

# Basler Antiken im Bild : 1. Teil

Autor(en): **Schefold, Karl**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **54 (1955)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-116895>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Basler Antiken im Bild

von

Karl Schefold

Dem Führer zu den Antiken in Basler öffentlichem Besitz «Klassische Kunst in Basel» folgt hier eine Sammlung von Abbildungen der Hauptwerke \*. Die Anregung zu dieser Veröffentlichung wird Max Burckhardt verdankt. Die monumentalen Antiken sind in Basel nicht zahlreich, aber die hervorragenden Ankäufe der letzten Jahre lassen auch die Meisterwerke aus älterem Besitz besser würdigen. Es ist das Eigentümliche beim Zusammenstellen so erlebener Werke, daß sie sich gegenseitig steigern. Jedes vertritt eine Epoche und lockt zum Vergleichen mit andern Werken, bei dem das besondere Verdienst der einzelnen Schöpfung noch deutlicher hervortritt.

Die Vasen sollen in der großen internationalen Publikation aller antiken Tongefäße, im «Corpus Vasorum» veröffentlicht werden. Wir geben deshalb von den Vasen nur wenige Proben, mehr von der Plastik. Die römischen Funde nördlich der Alpen bleiben eigenen Publikationen vorbehalten. Kataloge der übrigen Kleinbronzen und Terrakotten sind geplant. Abbildungen einer Reihe

\* Diesem ersten Teil soll im nächsten Jahrgang der Zeitschrift ein zweiter folgen; beide zusammen werden 1957 auch als einzeln käufliches Heft erscheinen.

## Abkürzungen:

Beazley: J. D. Beazley, Attic Red-Figure Vase-Painters, 1942.

Bernoulli: J. J. Bernoulli, Museum in Basel, Katalog für die antiquarische Abteilung, Basel 1880.

Bloesch: H. Bloesch, Katalog der Antikenausstellung in Bern, 1942.

Dm: Durchmesser.

H.: Höhe.

KK: K. Schefold, Klassische Kunst in Basel, Basel 1955.

Lippold: H. Lippold, Die griechische Plastik, Handbuch d. Archäologie 3, 1950.

Lullies: R. Lullies, Eine Sammlung griechischer Kleinkunst, München 1955.

Winter: F. Winter, Die Typen der figürlichen Terrakotten 1903.

KK S. 35 Z. 15 lies Löwe statt Eber.

von Antiken, die wir hier nicht wiederholen, gibt H. Reinhardt in seinem schönen Tafelwerk «Historische Schätze Basels» (1942).

Man hat sich oft gewundert, warum Basel keine Antikensammlung besitzt, die dem Gewicht der humanistischen Studien in Basel entsprechen würde. Dafür läßt sich keine allgemeine Erklärung finden. Gewiß hat bis ins neunzehnte Jahrhundert nur der hohe Adel klassische Kunst gesammelt, und es mag auch eine Hemmung gewesen sein, daß der protestantische Humanismus mehr von der Dichtung als von der bildenden Kunst ausging. Aber im protestantischen Dänemark ist in Thorwaldsens Nachfolge am Ende des neunzehnten Jahrhunderts eine der großartigsten Antikensammlungen von einem Privatmann gestiftet worden, die Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen, und in Basel hat Ratsherr Wilhelm Vischer vor einem Jahrhundert für so bedeutende Ankäufe gesorgt, daß man nicht begreift, warum dieser Beginn nach seinem Tod 1874 nicht fortgesetzt wurde.

Dabei ist der Basler Antikenbesitz nicht so klein und nicht so jung, wie es beim Besuch der einzelnen Museen erscheint. Im Historischen Museum befindet sich eine hervorragende Sammlung von Münzen und geschnittenen Steinen, die man mit einheimischen römischen Altertümern seit der Renaissance nach und nach erwarb: 1661 mit der Amerbachsammlung, 1788 mit den Antiquitäten Daniel Bruckners, 1823 mit dem Fäschischen Kabinett<sup>1</sup>. Und neben den Vasen, Bronzen und Terrakotten im Historischen Museum und im Kirchgarten und neben den Skulpturen im Kunstmuseum darf man die Sammlung von Abgüssen nicht vergessen, deren Begründung im neugeschaffenen Museum an der Augustinergasse zu den bewundernswerten Leistungen der Stadt in den schweren Jahren nach der Trennung der Kantone Baselland und Basel-Stadt gehört<sup>2</sup>: damals hatte die Stadt fast zwei Drittel ihres Schul- und Universitätsgutes an die Landschaft abgeben müssen. Eine alte Photographie im Besitz der Skulpturhalle zeigt, daß die Abgüsse in einem Hauptsaal des 1849 eingeweihten Museums ungewöhnlich schön aufgestellt waren; daß dem späten Klassizismus eine Einheit der Haltung gelungen war, die später nie wieder erreicht wurde.

Wilhelm Vischer hat selbst über die Einrichtung des Museums

<sup>1</sup> W. Vischer, Über einige Gegenstände der Sammlung von Altertümern im Museum zu Basel, Festschrift zur Einweihung des Museums 1849. J. J. Bernoulli, Museum in Basel, Catalog für die antiquarische Abteilung, Basel 1880.

<sup>2</sup> J. J. Bernoulli, Führer durch das Gypsmuseum und die Skulpturhalle zu Basel (1893) verzeichnet für die Zeit der Museumseinweihung eine erste größere Anzahl von Ankäufen.

und über die Erwerbung der ersten Abgüsse berichtet<sup>3</sup>, aber man hat seine Schöpfung vergessen, weil er für ein Jahrhundert der einzige blieb, der in Basel Antiken als Kunstwerke sammelte. Männer seiner Art werden von den Nachkommen leicht unterschätzt, weil sie sich nicht in Wort oder Bild erfüllen, sondern in der Gestaltung der Gemeinschaft, der sie angehören. So wertvoll Vischers schriftlicher Nachlaß ist, hat er doch manches geplante Buch dem öffentlichen Wirken opfern müssen. Wie ihn die Zeitgenossen sahen, geht aus A. von Gonzenbachs Lebensbild hervor, das die Ausgabe der Kleinen Schriften einleitet<sup>4</sup>. Bei E. His<sup>5</sup> finden wir als das besondere Verdienst des Historikers Vischer die tiefe Einsicht in das Wesen und Wirken kleiner staatlicher Gebilde gerühmt, wie er sie als Schweizer Föderalist kannte und bei den Griechen wiederfand. Nach E. His hat E. Vischer<sup>6</sup> seinen Urgroßvater als den ersten Schweizer Vertreter einer umfassenden Altertumswissenschaft geschildert, die mit dem Nachdruck auf dem Griechischen gleichmäßig die literarischen, die monumentalen und die übrigen historischen Zeugnisse berücksichtigt. Aber diese vortrefflichen Würdigungen Vischers haben es nicht verhindert, daß seine Verdienste um die Basler Antikensammlungen vergessen wurden.

Der 1808 Geborene war in der Schule von Hofwyl ausgezeichneten Lehrern, Kortüm, Müller und Rauchenstein, und Mitschülern aus guten Familien ganz Europas begegnet. Als Student hatte er die Meister seines Faches, Niebuhr und Welcker in Bonn und Boeckh in Berlin aufgesucht, und in ihrem Sinne forschte und wirkte er, seit 1832 an Pädagogium und Universität (1836 wurde er Ordinarius für Griechisch), seit 1834 auch als einflußreiches Mitglied des Großen Rates. 1836 hatte er mit Heusler, Brömmel, Gerlach, Wackernagel, Müller und Hagenbach zur Gründung der Historischen Gesellschaft eingeladen, 1839 ihren «Antiquarischen Ausschuß» und 1842 eine Tochtergesellschaft, die «Antiquarische Gesellschaft» gegründet, vor allem zur Pflege der heimischen Altertümer, aber auch zur Erwerbung von Antiken aus anderen Gegen-

<sup>3</sup> Archäologischer Anzeiger 1850, 154.

<sup>4</sup> W. Vischer, Kleine Schriften, 1. 2. 1877/78; man vergleiche auch W. Kaegis feine Charakterisierung Vischers in seiner Schilderung des damaligen Basel; Jacob Burckhardt 1, 332.

<sup>5</sup> E. His, Basler Gelehrte des 19. Jahrhunderts, Basel 1941, S. 125 ff.

<sup>6</sup> L. Ross und W. Vischer, Zeitschrift für Schweizerische Geschichte 29, 1949, 227 ff. Eduard Vischer und seinen Verwandten und P. Von der Mühl möchte ich auch an dieser Stelle für freundliche Beratung bei diesem Aufsatz herzlich danken.



den. Zweiunddreißig Jahre, bis zu seinem Tod, blieb Vischer der Präsident dieser kleinen, aber sehr tätigen Arbeitsgemeinschaft. In die ersten Jahre der Gesellschaft fiel die Vorbereitung der Einrichtung des Museums. Als Vertreter des Griechischen muß Vischer besonders für die «Sammlung von Altertümern im Museum zu Basel» gesorgt haben, über deren Geschichte er dann in der Festschrift zur Eröffnung des Museums 1849 berichtet hat. Von seiner griechischen Reise 1853, die er in seinem schönen Buch «Erinnerungen und Eindrücke aus Griechenland» geschildert hat, brachte er dem Museum eine kostbare griechische Kleinbronze, den Widderträger aus Sikyon, mit und von einer zweiten Reise 1862 den archaischen Jüngling, der wohl aus dem Heiligtum von Epidauros stammt. Die beiden kleinen Werke hat er ihrer Bedeutung wegen in den *Nuove Memorie* des Archäologischen Institutes veröffentlicht<sup>7</sup>. Darin lesen wir mit besonderem Vergnügen, daß er den Jüngling für archaisierend hielt «quoiqu'un très fin connaisseur, mon collègue le professeur Burckhardt», ihn richtig als archaisch erkannte.

Seit der Eröffnung des Museums war Vischer Vorsteher der antiquarischen Sammlung. 1851 konnte der Münzfund von Reichenstein erworben werden, 1852 mehrere Vasen aus Italien. Vischer brachte auch die Mittel zur Erwerbung einer größeren Vasensammlung aus Capua auf, die aber erst nach seinem Tod 1875 ins Museum kam.

Nach jahrzehntelangen Mühen gelang 1857 der Ankauf der Schmidtschen Sammlung von römischen Altertümern aus Augst, die den Grundstock der Augster Sammlung des Museums bildet. 1863–1869 veranstaltete er mit der antiquarischen Gesellschaft Feiern zum Geburtstag Winckelmanns, wie sie an deutschen archäologischen Instituten üblich sind. 1868/69 kamen auf seine Anregung als Geschenk von Freunden aus dem Nachlaß des Bildhauers Steinhäuser die hervorragenden Wiederholungen des belvederischen Apoll, des farnesischen Herakles und des myronischen Diskuswerfers ins Museum, als seine ersten monumentalen klassischen Marmorwerke. Diese Ankäufe hat er selbst veröffentlicht. «Der Charakter des griechischen Altertums, der neben dem römischen in der Sammlung zur Geltung kommt, ist ihr namentlich durch Herrn Vischer aufgeprägt worden, wie denn auch die griechische Abteilung der Münzen sozusagen seine Gründung und größtenteils seine Schenkung ist<sup>8</sup>. «Wer diese herrliche Münzsammlung kennt, weiß, was

<sup>7</sup> 2, 1865, 399 ff. *Kleine Schriften* 2, 302 ff.

<sup>8</sup> J. J. Bernoulli, *Catalog für die antiquarische Abteilung* S. V.

dies geistige und materielle Vermächtnis bedeutet. Man erinnert sich dabei gerne daran, daß dieser Mann, seit 1867 Präsident der Kuratel und Mitglied des Kleinen Rats, den Ruhm hat, Nietzsche für Basel gewonnen zu haben<sup>9</sup>.

Die Bedeutung von Vischers Wirken tritt noch mehr hervor, wenn man bedenkt, daß in den sechzig Jahren nach seinem Tod 1874 trotz des wachsenden Wohlstandes der Stadt keine Antiken mehr angeschafft wurden. Es wäre gewiß wenig in seinem Sinn, daß heute die Antiken so zerstreut sind und sich nicht mehr in dem Museum befinden, das für klassische Kunst geschaffen wurde und ihnen angemessener war, als den übrigen Sammlungen, die dort ihre Unterkunft fanden. Aber wir brauchen darüber nicht zu trauern, denn wir empfinden für unser heutiges Bild der Klassik einen klassizistischen Rahmen nicht mehr als angemessen. Und das Wachsen der Museen, besonders der 1856 gegründeten «Mittelalterlichen Sammlung», forderte neue Gebäude. 1886 wurde die Skulpturhalle erbaut, fast ganz mit privaten Mitteln. Als ihr Schöpfer gilt J. J. Bernoulli, der hervorragende Erforscher der antiken Ikonographie, dessen Werke über die griechische und römische Bildniskunst bis heute grundlegend sind<sup>10</sup>. Er war seit 1858 Privatdozent, seit 1874 Professor an der Universität. Freilich war es für die Kenntnis der echten Antike nicht günstig, daß die Originale nun so zurücktraten. Als die mittelalterliche Sammlung 1894 in der Barfüßerkirche eine großartige Stätte erhielt, blieben nur die Marmorköpfe im Museum, arg isoliert und durch Ergänzungen entstellt. Die übrigen Antiken wurden im Verwaltungsgebäude des Historischen Museums eng und ohne Auswahl aufgestellt und gerieten so fast in Vergessenheit.

Daran hat auch J. Burckhardt nichts geändert, der in Vischers Antiquarischer Gesellschaft kräftig mitgewirkt<sup>11</sup> und sich durch sein Urteil auch auf dem Gebiet der antiken Kunst das Ansehen erworben hatte, von dem Vischer zeugt (vgl. oben S. 8). So ernst Burckhardt die Begegnung mit den vaterländischen Altertümern nahm, so tief die Niobe auf den Zwanzigjährigen wirkte, so souverän er im Cicerone den italienischen Antikenbesitz überblickt –

<sup>9</sup> Vgl. J. Stroux, Nietzsches Professur in Basel (1925). H. Gutzwiller, F. Nietzsches Lehrtätigkeit am Basler Pädagogium, Basler Zeitschrift 50, 1951, 147 ff.

<sup>10</sup> Römische Ikonographie, Stuttgart 1882 ff. Griechische Ikonographie, München 1901 ff. Geb. 18. 1. 1831. †22. 7. 1913. Katalog der Skulpturhalle von J. J. Bernoulli und R. Burckhardt, Die Gipsabgüsse in der Skulpturhalle zu Basel, 1907.

<sup>11</sup> W. Kaegi, J. Burckhardt 2, 550.

die Wiederentdeckung der griechischen Originale, die Adolf Michaelis in einem zuverlässigen Buch geschildert hat, hinterließ in seinem Werk keine tiefere Spur, abgesehen von den Reliefs der klassischen Akropolis und des hellenistischen Pergamon. Die pergamenischen Altarreliefs, die seiner sehr persönlichen Bewertung des Barock entsprachen, hat er als freilich erster in ihrer ganzen Bedeutung erkannt. Aber die archaische und frühklassische griechische Malerei, die auf einer Fülle herrlicher Vasen sichtbar wurde, interessierte ihn weniger. Kaegi berichtet (Jacob Burckhardt 2, 53) nur von fleißigem Skizzieren des Studenten Burckhardt in Panofkas archäologischen Übungen 1839/40. Die Entdeckung der Giebelfiguren des Zeustempels von Olympia in den siebziger Jahren war für ihn wie für alle Zeitgenossen eine Enttäuschung; erst seit 1920 begann die Schätzung ihres wirklichen Wertes in weitere Kreise zu dringen.

Wie tief die Zurückhaltung gegenüber den neugefundenen Originalen in Burckhardts Bild und Bekenntnis des Klassischen wurzelt, hat A. von Salis in seiner schönen Gedenkrede über Jacob Burckhardts Vorlesungen über die Kunst des Altertums 1948 geschildert. Eine Sammlung bedeutender Antiken in Basel zu schaffen, erschien Burckhardt wohl als aussichtsloses Unterfangen. Wichtiger war ihm der Ausbau der Sammlung von Gipsabgüssen, in der er öfters Vorlesungen hielt, und an der sich dann 1927 seine Mitbürger schwer versündigt haben, wie unten zu schildern sein wird. Max Burckhardt teilt mir freundlicherweise eine bezeichnende Stelle aus einem Brief Jacob Burckhardts vom 26. Mai 1895 an Adolf Keller mit, der damals in Berlin Theologie studierte: «Dies Berlin hat aber schon Schätze, die überhaupt auf der Welt nicht wieder so vorkommen: in der Plastik die Pergamener und für die Malerei die Tafeln des Altars von Gent. Dazu im Neuen Museum die Abgüsse alles Wichtigen aus der ganzen Welt...» Also steht die Abgüßsammlung an Wichtigkeit neben dem Genter Altar und den Pergamonfriesen! Man mag dabei bedenken, daß diese nach der Wegführung der Originale durch die Russen überhaupt nur noch in Abgüssen zugänglich sind. Max Burckhardt erinnert auch daran, daß Jacob Burckhardt als Professor der Kunstgeschichte und Archäologie am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich (1856/58) den entscheidenden Anstoß zur Vermehrung und Neuaufstellung der dortigen Sammlung von Abgüssen antiker Plastik gegeben hat.

Originale Kunst berührte den jungen Burckhardt ursprünglicher und tiefer im heimischen Mittelalter und in der großen neueren abendländischen Kunst. Für Vischer bedeutete es mehr als für

Burckhardt, daß die Heimat ewige Gestalten aus Hellas selbst besitze; Vischer war in Griechenland, Burckhardt nicht: er lebte für seine Werke, die kein anderer hätte schreiben können.

Vischers «Erinnerungen und Eindrücke aus Griechenland» sind auch heute für jeden Freund des Landes eine spannende Lektüre. Ja, das Buch hat an Wert gewonnen, weil es ein vom Straßen- und Eisenbahnwesen noch unberührtes Hellas schildert, in dem alle Männer noch die Fustanella trugen. Das wissenschaftliche Urteil ist bewundernswert treffend und frei von den damals verbreiteten allzukühnen Hypothesen. Besonders fein ist es, wie Vischer in der Beschreibung des Parthenon den organischen Charakter der griechischen Baukunst vom leblosen Klassizismus abhebt (S. 159 f.) oder was er über die Bedeutung der archaischen Kunst sagt (S. 181, 585). Den wohlerhaltenen, so wenig bekannten archaischen Tempel von Kardaki auf Korfu datiert er richtiger als Otfried Müller (S. 22); auch die Zeit des Theseions, des Tempels von Sunion, des Grabhügels von Marathon, ja selbst der byzantinischen Kirche von Daphni bestimmt er richtig (S. 76, 94, 179). Als erster hat Vischer erkannt, daß die Zickzack- und Spiralornamentik an der Fassade des Atreusgrabes von Mykene mit mitteleuropäischer Prähistorie verwandt ist. Sehr gut ist auch das Urteil über die Neugriechen und die schämliche Behandlung der Regierung König Ottos durch die damalige russische und englische Regierung. Gewiß hat Vischer keine so große innere Anschauung mitgebracht wie Bachofen und ist ihm in Kraft und Tiefe der Darstellung nicht zu vergleichen, aber das Treffende der Beobachtung zeichnet Vischers Buch vor den meisten ähnlichen Versuchen aus.

Mit seiner eigensten Begabung blieb Vischer in Basel allein. Daraus ist es am ehesten zu verstehen, daß seine Sammlungen nach seinem Tod so lange nicht weiterentwickelt wurden. Für die Skulpturhalle kam 1927 die Katastrophe. Ihre Sammlung war immer gewachsen. E. Pfuhl hatte sich besonders verdient gemacht, indem er immer wieder anregte, Abgüsse nach griechischen Originalen zu erwerben. So war der Raum zu eng geworden. Da wurden die Räume der Skulpturhalle, ohne daß man einen Neubau abgewartet hätte, dem Kunstverein übergeben und die Abgüsse in Kellern magaziniert, in denen sie feucht und schmutzig wurden. Das Versprechen der Regierung, ihnen bald angemessene Ausstellungsräume zu verschaffen, konnte bis heute nicht ganz eingelöst werden. Eduard Preiswerks unablässigen Bemühungen verdanken wir die jetzige Aufstellung in einer gemieteten Fabrik, Mittlere Straße 33, seit 1940. Sie erlaubt freilich nur zwei Drittel der Sammlung würdig aufzustellen. Und eine solche Sammlung hat nur dann

ihren vollen Wert, wenn sie mit der Bereicherung unserer Kenntnisse wächst.

Etwas besser erging es den Sammlungen von Originalen. Einen wertvollen Zuwachs brachte das Vermächtnis der Bachofensammlung 1923. H. A. Schmid hat 1924 als Konservator des Kunstmuseums die dort deponierten Köpfe des Apoll, des Herakles und des Diskobol von ihren Ergänzungen befreien und dadurch erst in ihrem wahren Wert erkennen lassen. 1951 wurde das Haus «zum Kirschgarten» als Dépendance des Historischen Museums eingerichtet, in dem die besten Antiken des Antiquariums einen schönen kleinen Raum erhielten, während die übrigen, weniger für ein großes Publikum geeigneten, als Lehrsammlung im Verwaltungsgebäude des Historischen Museums aufgestellt bleiben. Die Sammlung wurde auch durch die Herren Major und Reinhardt glücklich ergänzt, z. T. aus dem Nachlaß von E. Pfuhl. Durch besonders großartige Ankäufe hat sich aber G. Schmidt im Kunstmuseum verdient gemacht. Dort würde sich Vischer freuen, seine Steinhäuserschen Köpfe heute im gleichen Raum mit einigen hervorragenden griechischen Originalen zu sehen.

In einem Dutzend zum Teil sehr umfangreicher privater Basler Antikensammlungen befindet sich ein Vielfaches der Antiken, die den Basler Museen gehören. Es ist eine noch nicht genügend in Angriff genommene Aufgabe, diese Schätze zu veröffentlichen. Hier und in der «Klassischen Kunst in Basel» mußten wir uns auf den öffentlichen Besitz beschränken. Was in der «Klassischen Kunst» eingehend behandelt worden ist, wird hier nicht neu beschrieben; wir beschränken uns auf Literaturnachweise und Ergänzungen. Photographien sind durch die Verwaltung des Historischen Museums erhältlich, der auch die Sammlung des Kirschgartenmuseums untersteht. Im Verwaltungsgebäude des Historischen Museums sind die vielen nicht ausgestellten Antiken dem Forscher bequem zugänglich.

Taf. 1. *Attisch geometrische Kanne*. Kirschgarten Inv. 1953. 9. H. 47 cm. Erworben 1953 auf der Vente Publique 11, Münzen und Medaillen, Basel, Katalog Nr. 306, Taf. 11 (A. Bruckner). Die Bemalung der Henkelseite ist unten stark verblichen. In der Mäanderzone ist hier ein kleines ovales Stück ergänzt.

Älteste mir bekannte langhalsige Kanne mit Kleeblattmündung. Unter den geometrischen Kannen mit Kleeblattmündung (Kerameikos 5, 1 Taf. 70 ff.) hebt sich diese durch das fast vollständige Verwandeln der Oberfläche in ein Ornamentgefüge heraus, das mit seiner feinen Rhythmik die plastische Form deutet und bereichert, ohne sie farbig zu über-



spielen, wie die Ornamentik der jüngeren, schon spätgeometrischen Kanne in Toronto<sup>12</sup>. Stilistisch näher steht eine weithalsige Kanne<sup>13</sup>, ebenfalls mit Tonbuckeln auf der Schulter, und damit die klassische Stufe der großen Dipylonamphora<sup>14</sup>, die durch unsere Kanne bedeutend vertreten ist. Ganz wie bei dieser Amphora leitet die regelmäßige Wiederkehr von drei umlaufenden Reifen das Auge an, das verschiedene Gewicht der Friese zwischen den Reifen zu empfinden. Die beiden Hauptfriese um den Bauch des Gefäßes sind sogar von zwei solcher Dreiergruppen von Reifen eingefaßt, die jeweils eine Rautenreihe umschließen. Im unteren Hauptfries, dem Schlangenband, empfindet man mehr das Aufsteigen – es führt bis zum größten Durchmesser – im Mäander ist mehr Zusammenfassung. Deshalb wird das Schlangenband auf dem Hals wiederholt. Unter beiden Schlangenbändern folgt je eine leichtfüßige Vogelreihe, über dem dunklen Fuß aber die Reihe lichter Strahlen mit feinen Spitzen. Die Tonwarzen auf der Brust des Gefäßes, ein gerade auf Kannen an dieser Stelle nicht ganz seltenes uraltes Motiv<sup>15</sup>, erklären sich aus der lebendigen griechischen Auffassung aller Formen, auch der Geräte und Bauten. Zwischen diesen Buckeln «blickt» die Kanne gleichsam mit einem reichen Swastikamotiv und seitlich mit achtblättrigen Rosen. Über den Henkel züngelt eine gemalte Schlange zwischen gegitterten Dreiecken.

Taf. 2 oben. *Attisch geometrische Pyxis*. Kirschgarten Inv. 1941. 111. H. 10 cm, Dm. 14,5 cm. Aus Sammlung Pfuhl-Rhousopoulos 1941 erworben. Auktion Galerie Fischer Luzern 21. 5. 1941; Katalog Nr. 53, Taf. 15.

Unterseite tongrundig. Von der Bodenscheibe ist die Wandung energisch abgesetzt. Ihre Wölbung wird durch einen einfachen rechtsläufigen Mäander artikuliert, der auf vier Reifen ruht und oben durch zwei weitere begrenzt wird. Er ist nur nach rechts gestrichelt, während bei der Kanne Taf. 1 die Strichführung wechselt, wie gewöhnlich im klassisch Geometrischen. Entsteht hier die Empfindung gleichmäßigen Ein- und Ausatmens, überwiegt bei der Pyxis das nach rechts Drängende, ein jugendlicher Impuls. Die feine rhythmische Gliederung findet eine Entsprechung auf dem Deckel, mit dem lichten äußeren Ring gegeneinander versetzter vertikaler Striche und einem breiteren Reifen zwischen zwei schmälere. Ihre dunklere Haltung wird vom eingezogenen gereiften Teil des Deckelknopfes aufgenommen; die hellere von Ring und Mäander in der schlichten konischen Bekrönung. An der Lippe und am Deckelrand je zwei Paare von einander gegenüberliegenden Löchern für die verschließende Schnur. Kleine Partie des inneren Vasenrandes angeklebt.

<sup>12</sup> D. M. Robinson, C. G. Harcum, J. H. Iliffe, *A Catalogue of the Greek Vases...* Toronto, 1930, 119 Taf. 8.

<sup>13</sup> *Kerameikos* 5, 1 Taf. 113.

<sup>14</sup> E. Buschor, *Griechische Vasen*, Abb. 12.

<sup>15</sup> *Kerameikos* 5, 1, 51. 110. 139. 165. 135. 172. 154.

Strenggeometrisch; zum Mäander vergleichbar Kerameikos 5, 1 Taf. 27; zum Deckelknopf a. O. Taf. 52, 3139. Aber nach der gleichmäßigen Wölbung der Wand ist das Werk doch wohl erst im frühen 8. Jahrhundert entstanden.

Taf. 2 unten. *Spätgeometrische Reitergruppe*. Kirschgarten Inv. 1906. 21. H. 20 cm. Bernoulli Nr. 21: «Von Prof. Gelzer 1872 aus Athen gebracht.» Auf dem gelbbraunen Ton rotbrauner Überzug. Stark versintert. Aus vielen Stücken vollständig zusammengesetzt.

Ganz ungewöhnlich ist es, wie sich bei dieser relativ großen Gruppe ein kleinerer Reiter am größeren festhält, und zwar so, daß er ihn an keiner Stelle, nicht einmal mit den Armen wirklich berührt. Offenbar ist eine bestimmte Entführung gemeint<sup>16</sup>. Einzelne Reiter dieser Art sind häufig in Attika, Böotien und Kypros. Der Typus ist nach dem geometrischen Gestaltungsprinzip der strengen Silhouette im achten Jahrhundert geschaffen, aber bis ins sechste weitergebildet worden<sup>17</sup>. Unser Exemplar steht dem spätgeometrischen Urbild noch nahe<sup>18</sup>, hat aber schon mehr Volumen, gehört also ins siebte Jahrhundert. Über die Bedeutung solcher Grabbeigaben unten zu Taf. 5.

Taf. 3. *Rhodischer Teller*. Kirschgarten Inv. 1906. 255. H. 16,5 cm. Dm. 35 cm. Bernoulli 318. Aus Kameiros auf Rhodos, 1864 bei Rollin in Paris gekauft. H. Bloesch, Katalog der Ausstellung Bern 1942, Nr. 134.

Einer der schönsten Teller auf hohem Fuß, die besonders in Rhodos in reifarchaischer Zeit etwa 625–590 v. Chr. gefertigt wurden<sup>19</sup> und mit dem saftigen Schwellen der Form und Verzierung ionisches Empfinden in der Zeit der Sappho verkörpern. Daß auf der dorischen Insel eine solche Fülle von Vasen und Terrakotten dieses ionischen Stiles gefertigt wurden, zeugt von der ausstrahlenden Kraft Ioniens ebenso wie vom Handelsgeist der Rhodier, die diese Kunst im ganzen Mittelmeergebiet vertrieben. Der Ursprung der Gattung kann nur in Samos oder Milet gesucht werden, da dort die edelsten Exemplare dieser «rhodischen» Gattungen gefunden wurden und in den nördlicheren Städten, schon in Chios, Ephesos, Klazomenai, Smyrna und der Aiolis eigenartige Abweichungen der ostgriechischen Tierfrieskeramik nachweisbar sind.

<sup>16</sup> Entführung zu Pferd auf dem neuattischen Relief Neapel, Guida Ruesch 569. Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 629a.

<sup>17</sup> Winter 7. 15. 25. R. Lullies, Eine Sammlung griechischer Kleinkunst Nr. 121 ff.

<sup>18</sup> E. Kunze, Neue Meisterwerke griech. Kunst aus Olympia Nr. 11. Ders., Zu den Anfängen der griechischen Plastik, Athenische Mitteilungen 55, 1930, 243 veröffentlicht eine Terrakottagruppe derselben böotischen Werkstatt und warnt vor der Überschätzung der Qualität.

<sup>19</sup> Das Basler Exemplar ist A. Rumpfs Liste im Jahrbuch d. Inst. 48, 1933, 73 f. hinzuzufügen. Zur Gattung vgl. denselben im Handbuch d. Archäol. 4, 35 f. und Verf. im Jahrbuch d. Inst. 57, 1942, 128 über Datierung und Ursprung.



Zum schlichten Äußeren, das nur mit umlaufenden Reifen auf dem Tongrund verziert ist, bildet das Innere des Tellers einen prunkvollen Kontrast, mit der Rosette, die in der Mitte unmittelbar aus dem Fuß aufblüht, umgeben von einem Dickicht, in dem die Köpfe von zwei Gänsen und einem Steinbock auftauchen. Welche Pflanzen und Geländeformen im einzelnen gemeint sind, darf man nicht fragen; es geht dieser Kunst nicht um die Fülle der Erscheinung, sondern um die Dichte ihres Wesens. Wir sehen Sprießen und Hemmen: die Rosette von zwei kräftigen Reifen umfaßt, ein schmales Metopenband von zwei andern Reifen, das breite von einem äußeren Reif. Den sieben Metopen des breiten Bandes entsprechen achtundzwanzig im schmalen Band, dazu eine eingeschobene, weil die Verteilung ganz ohne Pedanterie vorgenommen wurde. Der Steinbock und die Rosette, der er zugewandt ist, sind näher zusammengedrückt. Diesem Hauptmotiv sind die andern fünf Metopen dienend zugeordnet. Die Innenzeichnung ist, wie ursprünglich immer im Ionischen, nicht geritzt, sondern ausgespart, was im Verein mit den kräftigen Farben der bunten Pracht des Ganzen dient: Ein herrliches dunkles Rot sitzt auf dem Kern der Rosetten und auf den Blattenden. Rote Reifen teilen die schwarzen. Der dunkle Firnis verändert sich vielfach in helles Braun, wo er in feineren Linien aufgetragen ist.

Taf. 4b. *Halsamphora der Fikelluragattung*. Kirschgarten Inv. 1906. 252. H. 31 cm. Bernoulli 315. Herkunft wie Taf. 3. J. Boehlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, Leipzig 1898, 56, Nr. 16. R. M. Cook, *Fikellura Pottery*, *Annual British School* 34, 1933/4, 31, Nr. 8: «Volute Zone Group». S. Zervos, *Rhodes*, Abb. 263 B.

Die größte Gruppe der Fikelluraamphoren, zu der die unsere gehört, wird von Cook 540–500 datiert. Im freien Schwingen der Voluten, das damals auch attische Meister geliebt haben, kommt das spätarchaische Körpergefühl zu reinem Ausdruck<sup>20</sup>. Das Volumen ist nicht mehr satt und voll, wie das des reifarchaischen Tellers (Taf. 3), sondern von pulsierenden Rhythmen an- und abschwelend belebt. Über dem dunklen Fußring streben nicht ruhige Strahlen auf wie auf früheren Vasen, sondern im Sichelornament beginnt ein Drängen und Kreisen, das in den Voluten umkehrt und im aufgelösten Flechtband des Halses, ja selbst im Dreieckband der unteren Henkelzone ein Echo findet. Aus den Volutenzwickeln blühen nach oben Palmetten; unten sind Efeublätter eingefügt. Die Tektonik wird durch Streifengliederung und Trennungsbänder mit horizontalen Strichen bewahrt: auf der Lippe streben sie aufwärts, auf der Schulter fallen sie, und unter den Voluten halten sie sich gegenständig das Gleichgewicht.

Auf der weniger sorgfältig ausgeführten Gegenseite verziert den Hals eine Metope zwischen zwei Mäanderhaken. Auf der Schulter liegen hier Zungen, die durch Striche getrennt sind. Darunter folgt ein großer, flüchtiger, in Haken aufgelöster Mäander.

<sup>20</sup> Vgl. KK S. 77 unten und S. 24.

Taf. 4a. *Schlanke Fikelluraamphora*. Kirschgarten Inv. 1906. 257. H. 25,5 cm. Bernoulli 320. Herkunft wie Taf. 3. Boehlau a. O. 59, Nr. 41. Cook a. O. 47, Nr. 6, vgl. 58 ff. Zervos a. O. Abb. 373. Bloesch Nr. 257.

Gleiche Zeit und vielleicht auch Werkstatt wie Taf. 4b; die Unterschiede erklären sich aus der Anpassung der Dekoration an die Gefäßform: bei der schlanken sind die vertikalen Elemente mehr betont, die drei großen S-Voluten feiner, die Zwickel nur mit Rhomben gefüllt; das Pflanzliche ist auf die aufwärts rankenden Efeublätter auf der Schulter beschränkt. Auf dem Hals ein fein gezeichneter Mäander. Auf dem rotbraunen Ton grünlicher heller Überzug, der vielfach beschädigt ist. Der schöne dunkle Firnis ist auf der Rückseite verblichen, auf der dafür der Halsmäander besser erhalten ist. Der Reichtum der Motive ist zu einem spannungsvollen Ganzen gefügt.

Taf. 5a. *Rhodisches Gefäß in Form einer Sirene*. Kirschgarten Inv. 1906. 2. H. 13,5 cm. Um 540–525. Bernoulli Nr. 3. Herkunft wie Taf. 3. Dunkelbrauner Ton, roter Überzug. Auf dem Rücken Öse zum Aufhängen.

Die Griechen ließen die Tongefäße nicht nur durch ihren Schmuck am göttlichen Leben teilnehmen, das alles umfängt, sondern auch durch die Gestalt der Gefäße. So können sich die Vasen, die man mit köstlichen Essenzen gefüllt, den Toten mitgab oder in Heiligtümern weihte, in alle Formen verwandeln, die dem Gott und dem Toten teuer sein mögen<sup>21</sup>, in junge Krieger und Mädchen, die Opfergaben halten oder thronen, in ein höheres Dasein entrückt, in würdige Männer oder Silene aus dem Gefolge des Herrn des Jenseits, in Frauen mit Kindern, in Tiere des Hauses und der Jagd, aber auch in Schreckbilder von Gorgonen und Raubtieren, in denen das Unheimliche gebannt wird, und in lichte Wesen aus dem Götterland, in Sirenen, die lieblichen Vögel mit Mädchengesichtern, die Buschor als die Musen des Jenseits geschildert hat<sup>22</sup>. Es wäre falsch, nur die Sirenen und Silene mythologische Wesen zu nennen. Die Gestalten um den Toten werden mit ihm in eine dämonische Sphäre gehoben, bezeichnen eine «mit dem Ewigen verbundene Schicht des Menschen»<sup>23</sup>.

Wie all die tönernen Grabsirenen liegt die unsere im Profil nach rechts, das Antlitz zum Beschauer wendend. Köstlich unterscheidet sich das

<sup>21</sup> Grundlegend A. Furtwängler, Sammlung Sabouroff 2, 9 ff.; vgl. auch M. I. Maximowa, *Les vases plastiques dans l'antiquité*, Paris 1927, 16 ff. Ähnliche Sirenen bei Winter 1, 226, 4. P. Knoblauch, *Studien zur archaisch-griechischen Tonbildnerei*, Diss. Halle 1937, Nr. 139 f. 154 f. und S. 47, 126. D. K. Hill, in «*Studies Robinson*» 2, 1953, 60 ff. und R. A. Higgins, *Catalogue of the Terracottas...* British Museum, London 1954, Nr. 75–78. S. Mollard-Besques, *Catalogue raisonné... des figurines et reliefs en terre-cuite... du Louvre* 1, Paris 1954, Nr. B. 136. 325 mit weiteren Beispielen. Eine andere in meinem Besitz.

<sup>22</sup> E. Buschor, *Die Musen des Jenseits*, München 1944.

<sup>23</sup> E. Buschor, *Frühgriechische Jünglinge*, München 1950. S. 157.



*Taf. 1. Attisch geometrische Kanne. H. 47 cm.*



*Taf. 2. Pyxis und Reitergruppe. H. 10 und 20 cm.*





Taf. 3. Rhodischer Teller. H. 16,5 cm.



a



b

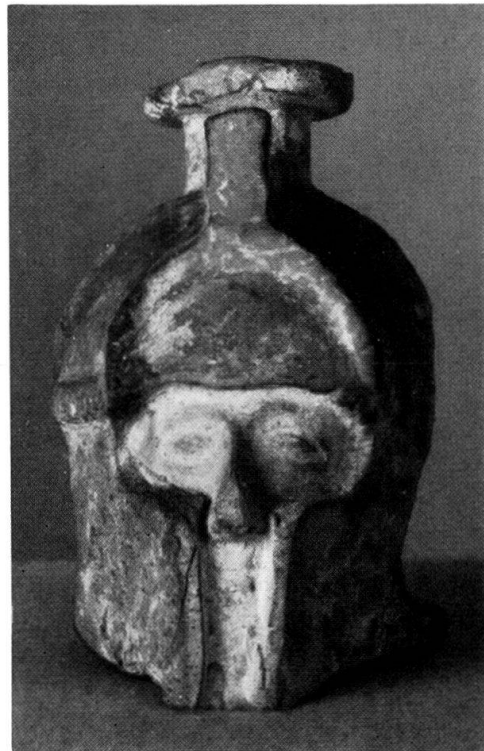
Taf. 4. Amphoren der Fikelluragattung. H. 25,5 und 31 cm.



a



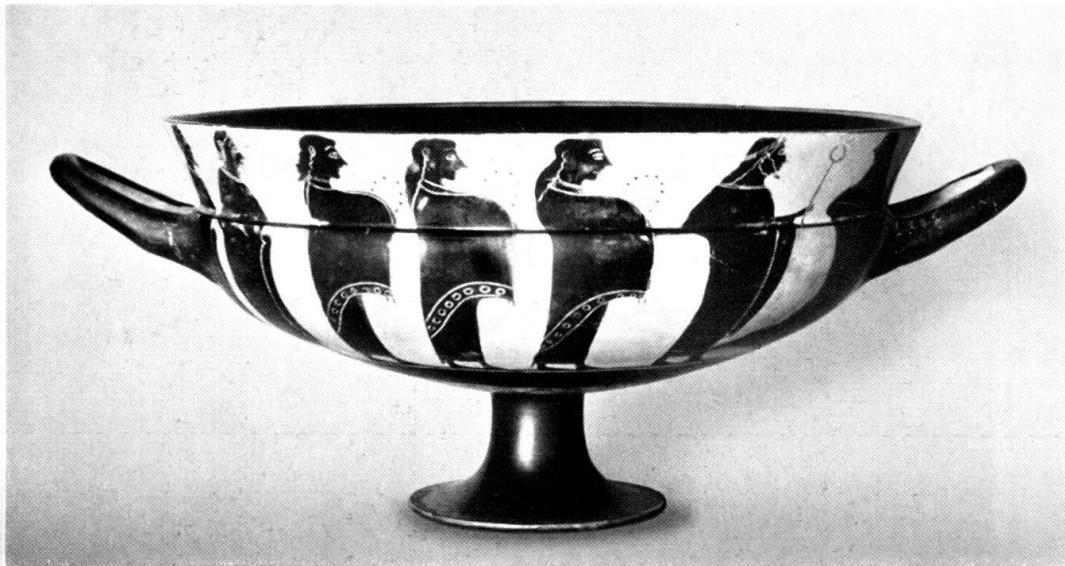
b



c

*Taf. 5. Rhodische figürliche Gefäße. H. 13,5, 10,5 und 8 cm.*





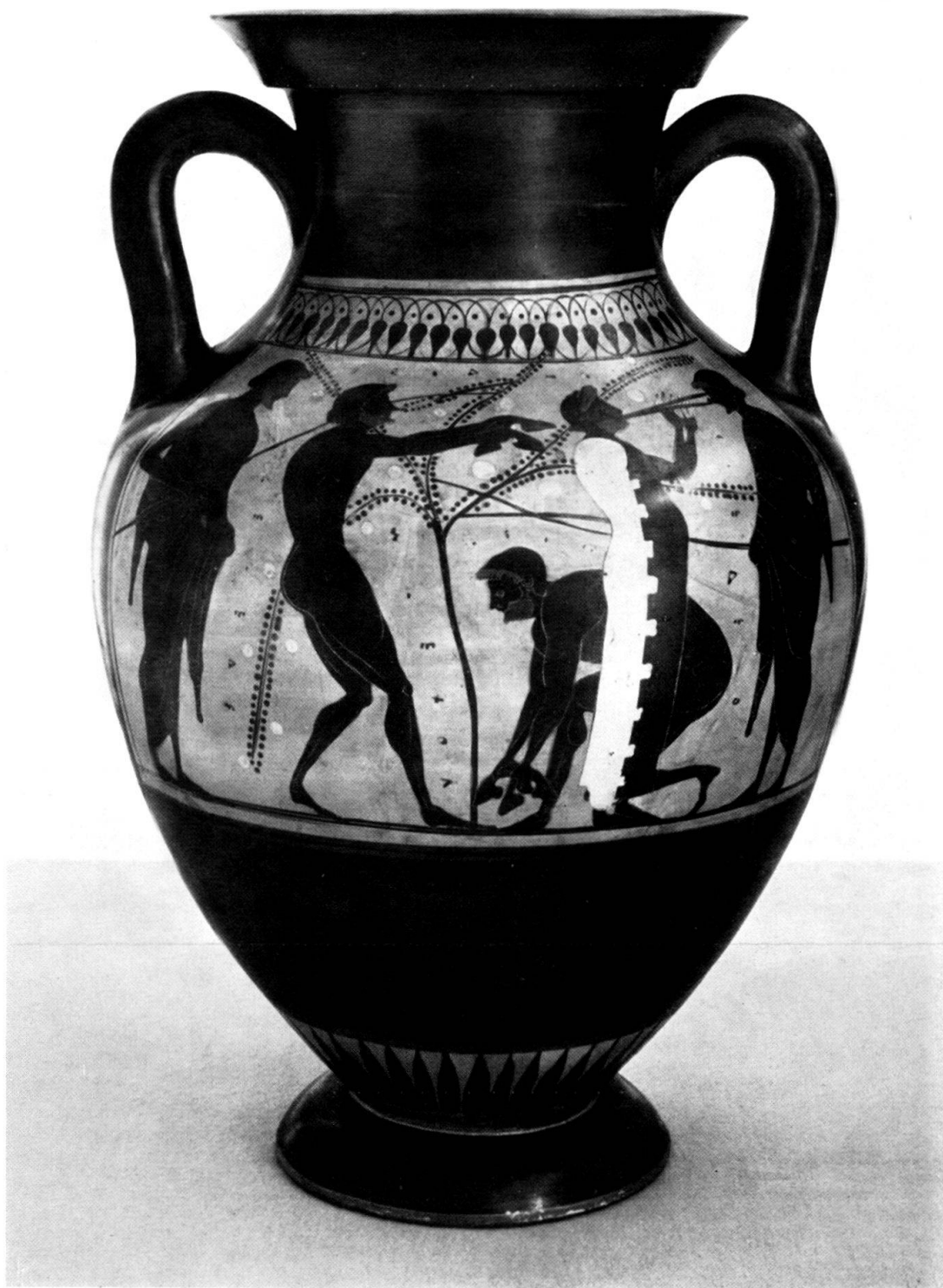
*Taf. 6. Attisch schwarzfigurige Schale. H. 13,2 cm.*



Taf. 7. Etruskisches Antefix von Caere. H. 26 cm.



*Taf. 8. Rückseite der Amphora Taf. 9.*

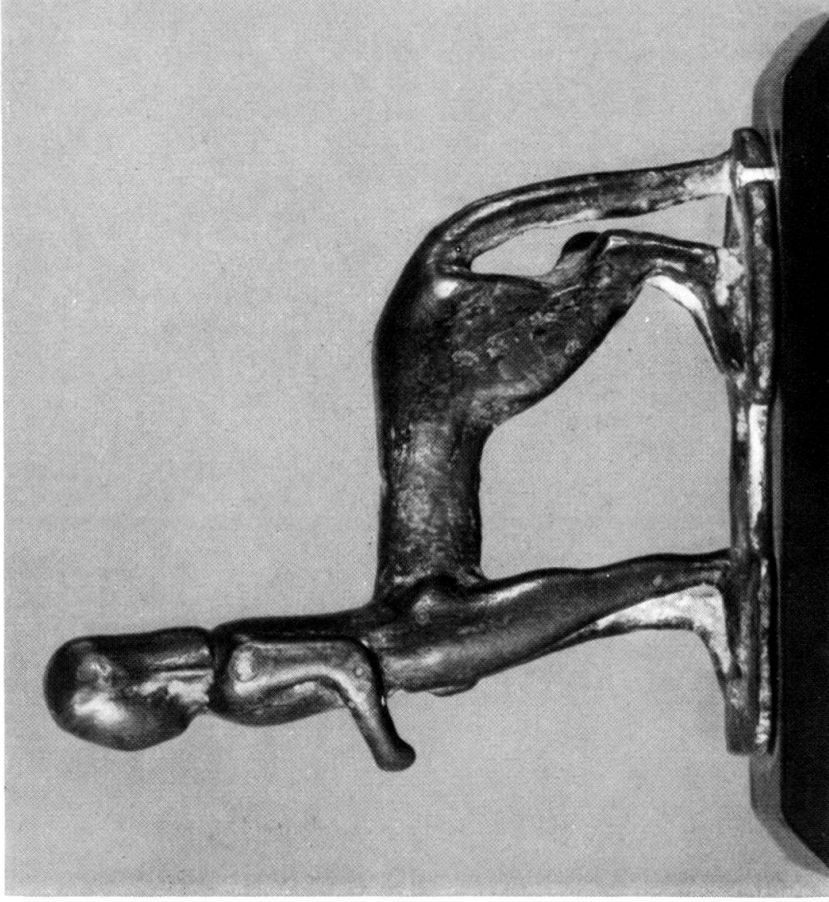
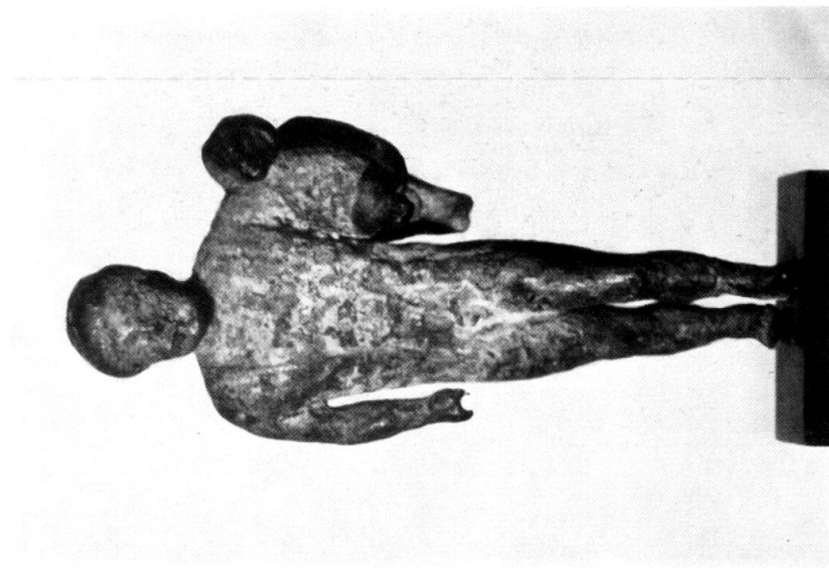


*Taf. 9. Bauchamphora des Acheloosmalers. H. 39,5 cm.*



Taf. 10. Eberne Statuette, Apollon? H. 5,6 cm.





Taf. 11. Eberner Widderträger aus Sikyon und etruskischer Kentauer. H. 7 und 7 cm.



a



b

*Taf. 12. Eberne etruskische Silene. H. 8 und 3 cm.*





a



b

Taf. 13. Eberner Herakles, aus Argos? H. 5,5 cm und andere Aufnahme von Taf. 12b.



Taf. 14. Schale des Gigantomachiemalers. H. 13,5 cm.

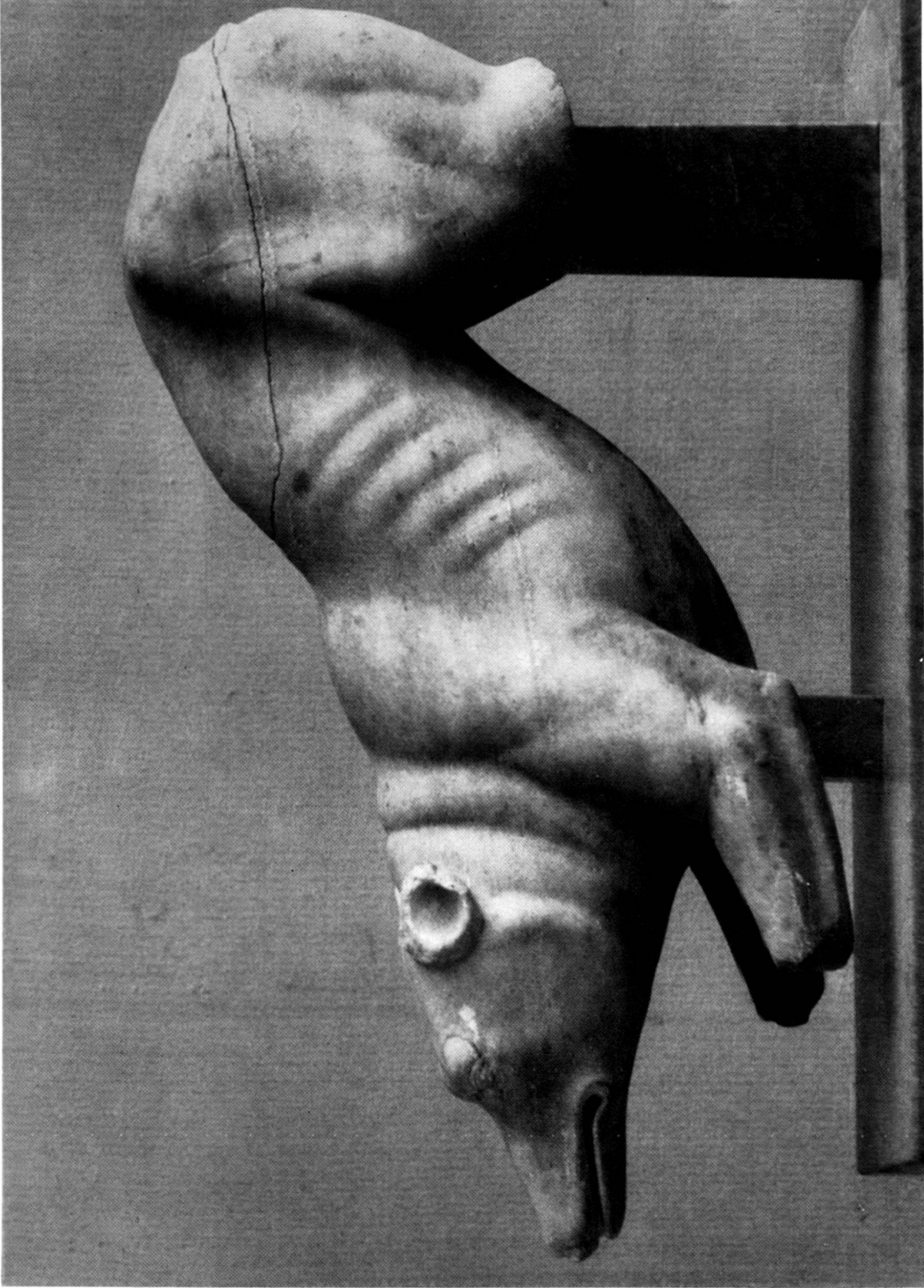


a



b

*Taf. 15. Profil der Schale Taf. 14 und Hydria des Alkimachosmalers. H. 29,5 cm.*



*Taf. 16. Statue eines Jagdbundes. Kunstmuseum. H. 42,5 cm.*

sinnlich-kräftige Lächeln von dem scheuen, nach innen gewandten Blick des Mädchens (Taf. 5 b); man empfindet das Außermenschliche des Vogelwesens. Immer liebt die ostgriechische Kunst das Schwellende und Volle. Deshalb bevorzugt sie die figürlichen Gefäße, deshalb legen sich die in der Mitte gescheitelten Haare so weich um den runden Kopf und Hals, fallen hinten in feinen Perltreihen tief über den Nacken herab und verbinden vorn als Schulterlocken mit dem sanft gewölbten Körper, der behaglich ruht, mit untergeschlagenen Beinen, von denen nur die Verdickung der Schenkel auf dem Bild zu erkennen ist. Das Feine des Gefieders ist im Umriß und in der Abflachung des Schwanzes zu empfinden.

Taf. 5 b. *Rhodisches Gefäß in Form einer Mädchenbüste*. Kirschgarten Inv. 1906. 3. H. 10,5 cm. Herkunft wie Taf. 3. Bernoulli Nr. 3 a. Winter 1, 41, 4 nennt das Basler Exemplar als Variante eines besser erhaltenen im Cab. des Médailles, Paris, bei dem die Linke deutlich einen Vogel vor der Brust hält. Das Unsere ist altertümlicher (um 530) und zeigt wie das Pariser kykladischen Einfluß; das Gesicht ist schmaler als bei den samischen Vorbildern<sup>24</sup>. Brauner Ton, roter Überzug am Körper.

Während sich die italische Kunst gerne auf die Darstellung des Hauptes beschränkt, folgt die griechische nur dem Raumzwang, wenn sie auf Münzen, Medaillons und anderen kleinen Gegenständen den Ausschnitt wählt, um Details groß geben zu können. So ist bei unserer Büste gerade soviel dargestellt, daß man die scheue Haltung, das nach innen Gewandte empfindet, mit dem dies Mädchen ins Heiligtum kam. Leider ist der untere Teil des Gefäßes so stumpf aus der Form gekommen, daß man nur aus dem Gegenstück erschließen kann: die Linke sollte die Opfergabe halten, die gesenkte Rechte den Saum des Chitons ergreifen. Schräge Mantelfalten führen von der rechten Schulter über die Brust; darüber spielen die Locken und dienen der feinen Gliederung, mit der die Brust dem Haupt zugeordnet ist. Die Haare sind über der Stirn gescheitelt, beiderseits in Bäuschen zum Ohr geführt und fallen auf der Rückseite in zehn Reihen von Perllocken tief über den Nacken herab. Im Unterschied zur Sirene trägt das Mädchen scheibenförmige Ohrgehänge.

Taf. 5 c. *Rhodisches Gefäß in Form eines Kriegerkopfes*. Kirschgarten Inv. 1906. 1. H. 8 cm. Bernoulli Nr. 2. Herkunft wie Taf. 3. Das helle Rot des Gesichtes gut erhalten; Spuren von dunklerem Rot auf dem Stirnteil des Helmes, von hellerem auf beiden Seiten des Helmkamms. Wie bei den beiden andern Werken dieser Tafel ist die ursprüngliche, reicher gliedernde Bemalung verschwunden, bis auf die genannten Reste.

<sup>24</sup> E. Buschor, *Altsamische Standbilder*, Abb. 121 ff. 134 f. Das Pariser Exemplar *Corpus Vasorum, France, Bibl. Nat.* 2 Taf. 93, 15. 16; ein Londoner: Higgins a. O. (oben Anm. 21) Nr. 59. Vgl. auch Knoblauch a. O. 158, Nr. 225 f. als Vorstufen.



Das großartige Motiv, das Antlitz aus einem ionischen Helm herausleuchten zu lassen und mit seiner auch belebten Form der des Hauptes zu folgen, wird im späteren siebten und im sechsten Jahrhundert in zahlreichen rhodischen Salbgefäßen neugefaßt, die wie Taf. 5 oben auf samische oder milesische Vorbilder zurückgehen müssen<sup>25</sup>.

Taf. 6. *Schwarzfigurige Schale* der Sianaform. Kirschgarten Inv. 1953. 8. H. 13,2 cm. Dm. 25,2 cm. Erworben mit Taf. 2; A. Bruckner a. O. Nr. 319, Taf. 15. R. Hampe, *Gnomon* 1954, 549. K. Schefold, *Mus. Helvet.* 12, 1955, 139. Aus vielen Stücken fast vollständig auch mit der Bemalung erhalten.

Aus dem Werk spricht ernst der Geist der späten solonischen Zeit um 560. «Die älteren Schalen hatten in der Regel die schmale Lippe mit einem Ornament, die Bauchzone mit Figuren geschmückt. Besonders in den sechziger Jahren wird es üblich, die Lippe etwas zu erhöhen und das Bild über den Knick hinweg auf Bauch und Lippenzone zu malen<sup>26</sup>.» Der dem großen Lydos nahestehende Maler unserer Schale hebt sich von der Kleinteiligkeit der Meister um Klitias durch mächtige Gestalten und kraftvolle Einheit der gegliederten Form ab. Außer Fuß und Henkeln bleibt nur ein kleiner Teil des Körpers schwarz, aber auch er wird, in wunderbar farbiger Wirkung, durch eine Efeuranke mit gegenständigen, wechselnd roten und schwarzen Blättern geteilt, und alles übrige ist voll Figur. Auf dem einen Außenbild sieht man die Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite, vom bärtigen Hermes geleitet und von zwei Zuschauern betrachtet, feierlich zu Paris kommen, um sein Urteil einzuholen. Der aber flieht entsetzt, mit großen Augen und gepreßten Lippen, ein voll erwachsener Mann mit mächtigem Bart. Alle Gestalten sind feierlich in Mäntel gehüllt. Die Göttinnen tragen darunter Chitone und halten Kränze, Hermes das fein gezeichnete Kerykeion. Ähnliche Bilder, auf denen die Begegnung von Gott und Mensch neu bewußt wird, sind seit der Zeit Solons bis um 525 ungemein häufig und verschwinden dann; ihnen liegt ein Ethos zugrunde, das sich auch in den vielen Bildern bestrafter Frevler aus der Zeit Solons äußert. Die düsteren Folgen des Parisurteils – im Trojanischen Krieg – läßt das Bild eines Zweikampfes gerüsteter Männer auf der andern Seite der Schale ahnen. Diese Seite war dem Maler noch wichtiger, mit dem Funkeln der Waffen und dem Staunen der vier zuschauenden Männer, die nicht zur Erzählung gehören, sondern wie ein Chor das Wunder des Geschehens begleiten. Am linken Kämpfer ist der Panzer weiß, die Innenseite des Schildes rot; am rechten sind Helm, Beinschienen und eine Scheibe in der Schildmitte rot. Die Zuschauer, jederseits ein Freundespaar von Mann und Jüngling, haben rote Haare, dazu der vordere links und der hintere

<sup>25</sup> Zum ionischen Helm und über die verwandten Gefäße: E. Kukahn, *Der griechische Helm*, Diss. Marburg 1936, 19. Knoblauch a. O. Nr. 135 ff.

<sup>26</sup> E. Buschor, *Griechische Vasen* 104.

rechts einen roten Bart. Die vorderen Zuschauer haben rote und weiße Rosetten auf den schwarzen Mänteln, die anderen rote Mäntel.

Der große, nach rechts gewendete Hahn des Innenbildes steht vor einer Lotosranke, in der die alte Füllornamentik einen sich feiner gliedernden Ersatz gefunden hat. Rot sind der Kamm des Hahns, der obere Teil von Schwanz und Gefieder und die Blüte; um das Ganze liegt ein rahmender Reif mit wechselnd roten und schwarzen Zungen.

Taf. 7. *Mädchenkopf*, Tönernes Antefix vom Heratempel in Caere. Kirschgarten Inv. 1921. 564. H. 26 cm. Um 530 v. Chr. Gehört zu der Serie mit Stephane; zuletzt behandelt von C. H. Pennock, *Archeologia Classica* 6, 1954, 14, 1. 2. 15, 9, die aber verkannt hat, daß die Serie Fogg-Caere älter ist, zur Sphinx von Theben gehört (H. Payne, *Necrocorinthia* Taf. 49, 3. 4).

Beschrieben KK 32 f., als unser einziges archaisches großplastisches Original, das nur in feinen expressiven Zügen die etruskische Abweichung vom griechischen Vorbild erkennen läßt.

Taf. 8. 9. *Bauchamphora des Acheloosmalers*. Kirschgarten Inv. 1906. 294. H. 39,5 cm. Aus Capua, 1874 geschenkt. Um 510 v. Chr. Bernoulli Nr. 354. H. Reinhardt, *Histor. Schätze Basels*, Abb. 2. J. D. Beazley, *Development* 116, 54. 57 (Zuweisung an den Acheloosmaler). Ähnliches, aber einfacheres Bild auf der Würzburger Halsamphora des Acheloosmalers, Langlotz, *Vasen in W.* 204, Taf. 45. Bloesch Nr. 160. KK 26.

Aus vielen Stücken, aber ohne störende Ergänzungen.

Im späteren sechsten Jahrhundert zeigen die Vasenmaler, besonders auf Amphoren, ihre Virtuosität oft damit, daß sie die beiden Bilder in verschiedener Manier kontrastieren<sup>27</sup>, etwa hier schwarz-, dort rotfigurig, oder, indem sie auf der einen Seite einer Vase mehr die Umrisse betonen, auf der andern die farbige Wirkung von Überschneidungen (so der Maler der schwarzfigurigen Amphora mit dem Viergespann 1945. 95, auf demselben Tisch des Kirschgartenmuseums). Unserem Maler ging es darum, gespannte Formen aufeinander und zur Bildfläche abzustimmen<sup>28</sup>. Die Lotosknospenkette über den Bildern betont im Einklang mit der Gefäßform die Einheit des Ganzen, von der sich die Verschiedenheiten um so feiner abheben. Das Hauptbild mit dem festlichen Weiß auf dem Chiton des Flötenspielers wird nur leise durch eine strengere Konzentration vom andern Bild abgehoben. Hinter dem aufgereckt und angestrengt Flötenden duckt sich ein nackter Bärtiger mit Gewichten in den Händen, wie sie die Griechen beim Weitsprung verwendeten. Ihm gegenüber ist ein anderer eben vom Sprung gelandet, in seiner ausschwingenden Haltung ein Gegenpol zum Geduckten, aber begleitet vom sanften Schwung des Bäumchens, das den Platz weit verzweigt be-

<sup>27</sup> «Sophia», Chr. Karusos, in «Epitymbion Tsuntas» 1942, S. 544 ff.

<sup>28</sup> Vgl. oben S. 13, 1.



schattet. Die Gegensätze finden einen Ausgleich in den rahmenden Gestalten der Kampfrichter, die aber auch wieder leise differenziert sind: der Linke mehr gespannt, der Rechte gelockert.

Auf der Rückseite haben die beiden Springer die Gewichte abgelegt und laufen mit mächtigen Schritten nach rechts, wo die Ruhe des Kampfrichters die stürmische Bewegung noch mehr empfinden läßt, indes links ein eben zum Schwung ausholender Diskuswerfer die Bewegung einleitet. Die Männer haben alle rote Bärte und Stirnhaare und auf den Gewändern der Kampfrichter finden sich wechselnd rote Punkte und weiße Sterne. Die weißen runden Früchte der Bäume und die (sinnlosen) Inschriften verweben die Figuren mit der Fläche zu fröhlicher Buntheit.

Taf. 10. *Eberner Apollon (?)*. Kirschgarten Inv. 1906. 113. Aus Liguriò bei Epidauros mitgebracht und veröffentlicht von W. Vischer, *Anciens bronzes grecs*, *Nuove Memorie* 2, 1865, 399 ff. = *Kleine Schriften* 2, 302 ff. Beschreibung: KK 31 f.

Nach der freien Haltung der Arme kann das Werk, trotz der Einfachheit der Rumpfbildung, frühestens 530 entstanden sein. Es steht dem feinen korinthischen ehernen Jüngling aus Olympia nahe<sup>29</sup>, ist aber deutlich argivischer<sup>30</sup>, man vergleiche dagegen den Jüngling des Deinagoras aus Naxos<sup>31</sup> und gar gleichzeitige Samier<sup>32</sup>. Zum Attribut ist eine Berliner Bronze zu vergleichen<sup>33</sup>. Der rechte Arm ist über dem Ellbogen gebrochen, der linke Unterarm stark nach rückwärts verbogen, war ursprünglich fast waagrecht nach vorne gehalten. Die Beine sind in der Mitte der Oberschenkel gebrochen, ebenso die Spitze des Gliedes. Im Haarreif sind einzelne Perlen angedeutet. Offenbar ist kein Band, sondern ein Kranz gemeint. Zu verstehen sind solche Weihegaben wie die oben zu Taf. 5 besprochenen Grabbeigaben.

Taf. 11 b. *Eberner Kentauer*. Kirschgarten Inv. 1906. 145. H. 7 cm. Bernoulli Nr. 145 «bei Antiquar Bööke gekauft». Geschenk von W. Vischer, 1873.

Der bartlose Kentauer steht, mit ganz menschlich gebildetem Vorderkörper, auf einer 6 cm langen flachen Basisplatte und hatte die Unterarme nach vorn gehalten. Der rechte Unterarm ist abgebrochen, die

<sup>29</sup> E. Buschor, *Frühgriechische Jünglinge* 86 ff. Abb. 101 f., dort irrtümlich als in Athen befindlich bezeichnet, er ist in Boston: G. Richter, *Kouroi* 142, Nr. 62, mit Lit.

<sup>30</sup> Zur Bildhauerschule von Argos grundlegend E. Langlotz, *Frühgriechische Bildhauerschulen* 54 f. Jünger und provinzieller K. A. Neugebauer, *Die minoischen und archaisch griechischen Bronzen*, *Staatl. Museen zu Berlin*, Nr. 194. Zuletzt Lippold 25 f. 88 f. P. Amandry, *Mon. Piot* 47, 1953, 66 ff.

<sup>31</sup> Buschor a. O. Abb. 136/8.

<sup>32</sup> Buschor a. O. Abb. 169 f.

<sup>33</sup> Neugebauer a. O. 107, 6.

Hand des linken wie die ganze Vorderseite, besonders das Gesicht, formlos verrieben. Der lange Schwanz ist zur Platte herabgeführt, um dem Ganzen mehr Festigkeit zu geben. Das Loch in der Mitte der Platte diente zur Befestigung auf einer Basis oder eher auf dem Rand eines Bronzekessels oder als Griff eines Cistendeckels.

Der Vorderkörper hat im Unterschied zu den archaischen Kouroi das rechte, nicht das linke Bein vorgestellt<sup>34</sup>, was der Gestalt etwas nach vorne Drängendes gibt. Die ionische Fülle der Formen ist gleitend verbunden, in der Weise etruskischer Kunst, und etruskisch wirkt auch die Verbindung widersprechender Elemente: der Pferdekörper ist knapp und flach, ganz unionisch gebildet. Bartlose Kentauern finden sich vor allem in Etrurien, vereinzelt in Korinth, Rhodos und Kypros<sup>35</sup>. Die ältesten etruskischen dieser Art sind reifarchaisch um 600<sup>36</sup>, der unsere gehört schon zu den Nachzüglern des reifarchaischen Stils im zweiten Viertel des sechsten Jahrhunderts. Besonders ähnlich, aber etwas älter ist ein Kentauer im Louvre<sup>37</sup>, noch ohne die ausdrucksvolle Schrittstellung des unsern. Noch älter ist ein Kentauer in Boston<sup>38</sup>. Zwei weitere in Berlin sind leider nicht abgebildet<sup>39</sup>. Gegen die Mitte des sechsten Jahrhunderts ist die Aufgabe neu gelöst worden in der schönen Bronze des Kestnermuseums zu Hannover, mit Schurz und Bart<sup>40</sup>.

Taf. 111a. *Eberner Widderträger* (Hermes?). Kirschgarten Inv. 1906. 123. H. 7 cm. Aus Sikyon von W. Vischer mitgebracht und mit Taf. 10 veröffentlicht. E. Langlotz, Frühgriechische Bildhauerschulen S. 32.42. Nr. 35. E. Kunze, 109. Berliner Winckelmannsprogramm 1953, 28, 10, wo die Bedeutung dieser Statuetten und der Charakter der Schule meisterhaft dargestellt ist. Beschreibung KK 35.

Die Schrittstellung war ursprünglich viel stärker; das rechte Bein ist jetzt nach vorn verbogen. Unser Widderträger trägt nicht wie die meisten älteren einen Chitoniskos, sondern ein Mäntelchen, das über beide Schultern nach vorn geworfen ist und so den elastisch kräftigen Bau hervorhebt. Die Haare sind zu einer Nackenrolle zusammengenommen, der Vollbart ist kurz. Der große Widder hebt den Kopf und streckt die Vorderbeine wie im Sprung vor. Die rechte Hand war für ein Attribut (das Kerykeion?) durchbohrt, der untere Teil ist weggebrochen. Die Füße sind schmal und spitz, weil sie in Schnabelschuhen stecken.

<sup>34</sup> Wohl symmetrisch zu einem Gegenstück; vgl. E. Kunze, *Drei Bronzen...*, 109. Berliner Winckelmannsprogramm 1953, S. 7 f.

<sup>35</sup> P. V. C. Baur, *Centauri in Ancient Art*, Berlin 1912 zu Nr. 281.

<sup>36</sup> Wie Louvre Nr. 2625 f. A. de Ridder, Taf. 94. Baur a. O. Nr. 298.

<sup>37</sup> Nr. 2627; de Ridder, Taf. 94.

<sup>38</sup> Baur a. O. Nr. 296, Abb. 30.

<sup>39</sup> Baur Nr. 294 f.

<sup>40</sup> C. Küthmann, *Archäol. Anz.* 1928, 685, Abb. 5 f. = G. Q. Giglioli, *Studi Etr.* 1930, 360, Taf. 27, 1. 2. Ders. *L'arte Etrusca*, Taf. 85, 2.

Taf. 12a. *Eberner gelagerter Silen*. Kirschgarten Inv. 1921. 730. H. 8 cm. Aus den Sammlungen Beugnot und Bachofen. E. de Witte, Description de la Collection Beugnot 126, Nr. 375. K. A. Neugebauer, Kohlenbecken aus Clusium und Verwandtes, Römische Mitteil. 51, 1936, 197. 204 f. Taf. 26, 2. KK 33.

Der nach links gelagerte Silen mit Pferdehufen gehört zu einer Gruppe etruskischer Silene, die Neugebauer als Randfiguren von Kohlenbecken aus Chiusi erkannt hat. Ursprünglich gehören solche Silene an die Ränder von Dreifüßen und Mischkrügen, deren Weinduft sie mit erhobenem Gesicht und Armen genießen<sup>41</sup>. Grüne Patina. Spitze des linken Ohrs und der Finger der rechten Hand gebrochen. Die Haare der zottigen Brust mit feiner Gravierung angegeben. Über die Winkel des breiten Mauls hängt der Schnurrbart bis zum Rand des Kinnbarts herab.

Taf. 12b. 13b. *Eberner gelagerter Silen*. Kirschgarten Inv. 1921. 731. H. 3 cm. KK 33. Aus Sammlung Bachofen.

Ungewöhnlich feine Umgestaltung des zu Taf. 12a besprochenen Typus. Läßt sich der ältere Silen mit dem Westgiebel von Aigina vergleichen, so setzt der jüngere den des Ostgiebels voraus<sup>42</sup>. Locker sind die Beine gelagert, doch so, daß sich der zurückgelehnte Rumpf mit knapper fester Bauchmuskulatur heben und die breite Brust mit dem großen Haupt und der freien Bewegung der Arme tragen kann. Die rechte Hand ruht auf dem Oberschenkel, die linke ist mit fest geschlossener Faust etwas hochgehoben, nicht aufgestützt, was als Ausdruck der Erregung zu empfinden ist. Wie sich der Rumpf über die Schenkel erhebt, so das Gesicht über den breiten Bart. Das Gesicht trägt die großen Ohren, wach mit allen Sinnen, auch der gehobenen Nase und den ernstesten mächtigen Augen unter den hochgeschwungenen Brauenbögen. Dem flachen Bogen des Bartes antwortet der des Schädels über der niedrigen Stirn mit aufs feinste gravierten Haaren.

Während die mutterländisch-griechischen, besonders die attischen Masken ähnlicher Wesen mit dem Beginn des fünften Jahrhunderts großartig ernst werden<sup>43</sup>, behalten die großgriechischen und etruskischen<sup>44</sup> länger das kräftige sinnliche Lachen, das auf den Münzen von Aitna von 476 zum erstenmal einem strengen Ernst weicht<sup>45</sup>. Der

<sup>41</sup> Das Motiv hat U. Jantzen, Bronzwerkstätten in Großgriechenland und Sizilien, 13. Erg.-Heft zum Jahrbuch d. Inst. 1937, S. 18 besprochen und das schönste ältere Exemplar eines solchen Silens S. 40 f. Tarent zugewiesen. Gehört es nicht eher ins achäische Großgriechenland?

<sup>42</sup> KK S. 43, Nr. 36 ff., 45 ff.

<sup>43</sup> W. Wrède, Der Maskengott, Athen. Mitteil. 53, 1928, 61 ff.

<sup>44</sup> E. D. Van Buren, Archaic Fictile Revetments, Abb. 63, Taf. 15. Dies. Figurative Terr. Revetm. Taf. 3 ff.

<sup>45</sup> G. F. Hill, Select Greek Coins Taf. 1, 1. Vgl. auch die Tongruppe von Silen und Mädchen, Museum Helvet. 8, 1951, 17, 2. Abb. 1 f.

Basler Silen wird etwa gleichzeitig sein mit der Münze von Aitna und erreicht ihre Qualität, übertrifft aber die Vulcenter Bronzen, die unter den etruskischen am nächsten vergleichbar sind <sup>46</sup>.

Taf. 13 a. *Eberner Herakles*. Kirschgarten Inv. 1906. 162. H. 5,5 cm. Seit 1823 Universitätsgut, aus dem Faeschmuseum. Bernoulli Nr. 162. Verf., Das Deuten von Sagenbildern, Gymnasium 61, 1954, 291, Taf. 11 a. KK 35.

Schöne dunkle Patina, welche die ursprüngliche Modellierung gut erkennen läßt, besonders die feinbewegte Bauchmuskulatur mit dem kräftigen linken Hüftmuskel. Linkes Bein in der Mitte des Oberschenkels gebrochen, rechtes unter dem Knie. Glied verrieben. Die linke Hand wirkt auf dem Bild nur deshalb so unförmlich, weil die Oberseite verrieben ist. Die Finger sind fein gegliedert. Die Handfläche stützt sich ohne festen Griff, mit dem Ausdruck der Müdigkeit auf die Keule, von der nur der Ansatz in der linken Hand erhalten ist. Die Augen sind weit, wie erschreckt geöffnet. Im obengenannten Aufsatz als Nachbildung des Herakles der Löwenmetope am Zeustempel von Olympia gedeutet. Argivische Arbeit um 450 v. Chr. E. Langlotz macht mich auf eine jüngere etruskische Bronzestatuette in Privatbesitz aufmerksam, bei der dieses Motiv für einen andern, ungedeuteten Vorwurf verwendet ist; hier stützt der Jüngling den rechten Fuß auf ein Gefäß. Das Motiv des hochauftretenden Fußes stammt aus der polygotischen Malerei <sup>47</sup>, aber mit seiner besonderen Ausprägung in der Löwenmetope des Zeustempels stimmt unsere Statuette so sehr überein, daß direkte Abhängigkeit anzunehmen ist.

Taf. 14. 15 a. *Schale des Gigantomachiemalers*. Kirschgarten Inv. 1906. 276. H. 13,5 cm. Dm. 32 cm, mit den Henkeln 40 cm. Bernoulli Nr. 339, aus Sammlung Horner und Müller. J. D. Beazley, Attic Red-Figured Vase Painters 275, 17. H. Bloesch, Formen attischer Schalen, Bern 1940, S. 88. KK 27 f. Bloesch Nr. 194. Aus vielen Stücken von H. Bloesch sorgsam zusammengesetzt; er hat die Ergänzungen und Übermalungen beseitigt. Dabei hat sich gezeigt, daß die Oberfläche durch fahrlässiges Putzen nach der Auffindung viele feingezeichnete Details verloren hat.

Unter den vielen Bildern des Thiasos auf den schönsten rotfigurigen Vasen hebt sich das unsere dadurch heraus, daß es neben dem einen Henkel einen Satyrn auf einem Felsen gelagert zeigt, der mit staunend erhobener Linker und geöffnetem Mund das Schwärmen der Mänaden bewundert. Das feine Motiv läßt den Betrachter das Dämonische in sei-

<sup>46</sup> Wie Van Buren, Fig. Terr. Revetm. Taf. 1; vgl. P. J. Riis, Tyrhenika 72 ff. K. A. Neugebauer, Jahrbuch d. Inst. 58, 1943, 206 ff.

<sup>47</sup> P. Jacobsthal, Die Melischen Reliefs, Berlin 1931, S. 190 f. Zum Problem von Typus und individueller Gestaltung, das für die «Penelope» so wichtig ist, zuletzt Verf., Rec. von Festschrift Byvanck in Biblioteca Orientalis 1955.

ner Wirkung empfinden wie auf der berühmten Zerstörung Trojas vom Brygosmaler <sup>48</sup>. Der Felsen gehört zu den landschaftlichen Elementen, die im Anfang des fünften Jahrhunderts vereinzelt am Rand des Bildes auftreten <sup>49</sup>, während auf Vasen der Zeit Polygnots das Bild, nach dem Vorbild der Monumentalmalerei, einheitlich landschaftlich durchgegliedert sein kann. Im Innenbild unserer Schale muß sich das Profil der einen der beiden tanzenden Mänaden großartig von einem Felshintergrund abgehoben haben. Der malerische Charakter der Jahrzehnte um 500, den man oft wegen der graphischen Mittel verkennt, tritt hier bedeutend hervor <sup>50</sup>. Die linke Mänade tanzt, den Kopf zurückwerfend, nach rechts und hat beide Arme in die Chitonärmel gehüllt. Von ihrem Sich-Aufrecken ist die mit gebeugten Knien nach links laufende Andere abgehoben, die in beiden Händen Schlangen hält. Ihre Eile sieht man an den straff zurückwehenden Haaren.

Solange die Satyrn und Mänaden in archaischer Zeit als Partner von gleichem innerem Gewicht verbunden waren, wurde Dionysos als der mächtig überlegene herausgehoben, wie noch auf unserer Amphora KK 24. Mit der Wende zur Klassik gewinnen die Mänaden langsam einen Vorrang vor den Satyrn, die immer mehr zu den drolligen Wichten der Satyrspiele werden. Schon auf unserer Vase sind die Satyrn an den Rand gedrängt. Dafür ist eine Mänade durch ein mächtiges Spiel der Blicke mit dem in entgegengesetzter Richtung eilenden Dionysos verbunden (oben). Die Satyrn werden immer mehr als die Verkörperung des Dumpfen, Triebhaften empfunden. In den Mänaden mit ihren mächtigen Schlangen und Thyrsen ist, wie in Dionysos selbst, mehr die Kraft der Natur, die auch das Triebhafte umfaßt. Der neuen Würde entspricht eine blockhafte Festigkeit im Aufbau, die weit von den Vorbildern auf frühen Schalen des Brygosmalers hinwegführt <sup>51</sup>. Auch dort sind die Arme von den Chitonärmeln verhüllt, weil die Mänaden sie mit den Fäusten halten, so daß sie wie Flügel wirken: aber aus dem leichten Flattern sind auf unserer Schale mächtige herbe Bewegungen geworden. Der Wille zur Tektonik faßt die Gestalten energisch zusammen, besonders durch die Parallelen der Gewandfalten. Diese Wandlung des Baus weist in die Zeit gegen 480 v. Chr.

Den Maler nennt Beazley den der Pariser Gigantomachie, der nicht ganz das unvergleichliche Feuer des Brygosmalers hat, sondern ihn oft routiniert nachbildet. Er hat auch nicht die Leidenschaft des Kleophradesmalers, aber auf unserem Bilde eine eigene Schau des Dionysischen, die es neben den Meisterwerken nennen läßt. In der schönen einheitlichen Form der Schale erkennt Bloesch die Werkstatt des Töpfers Brygos.

<sup>48</sup> Verf., Archäologisches zum Stil Homers. Museum Helvet. 12, 1955, 139, 32.

<sup>49</sup> So auf dem Parisurteil des Makron, Pfuhl, Malerei Abb. 441.

<sup>50</sup> Verf. Griechische Plastik I, 24 ff.

<sup>51</sup> Pfuhl, Abb. 427. 430. 426.



Taf. 15 b. *Hydria des Alkimachosmalers*. Kirschgarten Inv. 1906. 295. H. 29,5 cm. Bernoulli Nr. 355. Bloesch Nr. 189. Beazley 358, 45. KK 28. Aus Capua, 1874 geschenkt. Um 470 v. Chr.

Noch mehr als auf der Schale Taf. 14 f. sind hier Bild und Gefäß zur Einheit gebracht, wenn auch die großen Wölbungen und Flächen noch nicht so durchgegliedert sind, wie bei Werken der hohen Klassik, etwa der Reiterschale KK 28. Man kann in der Ausstellung gut vergleichen, wie die Profile gegenüber denen der schwarzfigurigen Vasen differenziert werden. In kurzen Rhythmen begleitet das Mäanderband die Verfolgung auf der Schulter des Gefäßes. Schwellend trägt die Wölbung das leichte Schweben der Göttin der Morgenröte und die großen hilflosen Sätze ihres Liebings Tithonos<sup>52</sup>, der ängstlich die Schultern hochzieht, die Verfolgerin scheu von unten anblickt, hilflos die Linke spreizt, aber doch die große Leier festhält, auf der er gespielt hat. Vom festen Knabengesicht mit den weitgeöffneten Augen ist der Ausdruck des Begehrens im Gesicht der Eos abgehoben: ihre Augen sind kleiner, ihr Blick verschleiert, die Lippen trotzig aufgeworfen. Solche Innerlichkeit des Mienenspiels hatte es bis dahin nicht gegeben.

Es ist für den Beginn des fünften Jahrhunderts tief bezeichnend, daß damals als neues Thema der Bildkunst die Verfolgung von geliebten Knaben und Mädchen durch Götter aufkommt<sup>53</sup>. Hatte die archaische Zeit Götter und Welt als mächtiges Sein gesehen, wird nun der bewegte Zusammenhang der Dinge beobachtet und in solchen neuen Sagenfassungen aus dem Wirken der Götter verstanden. Zufällig ist unsere Sammlung an solchen Bildern besonders reich. Man kann beobachten, wie die Verfolgung auf der Amphora Taf. 22, und auf der Hydria Taf. 21 (auf demselben Tisch der Sammlung) stiller wird, während die Bewegung im Anfang des Jahrhunderts besonders stürmisch gewesen war. Unser Maler bewahrt noch viel von dieser Bewegtheit, mehr als der Gigantomachiemaler auf der doch älteren Schale Taf. 14. Das erklärt sich aus der Vertiefung in das Wesen der Dargestellten, die den Alkimachosmaler auch sonst auszeichnet. Seine berühmtesten anderen Bilder haben ruhige Szenen, fast ohne äußere Bewegung: den Abschied des Theseus von Peirithoos im Hades und die Geburt des Dionysoskindes<sup>54</sup>.

Der neuen Größe und Einheit der Erscheinung dient es, daß beim Chiton der Eos auf den archaischen Rest der Abtreppung der Gewandsäume verzichtet ist (vgl. Taf. 14). Nur zwei feine Kurven heben die vollen Chitonärmel und den Überschlag ab. Die Flaumfedern der Flügel sind mit feinen Punkten und verdünntem Firnis von den Schwungfedern abgehoben. Auch der Mantel des Tithonos hat eine neue stoffliche Fülle gewonnen gegenüber dem des Dionysos (Taf. 14).

<sup>52</sup> Über die Darstellungen dieser Sage J. D. Beazley, *Attic Vase Paintings* . . . Boston, 2, London 1954, S. 37 f.

<sup>53</sup> *Verf. Gymnasium* 61, 1954, 286 ff.

<sup>54</sup> J. D. Beazley, *Attic Red-Figured Vases in American Museums*, Abb. 83.85.

Taf. 16. 17. *Statue eines Jagdhundes*. Kunstmuseum. H. 42,5 cm, Länge 83,5 cm. Erworben 1950, veröffentlicht vom Verf. im Jahresbericht der öffentlichen Kunstsammlung Basel 1946/50, 185 ff., beschrieben auch KK 9 f. Griechisches Original um 480 v. Chr.; Weihgeschenk im Persephoneheiligtum in Tarent<sup>55</sup>? Jünger als das Greifenakroter von Aigina<sup>56</sup> und etwas älter als das kurz vor 480 gefertigte Pferd der Akropolis<sup>57</sup>.

Der Unterschied von ionischen und attischen Tierbildern ist ebenso evident wie die Übereinstimmung mit dorischen, gerade solchen apulischen Fundorts<sup>58</sup>. Ein Hund derselben epirotischen oder thrakischen Rasse<sup>59</sup> wird auf einem Fragment des Brygosmalers nicht zufällig von einem skythischen Bogenschützen (Amazone?) geführt<sup>60</sup> und «die Hunde vom Alexandersarkophag sind ja wohl von der gleichen Rasse<sup>61</sup>»; die Makedonen jagen mit Hunden ihrer Heimat. Aber die bewegliche Oberfläche des Hundes auf dem zeitlich so nahestehenden Bild des Brygosmalers ist ganz verschieden von dem dorisch Gedrungenen des Basler Hundes.

<sup>55</sup> Literatur über die Bedeutung des Hundes bei B. Schlerath, *Der Hund bei den Indogermanen*, *Paideuma* 6, 1954, 25 ff. G. van Hoorn, *Kynika*, in *Studies Robinson* 2, 1953, 106 ff. Ders. *Charun, Charu, Kerberos*, in *Nederl. Kunsth. Jb.* 5, 1954, 141 ff.

<sup>56</sup> F. Winter, *Kunstgeschichte in Bildern*, Taf. 222, 3.

<sup>57</sup> E. Langlotz und W. H. Schuchhardt, *Archaische Plastik auf der Akropolis*, Frankfurt 1939, Taf. 55.

<sup>58</sup> G. M. A. Richter, *Animals in Greek Sculpture*, Oxford 1930, Abb. 12. 109. A. R. Sanborn, *The Amazon Rhyton*, *Festschrift Loeb*, München 1930, 88f. Zu den in der Veröffentlichung genannten Parallelen kommt noch das Erzrelief einer laufenden Kuh aus Sparta, der Mutterstadt von Tarent (Paris Louvre Inv. 4254).

<sup>59</sup> O. Keller, *Hunderassen im Altertum*, *Österr. Jahresh.* 8, 1905, 242 ff. Ders., *Die antike Tierwelt* 1, Leipzig 1909, 91 ff. III. Auch sonst sind die engen Verbindungen von Tarent mit Epirus bekannt.

<sup>60</sup> S. Papaspyridi, *Deltion* 9, 1924/5, 37 f. Abb. 41 f. Beazley 249, 46; Hinweis von Chr. Clairmont.

<sup>61</sup> A. von Salis brieflich.