

# Die Anfänge der Bildkunst in der attischen Malerei des 8. Jahrhunderts vor Christus\*.

Von

**Wilhelm Kraiker.**

Hierzu Tafel 23–25.

## Der Sachverhalt.

Seit dem 10. Jahrhundert vor Chr. bestand in Athen der Brauch, Tongefäße zur Aufnahme der Totenspenden auf die Gräber zu stellen (*Abb. 1*). Auf zwei Gräbern dieser Zeit im Kerameikos-Gelände stand noch eine Amphora über der Auffüllung des Grabschachtes an der Stelle, wo tiefer in der Grabfüllung in einer anderen Amphora die Asche des Toten beigesetzt war<sup>1)</sup>. Der Ausgräber schloß daraus, 'daß sie den Standort der Amphora mit der Totenasche bezeichnen sollen, daß sie also dem Grabbau dienen und nicht nur Grabschmuck sind'<sup>2)</sup>. Die Grube, in der diese Amphoren über dem Grab standen, habe durch die Gefäße womöglich die Spendegüsse für die Toten aufge-

---

\*) Die im folgenden abgekürzt zitierten Bände von Kerameikos, Ergebnisse der Ausgrabungen, hrsg. vom Arch. Inst. d. Dt. Reiches, sind:

- |                           |   |   |
|---------------------------|---|---|
| Kerameikos I              | = | W. Kraiker – K. Kübler, Die Nekropolen des 12.–10. Jahrh. (Berlin 1939)                 |
| Kerameikos IV             | = | K. Kübler, Neufunde aus den Nekropolen des 11. und 10. Jahrh. (Berlin 1943)             |
| Kerameikos V 1            | = | K. Kübler, Die Nekropolen des 10.–8. Jahrh. (Berlin 1954)                               |
| Kerameikos VI 1           | = | K. Kübler, Die Nekropolen des späten 8. bis frühen 6. Jahrh. (Berlin 1960).             |
| Ferner werden abgekürzt:  |   |   |
| Davison                   | = | Jean M. Davison, Attic Geometric Workshops. Yale Classical Studies 16 (New Haven 1961). |
| Festschrift B. Schweitzer | = | Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft (Stuttgart 1954)                    |
| Verf., Malerei            | = | W. Kraiker, Die Malerei der Griechen (Stuttgart 1958).                                  |

<sup>1)</sup> Gräber 37 und 38: Kerameikos IV Taf. 2 (Ausgrabungsbefund), Beilage 1 (Plan). Amphora mit seitlichen Henkeln ('Bauchhenkeln') des späten sog. protogeometrischen Stils von Grab 37: a. a. O. Taf. 33 (Inv. 1074). Für die Form und die Dekoration verweist K. Kübler a. a. O. 14 mit Recht auf die Amphora aus Grab 12: Kerameikos I Taf. 55 (Inv. 569). Amphora mit seitlichen Henkeln von dem nur wenig jüngeren Grab 38: Kerameikos IV Taf. 9 (Inv. 1089).

<sup>2)</sup> Kerameikos IV 4. Die gleichen Beobachtungen konnten bei den Gräbern I–IV an der Piräusstraße gemacht werden: Athen. Mitt. 18, 1893, 91 ff.

nommen und in die Tiefe weitergeleitet<sup>3)</sup>. Die Amphoren waren demnach nicht ein Mal (*σῆμα*) wie die Steinblöcke, die auf einigen Gräbern der Nekropole neben den Spendegefäßen aufgestellt waren<sup>4)</sup>. Nichts deutet auf diese Bestimmung, denn sie unterscheiden sich in keiner Weise von den im Haushalt gebräuchlichen<sup>5)</sup> und den Toten mit ins Grab gegebenen Gefäßen.

Die Funktion von Gefäßen besteht darin, einen Inhalt sowohl aufzunehmen und zu bewahren wie zu vermitteln. Sie bestimmt die Form der Gefäße. Die besondere Form richtet sich jeweils danach, ob die Gefäße den Inhalt eine

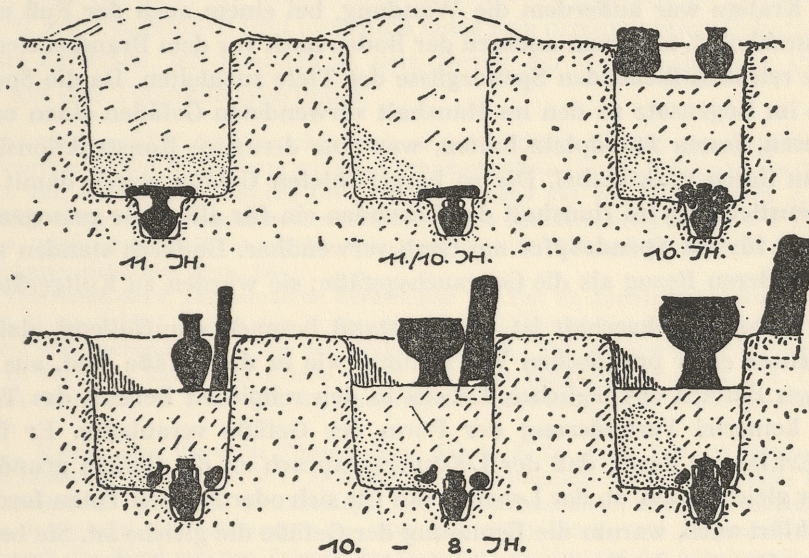


Abb. 1. Schematische Schnitte durch die Brandgräber des 11.–8. Jahrh. im Kerameikos in Athen. (Nach Bericht über den VI. Intern. Kongreß für Archäologie in Berlin 1939 [Berlin 1940] 429 Abb. 1).

Zeit lang zu bewahren haben, also zur Bevorratung dienten wie die Amphoren, oder ob sie den Inhalt nur vorübergehend aufnehmen sollten wie die Mischgefäße (Kratere) und Trinkgefäße. Aufnahme und Vermittlung des Inhalts war auch die Funktion der Spendegefäße auf den Gräbern. Der Leistungsanspruch, den die Praxis an diese Gefäße stellte, war also grundsätzlich der gleiche, den die im Haushalt gebräuchlichen Gefäße zu erfüllen hatten, die darum unverändert als Spendegefäße verwendet werden konnten. Sollten die Spendegefäße jedoch die flüssigen Spenden dem Toten im Grab darunter un-

<sup>3)</sup> Die rechteckigen Gruben entstanden dadurch, daß der Grabschacht nicht bis zu seinem oberen Rand wieder mit Erde aufgefüllt wurde. Sie sind bei den besser erhaltenen späteren Gräbern bis zu 80 cm tief: Kerameikos V 1, 33.

<sup>4)</sup> Kerameikos V 1 Taf. 1.

<sup>5)</sup> Das bezeugen die Gefäßscherben aus dieser Zeit, die in großen Mengen in den Brunnen des Agora-Geländes in Athen gefunden wurden: V. R. d'A. Desborough, *Protogeometric Pottery* (Oxford 1952) Kap. 1 passim. Da die Brunnenlöcher nach ihrer Austrocknung von den Umwohnern als Abfallgruben für den Kehrlicht aus den Häusern benutzt wurden, müssen die Scherben Überreste des in den Haushaltungen gebrauchten Geschirrs sein.

mittelbar zuleiten, mußte die Vermittlung des Inhalts auf eine andere Weise und in einer anderen Richtung erfolgen als bei der Entnahme durch die Lebenden im häuslichen Gebrauch. Das erforderte eine Veränderung der Vermittlungskonstruktion der Gefäße. Sie konnte durch eine Veränderung der Gefäßform geschehen. Merkwürdigerweise wurde die Konstruktionsänderung aber nicht durch eine Formänderung vorgenommen, sondern einfach dadurch, daß man den Gefäßen den Boden ausschlug<sup>6)</sup>. Nicht nur Amphoren wurden so zu Spendegefäßen hergerichtet, sondern auch Kratere, die seit dem Ende des 10. Jahrhunderts ebenfalls als Spendegefäße dienten<sup>7)</sup>. An zweien dieser Kratere war außerdem die Wandung, bei einem auch der Fuß mehrfach durchbohrt, an einem anderen der Boden noch vor dem Brand entfernt<sup>8)</sup>, um die reichlich fließenden Spendegüsse der Tiefe zuzuleiten. Da die Spendegefäße im Gegensatz zu den im Haushalt verwendeten Gefäßen einen unverrückbaren, festen Standplatz hatten, war eine derartige Konstruktionsänderung an ihnen praktikabel. Die so hergerichteten Gefäße waren damit aber der Dienstleistung im Haushalt der Lebenden ein für alle Male entzogen und nur noch für die Spendeopfer am Grab verwendbar. Dadurch standen sie in einem anderen Bezug als die Gebrauchsgefäße: sie wurden zu Kultgeräten.

An diesem Sachverhalt ist der Umstand besonders auffallend, daß die Übernahme einer praktischen Vorrichtung, wie es die Gefäße sind, aus dem profanen Bereich des täglichen Lebens in den religiösen Bereich des Totenkultes keinerlei Veränderung der Form der Gefäße veranlaßte. Er findet seine Erklärung darin, daß der Leistungsanspruch an die Gefäße grundsätzlich der gleiche blieb, ob der Lebende ihn für sich oder für den Toten forderte. Das erklärt auch, warum die Bemalung der Gefäße die gleiche ist. Sie besteht nur aus Ornamenten<sup>9)</sup>, die so angebracht sind, daß sie mit den funktionell unterschiedlichen Teilen der Gefäße korrespondieren: dem Gefäßkörper, der den Inhalt bewahrt, den Inhalt vermittelnden Teilen (Hals und Rand) und den zusätzlichen Teilen zur Handhabe (Fuß, Henkel). Die Bemalung ist somit ausschließlich auf die Funktion der Gefäße bezogen, die ihre Form bestimmt, und steht dadurch in unabdingbarer Beziehung zu dem Träger. Folglich schließt sie alle anderen Beziehungen aus, so auch jede bildliche Darstellung. Das gilt nicht nur für die im Haushalt gebräuchlichen Gefäße, sondern bis in das frühe 8. Jahrhundert hinein auch für die Amphoren und Kratere, die als Spendegefäße auf den Gräbern dienten. Ausnahmen hiervor bilden einige Gefäße, auf denen

<sup>6)</sup> Grab 12: Kerameikos V 1, 216 f. Nur der Unterteil des Gefäßes ist erhalten: a. a. O. Taf. 147 (Inv. 1178). Der Boden der großen Amphora mit Prothesisdarstellung (hier Anm. 20) war ebenfalls ausgeschlagen.

<sup>7)</sup> Kerameikos V 1 Taf. 16 (H. 51 cm ohne Rand). 17. 18. 20 (H. 52,5 cm). Die Wandbruchstücke und Füße der anderen Kratere lassen auf die gleiche Größe schließen, vgl. a. a. O. 33. Ältestes Beispiel: Grab 2, a. a. O. 210 ff. Taf. 17 (Inv. 935), aus der Wende vom 10. zum 9. Jahrh. v. Chr. Zur Datierung: Exkurs S. 120.

<sup>8)</sup> Grab 43: Kerameikos V 1, 238 Taf. 146 (Inv. 1254).

<sup>9)</sup> Verf., Ornament und Bild in der frühgriechischen Malerei. In: Festschrift B. Schweitzer 36 ff.

## Einzelbilder von Pferden

erscheinen: drei Amphoren des 10. Jahrhunderts (*Taf. 23,1–2*), die als Grabbeigaben verwendet wurden und somit dem Totenkult dienten<sup>10</sup>), und drei Spendekratere aus dem Ende des 9., dem Anfang und der Mitte des 8. Jahrhunderts<sup>11</sup>) (*Taf. 23,3–4*). Der Umstand, daß diese Gefäße für den Grabkult bestimmt waren, weist darauf hin, daß die Pferdebilder damit in Zusammenhang stehen. Er bestätigt die bisher nicht unbestrittene Vermutung, daß das Pferd in dieser Frühzeit für die Griechen chthonische Bedeutung hatte<sup>12</sup>). Die erstaunliche Tatsache, daß die ersten bildlichen Darstellungen der griechischen Kunst<sup>13</sup>) auf Tongefäßen und innerhalb eines rein ornamentalen Dekorationssystems auftreten, ist demnach in dem Bezug der Gefäße und der Pferdebilder auf den Totenkult begründet.

<sup>10</sup>) Kerameikos I *Taf. 56. 58*: Aschenamphora mit seitlichen Henkeln (Inv. 560) aus Grab 18. Kerameikos IV *Taf. 8*: Amphora mit Rand-Schulterhenkeln (Inv. 911) Beigabe aus Grab 28. A. a. O. *Taf. 27*: Amphora-Scherbe (Inv. 1260) Streufund aus der Nekropole (a. a. O. 5). Der Becher mit Pferd zwischen zwei schwertragenden Männern, Kerameikos V I *Taf. 111. 141* (Inv. 2159), ein Einzelfund aus der Nekropole (a. a. O. 135), gehört nicht in diesen Zusammenhang; siehe hier Anm. 13.

<sup>11</sup>) Vom Ende des 9. Jahrhunderts: Kerameikos V I *Taf. 20*, Spendekrater (Inv. 290) von Grab 22. Davison 129 f. datiert den Krater erst in das 2. Viertel des 8. Jahrh. und auch die folgenden entsprechend später. Aus dem frühen 8. Jahrh.: *Taf. 22*, Spendekrater (Inv. 1254) von Grab 43, Pferd unter dem Henkel, nicht besonders abgebildet (erwähnt a. a. O. 127). Mitte des 8. Jahrh.: a. a. O. *Taf. 23*, Spendekrater (Inv. 1255) vom Frauengrab 26; vgl. Anm. 16.

<sup>12</sup>) L. Malten, Das Pferd im Totenglauben, *Jahrb. d. Dt. Arch. Inst.* 29, 1914, 179 ff. Weitere Literatur: Kerameikos V I, 27 Anm. 66. Die 'chthonische' Bedeutung dieser Pferdebilder scheint mir nach den Ausführungen von F. Schachermeyr, Poseidon und die Entstehung des griechischen Götterglaubens (München 1950) 136 ff., 151 ff. gesichert. Dafür spricht auch das Pferd mit dem Zeichen der Doppelaxt darüber auf der Schulter einer spätmykenischen Bügelhenkelkanne aus einem Grab in Porto Rafti an der Ostküste Attikas: *To Ergon tes Archaioi. Heteirias kata to 1959*, 10 Abb. 6.

<sup>13</sup>) Als früheste bildliche Darstellungen – außer den Anm. 10 aufgeführten Einzelbildern von Pferden – gelten die unbemannten Schiffe auf einer Tasse und einer kleinen Hydria aus einem Grab in Attika (*Am. Journal of Arch.* 44, 1940 *Taf. 21,6. 22,1*), die auf Grund ihrer Form von P. Kahane a. a. O. 472 und 481 der entwickelten '1. Stufe der strenggeometrischen Phase (etwa 850–800)', von K. Kübler, Kerameikos V I, 175 Anm. 165 dem '1.–2. Viertel 8. Jahrh.' zugeschrieben werden. Der Befund des Kerameikos-Grabes 2 (hier Anm. 7 und Exkurs S. 120) und anderer Gräber im Kerameikos zeigt jedoch, daß diese kleinen Gefäße ihre Form sehr lange bewahren und jedenfalls nicht signifikativ genug sind, um das Grab so früh zu datieren. Im übrigen geben die Schiffsdarstellungen für unsere Fragestellung nichts aus. Über 'Ships on Geometric Vases': G. S. Kirk, *Ann. Brit. School at Athens* 44, 1949, 93 ff.; R. T. Williams, *Journal of Hell. Stud.* 78, 1958, 121 ff.

Der Skyphos aus Grab 11 in Eleusis mit Land- und Schiffskampf: *Festschrift B. Schweitzer* 41 Anm. 25 *Taf. 2* wird von P. Kahane a. a. O. der gleichen 'Stilstufe' zugewiesen, ebenfalls auf Grund eines Formvergleiches. Auch bei dem Skyphos muß sich diese 'Stilstufe' nicht mit der angenommenen Zeitstufe decken. Davison 107 nimmt auf Grund eines formalen Vergleiches des 'Figurenstils' ein Datum nach der Mitte des 8. Jahrh. an, vgl. a. a. O. 130. Falls diese Kampfdarstellungen älter sein sollten als diejenigen auf den Spendekratern – was wir effektiv nicht wissen können –, widerspricht das m. E. doch nicht dem im Text Dargelegten, da es sich auch bei dem Skyphos um ein Gefäß handelt, das dem Grabkult diene. – Der Becher mit der Darstellung eines Pferdes zwischen zwei Schwerträgern (Inv. 2159) im Kerameikos (hier Anm. 10) wird von K. Kübler, Kerameikos V I, 136 'noch im 1. Viertel des 8. Jahrh.' angesetzt, zeitlich nahe der Pyxis (Inv. 775) aus Grab 89, die er a. a. O. 268 in das 'frühe 2. Viertel des 8. Jahrh.' datiert. – Zur Einordnung der Kratere siehe die beiden folgenden Anmerkungen und Davison 122 ff.

## Vielfigurige Darstellungen

In dem gleichen Bezug stehen die zahlreichen Kratere und die Amphoren der jüngeren Stufe, die auf den Gräbern im Kerameikos und an der Piräusstraße in Athen aufgestellt waren, auch wenn sie nicht wie die älteren Spendegefäße für die unmittelbare Weiterleitung der Spendegüsse hergerichtet waren<sup>14</sup>). Das geht aus den vielfigurigen Darstellungen hervor, die seit dem 2. Viertel des 8. Jahrhunderts auf den großen Spendekratern aufkommen und mit der Bestimmung der Gefäße in Zusammenhang stehen: der Aufnahme und Beklagung eines Toten (Prothesis), seiner Überführung zum Grab (Ekphora), sowie der Auffahrten mit dem Streitwagen und der Wagenrennen, die sich in überzeugender Weise als Leichenspiele deuten lassen<sup>15</sup>) (Taf. 24 und 25). Wie die Spendegefäße ausschließlich der Vollziehung einer religiösen Pflicht dienten, so gelten die Darstellungen nicht der Person des Verstorbenen, sondern ebenfalls einer rituellen Handlung, dem Vollzug des *γέρας θανόντων* (Ilias 23,9). Auch die Schiffskämpfe und Landschlachten auf diesen Spendekratern müssen mit der Bestimmung der Gefäße im Zusammenhang stehen, da sie stets nur neben den Prothesis- und Ekphora-Darstellungen auftreten. Soweit die Fundumstände bekannt sind, kommen sie nur auf Spendegefäßen für Gräber von Männern vor. Es ist gewiß richtig, daß sie 'das Weltleben des Mannes vergegenwärtigen, das zu dieser Zeit zur See und zu Land ein kriegerisches war'<sup>16</sup>). Dies aber kaum als Darstellung dieses

<sup>14</sup>) Liste: Kerameikos V 1, 273; insgesamt 20 Kratere vom 'spätprotogeometrischen' bis 'spätgeometrischen' Stil (3. Viertel des 10. bis 3. Viertel 8. Jahrh.). Dazu kommen noch die Kratere von den Gräbern des 8. Jahrh. an der Piräusstraße: E. Kunze, Bruchstücke attischer Grabkratere, in: Festschrift B. Schweitzer 48 ff.; ders., *Disiecta membra attischer Grabkratere*, Arch. Eph. 1953/54, 162 ff.

<sup>15</sup>) Die Beispiele sind übersichtlich gesammelt von Elsbeth Hinrichs, *Frühe attische Kultdarstellungen*; ungedruckte Dissertation München 1951. In dem Auszug aus der Dissertation, 'Totenkultbilder der attischen Frühzeit', *Annales Universitatis Saraviensis, Philosophie-Lettres* IV 1955, 124 ff., sind nur einzelne Beispiele angegeben. – Älteste Kratere mit solchen Darstellungen: Athen, Nat. Mus. Inv. 806; M. Collignon-L. Couve, *Cat. des vases peints du Mus. Nat. d'Athènes* (Paris 1902–1904) Nr. 215; Athen. Mitt. 18, 1893, 92 Abb. 4; Am. Journal of Arch. 44, 1940 Taf. 25 (H. 1,10 m). Das Prothesisbild ist nicht erhalten, jedoch wie auf dem folgenden Krater in der Mitte der Henkelzone anzunehmen: New York, Metr. Mus. Inv. 34. 11.2; Bull. Metr. Mus. 29, 1934, 170 im umlaufenden Fries unter dem Prothesisbild Aufmarsch von Krieger und Schiffskampf. Beginn der 'reifen Stufe' des sog. geometrischen Stils, P. Kahane a. a. O. 477; E. Kunze, Arch. Eph. 1953/54, 168 f. E. Kunze führt noch den nur bruchstückweise veröffentlichten Krater in Athen hierzu an: Mon. Inst. IX Taf. 39,3; Ann. dell' Inst. 44, 1872 Taf. J, 2; Ann. Univ. Sarav. a. a. O. Taf. 12. – K. Kübler, Kerameikos V 1, 20 nimmt dagegen an, daß die Prothesis- und Ekphora-Darstellungen 'erst gegen Mitte des 8. Jahrh. hervortreten', ebenso Davison a. a. O. 129 ff. Zu dem Aussagewert solcher Datierungen siehe den Exkurs S. 120. Über die Beziehung der Gefäßbilder zum Grab- und Totenkult jetzt: K. Kübler, Kerameikos VI 1, 151 ff.

<sup>16</sup>) E. Kunze, Arch. Eph. 1953/54, 171. 'Eine kultische Weihe' können jedoch weder die Prothesis- und Ekphorabilder noch die Schlachtenbilder haben, da sie nicht Gegenstand kultischer Verehrung sind (wie z. B. die Ikone in den griechischen Kirchen). Zur Deutung der Kampfbilder Verf. in: Festschrift B. Schweitzer 44 ff. – Die großen Spendekratern mit derartigen Darstellungen, bei denen die Fundumstände hinreichend bekannt sind, waren nur auf Männergräbern aufgestellt: Kerameikos V 1, 33. Eine Bestätigung hierfür gibt der große Spendekrater von dem Frauengrab 26 a. a. O. Taf. 23 (H. 95,5 cm), auf dem nur Pferde und weidende Rehe erscheinen; hier Anm. 11.

Lebens um seiner selbst willen, sondern weil dem Verstorbenen durch seinen Anteil an dem manneswürdigen Leben, das die Darstellungen schildern, das *γέρας θανόντων* zukam.

Diese Kratere waren offensichtlich von vornherein für den Totenkult bestimmt und eigens für diesen Zweck angefertigt. Sie waren daher auch nicht an die handliche Größe gebunden, die für die Dienstleistung im Haus erforderlich war. So konnten sie in einer Größe hergestellt werden, die das sonst erforderliche Maß weit übersteigt und von vornherein ihre andere Bestimmung anzeigt. Zugleich stellten sie eine größere Wandfläche bereit, auf der sich die Prothesis- und Ekphora-Darstellungen in dem Maße weiter ausbreiten konnten, in dem sie zu größerer Bedeutung kamen. Die wachsende Bedeutung dieser Darstellungen ist daran abzulesen, daß sie die Ornamente immer mehr zurückdrängen und in jedem Falle so angebracht sind, daß sie das Hauptthema der Bemalung bilden (*Taf. 24,1*). Das gilt besonders für die bildreichen Spendekratere der Spätstufe, die keinerlei Herrichtung für die Weiterleitung der Spendegüsse in das Grab mehr aufweisen. Sie lösen sich von ihrer Spendefunktion und fungieren nur noch als Bildträger. Die Ablösung von der ursprünglichen Funktion und die Verwendung des einmal Geschaffenen in einem anderen Zusammenhang, in dem es eine neue Bedeutung erhält, ist ein Vorgang, der sich auch sonst allenthalben im Bereich des menschlichen Wirkens feststellen läßt<sup>17)</sup> und die fortschreitende Differenzierung einer Kultur bewirkt, die gemeinhin als 'Fortschritt' oder 'Entwicklung' bezeichnet wird.

### Die Bildform

Der Umstand, daß die ersten bildlichen Darstellungen der griechischen Kunst nicht als Kunstwerke intendiert, d. h. um ihrer selbst willen Gegenstände der Anschauung sind, sondern eine Bestimmung in einem Wirkungszusammenhang haben, bestimmte auch den Ort, an dem sie auftreten. Das hatte zur Folge, daß die figürliche Malerei in Griechenland mit Bildern auf Tongefäßen

<sup>17)</sup> Vgl. A. Gehlen, *Urmensch und Spätkultur* (Bonn 1956) 35: 'Die Motive, welche subjektiv bei einer Handlungsreihe vorschweben, können mit dem Zweck des Verhaltens zusammenfallen . . . In anderen Verhaltensarten treten Motiv und Zweck auseinander, wenigstens virtuell. So nämlich bei allen eigenauthentisch gewordenen Handlungskreisen, bei denen es gleichgültig ist, ob man sie von der beherrschten Sache, vom spezialisierten Handeln oder von dem Motiv- und Gesinnungskomplex her ansieht: das Gesamtgefüge kann sich sehr weit, im Grenzfall völlig, von der ursprünglichen Zweckbeziehung und den ursprünglichen Bedürfnissen trennen, die es aufbauten'. G. erläutert dies an den Steingeräten, bei denen mit ihrer größeren Vervollkommnung 'der Endzweck, die Eignung des Gerätes zum Schneiden, Spalten usw. in immer größere Distanz von der Arbeit am Mittel rückt, die ihrerseits zur Verselbständigung, zur Absättigung in sich selbst strebt, und schließlich kann sogar jener Endzweck im Mittel untergehen: das sind schon die Schmuck- und Paradewaffen archaischer und neuerer Kulturen' (a. a. O. 33). In dem Maße, in dem 'der eigentliche Zweck oder die Zweckverwendung sich herauschiebt, zur Randbedingung wird . . . wird der Gegenstand offen für neu zuwachsende Bedeutungen oder für eine Verschiebung der ursprünglichen Zweckbestimmung; die Paradewaffe wird Herrschaftssymbol' (a. a. O.). In unserem Falle kann man diese Ablösung von der ursprünglichen Funktion so formulieren, daß aus den Spendegefäßen der Frühstufe mit den großen bilderreichen Krateren der Spätstufe ein Mal für ein 'herrschaftliches' Grab wird.

beginnt und sie fünf Jahrhunderte lang nicht aufgibt<sup>18)</sup>. Das bestimmte auch ihre Form.

Die ornamentale Bemalung der griechischen Gefäße ist während der ganzen Frühzeit des 11. bis 8. Jahrhunderts bis in die Teilformen des Ornaments hinein nach dem System der Horizontalen und Vertikalen ausgerichtet. Dadurch erscheinen die Gefäße selbst nach Höhen- und Breitenstreckung ausgerichtet<sup>19)</sup>. Die horizontale Ausrichtung übernehmen vorwiegend umlaufende Linien und Reihen-Ornamente in tongrundigen Streifen von verschiedener Höhe. In den breiteren Streifen, die sich an den Kratern um die ganze untere Gefäßwandung ziehen, war den Malern ein Fries vorgegeben, in den sie anstelle der Reihen-Ornamente die Figurenreihen der Auffahrten, Aufmärsche, Kampfgruppen und die langgestreckten Schiffe setzen konnten. Aus den Ornamentfriesen wurden auf diese Weise *Bildfries*e. Sie sind nur oben und unten, aber nicht seitlich mit einem Strich begrenzt, so daß sie ihre Funktion behalten, die Horizontale zu betonen.

Die Prothesis-Darstellungen sind durchweg in der Henkelzone und nur auf der einen Seite der Gefäße angebracht, bei den älteren Kratern und der großen Spende-Amphora von der Piräusstraße auf einer aus der Ornamentik ausgesparten Fläche, die nicht nur durch horizontale, sondern auch durch vertikale Linien eingerahmt und begrenzt ist<sup>20)</sup> (*Taf. 25*). Dieser Rahmen gehört zu

<sup>18)</sup> M. Robertson bemerkte bereits *Ann. Brit. School at Athens* 46, 1951, 152: 'I believe that vase-painting did actually hold a special position at the beginning of Greek art, such as it had never held in pre-Hellenic Greece, and that it was this fact that led to the peculiar character it exhibits later, in the archaic period.' Die 'special position' der Vasenmalerei in der griechischen Frühzeit geht aus dem hier dargelegten Sachverhalt hervor, den R.'s Erklärungsversuch (a. a. O. 153) ebenso unberücksichtigt läßt wie F. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst I* (Frankfurt a. M. 1950) 72. Dieser Sachverhalt wird nur dann sichtbar, wenn man zunächst keine ästhetischen Fragen an den zu untersuchenden Gegenstand stellt. Die Fragen nach dem 'Verhältnis von Gerätform und Zierat' und nach dem 'kunstgeschichtlichen Schwergewicht dieser Keramik' (Matz) lassen sich nur aus dem Sachverhalt und in Übereinstimmung mit ihm beantworten, wie hier gezeigt werden soll.

<sup>19)</sup> Diese Funktion der Gefäßdekoration ist bisher noch nicht erkannt. Ihre Bedeutung geht daraus hervor, daß die Seh-Dinge vom Menschen durch ihre *Ausrichtung* in ihrer Eigenstatik erfaßt werden (vgl. A. Gehlen, *Der Mensch, seine Natur und seine Stellung in der Welt*<sup>5</sup> [Bonn 1955] 203; F. J. J. Buytendijk, *Allgemeine Theorie der menschlichen Haltung und Bewegung* [Berlin-Göttingen-Heidelberg 1956] 46 f.). – Die Horizontalen und Vertikalen der Ornamente auszudeuten als 'ein System von lagernden, lastenden, im horizontalen Sinne sich spannenden Gliedern und von aufstrebenden und belastenden Gliedern' (F. Matz a. a. O. 44; ebenso K. Kübler, *Kerameikos V* 1, 56 f. 160 und sonst in der archäologischen Literatur), ist nicht angängig. Die 'Glieder' des Ornaments sind Flächenformen, die als solche sich gegenseitig weder tragen noch belasten können. Darum ist es auch nicht möglich, für dieses System den Ausdruck 'Tektonik' zu gebrauchen, der von H. Brunn in die archäologische Literatur eingeführt wurde. Dieser Ausdruck 'kann zunächst doch nur auf tektonische Künste selber gehen, auf die Baukunst aber nur als Gerüst... Als solche bezeichnen wir sie besser mit den Griechen als 'Architektonik'... Tektonik oder Atektonik... haben... mit figürlicher Plastik und vollends mit Malerei zunächst garnichts zu schaffen' (A. Schmarsow, *Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwiss.* 13, 1919, 173 Anm. 1; ders., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* [Leipzig-Berlin 1903], Kapitel Tektonik).

<sup>20)</sup> Krater in New York, *Metr. Mus. Inv.* 34. 11.2 (hier Anm. 15) *Taf. 24,2*. Amphora mit Prothesisbild in Athen, *Nat. Mus. Inv.* 804, *Taf. 25*; E. Buschor, *Griechische Vasen* (München 1940) 14 Abb. 12 (ganzes Gefäß); Verf., *Malerei Taf. 3* oben (Bildfeld). Die Amphora kann schon wegen ihrer unhandlichen Größe von 1,55 m kein Gebrauchsgefäß gewesen sein. Außerdem war ihr der Boden ausgeschlagen, sie war demnach sicher ein Spendegefäß (auf

dem Bild, denn er hat die Funktion eines Orientierungssystems, an dem der Ort und die Lage der einzelnen Figuren im Bild abgelesen werden können<sup>21)</sup>. Erst dadurch wird die ausgesparte Fläche zu einem Bildfeld.

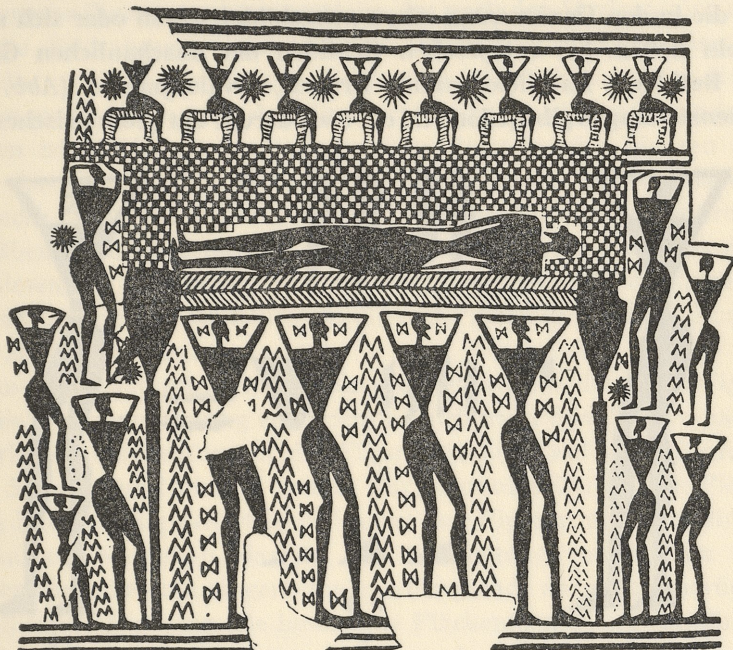


Abb. 2. Ausschnitt aus der Prothesis-Darstellung auf dem Krater Louvre Inv. A 517, Nachzeichnung.  
(Nach: O. Rayet – M. Collignon, Histoire de la Céramique grecque [Paris 1888] 27 Abb. 19).  
Vgl. Tafel 24,1.

### Die Figuren

Die Figuren dieser Bildfriese und Bildfelder sind alle in einer einzigen, dunkel abgedeckten und darum zusammenhängenden Fläche angelegt, die sich durch den Kontrast zu der helleren Tonoberfläche als 'Figur' deutlich

Grab 2 oder 4 an der Piräusstraße: Kerameikos V 1, 20; dort im 2. Viertel des 8. Jahrhunderts angesetzt). – Wie wichtig den Malern die Rahmung ist, geht daraus hervor, daß sie auf einigen Kratern mit Prothesisdarstellungen in die größere Bildfläche besonders gerahmte Bildfelder mit Klagenden einfügen: Athen, Nat. Mus. (Inv. 990) nach Zeichnung: Mon. Inst. IX 39, 1. 40,1; nach Photographie: Ch. Zervos, L'Art en Grèce<sup>3</sup> (Basel 1937) Abb. 43; E. Buschor, Griech. Vasen (München 1940) 16 Abb. 15; Jahrb. d. Dt. Arch. Inst. 58, 1943, 21 Abb. 10; Ann. Univ. Sarav. a. a. O. (siehe Anm. 15) Taf. 2,8. – Louvre Inv. A 517: A. Merlin, Vases grecs (Paris o. J.) Taf. 2; Ann. Univ. Sarav. a. a. O. Taf. 9; hier Taf. 24,1. – Athen, Louvre Inv. A 522: Arch. Eph. 1953/54 Taf. 1–2. – Louvre Inv. A 531: Festschrift B. Schweitzer Taf. 5–6.

<sup>21)</sup> Das wird in der bisherigen Diskussion über die Entstehung des 'Bildes' übersehen: E. Homann-Wedeking, Die Entstehung der abendländischen Bildform. In: Studies presented to D. M. Robinson 2 (Saint Louis, Miss. 1953) 30 ff.; C. Weickert, Die Geburt des Bildes, in: Festschrift B. Schweitzer 27 ff.; F. Matz a. a. O. 56. Die Ausführungen von H. Marwitz im Jahrb. d. Dt. Arch. Inst. 74, 1959, 59 ff. sind harer Unsinn, vor allem für den, der die Ergebnisse der Wahrnehmungslehre und Verhaltensforschung kennt.



vom Grund abhebt<sup>22)</sup> (Abb. 2; Taf. 24–25). Der farbige Zusammenhang der Fläche sichert dem Gebilde die Einheit, so daß wir es als das Ganze einer geschlossenen Figur sehen<sup>23)</sup>. Das Ganze dieser Figur besteht aus Teilformen, die seine integrierten Bestandteile sind. Die Teilformen sind einfache Flächenformen, die in den Ornamenten schon ausgebildet waren oder sich aus ihnen entwickeln ließen. Sie entsprechen Gebilden der anschaulichen Geometrie: Trapez, Rechteck, Parallelogramm, Dreieck, Ovalsegmente (Abb. 3). Ihre Zusammenstellung ergibt jedoch nicht wiederum ein geometrisches Gebilde,



Abb. 3. a Teilformen, b Zusammenstellung der Teilformen und c das Ganze einer Figur der Abbildung 2.

sondern 'eine durch sinnbedingten Zusammenschluß aus Einheiten gewonnene neue Einheit'<sup>24)</sup>. Das Neue dieser Figuren sind also nicht die Formen, die den Malern aus dem vorhandenen Formenvorrat der Ornamente ja bereits

<sup>22)</sup> Über Figur und Grund: W. Metzger, *Gesetze des Sehens* (Frankfurt a. M. 1953) 11 ff. – Die 'Füllmuster' zwischen den Figuren haben die Funktion, die Oberfläche der Gefäßwandung als 'Grund' und die zusammenhängenden Flächenformen der Figuren und Ornamente als 'Figur' zu kennzeichnen. Sie sind darum oft mit verdünnter Farbe gemalt, deren Dunkelwert geringer ist als an den Figuren. Andererseits unterscheiden sie sich von den Flächenformen der übrigen Ornamente eindeutig durch ihre andere Struktur. Es sind durchweg Linearornamente, Punktreihen, Punktkreise u. ä. Gleicher Mittel, den 'Grund' gegen die 'Figur' abzuheben und als solchen zu kennzeichnen, bedienen sich die Graphiker noch heute.

<sup>23)</sup> Die experimentelle Wahrnehmungslehre hat den Nachweis erbracht, daß wir die Gesamtform eines Wahrnehmungsgebildes, also das Ganze einer 'Figur', als erstes simultan wahrnehmen: vgl. u. a. E. Rausch, *Struktur und Metrik figural-optischer Wahrnehmung* (Frankfurt a. M. 1952). Damit ist die Prämisse der Abhandlung von G. Kraimer, *Figur und Raum der ägyptischen und griechisch-archaischen Kunst*, 28. Hall. Winkelmannsprogramm (1931), hinfällig. K. ging davon aus, daß es 'parataktische Vorstellungsbilder additiver Natur' gebe (a. a. O. 74 Anm. 4) und die Figuren zustande gekommen seien durch 'Parataxe der einzelnen in ihrer nur ihnen zukommenden Eigenart erfaßten Teile' (a. a. O. 8). Vgl. hierzu die folgende Anm.

<sup>24)</sup> Das ist die Definition, die W. Burkamp, *Die Struktur der Ganzheiten* (Berlin 1929) 1, für den Begriff eines Ganzen gibt. Weiterhin definiert er: 'die Einheiten, die das Ganze bilden, heißen in dieser Funktion die Teile des Ganzen'. Ein Ganzes ist demnach nicht die bloße Summe seiner Teile, da es außer diesen Teilen noch deren Beziehungen zueinander enthält. 'Die Lehre von den Beziehungen und vom Zusammenhang ist die

vertraut und geläufig waren, sondern i h r e Z u s a m m e n s t e l l u n g (Abb. 3 b). Konstituierend für das Ganze ist demnach nicht die Qualität der Teilformen als Trapez, Rechteck usw., sondern ihre Stelle im Ganzen und ihre Lage zueinander. Die Teilformen sind so angeordnet, daß daraus ein richtungsbezogener Zusammenhang entsteht, der nach den Horizontalen und Vertikalen des Bildrahmens orientiert ist. Dabei dominiert bei den meisten Figuren die vertikale, bei einigen die horizontale Richtung, also die Hauptrichtungen, nach denen auch das Ornament angelegt ist. Bei den umlaufenden Bildfriesen ist die Dominanz jeweils einer Richtung der Figuren an ihrer Lage zu den waagerechten Rahmenlinien abzulesen. Diese Bildfrieze sind selbst wieder in das System von Horizontalen und Vertikalen der ornamentalen Gefäßbemalung eingebunden, so daß auch daraus die Richtung der Figuren abzulesen ist. Das gleiche gilt für die Prothesis- und Ekphora-Darstellungen der Kratere der Spätstufe<sup>24a</sup>), die nicht mehr in einem gleichseitig begrenzten Bildfeld erscheinen.

Die untere waagerechte Rahmenlinie der Bildfläche dient den Figuren als 'Standlinie'. Die Bezeichnung entspricht freilich nicht dem Sachverhalt, da die unkörperlichen Flächenformen der Figuren ja nicht auf einer Linie 'stehen' können. Sie sind und bleiben immer nur begrenzte Teile einer Fläche. Die geläufige Bezeichnung des Striches 'unter' den Figuren als 'Standlinie' weist jedoch auf ein Verhalten, das bei der Betrachtung von Bildern von dem Betrachtenden unbewußt eingenommen, aber gerade darum nie berücksichtigt wird: daß er die Richtung, die bestimmte Flächenformen für ihn einnehmen, unwillkürlich in einen Funktionsbezug umdeutet. Es ist eine der Wahrnehmungslehre geläufige Tatsache, daß der Mensch vom frühen Kindesalter an sich seine Welt aufbaut, indem er die Erfahrungen des sensomotorischen Bereichs seiner Existenz auf alles Wahrgenommene überträgt<sup>25</sup>), selbst auf

Ordnungslehre oder Strukturlehre', mit der zuerst begonnen werden müsse, da 'in den als selbstverständlich und geläufig unbeachteten Voraussetzungen gerade die am schwersten zu entdeckenden Mängel der gründlichen Theorie liegen' (a. a. O. 14). Ein solcher Mangel haftet auch der Auffassung an, daß 'die Wiedergabe der menschlichen Figur (der griechischen Gefäßbilder des 8. Jahrh.) durch geometrische Vereinfachung der Teile und bloße Addition' zustande gekommen seien, die von B. Schweitzer (Gnomon 10, 1934, 345 und passim in der archäologischen Literatur) vertreten wird. Ähnlich F. Matz a. a. O. 47: '... die Figuren sind körperlose Schemen, in der sog. vorstelligen Zeichenweise gegeben und aus scharf gegeneinander abgesetzten Teilen zusammengefügt. Diese Figuren sind so abstrakt und schematisch gebildet und gruppiert, daß sie in der Mitte zwischen organischer Form und Ornament eine eigenartige Stellung einnehmen und sich jedenfalls der Zierform vollkommen anpassen.' Zu B. Snell, Die Entdeckung des Geistes<sup>3</sup> (Hamburg 1955) 23: 'Den organisch-einheitlichen Körper, bei dem alle Teile aufeinander bezogen sind, stellt erst die Kunst des 5. Jahrhunderts dar. Vorher ist der Körper wirklich nur aufgebaut durch Addition einzelner Teile, wie das vor allem G. Kraemer gezeigt hat', vgl. die vorige Anm.

Das Entscheidende ist die Ordnung, in die die Teilformen der Figuren gebracht sind (die hier zwar einfache Flächenformen, aber nicht 'geometrische Vereinfachungen' sind). Durch sie ist die Stelle, die die Teilformen im Ganzen der Figur einnehmen, von vornherein festgelegt, damit aber auch ihre Beziehungen zueinander. Das gilt auch für die Plastik dieser und der 'archaischen' Zeit, die aus dem gleichen Grund eben n i c h t 'additiv' ist.

<sup>24a</sup>) Vgl. Anm. 14.

<sup>25</sup>) A. Gehlen a. a. O. (siehe Anm. 19) führt das Nähere aus, wie die morphologische Sonderstellung des Menschen diesem die Aufgabe stellt, sich die Weltfülle selbsttätig anzueignen. Das 'geschieht nun keineswegs 'theoretisch', sondern praktisch, nämlich in Bewe-

die nur optisch wahrnehmbaren Flächenformen. Der nur r i c h t u n g s b e z o g e n e Zusammenhang von Flächenformen wird vom Betrachter daher in einen f u n k t i o n a l e n Zusammenhang umgedeutet. Sind die Teilformen einer Figur so zusammengefügt, daß eine bestimmte Richtung im Ganzen der Figur dominiert, etwa die vertikale oder die horizontale Richtung, so deutet der Betrachter diesen Sachverhalt dahin, daß die Figur 'steht' oder 'liegt'. Das Ganze der hier besprochenen Figuren aber wird als 'menschliche Figur' erkannt, weil die Teilformen durch ihre funktionale Stellung für den Betrachter die Bedeutung von Gliedern in einem Funktionsganzen bekommen. Dieses Funktionsganze entspricht dem des menschlichen Körpers: das Trapez sitzt an der Stelle und übernimmt die Funktion des Rumpfes, die aus Ovalsegmenten zusammengesetzten Gebilde die der Beine, die anderen die des Halses, Kopfes, der Arme und der Füße. Das Ganze wird also nicht durch formale Übereinstimmung seiner Teile mit dem Sehbild der wahrgenommenen Formen des menschlichen Körpers – die gar nicht dargestellt sind – zur 'menschlichen Figur', sondern durch die Ordnung, in die die Teilformen gebracht sind. Die Konstellation der Teilformen bestimmt auch den Umriß der ganzen Figur, an dem der funktionale Stellenwert der Teilformen eindeutig abgelesen werden kann.

Der Funktionszusammenhang seiner Körperteile ist eine Grunderfahrung des Menschen, die sich im ständigen Gebrauch dieser Glieder immer wiederholt und bestätigt. Auch ohne darüber reflektiert zu haben, kennen wir den menschlichen Körper jeweils aus eigener Erfahrung. Dieses Funktionsganze erfahren wir nicht nur als Grundfaktor unserer Existenz, sondern auch als Ausdruck des Lebendigseins des Menschen, das sich in seinem Tun und Handeln bekundet<sup>26)</sup>. Da wir die Teilformen der Figuren als Funktionsträger auffassen, deuten wir die Richtung und die Stellung der einzelnen 'Glieder' in dem Funktionsganzen als Bewegungen und folglich als Ausdruck eines Handelns. Erst dadurch ist es dem Maler möglich, die Figuren untereinander in Zusammenhang zu bringen, d. h. Handlungen darzustellen. Unser eigentümliches Verhalten, optische Eindrücke durch Erfahrungen aus dem sensomotorischen Bereich unserer Existenz zu ergänzen und danach das nur optisch Wahrgenommene zu deuten, gibt dem Maler überhaupt erst die Möglichkeit, die Welt der Lebewesen im 'Bild' darzustellen, d. h. in einer Einheit von Figur und begrenzter Fläche. Das gilt für alle Bilder, wird aber an diesen frühesten griechischen Bildern am ehesten einsichtig, da ihre Struktur auf eine

---

gungen aufschließenden, aneignenden und erledigenden Wertes, welche in erster Linie mit dem Seh- und Tastsinn zusammenwirken ... ihr Resultat ... besteht im eigentätigen A u f b a u der gedeuteten und beherrschten Schwelt, die wir Erwachsene unmittelbar zu haben glauben' (a. a. O. 140). 'Das wichtigste Resultat der höchst verwickelten Kooperation der Tast- und Sehwahrnehmung ist zunächst dies, daß die Sehwahrnehmung die Erfahrungen der Tastwahrnehmung mit ü b e r n i m m t' (a. a. O. 201).

<sup>26)</sup> Vgl. hierzu F. J. J. Buytendijk a. a. O. (siehe Anm. 19) 3: 'schon eine oberflächliche Bekanntschaft mit den Erscheinungen des menschlichen Daseins z w i n g t uns, die menschliche Bewegung und Haltung nicht als eine Reihe von Ereignissen, als einen Prozeß aufzufassen, sondern als Ä u ß e r u n g e n des Lebens'. A. Gehlen definiert 'in einer ersten Formel den Menschen geradezu als 'handelndes Wesen' (siehe vorige Anm.).

verhältnismäßig einfache Weise zu erkennen ist. Mit ihnen tritt das, was wir 'Bild' nennen, sogleich in seiner ihm eigentümlichen Struktur auf.

### Das Bild

Es liegt an der Struktur des Bildes, daß es ein in sich geschlossenes Ganzes ist, das auch da auftreten kann, wo es nicht in einem funktionalen Bezug zu seinem Träger steht. Das Bild, das sich von seinem Träger gelöst hat, ist nur noch Gegenstand der Anschauung. Solche Bilder erscheinen denn auch bald auf den griechischen Tongefäßen, darunter seit dem letzten Viertel des 8. Jahrhunderts bezeichnenderweise die ersten Sagenbilder, die keinerlei Bezug zu der Funktion der Gefäße haben<sup>27)</sup>. Sie erscheinen aber auch abgelöst von den Gefäßen als ihren traditionellen Trägern in den *Tafelbildern*, die um die Wende vom 8. zum 7. Jahrhundert in Griechenland aufkommen<sup>28)</sup>. Die Maler verwenden hierfür das ihnen vertraute und geläufige Material, den Ton und die keramische Brandfarbe. Dieses Material hatte durch die altgewohnte Gefäßbemalung für die Maler die Gefügekungsqualität<sup>29)</sup>, die es auch zu anderen Zwecken geeignet machte: kleinen Tafelbildern, die als Weihgeschenke in die Heiligtümer gestiftet werden konnten. Auf diesen Tontafeln war das Bild nicht mehr an seine bisherige Funktion in einem durch Brauch und Tradition festgelegten Zusammenhang gebunden und konnte so eine neue Funktion in einem anderen Zusammenhang erfüllen: als Votiv. Damit beginnt in Griechenland die 'Tafelmalerei', die um die Mitte des 7. Jahrhunderts vor Chr. in den Holztafeln und in einer neuen Malweise mit bunten Farben sich ein neues Material für ihre eigenen Zwecke schafft und dadurch zu einer eigenen Gattung der Malerei entwickelt<sup>30)</sup>. Mit ihr beginnt die Geschichte des Bildes, das in der europäischen Kunst bis zu den Tafelbildern der neuzeitlichen Malerei und den Hängebildern unserer Zeit zu besonderer Bedeutung gelangte.

### Exkurs: Stilstufen und Zeitstufen.

K. Kübler datiert die Gefäße des Grabes 2 im Kerameikos<sup>31)</sup> in das '3. Viertel des 10. Jahrhunderts' bis in das '1.-2. Viertel des 9. Jahrhunderts',

<sup>27)</sup> Zu den Sagenbildern s. Verf. in: Festschrift B. Schweitzer 45 f. Zuletzt T. B. L. Webster, *Homer and Attic geometric Vases*, Ann. Brit. School Athens 50, 1955, 38 ff. Die Fragestellung von Webster, ob in den bildlichen Darstellungen auf den attischen Gefäßen des 8. Jahrh. ein Reflex der Dichtkunst ihrer Zeit festzustellen ist, erweist sich nach den hier dargelegten Zusammenhängen als irrelevant. Es gibt kaum ein besseres Beispiel der Unabhängigkeit der bildenden Kunst von der Dichtkunst. Die Auslassungen von H. Marwitz in: *Antike und Abendland* 10, 1961, 15 ff. entbehren der begrifflichen Klarheit und sind daher nur verwirrend.

<sup>28)</sup> Älteste attische Votivtafel aus Ton vom Athenaheligtum in Sunion: Arch. Eph. 1917, 208 f. Abb. 20; bessere Abb.: Ann. Brit. School at Athens 35, 1934 Taf. 40 b (S. 173 die Datierung um 700 v. Chr.) und Verf., *Malerei* Taf. 6.

<sup>29)</sup> Hierüber K. Mierke, Über die Objektionsfähigkeit und ihre Bedeutung für die Typenlehre, *Archiv für die gesamte Psychologie* 89 (Heft 1/2) 1933, 69 ff.

<sup>30)</sup> Verf., *Malerei* 39. Die dort besprochene Holztafel aus dem 6. Jahrh. von Pitsa ist jetzt abgebildet bei U. Hausmann, *Griechische Weihreliefs* (Berlin 1960) 14 Abb. 4.

<sup>31)</sup> Vgl. Anm. 7.

verteilt ihre Herstellung also auf eine Zeitspanne von 50–75 Jahren<sup>32</sup>). Von den Beigaben aus dem Grab gehören die kleinen Trinkgefäße (1 Kantharos, 3 Tassen, 1 kleine Kanne) und eine kleine Amphora (H. 35,7 cm) zu dem Geschirr, das vermutlich nicht persönlicher Besitz des Verstorbenen und ihm darum mit in das Grab gegeben worden war, sondern um die 'Zehrung für den Toten' aufzunehmen<sup>33</sup>), also erst bei der Beisetzung benötigt wurde. Aber gerade sie sollen nach Kübler bis zu 75 Jahre älter sein als die Aschenamphora 'vermutlich aus dem persönlichen Besitz des Toten'<sup>34</sup>) – und der Spendekrater. Man fragt sich vergebens, wo und warum dieses billige und jederzeit leicht beschaffbare Geschirr zwei Generationen lang aufbewahrt worden sein soll, im Haus des Verstorbenen oder vom Töpfer, da es ja damals kaum Antiquitätenläden gegeben hat. Die Antwort kann nur sein, daß es zur Zeit der Bestattung eben nicht 'antiquiert' war und das Verfahren, wie hier und auch sonst von 'Stilstufen' auf 'Zeitstufen' geschlossen wird, grundsätzlich ein Irrtum ist.

'Stilstufen' sind ein durch Vergleich formaler Qualitäten konstruiertes Schema. Sie bezeichnen eine Stelle in einer formalen Ordnung. Zeitstufen (Zeitphasen) bezeichnen eine Zeitspanne in einem chronologischen Geschehensablauf. Wenn Stilstufen, wie üblich, mit einer in Zahlen ausdrückbaren Zeitangabe bezeichnet und nach dem Muster einer chronologischen Abfolge in 'Stilabfolgen' geordnet werden, so ist damit alle Male wiederum nur ihre Stelle in dem Schema angegeben, aber keineswegs ihre Stelle in einer chronologischen Abfolge<sup>35</sup>). Deshalb ist auch die Bezeichnung 'relative Chronologie' irreführend. Schema und Chronologie sind zwei grundsätzlich verschiedene Ordnungen mit verschiedenen Stellenwerten, die nicht austauschbar sind. Die unbedachte Gewöhnung, 'Stilstufen' und 'Stilabfolgen' in Jahreszahlen auszudrücken, hat allerdings das groteske Mißverständnis aufkommen lassen, daß diese sogenannten 'Datierungen' tatsächlich Zeitbestimmungen seien. Der Streit um Datierungen auf fünf, zehn oder mehr Jahre in der Frühzeit, für die uns keine anderen Mittel als das Schema des Formenvergleichs zur Verfügung stehen, wird sinnlos, wenn man bedenkt, daß ein jedes solches Schema auf der völlig subjektiven Meinung und dem intuitiven Verhalten des Einzelnen beruht<sup>36</sup>).

<sup>32</sup>) Kerameikos V 1, 158, 210 ff.

<sup>33</sup>) a. a. O. 24 f.

<sup>34</sup>) a. a. O.

<sup>35</sup>) Hierzu Davison 3: The relative chronology also is not definite, for the stylistic classification of a particular vase (d. h. ihre Stelle im Schema) may be accepted while its place within the framework of development (in der chronologischen Abfolge) is rejected.

<sup>36</sup>) Vgl. A. Rumpf, Malerei und Zeichnung. Handbuch der Archäologie VI 4,1 (München 1953) 6: Vor der Mitte des 6. Jahrh. 'kann man eigentlich nur von relativer Chronologie der Kunstwerke sprechen, die grob bestenfalls auf eine Generation exakt sein mag. Die nicht selten in der neueren Literatur vorkommenden präzisen Daten der Frühzeit aufs Jahrzehnt haben nur Kuriositätswert'. Ebenso T. J. Dunbabin, The Western Greeks (Oxford 1948) 456. Vgl. E. Homann-Wedeking, Gnomon 30, 1958, 338 f. (Bespr. von Kerameikos V 1). Grundsätzlich A. von Salis in: Zeitschr. f. Schweiz. Arch. u. Kunstgesch. 13, 1952, 63.