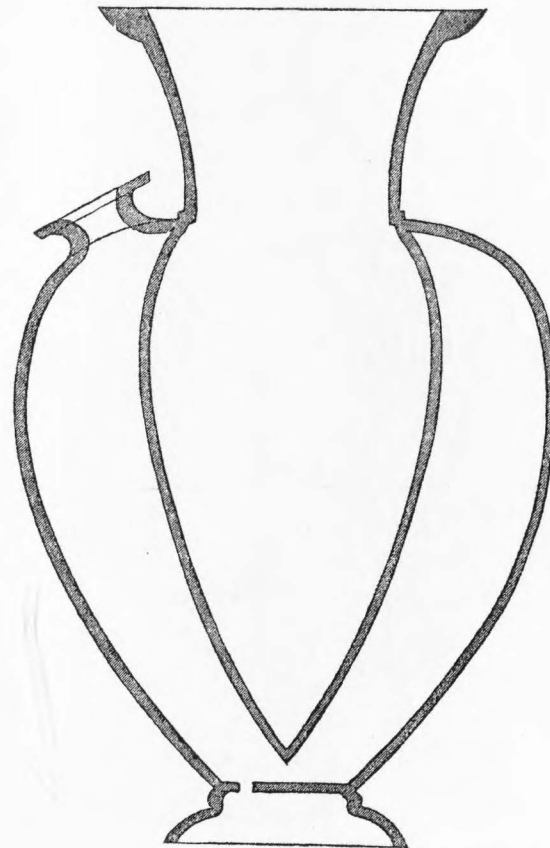
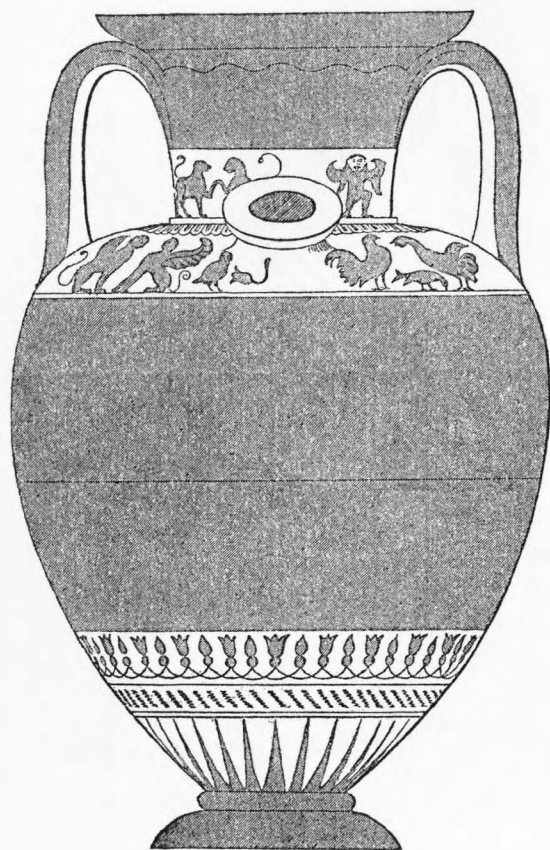


Abbildung 11.

109) Kopienhagen 115. Ansicht und Schnitt nach Ussing, *De nominibus vasorum Graecorum*, Tafel zu S. 81.



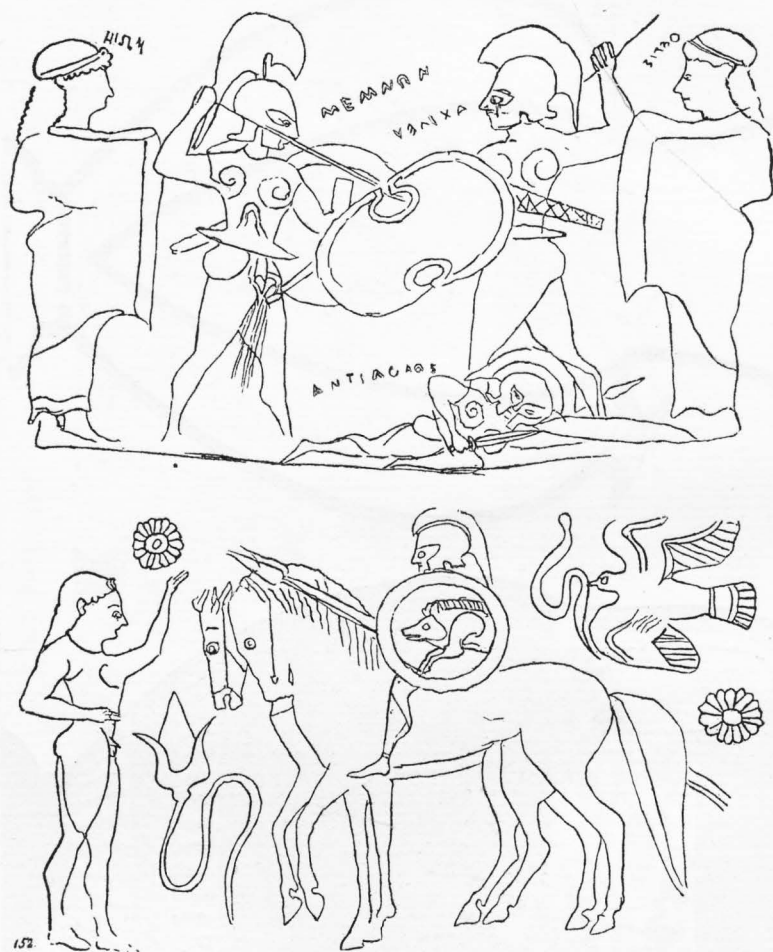


Abbildung 12.

a) Memnonamphora Feoli-Magnoncour nach Pausan in Gerhards Apparat.

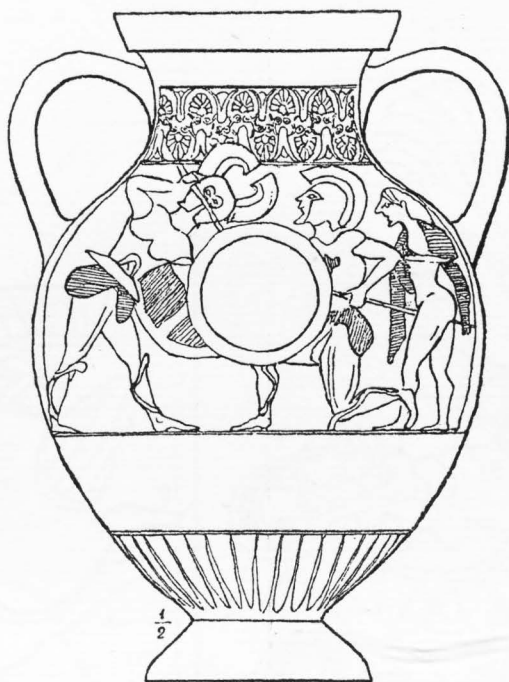


Abbildung 13.

f) Syrakus 7617 nach Monumenti dei Lincei I, Sp. 872.

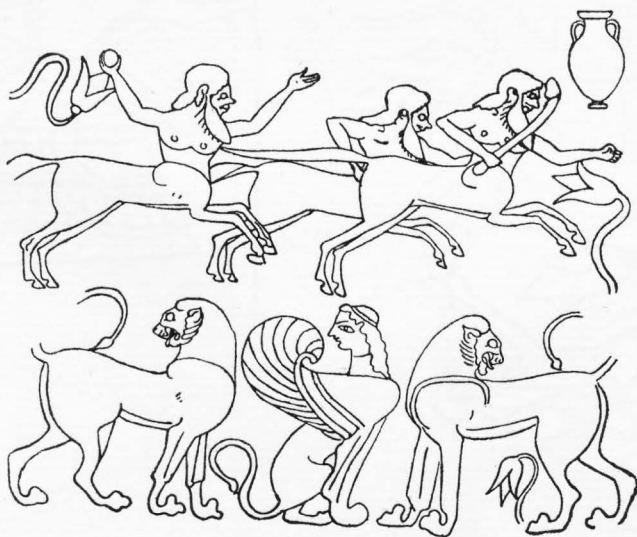


Abbildung 14.

XVII) Amphora Depoletti nach Pause in Gerhards Apparat.

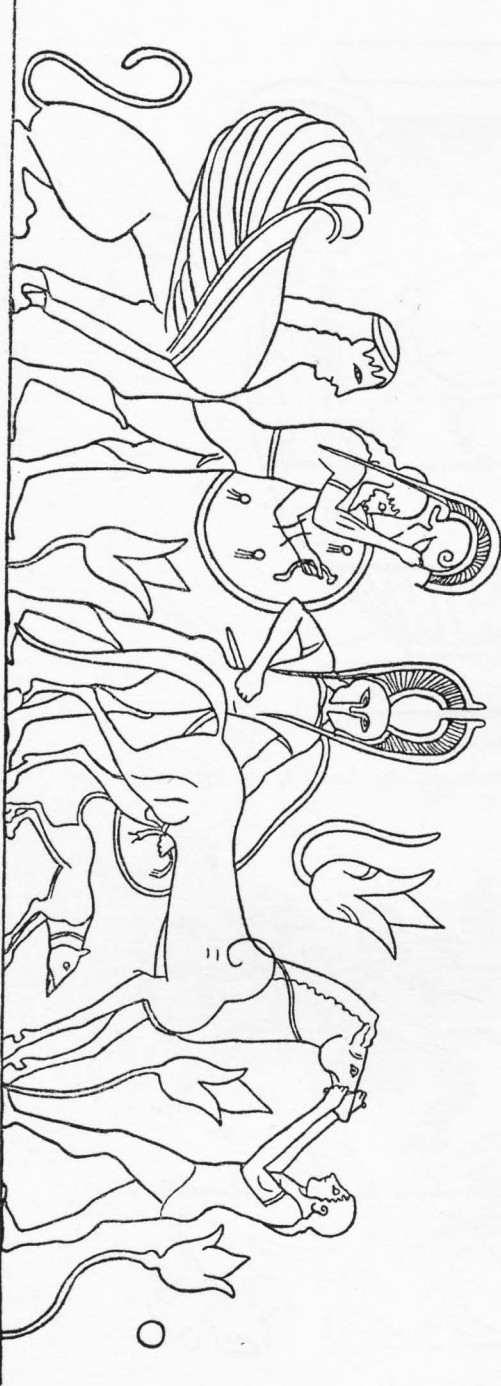
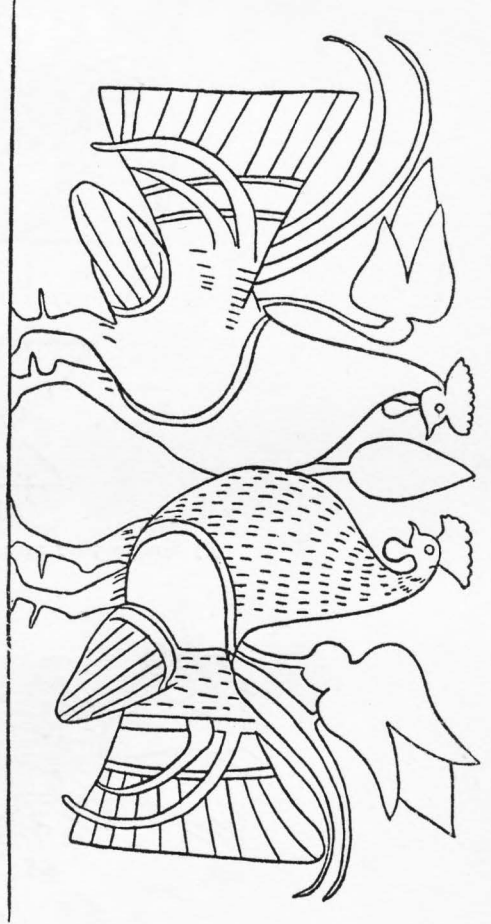


Abbildung 15.

1) Florenz 3776 nach Inghirami, Vasi fittili III, Tafel 278.

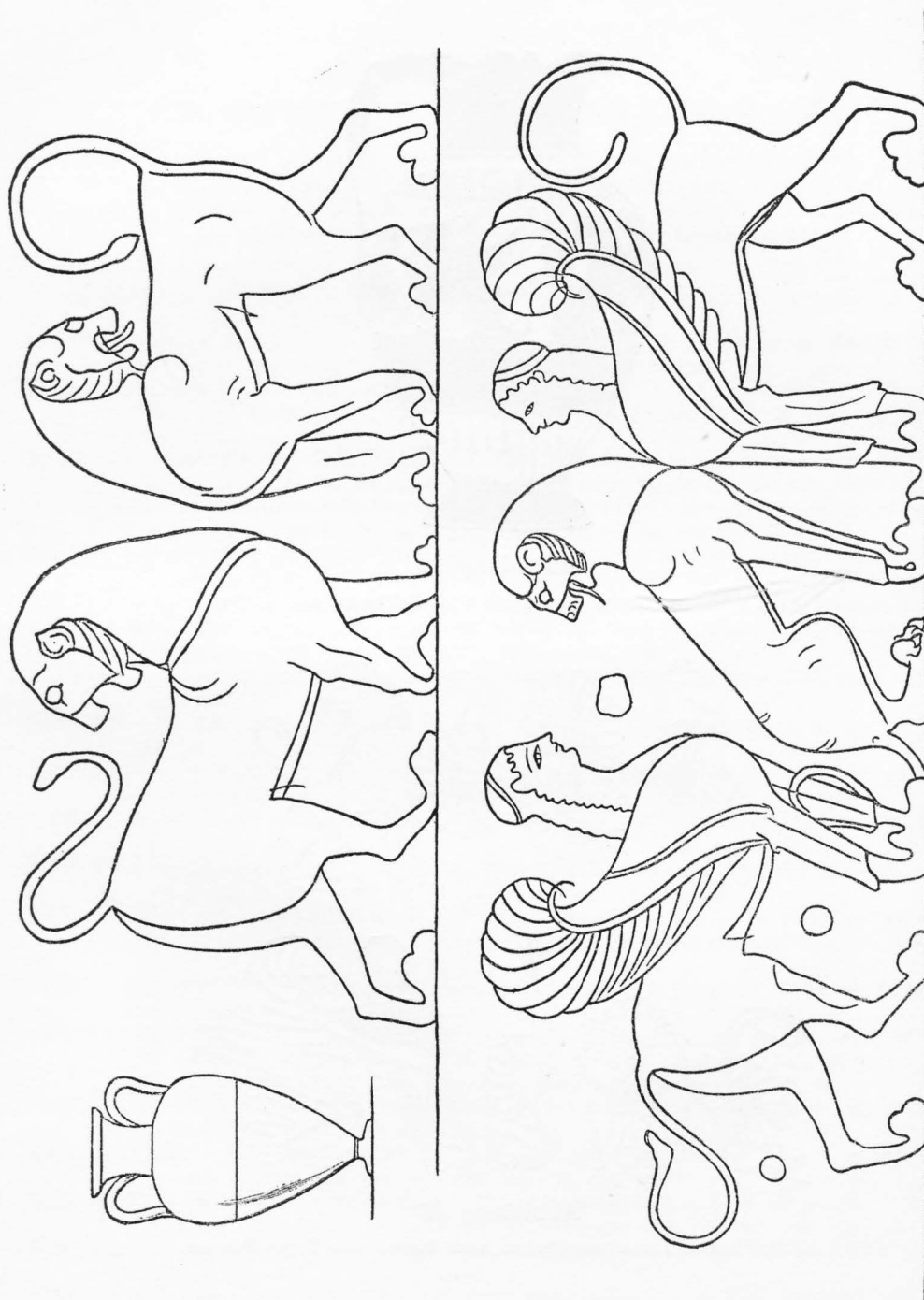


Abbildung 16.

1) Florenz 3776 nach Inghirami, Vasi fittili III, Tafel 279.



Abbildung 17.

XXI) Florenz, Kanne aus Orvieto nach Zeichnung von G. Gatti.

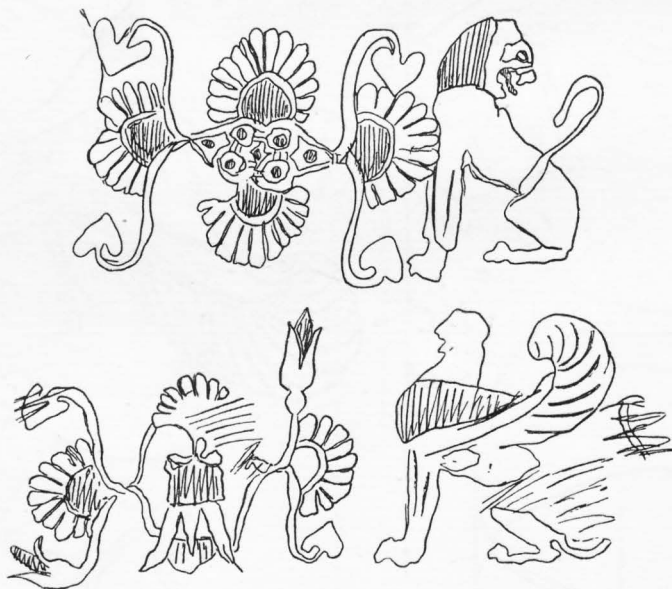


Abbildung 18.

XXI) Florenz, Kanne aus Orvieto nach Pausen von Eugen Petersen.



## VERZEICHNIS DER TAFELN UND ABBILDUNGEN

Die Tafeln II-V, LV, LVI, LXII-LXV, LXXVI, LXXVII, LXXIX, LXXXVI, LXXXVII, LXXXIX, XC, XCVII, CVIII, CX, CXXII-CXXV, CXXVII, CXLV, CLI, CLII, CLIV, CLIX, CLXIV, CLXXIV sind bei der F. Bruckmann A.-G. in München hergestellt, die übrigen 190 Tafeln und die Druckstücke zu den Abbildungen in der Kunstanstalt Sinsel u. Co., Leipzig-Oetzsch.

Tafel

- I — 1)** *FLORENZ* 4210, Phot. des Florentiner Museums — S. 4, 5, 7, 46, 48, 50, 51, 54, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 69, 75, 78, 116, 145, 146.
- II-V — 2)** *LEIDEN* 1626, Phot. des Leidener Museums — S. 3, 7, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 62, 64, 65, 68, 78, 81, 116, 128, 146, 147, 149, 150, 151.
- VI-IX — 3)** *CABINET DES MÉDAILLES* 202, Phot. Giraudon — S. 3, 5, 8, 46, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 78, 81, 91, 116, 128, 130, 143, 145, 151.
- X, XI — 4)** *CABINET DES MÉDAILLES* 203, Phot. Giraudon — S. 3, 5, 9, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 78, 81, 92, 116, 128, 130, 142.
- XII — 5)** *PEMBROKE-HOPE* nach Monumenti dell' Instituto I 51 (1 : 2) — S. 3, 9, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 73, 75, 116, 142, 143, 151.
- XIII-XV — 6)** *BRITISH MUSEUM* B 155, Phot. Fleming — vgl. Abbildung 1 und 2 — S. 3, 5, 10, 47, 48, 50, 51, 54, 65, 66, 67, 69, 70, 73, 76, 120, 121, 127, 138, 143, 144, 145, 146, 151, 158.
- XVI — 7)** *MÜNCHEN* 592, Phot. Hans Piehler — S. 3, 5, 11, 47, 48, 49, 51, 98, 99, 100, 120, 121, 137, 144.
- XVII und XVIII links — 8)** *FITZWILLIAM MUSEUM* 45, Phot. W. Tams — S. 5, 11, 47, 48, 51, 52, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 83, 85, 89, 110, 124, 138.
- XVIII rechts — 107)** *CASTELLANI* 159, Phot. Rumpf — vgl. Tafel CXVI — S. 26, 72, 74, 75, 120, 121, 146.
- XIX-XXII — 9)** *BRITISH MUSEUM* B 75, Phot. Fleming — S. 11, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 71, 73, 78, 84, 89, 124, 126, 146, 151.
- XXIII-XXV — 10)** *MÜNCHEN* 596, Phot. Hans Piehler — S. 3, 5, 12, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 62, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 78, 113, 124, 137, 144, 146, 151.
- XXVI — 12)** *LOUVRE* F 18, Phot. Giraudon — vgl. Abbildung 3 — S. 13, 47, 48, 51, 54, 61, 62, 66, 67, 69, 73, 124, 146, 151.
- XXVII-XXX — 13)** *MUSÉE DU CINQUANTENAIRE* A 135, Phot. des Brüsseler Museums — S. 3, 13, 47, 48, 50, 51, 52, 54, 64, 65, 69, 71, 72, 78, 119, 122, 146.
- XXXI-XXXIV — 14)** *WÜRZBURG* 315 u. 457, Phot. Lochmüller — S. 3, 5, 13, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 78, 113, 119, 122, 124, 127, 138, 142, 146, 149, 151, 158.
- XXXV — 15)** *REGGIO* Inv. 1027 u. 1028, Phot. Rumpf (1 : 1) — S. 5, 14, 44, 48, 49, 50, 51, 99, 100, 115, 124, 137.
- XXXVI — 17)** *SYRAKUS*, Phot. Rumpf (7 : 10) — S. 14, 44, 48, 49, 50, 51, 100, 124, 136.  
**11)** *NEAPEL*, Phot. des Neapler Museums (3 : 5) — S. 5, 13, 43, 47, 48, 49, 51, 72, 74.  
**16)** *REGGIO* Inv. 1039, Phot. Rumpf (1 : 1) — S. 14, 44, 48, 104, 106, 147.  
**18)** *REGGIO* Inv. 1169, Phot. Rumpf (1 : 1) — S. 5, 15, 44, 48, 49, 51, 54, 56, 57, 60, 62, 63, 64, 67, 68, 78, 126, 129, 130, 134, 144, 149.
- XXXVII-XXXIX — 19)** *KOPENHAGEN* 64, Phot. des Corpus Vasorum — S. 3, 5, 15, 43, 48, 49, 50, 51, 104, 107, 108, 109, 110, 112, 125, 126, 134, 136, 137.
- XL-XLIII, XLIV oben — 20)** *WÜRZBURG* 354, Phot. Lochmüller — S. 5, 6, 15, 48, 49, 50, 51, 52, 100, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 134, 137, 138, 144, 146, 147, 150, 159.
- XLIV unten — 255)** *MADRID* 10 909, Phot. Francisco Alvarez Ossorio — vgl. Tafel CLXXXIII — S. 37, 52, 114, 125, 146.
- XLV und XLVI links — 22)** *MÜNCHEN* 594, Phot. Hans Piehler — vgl. Tafel CXXXVI — S. 5, 17, 54, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 69, 71, 78, 81, 92, 116, 119, 128, 130, 151.

## Tafel

- XLVI rechts** — 41) *MUSÉE DU CINQUANTENAIRE* R 220, Phot. des Brüsseler Museums — vgl. Tafel LXXV — S. 20, 53, 90, 91, 92, 93, 95, 97, 98, 119, 132.
- XLVII** — 24) *VATIKAN* 225, Phot. Pompeo Sansaini — S. 5, 17, 57, 75, 81, 82, 83, 116.
- XLVIII-LI** — 25) *WÜRZBURG* 146, Phot. Robert Zahn (XLIX u. LI) und Lochmüller (XLVIII u. L) — S. 3, 5, 17, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 67, 68, 69, 71, 73, 75, 78, 81, 116, 128, 151.
- LII links, LIII, LIV** — 26) *CHURCHILL*, Phot. Frau Beazley — S. 18, 53, 90, 96, 97, 98, 119, 137, 146.
- LII rechts** — 35) *LOUVRE* E 797, Phot. Paul Jacobsthal — vgl. Tafel LXIX — S. 5, 19, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 98, 119.
- LV-LIX** — 28) *TARQUINIA* R. C. 5653, Phot. Mosconi (LV, LVI), Phot. Rumpf (LVII), Zeichnungen aus Loeschkes Apparat (LVIII, LIX — 1:2) — S. 5, 18, 72, 74, 79, 100, 119, 146.
- LX, LXI** — 30) *LEIPZIG* T 303, Phot. Franz Hackebeil — S. 18, 83, 85, 86, 87, 89, 90, 98, 119.
- LXII-LXV** — 31) *ERMITAGE* Inv. 1311, Phot. der Ermitage — S. 18, 57, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 119.
- LXVI** — 32) *ASHMOLEAN MUSEUM* 191, Phot. Frau Beazley — vgl. Tafel LXXXIV unten rechts — S. 5, 18, 101, 103, 119.
- LXVII** — 33) *LOUVRE* E 794, Phot. Giraudon — S. 5, 18, 101, 102, 119.
- LXVIII** — 34) *LOUVRE* E 796, Phot. Giraudon — S. 19, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 97, 98, 119.
- LXIX** — 35) *LOUVRE* E 797, Phot. Giraudon — s. Tafel LII rechts.
- LXX** — 36) *PHILADELPHIA* M. S. 398, Phot. des University Museum — S. 5, 19, 83, 85, 86, 87, 89, 119.
- LXXI** — 38) *ÖSTERREICHISCHES MUSEUM* 219, Phot. d. österr. Museums — S. 5, 19, 101, 119, 132.
- LXXII, LXXIII links** — 37) *TARQUINIA* R. C. 3301, Zeichnung aus Loeschkes Apparat (LXXII — 1:2), Phot. Rumpf (LXXIII) — S. 5, 19, 102, 119.
- LXXIII rechts** — 39) *BONN* 1603, Phot. des Akad. Kunstmuseums — S. 5, 20, 102, 103, 119, 132.
- LXXIV** — 40) *BONN* 1631, Phot. des Akad. Kunstmuseums — S. 5, 20, 102, 103, 119.
- LXXV** — 41) *MUSÉE DU CINQUANTENAIRE* R 220, Phot. des Brüsseler Museums — s. Tafel XLVI rechts.
- LXXVI-LXXIX** — 42) *ERMITAGE* Inv. 1308, Phot. der Ermitage — S. 20, 90, 91, 92, 93, 95, 97, 98, 119.
- LXXX, LXXXI** — 43) *BRITISH MUSEUM* B 22, Phot. Fleming — S. 20, 43, 102, 103, 119.
- LXXXII** — 44) *LOUVRE* E 793, Phot. Giraudon — S. 20, 83, 86, 89, 90, 119.
- LXXXIII** — 45) *LOUVRE* E 795, Phot. Giraudon — S. 5, 6, 20, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 119, 150.
- LXXXIV oben** — 47) *SPINELLI*, Phot. Herbert Koch — S. 21, 43, 103, 119.
- LXXXIV unten links** — 50) *ASHMOLEAN MUS.* 192, Phot. Frau Beazley — s. Tafel XCI.
- LXXXIV unten rechts** — 32) *ASHMOLEAN MUS.* 191, Phot. Frau Beazley — s. Tafel LXVI.
- LXXXV, LXXXVI** — 48) *ERMITAGE* Inv. 1307, Phot. der Ermitage — S. 21, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 119.
- LXXXVII-XC** — 49) *ERMITAGE* Inv. 1312, Phot. der Ermitage — S. 21, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 119, 146.
- XCI** — 50) *ASHMOLEAN MUSEUM* 192, Phot. Frau Beazley — vgl. Tafel LXXXIV unten links — S. 5, 21, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 119.
- XCII** — 51) *LOUVRE* E 800, Phot. Giraudon — S. 21, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 119.
- XCIII oben** — 52) *LOUVRE* E 801, Phot. Giraudon — S. 5, 21, 83, 88, 119.
- links unten** — 54) *NEAPEL* 2491, Phot. des Neapler Museums — S. 22, 103, 119.
- rechts unten** — 53) *MÜNCHEN* 595, Phot. Hans Piehler — S. 5, 21, 103, 119, 132.
- XCIV** — 55) *THORVALDSEN MUSEUM* 70, Phot. Sophus Bengtsson — vgl. Abb. 7 — S. 22, 55, 64, 69, 78, 119, 124, 150.
- XCv** — 56) *FAINA* 44, Phot. Rumpf — S. 22, 104, 106, 107, 108, 110, 113, 119, 124, 133.
- XCVI oben** — 60) *BRYN MAWR*, Phot. Robert Zahn — S. 6, 22, 104, 106, 107, 108, 113, 120, 124, 144.
- XCVI unten** — 62) *PALERMO*, Phot. G. Lo Cascio — S. 23, 44, 57, 104, 107, 112, 124.
- XCvII** — 61) *MÜNCHEN* 587, Phot. in Loeschkes Apparat — S. 6, 22, 43, 104, 108, 110, 111, 120, 124, 136.
- XCvIII** — 63) *PHILADELPHIA* M. S. 401, Phot. des University Museum — S. 6, 23, 43, 104, 109, 110, 120, 124.
- XCIX links, C rechts unten** — 65) *VILLA GIULIA*, Phot. Rumpf — S. 23, 104, 107, 108, 110, 113, 120, 124, 133.
- XCIX rechts, C oben** — 64) *VATIKAN* 227, Phot. Pompeo Sansaini — S. 6, 23, 104, 106, 107, 108, 110, 113, 120, 124, 133.
- C links unten** — 229) *REGGIO*, Phot. Rumpf (5:6) — S. 35, 44, 104, 107, 108, 112, 125, 128.
- CI** — 66) *CASTELLANI* 129, Phot. Rumpf — S. 23, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 120, 124, 133, 150.

## Tafel

**CII oben** — 234) *SYRAKUS*, Phot. Rumpf — S. 35, 43, 104, 108, 109, 111, 112, 125.

**mitte** — 70) *LEIPZIG*, Phot. Franz Hackebeil — S. 24, 104, 110.

**links unten** — 218) *LEIPZIG*, T 418, Phot. Franz Hackebeil (1 : 1) — S. 34, 90, 92.

**rechts unten** — 71) *MARSEILLE* nach Vasseur, Origine de Marseille, Taf. 10, 5 — S. 5, 24, 44, 101, 102.

**CIII** — *REGGIO*, Scherben, Phot. Rumpf (5 : 6)

80) — S. 24, 44, 104, 108.

85) Inv. 1037 — S. 24, 44, 104, 108.

223) — S. 34, 44, 76, 81, 125, 130, 149.

165) — S. 31, 44, 72, 75, 125.

242) — S. 35, 44, 103, 126.

73) — S. 24, 44, 90, 96.

221) — S. 34, 44, 83, 88, 89, 125.

23) — S. 17, 44, 75, 82.

128) — S. 28, 44, 75, 82.

222) — S. 34, 44, 104, 111, 125, 133.

78) — S. 24, 44, 72, 75.

230) — S. 35, 44, 99, 125, 138.

**CIV** — *REGGIO*, Scherben, Phot. Rumpf (8 : 9)

213) — S. 34, 44, 104, 110, 113, 126.

196) — S. 33, 44, 104, 126.

225) — S. 34, 44, 101, 102, 125.

81) Inv. 1131 — S. 24, 44, 90, 92.

101) — S. 25, 44, 75.

231) — S. 35, 44, 102, 125.

96) — S. 25, 44, 104, 110.

99) — S. 25, 44, 102.

100) — S. 25, 44, 101, 102.

83) — S. 24, 44, 90, 92.

90) — S. 24, 44, 104, 108, 109.

94) — S. 24, 44, 83, 89.

93) — S. 24, 44, 83, 89.

98) — S. 25, 44, 72, 74, 75.

88) — S. 24, 44, 75, 79.

82) — S. 24, 44, 101, 102.

139) — S. 29, 44, 90, 97.

89) — S. 24, 44, 75, 79.

97) — S. 25, 44, 83, 89.

84) — S. 24, 44, 104, 109.

87) — S. 24, 44, 75, 79.

72) — S. 24, 44, 53, 55, 67, 68.

**CV links** — *REGGIO*, Scherben, Phot. Rumpf (5 : 8)

146) — S. 29, 44, 104, 110, 126.

190) — S. 33, 44, 104, 109, 111, 125.

138) — S. 29, 44, 104.

91) — S. 24, 44, 83, 89.

224) — S. 34, 44, 104, 125.

119) — S. 28, 44, 72, 75, 123.

**CV rechts oben** — *REGGIO*, Scherben, Phot. Rumpf (4 : 5)

79) — S. 24, 44, 75, 79, 130.

148) — S. 29, 44, 103.

77) — S. 24, 44, 75, 79.

**CV rechts unten** — 69) *CAZURRO* nach Anuari de l' Institut d' Estudis Catalans 1908, S. 208, Abb. 15 — S. 5, 23, 44, 75, 82.

**CVI** — *REGGIO*, Scherben, Phot. Rumpf

169) — S. 31, 44, 83, 89, 125.

92) — S. 24, 44, 83, 89.

95) — S. 25, 44, 104.

## Tafel

- CVI** — *REGGIO*, Scherben, Phot. Rumpf.  
 167) — S. 31, 44, 101, 102, 125.  
 141) — S. 29, 44, 104.  
 102) — S. 25, 44, 101, 102.  
 140) — S. 29, 44, 104.
- CVII** — 103) *MÜNCHEN* 593, Phot. Hans Piehler — S. 5, 25, 102, 120.
- CVIII-CXI** — 104) *ERMITAGE* Inv. 1479, Phot. der Ermitage — S. 25, 53, 75, 77, 78, 79, 80 81, 82, 83, 84, 86, 120, 121, 139, 142.
- CXII** — 105) *LOUVRE* E 802, Phot. Giraudon — S. 5, 25, 53, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 120, 121, 142, 149.
- CXIII** — 106) *LOUVRE* E 805, Phot. Giraudon — S. 5, 25, 75, 76, 77, 78, 82, 83, 120, 121, 138, 149.
- CXIV, CXV** — 108) *TARENT* 65, Phot. Robert Zahn — S. 26, 43, 53, 90, 96, 97, 98, 101, 115, 120, 121, 137, 139, 142, 143, 145, 167.
- CXVI oben, CXVII, CXVIII rechts** — 109) *KOPENHAGEN* 115, Phot. des Corpus Vasorum (CXVI u. CXVIII) und Zeichnung v. Fr. Lange (CXVII — 1 : 2) — vgl. Abb. 11 — S. 26, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 91, 99, 121, 122, 133, 146.
- CXVI unten** — 107) *CASTELLANI* 159, Phot. Rumpf — s. Tafel XVIII rechts.
- CXVIII links, CXIX** — 111) *CASTELLANI* 147, Phot. Carbone — S. 5, 26, 53, 55, 56, 57, 60, 62, 64, 65, 66, 68, 73, 121, 122, 127, 129, 143, 145, 146, 149, 150, 151.
- CXX, CXXI** — 110) *BERLIN* Inv. 3153, Phot. Treue — S. 5, 26, 55, 60, 61, 64, 68, 121.
- CXXII-CXXV** — 112) *TARQUINIA* R.C. 6830, Phot. Romualdo Moscioni (CXXII, CXXIII) Zeichnungen in Loeschkes Apparat (CXXIV, CXXV — 1 : 1) — S. 5, 27, 75, 79, 84, 86, 121, 122, 150.
- CXXVI-CXXVIII** — 113) *BRITISH MUSEUM* B 15, Phot. Fleming — S. 27, 55, 62, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 78, 81, 88, 113, 119, 122, 124, 133, 146, 151.
- CXXIX, CXXX** — 114) *WÜRZBURG* 147, Phot. Lochmüller — S. 3, 5, 27, 55, 60, 61, 62, 63, 67, 69, 71, 72, 73, 75, 78, 119, 122, 151.
- CXXXI** — *REGGIO*, Scherben, Phot. Rumpf (5 : 7).  
 122) — S. 28, 44, 104, 123.  
 239) — S. 35, 44, 104, 125.  
 121) — S. 28, 44, 103, 123.  
 120) — S. 28, 44, 103, 123.  
 232) — S. 35, 44, 90, 97, 110, 125.  
 149) — S. 29, 44, 83, 88.
- CXXXII** — 127) *MADRID* 10948, Phot. Francisco Alvarez Ossorio — S. 28, 55, 63, 66, 67, 69, 70, 124.
- CXXXIII** — *REGGIO*, Scherben, Phot. Rumpf (1 : 2).  
 137) — S. 29, 44, 104, 109, 111, 112.  
 130) — S. 28, 44, 76, 81.  
 132) Inv. 1032 — S. 28, 44, 76, 82.  
 129) Inv. 1044 — S. 28, 44, 76, 80, 81, 82.  
 133) Inv. 1061 — S. 28, 44, 90, 97.  
 136) Inv. 1131 — S. 28, 44, 83, 89.  
 228) — S. 35, 44, 104, 108, 111, 125.  
 75) Inv. 1131 — S. 24, 44, 100.  
 189) — S. 32, 44, 104, 109, 110, 125.  
 131) — S. 28, 44, 76, 80, 81, 82.  
 135) Inv. 1801 — S. 28, 44, 100.  
 76) Inv. 1131 — S. 24, 44, 100.  
 191) — S. 33, 44, 104, 110.  
 86) — S. 24, 44, 104, 109.  
 134) — S. 28, 44, 83, 89.
- CXXXIV, CXXXV, CXXXVI rechts, CXXXVII unten, CXXXVIII links** — 150) *BONN* 464 A, Zeichnungen von Ludwig Schütz (CXXXIV, CXXXV — 1 : 2), Phot. des Akademischen Kunstmuseums (CXXXVI, CXXXVII, CXXXVIII) — S. 29, 53, 55, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 78, 124, 137, 138, 145, 151.
- CXXXVI links** — 22) *MÜNCHEN* 594, Phot. des Münchener Museums — s. Tafel XLV, XLVI.
- CXXXVII oben, CXXXVIII rechts CXXXIX-CXLIII** — 151) *ORVIETO* 192, Phot. in Loeschkes Apparat (CXXXVII), Zeichnungen in Loeschkes Apparat (CXLI - CXLIII — 1 : 2), Phot. Rumpf (CXXXVIII-CXL) — S. 29, 53, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 124, 137, 141, 142, 144, 146.

## Tafel

- CXLIV-CXLVI** — 152) *TARQUINIA* R. C. 5655, Phot. Robert Zahn (CXLIV), Phot. Romualdo Moscioni (CXLV), Zeichnung in Loeschkes Apparat (CXLVI — 1:2) — S. 5, 30, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 88, 89, 124, 142.
- CXLVII oben und unten links** — 153) *KUNSTHANDEL*, Phot. Ernst Langlotz — S. 30, 90, 97, 98, 124.
- CXLVII unten rechts** — 154) *REGGIO*, Phot. Ferrara. — S. 30, 44, 90, 95, 97, 110, 124.
- CXLVIII oben** — 161) *TARENT 51*, Phot. Rumpf — S. 30, 43, 90, 95, 97, 101, 124.
- CXLVIII unten** — 160) *TARENT 60*, Phot. Rumpf — S. 30, 43, 90, 95, 97, 101, 124.
- CXLIX oben** — 162) *TARENT 585*, Phot. Rumpf. — vgl. Tafel CXCVI unten — S. 30, 43, 90, 95, 101, 124, 140.
- CXLIX unten** — 163) *TARENT 660*, Phot. Rumpf. — S. 30, 43, 90, 94, 95, 96, 97, 101, 115, 125, 159.
- CL oben** — 164) *LOUVRE E 806*, Phot. Giraudon — S. 30, 103, 125.
- CL unten** — 168) *WIEN* Inv. 764 Phot. Frankenstein — S. 31, 103, 125.
- CLI-CLIV** — 170) *ERMITAGE* Inv. 1306, Phot. der Ermitage — S. 31, 83, 87, 89, 125.
- CLV links** — 174) *LOUVRE* Inv. Campana 81 bis, Phot. Giraudon — S. 31, 83, 87, 88, 89, 125.
- CLV rechts, CLVI** — 171) *ERMLITZ*, Phot. Franz Hackebeil — S. 31, 83, 87, 88, 89, 125.
- CLVII, CLVIII links** — 173) *LOUVRE E 807*, Phot. Giraudon — S. 5, 31, 83, 87, 88, 89, 90, 98, 125.
- CLVIII rechts CLIX** — 176) *BONN 655*, Phot. des Akademischen Kunstmuseums — S. 5, 32, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 125, 133.
- CLX links, CLXI** — 178) *KELEKIAN* Phot. Kelekian — S. 32, 104, 108, 110, 111, 112, 113, 125, 128.
- CLX rechts CLXII** — 179) *KELEKIAN*, Phot. Kelekian — S. 32, 104, 109, 110, 111, 125, 133, 146.
- CLXIII, CLXIV rechts** — 177) *BRITISH MUSEUM B 35*, Phot. Fleming — S. 32, 104, 109, 110, 111, 112, 125, 133.
- CLXIV links, CLXV** — 185) *BRITISH MUSEUM B 34*, Phot. Fleming — S. 32, 104, 109, 110, 111, 112, 125.
- CLXVI links** — *REGGIO*, Scherben, Phot. Rumpf (6 : 10)
- 157) — S. 30, 44, 90, 95, 97, 124.
- 186) — S. 32, 44, 104, 110, 111, 125.
- 145) Inv. 1269 — S. 29, 44, 104, 110, 111, 126.
- 147) — S. 29, 44, 104, 110, 126.
- 181) Inv. 1269 — S. 32, 44, 104, 110, 111, 125.
- 180) — S. 32, 44, 104, 110, 111, 125.
- CLXVI rechts** — *REGGIO*, Scherben, Phot. Rumpf (3 : 5).
- 184) — S. 32, 44, 104, 110, 111, 125.
- 188) — S. 32, 44, 104, 110, 111, 125.
- 182) — S. 32, 44, 104, 110, 111, 125.
- 183) — S. 32, 44, 104, 110, 111, 125.
- 187) — S. 32, 44, 104, 110, 111, 125.
- 156) — S. 30, 44, 90, 95, 97, 124.
- 158) — S. 30, 44, 90, 95, 97, 124.
- 155) — S. 30, 44, 76, 82, 124.
- 123) — S. 28, 44, 90, 97, 123.
- 124) — S. 28, 44, 104, 123.
- 125) — S. 28, 44, 104, 123.
- CLXVII** — 192) *TRIEST*, Phot. des Museo Civico — S. 33, 113, 114, 125, 129, 136.
- CLXVIII oben** — 197) *FATTA 1565*, Phot. Robert Zahn — S. 33, 104, 109, 110, 111, 126, 133.
- CLXVIII mitten** — 126) *LEIPZIG T 351*, Phot. Franz Hackebeil — S. 28, 104, 110.
- CLXVIII unten** — 278n) *VILLA GIULIA*, Phot. Rumpf — S. 39, 114, 125.
- CLXIX** — *REGGIO*, Scherben, Phot. Rumpf (4,25 : 10)
- 204) — S. 33, 44, 104, 109, 110, 126.
- 206) — S. 33, 44, 83, 89, 126.
- 193) — S. 33, 44, 104, 110, 126.
- 199) — S. 33, 44, 101, 102, 126.
- 166) — S. 31, 44, 101, 102, 125.
- 142) — S. 29, 44, 90, 95.
- 205) — S. 33, 44, 83, 89, 126.
- 220) — S. 34, 44, 104, 125.
- 194) — S. 23, 44, 104, 126.
- 226) — S. 34, 44, 103, 125.



## Tafel

- CLXIX** — *REGGIO*, Scherben, Phot. Rumpf (4,25: 10)  
 207) — S. 33, 44, 103, 126.  
 198) — S. 33, 44, 101, 102, 126.  
 241) — S. 35, 44, 103, 126.  
 227) — S. 34, 44, 104, 109, 125.  
 74) Inv. 1030 u. 1130 — S. 24, 44, 101, 102.  
 143) — S. 29, 44, 101, 102, 126.  
 144) — S. 29, 44, 104, 126
- CLXX** — *REGGIO*, Scherben, Phot. Rumpf. (5 : 9)  
 200) — S. 33, 44, 103, 126.  
 195) — S. 33, 44, 101, 102, 126.  
 208) — S. 34, 44, 83, 89, 126.  
 217) — S. 34, 44, 103, 126.  
 116) — S. 28, 44, 83, 89.  
 211) — S. 34, 44, 104, 109, 126.  
 117) — S. 28, 44, 103.  
 212) — S. 34, 44, 103, 126.  
 274) — S. 39, 44, 105, 111, 125.  
 118) — S. 28, 44, 104, 111.  
 209) — S. 34, 44, 83, 89, 126.  
 210) — S. 34, 44, 83, 89, 126.  
 115) — S. 28, 44, 104, 108.  
 203) — S. 33, 44, 101, 102, 126.  
 214) — S. 34, 44, 103, 126.  
 215) — S. 34, 44, 83, 89, 126.  
 216) — S. 34, 44, 103, 126.  
 202) — S. 33, 44, 104, 126.  
 201) — S. 33, 44, 104, 126.
- CLXXI-CLXXIV** — 219) *NEAPEL*, Phot. des Neapler Museums (CLXXI-CLXXIII) und Zeichnung von M. Puccetti (CLXXIV — 1 : 2) — S. 5, 34, 53, 100, 101, 125, 136, 137, 138, 139, 143, 144, 145, 146.
- CLXXV** — *SYRAKUS* Phot. Rumpf.  
 237) — S. 35, 43, 104, 109, 125.  
 236) — S. 35, 43, 104, 110, 125.  
 235) — S. 35, 43, 104, 110, 113, 125, 134.  
 238) — S. 35, 43, 90, 92, 125.  
 233) — S. 35, 43, 76, 81, 82, 83, 125.
- CLXXVI** — 240) *DRESDEN*, Phot. des Albertinum — S. 35, 100, 101, 126, 146.
- CLXXVII** — 273) *GÖTTINGEN*, Phot. des Göttinger Instituts — S. 6, 39, 105, 111, 125.  
 243) *MÜNCHEN* 588, Phot. Hans Piehler — S. 6, 35, 104, 111, 114, 125.  
 245) *NEW YORK* G. R. 536, Phot. des Metropolitan Museum — S. 6, 36, 104, 111, 114, 125.  
 246) *NEW YORK* G. R. 537, Phot. des Metropolitan Museum — S. 6, 36, 104, 111, 114, 125.
- CLXXVIII** — 248) *VILLA GIULIA*, Phot. Rumpf — S. 36, 114, 125.  
 244) *MÜNCHEN* 589, Phot. Hans Piehler — S. 6, 36, 114, 125.
- CLXXIX** — 247) *VILLA GIULIA* 774, Phot. Carbone — S. 6, 36, 114, 125.
- CLXXX** — 249) *VILLA GIULIA*, Phot. Rumpf — S. 36, 104, 111, 114, 125.  
 276) *VILLA GIULIA*, Phot. Rumpf — S. 39, 105, 111, 125.
- CLXXXI** — 277) *VILLA GIULIA*, Phot. Rumpf — S. 39, 105, 111, 125.  
 250) *VILLA GIULIA*, Phot. Rumpf — S. 36, 114, 125.
- CLXXXII** — 251) *VILLA GIULIA*, Phot. Rumpf — S. 36, 114, 125.  
 272) *VILLA GIULIA*, Phot. Rumpf — S. 39, 114, 125.  
 271) *MÜNCHEN* 591, Phot. Hans Piehler — S. 6, 39, 114, 125.
- CLXXXIII** — 255) *MADRID* 10909, Phot. Francisco Alvarez Ossorio — S. Tafel XLIV.
- CLXXXIV oben** — 256) *CASTELLANI* 107, Phot. Carbone — S. 6, 37, 100, 125, 150.
- CLXXXIV unten** — 279) *PALERMO*, Phot. G. Lo Cascio — S. 39, 44, 105, 109, 126, 127.
- CLXXXV** — 257) *BERLIN* Inv. 3282, Phot. Treue — S. 6, 37, 52, 104, 107, 108, 111, 112, 114, 125, 146.
- CLXXXVI** — 260) *THORVALDSEN MUSEUM*, Phot. Sophus Bengtsson — S. 6, 37, 90, 95, 125, 142, 143.

## Tafel

- CLXXXVII** — 263) *NEW YORK* G. R. 535, Phot. des Metropolitan Museum — S. 6, 38, 52, 105, 107, 108, 111, 112, 114, 125, 134, 146.
- CLXXXVIII oben** — 261) *LEIPZIG*, Phot. Franz Hackebeil — S. 37, 105, 109, 111, 125.
- CLXXXVIII unten CLXXXIX** — 264) *LOUVRE* F 144, Phot. Giraudon — S. 38, 105, 111, 114, 125.
- CXC oben** — 262) *MÜNCHEN* 590, Phot. Hans Piehler — S. 6, 38, 105, 108, 111, 125, 143.
- CXC unten** — 270) *WÜRZBURG* 349, Phot. Lochmüller — S. 6, 38, 105, 108, 111, 114, 125, 143.
- CXCI oben** — 266) *VILLA GIULIA*, Phot. Rumpf — S. 38, 105, 108, 111, 112, 114, 125.
- CXCI** — *VILLA GIULIA*, Scherben, Phot. Rumpf.  
 278 a—m) — S. 39, 105, 111, 114, 125.  
 265) — S. 38, 52, 105, 110, 125.  
 275) — S. 39, 105, 107, 114, 125.
- CXCII** — 267) *VILLA GIULIA*, Phot. Rumpf — S. 38, 105, 108, 111, 125, 143.  
 252) *VILLA GIULIA*, Phot. Rumpf — S. 36, 114, 125.
- CXCIII** — 268) *VILLA GIULIA*, Phot. Rumpf — S. 38, 105, 108, 111, 112, 125, 143.  
 253) *VILLA GIULIA*, Phot. Rumpf — S. 36, 104, 111, 114, 125.
- CXCIV oben** — 258) *BONN* 508, Phot. des Akadem. Kunstmuseum — S. 6, 37, 52, 105, 107, 114, 125, 146.
- CXCIV unten CXCV oben** — 269) *VILLA GIULIA*, Phot. Rumpf — S. 38, 105, 111, 125.
- CXCV unten** — 254) *VILLA GIULIA*, Phot. Rumpf — S. 36, 90, 96, 125.
- CXCVI links oben** — 46) *SOMZÉE* nach Furtwängler Sammlung Somzée, Tf. 37 — S. 5, 20, 90, 91, 92, 93, 95, 97, 98, 119, 132.
- CXCVI rechts oben** — 175) *GÉRONA* nach Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans 1908, S. 208, Abb. 16 — S. 5, 31, 44, 103, 125.
- CXCVI unten** — 162) *GRABFUND TARENT*, Phot. Robert Zahn — S. 140 vgl. Tafel CXLIX.
- CXCVII** — b) *ERMITAGE* Inv. 1310, Phot. der Ermitage — S. 156, 157, 158, 159.
- CXCVIII** — c) *BRITISH MUSEUM* B 16, Phot. Fleming — S. 156, 157, 158, 159, 160.
- CXCIX** — d) *BRITISH MUSEUM* B 17, Phot. Fleming — S. 156, 157, 158, 160.
- CC** — e) *LOUVRE* E 808, Phot. Giraudon — S. 156, 158, 159, 160.
- CCI, CCII links** — f) *SYRAKUS* 7617, Phot. Rumpf — S. 156, 158, 160.
- CCII rechts, CCIII** — VI) *BRITISH MUSEUM* B 154, Phot. Pauf Jacobsthal (CCII), Phot. Fleming (CCIII) — S. 161, 164, 165, 166.
- CCIV, CCV oben** — II) *VATIKAN* 223, nach Albizzati, Vasi del Vaticano Taf. 18 u. Phot. Sansaini (CCV oben rechts) — S. 160, 164, 165, 166, 167, 169.
- CCV unten links** — XXIII) *HEIDELBERG* M 80, Phot. des Heidelberger Instituts — S. 163, 164, 166, 168.  
 XXIV) *HEIDELBERG* M 81, Phot. des Heidelberger Instituts — S. 163, 166, 168.  
 XXV) *HEIDELBERG* M 82, Phot. des Heidelberger Instituts — S. 163, 164, 168.
- CCV unten rechts** — XXVIII) *REGGIO*, Phot. Rumpf — S. 163, 164, 167, 168.  
 XXIX) *REGGIO*, Phot. Rumpf — S. 163, 164, 167, 168.
- CCVI links** — III) *VATIKAN* 224 nach Albizzati, Vasi del Vaticano Tf. 18 — S. 161, 164, 165, 166, 167.
- CCVI rechts** — VII) *LOUVRE* E 798, Phot. Giraudon — S. 161, 163, 164, 166.
- CCVII** — IV) *LOUVRE* E 799, Phot. Giraudon — S. 161, 164, 165, 166, 167.
- CCVIII** — V) *ERMITAGE* Inv. 1309, Phot. der Ermitage — S. 161, 164.
- CCIX** — VIII) *WIEN* Inv. 1041, Phot. Frankenstein — S. 161, 163, 164, 166.
- CCX** — IX) *BOURGUIGNON*, Phot. Eugen Petersen — S. 161, 164, 165, 166.
- CCXI** — X) *BERLIN*. 1670, Phot. Rumpf — S. 162, 165, 166, 167.
- CCXII** — XI) *BONN* 1629, Phot. des Akad. Kunstmuseum — S. 162, 164, 166.
- CCXIII** — XII) *BONN* 1630, Phot. des Akadem. Kunstmuseum — S. 162, 163, 164, 166.
- CCXIV** — XIII) *MUSÉE DU CINQUANTENAIRE* A 1981, Phot. des Brüsseler Museums — S. 162, 164, 166.
- CCXV** — XIV) *LOUVRE* E 812, Phot. Giraudon — S. 162, 163, 164, 165, 166, 167.
- CCXVI** — XV) *TARQUINIA* Phot. Romualdo Mosconi — S. 162, 164, 165, 166, 167.
- CCXVII** — XVI) *TÜBINGEN* C 40, Phot. des Tübinger Institutes — S. 162, 164, 166.
- CCXVIII, CCXIX** — XVII) *WÜRZBURG* 265, Phot. des Würzburger Museums — S. 162, 165, 166, 167, 169.
- CCXX links** — XIX) *DROUOT* nach Vente Collection Dr. B. et M. C. Tf. 17 — S. 162, 164, 166.
- CCXX mitten und rechts** — XX) *MUSÉE DU CINQUANTENAIRE* R 398 nach Zeichnung in Loeschckes Apparat (mitten — 1:2) und Phot. des Brüsseler Museums (rechts) — S. 163, 164.

## Tafel

**CCXXI, CCXXII links — XXVI) ERMITAGE** Inv. 2, Phot. der Ermitage — S. 163, 164.  
**CCXXII rechts — XXVII) PHILADELPHIA** M. S. 4835, Phot. des University Museum — S. 163, 164, 166.

## Abbildung

- 1, 2 — 6) BRITISH MUSEUM B 155** nach Pausen in Gerhards Berliner Apparat X, 164 (5 : 9) — S. 65 — vgl. Tafel XIII-XV.  
**3 — 12) LOUVRE F 18** Zeichnung auf Grund von Mon. d. I. VI, 15 mit Angabe der modernen Übermalungen nach Beobachtungen von Madeleine Massoul und dem Verfasser (1 : 2) — S. 61 — vgl. Taf. XXVI.  
**4 — 21) D' HANCARVILLE**, Stich von Ant. Cardon nach Zeichnung von Gius. Bracci auf dem Widmungsblatt des 2. Bandes von d'Hancarville, *Antiquités du cabinet Hamilton* (1 : 1) — S. 1, 17, 48, 49, 54, 57, 62, 67, 68, 130, 149.  
**5 — 172) FLORENZ 3781**, Henkelornament nach Antonio Minto verdankter Zeichnung (1 : 2) — S. 31, 83, 88, 89, 90, 98, 125.  
**6 — 27) ORLÉANS** nach *Revue archéologique* 5. série VIII, 1918 II, S. 15 — S. 5, 18, 53, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 119.  
**7 — 55) THORVALDSEN MUSEUM 70** nach Zeichnungen von Friedrich Lange (1 : 2) — s. Tafel XCIV.  
**8 — 68) EINST CASTELLANI** Form nach Skizze von Franz Studniczka — S. 23, 104, 110, 111, 120, 133.  
**9 — 57) EINST CASTELLANI** nach Pausen (1 : 2) — S. 6, 22, 52, 53, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 119, 124, 133, 136, 146.  
**10 — 58) EINST CASTELLANI** nach Pausen (1 : 2) — S. 22, 53, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 119, 124, 133, 136, 144.  
**11 — 109) KOPENHAGEN 115** nach Ussing, *De nominibus vasorum Graecorum*, Tafel zu S. 81 — S. 121 — vgl. Tafel CXVI-CXVIII.  
**12 — a) EINST FEOLI-MAGNONCOUR** nach Pausen in Gerhards Berliner Apparat XII, 3 (1 : 2) — S. 156, 157, 158, 159.  
**13 — f) SYRAKUS 7617** nach *Monumenti dei Lincei* I, Sp. 872 — vgl. Tafel CCI-CCII.  
**14 — XVIII) DEPOLETTI** nach Pausen in Gerhards Berliner Apparat XII, 158 (2 : 7) — S. 162, 165, 166.  
**15, 16 — 1) FLORENZ 3776** nach Inghirami, *Vasi fittili* III, Taf. 278/9 — S. 160, 164, 165, 166.  
**17, 18 — XXI) FLORENZ** nach Zeichnung von G. Gatti (17) und Pausen von Eugen Petersen (18) (1 : 2) — S. 163, 164, 166, 169.

## Nicht abgebildet sind:

- 29) FLORENZ 3767** — S. 18, 101, 102, 103, 119.  
**59) CATALOGHI CAMPANA IV-VII 449** — S. 22, 53, 104, 119, 124.  
**67) CATALOGHI CAMPANA IV-VII, 453** — S. 23, 53, 104, 120.  
**159) REGGIO, MUSEO STATALE** — S. 30, 43, 90, 95, 124.  
**259) FLORENZ 3892** — S. 6, 37, 52, 114, 125, 136, 146.  
**XXII) FLORENZ 76 897** — S. 163, 164, 166, 168.

## REGISTER

### A. VERZEICHNIS DER FUNDORTE

Die kursiven arabischen Ziffern sind die Nummern der Liste auf S. 7 ff., die kursiven Minuskeln die der Liste auf S. 156, die römischen Zahlen die der Liste auf 160 ff.

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Caere — 6, 12, 38, 50, 57, 58, 65, 66, 70, 107, <i>III</i>,<br/>248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 261,<br/>265, 266, 267, 268, 269, 272, 275, 276, 277,<br/>278 a-n — <i>X</i></p> <p>Caere (? Slg. Campana) — 31, 32, 33, 34, 35, 42,<br/>44, 45, 48, 49, 51, 59, 67, 104, 105, 106,<br/>164, 170, 173, 174, 259, 264 — <i>b</i> — <i>IV</i>, <i>V</i>,<br/><i>XIV</i>.</p> <p>Clusium — <i>I</i></p> <p>Cumae — <i>II</i></p> <p>Emporion — 69, 175</p> <p>Falerii — 247</p> <p>Korinth — 61</p> <p>Leontinoi — 17</p> <p>Lokroi — 159, 233, 234, 235, 236, 237, 238</p> <p>S. Maria di Capua — 43</p> <p>Massalia — 71</p> <p>Megara Hyblaea — <i>f</i></p> <p>Nola — 19</p> <p>Orvieto — 56, 151 — <i>IX</i>, <i>XI</i>, <i>XII</i>, <i>XXI</i>, <i>XXII</i>,<br/><i>XXIII</i>, <i>XXIV</i>, <i>XXV</i></p> <p>Rhegion — 15, 16, 18, 23, 72, 73, 74, 75, 76, 77,<br/>78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88,<br/>89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99,<br/>100, 101, 102, 115, 116, 117, 118, 119, 120,<br/>121, 122, 123, 124, 125, 128, 129, 130, 131,</p> | <p>132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140,<br/>141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149,<br/>154, 155, 156, 157, 158, 165, 166, 167, 169,<br/>180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189,<br/>190, 191, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 200,<br/>201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209,<br/>210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220,<br/>221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229,<br/>230, 231, 232, 239, 241, 242, 274 — <i>XXVIII</i>,<br/><i>XXIX</i></p> <p>Ruvo — 197</p> <p>Se'inus — 62, 279</p> <p>Suessula — 47</p> <p>Tarent — 108, 160, 161, 162, 163,</p> <p>Tarquinius — 28, 37, 103, 112, 152 — <i>XV</i></p> <p>Vulci — 2, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 13, 14, 20 (?), 22, 25,<br/>53, 109, 113, 114, 177, 185, 244, 255, 257,<br/>262, 270, 271 — <i>a</i> — <i>VI</i>, <i>XVII</i>, <i>XVIII</i></p> |
| <p>Unbekannt — 9, 21, 24, 26, 27 2c, 30, 36, 39, 40,<br/>41, 46, 52, 54, 55, 60, 63, 64, 68, 110, 126,<br/>127, 150, 153, 168, 171, 172, 176, 178, 179,<br/>192, 218, 219, 240, 243, 245, 246, 258, 260,<br/>263, 273, — <i>c</i>, <i>d</i>, <i>e</i> — <i>I</i>, <i>II</i>, <i>III</i>, <i>VII</i>, <i>VIII</i>,<br/><i>XIII</i>, <i>XVI</i>, <i>XIX</i>, <i>XX</i>, <i>XXVI</i>, <i>XXVII</i></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |

### B. VERZEICHNIS DER VASEN NACH SAMMLUNGEN

|                                 |            |                                         |             |
|---------------------------------|------------|-----------------------------------------|-------------|
| BARCELONA, Slg. Cazurro .....   | 69         | A 1981 .....                            | <i>XIII</i> |
| BERLIN, Staatl. Museen          |            | R 220 .....                             | 41          |
| 1670 .....                      | <i>X</i>   | R 398 .....                             | <i>XX</i>   |
| Inv. 3153 .....                 | 110        | BRYN MAWR COLLEGE (Pennsylvania)        | 60          |
| Inv. 3282 .....                 | 257        | CAMBRIDGE Fitzwilliam Museum            |             |
| BONN Akademisches Kunstmuseum   |            | 45 .....                                | 8           |
| 464 A .....                     | 150        | DRESDEN Albertinum                      |             |
| 508 .....                       | 258        | 85 .....                                | 240         |
| 655 .....                       | 176        | ERMLITZ bei Schkeuditz (Bez. Merseburg) |             |
| 1603 .....                      | 39         | Slg. Apel .....                         | 171         |
| 1629 .....                      | <i>XI</i>  | FLORENZ Museo archeologico              |             |
| 1630 .....                      | <i>XII</i> | 3767 .....                              | 29          |
| 1631 .....                      | 40         | 3776 .....                              | <i>I</i>    |
| BRÜSSEL Musée du Cinquantenaire |            | 3781 .....                              | 172         |
| A 135 .....                     | 13         | 3892 .....                              | 259         |

|                                                  |       |                                           |       |
|--------------------------------------------------|-------|-------------------------------------------|-------|
| 4210.....                                        | I     | 594.....                                  | 22    |
| 76897.....                                       | XXII  | 595.....                                  | 53    |
| —.....                                           | XXI   | 596.....                                  | 10    |
| GÉRONA Priesterseminar.....                      | 175   | NEAPEL Museo nazionale                    |       |
| GÖTTINGEN Archäologisches Institut der           |       | 2491.....                                 | 54    |
| Universität.....                                 | 273   | SA 120.....                               | 219   |
| HEIDELBERG Archäologisches Institut der          |       | Racc. cumana.....                         | 11    |
| Universität                                      |       | NEW YORK Metropolitan Museum              |       |
| M 80.....                                        | XXIII | GR 535.....                               | 263   |
| M 81.....                                        | XXIV  | GR 536.....                               | 245   |
| M 82.....                                        | XXV   | GR 537.....                               | 246   |
| KOPENHAGEN Nationalmuseum                        |       | NORTHWICK PARK Slg. Capt. Spencer         |       |
| 64.....                                          | 19    | Churchill.....                            | 26    |
| 115.....                                         | 109   | ORLÉANS Musée historique                  |       |
| — Thorvaldsenmuseum                              |       | Inv. 1030.....                            | 27    |
| 70.....                                          | 55    | ORVIETO Museo Faina                       |       |
| —.....                                           | 260   | 44.....                                   | 56    |
| LEIDEN Rijksmuseum                               |       | — Museo dell' opera                       |       |
| 1626.....                                        | 2     | 192.....                                  | 151   |
| LEIPZIG Archäologisches Institut der Universität |       | OXFORD Ashmolean Museum                   |       |
| T 303.....                                       | 30    | 191.....                                  | 32    |
| T 351.....                                       | 126   | 192.....                                  | 50    |
| T 418.....                                       | 218   | PALERMO Museo nazionale                   |       |
| —.....                                           | 70    | —.....                                    | 62    |
| —.....                                           | 261   | —.....                                    | 279   |
| LENINGRAD Ermitage                               |       | PARIS Bibliothèque Nationale, Cabinet des |       |
| Inv. 2.....                                      | XXVI  | médailles                                 |       |
| Inv. 1306.....                                   | 170   | 202.....                                  | 3     |
| Inv. 1307.....                                   | 48    | 203.....                                  | 4     |
| Inv. 1308.....                                   | 42    | PARIS Louvre                              |       |
| Inv. 1309.....                                   | V     | E 793.....                                | 44    |
| Inv. 1310.....                                   | b     | E 794.....                                | 33    |
| Inv. 1311.....                                   | 31    | E 795.....                                | 45    |
| Inv. 1312.....                                   | 49    | E 796.....                                | 34    |
| Inv. 1479.....                                   | 104   | E 797.....                                | 35    |
| LONDON British Museum                            |       | E 798.....                                | VII   |
| B 15.....                                        | 113   | E 799.....                                | IV    |
| B 16.....                                        | c     | E 800.....                                | 51    |
| B 17.....                                        | d     | E 801.....                                | 52    |
| B 22.....                                        | 43    | E 802.....                                | 105   |
| B 34.....                                        | 185   | E 805.....                                | 106   |
| B 35.....                                        | 177   | E 806.....                                | 164   |
| B 75.....                                        | 9     | E 807.....                                | 173   |
| B 154.....                                       | VI    | E 808.....                                | e     |
| B 155.....                                       | 6     | E 812.....                                | XIV   |
| MADRID Museo arqueológico                        |       | F 18.....                                 | 12    |
| 10909.....                                       | 255   | F 144.....                                | 264   |
| 10948.....                                       | 127   | Inv. Campana 81 <sup>bis</sup> .....      | 174   |
| MARSEILLE Musée d'histoire naturelle....         | 71    | PHILADELPHIA University of Pennsylvania   |       |
| MÜNCHEN Museum für antike Kleinkunst             |       | Museum                                    |       |
| 587.....                                         | 61    | M. S. 398.....                            | 36    |
| 588.....                                         | 243   | M. S. 401.....                            | 63    |
| 589.....                                         | 244   | M. S. 4835.....                           | XXVII |
| 590.....                                         | 262   | REGGIO DI CALABRIA Museo civico           |       |
| 591.....                                         | 271   | Inv. 1027.....                            | 15    |
| 592.....                                         | 7     | Inv. 1028.....                            | 15    |
| 593.....                                         | 103   | Inv. 1030.....                            | 74    |



|                                |     |         |     |
|--------------------------------|-----|---------|-----|
| Inv. 1032.....                 | 132 | — ..... | 142 |
| Inv. 1037.....                 | 85  | — ..... | 143 |
| Inv. 1039.....                 | 16  | — ..... | 144 |
| Inv. 1044.....                 | 129 | — ..... | 146 |
| Inv. 1061.....                 | 133 | — ..... | 147 |
| Inv. 1130.....                 | 74  | — ..... | 148 |
| Inv. 1131..... 75, 76, 81, 136 |     | — ..... | 149 |
| Inv. 1169.....                 | 18  | — ..... | 154 |
| Inv. 1269..... 145, 181        |     | — ..... | 155 |
| Inv. 1801.....                 | 135 | — ..... | 156 |
| — .....                        | 23  | — ..... | 157 |
| — .....                        | 72  | — ..... | 158 |
| — .....                        | 73  | — ..... | 165 |
| — .....                        | 77  | — ..... | 166 |
| — .....                        | 78  | — ..... | 167 |
| — .....                        | 79  | — ..... | 169 |
| — .....                        | 80  | — ..... | 180 |
| — .....                        | 82  | — ..... | 182 |
| — .....                        | 83  | — ..... | 183 |
| — .....                        | 84  | — ..... | 184 |
| — .....                        | 86  | — ..... | 186 |
| — .....                        | 87  | — ..... | 187 |
| — .....                        | 88  | — ..... | 188 |
| — .....                        | 89  | — ..... | 189 |
| — .....                        | 90  | — ..... | 190 |
| — .....                        | 91  | — ..... | 191 |
| — .....                        | 92  | — ..... | 193 |
| — .....                        | 93  | — ..... | 194 |
| — .....                        | 94  | — ..... | 195 |
| — .....                        | 95  | — ..... | 196 |
| — .....                        | 96  | — ..... | 198 |
| — .....                        | 97  | — ..... | 199 |
| — .....                        | 98  | — ..... | 200 |
| — .....                        | 99  | — ..... | 201 |
| — .....                        | 100 | — ..... | 202 |
| — .....                        | 101 | — ..... | 203 |
| — .....                        | 102 | — ..... | 204 |
| — .....                        | 115 | — ..... | 205 |
| — .....                        | 116 | — ..... | 206 |
| — .....                        | 117 | — ..... | 207 |
| — .....                        | 118 | — ..... | 208 |
| — .....                        | 119 | — ..... | 209 |
| — .....                        | 120 | — ..... | 210 |
| — .....                        | 121 | — ..... | 211 |
| — .....                        | 122 | — ..... | 212 |
| — .....                        | 123 | — ..... | 213 |
| — .....                        | 124 | — ..... | 214 |
| — .....                        | 125 | — ..... | 215 |
| — .....                        | 128 | — ..... | 216 |
| — .....                        | 130 | — ..... | 217 |
| — .....                        | 131 | — ..... | 220 |
| — .....                        | 134 | — ..... | 221 |
| — .....                        | 137 | — ..... | 222 |
| — .....                        | 138 | — ..... | 223 |
| — .....                        | 139 | — ..... | 224 |
| — .....                        | 140 | — ..... | 225 |
| — .....                        | 141 | — ..... | 226 |

|                                  |         |                                                      |       |
|----------------------------------|---------|------------------------------------------------------|-------|
| —                                | 227     | SYRAKUS Palazzo Bellomo                              | 237   |
| —                                | 228     | —                                                    | 238   |
| —                                | 229     | TARENT Museo archeologico                            |       |
| —                                | 230     | 51                                                   | 161   |
| —                                | 231     |                                                      |       |
| —                                | 232     | 60                                                   | 160   |
| —                                | 239     | 65                                                   | 108   |
| —                                | 241     | 585                                                  | 162   |
| —                                | 242     | 660                                                  | 163   |
| —                                | 274     | TARQUINIA Museo Tarquiniese                          |       |
| —                                | XXVIII  | R. C. 3301                                           | 37    |
| —                                | XXIX    | R. C. 5653                                           | 28    |
| REGGIO DI CALABRIA Museo Statale | 159     | R. C. 5655                                           | 152   |
| ROM Vatikan                      |         | R. C. 6830                                           | 112   |
| 223                              | II      | —                                                    | XV    |
| 224                              | III     | TRIEST Museo civico                                  |       |
| 225                              | 24      | —                                                    | 192   |
| 227                              | 64      | TÜBINGEN Archäologisches Institut der Universität    |       |
| ROM Villa Giulia                 |         | C. 40                                                | XVI   |
| 774                              | 247     | WIEN Kunsthistorisches Staatsmuseum                  |       |
| Scherben Castellani              |         | Inv. 764                                             | 168   |
| —                                | 65      | Inv. 1041                                            | VIII  |
| —                                | 248     | — Österreichisches Museum                            |       |
| —                                | 249     | 219                                                  | 38    |
| —                                | 250     | WÜRZBURG Kunstgeschichtliches Museum der Universität |       |
| —                                | 251     | 146                                                  | 25    |
| —                                | 252     | 147                                                  | 114   |
| —                                | 253     | 265                                                  | XVII  |
| —                                | 254     | 315                                                  | 14    |
| —                                | 265     | 349                                                  | 270   |
| —                                | 266     | 354                                                  | 20    |
| —                                | 267     | 457                                                  | 14    |
| —                                | 268     | im Kunsthandel                                       |       |
| —                                | 269     | Neapel                                               | 153   |
| —                                | 272     | New York (Kelekian)                                  |       |
| —                                | 275     | —                                                    | 178   |
| —                                | 276     | —                                                    | 179   |
| —                                | 277     | Verschollen                                          |       |
| —                                | 278 a-n | Slg. Dr. B.                                          | XIX   |
| Sammlung Castellani              |         | Slg. Bourguignon                                     | IX    |
| 47                               | III     | Slg. Campana 449                                     | 59    |
| 107                              | 256     | Slg. — 453                                           | 67    |
| 129                              | 66      | Slg. Spinelli                                        | 47    |
| 156                              | 107     | Slg. Castellani                                      | 57    |
| RUVO Slg. Jatta                  |         | —                                                    | 58    |
| Inv. 1565                        | 197     | —                                                    | 68    |
| SYRAKUS Museo archeologico       |         | Slg. Depoletti                                       | XVIII |
| 7617                             | f       | Slg. Feoli-Magnoncour                                | a     |
| —                                | 17      | Slg. d'Hancarville                                   | 21    |
| — Palazzo Bellomo                |         | Slg. Pembroke-Hope                                   | 5     |
| —                                | 233     | Slg. Somzée                                          | 46    |
| —                                | 234     |                                                      |       |
| —                                | 235     |                                                      |       |
| —                                | 236     |                                                      |       |

## C. NAMEN- UND SACHVERZEICHNIS

Die Ziffern bezeichnen die Seiten des Textes. Wegen der Seitenverweise zu den einzelnen Vasen ist das Verzeichnis der Tafeln u. Abbildungen nachzuschlagen.

- Achilleus — 46, 47, 59, 60, 81  
 — u. Memnon — 53, 145  
 — u. Penthesileia — 53, 77  
 Adler — 41, 110, 113, 147  
 Adrestos — 48, 50, 112, 137  
 Afrati — 148  
 Aias — 46, 59, 60  
 Aigina — 43, 146, 148  
 Aigis — 59, 65, 67, 100, 143  
 Ainees — 47, 50, 59, 60  
 Akropolis — 2, 4, 136, 137, 141, 148  
 Albizzati — 4, 6  
 Alphabet — 40-43, 49 ff., 99, 159  
 Althaia — 49  
 Amasis (König) — 139, 141  
 Amasis (Töpfer) — 118, 125, 137, 141, 142, 144, 169  
 Amazonen — 93, 137, 142, 143, 165  
 Andokides — 70, 135, 136, 137, 142  
 Andromache — 47, 50, 61  
 Antaios — 47, 52  
 Anties — 46, 50, 51  
 Antilochos — 46  
 Antiochos — 47, 52  
 Apene — 157, 158  
 Ariadne — 47, 50, 61, 146  
 Aristophanes — 45, 46, 125  
 Aristoteles — 46  
 Arkesilasschale — 2  
 Armbänder — 108, 130  
 Ärmel — 99, 100, 101, 134, 136  
 Arndt — 3  
 Artemis — 48, 100, 137  
 Atalante — 47, 50, 51, 62, 76, 77  
 Athenaues — 45, 123, 125  
 Athene — 46, 47, 50, 55, 58, 59, 65, 100, 137, 143, 145  
 Augen — 60, 77, 78, 79, 106, 111, 112, 114, 166  
 Automedon — 46, 60, 63  
  
 Babylon — 139  
 Bauchamphoren — 120, 158  
 Beazley — 54, 71, 120, 139  
 Beischienen — 60, 69, 81, 83, 94, 96, 97, 142, 169  
 Bellerophon — 53, 66  
 Bock — 63, 69, 84, 86, 87, 89, 91, 98, 109, 110, 147  
 Böhlau — 6, 117, 125, 132, 142, 149, 158  
 Bogenschützen — 58, 60, 77, 78, 82  
 Boranston — 46  
 Brand u. Brandfehler s. Technik  
 Brunn — 3, 6  
 Brygos — 149  
 Buchstabenformen — 40, 49, 137, 159  
  
 Bulle — 6  
 Buschor — 4, 5, 6, 51, 133, 146, 148, 167  
  
 Capua — 43  
 Chachrylion s. Kachylion  
 Χαλκίς-κύμινδης — 45, 46  
 Χαλκιδικά ποτήρια — 45, 125  
 Chimaira — 66, 67, 161, 170  
 Chiton s. Gewand  
 Chora — 46, 50  
 Clusium — 4  
 Corey — 145  
  
 Damhirsch — 147  
 Daphnai — 139  
 Dason — 46, 51  
 Deckel — 60, 62, 79, 99, 117, 122, 124  
 Deinos — 126  
 Delphi, Athenerhalle — 147  
 Demodokos — 46, 50, 58, 59  
 Dialekt der Inschriften — 50, 99  
 Dickbauchtänzer — 56, 147, 149, 150  
 Diomedes — 46, 59, 60  
 Dionysos — 48, 52, 106, 136  
 Dodwellvase — 70  
 Dorkis — 46, 47, 51  
 Dragendorff — 4, 154  
 Ducati — 5, 6  
 Dugas — 6, 149  
 v. Duhn — 4, 6  
  
 Eber — 69, 94, 98, 100, 166  
 Echippos — 47, 51, 59, 60  
 Einführungsgiebel — 144  
 Emporion — 44, 103  
 Endt — 6  
 Eos — 46, 50, 101, 137, 146  
 Ephesos, Artemision — 133, 135, 137, 138, 139, 141  
 Eretria — 40, 42, 43, 44, 45, 146  
 Ergänzung und Übermalung — 49, 50, 58, 60, 61, 62, 65, 76, 77, 91, 93, 100, 159, 163  
 Ergotimos — 146  
 Eros — 136  
 Etrurien — 43, 116, 125  
 Euergides — 136  
 Eule — 84, 85, 86, 88, 90, 91, 103, 110, 147  
 Euphorbosteller — 141  
 Eurytion — 46, 49  
 Euthymides — 149  
 Evangelidis — 43  
 Exekias — 99, 118, 120, 135, 138, 141, 144, 152

- Falten** — 66, 67, 76, 77, 82, 94, 96, 98, 100, 101, 106, 107, 112, 135 ff., 169  
 —, korinthisch — 148 f.  
**Fell** — 94, 95, 143, 144  
**Fick** — 50  
**Flasch** — 6  
**Flügel** — 66, 92, 94, 95, 100, 108, 109, 136  
**Flügeldämon** — 94, 95, 97, 114, 159  
**Flügelpferd** — 94, 110  
**Flügelschuhe** — 60 67, 80, 94, 96  
**Fölzer** — 4, 124  
**Françoisvase s. Klitias**  
**Fränkel** — 4, 51  
**Franzen** — 82  
**Frickenhaus** — 5  
**Füllmuster** — 52, 58, 62, 63, 66, 70, 74, 95, 132, 133  
 — knospe — 62, 93, 111, 145, 157, 158, 164  
 — kreuz — 95  
 — rosette — 58, 61, 63, 94, 95, 100, 102, 103, 111  
**Fundorte** — 43  
**Furtwängler** — 4, 5, 6, 124, 125, 145, 167, 170
- Gabrici** — 5  
**Gaebler** — 41, 43, 46  
**Gardner, Ernest** — 5  
**Gardner, Percy** — 5  
**Gefäßeinteilung** — 60, 72, 89, 92, 96, 97, 101, 103, 116 ff., 157, 166  
**Gefäßformen** — 72, 97, 98, 100, 101, 103, 114, 116 ff., 136, 146 f., 157, 168  
**Gerhard** — 1, 2, 3, 157  
**Geryones** — 46, 50, 60, 65, 97, 145  
**Gewand**  
 Chiton — 62, 67, 76, 77, 80, 82, 83, 94, 96, 99, 100, 101, 106, 107, 108, 113, 114, 134, 135 ff.  
 Chlamys — 105, 106, 113  
 Mantel — 66, 67, 68, 69, 73, 76, 99, 101, 107, 135 ff.  
 —, anliegend — 61, 146, 158  
 —, rot u. schwarz — 138, 139  
 Peplos — 55, 59, 65, 68, 100, 106, 113, 134, 138, 165  
**Gewandmuster** — 56, 57, 60, 61, 68, 69, 82, 94, 99, 100, 101, 108, 137, 149, 150, 165  
**Glaukos** — 46, 51, 52, 58, 59, 60, 63  
**Gorgo** — 74, 79, 80, 94, 96, 100  
**Großgriechenland** — 40, 43, 44  
**Grumetum, Reiter von** — 133
- Haare u. Haartracht** — 56, 61, 62, 66, 67, 91, 92, 94, 96, 97, 106, 113, 144, 149, 157, 158  
**Hackl** — 5, 6  
**Hagemann** — 141  
**Hahn** — 61, 73, 74, 77, 78, 82, 88, 92, 93, 102, 110, 147, 158  
**Hakenkreuz** — 111, 133  
**Hall** — 5, 6
- Halsamphoren** — 116 ff., 156 ff., 160 ff.  
**Hamilton** — 1  
**d'Hancarville** — 1  
**Handelsmarken** — 53, 96, 123  
**Harpyien** — 48, 108, 113  
**Haube** — 99  
**Hauser** — 5, 45, 55, 122, 148, 170  
**Heinemann** — 4  
**Hektor** — 47, 51, 60, 62  
**Helbig** — 6, 154  
**Helene** — 47, 50, 51, 61, 138, 146  
**Helm** — 60, 81, 82, 84, 94, 96, 97, 98, 108, 165  
**Helmbusch** — 81, 82, 84, 94, 96  
**Henkelornament** — 63, 85, 88, 90, 92, 97, 98, 119  
**Hephaistos** — 52, 106, 107  
**Herakles** — 46, 47, 51, 59, 143, 144, 145, 165  
 — u. Amazonen — 53, 67, 93, 143, 165  
 — u. Geryones — 65, 66  
 — i. Löwenkampf — 53, 67  
**Hermaiosmaler** — 136  
**Hermes** — 62, 67, 96, 113, 136  
**Herodot** — 40, 134, 135, 139, 141  
**Himera** — 50  
**Hippaios** — 46, 51  
**Hipparchos** — 147  
**Hippolyte** — 46, 50, 52, 58, 138  
**Hippos** — 47, 51  
**Hirsch** — 79, 100, 110, 113, 147  
**Hoplit s. Krieger**  
**Hund** — 88, 96  
**Hydria** — 72, 124, 136
- Inschriften** — 1, 2, 5, 6, 40 ff., 98, 99, 100, 112, 114, 137, 144, 159, 167  
**Io** — 46, 47, 51, 55  
**Ion** — 47, 51, 52  
**Ionischer Einfluß** — 144 ff.  
**Ionische Säulenbasis** — 146 f.
- Jacobsthal** — 6  
**Jahn** — 2  
**Johansen** — 122, 131, 154
- Kachrylion** — 136, 169  
**Kalais** — 48, 50  
**Kalydonische Eberjagd** — 53, 77 f.  
**Kampfbilder** — 80, 92, 93, 97, 101, 151, 158, 165  
**Kampfrichter** — 83  
**Kannen** — 125, 163  
**Karo** — 4, 120  
**Karystos** — 42  
**Kastor** — 99  
**Kebriones** — 47, 50, 60, 61, 63  
**Kentauren** — 166  
**Kirchhoff** — 2, 3, 40, 48  
**Kissen** — 97  
**Kithara** — 106

- Klein — 3, 4, 6, 144, 145, 146  
 Kleinasien — 6, 43, 144 ff.  
 Kline — 96, 107, 112  
 Klitias — 141, 142, 143, 144, 146, 149  
 Klytios — 47, 51  
 Klyto — 46, 49, 58, 61, 62  
 Köcher — 59, 65  
 Kolchos — 138, 144, 146  
 Kolonien, chalkidische — 40, 43, 50  
 Komposition — 59, 151  
 Korinthische Vasen s. Vasen  
 — Inschriften — 43, 51  
 Kramer — 2  
 Krater — 121 ff.  
 —, attisch — 123  
 —, korinthisch — 45, 122 f.  
 —, lakonisch — 45, 123  
 Kreta — 148  
 Kretschmer — 48, 50, 158  
 Krieger — 60, 80, 81, 82, 83, 84, 89, 93, 94, 96,  
 97, 101, 102, 147, 158, 165  
 Kroisostempel s. Ephesos  
 Krupios — 46, 54, 58  
 Kyknos — 47, 51, 98  
 Kyme — 43, 51  
  
 Langlotz — 43, 133, 134, 137  
 Larfeld — 40  
 Läufer — 88  
 Lederpanzer — 94, 98, 137, 141, 142  
 Lekythos — 126, 163  
 Leodokos — 47, 50, 51, 59  
 Leon — 47  
 Leontinoi — 44, 100  
 Leto — 48, 50, 100  
 Levi — 148  
 Loeschcke — 4, 6, 144, 145, 154, 158, 167, 170  
 Lokrer, ozol. — 44  
 Lokroi — 43, 44  
 Lorimer — 158  
 Löwen — 57, 62, 63, 64, 67, 78, 79, 84, 87, 88,  
 94, 95, 101, 102, 109, 147, 164  
 Lutrophoren — 133  
 de Luynes — 3  
 Lydos — 152, 169, 170  
  
 Maeander s. Gewandmuster  
 Makedonien — 44  
 Masner — 5  
 Massalia — 44, 102  
 Massoul — 5, 92, 168  
 Maultier — 108, 110, 158  
 Mayer — 51  
 Medon — 47  
 Memnon — 46, 60  
 Menelaion, Bleifiguren — 143  
 Menonmaler — 144  
  
 Merkantilzeichen — 53, 96, 123  
 Metapont — 44  
 Milani — 5  
 Milliet — 4, 145  
 Mingazzini — 5, 6, 146  
 Minos — 47, 61, 62  
 Molpe — 46, 50  
 Mopsos — 47, 49, 51  
 Morin-Jean — 5  
 Münzen — 40, 41, 42, 46  
 Muskelzeichnung — 55, 68, 69, 74, 94, 99, 105, 106,  
 165, 166.  
 Myro — 46  
  
 Nais — 47, 50, 51  
 Nase — 96, 111, 114  
 Nearchos — 144  
 Neides — 47, 50, 138, 146  
 Neugebauer — 45, 124  
 Nikosthenes — 135, 136, 139  
 Niobidenmaler — 71, 139  
 Nola — 43  
 Nymphen — 50, 51, 52, 55 f., 64 f., 108, 111, 150  
  
 Ohr — 111, 113, 114  
 Oineus — 48, 49, 57, 62  
 Oltos — 135, 136, 144, 148  
 Olympia — 40, 42  
 Olynthos — 41  
 Ornament  
 Blattreihe — 68, 85, 87, 157  
 Efeuranke — 110, 111, 114  
 Henkelornament — 84, 85, 88, 90, 92, 97, 98,  
 114  
 Henkelpalmette — 96, 110, 111, 112  
 Knospenkette — 63, 64, 81, 82, 85, 90, 91,  
 92, 97, 98, 110, 111, 112, 114, 167  
 Rosenknospe — 57, 58, 61, 63, 73, 75, 78, 84,  
 85, 100, 110.  
 Lotospalmettengeschlinge — 55, 57, 58, 67,  
 73, 74, 80, 82, 91 f., 94, 96, 97, 102, 110, 148,  
 158  
 Palmette — 61, 100, 110, 111  
 Palmettenkreuz — 68, 73, 74, 75, 86, 91, 93,  
 94, 98, 101, 103, 110, 113, 119, 147, 148  
 Punktreihe — 97  
 Wellenband — 97  
 Ovates — 46, 50, 51  
  
 Pamphaios — 143  
 Panathenäische Amphoren — 2  
 Panofka — 59  
 Panther — 63, 69, 70, 78, 79, 82, 84, 85, 86, 87, 89,  
 91, 92, 94, 95, 98, 101, 102, 103, 109, 147.  
 Panzer — 60, 69, 80, 81, 82, 83, 94, 96, 98, 137, 141 f.  
 Pappadakis — 40  
 Paris — 47, 59, 60, 61, 62, 139



Parisurteil — 53, 67, 96, 101, 143  
 Parthenoninventar — 45  
 Payne — 131  
 Pegasos — 66  
 Peiraios — 2  
 Peithinos — 149  
 Peleus — 47, 51, 62  
 Penthesilea — 53, 77, 82, 139  
 Periphas — 46, 52, 58, 59, 60  
 Pernice — 132  
 Perrot — 4, 5  
 Perserschutt — 2, 133  
 Perseus — 47  
 Pferd — 41, 56, 57, 58, 60, 62, 63, 67, 74, 75, 77,  
     80, 81, 82, 84, 87, 88, 98, 99, 100, 108, 110,  
     157, 158, 164, 165  
 Pferdenamen — 52  
 Pfuhl — 4, 6, 117, 131, 132, 139, 145, 146, 148,  
     149, 155, 158, 170  
 Phineus — 48, 137  
 Phoibe — 47, 48, 50, 99, 137  
 Polydeukes — 48, 99, 137  
 Polydoros — 47, 52  
 Polydos — 46, 52, 58, 61  
 Polyphem — 165, 166  
 Poris — 47, 51  
 Pottier — 3, 4, 5, 61, 132  
 Poulsen — 148  
 Prinz — 117  
 Proportionen — 63, 64, 68, 83, 84, 89, 94, 96, 97,  
     98, 105  
 Psammetichos — 139  
 Psykter — 55, 56, 121  
 Ptoon — 147  
 Putorti — 5, 43, 44, 51  
 Pyxis — 126  
  
**Rad** — 147  
 Rad als Münzzeichen — 41,  
 Raubvogel als Münzzeichen — 41, 45, 46.  
 Regling — 41, 43,  
 Reh — 75, 78, 79, 86, 87, 89, 94, 109, 146, 147  
 Reichhold — 150  
 Reiter — 61, 62, 63, 74, 75, 77, 88, 89, 99, 102,  
     107, 147, 157, 158, 163  
 Reiterfries — 55, 58, 62, 64, 69, 87, 101  
 Rhegion — 43, 44  
 de Ridder — 4  
 Riegl — 68, 148  
 Rinder — 59, 61  
 Ringer — 67, 83  
 Robert — 158  
 Roberts — 48  
 v. Rohden — 4  
 Rosettenreihe — 74, 75, 87, 88  
 Roß — 2, 4  
 Roulez — 3

**Samaria** — 139  
 Sandalenriemen — 108, 112, 130  
 Schale — 125 f.  
 Schild — 63, 64, 80, 81, 82, 83, 94  
 Schildzeichen — 46, 59, 60, 66, 94  
 Schlange — 62, 67, 88, 94, 157  
 Schlüsselbein — 56, 106, 166  
 Schmidt — 5, 158  
 Schriftrichtung — 49, 100  
 Schuppen — 94  
 Schuppenpanzer — 98  
 Schwan — 63, 70, 84, 86, 87, 92, 97, 100, 101, 103,  
     109, 110, 158  
 Schwertscheide — 59, 64, 80, 81, 98  
 Selinus — 44  
 Siana — 4, 170  
 Sicilien — 43, 44  
 Sieveking — 5  
 Silene — 50, 51, 52, 55, 56, 64, 65, 107, 111, 113,  
     114, 146, 149  
 Simis — 47, 51  
 Simos — 46, 47, 51  
 Siphniefries — 135, 136, 141  
 Sirene — 63, 77, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 95,  
     100, 101, 102, 103, 109, 113, 147, 157, 158, 159,  
 Skyphos — 125  
 Skyros — 43, 44  
 Skythe — 95, 143  
 Smith Cecil — 4, 5  
 Smith H. R. W. — 128  
 Sophilos — 143  
 Sotades — 139  
 Sphingen — 63, 66, 73, 74, 79, 81, 83, 85, 86, 87,  
     89, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 100, 102, 108, 109,  
     113, 136, 147, 164, 166  
 Spinazzola — 5  
 Steinbock — 147  
 Steinhuhn — 147  
 Sthenelos — 46, 59  
 Stier — 79, 91, 147, 166  
 Studniczka — 3, 4, 5, 45, 112, 167  
 Styra — 40, 42, 49  
 Suessula — 43  
 Suidas — 46  
 Susa — 139  
 Swindler — 6  
 Symposion — 96  
  
**Taleides** — 144  
 Tarent — 43, 44, 140  
 Tarquinii — 102  
 Tasse — 101, 126  
 Tauros Minoios — 59, 61  
**Technik**  
     Brand und Brandfehler — 6, 54, 56, 64, 83,  
         84, 86, 127, 150, 160  
     Glanzfarbe — 128, 129, 149, 152

**Technik**

- der Handelsmarken — 53
- der Inschriften — 48, 99, 100
- Relieflinie — 129
- Ritzlinien — 91, 92, 93, 94, 96, 108, 129, 132, 152.
- Rot, aufgesetzt — 99, 108, 111, 112, 130
- roter Überzug — 167, 168
- roter Ton — 167, 168
- verbrannte Gefäße — 81, 130, 150
- Vorzeichnung — 127, 128
- Weiß — 85, 86, 87, 91, 93, 129, 130
- Weiß, untermalt — 56, 57, 111, 149, 150
- Theseus 47, 61
- Thetis — 46, 137
- Thiersch — 68, 131, 170
- Thukydides — 50
- Tierfriese — 63, 69, 70, 89, 99, 100, 131, 132
- Tierkampfgruppen — 86, 99
- Toxos — 46, 51, 52, 58, 59, 60, 61
- Trachtwechsel — 113, 134
- Troilos — 48, 57, 62
- Tydeus — 48
- Typenwanderung — 145 f.

**Vachys — 47, 49, 50, 51, 52****Vasen**

- attische — 53, 57, 129, 131, 146
- geometrische — 117, 132
- frühattische — 117, 131, 148
- „tyrhenische“ — 124, 131, 141, 143, 144, 146
- schwarzfigurige — 2, 44, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 133, 135, 136, 137, 140, 141, 143, 144, 149, 150, 152, 169, 170
- rotfigurige — 2, 70, 71, 120, 123, 135, 136, 139, 148, 149, 169
- böotische — 53, 154 f.
- chiotische — 44, 53, 143
- ereptrische — 44 f., 146

**Vasen**

- Fikellura — 117, 118, 125, 146
- klazomenische — 138, 139, 141, 147
- Sarkoph. — 141, 146
- korinthische — 1, 2, 44, 51, 53, 70, 120, 122, 123, 127, 131, 132, 141, 143, 146, 147, 148, 149, 151 f., 167, 170
- kretische — 148
- lakonische — 44, 53, 123
- melische — 119, 131, 141, 148
- protokorinthische — 117, 131, 141, 144, 148, 154
- unteritalische — 44, 129
- Vasseur — 5
- Viergespann — 57, 80, 81, 85, 87, 89, 106, 147
- Vogel — 58, 61, 63, 66, 86, 89, 94, 99, 100, 102, 110, 114, 157
- Vulci — 1, 2

**Wagen — 57, 99, 100, 106, 147****Wagenlenker — 63, 82, 85, 138****Walters — 4, 158****Wangenrot — 112, 114, 130****Weicker — 4, 170****Widder — 69, 84, 85, 86, 87, 90, 102, 110, 147****Wilisch — 4, 131****de Witte — 157****Wolters — 51****Xantho — 47, 150****Xanthos — 46, 54, 58****Zahn — 6, 44, 140, 167****Zarax — 42****Zehen — 82, 105****Zetes — 48, 50****Zeus — 47, 62****Ziebarth — 40**