

## GEFÄLSCHTE ETRUSKISCHE VASENBILDER?

Tobias Dohrn hat vor kurzem einen Aufsatz veröffentlicht unter dem Titel „*Originale etruskische Vasenbilder?*“<sup>1)</sup>. Hierin sucht er den Nachweis zu führen, daß drei etruskische Amphoren der sogenannten pontischen Gattung das Verdikt „Fälschung“ verdienen. Es handelt sich um die Amphoren Heidelberg Inv. 59/5<sup>2)</sup> (Taf. 29), Basel, aus Sammlung Züst<sup>3)</sup> und Kopenhagen, Nationalmuseum<sup>4)</sup>. Das Verdikt stützt sich auf angebliche „Fehler in den Antiquaria“ sowie auf angeblich „moderne Seh- und Zeichenweise“ in den Figurenbildern und Ornamenten. Ferner darauf, daß „alle drei Amphoren etwa gleichzeitig aufgetaucht“ seien.

Auf eine technische Untersuchung, ja sogar auf Autopsie glaubte Dohrn dabei verzichten zu können mit der Begründung (I 145): „Seit man dem Firnis nicht mehr ansehen kann, ob er wirklich antik ist, hat die Autopsie an Gewicht verloren, zumal wenn Photographien vorhanden sind, die ausreichen, um den Figurenschmuck als Fälschung zu entlarven. Das ist bei den drei ‚pontischen‘ Amphoren der Fall. So konnte ich es wagen, über die Frage der Authentizität zu urteilen ohne Autopsie. Außerdem fühlte gerade ich mich verpflichtet zu urteilen, richtiger gesagt zu verurteilen, denn ich habe meine Dissertation über schwarzfigurige etruskische Vasen geschrieben, die ‚pontischen‘ Vasen besonders geschätzt, und ihre Maler geschieden zu einer Zeit, als noch keine Fälschungen ‚pontischer‘ Vasen auf dem Markt waren.“

Da seit langem ein *rumore* umging, Dohrn habe die Absicht, die Heidelberger Amphora als Fälschung zu erklären, forderten wir ihn brieflich auf, diese Vase doch, ehe er sein Urteil fälle, wenigstens im Original anzusehen. Er kam dieser Aufforderung im Mai 1967 nach, so spät, daß an seinem Text aus redaktionellen Gründen nichts mehr geändert werden konnte. In einem Nachtragzettel nahm er sein Verdikt teilweise wieder zurück, indem er sagte (Einklebung I 145): „Der Vasenkörper, die Fragmente des großen Lotos-Palmettenbandes und die Friese auf dem Hals schienen mir antik zu sein.“ Er schloß den Nachtrag mit den Worten: „Daher soll mein Aufsatz die Beteiligten in Basel, Heidelberg und Kopenhagen zur Beantwortung der Fragen, was falsch und was echt ist und in welchem Verhältnis die drei Vasen zueinander stehen, ansprechen.“

Wir folgen dieser Aufforderung gern und gehen in unserer Erwiderung folgendermaßen vor: Zunächst soll mit Dohrnscher Diktion gezeigt werden, daß auch die Münchener

1) *Bonner Jahrb.* 166, 1966, 113-145. Im folgenden: Dohrn I.

2) R. Hampe, E. Simon, *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst* (1964) 1-10 Taf. 1-5. Im folgenden: Hampe-Simon. — CVA.

Heidelberg 2 Taf. 55, 1.2. 56, 1-3 (M. Schmidt).

3) Hampe-Simon 18-28 Taf. 8-11.

4) Hampe-Simon 45-52 Taf. 16, 2. 17, 2. 18. 19.

Amphiaros-Amphora eine Fälschung ist. Sodann werden wir auf die von Dohrn beanstandeten Antiquaria eingehen. Drittens möchten wir zu der Kritik an unseren Deutungen Stellung nehmen. Schließlich soll der technische Befund ausführlich vorgelegt werden. Dabei haben wir Herrn Ulrich Hofmann und seinen Mitarbeitern, besonders Herrn Eduard Herzenstiel, am Chemischen Institut II der Universität Heidelberg sowie Herrn Adam Winter (Mainz-Kastel) für die von ihm angestellten mühevollen technischen Untersuchungen besonders zu danken. M. Schmidt verdanken wir die Übersendung einer Scherbe der pontischen Amphora in Basel, die dadurch in die chemische Untersuchung einbezogen werden konnte.

Wir beschränken uns im wesentlichen auf die Heidelberger Amphora mit gelegentlichen Seitenblicken auf die Amphoren in Basel und in Kopenhagen, indem wir es den dortigen Museen überlassen, zu Dohrns Urteilen selbst Stellung zu nehmen.

### *I. Die Amphiaros-Amphora in München*

Mehrfach weist Dohrn darauf hin, daß die bekannte Amphiaros-Amphora in München<sup>5)</sup> dem Fälscher der Basler pontischen Amphora zum Vorbild gedient habe. Dabei ist ihm nicht aufgefallen, daß auch die Münchener Vase das Verdikt ‚Fälschung‘ verdient. Wir wollen dies im folgenden beweisen, indem wir uns Dohrnscher Formulierungen bedienen. „Vom ästhetischen Standpunkt des Kenners antiker Form betrachtet“ wird es „einem nicht schwer gemacht, auf Fälschung zu erkennen.“ In das Schulterbild mit Amphiaros (Taf. 30, 1) ragt von links ein Pferdehinterteil mit Schwanz herein, das zu dem Kentauren auf dem Bild der Gegenseite gehört und vom Henkel in unorganischer Weise überschritten wird. Solche „Überschneidungen verletzen das an antike Gestaltungsweise gewohnte Auge“. Auf den Pferdeschwanz folgt „von links nach rechts“ ein schreitender Krieger, der unmotiviert die Rechte im Redegestus vorstreckt. Auf seiner Brust befindet sich eine „sorglos eingeritzte“ Z-förmige Linie, die „etruskisch nicht belegt, daher verdächtig ist“. Von antiken Beinschienen hatte der moderne Fälscher offensichtlich keine Ahnung, sonst hätte er nicht die des vorgesetzten Beines bis hoch an den Oberschenkel hinaufgezogen. Die Tracht dieses Kriegers mit dem breiten Hüftgürtel und den seltsamen Steilfalten ist „mehr als zweifelhaft“. „Der Speer des Kriegers ist mißgebildet“, denn er hat, wie auch der Speer des folgenden, anstelle einer Spitze ein Efeublatt. Am unteren Ende dieser „unantiken“ Speere sucht man vergeblich den „griechischen Sauroter“. „Mangelndes antikes Formbewußtsein“ zeigt sich auch bei dem zweiten Krieger, dessen Beine „in ihrer Steifheit und Gewolltheit antiker Gebärde widersprechen“. Der wie ein „Laufrad wirkende Schildrand“ zermalmt gleichsam den gekrümmten Rücken des sitzenden Mannes,

<sup>5)</sup> Inv. Nr. 838 (J. 151). J. Sieveking, R. Hackl, *Die Königliche Vasensammlung zu München* (1912) 100 ff. Abb. 101 ff. — A. Furtwäng-

ler, K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei* (1932) III 11 Abb. 4. 5. — Hampe-Simon 2. 19 Taf. 7. — Hier Taf. 30. 31, 1. 32.

der durch den Schild hindurchschimmert! Und obwohl der Sitzende einen Stab in der rechten, der vorderen Hand hält, verschwindet dieser Stab hinter dem linken, dem hinteren Knie!

Die Augen der beiden Krieger sind punktförmig eingeritzt. Es ist dies eine „eigenwillige Simplifizierung von moderner Hand, die in der Absicht zu variieren und improvisieren übers Ziel hinausschießt“ – man vergleiche die tropfenförmig gebildeten Augen des Sitzenden und der Amphiaros-Pferde sowie die mandelförmigen der anderen Figuren. Das rechts folgende Dreigespann (Taf. 30, 2) ist vollends ein Zeugnis für „ein modernes Pasticcio“. „Dreigespanne sind auch in etruskischer Kunst etwas Ausgefallenes“ (Dohrn I 133) – „Dreigespanne geben nun einmal etruskischen Denkmälern ihren eigentümlich fremdartigen Charakter“ (Dohrn I 135). „Hier wimmelt es von nachweisbaren Fehlern.“ Sogar die Deichsel ist vergessen. Der über dem Gespann fliegende Vogel ist „in unantiker Weise verfehlt“. Es ist dem modernen Fälscher nicht gelungen, ihm „Blut von Raubvögeln“ auf pontischen Vasen einzuflößen. Auch der Wagenlenker ist „suspekt“. „Er trägt nämlich etwas . . . wie einen Bastrock, oder wie sollte man das sonst nennen?“ Sein linkes Bein ist anders bekleidet als das rechte. Hier hat wohl die Tracht mittelalterlicher Landsknechte „Pate gestanden“. Die „somatische Deformation“ seines Oberkörpers „berührt peinlich“. Sein Helm, „der weder Busch noch Aufsatz hat . . . ist böß verzeichnet“. Die Tatsache, daß das Rad des Amphiaros-Wagens achtspeichig ist, während die Wagenräder im unteren Fries vier Speichen haben, „bestätigt aufs Willkommenste“, daß hier die Vasenkataloge verschiedener Museen „fleißig benutzt wurden“.

Bei Schwert und Schwertscheide des Amphiaros „handelt es sich doch wohl um einen Schnitzer dessen, der die Vase bemalt hat“. Denn das Schwert, das Amphiaros aus der Scheide zieht, die er vor dem Körper hält, verschwindet hinter seinem Rücken! Die Schwertscheide selbst, ohne vorderen Abschluß, „ist etruskisch nicht belegt“ und „daher verdächtig“. Für die Figur des flehenden Knaben „mußte“ offenbar der bekannte Berliner Amphiaros-Krater (Taf. 31, 2)<sup>6)</sup> „herhalten“. Während der eine Fuß des Knaben wie ein Klumpfuß wirkt, ist der andere nicht angedeutet. „Das macht nicht einmal ein Etrusker.“ Schließlich die Frau zur Rechten. „Körperbau, Haltung und Tracht sind nicht antik.“ Denn zur Zwergin verkümmert, steht sie „in unantiker Weise“ in den Winkel gedrängt und noch dazu auf einer Volute! „Hier ist wirklich alles mißverstanden“, sogar das Halsband der Eriphyle fehlt! Auch läßt die Frau „jegliche antike Rhythmik und Gebärde vermissen“.

„Nach diesen Feststellungen erübrigt sich fast eine formale Betrachtung“ der übrigen Vase. Sie soll dennoch durchgeführt werden, um darzutun, daß es sich bei den Darstellungen auf der Münchener Amphora tatsächlich „nicht um antike Formgebung handelt“. Da sind zunächst im Kentaurenbild der Schulter und im Tierfries darunter die Voluten-

<sup>6)</sup> Furtwängler-Reichhold, *a. a. O.* Taf. 121. —

Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* (1923) Abb. 179. — Hier Taf. 31, 2.

bäume und sonstigen Gewächse von „picassoscher Phantasie“ (Taf. 32, 1). Sie widersprechen „etruskischer Anschauung“. Denn alle „ähnlichen Stauden auf ‚pontischen‘ Vasen zeichnen sich dadurch aus, daß sie, natürlichem Wachstum gemäß, einen Stiel haben, an dem die Blätter angewachsen sind“. Dagegen erwecken die hier in viel zu reicher Fülle wuchernden Pflanzenmotive „wenig Vertrauen“. Hier hat „der moderne Maler augenscheinlich den horror vacui in seiner Weise überwunden“. Es paßt freilich „gut zu einem solchen Pasticcio, wenn komplizierte Formen einfachen vorgezogen werden“. Vor allem ist das Volutengebilde „vor dem Gemächt verballhornt“. Und die Ranken, die aus Fuß, Waden und Rücken (?) des Kentauren zu sprießen scheinen, sind ein „anschauliches Beispiel für mangelndes antikes Formbewußtsein“.

„Auf ‚pontischen‘ Vasen werden zuweilen Konzessionen an die Farbenfreudigkeit gemacht.“ Aber daß der menschliche Körper des vorderen Kentauren rot, der des hinteren schwarz ist, ist „zwar nicht ohne Beispiel“, aber „verdächtig“. Dasselbe gilt für die Gesichter der beiden Krieger im Fries darunter (Taf. 32, 1). Daß sich diese Krieger von denen auf dem Schulterbild stilistisch so augenfällig unterscheiden, läßt es als nicht zweifelhaft erscheinen, daß der moderne Kopist aus verschiedenen Vorlagen „schlecht und recht abgezeichnet“ hat. Die als Wellenlinien wiedergegebenen Speere wurden dabei offenbar „mißverstanden“. Bei dem Schildzeichen des vorderen Kriegers, einem geritzten Schneeglöckchen, „wird es einem nicht schwer gemacht, auf Fälschung zu erkennen“. Auch die viel zu lockeren, stilistisch völlig verfehlten Punktrosetten im Fries mit dem Wagenrennen sowie zwischen den Strahlen des Blattkelches „klären die Fronten“ (Taf. 32, 1). Sie sind „etruskisch nicht belegt“. „Einerseits ist ein Schluß e silentio stets fragwürdig. Andererseits paßt es aber gut . . . zu einem solchen Pasticcio.“ Anstößig ist auch der allzu plump zur Spirale aufgerollte Schwanz der rechten Sphinx (Taf. 31, 1). „Es fehlt an dem auch den Etruskern eigenen Empfinden für Rhythmus.“

„Schauen wir nunmehr aufs Ganze, so lassen die Figuren – von Gestalten darf man hier nicht sprechen – in ihren hybriden Umrissen und Proportionen jegliche antike Rhythmik und Gebärde vermissen . . . Die Wahl der Themen wurde einerseits durch die Vorlagen diktiert, andererseits durch den Wunsch, einen hohen Marktpreis zu erzielen, bestimmt.“ „Wer unseren Amphiaraios-Maler wirklich kennt, wird niemals auf den Gedanken kommen“, ihm die Münchener Amphora zuzuweisen.

„Seit man dem Firnis nicht mehr ansehen kann, ob er wirklich antik ist, hat die Autopsie an Gewicht verloren, zumal wenn Photographien vorhanden sind, die ausreichen, um den Figurenschmuck als Fälschung zu entlarven.“ Das ist bei der Münchener Amphora der Fall. So konnten wir „es wagen, über die Frage der Authentizität zu urteilen ohne Autopsie“.

## II. Die Antiquaria

Es bedarf kaum eines Wortes, um zu sagen, daß der „Nachweis“ der Fälschung der Münchener Amphora, wie wir ihn im vorigen Abschnitt erbracht haben, barer Nonsens

ist. Es lag uns lediglich daran zu zeigen, wie man mit Dohrns Diktion – denn von Methode kann dort keine Rede sein – jede beliebige pontische Vase als Fälschung deklarieren kann. Dennoch seien die von Dohrn bemängelten Antiquaria der Heidelberger Amphora beispielhaft aufgeführt, um darzutun, daß sich Dohrns „Argumente“ auch auf diesem Gebiet leicht widerlegen lassen.

1. *Rüstungen:*

*Der Verwundete (Kyknos) auf Seite A* (Hampe-Simon, Taf. 1 und 5, 2. – Hier Taf. 33, 2) Dohrn bemängelt, der Panzer habe außergewöhnlich große, grobe Voluten auf der Brust (I 131). Es entstehe ein Gebilde von der Form eines jonischen Kapitells. Als Vorlagen seien die Panzer auf der pontischen Amphora 172 im Pariser Cabinet des Médailles verwendet worden, „aber daraus ist von moderner Hand in eigenwilliger Simplifizierung ein jonisches Kapitell gemacht worden!“ Die Pariser Amphora beweist lediglich, daß es solche Panzerbildungen in der pontischen Vasenmalerei gegeben hat. Aber auch in anderen Kunstkreisen waren sie üblich. Aus der großen Fülle attischer Beispiele wählen wir nur einige wenige aus. Da ist etwa der Panzer des Achill auf der Halsamphora des Exekias aus Vulci in London B 2107) (Taf. 33, 3). Noch ähnlicher ist der von einer Frau emporgehobene Panzer auf der Bauchamphora des Exekias in Orvieto 187<sup>8</sup>) (Taf. 33, 4). Hier gleicht auch die obere Begrenzungslinie mit ihrer Einbuchtung dem Panzer auf der Heidelberger Amphora. Diese beiden attischen Meisterwerke kamen in Etrurien zutage. Darstellungen solcher Art mögen die etruskischen Vasenmaler zur Nachahmung angeregt haben. Aber auch in der chalkidischen Vasenmalerei waren solche Panzerstilisierungen nicht unbekannt. Man betrachte etwa den stürzenden Krieger auf der Hydria in Orvieto 192<sup>9</sup>) sowie den linken Krieger der Zweikampfgruppe auf der Amphora Tarent 65<sup>10</sup>).

*Panzer des links Stehenden (Ares) auf Seite A* (Hampe-Simon Taf. 5, 1. – Hier Taf. 33, 1) Dohrn moniert (I 125 f.): „Nicht etwa vorn auf der Brust, sondern auf der rechten Flanke unter dem Arm eine Volute.“ Die Figur ist, stilistisch betrachtet, die am meisten entwickelte, denn sie ist in reinem Profil gezeichnet. Es handelt sich bei dieser Volute nicht um eine Brustvolute, sondern um den Auslauf der ornamentalen Begrenzung des Rippenrandes. Voluten als Schmuck aller möglichen Rüstungsteile sind im Kreis des Exekias ungemein beliebt; man vergleiche nur die Amphora im Vatikan mit den Brettspielern<sup>11</sup>) oder den Krater aus Pharsalos in Volos<sup>12</sup>).

7) Beazley, *ABV.* 144, 7. — Shefton-Hirmer Taf. 64 Farbt. XVIII.

8) Beazley, *ABV.* 145, 11

9) A. Rumpf, *Chalkidische Vasen* (1927) Taf. 139 rechts. Im folgenden: Rumpf.

10) Rumpf Taf. 114 rechts; 115 unten. — H.

Jucker, *Studia Oliveriana* 13/14, 1966 Taf. 27, 1.

11) Beazley, *ABV.* 145, 13. — Shefton-Hirmer Taf. 62 Farbt. XVII.

12) Beazley, *ABV.* 148, 9. — Verdelis, *Ephemeris* 1952, 96 ff.

*Beide Krieger auf Seite A der Heidelberger Amphora* (Hampe-Simon Taf. 1 und 5. – Hier Taf. 33, 1 u. 2) tragen „den Panzer unmittelbar auf dem Körper. Das kommt, wenn auch selten, auf attischen Vasenbildern vor und ist als vereinfachte Darstellungsweise zu betrachten; denn im Altertum wurde der Metallpanzer über dem Chiton getragen“ (Dohrn I 131). Gar so selten sind derartige Darstellungen jedoch nicht, und sie sind auch nicht auf den attischen Bereich beschränkt. Man betrachte den Amphiaraos auf dem oben erwähnten korinthischen Krater, früher in Berlin<sup>13)</sup> (Taf. 31, 2), oder aus dem attischen Bereich: Aias mit der Leiche des Achill auf den Henkeln des Klitiaskraters in Florenz<sup>14)</sup>. Einige weitere Beispiele: Amphora der E-Group aus Vulci in Berlin 1698; Amphora des Lydos aus Vulci in Berlin 1685<sup>15)</sup>; fragmentierter Kantharos des Nearchos von der Athener Akropolis 611<sup>16)</sup>. Hier ist es Achilleus, dort sind es Neoptolemos, Aias, Amphiaraos, die durch diese Art der Wappnung heroisierend hervorgehoben werden. Es handelt sich also gerade nicht um sorglose Vereinfachung, sondern um bewußte Hervorhebung.

*Panzer der Athena auf der Kopenhagener Amphora*<sup>17)</sup>

Hier beanstandet Dohrn (I 140): „Sie ist also ohne jeden Zweifel vom Rücken gesehen. Ihr Panzer, dessen unterer Rand vergessen wurde, hat jedoch auf dem Rücken die Voluten, Schmuck und Wehr der Brust; er gleicht hierin dem gefälschten New Yorker Terrakottakrieger. Damit ist diese Figur, die obendrein auch verzeichnet ist, gerichtet.“ Der Hinweis auf den gefälschten Krieger in New York<sup>18)</sup> (Dohrn I Abb. 32) vermag nur den Unwissenden zu täuschen. Denn nicht die Voluten auf dem Rücken dieses Kriegers sind anstößig. Der Fälscher hat sie vielmehr angebracht, weil sie auf Darstellungen von griechischen Panzern üblich waren. Nicht nur die Brustmuskeln, sondern auch die Schulterblätter sind dort auf diese Weise ornamental umschrieben. Schwarzfigurige Vasenbilder zeigen bei Kriegern oder Amazonen, die in Rückenansicht kämpfen, überaus häufig die Voluten. An attischen Beispielen sei zunächst die Außenseite der Münchener Dionysos-Schale des Exekias genannt<sup>19)</sup>, sodann die Halsamphora „nahe der E-Group“ London B 214<sup>20)</sup>, ferner eine Bandhenkelamphora im Vatikan<sup>21)</sup> oder die von Lydos bemalte Bauchamphora aus Vulci in der Villa Giulia<sup>22)</sup>, sowie die Halsamphora aus Falerii eben-

<sup>13)</sup> Siehe oben Anm. 6.

<sup>14)</sup> Beazley, *ABV.* 76, 1. — J. D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure* (1964<sup>2)</sup> Taf. 11, 2. Im folgenden: Beazley, *Dev.*

<sup>15)</sup> Amphora Berlin 1698: Beazley, *ABV.* 136, 54; Pfuhl, *a. a. O.* Abb. 277. — Amphora Berlin 1685: Beazley, *ABV.* 109, 24; Pfuhl, *a. a. O.* Abb. 241.

<sup>16)</sup> Beazley, *ABV.* 82, 1. — Pfuhl, *a. a. O.* Abb. 236. — Beazley, *Dev.* Taf. 14, 2.

<sup>17)</sup> Hampe-Simon Taf. 18.

<sup>18)</sup> D. v. Bothmer, J. Noble, *Metropolitan Museum Papers* 11, 1961.

<sup>19)</sup> Beazley, *ABV.* 146, 21. — Shefton-Hirmer Taf. 59.

<sup>20)</sup> Beazley, *ABV.* 141.

<sup>21)</sup> Photo Alinari 35747.

<sup>22)</sup> Beazley, *ABV.* 229.

dort<sup>23</sup>), schließlich die Hydria des Edinburgh-Malers in Toledo/Ohio<sup>24</sup>) (Taf. 34, 1). Aber auch auf Caeretaner Hydrien begegnet der mit Voluten geschmückte Rückenpanzer mehrfach, so etwa auf der Hydria Louvre E 700<sup>25</sup>) oder auf einer Hydria in London B 59<sup>26</sup>) (Taf. 34, 2).

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß es unmöglich ist, die Parallelen für die von Dohrn verdächtigten Voluten auf den Panzern der Amphoren in Heidelberg und Kopenhagen einzeln aufzuführen. Es genügt, ein Buch wie das von D. v. Bothmer, *Amazons in Greek Art* (Oxford 1957), durchzublättern, um zahlreiche entsprechende Beispiele auf der Brust- oder der Rückenseite von Panzern zu finden. Der Panzer des linken Kriegers auf Tafel 22, 1 trägt sogar zwei Volutenpaare übereinander auf der Brust<sup>27</sup>). Es handelt sich dabei um eine in Caere gefundene Amphora der „tyrrhenischen“ Gattung. Daß die tyrrhenischen Amphoren, die zum großen Teil in Etrurien gefunden wurden, die pontischen Vasen stark beeinflusst haben, ist längst bekannt<sup>28</sup>).

*Beinschienen des Amphiaraos auf der Amphora in Basel* (Hampe-Simon Taf. 10, 2)

Dohrn schreibt (I 114): „Amphiaraos trägt Beinschienen, von denen nur eine weiß aufgemalt ist; an der anderen sei ‚das Weiß offenbar abgesprungen‘, wie Hampe schreibt. Aber was bedeutet die kreisrunde weiße Scheibe mit dem schwarzen Zentrum auf der Wade der weiß bemalten Beinschiene? Hier handelt es sich doch wohl um einen Schnitzer dessen, der die Vase bemalt hat!“ Hierzu: Das Weiß war, wie im Schwarzfigurigen üblich, auf schwarzem Grund gemalt. Bei der angeblichen „kreisrunden Scheibe“ handelt es sich um einen Schnitzer dessen, der hier Kritik geübt hat. In der Mitte der weißen Fläche ist lediglich ein Stückchen abgesprungen, so daß der schwarze Untergrund zum Vorschein kommt. Selbst wenn bei dem auf dem Boden stehenden Bein des Amphiaraos die Beinschiene weiß gewesen sein sollte, so hätte dies in der attischen Vasenmalerei seine Analogien. Häufig ist dort die eine Beinschiene mit Deckfarbe bemalt, die andere jedoch schwarz gelassen. Wiederum aus einer großen Fülle nur wenige Beispiele: Halsamphora des Exekias in München 1470<sup>29</sup>) (Taf. 36, 37). Auf beiden Seiten ist bei der Gruppe von Aias mit der Leiche des Achill bei beiden Helden die eine Beinschiene rot, die andere schwarz. Dasselbe gilt für die Beinschienen des Aias in der gleichen Gruppe auf der Halsamphora des Lysippides-Malers in München S. L. 458<sup>30</sup>). Zu nennen wären etwa auch

23) Beazley, *ABV.* 286, 9.

24) Nr. 55. 42. Die Zuweisung an den Edinburgh-Maler durch D. v. Bothmer wurde durch J. D. Beazley bestätigt. Die Hydria wird in den *Toledo Museum News, New Series* 11 no. 2, 1968, veröffentlicht (freundliche Auskunft der Museumsleitung).

25) J. M. Hemelrijk, *De Caeretaner Hydriae* (1956) 112 Nr. 14.

26) London B 59. Hemelrijk, *a. a. O.* 109 Nr. 1. —

*Journal of Hellenic Studies* 48, 1928, 196 Nr. 11, Taf. 11.

27) Amphora Louvre E 839, aus Caere. A. Hagemann, *Griechische Panzerung* (1919) 6 Abb. 9.

28) *Enc. Arte Ant.* VI (1965) 375 f. s. v. Pontici, Vasi (E. Paribeni).

29) Beazley, *ABV.* 144, 6.

30) Beazley, *ABV.* 259, 18.

die Halsamphora London B 214<sup>31</sup>), eine Schale im Vatikan<sup>32</sup>), die Hydria des Edinburgh-Malers in Toledo (Taf. 34, 1)<sup>24</sup>) oder eine Hydria aus Vulci in Berlin in der Art des Antimenes-Malers<sup>33</sup>). Auch der korinthische Amphiaraios-Krater (Taf. 31, 2)<sup>34</sup>) zeigt bei den Beinschienen der Hauptfigur diesen Farbwechsel.

#### *Helm ohne Busch*

Einen Helm, „der weder Busch noch Aufsatz hat“ (Dohrn I 126), wie die drei Krieger auf Seite A der Heidelberger Amphora, trägt auch der Wagenlenker Baton auf dem soeben genannten korinthischen Amphiaraios-Krater (Taf. 31, 2). Unter den chalkidischen Vasen sei die Amphora im Pariser Cabinet des Médailles genannt<sup>35</sup>), unter den pontischen der Wagenlenker des Amphiaraios auf der Amphora in München (Taf. 30, 1)<sup>36</sup>). Es besteht also kein Anlaß, Helme ohne Busch und Aufsatz als Anzeichen für Fälschung zu bewerten.

#### *„Verdächtige Lanze“, fehlendes Schwertgehänge (Taf. 29, 33, 1 u. 2)*

Die Lanze des einen Kriegers (Ares) wird von Dohrn verdächtigt (I 126): „Der antike Krieger hielt in der Ruhestellung die Lanze selbstverständlich mit der Spitze nach oben und dem Sauroter nach unten. Die Lanze unseres Kriegers besitzt jedoch oben jene ring- oder scheibenförmige Verdickung des Schaftes, wie sie Lanzen auf ‚pontischen‘ Amphoren mitunter anstelle des griechischen Sauroters haben. Außerdem ist sie viel zu kurz; sie endet nämlich schon in der Höhe der Pteryges seines Panzers. Ein Skeptron kann es nicht sein.“ Rechtzeitiges Studium des Originals hätte Dohrn vor diesem Lapsus bewahren können. Denn die Verdickung oben am Schaft (Taf. 33, 1) ist nichts anderes als eine jener schwarzen Verfleckungen, mit denen der linke Teil des Bildes – und die Rückseite – übersät sind. Bei dem Versuch, sie zu entfernen, wurde der unter Teil der Lanze vom Ausgräber oder vom Händler weggereinigt. Derartige Verfleckungen lassen sich sehr schwer entfernen. Wir kennen sie, um nur ein Beispiel zu nennen, etwa von der Schale des Pistoxenos-Malers aus Vulci in Berlin 2282<sup>37</sup>). Sie sind, ähnlich wie Wurzelfasern<sup>38</sup>), ein untrügliches Zeichen für Echtheit.

Daß auf pontischen Vasen das Schwertgehänge mitunter fehlen kann, „wie etwa auf der ‚pontischen‘ Amphora B 57 im Britischen Museum“<sup>39</sup>) hat Dohrn selbst hervorgehoben (I 132). Der Schwertriemen fehlt auch in der attischen Malerei so oft, daß es sich erübrigt, Beispiele aufzuzählen. Daß die Schwertscheide „mit einem Rautenmuster verziert“ sei, wie es „fast gleichartig... die Schwertscheide eines Kriegers auf der chalkidischen Hydria

<sup>31</sup>) Beazley, *ABV*. 141.

<sup>32</sup>) Albizzatti, *Vasi antichi dipinti del Vaticano* (1925-1939) Taf. 38 Nr. 343.

<sup>33</sup>) Beazley, *ABV*. 277, 11.

<sup>34</sup>) Siehe oben Anm. 6.

<sup>35</sup>) Rumpf Taf. 9.

<sup>36</sup>) Hampe-Simon Taf. 7, 2.

<sup>37</sup>) Beazley, *ARV*. 859, I. — Pfuhl, *a. a. O.* Abb. 415.

<sup>38</sup>) Vgl. H. Jucker, *MusHelv.* 22, 1965, 117 ff. 24, 1967, 116 ff.

<sup>39</sup>) P. Ducati, *Pontische Vasen* (1932) Taf. 13. Im folgenden: Ducati. — Hampe-Simon Taf. 6, 1.

Orvieto 192<sup>40)</sup> dekoriert“, muß indessen abgelehnt werden. Die chalkidische Schwertscheide ist so andersartig geschmückt, daß sie für unsere pontische nicht als Vorbild gedient haben kann.

2. *Gespanne auf Seite B* (Hampe-Simon Taf. 2, 1; 3, 1; 4. – Hier Taf. 35, 2)

Auf Dreigespanne in der etruskischen Kunst und auf Dohrns widersprüchliche Ausführungen dazu (I 133 und 135) wurde bereits in unserer Travestie im vorigen Kapitel hingewiesen. Was die Vorderhufe der Pferde angeht, so meint Dohrn (I 132), es würde einem etruskischen Maler „kaum einfallen, in einer relativ sauberen Zeichnung die Hufe der drei ausgreifenden Vorderläufe so plump zu simplifizieren, wie es bei dem zweiten Gespann geschehen ist“. Das ist dem Maler auch nicht eingefallen. Vor diesem Fehlurteil hätte Dohrn wiederum ein rechtzeitiges Betrachten des Originals bewahren können<sup>41)</sup>. Denn es handelt sich hier um die gleichen schwarzen Verfleckungen, die auch die Seite A zum Teil bedecken und von denen oben die Rede war. Flecken dieser Art verunstalten auch die Oberfläche der pontischen Amphora aus Caere in der Villa Giulia, die Dohrn in Abb. 24 und 25 publiziert. Daß „die von einer Volute begrenzte Palmette auf der vorderen Brüstung der beiden Wagen“ auf der Heidelberger Amphora (Taf. 35, 2) nach jener pontischen Amphora in der Villa Giulia modern kopiert sei, ist eine Behauptung, die jedes Beweises ermangelt. Da beide Gefäße antik sind, handelt es sich vielmehr um eine in der pontischen Vasenmalerei übliche Verzierungsweise. Auch wenn die seitliche Brüstung des Wagens auf den beiden genannten Amphoren voneinander abweicht, so ist dies kein Argument für die Falschheit der Heidelberger Amphora. Man betrachte etwa, wie sich in dem Nebenfries auf der pontischen Amphiaraos-Vase in München zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Wagen in der Brüstung voneinander unterscheiden (Taf. 32, 2)<sup>42)</sup>. Bei dem Fries der Münchener Amphora handelt es sich um ein Wagenrennen. Daher tragen die Lenker den langen, bis auf die Füße reichenden Chiton. Die Darstellung ist von mutterländisch-griechischen Vorbildern beeinflusst, wie ein Blick auf den Nebenfries des korinthischen Amphiaraos-Kraters lehrt. Das Thema der Seite B der Heidelberger Amphora ist jedoch, wie in der Publikation ausgeführt (Hampe-Simon 2. 9), kein Wagenrennen. Dargestellt sind vielmehr die beiden Knappen der Kämpfer auf der anderen Seite. Sie tragen kurze Chitone – Dohrn nennt sie willkürlich „Joppen“ und erklärt, daß „diese Art von Bekleidung nichts mehr mit antiker Tracht zu tun“ habe. Es ist aber der übliche kurze Chiton, wie ihn etwa der Hornbläser auf der Amphora des Amasis-Malers aus Vulci im Pariser Cabinet des Médailles 222 trägt<sup>43)</sup>. Auch mit senkrechten Streifen ist

<sup>40)</sup> Rumpf Taf. 142 links. — Dohrn I Abb. 23.

<sup>41)</sup> In dem Nachtrag zu I 145 schreibt Dohrn indessen: „Während die Gespanne ein gewisses Vertrauen erwecken, bleibt die Tracht der Wagenlenker fragwürdig.“

<sup>42)</sup> Siehe oben Anm. 5.

<sup>43)</sup> Beazley, *ABV*. 152, 25 (Schulterfries). — S. Karouzou, *The Amasis Painter* Taf. 32 rechts.

er in der attischen Vasenmalerei oft bezeugt. Wir nennen dafür nur den Theseus auf der Bauchamphora der E-Group in München 1397<sup>44</sup>), den Theseus auf der Amphora Louvre F 33<sup>45</sup>) sowie den jungen Reiter auf der Amphora Louvre F 99<sup>46</sup>) (Taf. 35, 1).

### 3. Tiere auf Seite A und B

Hunde unter Pferden sind in der pontischen Vasenmalerei geradezu ein Topos<sup>47</sup>). Diesem Topos schließt sich auch der Maler der Heidelberger Amphora an. Die Annahme von Dohrn (I 133), „wenn unter dem einen Gespann ein Hund läuft, so wurde das vermutlich in Anlehnung an die vatikanische Amphora<sup>48</sup>) von moderner Hand improvisiert“, ist bare Willkür.

Nicht anders steht es mit dem fliegenden Vogel auf Seite A, zu dem Dohrn bemerkt (I 137): „Der einzige mir bekannte fliegende Vogel des Parismalers im Minotaurusbild der Amphora 172 der Pariser Nationalbibliothek ist ganz anders geformt. Es besteht begründeter Verdacht, daß in den Adern des Heidelberger Vogels fremdes Blut von Raubvögeln auf Caeretaner Hydrien fließe.“ Hierzu ist methodisch zu sagen: Hätte der Parismaler eine große Zahl von fliegenden Vögeln gemalt, die sämtlich gleichartig wären und von denen der Vogel der Heidelberger Amphora als einziger stilistisch abwicke, so wäre Dohrns Argument – mit Einschränkung auf die Malerzuweisung – diskutabel. Bei solchen fliegenden Vögeln handelt es sich aber ebenfalls um einen Topos, der in der archaisch griechischen Kunst so weit verbreitet war, daß es sich erübrigt, hier Beispiele anzuführen. In der Stilisierung am nächsten kommen dem Heidelberger Vogel wohl solche der chalkidischen Vasenmalerei<sup>49</sup>). Der Maler des Würzburger Kraters L 160<sup>50</sup>) hat sich sogar erlaubt, auf demselben Bild zwei verschiedene fliegende Vögel – einen schlanken und einen dicken – darzustellen!

### 4. Ornamente (Taf. 29; vgl. Taf. 42, 1 u. 2)

„Der doppelte Blattkelch, aus dem der Gefäßkörper aufsteigt, ist meines Wissens bisher bei ‚pontischen‘ Amphoren nicht überliefert. Einerseits ist ein Schluß e silentio stets fragwürdig. Andererseits paßt es aber, wie ausgeführt wurde, gut zu einem solchen Pasticcio, wenn komplizierte Formen einfachen vorgezogen werden“ (Dohrn I 135). Auch wir kennen in der pontischen Vasenmalerei bisher keine Parallele. Aber auf gleichzeitigen attischen Vasen, zumal beim Amasis-Maler und beim „Affecter“, begegnet diese „komplizierte“ Dekoration an der gleichen Stelle<sup>51</sup>). Sie ist auch in der korinthischen, lakonischen

44) Beazley, *ABV.* 134, 20.

45) Beazley, *ABV.* 141, 3.

46) Beazley, *ABV.* 228.

47) Ducati Taf. 9. 18. 19. 21.

48) Ducati Taf. 9.

49) Rumpf Taf. 7. 9. 13. 14. 31. 32 und öfter.

50) Shefton-Hirmer Farbt. XXVI.

51) Doppelter Strahlenkranz: Karo, *Journal of Hellenic Studies* 19, 1899, 163 f. — Pfuhl, *a. a. O.* § 262. Frühattisch: Kanne, Athen, Beazley, *ABV.* 9, 16. Kübler, *Altatt. Malerei*, Abb. 90. — Piräus-Amphora Athen, *ABV.* 2. Kübler Abb. 69. — Bauchamphora Louvre E 817, Beazley, *ABV.* 9, 7. Pfuhl, *a. a. O.*

und chalkidischen Vasenmalerei sowie in der jonischen (Northampton-Gattung) bezeugt<sup>52</sup>). Dohrn hatte selbst in seiner Dissertation geschrieben<sup>53</sup>): „Korinthische Einflüsse werden“ in der etruskischen Vasenmalerei „abgelöst von chalkidischen, attischen, lakonischen, besonders ostionischen, die in den Jahrzehnten nach der Mitte des 6. Jahrhunderts auch auf den griechischen Westen eingewirkt haben.“ Diese Erkenntnis bestätigt sich auch bei den neuerdings aufgetauchten, von Dohrn zu Unrecht verdächtigten Amphoren.

Als Dohrn vor wenigen Jahren „eines der originellsten unter den bisher bekannten schwarzfigurigen etruskischen Gefäßen“, eine Amphora in Basler Privatbesitz (Taf. 38. 39), veröffentlichte<sup>54</sup>), sagte er: „In künstlerischer Hinsicht könnte man Etrurien, seine schrankenlose Ungebundenheit im Vergleich mit der Selbstdisziplin griechischer Meister und mit der konservativen Gesinnung griechischer Werkstätten, als Land der unbegrenzten Möglichkeiten bezeichnen.“ Auch in seiner Attacke gegen die drei zu gleicher Zeit wie jene Basler Vase aufgetauchten Amphoren äußert er (I 144 f.), es herrsche „im Kunstschaffen der Etrusker größte Freizügigkeit und Ungebundenheit . . . In der etruskischen Kunstweise ist ihrer Entstehung nach viel Unbewältigtes, viel Ungestaltetes enthalten.“ Die Amphora in Basler Privatbesitz ist sowohl in ihren Einzelheiten als auch in ihrer gesamten Dekorationsweise so extravagant, daß man mit Dohrnscher Diktion auch dort leicht das Verdikt Fälschung fällen könnte. Dohrn hat das Gefäß indessen unbedenklich als echt veröffentlicht. Nicht minder eigenartig ist die dort auf Tafel 25, 3-5 abgebildete Amphora in Bonn<sup>55</sup>).

Abb. 93. Attisch: Amphoren des Amasis-Malers: Würzburg L. 265, Beazley, *ABV.* 151, 22; Shefton-Hirmer Abb. 55. Hier Taf. 42, 2. — Meggen, Käppeli 420. *Antike Kunst* 1, 1958 Taf. 17-20. — Boston 01.8026. Beazley, *ABV.* 152, 26; S. Karouzou, *The Amasis Painter* (1956) Taf. 35-37. — Boston 01.8027. Beazley, *ABV.* 152, 23; Karouzou, *a. a. O.* Taf. 33-35. — Paris, Cab. Méd. 222. Beazley, *ABV.* 152, 23; Shefton-Hirmer Farbt. XV. — Northampton, Beazley, *ABV.* 152, 23; *Papers Brit. School at Rome* 11, 1929, Taf. 2, 1-3. — Regelmäßig bei Affecter-Amphoren (außer Vatikan G 14, wo der doppelte Strahlenkranz antik überfirnist ist) vgl. H. Scharmer, *Der ‚Affecter‘ als Töpfer und Maler*, Diss. Heidelberg 1969. — Hier Taf. 42, 1 = Amphora London B 153, Beazley, *ABV.* 243, 45. — Lydos: Psykter-Amphora London B 148. Beazley, *ABV.* 109, 29; *CVA. Brit. Mus.* 3 Taf. 25. 1. — BMN-Maler: Bauchamphora London B 151. Beazley, *ABV.* 226, 7; *CVA.*

*Brit. Mus.* 3 Taf. 25, 1. — Nikosthenes: Volutenkrater London B 364, Beazley, *ABV.* 229, Pfuhl, *a. a. O.* Abb. 256. — Art des Lysippides-Malers: Halsamphora Boston 01.8052.

<sup>52</sup>) Chalkidisch: etwa Amphora Villa Giulia, Castellani 129. Rumpf Taf. 101. — Northampton-Gattung: München 585 und 586. Sieveking-Hackl, *a. a. O.* Taf. 21; Pfuhl, *a. a. O.* Abb. 149. — Würzburg L. 131. — Northampton, *Burlington Cat.* (1903) Taf. 89 u. 92.

<sup>53</sup>) *Die schwarzfigurigen etruskischen Vasen aus der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts* (1937) 141.

<sup>54</sup>) *Antike Kunst* 6, 1963, 62 ff. Taf. 24.

<sup>55</sup>) Wir möchten raten, für diese beiden Amphoren in Basel und Bonn die gleichen Untersuchungen anzustellen, die Dohrn für die drei von ihm angegriffenen Amphoren gefordert hat.

Überblickt man die Dohrnsche ‚Beweisführung‘ im ganzen, so gliedern sich seine ‚Argumente‘ in zwei Gruppen. Entweder ist ein Motiv auf den angegriffenen drei Amphoren in der pontischen Vasenmalerei nicht oder nicht ganz so belegt – dann hält Dohrn die Fälschung für erwiesen. Oder ein Motiv ist gut bezeugt – dann nimmt Dohrn an, es sei nach anderem Vorbild von moderner Hand abgeschrieben. Also Fälschung um jeden Preis. Nach unseren Darlegungen sind die ‚Argumente‘, auf denen Dohrn gebaut hat, nicht tragfähig. Es ist festzustellen, daß die drei Amphoren in Heidelberg, Basel und Kopenhagen in vielen Zügen mit den bisher bekannten pontischen Vasen übereinstimmen, in einigen Einzelzügen aber auch bisher noch nicht bezeugte Elemente bringen. Da die Malerei der Heidelberger Amphora auch in technischer Hinsicht einwandfrei ist (siehe Kapitel IV), müssen wir jene neuen Einzelzüge als gegeben hinnehmen. Auch Dohrn wird, wie wir alle, zu dem, was wir in den dreißiger Jahren von etruskischen Vasenmalern wußten, hinzulernen müssen.

### III. Zu den Deutungen einzelner Bildszenen und ihrer Kritik

Dohrn hat in der genannten Abhandlung angekündigt (I 145): „Denn wenn ich demnächst an anderem Ort über das Verhältnis der Etrusker zur griechischen Sage handle, so wird das Hauptergebnis sein, daß die Etrusker zwar nicht im archaischen Zeitalter, aber später eine literarische Kenntnis griechischer Sagen hatten.“ Der angekündigte Aufsatz ist inzwischen erschienen<sup>56</sup>). Die dort aufgeführten Denkmäler sind nicht neu, ebensowenig ihre Interpretationen. „Die erläuterten Beispiele werden sämtlich den Studien Beazleys über etruskische Spiegel und etruskische Vasen verdankt“ (Dohrn II 24). In Bezug auf die Deutungen gibt Dohrn das, was bei Beazley knapp und präzise steht<sup>57</sup>), wortreich wieder. Während Beazley sich darauf beschränkt, die etruskischen Spiegel in chronologischer Folge zu interpretieren, stellt Dohrn die These auf, der Vorgang der Übernahme griechischen Sagengutes in Etrurien habe sich in drei Stufen vollzogen (II 26 f.): 1) Archaische Zeit bis zum früheren 5. Jahrhundert. „Sie wird dadurch gekennzeichnet, daß die Übernahme vielfach nach visuellen und dekorativen Gesichtspunkten, mit mangelndem Verständnis für den Gegenstand, erfolgte, ohne sich jedoch hierin zu erschöpfen.“ 2) Mittlere Stufe vom 2. Viertel des 5. Jahrhunderts bis zum mittleren 4. Jahrhundert. Hier wurden nach Dohrn „Etrusker und Latiner mit griechischen Sagenstoffen durch großgriechische Lehrmeister vertraut gemacht“. 3) Spätstufe von der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts bis zum Ende der etruskischen Kunst. „Sie besteht darin, daß gewisse griechische Sagen eschatologischen Charakter annehmen.“ In dieser These schließt sich Dohrn der *communis opinio* an, wie sie zuletzt ausführlich

<sup>56</sup>) *Die Etrusker und die griechische Sage*. Röm. Mitt. 73/74, 1966/67, 15-28. Hier Dohrn II.

*Journal of Hellenic Studies* 69, 1949, 1-17. — Beazley, *Etruscan Vase-Painting* (1947).

<sup>57</sup>) Beazley, *The world of the Etruscan mirror*.

von G. Camporeale dargelegt wurde, zumal in seinem Aufsatz „*Banalizzazioni Etrusche di Miti Greci*“<sup>58</sup>). Dohrn hat seinen eigenen Beitrag zum Anlaß genommen, nochmals gegen unser Buch „*Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst*“ zu polemisieren (II 15). Das Buch beginne „schon im Vorwort mit einer Kampfansage gegen alle, die behaupten, Bilder griechischer Sagen auf archaischen etruskischen Denkmälern seien in der Regel eher von importierten griechischen Vasen abgeschaut, als aus tatsächlichem Wissen um griechische Mythen gestaltet worden“. Es sei daher nicht verwunderlich, „daß die Rezensenten, bisher sechs an der Zahl, sämtlich kritisch zu dem Inhalt der Schrift Stellung genommen haben . . .“<sup>59</sup>). Von den Deutungen, die Hampe und Simon gegeben haben, und von den Schlüssen, die sie daraus ziehen, ist kein Rezensent wirklich überzeugt.“ Diese Behauptung trifft in keiner Weise zu<sup>60</sup>).

Unser Buch möchte nicht als „Kampfansage“ verstanden werden. Es sei jedem auch künftig unbenommen, die etruskische Kunst so „banal“ zu interpretieren, wie es ihm beliebt. Denn nicht nur die Etrusker haben griechische Vorbilder banalisiert, sondern es scheinen uns auch die modernen Forscher zu schnell bei der Hand, den Etruskern Miß- und Unverständnisse griechischer Sagen zu unterschieben. Daß es solche in großer Fülle gibt, sei

<sup>58</sup>) *Studi in Onore di L. Banti* (1965) 111-123.

<sup>59</sup>) BROMMER, *Gymnasium* 72, 1965, 278-281. Im folgenden: Brommer. R. M. COOK, *ClRev.* 15, 1965, 97-100. Im folgenden: Cook. CAMPOREALE, *Parola del Passato* 99 (nicht 19 wie bei Dohrn II Anm. 2), 1964, 428-450. Im folgenden: Camporeale I. CAMPOREALE, *Atene e Roma* 10, 1965, 42-44. Im folgenden: Camporeale II. BOARDMAN, *Journal of Hellenic Studies* 85, 1965, 241. Im folgenden: Boardman. HEURGON, *Gnomon* 37, 1965, 836-838. Im folgenden: Heurgon I. HEURGON, *Sur le manteau d'Alkistène. Mélanges offerts à K. Michalowski* (1966) 449 f. Im folgenden: Heurgon II. v. VACANO, *AnzAW.* 18, 1965, 165-168. Im folgenden: v. Vacano. R. I. HICKS, *AJA.* 71, 1967, 107 f. Im folgenden: Hicks. Dazu die folgenden Erwähnungen: Jucker, *Gnomon* 37, 1965, 305 f. Jucker, *Bronzenkel und Bronzehydria in Pesaro. Studia Oliveriana* 13/14, 1966, 19; 74. Bronson, *ArchClass.* 18, 1966, 39. Zazoff, *Jdl.* 81, 1966, 75 f.

<sup>60</sup>) Hören wir etwa aus der Gnomon-Rezension von J. Heurgon (I 837 f.): „Ce beau livre, brillant, profond et presque toujours convaincant“ . . . Das Buch enthalte „interpréta-

tions neuves et cohérentes, qui prouvent que, si le peintre de Pâris et le peintre de Tityos nous déconcertent parfois par leurs inventions, c'est qu'ils en savaient plus que nous sur la mythologie grecque.“ Das Buch sei eine „*réhabilitation des artistes étrusques*“. Von der Deutung der Heidelberger Amphora wird etwa gesagt: „un' interpretazione che può dirsi plausibile e definitiva“ (Camporeale I 432). Von dem Bronzeblech in Perugia heißt es ebendort (436): „La nuova interpretazione . . . è apprezzabile“ oder, in der Rezension von Boardman (241) „convincingly explained“, oder bei Heurgon (I 837): „exemple de parfaite réussite . . . indiscutablement.“ Zur Deutung der Amphora in New York schreiben die Rezensenten: „The interpretation is possible and attractive (Cook 99) beziehungsweise „brilliantly recognized“ (Boardman 241). Die Deutung der Darstellungen auf dem Bronzewagen von Monteleone ist nach Boardman (241) „a convincing explanation of the puzzling scenes.“ Daneben stehen selbstverständlich abweichende Meinungen zu einzelnen Deutungsvorschlägen oder zur gesamten These. Dazu werden Rezensionen ja geschrieben.

unbestritten. Aber sie häufen sich gerade in der späteren Phase, derjenigen also, in der die Etrusker nach Dohrn eine spezielle, literarisch vermittelte Kenntnis griechischer Sagen gehabt haben sollen<sup>61</sup>).

Die *communis opinio* (vgl. Camporeale II 43 f. Dohrn II 15 ff.) geht dahin, dieses Sagen-gut sei den Etruskern nur durch den Import griechischer Vasen bekannt geworden; das Interesse der Etrusker an diesen Vasen habe einen vorwiegend dekorativen Aspekt gehabt; die Kenntnis griechischer Sagen sei daher – zumal in archaischer Zeit – nur all-gemein und oberflächlich gewesen. Vergleichbar wären etwa die Chinoiserien, die man als Mode in der Barockzeit nach Europa importierte und dort auch imitierte, ohne daß man sich der chinesischen Sprache bedient hätte<sup>62</sup>). Gegen die Annahme, „i vasi greci arrivati in Etruria saranno stati l' unico mezzo di diffusione dei miti greci nella produzione figurativa etrusca“ (Camporeale II 44), hat Heurgon schon mit Recht auf die Einfuhr joni-scher Stoffe hingewiesen, indem er die antike Überlieferung über den Mantel des Sybariten Alkisthenes mit einer neuen Interpretation in Erinnerung brachte (I 838; II 449 f.). Er billigt (gegen Camporeale I 449) den Etruskern zu „une docte familiarité avec les légendes qu'ils traitaient et avec l'esprit qui les animait. Leur hellénisme n'était pas un vernis superficiel, mais une participation enthousiaste à tous les messages de la Grèce.“ Mit den anderen Etruskologen sowie mit der Mehrzahl der Rezensenten weist Heurgon darauf hin, daß etruskische Künstler, insbesondere führende Vasenmaler der pontischen Gattung wie der Parismaler, vermutlich Griechen waren. Andere halten die Verfertiger der Caere-taner Hydrien für Ostgriechen, die sich in Etrurien niedergelassen hätten (Boardman 241; Dohrn II 17 f.). Bei dieser Annahme muß man zugeben, daß mindestens diese griechischen Künstler eine genaue Kenntnis der griechischen Sagen gehabt haben dürften, die sie den Etruskern ihres Umkreises vermitteln konnten (so treffend Heurgon I 838). Aber man wird mit Jucker<sup>63</sup>) „bald über der Aufgabe verzweifeln, die Arbeiten nach der Volkszugehörig-keit ihrer Erzeuger zu scheiden“.

Indessen mag es noch andere Wege gegeben haben, auf denen griechische Sagen in Etrurien eindringen und dort Wurzeln schlagen. Die Überlieferung nennt eine Reihe griechischer Helden als Gründerheroen westgriechischer, italischer und etruskischer Städte. Im Zeitalter des Positivismus wurden diese Traditionen als Erfindungen späterer Dichter oder Historiker abgetan. Im Falle des Aeneas konnte jedoch die Historizität der Überlieferung

61) Den Vorwurf, der Titel unseres Buches sei irreführend, weil man nach ihm auch „gems, wall paintings, mirrors, cistae etc.“ (Hicks 107) erwartete, müssen wir zurückweisen. Diese von der Rezensentin vermißten Gat-tungen von Denkmälern setzen bekanntlich später ein, die frühesten am Ende von Dohrns erster Periode. Wir haben uns bewußt, wie der Titel „*Griechische Sagen in der frühen*

*etruskischen Kunst*“ sagt, auf *frühe* Darstel-lungen beschränkt, mit anderen Worten auf die Periode, in der griechisches Sagengut in epischer Form verbreitet wurde. Dohrn I 113 läßt bei Zitierung unseres Buches das „frü-hen“ aus und auch die Rezensentin scheint es übersehen zu haben.

62) Vgl. Banti, *StudEtr.* 24, 1955/56, 143 ff.

63) *Gnomon* 37, 1965, 306.

inzwischen durch Bodenfunde nachgewiesen werden<sup>64</sup>). Bei Heroen wie Herakles, Diomedes, Telegonos, Achilleus<sup>65</sup>), sind die Untersuchungen noch im einzelnen durchzuführen. Die Schwierigkeit besteht zur Zeit noch darin, daß fast keine etruskischen Städte und nur sehr wenige Heiligtümer ausgegraben sind<sup>66</sup>).

„To identify mythical heroes in the absence of inscriptions or characteristic attributes is a hazardous undertaking“ (Hicks 107). Gewiß, aber dies gilt ebenso für Deutungen im griechischen wie im etruskischen Bereich und im etruskischen ebenso für die frühen wie für die späteren unbeschrifteten Darstellungen. So ist die rotfigurige etruskische Schale 1066 im Pariser Cabinet des Médailles<sup>67</sup>) zwar nicht beschriftet; sie wurde aber als „Pasiphae mit dem kleinen Minotauros auf dem Schoß“ gedeutet, wofür es in der griechischen Bildkunst keine Parallelen gibt. In dieser Art der Interpretation können wir keinen prinzipiellen Unterschied zu den von uns vorgeschlagenen Deutungen erkennen. Einige Rezensenten werfen uns mehrfach vor, die von uns interpretierten Darstellungen seien in der griechischen Bildkunst nicht bezeugt, daher nicht glaubhaft. Hier wurden wir offenbar mißverstanden; denn es kam uns ja gerade darauf an, solche Sagendarstellungen aufzuzeigen, die in der griechischen Kunst kein Vorbild haben, sondern von den etruskischen Künstlern selbständig gestaltet wurden, die also nicht auf dem Wege der oberflächlichen visuellen Übernahme entstanden sind. Um diesem Mißverständnis zu begegnen, sei auf einzelne Punkte unserer Interpretationen hier noch einmal eingegangen.

Der Parismaler, „the most Hellenic of Etruscan artists“<sup>68</sup>), hat auf der Münchener Paris-Amphora<sup>69</sup>) ein Thema gemalt, das in der archaisch griechischen Kunst sehr häufig abgebildet wurde. Seine auf Vorder- und Rückseite verteilte Darstellung jedoch „hat ein so eigenartiges Gepräge“, daß sie nicht aus einer visuellen Übernahme griechischer Vorbilder erklärt werden kann. Weder gibt es in der archaisch-griechischen Bildkunst einen in dieser Weise charakterisierten jugendlichen Hirten Paris – und bei ihm Rinderherde, Hund und Rabe – noch einen solchen Zug der Göttinnen, die außer von einem jugendlichen Hermes

<sup>64</sup>) A. Alföldi, *Early Rome and the Latins* (1963) 251 und passim. — W. Suerbaum, *Aeneas zwischen Troja und Rom. Poetica (Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft)* 1, 1967, 176 ff.

<sup>65</sup>) Zu Achilleus in Etrurien: Hampe-Simon 66 f. Zum Kult des Diomedes in Italien: G. Giannelli, *Culti e Miti della Magna Grecia* (1963<sup>2</sup>) 53 ff. Für Telegonos, den Sohn des Odysseus und der Kirke, sowie für manchen anderen italischen Gründer-Heros stehen Untersuchungen noch aus.

<sup>66</sup>) Marzabotto ist die „einzige ausgegrabene

etruskische Stadt“: L. Banti, *Die Welt der Etrusker* (1960) 11. Dazu wäre jetzt noch Rusellae zu nennen. Zu den wenigen ausgegrabenen Heiligtümern kommt jetzt das wichtige von Pyrgi bei Caere. Vorläufig: *Enc. Arte Ant.* VI (1965) 570-572 s. v. Pyrgi (G. Colonna).

<sup>67</sup>) Dohrn II Taf. 3, 2.

<sup>68</sup>) R. L. Bronson, *Studi in Onore di L. Banti* (1965) 101. — Beazley, *Etruscan Vase-Painting* (1947) 1.

<sup>69</sup>) Dohrn in seiner Dissertation (oben Anm. 53) 34. — Hampe-Simon Taf. 16, 1; 17, 1.

von einem greisen Herold angeführt werden. Nirgends in der archaischen Kunst ist jede der drei Göttinnen in dieser Weise nuancierend in ihrer Wesensart gekennzeichnet<sup>70</sup>). Der Parismaler hatte also vom Inhalt der Sage und vom Wesen der dargestellten Personen keine oberflächlich-allgemeine, sondern eine gut fundierte Vorstellung.

Derselbe Maler hat die Amphora in New York bemalt<sup>71</sup>). Ihre Echtheit wagte Dohrn nicht zu bezweifeln, obwohl sie zu der gleichen Zeit wie die von ihm verdächtigten Vasen im Kunsthandel auftauchte und obwohl ihre Darstellungen nicht weniger originell und einzigartig sind. Es hätte ihm auffallen sollen, daß der jugendliche Hirte unter dem Henkel<sup>72</sup>) einen Hut trägt, wie er von Dohrn auf der Kopenhagener Amphora als Kriterium der Fälschung angesehen wird, denn solche Hüte seien „aus der Kunst der Situlen übernommen“ (I 142). Er hat ferner nicht bemerkt, daß in die Ornamentzone neben der Henkelpalmette noch eine Knospe eingeschoben ist, da der Maler seine Ornamente vorher nicht ausgezirkelt hatte. Einen entsprechenden ‚Fehler‘ hat Dohrn auf der Heidelberger Amphora als Verdachtszeichen notiert (I 135). Camporeale (I 442) erklärt die New Yorker Darstellung mit dem Kentauren und den beiden Herolden zwar als „un hapax nella tradizione figurativa“, auf der folgenden Seite jedoch als ein Pasticcio aus dem Repertoire des Malers. Der Kentaur indessen habe „un aspetto ancora selvaggio“, könne sich daher nicht auf das Bankett der Gegenseite beziehen. Brommer (280) vermißt bei den drei Göttinnen auf der Hauptseite kennzeichnende Attribute – wie sollten sie auch unter den Decken abgebildet werden? In dem Vögelchen auf der Hand der Aphrodite könne man doch keine Gans sehen, was wir auch nicht taten. Außer Gänsen waren dieser Göttin auch Tauben und Sperlinge heilig. Besser hat sich Heurgon in die einzigartige, zauberhafte Szene eingefühlt (I 837): „celles-ci sont délicieusement différenciées: sur un lit, Héra et Athéna – qui ressemblent aux princesses d’une miniature persane – en proie à la jalousie qu’attise Eris nouvellement arrivée; sur l’autre, Aphrodite, portant sur son poing une oie minuscule, et déjà triomphante.“ Wir finden hier die gleiche subtile Differenzierung der drei Göttinnen wie auf der Münchener Paris-Amphora des gleichen Malers. Und dies im selben Sagenzyklus. Der Künstler malte hier wie dort nicht oberflächlich-dekorative Schemata, sondern individuelle, von lebendigem Sinngehalt erfüllte Szenen. Der Parismaler kannte seine Parissage.

An der Zuweisung der Heidelberger und der Kopenhagener Amphora an den Parismaler halten wir fest. Sie stehen den qualitätvollen Werken dieses Künstlers sehr viel näher als manche der von Dohrn ihm zugewiesenen Vasen zweiter und dritter Qualität. Denn das Oeuvre des Parismalers in Dohrns Dissertation ist alles andere als einheitlich.

<sup>70</sup>) Die ältere Auffassung, die auch noch bei Ducati 8 f. nachlebt, die Göttinnen seien kariert, ist vom antiken Künstler schwerlich so gemeint. Zum Parisurteil in der antiken

Kunst: Ch. Clairmont, *Das Parisurteil* (1951); dazu: Hampe, *Gnomon* 26, 1954, 545-551.

<sup>71</sup>) Hampe-Simon 35 ff. Taf. 12-15.

<sup>72</sup>) Hampe-Simon Taf. 13.

*Zur Heidelberger Amphora (Herakles und Kyknos)*<sup>73)</sup>

Die Papyrus-Staude und der geflügelte weibliche Kopf (Taf. 29) werden von Camporeale (I 433) aus einem horror vacui erklärt. Boardman dagegen (241) nimmt an, daß sich der geflügelte Kopf als Schildzeichen vom Schild losgelöst habe und selbständig agiere. Auch wir hatten diese Möglichkeit erwogen, fanden jedoch unter den unzähligen Schlachtbildern mit Schildemblemen dafür keine Parallele.

*Zu Seite B der Kopenhagener Amphora (Tod des Achilleus)*<sup>74)</sup>

Gegen unsere Deutung wurde von Brommer (280) eingewandt: „Da er auch hier von der Voraussetzung ausgeht, daß beide Seiten inhaltlich zusammengehören, sieht er beim anderen Bild in dem Bogenschützen Paris, der Achill von hinten mit Pfeilschuß tötet. Nach dem Text der Aithiopsis müßte dann die dritte Kriegergestalt Apollo sein. Das ist aber typologisch unmöglich und wird auch nicht von H. angenommen. Er schlägt vielmehr als Namen Aeneas vor. Das bedeutet aber: Würde die Deutung zutreffen, dann wäre hier gerade nicht ein Zurückgehen des etruskischen Vasenmalers auf das griechische Epos zu beobachten, sondern ein Abweichen von ihm.“ Hier irrt Brommer. Den „Text der Aithiopsis“ besitzen wir nicht, sondern nur die Inhaltsangaben bei Proklos und Apollodor. Da heißt es vom Tod des Achilleus: ὑπὸ Πάριδος ἀναιρεῖται καὶ Ἀπόλλωνος, beziehungsweise: τοξεύεται ὑπὸ Ἀλεξάνδρου καὶ Ἀπόλλωνος.

Dabei ist Apollon als göttlicher Beistand des Bogenschützen Paris aufgefaßt, in der Weise, daß der Gott – selbst Bogenschütze – den Pfeil des Paris lenkte. Nach der Version bei Pindar (Paian VI; Fr. 52 f., 79 Snell) nahm Apollon sogar die Gestalt des Paris an. Er wäre in der Bildkunst allenfalls hinter Paris zu erwarten. Weshalb wir aber annehmen, daß im Epos Aeneas dem Achill gegenübergetreten war, haben wir ausführlich begründet. – Der Bogenschütze wurde von Dohrn wegen seiner „unsicheren Bewegung“ getadelt (I 143). Er ist aber nur, wie Bogenschützen in vielen analogen Darstellungen, aus Raumzwang zu nahe an den Gegner gerückt.

*Zur Amphora in Basel (Sieben gegen Theben)*<sup>75)</sup>

Die Rezensenten stimmen zum Teil unserer Deutung auf die Ausfahrt des Amphiaraoz zu, andere sehen darin einen verallgemeinerten Nachklang der mythischen Szene (Camporeale I 438) oder einfach „Kriegers Ausfahrt“ (Brommer 279). Vermißt wird etwa das Halsband der Eriphyle, als ob es in allen sonst bezeugten Darstellungen abgebildet wäre<sup>76)</sup>. Bei der Deutung der Gegenseite haben wir die beiden Mädchen nicht, wie Camporeale meint, als „Antigone und Ismene“ angesehen (I 439) – diese Benennung wäre sinnlos –, sondern vielmehr als die Töchter des Adrast, Argeia und Deipyle. Diese Szene erscheint einzelnen Kritikern als zu singulär für eine etruskische Darstellung. Wir erwidern mit

<sup>73)</sup> Hampe-Simon 1 ff. Taf. 1-5.

<sup>74)</sup> Hampe-Simon 45 ff. Taf. 16, 2, 17, 2, 18, 19.

<sup>75)</sup> Hampe-Simon 18 ff. Taf. 8-11.

<sup>76)</sup> Zum Problem: Hampe-Simon 20.

Cook (98): „unique subjects do occur on archaic vases painted in Etruria.“ Die Szene mit Tydeus und Polyneikes bei Adrastos auf dem chalkidischen Krater in Kopenhagen ist nicht weniger singulär, aber durch Beischriften gesichert<sup>77)</sup>.

Die hinter Tydeus stehende weibliche Gestalt hatten wir auf Athena gedeutet, die ihrem Helden beisteht. Dazu Camporeale (I 439): „l'interpretazione . . . mi lascia perplesso.“ Denn Athena sei im allgemeinen mit voller Bewaffnung und behelmt, oder mit bloßem Haupt, nie aber mit dem Mantel über dem Kopf abgebildet worden. Dagegen ist zu sagen: Die Darstellung der Athena mit dem vom Mantel verhüllten Kopf beruht auf alter bildlicher Tradition. Man denke an die berühmte Schüssel des Netos-Malers aus Ägina<sup>78)</sup>. Die unbewaffnete Athena als Heldenbeistand reicht in der attischen Bildkunst über den Dinos des Gorgomalers im Louvre<sup>79)</sup> bis in die spätschwarzfigurige Zeit. Auch in der pontischen Vasenmalerei steht auf der Londoner Amphora mit dem Kampf des Herakles gegen Juno Sospita die völlig unbewaffnete Athena hinter ihrem Helden<sup>80)</sup>. Dohrn äußert zu der Athena hinter Tydeus auf der Basler Amphora, ihre Brust berühre peinlich (I 123). Ebenso peinlich müßte dann die Brust der Athena hinter Herakles auf der soeben erwähnten Londoner Amphora berühren, noch peinlicher die ausgeprägte Brust der Göttinnen auf der Münchener Paris-Amphora, zumal das ‚Décolleté‘ der Athena.

Zu dem kleinformatigen Kriegerfries in der unteren Zone der Basler Amphora hatten wir (26 f.) geschrieben: „Schildzeichen wie die auf der Amphora Züst sind auf pontischen Vasen nicht häufig. Sie scheinen von Darstellungen des griechischen Mutterlandes angeregt zu sein. Embleme wie Löwe oder Wirbel sind auch von dort bekannt. Aber eines der Schildzeichen hier ist einzigartig“, nämlich der Schild mit Mond und Sternen. Wer die philologische Diskussion über die Frage kennt, „ob Aischylos die Schildzeichen der Argiverhelden in den Sieben neu erfunden oder ob er sie aus einer älteren Vorlage übernommen habe“, wird verstehen, warum wir die in die archaische Zeit gehörende Darstellung von Mond und Sternen für bedeutsam hielten. Er wird zugleich in unseren Ausführungen ebendort beantwortet finden, was O. W. v. Vacano (166) fragt: „Warum soll nun ausgerechnet ein einzelnes Waffenstück, während 13 Schildzeichen im gleichen Zusammenhang belanglos bleiben, solche Beweiskraft besitzen?“ Nicht dieses Schildemblem war Ausgangspunkt unserer Deutung auf einen thebanischen Zyklus, wie v. Vacano annimmt. Er schien uns vielmehr eine letzte Bestätigung zu sein. In der etruskischen Kunst war überdies der thebanische Sagenkreis von der archaischen Zeit bis in den Hellenismus hinein eines der beliebtesten Themen aus der griechischen Mythologie.

Es wurde auch eingewandt, daß Tydeus im Schulterbild der Basler Amphora ja nicht dasselbe Schildzeichen habe wie im Nebenfries. Darauf ist zu erwidern, daß es sich um zwei verschiedene Phasen aus der Thebais handelt. Die Szene im Hauptfries spielt in Argos,

77) Hampe-Simon 25 f. Abb. 4.

78) Beazley, *ABV.* 5, 4. — Schefold-Hirmer, *Frühgriechische Sagenbilder* (1964) Taf. 44a.

79) Beazley, *ABV.* 8, 1. — Schefold-Hirmer, *a. a.* O. Taf. 45a.

80) Hampe-Simon Taf. 6, 1.

bei der Ankunft des Tydeus aus Kalydon. Der Nebenfries schildert den Kampf um Theben. Nur dort ist das Schildzeichen Mond mit Sternen literarisch überliefert. Weshalb Tydeus in dem Zweikampf mit Polyneikes nicht den Eber als Schildzeichen trägt, wurde von uns 21 f. ausführlich begründet, aber von den meisten Rezensenten übersehen.

*Zum Bronzeblech in Perugia: Herakles im Amazonenkampf*<sup>81)</sup>

Unserer neuen Deutung stimmen fast alle Rezensenten zu. Camporeale schlägt lediglich vor, in der Gestalt hinter Herakles nicht Zeus, sondern Athena zu erkennen (I 436). Dies ist durchaus möglich, obwohl man sagen muß, daß Athena als Helferin des Helden in den vielen archaischen Darstellungen gerade dieses Abenteurers in der Regel fehlt<sup>82)</sup>. Die Annahme jedoch, die Gestalt in Schnabelschuhen hinter den beiden Amazonen sei als Pendant zu ‚Athena‘ aus Gründen der Symmetrie eingefügt, will bei einem so qualitätvollen, bis in alle Einzelheiten durchdachten und ausgearbeiteten Kunstwerk nicht überzeugen. Dann müßte auch das Flügelgespann hinter der Göttin nur Füllmotiv sein – denn zu den Amazonen kann es nicht gehören. Aus dem gleichen Grund können wir Camporeale (I 437) nicht zustimmen, daß die Schlangen links mehr dekorativ als inhaltlich gemeint seien, „a riempire e a ornare la superficie.“ Umgekehrt wird mit der Erklärung von P. Zazoff<sup>83)</sup>, die Schlangen seien zwar deutlich als Wasserschlangen gekennzeichnet, sollten aber auf Herakles als „großen Bezwinger von Quell und Wasser“ . . . den „Wasser-Segenbringer“ hindeuten, dem antiken wie dem modernen Betrachter zuviel zugemutet. Die Schlangen befinden sich ganz links am Bildrand, Herakles dagegen jenseits der Bildmitte.

*Zum Bronzewagen von Monteleone (Achilleus-Zyklus)*<sup>84)</sup>

Für dieses toreutische Meisterwerk gelten die gleichen Kriterien wie für das Bronzeblech in Perugia. Auch diesem Kunstwerk mit seinem heroischen Charakter tut man Unrecht, wenn man auf der Vorderseite, der Hauptdarstellung, das Hirschkalb unter dem Schild nur als „irrelevant space filler“ (Cook 100) erklärt. Auch das niederschießende Raubvogelpaar im oberen Bildteil wäre dann nur ein Füllmotiv. Die Annahme, es handle sich zwar um Achill mit Thetis, aber bei der Waffenübergabe an den jungen Achill auf Skyros (v. Vacano 167 nach v. Bothmer), verschiebt nur den Zeitpunkt auf eine Phase, die in Bildkunst und Literatur kaum eine Rolle gespielt hat. Die weitere Annahme, der Held zur Rechten im Zweikampfbild des linken Flügels könne nicht Achilleus sein, da sein Schild dort nicht mit dem des Hauptbildes identisch sei (v. Vacano 167), ist abzulehnen. Solche Variationen in der Schildverzierung – hier Gorgofratze oben, Pantherkopf unten, dort umgekehrt – sind in der archaischen Bildkunst üblich. Die Künstler freuten sich, auch

<sup>81)</sup> Hampe-Simon 11 ff. Taf. 21 und Beilage.

<sup>82)</sup> Ausnahmen: v. Bothmer, *Amazons in Greek Art* (1957) 47 f. Taf. 37, 1 u. 4.

<sup>83)</sup> *Jdl.* 81, 1966, 75 f.

<sup>84)</sup> Hampe-Simon 53 ff. Taf. 22-25.

wenn sie dieselbe Gestalt meinten, am Wechsel der Embleme. Man vergleiche, um nur ein Beispiel zu nennen, die Variationen bei den Schildzeichen der gleichen Gruppe „Aias mit der Leiche des Achill“ auf den beiden Seiten der Münchener Amphora des Exekias (Taf. 36. 37)<sup>85</sup>).

Unsere Deutung der rechten Nebenseite hat nur zum Teil Zustimmung gefunden. Unabhängig davon hatte D. v. Bothmer, wie er uns brieflich mitteilt, vor Jahren in einer Fernsehendung die Szene auf die Fahrt des Achilleus übers Meer interpretiert und hält heute noch an dieser Ansicht fest. Er erklärt die liegende weibliche Gestalt unter den Rossen für Thetis, die den Wagen ihres Sohnes geleite. Gegen die Deutung auf Thetis scheinen uns jedoch die abwehrend erhobene Hand und die mädchenhaften Körperformen der Liegenden zu sprechen, die „sich von der matronalen Gestalt der Thetis auf dem Hauptbild unterscheidet“<sup>86</sup>). Auf typologisch verwandte Darstellungen in der etruskischen Metallkunst hatten wir verwiesen. Gleichwohl ist das Mädchen unter dem Gespann auf dem Monteleone-Wagen in Haltung und Gebärde so differenziert, daß man sie nicht mit Jucker als „Versatzfigur“ bezeichnen sollte<sup>87</sup>).

Den bisher nur als ornamentales Beiwerk verstandenen kleinen Fries der linken Seite deuteten wir auf des Achilleus Jugend beim Kentauren Chiron. Aber ein so wichtiges Bild, meint v. Vacano (168), würde man in der Mitte des Wagens erwarten. Hier scheint uns ein Fall vorzuliegen, „wo die wissenschaftliche in eine divinatorische Interpretation überwechselt“ (v. Vacano 166). Denn der kleine Fries unter dem Mittelteil ist nicht erhalten. Und wer kann sagen, was dort dargestellt war? Aus der Jugend des Achilleus gäbe es noch andere Szenen, etwa die Übergabe des Knaben an den Kentauren Chiron, wie sie der griechischen Bildkunst seit dem 7. Jahrhundert bereits vertraut war<sup>88</sup>), oder die auch in der etruskischen Kunst bezeugte Verfolgung des Troilos und der Polyxena<sup>89</sup>). Aber wer kann hier sicher sein? Um einen Achilleus-Zyklus darzustellen, bedurfte es keiner „geradezu alexandrinisch anmutenden Gelehrsamkeit“ (v. Vacano 167). Der etruskische Künstler hat vielmehr dasselbe getan, was die archaisch-griechischen Künstler taten: Sie wählten in ihren Sagendarstellungen in der Regel Höhepunkte des Geschehens aus, und zwar nicht in der Form einer literarischen Illustration, sondern in einer nur der Bildkunst eigenen Konzentration.

#### IV. Der technische Befund der Amphoren in Basel, Heidelberg und Kopenhagen

T. Dohrns Aufforderung, die Amphoren in Basel, Heidelberg und Kopenhagen daraufhin zu untersuchen, was falsch und was echt sei, trifft uns nicht unvorbereitet. Denn seit einer Reihe von Jahren haben wir uns in Heidelberg in einer Arbeitsgemeinschaft (Che-

<sup>85</sup>) Beazley, *ABV.* 144, 6.

<sup>86</sup>) Hampe-Simon 61.

<sup>87</sup>) Jucker, *Studia Oliveriana* 13/14, 1966, 74  
Anm. 239.

<sup>88</sup>) Beazley, *Dev.* 10 f.

<sup>89</sup>) Ducati 16 Taf. 9 b.

miker, Keramikbildhauer und Archäologe) zum Ziel gesetzt, gerade die Technik der antiken Keramik zu untersuchen. Einerseits wurden von U. Hofmann und seinen Mitarbeitern schon zahlreiche Proben antiker Keramik sowie moderner Nachbildungen antiker Keramik unter Anwendung subtiler, moderner Methoden chemisch analysiert. Die dabei angewandten, zum Teil neu entwickelten Verfahrensweisen wurden von ihnen veröffentlicht<sup>90</sup>). Andererseits hat A. Winter zahlreiche Brennversuche mit antikem und modernem, von ihm selbst hergestelltem Glanzton durchgeführt, so daß es an Vergleichsmaterial nicht fehlt<sup>91</sup>). Schließlich sind R. Hampe und A. Winter auf mehreren Reisen in Italien, Sizilien, Griechenland und Zypern dem Nachleben antiker Töpfertechnik in diesen Mittelmeergebieten nachgegangen und haben ihre Ergebnisse in zwei Bänden niedergelegt<sup>92</sup>). Auf diesen Reisen konnten sie mehrfach auch in solchen Töpferwerkstätten, die Imitationen antiker Keramik herstellen, Erfahrungen sammeln.

Um die technischen Untersuchungen im vorliegenden Fall auf eine breitere Basis zu stellen, wurden folgende Gefäße bzw. Scherben zur chemischen Analyse gegeben:

- I. Pontische Amphora Heidelberg, Inv.-Nr. 59/5 (hier Taf. 29). Hampe-Simon Taf. 1 bis 5. – *CVA. Heidelberg* 2, Taf. 55 und 56, 1–3.
- II. Pontische Ständerschale Heidelberg, Inv.-Nr. 63/22. *Kunstwerke der Antike*, Auktion XXVI Basel, 1963, Nr. 161.
- III. Scherbe vom oberen Rand der pontischen Amphora Würzburg, Nr. L. 780. Langlotz, *Griechische Vasen in Würzburg* Taf. 228. – Ducati, *Pontische Vasen* Taf. 5 f. – Dohrn, Diss. 1937 (s. Anm. 53), 148, Nr. 115, Tityosmaler.
- IV. Pontische Amphora Basel, Inv.-Nr. Zü 209, Scherbe mit Argeia und Deipyle. Hampe-Simon Taf. 8 und 11, 1.
- V. Moderne Nachbildung eines antiken rotfigurigen Fragmentes (Herstellung Sarkatsianu, Athen), Heidelberg, Inv.-Nr. 67/11 (hier Taf. 40).
- VI. Moderne Fälschung einer rotfigurigen Schale mit Darstellung eines Silens, der mit einer Doppelflöte auf einem Altar sitzt; aus dem römischen Kunsthandel im Besitz der Münzen- und Medaillen-AG Basel (hier Taf. 41).

<sup>90</sup>) U. Hofmann, *Die chemischen Grundlagen der griechischen Vasenmalerei*. *Angew. Chem.* 74 (1962) Nr. 12, 397–442. — U. Hofmann u. J. Russow, *Untersuchung antiker Keramik mit der Röntgenfluoreszenzanalyse*. *Keram. Zschr.* Nr. 11, 1963, 676–678. — U. Hofmann u. R. Theisen, *Elektronenmikrosonde und antike Vasenmalerei*. *Zschr. f. anorg. u. allg. Chemie*, Bd. 341, 1965, Heft 3–4, 207–216. — U. Hofmann, *Die Chemie der antiken Keramik. Die Naturwissenschaften* 53, 1966, Heft 9, 218–223. — U. Hofmann, R.

Theisen u. Y. Yetmen, *Die Anwendung der Elektronenmikrosonde und der Röntgenanalyse zur Aufklärung der Chemie der antiken Keramik*. *Ber. Dtsch. Keram. Ges.* 43, 1966, Heft 10, 607–614.

<sup>91</sup>) Vgl. A. Winter, *Die Technik des griechischen Töpfers in ihren Grundlagen*, in: *Technische Beiträge zur Archäologie* (1959). Durch die seither angestellten Versuche hat sich das damals niedergelegte Erfahrungsmaterial wesentlich erweitert und differenziert.

<sup>92</sup>) R. Hampe u. A. Winter, I. *Bei Töpfern und*

*A. Röntgenographische Untersuchung* VON U. HOFMANN

Es wurde vorsichtig mit einem Glasschneider jeweils eine winzige Menge von unter 0,1 mg von der Oberfläche abgenommen und röntgenographisch nach dem Debye-Scherrer-Verfahren auf die darin enthaltenen Minerale untersucht. Als Röntgenstrahlung diente Co-K $\alpha$ -Strahlung und Fe-K $\alpha$ -Strahlung. Die Minerale sind nach sinkender Intensität der Interferenzen aufgeführt. Dabei ist zu beachten, daß Quarz und Calcit (Calciumcarbonat) sehr intensive Interferenzen geben und daß Kalkfeldspat und die Eisenoxide Hämatit und Hercynit wenig intensive Interferenzen geben.

Das Auftreten der Interferenzen der Tonmineralreste spricht dafür, daß nicht bei sehr hoher Temperatur und/oder nicht sehr lange gebrannt wurde. In verstärktem Maße gilt dies, wenn Illit (oder Muskovit) nachgewiesen wurde.

Die Untersuchung wurde besonders sorgfältig ausgeführt. Darum werden jetzt außer Feldspat, Quarz, den Eisenoxiden und Tonmineralresten auch in geringerer Menge vorkommende Minerale angegeben, die früher vernachlässigt worden waren. Es sind dies: Diopsid, Wairakit und Akermanit.

Alle diese drei Minerale können in dem Ton, mit dem gearbeitet wurde, vorhanden gewesen sein. Wairakit enthält Wasser (2H<sub>2</sub>O).

Er ist dem Analcim verwandt und steht den Zeolithen nahe. Zeolithe geben bei hoher Temperatur Wasser ab und nehmen dieses bei Zimmertemperatur wieder auf, ohne daß das Kristallgitter sich ändert. Der Wairakit dürfte entweder wasserfrei vorliegen oder er hat sein Wasser bei Zimmertemperatur wieder aufgenommen.

Bei den antiken Vasen aus Athen vom 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. und bei den meisten anderen antiken Keramikgefäßen ist das Pigment des Scherbens und der roten Bemalung Hämatit ( $\alpha$ -Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>), das Pigment der schwarzen Bemalung Hercynit (FeAl<sub>2</sub>O<sub>4</sub>) und Magnetit (Fe<sub>3</sub>O<sub>4</sub>) und das Pigment der weißen Bemalung ein weißbrennender, also eisenfreier Ton. (Gelegentlich und besonders in früherer Zeit wurde die schwarze Bemalung mit Braunstein (MnO<sub>2</sub>) und die weiße Bemalung mit Calcit (CaCO<sub>3</sub>) oder mit Zinnstein (SnO<sub>2</sub>) ausgeführt).

I. PONTISCHE AMPHORA HEIDELBERG, INV. NR. 59/5

o. Scherbenmasse vom unteren Bruchrand.

Quarz (SiO<sub>2</sub>)

Feldspat = Anorthit (Ca[Al<sub>2</sub>Si<sub>2</sub>O<sub>8</sub>]) = Kalkfeldspat

Diopsid (CaMg[Si<sub>2</sub>O<sub>6</sub>])

Akermanit (Ca<sub>2</sub>Mg[Si<sub>2</sub>O<sub>7</sub>])

Hämatit ( $\alpha$ -Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>)

Wahrscheinlich noch Cristobalit (SiO<sub>2</sub>) und Tonmineralreste.

1. Schwarze Zone an den Henkeln.  
Quarz, Feldspat, Hercynit ( $\text{FeAl}_2\text{O}_4$ ), Magnetit ( $\text{Fe}_3\text{O}_4$ ) und Hämatit. Hercynit und Magnetit in ungefähr gleichen Mengen. Vielleicht Cristobalit und Tonmineralreste.
2. Schwarze Zone an der Mündung innen.  
Quarz, Feldspat, Magnetit, Hercynit und Hämatit. Magnetit überwiegend. Vielleicht Cristobalit und Tonmineralreste.
3. Schwarz vom Lotos-Palmettenband am Bauch der Vase.  
Hercynit, Quarz, Feldspat, Hämatit.
4. Schwarz vom Ornament am Hals.  
Quarz, Feldspat, Hercynit, Magnetit und Hämatit. Hercynit und Magnetit in gleichen Mengen.
5. Schwarze Partien des Hundes (Hampe-Simon, Taf. 2, 1).  
Hercynit, Quarz, Feldspat, Hämatit und Magnetit.  
Vielleicht Reste von Tonmineralen.
6. Schwarze Partie des hinteren Pferdes (Hampe-Simon Taf. 3, 1).  
Die Malschicht ließ sich sehr leicht abschaben.  
Hercynit, Quarz, Feldspat, Hämatit.
7. Schwarze Partie des hinteren Wagenlenkers (Hampe-Simon Taf. 3, 1 und 4, 2. – Hier Taf. 35, 2).  
Hercynit, Quarz, Feldspat, Hämatit, Magnetit. Reste eines Tonminerals.
8. Schwarze Partien auf dem nach links kämpfenden Krieger (Hampe-Simon Taf. 1 – Hier Taf. 29).  
Die Malschicht war sehr spröde.  
Quarz, Feldspat, Hercynit, Magnetit, Hämatit.  
Vielleicht Tonmineralreste, vielleicht Akermanit.
9. Rotes Blatt vom Efeufries am Bauch der Vase.
10. Roter Palmettenkern am Bauch der Vase.
11. Rote Partie einer Pferdemaähne vom vorderen Gespann (Hampe-Simon Tafel 2, 1).  
Die drei Malschichten 9–11 ließen sich sehr leicht abschaben. Bei 10. und 11. erschien unter der roten Malschicht ein schwarzer Untergrund.  
Alle drei Malschichten gaben die gleichen Interferenzen.  
Quarz, Feldspat, Hämatit, etwas Magnetit, vielleicht Tonmineralreste, vielleicht Akermanit.
12. Rotbraune Glanzton-Partien an den Beinen eines Pferdes vom vorderen Gespann.  
Quarz, Feldspat, Hämatit, Hercynit, Magnetit und Tonmineralreste.
13. Weiße Punkte des Ornamentes am Hals.  
Quarz, Feldspat, Diopsid, etwas Hämatit, etwas Magnetit, vielleicht Tonmineralreste und Cristobalit.

Der Hercynit hat meist eine etwas zu große Gitterkonstante. Dies stimmt mit den frü-

heren Ergebnissen überein und spricht dafür, daß ein Teil des Aluminiums durch dreiwertiges Eisen ersetzt ist.

Die Anwesenheit von Quarz und Feldspat kommt wahrscheinlich daher, daß beim Abschaben auch etwas vom Scherben mit erwischt wurde.

Alle Untersuchungen zeigen genau die Interferenzen, die aussagen, daß Tonmineralschichten verwendet wurden, die keramisch gebrannt wurden.

Das Schwarz ist meist bräunlich und enthält darum Hämatit. Das Rot oder Gelb ist oft etwas verfärbt, weil es etwas Hercynit oder Magnetit enthält.

## II. PONTISCHE STÄNDERSCHALE HEIDELBERG, INV. NR. 63/22

1. Masse des Scherbens vom hohlen Fuß genommen.

Quarz, Feldspat (Anorthit), Diopsid, Akermanit, wenig Hämatit, vielleicht Cristobalit und Tonmineralreste.

2. Schwarzmalschicht am Fuß. Die Malschicht war nicht spröde.

Hercynit, Quarz, Feldspat, Akermanit, sehr wenig Magnetit.

3. Schwarzmalschicht des Innern. Die Malschicht war wenig spröde.

Quarz, Hercynit, Feldspat, Magnetit, Akermanit.

4. Schwarzmalschicht des Zungenmusters am Rand.

Quarz, Hercynit, Feldspat, Akermanit, sehr wenig Magnetit.

5. Rote Malschicht am Wulstring des Fußes.

6. Rote Malschicht des Zungenmusters am Rand.

Beide Malschichten 5. und 6. sind sehr weich und ließen sich leicht abschaben.

Hämatit, Quarz, Feldspat, vielleicht etwas Magnetit.

7. Dünne, überwiegend rötlich gefärbte Glanzton-Lasur unter dem Rand.

Malschicht nicht spröde, aber härter als 5. und 6.

Quarz, Spinelle ( $MgAl_2O_4$  und  $MgFeAlO_4$ ), Feldspat, Hämatit.

8. Weiße Punkte des Randornaments.

Quarz, Feldspat, Akermanit, Diopsid, vielleicht Cristobalit und Tonmineralreste.

Unter den weißen Punkten erscheint beim Abschaben ein schwarzer Untergrund.

Die Bemerkungen zu den Untersuchungsergebnissen an der pontischen Amphora gelten auch für die Ständerschale. Wieder geben die Untersuchungen den Hinweis, daß Tonmineralschichten verwendet wurden, die keramisch gebrannt wurden.

## III. PONTISCHE AMPHORA WÜRZBURG, NR. L. 780

Scherbe vom oberen Rand, mit bräunlich-rottem bis schwarzem Glanzton bemalt.

Die Röntgenaufnahmen der roten Partien und der schwarzen Malschicht des nicht gereinigten Scherbens zeigten als intensivste Linien die Interferenzen von Bleiborat ( $Pb [BO_2]_2 \cdot H_2O$ ); die Scherbenmasse dagegen zeigt diese Linien nicht.

Nach gründlicher Reinigung des Scherbens sind die Interferenzen von  $Pb (BO_2)_2 \cdot H_2O$  verschwunden. Dabei blieb der Glanz der schwarzen Malschicht erhalten. Die bräunlich-

rote Oberfläche wurde matt und heller. Wahrscheinlich ist das Bleiborat nachträglich von einem Präparator aufgebracht worden, um den Glanz zu erhöhen. Die Aufnahmen zeigen jetzt die Interferenzen folgender Minerale:

Scherbenmasse (vom ungereinigten Scherben).

Quarz, Anorthit = Kalkfeldspat, Diopsid, Wairakit ( $\text{Ca}[\text{AlSi}_2\text{O}_6]_2 \cdot 2 \text{H}_2\text{O}$ ), Akermanit, Hämatit.

Bräunlich-rote Partien (vom gereinigten Scherben).

Quarz, Kalkfeldspat, Diopsid, Wairakit, Akermanit, Hämatit.

Schwarze Malschicht (vom gereinigten Scherben).

Quarz, Hercynit, Kalkfeldspat, Diopsid, Wairakit, Akermanit, Hämatit, Magnetit.

#### IV. SCHERBE VON PONTISCHER AMPHORA BASEL, INV. NR. ZÜ. 209

Die hellbräunliche Scherbe war rot, unvollkommen schwarz und unvollkommen weiß bemalt.

Die Röntgenaufnahmen der schwarzen bzw. der roten und weißen Malschicht zeigen auch die Interferenzen von Gips ( $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ); die Scherbenmasse dagegen zeigt diese Linien nicht. Der Gips ist wahrscheinlich nachträglich, etwa beim Präparieren, aufgebracht worden.

Die Aufnahmen zeigen die Interferenzen folgender Minerale:

Scherbenmasse.

Quarz, Kalkfeldspat, Akermanit, Diopsid, Hämatit, Tonmineralreste.

Rot verfärbte Glanztonschicht.

Gips, Quarz, Kalkfeldspat, Akermanit, Hämatit.

Schwarze Glanztonschicht.

Quarz, Feldspat, Gips, Magnetit, Hercynit.

Weißer Malschicht.

Quarz, Kalkfeldspat, Gips, Diopsid, Akermanit, Hämatit.

#### V. UNTERSUCHUNG DER MODERNEN NACHBILDUNG AUS ATHEN, HEIDELBERG 67/11 (Taf. 40)

Die Scherbe zeigt rotfigurige Gestalten mit weißen Kopfbinden und gelber Bemalung auf schwarzem Grund.

Die schwarze Schicht ist weich, ließ sich aber nicht, ohne den Scherben zu erfassen, abkratzen. Das abgekratzte Pulver bestand aus schwarzen und roten Partikeln.

Nach dem Verglühen des Pulvers bei  $1000^\circ\text{C}$  (2 Stunden) im Simon-Müller-Ofen hatte das Pulver eine graubraune Farbe.

Einwaage: 5,2 mg

Glühverlust: 2,1 mg = 40%

Der Glühverlust beruht auf organischer Substanz.

Mit einem aceton-getränktem Wattebausch oder einem aceton-getränktem Filterpapier ließ sich die schwarze Malschicht entfernen, und es erschien die braunrote Scherbenoberfläche.

Die schwarze Malschicht stammt also von einem schwarzen Lack.

Die Rötgenaufnahmen zeigen die Interferenzen folgender Minerale:

Scherbenmasse.

Quarz, Kalkfeldspat, Calcit, Illit bzw. Muskovit, Akermanit.

Schwarze Malschicht.

Calcit, Quarz, Tonmineralreste; einige sehr schwache Interferenzen konnten nicht zugeordnet werden.

Die schwarze Farbe stammt nicht von Hercynit oder Magnetit, sondern von einem organischen schwarzen Lack.

Weißer Malschicht.

Baryt ( $BaSO_4$ ), Wurzit ( $ZnS$ ), Calcit ( $CaCO_3$ ), Anatas ( $TiO_2$ ).

$BaSO_4$ ,  $ZnS$  und  $TiO_2$  sind moderne Weißpigmente.

Gelbe Malschicht.

Calcit, Illit bzw. Muskovit, Baryt, Quarz, Anatas, Wurzit.

Für die gelbe Farbe ist kein Mineral nachweisbar. Vielleicht wurde ein gelber organischer Farbstoff zugesetzt.

## VI. UNTERSUCHUNG DER GEFÄLSCHTEN SCHALE AUS ROM (TAF. 41)

### *Archäologischer Befund:*

Die Schale kam als Ganzes in den Handel und wurde zum Zwecke näherer Untersuchung absichtlich gebrochen. Das Mittelstück mit Fuß wird hier abgebildet (Taf. 41). Der Ton ist rötlich, aber nicht fein geschlemmt. Im Bruch kommt zwischen Schalenboden und angesetztem Fuß eine Schicht grauen Tones zum Vorschein, der offenbar als Klebemittel diente. Unten im hohlen Fuß steckt eine gelbliche Masse. An der Unterseite des Fußes Imitation eines abgeplatzten Kalkeinsprengsels, sogenannte „Kalkmännchen“. An der rechten Bruchkante der Schale wurde antike Flickung vorgetäuscht. Der lackartige „Firniss“ wurde, als er noch weich war, offenbar mit einem faserigen Tuch betupft, um Wurzelfasern vorzutäuschen. Dann wurde die Oberfläche mit einer Kalkbrühe überstrichen, die in den Vertiefungen haften blieb und wie Versinterung wirken soll. Der tongrundig ausgesparte Reif, der die Darstellung umschließt, ist stellenweise künstlich verschmutzt, als sei er abgegriffen.

Die figürliche Darstellung wurde, nach antiker Weise, mit dem Lack-„Firniss“ zunächst umrandet, dann wurde der übrige Grund ausgefüllt. Die Konturen und die Binnenlinien wurden in Relieflinie (ohne Längskimme) ausgeführt. Die geraden Linien (am Altar, an den Flöten) wurden mit dem Lineal gezogen. Die Relieflinien sind überaus sorgfältig. – Auf stilistische Mängel wird hier absichtlich nicht eingegangen, um dem Fälscher keine Handhaben für künftige Verbesserungen zu bieten.

Die Schale ist in Bruchstücken komplett erhalten; hier wird nur das wichtigste Bruchstück abgebildet.

H. Cahn vermutet, daß die moderne Bemalung von derselben Hand durchgeführt wurde, durch die auch die von B. Andreae veröffentlichte Schale (*Jdl.* 77, 1962, 130 ff. Abb. 5 u. 7) restauriert wurde. Die restaurierten Stellen waren in Aceton löslich und wurden wieder entfernt, Andreae Abb. 4 u. 6.

Chemische Analyse:

Die schwarze Bemalung ist weich, weicher als bei der Nachbildung aus Athen (V). Sie ließ sich mit einem aceton-getränktem Filterpapier sehr leicht entfernen, und es erschien die braunrote Scherbenoberfläche.

Die schwarze Malschicht stammt also von einem schwarzen Lack.

Röntgenographische Untersuchung:

1. Scherbenmasse.  
Quarz, Calcit, Kalkfeldspat, Illit bzw. Muskovit, Akermanit, Hämatit.
2. Schwarze Malschicht.  
Calcit, Quarz, Rutil, Illit bzw. Muskovit; einige schwache Interferenzen konnten nicht zugeordnet werden.
3. Weißer Belag auf der schwarzen Malschicht (vorgetäuschte Versinterung).  
Calcit, Quarz; einige schwache Interferenzen konnten nicht zugeordnet werden.
4. Graue Masse im Scherben (zwischen Schalenboden und Fuß).  
Calcit; einige schwache Interferenzen konnten nicht zugeordnet werden.
5. Gelbliche Masse im hohlen Fuß.  
Calcit, Quarz, Kaolinit, Illit bzw. Muskovit.
6. Graue Masse in kleiner Vertiefung unterm Fuß (vorgetäushtes „Kalkmännchen“).  
Calcit, Quarz; einige schwache Interferenzen konnten nicht zugeordnet werden.

#### ERGEBNIS

Die Untersuchungen zeigen deutlich, daß bei den Imitatoren aus Athen und Rom die Schwarzmalerei ein organischer Lack ist und daß die weiße und auch die gelbe Malerei auf der Imitation aus Athen moderne weiße Farbstoffe, wie Baryt, Wurzit und Anatas, benützt hat. Der Nachweis von Illit (oder Muskovit) spricht dafür, daß der Scherben bei relativ niedriger Temperatur und/oder kurze Zeit gebrannt wurde.

Bei den vier anderen keramischen Produkten, der pontischen Amphora Heidelberg (59/5), der pontischen Ständerschale Heidelberg (63/22), der pontischen Scherbe aus Würzburg (L. 780) sowie der pontischen Scherbe aus Basel (Zü. 209) stimmt die Mineralanalyse der Scherben und aller Bemalungen mit unseren Ergebnissen an antiken Scherben überein. Die Röntgenmineral-Analyse findet keinen Anhalt, der auf eine Fälschung weisen würde.

*B. Brennpfrobe* VON A. WINTER

Ein Stück vom Efeublatt-Fries der pontischen Amphora Heidelberg, Inv. Nr. 59/5,

wurde ferner durch A. Winter einer Brennprobe ausgesetzt. Winter berichtet darüber: An dem Fragment stellte ich zunächst rein optisch fest, daß das schwarze Efeublatt einen rötlichen, d. h. reoxydierten, Rand zeigt. Ich schloß daraus, daß es sich um eine Glanzton-Malasse handeln müsse. Die Oberfläche dieses schwarzen Blattes war nicht mehr ungestört, sondern leicht verwittert, d. h., sie konnte nicht aus einem jüngst durchgeführten Brande stammen. In diesem Zustand war sie für einen Oxydationsversuch besonders gut geeignet. Um dies näher zu untersuchen, trennte ich mit der Beißzange ein halbes Efeublatt ab und setzte es in einem elektrischen Brennofen einer sauerstoffreichen Erhitzung von  $900^{\circ}\text{C}$  aus, d. h. der normalen Temperatur eines Töpferofens im Vollfeuer. Diese Temperatur reichte aus, die schwarze Malauftragung rotbraun zu reoxydieren. Es geht daraus klar hervor, daß die Schwarzfärbung des Blattes nicht durch Mangan hervorgerufen sein kann, sondern daß es sich um einen eisenhaltigen Glanztonschlicker handelt. Da die Oberfläche, wie oben gesagt, durch die Verwitterung teilweise verletzt war, boten die offenen Stellen dem Sauerstoff während der Reoxydierung gute Angriffsmöglichkeiten. Daher wurden diese Stellen rot-braun. Dort hingegen, wo die Oberfläche unverwittert und intakt erhalten war, die Reoxydation daher nicht eindringen konnte, blieb die Malauftragung schwarz. Hätte die Malasse eine intakte, neuzeitliche, nicht durch Korrosion angegriffene Oberfläche gehabt, dann wäre die Reoxydation nicht schon bei  $900^{\circ}\text{C}$  eingetreten, sondern hätte eine wesentlich höhere Temperatur von ca.  $1000^{\circ}\text{C}$  verlangt. Zu diesem Schluß berechtigen mich meine seit über zehn Jahren an antikem und modernem (von mir selbst hergestelltem) Glanzton angestellten Brennversuche.

Weitere Beobachtungen betreffen die Scherbenmasse. Der Scherbenbruch zeigte eine leicht graue Kernzone, während die Innen- und Außenschicht terrakottfarben war. Das Gefäß wurde also in einem vorwiegend reduzierenden (rauchigen) Feuer gebrannt. Diese Reduktion hat die eisenhaltige Scherbenmasse während des ganzen Brandes grau gefärbt. Erst bei Brandende, als die Kohlenstoffentwicklung aufhörte und der Sauerstoff eindrang (d. h. während der ersten Phase der Abkühlung), hat die Reoxydation die Innen- und Außenschicht des Scherbens erfaßt und zu Terrakottrot umgefärbt. Wäre die Vase in einem modernen Ofen, wie Dohrn annimmt, einem zweiten Brand ausgesetzt worden, dann hätte sich die Kernzone nicht erhalten. So ist auch bei dem von mir abgetrennten und zum zweiten Mal gebrannten Stück die Kernzone verschwunden.

Ich schließe daraus:

1. Das Gefäß wurde mit Glanzton bemalt.
2. Das Gefäß wurde nur einmal gebrannt.
3. Der Brand muß vor langer Zeit stattgefunden haben.

Daß auf ein einstmals gebranntes Gefäß nach Abschabung der antiken Glanztonauftragung ein neues Bild mit Glanzton gemalt und gebrannt worden sei, ist nach dem Befund ausgeschlossen.

Gegen die Annahme von T. Dohrn, die er im Nachtrag äußert, das Ornament und die Bemalung der Halsfrieze der Heidelberger Amphora schienen ihm zwar alt und echt, die Bemalung der Bildfelder aber modern gefälscht, sprechen auch noch folgende technische Gründe: Die antiken Bildfelder müßten nach Dohrns Annahme weggeschabt worden sein, und an ihre Stelle wären vom Fälscher neue Bilder in Glanzton aufgetragen worden; denn die Figuren der Bildfelder sind mit Glanzton bemalt wie das übrige Gefäß. Diese auf die abgeschabten Felder aufgemalten Bilder wären dann mit dem übrigen, im Altertum schon einmal gebrannten Gefäß im Brennofen gebrannt worden. Glanzton ist nicht Glanzton gemeinhin. Wie mochte es der Fälscher angestellt haben, daß sich seine neuen Bilder von der übrigen alten Bemalung in Charakter und Farbwert des Glanztones nicht unterscheiden? Man sollte sich das nicht zu einfach vorstellen. Denn das Abschaben des antiken Glanztones würde die Oberhaut des Scherbens empfindlich verletzt haben; die Oberhaut weist nämlich die größte Porendichte auf, die durch Glättung des lederharten, noch ungebrannten Gefäßes mit dem Formholz oder der Formschiene entstand. Diese Oberfläche müßte gründlich aufgerissen werden, da anders – nach allen unseren Beobachtungen und Versuchen – der Glanztonauftrag vom Scherben nach dem Brande nicht getrennt werden kann. Auf der abgeschabten und dadurch aufgerauhten Oberfläche würde der neu aufgetragene Glanzton, selbst wenn er die antike Original-Materie darstellte, seine Glätte und Spannung, seinen Charakter als Glanzton verlieren. Auf keinen Fall würde der Glanzton auf der abgeschabten Stelle dem übrigen Glanzton gleichsehen. Ferner: Theodor Schumann hat zwar seinerzeit behauptet, daß man auf schon gebrannten Scherben Glanzton auftragen und brennen kann, und in der archäologischen Forschung wurde früher mehrfach angenommen, daß man die antiken Gefäße zweimal brannte, das erste Mal ohne, das zweite Mal mit Glanztonauftrag. Theoretisch ist das denkbar, praktisch läßt sich diese Verfahrensweise jedoch kaum durchführen. Denn zwischen dem frisch aufgetragenen Glanzton und dem schon gebrannten Scherben entsteht eine starke Diskrepanz: Der schon gebrannte Scherben ist nunmehr keinem, der frisch aufgetragene Malschlicker jedoch dem vollen Trocken- und Brennschwund unterworfen. Die Folge ist ein schlechtes Anhaften, unter Umständen sogar ein Abwerfen der Malauftragung, oft schon beim Antrocknen oder dann während des zweiten Brennvorganges, nach dem Brande jedoch häufiges Krakelieren. Jeder Brand ist zudem nicht nur mit großer Mühe und erheblichen Kosten, sondern auch mit einem Risiko verbunden. Aus diesen Gründen ist es kaum glaubhaft, daß die antiken Töpfer für ihre Glanztonware einen zweimaligen Brand durchführten.

Wir fügen hinzu: Auch für einen modernen Fälscher wäre eine so unsichere, risikoreiche und kostspielige Verfahrensweise schwerlich rentabel.

#### *Ergebnis der chemischen Untersuchung und der Brennprobe*

Die Röntgenmineral-Analyse der pontischen Amphora in Heidelberg (59/5) und der Scherbe der pontischen Amphora in Basel (Zü. 209) ergab keine Anhaltspunkte, die auf

eine Fälschung weisen. Sie sind mit Glanzton- und anderen Tonschlickern bemalt, wie sie in der Antike verwendet wurden. Theoretisch ist denkbar, daß sich auch ein moderner Fälscher dieser Tonschlicker bedient. Praktisch ist die Arbeit mit solchen Tonschlickern sehr viel schwieriger und risikoreicher, als man sich das gemeinhin vorstellt. Nach unseren Beobachtungen im Süden verwenden die Vasenfälscher verschiedene Malmaterien, etwa: eine mit Manganoxyd gefärbte sogenannte Sinterengobe (Halbglasur), ein keramisch-chemisches Erzeugnis, das meist aus Deutschland bezogen wird. Gebrannt werden diese Fälschungen in einem Töpferofen antiker Funktionsweise, in einem Feuer, das zur Reduktion tendiert. Oder man verwendet für den Glanzton schwarzen Autolack; mit ihm läßt sich sogar eine gewisse Relieflinie – freilich ohne die für den Glanzton charakteristische Längskimme<sup>93)</sup> – erzeugen. Einen organischen Lack und moderne Farbstoffe verwendete auch der Hersteller der Imitation aus Athen sowie der Fälschung aus Rom, wie die chemische Untersuchung ergab (s. oben S. 92 ff.).

Die Brennprobe eines Scherbens der pontischen Amphora Heidelberg (59/5) ergab, daß Glanzton verwendet wurde und das Gefäß nur einmal, und zwar vor *langer Zeit*, gebrannt wurde. Dohrns These (I 144), der Vasenkörper könne antik sein, aber „Ornament und Figurenschmuck“ seien „sicher als nicht antik zu betrachten“, ist danach nicht zu halten. Ebenso wenig die eingeschränkte These, die er – nach Autopsie der Heidelberger Amphora – im ‚Nachtrag‘ gibt: „Der Vasenkörper, die Fragmente des großen Lotospalmettenbandes und die Friese auf dem Hals schienen mir antik zu sein.“ Dagegen schienen ihm die Figurenbilder verdächtig, vermutlich über „fast verblichenen Spuren originaler antiker Malerei“ modern gefälscht. Dohrns Thesen sind hinfällig, weil auch die von ihm als gefälscht verdächtigten Partien mit Glanzton- und anderen Tonschlickern bemalt sind; nach Ausweis der Brennprobe hat aber ein zweiter Brand nicht stattgefunden.

#### *Vorzeichnungen und Wurzelfasern auf der Basler Amphora*

„Zum Schluß müssen die Vorzeichnungen, die Schmidt entdeckt und Hampe erwähnt hat, kurz erörtert werden“ (Dohrn I 125). Dohrn urteilt apodiktisch: „Keine von all diesen Linien sieht antik aus.“ Dohrn hat dabei übersehen, daß solche Vorzeichnungen *vor* dem Brand, solange der Ton noch in lederhartem Zustand ist, in die Gefäßwandung eingetieft werden. Man kann nicht den gebrannten Gefäßkörper für antik halten, die vor dem Brand darauf eingetieft Vorzeichnung aber für modern. Dasselbe gilt auch für „die kurzen, senkrechten Riefen“ – sichtbar etwa Hampe-Simon Taf. 10,1 u. 11,2, jeweils rechts unten. Diese „Riefen, die wie die Einteilung eines Bandmaßes wirken, sind nicht antik“ (Dohrn I 125). Auch diese Riefen sind typisch für die Phase vor dem Brand, wenn

<sup>93)</sup> Zur Längskimme vgl. Winter, *Die Technik* (s. Anm. 91) S. 30. Die dort erwähnte Beifügung von dünnflüssigem Honig zur Gewinnung einer für die Relieflinie geeigneten Mal-

masse hat sich bei weiteren Versuchen nicht bewährt. Die gute Wirkung wird vielmehr durch Gerbstoff erzielt, der zufällig auch in dem verwendeten Honig enthalten war.

das durch Lufttrocknung angesteifte Gefäß bei rotierender Scheibe durch einen harten Gegenstand – etwa das Glättholz oder den Fingernagel – berührt wird.

H. Jucker teilte brieflich zu der Basler Amphora mit (21. 9. 67): „In Basel ließ ich mir die Vase kürzlich herausgeben. Ich habe sie unter der Lupe mit anderen pontischen Stücken verglichen. Nicht der geringste Anlaß zu Bedenken! Firnis, Ton, Farbnuancen, Ritztechnik: alles absolut einwandfrei. Zudem das Innere mit einem dicken Netz von Wurzelfasern überzogen, die hart anhaften.“ Juckers Urteil, das sich auf Autopsie gründete, wurde inzwischen durch die röntgenographische Untersuchung sowie für die Heidelberger Amphora zusätzlich durch die Brennprobe erhärtet.

Das Manuskript wurde im März 1968 abgeschlossen. — Für Überlassung von Photographien sagen wir den betreffenden Museumsleitungen unseren Dank. Besonders danken wir dem Toledo Museum of Art für die Publikationserlaubnis der Hydria Taf. 34, 1. H. Cahn überließ uns freundlicherweise die Vorlagen zu Taf. 38/39, H. Scharmer die Aufnahmen auf Taf. 42.