BEIHEFTE ZUM
CORPUS VASORUM ANTIQUORUM

BAND I

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum
Band I

Herausgegeben von
Paul Zanker

VERLAG C.H.BECK

Martin Bentz (Hrsg.)

VASENFORSCHUNG UND CORPUS VASORUM ANTIQUORUM

Standortbestimmung und Perspektiven

VERLAG C.H.BECK

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums für Bildung und Forschung
und des Freistaates Bayern.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Vasenforschung und Corpus vasorum antiquorum :
Standortbestimmung und Perspektiven
/ Martin Bentz (Hrsg.). –
München : Beck, 2002

(Beihefte zum Corpus vasorum antiquorum ; Bd. 1)

ISBN 3-406-49043-3

ISBN 3 406 49043 3

© Verlag C. H. Beck oHG München 2002
Entwurf und Layout: Andrea Mogwitz, München
Repro, Druck und Bindung: Kösel, Kempten
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

www.beck.de

Inhalt

Einleitung 7

Martin Bentz — Zur Geschichte des CVA 9

Wolf-Dieter Heilmeyer — Keramologie contra Vasenkunde? – Das CVA aus Sicht eines Museumsleiters 17

Martin Schulz — Das CVA als Informationsquelle – ein Erfahrungsbericht 19

FORMANALYSE

Heide Mommsen — Zur Auswertung von Formfotos und Profilzeichnungen 23

Federico Utili, mit einem Beitrag von Philippe Dolmazon — Bemerkungen zu drei attischen Trinkgefäßen im Reiss-Museum in Mannheim. 37

HERSTELLUNG UND GEBRAUCH, VORZEICHNUNGEN

Elke Böhr — Vorzeichnungen 43

Susanne Pfisterer-Haas — Antike Reparaturen 51

Berthold Fellmann — Herstellungsspuren an attischen Trinkschalen 59

Bert Kaeser — Herstellungs- und Schicksalsspuren, Nachträge 65

Martin Bentz, mit einem Beitrag von Elke Böhr — Zu den Maßen attischer Feinkeramik 73

Martina Seifert — Naturwissenschaftliche Verfahren zur Herkunftsbestimmung von Keramik. Möglichkeiten und Grenzen der Anwendung am Beispiel von Amphoren aus Milet 81

ORNAMENTIK UND INSCHRIFTEN

Erika Kunze-Götte — Ornamentik und Werkstatt 97

Berthold Fellmann — Zur Chronologie des Tleson Malers 111

SAMMLUNGSGESCHICHTE

Wolfgang Schiering — Zur Entstehung und Geschichte der Sammlungen antiker Vasen an deutschen Universitäten 123

Ursula Kästner — Zur Geschichte der Berliner Vasensammlung 133

Einleitung

Dieser Band eröffnet die neue Reihe von Beiheften zum Corpus Vasorum Antiquorum Deutschland. In ihr sollen in regelmäßigem Abstand Arbeiten zur Keramikforschung ihren Platz finden, die die katalogartigen regulären Corpusbände auf verschiedene Weise ergänzen, aber in erster Linie die – hier sehr weit verstandene – historische Funktion des Materials betreffen.

Dieser erste Band ist besonders eng mit der konkreten CVA-Arbeit verbunden. Ihm liegt eine Tagung zugrunde, die im November 2000 in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München stattgefunden hat. Die Idee zu dieser Tagung und das Bedürfnis einer öffentlichen Standortbestimmung der eigenen Arbeit wurde in den steten Diskussionen unter den CVA-Bearbeitern – nicht zuletzt im Münchener ‹Vasengesprächskreis› – geboren.[1]

Das Corpus Vasorum Antiquorum besteht seit nunmehr über 80 Jahren. Unter den großen Corpusunternehmungen, die vor allem im 19. Jahrhundert begründet wurden, gehört es damit eher zu den jüngeren. In dieser Zeit erschienen über 300 Bände aus 25 Ländern. Ein Ende des Unternehmens ist nicht abzusehen – im Gegenteil, das Material wächst, vor allem in den Mittelmeerländern, ständig an.

Sinn und Zweck des CVA wird – soweit ich es sehe – von niemandem grundsätzlich angezweifelt[2]. Die Bände gehören in den Fachbibliotheken sicher zu den regelmäßig benutzten Standardwerken. Dennoch ist es notwendig, sich von Zeit zu Zeit Rechenschaft über das eigene Tun abzulegen und eine Standortbestimmung durchzuführen. Die letzte Tagung zum Thema CVA, deren Ergebnisse publiziert worden sind, fand vor bald 50 Jahren, 1956, statt[3].

Seit dem Erscheinen des ersten Faszikels 1923 hat sich der Charakter der CVA-Bände stark gewandelt[4]. Waren in den ersten Bänden noch zahlreiche Gattungen bunt gemischt, die Fotos nur so groß, um die Vasen gerade identifizieren zu können, die Texte wenige Zeilen lang und nur mit den allernötigsten Fakten versehen, so sind die neuesten Bände häufig ausschließlich einzelnen Gattungen gewidmet, mit ausführlicher Dokumentation – Photos aller Bestandteile, Zeichnungen und Beschreibungen – sowie Kommentaren ausgestattet. Unverändert blieb die Gliederung nach Ländern und Städten bzw. Museen.

Glücklicherweise gab es von Anfang an eine große Autonomie der einzelnen Länder. In Deutschland hat sich im Laufe der Zeit ein Kanon an Aufgaben herausgebildet, der vom jeweiligen Bearbeiter bzw. Museum nach Absprache mit der CVA-Redaktion zu leisten ist. In der Regel nimmt die Vorbereitung eines Bandes mehrere Jahre in Anspruch. Die Aufgaben seien hier stichwortartig aufgelistet:

- Der antike Bestand der Gefäße wird untersucht und dokumentiert. Die Gefäße werden gereinigt und, falls notwendig, restauriert.
- Sowohl Herstellungsspuren, die bei Töpfern, Bemalen oder Brennen entstehen, als auch Gebrauchsspuren, Flickungen etc. werden beschrieben.
- Zahlreiche Maße, auch Volumina und Gewicht, werden im Rahmen der Möglichkeiten genommen.
- Die Gefäße werden angemessen fotografiert, um Form und alle Bestandteile der Bemalung beurteilen zu können.
- Gezeichnet werden Profile, Graffiti, Inschriften. Wo nötig, werden Vorzeichnungen oder schlecht erhaltene Malereien zeichnerisch dokumentiert.
- Es wird eine Bibliographie erstellt.
- Die Gefäße werden landschaftlich und chronologisch sowie im Hinblick auf Werkstätten und Maler eingeordnet.
- Die Bilder werden ikonographisch gedeutet bzw. es wird die entsprechende Literatur aufbereitet.
- Die Fakten zur Herkunft und jüngeren Geschichte der Vasen werden zusammengestellt.

Die Fragen, die der Tagung zugrunde lagen, lauten: Braucht die Forschung diese aufwendige Dokumentation und braucht sie sie auf *diese* Weise? Wenn ja, wozu? Gibt es relevante Aspekte, die vom CVA nicht beachtet werden? Gibt es andere, neue Dokumentationsmethoden? Da die Tagung aus der täglichen Arbeit erwachsen ist, steht jedoch weniger eine theoretische Methodenreflexion im Zentrum als vielmehr das pragmatische, exemplarische Erproben von Methoden und Fragestellungen im Hinblick auf die Verwertbarkeit für die künftige Arbeit.

Zu fast allen der oben aufgelisteten Punkte konnten Referenten gewonnen werden, die neue Forschungen und Ergebnisse an zumeist unpubliziertem Material vortrugen. Das Thema Ikonographie blieb jedoch bewußt ausgeklammert. Zum einen würde dieser Bereich eine eigene Tagung erfordern, zum anderen gibt es zu diesem Komplex regelmäßig Fachkolloquien. Das CVA ist auch nicht der geeignete Ort, hier neue Wege zu beschreiten; es stellt lediglich die Grundlagen in Form von Fotos und Beschreibungen zur Verfügung.

Um den spezifischen Bedingungen des deutschen CVA Rechnung zu tragen und um in kleiner Runde intensiver diskutieren zu können, wurde der Teilnehmerkreis auf deutsche Keramikspezialisten beschränkt. Die meisten von ihnen sind derzeit mit der Bearbeitung eines CVA-Bandes befaßt.

Die Beiträge haben unterschiedlichen Charakter. Neben einleitenden Überlegungen zur Geschichte des CVA (Bentz), einem Erfahrungsbericht über den Nutzen des CVA für eine konkrete Arbeit zur Werkstattforschung (Schulz) sowie Anmerkungen und Wünschen eines Museumsleiters (Heilmeyer), bilden Beobachtungen, die bei der Bearbeitung neuerer CVA-Bände gemacht wurden, den Ausgangspunkt der meisten Beiträge.

Ein Schwerpunkt liegt hierbei auf technischen Aspekten wie den Herstellungs- und Schicksalsspuren, deren Bedeutung für die Rekonstruktion des Herstellungsprozesses und der Verwendung bislang deutlich unterschätzt wurde (Böhr, Pfisterer-Haas, Fellmann, Kaeser). Diese Aspekte lassen sich aus Platzgründen nicht in jedem Band ausführlich darstellen und werden deshalb hier exemplarisch vorgeführt, um in künftigen Bänden darauf verweisen zu können[5]. Ein sehr aufwendiger Teil der CVA-Dokumentation betrifft die Vasenformen; neben Hinweisen zur besseren Durchführung (Dolmazon) wird am Beispiel des Exekias die Aussagekraft von Formuntersuchungen für die Werkstattforschung exemplifiziert (Mommsen).

Die kritische Zusammenfassung der erst seit kurzem nur in deutschen CVA-Bänden dokumentierten Angaben zu Hohlmaßen und Gewicht soll die Relevanz und das Potential dieser Daten ins Bewußtsein rufen (Bentz). Auch die Beiträge zur Sammlungsgeschichte eines großen Museums sowie der kleineren Universitätssammlungen (Kästner, Schiering) sollen dazu anregen, daß künftige Bearbeiter sich stärker mit diesem Themenbereich auseinandersetzen, der in der jüngeren Forschung verstärkt in den Blickpunkt geraten ist[6]. Die Beiträge zu Ornamentik und Inschriften (Kunze-Götte, Fellmann) verdeutlichen, was die Forschung mit Hilfe der aufwendigen Dokumentation dieser nichtfigürlichen Teile der Vasen im Hinblick auf Werkstätten und Chronologie anzufangen in der Lage ist.

Weitere Beiträge befassen sich mit Aspekten, die bislang im CVA ausgeklammert blieben; zum einen Materialuntersuchungen (Seifert), zum anderen die Restaurationsgeschichte der Vasen (Heilmeyer, Kästner). Es bleibt zu überlegen, ob und wie man diese Aspekte künftig stärker berücksichtigen kann, ohne den Rahmen des CVA zu sprengen; zu denken wäre z.B. an exemplarische Untersuchungen an ausgewähltem Material.

Die einschneidendste Veränderung in der Geschichte des CVA wird die Digitalisierung der alten Bände und die Einrichtung einer Internetdatenbank darstellen. Kaum ein Corpusunternehmen scheint dazu geeigneter als das umfangreiche CVA. Zum Thema der zukünftigen Präsentation, Benutzbarkeit und Vernetzung des CVA mit Hilfe Neuer Medien sprach auf der Tagung Vinzenz Brinkmann[7]. Diese Überlegungen wurden zum Teil von den Ereignissen überholt, da die Realisierung einer Datenbank inzwischen international in die Wege geleitet ist. Zunächst ist vorgesehen, nur die alten, vergriffenen Bände online zur Verfügung zu stellen und nicht auf das Publizieren der neuen Bände in Buchform zu verzichten. Damit ist schon einmal ein wichtiger Schritt getan. Die praktische Durchführung liegt in den Händen des Beazley-Archivs in Oxford.

ANMERKUNGEN

1 Die zum Teil rege Diskussion während der Tagung konnte nicht dokumentiert werden; zahlreiche Anregungen sind aber in die Druckfassungen der einzelnen Beiträge eingeflossen. Zusätzlich zu den mündlich vorgetragenen wurden hier die Beiträge von E. Böhr und W. Schiering aufgenommen. Es ist besonders Paul Zanker zu danken, der die Tagung vorbehaltlos unterstützte sowie Nicola Hoesch, deren tatkräftiger Einsatz ihre Durchführung ermöglichte.

2 Der Titel des Beitrags von W. van de Put, CVA, Corpus or Corpse, in: Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology Amsterdam 1998 (2000) 428 f., scheint eine grundsätzliche Kritik zu beeinhalten; tatsächlich geht es hier um den Vorschlag, eine Internetdatenbank neben dem gedruckten Buch aufzubauen.

3 Corpus Vasorum Antiquorum (Lyon 3–5 Juillet 1956). Colloques internationaux du CNRS (1957).

4 s. den Beitrag zur Geschichte des CVA.

5 Der Beitrag von M. Boss zu Vorzeichnungen und Herstellungsspuren an Erlanger Vasen konnte leider nicht abgedruckt werden.

6 s. etwa die neugegründete Zeitschrift ‹Journal of the history of collections› 1, 1989 ff. oder den jüngst erschienenen Ausstellungskatalog M. Flashar (Hrsg.), 1768: Europa à la grecque – Vasen machen Mode (1999) oder I. Jenkins – K. Sloan (Hrsg.), Vases and volcanoes. Sir William Hamilton and his collection (1996).

7 Der Beitrag konnte hier nicht abgedruckt werden; vgl. V. Brinkmann, Formen der digitalen Veröffentlichung, in: A. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (Hrsg.), Klassische Archäologie. Eine Einführung (2000) 68 ff.

Zur Geschichte des CVA

Martin Bentz

Wenn über die Konzeption des CVA gesprochen wird, erscheint ein Blick auf die Geschichte des inzwischen 80 Jahre alten Unternehmens lohnend[1]. Seine Entwicklungen und Veränderungen spiegeln die veränderten Methoden und Fragestellungen der Vasenforschung wider. Daneben ergeben sich aber auch interessante zeitgeschichtliche Aspekte, die vor allem die Frühzeit des Corpus und die Rolle Deutschlands, insbesondere sein Verhältnis zu Frankreich, betreffen. Der Wissenschaftsbetrieb ließ sich lange nicht von den politischen Verhältnissen trennen.

I

1919 konstituierte sich die UAI, Union Académique Internationale, der weltweite Zusammenschluß der Wissenschaftsakademien für die Geisteswissenschaften. Im gleichen Jahr noch wurde die Gründung des Corpus Vasorum durch Edmond Pottier, Leiter des Louvre-Museums und Mitglied der französischen Akademie, angeregt[2]. Im Jahr 1920 legte er einen ausführlichen ‹Plan de travail› vor, der von einer archäologischen Kommission unter Hinzuziehung der Stellungnahmen von Museumsleitern aus aller Welt 1921 leicht verändert akzeptiert wurde[3].

Beteiligt waren damals sechs Länder, Belgien, Dänemark, Frankreich, Großbritannien, Italien und die Niederlande. In der Folge stieg die Zahl stetig an. Zur Zeit liegen über 300 CVA-Bände aus 25 Ländern vor, davon 73 aus Deutschland. Den Vorsitz des internationalen CVA hat traditionell ein Franzose inne; nach Pottier waren es Alfred Merlin, Charles Dugas, Pierre Devambez, François Villard und Henri Metzger – im Jahr 2001 hat er diese Aufgabe an Juliette de La Genière übergeben.

Das ursprüngliche Konzept sah vor, die gesamte antike Keramik ohne zeitliche und geographische Beschränkung, von prähistorischer bis in römische Zeit, zu dokumentieren. Pottier ging von 100 000 Vasen aus, die er, bei durchschnittlich 300 Objekten auf 33 Tafeln pro Faszikel, in 100 Bänden à drei Faszikeln publizieren lassen wollte. Schon bald jedoch beschloß man, sich auf die griechische, italische, römische und vorderorientalische sowie die bronzezeitliche Keramik Griechenlands und Italiens zu beschränken, von der man glaubte, sie in 50 Bänden publizieren zu können[4].

Daneben etablierte Pottier ein einheitliches, sehr komplexes Gliederungsschema, das aus römischen Ziffern für die geographische Herkunft, lateinischen Großbuchstaben für die Gattung oder chronologische Epoche sowie kleinen Buchstaben für geographische oder gattungsspezifische Untergruppen bestand[5]. Diese Gruppen sollten zu kleinen Teilen parallel in den jeweiligen Faszikeln veröffentlich werden; irgendwann einmal sollte man dann alle Tafeln und Texte zu den Gefäßen einer Gattung zusammenstellen können. Daher wurde weder Text noch Tafeln gebunden und die jeweilige Nummer oben auf jeder Tafel vermerkt.

Weiter einigte man sich auf eine knappe Textgestaltung, die nach Möglichkeit 10 Zeilen nicht übersteigen sollte sowie ein gemeinsames Format. Es wurden vier Sprachen – Englisch, Französisch, Italienisch und Deutsch – zugelassen[6]. Die meisten dieser Regelungen stellten jedoch Empfehlungen dar; jedem Land sollte möglichst viel Spielraum bei der Gestaltung der Bände bleiben.

Der Charakter eines Corpus hängt entscheidend vom Material ab. Pottier orientierte sich an bestehenden Corpora und entwickelte daraus sein Konzept. Da es sich um hunderttausende Objekte handelt und das Material sehr heterogen ist, entwickelte er eine Ordnung nach Museen, die auch heute noch aus organisatorischen Gründen ohne Alternative ist[7].

1922 erschien der erste Band, von Pottier selbst verfaßt. Er umfaßte proto-elamitische, minoische, inselionische, rhodische, lakonische, ‹attisch-korinthische› sowie attisch rotfigurige Keramik; insgesamt ca. 400 Gefäße auf 48 Tafeln.

Erst 1956 kam es bei einer Konferenz in Lyon zu einer erneuten generellen Standortbestimmung[8]. Es herrschte Einigkeit über die meisten grundsätzlichen Punkte. Wegen der immer größeren Materialmenge sollte man sich vor allem auf die griechische Keramik konzentrieren und keine Grabungskeramik publizieren sowie Dubletten nur im Text erwähnen oder auf Sammelaufnahmen abbilden. Hingegen könnten durchaus Privatsammlungen mit berücksichtigt werden. Soweit möglich, vor allem bei großen Sammlungen, sollten homogene Bände mit nur einer Gattung vorgelegt werden. Als wichtig wurde eine

Reinigung bzw. Restaurierung der Gefäße vor der Publikation angesehen.

Desweiteren wurden detaillierte Empfehlungen für den Tafelteil formuliert. Der Textteil solle so knapp wie möglich gehalten sein und in erster Linie die Abbildungen komplettieren. Graffiti und Inschriften sollten faksimiliert werden; Profilzeichnungen wurden nur als Ausnahme empfohlen[9]. Es sollten ausreichend Indices angelegt, Text und Tafeln nicht gebunden in einer Mappe vorgelegt werden. Im übrigen wurde jedoch die Autonomie der einzelnen Länder hervorgehoben.

In jüngerer Zeit wird nun empfohlen, Text und Tafeln zu binden, da die losen Tafeln in öffentlichen Bibliotheken einem ständigen Schwund ausgesetzt sind, es zum Blättern praktischer ist und nicht zuletzt Kosten spart.

Die letzten Überlegungen im Kreise der internationalen CVA-Vertreter betreffen die Digitalisierung der Datenbestände und den Aufbau einer großen Datenbank. Die Arbeiten daran wurden mit Hilfe des Beazley-Archivs in Oxford bereits begonnen.

II

Aus politischen Gründen gehörte Deutschland nach dem ersten Weltkrieg zunächst nicht der 1919 gegründeten UAI an[10]. Daher konnte sich Deutschland auch nicht am CVA beteiligen. Speziell Pottier hatte kein gutes Verhältnis zu Deutschland; er war 1915 aus der Preußischen Akademie der Wissenschaften ausgetreten[11]. Nach Erscheinen der ersten Faszikel gab es von deutscher Seite harsche Kritik an Konzept und Ausführung der Unternehmung.

So schrieb G. Karo, im Rahmen einer Rezension zu E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, in einer Mischung aus politischer und wissenschaftlicher Polemik[12]:

> *«Es ist drei Jahre her, daß die interallierte Union der Akademien der Entente als eines der ersten großen Unternehmen ein Corpus vasorum ankündigte, dessen erste Lieferung nun erschienen ist: die Vasen des Louvre, von Pottier, wie zu erwarten war, fleissig und umsichtig herausgegeben, aber ohne irgendwelche neue Ergebnisse, geschweige denn bahnbrechende Gedanken, mit dürftigen, kleinen, auf den Tafeln zusammengedrängten Abbildungen in recht mittelmäßigen Wiedergaben, das Ganze eine Weiterführung der alten, von der deutschen Wissenschaft des neunzehnten Jahrhunderts begründeten Corpora, und nichts weiter. Dieser Frucht der geeinten Wissenschaft unserer Feinde, die ausdrücklich die deutsche Gelehrtenschaft der Mitarbeit für unwürdig erklärten und erklären, stelle man nun die Leistung eines einzigen deutschen Forschers gegenüber, der allein und fast ohne Hilfe, mit dem Opfer seiner ganzen Persönlichkeit, in idealer wie in materieller Hinsicht, den Stoff wirklich gestaltet und durchdrungen hat. Dann wird man, von diesen Bänden aufblickend, mit gelassenem Lächeln gen Westen schauen und den ‹würdigeren› Herren dort drüben zurufen: ‹Nur zu!›.»*

Ernst Langlotz hat für den ersten CVA-Band ebenfalls nur eine abschätzige Bemerkung übrig[13]:

> *«... die eben beginnenden Lieferungen des Corpus Vasorum Antiquorum versprechen nach dem Vorliegenden nichts weniger als wissenschaftliche Brauchbarkeit.»*

Als Deutschland der UAI schließlich 1935 beitrat, wurde es aufgefordert, sich am CVA zu beteiligen. Angesprochen war zunächst die Berliner Akademie. Im Auftrag der philosophisch-historischen Klasse erstellte G. Rodenwaldt, Berliner Ordinarius und Akademiemitglied, eine ausführliche Stellungnahme, die er am 22.10.1936 vorlegte *(s. Anhang 1)*[14]. Grundlage dieser Stellungnahme war eine Umfrage unter 10 Kollegen, zumeist Leitern von Vasensammlungen[15]. In seinem Anschreiben formulierte Rodenwaldt bereits seine positive Einstellung:

> *«Mein allgemeiner Eindruck ist, daß die noch vor etwa 10 Jahren bestehende Abneigung gegen eine Beteiligung am Corpus jetzt im Schwinden ist. Das Corpus hat sich trotz aller bekannter Schwächen als unentbehrliches Hilfsmittel erwiesen. Herr Weickert, mit dem ich mündlich über die Frage sprach, scheint für die Berliner Vasen-Sammlung einer Mitarbeit geneigt. In kulturpolitischer Beziehung wäre es bedauerlich, wenn der erste Wunsch einer Zusammenarbeit abgelehnt würde. Voraussetzung für die deutsche Beteiligung wäre, daß es gelänge aus Mitteln der Akademien oder Sondermitteln des Reiches einen jährlichen Etat auf längere Sicht zu schaffen, der eine konsequente und vorbildliche Durchführung von deutscher Seite gewährleistet.»*

Alle Befragten sprachen sich, mit unterschiedlicher Akzentuierung, für den Beitritt aus, *«trotz der Zwangsjacke der Klassifikationen»* (E. Buschor, Brief vom 2.10.36); *«in der Tat kommt es weniger auf das ‹ob› an als auf das ‹wie›»* (A. Rumpf, Brief vom 23.9.36). Vor allem versprach man sich eine Belebung der deutschen Vasenforschung. Bei einigen der Stellungnahmen sind zeitbedingte nationale Töne deutlich zu hören. Stellvertretend für die vorherrschenden, sachlich orientierten Auffassungen sei eine Passage aus dem Brief B. Schweitzers vom 23.9.36 zitiert:

«Seit jeher habe ich es bedauert, daß wir am Corpus Vasorum nicht beteiligt sind. Über die Schwächen des Unternehmens, das leere Stroh, das dabei gedroschen wird, die Unförmigkeit und Schwerfälligkeit des Ganzen täusche ich mich nicht. Aber das Werk steht einmal da, es hat sich als höchst nützlich erwiesen, und man kann – ungeachtet aller Ausstellungen im Einzelnen – der Organisation und dem Geist des Corpus volle Anerkennung nicht versagen. Endlich scheint mir eine Beteiligung an diesem Unternehmen die einzige Möglichkeit zu eröffnen, unsere großen Vasensammlungen aus ihrem nun bald sträflichen Dornröschenschlaf zu erwecken; ohne diesen Anstoß von außen würde es gegenwärtig wohl kaum gelingen, den Willen und die bedeutenden Mittel für eine würdige Veröffentlichung in Deutschland zu mobilisieren. Daß wir seinerzeit vom Corpus ausgeschlossen wurden, macht die Annahme jetzt nicht ganz einfach. Es scheint mir einzig der deutschen Wissenschaft würdig, in Ruhe und schweigend, nur das sachliche Ziel im Auge, über diese Tatsache hinweg zu gehen.»

Das besondere, gespannte Verhältnis zu Frankreich[16] und das Fingerspitzengefühl, das dabei erforderlich sei, kommt im Brief R. Delbruecks vom 19.10.36 zum Ausdruck, der engen Kontakt zu französischen Kollegen pflegte:

«Dass Deutschland mitarbeiten wolle, wurde selbstverständlich allgemein begrüßt. Andererseits empfinden auch Leute wie Merlin und Charbonnaux ein gewisses Missbehagen gegenüber einem neuen unabsehbaren Bibliothekscorpus ... meiner Meinung nach sollte man zunächst in Deutschland auch nur eine kleine Stelle einrichten ... Als kulturpolitisch nicht praktisch würde ich es ansehen, wenn in Deutschland jetzt eine große Organisation geschaffen würde, die wahrscheinlich besser wäre als die der anderen Länder. Das würde in Frankreich Minderwertigkeitsgefühle erwecken, die der wissenschaftlichen Zusammenarbeit schliesslich schaden. So etwas ist gerade in den letzten Jahren schon vorgekommen.»

Die Probleme mit Frankreich klingen auch indirekt in einer Bemerkung von H. Thiersch vom 30.9.36 an:

«... [den Beitritt] halte ich nach dem ganzen Hergang unseres Eintritts in die Union für eine gar nicht mehr zu umgehende Selbstverständlichkeit. Ein Vorwand auch nur, dieser Arbeit sich zu entziehen, würde unsere Freunde (England, Amerika, Norwegen, Holland, Dänemark) in die allerpeinlichste Verlegenheit setzen. ...»

Nachdem der Beitrittsbeschluß gefaßt wurde, teilt Rodenwaldt Buschor in einem undatierten Brief, wohl von Ende Oktober 1936, mit:

«Ich hatte ausserdem durch den Berliner Vertreter bei dem Kartell beantragen lassen, Ihnen die Leitung zu übertragen, was ich nicht näher zu begründen brauche. Ich freue mich, dass Sie diese Aufgabe übernehmen.»

In der Folge übernimmt nun Buschor[17] die Initiative und schreibt den übrigen Akademien wegen der finanziellen Beteiligung an der Unternehmung, die am 1.4.1937 ihre Arbeit an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München aufnimmt *(s. Anhang 2)*. Der Jahresetat beläuft sich zunächst auf 10 000 Reichsmark. Die Hauptlast tragen die Berliner Akademie (mit Hilfe des Reichs- und Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung) und die Münchner Akademie; diejenigen in Göttingen, Leipzig und Heidelberg stellen nur geringe Beträge bereit.

Als ‹Assistent› wird Adolf Greifenhagen eingestellt, den Delbrueck bereits Rodenwaldt empfohlen hatte. Er führt die redaktionellen Geschäfte und verfaßt auch den ersten Band, *Bonn 1*, der 1938, wie die weiteren Bände bis heute, im Verlag C. H. Beck erscheint. Im gleichen Jahr wird bereits der Band *Berlin 1* veröffentlicht, im folgenden *München 1*. Nach dem sechsten Band *(München 2)*, 1944 erschienen, entsteht eine Zwangspause, nach der 1951 mit *Karlruhe 1* regelmäßig weiter produziert wird. Greifenhagen steht allerdings erst nach Rückkehr aus russischer Kriegsgefangenschaft 1955 wieder zur Verfügung. Er führt die Geschäfte, neben seiner Museumstätigkeit, bis 1962 fort. Nach Buschor leiten Hans Möbius (1962–1968), Emil Kunze (1968–1987), seitdem Paul Zanker die Kommission. Redaktoren sind 1962–66 Dietrich Schulz und von 1966–99 Heinrich B. Siedentopf, seidem der Verf.

Die Bearbeiter der Bände wurden lange mit Hilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziert. Seit 1980 werden sie aus dem ‹Akademienprogramm›, das von Bund und Ländern getragen wird, bezahlt.

Es seien im folgenden noch zwei kriegsbedingte Besonderheiten der deutschen CVA-Produktion angesprochen. Nach dem ‹Anschluß› Österreichs erschien 1942 – von H. Kenner verfaßt – der Band Deutschland 5, Wien 1. Nach der wiedergewonnenen Unabhängigkeit begann dann die eigenständige österreichische Produktion mit dem Band Österreich 1, Wien 1, der, in der Kriegszeit geplant, 1951 erschien.

Die Bände ostdeutscher Sammlungen erschienen nach dem Krieg unter der Ägide der Ost-Berliner Akademie. Zwischen 1959 und 1968 wurden fünf Bände unter Beibe-

haltung der gemeinsamen Bandzählung publiziert. 1971 stellte die DDR, ohne Absprache mit dem westdeutschen CVA, bei der UAI den Antrag auf Gründung einer eigenen Reihe. 1972 erschien dann der erste von insgesamt drei DDR-Bänden. Nach der Wiedervereinigung wurde die Trennung aufgehoben; zur Zeit sind mehrere Berliner Bände der wieder zusammengeführten Sammlung sowie ein Dresdner und ein Leipziger Band in Arbeit.

III

Das deutsche CVA hatte in gewisser Weise Glück, erst so spät gegründet worden zu sein, denn in den frühen Bänden gemachte Fehler konnten so vermieden werden. Buschor und Greifenhagen nahmen sich viel Freiheiten, so daß sich die deutschen Bände von Beginn an von der Pottier'schen Konzeption unterscheiden und sich eher an den Bänden orientieren, die J. D. Beazley für Oxford verfaßte[18]. Im Falle der großen Museen (München, Berlin) werden von Beginn an einheitliche Gattungen behandelt, während in den Bänden des Louvre z. B. noch bis in die 50er Jahre Beispiele verschiedener Gattungen in einem Band versammelt sind. Die Gefäße werden in gereinigtem bzw. restauriertem Zustand vorgelegt. Die Klassifizierungen nach Landschaften und Gattungen werden in den ersten Bänden bis zum Krieg nur im Vorwort oder Inhaltsverzeichnis kurz erwähnt, nach dem Krieg überhaupt nicht mehr, während sie in den französischen Bänden z. B. erstmals 1992 mit Einführung der Bindung der Tafeln verschwinden. Schon in den ersten Bänden gibt es Umzeichnungen; alle Inschriften und Graffiti werden faksimiliert; Profilzeichnungen erscheinen aber nur im Ausnahmefall. Die Tafeln sind großzügig angelegt; in Band *München 1* werden 57 schwarzfigurige Bauchamphoren auf 52 Tafeln dokumentiert. Die Texte sind knapp gefaßt; nach ausführlichen Beschreibungen ist der Kommentar – wenn neben einer Bestimmung und Datierung überhaupt vorhanden – einen oder im Ausnahmefall wenige Sätze lang. Die Rezensionen, vor allem aus dem angelsächsischen Bereich, zu den ersten deutschen Bänden sind ausgesprochen positiv[19].

Angeregt u. a. durch die Vereinbarungen der CVA-Konferenz in Lyon 1956 veränderten sich die Texte allmählich. Neben zusätzlichen Maßangaben werden seit den Sechziger Jahren zunehmend Profile gezeichnet und im Textteil abgebildet; inzwischen werden sie als Beilagen gesondert angehängt. Die Kommentare wurden, je nach Temperament des jeweiligen Autors, immer ausführlicher. Zum derzeitigen Kanon der von den Bearbeitern zu leistenden Arbeit siehe die Einleitung zu diesem Band.

Anhang 1

Stellungnahme von G. Rodenwaldt gegenüber der Preußischen Akademie der Wissenschaften vom 22.10.36

Zu dem Vorschlage der Union Académique Internationale, daß die deutschen Akademien nach ihrem Eintritt in die Union sich an dem internationalen Corpus Vasorum beteiligen möchten, berichte ich der Philosophisch-Historischen Klasse ergebenst Folgendes:

Das auf Antrag der Pariser Académie des Inscriptions nach einem Plane Edmond Pottiers in Angriff genommene Corpus Vasorum stellt ein wissenschaftliches Unternehmen großen Umfangs dar. Es umfaßt die antike Keramik von der Vorgeschichte bis zur Spätantike. Über die Organisation unterrichtet eine im Jahre 1921 in Paris erschienene Denkschrift. Bisher erschienen sind fünfzig Faszikel unter Mitwirkung von Frankreich, England, Italien, U.S.A., Belgien, Dänemark, Niederlande, Spanien, Griechenland und Polen.

Die deutsche Wissenschaft war sowohl gegenüber der Systematik des Werkes wie gegenüber der Qualität der ersten Hefte von einer berechtigten kritischen Stimmung erfüllt. Einzelne deutsche Sammlungen haben inzwischen wissenschaftliche Kataloge grundsätzlich anderer Art veröffentlicht. Im Laufe der Entwicklung hat jedoch die Bearbeitung wesentliche Verbesserungen erfahren. Innerhalb der komplizierten Systematik des Aufbaues ist den einzelnen Ländern eine gewisse Freiheit gelassen, die erhebliche Verbesserungen ermöglicht. Faszikel, die vorbildlich für die sachliche Bearbeitung und die Reproduktion sind, hat Beazley für Oxford herausgegeben.

Das Corpus ist infolgedessen zu einem unentbehrlichen Werkzeug der Forschung geworden. Eine Beteiligung der deutschen Wissenschaft ist nicht nur im Interesse der Vollständigkeit des Corpus erwünscht. Die Veröffentlichung und Bearbeitung des reichen Materials der deutschen Museen befindet sich im Rückstande. Es erscheint als eine nationale Pflicht, der deutschen Wissenschaft auch auf diesem Gebiete die gebührende Stellung zu erhalten und den Besitz Deutschlands an Sammlungen antiker Vasen zur Geltung zu bringen.

Auf Grund von Besprechungen und Korrespondenz mit den Leitern der in Frage kommenden bedeutendsten Sammlungen und den auf diesem Gebiete maßgeblichen Fachgenossen glaube ich, daß die deutschen Archäologen unter Zurückstellung der Bedenken gegen gewisse nicht mehr abzuändernde Mängel der Systematik einhellig zur Mitarbeit bereit sind. Diese Bereitwilligkeit hat jedoch zur Voraussetzung, daß genügende Mittel bereit gestellt werden, um eine den besten bisher erschienenen Faszikeln mindestens ebenbürtige Leistung zu gewährleisten, wie sie in den anderen Ländern von uns auch erwartet wird.

Wenn die deutschen Akademien sich zur Mitarbeit am Corpus Vasorum entschließen, müssen sie sich von vornherein bewußt sein, daß es sich um ein erhebliche Mittel in Anspruch nehmendes und auf die Zeit von mehreren Dezennien zu berechnendes Unternehmen handelt. Eine zielbewußte Organisation ist um so dringender erforderlich, als das Material in Deutschland auf sehr viel mehr Stellen verteilt ist, als in den meisten anderen Ländern. Es handelt sich nicht nur um die großen Bestände der Berliner und Münchener Antikensammlungen, sondern um zahlreiche Sammlungen aus fürstlichem oder ehemals fürstlichem Besitz (z. B. Gotha und Altenburg), um zahlreiche Universitätssammlungen (z. B. Hamburg, Köln) usw.

Um einen ungefähren Anhalt zur Bemessung der Kosten zu gewinnen, erlaube ich mir, eine Organisationsskizze beizufügen, die nicht den Verhandlungen der Kartelle der Akademien vorgreifen will.

1.) Die Leitung des Unternehmens müßte ein, möglichst auf dem Gebiete der Vasenmalerei autoritativer Fachgenosse übernehmen. Er hätte die Geschäfte zu führen in Fühlungnahme sowohl mit dem Archäologischen Institut des Deutschen Reiches wie mit den Leitern der größten Vasensammlungen. Ein Beirat, zusammengesetzt aus Sammlungsleitern und Spezialisten auf dem Gebiete der Vasenmalerei könnte ihm zur Seite stehen. Sitz des Unternehmens würde zweckmäßigerweise München oder Berlin sein.

2.) In den großen Sammlungen werden die vorbereitenden Arbeiten geraume Zeit in Anspruch nehmen. Um ein baldiges Erscheinen einiger deutscher Faszikel zu ermöglichen, würde daneben zweckmäßigerweise die Behandlung einer kleinen aber wichtigen Sammlung, wie der des Museums zu Altenburg, sogleich in Angriff zu nehmen sein, die schätzungsweise in zwei Jahren durchgeführt werden kann.

3.) An wissenschaftlichem Personal würde zu Anfang ein Assistent in Frage kommen, der auf Grund eigener Leistungen die organisatorischen Fragen unter der Aufsicht des Leiters behandeln und die selbständige Bearbeitung einzelner Teile übernehmen kann. Eine Remuneration von monatlich RM 300,– = jährlich 3 600,– RM wäre hierfür erforderlich. Daneben wäre ein junger, eventuell wechselnder Hilfsarbeiter mit Vor- und Hilfsarbeiten zu beschäftigen. Remuneration etwa 200,– RM monatlich = RM 2 400,– jährlich. Es ist dabei zu berücksichtigen, daß kleinere Sammlungen, wie z. B. Altenburg, keine für die Bearbeitung in Frage kommenden Beamten oder Angestellten haben.

4.) Sächliche Mittel sind sowohl für die Konservierungsarbeiten (Herstellung, Entfernung von Übermalungen usw.) wie für die photographischen Aufnahmen erforderlich. Ein besonders schwieriges Problem ist die Technik der Vasenphotographie. Eventuell ist die Herstellung besonderer Aufnahmeeinrichtungen erforderlich. Schätzungsweise müßten für sächliche Vorarbeiten in München und Berlin jährlich zunächst je RM 1 500, für Photographien in Altenburg jährlich RM 400, für Konservierungsarbeiten in Altenburg jährlich RM 400 aufgewandt werden (auf zwei Jahre; dann ähnliche Beträge für andere kleine Sammlungen).

5.) Für Verwaltungskosten wäre ein Betrag von etwa RM 600 jährlich einzusetzen.

Daraus ergibt sich ein Jahresbetrag von:

Assistent:	*RM*	*3 600*
Hilfsarbeiter:	*RM*	*2 400*
Sächliche Mittel für München und Berlin	*RM*	*3 000*
Jährliche Mittel für Altenburg	*RM*	*800*
Verwaltungskosten	*RM*	*600*
Gesamtsumme jährlich	*RM*	*10 400*

Dieser Anschlag stellt eine Mindestschätzung dar. Es wird sich erst nach einiger Zeit übersehen lassen, ob mit diesen Mitteln ein genügend schnelles Arbeitstempo erreicht werden kann. Ob und welche Zuschüsse für die Drucklegung erforderlich werden, läßt sich noch nicht übersehen, da noch keine Mitteilungen über den Absatz der erschienenen Faszikel vorliegen.

Vermutlich werden die Akademien die finanzielle Mehrbelastung nicht ohne Weiteres übernehmen können. Da es sich um Arbeiten auf weite Sicht handelt, ist eine etatsmäßige Sicherung wünschenswert. Es wäre zu fragen, ob mit Hinblick auf die wissenschaftliche und kulturpolitische Bedeutung dieser deutschen Leistung ein besonderer, etatsmäßig festgesetzter Zuschuß von Seiten des vorgesetzten Ministeriums erreicht werden kann. Sollte das für das Haushaltsjahr 1937 noch nicht erreichbar sein, so müßte eine rechtzeitige Bewilligung aus einem Dispositionsfond erstrebt werden, um mit den Arbeiten am 1. April 1937 beginnen zu können.

gez. G. Rodenwaldt.

Anhang 2

Brief von E. Buschor vom 23.12.1936 an die Preußische Akademie der Wissenschaften

Die deutschen Akademien sind nach ihrem Beitritt zur Union Académique Internationale aufgefordert worden, sich an der 1921 begründeten Unternehmung «Corpus Vasorum» zu beteiligen. Das Unternehmen hat die Katalogisierung und photographische Veröffentlichung aller antiken Gefäße zum Ziel. Bisher erschienen 50 Bände, an denen 10 Nationen beteiligt sind. Die Veröffentlichung ist ein unentbehrliches Hilfsmittel der Forschung geworden.

Das Kartell der deutschen Akademien hat dieser Aufforderung zugestimmt. Die deutsche Wissenschaft konnte

die 1935 eröffnete Zusammenarbeit nicht ohne schwerwiegende Gründe in diesem Punkt im Stich lassen, das angefangene Werk nicht unvollständig lassen, mit dem reichen Vorrat der deutschen Museen nicht länger im Rückstand bleiben, ohne ihr Ansehen zu schädigen. Die Erfahrung hat gelehrt, daß trotz der bei der Begründung festgelegten Systematik des Corpus Vasorum noch Spielraum bleibt, die Eigenart jedes Landes zur genügenden Geltung zu bringen; ja es scheint nicht ausgeschlossen, ein neues deutsches Vorbild im Rahmen der Veröffentlichung aufzustellen. Die Beteiligung der meisten deutschen Museen ist durch Zustimmungserklärung der Vorstände gesichert. Mit der Leitung wurde vom Kartell der Unterzeichnete beauftragt.

Der deutsche Anteil am Corpus Vasorum wird bei den reichen deutschen Beständen ziemlich umfangreich werden; der Abschluss lässt sich nicht vorausberechnen, wird aber kaum vor zwei Jahrzehnten erzielt werden können. Die Bereitstellung laufender Mittel ist daher unumgänglich notwendig. Einen Teil der Vorarbeiten, z. B. die sachgemäße Reinigung und photographische Aufnahme der Gefäße, werden die Museen, aber nicht alle, tragen können; ähnlich steht es mit der wissenschaftlichen Bearbeitung. Die Drucklegung wird ohne grössere Vor- und Zuschüsse nicht erfolgen können. Vor allem wird für die Verwaltung des Unternehmens eine wissenschaftlich dafür vorgebildete Kraft (Assistent) benötigt; bei gesteigerter Beteiligung würde auch diese nicht genügen. Ein jährlicher Haushalt von etwa 10.000.– RM. für persönliche und sächliche Ausgaben dürfte voraussichtlich eine sachgemässe Beteiligung gewährleisten.

Die Mittel der Akademien werden dafür bei weitem nicht ausreichen; zusätzliche Beiträge der Landesregierungen müssen angestrebt werden. Da die Vorarbeiten für die Haushalte 1937/8 schon grösstenteils abgeschlossen sind, kann es sich für den Augenblick wohl nur um ausserordentliche Zuschüsse handeln.

Die Erfahrungen mit anderen Kartellunternehmungen haben gezeigt, dass die Heidelberger und Leipziger Akademie zur Zeit keine oder keine nennenswerten Beiträge leisten können; Anfragen sind an sie gerichtet. Es kann jetzt schon gesagt werden, dass ohne einen erheblichen Zuschuss der preussischen Akademien, der mindestens zwei Drittel der veranschlagten Gesamtsumme von 10.000.– RM. betragen müsste, das Unternehmen gar nicht oder nur im geringen Massstab begonnen werden kann. Der Rest müsste von der Bayerischen Akademie aufgebracht werden. Um eine Verschleppung des Arbeitsbeginns bis 1938 zu vermeiden, wäre es von grösster Wichtigkeit, noch vor 1. Februar 1937 zu erfahren, welche Mittel für das Haushaltsjahr 1937/8 aufgebracht werden können.

Für das Corpus Vasorum: Buschor

ANMERKUNGEN

1 Zu Geschichte und Konzeption des CVA s. H. B. Siedentopf, Corpus Vasorum Antiquorum, in: Akademie-Journal 1/1996, 2–8.

2 In der Sitzung der UAI vom 18.10.1919 in Paris. Abgedruckt in: Organisation du Corpus Vasorum Antiquorum (1921) 5 f.

3 ebenda 6–20 der Arbeitsplan Pottiers, 20 ff. die Protokolle der Sitzungen der Kommission am 26.5.1920 und 26.–27.5.1921 in Brüssel. Dieser revidierte Arbeitsplan wurde vom UAI-Plenum am 28.5.1921 angenommen.

4 ebenda 9. 26.

5 ebenda 15 f.; 27 f.; CVA Louvre 1, I–VII.

6 In jüngster Zeit hat das griechische CVA den Antrag gestellt, auch auf Griechisch publizieren zu dürfen.

7 Ein Gegenbeispiel wäre etwa das heute noch bestehende Sarkophagcorpus. Hier werden bestimmte thematische Gruppen museums- und länderübergreifend in ausführlichen Monographien vorgelegt, bei denen der analytische Teil zu Formgeschichte, Ikonographie, Bedeutung usw. breiteren Raum einnimmt als der Katalog, es sich dabei gelegentlich um Dokorarbeiten oder Habilitationsschriften handelt. Dieses Konzept läßt sich aber nicht auf die sehr viel umfangreichere Gattung der Keramik übertragen. Das CVA ist andererseits sehr viel ausführlicher in der Dokumentation als die Inschriften- oder Münzcorpora.

8 Corpus Vasorum Antiquorum (Lyon 3–5 Juillet 1956). Colloques internationaux du CNRS (1957).

9 ebenda 16: «Le relevé des profiles est un travail difficile qu'il convient de laisser à des specialistes.»

10 B. Schroeder-Gudehus, Deutsche Wissenschaft und internationale Zusammenarbeit 1914–1928. Diss. Genf (1966); dies., Les scientifiques et la paix. La communauté scientifique internationale au cours des années 20 (1978); dies., Die Akademie auf internationalem Parkett in: J. Kocka (Hrsg.), Die Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften im Kaiserreich (1999) 175 ff. 187 ff.; P. Alter, Internationale Wissenschaft und nationale Politik. Zur Zusammenarbeit der wissenschaftlichen Akademien im frühen 20. Jh., in: L. Kettenacker u.a. (Hrsg.), Studien zur Geschichte Englands und der deutsch-britischen Beziehungen. Festschrift für Paul Kluke (1981) 201 ff.; C. Grau in: J. Scriba (Hrsg.), Die Elite der Nation im Dritten Reich. Acta Historica Leopoldina 22 (1995) 31 ff.

11 Zusammen mit den Archäologen L. Heuzey und Th. Homolle. Anlaß war der kriegsunterstützende Aufruf «An die Kulturwelt» von 1914, den zahlreiche deutsche Wissenschaftler unterschrieben hatten; s. W. Hartkopf, Die Preußische Akademie der Wissenschaften zu Berlin (1993) 209 ff.; ders., Die Berliner Akademie der Wissenschaften. Ihre Mitglieder und Preisträger 1700–1990 (1992) 282 zu Pottier; der Aufruf ist abgedruckt bei Schroeder-Gudehus a.O. (1966) 272 ff. Zum Verhältnis Pottiers zu Deutschland s. auch Ph. Rouet, RA 1999, 65 ff. bes. 71 und 76.

12 Philologische Wochenschrift 1923, 903 f. Zu Karos Verhältnis zu Frankreich s. K. Fittschen, BCH 120, 1996, 487 ff. Zu seiner exponierten Rolle während und nach dem Krieg auch jenseits der Fachgrenzen, den Hochschulverband als Forum nutzend, s. Schroeder-Gudehus a.O. (1966) Index s.v. Karo; S. 268 schreibt sie: «Was einflussreiche Männer wie Georg Karo, Otto Franke, Emile Picard oder Arthur Schuster in ihrer starren Unversönlichkeit verharren ließ, wird sich letztlich, als Geheimnis ihrer Individualität, der sozialen Erfassung entziehen.» G. Karo verfaßte u.a. folgende Schriften: Der Krieg der Wissenschaft gegen Deutschland (1919); Der geistige Krieg gegen Deutschland (1925).

13 ebenda 1019 f. im Zusammenhang einer Rezension zu H. Schaal, Griechische Vasen aus Frankfurter Sammlungen.

14 Diese und weitere im folgenden zitierte Dokumente finden sich in dem Teil des Nachlasses Rodenwaldt, der im Archiv des DAI

Berlin (Ordner 7, Mappe 28) aufbewahrt wird; ich danke A. Krug für die Einsichtnahme. Hingewiesen wurde ich auf die Rolle Rodenwaldts dankenswerterweise durch H.-M. von Kaenel, der zufällig auf seine Stellungnahme im Archiv der heute Berlin-Brandenburgischen Akademie gestoßen war.
Im Protokoll der Sitzung der phil.-hist. Klasse vom 18.6.36 heißt es: «Die Klasse beauftragt die HH. Wiegand und Rodenwaldt, die Möglichkeiten einer Beteiligung mit den in Betracht kommenden Museumsleitern zu prüfen und in der Klassensitzung am 8. Oktober darüber zu berichten.» Rodenwaldt übernahm diese Aufgabe dann alleine.

15 Es handelte sich um E. Buschor (München), R. Delbrueck (Bonn), R. Herbig (Würzburg), A. Rumpf (Köln), A. von Salis (Heidelberg), B. Schweitzer (Leipzig), H. Thiersch (Göttingen), C. Watzinger (Tübingen), P. Wolters (München), die in unterschiedlich langen, bis zu 8 Seiten langen Briefen antworteten. Mit C. Weickert (Berlin) hatte Rodenwaldt, wie oben zitiert, mündlich gesprochen. Einige Jahre zuvor gab es anscheinend schon einmal einen Vorstoß, Deutschland am CVA zu beteiligen. In dem Anschreiben Rodenwaldts wird eine ablehnende Stellungnahme von P. Wolters erwähnt.

16 In den Altertumswissenschaften gab es spätestens seit 1870 eine nicht immer freundschaftlich geprägte Konkurrenz zwischen Deutschland und Frankreich; s.o. Anm. 9–10; außerdem Fittschen a.O. (Anm. 11); s. anhand der Geschichte des Corpus Nummorum H.-M. von Kaenel in: U. Peter (Hrsg.), *stephanos nomismatikos*. Edith Schönert-Geiss zum 65. Geburtstag (1998) 321 ff. mit weiteren Hinweisen.

17 Die Wahl fiel aus mehreren Gründen auf den Münchner Lehrstuhlinhaber und Mitglied der Bayerischen Akademie Buschor. Zum einen kamen nur Berlin oder München als Standort für das CVA in Frage, weil sich an diesen Orten die beiden großen Vasensammlungen und zugleich die größten bzw. finanzstärksten Akademien befanden. Zum anderen war Buschor, im Gegensatz zu Rodenwaldt, ein ausgewiesener Vasenspezialist.

18 Oxford 1 (1927), Bd. 2 unter Mitarbeit von H. G. G. Payne und E. R. Price (1931). Zur Kritik Beazleys am ersten Band des CVA s. JHS 43, 1923, 198 f.

19 Zu Bonn 1 schreibt J. D. Beazley, JHS 59, 1939, 150 f.: «*The first german fascicule of the Corpus is a model: good photographs well reproduced, good text, the get-up good.*», zu München 1, ebenda 304: «*The vases have been systematically cleaned before photographing, and it is a disgrace that this has not been the rule in the Corpus.*»; zu Berlin 1 J. M. Cook, ebenda 151 f.: «*... have set a precedent which will not easily be followed.*»; s. außerdem zu Bonn 1 H. R. W. Smith, AJA 44, 1940, 161 ff.: «*The plates omit the customary symbols of classification and indication of scale: that is no loss*»; zu Berlin 1 R. S. Young, AJA 43, 1939, 714 f. Aber auch aus Frankreich kommt Lob, ohne allerdings die Änderungen auch nur zu erwähnen: Ch. Picard, RA 1939–2, 219 ff. (zu Bonn 1 und Berlin 1).

Keramologie contra Vasenkunde? – Das CVA aus der Sicht eines Museumsleiters

Wolf-Dieter Heilmeyer

Die im Titel meines Beitrags erwünschte Sicht darzustellen, fällt mir nicht leicht. Ich beginne ganz vordergründig: die Präsenz des CVA im Museum ist von Zeit zu Zeit ein lang erwarteter wissenschaftlicher Mitarbeiter, der die Restauratoren, den Fotografen, den Magazinverwalter mit seinen Wünschen beschäftigt; präsent sind die schönen, altertümlichen Bände, die einen Teil der Bestände des eigenen Hauses nach relativ einheitlichem Standard vorlegen; präsent ist schließlich der Schrank in der Bibliothek, in dem diese eigenen Bände nach übermäßiger Benutzung langsam aus dem Leim gehen und die vielen anderen ihre Façon behalten, weil wir kaum Zeit haben, sie öfter herauszuziehen. Man hat die letzte Diskussion unter den Wissenschaftlern des Hauses noch in Erinnerung: welche Bestände sollen als nächstes auf diese Weise publiziert werde? Warum publizieren wir ‹Vasen› und nicht Keramik? Wie lange werden unsere Bestände noch auf diese Weise betrachtet werden? Und allgemeiner: entspricht die Arbeit am CVA mit seinen Richtlinien den heutigen technologischen Standards? Warum benutzen die Vasenforscher unter den Archäologen immer noch lieber das Photo als das Mikroskop?

Insgesamt hat dieses Kolloquium bereits eine erfreuliche Hinwendung zu Herstellungsfragen erwiesen. Nur das Mikroskop hilft zum Beispiel, die Produktion der Oberflächen besonders der im Mittelpunkt des CVA-Interesses stehenden Feinkeramik zu entschlüsseln, um das dann photographisch und zeichnerisch festzuhalten. Das betrifft vor allem die Vorzeichnungen, deren Aufnahme im CVA Bert Kaeser als «die wichtigste Erweiterung des CVA» bezeichnet, aber auch die Angaben zur Flächenaufteilung der Zeichnungen und den ganzen Vorgang der ‹Bildentstehung› auf der sphärischen Vasenfläche sowie die Art und Qualität des Überzugs, um nur einiges zu nennen. Es folgen Beobachtungen zur Herstellung des Gefäßkörpers: die Profilzeichnungen dienen nicht nur zur Festlegung der Typologie der Gefäße sondern z. B. in den Abweichungen auch zur Festlegung des Werkvorgangs. Dafür sind Ganzprofile mit Wandstärkemessungen wichtiger als Ausschnittprofile von Lippe und Fuß. Bedenklich finden wir, wenn sich zwischen der vom Zeichner und Bearbeiter am Gefäß festgelegten Profilabnahme und dem Druck weitere Mitarbeiter mit der ‹Glättung› der Profile beschäftigen. Alle Herstellungs- und Benutzungsspuren, auch die Flickungen, sollten im Text gekennzeichnet werden, eventuell durch eine neue Systematisierung des Katalogs (und abgebildet, wenn es geht, eventuell sogar auf eigenen Tafeln). Dazu kommen die Größenangaben, die Gewichte und die Volumina: es entstehen im CVA Datenmengen, die zunächst im Museum, dann auch allgemein von Interesse sind, wenn sie nur vergleichbar, auffindbar und abrufbar sind. Daher muß überlegt werden, in welcher Weise die Indices des CVA erweitert werden können, um diese Daten schneller abrufbar zu machen und für moderne Datenbanken vorzubereiten.

Sodann sollte die Chance genutzt werden, die das CVA zum Aufbau von Referenzgruppen bietet, zum Beispiel zur Festlegung des Materials Ton. Beobachtungen zur Tonfarbe und -konsistenz oder zu den Magerungen sollten analytisch ergänzt werden, um die vermeintlichen Werkstattunterschiede auch als ‹Warengruppen› beschreiben zu können (ich verweise auf das Referat von M. Seifert und ihre sehr ermutigenden Ergebnisse). Das kann so schwierig nicht sein, solange Restaurierungen für alle ins CVA aufzunehmenden Gefäße angestrebt und daher die Scherben aufgemacht werden. Gerade weil das CVA museums- und ortsübergreifend organisiert ist, sollten die genannten Beobachtungen am Material, am Gefäßkörper und zur Oberflächengestaltung nicht mehr länger als Einzelfälle betrachtet und erwähnt, sondern einem allgemeinen keramologischen Standard zugeordnet und systematisiert werden. Es könnte überlegt werden, ob unter Leitung der Kommission für das CVA bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften nicht ein archäometrisches Forschungsprojekt zu den Grundlagen der attischen keramischen Produktion angesiedelt werden sollte, das den einzelnen Mitarbeitern die Möglichkeit böte, ihre Kriterien zu erweitern und vergleichen.

Relativ neu sind Fragen an unsere ‹Vasen›, die ihre nachantike und teilweise schon recht lange neuzeitliche Geschichte betreffen. Das beginnt damit, daß wir im Museum Versinterungen, Oberflächenverkrustungen und Ergänzungen nicht mehr einfach entfernen, sondern – sofern eine Abnahme überhaupt erfolgen muß – aufzu-

bewahren oder wenigstens zu dokumentieren versuchen. Es führt, übrigens in allen Gattungen (zuerst beim Stein und den Bronzen), zu einem sorgfältigen Studium der Alt- und Mehrfach-Restaurierungen, zu denen in der Regel keine älteren Aufzeichnungen existieren. Eine bessere Dokumentation als früher hält fest, was und wie wir heute restaurieren, vor allem was wir möglicherweise entfernen und warum. Restaurierung wird somit zu einem Vorgang, der der Ausgrabung vergleichbar ist, aber der Vase als einem Museumsobjekt der Neuzeit gilt; es ist bekannt, daß sich für diesen Aspekt der Kunstgeschichte neuerdings ein reiches Interesse findet. Wenn es im CVA Eingang finden soll, benötigen wir eine breitere oder gesonderte photographische Dokumentation, teilweise sinnvoller in Farbe als schwarzweiß.

Wir wissen, daß durch die nun schon mehr als zwei Generationen andauernde Geschichte des CVA die Einzelbände durchaus nicht vergleichbar sind und daß der Gesamtrahmen, aber auch die nationalen Rahmenbedingungen von Zeit zu Zeit verändert worden sind. Die fortwährenden Wünsche aus Museen und Universitäten – mehr Bände und schneller – haben dazu geführt, daß international nur noch die Grundbedingungen ‹stimmen›, und sind gleichzeitig an die Grenzen der Finanzierbarkeit gestoßen. Wird die Einbeziehung moderner keramologischer Standards nicht den internationalen Konsens noch mehr gefährden und zugleich noch weniger finanzierbar sein? Schon heute wird der oben zitierte CVA-Schrank als Ganzes fast nur noch für ikonographische Fragen genutzt. Daher unterstützen wir die Diskussion über eine Änderung der bisherigen Publikationsformen und über Möglichkeiten einer damit erreichbaren neuen Verknüpfung der durch die Einzelbände vorgelegten Daten. Wie viel ist in den jetzt schon erschienenen ca. 300 Bänden des CVA auch einfach versteckt? Wann soll denn der letzte deutsche Band erscheinen und wie muß man sich vorstellen, daß dann damit gearbeitet wird?

Zum Abschluß eine Lesefrucht, die unserem naiv-vordergründigen Anfang entsprechen mag. Im «Dizionario di archeologia» von R. Francovich und D. Manacorda, erschienen 2000, gibt es kein Stichwort ‹vasi› mehr, dafür ‹ceramica› von Alessandra Molinari. Sie teilt die Geschichte der Keramikforschung in Parallele zur Geschichte der Archäologie in die drei Phasen des «approccio storico artistico, tipologico e contestuale» ein (S. 54): «Das Interesse historisch-künstlerischer Art für die Keramik datiert bereits seit dem 16. Jahrhundert und ist teilweise noch heute lebendig.» Gehört das CVA zu dieser aussterbenden Interessenlage?

Das CVA als Informationsquelle – ein Erfahrungsbericht

Martin Schulz

Ausgangspunkt dieses Beitrags war die Frage, inwieweit das CVA bei verschiedenen Fragestellungen hinsichtlich der Erforschung attischer Töpfer, Maler und den Werkstattzusammenhängen als Informationsquelle herangezogen werden kann.

Grundlage der Überlegungen bilden die Erfahrungen, die ich bei der Beschäftigung mit den attischen Vasenmalern Skythes und Pedieus-Maler gemacht habe. Insgesamt habe ich 76 Vasen in den Katalog aufgenommen[1]. Davon sind 26 im Rahmen des Corpus Vasorum Antiquorum publiziert, wobei es sich ausschließlich um Schalen handelt[2].

In den nachfolgenden Tabellen werden die Aspekte aufgelistet, die mich während der Bearbeitung interessiert haben: Abbildungen bestimmter Gefäßbestandteile, Maßangaben und Textinformationen. Sodann wird die Gesamtzahl der Gefäße prozentual mit der Anzahl jener Stücke verglichen, zu denen ich Informationen bzw. Abbildungen in Bezug auf den genannten Aspekt gefunden habe. Dabei schwankt die Gesamtzahl, da der Erhaltungszustand einzelner Stücke nicht in jedem Fall eine Aussage zu einem bestimmten Aspekt zuläßt. Mit diesem Vergleich ist noch kein Wort über die Qualität der Informationen – etwa der Genauigkeit einer Maßangabe – ausgesagt, doch soll das nicht Gegenstand der Überlegungen sein. Auch möchte ich die Frage offen lassen, welche dieser Informationen in einen CVA-Band gehören.

Die Tabellen sind folgendermaßen aufgebaut: In der linken Spalte wird der betreffende Aspekt genannt, auf den gegebenfalls in einem anschließenden Text kurz eingegangen wird. In der zweiten Spalte findet sich die Anzahl aller Vasen, bei denen aufgrund des Erhaltungszustandes eine Information möglich gewesen wäre. In der dritten Spalte wird die Anzahl der Vasen aufgelistet, zu denen im CVA tatsächlich eine Information zu finden ist. In der vierten wird das Verhältnis der Zahlen aus Spalte 4 zu 3 prozentual ausgedrückt. Zu erwähnen ist noch, daß die Aspekte von oben nach unten nach der Häufigkeit der vorgefundenen Informationen aufgelistet sind.

Tabelle I. Abbildungen und Zeichnungen

Aspekt	a) Anzahl gesamt	b) Anzahl CVA	% b) zu a)
1. Abb. Innenbild	23	23	100,0 %
2. Abb. Außenbild A	16	15	93,8 %
3. Abb. Außenbild B	15	11	73,3 %
4. Abb. Schale gesamt von der Seite	22	10	45,5 %
5. Abb. Schale gesamt von oben	22	7	31,8 %
6. Abb. Schalenfuß von unten	16	5	31,3 %
7. Zeich. Inschrift	20	5	25,0 %
8. Zeich. Schalen- bzw. Fußprofil	25	4	16,0 %
9. Abb. Schale gesamt von unten	23	3	10,1 %
10. Abb. Henkelornament	11	1	9,0 %
11. Zeich. Henkelornament	12	0	0 %
12. Zeich. Vorzeichnungen	24	0	0 %
13. Zeich. Zustand des Gefäßes	25	0	0 %

Zu 2. und 3.: Bei Skythes schien mir eine Benennung der Außenbilder als A (primär) und B (sekundär) möglich. In anderen Fällen könnte man jenes Außenbild als A bezeichnen, das vom Innenbild aus gesehen oben steht und beim Gebrauch der Schale von den gegenüberliegenden Personen gesehen werden konnte.

Zu 5.: Diese Aufnahme ist z.B. dafür wichtig, um die Lage des Innenbildes zur Achse zwischen den Henkeln dokumentieren zu können.

Zu 7.: Zeichnungen sind besonders dann notwendig, wenn die Inschriften auf den Fotographien nicht oder nur sehr schlecht zu erkennen sind.

Zu 13.: In einer solchen Zeichnung können die Bruchkanten der Fragmente, ergänzte Partien u.ä. wiedergegeben sein.

Tabelle II. Maßangaben

Aspekt	a) Anzahl gesamt	b) Anzahl CVA	% b) zu a)
1. Dm Schalenbecken	17	16	94,1 %
2. Schalenhöhe	22	17	77,3 %
3. Fragmentgröße	7	5	71,4 %
4. Dm Schale mit Henkeln	13	9	69,2 %
5. Dm Innenbildtondo	20	6	30,0 %
6. Dm Fußplatte	16	4	25,0 %
7. Wandungsdicke	25	2	8,0 %
8. Dm I.-tondo m. Ornament o. Linie	20	1	5,0 %
9. Höhe der Außenbilder	13	0	0 %
10. Dm Standlinie A/B	13	0	0 %
11. Dm Standlinie m. Ornament	13	0	0 %

Zu 7.: Die Wandungsdicke spielt z.B. dann eine wichtige Rolle, wenn man überprüfen möchte, ob zwei Fragmente unterschiedlicher Sammlungen eventuell zusammengehören.

Zu 8.: Der Durchmesser des Innenbildtondos kann mit und ohne Linie oder Ornamentband erheblich variieren.

Zu 11.: Mit der Standlinie ist die untere Begrenzung der äußeren Figurenbilder gemeint. Das Verhältnis der Durchmesser von Schalenbecken und Standlinie ist nicht nur ein zeitstilistisches Phänomen, sondern kann vielleicht auch etwas über einen Maler aussagen. Auch hier kann das Verhältnis stark abweichen, wenn ein Ornamentband als Begrenzung dient.

Tabelle III. Text

Aspekt	a) Anzahl gesamt	b) Anzahl CVA	% b) zu a)
1. Beschreibung der Figurenbilder	26	25	96,2 %
2. Beschreibung der Ornamente	13	11	84,6 %
3. Inschrift	19	15	79,0 %
4. Datierung	26	20	76,9 %
5. Zustandsbeschreibung	26	19	73,1 %
6. Anwendung von Ritzungen	22	16	72,7 %
7. Verwendung von Farbe	23	16	69,6 %
8. Geschichte des Gefäßes	26	16	61,5 %
9. Beschreibung der Gefäßform	26	13	50,0 %
10. Herkunft / Fundort	25	12	48,0 %
11. Verwendung von Relieflinien	25	8	32,0 %
12. V. von verdünntem Schlicker	23	6	26,1 %
13. Vorzeichnungen	25	6	24,0 %
14. Begründung e. Malerzuweisung	23	3	13,0 %
15. Stellung im Malerouvre	26	3	11,5 %
16. Bemerkung zu Bildinhalten	26	1	3,9 %
17. Bemerkung zur Werkstatt	26	0	0 %

Zu 8.: Hierher gehören z.B. Informationen über neuzeitliche Ergänzungen und moderne Restaurierungen.

Zu 17.: Da z.B. die Frage nach dem Töpfer ebenso wichtig ist wie jene nach dem Maler, könnten Verweise auf ähnliche Gefäße sinnvoll sein.

Tabelle IV. Literaturangaben

Aspekt	a) Anzahl gesamt	b) Anzahl CVA	% b) zu a)
1. Bibliographie	21	20	95,2 %
2. Lit. zu ungewöhnlicher Technik	5	3	60,0 %
3. Lit. zur Gefäßform	26	4	15,4 %
4. Lit. zum Maler	26	4	15,4 %
5. Lit. zu den Bildinhalten	26	2	7,7 %
6. Lit. zu Kalos-Namen	18	1	5,6 %

Zu 2.: Gemeint sind z.B. die Verwendung zweier Techniken (Bilinguen) oder der Einsatz des Intentional Red.

Diese Zahlen sind insoweit subjektiv, da sie anhand von nur zwei gleichzeitig zu datierenden Malern gewonnen wurden. Wahrscheinlich werden sie je nach Maler und Epoche etwas variieren. Es läßt sich dennoch festhalten, daß das CVA als Informationsquelle große Lücken aufweist. Zu einem großen Teil mag es daran liegen, daß bei früheren Publikationen eine Reihe von Aspekten noch nicht Gegenstand des wissenschaftlichen Interesses waren. Für den heutigen Benutzer ändert jedoch dieser Tatbestand wenig. In dieser Hinsicht betonenswert ist auch, daß sich unter den frühen Bänden eine Reihe von Publikationen befinden, die sich mit hervorragenden Vasen wichtiger Sammlungen beschäftigen.

Unter der Voraussetzung, daß man unter den CVA-Publikationen vor allen Dingen die Bereitstellung von Forschungsmaterial versteht, wiegt besonders das Fehlen dokumentarischer Informationen schwer. Darunter fallen oft unzureichende und fehlende Abbildungen und/oder Zeichnungen, wie aus Tabelle I. hervorgeht. Dies erschwert dem Leser im Text Beschriebenes nachzuvollziehen oder gar eigene neue Aspekte zu überprüfen. In dieser Hinsicht machen sich auch fehlende Maßangaben bemerkbar (Tabelle II.). Bei ausreichenden Bildmaterial könnte man hingegen auf viele Textangaben verzichten, die schriftlich nur wiederholen, was man anhand der Ab-

bildungen sofort sehen kann. Der Text hätte dann eher einen ergänzenden Charakter.

Eine andere Frage ist jene, ob die CVA-Publikation der richtige Rahmen für ausgedehnte wissenschaftliche Bemerkungen zu den einzelnen Vasen ist. Dies verlangt von dem Autor einen hohen zeitlichen Aufwand, der die Bereitstellung des Materials an die wissenschaftliche Öffentlichkeit verzögert, und verbraucht viel Platz und damit Geld innerhalb der Publikation, das vielleicht eher dem dokumentarischen Charakter der Veröffentlichung zukommen sollte. Auf Ausführungen zu den Punkten 14. bis 17. in Tabelle III. könnte deshalb möglicherweise verzichtet werden. Ähnliches ließe sich auch für die Literaturangaben Punkt 2. bis 6. in Tabelle IV. sagen.

Diesen Mangel an Informationen kann man versuchen, bei zukünftigen Publikationen zu vermeiden. Problematisch sind dagegen besonders alte CVA-Ausgaben, die, wie erwähnt, häufig wichtige Vasen zum Inhalt haben. Da mit einer überarbeiteten Neuauflage alter CVA-Bände nicht zu rechnen ist und auch in Zukunft wahrscheinlich immer wieder neue Aspekte bei der Betrachtung von Vasen auftauchen werden, wäre es vielleicht eine sinnvolle Einrichtung, Ergänzungspublikationen zu erstellen. Solange es sich dabei um schriftlich oder zeichnerisch wiederzugebene Informationen handelt, könnten diese relativ schnell und preiswert in Buchform herausgegeben werden. Notwendige Ergänzungen bei dem Fotomaterial würden hingegen sicherlich einen vor allen Dingen sehr viel größeren finanziellen Aufwand bedeuten. Es stellt sich deshalb die Frage, ob man nicht insgesamt eine Veröffentlichung dieser Zusatzinformationen über das Internet vorziehen sollte. Hiermit wäre eine günstige und ständig ausbaubare Quelle gegeben.

ANMERKUNGEN

1 Verf., Skythes und Pedieus-Maler. Zwei attische Vasenmaler im Werkstattzusammenhang. Diss. München 1998 (2001). Zu Skythes s. ARV² 82 ff., zu dem Pedieus-Maler ARV² 85 f.

2 Es handelt sich dabei in der Reihenfolge ihres Erscheinens um folgende Bände: Villa Giulia 2 (1926); Cambridge 1 (1930); Florenz 2 (1932); Palermo 1 (1938); Wien 1 (1951); Louvre 10 (1951); Tarquinia 2 (1956); Adria 1 (1957); Mannheim 1 (1958); Parma 1 (1970); Louvre 19 (1977); Basel 2 (1984); Tübingen 5 (1986); DDR Berlin 1 (1990).

Zur Auswertung von Formfotos und Profilzeichnungen*

Heide Mommsen

Werner Gauer zum 13. Februar 2002

Halsamphoren des Exekias

Die beiden Exekiasamphoren der Berliner Antikensammlung, F 1720 *(Abb. 1)*[1] und die verschollene Amphora F 1718 *(Abb. 8)*[2], sind für die Veröffentlichung im CVA vorgesehen. Durch einen Vergleich mit den übrigen Halsamphoren des Exekias[3] soll im folgenden untersucht werden, wie sich die Berliner Amphoren in die Entwicklung dieser Gefäßform einordnen[4].

Die Berliner Halsamphora F 1720 trägt auf dem waagerechten Lippenrand die berühmte Signatur: ΕΧΣΕΚΙΑΣ ΕΓΡΑΦΣΕ ΚΑΠΟΕΣΕ ΕΜΕ. Eine weitere Halsamphora hat Exekias nur als Töpfer signiert: bei London B 210 *(Abb. 2)*[5] werden die Bilder jeweils am linken Rand durch senkrechte *epoiesen*-Signaturen gerahmt. Beide Amphoren tragen auch noch andere Beischriften und zwar die Namen der Dargestellten und jeweils die Lieblingsinschrift *Onetorides kalos*, durch die der zeitliche Abstand zwischen den beiden Amphoren eingeschränkt ist[6]. Mit Signaturen und Beischriften hat Exekias nur wenige Werke ausgezeichnet, auf die er besondere Sorgfalt verwendet hat.

Auf den ersten Blick erscheinen die beiden nahezu gleichgroßen Amphoren, die sich straff und elegant von ihrem Fuß erheben und beide außerordentlich sorgfältig getöpfert sind, durchaus verwandt. Erst ein näherer Vergleich macht grundlegende Unterschiede deutlich. Die Berliner Amphora wirkt insgesamt robuster. Der Gefäßkörper ist voluminöser und im oberen Bereich bis zum Halsansatz kraftvoll gewölbt, als wolle er sich unter dem Hals zu einem geschlossenen Körper vollenden. Der gedrungene Hals ist mit einem dichten Lotosblüten-Palmettenornament mit anliegenden roten und schwarzen Palmettenblättern bemalt und trägt eine schwere echinusförmige Lippe, deren Umriß einem Kreisbogen nahekommt. Die Henkelschlaufen aus drei aneinandergelegten Wülsten sind mit den plastischen Enden am Hals und auf der Schulterbiegung angeheftet, ohne daß sie mit dem Gefäßkörper verschmelzen; nur der mittlere Wulst ist am Ansatz verstrichen *(Abb. 3)*. Der Scheibenfuß ist ohne Kante weich geschwungen und ohne Zwischenring dem Gefäßkörper angefügt.

Bei der Londoner Amphora B 210 *(Abb. 2)* besteht zwischen der Wölbung des Bauches und der flachen Schulter ein spannungsreicher Gegensatz, der erst in dem hohen Hals und dem weiten Schwung der Henkel seinen Ausgleich findet. Der Hals trägt das gleiche Ornament wie bei der Berliner Amphora, aber in einer neuen Gestaltung: die Palmettenblätter haben sich voneinander gelöst und die rote Farbe ist zurückgedrängt. Die Lippe der Londoner Amphora ist flacher und strebt tellerartig nach außen. Für die Henkel hat Exekias diesmal vier Wülste nebeneinandergelegt und auf der Innenseite geglättet, sodaß die Henkel im Profil schmaler sind als bei der Berliner Amphora. Sie wachsen vom Halsansatz steil aufwärts, sind dann in einem freien, weiten Bogen zur Schulterbiegung geführt, wo sie ohne plastischen Ansatz mit dem Gefäßkörper verschmelzen. Der Fuß ist auch wieder scheibenförmig, aber diesmal kleiner und präziser ausgeformt und ein plastischer roter Ring, der durch Ritzlinien eingefaßt wird, trennt ihn vom Gefäßkörper. Über diesem Zwischenring ist eine schmale Zone gefirnißt, die den Gefäßkörper noch zusätzlich anhebt. Der umlaufende Ornamentsockel ist zu gunsten der Bildzone niedriger geworden und seine Bemalung ist aufgelockert.

Beide Amphoren sind äußerst sorgfältig geplant und die Gefäßteile sind in ihren Proportionen harmonisch aufeinander abgestimmt. Während die Berliner Amphora jedoch aus souveränen Einzelteilen zusammengefügt ist, sind die Gefäßteile der Londoner Amphora aufeinander bezogen und zu einer neuen Einheit zusammengewachsen. Die Berliner Amphora läßt sich in Gedanken leicht auseinandernehmen und wieder zusammensetzen, was bei der Londoner Amphora unmöglich erscheint. Die Gegenüberstellung dieser beiden Amphoren macht deutlich, daß Exekias im Bemühen um eine vollendete Gefäßform an einem allgemeinen Entwicklungsprozess schöpferisch beteiligt war[7].

Zugleich zeigt die Gegenüberstellung aber auch, wie wichtig die Dokumentation der Gefäßformen in unverzerrten Profilaufnahmen ist, die dem künstlerischen Anspruch einer so bewußten Formgestaltung gerecht werden.

Die Amphora London B 210 steht auf dem Höhepunkt einer Entwicklung, von der es nur ein kleiner Schritt zur spätschwarzfigurigen Standard-Halsamphora

Abb. 1 Berlin, Antikensammlung F 1720.

Abb. 2 London, Brit.Mus. B 210.

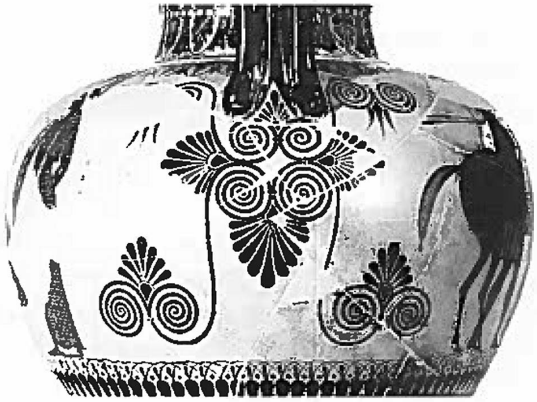


Abb. 3 Berlin, Antikensammlung F 1720.

Abb. 4 London, Brit.Mus. B 210.

Abb. 5 London, Brit.Mus. B 209.

Abb. 6 München, Staatl. Antikensammlungen 1470.

Abb. 7 Boston, Mus. of Fine Arts Acc.no.89.273.

Abb. 8 Berlin, Antikensammlung F 1718 (verschollen).

Abb. 9 New York, Metr.Mus. Acc.no.17.230.14.

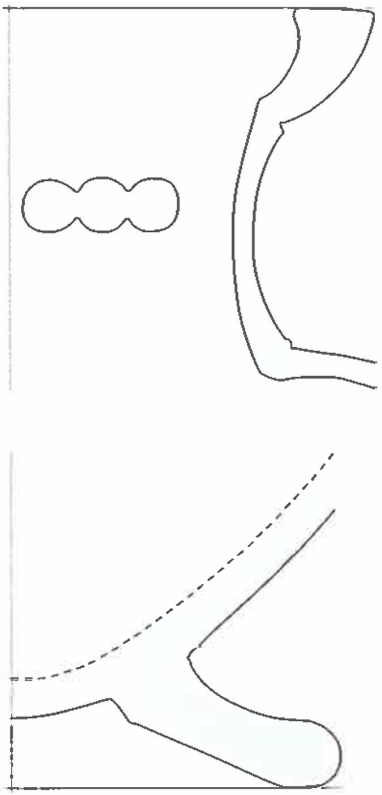


Abb. 1a Berlin, Antikensammlung F 1720.

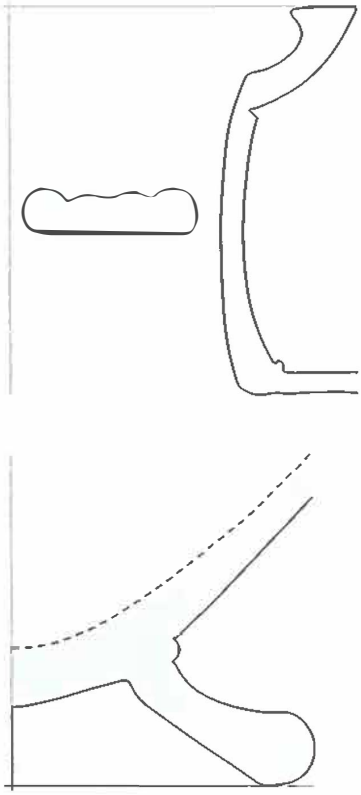


Abb. 2a London, Brit. Mus. B 210.

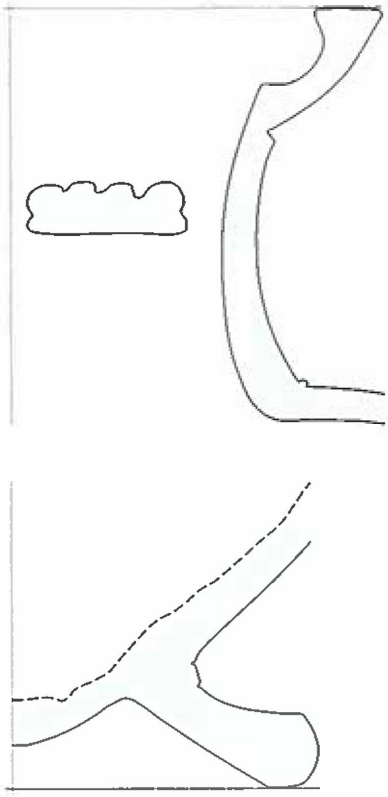


Abb. 5a London, Brit. Mus. B 209.

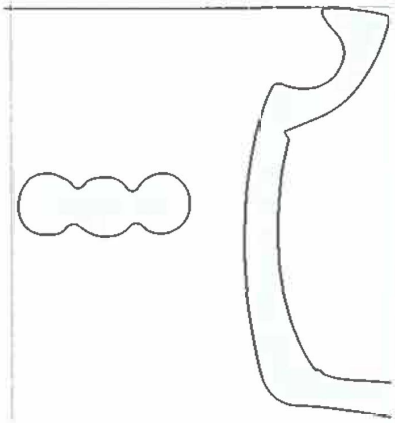


Abb. 6a München, Staatl. Antikensammlungen 1470.

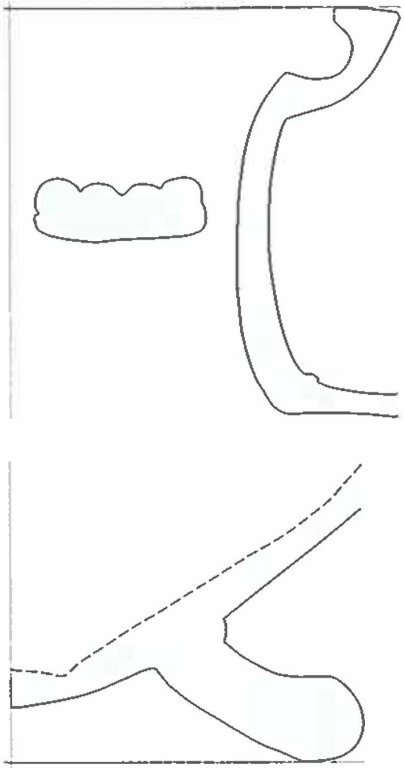


Abb. 7a Boston, Mus. of Fine Arts Acc. no. 89.273.

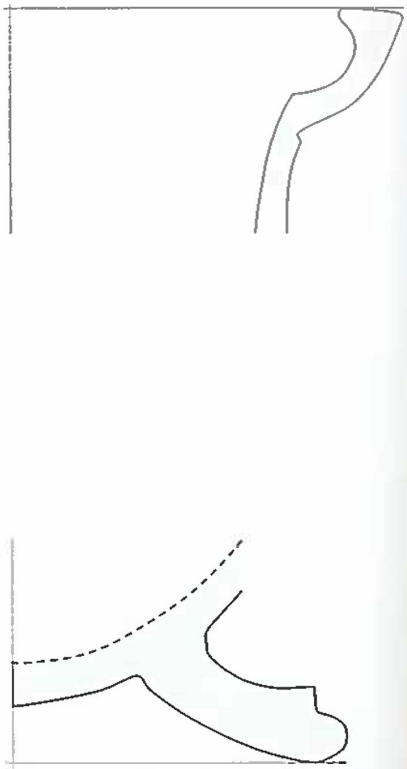


Abb. 8a Berlin, Antikensammlung F 1718 (verschollen).

Alle Zeichnungen (Abb. 1a–15a) im Maßstab 1:2.

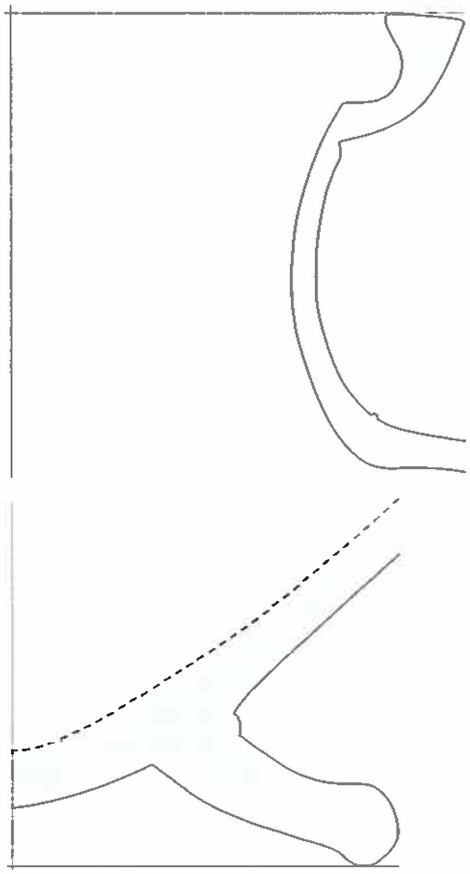


Abb. 9a New York, Metr. Mus. Acc.no. 17.230.14.

ist, für die Exekiasamphoren wie London B 209 *(Abb. 5)*[8] das Vorbild waren. Nach 530 v. Chr. konnte sich im Grunde kein Töpfer mehr dem Einfluß des Exekias entziehen und die von ihm eingeführten Gefäßformen wurden zusammen mit ihrer charakteristischen Ornamentik bis zum Ende des schwarzfigurigen Stils fast unverändert beibehalten[9].

Der Unterschied zwischen den beiden Amphoren in London *(Abb. 2. 5)* ist vor allem ein Qualitätsunterschied[10]. Die zeitlichen Merkmale sind dieselben: das Verhältnis zwischen Hals und Gefäßkörper, das gitterartig durchbrochene, vorwiegend schwarze Halsornament, das nach außen strebende Lippenprofil, die viergliedrigen angetöpferten Henkel und der plastische rote Fußring zwischen Ritzlinien. Der etwas größeren Amphora B 209 fehlt jedoch die bewundernswerte Spannung, die die Amphora B 210 auszeichnet. Die Proportionen der Amphora B 209 sind weniger sorfältig aufeinander abgestimmt, der Gefäßkörper ist gleichmäßiger gewölbt und das Henkelornament ist zum Einheitstyp vereinfacht. In ähnlicher Weise unterscheiden sich auch die Darstellungen vom Kampf zwischen Achill und Penthesilea auf beiden Amphoren.

Die Amphora London B 210 ist wie die Berliner Amphora ein Meisterwerk, für das sich Exekias mehr Zeit genommen hat als für London B 209: er hat es für würdig gehalten, seine Signatur zu tragen. Wir sehen an dem Unterschied zwischen London B 210 und B 209, daß im Einzelfall auch die besondere Sorgfalt des Töpfers einen Einfluß auf die Gefäßform haben kann und müssen uns daher hüten, alle Unterschiede entwicklungsbedingt zu deuten.

Auch an den Profilen von Fuß und Lippe zeichnet sich das beschriebene Verhältnis zwischen den drei Amphoren ab *(Abb. 1. 2. 5)*. Bei den beiden Londoner Amphoren sind die Profile in der Grundform sehr ähnlich *(Abb. 2a. 5a)*, B 210 ist jedoch zierlicher und sensibler ausgeformt; das wird vor allem am inneren und äußeren Lippenrand deutlich, auch am Fußprofil, bei dem die konkave, elastisch aufsteigende Oberseite nicht durch eine scharfe Kante von dem konvexen Rand abgesetzt ist, und besonders auffallend am Henkel, der bei London B 209 keine vergleichbare Feinarbeit erfahren hat. Das Profil von Berlin F 1720 *(Abb. 1a)* unterscheidet sich grundlegend. Der Lippe fehlt noch der ausschwingende Rand und die innere Aushöhlung ist ganz flach; das ist sehr ungewöhnlich und mag damit zusammenhängen, daß die Halsamphora in dieser Form eine Neuschöpfung ist[11]. Das Fußprofil ist sehr massiv und wirkt bodenlastig; der Ansatz ist auf der Unterseite kantig abgedreht und vor allem fehlt noch der beabsichtigte und durch geritzte Rillen begrenzte plastische Ring zwischen Fuß und Gefäßkörper. Der Henkelquerschnitt zeigt die drei nebeneinanderliegenden Wülste ohne geglättete Innenfläche.

Dem Maler und Töpfer Exekias sind außerdem noch 4 große bauchige Halsamphoren zugewiesen worden, deren Dekoration durch ein oder zwei Nebenfriese erweitert ist *(Abb. 6–9)*. Wenn wir von einer allgemeinen Entwicklung von stämmigen zu schlankeren Formen ausgehen[12] oder von Amphoren mit Nebenfriesen zu solchen ohne Nebenfriese, müßten diese vier Amphoren alle früher entstanden sein als die Amphora Berlin F 1720 *(Abb. 1)*, die allgemein als Frühwerk des Exekias gilt[13]. Eine allgemeine Entwicklung zu schlankeren Formen ist im Überblick sicher vorhanden, auch bei Exekias, dessen Berliner Amphora *(Abb. 1)* bauchiger ist als die beiden Amphoren in London *(Abb. 2. 5)*. Bei einer konsequent geradlinigen Entwicklung zu immer schlankeren Formen wäre jedoch jede Gefäßform nach kurzer Zeit vollkommen abgemagert. Auch haben wir beim Vergleich der beiden signierten Halsamphoren gesehen, daß sich die Entwicklung der Gefäßform nicht auf ein Schlankerwerden beschränkt. Die Unterschiede zwischen den beiden signierten Amphoren *(Abb. 1. 2)* scheinen mir genug Anhaltspunkte zu bieten, um auch die übrigen Amphoren in die Entwicklung einzuordnen. Die Gliederung der Gefäßform durch die Dekoration, die Ornamente und der Figurenstil dürfen dabei nicht ausgeklammert werden, denn erst die Berücksichtigung aller verfügbaren Kriteri-

en macht es möglich, die Veränderungen einer Gefäßform im Sinne einer Entwicklung zu interpretieren[14].

Unter den vier Amphoren mit Nebenfriesen stehen sich die Amphoren in München 1470 *(Abb. 6)*[15] und Boston 89.273 *(Abb. 7)*[16] besonders nahe (der moderne Fuß der Münchener Amphora ist auszuklammern). Bei beiden ist der Hauptfries wesentlich höher als bei der Amphora Berlin F 1720 *(Abb. 1)* und die Ornamentbänder darunter sind durch einen Tierfries ersetzt. Beide Amphoren haben einen sehr ausladenden, kugeligen Körper, der auch in der unteren Hälfte gewölbt ist, wo die übrigen Exekiasamphoren straffer aufwachsen. Die Schulter ist bei beiden breiter und flacher als bei Berlin F 1720, aber nicht so flach wie bei London B 210 *(Abb. 2)*. Ebenso deutlich wie die Schulterfriese mit den Hahnenkämpfen zeigen auch die Lippenprofile *(Abb. 6a. 7a)* mit der aufallend tiefen halbrunden Aushöhlung, daß diese beiden Amphoren eng zusammengehören; daher war vermutlich auch der originale Fuß der Münchener Amphora dem der Bostoner ähnlich.

Der niedrige Hals, der plastische Henkelansatz, der äußere Lippenkontur entsprechen bei beiden Amphoren *(Abb. 6. 7)* der Berliner Amphora *(Abb. 1)*. Bei der Münchener Amphora sind die Henkel auch aus drei Wülsten zusammengesetzt wie bei Berlin F 1720, und der Henkelansatz mit den etwas tiefer herabgezogenen äußeren Wülsten ist übereinstimmend gestaltet. Die Bostoner Amphora hat jedoch einige neue Details: die Henkel sind jetzt aus vier Wülsten gebildet, deren Unterseite mit einem glatten Tonband unterlegt ist, wie dies in der Folgezeit üblich wird; der plastisch ausgebildete Ansatz schließt mit einem waagerechten Rand ab, der von einer gemalten Leiste begleitet wird, an der das Ornament angehängt ist wie bei den Halsamphoren Berlin F 1718 *(Abb. 8)*[17] und London B 210 *(Abb. 4)*. Der Fuß, diesmal erhalten, ist sehr massiv und hat eine ausgeprägte Kante zum Rand. Zwischen Fuß und Gefäßkörper ist ein deutlich abgesetzter senkrechter Abstand, wo später der der plastische rote Ring eingefügt wird.

Abgesehen von diesen neuen Formelementen bei der Bostoner Amphora zeigen auch der freiere Figurenstil beider Amphoren und die Übereinstimmungen mit der verschollenen Amphora Berlin F 1718 *(Abb. 8)*, daß die Amphoren in München und Boston *(Abb. 6. 7)* später entstanden sein müssen als die Berliner Amphora F 1720 *(Abb. 1)*[18]. Die Bauchigkeit und die flachere Schulter nimmt bei diesen Amphoren vielleicht Rücksicht auf die sehr hohen Bildfriese zwischen den figürlichen Nebenfriesen.

Die verschollene Amphora Berlin F 1718 *(Abb. 8)* könnte dieser Erklärung widersprechen, denn ihre untere Gefäßhälfte ist wieder sehr gestrafft, obwohl sie auch einen Tierfries trägt. Beazley hat jedoch bemerkt, daß dieser Tierfries dem Stil des Exekias nicht ganz entspricht[19]. War er vielleicht nicht von Anfang an geplant und wurde später von einem Mitarbeiter eingefügt, der eigentlich die Ornamente zeichnen sollte? Wir wissen es nicht.

Merkwürdig ist auch die abgestufte Fußform der verschollenen Amphora *(Abb. 8. 8a)*, die bei den Halsamphoren des Exekias sonst nicht vorkommt. Mit dem Verdacht, daß der Fuß vielleicht nicht antik sei, habe ich vor Jahren an Prof. Bloesch geschrieben und ihn gefragt, ob er vor dem Krieg Profilzeichnungen von dieser Amphora angefertigt hätte. Seine bereitwillige Antwort war von einer Profilzeichnung begleitet *(Abb. 8a)* und lautete[20]: «Ihre Anfrage hat einen wunden Punkt meiner Formenarbeit berührt. Berlin F 1718 gehört zu den Vasen, die ich auf meiner ersten Berliner Reise 1936 gezeichnet habe und wohl noch ohne Erfahrung für bare Münze nahm, was es vielleicht nicht war. Auf meiner Zeichnung habe ich keinen Hinweis auf den leisesten Verdacht. Sichtbar angesetzte Füße, auch wenn sie sicher zugehörig waren, pflegte ich mit einem feinen Strich an der Bruchstelle zu bezeichnen. Im Nachhinein scheint mir jedoch, dieses Gestell von Fuß könne kaum zur Vase gehört haben. Exekias und sein Umkreis liebten da und dort weiche Formen, jedoch nicht ausgesprochen lahme.» Somit müssen wir diesen Fuß ebenso wie den Tierfries beiseite lassen, jedenfalls solange diese Vase nicht wieder auftaucht.

Durch die übereinstimmende Wiedergabe des Aias mit der Leiche des Achill hat die verschollene Amphora F 1718 *(Abb. 8)* eine enge Beziehung zu der Amphora in München *(Abb. 6)*. Mit der Amphora in Boston *(Abb. 7)* verbindet sie die Ähnlichkeit der Henkelornamente[21]. Die Gefäßform von F 1718 steht jedoch in den Proportionen und in verschiedenen Details der großen Exekiasamphora in New York *(Abb. 9)*[22] näher: Beide haben breite, leicht ansteigende aber kaum gewölbte Schultern und einen in der unteren Hälfte gestrafften Körper. Die Henkel verschmelzen ohne plastischen Ansatz mit dem Hals wie bei den späten Londoner Amphoren *(Abb. 2. 5)*, sind aber in einer engeren Schlaufe zur Schulter gebogen, wo der untere Ansatz durch einen waagerechten Wulst mit seitlichen Rotellen begrenzt ist. Dieser betont plastische Ansatz unterscheidet sich auch in der Profilansicht deutlich von den angelegten Wulstenden der Amphoren in Berlin und München *(Abb. 1. 6)*. Der Lippenumriß führt schräg nach außen und schließlich reicht bei beiden das Henkelornament mit großzügigen Voluten ins Bildfeld, ähnlich wie bei London B 210 *(Abb. 2)*.

Die Amphora in New York hat noch weitere Merkmale, die sie mit den späten Londoner Amphoren *(Abb. 2. 5)* verbindet: Zwischen Fuß und Gefäßkörper ist hier zum ersten Mal ein eindeutiger plastischer Ring eingefügt, der von Ritzlinien gerahmt und mit roter Farbe hervorgehoben ist. Die Ornamentzone über dem Fuß stimmt bis auf einen zusätzlichen Mäander überein. Im Halsornament

sind die freistehenden Palmettenblätter nicht mehr abwechselnd schwarz und rot, sondern alle schwarz und bei den Kelchen der Lotosblüten ist nur ein roter Punkt auf die Basis gesetzt. Auch die Pferde lassen sich mit denen von reifen Exekiaswerken vergleichen[23].

Erst im Nachhinein ist mir aufgefallen, daß die Amphoren in der vorliegenden Anordnung immer größer werden, von der Amphora Berlin F 1720 mit 40,8 cm bis zu der Amphora in New York mit 47 cm. Erst die späten Londoner Amphoren kehren wieder zurück zu einer Höhe von 41,1 bzw. 42 cm. Dies könnte sich aus dem Erhaltenen zufällig so ergeben haben, kann aber auch die Entwicklung widerspiegeln.

Die Halsamphoren des Exekias entwickeln sich hiernach nicht einfach von bauchigen zu schlankeren Gefäßformen, sondern von einer harmonisch zusammengesetzten Gefäßform wie Berlin F 1720 *(Abb. 1)* zu einer Form, bei der sich die Teile gegenseitig bedingen und zu einer neuen Einheit zusammengewachsen sind wie London B 210 *(Abb. 2)*. Bei den vier bauchigen Halsamphoren mit Nebenfriesen *(Abb. 6–9)* setzen sich schrittweise neue Formelemente durch, die von der frühen Amphora Berlin F 1720 *(Abb. 1)* zur reifen Amphora London B 210 *(Abb. 2)* überleiten. Die vorgeschlagene Anordnung wird durch die Entwicklung des Figurenstils und der Ornamente gestützt[24].

Exekias als Töpfer in der E-Gruppe

Das ‹E› in der E-Gruppe steht für Exekias, denn Beazley sah in dieser Gruppe den Nährboden für die Kunst des Exekias[25]. Diese Einschätzung ist schwer zu verstehen, wenn man die gleichförmigen Bauchamphoren und anderen Gefäße dieser Gruppe überblickt, die zum größten Teil überhaupt keine Beziehungen zum Werk des Exekias haben, weder die Gefäßformen, noch die Bildthemen oder der Figurenstil. Unter den nahezu 100 Gefäßen der E-Gruppe gibt es jedoch auch einige Amphoren, die durch verschiedene Eigentümlichkeiten aus der Reihe fallen und zugleich überraschend enge Beziehungen zu Exekias haben. Es sind insgesamt 6 Amphoren, die wir wegen der dreimal wiederkehrenden *Stesias kalos*-Beischrift[26], ‹Stesias-Gruppe› nennen wollen. Zu dieser Untergruppe gehören die beiden frühen Beispiele des Bauchamphorentypus A in der Berliner Antikensammlung: F 1698 *(Abb. 15)*[27] und die verschollene Amphora F 1699 *(Abb. 14)*[28]. Beide Gefäße hat Beazley ursprünglich für eigenhändige Werke des Exekias gehalten, hat diese Zuweisung aber später korrigiert und die beiden Amphoren seiner E-Gruppe zugewiesen[29].

Den Kern der Stesias-Gruppe bilden die drei Amphoren Louvre F 53 *(Abb. 10)*[30], Toledo 80.1022 *(Abb. 11)*[31] und London B 147 *(Abb. 13)*[32]. Die beiden ersten tragen die Töpfersignatur des Exekias und außerdem die Lieblingsinschrift *Stesias kalos*; alle drei sind mit Namensbeischriften versehen. Der enge Zusammenhang dieser drei Amphoren untereinander und mit Exekias, der bei der Anordnung der Beischriften, bei den Buchstabenformen, den Namen der Pferde und des Wagenlenkers, bei den maßgetöpferten Deckeln mit figürlicher Dekoration, bei den Ornamenten und bei Eigentümlichkeiten der Zeichenweise offenbar wird, ist von E. Bell schon hervorgehoben worden[33]. Vor allem die beiden signierten Amphoren sind mit Exekias so eng verbunden, daß man immer wieder von neuem fragen möchte, ob sie nicht vielleicht doch das Frühwerk dieses Malers vertreten. Diese Möglichkeit hatte Beazley in seiner ersten Zusammenstellung der E-Gruppe noch erwogen, hat sie aber später nicht mehr zur Sprache gebracht[34]. Inzwischen kennen wir die E-Gruppe besser und die Einbindung der signierten Stesias-Amphoren in diese ist nach dem Zeichenstil und den Bildmotiven so gefestigt, daß die erwähnte Möglichkeit nicht mehr zur Debatte steht.

Durch ihren sehr bewußt gegliederten Aufbau und die auffallend sorgfältige Töpferarbeit unterscheiden sich die beiden Amphoren mit der Töpfersignatur des Exekias, Louvre F 53 *(Abb. 10)* und Toledo 80.1022 *(Abb. 11)*, allerdings deutlich von den Einheitsamphoren der E-Gruppe, die sonst ohne besondere Ambitionen getöpfert sind. Während die Amphora in Toledo den gewöhnlichen Typ B mit Echinusfuß und Rundstabhenkeln vertritt, kombiniert Exekias bei Louvre F 53 den kantigen Fuß des frühen Typus A mit den Rundstabhenkeln des Typus B. Bei beiden Amphoren fällt die betonte Schultereinziehung auf und die Spannung zwischen der gleichmäßigen Wölbung der unteren Gefäßhälfte und der Hals-Schulter-Partie. Die Henkel überspannen die Schulterzone in weiten, etwas abgespreizten Bögen, die an den Wendepunkten der doppelten Kurve ansetzen. Dadurch entsteht ein Kräftespiel, in das auch das Bildfeld eingebunden ist, dessen Ornamentfries direkt unter dem Henkelansatz den Gefäßhals begrenzt. Die Einzelformen von Fuß und Lippe sind wesentlich präziser ausgeformt als es in der E-Gruppe üblich ist, und die beeindruckende Spannung der Gefäßoberfläche ist das Ergebnis einer äußerst sorgfältigen Glättung. In ihrem planvollen Aufbau mit der betonten Schulter und der feinen Ausarbeitung weisen die beiden signierten Amphoren der Stesias-Gruppe deutlich auf die reifen, von Exekias bemalten Bauchamphoren voraus[35], so daß die Exekiassignatur auf diesen beiden Amphoren ohne Zweifel seine eigenhändige Töpferarbeit bezeugt.

Die Fuß- und Lippenprofile der beiden signierten Amphoren *(Abb. 10a. 11a)* sind untereinander nahe verwandt. Gemeinsam ist ihre Zierlichkeit und die konkav geschwungene Außenseite der Lippe mit dem vorgezogenen Rand, der schräg nach oben abgekantet ist. Auch die

Abb. 10 Paris, Musée du Louvre F 53.

Abb. 11 Toledo, The Toledo Museum of Art 80.1022.

Abb. 12 London, Brit.Mus. B 194.

Abb. 13 London, Brit.Mus. B 147.

gewölbten Deckel sind zumindest im äußeren Umriß, der Form des Randes und der betonten, bei beiden rot abgesetzten Stufe ähnlich genug, um keinen Zweifel an derselben Töpferhand aufkommen zu lassen. Unge-wöhnlich ist bei Louvre F 5 3 der dicke Gefäßboden *(Abb. 10a)*, der auf einen Mangel an töpferischer Erfah-rung schließen läßt.

Die Detailformen dieser frühen, von Exekias getöpferten Bauchamphoren lassen sich allerdings mit denen der reifen Exekiasamphoren kaum vergleichen. Das Lip-penprofil ist bei den späteren, sehr großen Amphoren wie ein Bauglied massiv und ebenmäßig mit abgeschräg-ter Unterseite und die Bauchamphora Typ A hat eine neue zweistufige Fußform und einen Zwischenring zum Gefäßkörper. Nur der Fuß der Exekiasamphora Typ B in Zürich[36] erinnert an den Echinusfuß der Amphora in To-ledo *(Abb. 10a)*: die gleichmäßige Wölbung außen, die fast parallele Innenfläche mit dem Gegenschwung zum Ansatz am Gefäßboden und auch die ganz leicht gewölb-te, nach außen ansteigende Standfläche stimmen trotz des Größenunterschieds auffallend gut überein.

Mit den beiden signierten Amphoren als Ausgangs-punkt war es naheliegend, nach weiteren Töpferarbeiten des Exekias in der E-Gruppe zu suchen und tatsächlich haben zwei Amphoren, London B 147 *(Abb. 13)* und London B 194 *(Abb. 12)* ähnlich fein ausgearbeitete Profile, die in ihrer Form denselben Töpfer zu erkennen geben[37].

Die Amphora London B 147 *(Abb. 13. 13a)*, die zum Kern der Stesias-Gruppe gehört, vertritt den Bauchamphorentyp B, aber nicht mit Bildfeldern wie gewöhnlich, sondern mit einer umlaufenden Bildzone, einem schmalen Tierfries darunter und einem sehr ungewöhnlichen Henkelornament. Sie hat auch wieder einen maßgetöpferten Deckel und die Proportionen des Gefäßkörpers mit der betonten Schulter sind sehr ähnlich wie bei den signierten Amphoren, nur die Henkelbiegung ist enger. Ihr Echinusfuß *(Abb. 13a)* mit paralleler Innenkurve und leicht gewölbter nach außen ansteigender Standfläche entspricht dem der Amphora in Toledo *(Abb. 11a)*. Das Lippenprofil ist etwas massiver, hat aber auch die ausschwingende äußere Kante, die am Ende ebenso abgeschrägt ist wie bei den beiden signierten Amphoren *(Abb. 10a–11a)*.

Die Bauchamphora London B 194 *(Abb. 12. 12a)*[38] vertritt den frühen Typ A mit kantigem Fuß und kantigen Henkeln. Ihr Fuß entspricht im Profil und auch mit dem schwarz gefirnißtem Rand dem Fuß von Louvre F 53 *(Abb. 10. 10a)*, wo nur die Außenflächen etwas stärker geschwungen sind. Das Lippenprofil ist bei London

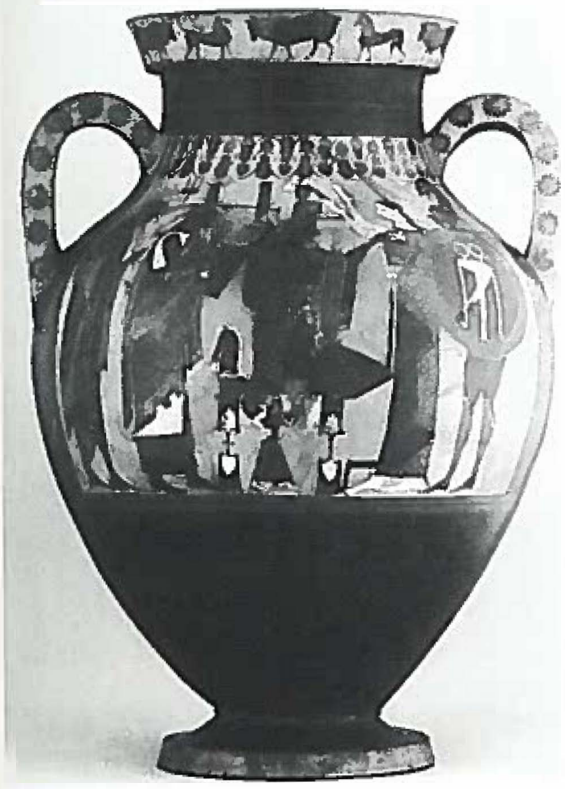


Abb. 14 Berlin, Antikensammlung F 1699 (verschollen).

Abb. 15 Berlin, Antikensammlung F 1698.

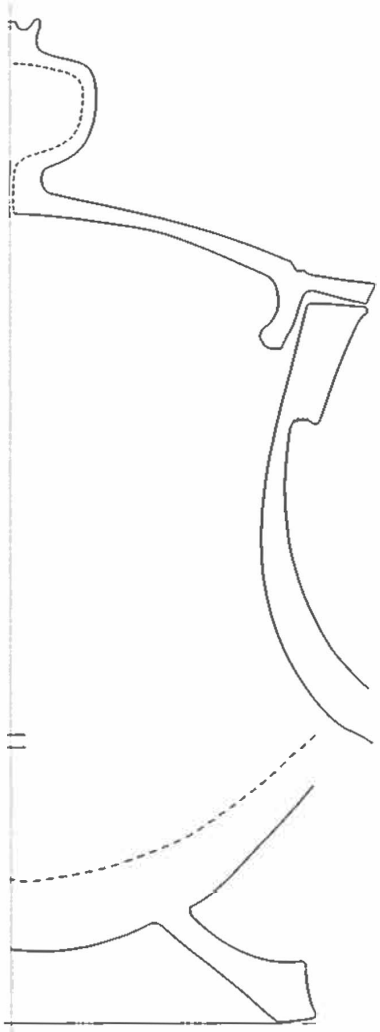


Abb. 10a Paris, Musée du Louvre F 53.

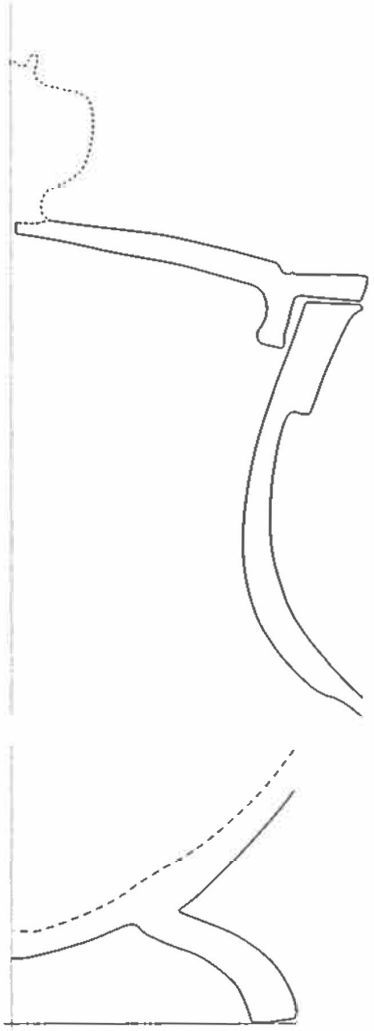


Abb. 11a Toledo, The Toledo Museum of Art 80.1022.

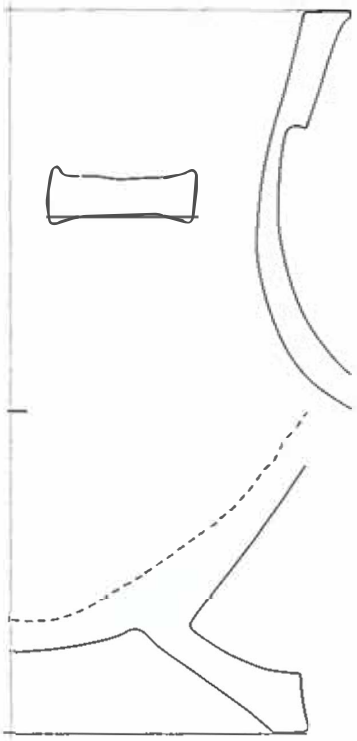


Abb. 12a London, Brit.Mus. B 194.

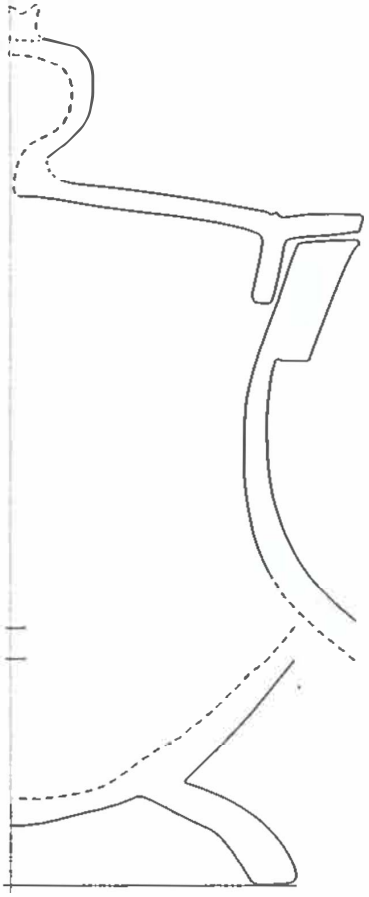


Abb. 13a London, Brit.Mus. B 147.

Abb. 14a Berlin, Antikensammlung F 1699 (verschollen)

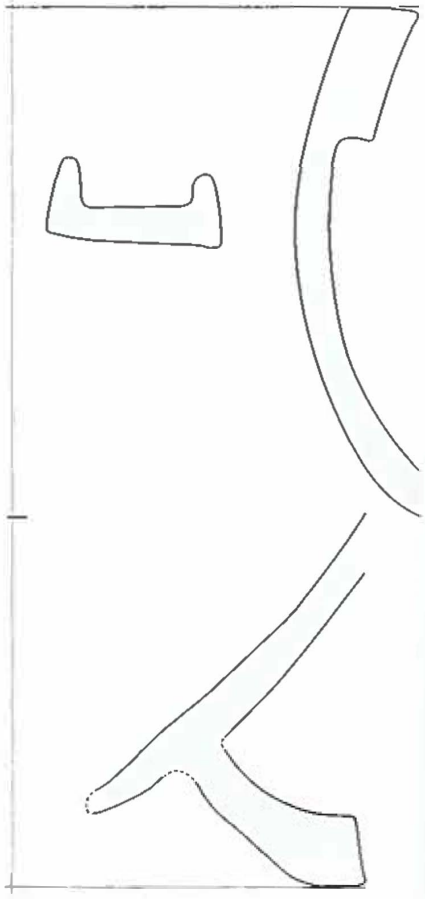


Abb. 15a Berlin, Antikensammlung F 1698.

B 194 etwas schlanker als bei den beiden signierten Amphoren, aber in der Formtendenz mit der ausgezogenen äußeren Kante und der Hohlkehle am unteren Rand gut vergleichbar. Die kantigen Henkel haben noch nicht die rechtwinklig aufgebogenen Ränder wie bei den Berliner Amphoren *(Abb. 15a)* und bei den kanonischen Amphoren des Typus A. Auch die auffallend enge Henkelbiegung könnte mit dem experimentellen Charakter der neuen Gefäßform zusammenhängen. Der doppelte Strahlenkranz über dem Fuß dieser Amphora ist eine Besonderheit in der E-Gruppe[39]; vielleicht kann der Zungenfries unter dem Strahlenkranz von London B 147 *(Abb. 13)* als eine vergleichbare Abstufung desselben betrachtet werden.

Die beiden Berliner Amphoren, F 1699 *(Abb. 14. 14a)* und F 1698 *(Abb. 15. 15a)*, sind untereinander in den Proportionen und Profilen sehr ähnlich, sie fügen sich nach ihrer Form jedoch nicht in das beschriebene Ensemble *(Abb. 10–13)*. Sie sind entschieden größer und plumper, der Gefäßkörper ist weniger spannungsreich gegliedert und die Henkel wirken auffallend schwer, die Profile von Fuß und Lippe haben nicht die Zierlichkeit der frühen Exekiasprofile mit den ausschwingenden Kanten, sondern sind massiver und die Fußränder sind bei beiden tongrundig gelassen. Die Bildfelder sind hier beherrschend, sie breiten sich weiter zur Silhouette des Gefäßkörpers aus und reichen so weit nach oben, daß der Ornamentfries mit dem oberen Henkelansatz korrespondiert. Auch wenn die Größe und der schlechte Erhaltungszustand die Unterschiede relativieren, bietet die Töpferarbeit dieser beiden Amphoren keine Anhaltspunkte für eine Zuweisung an Exekias. Die Bemalung der beiden Berliner Amphoren offenbart dagegen enge Beziehungen zu Exekias und auch zu den anderen Amphoren der Stesias-Gruppe, von denen sie stilistisch allerdings etwas abweichen.

Die verschollene Amphora F 1699 *(Abb. 14)*, deren Bildfelder sehr übermalt sind[40], hat als Besonderheit einen Tierfries am Lippenrand. Die Dekoration des Lippenrandes ist ungewöhnlich und kehrt in der E-Gruppe nur bei London B 147 *(Abb. 13)* wieder, wo die Lippe mit einem Ornament bemalt ist[41]. Auch Tierfriese haben in der E-Gruppe Seltenheitswert, sie finden sich nur noch auf den Deckeln der drei Amphoren, die den Kern der Stesias-Gruppe bilden *(Abb. 10. 11. 13)*,[41a] und unter der Bildzone von London B 147 *(Abb. 13)*. Im Stil unterscheiden sich diese Tierfriese jedoch alle von dem Lippenfries der Amphora Berlin F 1699 *(Abb. 14)*, der seinerseits den Tierfriesen des Exekias auf den Amphoren in München und Boston *(Abb. 6. 7)* so nahe verwandt ist, daß ihn wohl kaum eine andere Malerhand ausgeführt haben kann[42].

Bei Berlin F 1698 *(Abb. 15)* haben die Bilder und Beischriften eine verwirrende Verwandtschaft mit Werken des Exekias. Aias erinnert zum Beispiel in seiner angespannten Haltung mit dem vor dem Hals geknoteten Mantel, der hinter seinem Rücken ausgebreitet herabhängt, an einige der Krieger, die rechts und links von den Henkeln der Münchener Augenschale kämpfen[43]; dort findet sich auch der eigentümliche, sehr kurze Chiton unter dem Panzer. Auf beiden Seiten sind die Darstellungen durch zahlreiche Beischriften bereichert, lesbare und unlesbare, darunter auch die Lieblingsinschrift *Stesias kalos* wie bei den beiden signierten Amphoren Louvre F 53 *(Abb. 10)* und Toledo 80.1022 *(Abb. 11)*. Außer der Stesias-Inschrift verbinden auch die anderen Beischriften die Berliner Amphora mit den drei Amphoren, die den Kern der Stesias-Gruppe bilden *(Abb. 10. 11. 13)*, denn sinnvolle Beischriften sind in der E-Gruppe Ausnahmen[44].

Das gegenständige Lotos-Palmetten-Ornament über dem Bildfeld mit Theseus und Minotauros[45] findet sich in ähnlicher Ausführung nur noch bei der Amphora London B 147 *(Abb. 13)*. Die Seitenränder der Henkel tragen nur auf der abgebildeten Seite die Efeuranke, die später in leicht veränderter Ausführung zum Standardornament des Amphorentypus A wird; auf der Gegenseite sind es Rosetten wie bei den beiden anderen Amphoren Typ A der Stesias-Gruppe *(Abb. 12. 14)*.

Einige zukunftsreiche Einfälle, die um die Mitte des 6. Jhs. in der attischen Keramik aufkommen, sind nach den erhaltenen Zeugnissen zuerst in der E-Gruppe vertreten: die Bauchamphoren des frühen Typus A[46], die Lieblingsinschriften[47] und die wendenden Viergespanne[48]. Es ist sicher kein Zufall, daß diese Erfindungen alle in der kleinen Stesias-Gruppe mehrfach verwirklicht sind, während es in der übrigen E-Gruppe nur noch eine Amphora des frühen Typus A gibt[49], und nur noch einmal eine Lieblingsinschrift[50]. Allein das wendende Gespann ist in der ganzen E-Gruppe beliebt.

Beim Vergleich mit den übrigen Amphoren der E-Gruppe fällt auf, daß die Bilder in der Stesias-Gruppe mit einer gewissen Umständlichkeit sehr detailliert ausgeführt und größtenteils durch Beischriften erläutert sind. Bei einer Zusammenstellung der gleichen Themen sind jeweils die Beispiele der Stesias-Gruppe die ausführlichsten und phantasievollsten Versionen, während in der übrigen E-Gruppe die Bildmotive schematisch wiederholt und zunehmend vereinfacht werden. Die Experimente und Besonderheiten, die alle Amphoren der Stesias-Gruppe auszeichnen, fehlen in der übrigen E-Gruppe fast gänzlich, einige davon kehren aber im Werk des Exekias wieder. Das gilt für die Typ A-Amphoren, die Tierfriese, die Kalos-Inschriften, Signaturen und die anderen Beischriften.

Die Stesias-Gruppe ist nach diesen Eigenheiten vermutlich das Ergebnis einer zeitweiligen Werkstattgemeinschaft zwischen Exekias und der E-Gruppe: um die

Mitte des 6. Jhs. hat demnach der junge Exekias mit einem oder mehreren Meistern der E-Gruppe zusammengearbeitet und sich mit ihnen gemeinsam bemüht, neue Ideen zu verwirklichen. In dieser Zeit war Exekias hauptsächlich als Töpfer tätig[51], vielleicht auch schon als Maler, was zumindest der Tierfries am Lippenrand von Berlin F 1699 *(Abb. 14)* wahrscheinlich macht. Nach kurzer Zeit müssen sich die ungleichen Partner wieder getrennt haben. Die E-Gruppe hat in der Folgezeit von fast allen Experimenten Abstand genommen und hat viele gleichartige Amphoren – hauptsächlich für den Export – hergestellt, auf denen sich eine begrenzte Zahl von Bildthemen oftmals wie nach Schablonen wiederholt[52]. Exekias hat indessen, unabhängig von der E-Gruppe seine Ideen als Töpfer und Maler weiterverfolgt und in einem ganz neuen Maßstab verwirklicht.

Auch die Entwicklung der Bauchamphora Typ A spricht für diese Rekonstruktion. Der Entwurf und die Einführung der frühen Form, an denen Exekias neben anderen Töpfern und Malern beteiligt war, ist hauptsächlich in der Stesias-Gruppe bezeugt. In der Folgezeit wurde diese Form in der E-Gruppe vernachlässigt, während Exekias die Idee der monumentalen Bildfeldamphora weiterentwickelt hat. Eine frühe noch unkanonische Bauchamphora Typ A ist die Amphora Orvieto, Faina 78[53]. Sie ist von Exekias selbst bemalt und hat schon die monumentale Größe der Vatikanamphora, übertrifft diese sogar im Durchmesser. Fuß und Mündung sind nicht erhalten, aber in ihrer Köperfülle und mit der verhältnismäßig engen Henkelschlaufe entspricht die Amphora in Orvieto eher der Typ A-Amphora des Malers von Berlin 1686 in London[54] als den späteren kanonischen Exekiasamphoren. Auch die Ornamentierung ist noch unkanonisch: sie hat auf den Seitenrändern der Henkel nur auf einer Seite das Efeuornament, auf der anderen einen Mäander und es fehlt auch noch die ausgesparte Palmette am unteren Henkelansatz. Auch das Ornament über den Bildfeldern ist noch nicht der gegenständige Lotosblüten-Palmetten-Fries, sondern das wechselständige Geschlinge[55]. Dieses für die E-Gruppe charakteristische Ornament kehrt bei Exekias nur über den Bildfeldern der frühen Bauchamphora in Tarent wieder[56], die er möglicherweise als ein exemplarisches Beispiel dieser frühen Form signiert hat.

Ähnlich wie bei den Halsamphoren des Exekias sind uns damit auch bei den Bauchamphoren Typ A verschiedene Entwicklungsstufen im Werk dieses Meisters bezeugt. Die Bauchamphoren London B 194 *(Abb. 12)* und Orvieto, Faina 78 sind Vorstufen zu seiner kanonischen Gestaltung des Typus A, die für die Folgezeit zum Vorbild wurde.

ANMERKUNGEN

* Mein Dank gilt vor allem Martin Bentz, der mich eingeladen hat, für das CVA-Symposion ein Referat über Gefäßformen zu übernehmen und sich auch um die Drucklegung gekümmert hat. Johannes Laurentius hat mit den neuen Aufnahmen der Berliner Amphoren meine besonderen Wünsche in Bezug auf eine möglichst unverzerrte Wiedergabe der Form vorbildlich erfüllt. Die Erlaubnis, die Vasen zu zeichnen und abzubilden verdanke ich für die Amphoren in Berlin: Ursula Kaestner, für die in Boston: John Herrmann jr., in London: Dyfri Williams, in München: Friedrich Wilhelm Hamdorf, Bert Kaeser, Gudrun Raatschen, in New York: Joan Mertens, in Paris: Alain Pasquier und für die Amphora in Toledo: Michael Waltz. Hans-Peter Isler hat mir freundlicherweise die Fotos und Zeichnungen von den verschollenen Berliner Amphoren aus dem Nachlaß Bloesch zur Verfügung gestellt *(Abb. 8a. 14a)*. Für alle übrigen Zeichnungen bin ich selbst verantwortlich. Schließlich möchte ich mich auch bei Adrienne Lezzi-Hafter für ihre Ratschläge zur Anfertigung von Formfotos herzlich bedanken. Werner Gauer, dem diese Untersuchung gewidmet ist, verdanke ich die jahrelange Gastfreundschaft im Institut für Klassische Archäologie in Tübingen.

1 ABV 143 f.,1 (H 40,8 cm – Dm 32,1 cm)

2 ABV 144, 5 (H 44,4 cm – Dm 35,3 cm)

3 ABV 143 f. 1–8; zu den bruchstückhaft erhaltenen Halsamphoren in Narbonne: ABV 144, 2 und Basel, Cahn 300: Para 60, 1bis, s. unten Anm. 24.

4 Zur relativen Chronologie der Exekiaswerke s. W. Technau, Exekias (1936) 8 ff.; H. Bloesch, Formen attischer Schalen (1940) Einleitung VII f.; idem JHS 71, 1951, 29 Anm. 2; B. Neutsch, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XV, 1949/50, 43 ff.; J. D. Beazley, The Development of Attic Blackfigure (1951) 63 ff.; M. Moore, AJA 72, 1968, 357 ff.; eadem Agora XXIII (1986) 12 Anm. 36 und 37; K. Stähler, ÖJh 49, 1968–71, 79 ff.

5 ABV 144, 7 (H 41,1 cm – Dm 30,9 cm).

6 Zu Onetorides kalos: ABV 672; J. K. Davies, Athenian Propertied Families 600–300 B.C. (1971) 421; T. B. L. Webster, Potter and Patron in Classical Athens (1972) 65 f.; J. Boardman, Athenian Black Figure Vases (1974) 201. Onetorides wird von Exekias auf 4 Gefäßen gepriesen (ABV 672, 1–4). Auch wenn die Onetorides-Beischriften nicht, wie Webster a. O. annimmt, kurz nach 560 v.Chr. beginnen, sondern erst gegen 545–540 v.Chr. mit der Exekiasamphora Berlin F 1720 und der Amphora des Princeton-Malers Bonn 365 (ABV 299, 21), ist es nicht leicht, alle 9 Vasen mit Onetorides-Beischriften in einem Jahrzehnt unterzubringen. Die spätesten Beispiele sind der dem Exekias zugewiesene Kelchkrater in Athen, Agora AP 1044 (ABV 145 f., 19) und die Hydrien des Mastos-Malers, New York 14.105.10 (ABV 261, 37) und der Nikesippos-Gruppe, Leningrad 142 (ABV 264, 2), die kaum vor 530–525 v. Chr. entstanden sein können. Auch die Identifizierung mit dem eponymen Archon von 527/6 (Davies a. O.) wird durch die späten Vasen mit der Onetorides-Beischrift in Frage gestellt, wenn wir uns darauf festlegen, daß das ‹kalos›-Alter immer auf das zweite Lebensjahrzehnt beschränkt war, vgl. Der Neue Pauly 7 (1999) s. v. Lieblinginschriften (I. Scheibler). Zum Alter der Archonten s. H. Immerwahr, Transactions and Proceedings of the American Philological Association 103, 1972, 186.

7 Zu einer ausführlichen Würdigung und Gegenüberstellung der Amphoren Berlin F 1720 und London B 210 s. K. Stähler, ÖJh 49, 1968–71, 79 ff.

8 ABV 144, 8 (H 42 cm – Dm 31,3 cm). Leider habe ich von dieser Amphora keine bessere Formaufnahme, vgl. jedoch CVA London 4 Taf. 49, 1. In den älteren CVA-Bänden des Britischen Museums (3, 4 und 6) wurde auf unverzerrte Formaufnahmen und maßstabgerechte Abbildung Wert gelegt; diese Tafeln sind für die Beurteilung der Gefäßformen heute noch sehr wertvoll.

9 Zur Standard-Halsamphora s. CVA Berlin 5 Text S. 31 f.

10 Zu Qualitätsunterschieden bei gleichzeitigen Werken des Exekias s. H. Mommsen, Exekias I (1997) 7. 60; vgl. auch den Unterschied zwischen Vorder- und Rückseite der Amphora Orvieto, Inv.Nr. 2745 (Faina 187): ABV 145, 11; M. R. Wójcik, Museo Claudio Faina di Orvieto, ceramica attica a figure nere (1989) 72–75 Nr. 9.

11 Die Halsamphoren der E-Gruppe: ABV 137, 59–63; Para 57, haben ein gegliedertes Lippenprofil, s. z.B. München 1471: ABV 137, 60; CVA 7, Taf. 346, 1 und Beil. D 6.

12 Zu dieser Tendenz s. H. Bloesch, JHS 71, 1951, 29 ff.; vgl. idem, Formen attischer Schalen (1940) VIII; E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) 18.
Wenn wir die Höhe durch den Durchmesser teilen ergeben sich für die Halsamphoren des Exekias die folgenden Quotienten: Berlin F 1720: 1,271 – München 1470: 1,205 – Boston 89.273: 1,205 – Berlin F 1718: 1,257 – New York 17.230.14: 1,237 – London B 210: 1,352 – London B 209: 1,341. Die beiden Amphoren in München und Boston (Abb. 6 und 7) haben also den größten Durchmesser im Verhältnis zur Höhe, die beiden Amphoren in London (Abb. 2 und 5) sind schlanker als alle anderen. Dies bestätigt die allgemeine Tendenz, erlaubt aber nicht, die Reihenfolge der Amphoren nach dem Verhältnis zwischen Höhe und größtem Duchmesser festzulegen.

13 ABV 143 f., 1; J. D. Beazley, The Development of Attic Black-figure (1951) 64; s. auch Technau, Neutsch, Stähler, Moore (1986) a.O. (Anm. 4).

14 Dies ist einer der Gründe weshalb die strenge Formaufnahme nicht durch Strichzeichnungen des ganzen Gefäßes ersetzt werden kann. Der Hauptgrund ist natürlich, daß es sich bei den Gefäßen um plastische Körper handelt, die das Formempfinden ihrer Entstehungszeit und zugleich ihres Töpfers spiegeln, was an einer Photogaphie leichter nachzuvollziehen ist als an einer Strichzeichnung. Profilzeichnungen von Details können die Formaufnahme sinnvoll ergänzen, indem sie sichtbar machen, was auf der Photographie verborgen ist und außerdem handwerkliche Eigenheiten des Töpfers offenbaren, wenn sie mit der entsprechenden Sensibilität gezeichnet sind; vgl. H. Bloesch, Formen attischer Schalen (1940) Einleitung.

15 ABV 144, 6 (H 42,2 cm – Dm 35 cm).

16 ABV 144, 4 (H 44,1 cm – Dm 36,7 cm).

17 ABV 144, 5 (H 44,4 cm – Dm 35,3 cm). Zu diesem ‹Euthynterie›-Ornament s. P. Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen (1927) 59. Die Amphora New York 17.230.14 (Abb. 9): ABV 144, 3, hat unter dem einen Henkel einen Firnisstreifen, an dem das Ornament ansetzt.

18 Vgl. z.B. das Henkelornament von München 1470, CVA 7 Taf. 354, 3, mit dem von Berlin F 1720, hier Abb. 3. Die Palmetten des Halsornaments von Berlin F 1720 sind auf der Dioskurenseite, W. Technau, Exekias (1936) Taf. 2, schon aufgefächert wie bei München 1470, aber sie haben auf beiden Seiten sieben Blätter, während die Anzahl der Blätter bei allen anderen Amphoren auf fünf reduziert ist. Im Gegensatz zu den konventionellen Pferden von Berlin F 1720 vertreten die Pferde von Boston 89.273, hier Abb. 7, den neuen von Exekias entworfenen Pferdetypus; vgl. H. Mommsen, Das Tritonabenteuer bei Exekias, in: A. Clark and J. Gaunt (Hrsg.), Essays in Honor of Dietrich von Bothmer (im Druck) 9.

19 ABV 144, 5: «The animals are not quite in the painter's style».

20 Aus einem Brief vom 18. Aug. 1987.

21 Das Henkelornament von Berlin F 1718, P. Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen (1927) Taf. 36 b, ist die nächste Parallele zu dem Henkelornament von Boston 89.273, CVA 1 Taf. 30.

22 Met.Mus. 17.230.14: ABV 144, 3 (H 47 cm – Dm 38 cm).

23 s. M. B. Moore, AJA 72, 1968, 364; vgl. auch die Bauchamphora Vatikan 344: ABV 145, 13: E. Simon, Die griechischen Vasen (1976) Taf. 74, besonders die Zeichnung der Pferdeköpfe mit dem Bogen über den Augen.

24 Die Frgte. der Slg. Herbert Cahn 300: Para 60, 1bis müssen nach dem Stil der Zeichnung zu einer frühen Halsamphora wie Berlin F 1720 gehört haben. Die Frgte. der Halsamphora in Narbonne: ABV 144, 2 bewahren einen Teil des Tierfrieses unter den Bildfeldern und den Rest einer halb knienden Figur im Schulterfries wie bei den Hahnenkämpfen der Amphoren in München und Boston (Abb. 6 und 7), so daß sie wahrscheinlich in die Nähe dieser beiden Amphoren gehört.

25 J. D. Beazley, BSA 32, 1931–32, 3 f. und ABV 133: «Group E is the name I give to a large and compact group which is very closely related to the work of the painter Exekias ... ‹E› alludes to the connection with Exekias; and group E is ... the soil from which the art of Exekias springs, the tradition which on his way from fine craftsman to true artist he absorbs and transcends.»

26 Zu Stesias s. D.M. Robinson and E.J. Fluck, A Study of Greek Love-Names (1937) 181f. Nr. 259; ABV 674 und Beazley Addenda² 391 f. Die Stesias kalos-Beischrift findet sich auf 4 Amphoren, die alle in die E-Gruppe gehören, drei davon in die Stesias-Gruppe: Louvre F 53: ABV 136, 49 (Abb. 10), Toledo 80.1022: Beazley, Addenda² 391 f. (Abb. 11) und Berlin F 1698: ABV 136, 54 (Abb. 15). Die vierte, ehemals in Paris, Seillière: ABV 133, 9, war lange Zeit verschollen, ist aber vor kurzem im Kunsthandel wieder aufgetaucht: royal-athena galleries, Art of the Ancient World XII, 2001 Lot 183. F. W. Price hat mir freundlicherweise bestätigt, daß am vorderen Schildrand des Geryoneus noch Spuren der weiß aufgemalten Lieblingsinschrift zu erkennen sind. Diese Amphora hat sonst keine Beziehungen zur Stesias-Gruppe, und auch nicht zu Exekias. Da es sich um einen seltenen Namen handelt, wurde der Kalos der E-Gruppe mit dem Stesias einer Grabinschrift gleichgesetzt, in der Diodoros den Tod seines Sohnes Stesias beklagt: IG I³ 1215 (I² 987); W. Peek, Griechische Grabgedichte (1960) Nr. 33. Bei einer Datierung der Porosbasis mit der Grabinschrift ins letzte Viertel des 6.Jhs., s. M. J. Osborne and S. G. Byrne (ed.), A Lexicon of Greek Personal Names, II Attica (1994) s.v. Stesias, war Stesias bei seinem Tod mindestens 40 Jahre alt.

27 ABV 136, 54 (H 50,8 cm – Dm 34,2 cm).

28 ABV 136, 53 (H 48,7 cm – Dm 33,3 cm).

29 J. D. Beazley, Attic Black-figure: a Sketch (1928) 29, 1 und 2 (‹Exekias›); idem, BSA 32, 1931–32, 1: «I detach my nos. 1 and 2, the Berlin amphorae 1699 and 1698: they are very close to Exekias; but I now place them in my ‹group E›.»

30 ABV 136, 49 (H 44,5 cm ohne Deckel – Dm 30,2 cm).

31 Beazley Addenda² 391 f. s.v. Stesias, 400 s.v. Exekias (H 39,8 cm ohne Deckel – Dm 27,9 cm).

32 ABV 135, 44 (H 41,2 cm ohne Deckel – Dm 28,8 cm).

33 E. Bell in: W. G. Moon (ed.), Ancient Greek Art and Iconography (1983) 82 ff. schreibt diese drei Amphoren überzeugend einem Maler (‹Geryon Painter›) zu; es ist allerdings nicht leicht, diesen Maler von der übrigen E-Gruppe zu trennen.

34 J. D. Beazley, BSA 32, 1931–32, 3: «One day we may be able to draw the cords still tighter, and to establish the Louvre amphora [F 53], and group E or part of it, as early work of Exekias himself: for the present I prefer to keep the two groups distinct.» In ABV 133 zitiert Beazley, was er in BSA über die E-Gruppe geschrieben hat, läßt aber diesen Satz weg.

35 Vgl. z.B. die signierte Amphora im Vatikan, s.o. Anm. 23, H 61 cm; zu dieser Frage s. auch H. Mommsen, Beobachtungen zu den Exekias-Signaturen, Métis (im Druck).

36 H. Bloesch in: Wandlungen, FS Homann-Wedeking (1975) 86 Abb. 1. Ein Echinusfuß ist sonst nur noch bei der Amphora Boulogne 558: ABV 145, 18, erhalten, wo die Unterseite jedoch mit Gips ausgefüllt ist.

37 Inzwischen habe ich fast alle Amphoren der E-Gruppe im Original gesehen und konnte auch die Profile zeichnen, wofür ich allen betroffenen Museen sehr zu Dank verpflichtet bin.

38 ABV 136, 56 (H 41,2 cm – Dm 28,5 cm); Bell a.O. (Anm. 33) 84, Anm. 54, hat diese Amphora schon auf Grund der Übereinstimmung des wendenden Viergespanns mit der Amphora in Toledo (hier Abb. 11) in Zusammenhang gebracht.

39 Zum doppelten Strahlenkranz s. H. Mommsen, Der Affecter (1975) 28–31; die Amphora London B 194 fehlt in dieser Zu-

sammenstellung. Doppelte Strahlenkränze kommen in der E-Gruppe sonst nur bei den beiden Amphoren in Budapest und Kassel vor: ABV 137, 57 und 58, die von einem anderen Töpfer und Maler stammen als die meisten Vasen der E-Gruppe.

40 Auch der Strahlenkranz ist der modernen Restaurierung zum Opfer gefallen, s. A. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium (1885) 236 Nr. 1699.

41 Zu bemalten Lippenrändern s. H. Mommsen, AntK 32, 1989, 120; M. Moore in: D. White (Hrsg.), The Extramural Sanctuary of Demeter and Persephone at Cyrene, Libya. Final Reports III (1987) 11 Nr. 29 Taf. 7.

41a Inzwischen ist mir ein vierter Deckel mit Tierfries in der E-Gruppe bekannt geworden. Er gehört zu einer Amphora panathenäischer Form, die aber sonst keine Gemeinsamkeiten mit der Stesias-Gruppe hat: Holger Termer, Kunst der Antike, Galerie Neuendorf, Hamburg, 22. Nov.–20. Dez. 1978 Nr. 5.

42 Vgl. die Abbildungen bei W. Technau, Exekias (1936) Taf. 30 und CVA München 7 Taf. 353; s. auch Mommsen a. O. (Anm. 35).

43 J. D. Beazley, The Development of Attic Black-figure[2] (1986) Taf. 68, 1–2.

44 Außerhalb der Stesias-Gruppe nur noch auf der Amphora im Kunsthandel (royal athena galleries) a. O. Anm. 26 und auf der Amphora New York 56.171.13: ABV 136, 50, die nach der Töpferarbeit nicht in die E-Gruppe gehört.

45 W. Technau, Exekias (1936) Taf. 31 b.

46 Die einzige Amphora des frühen Typus A mit einfachem kantigem Fuß und kantigen Henkeln außerhalb der E-Gruppe ist m.W. die Amphora in Malibu, Getty Museum 86.AE.60: CVA Malibu 1 Taf. 1–2; 8,1–2 (‹Lydos or close to him›). Die Fußform mit konkavem oder geradem Rand gibt es auch bei anderen Gefäßtypen, z.B.: Psykter-Bauchamphora London B 148: ABV 109, 29 (Lydos); H. Mommsen in: J. H. Oakley u.a. (Hrsg.), Athenian Potters and Painters (1997) 27 Abb. 26–27. – Bauchamphora Washington 136415A: ABV 297, 18 (Maler von Berlin 1686); S. J. Schwarz, Greek Vases In the National Museum of Natural History, Smithonian Institution Washington D. C. (1996) 16 f. Nr. 3 Taf. 3–6. – Halsamphora Kunsthandel: ABV 297, 19 (Maler von Berlin 1686). – Halsamphora London B 295: ABV 226,1 (BMN-Maler); V. Tosto, The Black-figure Pottery Signed ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣΕΡΟΙΕΣΕΝ (1999) Taf. 32 Abb. 67, Taf. 132 Nr. 135. – Halsamphora Malibu 77.AE.45: F. Brommer in: Greek Vases In The J. Paul Getty Museum 2 (1985) 212 Abb. 34. – Halsamphora Boston 01.8026: ABV 152,26 (Amasis-Maler); Mommsen a.O. 31 Abb. 37–38. – Halsamphora Orvieto 1014: ABV 244, 46 (Affecter); H. Mommsen, Der Affecter (1975) Nr. 92 Taf. 11 Beil. K. – Schalenskyphos Louvre A 479: ABV 156, 80 (Amasis-Maler); D. von Bothmer, The Amasis Painter and His World (1985) Nr. 54.

47 s.o. Anm. 26 zu Stesias. Andere frühe Kalos-Namen sind Stroibos: ABV 675 und Hippokl[es] oder -[eides]: ABV 667.

48 s. M. B. Moore, Horses on Black-figured Greek Vases (1977, Diss. New York 1971) 416–420; E. Bell a. O. (Anm. 33) 85. Andere frühe Darstellungen wendender Gespanne z.B. auf der Hydria Rom, Konservatorenpalast 158: CVA 1 Taf. 26, 1 oder Athen, Agora AP 1901: M. A. Tiverios, Ὁ Λυδὸς καὶ τὸ ἔργο τοῦ (1976) Taf. 75 Anm. 226 und 493 (Lydos).

49 London B 205: ABV 136, 55; diese Amphora hat keine deutlichen Beziehungen zu Exekias und unterscheidet sich auch in den Detailformen von der Amphora London B 194 (Abb. 12); nach der Form steht sie zwischen dieser und den Berliner Amphoren (Abb. 14–15), die Anhaltspunkte sind aber für weitere Schlüsse nicht ausreichend. Außerdem gibt es in der E-Gruppe zwei kleine Amphoren, bei denen eckige Henkel mit Echinusfüßen kombiniert sind: ABV 137, 57 und 58; diese weichen aber beide in der Töpferarbeit und im Figurenstil vom Hauptstrom der E-Gruppe ab (vgl. oben Anm. 39). Und dann noch die Amphora Paris, Larosière: Para 56, 56 bis, eine degenerierte Variante des Typus A mit einem eigentümlich abgestuften Scheibenfuß und schwarzen eckigen Henkeln, die relativ spät in der E-Gruppe entstanden sein muß. D. von Bothmer verdanke ich die Kopie einer Formzeichnung (Henkelansicht) von dieser Amphora.

50 New York, royal-athena galleries, s.o. Anm. 26.

51 Zu den Schalen mit der Exekias-Signatur, die ca. 555–550 v. Chr. entstanden sind, s. Mommsen a.O. (Anm. 35).

52 Standardthemen der E-Gruppe: Herakles im Löwenkampf (in einem besonderen Schema 29x), Dionysos mit Gefolge (21x), Theseus und Minotauros (19x), wendendes Gespann (16x), Gespann in Vorderansicht (16x), Herakles und Geryoneus (12x), Athenageburt (10x). Es ist auffallend, daß Exekias gerade diese Themen meidet.

53 Inv.VG 121: ABV 144, 9 (H ergänzt: 62,5 cm – Dm 42,3 cm); M.R. Wójcik, Museo Claudio Faina di Orvieto, ceramica attica a figure nere (1989) 65 ff. Nr. 7.

54 London B 197: ABV 296, 1 ‹early› (H 55 cm – Dm 39 cm); CVA 3 Taf. 38, 1.

55 Zumindest auf der Seite mit der Rückführung des Kerberos, wo an der linken oberen Ecke ein kleiner Rest des Ornaments erhalten ist. Zu diesem Ornament bei Bauchamphoren Typ A s. M. Moore in: D. White (Hrsg.), The Extramural Sanctuary of Demeter and Persephone at Cyrene, Libya. Final Reports III (1987) 11 Nr. 30; außerdem Tarquinia RC 4796: ABV 143, 2 (Painter of London B 213).

56 s. Mommsen a. O. (Anm. 18).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 15 Berlin, Antikensammlung (Foto: J. Laurentius)
Abb. 2, 4, 5, 12, 13 by courtesy of the Trustees of the British Museum.
Abb. 3 Berlin, Antikensammlung (Foto: R. Mai)
Abb. 6 München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek (Foto: C. Krüger-Moessner)
Abb. 7, 10 Foto: H. Mommsen
Abb. 8, 14 Foto: H. Bloesch
Abb. 9 by courtesy of the Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1917.
Abb. 11 Foto: M. Waltz

Alle Amphoren sind in einheitlichem Maßstab abgebildet.

Bemerkungen zu drei attischen Trinkgefäßen im Reiss-Museum in Mannheim

Federico Utili, mit einem Beitrag von Ph. Dolmazon

Die Dokumentation der Gefäßprofile ist ein unverzichtbarer Bestandteil bei der Bearbeitung der einzelnen Vasen im CVA geworden. Neben der herkömmlichen Zeichenweise per Hand wurde jüngst die Computertomographie erprobt[1]. Für den in Vorbereitung befindlichen CVA-Band Mannheim 2 findet eine lasermesstechnische Zeichenmethode Anwendung, die auf der Münchner Tagung praktisch demonstriert und vorgestellt wurde. Nach einer kurzen Erläuterung dieser Methode, werden hier drei in dieser Weise dokumentierte Mannheimer Trinkgefäße, die aus unterschiedlichen Gründen von Interesse sind, vorgestellt.

Die Profilzeichnungen wurden mit dem Profilographen angefertigt *(Abb. 1)*[2]. Vorteile dieser lasermesstechnischen Zeichenmethode sind, neben einer beachtlichen

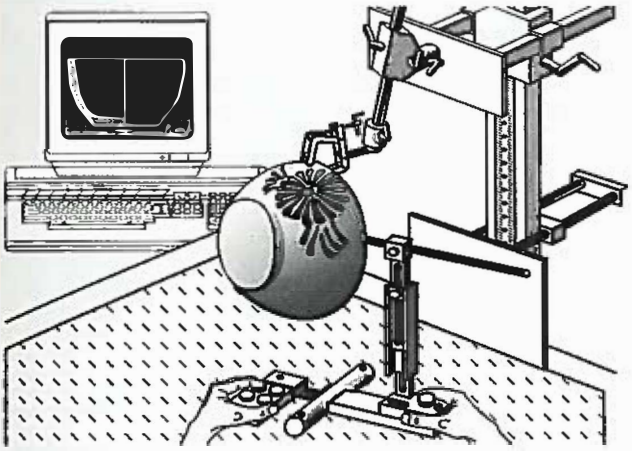


Abb. 1 Abnahme eines Profils mit dem Profilographen.

Zeitersparnis, das punktgenaue Abnehmen beliebig vieler Meßpunkte und die geringe Beschädigungsgefahr, da die Zeichenspitze im Unterschied zu Micrometerschrauben, Schieblehren oder Profilkämmen das Gefäß nur einseitig leicht berührt. Die Meßpunkte werden im CAD-Programm zu einem Profil verbunden und können jederzeit verändert und in Details ergänzt werden. Bei der Nachbearbeitung der Zeichnung kann, wie am Beispiel des Kyathos *(Abb. 5)*, durch verschiedene Graustufen zwischen der Wandung des Gefäßes, den Originalteilen des Henkels sowie der Ergänzung in Gips unterschieden werden. Über das Programm läßt sich auch das Volumen der Gefäße ohne Aufwand berechnen. Aus den abgespeicherten Zeichnungen kann man ohne weitere Arbeitsschritte Druckvorlagen erstellen.

Kyathos des Philon-Malers

Der Kyathos (Cg 43) des Philon-Malers[3] ist in CVA Mannheim 1 mit einer seltsam anmutenden Henkelform abgebildet *(Abb. 2)*. Obwohl die meisten der Mannheimer Vasen durch den zweiten Weltkrieg sehr in Mitleidenschaft gezogen worden sind, hatte der Kyathos den Krieg unbeschadet überstanden. Er präsentierte sich Greifenhagen noch in der Form, in der er 1883 in Vulci erworben wurde[4].

Der Kyathos war schon in der Antike in zwei Teile zerbrochen und geflickt worden, was an den vier Lochpaaren für die Verklammerung zu erkennen ist[5]. Auch der Henkel wurde bereits in der Antike durch den Henkel von einem anderen gleichartigen Gefäß ersetzt, der einen helleren Ton und bläulich-glänzenden Firnis zeigt. Vermutlich war das Gefäß dann im späten 19. Jh., während der rasch durchgeführten Raubgrabung, ein weiteres Mal zerbrochen und wurde danach mit der seltsamen Schlaufenführung des Henkels restauriert. Da sich – damals wie heute – vollständige Gefäße besser verkaufen ließen, wurde diese Ergänzung gewiß schon in Italien durchgeführt. Der Restaurator entfernte zunächst auf der Außenseite den unteren Henkelansatz, indem er diesen wegfeilte. Dann setzte er an den antik ergänzten Henkel das stark gebogene Henkelfragment eines dritten Kyathos an, das sich vermutlich als «Ersatzteil» in seiner Werkstatt befand. Dazu feilte er auch den Henkel selbst oberhalb des Randes zur besseren Haftung seiner Gipsergänzung. Man kann sicher davon ausgehen, daß die Bohrlöcher am Kyathos nicht auf den italienischen Restaurator des 19. Jahrhunderts zurückzugehen. Dafür sprechen drei gewichtige Argumente: erstens in den Bohrungen am Kyathos befanden sich beim Erwerb keine Metalldrähte oder deren Reste, zweitens war das Gefäß geklebt und drittens wies es Gipsergänzungen auf. 1974

Abb. 2 Mannheim Cg 43. Alter Zustand.

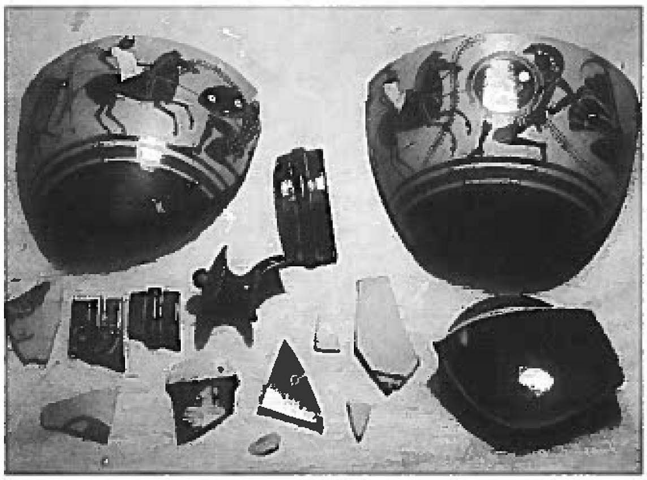


Abb. 3 Mannheim Cg 43. Zustand während der Restaurierung.

kam es zur wissenschaftlich korrekten Neurestaurierung auf Initiative und unter Mitwirkung von W. Schiering[6]. Der Kyathos wurde vollständig zerlegt und dann aus 15 Fragmenten *(Abb. 3)* wieder zusammengesetzt *(Abb. 4)*. Die Profilzeichnung des Kyathos *(Abb. 5)* zeigt die Form, die in zahlreichen Vergleichsbeispielen überliefert ist.

Bemalt ist der Mannheimer Kyathos, den Beazley dem Philon-Maler zugewiesen hat, mit zwei Kampfpaaren bestehend aus je einem Reiter von links und einem ins Knie gesunkenen Hopliten von rechts; neben dem Henkel auf beiden Seiten jeweils ein Hahn nach rechts; hinter den Figuren sind geschwungene Efeuzweige dargestellt. Der Philon-Maler bemalte, nach dem heutigen Forschungsstand, ausschließlich Kyathoi mit Kampfdarstellungen[7]. Neben dem Mannheimer sind drei weitere Kyathoi des Malers bekannt[8]: das namengebende Stück mit Inschrift des Lieblingsnamens, Cambridge Fitzwilliam Mus. GR 22.1904 (ehemals 04.22)[9], New York 41.162.116[10] und ein Kyathos aus dem Kunsthandel, auf dem Reiter gegen Hopliten kämpfen[11]. Hinzu kommen noch drei Fragmente von verschiedenen Kyathoi im Philadelphia University Museum[12]. Bis auf das Mannheimer Stück zeigen die Kyathoi neben den Henkeln jeweils Palmetten, die sich aus den Henkelfiguren der älteren Augenkyathoi entwickelt haben[13]. Die Hähne auf dem Mannheimer Beispiel stehen noch in der Tradition älterer Henkelfiguren und belegen damit eine frühe Entstehung im Oeuvre des Philon-Malers. Man wird das Gefäß, wenig früher als Greifenhagen, etwa um 510 v. Chr. ansetzen können. Zur

Abb. 4 Mannheim Cg 43. Heutiger Zustand.

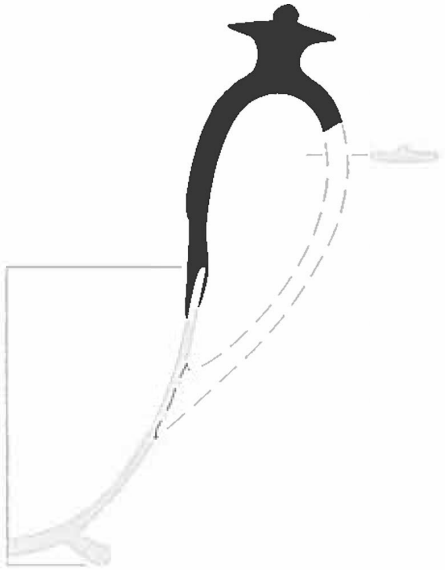


Abb. 5 Mannheim Cg 43. Profilzeichnung (1:2).

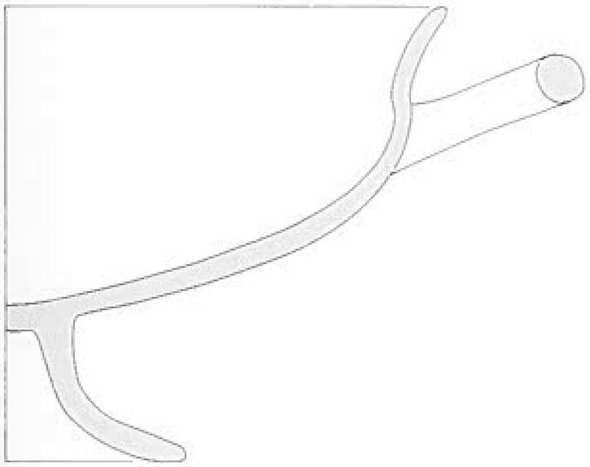


Abb. 6 Mannheim Cg 359. Profilzeichnung (1:2).

Abb. 7 Mannheim Cg 359. Feuerungsring.

Abb. 8 Mannheim Cg 359. Außenseite.

Form, vor allem zum Knopf und zur Mittelrippe mit Attasche («heart-shaped leaf with two depressions»), kann man besonders gut den Kyathos Cambridge Fitzwilliam Mus. GR 21.1905 (einst 04/21)[14] vergleichen, der aus der Werkstatt des Nikosthenes stammt, in der auch der Philon-Maler gearbeitet hat[15].

Sianaschale des Lydos

Die Schale (Cg 359)[16] wurde 1979 erworben und war vor der Erwerbung vom Kunsthändler selbst oder von dessen Restaurator aus 16 Fragmenten zusammengesetzt worden. Sie besitzt die für Sianaschalen typische Form *(Abb. 6)* mit trompetenförmigem Fuß, tiefem Schalenbecken und abgesetztem, hohem, leicht ausschwingendem Rand. Die beiden stabförmigen Henkel setzen schräg unter dem Rand an. Diese Schale stand beim Ankauf im Verdacht gefälscht zu sein, woraufhin ein TL-Gutachten durch das Max-Planck Institut in Heidelberg erstellt wurde. Das Gutachten bestätigte eine antike Entstehung[17].

Die Unterseite des Fußes zeigt einen Kreis. Auf der Außenseite des Schalenbodens, zwischen Blattstern und Standlinie der Figuren, findet sich eine etwa 1,0 cm breite rote kreisförmige Verfärbung von 12,5 cm Durchmesser *(Abb. 7)*. Es ist der ‹Abdruck› von einer zylindrischen Stütze, also einem sogenannten Brennhilfsmittel, das die Schale beim Brennvorgang gesichert hat[18]. Solche Stützen werden heute als ‹Ringe› oder ‹Fingerhüte› bezeichnet. Es gibt hauptsächlich zwei Temperaturbereiche, in denen Tongefäße weich und verformbar sind: erstens bei Überfeuerung, d. h. bei Überschreiten einer Brenntemperatur von 1200 Grad, zweitens während der Phase des Anwärmens und Vorbrennens, d. h. bei einer Temperatur etwa um 300 und um 575 Grad. Bei diesen Temperaturen besteht die Gefahr, daß das Schalenbecken im unteren Bereich einsinkt. Da in der Antike die Gefäße im Ofen in mehreren Lagen übereinander gestapelt wurden, mußten insbesondere die weiter unten stehenden Gefäße ein großes Gewicht tragen. Daher wird man davon ausgehen können, daß diese zusätzlich abgestützt wurden. Von einer solchen Stütze stammt der kreisförmige Abdruck. Die so verwendeten Zylinder waren in der Antike sicherlich mit Löchern durchbrochen, damit ein einwandfreier Brennvorgang gewährleistet blieb. Ein Fälscher würde m.E. die Gefäße im Ofen weder stapeln noch die Brenntemperatur übersteigen.

Die Außenseite der Schale zeigt einen feinen Firnisstreifen auf dem Knick und einen um die Lippe. Die Innenseite ist bis auf das Medaillon einheitlich gefirnißt. Dieses trägt ein Stern-Motiv mit Zwickelpunkten, umgeben von Blattzungen, die bis auf zwei Blätter, abwechselnd rot und in verdünntem Firnis wiedergegeben sind. Das Ornament wird von drei Kreisen in verdünntem Firnis umschrieben. Unter jedem Henkel findet sich eine Lotosblüte *(Abb. 9)*. Beide Außenseiten *(Abb. 7. 8)* zeigen einen Komos mit jeweils sieben nackten Tänzern.

Die Mannheimer Schale läßt sich an eine Gruppe von neun Sianaschalen aus Tarent mit Lotosblüten unter den

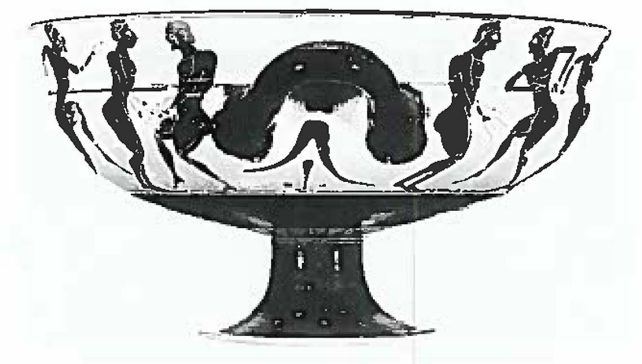


Abb. 9 Mannheim Cg 359. Seitenansicht mit Lotosblüte.

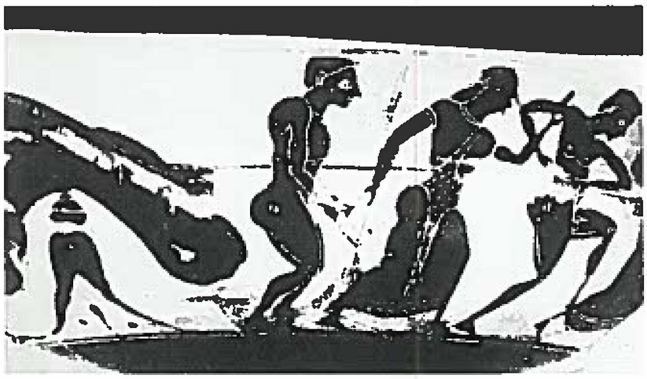


Abb. 10 Tarent I.G. 4412. Detail.

Henkeln anschließen. Die Beispiele wurden von Beazley sämtlich Lydos zugewiesen[19]. In seiner Monographie über Lydos hat Tiverios im Gegensatz zu Beazley nur zwei der Tarentiner Schalen Lydos selbst zugewiesen, die übrigen dem zur selben Zeit arbeitenden Camel-Maler[20]. Die Zuweisung der Mannheimer Schale an Lydos ergibt sich aus der engen Verwandtschaft mit Tarent I.G. 4412 *(Abb. 10)*. Auf dieser Schale sehen wir exakt dieselbe Ritzung von Augen, Ohren, Knien und Schlüsselbeinen, sowie die Doppelritzlinien auf den Oberschenkeln und eine genaue Entsprechung der Seitenansicht der linken Figur (auf Seite B). Auch der Aufbau der Gesamtkomposition sowie Gestik und Frisuren der Tanzenden zeigen denselben Malstil. Der Blattstern als Mittelmotiv findet sich auf drei der genannten Schalen[21]. Ebenso wie ihre Vergleichstücke kann die Mannheimer Schale um 550 v. Chr. datiert werden.

Randschale des Tleson-Malers

Als letztes Beispiel wird die neu erworbene Kleinmeisterschale (Cg 350) des Tleson-Malers betrachtet[22]. Sie ist aus wenigen, überwiegend großen Fragmenten zusammengesetzt. Auf einer Seite fehlen die Wandungspartie auf der das epsilon von πιει geschrieben war und ein Teil der einen Henkelpalmette. Diese Kleinmeisterschale gehört zur Standardform der Randschale *(Abb. 11–12)*, deren Außenseite in helle und dunkle Flächen gegliedert wird. An der Außenkante des Fußes und im unteren Schalendrittel befindet sich ein tongrundiger Streifen. Ein schmaler Firnisstreifen im Absatz markiert die Trennlinie zwischen Henkel- und Randzone. Die Außenseiten der Henkel sind gefirnißt. Auf beiden Seiten sind neben den Henkeln nach oben gerichtete neunblättrige Palmetten dargestellt, die durch einen geschwungenen Palmettenstiel mit den Henkeln verbunden werden *(Abb. 13)*. Der Kern der Palmetten ist in Rot aufgelegt, die einzelnen Blätter sind geritzt. In der tongrundigen Henkelzone steht auf A: ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙΕΙ ΕΥ; auf B: ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙ[Ε]Ι ΕΥ *(Abb. 14)*. Innen ist die Schale gefirnißt bis auf einen kräftigen und einen dünnen Kreis um einen Mittelpunkt im tongrundigen Tondo. Um die Innenseite der Lippe findet sich ein schmaler tongrundig belassener Streifen.

Der Trinkspruch findet sich in dieser Formulierung[23], außer auf wenigen nicht zugewiesenen Schalen[24] und ei-

Abb. 11 Mannheim Cg 350. Profilzeichnung (1:2).

Abb. 12 Mannheim Cg 350. Formaufnahme.

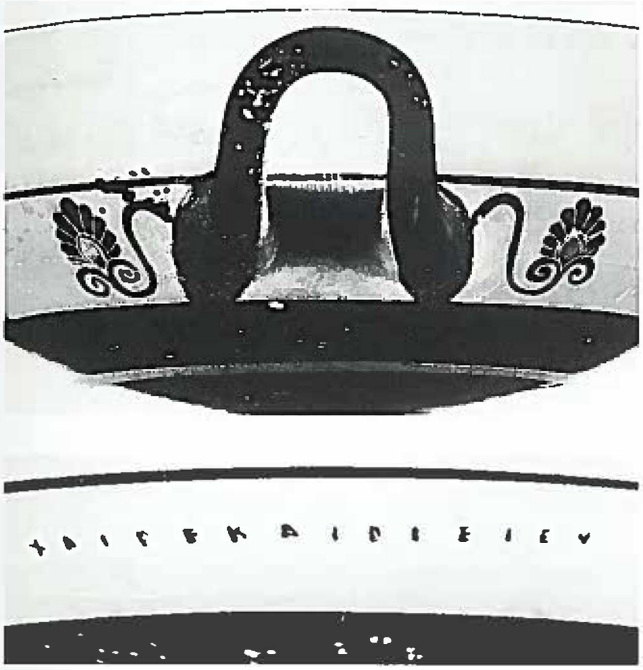


Abb. 13–14 Mannheim Cg 350. Palmetten; Detail Inschrift.

ner jüngst in den Xenokles-Umkreis gestellten Schale[25], nur auf Schalen des Tleson-Malers. Ob der Töpfer Tleson, als einer der produktivsten Kleinmeister, mit dem Tleson-Maler identisch war, ist in der Forschung noch ungeklärt. Auf jeden Fall sind die ihm zugeschriebenen und teils mit der Töpfersignatur – die immer lautet ΤΛΕΣΟΝ ΗΟ ΝΕΑΡΧΟ ΕΠΟΙΕΣΕΝ – versehenen Schalen alle von einer Hand bemalt[26]. Es bleibt natürlich die Frage, ob die Töpfersignatur vom Töpfer oder vom Maler angebracht wurde. Bislang sind dem Tleson-Maler ca. 170 Gefäße zugewiesen. Davon weisen 22 den gleichen Trinkspruch wie die Mannheimer Schale auf[27].

Zur Zeitstellung der Mannheimer Schale im Oeuvre des Tleson-Malers muß man die Palmetten eingehender betrachten[28]. Mit fortschreitender Zeit längt sich das Mittelblatt, die Zahl der Plamettenblätter steigt von neun auf elf und die Blätter stehen weiter auseinander. Fellmann unterscheidet Palmetten aus drei Schaffensphasen des Tleson-Malers. Dabei dürften unsere neunblättrigen Henkelpalmetten mit eng zusammenstehenden Blättern und rotem Kern, der durch Ritzung abgesetzt ist, etwa in seine mittlere Phase fallen[29]. Exakte Parallelen zu den Palmetten finden sich auf Schalen mit seiner Töpfersignatur in München und New York[30]. Heesen teilt das Oeuvre des Tleson-Malers im Unterschied zu Fellmann in nur zwei Schaffensphasen: eine frühe (560–550 v. Chr.) mit figürlicher Bemalung im Tondo und eine späte (550–530 v. Chr.) mit figürlicher Bemalung nur außen. Unbemalte Randschalen und solche mit Trinkspruch setzt er ans Ende der frühen Phase. Auffällig ist, daß auf der Mannheimer Schale die beiden Querstriche in verdünntem Firnis fehlen, die sonst über die Palmettenstiele gelegt sind. Charakteristisch ist dagegen der kräftige und der dünne Kreis im Tondo. Die Mannheimer Schale ist um 550–540 v. Chr. zu datieren.

ANMERKUNGEN

1 Vgl. P. Heesen, The J. L. Theodor Collection of attic black-figure vases (1996) bes. 230 ff. (W. van de Put); H. F. W. Koens – R. J. Jansen, Computed tomography and ancient ceramics: a new approach, in: R. F. Docter – E. M. Moormann (Hrsg.), Proceedings of the XVth International congress of classical archaeology, Amsterdam July 12.–17. 1998 (1999) 223 f. Ein Projekt zu unteritalischen Gefäßen des Würzburger Martin von Wagner Museums wird von G. Güntner in Zusammenarbeit mit der Universitätsklinik Würzburg vorbereitet.

2 P. Dolmazon. Vermessungstechnik und Coputerdokumentation, Heidelberg, s. auch im Internet unter: www.dolmazon.de.

3 Bisher publiziert: K. Baumann, Katalog des Großherzoglichen Antiquariums zu Mannheim (1882) 291; K. Baumann, AA 1890, 151; P. Jacobsthal – A. Langsdorff, Die Bronzeschnabelkannen. Ein Beitrag zur Geschichte des vorrömischen Imports nördlich der Alpen (1929) 16. 62 Taf. 40 b–c; ABV 517, 3; ARV^1 967 (add. to page 939); A. Greifenhagen, CVA Mannheim 1 (1958) Taf. 18, 1–2; Beazley, Paralipomena 255, 3; M. M. Eisman, Attic Kyathos Painters (Diss. Univ. Pennsylvania 1972) 490–497; W. Schiering in: Gesellschaft der Freunde der Universität Mannheim e.V., Mitteilungen Nr. 2, Oktober 1975, Jahrgang 24, Abb. Seite 30; K. v. Welck – R. Stupperich (Hrsg.) Italien vor den Römern. Aus der Antikensammlung des Reiss-Museum Mannheim (1996) 115 Nr. 191. Maße: H. bis Lippe 8,0 – 8,1 cm. H. bis Oberkante Henkelknopf 15,2 cm. Dm. Rand 10,9 cm. Dm. Henkelknopf 2,8 cm. Dm. Fuß 5,6 cm. Volumen gestrichen 0,35 Liter. H. des Figurenfrieses 4,6 cm.

4 Er stammt aus einer ‹tomba a cassone› in Vulci und wurde angeblich zusammen mit drei Halsamphoren (Mannheim Cg 39–41) einer Augenschale (Mannheim Cg 38) einer Lekythos (Mannheim Cg 42) sechs Henkeln von Bronzekannen, zwei Bronzebecken, drei kleinen Bronzetieren (Löwe, Widder, Stier) und zwei goldenen Lockenhaltern gefunden.

5 Zur Verklammerungstechnik bei Vasen und zur Frage nach Blei- oder Bronzedrahtverklammerungen s. hier S. Pfisterer-Haas mit weiteren Verweisen.

6 Schiering a.O. 30 f.; er organisierte die hierfür notwendigen Geldmittel und stand dem Frankfurter Restaurator R. Stapp beratend zur Seite.

7 E. Paribeni, EAA VI (1965) 126 s.v. Philon, pittore di; hier faßt Paribeni den Malstil des Philonmalers treffend in einem Satz zusammen: «Le figurine di combattenti rapide e impersonali, appaiono come collegate da incongrui tralci di edera o da iscrizioni».

8 ABV 516 f.; Beazley, Paralipomena 255. Den Kyathos Honolulu 3597 (Rückkehr des Hephaistos oder Dionysos auf einem Esel reitend) stellt Beazley, ABV 703, nur in den Umkreis des Philon-Maler. – M. M. Eismann, Attic Kyathos Painters (Diss. Univ. Pennsylvania 1972) 486 ff.

9 CVA Cambridge Fitzwilliam Museum (1) Taf. 21, 1; H. A. Shapiro, Hesperia 52, 1983, 305 ff. Taf. 63 b–d.

10 CVA Fogg Museum and Gallatin Collections Taf. 41, 5 a–b.

11 H. A. Cahn war so freundlich, mir einige Fotographien dieses Kyathos in Xerokopie zuzusenden; s. auch M. M. Eisman, Expedition 15, 1973, 2, 28.

12 Eismann a.O. (Anm. 3) Taf. 54 b2 (MS 4863.66, Reiter gegen Hoplit; punktverzierter Schild), Taf. 60 b2 (MS 4863.65, ins Knie gesunkener Hoplit); Taf. 57 c3 (MS 4863.51, Reiter nach r.).

13 ebenda 487 ff.

14 CVA Cambridge Fitzwilliam Museum (1) Taf. 21, 3.

15 Eisman a.O. (Anm. 3) 490. 604 f. mit Anm. 1.

16 Bisher unpubliziert, nur erwähnt und ohne Abb. in: von Welck – Stupperich a.O. (Anm. 3) 116 Nr. 218. Maße: H. 11,8 cm. Dm. ohne Henkel 23,0 bis 23,2 cm. Dm. mit Henkeln 30,5 cm. Dm. Fuß 9,7 cm. Höhe der Lippe 2,5 cm. Dm. Henkel 1,25 cm. Dm. Medaillon (gesamt mit Blattzungen und äußeren Kreisen) 9,2 cm. Dm. Medaillon (nur Stern mit inneren drei Kreisen) 5,4 cm. Höhe des Figurenfrieses 5,8 cm. Dm. Kreis auf der Fußunterseite 7,6 cm. Dm. Strahlenkranz (oben) 8,5 cm. Dm. Abdruck der vermuteten Stütze 12,5 cm. Volumen bis zum Knick 1,2 Liter. Volumen gestrichen 1,9 Liter. Gewicht 673,1 Gramm.

17 Bei einer angenommenen Dosisleistung von 0,35 – 0,60 rad/a und unter der Prämisse, daß die Schale weder radioaktiven, noch Röntgenstrahlen ausgesetzt wurde. (Quelle: Brief vom 24. 8. 1979 an Frau Dr. I. Jensen).

18 Für die weiteren Ausführungen s.: J. Beyer, Lehrbuch für Keramiker (1974) passim. Zu den Feuerungsringen bei Schalen s. B. Fellmann (in diesem Band) und B. Kaeser (in diesem Band).

19 Tarent Inv. 20273, ABV 112, 69; Beazley, Paralipomena 44; CVA Tarent (3) III H Taf. 19, 3. 4.; Inv. 20129, ABV 113, 70; Beazley, Paralipomena 45; CVA a.O. Taf. 20; A. Tiverios, Ὁ Λυδὸς καὶ τὸ ἔργο τοῦ (1976) Taf. 34 α; Inv. I.G.4363, ABV 113, 71; Beazley, Paralipomena 45; CVA Taf. 17; G. Andreassi – P. G. Guzzo – E. Lippolis, Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto. (Ausstellung April 1994) 170 f. Nr. 13.12; Inv. I.G. 4362, ABV 113, 72; Beazley, Paralipomena 45; CVA a.O. Taf. 18, 1. 2; I.G. 4492, ABV 113, 73; CVA a.O. Taf. 19, 1. 2; I.G. 4412, ABV 113, 74; CVA a.O. Taf. 21, 4–6; Tiverios a.O. Taf. 12; o. Inv., ABV 113, 75; Beazley, Paralipomena 45; Inv. 20274, Beazley, Paralipomena 46; CVA a.O. Taf. 18, 3–4; Tiverios a.O. Taf. 36 β. δ. (; Kopenhagen 6585, Beazley, Paralipomena 46; CVA Kopenhagen (3) Taf. 113, 4; Tiverios a.O. Taf. 39 β. γ.

20 Tiverios a.O. 156. Von Lydos sind nach Tiverios nur: Tarent I. G. 4412 und Tarent 20129. Vom Camel-Maler sind nach Tiverios: Tarent 20273, Tarent I. G.4363, Tarent I. G. 4362, Tarent I. G. 4492, Tarent o. Inv. Nr., Tarent 20274, Kopenhagen 6585. Von diesen sieben Schalen, die Tiverios dem Camel-Maler zugewiesen hat, stammen m.E. mindestens fünf von Lydos. In der Liste fallen lediglich die massigen Läufer mit ihren Haartollen auf der Schale Tarent 20274 und die oberschenkelstarken Läufer auf der Schale Tarent I. G. 4362 auf, die – falls es sich nicht um späte Arbeiten des Lydos handelt – von einer anderen Malerhand bemalt sein könnten. Alle anderen Schalen zeigen einen sehr einheitlichen Malstil.

21 Tarent I. G. 4363, Tarent 20274 und Kopenhagen 6585.

22 von Welck – Stupperich a.O. (Anm. 3) 116 Nr. 220. Maße: H. 10,6 cm. Dm. ohne Henkel 15,3 cm. Dm. mit Henkeln 21,6 cm. Dm. Fuß 6,9 cm. Dm. Tondo 5,3 cm. Volumen bis zum Knick 0,32 Liter. Volumen gestrichen 0,6 Liter.

23 Zur Inschrift und deren Varianten: P. Kretschmer, Die griechischen Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht (1894) 195 f.; D. v. Bothmer, AJA 66, 1962, 257 mit Anm. 39; CVA München 10 S. 22 f. 28 (mit weiterer Literatur); P. Valavanis – D. Kourkoumelis, ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙΕΙ. Drinking Vessels (1996) 38 f. 86.

24 München 2131; CVA 10 Taf. 4, 6 – München 2133; CVA 10 Taf. 7, 6.

25 K. Braun, Katalog der Antikensammlung des Institutes für Klassische Archäologie der Universität des Saarlandes (1998) 9 f. Nr. 25 Taf. 6, 1–2 (Inv. 245).

26 B. Fellmann in: K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), Kunst der Schale. Kultur des Trinkens[2] (1992) 170.

27 Vgl. die Liste hier im Beitrag Fellmann; Neuzuweisungen des Autors sind Neapel 81144 (CVA 1 Taf. 14,8) sowie Rom, von S. Omobono (R. Ross Holloway, The Archaeology of Early Rome and Latium [1994] 71 Abb. 5,4). Demnächst wird eine Monographie zu Tleson von P. Heesen erscheinen, wie er mir brieflich mitteilte.

28 J. T. Haldenstein, Little Master Cups. Studies in the 6th century Attic black-figure Vase-painters (1982) 72; B. Fellmann in: Kunst der Schale 173 f. mit Abb. 28.11 a–f.

29 s. B. Fellmann (in diesem Band).

30 München 2126; CVA 10 Taf. 8, 4 – New York 56.171.34; Beazley, Paralipomena 74, 28; D. v. Bothmer, AJA 66, 1962 Taf. 66, 7 – New York 55.11.13; Bothmer a.O. Taf. 66, 6.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 5, 6, 11 Zeichnung Ph. Dolmazon
Abb. 2 Mannheim, Reißmuseum (Foto: A. Greifenhagen – R. Rupp)
Abb. 3 Foto: W. Schiering
Abb. 4, 7–9, 12–14 Mannheim, Reißmuseum (Foto: J. Christen)
Abb. 10 Foto: nach Tiverios a.O. (Anm. 19) Taf. 12

Vorzeichnungen[1]

Elke Böhr (Text) – Marina Heilmeyer (Zeichnungen)

Bei der Vorbereitung des CVA-Bandes der rotfigurigen Hydrien im Antikenmuseum Berlin zeigte sich in Diskussionen um den Entstehungsprozeß eines Vasenbildes, daß die Vorzeichnungen, die den ersten Entwurf des Vasenmalers erkennen lassen, nicht leicht zu erfassen und zu dokumentieren sind[2]. Bislang sind Vorzeichnungen auch nur selten publiziert und recht unterschiedlich geachtet worden[3].

Karl Reichhold hatte mit seiner großen zeichnerischen Erfahrung gründliche Studien zur Zeichen- und Maltechnik griechischer Vasenmaler vorgelegt und seit 1904 mehrmals ausführlich auf die verschiedenen Arten von Vorzeichnungen aufmerksam gemacht[4]. In den nachfolgenden Keramik-Publikationen finden sich jedoch nur selten eine Beschreibung – oder die anschaulichere Zeichnung – und Auswertung von Vorzeichnungen[5]. Beazley hatte bei seinen vielen bewundernswerten Umzeichnungen offensichtlich bewußt die Vorzeichnungen außer acht gelassen[6]. Erst P. E. Corbett faßte 1965 seine Beobachtungen von «preliminary sketches» auf schwarz- und rotfigurigen sowie weißgrundigen Gefäßen und solchen in Six-Technik sowie auf außerattischer Keramik zusammen[7]. Seine Anregungen, genauer auf Vorzeichnungen zu achten, fanden aber in Maler-Monographien und im Rahmen des CVA nur selten Niederschlag[8]. In jüngeren Untersuchungen hat M. Boss[9] aufschlußreiche Vorzeichnungen in hervorragenden Makro-Aufnahmen dokumentiert.

Im folgenden werden
I. Vorzeichnungen aus Veröffentlichungen zur schwarz- und rotfigurigen Vasenmalerei zusammengetragen und Gesichtspunkte gesammelt, die bei der Spurensuche nach Entwurfskizzen ergiebig sein können, und
II. einige aufschlußreiche Vorzeichnungen von ausgewählten Berliner Hydrien bekannt gemacht.

I. Schwarzfigurige Gefäße

Entwurf der Figuren. Im Schwarzfigurigen sind geritzte Vorzeichnungen selten (oder bislang nicht entdeckt worden?)[10]. Üblicherweise wurde die Skizze für Figuren und Gegenstände in einem schmalen Konturstreifen mit dem Pinsel angelegt mit mehr oder weniger verdünntem Firnis, der meistens fließend in den Tongrund übergeht[11]. Dieser Streifen ist im Tongrund sichtbar, wenn die Figur in der Endfassung schmaler gemalt wurde[12], oder er erscheint als hellerer Randstreifen an der Figur, wenn deren Silhouette nicht sorgfältig und vollständig abgedeckt wurde[13].

Detail-Entwurf. Schwerer zu erkennen sind die feinen Linien, die – besonders im Bereich sich überschneidender Figuren – die Binnenzeichnungen skizzieren[14]. Sie sollten die Glanztonschicht nicht durchdringen und wurden nur mit geringem Druck gezogen. Manchmal sind sie kräftiger geritzt und erscheinen tongrundig[15]. Geritzte Vorzeichnungslinien sind ebenfalls für den zusätzlichen Weißauftrag und in der Six-Technik erhalten[16]. Auch ‹Kladde›-Inschriften sind in Vorritzungen bekannt, wie z.B. auf dem Kantharos des Nearchos – mit Signatur – von der Akropolis[17].

Korrekturen. Verworfene Probelinien, die zu tief bis auf den Tongrund gezogen waren, konnten mit Glanzton übermalt werden. Dieser verband sich allerdings nicht gut mit der angetrockneten ersten Schicht und blätterte beim Brand ab, so daß der erste Versuch sichtbar wird[18]. Zu korrigierende Ritzlinien im Tongrund wurden – meistens mit wenig Erfolg – mit einem Spachtel (oder Fingernagel?) eingeebnet[19].

Rotfigurige Gefäße

Im Rotfigurigen sind nahezu auf jedem Vasenbild Vorzeichnungen zu finden. Besonders in der frühen Phase der neuen Technik können die Entwürfe sehr sorgfältig und detailliert ausgeführt sein und entsprechen vielfach

der endgültigen Fassung. Der Vasenmaler erarbeitet mit ihnen die Komposition des Bildes, die Haltung und Proportionen der Figuren – gelegentlich auch die Anlage des Ornaments. Im fortschreitenden 5. Jh. skizzieren die Maler ihre Figuren unterschiedlich gründlich, manche erfassen sie recht genau mit festem Strich und übernehmen Linien in der späteren Ausführung, andere entwerfen sie nur schemenhaft in flüchtigen Linien. Auch im 4. Jh. arbeiten Vasenmaler noch mit Vorzeichnungen[20].

Am auffallendsten sind Korrekturen am Entwurf. Sie lassen das Konzipieren und Verbessern einer Komposition, einer Figur oder eines Details erkennen. Denn nur im Stadium des Planens war ein Erarbeiten, ein Herantasten mit mehreren Zeichenlinien möglich, die Endausführung mit Relieflinie und Zeichnung in verdünntem Firnis mußte auf Anhieb ‹sitzen›. Sie ließ sich nicht – oder nur mit unerwünschten Spuren – korrigieren[21]. Erst im Vergleich von Vorzeichnung und Endausführung wird also das Vorgehen des Malers, das schrittweise Umsetzen seiner Bild-Idee erkennbar.

Das Instrument für die Vorzeichnungen. Im Rotfigurigen sind die Vorzeichnungen mit unterschiedlich spitzem oder gerundetem Stift aus hartem Holz oder Metall (Blei) ausgeführt worden[22]. Die vielfältigen Spuren des Griffels reichen von v-förmigen Furchen und u-förmigen Rinnen bis zu ‹breiten Gräben›[23]. Mit unterschiedlichem Druck ausgeführt sind sie entsprechend stark eingetieft oder flach und manchmal nur bei schrägem Lichteinfall zu sehen. Oft hat sich aber auch die rötliche Lasur, mit der das ganze Gefäß nach der Skizzierung überzogen wurde, in den Linien gesammelt, so daß die Vorzeichnungen deutlich erkennbar sind, wie z. B. auf der Berliner Hydria V. I. 3166 *(Taf. 6)*[24].

Handschrift des Malers in der Vorzeichnung. Für die Pioniere und die nachfolgende Generation von Vasenmalern hat M. Boss gezeigt, daß sich im Skizzieren der Figuren, besonders der Köpfe, individuelle Züge der Malerhand erkennen lassen[25]. Die Köpfe werden von ihnen recht detailliert vorgezeichnet mit Nase, Lippen und Kinn. Schon die nächste Generation vereinfacht den Kopfentwurf: der Kleophrades-Maler und der Berliner Maler legen das Kopf-Rund und den Nacken fest, das Gesicht nur in Nasen- und Kinnlinie. Dabei ist das für den Berliner Maler typische volle Kinn schon in der Vorzeichnung deutlich.

Eine auffallende Diskrepanz zwischen nur skizzenhaften Vorzeichnungen und sicherer Hand in der Ausfertigung hat N. Kunisch[26] bei Makron beobachtet. Er hat auch zeigen können, daß dieser Maler u. a. seine Figuren – am Kopf beginnend – mit exakten Relieflinien angelegt hat üblicherweise werden die Relieflinien als letztes auf die Grenze zwischen Pinselkontur und Aussparung der Gestalt aufgetragen[27].

Aber nicht nur in der Kopf- sondern auch in der Körperskizzierung läßt sich eine Handschrift erkennen, wie z. B. bei den nahezu identischen Beinvorzeichnungen des Kleophrades-Malers auf unterschiedlichen Gefäßen[28]. Eine auffallend vielstrichige, genaue Vorzeichnung der Gestalten – mit Skizzierung der Hände und Füße – hat K. Reichhold beim Oreithyia-Maler nachgewiesen[29].

Leider sind in den Monographien und anderen Beiträgen zu rotfigurigen Vasenmalern derartige Beobachtungen nur sehr selten zu finden[30].

Änderung des Entwurfs. Am häufigsten sind Vorzeichnungen bekannt gemacht worden, von denen die spätere Ausführung abweicht. Dabei können kompositorische Abwandlungen gegenüber dem Skizzierten – in der Körper-, Arm- oder Beinhaltung – und das Ändern von Gegenständen und Attributen (auch das Weglassen) für das künstlerische Vorgehen oder auch für das Verstehen des Bildes von Bedeutung sein.

Einige Beispiele seien genannt: A. Pasquier[31] hat u. a. auf der restaurierten Kroisos-Amphora des Myson im Louvre zwei Fassungen von Vorzeichnungen entdeckt; der jetzt tiefer gesetzte Scheiterhaufen gibt mehr Raum für die Gestalt des Königs und dieser erhält in Abweichung der letzten Vorzeichnung als Würdezeichen statt der Lanze ein Szepter.

Auf der Halsamphora des Kleophrades-Malers in Harrow[32] hielt der Silen auf Seite B in der Vorzeichnung einen Panzer in der Rechten, in der Ausführung aber einen Speer. Ohne Kenntnis des Entwurfs hätte man vermuten können, der Silen halte seine eigene Waffe, so aber wird mit dem skizzierten Panzer deutlich, daß er – wie sein Kumpan auf Seite A mit dem Helm – die Waffen für Dionysos bringt.

Bei der weißgrundigen Schale in London mit der auf einer Gans schwebenden Aphrodite[33] verließ den Pistoxenos-Maler vielleicht der Mut, das in der Vorzeichnung frontal ausgerichtete Gesicht der Göttin auszuführen; er entschied sich für die ästhetisch gelungene Profilansicht.

Gelegentlich gerät die Änderung gegenüber der Vorzeichnung auch zur ‹Verschlimmbesserung›: auf der Hydria des Meleager-Malers in Havana[34] hielt der sitzende Jüngling unter dem linken Henkel seine Speere ursprünglich diagonal vor dem Körper, in der Endfassung schneiden sie ihm, senkrecht vor dem Gesicht gehalten, das Profil ab.

Gegenstände, die in der Vorzeichnung angelegt sind, aber in der Ausführung nicht erscheinen, können vergessen, für nicht so wichtig erachtet oder bewußt weggelassen worden sein. Auf einer Schale des Onesimos in London[35] ist ein besonders großer Stein in der Hand des Giganten Eurylaos vorgezeichnet, wird aber für die Endfassung nicht übernommen. Wahrscheinlich erschien dem Maler die hilflose Geste des Giganten mit ausgestreckter

Hand noch wirkungsvoller bei der entsetzlichen Peinigung durch die Glühzange des Hephaistos.

Gelegentlich sind Partien in der Vorzeichnung angelegt, die für das Verständnis des Bildes von Bedeutung sind, die aber in der Ausführung verdeckt werden. z.B. fliegt Eros auf einem Kolonnettenkrater in Tübingen[36] von Aphrodites Hand dem zornigen – Helena verfolgenden – Menelaos entgegen, dessen Rundschild die Hände des Eros verdeckt. In der Vorzeichnung wird aber deutlich, daß Eros eine Phiale geneigt hält, aus der bereits das Liebesverlangen auf Menelaos hinübergeströmt ist: dieser läßt das Schwert fallen.

Verwerfen eines Entwurfs. Selten ist ein Bild gänzlich geändert worden gegenüber der ersten Version in der Vorzeichnung. Ein bekanntes Beispiel ist die Schale des Epidromos-Maler in Wien[37] deren Innenbild ursprünglich eine schreitende Gestalt zeigte. Für das zweite Bild drehte der Maler die Schale um 180°, die jetzt Hermes mit einem ‹Schwein-Hund› zeigt (Opferbetrug?). Auch auf einer Schale in der Art des Antiphon-Malers in New York[38] ist der Innenbild-Entwurf mit einem Jüngling mit Speer und Teil eines Pferdes gänzlich geändert worden: jetzt erscheint ein Diskuswerfer im Tondo.

Vorzeichnungen als Probe außerhalb des Bildes. Auch unter den Glanztonflächen sind gelegentlich Spuren von Vorzeichnungen verborgen, die ein Ausprobieren des Werkzeugs oder eine Zeichenprobe sein können, wie z.B. das geritzte, dann übermalte Kreismuster unter dem Henkel einer sf. Halsamphora im Cooper Union Museum[39]. Probezeichnungen außerhalb des Tondos sind auf einem Schalenfragment aus dem Umkreis des Nikosthenes-Malers in Tübingen[40] zu finden. Auf der Pelike des Aison Tübingen[41] ist eine Inschrift («NEAIRA») unter dem Henkel eingeritzt und übermalt – als Probeschriftzug oder geheime Botschaft?

II. Vorzeichnungen auf ausgewählten Berliner Hydrien

Beim Identifizieren und Umzeichnen von Vorzeichnungen auf den rotfigurigen Berliner Hydrien wurde deutlich, welch wesentliche Aufgabe dem Zeichner für eine gute Dokumentation zukommt[42]. In unserem Falle ging es nicht nur um das Entdecken von Änderungen und Korrekturen, die am ehesten auffallen, sondern auch um Fragen nach dem Entstehungsprozeß des Vasenbildes. Erst bei der zeitaufwendigen Aufnahme sämtlicher Vorzeichnungslinien erschließen sich der Entwurf des Bildaufbaus und das strichweise Erarbeiten der beabsichtigten Haltung und Gestaltung der einzelnen Figuren, zugleich auch die Skizzier-Handschrift des Malers.

Abb. 1 (li.) Hydria Berlin F 2635.
Aphrodite reitet auf dem Ziegenbock.

Abb. 2 (o.) Hydria Berlin F 2635.
Aphrodite reitet auf dem Ziegenbock (1:6).

Abb. 3 Hydria Berlin F 2178. Zwei Athleten und ein Spitz.

Abb. 4 Hydria Berlin F 2178. Zwei Athleten (1:3).

Abb. 5–6 Hydria Berlin F 2179. Dionysos entführt Ariadne. Athena verweist Theseus.

Die Vorzeichnungen waren der allererste Arbeitsvorgang, wenn der Vasenmaler das lederhart getrocknete, geglättete Gefäß zur Hand nahm. Interessant ist die Beobachtung von Achsen- und Rahmen-Hilfslinien für die Raumaufteilung und Komposition der Figuren, wie z.B. auf der Hydria Berlin F 2635 *(Abb. 1–2)*[43], wo eine senkrechte Linie durch die Figur der reitenden Aphrodite und des Ziegenbocks verläuft und die Bildmitte markiert. Auch der Triptolemos-Maler hat auf der Hydria Berlin F 2178 *(Abb. 3–4)*[44] die Größe der Athleten mit mehreren horizontalen Strichen in Fußhöhe der Jünglinge skizziert. Im nächsten Schritt zeichnete er die Haltung und Proportionen der Gestalten in wenigen langen Linien vor. Wohl die starke Schulterkrümmung ließ den Maler beim linken Jüngling die Armhaltung schrittweise entwickeln von anfänglich aufwärts gerichteten Unterarmen bis zu den leicht gesenkten der Endfassung *(Abb. 4)*, ohne jedoch das ihm vorschwebende Motiv des Strigilis-

Abb. 7 Hydria Berlin F 2179. Theseus (1:3).

Haltens und Reinigens anzugeben. Die Hände wurden – wie die Füße (hier nur mit einem Bogen) – in der rotfigurigen Vasenmalerei sehr selten skizziert. Beim rechten Jüngling ist das Standmotiv mit linkem Standbein und rechtem übergeschlagenen Spielbein in großen Linien vorgezeichnet. Diesen Entwurf hat der Maler – ohne zweite Vorzeichnung – in der Endfassung abgeändert und mit sicherer Relieflinie die jeweils linke Kontur der nun nebeneinander fest auf dem Boden stehenden Beine bestimmt.

Eine auffallend karge, abstrakte Vorzeichnung zeigen die Köpfe, der linke einen Halbkreis nur, der rechte einen Spiralkreis. Hier wird die erfahrene Hand des Malers deutlich, der die Details ausschließlich in der Endfassung zeichnete. Vergleiche mit anderen Kopf-Vorzeichnungen des Triptolemos-Malers würden zeigen, ob er diese abstrakten Formen durchweg und auch schon in seiner frühen Phase wählte. Ein Beispiel einer ausgeprägteren Skizzier-Handschrift an den Köpfen zeigt die Berliner Hydria F 2179 des Syleus-Malers *(Abb. 5–7)*[45]: bei Theseus *(Abb. 7)* wird außer der Kalotte das Gesicht in senkrechter Linie, parallel zur Halskontur, markiert und dann werden mit vorrückenden Nasenlinien das Profil und die Kopfneigung gefunden. Der Syleus-Maler skizziert die Gliedmaßen seiner Gestalten ebenfalls in wenigen langen Linien, wobei er für die Beine des Theseus anscheinend zuerst eine einzelne mittlere Dispositionslinie gezogen hat. Beim Entwurf der komplizierten Haltung von dessen rechtem Arm mit der eindrucksvollen Geste – verhaltenen Protests und Ehrfurcht zugleich gegenüber Athena – hatte der Maler ursprünglich den Ellbogen weiter zurückgenommen und in einer zweiten Fassung den Arm stärker angewinkelt und mit gespreizten Fingern erhoben; die endgültige Fassung mit der dicht vor das Gesicht genommenen Hand ist – fast ohne Vorzeichnung – nur in Relieflinien ausgeführt.

Anhand dieser beiden Hydrien sei kurz auch auf die wünschenswerte Wiedergabe der Gestalten in ihrer endgültigen Fassung in einer Umzeichnung hingewiesen. Sie ist dort angebracht, wo die ganze Figur wegen der jeweils starken Gefäßkrümmung photographisch nicht zu erfassen ist, wie z.B. die Gestalt des Theseus auf der genannten Hydria des Syleus-Malers *(Abb. 6 Taf. 5–7)*. Oft sind auch Detailangaben in verdünntem Firnis nicht ausreichend im Photo festzuhalten; z.B. gibt erst die Umzeichnung beim linken Athleten der Hydria F 2178 *(Abb. 3–4)* die Thorax-Muskulatur wieder – und ein unscheinbares Detail: den kleinen stehenden Bogen in verdünntem Firnis an der rechten Schulter. Er bezeugt des Malers Bemühen um plastische Werte und Raumtiefe. Desgleichen zeigt die untere, leicht geschwungene und verkürzte Bauchmuskel-Linie, daß der Maler Anteil hat an den in dieser Zeit entwickelten Schritten zur Wiedergabe von perspektivischer Wahrnehmung.

Abb. 8 Hydria Berlin F 2176. Gesandtschaft bei Achill.

Abb. 9 Hydria Berlin F 2176. Odysseus bei Achill (1:6).

Doch zurück zu den Vorzeichnungen. Gewandete Gestalten wurden von rotfigurigen Vasenmalern vom Körperaufbau her entwickelt, die nackte Figur gleichsam ‹angezogen›. So ist z.B. auf der Hydria Berlin F 2176 *(Taf. 8–9)*[46] der Körper des grollenden Achill in Haltung und Proportionen der Gliedmaßen mit Vorzeichnungslinien klar skizziert – in der Endausführung wurde er dann ganz und gar in seinen Mantel gehüllt. Nachdem der Maler die Kopfneigung mit einer einzigen ovalen Linie angegeben hat, legte er in langen Linien die gebeugte Körperhaltung des Sitzenden recht genau an mit der auf dem Knie ruhenden Rechten und an das Kinn geführten Linken, wobei nur in der Vorzeichnung die Haltung des leicht zurückgesetzten linken Beins verständlich wird (in der Ausführung gerät der linke Knöchel zu senkrecht). Auch der Mantel ist an einigen Stellen mit mehreren kurzen Strichen vorgezeichnet: die Zugfalten am angewinkelten rechten Arm, die Staufalten im Nacken und wenige Bogenfalten über dem Knie. Ansonsten wird er lediglich mit einer senkrechten, vom Kinn herabführenden Linie und im Rücken mit einer breiteren Stoffbahn markiert. Somit gestaltet der Maler die faltenreiche Umhüllung durch den Mantel erst in der Endfassung mit Relieflinien – genauso wie das Gewand des links sitzenden Odysseus.

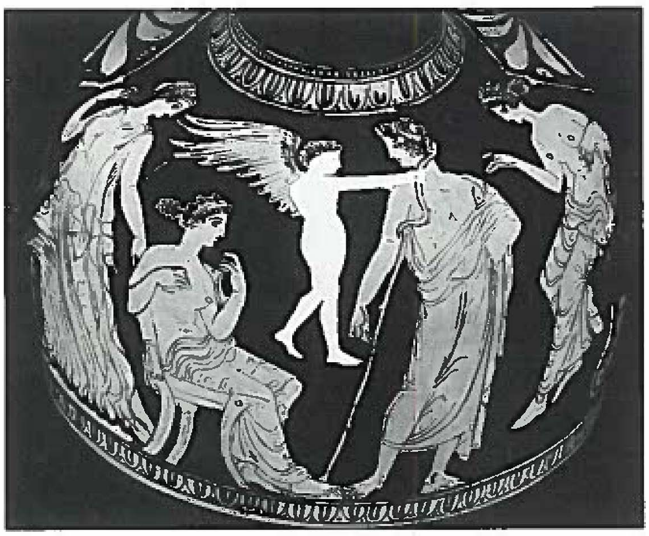


Abb. 10 Hydria Berlin V. I. 3166. Aphrodite, Eros, Hippolytos und Phaidra.

Abb. 11 Hydria Berlin V. I. 3166. Hippolytos (1:5).

Ein deutliches Beispiel für eine Abänderung des ersten und die Anlage eines zweiten Entwurfs ist auf der Berliner Hydria V. I. 3166 *(Abb. 10–11)*[47] bewahrt. In der ersten Skizzierung der eigentlich ausgewogenen Drei-Figuren-Komposition zielte Eros auf den Kopf der kleineren Gestalt des Hippolytos, der mit übergeschlagenem Spielbein eine lässige Haltung einnahm. In der zweiten Vorzeichnung und Ausführung ist die Spannung erhöht: der nun größere, dem Betrachter zugewandte Hippolytos blickt dem heranfliegenden Eros direkt entgegen und dessen Schießbewegung mit ausgestreckten Armen zielt unmittelbar auf Phaidra (Pfeil und Bogensehne sind nicht angegeben).

Wiedergabe der Vorzeichnungen im Druck. Für die Publikation von Vorzeichnungen sind unterschiedliche Mittel gewählt worden. Die photographische Wiedergabe eignet sich vor allem für kleine Bild-Ausschnitte auf wenig gekrümmter Gefäßfläche. Sind die Vorzeichnungslinien aber nur schwach eingetieft und im Photo unzureichend erkennbar, ist eine Umzeichnung sinnvoll.

M. Heilmeyer gibt bei den Berliner Hydrien die Vorzeichnung und die Endausführung jeweils in getrennter Umzeichnung wieder, um die einzelnen Schritte des Vasenmalers möglichst klar zu dokumentieren. Für den Druck wurden die Zeichnungen übereinandergelegt und durch unterschiedliche Grautöne unterschieden. So wurde gelegentlich schon verfahren[48]. Diese Darstellungsweise bietet eine gute Vergleichsmöglichkeit von Entwurf und Endfassung, die Linienfülle kann aber auch etwas ‹unleserlich› sein[49]. Aus diesem Grunde sind Vorzeichnungen von Figuren vorgelegt worden, deren Endfassung lediglich in einer punktierten Umrißlinie angedeutet wurde[50]. Im CVA Amsterdam[51] wurden bei Umzeichnungen von Schalenbildern drei verschiedene Arbeitsvorgänge des Vasenmalers vereint wiedergegeben: die Vorzeichnungen in gepunkteter, die Endfassung in schwarzer Linie und die Detailangaben in verdünntem Firnis mit einem lockeren Raster-Strich wiedergegeben. Aufwendiger im Druck ist (bislang) die mehrfarbige Wiedergabe[52], desgleichen der Druck der Vorzeichnungen auf durchsichtiger Folie getrennt von der Wiedergabe des fertigen Vasenbildes[53].

Immer wird der Zeichner vom jeweiligen Vasenbild ausgehen und entscheiden, welche Art der Dokumentation möglichst deutlich und übersichtlich ist.

Wenn erst einmal eine größere Anzahl von Vorzeichnungen veröffentlicht sein wird, vor allem auch im Rahmen des CVA – und künftig in die Bild-Datenbank des Beazley-Archivs in Oxford aufgenommen wird? –, kann die Diskussion um das Vorgehen der griechischen Vasenmaler bei der Umsetzung ihrer Bildvorstellung auf eine solidere Basis gestellt werden. Vielleicht haben sie ‹Skizzenbücher› benutzt. Aber die Annahme, daß die Vasenmaler Vorentwürfe auf einem gesonderten Gefäß verfertigten[54], hieße wohl ihre künstlerischen und handwerklichen Fähigkeiten unterschätzen. Unklar bleibt vorerst der letzte Schritt zwischen Entwurf und Endausführung, besonders dort, wo ein Maler in einer Fülle von Skizzierstrichen sicher die endgültige Linie gezogen hat und dort, wo er nach unterschiedlichen Skizzierungen die Endfassung – kühn und erfahren – ohne weitere Vorzeichnung direkt in Relieflinien zeichnete. Oder haben die Vasenmaler nach den letzten Entwurfstrichen das Werkzeug gewechselt und mit einem Pinsel eine genaue Probe-Ausführung für die Relieflinien des endgültigen Bildes mit einer beim Brand vergänglichen Malsubstanz angelegt?[55]

ANMERKUNGEN

Abkürzungen: Boss, Vorzeichnungen = M. Boss, Vorzeichnungen auf Vasen der Pioneer-Group, in: I. Wehgartner (Hrsg.), Euphronios und seine Zeit (1992) 81–89; Boss, Preliminary Sketches = M. Boss, Preliminary Sketches on Attic Red-figured Vases of the Early Fifth Century B.C., in: J. H. Oakley – W. D. E. Coulson –

O. Palagia (Hrsg.), Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings (1997) 345–351; Corbett = P. E. Corbett, Preliminary Sketch in Greek Vase-Painting, JHS 85, 1965, 16–28; FR = A. Furtwängler – K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei I (1904); II (Hrsg. auch F. Hauser, 1909); III (Hrsg. E. Buschor – C. Watzinger – R. Zahn, 1932); v. Lücken, Skizzen = G. v. Lücken, Zwei Skizzen des Kleophon-Malers, WissZRostock 19, 1970, 577 f.; v. Lücken, Entwurf = G. v. Lücken, Entwurf und Ausführung auf Vasen des Kleophonmalers, in: M. Kunze (Hrsg.), Beiträge zum antiken Realismus (1977) 71 f.; Reichhold = K. Reichhold, Skizzenbuch griechischer Meister (1919); Richter, Craft = G. M. A. Richter, The Craft of Athenian Pottery (1923).

1 «Es sind dies die Entwürfe, die unter und in der Ausführung selbst sichtbar geblieben sind, und diese Entwürfe lehren uns besser als die schließlich ausgeführten Bilder das Ringen nach der Form und die Selbständigkeit der Arbeit.» (E. Petersen, AZ 1879, 12; m.E. die früheste Erwähnung und Wertschätzung von Vorzeichnungen).

2 Mein besonderer Dank gilt U. Kästner für ihre stete Hilfsbereitschaft und zahlreiche ergiebige Fachgespräche vor den Originalen sowie für die Erlaubnis zur Abbildung der Hydrien. Auch die Restauratorinnen P. Schilling und J. Bernegg steuerten viele Hinweise zu technischen Fragen bei und J. Laurentius hat sich mit seiner reichen Erfahrung den photographischen Aufnahmen gewidmet. M. Heilmeyer möchte ich vor allem danken für die gute Zusammenarbeit und die mit großem Einfühlungsvermögen angefertigten Zeichnungen sowie für die Durchsicht und Ergänzung des Textes. Herzlicher Dank gilt auch H. Mommsen, die das Manuskript gelesen und ebenfalls wertvolle Hinweise gegeben hat.

3 K. Reichhold schätzte die Vorzeichnungen besonders – vielleicht zu – hoch ein: «Erst nach dieser rein künstlerischen Vorarbeit konnte zur wirklichen Ausführung des Bildes geschritten werden, zu der von jetzt ab nur noch zeichnerische Routine und besondere Gewandtheit in der Führung der Borste notwendig waren.» (FR II 199). Vgl. E. Petersen, a.O. (Anm. 1). Dagegen D. C. Kurtz: «In the interest of clarity ‹prelimenary sketch› lines are omitted» (D. C. Kurtz, The Berlin Painter. Text by D. C. Kurtz. Drawings by Sir J. Beazley [1983] 5, dazu lapidar Anm. 24: «These are the lines often scratched on the surface to map out the area to be decorated».).

4 Zahlreiche Beiträge zur Technik in: FR I–III; Reichhold 3 ff.

5 Richter, Craft 37 ff.; G. M. A. Richter – L. F. Hall, Red-figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art (1936) XXXVIII; A. Greifenhagen, Frühlukanischer Kolonettenkrater mit Darstellung der Herakliden. 123. BWPr (1969) 6 Taf. 2–3; J. V. Noble, The Techniques of Painted Attic Pottery (1969) 50 f. (^{2}1988) 103 f.; v. Lücken, Skizzen, 577 f.; ders., Entwurf 71 f. – Beobachtungen zur Maltechnik auf unteritalischen Vasen bei L. Giuliani, Tragik, Trauer und Trost (1995) 66 ff., Vorzeichnungen in vorzüglichen Farbaufnahmen Taf. 4, 2–6. 5, 5.

6 J. D. Beazley, Attic White Lekythoi (1938) 25: «There are traces of the usual ‹incised sketch›, as it is called – the main masses of the figures lightly blocked in with a blunt instrument.»

7 Corbett passim.

8 v. Lücken, Skizzen 577 f.; ders., Entwurf 71 f. – N. Kunisch, Makron (1997) 17; vgl. ders., AntK 37, 1994, 89 f. – J. H. Oakley, The Achilles Painter (1999) 18: in der frühen und mittleren Phase zeichnet der Maler auf Vorder- und Rückseite der Gefäße vor, später nur noch auf der Vorderseite. – Vorzeichnungen im CVA: z.B. Tübingen 4. 5 (1984. 1986; Zeichnungen U. Kling-Rau); Amsterdam 1 (1988; Zeichnungen G. Strietman); London BM 9 (1993; Zeichnungen S. Bird). – Auch für Fragmente kann die ‹Lesbarkeit› erleichtert werden, wenn die Vorzeichnungen beachtet werden, vgl. z.B. R. D. DePuma, AJA 72, 1968, 152 f. – Eine Zeichnung könnte die umständliche Beschreibung von Vorzeichnungen in Worten ersparen, z.B. C. G. Boulter, Hesperia 35, 1966, 318 f.

9 M. Boss, Beobachtungen zur Malweise des Exekias und zu handwerklichen Besonderheiten auf Fragmenten aus der Sammlung Cahn, AA 1992, 536; ders., in: Kotinos. Festschrift E. Simon (1992) 165–166; Boss, Vorzeichnungen 81–89; Boss, Preliminary Sketches 345–351.

10 H. Mommsen hat auf fast allen Pinakes des Exekias Vorzeichnungen aufgespürt: Exekias I. Die Grabtafeln (1997) Index S. 78 s.v. Vorzeichnungen, z.B. beim Kopf des Trauernden auf Fragment F 1811 B Taf. Ia; s. auch A. Greifenhagen, AA 1935, 457 f. Abb. 34b (Sappho-Maler); D. Williams, Greek Vases in the J. P. Getty Museum 1 (1983) 28 (Sophilos); M. Boss, AA 1992, 536; ders., in: Kotinos (Anm. 9) 165 f. – Vorgezeichnetes Henkelornament beim Affecter: H. Mommsen, Der Affecter (1975) 22 Taf. 135 unten. – Die wenigen bislang beschriebenen Vorzeichnungen im Schwarzfigurigen (FR I Taf. 4; Corbett 19 Anm. 15 f.) lassen sich durch künftige Beobachtungen gewiß vermehren und auswerten.

11 Corbett 21 f. mit Appendix B.

12 z.B. Athena auf der Burgon-Amphora London B 130 (ABV 89, 1; Corbett Taf. VIII).

13 z.B. auf einem Exekias-Fragment der Slg. Cahn (AA 1992 Abb. 54) und dem Pinax Berlin F 1824 (Mommsen a.O. [Anm. 10] Taf. IXa).

14 Corbett 22 f. (‹pre-incisions›) mit Appendix C.

15 z.B. Amphora Würzburg Inv. L 203 (Boss a.O. [Anm. 9 Kotinos] Taf. 32, 1–3); weitere Beispiele: M. Boss, AA 1992 Abb. 57. 59–61; Corbett Taf. IX b, X a–b. – Boss (a.O. Anm. 9 Kotinos 165) konnte für Bilder des Long-Nose-Painters glaubhaft machen, daß die Probelinien mit demselben spitzen Griffel eingeritzt waren wie die mit stärkerem Druck eingetieften Ritzlinien der Endfassung.

16 Corbett Taf. XIII–XIV.

17 Inv. 611; ABV 82, 1 (B. Graef, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen I [1925] 71 f. Taf. 36).

18 Boss, in: Kotinos (Anm. 9) Taf. 32, 2–3.

19 Boss, ebenda Taf. 33, 1; ders., Preliminary Sketches 349 Abb. 12–13.

20 z.B. Berliner Hydrien F 2635 (Abb. 1) und V. I. 3166 (Abb. 10). Vgl. Vorzeichnung der Hydria London E 227: FR II 104 Abb. 49 zu Taf. 79 u. – Dagegen v. Lücken, Entwurf 71: «... das vierte Jahrhundert ... gibt sie wieder auf». – Vgl. Giuliani a.O. (Anm. 5) 66 ff.

21 Noble a.O. (Anm. 5) 53 f. – Vgl. Giuliani a.O. (Anm. 5) 68 Taf. 6, 4–5.

22 FR I 20; Reichhold 3; A. Winter, Die antike Glanztonkeramik (1978) 22; Boss, Vorzeichnungen 81. – G. M. A. Richter hat im Eperiment gute Ergebnisse mit einem Metallstift erzielt (Richter / Hall [Anm. 5] XXXVIII Anm. 76); Noble a.O. (Anm. 5) hält einen Bleidraht für möglich.

23 FR II 171. M. Boss (Vorzeichnungen 81. 83) beobachtete z.B. den Unterschied zwischen den feinen, schmalen Linien des Andokides-Malers, die eine v-förmige Spur zeigen, und dem breiteren Strich des Euphronios, dessen Vorzeichnungsstift eine flache, u-förmige Eintiefung hinterläßt.

24 K. Schefold, Untersuchungen zu den Kertscher Vasen (1934) Nr. 144 Abb. 19–20. – Zur Arbeitsabfolge von Vorzeichnungen, Lasieren des ganzen Gefäßes und Ausführung des Vasenbildes: Richter, Craft 57; zu erkennen z.B. auf Amphora des Achilleus-Malers New York 12.236.2 (ARV^2 989,23; a.O. Abb. 56) und auf Kolonnettenkrater New York 06.1021.152 (ARV^2 564, 15; Richter / Hall [Anm. 5] 97 Nr. 69 Taf. 72). Vgl. auch FR I 19 ff.

25 Boss, Vorzeichnungen 81 ff.; Preliminary Sketches 345 ff.; vgl. die detaillierte Vorzeichnung in der für Euthymides typischen leichten und lockeren Strichführung des laufenden Mädchens Antiopeia auf Amphora München 2309; ARV^2 27, 4; FR I Abb. auf S. 180).

26 N. Kunisch, Makron (1997) 16 f. Abb. 10.

27 N. Kunisch, AntK 37, 1994, 84 ff. – Vgl. Giuliani a.O. (Anm. 5) 67 f.

28 Boss, Preliminary Sketches 348 Abb. 9–10. – Vgl. v. Lücken, Skizzen bzw. Entwurf. – Fast ‹kopflos› sind auffallenderweise

die vielstrichigen, detaillierten Körpervorzeichnung auf der frühen rf. Hydria in Tessiner Privatbesitz (B. Jeske – C. Stein, HASB 8, 1982, 5 ff. 16 Abb. 4–5: «Psiax»; R. Guy, LIMC VII [1994] 253 Nr. 18 s.v. Peleus: «Oltos»).

29 Spitzamphora München 23145 (FR II 192 Abb. 71). – Vgl. die «Unzahl» von Vorzeichnungslinien des Dikaios-Malers auf der Hydria Brüssel R 351 (ARV² 31, 7; FR I 73 f. Abb. 38–40).

30 s.o. Anm. 8. – Einige Beispiele: Der Ambrosios-Maler gibt im Innenbild der Schale in Privatbesitz (K. Huber, HASB 7, 1981, 21 ff. Ab. 1) neben der mehrlinigen Körperkontur auch eine Dispositionsskizze für den Rundschild (später wie üblich mit dem Zirkel ausgeführt.). Der Eretria-Maler zeigt eine auffallend feste, geschlossene Vorzeichnung der Figuren-Kontur, die für die Endfassung übernommen wird, auf der Schale Amsterdam 2331 (ARV² 1253, 68; CVA 1 S. 108 Abb. 49a–b; A. Lezzi-Hafter, Der Eretria-Maler [1988] Nr. 74 Taf. 58a). In einer erstaunlich sicheren, das Körperhaft-Plastische erfassenden Konturskizze sind die zwei Eroten aus der Umgebung des Stiermalers vorgezeichnet auf der Schale Amsterdam 2338 A (CVA 1 S. 110 Abb. 50b Taf. 58, 1). – Publizierte Vorzeichnungen des Gesamtentwurfs z.B. Stamnoi des Kleophon-Malers München 2415 und St. Petersburg 809 (ARV² 1143, 2. 3; v. Lücken, Skizzen Taf. 14, 2. 15, 2); Sparsam skizzierte Schalen-Außenbilder des Stiefelmalers Tübingen S./719 (CVA 5 S. 36 Abb. 17 Taf. 13); Hephaistos-Seite des Kelchkraters München 2384 (ARV² 1057, 98; FR I Taf. 7) aus der Polygnot-Gruppe mit sehr sicheren langen Konturlinien für die Gestalten (mit Kreisen für Hände und Füße), aber vielen kurzen Strichen für den – offensichtlich nicht so häufig gezeichneten – Maulesel. – Vgl. Giuliani a.O. (Anm. 5) 66 ff.

31 In: Hommage au dessin. Mél. R. Bacou (1996) 30 ff. Abb. 3–5 (Myson-Amphora Louvre G 197; ARV² 238,1); Zeichnung P. Nadalini. – Vgl. die gegenüber der Vorzeichnung höher gesetzte, den Bild-Rahmen sprengende Sphinx auf der Hydria Fujita, Würzburg ZA 20 (E. Simon, Das Satyrspiel Sphinx des Aischylos. SB Heidelberg 5, 1981, 38 f. Abb. a–b; Zeichnung M. Boss). – Auf der Amphora des Kleophrades-Malers Würzburg 507 (ARV² 181, 1; A. Kossatz-Deißmann, AA 1981, 563 Abb. 1–3) erscheint statt des Greises in der Vorzeichnung ein Skythe in der Endfassung der Leberschau.

32 Inv. 55 (ARV² 183, 11; JHS 36,1916 Taf. 6), Vorzeichnung: Corbett Taf. III.

33 London D 2 (ARV² 862, 22; E. Simon, Die griechischen Vasen [1976] Taf. 182), Vorzeichnung: Corbett 19 Abb. 1.

34 Sammlung Lagunillas 178 (ARV² 1412, 51; R. Olmos u. a., Vasos griegos coleccion Condes de Lagunillas [1990] Nr. 47; Vorzeichnung S. 168 [A. Lezzi-Hafter]).

35 Inv. E 47 (ARV² 319, 3; CVA 9 Taf. 8b, Vorzeichnung Abb. 1).

36 Inv. 67.5806 (CVA 4 Taf. 16, 6, Vorzeichnung S. 43 Abb. 11). – Auch auf der Pyxis des Chicago-Malers London E 773 (ARV² 805, 89; FR I Taf. 57, 1) wird die Geste der von der Tür halb verdeckten Iphigenie verständlicher durch die in der Vorzeichnung erhobene rechte Hand, mit der sie die Tänie bindet.

37 Inv. 3691 (ARV² 118, 8; CVA Kunsthist. Mus. 1 Taf. 2, 4–6), Vorzeichnung S. 9 Abb. 1 (H. Kenner).

38 Inv. 07.286.48 (ARV² 345, 73; erwähnt von J. D. Beazley, AJA 57, 1953, 4).

39 Inv. 1915.11.29 (ABV 482, 10; Noble a.O. [Anm. 5] Abb. 202).

40 Inv. S./10 1585 (CVA 5 Taf. 2, 3–4; Umzeichnung S. 14 Abb. 3 (Kantharoshenkel?).

41 Inv. 679 (ARV² 1176, 31; CVA 4 Taf. 11, 1–2; Umzeichnung S. 35 Abb. 7).

42 v. Lücken (Skizzen 577) wies daraufhin, daß für die Auswertung von Vorzeichnungen die Genauigkeit und Art der Umzeichnung entscheidend sind. Seine Vermutung, daß aufgrund der Vorzeichnungen der Kopenhagener Stamnos N.C. 2693 (ARV² 1144, 8) von der Hand des Kleophonmalers im Vergleich mit seinem Stamnos St. Petersburg 810 (ARV² 1144, 7) zu trennen sei, und sogar ein dritter Maler für das Vorbild beider Vasenbilder angenommen wird, überzeugt nicht. – Für die sehr unterschiedliche Wiedergabe von Vorzeichnungen vgl. die ministrierende Schwester auf dem Stamnos dieses Malers München 2415 (ARV² 1143, 2) von K. Reichhold (FR I 191) und D. Woysch-Méautis (v. Lücken, Entwurf Taf. 14, 2).

43 ARV² 1483, 1. – Mittelstrich in der Vorzeichnung auch auf der chalkidischen Atalante-Hydria München 596 (FR I 166 Taf. 31). Vergleichbare Skizzierung des Henkelornaments mit Angabe der Achse und seitlichen Begrenzungslinien auf der Schale des Kalliope-Malers Louvre Cp 11932 (A. Lezzi-Hafter, Der Eretria-Maler [1988] 100 Abb. 31a). Vgl. die Festlegung der Bildfeldbreite in der Vorzeichnung auf dem lukanischen Kolonnettenkrater Berlin 1669.6 (Greifenhagen, a.O. [Anm. 5] 6 Taf. 2–3); vgl. Giuliani a.O. (Anm. 5) 66 (horizontale, geritzte Hilfslinien).

44 ARV² 362, 24.

45 ARV² 252, 52.

46 ARV² 271 Mitte.

47 s.o. Anm. 24.

48 Bei der weißgrundigen Lekythos des Achilleus-Malers Berlin 1983,1 (I. Wehgartner, Ein Grabbild des Achilleusmalers, 129. BWPr [1985] 16 Abb. 10) hat M. Heilmeyer die Vorzeichnungen in kräftigem Strich, die gemalte Endfassung in feiner Linie wiedergegeben. Anders wiederum K. Reichholds Wiedergabe der Vorzeichnung in dünner Linie und Ausführung mit breiterem Rasterstrich: FR II 104 Abb. 49.

49 z.B. FR II Abb. S.22.

50 U. Kling-Rau im CVA Tübingen 4 und 5.

51 Bd. 1 (1988) 15 Fig 8d; 36 Abb. 21a (Zeichnungen: G. Strietman).

52 Dreifarbig bei Pasquier a.O. (Anm. 31) Abb. 4–5.

53 Greifenhagen a.O. (Anm. 5) Taf. 2–3.

54 Reichhold 3. Skeptisch schon: Richter, Craft XXXVIII Anm. 77; Boss, Vorzeichnungen 82.

55 Reichhold 4.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1. 3. 6. 7. 9. 11 Berlin, Antikenmuseum (Foto: J. Laurentius)
Abb. 2. 4. 5. 8. 10. 12 M. Heilmeyer

Antike Reparaturen

Susanne Pfisterer-Haas

Ein Phänomen, auf das der CVA-Bearbeiter bei seiner Arbeit stößt, ist das der antiken Flickung[1]. Sprünge oder Brüche in griechischer Keramik wurden – wie in vielen anderen Kulturen zum Teil bis in unser Jahrhundert – mit Metallklammern und Stiften repariert.

Über antike Flickmethoden läßt sich wegen der teilweise nur unzureichenden Dokumentation in der Literatur am besten aus eigener Anschauung referieren. Daher basiert meine Vorstellung der verschiedenen Techniken und Materialien hier zum großen Teil auf dem Bestand des Leipziger Antikenmuseums, ergänzt durch interessante Einzelstücke anderer Sammlungen. In Leipzig konnte ich mich 1998 im Rahmen der Vorbereitung zu einer Ausstellung über antike und neuzeitliche Restaurierungsmethoden intensiv mit diesem Thema beschäftigen[2]. Derzeit bearbeite ich CVA-Band Leipzig 3 zu den rotfigurigen Schalen.

Innerhalb der Leipziger Sammlung sind es vor allem Trinkschalen, an denen sich Reste einer antiken Reparatur beobachten lassen. In den Beständen anderer Museen findet dies meines Wissens eine weitgehende Entsprechung. Daß es in Leipzig nur Beispiele für Reparaturen an rotfigurigen nicht aber an schwarzfigurigen Schalen gibt, liegt am Bestand, der im rotfigurigen Bereich sehr viel umfangreicher als im schwarzfigurigen ist. Ca. 0,5 bis 1 Prozent der rotfigurigen Schalen und Fragmente des Leipziger Antikenmuseums weisen Spuren antiker Flickungen auf.

An einer Schale sind es besonders häufig Füße und Henkel, die schon in der Antike geflickt werden mußten. Dies verwundert nicht, sind doch Henkel- und Fußansatz die fragilsten Verbindungen, da sie vom Töpfer separat angesetzt wurden. Diese Partien waren auch im Gebrauch durch die Handhabung – etwa durch das Kottabosspiel, das Aufhängen der Schale bzw. das unsanfte Aufsetzen des Fußes – der größten Belastung ausgesetzt.

Bronzestifte

Eine Möglichkeit abgebrochene Henkel oder Füße wieder anzusetzen, war die Verbindung der zwei Teile durch einen oder mehrere Bronzestifte, die durch eine nagelkopfartige Verdickung an den beiden Enden fixiert sein konnten wie bei einer kleinen Leipziger Schale[3]. Der rechte antik gebrochene Henkel der Schale wurde mit drei Bronzestiften angesetzt *(Abb. 1)*. Auf der linken Seite waren dazu zwei Bronzestifte erforderlich, auf der rechten Seite genügte ein einzelner. Die Enden haben einen nagelartigen flachen Kopf, der eine ist leicht umgebogen. Ein Stift ist nur noch zum Teil erhalten. Die Kratzspuren um die Löcher herum zeigen, daß der Schalenflicker beim Vorbohren der Löcher mehrfach ausgerutscht ist. Auf der Detailaufnahme der Außenseite *(Abb. 2)* läßt sich erkennen, daß die unebenen Bruchstellen des Henkels vor dem Wiederansetzen abgefeilt wurden.

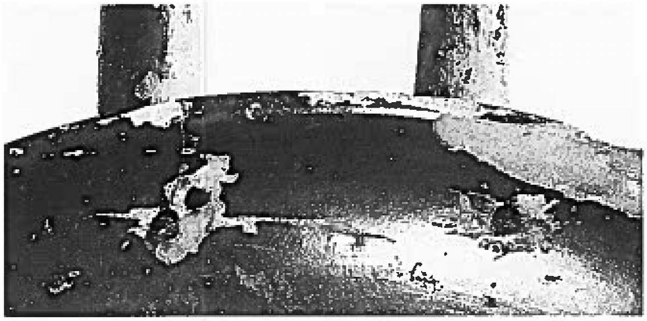


Abb. 1 Henkelflickung mit Bronzestiften. Links zwei Stifte, der Kopf des rechten ist abgebrochen, rechts ein Stift. Kratzspuren um die Löcher.

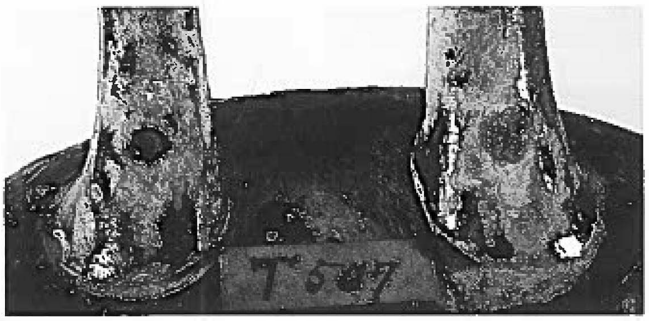


Abb. 2 Außenseite der Henkelpartie Abb. 1.

Auch am linken Henkel findet sich ein Flickloch, allerdings nicht im Bereich des Henkelansatzes sondern an der Biegung, auch hier ist der Bohrer offensichtlich ausgerutscht *(Abb. 3)*. Das antik angesetzte Stück ist heute verloren und in Gips ergänzt.

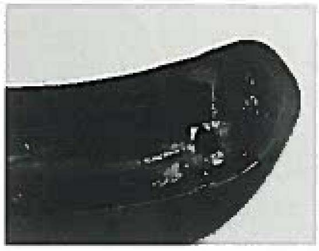


Abb. 3 Leeres Flickloch am anderen Henkel der Schale Abb. 1 und 2.

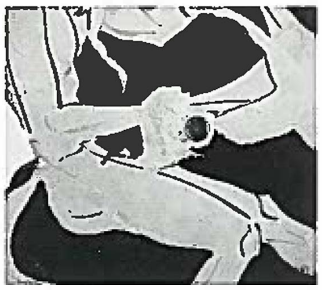


Abb. 4 Korrodierter Bronzestift zum Anstücken des gebrochenen Fußes in der Tondomitte.

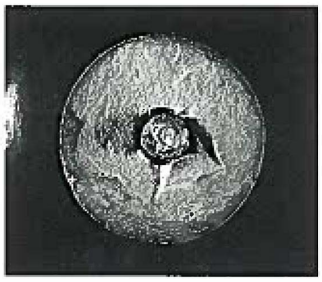


Abb. 5 Abgebrochener Bronzestift im Fußansatz mit unregelmäßiger Bruchfläche.

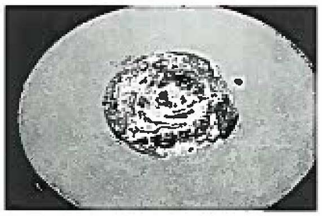


Abb. 6 Bronzestift, unterlegt mit einer runden, heute stark korrodierten Bronzesscheibe im Medaillon einer Kleinmeisterschale.

Abb. 7 Vierkantiger Nagel mit Bleifixierung im Fußansatz der Kleinmeisterschale Abb. 6.

Mit derselben Methode allerdings mit etwas dickeren Bronzestiften reparierte man in der Antike auch abgebrochene Schalenfüße. Häufig hat sich nur noch ein kurzes Stück des korrodierten Bronzestifts erhalten, und oft sind die antik angefügten Füße mittlerweile wieder verloren, wie z.B. bei einer fragmentierten Leipziger Schale *(Abb. 4)*[4]. Während man bei dieser Schale wegen des unregelmäßigen Bruchs am Fußansatz *(Abb. 5)* sicher sein kann, daß der zur Schale gehörende Fuß angesetzt war, verhält es sich bei der Fußreparatur an einer zweiten Leipziger Schale[5] anders. Der abgebrochene korrodierte Bronzestift in der Mitte des Schalenrunds entspricht dem der ersten Schale. Doch ist der Bruch am Fußansatz geglättet und bis vor kurzem war dort ein antiker aber nicht zugehöriger Fuß mittels Klebstoff angesetzt. Dieser Zustand läßt unterschiedliche Erklärungsmöglichkeiten zu. Entweder war der antik gebrochene Fuß zu beschädigt, um wieder angesetzt werden zu können und der Schalenflicker glättete deshalb die Bruchstelle, um den Fuß einer anderen Schale anzufügen. Oder der antik mittels Bronzestift angesetzte Fuß war verloren und ein neuzeitlicher Restaurator schliff die Bruchstelle ab, um einen nicht zugehörenden antiken Fuß ankleben zu können[6].

Ob der Bronzestift alleine für den Zusammenhalt der Teile ausreichte, ist nicht immer ganz klar. Wenn die Stifte wie bei den genannten Leipziger Schalen heute noch so fest sitzen, möchte ich es fast annehmen. Eine zusätzliche Sicherung wurde vermutlich dann notwendig, wenn der Durchmesser des gebohrten Loches von dem des Bronzestiftes zu sehr abwich, wie z.B. bei einem vierkantigen spitzen Stift in einer Münchner Kleinmeisterschale: «Sein kleiner halbkugeliger Kopf ist mit einer runden, heute stark korrodierten Bronzescheibe *(Abb. 6)* unterlegt (Dm 2,2 cm), die das Zentrum des Medaillons verdeckt. Der vierkantige spitz zulaufende Nagelschaft steckt in einem Bohrloch und tritt unten am Schalenboden aus *(Abb. 7)*, wo er mit etwas Blei fixiert ist. Ein entsprechender Bleiverguß ist für die Spitze im ausgebohrten Ende des verlorenen Stiels anzunehmen.»[7] Eine andere Möglichkeit den Bronzestift zu fixieren war eine Bronzescheibe, die von unten das Herausrutschen des Stiftes verhinderte, wie bei einer Schale des Onesimos in Malibu[8].

Bronzeklammer auf der Oberfläche des Gefäßes

Eine weitere Art der Reparatur von gebrochenen Füßen, die auch für andere Bereiche eines Gefäßes verwendet wurde, zeigt z.B. ein Leipziger Schalenfragment des Nikosthenesmalers *(Abb. 8)*[9]. Dort sind rund um die Bruchstelle am Fuß vier Parallelbohrungen auf unregelmäßiger Höhe zu erkennen, die ursprünglich mit Bronzeklammern verbunden waren.

Von Reparaturen dieser Art zeugen meist nur noch die Löcher, die zur Aufnahme der feinen Bronzeklammern gedient haben. Haben sich in seltenen Fällen doch einmal

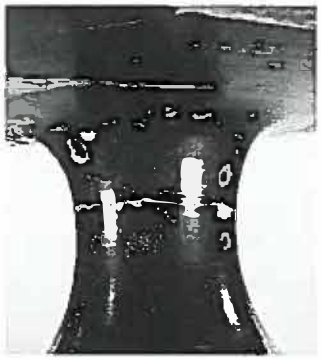


Abb. 8 Zwei von vier rund um den Fuß einer Trinkschale angebrachten Parallelbohrungen zur Aufnahme von Bronzeklammern.

Reste erhalten, so sind es meist dünne Stifte in den Löchern. Die Verbindung dieser beiden Stifte auf der Oberfläche der Scherbe ist meist weggebrochen, allerdings gelegentlich als eine Art Abdruck auf der Scherbe zu erkennen wie auf einem Fragment des Panmalers[10] *(Abb. 9)* oder wie auf einer Schale des Makron[11] unter Hinterlassung von Oxydationsspuren. Dort verlief je eine Klammer über den rechten Unterarm und quer über den rechten Oberschenkel des Symposiasten *(Abb. 10)*.

Eines der ganz seltenen Beispiele mit komplett erhaltenen Klammern ist eine Schwarzfirnisschale aus Nola in Berlin[12] *(Abb. 11–12)*. Die jeweils beidseitig angebrachten Klammern fallen – stellt man sie sich ohne die Sinterspuren vor – kaum auf.

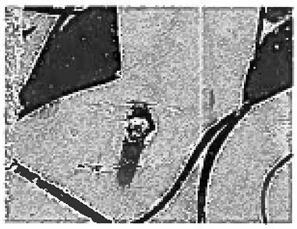


Abb. 9 Aus dem Henkelbereich einer Trinkschale: Um den Bronzestift ist der feine Abdruck des weggebrochenen waagerechten Teils der Klammer zu sehen.

Abb. 10 Von zwei Bronzeklammern im Bereich des rechten Oberschenkels und des rechten Unterarms sind jeweils nur die beiden Stifte erhalten, die waagrechten Teile der Klammer haben Oxydationsspuren auf der Gefäßoberfläche hinterlassen.

Abb. 11 Komplett erhaltene, jeweils beidseitig angebrachte Bronzeklammern in einer Schwarzfirnisschale. Innenseite.

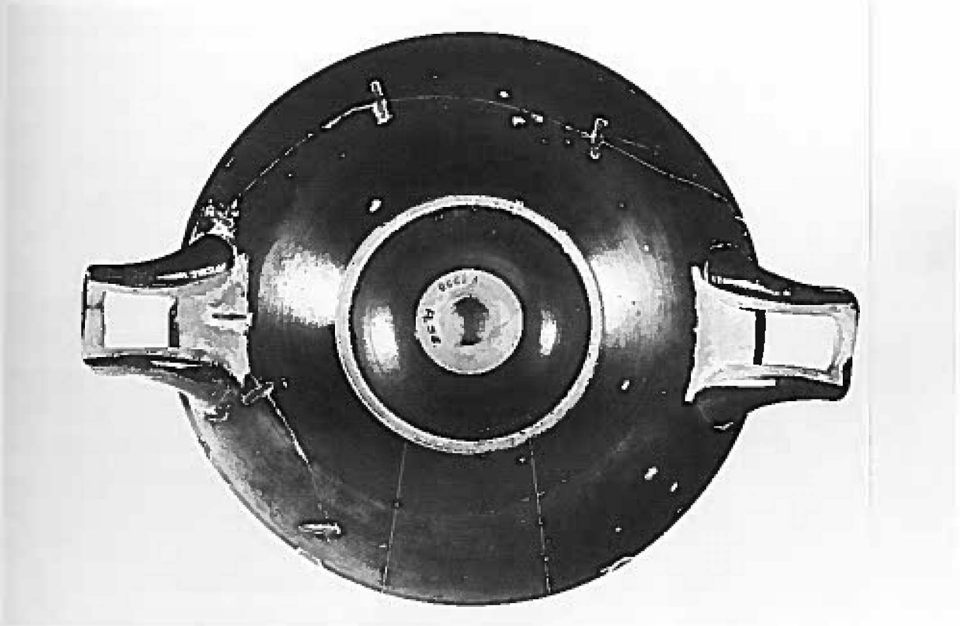


Abb. 12
Außenseite von Abb. 11.

Bronzeklammer in Kanäle eingetieft

Eine Variante dieser Flickungsmethode, die an vielen Gefäßen und Fragmenten der Leipziger Sammlung zu beobachten ist, verbindet die beiden parallel gebohrten Löcher durch eine Art Kanal.

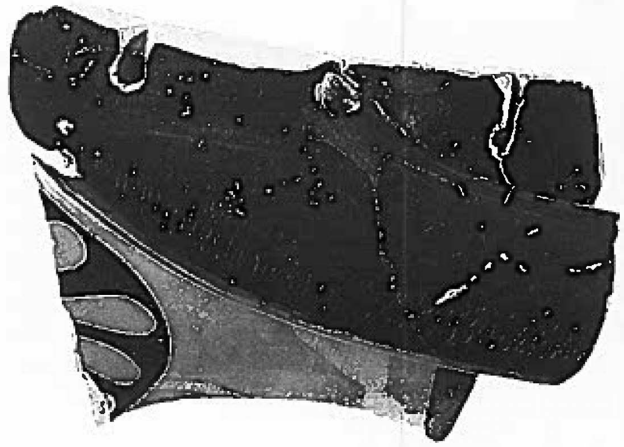
Leider sind die ehemals vorhandenen Metallteile in keinem Fragment mehr erhalten, doch kann man vermuten, daß diese Variante entwickelt wurde, um die Klammer nicht so auffällig über die Oberfläche des Gefäßes verlaufen lassen zu müssen, sondern sie in der Vertiefung zwischen den beiden Löchern führen zu können. An einer Schale des Triptolemos-Malers in der Leipziger Sammlung[13] läßt sich diese Flickungsart am Fuß und im Schalenrund *(Abb. 13)* beobachten. Auch eine Schale des Duris[14] wurde im Henkelbereich mit dieser Methode repariert, allerdings fehlt heute die zweite Hälfte *(Abb. 14)*.

Ob solche Flickstellen anschließend noch retuschiert wurden, wissen wir leider nicht, da sich eine solche Substanz nicht erhalten hat bzw. nie beachtet wurde[15].

An manchen Gefäßen wie z.B. dem berühmten New Yorker Euphronioskrater lassen sich beide Arten der Flickung, die mit Kanal und die ohne nebeneinander beobachten: „Auf der Rückseite wurde ein Riß, der vom Rand über den sich Beinschienen anlegenden Jüngling nach unten verläuft, in der Antike mit zwei Metallklammern mit je zwei Stiften repariert. Diese sind inzwischen jedoch korrodiert, und nur noch die in der Gefäßwand gebohrten Löcher und die länglichen Vertiefungen für die Klammerhalterungen sind erhalten geblieben. Ein drittes Paar Löcher ist in den gefirnißten Hintergrund zwischen Oberkörper, rechten Arm und linkem Oberschenkel des Jünglings gebohrt worden, jedoch fehlt die Vertiefung für die Klammerhalterung, wohl weil der Restaurator in der Antike die Konturen der Figur nicht beschädigen wollte"[16].

Abb. 13 Leere mit Kanälen verbundene Löcher zur Aufnahme von Bronzeklammern im Becken einer Trinkschale.

Abb. 14 Flicklöcher mit Kanälen aus dem Henkelbereiche einer Trinkschale. Die zweite, angeflickte Scherbe ist verloren.



Zahlreiche Flickungen mit Kanälen weist der Kelchkrater des Euphronios im Louvre G 33 auf[17]. Dort ist es ganz offensichtlich, daß der Flicker versuchte, die Reparaturstellen nach Möglichkeit nicht in die Figuren zu setzen bzw. sie zwischen den Ornamenten anzubringen.

Flickung mit Blei

Ähnliche Löcher, jedoch deutlich größer, dienten der Aufnahme von Bleiverguß. Diese größeren Bleiteile sind häufiger noch in den Gefäßen erhalten als die Bronzeklammern, was sich zum einen durch ihre Größe, zum anderen durch ihre geringere Korrosionsanfälligkeit erklären läßt.

An insgesamt zwölf Flickstellen kam Blei an einer Münchner Pferdekopfamphora zum Einsatz[18], und zwar am Fuß[19] *(Abb. 15. 16)*, auf der einen Seite des Körpers, am Hals und am Mündungsrand *(Abb. 17)*. Am Fuß sind es vier pflasterartige Streifen auf Innen- und Außenseite, die durch wohl gegossene Stifte miteinander verbunden sind *(Abb. 18)*[20]. Die beiden mittleren – beim linken fehlt die obere Hälfte – verlaufen über den Fußansatz am Körper hinweg und wurden möglicherweise mit einem Werkzeug dicht in den Falz gedrückt *(Abb. 19)*[21]. Bei den Bleistreifen am Körper der Amphora ist z.T. das mittlere Stück ausgebrochen *(Abb. 20)*. Nicht pflaster- sonder eher stegartig geformt sind die Bleiteile auf beiden Seiten der Mündung *(Abb. 21)*[22].

In einer anderen, meines Wissens selteneren Technik, wurden ausgebrochene Mündungsteile an einem lukanischen Krater in der Leipziger Sammlung[23] wieder angefügt. Dort verlaufen die zur Verklammerung gebrauchten Bleiteile nicht auf der Gefäßoberfläche, sondern ein dicker Stift aus Blei, der durch mehr oder weniger senkrecht durch den Scherben gebohrte Löcher führt, verbindet die gebrochenen Teile. Verdickungen an seinen Enden verhindern das Herausrutschen. Diese unterschiedlich geformten ‹Köpfe› sind deutlich an der Oberseite der Mündung und im Kraterinnern zu erkennen. Von den sechs Flickstellen – je drei im Bereich des Henkels – waren zwei mit doppelten Bleikrampen versehen *(Abb. 22)*. Leider sind die ‹Köpfe› z.T. an der Gefäßoberfläche – vermutlich modern – abgeschnitten worden, teilweise sind sie ganz ausgebrochen.

Besonders große ‹leere› Löcher wie bei einem Skyphosfragment in Leipzig[24] oder einer Pyxis des Duris in

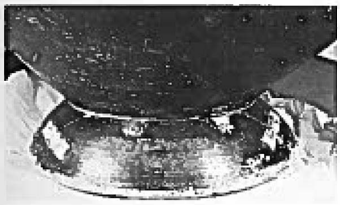


Abb. 15 Bleiflickungen am Fuß einer Amphora.

Abb. 16 Bleiflickungen auf der Innenseite des Fußes der Amphora Abb. 15.

Abb. 17 Bleiflickungen in unterschiedlichem Erhaltungszustand am Körper, Hals und Mündung einer Amphora.

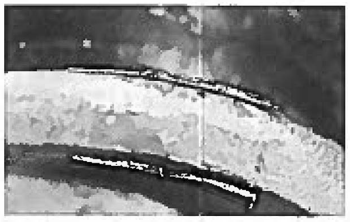


Abb. 18 Flickung mit Bleistreifen am Fuß einer Amphora innen und außen.

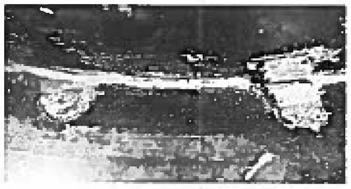


Abb. 19 Bleiflickungen an einer Amphora am Übergang vom Fuß zum Körper.

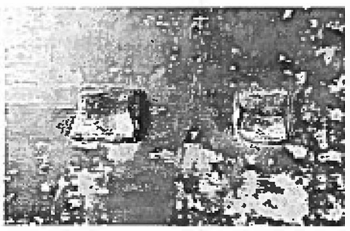


Abb. 20 In der Mitte ausgebrochener Bleistreifen.

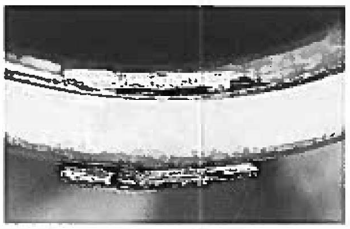


Abb. 21 Stegartige Bleiflickung an der Mündung (innen und außen) der Amphora Abb. 15 ff.

Mannheim[25] lassen m.E. auch eher an Blei als an Bronze denken. Interessant ist der Befund an einem spätrotfigurigen Glockenkrater in München *(Abb. 23)*[26], an dem die Größe der Löcher ebenfalls für Blei spricht. Dort hat der Flicker sich offensichtlich Hilfslinien für den Verlauf der Metallstreifen gezogen[27].

Auch zum Wiederansetzen von Füßen und Henkeln[28] wurde Blei verwendet. Relativ häufig läßt sich beobachten, daß Füße von Kleinmeisterschalen mit Bleiverguß wieder angefügt wurden. Dazu goß man – wie ein Beispiel in Amsterdam zeigt – den Stielhohlraum mit Blei aus[29]. Wenn das flüssige Blei nicht genügend haftete, wurden zusätzlich Löcher in den Stiel und in den Beckenboden eingebohrt und dann Blei eingegossen, sodaß zusätzliche Stützen entstanden wie bei einer Droopschale in Würzburg[30]. Um die Luft im Blei entweichen zu lassen, wurde häufig ein kleines Loch in die Mitte des Tondos gebohrt[31].

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß an Vasen mit Fundorten in Griechenland antike Reparaturen insgesamt relativ selten vorkommen und wenn, dann vornehmlich Bleiflickungen bekannt sind. Auch in Unteritalien scheint in der Regel Blei verwendet worden zu sein. Bronze als Flickmaterial findet sich dagegen häufig bei attischer Keramik aus Etrurien. Allerdings haben die Kleinmeisterschalen, deren Füße mit Bleiverguß wiederangesetzt wurden, teilweise ebenfalls etruskische Fundorte[32]. Während die Verwendung von Bronze feine und trotzdem stabile Reparaturen ermöglichte, fallen Bleiflickungen stärker auf und sind schon deshalb für Feinkeramik ungeeigneter. So kenne ich etwa kein Beispiel, bei dem eine rotfigurige Schale mit Blei geflickt wäre.

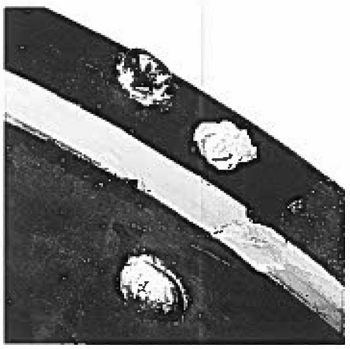


Abb. 22 Reparatur ausgebrochener Mundungsteile mit Blei an einem Krater. Von der ursprünglichen Doppelflickung ist links nur noch ein Teil des Stiftes und der ‹Kopf› auf der Lippe erhalten, im Gefäßinnern ist die entsprechende Stelle im Gefäß modern ergänzt. Rechts ist der ‹Kopf› auf der Mündung ‹abgeschnitten› worden.

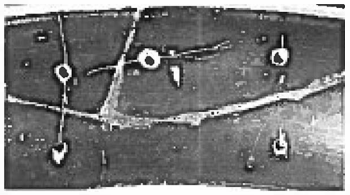


Abb. 23 ‹Leere› Löcher einer Reparatur mit Blei, vorgeritzte Hilfslinien für den Verlauf der Bleistreifen.

Welche Punkte sind nun wichtig für CVA-Bearbeiter[33]? Die dringlichste Forderung besteht natürlich darin, daß alle Hinweise auf Reparaturen beobachtet und dokumentiert werden. Dazu gehören auch unscheinbare Spuren wie etwa halbe Bohrlöcher – die leicht zu übersehen sind – oder Abdrücke bzw. Oxydationsspuren der Klammern. Häufig, gerade bei Fragmenten ist nur noch die eine Hälfte vorhanden, in der lediglich ein kleiner Rest auf die Reparatur hindeutet.

Wie man die Reparatur dokumentiert, ist die zweite Frage. Eine Flickung oder Bohrlöcher im Rund einer Schale lassen sich oft ohne eine zusätzliche Abbildung belegen[34]. Ob unscheinbare, unspektakuläre Reparaturdetails eigens abgebildet werden, ist letztlich eine Kostenfrage. Nicht jede Flickung läßt sich jedoch fotografisch gut erfassen; für Füße etwa sind häufig Zeichnungen günstiger oder auch dann wenn die Konstruktion etwas aufwendiger ist, wie etwa bei der oben genannten Schale in Malibu[35].

Was aber, wenn die Reparatur vom Bearbeiter gar nicht als solche erkannt wird? Für diesen Fall – und dies gilt z.B. auch für die Phänomene, die B. Fellman und B. Kaeser in diesem Band beobachten – ist es umso wichtiger, alle Auffälligkeiten zu dokumentieren. So konnte z.B. Hemelrijk den Hinweis auf eine Querbohrung ohne nähere Deutung an einem abgebrochenem Schalenfuß in einem amerikanischen CVA Band[36] durch eine vollständiger erhaltene Flickung im Amsterdamer Museum als Überrest einer ziemlich aufwendigen Reparaturkonstruktion deuten[37].

Eine gesonderte Publikation der Flickungen einer Sammlung ist zwar für den ‹Reparaturspezialisten› sehr hilfreich, aber wohl nur sinnvoll, wenn es sich um interessantes Material handelt wie etwa im Falle des Getty Museums in Malibu, wo alle Reparaturen von einer Restauratorin zusammengestellt wurden[38]. Innerhalb des CVAs unbedingt wünschenswert ist es jedoch, die Flickungen – wie übrigens andere technische Details auch – im Index aufzuführen.

Welche Erkenntnisse dürfen wir uns aus einer ausführlichen Dokumentation von Flickungen erwarten? Für den Fall etwa, daß ausreichend häufig Fundorte bekannt sind oder man zumindest weiß, ob ein Gefäß in Etrurien ausgegraben wurde, ließe sich eine fundiertere Aussage über die Verwendung von Blei bzw. Bronze machen. Bisher hat es den Anschein, daß Blei vorwiegend im Mutterland verwendet wurde und Bronze in Etrurien, was D. Williams allerdings ohne Begründung und Beleg zu folgender Feststellung veranlasst: «... Etruscan repairs are regularly in local bronce, Greek repairs in Attic lead.» [39]

Aus welchen Zusammenhängen stammen die in Griechenland gefundenen reparierten Gefäße, wurden sie noch benutzt oder kamen sie ausschließlich ins Grab? Inwieweit hat sich der griechische Benutzer optisch an den groben und auffälligen Bleiflickungen gestört? Interessant wäre hier ein Vergleich mit den Fundzusammenhängen von Gefäßen, die mit dünnen, relativ unauffälligen Bronzeklammern geflickt sind, die wir vorwiegend in Etrurien vermuten.

Wie oft gibt es Hinweise darauf, daß bereits in der Werkstatt geflickt werden mußte? Mit einiger Gewissheit können wir das z.B. für die Sicherung eines Trocknungsrisses mit Blei an einer Berliner Pelike annehmen[40]. Genauer untersuchen sollte man auch die Frage, ob die Reparaturtechnik mit und ohne Kanal für die Bronzeklammern eventuell regional üblich oder werkstattbedingt ist oder ob die Wahl generell vom Geschmack bzw. Können des Reparateurs und der Eigenart des zu reparierenden Gefäßes abhing[41].

Schalen überwiegen in der Reparaturhäufigkeit bei weitem alle anderen Gefäßformen, und zwar unter den rotfigurigen Gefäßen noch deutlicher als unter den schwarzfigurigen. Die zweithäufigste Gefäßform – wegen ihrer wesentlich dickeren Wandung jedoch mit großem Abstand – sind wohl Kratere oder Amphoren. Nach Ansicht von B. Kaeser ist die Reparaturhäufigkeit ein Hinweis auf die praktische Benutzung der Gefäße; so scheinen z.B. für Hydrien keine antiken Reparaturen bekannt zu sein, was für eine eher kultisch-rituelle Verwendung sprechen könnte. Eine möglichst umfassende Beobachtung an den verschiedenen Gefäßformen führt mit Sicherheit zu weiteren Ergebnissen.

Auf jeden Fall werden sich verbindliche Aussagen erst dann machen lassen, wenn sehr viel Material erschlossen vorliegt.

ANMERKUNGEN

1 Auf das Phänomen als solches wurde ich schon vor Jahren durch Bert Kaeser im Münchner Vasenkreis aufmerksam und manches, was hier vorgetragen wird, geht auf einen Hinweis oder eine Beobachtung von ihm zurück.

2 «Wenn der Topf aber nun ein Loch hat ...» Restaurierung griechischer Keramik in Antike und Neuzeit. Ausstellung Leipzig 13. Mai – 9. August 1998.

3 Antikenmuseum T 507: «Wenn der Topf ...» a.O. Abb. 1.

4 Antikenmuseum T 3589 verbunden mit T 3666: ARV² 865, 2.

5 Antikenmuseum T 3361: ARV² 97, 12; «Wenn der Topf ...» a.O. Abb. 2.

6 Während das Anfügen nicht zugehöriger Füße oder Henkel überhaupt nicht auffiel, gibt es eine ganze Reihe von Beispielen, wo in die Gefäßwandung Scherben von anderen Gefäßen eingefügt wurden. So z.B. bei einer sf. Halsamphora der ehemaligen Slg. Bareiss jetzt in Malibu 86.AE.85 (D. v. Bothmer AJA 76, 1972, 9 ff. Taf. 6; M. Elston, Ancient repairs of Greek vases in the J. Paul Getty Museum, in: GettyMusJ 18, 1990 Abb. 19. 24.): hier wurde in der Antike nicht nur der gebrochene, jedoch zugehörige Henkel wieder angesetzt, sondern auch die Mündung unter Verwendungt des oberen Teil des Halses einer anderen sf. Amphora repariert. Während der äußere Durchmesser übereinstimmte, stand der innere des fremden Halses etwas über, weshalb er abgearbeitet wurde. Wenn man die Amphora nur flüchtig betrachtet, fällt der fremde Hals nicht auf, obwohl das Palmettenmuster der beiden Teile nicht genau zusammen-

paßt. Bemerkenswert ist ferner die Tatsache, daß die angefügte Mündung von einem etwa 20 Jahre jüngeren Gefäß stammt. – Eine Schale in München, Staatliche Antikensammlungen 2648: Beazley, ARV² 441, 185 ist unter Verwendung einer nicht zugehörigen, und vom Durchmesser auch nicht genau passenden Randscherbe mit Henkel, die die Signatur des Töpfers Hieron trägt, repariert. Hier fragt man sich, ob bewußt ein Henkel mit Inschrift verwendet wurde, um die Schale dadurch vielleicht aufzuwerten. Weitere z.T. extreme Fälle führen Bothmer und Elston a.O. an.

7 Staatliche Antikensammlungen 2206, B. Fellmann, CVA München 11, 25 Taf. 16, 6; 17, 4 mit weiteren Beispielen.

8 83.AE.362. Elston a.O. 53 ff. Abb. 1 und 4.

9 Antikenmuseum T 488: ARV² 131.

10 Antikenmuseum T 529: ARV² 438, 139; «Wenn der Topf ...» a.O. Abb. 1. 4

11 Antikenmuseum T 3367: ARV² 467, 122; N. Kunisch, Makron (1997) Nr. 22 Taf. 14.

12 Antikensammlung F 2559.

13 Antikenmuseum T 513: ARV² 364, 43; «Wenn der Topf ...» Abb. 1.6.

14 Antikenmuseum T 550: ARV² 438, 139; «Wenn der Topf ...» Abb. 1.5.

15 Elston a.O. 66.

16 MMA 1972.11.10, Euphronios der Maler. Ausstellungskatalog Berlin 1991, 93 Nr. 4 (D. v. Bothmer); vgl. ebenfalls mit Flickungen mit und ohne Kanal nebeneinander eine Schale des Epeleios-Malers in München, Staatliche Antikensammlungen 2619 A, ARV² 146, 2. 1628.

17 ARV² 14, 4; Euphronios der Maler a.O. Nr. 11.

18 Staatliche Antikensammlungen 1360 Inv. 6070 aus Athen: CVA München 1, Taf. 1 f. vgl. eine weitere Pfedekopfamphora in Athen

19 Am Fuß mit Blei geflickt ist auch der berühmte Krater des Exekias in Athen: ABV 145, 19; Hesperia 6, 1937, 469 ff. Abb. 8.

20 Vgl. die Reparatur an einem apulischen Krater im J. Paul Getty Museum 78.AE.256 und die Beschreibung bei Elston (Anm. 6) a.O. 65 f. Abb. 26–28.

21 Flach angedrückt wirken auch die Bleistreifen auf einem Krater in Brunswick, Bowdoin College 1913.8. (J. V. Noble, Techniques of painted attic pottery (1965) 207, 254.

22 Eine ganz unregelmäßige Oberfläche haben dagegen die Bleiteile an der Mündung einer Münchner Pelike: Staatliche Antikensammlungen 8737: AA 1957, 384 ff. Abb. 12 und 13, MüJb 9, 1960, 7 ff.

23 Antikenmuseum T 5108: E. Paul (Hrsg.), Sponsoren des Antikenmuseums gestern und heute. Ausstellungskatalog Leipzig (1996) Nr. 38 (R.Vollkommer) «Wenn der Topf ...» a.O. Abb. 1.8.

24 Antikenmuseum T 3816: «Wenn der Topf ... a.O. Abb. 1.7

25 Reiss Museum Cg 124 aus Athen: ARV² 447, 276; CVA Mannheim 1 Taf. 26, 1. 6–7.

26 Staatliche Antikensammlungen 9475, K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), Kunst der Schale – Kultur des Trinkens Ausstellungskatalog München (1990) Abb. 36.9; MüJb 43, 1992, 199 f. Abb. 18.

27 Hinweis Kaeser.

28 z.B. sf. Amphora Malibu (s.o. Anm. 6).

29 Inv. 8944: CVA Amsterdam 2 Taf. 95 S. 51 Abb. 23. J. M. Hemelrijk, Plakken, lappen en verlakken, in: Verenigung van Vrienden. Allard Pierson Museum, Mededelingenblad 36,1986, 2 f. Abb. 5–10. Der Stiel selbst ist wohl erst hinterher auseinandergebrochen, vielleicht in Folge des Bleiausgußes. Weitere Beispiele: P. Heesen, J. L. Theodor Collection of Athenian Blackfigure Vases (1996) 127 Nr. 29; 161 Nr. 40. München, Staatliche Antikensammlungen 2199, CVA München 11 Taf. 34, 5–7 mit weiteren Beispielen.

30 E. Simon (Hrsg), Die Sammlung Kiseleff im Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg II (1989) Nr. 118.

31 Beschrieben in CVA Amsterdam 2, S. 51.

32 Ist daraus zu schließen, daß sie bereits vor ihrer Verschiffung nach Etrurien repariert werden mußten oder bedeutet dies, daß zu unterschiedlichen Zeiten verschiedenenes Flickmaterial zum Einsatz kam?

33 Beispielhaft in der Beschreibung und Dokumentation von antiken Reparaturen sind etwa CVA München 10 und 11 von B. Fellmann, Amsterdam 1 von J. M. Hemelrijk, Amsterdam 2 von H. A. G. Brijder und London 9 von D. Williams.

34 Je puristischer die Restaurierung gehalten ist, desto besser sind solche Details zu erkennen. Ein gutes Beispiel dafür ist CVA London 9 von D. Williams. Ich halte es jedoch für legitim, unter Ausstellungsgesichtspunkten Bohrlöcher gelegentlich zu schließen. Eine gute Lösung wurde m.E. für den Berliner Euphronioskrater gefunden, bei dem die Bohrlöcher innen offen gelassen sind und außen geschlossen wurden.

35 s.o. Anm. 9.

36 CVA Bryn Mawr S. 28, Taf. 19, 2.

37 CVA Amsterdam 1, S. 85 Taf. 43, 4–5; 45, 1. 5. 6; Hemelrijk a.O. (Anm. 29) 3 ff. Abb. 13–17.

38 Elston a.O. (s. Anm. 6).

39 RA 1996, 251.

40 Antikensammlung V.I. 4496 (Hinweis B. Kaeser).

41 Wir hatten auch Gefäße mit beiden Techniken nebeneinander kennengelernt.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–5, 8–10, 13, 14 Antikenmuseum Leipzig (K. Kranich)
Abb. 6, 7, 15–23 S. Pfisterer-Haas
Abb. 11, 12 Antikensammlung Berlin SMPK (J. Laurentius)

Herstellungsspuren an attischen Trinkschalen[1]

Berthold Fellmann

An attischen Schalen des 6. und 5. Jhs. v. Chr. sind bisweilen eigenartige Spuren zu beobachten, die mit der Herstellung zu tun haben müssen. Jedoch rühren sie weder von der Hand des Töpfers noch von einem beim Formen des Gefäßes verwendeten Werkzeug her. Vielmehr sind sie offensichtlich nach der Bemalung, ja erst während des Brennens entstanden und erlauben womöglich gewisse Rückschlüsse auf besondere Vorrichtungen im Ofen.

Auf der Beckenaußenseite finden sich hier und da scharf in die Oberfläche eingedrückte feine Linien oder Rillen *(Abb. 1. 3)*, die paarweise parallel im Abstand bis etwa 1 mm oder einzeln, in kurzen oder längeren Abschnitten sichtbar, annähernd waagerecht, also zentriert, mitunter leicht exzentrisch umlaufen, und zwar stets unterhalb der Henkelansätze, mal in geringem, mal in weiterem Abstand zu ihnen, gelegentlich sie knapp überschneidend.

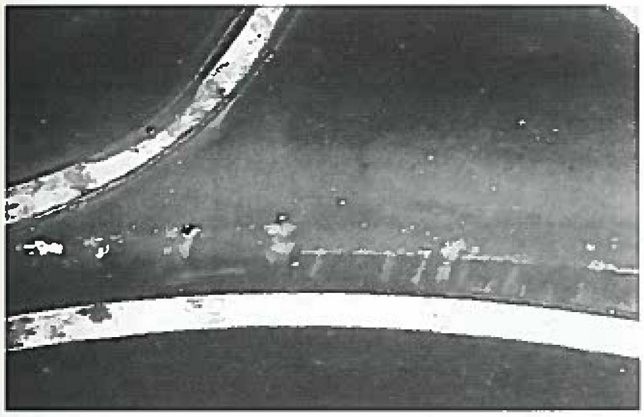


Abb. 1 Attisch-rotfigurige Schale München 2610.

Bei näherem Hinsehen ist zu erkennen, daß diese Linien – anders als Drehrillen – erst nach der Bemalung in die Wandung eingedrückt wurden: Sowohl der feine Slip tongrundiger Partien als auch der Firnis sind dort beeinträchtigt. Der schwarzbrennende Glanzton ist stellenweise abgerieben, verwischt oder gar ein wenig nach oben geschoben. Zwischen den Linienpaaren (bzw. unter einer einzelnen Linie) sind häufig vertikale oder leicht schräge Schabspuren zu beobachten; gelegentlich zeigen sie eine Tendenz zur Verbreiterung in Richtung der Oberlinie, durchdringen aber den Firnis gewöhnlich nicht *(Abb. 1. 3. 5)*. Daß diese Abdrücke und Schabspuren jedoch nicht etwa während der Lufttrocknung sondern im Brennofen entstanden, erweisen meist deutliche Brandverfärbungen teils darüber, teils darunter, bisweilen beiderseits der Linien *(Abb. 1. 3)*.

Was die Schalengattungen betrifft, bei denen derartige Spuren auftreten, sind unsere Beobachtungen naturgemäß lückenhaft, da nicht alle gleich zahlreich in der Sammlung vertreten sind. So haben wir an den wenigen

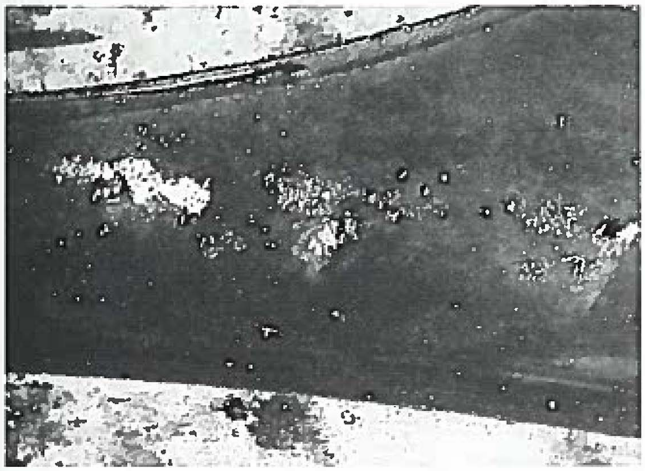


Abb. 2 Detail von Abb. 1.

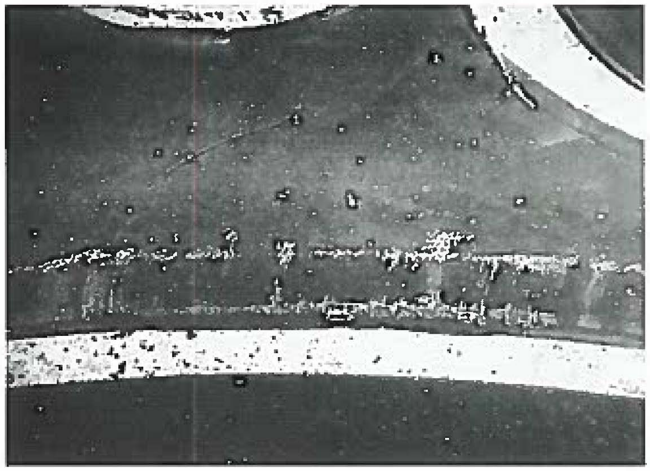


Abb. 3 Attisch-rotfigurige Schale München 2610.

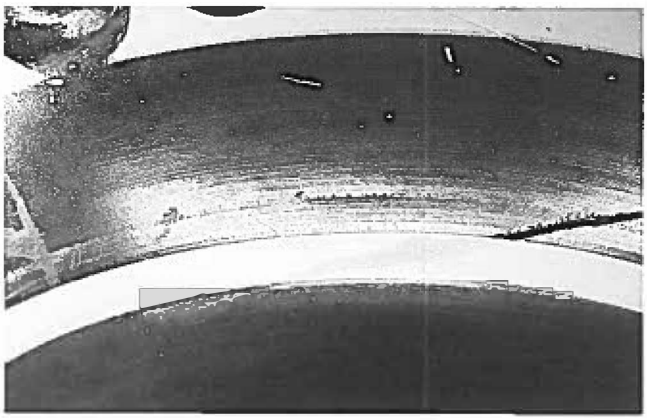


Abb. 4 Randschale des Tleson München 2149.

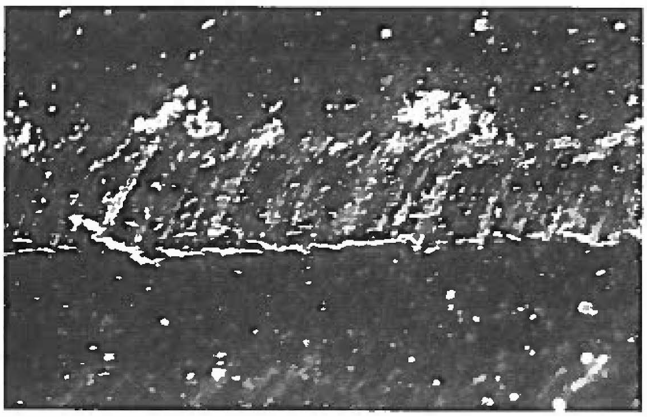


Abb. 5 Detail von Abb. 4.

Münchner Komastenschalen nur vereinzelt und nicht sehr signifikante Feststellungen gemacht. Die hier gleichfalls in geringer Anzahl vorhandenen Sianaschalen zeigen bisweilen deutlichere Spuren der beschriebenen Art[2]. Wiederum unsignifikant zeigten sich eine Knopfhenkel- und eine frühe Einheitsschale.

Ungleich bessere Beobachtungsmöglichkeiten bieten die Kleinmeisterschalen, da sie mit ca. 170 Exemplaren in München besonders zahlreich vertreten sind. Sowohl bei Rand- als auch bei Bandschalen sind die beschriebenen Linien, Schabspuren und Brandverfärbungen zu finden *(Abb. 4–7)*[3]. Bei einer Randschale des Kentauren Malers ist gar der gesamte Fuß bis hinauf zu solchen Linien orangerot verfärbt, also nicht reduziert *(Abb. 8)*[4].

Zahlreiche Spuren fanden sich an den attisch-schwarzfigurigen Augenschalen, die mit einem Bestand von über 90 Exemplaren hier wiederum gut vertreten sind. Die relevanten Beispiele reichen von frühen Stücken um 530, darunter auch die prominente Exekiasschale mit segelndem Dionysos[5], bis zu späten Gefäßen um 500 v. Chr. Genannt seien zwei signifikante Fälle: Bei der Schale 2055 *(Abb. 9)*[6] liegen die an der Beckenaußenseite umlaufenden Spuren in gleicher Höhe mit einer sanften, aber auffallenden Profilschwankung, die die flach ansteigende Wandungskurve beeinträchtigt; hierauf müssen wir noch zurückkommen. An der Schale München 2053 mit Dionysosmasken[7] finden sich in gleicher Höhe mit umlaufenden Linien und einer flachen Wulst *(Abb. 10)* ca. 2 mm breite, weich gerundete Abdrücke auf den Henkelansätzen.

Noch nicht eingehend untersucht haben wir die chalkidischen Augenschalen. Lediglich an einem Exemplar sind bisher außen exzentrisch umlaufende Spuren mit z. T. metallisch changierenden Firnisverfärbungen festgestellt[8]. Ein anderes Gefäß der Gattung zeigte nichts derartiges.[9]

Schließlich tritt das Phänomen regelmäßig bei attisch-rotfigurigen Schalen auf *(Abb. 1–3)*[10], darunter z. B. die bekannte des Oltos mit Hektors Lösung[11] und die mit 40,5 cm Durchmesser sehr große Schale 2619 A[12], auf der einen Seite mit scharfem Abdruck, auf der Gegenseite mit Verfärbungszone und leichter Eindellung im Figuren-

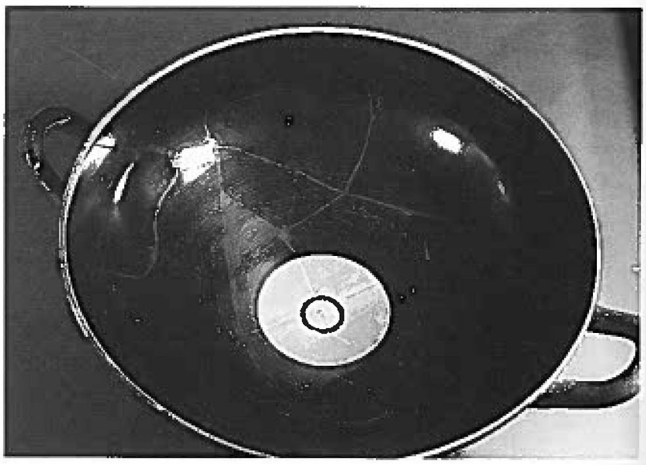


Abb. 6–7 Bandschale München 2213.

fries. Bei den von uns untersuchten etwa 25 Schalen mit solchen Abdrücken, hatte der kleinste einen Durchmesser von 11,2 cm, der größte 27,4 cm.

Wodurch sind diese Spuren verursacht? – Wir nehmen an, daß die Schalen während des Brandes in Stützzylindern bzw. Stützringen lagen, und zwar ohne Bodenberührung. Auf diese Weise war der Fuß vom Gewicht der massiven Henkel und des Beckens entlastet, vor allem sollte offenbar ein Verkanten und Absinken des Beckens bei weicher werdendem Ton im Brand verhindert werden[13]. Den Beweis dafür liefert die erwähnte Augenschale 2055 mit Profilknick *(Abb. 9)*, bei der es dennoch zu einer Verformung des Beckens gekommen ist, entweder, weil der Durchmesser der Stützenöffnung nicht weit genug dimensioniert war oder der Ton aufgrund eines außer Kontrolle geratenen Brandes zu weich wurde und unter dem Gewicht nachgab. Übrigens kam, wie wir nachträglich feststellten, H. Bloesch beim Betrachten des Gefäßes schon vor 60 Jahren zu einem ähnlichen Schluß[14]: «Das Schalenbecken ist infolge des Gestells, auf dem es lagerte, stark deformiert.» Man muß wohl hinzufügen, daß ohne diese Vorrichtung das Gefäß vermutlich noch mehr deformiert worden wäre. Etwas dezidierter äußert sich Bloesch zu der ähnlich verformten weißgrundigen Schale Eleusis 1271[15]: «Das Auflager, auf dem die Schale während des Brandes ruhte, hinterliess auf der Aussenseite einen deutlich sichtbaren Lagerring, innerhalb dessen die Schalenmitte heruntersackte.» Verfärbungen unter und über den Linien (auf die Bloesch nicht eingeht) sind gewiß als Folge von Hitzestau bzw. Hitzeabstrahlung am Auflager zu erklären. Da derartige Spuren nie auf der Wandungsinnensseite zu beobachten sind[16], muß man annehmen, daß die Gefäße nicht mit Stützzylindern gestapelt waren. Nur in vereinzelten Fällen, eindeutig bei der Bandschale München 2213 *(Abb. 7)*, zeigt sich auf der Innenfläche der Brandverfärbungsschatten vom Fußteller einer weiteren Kleinmeisterschale, die offenbar ohne Standzylinder eingestellt war. Aber dies kann nicht der Normalfall gewesen sein. Um derartige Verfärbungen zu vermeiden, d.h. beim Stapeln genügend Abstand zwischen den Gefäßen zu gewährleisten, müssen andere Brennhilfen verwendet worden sein. In Frage kämen z. B. Stützringe mit abgeschrägten Rändern, wie sie in Töpferwerkstätten an der Athener Lenormantstraße gefunden wurden[17]. War in der Atmosphäre des Ofens nicht genügend Zirkulation gewährleistet, kam es zu fehlerhaften Ergebnissen wie bei der erwähnten Randschale des Kentauren Malers (s. o. zu *Abb. 8*).

Bei der Frage nach dem Material, aus dem derartige Stützen gefertigt waren, kommt man wohl über bloße Vermutungen hinaus. Man könnte angesichts der z. T. recht scharfen Linienabdrücke versucht sein, für Metall zu plädieren, doch dürften sich hiermit bei Brenntemperaturen bis zu 950° im Töpferofen Probleme ergeben. Zu

Abb. 8 Randschale des Kentauren Malers, München 2162.

bedenken ist auch der Kostenfaktor: Eine auf Schalenproduktion spezialisierte Werkstatt benötigte gewiß mehrere Sätze von Stützringen und Zylindern in verschiedenen Formaten. Wir nehmen daher an, daß die Stützen, wie auch die athenischen Beispiele zeigen (s. o. bei Anm. 17), aus dem billigeren Ton geformt waren. Dafür können u. a. auch winzige Bröckchen sprechen, die zuweilen in Höhe des Auflagekreises festgebrannt sind *(Abb. 2)*[18]. Ähnliche Tonpartikel hinterlassen röhrenförmige Haltezylinder bei Amphoren[19]. Umgekehrt sind auch an gestützten Gefäßen verschiedentlich Firnisteilchen aus dem Auflageabdruck losgerissen.

Als Stützen waren die Zylinder und Ringe wohl nur gebrannt tauglich, aber so gewiß mehrmals verwendbar. Ringabdrücke in dichtem Abstand und Schabspuren an den Beckenwandungen zeigen offenbar an, daß die Schrumpfung bzw. Dehnung bei Gefäß und Stütze nicht ganz synchron verlief. Zunächst verursachte der Stützenrand im noch nicht gehärteten Ton des Gefäßes den unteren Abdruck. Beim Ansteigen der Ofentemperatur, so nehmen wir an, dehnt sich der ja bereits gebrannte stützende Ring aus, während die zu brennende Schale schrumpft. Aus ihr schwindet die Restfeuchtigkeit, zudem zieht der Vorgang des Sinterns den Ton weiter zu-

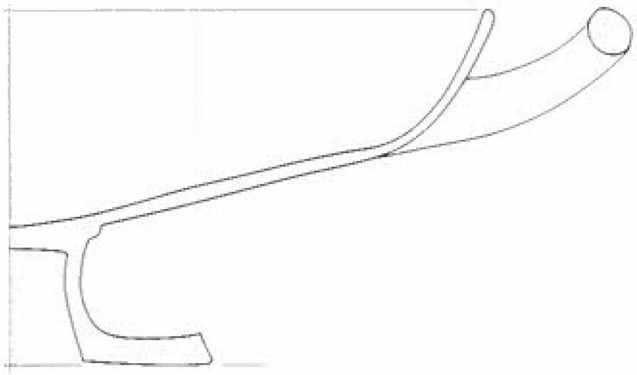


Abb. 9 Attisch-schwarzfigurige Augenschale München 2055; Profil (1:2).

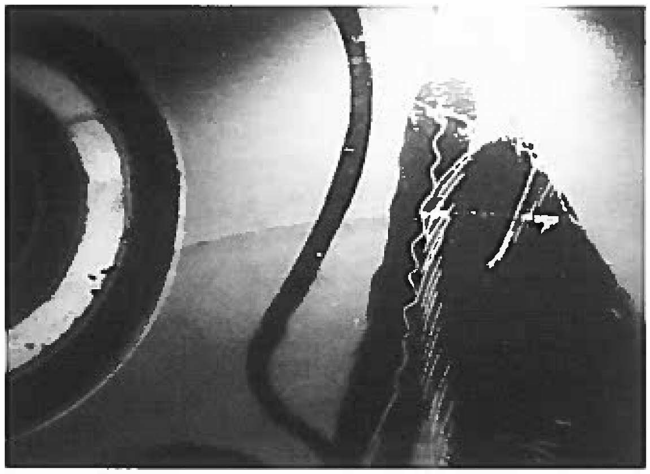


Abb. 10 Attisch-schwarzfigurige Augenschale München 2053.

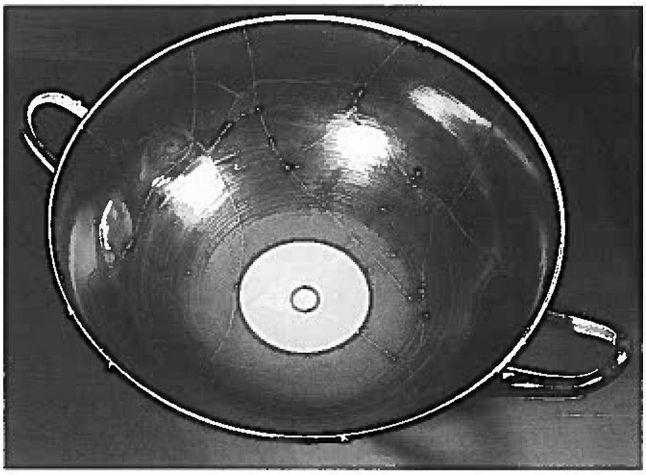


Abb. 11 Bandschale München 2195.

sammen. Hierbei muß es zu einer kontinuierlichen Verschiebung kommen, mit der das Schalenbecken gleichmäßig oder (weil nicht absolut rund) leicht verkantet ein Stück weiter in die Mündung der Stütze rutscht; dabei entstehen die Schabspuren und ein zweiter (oberer) Ringabdruck. Interpretieren wir die Schabspuren als Niederschlag dieses Verschiebungsprozesses, wäre ihr Weg von innen nach außen. Bei einigen Beispielen scheint tatsächlich sichtbar zu werden, daß sich die Spuren nach außen (oben) verstärken. Sie enden dann abrupt, die kontaktierende Kante des Zylinders ‹frißt› sich zunehmend in die Oberfläche ein. Bisweilen meint man zu sehen, daß die vorrückende Kante etwas Material (Firnis bzw. Tonmasse) vor sich hergeschoben hat, so daß sich über ihr ein leicht positiver Grat bildete (z. B. bei München 2053, *Abb. 10*).

Bei unserem letzten Beispiel, der Bandschale München 2195, bleiben allerdings Fragen offen *(Abb. 11–13)*[20]. Firnisverfärbungen und ringförmig umlaufende Linienabdrücke außen scheinen wiederum von der Verwendung einer Brennstütze zu zeugen. An der Innenwandung des Beckens beginnt sich der Firnis etwa auf halber Höhe unter scharfkantig eingedrückten Linienabschnitten von streifig bräunlichen zu rötlichen Partien zu verfärben, während am Boden ein nicht scharf begrenzter Hof um das tongrundig ausgesparte Medaillon und ein Firniskreis im Zentrum intensiv orangerot leuchten. Zunächst mag es so aussehen, als habe auch hier der Fuß einer eingestellten Schale seinen ‹Farbschatten› hinterlassen *(vgl. Abb. 7)*. Dem widersprechen jedoch die streifigen Verfärbungen bis zur halben Beckenhöhe und dort insbesondere die ca. 1 mm breiten Linien. Auf ihnen finden sich reliefartig, positiv eingeprägt, winzige, überwiegend nach oben geöffnete Halb- bis Dreiviertelkreisbogen mit gleichfalls positiven Mittelpunkten *(Abb. 12–13)*. Auffallend ist zudem, daß an einer Stelle neben einer Unterbrechung des Abdrucks die Ausrichtung der Ornamente um 180° wechselt, d.h. die Bogenöffnungen nun nach unten weisen *(Abb. 13 rechts)*.

Es sieht so aus, als habe hier ein Gegenstand, eventuell eine Metallscheibe, beim Brennen die Reduktion an Boden und Wandung behindert. Der dünne profilierte

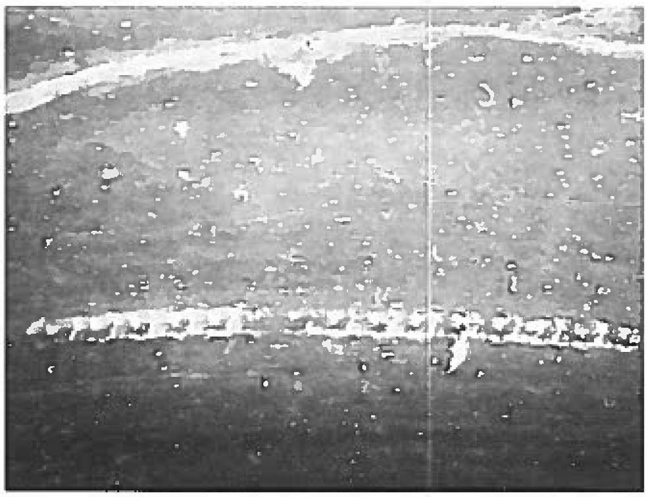


Abb. 12 Bandschale München 2195.

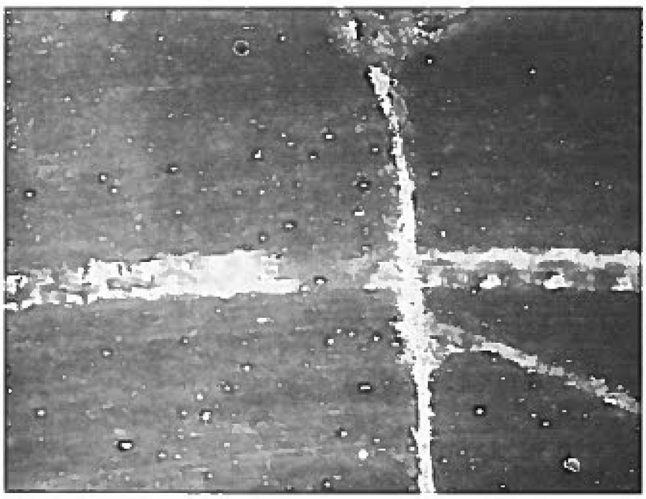


Abb. 13 Bandschale München 2195.

Rand, wie er sich im noch weichen Ton abgedrückt hat, scheint mit einer stempelartigen Punze ornamentiert worden zu sein, da sich die Reliefbogen bis ins Detail gleichen. – Was aber hatte der unbekannte Gegenstand für eine Funktion? Diente er weiteren gestapelten Gefäßen als Basis? Letztlich bleibt der Befund rätselhaft.

ANMERKUNGEN

1 Die hier mitgeteilten Beobachtungen und Deutungsversuche resultieren aus einer zusammen mit B. Kaeser durchgeführten Untersuchung an Gefäßen der Münchner Antikensammlungen. Für technische Unterstützung danken wir dem Restaurator H. Schaaff. – Kaeser berichtet, daß D. von Bothmer ihn bei einem Besuch des damaligen Antikenmuseums Berlin-Charlottenburg auf ähnliche Spuren aufmerksam gemacht hat; Bothmer hat Kaesers Erinnerung nach diese an rotfigurigen Schalen systematisch registriert und vermessen.

2 Bei H. A. G. Brijder, Siana Cups I (1983), II (1991), III (2000) ist nichts dergleichen vermerkt.

3 Randschale München 2149: CVA 10 Taf. 11, 1–5; ABV 180, 29 (Tleson Painter). – Bandschale München 2213: CVA 11 Taf. 28, 7-8; 29, 1–4.

4 München 2162: CVA 10 S. 31 zu Taf. 14, 5–8; Beil. 4, 1. – An den relativ wenigen lakonischen und ionischen Schalen der Sammlung haben wir keine verwertbaren Indizien festgestellt.

5 Inv. 8729 (2044): ABV 146, 21; 686; Paralipomena 60.

6 Profilzeichnung J. Schilbach.

7 E. E. Bell, California Studies in Classical Antiquity 10, 1977 Taf. 10, 2–4; fremder chalkidisierender Fuß mit Medaillon sowie Ergänzungen der Maske inzwischen entfernt; Krokotos Gruppe; ABV 205, 15 noch unter chalkidisierenden Schalen.

8 München 589: CVA 6 Taf. 288, 5–6.

9 München 590: CVA 6 Taf. 288, 7–8.

10 München 2610: H. Bloesch, Formen attischer Schalen (1940) 64.

11 München 2618: ARV 61, 74.

12 ARV 146, 2; 1628 (Epeleios Painter).

13 Zu Brennhilfen s. I. Scheibler, Griechische Töpferkunst² (1995) 100 mit Anm. 54; J. K. Papadopoulos, Hesperia 61, 1992, 203 ff.; J. Beyer, Lehrbuch für Keramiker (1974) 19 f. 23 f. (dort auch zum Verhalten des Tons; freundlicher Hinweis von F. Utili).

14 Bloesch a. O. 20; vgl. dagegen Brijder, Siana Cups I and Komast Cups (1983) 69 zu Taf. 63a.

15 Ebenda 137 mit Anm. 216 zu Taf. 37, 1.

16 Jedenfalls fehlen an den Münchner Schalen derartige Hinweise.

17 M. C. Monaco, Ergasteria. Impianti artigianali ceramici ad Atene ed in Attica dal protogeometrico alle soglie dell'ellenismo (2000) 91 ff. Taf. 44–59. Freundlicher Hinweis von E. Böhr.

18 B. Kaeser erinnert sich an entsprechende Beispiele unter den rotfigurigen Schalen in Berlin.

19 S. den Beitrag von B. Kaeser in diesem Band.

20 CVA München 11 S. 44 f. zu Taf. 36, 1–5.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Alle Abbildungen: München, Staatliche Antikensammlungen.

Herstellungs- und Schicksalsspuren, Nachträge

Bert Kaeser

Es geht bei unserem Treffen nicht zuletzt um solche Phänomene, die am besten der CVA-Bearbeiter registrieren kann, der die Stücke vor Augen hat und sie in die Hand nehmen kann. Er soll mit seiner Arbeit die anderen Forscher vertreten, die das nicht können. Ikonographie und selbst die Malerzuschreibung lassen sich fast ebensogut mit Hilfe der Abbildungen betreiben.

Was die Neuaufnahme solcher Daten in das CVA angeht, ist – das scheint mir hier Konsens zu sein – die Dokumentation von Vorzeichnungen weitaus am interessantesten, freilich auch am aufwendigsten. Beim Folgenden handelt es sich im Vergleich dazu um Lappalien, auf die man auch verzichten kann. Immerhin ist einiges davon ohne großen Aufwand zu beobachten und darzustellen.

1. Ein Maß für die Faktur der Töpferarbeit

Ich hatte hier eingeplant, was inzwischen Elke Böhr in der Diskussion zum Beitrag von Heide Mommsen vorgeschlagen hat. Da dieser Diskussionsbeitrag dort nicht festgehalten wurde, möchte ich das hier tun.

Für die Faktur der Töpferarbeit hätte man gern ein Maß. Die Scherbendicke an definierten signifikanten Stellen zu messen, ist ungenügend, bei ‹geschlossenen› Gefäßformen u. U. auch schwierig[1]. Um Vergleichbarkeit zwischen verschieden großen Gefäßen (gleichen Typs) herzustellen, müsste man die Ratio Gefäßhöhe: Scherbendicke nehmen, und da würden sich schon geringe Unregelmäßigkeiten und Messfehler bei der Scherbendicke stark auswirken.

Ein wohl praktikableres, ebenfalls einigermaßen größenunabhängiges Maß wäre die Ratio Tongewicht: Rauminhalt, die sich ja fast von selbst ergibt, wenn es sich im CVA durchsetzen sollte, bei einigermaßen vollständigen Gefäßen ohnehin diese beiden Maße[2] anzugeben.

Die Ratio ist natürlich nur innerhalb des gleichen Gefäßtypus (bei gleicher Fuß- und Henkelform) vergleichbar. Sie stellt im günstigen Fall eine werkstattspezifische Konstante dar (die ausdrückt, wieviel Gramm Ton[3] verbraucht werden, um 1 Liter Fassungsvermögen herzustellen). Zumindest würden sich ‹schweres› und ‹leichtes› Töpferwerk in dieser Maßzahl unterscheiden[4]. Mit in diese Ratio gehen freilich auch (z. B. werkstatt- und zeitspezifische) Unterschiede in Proportionierung[5] und Umrißdesign eines Typus ein, etwa der Gestalt-Unterschied zwischen den Bauchamphoren der E-Gruppe und denen der Schaukelmaler-Werkstatt[6]. Das wäre kein Schaden, wenn dabei die Charakteristik deutlicher wird, könnte aber u. U. auch im Gegenteil den Unterschied zwischen ‹leichterer› und ‹schwerer› Töpferei konterkarieren (es könnte sich z. B. die gleiche Ratio ergeben, obwohl die Töpferfaktur verschieden ist). Zur Einschätzung der Vergleichbarkeit solcher Ratios muss man also zusätzlich die Ratios für die Proportionierung (z. B. bei bauchigen Gefäßen Gesamthöhe:maximaler Durchmesser *und* Gesamthöhe: Höhe, in der der maximale Durchmesser liegt) angeben.

2. Zeichenvorgang

a) Kompositionsritzlinien im Apulischen ?

Bei apulischen Prachtvasen mit Großkomposition hat Luca Giuliani als Erster feine, horizontal umlaufende Ritzlinien im Bildfeld beschrieben, meist eine obere und eine untere, vor Brand und Bemalung bei laufender Scheibe innerhalb des späteren Bildfelds aufgebracht[7]. Er hält sie für Orientierungslinien für die Figurenanordnung.

Die Erscheinung scheint allgemeiner zu sein. Eine Münchner Amphora des Dareios-Malers[8] lässt vermuten, daß diese Linien, auch schlampig gemacht, noch Sinn hatten. Man könnte ihre Lage angeben, gemessen von der Standfläche der Vase aus, vom unteren und oberen Bildrand aus, oder einfach beschreibend in Bezug auf die Figuren.

b) Korrekturen

Gegenüber der Vorzeichnung kann die Ausführung ziemlich verändert werden, bis ins Ikonographische hinein (Beitrag Boss). Auch in der ausgeführten Malerei kann es Rasuren und Korrekturen vor dem Brand geben.

Beim Ringkampf von Peleus und Atalante auf der Halsamphora 1541[9] *(Abb. 1)*, schimmern durch das Weiß des linken Arms der Atalante bereits ausgeführte Ritzungen

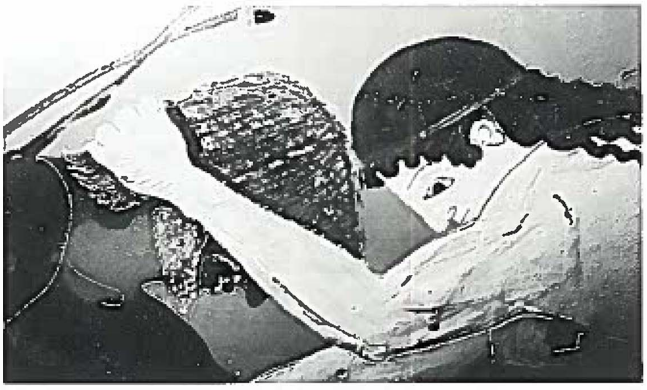


Abb. 1 Halsamphora München 1541.

des Peleuskopfes (z. B. das Auge) hindurch; auch Auge, Stirnhaar und Ohr der Atalante waren in der ersten Ausführung (nicht Vorskizze!) höher angesetzt. (Der Fehlbrand auf dem Hals des Peleus ist von einem zufällig anlagernden Gefäß verursacht.) So etwas verdient eine Detailaufnahme, und unter Umständen eine den früheren Zustand rekonstruierende Umzeichnung.

c) Mechanische Zeichenhilfen

Zirkel. Die Kammpinselzirkel im Protogeometrischen, Geometrischen und Zyprischen waren feststehend. Man kann den wiederkehrenden Gebrauch des gleichen Kammzirkels erkennen. Die Pinselhaare selbst haben sich wohl bald abgenutzt, aber es könnte sein, dass die Instrumente so konstruiert waren, dass man in Haltelöcher immer wieder neue Pinselhaare einziehen konnte, so daß die Zirkel auch weiterhin individuell erkennbar bleiben (falls die Lochabstände nicht ganz gleichmäßig waren). In einer Werkstatt wird es Sets verschiedener Größe gegeben haben, in einer größeren Werkstatt auch mehrere Exemplare der gleichen Größe. Die Einführung eines neuen Kammzirkels ist wohl selbst bei gleichem Maß und gleicher Pinselzahl zu erkennen. Solche Beobachtungen helfen Stücke der gleichen Werkstatt zu erkennen und vielleicht sogar Abfolgen zu verifizieren[10].

1:1 Abbildung von solchen konzentrischen Kreisscharen wäre eventuell gerechtfertigt. Zumindest aber kostet es kaum Mühe, künftig Radius und Pinselzahl bei Kammzirkelkreisen anzugeben.

Einfache Gravur- und Pinselzirkel werden im Schwarz- und Rotfigurigen bei Schilden und den Irisringen der Augenschalenaugen benutzt; sie waren wohl variabel, aber für den Zeichenvorgang festgestellt[11]. – Vielleicht hat es auch hier Sinn, den Zirkelradius künftig anzugeben.

Kammpinsel. Wohl seit dem Mittelgeometrischen, vor allem aber im Spätgeometrischen, Protokorinthischen und in fast allen Stilen des 7. Jhs. werden Reihenornamente oft mit dem Kammpinsel hergestellt.

Gezeichnet wurden mit ihm z. B. senkrechte und waagrechte Streifenscharen (geradlinig und gewellt), horizontal sich erstreckende Zickzack- und Rautenketten u. a. m.[12], erstaunlicherweise oft auch die Stelzvogelreihen *(Abb. 2–5)*. Der Kammpinsel kann in einem Ornament auf- und wieder abwärts (bzw. umgekehrt) geführt werden. Am gleichen Gefäß können verschiedene Kammpinsel benutzt werden.

Bei sorgfältig gezeichneten ‹endlosen› Reihenornamenten kann man die aneinandergesetzten Kammpinselkompartimente oft nur am Original feststellen, z. B. indem man mit dem Stechzirkel solange abgreift, bis man die gleiche Unregelmäßigkeit immer wieder trifft. Bei sorgloserem Gebrauch sind die Kompartimente gut zu erkennen. Im übrigen gilt das gleiche wie für den Zirkelkammpinsel.

Anzugeben ist Pinselzahl und Breite des Kammpinsels. Der Beobachtungs- und Beschreibungsaufwand ist gering. Bei der Beschreibung der Ornamentik von München 8447a würde es z. B. heißen: mit zwei 8-fachen Kammpinseln (2,1 cm, auf Henkel und Rand 2,5 cm), bei München 6404: mit 7-fachem (3,0 cm).

Der Kammpinselgebrauch hat (quasi-) stilistische Effekte. Bei den protokorinthischen Skyphoi erzeugt er stilistisch adäquat die geradezu klirrende Perfektion dieser Klasse. Im Attisch-Geometrischen trägt er zum dichten aber verwischten Schimmer- und Flimmer-Stil der Spätphase bei, aber es kommt hier manchmal zu einer gewissen Diskrepanz zwischen der halbmechanisch erzeugten

Abb. 2 Kammpinselgebrauch, Kanne München 8447a.

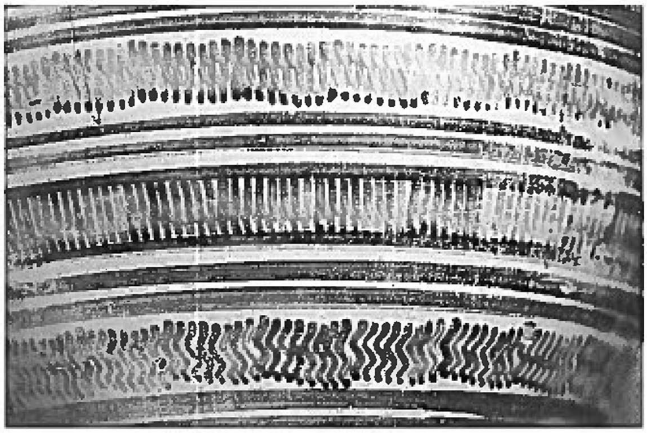


Abb. 3–4 Kammpinselgebrauch, Kanne München 8447a.

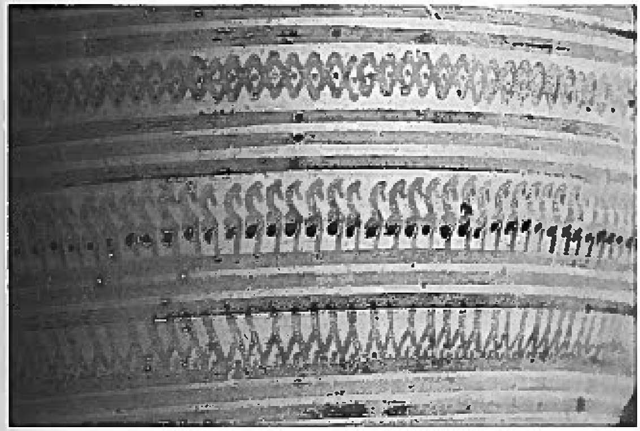


Abb. 5 Kammpinselgebrauch, Kanne München 6404.

und der von Hand hergestellten Ornamentik (man beachte bei der Kanne München 8447a *Abb. 2* den anderen Charakter des von Hand schraffierten Mäanders). Bei sorgfältiger Anwendung im Spätstil (wie bei der Kanne München 6404 *Abb. 5*) verhilft er zu einer – fast anachronistischen – Bewahrung der Akuratesse des Dipylonstils unter ‹Verlust› von dessen Kraft und Lebendigkeit.

d) Zeichenrichtung

Der CVA-Bearbeiter ist am Stück auch leichter als der Betrachter der Abbildungen in der Lage, die Abfolgerichtung des Zeichenvorgangs festzustellen, vor allem an Ornament-, zuweilen auch an den Figurenfriesen (bei letzteren erklären sich daraus z. B. auch ‹regelmäßige› Anomalien am einen Ende von gegenständig konzipierten Tierfriesen).

Selbstverständliches kann man weglassen: z. B. ergibt sich die (scheinbare) Zeichenrichtung horizontaler Reifen aus der Drehung der Töpferscheibe im Gegenuhrzeigersinn. Hakenmäander werden im Attisch-Geometrischen in aller Regel in die Richtung gezeichnet, in der sie auch ästhetisch gerichtet erscheinen: hier würde man nur die Ausnahmen nennen, wie zuweilen im Nicht-Attischen.

Für die Zeichenrichtung von Ornamentreihen gibt es zwar allgemeine Regeln: Im Mykenischen und Geometrischen werden sie meist von rechts nach links gezeichnet, seit dem Spätgeometrischen allmählich zunehmend von links nach rechts: aber das möchte man eben im einzelnen wissen.

Dazu gehört auch die Angabe bei großen geometrischen Vasen, welche Ornamentfriese im Unterteil des Gefäßes bei auf der Mündung stehendem Gefäß gezeichnet worden sind (was sich aus dem in Endtropfen zusammenlaufenden Firnis ergibt).

3. Die Stapelung beim Brand

a) Direkte Stapelspuren

Davon war im Referat von Fellmann schon kurz die Rede: die feinen Kleinmeister-Schalen zeigen nur ausnahmsweise im Innern die Standspur einer weiteren eingestellten Schale. Typisch sind solche Erscheinungen dagegen bei den massenhaft hergestellten, kleinen unfigürlichen korinthischen Schalen und den kleinen Schwarzfirnis-Schalen des 5. und 4. Jhs. Diese Praxis schlägt sich oft in scharf begrenzten ‹Fehlbränden› innen und außen nieder, die manchmal nur als solche, d.h. unverstanden, registriert werden.

Es gibt auch andere Arten von Stapelspuren. Bei dem lakonischen Krater München 9465[13] *(Abb. 6)* zeigen sich auf dem Mündungsrand Eindrücke, die wahrscheinlich von einem kopfüber aufgestellten Krater der gleichen Art stammen, der zur anderen Hälfte auf einem gleichhohen daneben stehenden Stück aufgeruht hat. Es bestätigt sich damit die Serienproduktion, die man auch schon aus der Größenstatistik dieser Kratere erschließen kann.

b) Spuren von Lagerzylindern bei Amphoren

Vor allem bei Amphoren attisch schwarz-[14] wie rotfigurigen Stils und zuweilen bei Kalpiden können sich Spuren einer Vorrichtung abzeichnen, die wohl den von Fell-

Abb. 6 Stapelspur, Lakonischer Krater München 9465.

mann erschlossenen Haltezylindern der Schalen funktionell ungefähr entsprach.

Es handelt sich um *kleine* Zylinderabdrücke; beim hier abgebildeten Beispiel, der 48,5 cm hohen Amphora panathenäischer Form München 2313 vom Berliner Maler, hat der Zylinderabdruck einen Durchmesser von 6,2 cm, was ungefähr üblich gewesen zu sein scheint *(Abb. 7)*.

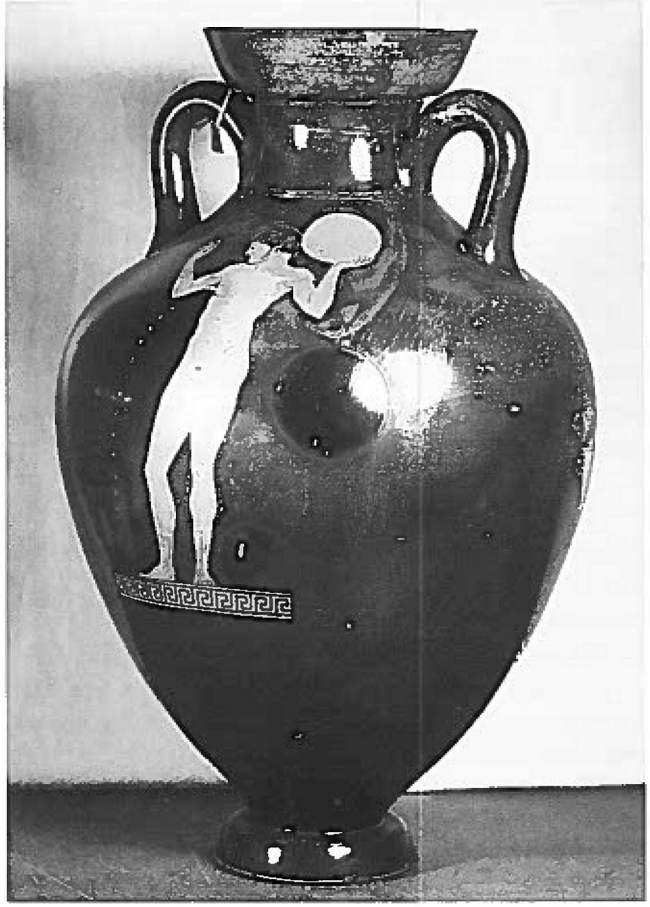


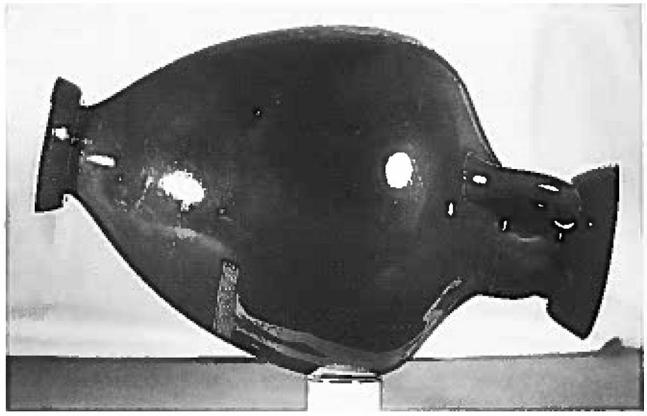
Abb. 7 Spur eines ‹Lagerzylinders›, München 2313.

Folgende Erscheinungen *können* mit dem Zylinderabdruck zusammen auftreten: 1) Oft ist das Gefäß an dieser Stelle ringsum abgeplattet oder konkav eingedellt. 2) Innerhalb des Zylinderkreises ist die Gefäßfläche zuweilen konvex ausgedellt, oft stärker als es der ursprünglichen Oberfläche entspräche. 3) Auf der Kreislinie ist der Firnis oft an einzelnen Stellen dünner, angekratzt, abgeplatzt, oder es sind auf dem Firnis winzige Tonbröckchen festgebacken, die offensichtlich von der Brennhilfe abgerissen sind. 4) Häufig erscheint die Kreisscheibe oder die Umgebung in der Firnisfarbe durch ‹Fehlbrand› von der übrigen Oberfläche unterschieden. – Die Erscheinungen 3 und 4 sind also ähnlich wie bei den Standzylindern der Schalen.

Man kommt angesichts der immer wiederkehrenden ähnlichen Lage solcher Zylindereindrücke leicht auf den Gedanken, dass die Gefäße im Ofen so auf dem Zylinder balancierten, wie es für die erwähnte Münchner Amphora mit Erfolg versucht ist *(Abb. 8)*. Das klappt manchmal, manchmal nur ungefähr, – das Gefäß könnte sich aber in einer Ofenpackung, wo sich die Gefäße gegenseitig abstützten, dennoch gehalten haben (meine Beobachtungen sind hier nicht ausreichend).

Man könnte sich die zylindrischen Brennhilfen, wie sie z. B. auf der Athener Agora gefunden wurden (die dort allerdings anscheinend erst seit dem späten 5. Jh. auftreten), so eingesetzt denken[15].

Zur Debatte steht hier aber nicht die Erklärung, sondern die Registrierung des Phänomens. Man gebe künftig den (äußeren) Durchmesser des Zylinderabdrucks an. Die in *Abb. 8* demonstrierte Stellprobe sollte man fürs erste verbindlich machen: klappt sie oder nicht? Die unter 1) bis 4) genannten Begleiterscheinungen lassen sich ohne großen Aufwand ausdrücken. Es bleibt noch die Beschreibung der Lage, falls die Abbildungen nicht dafür ausreichen: Man hat die Seiten A und B, lege ein Achsengerüst aus mittiger Senkrechte und Horizontaler in Höhe des maximalen Druchmessers und erhält Quadranten, die für die Lokalisation ungefähr ausreichen.



8 Stellprobe: Lage im Brennofen?

c) ‹Gefäßghosts›

Jeder ‹Malereighost› natürlich, aber auch viele der ungleich häufigeren partiellen Fehlbrandverfärbungen, sind von einem kontaktierenden oder eng benachbarten Gefäß verursacht. Solche Fehlbrand-‹Gefäßghosts› sind kreis- oder eiförmig, am häufigsten kometenförmig: ein runder präziser ‹Kopf›, in der Gegenrichtung zugespitzt und zugleich unscharf.

Zuweilen gibt es auch plastische Eindrücke: Dellen, die nicht von dem beschriebenen Zylinderabdruck begleitet sind, werden von einem anderen Gefäß verursacht sein. – Auf der Nolanischen Amphora München 2329 zeigen sich wenigstens drei verschiedene Abdrücke, von denen einer von der Mündungskante einer anderen Nolanischen Amphora stammen wird. Ich glaube nicht, dass dies durch einen Unfall im Brennraum verursacht ist (aber natürlich gibt es auch Spuren solcher Ereignisse), sondern durch den konstanten Druck während des Brennprozesses: das heißt, daß wir darüber Auskünfte über die Stapelweise bei der Brennofenbestückung bekommen.

Der Vorschlag, solche Erscheinungen künftig im CVA genauer darzustellen, läuft zugleich hinaus auf eine Typologisierung der Fehlbranderscheinungen und ihre qualifizierende Beschreibung – wo bisher meist nur die bloße Tatsache einer Fehlbrandstelle registriert worden ist.

In den bisherigen Überlegungen zur Ofenbeschickung wird gern das bekannte Tontäfelchen von Penteskouphia Berlin F 893 abgebildet, aber hinzugefügt, daß die kunterbunte Lagerung dort nur Darstellungsweise sei. Die zeichnerischen Rekonstruktionen, wie man sich antike Ofenbeschickungen in Wirklichkeit vorstellt, zeigen dann im Gegenteil ordentlich aufeinander gestapelte Gefäße[16]. Solche einfachen regelmäßigen Stapelungen gab es zweifellos, eben für standardisierte ‹Stapelware›. Es könnte aber Alternativen gegeben haben und zwar zweierlei Art. 1) Man muss sich fragen, ob nicht gerade auch kalkuliert chaotische Stapelungen dafür sorgten, die Brennatmosphäre optimal zu verwirbeln. 2) Bei den in Haltezylindern eingestellten Schalen (Beitrag Fellmann) konnten – mit wenigen Ausnahmen – keine weitere Stapelspuren im Inneren festgestellt werden. Da sich auf den Lippenrändern keine Eindrücke finden, kann auch nicht einmal eine zweite Schicht kopfüber aufgelegt gewesen sein. Rekonstruiert man eine nur einschichtige Beschickung des Brennofens, müssten sich die Kosten für solche Schalen im Verhältnis zur Stapelware allein schon durch den Brand enorm verteuert haben.

Darum könnte man zur Not auch erwägen, ob solche Schalen nicht in (perforierten) Brennkapseln (mit Deckeln) eingestellt waren, die dann beliebig übereinandergestapelt werden konnten[17]. – Bei J. M. Hemelrijk, Caeretan Hydriae (1984) 63, finde ich folgende Beobachtung: «It seems that the kiln was imperfect, for numerous pots have partly oxidized, the black paint having turned a glossy brownish-red (*often near the left handle*).» Falls das kein Zufall ist, könnte man vermuten, dass die Hydrien in halboffene Brennkapseln gestellt wurden, und zwar – beim Hantieren durch die Henkelanordung geleitet – immer in der gleichen Weise, so daß immer die gleiche Asymmetrie in der Thermik auftrat. Eine statistische Auswertung der Spuren von Stapelhilfen und Gefäßghosts könnte u. U. Einblicke in die Ökonomie der Töpferwerkstätten geben. Vielleicht ließen sich Rationalisierungen des Brennprozesses feststellen, die zeit-, werkstatt-, gattungs- und qualitätsspezifisch gewesen sein mögen. Falls bei großen bzw. besonders aufwendig bemalten Vasen solche Spuren signifikant seltener sind als bei ‹normalen› Vasen gleicher Art und Zeit, würde dies bedeuten, dass man für solche Stücke zum übrigen Mehraufwand hinzu eine zusätzliche Verteuerung in Kauf nahm.

4. Gebrauchsspuren

Eine der interessantesten Fragen ist die nach dem realen Gebrauch bemalter Vasen (soweit sie nicht eindeutig von vornherein als Grabware intendiert sind). Extreme Ansichten von E. Langlotz, D. Ohly, H. Hoffmann, figürlich bemalte attische Vasen seien generell, als Gattung, nie gebraucht worden, müssen nicht mehr widerlegt werden.

Auf den ersten Blick erscheint es ganz unergiebig, das Problem von den Stücken unserer Museen her anzugehen, denn diese stammen ja fast ausschließlich aus Gräbern, und zwar meist aus etruskischen. Es kann ferner kaum ein Zweifel sein, dass ein beträchtlicher Teil der Grabbeigaben direkt vom Markt ins Grab kam.

Doch offenbar war ein Teil der Beigaben vorher in normalem Gebrauch gewesen. Und bereits jetzt zeichnet sich ab, dass eine statistische Behandlung konkreter Beobachtungen Ergebnisse bringt, und zwar dadurch, dass sich Häufigkeitsunterschiede zwischen den Gefäßtypen abzeichnen.

a) Flickungen

Deutlichstes Zeichen des Gebrauchs sind die Flickungsspuren, wie sie Susanne Pfisterer-Haas hier systematisch vorgestellt hat. Die unterschiedliche Häufigkeit[18] von Flickungen bei den verschiedenen Gefäßtypen können nur durch unterschiedliche Gebrauchskonventionen erklärt werden. Wenn Pfisterer-Haas den Anteil geflickter Stücke bei den rotfigurigen Schalen (in Leipzig) mit maximal 1 % angibt[19], könnte man meinen, damit wäre nichts anzufangen. Aber diese Häufigkeit ist z. B. das Vielfache der Häufigkeit bei gleichzeitigen Amphoren, und selbst deren geringe Flickungs-Häufigkeit ist vermutlich erheblich höher als bei Hydrien; während Krate-

re, wenigstens bestimmter Typen und Größen, mindest so häufig wie Schalen geflickt zu sein scheinen. Kurz, die Häufigkeitsratios sind aller Wahrscheinlichkeit nach charakteristisch und signifikant; ihre Interpretation ist freilich eine eigene Sache.Für eine künftige Auswertung von Flickungen müsste das Phänomen zunächst mit möglichst vielen anderen Kriterien verbunden werden, außer mit dem Gefäßtypus z. B. mit Größe, Malaufwand, Zeitstellung, Fundort, und was die Flickung selbst betrifft, außer mit den Kriterien, die bereits Pfisterer-Haas genannt hat, mit: Scherbendicke, Zahl der der reparierten Scherben/Brüche und die Zahl der Bohrlöcher (all dies ist ohne großen Aufwand angebbar)[20].

Da der Preis einer Vase u. a. abhängig war von den Kosten für die Bemalung und den Transport an den Verwendungsort, die Kosten der Flickarbeit aber davon unabhängig sind, ergibt sich ökonomisch: Die Flickung einer Vase war um so lohnender, je aufwendiger sie bemalt war und je weiter vom Herstellungsort und den gängigen Verkehrswegen entfernt sie in Verwendung war. Die Abweichung von solchen Voraussagen wäre natürlich genauso aussagekräftig.

Falls sich durch die Reparatur keine Gebrauchsfähigkeit (z. B. auch nicht als Behältnis für Trockenes) mehr herstellen ließe, könnte immer noch die bloß repräsentierende Verwendung im Grab einen Anreiz für die Reparatur geboten haben; dies hängt von der lokalen Grabsitte des Fundorts ab.

Gebrauchsspuren anderer Art wird man gehäufter bei Gefäßen, die geflickt worden sind, erwarten. Da alle übrigen Gebrauchsspuren überhaupt einmal als solche erkannt und klassifiziert werden müssten, würde man am besten von einem systematischen Vergleich geflickter und ungeflickter Gefäße ausgehen.

b) Scharrspuren im Innern von Krateren, Oberflächenzersetzung

Vor allem bei kleinen bis mittelgroßen Glocken- und Kelchkrateren kann man an der Innenwandung und natürlich zunehmend zur Bodenmitte Scharrspuren der metallenen Schöpfkelle finden. Ein sicheres Kriterium ist es, wenn sich geradlinige bis leicht bogenförmige Kratzer überkreuzen. Punktförmige Abplatzungen vom senkrechten Aufprall der Kelle kommen hinzu. Ein sicheres Bild solcher Spuren bietet der Münchner Glockenkrater 2394[21] *(Abb. 9)*.

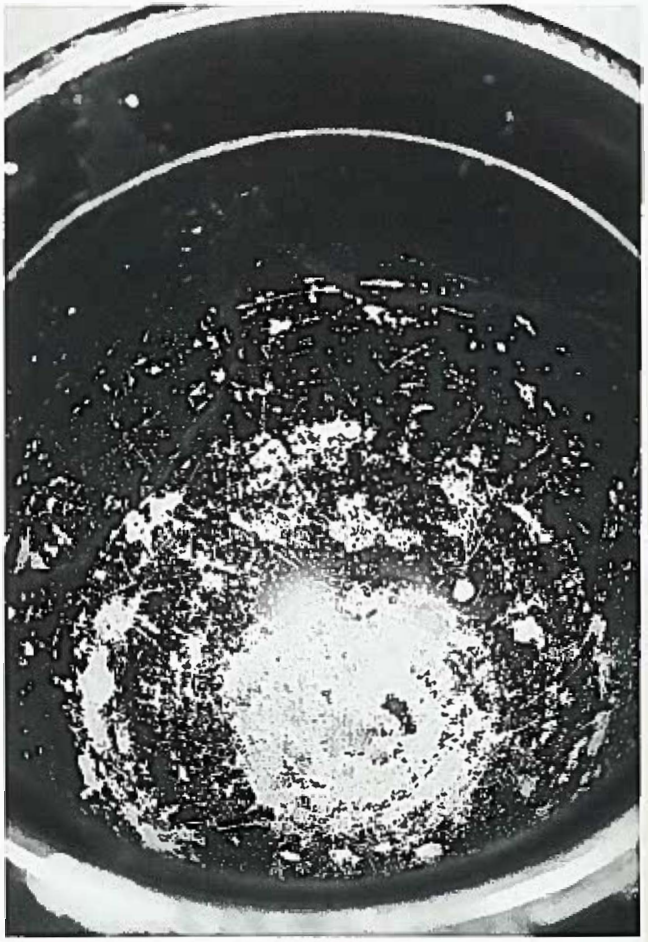
Die bloße Häufung von Firnisabplatzungen zur Bodenmitte hin (ohne die sich kreuzenden Kratzer) darf nicht ohne weiteres als Gebrauchsspur interpretiert werden, denn der Firnis haftet nicht selten aus irgendeinem Grund an der Innenseite besonders unten weniger gut als außen; freilich könnte die stärkere Angreifbarkeit durch die Korrosion im Erdboden[22] eben daher kommen, dass diese Stellen bei längerem Gebrauch vom Wein zermürbt worden ist. So möchte man auch diese Erscheinung erwähnt wissen[23].

c) Abriebspuren usw.

Abriebspuren und Kratzer auf der Unterseite der Gefäßfüße sind im Prinzip für unser Probleme relevant, aber kaum auswertbar bei alter ‹Museumsware›, die über ein Jahrhundert immer wieder in Magazin und Aufstellung hinundhergeschoben wurde (sogar auf steinernen Tischen wie die Münchner Vasen bei ihrer einstigen Aufstellung in der Pinakothek).

Etwas zuverlässiger wären analoge Abriebspuren auf dem Mündungsrand von Krateren. Denn Kratere hat man allenfalls bei der Restaurierung, nicht aber im Museumsmagazin kopfüber abgestellt, wohl aber vermutlich in der Antike. Spuren vom Hinundherschieben müssen sich als parallele Streifenscharen, die sich auch überkreuzen können, niederschlagen[24].

Große Amphoren wurden, falls sie wirklich benutzt und womöglich gefüllt transportiert worden sind, so getragen, wie es eine bekannte Amphora der Hypobibazon-Klasse zeigt: mit je einer Seilschlaufe durch die Henkel an einer Tragestange hängend[25]. Vor allem auf der Henkelinnseite oben würde man davon Abriebspuren er-



9 Scharrspuren der Schöpfkelle, Glockenkrater München 2394.

warten. Als unsicheres Beispiel dieser Art seien hier die Henkel der Münchner Maßamphora 9406[26] abgebildet *(Abb. 10)*, die, da sie ausnahmsweise erhalten blieb, ihr eigenes Schicksal außerhalb der Athener Agora gehabt haben muss. Die Sache ist schwierig zu beurteilen; man hat den Eindruck, dass der Firnis an Rundhenkeln oft generell schlechter haftete.

In einer Pilotuntersuchung müsste man dem Phänomen näher kommen, in dem man z. B. Panathenäische Preisamphoren, wo die beschriebene Transportart am ehesten zu erwarten ist[27], mit normalen Bauchamphoren in diesem Punkt vergleicht, die sehr viel häufiger unbenutzt direkt vom Markt ins Grab gelangt sein werden.

Die große rotfigurige ‹schwere› Bauchamphora mit Steinkauz aus Athen, heute in Kyoto[28], gehört zum gleichen Form-Typus wie die Münchner Maßamphora; solche ‹schweren› Amphoren sind, nach Ausweis der Darstellungen, auch in Griechenland zuweilen praktisch benutzt worden und werden dabei wohl auch einige Zeit frei herumgestanden sein[29]. Ein solches Schicksal glaubt man jedenfalls dieser Vase ansehen zu können: Ein Henkel ist antik geflickt, im Gesicht der Eule hat Beazley buchstabenähnliche Kritzeleien bemerkt, und die ganze Oberfläche zeigt chaotische Spuren wie von alltäglichen Zufallskontakten.

Leider bietet unsere normale ‹Museumsware› meist keine zweifelsfreie Oberfläche für solche Erwägungen: Was vor 180 Jahren, in Fässern in Stroh verpackt und mit Getreideschrot gefüllt, via Ochsenwagen über die Alpen rumpelte, ist hier nicht immer so angekommen wie abgesandt. Und die Restauratoren des 19. Jhs. sind bei ihrer Arbeit gleichfalls nicht sehr schonend mit den Stücken umgegangen[30].

Die Sinnfrage

Ich bin im Vorigen nicht immer auf den Sinn eingegangen, warum man solche Phänome festhalten sollte. Es genügt mir zunächst einmal, daß es Phänomene sind, die unserem Objekt eignen, und ihre Registrierung gehört zu einer vollständigeren Beschreibung. In CVA-Texten wird oft mit Akribie beschrieben, was man eh auf den Abbildungen sieht (niemand liest solche Texte); sollte man diesen Aufwand nicht lieber Phänomenen widmen, die nicht aus den Abbildungen hervorspringen?

Ich möchte dabei an eine typische psychologische Sperre erinnern: Phänomene, die nicht erklärt oder zumindest benannt sind, werden nicht in den Kanon der Beobachtung aufgenommen (allein deswegen schon sind falsche Erklärungen nützlicher als gar keine). Fast jeder, der eine rotfigurige Schale in der Hand hatte, hat schon mal die Haltezylinderspuren (Beitrag Fellmann) bemerkt – und sie gleich wieder vergessen.

10 Abrieb vom Trageseil? Maßamphora München 9406.

Den schließlichen Sinn mancher Daten kann man nicht immer im Voraus abschätzen. Sinn ergibt sich, wenn es gelingt, mit den Daten etwas zu machen, was über diese Daten hinausgeht. Dazu müssen die Daten zunächst einmal vorliegen und zwar zahlreich. Man wird übrigens kaum auf Neues stoßen, wenn man nicht auch riskiert, etwas zu dokumentieren, was sich später als nicht des Aufhebens wert herausstellt, weil es z. B. zu generell auftritt und zu keiner zusätzlichen Differenzierung führt. In einer späteren Phase wird man u. U. nur noch die Abweichungen von der Norm festhalten.

Es wäre natürlich nützlich, zuvor in gezielten Pilotuntersuchungen bestimmte Phänomengruppen (z. B. Stapel- und Gebrauchsspuren) zu klassifizieren, Beschreibungsstandards zu entwickeln und eine Erklärung anzusteuern. Aber statt auf solche Untersuchungen zu warten, könnte jeder CVA-Bearbeiter gleich damit beginnen, solche Phänomene aufzunehmen, auch wenn sich die Dokumentation später als nicht professionell genug erweisen sollte. Man muss sich ohnehin damit abfinden, dass manches was im CVA steht, dem Spezialisten nicht ausreicht; aber der sollte wenigstens aus dem CVA erfahren, wo er finden kann, was er genauer untersuchen will.

ANMERKUNGEN

1 Bei fragmentierten Stücken wird man die Scherbendicke immer angegeben, ebenso bei antiken Flickungen.
2 Inhaltsmessungen hier generell bis zum Rand!
3 Inklusive der Tongewichtanteile von Fuß, Henkel, Mündungsrand.
4 Wobei die ‹schwere›, also dickwandigere Töpferei nicht von vornherein schlechter sein muss als die ‹leichte›: Exekias töpferte bewusst ‹schwerer› im Verhältnis zu den Siana- und Kleinmeisterschalen und zu Amasis und Affecter.
5 Vermutlich sind auch sehr kleine und sehr große Gefäße eines Typs regelmäßig etwas anders proportioniert als die Gefäße der normalen Größenklassen.
6 E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) 17.
7 L. Giuliani, Tragik, Trauer und Trost (1995) 66 Taf. 4, 1.

8 Ch. Aellen – A. Cambitoglou – J. Chamay, Le peintre de Darius et son milieu (1986) 117–124 mit Farbtaf. S. 20 (damals in Privatbesitz).
9 CVA München 9 Taf. 24, 4. 28, 1. – Rasuren und Korrekturen im Apulischen: Giuliani a. O. 68 f.
10 Ich will nicht so weit gehen, einen Versuch analog der Stempelkoppelungsmethode der Numismatik zu empfehlen.
11 Die vier Augen einer Schale werden nach Fellmann fast immer mit gleich eingestelltem Zirkel hergestellt.
12 z. B. die Gitterkreuze im Argivisch-Geometrischen. – Vielleicht wurden mit dem Kammpinsel auch horizontal umlaufende Reifenscharen bis ins Schwarzfigurige hergestellt.
13 MüJb 43, 1992, 194.
14 Für das Schwarzfigurige liegen mir Beobachtungen von Heide Mommsen vor, die sie an Berliner Stücken gemacht hat. – Für das zu erschließende Utensil ist mir auch der Begriff ‹Abstandshalter› bekannt.
15 J. Papadopoulos, Hesperia 61, 1992, 214 f. mit Abb. 7 Taf. 50 b–c. Ähnliches bei griechischen Töpferöfen in Großgriechenland: Metaponto I. NSc Suppl. ser. 8, Bd. XXIX (1980) v. a. 413 ff. mit weiterer Lit. (Hinweis D. Williams). Vgl. I. Scheibler, Griechische Töpferkunst (1995) 100: «Lagerringe benutzte man, um bauchige Gefäße liegend zu stapeln». Allerdings hat man sie damit offenbar nicht in mehreren Lagen gestapelt, dazu müssten sich an einem Gefäß mehrere solche Zylinderspuren finden, was nicht der Fall zu sein scheint.
16 z. B. Scheibler a. O. 101 ff.
17 Den Vorschlag verdanke ich K. Peter, der seit Jahren Brennversuche zur Rekonstruktion der antiken Praktiken unternimmt; er ist generell der Ansicht, dass nur durch einen Brand in Kapseln die Perfektion der attischen Firnisoberfläche zu erreichen war, die andernfalls durch Ascheteilchen beeinträchtigt worden wäre. – Ein anderer Vorschlag hier im Beitrag von Fellmann.
18 Das heißt natürlich, man muss die ungeflickten Stücke ebenso sorgfältig zählen wie die geflickten! Ältere CVAs, die auch Stücke in altem Restaurationszustand behandeln, wo solche Spuren manchmal sichtbar bleiben, manchmal nicht, sind also statistisch nicht auswertbar.
19 Hier Beitrag Pfisterer-Haas.
20 Eventuell durch einen skizzierten Scherbenplan im Text oder Anhang des CVA.
21 Ebenso beim Glockenkrater 9475, MüJb 43, 1982, 199 f., der bezeichnenderweise auch antik geflickt ist.
22 Bei dem außen gut erhaltenen Münchner Kolonettenkrater 2372 ist die Innenfläche nach unten hin stark abgeblättert, aber in verschiedenen Graduierungen, die von den Brüchen begrenzt werden: sie sind also erst durch die Bodenlagerung herausgearbeitet.
23 Mit guter Wahrscheinlichkeit kann man wohl auch die, allerdings selten zu beobachtende, Beschädigung der Innenflächen von Amphoren als Gebrauchseffekt interpretieren; so bei der frühen Münchner Pferdekopfamphora CVA München 1 Taf. 1 f.; D. v. Bothmer hat diesen Befund (mündlich) als Zersetzungserscheinung durch eingedrungenes Öl erklärt. Vgl. M. Bentz, Panathenäische Preisamphoren (1998) 113. – Naturwissenschaftliche Verfahren, Rückstände zu untersuchen, sind wohl für ältere, oft mehrfach restaurierte Museumsstücke nicht praktikabel.
24 Auf dem Krater München 9475 mit Kellenspuren im Innern erscheinen meiner Beobachtung nach auch solche Schiebespuren auf dem Rand.
25 Paralipomena 150, 3.
26 MüJb 38, 1987, 228 ff.
27 Das gleiche gilt wohl für die großen Pferdekopfamphoren.
28 CVA Japan 1 (A. Mizuta) Taf. 1; J. D. Beazley, AJA 31, 1927, 348.
29 I. Scheibler, JdI 102, 1987, 64 ff.
30 Transportschäden bei den Vasen aus der Sammlung Panitteri: Hamdorf MüJb 41, 1990, 8 f. – Kratzspuren in der Nähe der Bruchkanten stammen von Feilen der Restauratoren des 19. Jhs., die auf diese Weise ‹Überzähne› beim Zusammenkleben egalisiert haben.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Alle Abbildungen: München, Staatliche Antikensammlungen.

Zu den Maßen attischer Feinkeramik

Martin Bentz, mit einem Beitrag von Elke Böhr

In einigen der letzten deutschen CVA-Bände haben die Bearbeiter, soweit es möglich war, zusätzlich zu den Außenmaßen wie Höhe, Durchmesser etc. auch das Fassungsvermögen und das Gewicht der Gefäße angegeben, ohne diese Werte jedoch ausführlich zu kommentieren.

Die Literatur zu den Maßen, besonders zu Volumina und Gewicht, antiker Feinkeramik ist nicht sehr umfangreich[1]. Umso mehr stellt sich die Frage, warum man diese zusätzlichen Maße dokumentiert. Benötigt die Forschung diese Daten und wenn ja, wofür?

Im folgenden werden mögliche Fragestellungen formuliert, praktische Meßmethoden vorgestellt sowie die bisher vorliegenden Meßreihen provisorisch ausgewertet und sich daraus ergebende Fragen und Perspektiven angesprochen. Unabdingbar für weitergehende Interpretationen ist neben weiteren Messungen auch eine gründliche Durchsicht und Deutung der Graffiti mit Maßangaben.

Die Untersuchung von Maßen dienen drei übergeordneten Aspekten:

1. Der Klassifizierung und Typologie. Keramik wird natürlich zuallererst in Formklassen gegliedert. Innerhalb dieser Formen ergeben sich aber häufig auch Größenklassen, in Bezug auf Höhe, Durchmesser, Volumen – je nach Gattung. Die Größenklassen können auf unterschiedliche Funktionen hindeuten, sind also nicht immer nur simples Hilfsmittel, das Material übersichtlicher zu gliedern.
2. Maße können im Hinblick auf den Herstellungsprozeß ausgedeutet werden. Woran orientierten sich die Töpfer bei der Arbeit: an Außenmaßen, am Tonquantum, am Volumen, oder an mehreren dieser Vorgaben?
3. Maße betreffen wirtschafts- und sozialgeschichtliche Aspekte. Welches Maßsystem findet Anwendung? Gibt es Standardmaße für Geschirr und wenn ja, in welchen Bereichen und für welchen Zweck?

Zu beachten ist jedoch, daß jede Gattung unterschiedliche Voraussetzungen und Bedingungen aufweist. Bei staatlichen Maßgefäßen ist eine Normierung selbstverständlich vorauszusetzen. Aber diese dienten ja auch nicht dem täglichen praktischen Gebrauch, sondern ausschließlich als Maß. Aber weist auch das staatliche Symposiongeschirr etwa aus dem Prytaneion genormte Größen auf, oder jenes in kommerziellen Lokalen? Heute gibt es etwa in Wirtschaften genormte Gläser, vom 0,1 l Weinglas bis zum Maßkrug. Unsere heimischen Kristall-Weingläser oder verschiedenen Kaffeetassen und -becher unterliegen in der Regel keinem genauen Maß. Suppenteller sind nicht genormt, das Maß ist die Kelle, mit der man einschöpft. Gab es so etwas in der Antike? Und wenn ja, in welchen Bereichen? Unsere Milch und Weinflaschen etc. sind genormt, waren es vielleicht auch die antiken Vorratsgefäße, oder nur die Transportamphoren?

Ein ganz anderes Problem bietet die Überlieferung antiker Maße. In den verschiedenen Städten gab es unterschiedliche Maßsysteme mit Reformen und Änderungen, die sich oft einer genauen Datierung entziehen[2]. Waren auswärtige Händler oder Töpfer in Athen an das athenische Maßsystem gebunden oder verwendeten sie das ihnen geläufige?[3]

Um solche Fragen empirisch, am Material, zu beantworten, benötigt man große Datenmengen, die statistisch ausgewertet werden müssen. Und ein Corpus bietet sich natürlich am ehesten an, große Datenmengen zur Verfügung zu stellen.

Bevor konkrete Beispiele angeführt werden, ein paar Bemerkungen zu den Untersuchungsmethoden.

Außenmaße zu nehmen, ist relativ einfach und stellt kein echtes Problem dar. Trotzdem weiß jeder aus seiner Erfahrung, daß ältere publizierte Maße trotzdem nicht immer stimmen müssen. Bei der Messung des Gewichts besteht das Problem, daß viele Gefäße beschädigt oder ergänzt sind. Entsprechend läßt sich das Gewicht nur bei den wenigen intakten Gefäßen nehmen, die in der Regel einen relativ geringen Prozentsatz des zur Verfügung stehenden Materials ausmachen.

Bei den Volumenmessungen ist es schon etwas komplizierter. Man kann das Fassungsvermögen eines Gefäßes zum einen mathematisch errechnen. Dazu braucht man allerdings das komplette Wandungsprofil mit genauer Wandungsstärke und ein entsprechendes Computerprogramm. Am einfachsten und genauesten ist es, wenn man das Gefäß mit dem oben vorgestellten Profilographen vermißt; das CAD-Computerprogramm kann dann

automatisch das Volumen errechnen[4]. Da dieses Verfahren aber nicht regelhaft zur Verfügung steht, werden die Gefäße am häufigsten mit Hilfe von flüssigen oder festen Stoffen gefüllt und nachgemessen. Die praktikabelste, und daher am häufigsten verwendete Methode besteht in der Verwendung von trockenem, kleinteiligem, leichtem Material, das sich gleichmäßig verdichtet. Man muß das Material mit einem geeichten Gefäß abmessen und möglichst mehrfach nachmessen, um Meßungenauigkeiten auszugleichen. Man kann aber auch das Gefäß ungefüllt und gefüllt wiegen und über das Gewicht des jeweiligen Stoffes die Menge errechnen. Bei kleineren Gefäßen wurden Sand, getrocknete Erbsen, Linsen oder ähnliche Dinge verwendet, bei größeren bieten sich Styroporkügelchen an.

Eine solche Meßmethode kann natürlich nie völlig exakt sein; Abweichungen von ein paar Prozent sind immer möglich. Daher empfiehlt es sich, immer mehrere Messungen vorzunehmen[5]. Aber solchen Ungenauigkeiten war natürlich auch der Töpfer unterworfen. Bei den staatlichen Maßgefäßen glich man die Ungenauigkeit dadurch aus, daß man bei zu großem Volumen entweder noch zusätzlichen Ton im Gefäß anbrachte oder, regelmäßig an Bechern in Olympia beobachtet, die Gefäße in lederhartem Zustand maß und den Rand an der richtigen Höhe abschnitt bzw. -sägte[6]. Bei den nicht geeichten Gefäßen muß man also durchaus mit Abweichungen von intendierten Maßen rechnen. Je nach Funktion der Gefäße war es sicher auch mehr oder weniger wichtig, möglichst exakte Werte zu erzielen.

Nicht immer sicher zu entscheiden ist die Höhe, bis zu der man messen soll. Das muß bei jeder Gattung neu überlegt werden; eventuell bieten es sich an, mehrere Maße anzugeben.

Im folgenden möchte ich die wenigen Vasengattungen, an denen neben Außenmaßen auch Volumen- und z.T. auch Gewichtsmessungen durchgeführt wurden, vorstellen[7]. Die einzigen Gattungen, zu denen mehr als nur die Außenmaße vorliegen, sind Kleinmeisterschalen, Panathenäischen Preisamphoren, schwarzfigure Kannen und rotfigurige Hydrien[8].

Kleinmeisterschalen

Anläßlich der Münchner Trinkkultur-Ausstellung vor 10 Jahren, hat sich Bert Kaeser mit den Maßen von Kleinmeisterschalen intensiv auseinandergesetzt[9]. Die Ergebnisse seien hier nur kurz zusammengefaßt.

Bei den Randdurchmessergrößen (je 200 Band- und Randschalen verschiedener Museen, also durchaus repräsentativ) ergaben sich zwei eindeutige Gruppen mit Werten von 20–21 sowie 14–15 cm. Daneben gibt es aber auch eine Reihe von Ausnahmen. Steckt hinter den festgestellten Normgrößen ein funktionaler Grund? Entsprechen die Größen einem bestimmten antiken Maß? Volumenmessungen wurden nur an Münchner Stücken durchgeführt, ergaben aber kein einfaches Ergebnis. Zunächst ist unklar, bis wohin man mißt. Nimmt man das Maß bis zum Knick bei Knickwandschalen, entspricht das recht genau der Hälfte des Gesamtfassungsvermögens. Bedenkt man die nicht einfache Trinktechnik mit den breiten Schalen, scheint ein halbvolles Einschenken durchaus sinnvoll. Muß man entsprechend bei Bandschalen und Einheitsschalen ebenfalls etwa halbvoll messen? Die Messungen haben mit der gebotenen Vorsicht ergeben, daß die kleineren Schalen um 14,5 cm Durchmesser halb gefüllt 5, voll 10 Kyathoi (‹Kellen›, 6 bilden eine Kotyle = ‹Becher›) fassen, die größeren mit 20,5 cm Durchmesser 15 bzw. 30 Kyathoi, große um 21 cm Duchmesser eventuell 36 Kyathoi, also 6 Kotylen bzw. ein halber Chous/Kanne. Ein ganz exaktes Maß war wohl nicht so wichtig, sonst hätten sich, wie bei anderen Gefäßgattungen, Graffiti mit Maßangaben erhalten, die bislang aber an Schalen nicht beobachtet wurden. Exakter als die Füllmenge schließen sich die Gewichtswerte zu Gruppen zusammen[10].

Panathenäischen Preisamphoren

Die Panathenäischen Preisamphoren sind die einzige Gattung, die im Hinblick auf ihr Volumen etwas gründlicher untersucht worden ist. Da an anderer Stelle ausführlich vorgelegt[11], seien hier nur einige Aspekte, die eher historische Fragen betreffen, sehr knapp zusammengefaßt.

Die Preisamphoren wurden, gefüllt mit Öl, den Siegern bei den gymnischen und hippischen Agonen der Panathenäen als Preise überreicht. Wir besitzen heute etwa 1% der in der Antike produzierten Menge an Gefäßen. Da von einer gerechten Preisverteilung ausgegangen werden kann, müssen die Amphoren in der Größe genormt sein. Die durchschnittliche Höhe liegt bei 65 cm[12]. Man ging bislang davon aus, daß sie einen Metretes (= eine Amphore = 39,395 Liter) Öl fassen. Die Messungen an etwa 2\3 der meßbaren Gefäße ergaben, daß sie im Normalfall 3 l (ca. 7,5 %) weniger beinhalten. Mehrere Graffiti mit Angaben der Füllmenge bestätigen diese Messungen und zeigen, daß bereits in der Antike bekannt war, daß die Amphoren weniger als ein Metretes fassten. Neben anderen gibt es besonders zwei Erklärungen für diesen Umstand, die historisch plausibel sind. Es könnte sein, daß eine Steuer auf das von den Siegern exportierte Öl erhoben – im übrigen war der Export von Öl aus Attika verboten – und von vorneherein abgezogen wurde. Die andere Möglichkeit ist etwas ‹pragmatischer›: vielleicht waren die Töpfer gehalten, etwas unter dem Metretes zu bleiben, da nur eine begrenzte Menge Öl zur Verfügung stand. So wurde vermieden, daß die vorhandene Gesamtmenge überschritten wurde – ein gewisser ‹Schwund› war etwa beim Umfüllen zu erwarten.

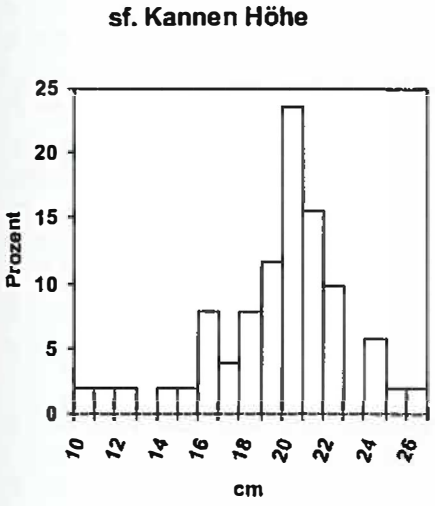


Abb. 1

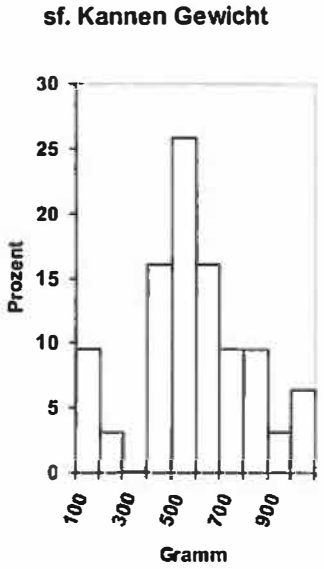


Abb. 2

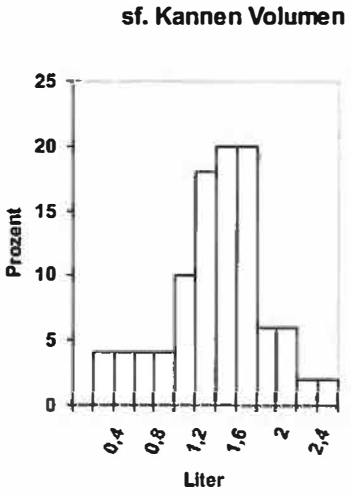


Abb. 3

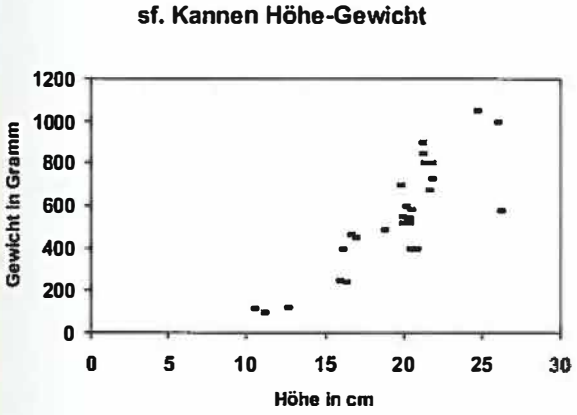


Abb. 4

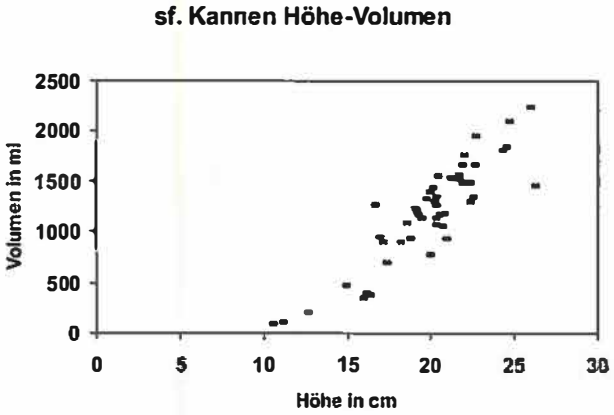


Abb. 5

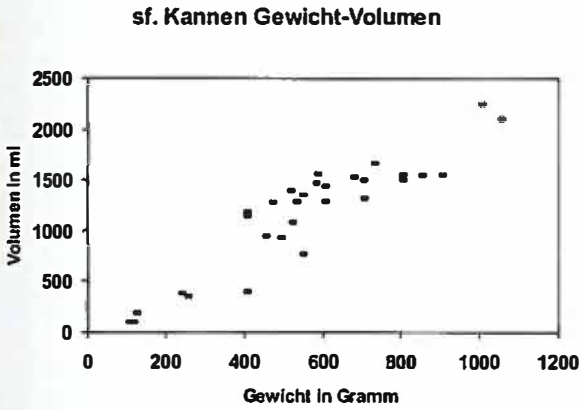


Abb. 6

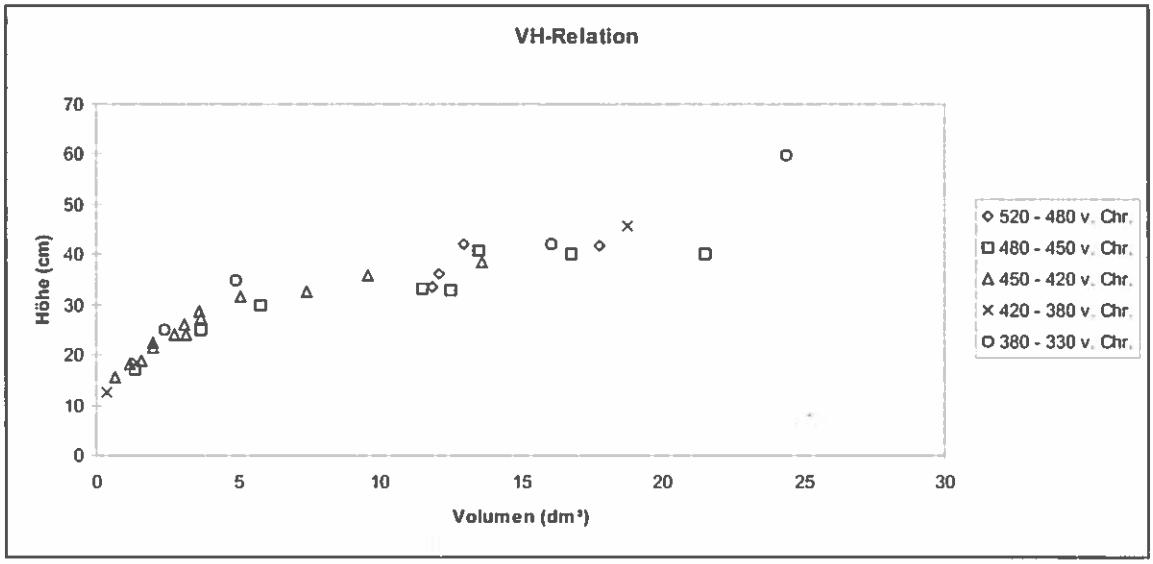


Abb. 7 Diagramm I

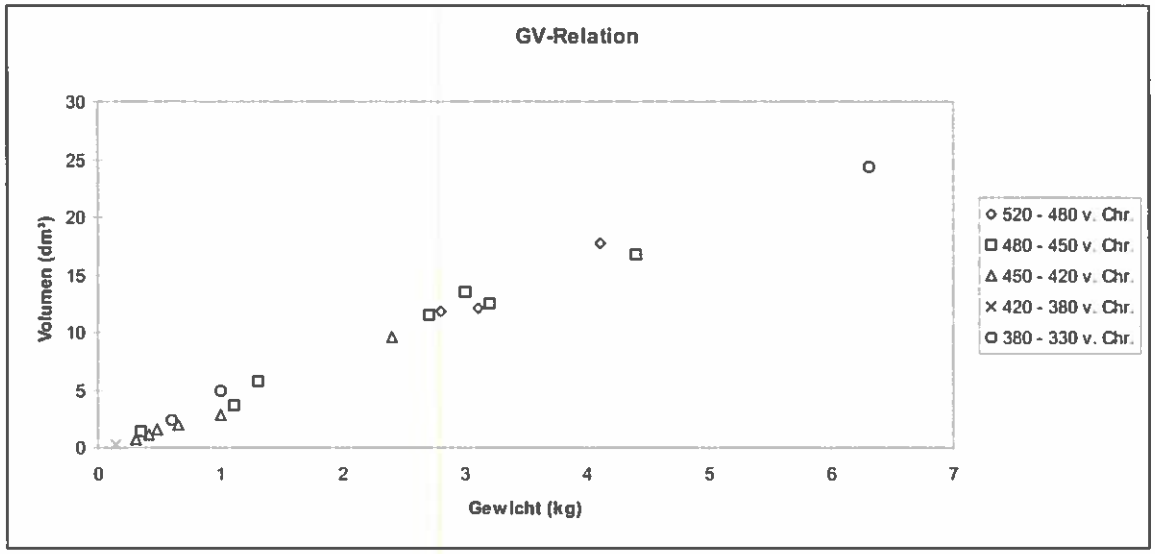


Abb. 8 Diagramm II

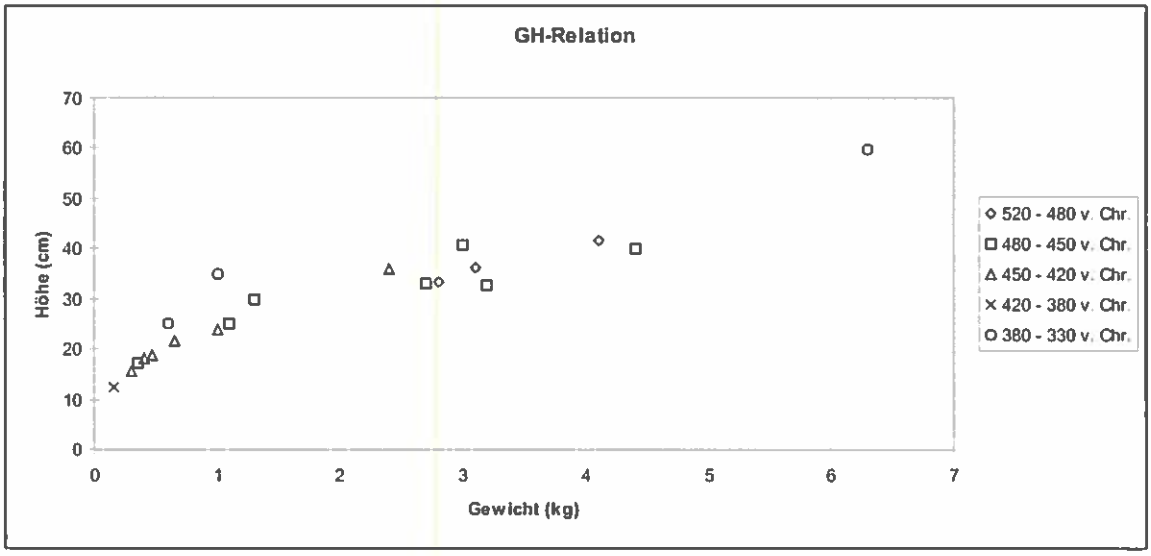


Abb. 9 Diagramm III

Es gibt zwei Gruppen von Amphoren, die etwa die Hälfte bzw. ein Drittel des normalen Fassungsvermögens aufweisen. Diese stammen ausschließlich aus der Zeit unmittelbar nach den Perserkriegen und aus der Zeit des Peloponnesischen Krieges. In diesen Zeiten war die Olivenernte durch Zerstörung der Bäume – die in Schriftquellen genannt wird – stark reduziert, was zur Kürzung der Preismenge führte.

Zu messen ist das Volumen bei dieser Gattung bis etwa zur Mitte des Halses; dies wird durch ‹Eichstriche› und Graffiti nahegelegt. Vollgefüllt wären die Amphoren außerdem nicht mehr verschließbar. Diese Überlegungen sind wohl auch auf andere Amphorentypen übertragbar.

Schwarzfigurge Kannen

Für den CVA-Band München 12 hat Susanne Pfisterer-Haas Volumen und Gewicht der vollständigen schwarzfigurigen Olpen und Kleeblattkannen gemessen. Da es sich nur um 12 Olpen handelte, seien sie hier außer acht gelassen; es werden hier lediglich die Werte der 34 Kleeblattkannen vorgestellt *(s. Anhang 1)*. Zusätzlich konnten die Maße von 17 schwarzfigurigen Kannen der Berliner Antikensammlung genommen werden[13]. Gemessen wurde bis zum Halsansatz, also ohne die unterschiedlich gestaltete und häufig gebrochene Mündung[14]. Es werden hier Grafiken zu den Höhenmaßen, zum Gewicht und zu den Volumina gezeigt *(Abb. 1–3)*. Bei allen dreien gibt es eine eindeutige Spitze, welche bei 20–22 cm, bei 500–600 g und bei 1200–1600 ml liegt, das entspricht Werten von 4 bis 5 Kotylen. Die benachbarten Werte lassen sich im Sinne einer statistischen Verteilung als leichte Abweichungen interpretieren, die aber das gleiche intendierten. Es scheinen sich daneben eine Gruppe kleinerer und eine größerer Gefäße abzuzeichnen. Setzt man diese Werte in Relation zueinander *(Abb. 4–6)*, zeigt sich, daß es zwar immer eine sich linear entwickelnde Beziehungskurve ergibt, die aber jeweils durch zahlreiche Abweichungen und Brüche gekennzeichnet ist. Die Relation Höhe-Volumen ergibt anscheinend aber die eindeutigste Kurve. Diese beiden Werte scheinen demnach beim Herstellungsprozeß am engsten aufeinander abgestimmt gewesen zu sein. Der Tonmenge bzw. dem Gewicht scheint eine geringere Bedeutung zuzukommen. Eine chronologische Auswertung ergibt bei diesen nicht allzu lange produzierten Gefäßen keine Ergebnisse – anders als bei den Preisamphoren und Hydrien, die über viele Generationen hergestellt wurden.

Hydrien (Elke Böhr)

Bei der Vorbereitung des CVA-Bandes mit attischen rotfigurigen und schwarzgefirnißten Hydrien im Antikenmuseum Berlin wurden neben den üblichen Maßen – u. a. Höhe (H) – auch das Gewicht (G) und das Volumen (V) der kompletten Gefäßen aufgenommen. Deren jeweilige Relation ist hier in den Diagrammen I–III *(Abb. 7–9)* dargestellt. Die Hydrien stammen aus einem Zeitraum von fast 200 Jahren, die frühesten sind um 520, die spätesten gegen 330 entstanden.

Bei der Gewichtsmessung konnten 20 Hydrien berücksichtigt werden, neben 13 intakten Gefäßen 7 weitere, die nahezu vollständig aus Fragmenten zusammengesetzt sind.

Bei der Messung des Volumens von insgesamt 37 Gefäßen wurden auch restaurierte Hydrien einbezogen, da bei den neuen Restaurierungen das aufgetragene Material auf der Gefäßinnenseite minimal ist.

Die Original-Höhe ist von 35 Hydrien erhalten.

Das Diagramm I (VH-Relation) zeigt, daß im Zeitraum 520–480 nur größere Hydrien hergestellt wurden, später – vor allem während des Peloponnesischen Krieges – auch kleinere Gefäße. Die schwarzgefirnißten Hydrien des 4. Jhs. erreichen gelegentlich wiederum Höchstmaße. Bei einem Volumen bis zu 5 l war der Spielraum für die Höhe größer, bei größeren Volumina flacht die Höhen-Kurve ab und pendelt auf ein Maß zwischen 30–45 cm ein.

Das Diagramm II (GV-Relation) verläuft fast geradlinig. Es ist gleichsam eine ‹Erfahrungslinie›: zu allen Zeiten strebten die Töpfer ein gleichbleibendes Verhältnis von verwendeter Tonmenge und erzieltem Volumen an. Es könnte auch eine Art ‹Überlebenslinie› von Hydrien sein: schwerere Gefäße einerseits und dünnwandigere andererseits waren bruchanfälliger.

Das Diagramm III (GH-Relation) fällt wegen des gleichbleibenden Verhältnisses von Gewicht und Volumen (Diagramm II) sehr ähnlich dem Diagramm I (VH-Relation) aus.

Wenn künftig die Messung von Gewicht und Volumen in CVA-Bänden Standard wird, könnten die hier vorgelegten Diagramme für Hydrien erweitertert und aussagekräftiger werden für die Relation dieser Parameter.

Aus den vier vorgestellten Fällen ergeben sich mehrere übergreifende Aspekte.

Selbstverständlich ist die Feststellung, daß man für sinnvolle Interpretationen eine möglichst große Materialmenge benötigt. Insofern lassen sich zur Zeit zu den meisten der vorgestellten Gattungen keine endgültigen Ergebnisse vorlegen. Aber auch schon die vorliegenden Daten zeigen recht deutlich bestimmte Größenklassen.

Interessant ist die Frage, welcher Wert der primär angestrebte ist. Wollte bzw. sollte der Töpfer ein bestimmtes Volumen erzielen und wählte daher die zur Gefäßform passende Höhe und Tonquantum aus oder war es umgekehrt, daß die Höhe bzw. bei Schalen der Durchmesser der primäre Wert war? Um das zu entscheiden, muß man sehen, welche Werte die exaktere statistische Kurve ergeben und vor allem, ob die erzielten Werte antiken Maßen entsprechen[15].

Aber auch die Relation der Werte zueinander zeigen bei den verschiedenen Gattungen spezifische Unterschiede. In der Regel verhalten sich Größe, Volumen und Gewicht mehr oder weniger kongruent zueinander, d.h. bei einer bestimmten Höhe und einem bestimmten Volumen verwendete der Töpfer ein bestimmtes Quantum Ton. Bei den kleinformatigen, geschlossenen Kannen scheint das Gewicht jedoch weniger wichtig und variiert im Verhältnis zu den anderen Werten stärker als etwa bei den Kleinmeisterschalen, bei denen die Dünnwandigkeit zum ästhetischen Erscheinungsbild gehört. Bei den größeren Gefäßgattungen, wie den Hydrien, scheinen die drei Werte, wohl aus technischer Notwendigkeit, eng aufeinander abgestimmt zu sein.

Um aber über metrologische ‹Spielereien› hinauszukommen, bedarf es weiterer Informationen. Zum einen sind da die Graffiti, die in den CVA-Bänden dokumentiert, aber sehr selten kommentiert werden. Im Hinblick auf die Maßangaben sind sie bislang nur unzureichend ausgewertet. Das Beispiel der Preisamphoren zeigt aber, daß es durchaus sinnvoll ist, sich die Graffiti genauer anzuschauen. Für eine weitergehende Interpretation sind außerdem Informationen zum historischen Kontext einer Gattung wichtig. Die Preisamphoren sind da wiederum ein Sonderfall, da man den Auftraggeber und die Primärfunktion genau kennt. Bei Symposiongeschirr hingegen ist das Bild sehr viel diffuser. Auf den ersten Blick erscheinen für weitere metrologische Untersuchungen besonders lohnend die bei den Anthesterien verwendeten Choenkannen, die einen Chous fassen müßten, aber daraufhin nie untersucht wurden. Aber auch bei Hals und Bauchamphoren, z.T. mit Vorratsfunktion, könnten sich interessante Folgerungen aus den Maßen ergeben.

Diese sehr vorläufigen Überlegungen zeigen, daß metrologische Untersuchungen an Keramik durchaus wichtige Aspekte zum Herstellungsprozess und – schwieriger zu beantworten – zum historischen Kontext der Keramik beitragen können.

Für die künftige Arbeit des CVA sind vor allem zwei Punkte zu fordern:

- Man sollte zusätzlich zu den Außenmaßen wo möglich immer auch Volumen und Gewicht messen, auch wenn sich deren Sinn erst in einer späteren Zusammenschau erschließen wird. Die verwendete Methode ist, vor allem bei den Volumenmessungen, genau zu erläutern.
- Wenn man Maße nimmt, erscheint es sinnvoll, diese in einem Anhang zusammenhängend aufzulisten. Das erleichtert die weitere Arbeit mit diesen Daten sehr.

Anhang 1: Schwarzfigurige Kannen München

Inv.	Höhe (cm)	Volumen (ml)	Gewicht (gr)
1828	26,0	1470	579
1781	24,3	1846	
1762	24,1	1818	
1760	22,5	1952	
1788	22,5	1670	
1790	22,4	1348	
1780	21,8	1767	
1768	21,7	1666	725
M 425	21,5	1535	675
1769	21,5	1580	
1799	20,7	935	
1775	20,6	1194	401
1786	20,5	1072	
1789	20,4	1185	
1764	20,3	1566	584
1821	20,2	1152	401
2447	20,2	1351	543
1784	20,2	1275	
1791	20,2	1089	518
2446	20,1	1299	529
1765	19,8	1395	515
1824	19,8	781	545
M 456	19,3	1144	
1761	19,1	1177	
1762	19,0	1206	
1777	18,9	1244	
1808	18,6	935	491
1822	18,4	1104	
1757	18,0	903	
1810	17,2	693	
1794	17,0	902	
1809	16,5	1275	465
1806	16,2	386	237

Anhang 2: Schwarzfigurige Kannen Berlin

Inv.	Höhe (cm)	Volumen (ml)	Gewicht (gr)
F 1936	24,5	2100	1050
F 1937	21,2	1550	800
F 1928	22,2	1300	600
F 1923	19,6	1330	700
F 1926	20,0	1450	600
F 1924	21,7	1500	800
F 1935	21,1	1550	900
1969,3	25,8	2250	1000
F 1932	14,8	470	—

F 1931	16,0	400	400
F 1933	11,0	110	100
4003	10,4	100	110
F 1925	21,0	1550	850
F 1734	22,2	1500	700
F 1733	16,8	950	450
F 1735	15,8	350	250
F 1736	12,5	200	120

Anhang 3: Rotfigurige und Schwarzfirnis-Hydrien Berlin (E. Böhr)

Inv. Nr.	Gewicht (kg)	Volumen (dm^3)	Höhe (cm)	Jahr (v. Chr.) ca.
F 2174	(4,5)	13,0	42,0	520
1966.20	4,1	17,75	41,8	510
1966.18	3,1	12,1	36,3	500
F 2176	2,8	11,9	33,4	490
F 2178	2,7	11,5	33,2	480
F 2179	(5,9)	21,5	40,0	475
F 2377	3,2	12,5	32,9	470
F 2379	1,3	5,8	29,9	460
F 2177	1,1	3,7	25,1	460
F 2376	0,35	1,35	17,2	455
30928	3,0	13,5	40,7	455
F 2388	4,4	16,8	40,0	450
F 2383	(1,0)	3,15	24,0	445
F 2380	2,4	9,6	35,8	445
F 2386	(0,8)	2,0	22,4	440
F 2392	(1,9)	7,4	32,5	435
F 2393	1,0	2,75	24,0	435
F 2384	(3,7)	13,6	38,3	440
F 2385	(0,85)	3,1	26,0	433
F 2395	(1,0)	3,7	27,4	435
F 2389	0,65	2,0	21,5	435
F 2390	0,41	1,15	18,1	430
F 2391	(1,1)	3,6	28,5	430
V.I. 3685	0,3	0,65	15,5	425
F 2387	0,475	1,6	18,7	425
1991.2	(1,4)	5,1	31,5	430
F 2394	(0,45)	1,4	18,5	420
F 2634	(5,0)	18,8	45,8	410
F 2396	0,15	0,35	12,5	410
V. I. 3768	(4,1)	16,1	42,1	375
F 2635	0,6	2,4	25,0	370
V. I. 3166	1,0	4,9	34,9	365
F 2854	6,3	24,4	59,8	345
F 2851	./.	26,2	./. (63,5)	./.
32035	./.	10,9	./. (46,4)	./.
519 X	(3,8)	11,4	46,2	./.
F 2864	./.	9,0	43,1	./.

ANMERKUNGEN

1 Zu Maßgefäßen: M. Lang, Agora X. Weights, Measures and Tokens (1964) 39 ff. 56 ff.; J. Schilbach, Massbecher aus Olympia, in: XI. Olympiabericht (1999) 323 ff.; zu Kleinmeisterschalen B. Kaeser in: Kunst der Schale – Kultur des Trinkens. Ausstellungskat. München (1990) 63 ff.; zu den Außenmaßen von Schalen T. Seki, Untersuchungen zum Verhältnis von Gefäßform und Malerei attischer Schalen (1985) bes. 99 ff. 115 ff.; zu Panathenäischen Preisamphoren M. Bentz, Panathenäische Preisamphoren. Eine athenische Vasengattung und ihre Funktion vom 6.–4. Jh. v. Chr. 18. Beiheft AntK (1998) 31 ff. – Zu Transportamphoren s. P. M. W. Matheson – M. B. Wallace, Hesperia 51, 1982, 311 ff.; M. B. Wallace in: J. Y. Empereur – Y. Garlan (Hrsg.), Recherches sur les amphores grecques. BCH Suppl. XXIII (1986) 87 ff.; R. F. Docter, HambBeitrA 15–17, 1988–90, 143 ff.; F. Durando, Annali dell'Istituto orientale di Napoli 11, 1989, 55 ff. – Eine methodisch interessante Untersuchung aus dem Bereich der Prähistorie ist A. Woodward – P. Blinkhorn, Size is important: Iron Age vessel capacities in central and southern England, in: C. Cumberpatch – P. W. Blinkhorn (Hrsg.), Not so much a pot, more a way of life (1997) 153 ff. – Während der Drucklegung erschien M. Hüttig, Methoden der Volumenbestimmung für antike Gefäße am Beispiel griechischer Transportamphoren, in: AM 114, 1999, 317 ff. Seine teilweise berechtigten kritischen Anmerkungen, die dem Gegenstand jedoch nicht immer gerecht werden, führen bislang nicht zu einem für den Archäologen sinnvoll verwertbaren Ergebnis.

2 Unklar ist für Athen z.B. nach wie vor, ob die solonische Maßreform wirklich solonisch ist oder erst unter Peisistratos durchgeführt wurde; vgl. etwa K. Hitzl, OF XXV (1996) 24 ff., der von einem peisistratidischen Datum ausgeht.

3 Diese Frage läßt sich auch anhand der Graffiti beleuchten. So kann an den Preisamphoren beobachtet werden, daß es sowohl Graffiti mit Maßangaben im attischen System als aber auch im äginetischen gibt. Die Gefäße wurden, da ein athenischer Staatsauftrag, sicher nach attischem Maß hergestellt; vgl. Bentz a.O. 35 f. 92 ff.

4 s. oben den Beitrag von Ph. Dolmazon und F. Utili. s. jetzt auch Hüttig a.O. 320 f. mit Hinweisen. Vor kurzem habe ich von einem Computerprogramm erfahren, das ebenfalls mit Hilfe des Profils den Inhalt der Vasen berechnet: ‹Vase›, entwickelt von Greg Christiana 1994.

5 Vgl. Bentz a.O. 31 und oben Anm. 1 die Literaturangaben zu den Transportamphoren.

6 Lang a.O. 41 f.; Schilbach a.O. 323 f.

7 Die Maßgefäße von der Agora von Athen, Lang a.O., sowie die kürzlich von Jürgen Schilbach, Schilbach a.O., vorgelegten Maßgefäße von Olympia seien hier allerdings ausgeklammert.

8 In Vorbereitung eines CVA-Bandes habe ich die rotfigurigen Kratere in München gemessen. Ihre Anzahl reicht aber nicht für weitere Analysen aus. Da am stärksten vertreten, seien hier dennoch Bemerkungen zu den Kelchkrateren angefügt. Zusätzlich zu den Münchener Stücken wurden noch einige Würzburger Exemplare gemessen, insgesamt sind es aber nur 20 Gefäße. Gewogen wurden die Gefäße bislang nicht. Bei der Höhenverteilung ergibt sich ein recht disparates Bild, das auch dadurch zustande kommt, daß die Kratere sich im Laufe ihrer Entwicklung deutlich strecken. Bei der Volumenstatistik sieht es nicht viel anders aus. Es gibt jedoch zwei Spitzen, relativ isoliert, die genau antiken Maßen entsprechen, 3 und 6 Choen. Dies wäre bei weiteren Messungen zu verifizieren.

9 Kaeser a. O.; mit Außenmaßen von Schalen hatte sich Seki a.O. befaßt.

10 Leider sind die verschiedenen Meßwerte nicht listenartig vorgelegt worden.

11 Bentz a.O.

12 Die im folgenden referierten Ergebnisse beziehen sich auf das

6.–5. Jh. Im 4. Jh. weichen die Ergebnisse aus verschiedenen Gründen davon ab; das sei hier nicht thematisiert.

13 Ich danke U. Kästner sehr für ihre Hilfsbereitschaft.

14 Falls tatsächlich bestimmte Maße intendiert gewesen sein sollten, bezogen sich diese sicher nicht auf das Maß bis zum Rand, da man bei vollgefüllten Kannen kaum mehr giessen konnte.

15 Bei Kleinmeisterschalen, Kannen und Preisamphoren ergeben sich Beziehungen zu antiken Maßen, bei den Hydrien scheint das Bild in dieser Beziehung diffuser.

Naturwissenschaftliche Verfahren zur Herkunftsbestimmung von Keramik

Möglichkeiten und Grenzen der Anwendung am Beispiel von Amphoren aus Milet

Martina Seifert

Die Anwendung naturwissenschaftlicher – archäometrischer – Untersuchungsverfahren in der Keramikforschung führt zu Fragestellungen und Lösungen, die weit über die mit traditionellen archäologischen Methoden erzielten Ergebnisse hinausreichen[1]. Einen speziellen Teilbereich der Archäometrie bildet die Provenienzbestimmung von Keramik, die je nach Fragestellung und Material mit unterschiedlichen quantitativen und qualitativen naturwissenschaftlichen Meßmethoden arbeitet.

Den Stellenwert, den die Archäometrie für die Kulturwissenschaften besitzt und die Zielsetzungen und Methoden, mit denen sie in der Keramikforschung eingesetzt wird, erläutert der folgende Beitrag. Am Beispiel eines Projektes zu den archaischen Amphoren aus der ostgriechischen Polis Milet erfolgt eine Konkretisierung der Voraussetzungen, die für die Durchführung solcher Vorhaben notwendig sind.

Welchen Nutzen und welche Einsatzmöglichkeiten bieten derartige Forschungen für das CVA? In Deutschland findet die interdisziplinäre Herkunftsbestimmung von Keramik in der Klassischen Archäologie nur vereinzelt Anwendung. Das Aufzeigen einiger Möglichkeiten und Grenzen der bei speziellen Fragestellungen in Frage kommenden naturwissenschaftlichen Techniken soll helfen zu klären, unter welchen Bedingungen diese Methoden eine sinnvolle Erweiterung der gängigen archäologischen Vorgehensweisen darstellen.

Archäometrie, eine ungeliebte Zwitterdisziplin oder eine notwendige methodische Erweiterung?

«Die Ziele und Arbeitsweisen der Klassischen Archäologie sind in ungewöhnlichem, vielleicht einzigartigem Maß konservativ» beurteilt A. Snodgrass die Forschungssituation[2] und führt an, dass innovative Ansätze der jüngeren Zeit überwiegend aus dem englischsprachigen Raum und den skandinavischen Ländern stammen, wo sich territorial bedingt, Hochburgen der vor- und frühgeschichtlichen und provinzialrömischen Archäologie befinden. In diesen archäologischen Disziplinen hat sich der Einsatz naturwissenschaftlicher Methoden als nahezu selbstverständlich durchgesetzt. Sie tragen zu einem erheblichen Maße zur Befundsicherung bei und ermöglichen neue Wege für die Bestimmung und Klassifikation archäologischer Objekte[3]. Zu den zentralen Publikationsorganen zählen die in Großbritannien erscheinende Zeitschrift «Archaeometry» (Oxford), das Journal of Archaeological Science (London) oder das Journal of Field Archaeology (Boston).

In Deutschland findet Archäometrie als Teildisziplin bzw. als methodischer Zugriff für die Lösung spezieller Fragestellungen nur eingeschränkte Akzeptanz. Man begegnet ihr vorsichtigem Interesse und Skepsis in Bezug auf die Anwendbarkeit ihrer Untersuchungsverfahren und die Relevanz der mit ihnen erzielten Ergebnisse[4]. Eine erste Veränderung spiegelt sich in den neueren Handbüchern zur Klassischen Archäologie wider[5]. Das Ziel der Autoren bzw. Herausgeber besteht in einer möglichst sachlichen Information über Inhalte und Methoden des Faches[6] und berücksichtigt ihre speziellen Traditionen in Deutschland[7]. Der Schwerpunkt der Beiträge liegt auf den geisteswissenschaftlichen Methoden, aber besonders in den Bereichen Ausgrabungen, Survey oder Materialforschung werden die relevanten naturwissenschaftlichen Verfahren thematisiert. Die häufigste Verwendung finden diese bei der Prospektion von Fundstellen, in der Materialbestimmung und bei der Datierung. Sie werden in diesen Bereichen bereits seit den 60er Jahren zur Lösung kulturhistorischer Fragestellungen eingesetzt[8].

Archäometrische Untersuchungen werden in Deutschland an einzelnen, zumeist nicht-universitären und den Naturwissenschaften zugehörigen Instituten durchgeführt[9]. Einen umfassenden Einblick in interdisziplinäre Forschungsprojekte geben im deutschen Sprachraum die Berliner Beiträge zur Archäometrie[10].

Provenienzbestimmung von Keramik – archäologische und interdisziplinäre Ansätze

Archäologische Fragestellungen. Ein besonderes Einsatzgebiet in der Keramikforschung ist die Provenienzbestimmung, die der Identifizierung und Lokalisierung von Keramikstilen oder Warengruppen dient. Rein archäolo-

gische Fragestellungen betreffen die Gefäßformen, die Beschaffenheit und den Umfang der Bemalung sowie die daraus resultierenden zeitlichen Zuordnungen und Form- bzw. Stilentwicklungen.

Die Frage nach der Herkunft einer Keramikgruppe lässt sich oft mit archäologischen Arbeitsmethoden nicht eindeutig beantworten. Datierung und Stil sind unzureichende Indikatoren, besonders, wenn es sich bei den untersuchten Objekten um lokale Nachahmungen bestimmter Keramiktypen oder um von anderen Orten wenig bekannte Importstücke handelt. Gebrauchskeramik kann häufig nur grob chronologisch zugeordnet werden und weist in der Regel wenig Dekor auf. An den meisten Grabungsplätzen, z.B. bei Siedlungsgrabungen, stellt Gebrauchskeramik die Masse des Fundmaterials. Auf Grund ihrer Menge und ihres vermeintlich geringeren Materialwertes im Vergleich zur sog. Fein- oder Luxuskeramik gehen die meisten Forscher davon aus, dass Gebrauchskeramik lokal am Ort produziert wurde[11]. Für Feinkeramik existieren genügend Nachweise, dass diese auch über sehr große Entfernungen hinweg verhandelt werden konnte[12].

Interdisziplinäre Erkenntnismöglichkeiten. Die naturwissenschaftliche Untersuchung richtet ihr Augenmerk auf die Materialbeschaffenheit und die Materialeigenschaften der Keramik[13]. Makroskopisch nicht erkennbare Eigenschaften, die mikroskopisch erfasst und beschrieben werden können, führen durch Merkmalsvergleich zu einer Klassifikation und Zuordnung von Keramik. Die Materialbestimmung liefert darüber hinaus Informationen über die Beschaffenheit der verwendeten Rohmaterialien und kann Aufschluß über Stand und Entwicklung antiker Technologien geben. Die Kenntnis der Materialien und der Herstellungsprozesse erleichtert darüber hinaus die Konservierung und Restaurierung von Fundstücken und ermöglicht die Identifizierung von Fälschungen.

Methoden. Zu den für die Herkunftsbestimmung von Keramik eingesetzten Techniken zählen optische Methoden wie Polarisationsmikroskopie (PM), Rasterelektronenmikroskopie (REM) oder Röntgendiffraktion (XRD), atomphysikalische Verfahren wie Optische Emissionsspektralanalyse (OES), Röntgenfluoreszenzanalyse (XRF) oder Elektronenmikrosonde (EM) und kernphysikalische Analysemethoden wie Neutronenaktivierungsanalyse (NAA). Alle dienen der Identifikation von Materialien, der Charakterisierung des Erscheinungsbildes, der Bestimmung der chemisch oder physikalischen Eigenschaften bzw. der Elementarzusammensetzung. Jede dieser Methoden erfordert spezifische Grundbedingungen in Hinblick auf das Fundmaterial, die notwendigen Laborumstände, die Finanzierung etc.[14]

Kriterien für die Methodenwahl. Ausschlaggebend für die Wahl der Methoden sind häufig pragmatische Gründe wie die Menge des Probenmaterials, das maximal zur Verfügung steht, der Grad der Zerstörungsfreiheit, mit welcher ein Verfahren arbeitet, die erforderlichen Nachweisgrenzen der Elementkonzentrationen oder die Höhe der anfallenden Kosten. Das Ziel besteht demnach in der Erlangung einer größtmöglichen Menge an Daten bei einem kleinstmöglichen bzw. finanziell, organisatorisch und zeitmäßig tragbarem Aufwand.

Als Kriterien für eine Methodenwahl gelten allgemein:

1. Die Probenmenge, d.h. ist eine Materialentnahme an den Objekten möglich oder muß die Analyse am Fundobjekt zerstörungsfrei sein?
2. Die Quantifizierbarkeit, d.h. ist zur Lösung der Fragestellungen eine qualitative (deskriptive) oder eine quantitative Untersuchung notwendig?
3. Die Genauigkeit, d.h. mit welcher Präzision arbeiten die ausgewählten Verfahren, wie ist die Genauigkeit, können Methodenfehler eingegrenzt werden?
4. Die Nachweisgrenzen, d.h. ist die Meßempfindlichkeit der Geräte ausreichend, um z.B. die notwendigen Elementkonzentrationen messen zu können, welche Elemente können erfaßt werden?
5. Der Kosten- und Zeitaufwand, d.h. sind die zu erwartenden Aufwendungen dem Informationsgewinn angemessen, ist die Finanzierung und Logistik des Vorhabens gesichert?[15]

Wichtige Forschungsprojekte der letzten Jahre. Die grundlegenden Studien der vergangenen Jahre zu den Voraussetzungen, der Durchführbarkeit, den Möglichkeiten und Grenzen quantitativer Materialanalysen zur Provenienzbestimmung von Keramik stammen von G. Schneider[16]. Ausgehend von provinzialrömischer Keramik bzw. Terra Sigillata gelang ihm der Nachweis, dass im Falle des Vorhandenseins von ausreichendem analysierten Vergleichsmaterial, d.h. bei gesicherten Referenzgruppen, Hauptelementzusammensetzungen und Spurenelementmuster in Verbindung mit ergänzenden Dünnschliffuntersuchungen geeignet sind, Keramik verschiedener Herkunft zu charakterisieren und sichere Unterscheidungen zu ermöglichen[17]. Ein von der Methodenkombination vergleichbares Untersuchungskonzept (PM und XRF), das in höherem Maße die Geoarchäologie mit einbezieht, fand erfolgreich für die neolithische Keramik von Dimini und Sesklo Anwendung[18].

Seit Ende der 70er Jahre wurden in Verbindung mit Grabungen im Mittelmeerraum zahlreiche interdisziplinäre Projekte zur Provenienzbestimmung von Keramik vorangetrieben. Methodisch wegweisend waren die Arbeiten an bronzezeitlicher Keramik von H. W. Catling, R. E. Jones und A. Millett[19] bzw. diejenigen von H. Mommsen[20]; für die hier zur Diskussion stehenden Un-

tersuchungen an ostgriechischen Amphoren sind die Forschungen von P. Dupont[21], I. K. Whitbread[22] und der Arbeitsgruppe von K. Slusallek, A. Burmester und Chr. Börker[23] zu nennen. Im Grabungsort Sagalassos in der heutigen Türkei wurden in den 90er Jahren die Arbeiten an der lokalen Referenzgruppe durch NAA-Analysen abgeschlossen[24]. Sämtliche Studien führten in Übereinstimmung mit den archäologischen Arbeiten zur Festlegung von Provenienzen wichtiger Keramikgruppen und trugen dadurch erheblich zur Akzeptanz dieser interdisziplinären Forschungsergebnisse bei.

Ein interdisziplinäres Projekt in der Klassischen Archäologie: Herkunftsbestimmung archaischer Amphoren aus Milet

Die ostgriechische archaische Keramik ist ein Forschungsfeld, das noch immer zahlreiche Desiderate aufweist. Das antike Milet zählt zu dieser Zeit zu den wirtschaftlich und politisch bedeutenden Städten Kleinasiens und bietet heute durch die jahrzehntelang durchgeführten Ausgrabungen und die Menge an Fundmaterial eine gute Ausgangssituation für ein interdisziplinäres Pilotprojekt zur Herkunftsbestimmung von Keramik.

Problemstellung. Die Klärung der Provenienz einzelner ostgriechischer Keramikgattungen und insbesondere die Bestimmung des Anteiles der Stadt Milet an dieser Herstellung ist seit längerem ein erklärtes Forschungsziel[25]. Im Verlaufe der letzten Jahrzehnte wurden hierzu verschiedene rein archäologische und auch interdisziplinäre Forschungsansätze erarbeitet. In diesen Kontext gehören die archäologischen Untersuchungen durch von V. v. Graeve[26] und W. Voigtländer[27] sowie die interdisziplinären Ansätze durch R. M. Cook und P. Dupont[28] und K. B. Gödecken[29]. Auf einen Methodenvergleich hinauslaufend war zeitgleich mit der Studie der Verf. eine Arbeit von M. Kerschner und H. Mommsen mittels Neutronenaktivierungsanalyse an ostgriechischen Vogelschalen durchgeführt worden[30].

Die Forschungen ergaben insgesamt, dass Milet als möglicher Produktionsort einiger Gefäßtypen der sog. Grauen Ware, der Reifenware, unterschiedlicher Gattungen von Tierfries- und Fikellura-Keramik, der niedrigen randlosen Bandschalen und der sog. Halsrillenamphoren in Frage kommt[31]. Einige Gruppen südionischer Vogelschalen stammen ebenfalls aus Milet[32]. Ungeklärt und mit archäologischen Methoden alleine nicht lösbar, blieb die Provenienz der sog. Ionischen Schalen, verschiedener Gefäßtypen der sog. Grauen Keramik und unterschiedlicher Gruppen von archaischen Wellenband- und Reifenamphoren. Die wissenschaftliche Kontroverse um den sog. Goldglimmer als makroskopisches Indiz für eine milesische Herkunft von Gefäßen konnte ebenfalls nicht abschließend gelöst werden. Eine offene Frage blieb ebenfalls, ob es mit den geschilderten Methoden möglich ist, Keramik aus unmittelbar benachbarten geologischen Regionen, so z.B. aus Milet und Samos, zu differenzieren.

Die Notwendigkeit eines interdisziplinären Lösungsansatzes

Um einen Teil der aufgetretenen Fragen zu beantworten, wurde in den Jahren 1991–1994 ein interdisziplinäres Forschungsprojekt durchgeführt, das sich auf die Herkunftsbestimmung der in den archaischen Siedlungsschichten Milets aufgefundenen Amphoren konzentrierte[33].

Voraussetzungen. Eine solche Herkunftsbestimmung ist nur unter ganz bestimmten Vorbedingungen möglich. Zu den erforderlichen Voraussetzungen zählen:

1. Die Existenz von keramischen Brennöfen im Siedlungskontext als Nachweis für lokale Töpferproduktion;
2. keramische Fehlbrände/«Schlacken» aus den Ofenzusammenhängen als analytische Grundlage für die Bildung einer Referenzgruppe;
3. große Mengen an stratigraphisch zuweisbarer Gebrauchs- oder Feinkeramik als Untersuchungsmaterial;
4. die Kenntnis der geologischen Schichtenfolgen der näheren Umgegend und
5. tonig-lehmige Sedimentschichten, die theoretisch als Rohstoff für eine Keramikherstellung in Frage kommen[34].

Alle diese Faktoren waren am Grabungsplatz Milet erfüllt[35].

Die archaischen Amphoren aus der Siedlungsgrabung am Kalabaktepe und aus dem Aphrodite-Heiligtum auf dem Zeytintepe boten sich hervorragend als Untersuchungsmaterial an, da sie in Milet und im gesamten Mittelmeerraum in verhältnismäßig gleichbleibender Qualität massenhaft auftreten, archäologisch relativ eindeutig bestimmbar und datierbar sind und sich durch ihre spezifische Konsistenz für bestimmte, in den Labors der Ruhr-Universität-Bochum und des Deutschen Bergbau-Museums Bochum durchführbare serielle Analysemethoden der Angewandten Geochemie eignen. Verbesserte und in der Zwischenzeit neu entwickelte naturwissenschaftliche Meßmethoden ermöglichten zudem präzisere Ergebnisse[36]. Außerdem war zu erwarten, dass es bei Gebrauchskeramik als Probenmaterial keine größeren Probleme durch die türkische Antikenbehörde in Bezug auf Probenentnahme und Probenausfuhr geben würde. Als besonders positives Zusammentreffen erwiesen sich die gleichzeitig mit den Grabungen durchgeführten geologi-

schen Untersuchungen in der Umgebung von Milet zur Kartierung der geologischen Schichtenfolge und zum Auffinden von Tonrohstoffquellen mit ihren begleitenden petrographischen Analysen durch B. Schröder und B. Bay vom Institut für Geowissenschaften der RUB[37].

Begleitet wurden die Untersuchungen außerdem durch jeweils mehrtägige Forschungsaufenthalte zur Sichtung und Bearbeitung von Vergleichsmaterial auf den Grabungen von Bayrakli, Klazomenai, Daskyleion, Didyma, Ephesos, Metropolis, Gryneion, Phokaia, Assos, Eski Datça, Pergamon, Samos und Kommos[38].

Methoden. Als Untersuchungsmethoden wurde eine Kombination aus archäologischen, mineralogischen und geochemischen Verfahrensweisen ausgewählt. Zentrale Idee war, hierdurch die mögliche Inhomogenität des Materials genügend zu berücksichtigen und eine hohe Informationsdichte zu erzielen.

Die typologische, stilistische und chronologische Bestimmung der archaischen Amphoren aus der Siedlungsgrabung am Kalabaktepe und aus dem Aphroditeheiligtum auf dem Zeytintepe diente als Ausgangsbasis für weiterführende archäologische Untersuchungen und als Voraussetzung für eine sinnvolle quantitative naturwissenschaftliche Reihenanalyse.

Techniken wie Röntgendiffraktometrie (XRD)[39], Röntgenfluoreszenzspektrometrie (XRF)[40], Polarisationsmikroskopie (PM)[41] und Rasterelektronenmikroskopie (REM)[42] stellen für die Angewandten Geowissenschaften gängige Analysenmethoden dar. Aus welchen Gründen können diese Verfahren auf keramisches Material angewendet werden? Keramische Produkte werden aus Tonen hergestellt, die beim Brennen ihre Eigenschaften verändern und fest werden. Tonlagerstätten entstehen unter Einwirkung exogener Kräfte bei der Verwitterung des anstehenden Gesteins. Bäche, Flüsse oder auch der Wind nehmen den Verwitterungsschutt mit und zerbrechen und zermahlen ihn weiter. Die heute in einer Tonlagerstätte zu findenden Beimengungen an Gesteinsfragmenten und Mineralen spiegeln diese Entstehungsgeschichte wider[43]. Tone sind also Verwitterungsprodukte silikatischer Gesteine, die bestimmte ‹Fingerabdrücke› entsprechend ihres Ausgangsgesteines und ihres Entstehungsmilieu tragen[44]. Wie ein natürliches Gestein besteht das keramische Produkt aus einem Verband fester Phasen, die eine kristalline und amorphe Struktur haben[45]. Deshalb ist es möglich, die Keramikproben mit denselben Methoden zu untersuchen, wie sie auch auf ein natürliches Gestein anzuwenden sind[46].

Der Methodenfächer erfüllte folgenden Zweck: Die Bestimmung der mineralischen Hauptgemengteile mit Röntgendiffraktometrie (XRD) ergab eine grobe Gruppierung des Materials und somit die ersten Charakteristika der untersuchten Keramik. Die Auswertung der XRD-Aufnahmen geschah durch eine von der ASTM (American Society for Testing and Materials) herausgegebene Kartei, in der die Muster von verschiedenen Materialien enthalten sind, die mit den erstellten Röntgenogrammen verglichen wurden.

Die Röntgenfluoreszenzanalyse (XRF) diente einer chemische Pauschalanalyse zur Erstellung von Mustern (Gruppen) durch die Auswertung von 32 hier relevanten Elementen inklusive Spurenelemente und Seltene Erden. Die Menge der produzierten Datensätze erforderte eine Auswertung durch multivariate statistische Verfahren. Zur graphischen Darstellung der Ergebnisse fanden binäre Variationsdiagramme und ternäre Konzentrationsdiagramme Anwendung[47].

Die soweit erzielten Ergebnisse wurden durch Dünnschliffuntersuchungen (PM) erweitert und überprüft. Die Polarisationsmikroskopie ermöglicht die Untersuchung der Magerung und Mineralzusammensetzung der Keramik, also die Suche nach speziellen ‹Fingerabdrücken› der Keramik. Die Dünnschliffuntersuchungen und die Untersuchungen mit dem Rasterelektronenmikroskop (REM) dienten ferner der Klärung von Fragen nach den Brennbedingungen im Ofen, den Brenntemperaturen und der Aufbereitung der Tonrohmaterialien. Es wurden außerdem Informationen über die Oberflächenbehandlung einschließlich der Beschaffenheit und Zusammensetzung der verwendeten Malfarben gewonnen.

Zielsetzungen. Mit dem Einsatz der skizzierten Methoden verfolgte die Pilotstudie verschiedene, kurz- und langfristige umsetzbare Ziele[48]:

1. Die Bestimmung der lokal produzierten und der importierten archaischen Amphoren in Milet.
2. Den Nachweis eines Hauptproduktionszentrums von Fikellura-Keramik in Milet.
3. Die Ermittlung der Handelsbeziehungen Milets in archaischer Zeit.
4. Die Erstellung eines ortsspezifischen chemisch-mineralogischen Elementmusters für die Gebrauchskeramik von Milet.
5. Die Klärung spezieller technologischer und materialbezogener Fragen (z.B. der sog. Goldglimmer als Indikator für eine milesische Provenienz)
6. Die Erprobung der Anwendbarkeit der verwendeten Untersuchungsmethoden aus der Archäologie, der Mineralogie und der Angewandten Geochemie generell auf Gebrauchskeramik.

Das langfristige Ziel bestand in der Schaffung einer Grundlage für die spätere Bestimmung und Vernetzung weiterer, in Milet vorkommender archaischer Keramikgruppen.

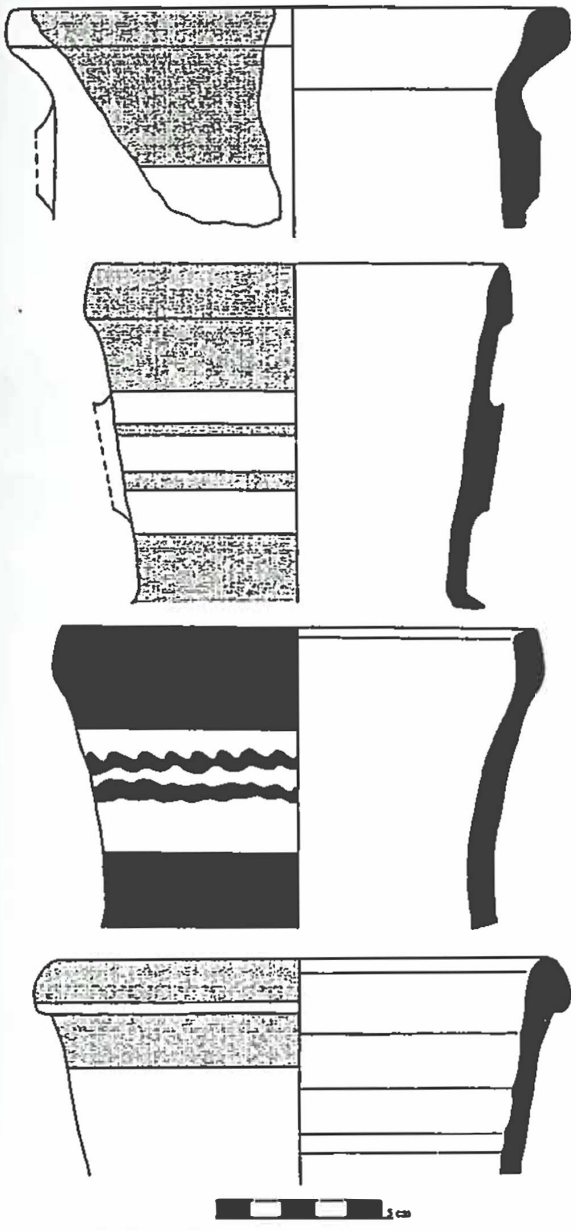


Abb. 1 Milesische Wellenbandamphoren aus dem 7. Jh. v. Chr. (1: Inv.Nr. K.91.164.11, Kat.Nr. 1; 2: Inv.Nr. K.90.563.11, Kat.Nr. 2; 3: Inv.Nr. K.91.20.1, Kat.Nr. 3; 4: Inv.Nr. K.91.66.2, Kat.Nr. 4).

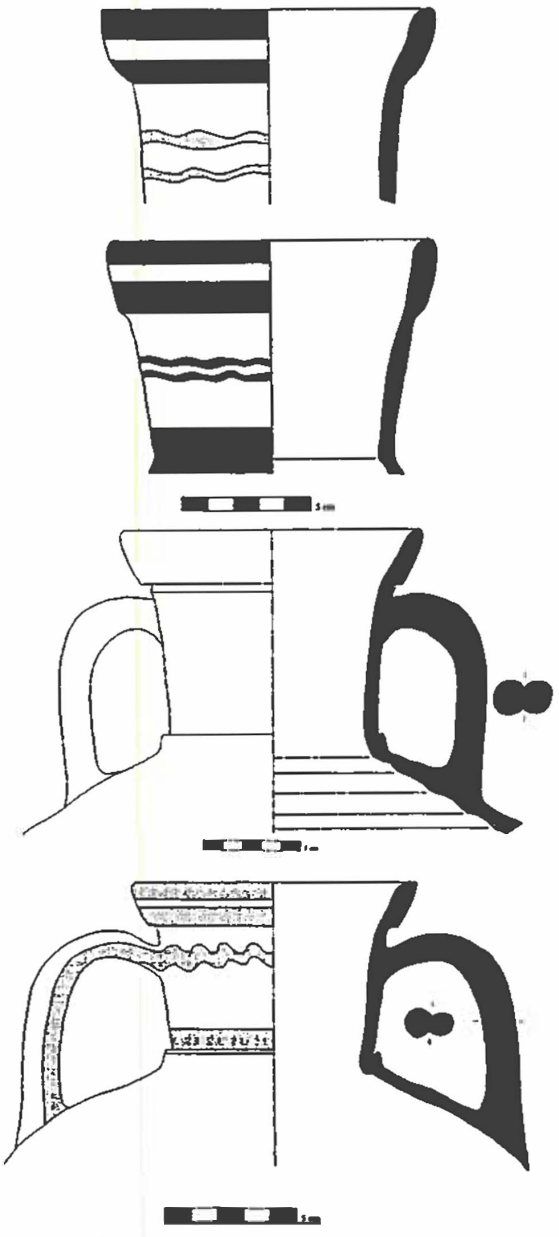


Abb. 2 Milesische Wellenbandamphoren aus dem 6. Jh. v. Chr. (1: Inv.Nr. K.90.483.35, Kat.Nr. 5; 2: Inv.Nr. K.92.143.10/13, Kat.Nr. 6; 3: Inv.Nr. Z.92.83.50, Kat.Nr. 7; 4: Inv.Nr. Z.92.83.60, Kat.Nr. 8).

Arbeitsschritte. Die interdisziplinären Arbeiten gliederten sich in zwei Komplexe. Aus den Grabungskampagnen 1989 bis 1993 wurden insgesamt 6190 Amphorenfragmente bearbeitet. Voraussetzung für eine detaillierte Dokumentation war die Vereinbarung einer einheitlichen Terminologie zwischen Archäologie und Naturwissenschaften. Verbindlich festgelegt wurden ferner die Kriterien zur makroskopischen Beschreibung des Untersuchungsmaterials[49].

Probennahme. Der zweite Komplex beinhaltete die Probenentnahme und die anschließende naturwissenschaftliche Analyse. Die Probennahme erfolgte systematisch durch die Anlage eines Probennetzes und differenziert durch eine Schwerpunktbildung entsprechend der archäologischen Fragestellungen[50]. Systematisch bedeutet, dass die Proben repräsentative Stichproben für die zuvor definierte Grundgesamtheit bestehend aus Amphoren (Auswahlkriterien: Form, Dekor, Ware, Zeitstellung), Brennofenkontext (Ofenwandung, primäre/sekundäre Ofenverfüllung), Fehlbrände und anstehende Tonrohstoffe darstellten. Eine Differenzierung erfolgte durch die gezielte Probenentnahme bezogen auf spezielle Fragestellungen (Auswahlkriterien: Typen/Gruppen, Konsistenz, Herstellungstechnik, sonstiges). Die Proben waren stratigraphisch genau lokalisiert, repräsentativ, men-

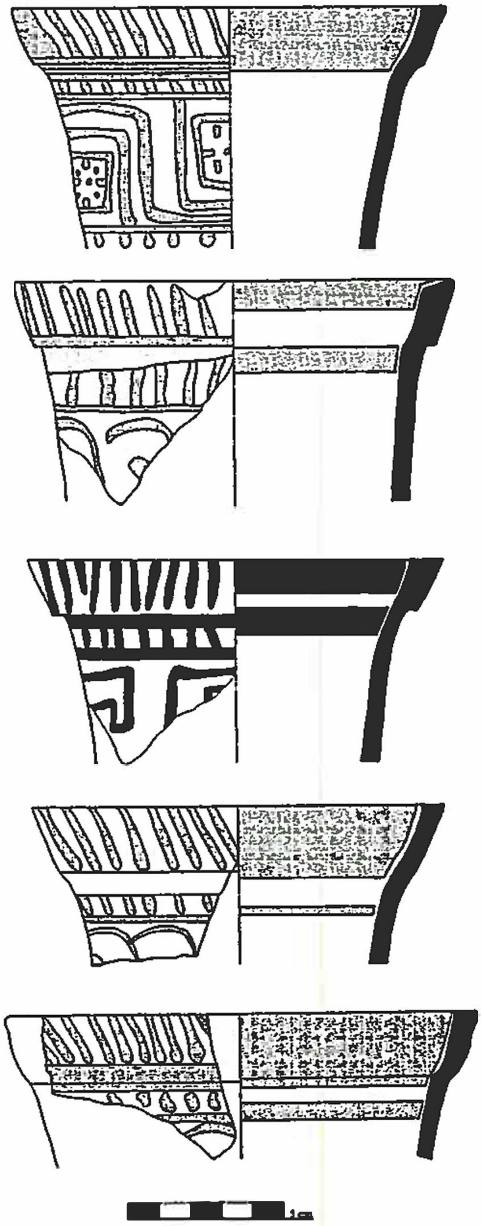


Abb. 3 Milesische Fikellura-Amphoren aus dem 6. Jh. v. Chr. (1: Inv.Nr. K.89.493.3, Kat.Nr. 9; 2: Inv.Nr. K.90.199.12, Kat.Nr. 10; 3: Inv.Nr. K.90.456.6, Kat.Nr. 11; 4: Inv.Nr. K.89.115.13, Kat.Nr. 12; 5: Inv.Nr. K.91.194.11, Kat.Nr. 13).

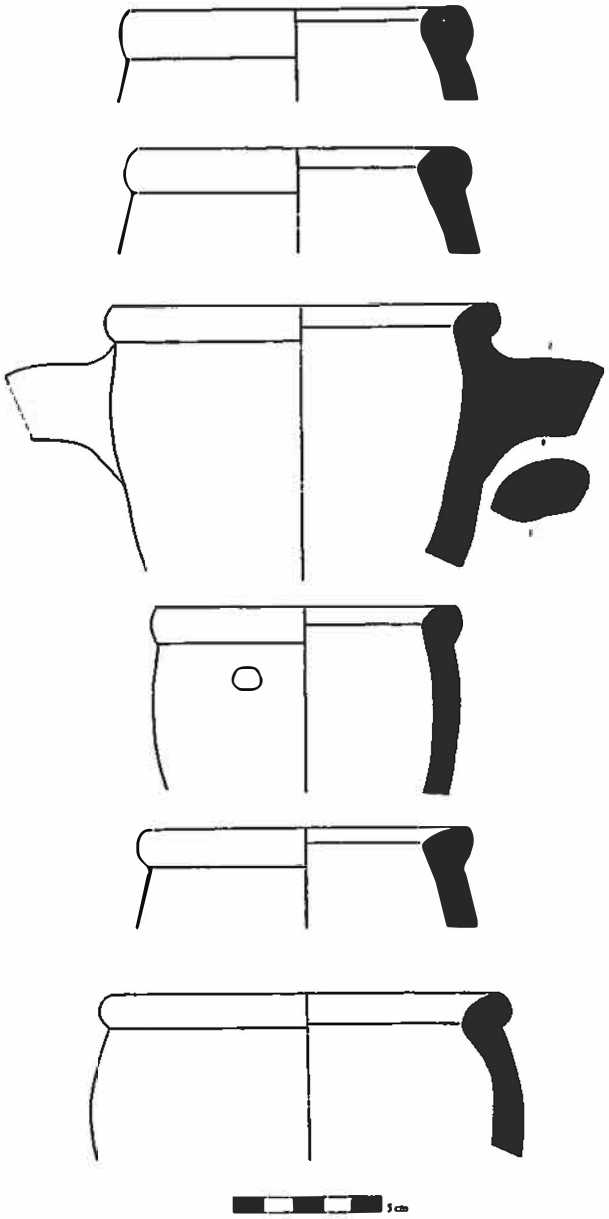
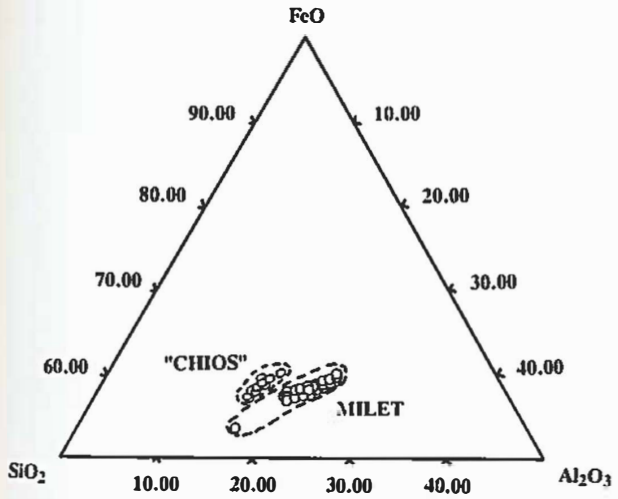


Abb. 4 Chiotische Amphoren in Milet aus dem 6. Jh. v. Chr. (1: K.85.251.2, Kat.Nr. 14; 2: K.85.143.2, Kat.Nr. 15; 3: K.85.524.26, Kat.Nr. 16; 4: Inv.Nr. K.85.354.3, Kat.Nr. 17; 5: Inv.Nr. K.85.23.4, Kat.Nr. 18: Inv.Nr. K.85.40.1, Kat.Nr. 19).

genmäßig genügend (bis zu 5 g) und durch Probenentnahme und Aufbewahrung nicht kontaminiert[51]. Insgesamt wurden 206 Proben und 98 Dünnschliffe untersucht[52].

Untersuchungseinheiten. Drei Untersuchungseinheiten bildeten den Ausgangspunkt: Als Basismaterial für ein ortsspezifisches Elementmuster wurden Grobkeramikfehlbrände/‹Schlacken› aus zuweisbaren Kontexten vom Kalabaktepe, die Wände der Keramikbrennöfen, die Lochtenne des archaischen Ofens im Siedlungsgebiet, tonig-lehmige Sedimentschichten aus der Balatformation am Kalabaktepe und Schwemmlandsedimente der Menderesfüllung beprobt. Die Amphorenproben deckten systematisch die in Milet am häufigsten auftretenden Amphorengruppen unter Berücksichtigung chronologischer und typologischer Kriterien ab. Für die Deutung von Materialunterschieden und die Untersuchung technologischer Aspekte wurden außerdem Proben der in Milet auftretenden, makroskopisch erkennbaren Warengruppen entnommen[53]. Als Kontrollgruppe für die chemischen Analysen dienten Proben von ‹chiotischen› Amphoren, die sich durch ihre Formmerkmale eindeutig von den ‹milesischen› Amphorengruppen trennen ließen[54].



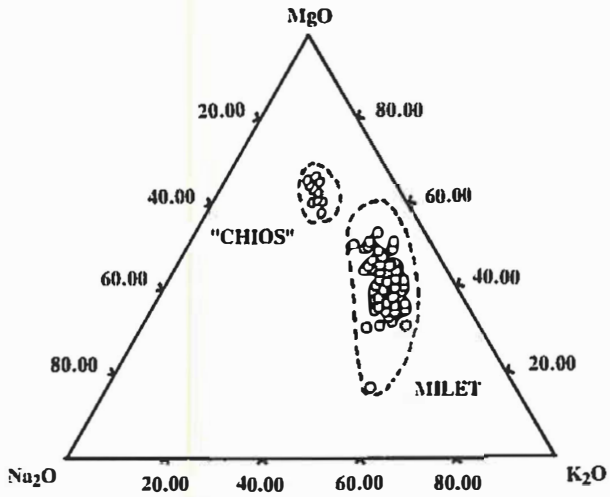


Abb. 5 Konzentrationsdiagramme SiO_2-FeO-Al_2O_3 (links) und MgO-K_2O-Na_2O (rechts). Milesische Amphoren (Kreise) im Feld der Fehlbrände/‹Schlacken› und des Ofenwandmaterials (gestrichelt), darüber die ‹chiotischen› Amphoren in eigenem gestricheltem Feld.

Kriterien für eine milesische Provenienz. Folgende Anhaltspunkte ließen eine milesische Provenienz erwarten: Die in Milet produzierten Amphoren sollten in erster Linie eine charakteristische Zusammensetzung (chemisch-mineralogischer ‹fingerprint›) zeigen. Ihre chemische und mineralogische Zusammensetzung sollte zudem Übereinstimmungen zum untersuchten Spektrum der Fehlbrände und Ofenwandmaterialien aufweisen und, im besten Falle, zu einer Tonlagerstätte in der Umgegend passen. Die Gruppe der für chiotisch gehaltenen Amphoren sollte sich eindeutig sowohl von den milesischen Amphoren als auch von der Fehlbrand-/Ofenwand-/Tonproben-Gruppe differenzieren lassen.

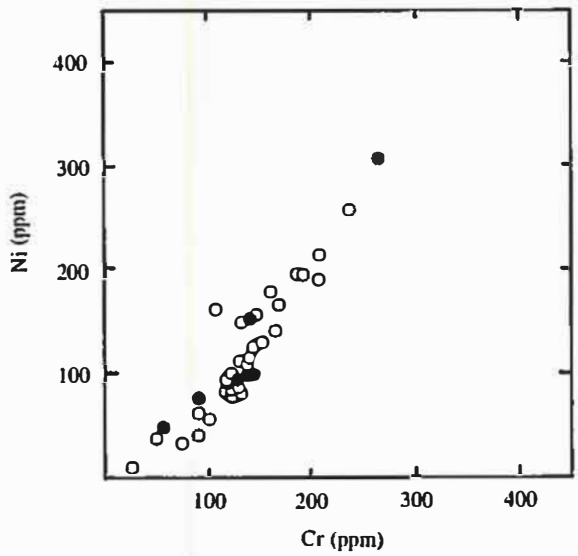


Abb. 6 Cr/Ni-Variationsdiagramm der Fehlbrände/‹Schlacken› (leere Kreise) und der Ofenwandproben (gefüllte Kreise).

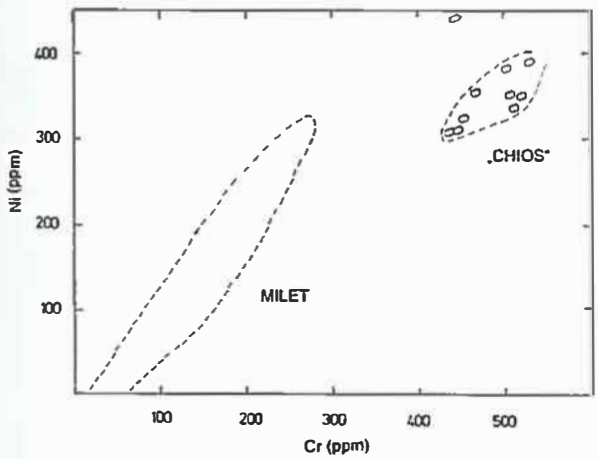


Abb. 7 Cr/Ni-Variationsdiagramm der milesischen Amphoren, Fehlbrände/‹Schlacken›, Ofenwandproben im Vergleich zu den ‹chiotischen› Amphoren. Die ‹chiotischen› Amphoren lassen sich durch höhere Cr/Ni-Gehalte von den milesischen trennen.

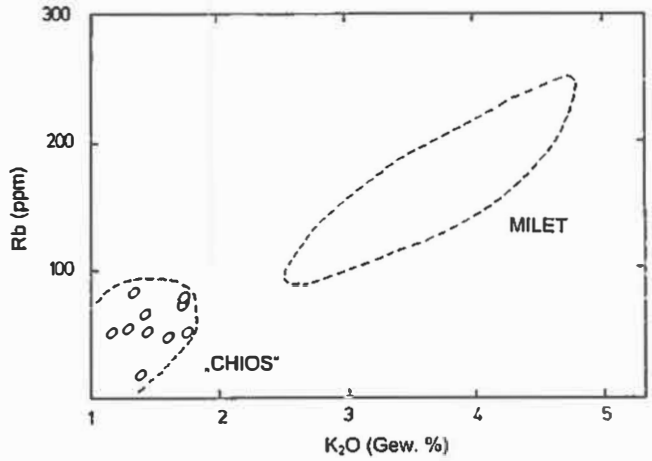


Abb. 8 Rb/K_2O-Variationsdiagramm der milesischen Amphoren und der Fehlbrände/‹Schlacken› und Ofenwandproben im Vergleich zu den ‹chiotischen› Amphoren. Die ‹chiotischen› Amphoren lassen sich durch niedrigere Rb/K_2O-Gehalte differenzieren.

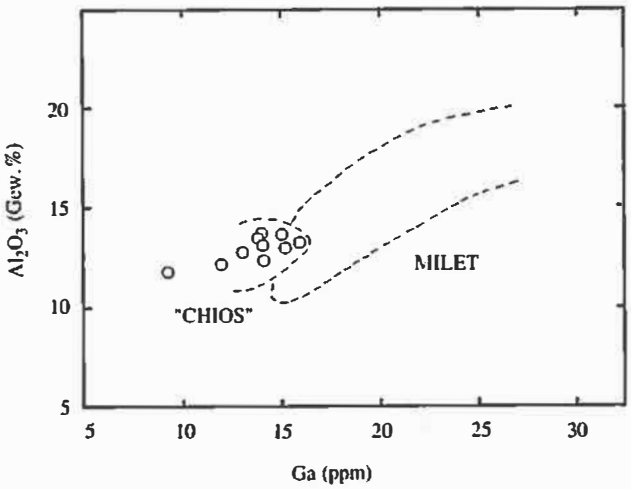


Abb. 9 Ga/Al_2O_3-Variationsdiagramm der milesischen Amphoren und der Fehlbrände/Ofenwandproben im Vergleich zu den ‹chiotischen› Amphoren. Die ‹chiotischen› Amphoren zeigen tendenziell niederigere Ga/Al_2O_3-Gehalte.

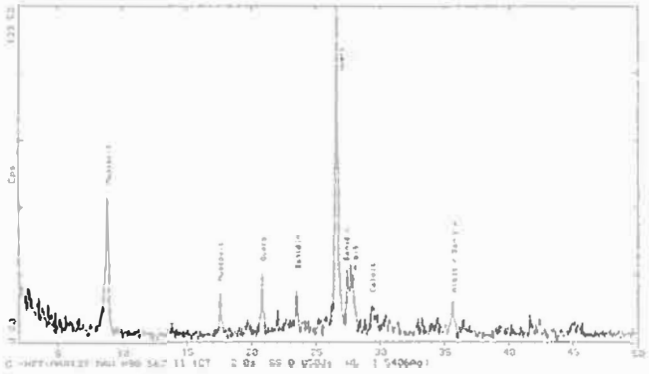


Abb. 10 Charakteristisches Diffraktogramm einer milesischen Amphora (Probe K.90.563.11; Ct: 2.0s, SS: 00.050, WL: 1.5405 A). Die Übersichtsaufnahme zeigt die stabilen Magerungsminerale wie Quarz, Sanidin und Anorthit. Als weiterer Feldspat tritt Albit auf. Muskovit ist dominierender Glimmer.

Ergebnisse. Die archäologische Analyse führte zur Differenzierung charakteristischer Gruppen sog. Wellenband- und Reifenamphoren vom Ende des 7. bis zum Beginn des 5. Jhs. v. Chr. *(Abb. 1–2)* und verschiedener Varianten von Fikellura- Amphoren *(Abb. 3)* für Milet. Charakteristische Merkmale konnten ebenfalls für Gruppen von Importamphoren aus Samos, Chios *(Abb. 4)*, Lesbos, Klazomenai, Lydien, Korinth, Lakonien und Attika aufgezeigt werden[55].

Wie die Diagrammauswahl zeigt, belegen die Übersichtsaufnahmen, die chemischen Pauschalanalysen und die vertiefenden Untersuchungen zum Mikrogefüge der Proben eindeutig die übereinstimmende Materialbeschaffenheit von Fehlbrand-, Ofenwand-, Ton- und Keramikproben und bezeugen somit eindeutig die lokale milesische Produktion der untersuchten Wellenband- und Reifenamphoren[56] *(Abb. 5–12, Tab. 1–2)*.

Die Fikellura-Amphoren wurden durch zusätzliche REM-Analysen auf ihre Konsistenz hin überprüft. Auch diese Amphorengruppe wurde eindeutig in Milet produziert[57].

Die Kontrollgruppe der chiotischen Amphoren läßt sich bei allen Analysen klar als nicht-milesisch abgrenzen[58]. Die Gruppe ist in sich homogen, allerdings kann durch die vorgenommenen Untersuchungen nicht auf ihren Herstellungsort geschlossen werden. Hierfür wäre die Bildung einer eigenständigen Referenzgruppe unumgänglich *(Tab. 3)*.

Die Mehrheit der Amphoren wurde bei einer Brenntemperatur von 800–900° C gebrannt. Nur wenige reduzierend gebrannte Amphorenfragmente überschreiten die 900° C-Grenze. Für die Bildung von Fehlbränden mußten Temperaturen über 1 000° C erreicht werden.

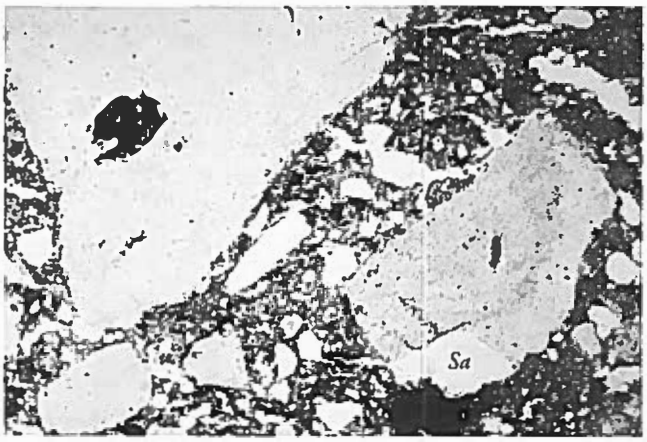


Abb. 11 Charakteristisches Mikrogefüge der milesischen Amphoren: als typischer Magerungsbestandteil vulkanisches Glas mit Sanidineinschlüssen. Länge der Bildkante: 1.2 mm.

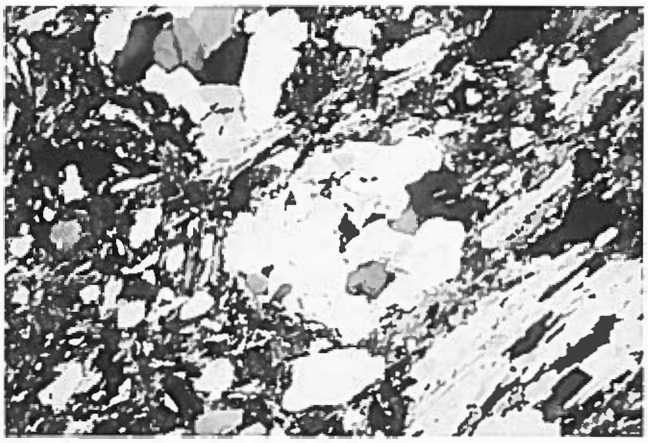


Abb. 12 Charakteristisches Mikrogefüge der milesischen Amphoren: als typischer Magerungsbestandteil Metamorphite. Hier ist die Matrix besonders glimmerreich. Länge der Bildkante: 1.2 mm.

Tabelle 1

Gew. %	Mittelwert	Min. Wert	Max.Wert	ppm	Mittelwert	Mind. Wert	Max.Wert
SiO2	61.58	54.04	68.75	Ba	523	464	705
TiO2	0.58	0.39	0.72	Cr	136	25	238
Al2O3	16.06	12.68	18.57	Ni	107	8	258
FeO	4.44	2.62	5.73	V	78	37	100
MnO	0.08	0.04	0.13	Cu	34	11	63
MgO	3.02	1.48	4.93	Zn	85	52	124
CaO	6.63	1.82	11.83	Rb	172	136	216
Na2O	1.63	0.63	2.51	Sr	203	101	313
K2O	4.04	3.34	4.69	Y	40	28	62
P2O5	0.32	0.16	0.79	Zr	252	180	655
Summe	98.38			Sn	5	0	11
				Pb	22	1	28
				Ga	22	16	28

Chemische Zusammensetzung der Fehlbrände/„Schlacken" und des Ofenwandmaterials aus Milet. Angabe der Mittelwerte und der Streuungen. Gesamtzahl der untersuchten Proben: 41.

Tabelle 1: Chemische Zusammensetzung der Fehlbrände/‹Schlacken› und des Ofenwandmaterials aus Milet. Angabe der Mittelwerte und der Streuungen. Gesamtzahl der untersuchten Proben: 41.

Tabelle 2

Gew. %	Mittelwert	Min. Wert	Max.Wert	ppm	Mittelwert	Mind. Wert	Max.Wert
SiO2	55.60	41.35	70.34	Ba	606	440	1210
TiO2	0.70	0.44	0.88	Cr	164	87	242
Al2O3	17.47	13.57	19.68	Ni	164	67	333
FeO	5.86	2.72	6.67	V	88	47	121
MnO	0.87	0.05	0.11	Cu	37	20	68
MgO	3.61	1.08	4.77	Zn	89	35	110
CaO	6.56	1.22	14.65	Rb	196	78	255
Na2O	1.22	0.66	2.08	Sr	191	84	245
K2O	3.92	2.26	4.76	Y	45	22	62
P2O5	0.20	0.14	0.32	Zr	196	163	228
Summe	97.01			Sn	7		30
				Pb	25		73
				Ga	25	17	30

Chemische Zusammensetzung der milesischen Amphoren. Angabe der Mittelwerte und der Streuungen. Gesamtzahl der untersuchten Proben: 103.

Tabelle 2: Chemische Zusammensetzung der milesischen Amphoren. Angabe der Mittelwerte und der Streuungen. Gesamtzahl der untersuchten Proben: 103.

Tabelle 3

Gew. %	Mittelwert	Min. Wert	Max.Wert	ppm	Mittelwert	Mind. Wert	Max.Wert
SiO2	55.10	51.86	58.20	Ba	513	445	592
TiO2	0.70	0.62	0.76	Cr	465	427	529
Al2O3	12.82	11.51	13.99	Ni	353	305	436
FeO	6.23	5.47	7.00	V	114	93	133
MnO	0.14	0.13	0.15	Cu	57	49	76
MgO	4.65	3.80	5.84	Zn	82	75	96
CaO	8.44	7.13	9.95	Rb	57	19	76
Na2O	1.30	1.17	1.41	Sr	191	152	228
K2O	1.43	1.14	1.73	Y	24	23	27
P2O5	0.14	0.11	0.16	Zr	137	130	144
Summe	99.95			Sn	4		12
				Pb	18	7	41
				Ga	13	7	16

Chemische Zusammensetzung der „chiotischen" Amphoren in Milet. Angabe der Mittelwerte und der Streuungen. Gesamtzahl der untersuchten Proben: 10.

Tabelle 3: Chemische Zusammensetzung der ‹chiotischen› Amphoren in Milet. Angabe der Mittelwerte und der Streuungen. Gesamtzahl der untersuchten Proben: 10.

Als Rohstoff für die milesischen Amphoren wurden die in der Chora von Milet anstehenden Tone zusammen mit den feinen Sedimenten des Menderes verwendet. Beide Tonlagerstätten konnten durch ihren Tonmineralbestand charakterisiert werden. Die Proben der beiden Brennöfen sind chemisch weitgehend identisch mit den Tonen aus den sog. Balatschichten. Für sie liegt eine Verwendung von anstehenden Lehmen nahe[59].

Glimmerproblem. W. Voigtländer glaubte, die Provenienzfrage für milesische Keramik makroskopisch klären zu können. Das Vorhandensein von sog. Goldglimmer sollte ein ausreichendes Indiz für eine lokal milesische Produktion[60] sein. In den untersuchten Dünnschliffen des Projektes wurden daher die einzelnen Glimmersorten mikroskopisch bestimmt, was zu einer groben Unterteilung nach ihrem phänotypischen Erscheinungsbild in Hell- und Dunkelglimmer führte. Hellglimmer wie Muskovit oder Magarit wirken bei Lichteinstrahlung für das menschliche Auge silbern, Dunkelglimmer wie Phlogopit dagegen erscheinen eher goldfarben. Für die Entstehung der einzelnen Glimmerphasen sind Druck- und Temperatureinwirkungen für Um- und Neubildungen entscheidend. Der für die milesische Keramik verwendete Rohstoff ist grundsätzlich sehr glimmerhaltig, eine Eigenschaft, die sich ebenfalls bei den Tonen von Ephesos[61] und weiteren Fundorten findet und nicht als ausschließlicher Anhaltspunkt für eine bestimmte Provenienz angesehen werden darf.

Die Trennung samischer und milesischer Keramik erwies sich als schwierig. Sowohl die chemische als auch die mineralogische Zusammensetzung zeigte ein ähnliches Bild. Man beobachtet im Dünnschliff die gleichen Minerale und Magerungskomponenten; die Proben sind sämtlich glimmerreich und enthalten sowohl Hellglimmer (Muskovit) als auch Dunkelglimmer (Phlogopit). Die Ursache liegt in der ähnlichen geologischen Formation der milesischen Halbinsel mit der Insel Samos, die eine Differenzierung der verwendeten lokalen Tonrohstoffe erschwert[62]. Der einzige erkennbare Indikator für eine Unterscheidung war der etwas niedrigere Na_2O-Gehalt der samischen Proben.

Zusammenfassung. Die interdisziplinäre Untersuchung führte zur Festlegung der in Milet produzierten Gruppen archaischer Handels- und Transportamphoren und wies nach, daß Milet eines der Produktionszentren für Fikellura-Keramik war. Die Bestimmung der nach Milet verhandelten Importamphoren und die Identifizierung milesischer Exporte an weiteren Grabungsplätzen mit archaischem Fundmaterial ermöglichte Aussagen über die weitverzweigten Handelsbeziehungen dieser bedeutenden Polis. Die archäologischen Ergebnisse korrelieren mit der historischen Überlieferung und ergänzen diese um zahlreiche Aspekte. Sie machen über die Schriftquellen hinaus gehende wirtschaftliche und politische Kontakte faßbar. Wirtschaftliche Beziehungen bestanden im 7. und am Beginn des 6. Jhs. v. Chr. zu den Städten des Ionischen Bundes, zum Lydischen Reich, dem griechischen Mutterland und den milesischen Kolonien im Schwarzmeergebiet. Ebenfalls in das 7. Jh. datiert der Warenaustausch Milets mit der kretischen Hafenstadt Kommos. Im 6. Jh. v. Chr. dehnten sich diese Beziehungen bis nach Zypern und in die westgriechischen Kolonien aus, bevor am Übergang zum 5. Jh. v. Chr. Land- und Seehandel weitgehend eingeschränkt wurden[63].

Lohnen sich interdisziplinäre Herkunftsbestimmungen?

Für das beschriebene Forschungsprojekt läßt sich diese Frage ohne Zweifel positiv beantworten.

Aussagebereiche der Pilotsstudie. Grundsätzlich bestätigte sich die Anwendbarkeit der ausgewählten Kombination von Untersuchungsverfahren auf Gebrauchskeramik. Wesentlich ist hierbei die enge Verzahnung von archäologischen und naturwissenschaftlichen Arbeitsweisen. Grundlage bildet die methodisch saubere Bearbeitung des Fundmaterials nach archäologischen Fragestellungen. Chemische oder mineralogische Analysen ersetzen nicht die archäologischen Forschungen, sondern stellen eigenständige, wichtige Ergänzungen, Korrekturen und neue Aspekte der auf archäologischem Wege gewonnenen Aussagen dar.

Um eine konkrete Provenienzbestimmung von Keramik vornehmen zu können, – d.h. über eine Aussage lokal, nicht lokal herauszukommen – ist die vollständige archäologische Bearbeitung der jeweiligen Keramikgruppen und die Bildung von charakteristischen chemisch-mineralogischen Elementmustern, den sog. Referenzgruppen, der als Produktionsort in Frage kommenden Lokalitäten notwendig. An den Grabungsorten müssen ebenfalls die erforderlichen Voraussetzungen für eine derartige interdisziplinäre Untersuchung erfüllt sein.

Für die Auswahl von aussagekräftigen chemischen Elementen oder im Dünnschliff erkennbaren Mineralphasen, die als Indikator für eine Provenienz gelten sollen, ist eine genaue Kenntnis der Geologie der Umgebung des potentiellen Herstellungsortes unerläßlich. Unterscheidet sich die Geologie wesentlich, so das Beispiel Attika und Milet, ist eine Differenzierung gut durchführbar. Dies zeigt die Integration der zweier Analysenergebnisse von sog. SOS-Amphoren bzw. Amphoren à la brosse aus Milet in ein Sample von Daten einer Untersuchung von R. E. Jones und A. W. Johnston[64] *(Abb. 13)*. Es handelt sich um einen Typ von Vorratsamphora, der seit der spätgeometrischen Zeit kontinuierlich bis in die zweite

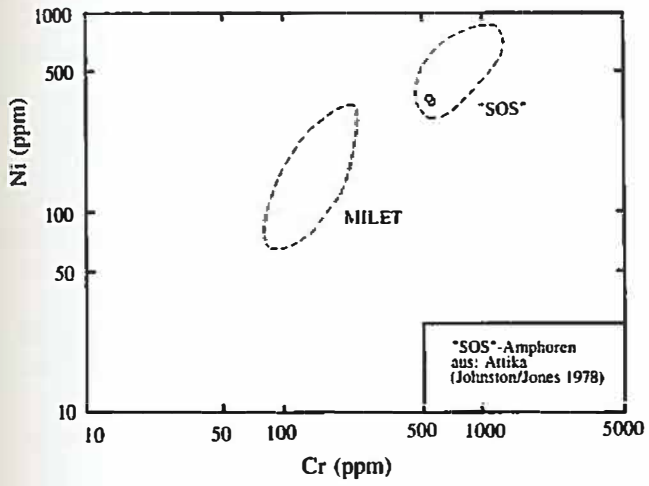


Abb. 13 Cr/Ni-Variationsdiagramm der milesischen Amphoren, der in Milet gefundenen ‹SOS›-Amphoren (runde Kreise) und der ‹SOS›-Amphoren aus Attika (gestricheltes Feld). Die ‹SOS›-Amphoren aus Milet liegen innerhalb des Attika-Feldes.

Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. produziert wurde. Die Amphoren dienten zum Transport von attischem Öl. Eines der Produktionszentren lag in Attika; für das 6. Jh. v. Chr. sind ebenfalls weitere Herstellungsorte wie z. B. die Stadt Chalkis belegt[65]. Die von R. E. Jones ermittelten Daten von Proben unterschiedlicher Fundstellen fungierten als Vergleichswerte für die beiden untersuchten Proben aus Milet[66]. Das Chrom/Nickel-Variationsdiagramm beweist, dass die milesischen Proben eindeutig im Feld der SOS-Amphoren aus Attika liegen. Ließ bereits der archäologische Befund eine Herstellung dieser Amphorenfragmente in Attika vermuten und bezeugte der naturwissenschaftliche Befund eine nicht-milesische Provenienz, so läßt sich nun mit einiger Wahrscheinlichkeit Attika als Produktionsort dieser Fragmente ausmachen.

Bei ähnlicher Geologie, wie z.B. Milet-Klazomenai oder Milet-Samos müssen wiederum signifikante Indexkomponenten bestimmt werden. Dies ist in der Regel geochemisch nur durch die Spurenelemente und Seltenen Erden oder makroskopisch im Dünnschliff möglich[67].

Eine bedenkenswerte Relation: Kosten, Nutzen, Zeitaufwand. Grundsätzlich läßt sich feststellen: Archäometrische Projekte erfordern einen hohen logistischen und finanziellen Aufwand. Die oft notwendige Kombination verschiedener Analyseverfahren setzt die Nutzung unterschiedlicher technischer Geräte und zumeist verschiedener Forschungsinstitute voraus. Die Aufbereitung einer Probe ist zeit- und personalintensiv und ihre anschließende Analyse kostet je nach Verfahren im Durchschnitt 100–250 DM. Die Durchführung von Reihenuntersuchungen ist aus diesem Grunde oft weder institutionell noch finanziell möglich oder wünschenswert.

Hinzu kommt, dass die Archäologie als geisteswissenschaftliches Fach in einer Situation generell verminderter finanzieller Ressourcen für Projektförderungen besonders unter Legitimationsdruck steht. Forschung, und insbesondere interdisziplinäre Forschung, die einen Mehraufwand an Personal, Ausstattung und Organisation benötigt, muss finanziert werden und finanzierbar sein. So ist es mehrheitlich der Kostenfaktor, an dem archäometrische Projekte letztendlich scheitern.

Die vorangegangenen Ausführungen bezogen sich auf Keramikfunde, die unmittelbar aus laufenden Grabungen stammen. Ihre Fundumstände sind ausführlich dokumentiert, Anhaltspunkte für eine chronologische Zuordnung geben über typologische und stilistische Vergleiche hinausführend die stratigraphischen Befunde der Grabungen. Die meisten dieser Grabungsprojekte verfügen bereits über einen interdisziplinär arbeitenden Mitarbeiterstab und sind personell in unterschiedliche, zum Teil auch naturwissenschaftliche Forschungsinstitutionen eingebunden. Provenienzbestimmungen des Keramikmateriales gehören in der Regel nicht zu den angewendeten Standardverfahren, aber archäometrische Prospektion oder Datierung zählen zu den gängigen interdisziplinären Vorgehensweisen.

Probennahme und Probenausfuhr. Schwierig gestaltet sich häufig die notwendige Ausfuhrgenehmigung für die Proben aus ihren Herkunftsländern nach Deutschland; Erfahrungswerte belegen dies besonders für Feinkeramikproben. Die Mehrzahl der Analyseverfahren arbeitet nicht zerstörungsfrei, so daß Museen und Antikenbehörden einer Probenentnahme und -ausfuhr bisweilen sehr skeptisch gegenüberstehen.

Die Menge der bei Grabungen gefundenen Keramik gewährleistet, statistisch betrachtet, die Repräsentativität der Ergebnisse und erleichtert die Probenauswahl und -entnahme. Meistens existieren von einem Gefäßtypus bzw. einer Keramikgruppe mehrere Stücke, so dass es nicht notwendig ist, Gefäße, die für den musealen Bestand der Gastländer bestimmt sind, zu beproben.

Datenvernetzung. Leider haben die erzielten, projektorientierten Ergebnisse bisher Schlaglicht-Charakter, da die Vernetzung der naturwissenschaftlichen Daten der einzelnen Projekte problematisch ist. Analysen, die unter verschiedenen Laborbedingungen und mit verschiedenen Verfahren durchgeführt werden, waren in den vorangegangenen Jahren nur bedingt miteinander vergleichbar. Grundlagenforschung und Weiterentwicklung der Geräte haben mit den heutigen Standards dieses Problem weitgehend entschärft. Eine stärkere Beeinträchtigung bedeutet das Fehlen und zum Teil auch die fehlende Bereitschaft der beteiligten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler zur Einrichtung von zentralen Datenbänken.

Unter welchen Bedingungen sind die genannten Verfahren sinnvoll für das CVA einsetzbar?

Um die angesprochenen naturwissenschaftlichen Verfahren für die Arbeiten des CVA nutzbar zu machen, sind einige Voraussetzungen notwendig.

1. Eine der Untersuchung angemessene Dokumentation der Gefäße muß gewährleistet sein.
   Bei den für das CVA in Frage kommenden Stücken handelt es sich häufig um museale Einzelstücke, deren Provenienz und Fundumstände zum Teil unbekannt sind. Sie stammen entweder aus dem Kunsthandel bzw. falls sie aus Grabungsbeständen in die Museen gelangt sind, ist ihre Dokumentation oft unzureichend, da die erforderlichen Grabungsunterlagen nicht bzw. nicht mehr zur Verfügung stehen.
2. Die Keramik darf nicht verunreinigt bzw. kontaminiert sein.
   Durch Transport, Lagerung, Reinigung und Restaurierungsmaßnahmen erfolgte bei vielen Museumsstücken eine Kontaminierung der Gefäße, die sie für bestimmte Meßmethoden unbrauchbar macht.
3. Die Wahl der Untersuchungsmethoden muß von den Anforderungen des Materials abhängen und nicht von den apparativen Möglichkeiten eines aus personellen oder finanziellen Gründen bevorzugten Labors.
   Gegenstand der oben vorgestellten Untersuchung waren grobkeramische Handels- und Transportamphoren. Gebrauchskeramik enthält unterschiedliche Anteile an Magerungsbestandteilen. Diese absichtlich beigemengten oder im Tonrohstoff vorhandenen Magerungsstoffe geben insbesondere bei der Dünnschliffbestimmung mit dem Polarisationsmikroskop zusätzliche Hinweise auf die Provenienz der Keramik. Auf Feinkeramik läßt sich die Dünnschliffmikroskopie allerdings nur unzureichend anwenden, da die gröberen Magerungsbestandteile bei der Aufbereitung des Tonrohstoffes häufig ausgeschlämmt wurden und meistens lediglich sehr kleine Minerale bzw. sehr wenige für eine Bestimmung vorhanden sind. Je nach Fragestellung und Material erweisen sich unterschiedliche Methoden als geeignet.
4. Es muß genügend Probenmaterial für die einzelnen Verfahren entnommen werden können.
   Die angesprochenen Methoden arbeiten alle nicht zerstörungsfrei. Für Röntgenfluoreszenzanalysen benötigt man ca. 0,5 g durch Pulverisierung homogenisiertes Probenmaterial, für die Dünnschliffherstellung wird eine Probe von jeweils ca. 2,0 cm Länge und Breite verwendet. Diese große Probenmenge schränkt die Praktikabilität der Methoden für die Feinkeramikanalyse ein. Nicht von jedem im Museum befindlichen Fundobjekt kann aus konservatorischer und archäologischer Sicht unbedenklich eine größere Probenmenge entnommen werden. In solchen Fällen muß auf andere Untersuchungsmethoden, so die Isotopenbestimmung, Neutronenaktivierung oder die Elektronenmikrosonde zurückgegriffen werden.
5. Soll die Provenienz von einzelnen Fundobjekten überprüft werden, müssen diese Einzeldaten in eine repräsentative Anzahl von Referenzdaten integrierbar sein.
   Am besten geeignet sind Keramikgattungen für die bereits ein ortsspezifisches chemisch-mineralogisches Elementmuster vorliegt.
6. Die produzierten Analysedaten müssen mit den Vergleichsdaten der jeweils anderen Labors kompatibel sein.

Sind die geschilderten Voraussetzungen gegeben und Zeit- sowie Kostenaufwand vor dem Hintergrund der entsprechenden Fragestellungen tragbar, ist die Anwendung naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden zur Provenienzbestimmung von Keramik aus musealen Beständen eine sinnvolle und zweckmäßige Ergänzung der archäologischen Vorgehensweisen.

Katalog der abgebildeten Amphorenfragmente

(Katalognummern zitiert nach M. Seifert, Herkunftsbestimmung archaischer Keramik am Beispiel von Amphoren aus Milet, Diss. Bochum 1994, Mikrofiche 1997 = Seifert)

1. Amphora. Randfragment. Inv.Nr. K.91.164.11 (Abb. 1, 1)
Milesisch. FO: Q.90.15; Befund 164. L 6,7 cm. B 7,5 cm. St 0,5 cm. Dm 16,6 cm.

Vgl. zur Form: V. von Graeve, IstMitt 25, 1975, 43 Abb. 7. – H. Goldman – G. M. A. Hanfmann, Excavations at Gözlü Kule Tarsus, III (1963) 187 Abb. 119, 294. – A. Furtwängler – J. Kienast, Der Nordbau im Heraion von Samos, III (1989) 121 Abb. 23, 12. – zum Dekor: J. Boardman, Excavations at Chios, 1952–1955. Greek Emporio, BSA Suppl. 6 (1967) Taf. 45, 510. – Seifert Kat.Nr. 1 Taf. 1.

1. Hälfte 7. Jh. v. Chr.

2. Amphora. Randfragment. Inv.Nr. K.90.563.11 (Abb. 1, 2)
Milesisch. FO: Q.90.6; Befund 563. L 10,0 cm. B 9,7 cm. St 0,5 cm. Dm 12,2 cm.
Probenummer: TR-3K/47

Vgl. J. Boardman, Excavations at Chios, 1952–1955. Greek Emporio, BSA Suppl. 6 (1967) 140 Abb. 88, 508. – Seifert Kat.Nr. 11 Taf. 4.

2. Viertel bis Ende 7. Jh. v. Chr.

3. Amphora. Randfragment. Inv.Nr. K.91.20.1 (Abb. 1, 3)
Milesisch. FO: Q.90.15; Befund 20. L 9,0 cm. B 6,9 cm. St 1,1 cm. Dm 14,2 cm.

Vgl. am ehesten R. Eilmann, AM 58, 1933, 131 Abb. 80 b. Milesisches Fundstück an der Lippe stärker eingezogen. – Seifert Kat.Nr. 21 Taf. 6.

2. Hälfte 7. Jh. v. Chr.

4. Amphora. Randfragment. Inv.Nr. K.91.66.2 (Abb. 1, 4)
Milesisch. U.90.2; Befund 66. L 6,7 cm. B 7,8 cm. St 0,5 cm. Dm 14,8 cm.
Probenummer: TR-3K/121
Vgl. W. Radt, IstMitt 42, 1992, Abb. 4 (7) 42. – A. W. Johnston in: Kition IV (1981) Taf. 33, 59 (dort letztes Viertel 7. Jh. v. Chr.). – Seifert Kat.Nr. 37 Taf. 10.
Ende 7. Jh. v. Chr.

5. Amphora. Randfragment. Inv.Nr. K.90.483.35 (Abb. 2, 1)
Milesisch. FO: Q.90.1; Befund 483. L 7,4 cm. B 6,9 cm. St 0,4 cm. Dm 12,8 cm.
Vgl. W. Voigtländer, AA 1986, 660 Abb. 30, 99. – A. W. Johnston, JdI 105, 1990, 45 Abb. 5, 74. – Seifert Kat.Nr. 74 Taf. 23.
2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.

6. Amphora. Randfragment. Inv.Nr. K.92.143.10/13 (Abb. 2, 2)
Milesisch. FO: Q.92.2; Befund 143. L 6,3 cm. B 12,2 cm. St 0,5 cm. Dm 12,0 cm.
Probenummer: TR-3K/80
Vgl. W. Voigtländer, AA 1986, 660 Abb. 30, 99. – A. W. Johnston, JdI 105, 1990, 45 Abb. 5, 74. – Seifert Kat.Nr. 75 Taf. 23.
2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.

7. Amphora. Randfragment. Inv.Nr. Z.92.83.50 (Abb. 2, 3)
Milesisch. FO: Befund 83. L 15,4 cm. B vollständig. St 0,8 cm. Dm 15,0 cm.
Vgl. A. W. Johnston, JdI 105, 1990, 48 Abb. 7, 107. – Seifert Kat.Nr. 102 Taf. 32, 66.
2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.

8. Amphora. Randfragment. Inv.Nr. Z.92.83.60 (Abb. 2, 4)
Milesisch. FO: Befund 83. L 16,4 cm. B vollständig. St 0,8 cm. Dm 15,0 cm.
Vgl. K. Tuchelt, IstMitt 21, 1971, 65 Abb. 11, 52. – Seifert Kat.Nr. 103 Taf. 32/1.
2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.

9. Amphora. Randfragment. Inv.Nr. K.89.493.3 (Abb. 3, 1)
Fikellura. Milesisch. FO: U.89.3; Befund 493. L 7,8 cm. B 6,9 cm. St 0,5 cm. Dm 14,0 cm.
Vgl. V. von Graeve, IstMitt 36, 1986, Taf. 14, 1. – G. P. Schaus, BSA 81, 1986, 266 Abb. 4, 12. – Seifert Kat.Nr. 133 Taf. 43.
6. Jh. v. Chr.

10. Amphora. Randfragment. Inv.Nr. K.90.199.12 (Abb. 3, 2)
Fikellura. Milesisch. FO: Q.90.1; Befund 199. L 7,1 cm. B 12,4 cm. St 0,5 cm. Dm 13,8 cm.
Probenummer: TR-3K/26
Vgl. zum Dekor: A. Fairbanks, Catalogue of Greek and Etruscan Vases (1928) Taf. 31, 298. – R. M. Cook, BSA 34, 1933/34, 72 Abb. 11, 6. 7. – G. P. Schaus, BSA 81, 1986, 265 Abb. 4, 6. 7. – Seifert Kat.Nr. 136 Taf. 43/1.
6. Jh. v. Chr.

11. Amphora. Randfragment. Inv.Nr. K.90.456.6 (Abb. 3, 3)
Fikellura. Milesisch. FO: Q.90.1; Befund 456. L 6,9 cm. B 9,1 cm. St 0,4 cm. Dm 13,6 cm.
Vgl. zum Dekor: G. P. Schaus, BSA 81, 1986, 265 Abb. 3, 2. 6. – Seifert Kat.Nr. 137 Taf. 43/1.
6. Jh. v. Chr.

12. Amphora. Randfragment. Inv.Nr. K.89.115.13 (Abb. 3, 4)
Fikellura. Milesisch. FO: Q.89.2; Befund 115. L 5,0 cm. B 6,0 cm. St 0,3; Dm 13,0 cm.
Probenummer: TR-3K/86
Vgl. zum Dekor: ClRh IV 233 Abb. 264. – CVA Cambridge (1) Taf. 7, 7. – CVA Louvre (1) Taf. 2, 7. – CVA Kopenhagen (2) Taf. 78, 1. – Samos VI 1 Taf. 69, 543. – Seifert Kat.Nr. 145 Taf. 45, 68.
6. Jh. v. Chr.

13. Amphora. Randfragment. Inv.Nr. K.91.194.11 (Abb. 3, 5)
Fikellura. Milesisch. FO: Q.91.6; Befund 194. L 4,6 cm. B 5,8 cm. St 0,4 cm. Dm 14,4 cm.
Vgl. zum Dekor: J. Boehlau, Aus ionischen und italienischen Nekropolen (1898) 56 Abb. 26. – ClRh IV 233 Abb. 264. – Samos VI 1 Taf. 69, 543. – zur Form: V. von Graeve, IstMitt 37, 1987, 30 Abb. 2, 37. – Seifert Kat.Nr. 146 Taf. 45.
3. Viertel 6. Jh. v. Chr.

14. Amphora. Randfragment. Inv.Nr. K.85.251.2 (Abb. 4, 1)
‹Chiotisch›. FO: DV 4–5; Befund 251. L 4,3 cm. B 5,9 cm; St 1,3 cm. Dm 11,4 cm.
Vgl. Seifert Kat.Nr. 172 Taf. 50/1.
6. Jh. v. Chr.

15. Amphora. Randfragment. Inv.Nr. K.85.143.2 (Abb. 4, 2)
‹Chiotisch›. FO: FIX 1–2; Befund 143. L 3,6 cm. B 9,2 cm. St 0,9 cm. Dm 11,0 cm.
Probenummer: TR-3K/73
Vgl. M. F. Lambrino, Les Vases Archaïques d'Histria (1938) 112 Abb. 75. – E. Condurachi (Hrsg.), Histria I (1954) Abb. 165–167; 169–172. – ders., Histria II (1966) 484 Taf. 52, 362. – Seifert Kat.Nr. 173 Taf. 50/1.
2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.

16. Amphora. Randfragment. Inv.Nr. K.85.524.26 (Abb. 4, 3)
‹Chiotisch›. FO: EVIII 3–5; Befund 524. L 9,4 cm. B 9,3 cm. St 1,3 cm. Dm 13,2 cm.
Vgl. A. K. Anderson, BSA 49, 1954, 17 Abb. 9, 51. – B. A. Sparkes – L. Talcott, The Athenian Agora XII, 2 (1970) 387 D:15.1. – J. N. Coldstream, BSA 68, 1973, 61 Taf. 26, LIII. – Ch. K. Williams II, Hesperia 47, 1978, 18 Abb. 5 (C-1977-106). – Seifert Kat.Nr. 174 Taf. 0/1.
2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.

17. Amphora. Randfragment. Inv.Nr. K.85.354.3 (Abb. 4, 4)
‹Chiotisch›. FO: DV 4–5; Befund 354. L 6,1 cm. B 6,0 cm. St 0,6 cm. Dm 10,0 cm.
Probenummer: TR-3K/76
Vgl. E. Condurachi (Hrsg.), Histria II (1966) 484 Taf. 52, 533 (der Vergleich in BCH 88, 1964, 139 Abb. 50 ist nicht zutreffend). – Seifert Kat.Nr. 175 Taf. 50/1.
6. Jh. v. Chr.

18. Amphora. Randfragment. Inv.Nr. K.85.23.4 (Abb. 4, 5)
‹Chiotisch›. FO: GVIII 3–5; Befund 23. L 4,3 cm. B 7,2 cm. St 1,0 cm. Dm 11,4 cm.
Probenummer: TR-3K/71

Vgl. Ch. K. Williams II, Hesperia 47, 1978, 18 Abb. 5 (C-1977-125). – Seifert Kat.Nr. 177 Taf. 52.
1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.

19. Amphora. Randfragment. Inv.Nr. K.85.40.1 (Abb. 4, 6)
‹Chiotisch›. FO: GIX 4–5, 3–5; Befund 40. L 5,7 cm. B 3,9 cm. St 0,6 cm. Dm 10,4 cm.
Probenummer: TR-3K/72

Vgl. Ch. K. Williams II, Hesperia 47, 1978, 18 Abb. 5 (C-1977-105). – W. Voigtländer, IstMitt 32, 1982, 44 Abb. 6, 34. – Seifert Kat.Nr. 178 Taf. 52.
5. Jh. v. Chr.

ANMERKUNGEN

Abkürzungen:
BerlBeitrArchäom = Berliner Beiträge zur Archäometrie; Jones = R. E. Jones, Greek and Cypriot Pottery. A Review of Scientific Studies (1986); Milet 1899–1980 = W. Müller-Wiener (Hrsg.), Milet 1899–1980. Ergebnisse, Probleme und Perspektiven einer Ausgrabung. Kolloquium Frankfurt am Main 1980 (1986); Mommsen = H. Mommsen. Archäometrie. Neuere naturwissenschaftliche Methoden und Erfolge in der Archäologie (1986); Riederer = J. Riederer, Archäologie und Chemie – Einblicke in die Vergangenheit (1987).

1 Bei dem folgenden Beitrag handelt es sich um eine erweiterte Fassung meines Vortrages «Möglichkeiten und Grenzen der Anwendung naturwissenschaftlicher Verfahren zur Herkunftsbestimmung von Keramik am Beispiel von Amphoren aus Milet», gehalten am 18.10.2000 in München auf dem Symposium der Kommission für das Corpus Vasorum Antiquorum an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften vom 18.–19.10.2000 zum Thema «Methoden der Vasenforschung und der Konzeption des CVA». Für die Einladung, an diesem Symposium teilzunehmen, danke ich M. Bentz und P. Zanker.

2 A. Snodgrass in: A. H. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (Hrsg.), Klassische Archäologie. Eine Einführung (2000) 347. Außerdem: A. Snodgrass, AJA 89, 1985, 31 ff.; M. Shanks, Classical Archaeology of Greece. Experiences of the discipline (1996). Zur institutionellen und methodischen Entwicklung der Klassischen Archäologie in Deutschland S. L. Marchand, Down from Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750–1970 (1996); L. Schneider, Hephaistos 15, 1997, 187 ff.

3 z. B. frühe Publikationen wie S. Fleming, Thermoluminescence Techniques in Archaeology (1979); G. Harbottle, Radiochemistry, Special Periodical Reports 3, The Chemical Society London, 1976, 33 ff.; E. T. Hall – D. M. Metcalf (Hrsg.), Methods of chemical and metallurgical investigations of ancient coinage (1970).

4 Die Notwendigkeit des Einsatzes naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden in der Archäologie betont zuletzt W. D. Heilmeyer in: Borbein – Hölscher – Zanker a.O. 140 f. Zu Recht kritisiert er, dass in Deutschland das erzielte Fachwissen lediglich an einzelnen Instituten tradiert wird. Problematisch erweist sich ferner eine hauptsächlich projektbezogene Weiterentwicklung von Arbeitsmethoden.

5 Vgl. Borbein – Hölscher – Zanker a.O. oder U. Sinn, Einführung in die Klassische Archäologie (2000).

6 ebenda im Vorwort.

7 Borbein – Hölscher – Zanker a.O. 19 f.

8 Zur ein- und weiterführenden Literatur vgl. u. a. I. Perlman – F. Asaro, Archaeometry 11, 1969, 21 ff.; D. P. S. Peacock, World Archaeology 1, 1970, 375 ff.; Riederer 240 ff.

9 Der neu eingerichtete Lehrstuhl für Archäometrie an der Bergakademie Freiberg bedeutet einen entscheidenden Schritt in der Formierung eines eigenständigen Faches, angesiedelt zwischen Geistes- und Naturwissenschaften. Die Ausrichtung des Studienganges zielt weitgehend auf prähistorische Inhalte.

10 Hier auch ein ausführlicher Abriß der Forschungsgeschichte der Archäometrie, vgl. A. Chr. Brandt – J. Riederer, BerlBeitrArchäom 3, 1978, 161 ff. Außerdem: Riederer 13 ff. Grundlegend G.A. Wagner – E. Bischof, Archäometrie und Naturwissenschaften (1977) bes. 20 f.; P. Zaun, Hephaistos 3, 1981, 7 ff.; R. C. A. Rottländer, Einführung in die naturwissenschaftlichen Methoden der Archäologie (1983); Mommsen bes. 9 ff. und mit weiterführender Literatur.

11 Jones 8 f. Kritisch hierzu: M. Vickers, JdI 105, 1990, 1 ff. Dass gerade die Handels- und Transportamphoren eine Sondergruppe der Gebrauchskeramik darstellen, werden die folgenden Ausführungen zeigen. Vgl. I. K. Whitbread, Greek Transport Amphorae. A Petrological and Archaeological Study (1995).

12 Grundlegend: D. P. S. Peacock, Pottery and Early Commerce (1977); M. Gras in: Borbein – Hölscher – Zanker a.O. 332 ff.

13 Einen Überblick über mögliche Fragestellungen bei der Materialanalytik liefern folgende Publikationen: A. O. Shepard, Ceramics for the Archaeologist (1976); P. M. Rice, Pottery Analysis: a Sourcebook (1987); J. S. Olin – A. Franklin (Hrsg.), Archaeological Ceramics (1982); W. Noll, Alte Keramiken und ihre Pigmente (1991).

14 Zu den einzelnen Analyseverfahren mit ihren Vor- und Nachteilen bei ihrer Anwendung auf archäologisches Material vgl. Mommsen 84 ff.; Riederer 24 ff.

15 Vgl. Mommsen 67 f.

16 G. Schneider, BerlBeitrArchäom 3, 1978, 63 ff.; ders. – B. Hoffmann – W. Wirz, Archaeo-Physika 10, 1979, 269 ff.; ders. – B. Hoffmann in: E. Ettlinger et.al. (Hrsg.), Conspectus formarum terrae sigillatae Italico modo confectae, Materialien zur römisch-germanischen Keramik 10, 1990, 27 ff.; ders. in: W. V. Harris (Hrsg.), The Inscribed Economy. Production and distribution in the Roman Empire in the light of instrumentum domesticum (1993) 129 ff.

17 G. Schneider bezieht sich hier auch auf vorangegangene Studien zur provinzialrömischen Keramik und Terra Sigillata von F. Wideman et.al., Archaeometry 17, 1975, 45 ff.; M. Maggetti – G. Galletti, Magdalenensberg-Grabungsbericht 15, 1986, 391 ff. Zuletzt: G. Schneider in: Hellenistic and Roman Pottery in the Eastern Mediterranean (1996) 415 ff.

18 G. Schneider und seine Mitarbeiter konnten sichere Referenzgruppen für die Keramik aus Dimini und Sesklo herausarbeiten: G. Schneider – H. Knoll – K. Gallis – J.-P. Demoule, BCH 115, 1991, 1 ff.

19 H. W. Catling – R.E. Jones – A. Millett, RDAC 1978, 70 ff.

20 H. Mommsen – A. Kreuser – J. Weber, Archaeometry 30, 1988, 47 ff.

21 P. Dupont beschäftigte sich überwiegend mit der lokalen Zuweisung von archaischen Amphoren und anderen ostgriechischen Keramikgattungen wie der Tierfries- oder der Fikellura-Keramik: P. Dupont, RA 1, 1977, 105–144; ders. in: Les Céramiques de la Grèce de l'Est et leur Diffusion en Occident. Colloque Centre Jean Bérard 6–9 Juillet 1976 (1978) 290–297; ders., PP 104–109, 1982, 193–209; ders., Dacia 27, 1983, 19–43; ders. in: Milet 1899–1980, 57–71.

22 Von I. K. Whitbread stammen ausführliche Dünnschliffuntersuchungen zur Petrologie von griechischen Transportamphoren: I. K. Whitbread in: Recherches sur les Amphores Grecques, BCH Suppl. 13 (1986) 95 ff.

23 z.B. neutronenaktivierungsanalytische Untersuchungen an gestempelten griechischen Amphorenhenkeln: K. Slusallek – A. Burmester – Chr. Börker, BerlBeitrArchäom 8, 1983, 261 ff.

24 W. Viane – J. Poblome – R. Ottenburgs – H. Kucha – J. Hertogen – C. Vynckier – M. Waelkens – D. Ladrun in: Sagalassos III (1995) 245 ff.; R. Ottenburgs – W. Viane – R. Degeest – M. Waelkens in: Sagalassos III (1995) 255 ff.

25 Die Publikation von R. M. Cook – P. Dupont, East Greek Pottery (1998) füllt eine wichtige Forschungslücke. Vgl. G. P. Schaus, AJA 104, 2000, 393. Zuletzt zu milesischer Keramik: S. Käufler, AA 1999, 203 ff.; K. Ketterer, AA 1999, 213 ff.; U. Schlotzhauer, AA 1999, 223 ff.

26 V. von Graeve, IstMitt 23/24, 1973/74, 63 ff.; ders., IstMitt 25, 1975, 35 ff.; ders. in: Les Céramiques de la Grèce de l'Est et leur Diffusion en Occident. Colloque Centre Jean Bérard 6–9 Juillet 1976 (1978) 34 ff.

27 W. Voigtländer, IstMitt 32, 1982, 30 ff.; ders. in: Milet 1899–1980, 35 ff.

28 Zuletzt: Cook – Dupont a. O. bes. 170 ff.

29 K. B. Gödecken, IstMitt 34, 1984, 260 ff.

30 M. Kerschner – H. Mommsen, Archaeometry 35, 1993, 197 ff.

31 P. Dupont in: Milet 1899–1980, 57 ff. Vgl. außerdem J. Gebauer, Asia Minor Studien 5, 1992, 65 ff.; ders., Asia Minor Studien 10, 1993, 73 ff.; F. Utili, Asia Minor Studien 5, 1992, 33 ff.

32 Kerschner – Mommsen a. O. 206 ff.

33 Bei den im folgenden dargestellten Ergebnissen handelt es sich um meine 1994 an der Ruhr-Universität Bochum abgeschlossene und 1996 als Mikrofiche publizierte Dissertation »Herkunftsbestimmung archaischer Gebrauchskeramik am Beispiel von Amphoren aus Milet«, die von V. v. Graeve, Institut für Archäologie und B. Schröder, Institut für Geowissenschaften an der RUB sowie von Ü. Yalçin, DMT-Deutsches Bergbau Museum Bochum betreut wurde.

34 Die notwendigen Voraussetzungen für Provenienzbestimmungen sind aufgeführt bei: Mommsen 67 ff.; G. Schneider, BerlBeitrArchäom 3, 1978, 63 ff.; Jones 8 f.

35 Einen Überblick über die Ergebnisse der Grabungen in Milet seit 1989 geben folgende Publikationen: V. von Graeve, JdI 41, 1991, 125 ff.; ders., JdI 42, 1992, 100 ff.; ders., AA 1995, 195 ff.; R. Senff – B. Hürmüzlü – F. Songu, AA 1997, 118 ff. Ofenfunde in den Grabungen am Kalabaktepe wiesen die Existenz lokaler Keramikproduktion nach: M. Seifert, JdI 41, 1991, 134 ff. (Ofen außerhalb der Stadtmauer); R. Senff, AA 1995, 210 ff. (Ofen im Siedlungsquartier am Kalabaktepe).

36 Die Ergebnisse der Röntgenfluoreszenzanalyse von P. Dupont und M. Picon basierten hauptsächlich auf der Auswertung von acht Hauptelementen und einigen Spurenelementen, wohingegen das Gerät des Mineralogischen Instituts der RUB, das für meine Untersuchungen verwendet werden konnte, 33 Elemente inklusive der Seltenen Erden erfasst.

37 Die geologischen Begleituntersuchungen wurden durch B. Schröder und Ü. Yalçin durchgeführt: B. Schröder, JdI 40, 1990, 62 ff.; ders. – Ü. Yalçin, JdI 41, 1991, 149 ff.; dies., JdI 42, 1992, 109 ff. Für die Kartographie und petrographischen Analysen war B. Bay verantwortlich: B. Bay, Geologische Kartierung des Umfeldes von Milet/SW-Anatolien, Dipl.-Arbeit Bochum 1994; ders., Sedimentpetrographie der neogenen Ablagerungen im Umfeld von Milet, SW-Anatolien, Dipl.-Arbeit Bochum 1994.

38 Einsicht in ihr Grabungsmaterial gewährten mir E. Akurgal, M. Akurgal, G. Bakir, T. Bakir, K. Tuchelt, S. Karwiese, R. Meriç, T. Özkan, Ö. Özyigit, Ü. Serdaoğlu, N. Tuna, W. Radt, H. Kienast und J.W. Shaw.

39 Vgl. grundlegend D. M. Moorey – R. C. Reynolds Jr., X-ray Diffraction and the Identification and Analysis of Clay Minerals (1989).

40 U. Hofman – J. Russow, Keramische Zeitschrift 11, 1963, 676 ff.; E. P. Bertin, Principles and Practice of X-ray Spectrometric Analysis (1970).

41 J. Gautier, Application de la microscope à l'étude minéralogique et technologique des céramiques grecques (1975); A. E. Adams – W. S. MacKenzie – C. Guilford, Atlas der Sedimentgesteine in Dünnschliffen (1986); W. S. MacKenzie – C. Guilford, Atlas gesteinsbildender Minerale in Dünnschliffen (1981).

42 L. Reimer – G. Pfefferkorn, Rasterelektronenmikroskopie (1977).

43 Die tatsächlichen Abläufe dieser Verwitterungs- und Ablagerungsprozesse sind außerordentlich komplex und in ihren einzelnen Stufen teilweise nicht befriedigend geklärt. Aufgrund der komplizierten Verwitterungs- und Transportvorgänge bei der Tonlagerstättenentstehung kann es zu starken Variabilitäten innerhalb eines Gebietes kommen; daher reicht der petrographische Befund alleine nicht aus, um den Herkunftsort einer Keramik zu bestimmen, vgl. S. D. D. Klemm in: Methoden der Archäologie (1978) 336 ff.

44 Zu Tonuntersuchungen zur Klärung der Herkunftsfrage: O. M. Birgül – M. Diksic – L. Yaffe, Archaeometry 21, 1979, 203 ff.

45 Zur petrographischen Analyse an Keramik vgl. D. R. C. Kempe – A. P. Harvey, The Petrology of Archaeological Artifacts (1983); P. Schubert, Archaeometry 28, 1986, 163 ff.

46 Die XRF-Analysen führte H. Kubbilun vom Mineralogischen Institut der RUB durch. Von der DMT-Deutsches Bergbau-Museum Bochum waren folgende Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter beteiligt: T. Affonso (PM), A. Ludwig (Aufbereitung), D. Kirchner (XRD), Th. Rehren (REM) und S. Siegmann (Aufbereitung). Für Diskussionen über die Dünnschliffe stand mir G. Schneider von der Arbeitsgruppe Archäometrie der Freien Universität Berlin zur Seite. Die Finanzierung der Verf. stellte ein Graduiertenstipendium der RUB bzw. zwei Auslandsstipendien des DAAD sicher. Die Analysenkosten übernahmen in verschiedenen Anteilen die beteiligten Institutionen.

47 Verwendet wurden die in den Naturwissenschaften üblichen Standardverfahren vgl. F. H. C. Marriott, The Interpretation of Multiple Observation (1974); E. Schroll, Analytische Geochemie I (1976) 221 ff.; W. Lehnhäuser, Chemisches und technisches Rechnen im keramischen Bereich (1979).

48 Teilergebnisse der Arbeit wurden bereits publiziert. Grundlegende Überlegungen zur Anwendung naturwissenschaftlicher Methoden bei der Herkunftsbestimmung von Keramik: M. Seifert, Hephaistos 14, 1996, 29 ff.; Fikellura-Amphoren: dies. in: R. Rolle – K. Schmidt (Hrsg.), Archäologische Studien in Kontaktzonen der antiken Welt (1999) 131 ff.; Handelskontakte von Milet: dies., Münstersche Beiträge zur antiken Handelsgeschichte 29, 2000, 1 ff.

49 Eine vereinheitlichte Terminologie wurde auf der Basis der Ergebnisse der Arbeitsgruppe für Archäometrie der FU Berlin verwendet: G. Schneider, ActaPraehistA 20/21, 1988/89, 7 ff. Vgl. außerdem H. Born – K. Rothenberg in: H. Born (Hrsg.), Archäologische Bronzen. Antike Kunst. Moderne Technik (1985) 10 ff. bes. 11.

50 Grundsätzlich hierzu: C. O. Ingamells, Talanta 21, 1974, 141 ff.; E. Schroll, Analytische Geochemie I (1976) 17 f.

51 R. Klockenkämper, Zeitschrift für analytische Chemie 285, 1977, 345 ff.

52 Die methodischen Grundlagen der naturwissenschaftlichen Untersuchungen sollen an dieser Stelle nicht näher ausgeführt werden. Einführungen geben E. Schroll, Analytische Geochemie I (1976) 17 f.; G. Schneider, BerlBeitrArchäom 3, 1978, 63 ff.; M. Maggetti, Fortschritte der Mineralogie 64, 1986, 87 ff.; Mommsen 77 ff.

53 Hierzu zählen die sog. Graue und die sog. Braune Ware.

54 Bei der Bezeichnung »chiotisch« handelt es sich eher um eine formbezogene denn um eine regionale Zuweisung. Die konkrete Herkunft der chiotischen Amphoren ist in der Forschung umstritten, vgl. D. A. Amyx, Hesperia 27, 1958, 175 ff.; J. Boardman, Kolonien und Handel der Griechen (1981) 143 f. Chios ist ein Beispiel für ein Produktionszentrum, das man hauptsächlich durch Funde außerhalb Griechenlands zu lokalisieren versuchte, vgl. E. R. Price, JHS 44, 1924, 180 ff. 205 ff.; J. Boardman, BSA 59, 1964, 32 ff.

55 Ein sehr wichtiger Diskussionspartner war mir A. W. Johnston.

56 Vgl. ausführlich M. Seifert, Herkunftsbestimmung archaischer

Gebrauchskeramik am Beispiel von Amphoren aus Milet, Diss. Bochum 1994 (Mikrofiche 1996) bes. 58 ff.

57 Diese These war bereits von P. Dupont geäußert worden: P. Dupont in: Milet 1899–1980 (1986) 62. Zu Detailuntersuchungen an Fikellura-Amphoren vgl. M. Seifert in Rolle – Schmidt a.O. (Anm. 48) 131 ff.

58 In den Jahren bis 1995 wurde weiteres Probenmaterial aus verschiedenen kleinasiatischen Städten wie Klazomenai, Assos etc. genommen und zum Teil untersucht. Die Ergebnisse korrespondierten mit den oben angeführten.

59 Zur Verwendung von lokal anstehenden Rohstoffen zur Keramikofenherstellung vgl. M. Seifert, RdA 1993, 96 f.

60 W. Voigtländer in: Milet 1899–1980, 46 f. Auch die Untersuchungen von P. Dupont konnten dieses Problem nicht abschließend lösen, vgl. P. Dupont in: Milet 1899–1980, 71.

61 Margarit z. B. ist in der Schieferhülle des Menderesmassivs weit verbreitet, so dass dieser Befund lediglich einen Hinweis auf die Verwendung von Tonen aus der Talfüllung des Menderes liefert. Vgl. U. Outschar in: Hellenistische und kaiserzeitliche Keramik des östlichen Mittelmeergebietes, Kolloquium Frankfurt 24.–25. April 1995 (1996) 35 ff.

62 Eine nicht überzeugende Trennung der beiden Lokalitäten versuchte P. Dupont über die Auswertung der Hauptelemente, vgl. P. Dupont, RA 1, 1977, 105 ff. bes. Abb. 2; ders., Dacia 27, 1983, 26 ff. Vgl. auch V. M. Emeleus, Archaeometry 3, 1960, 16 ff. und zuletzt Jones 289 f.

63 Zur historischen Dimension dieser Ergebnisse vgl. M. Seifert, Münstersche Beiträge zur Handelsgeschichte 19, 2000, 1 ff.

64 A. W. Johnston – R. E. Jones, BSA 73, 1978, 103 ff. bes. 106 Abb. 2, 6a.

65 Zum weit verzweigten Handel mit diesen Amphoren vgl. B.D. Burr, Hesperia 2, 1933, 571 Abb. 29–30; R.S. Young, AJA 46, 1942, 26 Abb. 2; E. Gjerstad, Greek Geometric and Archaic Pottery found in Cyprus (1977) Taf. 61, 1. 508 e; Jones 706 ff. Zu den einzelnen Produktionsorten im 6. Jh.: Johnston – Jones a.O. 103. 141.

66 Die Daten waren aufgrund der Laborumstände und der jeweils verwendeten Standards miteinander vergleichbar. ebenda 122 ff. Abb. 5. 6 mit Tab. 1. 2.

67 Zur Bestimmung von Indexkomponenten vgl. V. M. Goldschmidt, Geochemische Verteilungsgesetze der Elemente (1924).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–9. 13: Verf.
Abb. 10: D. Kirchner.
Abb. 11–12: Th. Affonso.

Ornamentik und Werkstatt

Erika Kunze-Götte

Daß Ornamente, vor allem die größeren Gebilde – der «freie Flächenschmuck», wie Paul Jacobsthal in seiner Untersuchung ‹Ornamente griechischer Vasen› sagt[1] – gute Hinweise auf Maler oder auf Werkstattzusammenhänge zu geben vermögen, ist schon oft beobachtet worden, ebenso das Faktum, daß Ornamentik und figürliche Darstellung nicht immer von derselben Hand ausgeführt wurden, worauf auch Beazley des öfteren hinweist. Arbeitsteilung also, wie sie vor allem für größere Betriebe vom wirtschaftlichen Standpunkt aus als eine natürliche Maßnahme zu größerer Effizienz sich geradezu anbietet.

Im 5. Jahrhundert kennt man mehrere solcher großen Werkstätten, z.B. diejenige der sogenannten Manieristen, die Penthesilea-Werkstatt, diejenige des Schuwalow-Malers oder des Eretria-Malers. Letztere beide sind besonders gut erforscht dank den mit äusserster Gründlichkeit durchgeführten Untersuchungen von Adrienne Lezzi-Hafter[2], welche zunächst für die Werkstatt des Schuwalow-Malers ein überaus kompliziertes Geflecht der wechselnden Zusammenarbeit verschiedener Figurenmaler, Ornamentmaler und Töpfer herausstellte[3]. Einige für Werkstattgepflogenheiten in klassischer Zeit erhellende Ergebnisse der Monographie über den Eretria-Maler, gewonnen aus Ornamentuntersuchungen an Schalen, seien hier knapp angeführt:

Die Maler der Henkelornamente, eines «freien Flächenschmucks» im oben genannten Sinne, sind zu unterscheiden von den Malern der einfacheren Band bzw. Fries- ornamente. Ein jüngerer Henkelornamentmaler lernt bei dem älteren und übernimmt den Typus des Älteren, den er variieren und weiterentwickeln kann. Keines der Henkelornamente geht ausschließlich mit einem Bandornamenttyp (in diesem Fall dem Mäander) zusammen[4], keines ist auf einen Töpfer beschränkt, wenn sich auch bevorzugte Zusammenarbeiten erkennen lassen. Alle Henkelornamente verbleiben – auch bei der Ausführung durch verschiedene Maler – im Rahmen einer Werkstattgepflogenheit und können – ebenso wie in der Werkstatt des Schuwalow-Malers (vgl. Anm. 3) – als eine Art Signum betrachtet werden[5]. Wir werden auf diese Ergebnisse zurückkommen.

Diese Art der Zusammenarbeit in einer großen Werkstatt hat sich jedoch nicht erst im fünften Jahrhundert entwickelt, sondern war schon in schwarzfigurig arbeitenden Werkstätten zur Zeit der Massenproduktion von Exportgefäßen voll ausgebildet. Das konnte ich in einer Studie nachweisen, die nicht von einer bekannten Werkstatt ausging, sondern umgekehrt, ausgehend von einer Ornamentuntersuchung, zu einer großen Werkstatt *führte*, der ich nach der Hauptdarstellung des Münchener Gefäßes, das den Anstoß gegeben hatte, den Namen Atalante-Werkstatt gab *(Abb. 1–2)*[6]. Da diese Beobachtungen einiges Grundsätzliche zur Bedeutung und Einschätzung der Ornamentik zu sagen vermögen, schien es sinnvoll, im Rahmen der CVA-Tagung den Gang und die Ergebnisse der Untersuchung noch einmal knapp vorzutragen, obwohl die Arbeit bereits gedruckt vorliegt. Auf die Publikation wird im Folgenden um der Kürze willen vielfach zu verweisen sein. Ich werde hier zu Gunsten der Ornamentbeobachtungen die an sich notwendigen verschränkten Untersuchungen des Figurenstils weitgehend beiseite lassen.

So weit wir sehen können, gab es in Athen in archaischer und klassischer Zeit Töpferwerkstätten, die vor allem *eine* bestimmte Form herstellten, wenn auch wohl selten oder nie ausschließlich: Schalenwerkstätten, Lekythenwerkstätten, Amphorenwerkstätten, letztere in der Regel verbunden mit der Fertigung von Hydrien. Meine Studie beschäftigt sich mit einer solchen Amphorenwerkstatt und geht aus von spätarchaischen Halsamphoren. Deren im Aufbau an sich festgelegtes Henkelornament kann dennoch sehr verschieden ausfallen. Bei gleich bleibender Anlage zeigt die Ausführung Unterschiede der Einzelformen von handschriftlichem Charakter. So fiel denn auf, daß das Ornament der genannten Amphora mit dem Atalantebild in genauer Übereinstimmung des Duktus auf einem anderen Münchner Gefäß (1574) wiederkehrte *(Abb. 3–4)*. Dort steht dieses besonders schön gebildete Ornament jedoch in krassem qualitativen Widerspruch zu den überaus flüchtigen und andersartigen Darstellungen[7]. – Hier muß zunächst noch ergänzend gesagt sein, daß sich die Atalante-Amphora nicht nur durch das Ornament als Schlüsselgefäß für die folgende Untersuchung erwies, sondern noch durch drei weitere Eigenschaften, die wir uns merken wollen: Der deutliche Einfluß der rotfigurigen Malerei auf das ambitiöse Haupt-

Abb. 1–2 München, Antikensammlungen 1541.

Abb. 3–4 München, Antikensammlungen 1574.

Abb. 2

Abb. 4

Abb. 5–6 New York, Metr.Mus. Rogers Fund, 41.162.189.

Abb. 7–8 Würzburg, M. von Wagner-Museum L 222.

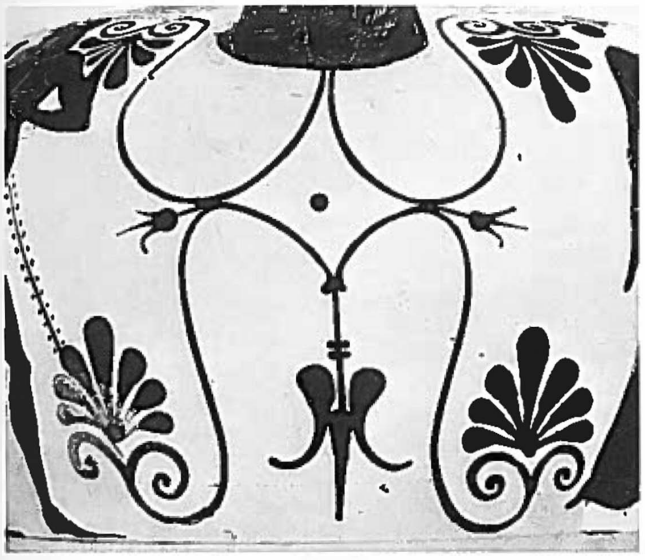


Abb. 6

Abb. 8

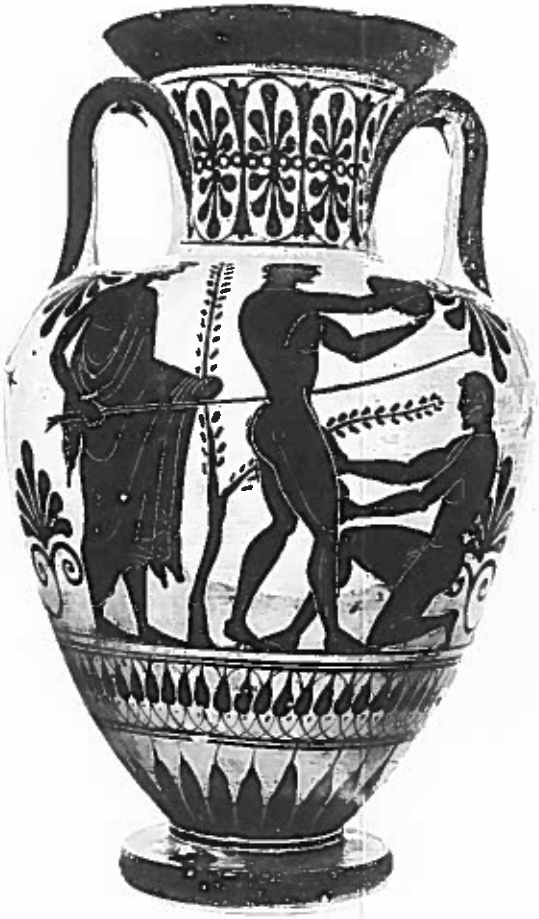


Abb. 9–10 Paris, Louvre F 264.

Abb. 11–12 Würzburg, M. von Wagner-Museum L 221.

Abb. 10

Abb. 12

Abb. 13–14 Hobart, John Elliot Classics Museum.

Abb. 15–16 Winterthur, Münzkabinett 289.

Abb. 14

Abb. 16

bild, das an die führenden Maler der neuen Technik, besonders an den Kleophrades-Maler erinnert, die dazu passende Athleten-Thematik und die Einordnung der Form als Kanu-Form durch Hansjörg Bloesch, wovon noch die Rede sein wird[8].

Zurück zur Ornamentik. Die nächste Entdeckung war die Wiederkehr des Ornaments auf allen vier Halsamphoren, die Beazley dem Kleophrades-Maler zugeschrieben hat[9] (zwei Beispiele *Abb. 5–8)*. Betrachten wir dieses Ornament genauer. Zunächst fällt die sorgfältige Anlage und Ausführung auf, der gespannte sichere Schwung der Ranken. Kräftig rund wölben sich die oberen Bögen und werden von den unteren nach leicht schrägem Anstieg in einer fast eckigen Biegung tangiert. Diese unteren Rankenbögen vereinigen sich nicht, wie sonst üblich, in der Ornamentachse zum Stiel der hängenden Blüte, sondern sie enden gleich unter dem Treffpunkt in kurzen, symmetrisch abstrebenden Dornen, zwischen denen als etwas Neues der Stiel der Blüte ansetzt. Klein und leicht schräg abwärts geneigt sind die Zwickelknospen, und in der Ornamentmitte sitzt immer ein sauber gezeichneter Tupfen. Die hängende Knospe ist bei den früheren Gefäßen kompakt *(Abb. 2. 4)*, bei den späteren mit licht eingesetzter Mitte gegeben, dies am frühesten auf den Gefäßen des Kleophrades-Malers *(Abb. 6. 8)*. Das Ornament wird im folgenden als ‹Kleophrades-Ornament› bezeichnet.

Einmal auf die Spur gesetzt, fand ich das gleiche Ornament auch noch auf den Amphoren einer Gruppe, die Beazley in ABV unter der Überschrift «some very late neck-amphorae» eingeordnet hat (Beispiele aus dieser Gruppe: *Abb. 9–12. Abb. 13–14)* und an anderer Stelle in stilistische Verbindung mit der älteren Gruppe von München 1501 bringt[10]. Das aber ist eben die Gruppe, der die Münchner Halsamphora 1574 *(Abb. 3–4)* zuzurechnen ist (vgl. Anm. 7) und in der das schwungvolle Ornament – bei sehr dürftiger figürlicher Darstellung – öfter auftaucht. Übrigens nicht immer, denn es findet sich hier daneben gelegentlich ein Ornament, das im Charakter und der Qualität dem Figurenstil entspricht und von dem man annehmen kann, daß es auf den anspruchslosen Gefäßen von einem Figurenmaler dieser Gruppe gleich mit ausgeführt wurde. Wir bezeichnen es als das ‹holzige Ornament› und können auf diese Nebenerscheinung hier nicht näher eingehen[11].

Ein Beispiel aus Beazley's später Gruppe ist Louvre F 264 *(Abb. 9–10)*, ein zweites Würzburg 221 *(Abb. 11–12)*, ein drittes Hobart 44 *(Abb. 13–14)*[12]. Auffallend über das Ornament hinaus ist wieder die stilistische Verwandschaft mit dem Malerkreis um den schwarzfigurigen Kleophrades-Maler und die Athleten-Thematik[13].

Es fragt sich nun, was diese Gefäßgruppen noch weiter verbinden könnte. Hier hilft zunächst einmal folgender glückliche Fund weiter: An Beazley's Gruppe sehr später Halsamphoren läßt sich ein Gefäß in Winterthur anschließen, das sich schon durch das Kleophrades-Ornament als der hier beobachteten Werkgruppe[14] zugehörig erweist[15] *(Abb. 15–16)*. Bild A dieser Amphora gibt deutlich die gleiche Hand zu erkennen, von welcher Hobart 44 aus Beazley's später Gruppe bemalt wurde *(Abb. 13. 15)*. Die Darstellungen beider Seiten stehen – trotz des zeitlichen Unterschieds – deutlich in der stilistischen und ikongraphischen Tradition der Gruppe von München 1501, was nach den hier erschlossenen Verbindungen schon nicht mehr verwunderlich ist. Mit diesem Gefäß gewinnen wir für unseren Zusammenhang die höchst nützliche Hilfe von Hansjörg Bloesch, welcher im CVA Ostschweiz und Ticino eine Einordnung der Form unternommen hat[16]. Er weist sie dem gleichen Töpfer wie zwei Halsamphoren in Oxford und in New York zu[17]. Das Gefäß in Oxford gehört der Gruppe von München 1501 an, weist für diese Gruppe typische Darstellungen auf und ist mit dem ‹holzigen› Ornament versehen. Das New Yorker Gefäß besitzt wieder das Kleophrades-Ornament und stammt von der gleichen Hand wie das eine Gefäß aus der späten Gruppe, Louvre F 264 *(Abb. 11–12)*, eine sehr charakteristische Hand, die den Werkstattstil mit ausgesprochenen Eigenheiten verbindet, und der ich eine Reihe von Gefäßen zuweisen konnte[18].

Zurück zu Bloesch, der a. O. (Anm. 15) fortfährt: Letzte Ausläufer der Kleophrades-Gattung, in der unter anderen folgende Halsamphoren vertreten sind: Hier nennt er vier Gefäße, von denen uns zwei hier schon begegnet sind: Die Halsamphora des Kleophrades-Malers in New York *(Abb. 5–6)*, ein Gefäß im Kunsthandel, welches, wie mir Hansjörg Bloesch bestätigte, dasjenige ist, das sich heute in Hobart befindet und Beazleys Gruppe sehr später Halsamphoren angehört *(Abb. 13–14)*, und dazu die etwas ältere Amphora Würzburg L 202, die Beazley in die Nähe der Gruppe von München 1501 setzt[19]. Das vierte Gefäß in Washington konnte ich trotz schriftlichem Gesuch und Bemühungen im Museum nicht genau untersuchen. Es scheint von anderer Art zu sein und kann hier beiseite gelassen werden[20]. Die Gefäße in New York und Hobart haben – wie schon gesagt – das Kleophrades-Ornament, und auch für Würzburg L 202 trifft dies zu, hier jedoch in einer Ausführung, die für den Zusammenhang besonders erhellend ist. Denn hier hat sich eine andere, steifere Hand um die Zeichnung dieses Ornaments bemüht, hat daran herumverbessert, um doch zu erreichen, daß man jedenfalls den Typus erkennt *(Abb. 17–18)*[21]. Darin äussert sich klar, was nach den vorigen Beobachtungen schon zu erwarten war: Das Henkelornament ist eine Art Signum, es bezeichnet die Werkstatt, der das Gefäß entstammt.

Hier sei daran erinnert, daß Adrienne Lezzi-Hafter dieselbe Beobachtung an den Henkelornamenten der klassischen Werkstätten gemacht hat. Es ist ja auch eine einfache, praktische und naheliegende Kennzeichnung

Abb. 17 Würzburg, M. von Wagner-Museum L 202.

Abb. 18 Würzburg, M. von Wagner-Museum L 202.

Abb. 19 St. Petersburg, Eremitage B 1550

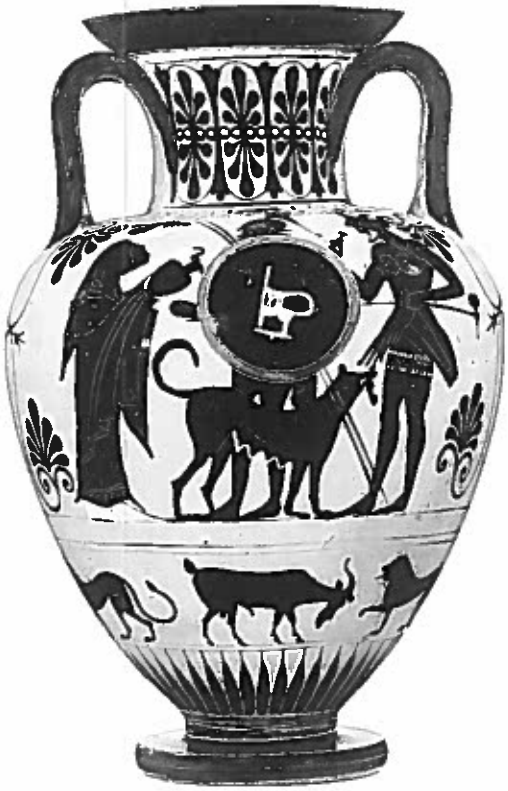


Abb. 20 New York, Metr.Mus. Rogers Fund, 41.162.189.

der Produktion einer größeren Werkstatt, besonders, wenn mehrere Töpfer und Maler dort zusammenarbeiten und die Gefäße dadurch – trotz der auch immer zu beobachtenden Werkstattradition – nicht ganz einheitlich erscheinen. In kleinerem Umfang gibt es dieses Phänomen übrigens auch schon in einer großen, älteren Werkstatt einer anderen griechischen Landschaft, nämlich derjenigen des lakonischen Naukratis-Malers, dessen Gefäße, wie auch solche in seiner Nachfolge, öfter auffallend durch ein bestimmtes Knospenornament im Henkelfeld gekennzeichnet sind[22].

Es kann in diesem Zusammenhang auch daran erinnert werden, daß der Platz unter dem Henkel von alters her ein sprechender, ein ‹Bedeutungsplatz› ist. Hier kann z. B. ein magisches Auge sitzen, hier findet sich auf manchen archaischen und spätarchaischen Gefäßen ein erläuterndes Gebilde im Zusammenhang der Darstellungen, oft Dionysisches, Rebstöcke, Silene, aber auch Flügelwesen. Der Platz unter dem Henkel bietet einen gewissen Freiraum der Dekoration, mit dessen Ausgestaltung man eine Mitteilung machen kann. Auf der großen Zahl der schlicht handwerklichen spätschwarzfigurigen Halsamphoren ist dieser Platz allerdings meist durch das stark typisierte Ornament besetzt, aber dessen Ausführung bietet, wie wir sahen, doch die Möglichkeit einer Mitteilung, wenn auch in einem anderen, einem schlicht wirtschaftlichen Sinn: Ein Werkstattzusammenhang der Gefäße gibt sich so zu erkennen.

Es zeigte sich, daß ein begabter Ornamentmaler, derjenige des Kleophrades-Ornaments, auf Amphoren, deren Bilder verschiedene Maler ausführten, tätig war. Die Frage, ob dieser Maler auch jeweils die Ornamentfriese ausführte, ist schwerer zu beantworten, da diese weit weniger Spielraum zu handschriftlicher Prägung bieten. Adrienne Lezzi-Hafter hatte für die qualitativ weit anspruchsvolleren klassischen Schalen unterschiedliche Malerhände für Henkelornament und Band (Mäander)ornamente ausgemacht (s. oben S. 97). Ein so ausgeprägtes Spezialistentum hat es in den großen spätarchaischen Werkstätten sicher nicht gegeben. Bei den meisten Gefäßen spricht nichts dagegen, daß *eine* Hand die gesamte Ornamentik ausführte, wobei gelegentliche Beobachtungen dafür sprechen, daß für einfache Ornamente wohl auch einmal weniger geübte Hilfen herangezogen wurden. Variationen der Zusammenarbeit sind natürlich immer möglich und manchmal gut ablesbar. Ein gutes Beispiel, das eine kleine Abschweifung rechtfertigt, bietet eine Halsamphora mit Darstellungen von der Hand des Rycroft-Malers in Basel[23]. Es fällt sofort auf, daß die Friesornamente ungewöhnlich wacklig und ungeschickt ausgeführt ist. Alle Konturen der Blätter und Knospen sind zittrig, sitzen zum Teil schief auf den Bögen, im Halsornament sitzen kümmerliche Palmetten mit unregelmäßiger Blätterzahl an der ganz schief geratenen Volutenkette, die als solche nicht mehr deutlich wird. Noch etwas fällt bei näherem Zusehen auf: Das Henkelornament ist dagegen sicherer ausgeführt, und es ist *vor* den figürlichen Darstellungen angelegt worden, denn beide Frauenfiguren sind über die voll ausgeführten Voluten gemalt. Die Palmetten sind nachträglich entstanden, eine Praxis, die man auch sonst beobachten kann und die ein so enges Ineinanderarbeiten von Figuren- und Ornamentmalerei zeigt, daß man einen einzigen Maler für beides annehmen muß. Das Henkelornament der Basler Amphora, schwungvoller ausgeführt als die Ornamentfriese, kann sehr gut ebenso wie die Bilder vom Rycroft-Maler selbst stammen. Die Dekoration der gesamten Bildzone von *einer* Hand ist jedenfalls die ältere und an sich anspruchsvollere Praxis, die lange Zeit in den weniger großen Werkstätten die übliche war.

Gelegentlich zeigt sich im späteren 6. Jahrhundert, etwa ab 530 und möglicherweise zusammenhängend mit dem Beginn der Produktion großer Mengen von Gefäßen für den Export, daß ein Maler seinem Henkelornament durch wiederkehrende Eigenheiten gleichsam seinen Stempel aufdrückt, so z. B. der Schaukel-Maler auf seinen späteren, nach 530 entstandenen Halsamphoren: Meistens wird das Mittelfeld unten nicht in der üblichen Weise spitz abgeschlossen, sondern durch eine weich durchhängende Ranke, von deren Mitte die hängende Knospe ausgeht. Dicke seitliche Zwickelknospen ohne Stiele kehren regelmäßig wieder[24]. Jedoch *ein* kennzeichnendes Henkelornament für eine ganze Werkstatt, das auf Gefäßen unterschiedlicher – wenn auch verwandter Maler wiederkehrt, findet sich – in voller Deutlichkeit nachweisbar – nur auf Produkten eines großen spätarchaischen Betriebs, wie es die langlebige Atalante-Werkstatt war und – wie sich zeigen wird – auch schon auf der älteren Stufe ihrer Werkgemeinschaft[25].

Kehren wir zurück zu den Gefäßen der Atalante-Werkstatt und erinnern wir uns zunächst daran, was Bloesch zu der Form einer größeren Gruppe ihrer späten Gefäße gesagt hat: *Kleophrades-Gattung*. Das heißt nichts anderes, als daß er die dem Kleophrades-Maler zugeschriebenen Gefäße als einheitlichen Typus und Teil einer größeren Gruppe erkannte, und das zu Recht. Schon gesagt wurde, daß H. Bloesch die Münchner Atalante-Amphora *(Abb. 1–2)* als Werk seines Kanu-Töpfers eingeordnet hat. Es handelt sich dabei um einen Formtypus, der in der Kleophrades-Gattung seine Fortsetzung erfährt und ebenso nach vielen Kriterien, vor allem wieder nach den Henkelornamenten, in die Atalante-Werkstatt gehört[26]. Beide Formgruppen konnte ich anhand der gewonnenen Kriterien erheblich erweitern[27]. Der interessanteste Fund aber war die Zugehörigkeit eines Gefäßes gleicher Form und Größe in St. Petersburg, mit rotfigurigen Darstellungen von der Hand des Kleophrades-Malers *(Abb. 19)*[28]. Die sauber und sicher gemalte Palmet-

ten-Lotoskette, schwarzfigurig, entspricht genau derjenigen auf den schwarzfigurigen Amphoren des Kleophrades-Malers *(Abb. 20)* und von einer Reihe anderer später Amphoren mit dem Kleophrades-Ornament, ein weiteres Zeugnis für die Herkunft des Gefäßes aus der Atalante-Werkstatt. Die Umsetzung der Dekoration des Gefäßkörpers in die rotfigurige Technik ist als ein Experiment des führenden Malers zu verstehen, ein Versuch der Erneuerung, der die Rolle des Kleophrades-Malers und die Zusammenarbeit in der Werkstatt aufs Schönste bestätigt. Dargestellt sind auf Seite A Athleten, und auch das ist bezeichnend, denn Athletenbilder finden sich auffallend oft auf den Halsamphoren der Werkstatt, besonders auf den späten Gefäßen. Sie machen deutlich, was genauer auszuführen in dem hier gegebenen Rahmen zu weit führt: In dieser Werkstatt wurden panathenäische Amphoren hergestellt. Daher die Beteiligung des Kleophrades-Malers, der offenbar in besonderem Maße an der Herstellung panathenäischer Amphoren beteiligt war[29]; daher die zunehmende Zahl der Athletenbilder und daher vor allem das lange Weiterleben der Produktion von spätschwarzfigurigen Halsamphoren des alten Typs. Auch dem Maler der Münchner Amphora mit dem Atalantebild, einem der frühesten aus der Werkstatt mit Athletenbildern übrigens, lassen sich panathenäische Amphoren zuweisen, so ein Gefäß mit einem ganz ungewöhnlichen Athletenbild in Tarent, worauf wir hier nicht näher eingehen können[30].

Auf der Spur des Kanu-Töpfers, oder besser des Typus der Kanuform, gelangen wir für die Tätigkeit der Werkstatt zeitlich etwas weiter zurück. Die Form gleicht, wie schon gesagt, der späteren Kleophrades-Form in charakeristischen Zügen[31], wobei man bei diesen in großen Mengen und ohne höchsten Anspruch hergestellten Gefäßen natürlich keine individuellen Profileigenheiten erwarten kann, wohl aber eine Werkstattform. Unter dem Henkel der von Bloesch zusammengestellten Gefäße findet sich bereits mehrfach das Kleophrades-Ornament in der charakteristischen, handschriftlichen Prägung. Daneben begegnet es auf etwas älteren Gefäßen der Gruppe aber auch in einer leicht variierenden Ausführung, der ‹Frühform des Kleophrades-Ornaments› die zwar alle typischen Details enthält, aber wahrscheinlich von anderer Hand, der eines älteren Ornamentmalers stammt. Die unteren Ranken schwingen bei dieser Wiedergabe häufig über der Bodenlinie hoch auf und das Mittelfeld ist weniger ebenmäßig gebildet[32].

Auf den Gefäßen der Kanu-Form begegnet auch ein verwandtes Ornament, das den gleichen Typus noch eine Stufe weiter zurück verfolgen hilft. Es findet sich auf einer großen Zahl von Gefäßen antimenischer Prägung und wird nach einer Gruppe dieser Art, der Gruppe von Toronto 305, ‹Toronto-Ornament› genannt[33]. Von dem Kleophrades-Ornament und seiner Frühform unterscheidet es sich im Typus nur dadurch, daß die unteren Ranken nicht gleich unter dem Mittelfeld in Dornen enden, sondern noch ein Stück weit am Stiel herabgezogen sind und sich dabei zu kleinen Dornenansätzen verdicken: Eine Vorstufe, aus der sich die prägnantere Form unter der Hand eines jüngeren Malers entwickelt. Das Toronto-Ornament ist auf den vielen damit versehenen Gefäßen dermaßen gleichförmig ausgeführt, daß man auch hier die Hand *eines* Ornament-Malers erkennen kann.

‹Antimenisch›, d. h. verbunden durch bestimmte stilistische und ikonographische Traditionen, die vom Antimenes-Maler ihren Ausgang nehmen, ist eine große Anzahl von Gefäßen bis weit in das 5. Jh. hinein. Die große Werkstatt, in der diese Gefäße hauptsächlich hergestellt wurden, ist diejenige mit dem Toronto-Ornament, welche sich fortsetzt in der Werkgruppe, die zur Zeit der Mitwirkung des Kleophrades-Malers in der Atalante-Werkstatt tätig war und deren kennzeichnendes Ornament sich aus dem Toronto-Ornament entwickelte. Ornamentspezialisten geben sich in diesem Betrieb von Anfang an zu erkennen. Den drei Typen des Ornaments ist die Entwicklung der Einzelformen von der einen Prägung zur anderen deutlich abzulesen, ein Vorgang, den Adrienne Lezzi-Hafter an der Ornamentgestaltung in den klassischen Werkstätten sehr ähnlich beobachtete. Drei von einander abhängige Ornament-Maler haben die werkstattypische Form weiterentwickelt bis zu der formal gelungensten des Kleophrades-Ornament. Die Herleitung einer solchen arbeitsteilig organisierten Werkstatt vom Antimenes-Maler ist auch insofern aufschlußreich und konsequent, als sich im Werk dieses Malers erste Anzeichen von einer Art Massenproduktion zeigen[34].

Auf zwei weitere ornamentale Eigenheiten soll kurz aufmerksam gemacht werden, die – wenn auch nicht ausschließlich, so doch in besonderem Maße – mit dieser Werkstatt verbunden sind: Der Silhouettentierfries unter der Bildzone und – am gleichen Platz – eine schlichte Gruppe breiter Reifen. Letzteres Phänomen ist leicht zu erklären. Keine Dekoration ist schneller und einfacher auszuführen als diese, zwei Eigenschaften, die ganz im Interesse der großen Exportwerkstatt lagen und auch von Anderen genutzt wurden[35]. Der Tierfries dagegen ist aufwendig und hat eine lange Geschichte. Er ist auf Exporthalsamphoren, nämlich den tyrrhenischen Amphoren, schon in der ersten Hälfte des 6. Jhs. besonders zu Hause und ist keinesfalls als reines Ornament abzutun. Seine Plazierung in Form einfacher Silhouetten unter der Bildzone auf spätarchaischen Halsamphoren, also in der dem Werkstattbetrieb angepaßten, schnell auszuführenden Form, zeigt ihn zunächst als Platzhalter alter Tradition[36]. Seine vereinfachte Spätform leitet sich wieder aus dem antimenischen Malerkreis her, sie findet sich nur auf antimenischen Gefäßen und solchen in ihrer Nachfolge. Be-

Abb. 21 Altenburg, Lindenau-Museum 192

Abb. 22 Paris, Louvre F 284bis.

Abb. 23 Rom, Vatikan G 23.

Abb. 24 Neapel, Nationalmuseum 81107.

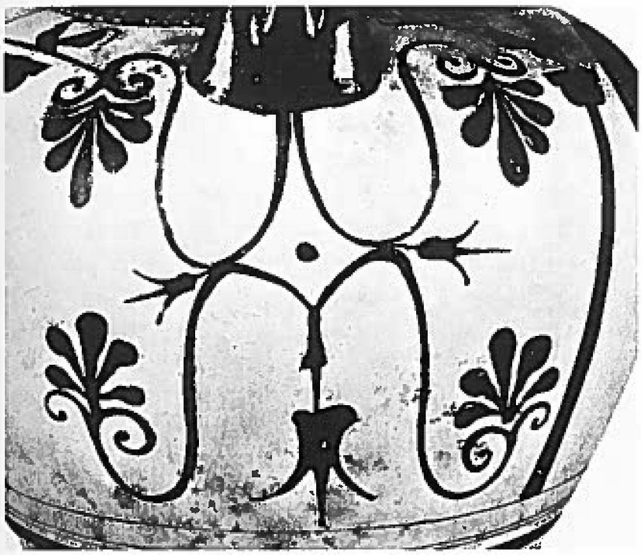


Abb. 25 Altenburg, Lindenau-Museum 192

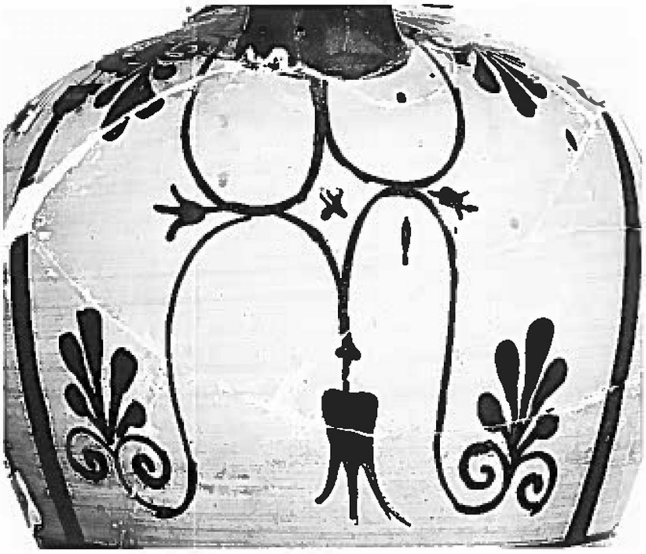


Abb. 26 Paris. Louvre F 284bis.

Abb. 27 Rom, Vatikan G 23.

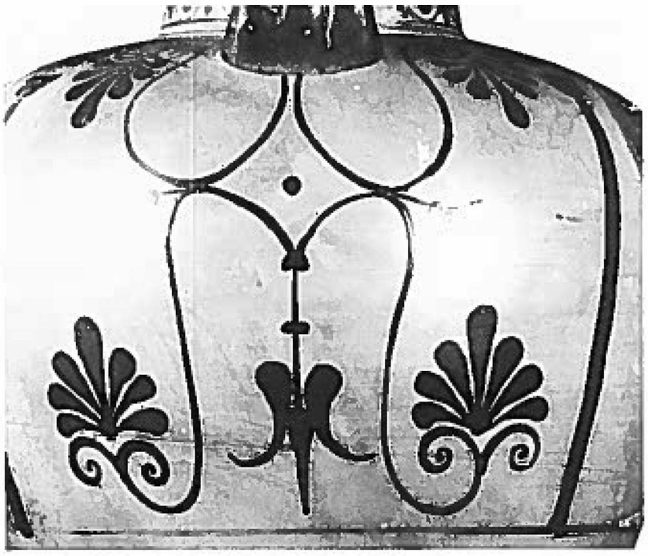


Abb. 28 Neapel, Nationalmuseum 81107.

sonders oft begegnet er auf Gefäßen mit dem Toronto-Ornament – also solchen der früheren Stufe der Atalante-Werkstatt –, und allem Anschein nach wurde er in der Regel von ein und derselben Hand ausgeführt. Auch von ihm gibt es – wie von dem Henkelornament – eine anspruchsvollere Weiterentwicklung durch einen zweiten Maler, in höherem Format mit differenzierter gestalteten Tieren, unter die hier auch Böcke aufgenommen werden. Drei der vier Gefäße des Kleophrades-Malers sind mit diesem höheren Fries geschmückt[37], ein interessantes Phänomen, dem weiter nachzugehen hier nicht der Ort ist.

Ich fasse kurz zusammen, was wir, ausgehend von dem Henkelornament der Münchner Atalante-Amphora, über die erschlossene Werkstatt sagen können: Ihre Tätigkeit ist, einschließlich der früheren Stufe der Produktion mit dem Toronto-Ornament, von den letzten Jahrzehnten des 6. Jahrhunderts bis etwa um 480 nachweisbar und zeigt deutlich die Tradition des Antimenes-Malers, dies sowohl stilistisch wie ikonographisch und im Henkelornament. Ihr langes Bestehen hängt offenbar damit zusammen, daß auch panathenäische Amphoren hergestellt wurden, die wahrscheinlich zunehmend überwogen. Die schnelle und große Produktion wurde durch Arbeitsteilung, die aber nicht prinzipiell galt, gefördert. Beweis dafür sind deutlich auszumachende Ornamentspezialisten. Das Individuum, die Maler- oder Töpferpersönlichkeit, verschwindet weitgehend hinter eine alle verbindende Machart. So sind es nicht zufällig ‹Gruppen›, die aus Beazley's Listen in die Werkgemeinschaft eingeführt werden konnten, und auch ich habe es mehrfach vorgezogen, Gruppen statt Malerwerke zusammenzustellen. Die Produkte verbindet ein Werkstattstil, der in der späteren Zeit den Einfluß des Kleophrades-Malers deutlich zu erkennen gibt. Dieser ist hier in erster Linie als Maler panathenäischer Amphoren tätig und in dieser Funktion deutlich das Vorbild anderer Mitarbeiter, wie z.B. des Malers der Münchner Atalante (Abb. 1)[38]. Der Kleophrades-Maler bemalte daneben bekanntlich auch einige schwarzfigurige Halsamphoren und machte in seiner Eigenschaft als eine Art Anführer der Werkstatt auch jedenfalls *einen* Versuch, der so lange als Exportartikel erfolgreichen Form der Halsamphora eine rotfigurige Zukunft zu eröffnen.

Unmittelbar nach den panathenäischen Preisamphoren führt Beazley in ABV die ‹Gruppe von Vatikan G 23› an[39], wohlbedacht, wie alle Abfolgen in seinem Werk. Diese kleine Gruppe bietet geradezu die Probe auf das Exempel unserer Werkstatterschließung[40]. Sie besteht aus panathenäischen Amphoren und schwarzfigurigen Halsamphoren von bescheidener Qualität. Alle Halsamphoren tragen auf beiden Seiten das Bild der Athena Promachos zwischen Hahnensäulen, also das offizielle Bild der panathenäischen Amphoren. Die Gestalt der Athena läßt durchweg das Vorbild der Athena des Kleophrades-Malers erkennen. Die Henkelornamente bilden geradezu eine Beispielreihe für die hier dargelegte Untersuchung: Es findet sich in chronologischer Abfolge das Toronto-Ornament in seiner Spätform, das ‹holzige Ornament›, die Frühform des Kleophrades-Ornaments und das ausgeprägte Kleophrades-Ornament. Das Gefäß mit dem Toronto-Orament, Altenburg 192 *(Abb. 21. 25)*, hat Bloesch seinem Kanu-Töpfer zugewiesen[41]. Es zeigt als drittes Kriterium der Werkstatt die einfachen schwarzen Reifen unter der Bildzone. Das Gefäß mit dem ‹holzigen Ornament›, Louvre F 284 *(Abb. 22. 26)*, fällt durch eine insgesamt ungelenke und zittrige Ornamentik auf, die im Gegensatz steht zu den figürlichen Darstellungen. Dies ist die Hand, die sich in der Gruppe von München 1501 öfter findet, auch auf dem namengebenden Gefäß (vgl. Anm. 10). Unter der Bildzone ist, ebenfalls mit unsicherem Strich, der werkstatttypische Silhouettentierfries angebracht. Das dritte, namengebende Gefäß, Vatikan G 23 *(Abb. 23. 27)*, trägt die Frühform des Kleophrades-Ornaments, und das vierte, Neapel Inv. 81107 *(Abb. 24. 28)*, schließlich die schöne Form des voll entwickelten Kleophrades-Ornaments. So zeigt sich ein überzeugendes Geflecht von Hinweisen auf die Herkunft aus der Atalante-Werkstatt, ein anschauliches Bild von der Gebundenheit des Henkelornaments an die Werkstatt als deren signum, auf die Entwicklung seiner Ausgestaltung und die enge Verknüpfung der Halsamphoren mit der Herstellung panathenäischer Amphoren. Ergänzend sei noch gesagt, daß auch die Darstellungen auf den panathenäischen Amphoren dieser Gruppe im Stil der Werkstatt gehalten sind und ein bescheidenes kleineres Gefäß von der Hand des Malers der Münchner Atalante stammt[42].

Das Wirken der Atalante-Werkstatt läßt sich bis etwa in die Zeit um 480 verfolgen. Historisch gesehen ist das die Zeit der späten Phase der Perserkriege. Das Ende der Werkstatt kann mit den dadurch erfolgten Zerstörungen zusammenhängen, der sicher Werkstatteinrichtungen zum Opfer fielen, die aber offenbar, wie die attische Produktion zeigt, relativ schnell wieder herzustellen waren. Vernichtet für längere Zeit wurden die Ölbäume, von denen das Öl für die panathenäischen Preisamphoren stammte. Daran mag das Geschäft zugrunde gegangen sein. Jedenfall für die schwarzfigurigen Halsamphoren, die ohnehin nur noch als abhängiges Nebenprodukt der Herstellung von panathenäischen Amphoren entstanden, konnte es einen Neubeginn nicht geben. Auch der Versuch des Kleophrades-Malers, die alte Form in die neue rotfigurige Technik zu überführen, ein Versuch, für den es auch einige Zeugnisse von anderen Händen gibt, hatte keine Zukunft mehr.

ANMERKUNGEN

1 P. Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen (1927) 11.
2 A. Lezzi-Hafter, Der Schuwalow-Maler. Kerameus 2 (1976); dies., Der Eretria-Maler. Kerameus 6 (1988).
3 Der Schuwalow-Maler a.O., besonders, zum Henkelornament der Oinochoen, 41 ff. Zur Werkstatt und dem Ornament als Wahrzeichen zusammenfassend 95 ff.
4 Der Eretria-Maler a.O. 133 f.
5 Der Eretria-Maler a.O. 97 ff.
6 München 1541, CVA München 9 Taf. 24, 4. 28, 1–2. 43, 1. Beilage E 4; E. Kunze-Götte, Der Kleophrades-Maler unter Malern schwarzfiguriger Amphoren (1992) (im folgenden: Der Kleophrades-Maler) 5 ff. 134 Nr. 13, Taf. 1, 1–2; 2, 1; 6, 2. 4; 69, 3.
7 München 1574, CVA München 9 Taf. 23, 4. 24, 1. 25, 1–2, Beilage E 1. Der Kleophrades-Maler Taf. 24, 1. 67, 2, S. 135 Nr. 18. Gruppe von München 1501 (Verf.).
8 Vgl. dazu Der Kleophrades-Maler 7 ff. – Zur Form H. Bloesch, JHS 71, 1951, 38 Nr. 9.
9 ABV 405, 17–20; Nr. 18, heute Cambridge GR.1.1955; Nr. 19, heute St. Louis, Leihgabe aus Privatb. Der Kleophrades- Maler 135 Nr. 19–21. 23, Taf. 69, 4. 70, 1. S. 40 Abb. 4. 41 Abb. 7.
10 ABV 401 f.; Beazley, Paralipomena 175; ABV 342, im unmittelbaren Anschluß an die Gruppe München 1501 und den Maler von London B 272, den er Paralipomena 153 in die Gruppe aufnimmt: »A few very late neck-amphorae of standard type might have come here, but I have preferred to allot them a chapter of their own: see 401–2.« Die so von Beazley angemerkte stilistische Verwandtschaft erklärt sich durch die hier angestellte Ornamentuntersuchung als Werkstattgemeinschaft. Sinnvoll erscheint auch die Anordnung der sehr späten Gruppe (ABV 401 f.) unmittelbar vor dem Kapitel der panathenäischen Preisamphoren, wie noch zu zeigen sein wird.
11 Vgl. Der Kleophrades-Maler 138 f. Taf. 65, 4. Das Ornament dieses Typus auf der im Krieg stark beschädigten, namengebenden Halsamphora der Gruppe von München 1501: CVA München 9 Taf. 58, 4.
12 Paris, Louvre F 264, ABV 401, I 1; Der Kleophrades-Maler 136 Nr. 28. – Würzburg L 221, ABV 401, I 1; Der Kleophrades-Maler 137 Nr. 34. – Hobart 44, Beazley, Paralipomena 175; Der Kleophrades-Maler 137 Nr. 32.
13 Vgl. Der Kleophrades-Maler 84 ff.
14 Unter ›Werkgruppe‹ wird hier die Gruppe der gleichzeitig und in verwandter Manier in einer Werkstatt Arbeitenden verstanden.
15 Winterthur 289. H. Bloesch, CVA Ostschweiz und Ticino Taf. 17, 3–5; Der Kleophrades-Maler 137 Nr. 33, Taf. 39, 1–2. 41, 2. 71, 1–2.
16 Bloesch a.O. (Anm. 15) S. 25.
17 Oxford 210, Beazley, Paralipomena 153, 2; CVA 3 Taf. 14, 3–4. 15, 3–4; Der Kleophrades-Maler 138 Nr. 2. – New York 69.233.2, CVA 4 Taf. 39, 5–8; Der Kleophrades-Maler 136 Nr. 26, Taf. 42, 2.
18 Der Kleophrades-Maler 84 ff.
19 ABV 341 unten; Beazley, Paralipomena 153; Der Kleophrades-Maler 137 Nr. 1, Taf. 52, 1–2. 53, 3. 72.
20 Durch das Glas der Vitrine überzeugte mich seine Zugehörigkeit nicht recht. H. Bloesch teilte mir freundlicherweise dazu mit, daß er auch nur eine Freihandskizze der Form anfertigen konnte und das Gefäß nicht mehr so nahe der Gruppe angehörig sieht.
21 Würzburg L 202 s. Anm. 19. Interessant und aufschlußreich ist auch die genaue Zeichnung des Kleophrades-Ornaments mit – bis auf das kleine Kreuzchen in der Ornamentmitte – allen Einzelheiten durch eine zwar sorgfältige, aber steife Hand auf der Halsamphora London B 272 aus der Gruppe von München 1501; Beazley, Paralipomena 153, 1; Der Kleophrades-Maler 41 Abb. 6, 137 Nr. 3 Taf. 26, 1–2: Eine weitere Bemühung, ein Gefäß von der Hand eines Malers dieser Gruppe als Produkt der Atalante-Werkstatt zu kennzeichnen.
22 Eine auf geschwungenen Ranken stehende dicke Knospe; vgl. Verf., Lakonische und lakonisierende Keramik aus Olympia, OF 28 (2000) 21 mit Anm. 40, zu Nr. 8 Taf. 3.
23 Basel BS 409, CVA 1 Taf. 41, 3–4. 45, 1–3; Beazley, Paralipomena 149, 16 bis.
24 Vgl. E. Böhr, Der Schaukelmaler, Kerameus 4 (1982) 28, Beispiele Taf. 113. 196 c.
25 Einige charakteristische Details des Henkeloraments, wenn auch bei einer weniger festen Gesamtprägung, findet man übrigens auch auf Halsamphoren der Leagros-Werkstatt, z.B. ein kleines, langezogenes Kreuz im Zentrum des gewöhnlich schmalen und langen Mittelfelds, zur hängenden Knospe durchlaufende Ranken, die von zwei Querstrichen zusammengefaßt werden, größere seitliche Knospen mit meist licht eingesetzter Spitze; vgl. z.B. CVA Berlin 5 Taf. 39, 1–5: typische Details, die jedoch offenbar von verschiedenen Händen ausgeführt wurden. Eine genauere Untersuchung der Ornamentik mit ähnlichen Fragestellungen, wie sie zu der Auffindung der Atalante-Werkstatt führten, könnte sich, besonders für die Frage der Zusammenarbeit, lohnen, obwohl es hier um eine schon bekannte Werkstatt geht.
26 Der Kleophrades-Maler 30 ff.
27 Der Kleophrades-Maler 33 f., FA 1–27; 34 f., FB 1–22.
28 St. Petersburg, Eremitage B 1550, ARV² 184, 19; Der Kleophrades-Maler 17 f. 34 FA 28.
29 M. Bentz, Panathenäische Preisamphoren (1998) 138 ff.
30 Tarent Inv. 115472; Der Kleophrades-Maler 76 Nr. 6, 77 ff. Taf. 4.
31 z.B. weite, flach ausladende Mündung mit relativ breiter Lippe und weiter, tiefgreifender Kehlung (vgl. Der Kleophrades-Maler z.B. 152 Abb. 1–4 mit 153 Abb. 1–4) – dies im deutlichen Gegensatz zu der typischen flachen Kehlung und schmaleren Lippe bei Gefäßen aus der Leagros-Werkstatt.
32 Der Kleophrades-Maler 21; s. z.B. das Henkelornament von München 1512, H. Bloesch, JHS 71, 1951, 38 Nr. 4; Der Kleophrades-Maler Taf. 68, 1 und das daneben abgebildete Ornament von Boulogne 574, beide Gruppe von München 1512 (Verf.). Weitere Gefäße der Werkstatt mit diesem Ornament ebenda 139 ff.
33 Der Kleophrades-Maler 21 f. 36. 142 ff. s. z.B. ebenda Taf. 66, 1–4. Die Gruppe von Toronto 305 aus dem Kreis des Antimenes-Malers: ABV 282 f. 692; Beazley, Paralipomena 124 f.
34 Der Kleophrades-Maler Taf. 64 zeigt an vier Beispielen, wie das sehr gleichförmige Henkelornament auf späteren Gefäßen des Antimenes-Malers übernommen wird bei Gefäßen der Gruppe von Toronto 305; dazu a.O. 35.
35 Vgl. Der Kleophrades-Maler 51 ff.
36 Vgl. Der Kleophrades-Maler 42 ff.
37 Ohne diesen Fries ist nur das Gefäß in St Louis, ehemals Slg. Robinson, ABV 405, 19. Der Kleophrades-Maler 135 Nr. 20 Taf. 10, 1–2. 70, 1; je ein Beispiel beider Formen des Frieses ebenda 42 Abb. 9.
38 Vgl. Der Kleophrades-Maler 76 ff. Zu panathenäischen Amphoren und Preisamphoren anderer Maler aus der Werkstatt ebenda 24 ff.
39 ABV 406 f. Beazley, Paralipomena 176.
40 Vgl. dazu ausführlicher Der Kleophrades-Maler 20 ff. mit Taf. 43–44.
41 H. Bloesch, JHS 71, 1951, 38 Nr. 11.
42 München 1464, ABV 406, 6; Der Kleophrades-Maler, 76. 80 f. Taf. 5. 7.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–4 Staatl. Antikensammlungen und Glyptothek
Abb. 5–6 New York, Metr.Mus.
Abb. 7–8, 11–12, 17–18 Foto M. von Wagner-Museum
Abb. 9–10, 22, 26 Paris, Musée du Louvre
Abb. 13–14 Foto: H. Bloesch
Abb. 15–16 Winterthur, Münzkabinett
Abb. 19 St. Petersburg, Eremitage
Abb. 21, 25 Altenburg, Staatl. Lindenau-Museum
Abb. 23, 27 Rom, Vatikanische Museen
Abb. 24, 28 Neapel, Nationalmuseum

Zur Chronologie des Tleson Malers[1]

Berthold Fellmann

«*Tleson is in many respects the typical, the classical, little-master. Yet note that he did not practise all the sorts impartially. He loves the lip-cup; but for the band-cup he has no great liking.*» Beazleys Einschätzung, vor 70 Jahren in seinem grundlegenden Aufsatz zu den Kleinmeisterschalen geäußert, kann noch heute gelten[2]. Ausgehend von 60 damals bekannten Gefäßen und Fragmenten mit der stereotypen Töpfersignatur ΤΛΕΣΟΝ ΗΟ ΝΕΑΡΧΟ ΕΠΟΙΕΣΕΝ[3] wies er auf eine Vorliebe des Meisters für Randschalen ohne Figurenbilder (type LP) und Randschalen (type LO) mit Figuren auf den Außenseiten hin. In den Proportionen, d. h. mit Höhenmaßen von ca. 13–18 cm sowie Durchmessern zwischen ca. 19 und 26 cm, entsprechen die Randschalen einer Größenklasse, die auch in anderen Kleinmeisterwerkstätten häufig produziert wurde[4]. Zugleich stellte Beazley die Frage, ob alle Gefäße von einer Hand bemalt wurden, erkannte stilistische Übereinstimmungen mit zwei unsignierten Bandschalen[5] und kam zu der Vermutung, daß zumindest die Tierfiguren von ein und demselben Meister, dem «*painter of the Tleson cups*» gemalt sind[6]. Diese Formulierung enthielt gewiß schon – wenn auch noch unausgesprochen – die Frage, ob der Maler mit dem Töpfer Tleson identisch sei (s.u. bei Anm. 10).

In der Folgezeit konnten weitere Gefäße bzw. Fragmente (mit oder ohne Signatur) dem Maler zugeschrieben werden[7], darunter übrigens nun auch auffallend kleine Randschalen (H. ca. 10–12 cm; Dm. ca. 14–16 cm), die – den geringeren Proportionen entsprechend – statt der langen, 22 Buchstaben umfassenden Signatur den kürzeren Trinkspruch ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙΕΙ ΕΥ tragen[8]. Sie gehören einer zweiten Größenklasse an, die sich mit kleineren Formaten auch in anderen Kleinmeisterwerkstätten deutlich abzeichnet[9]. Die Frage nach der Identität des Malers freilich blieb und bleibt ungeklärt, solange wir (anders als von Tlesons Vater Nearchos) nur Gefäße mit der Töpfersignatur kennen: «*Tleson may have painted the vases as well as fashioned them, but this is uncertain: so we speak of ‹the Tleson Painter›.*»[10]

In Beazleys großem Listenwerk[11] hatte sich die Zahl der (freilich z.T. mit Vorbehalt) zugeschriebenen Gefäße und Fragmente gegenüber dem Bestand des Jahres 1932 sodann mehr als verdoppelt. Das 1932 noch ausgeglichene Verhältnis von Randschalen mit Außenbildern (type LO) zu Randschalen ohne Figurenbilder (type LP)[12] zeigte sich nun deutlich verschoben zugunsten des Typus LO; und tatsächlich scheinen Randschalen mit Außenbildern – auch nach dem heutigen Stand der Zuschreibungen – der bevorzugte Dekorationstypus der Tleson-Werkstatt gewesen zu sein. Es folgen mit deutlichem Abstand Randschalen ohne Figurenbilder (type LP), mit Figuren im Medaillon (type LI) und verhältnismäßig wenige Bandschalen mit Außenbildern (type BO) bzw. ohne Bilder (mit Signatur; type BP) sowie vereinzelte Gefäße nach Art der Gordionschalen.

Wie man erwarten konnte, sind inzwischen neue signierte Tleson-Schalen bzw. Fragmente bekannt geworden, und Beazleys Listen ebneten den Weg für zahlreiche weitere Zuschreibungen: s.u. Appendix I. Einige eigene neue Zuweisungen an den Tleson Maler führen wir im Appendix II auf. – Auch wenn man nicht allen Zuschreibungen folgen will, das zur Diskussion stehende Oeuvre des Tleson Malers umfaßt (neben der Pyxis Athen 502; ABV 181, 49) derzeit etwa 170–180 Schalen und Fragmente[13].

Auf Kriterien der Zuschreibung soll jedoch hier nicht eingegangen werden. Vielmehr wollen wir versuchen, aus dem reichen Material einige chronologische Anhaltspunkte im Werk des Malers bzw. Töpfers zu gewinnen; denn in dieser Richtung sind bisher nur wenige Ansätze unternommen worden[14]. Am einfachsten erscheint uns der Zugang über den Formwandel der Henkelpalmetten; parallel dazu sind bei den Signaturen auffällige Veränderungen in der Schreibweise eines bestimmten Buchstabens zu beobachten. Und nicht zuletzt interessiert uns die Frage, ob und inwieweit eine Entwicklung der Gefäßform und des Figurenstils erkennbar wird.

Palmetten

Wie die zahlreichen Tierfiguren des Tleson Malers (s. bei Anm. 6) zeigen auch seine Henkelornamente eine charakteristische Handschrift[15] und lassen sich von denen anderer Kleinmeister gut unterscheiden. Allerdings sind auch in der langen Reihe der Tleson-Palmetten gewisse

Abb. 1 Henkelpalmetten. a München 2126 – b München 2127 – c München Inv. 9416.

Unterschiede nicht zu übersehen, und selbst eine kleine Auswahl von sechs Münchner Beispielen macht sie deutlich *(Abb. 1 a–f)*[16].

Als Zeugen einer frühen Schaffensperiode sehen wir mehr oder weniger gedrungene Gebilde an *(Abb. 1 a–b)*; Stiele und Voluten sind mit kräftigem Pinselstrich gemalt, schwellende Blätter wachsen aus rotem Blütenkern zu einem breiten, annähernd rundbogigen Fächer auf. In der Grundform sind sie den Henkelornamenten der Nearchos-Schalen verwandt[17]. Ausgeprägt spitzbogige Fächer mit schlankeren Blättern auf dünnen Stielen und zierlichen Voluten rechnen wir der späten Schaffensperiode des Tleson Malers zu *(Abb. 1 e–f)*. In eine mittlere Phase dürften Palmetten gehören, die – ähnlich den frühen –

Abb. 2 München 2126. Signatur A; Signatur B.

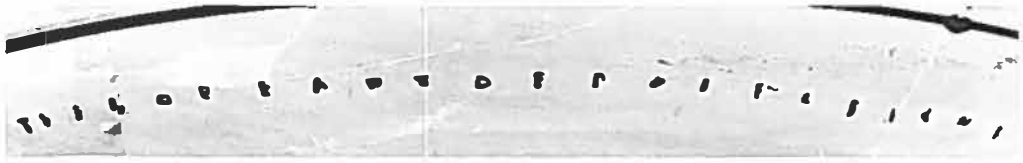


Abb. 3 München 2127. Signatur B; Signatur A.

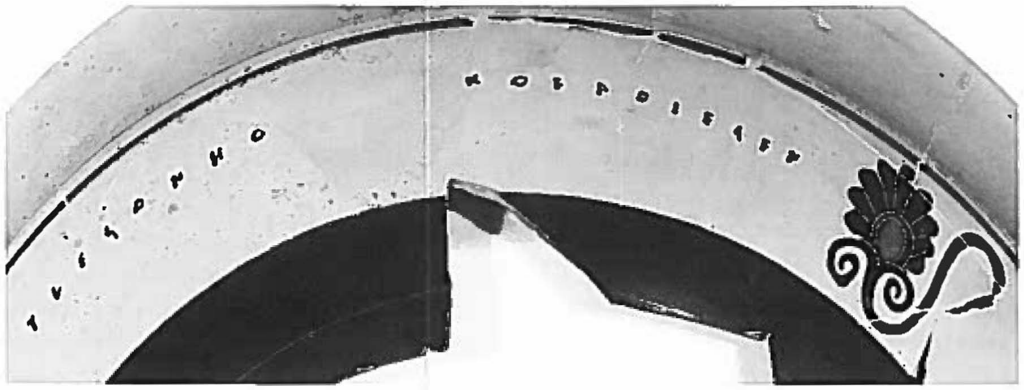


Abb. 4 München Inv. 9413. Schrägansicht A, Signatur mit Palmetten.

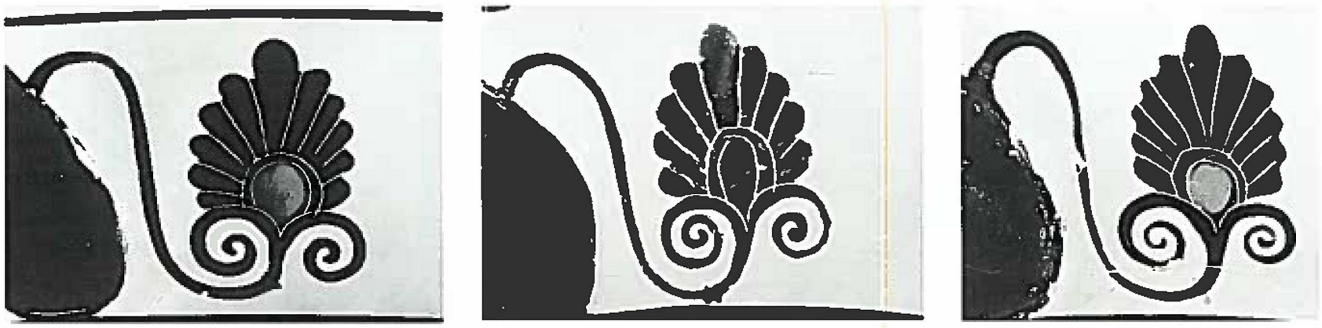


Abb. 1 Henkelpalmetten. d München 2149 – e München 2135 – f München 2150.

über kräftigen Stielen und Voluten schwellende Fächer zeigen, jedoch mit einem zusehends herausragenden Mittelblatt zu ovaler Kontur tendieren *(Abb. 1 c–d)*. Freilich lassen sich bei solcher Gruppierung keine scharfen Grenzen ziehen; bisweilen wird eine Entscheidung für die eine oder andere (vorausgehende bzw. folgende) Phase kaum zu treffen sein, denn der Wandel vollzieht sich in fließenden Übergängen. Einige signifikante Beispiele seien hier jedoch aufgezählt.

Der frühen Phase wird man zuordnen können

(1) München 2126 (A/B: Signatur) *(Abb. 1 a. 2. 13)*. – CVA München 10 Taf. 7, 7; 8, 1–4; Beil. 2, 3; ABV 182, 14;

(2) München 2127 (A/B: Signatur) *(Abb. 1 b. 3. 14)*. – CVA 10 Taf. 8, 5–9; Beil. 2, 4; ABV 181, 13;

(3) München Inv. 9413 Frgte. (A: Signatur) *(Abb. 4)*. – CVA München 10 Taf. 9, 1–4; Beil. 2, 5; s. u. Appendix I Nr. 10;

(4) München SL 462 (A: Hahnenkampf; seitlich Hühner; B: Bock zwischen Sirenen) *(Abb. 5. 15)*. – CVA München 11 Taf. 7; Beil. 1, 5; ABV 180, 44;

(5) Brüssel R 385 b (A/B: Signatur) *(Abb. 6)*. – CVA 1 Taf. 2, 9; ABV 181 unten 3;

(6) Leipzig T 52 (A/B: Signatur). – CVA 2 Taf. 30, 3–4; 34, 2; ABV 181, 11;

(7) Rom, Vatikan 322 (A/B: Signatur). – C. Albizzati, Vasi antichi dipinti del Vaticano (1925–39) Taf. 34; ABV 182, 20.

Zur mittleren Gruppe rechnen wir

(8) München Inv. 9416 Frgte. (A: Trinkspruch: ΣΥ ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ[...]) *(Abb. 1 c. 7)*. – CVA 10 Taf. 13, 1–3; s. u. Appendix I Nr. 35;

(9) München 2149 (A/B: Huhn; Signatur) *(Abb. 1 d. 8. 16)*. – CVA 10 Taf. 11, 1–5; Beil. 3, 2; ABV 180, 29;

(10) München Inv. 9415 Frgte. (A: Hahn; Signatur). – CVA 10 Taf. 10, 6–9; Beil. 3, 1; s.u. Appendix I Nr. 3;

(11) New York, Slg. Callimanopoulos (A/B: Signatur; I: Zwei Böcke an Palmettenbaum). – Christie London, Auktion 2.7.1980 Nr. 62; einst Castle Ashby, Slg. Northampton; CVA Taf. 25, 7; 26, 1; ABV 179, 3; Beazley Addenda² 50;

(12) Brüssel R 385 c (A/B: Signatur). – CVA 1 Taf. 2, 6 a–b; ABV 181 unten 4;

(13) Zürich, Archäologisches Institut der Universität 3841 (A/B: Trinkspruch ΣΥ ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙΕΙ). – MuM Auktion 60, 21.9.1982 Nr. 18; s. u. Appendix II Nr. 8;

(14) London, Handel Christie (A: Satyr; Trinkspruch ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙΕΙ ΕΥ; B: Mänade; Trinkspruch ebenso). – Auktion 3.7.1996, 34 Nr. 43; einst Bad Nauheim, Privatslg.; Verf. in: Kunst der Schale 171 Abb. 28.6 a–d; s. u. Appendix I Nr. 22;

(15) Mannheim Cg 350 (A/B: Trinkspruch wie Nr. 14). – Hier S. 40 f. Abb. 11–14; s. u. Appendix I Nr. 27;

(16) Schwerin 735 (A/B: Trinkspruch wie Nr. 14). – CVA Taf. 7, 1; 9, 1; s. u. Appendix II Nr. 12;

(17) Hamburg 1989.81 (A/B: Trinkspruch wie Nr. 14). – C. Ewigleben, JbMusKGHamb N. F. 9/10, 1990 bis 1991 (1993), 238 f.; s. u. Appendix I Nr. 26;

(18) London, Handel Christie Frgt. (A: Sphinx). – Auktion 3.7.1996, 36 f. Nr. 46; einst Bad Nauheim, Privatslg.; s. u. Appendix I Nr. 19.

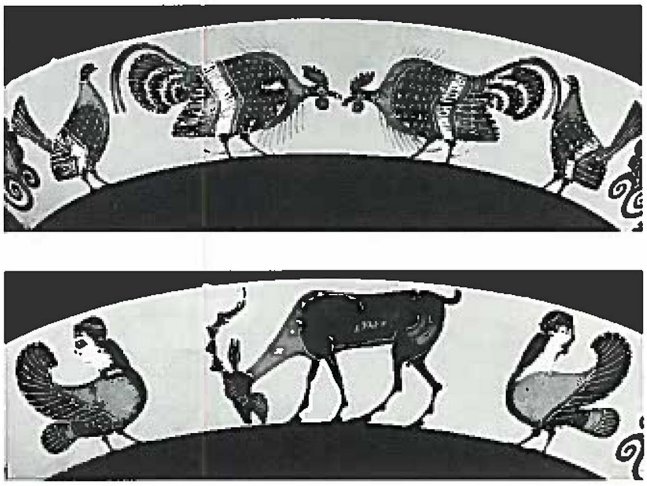


Abb. 5 München SL 462.
Hahnenkampf A; Bock zwischen Sirenen B.

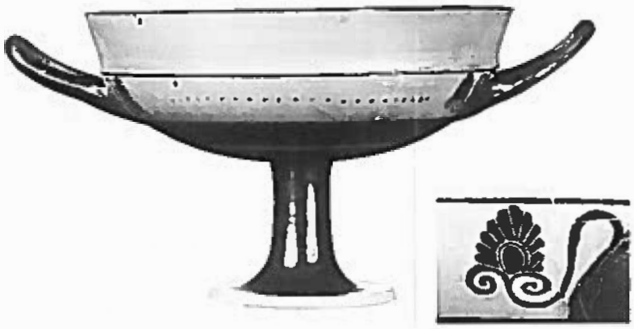


Abb. 6 Brüssel R 385 b. Profilansicht; Henkelpalmette.

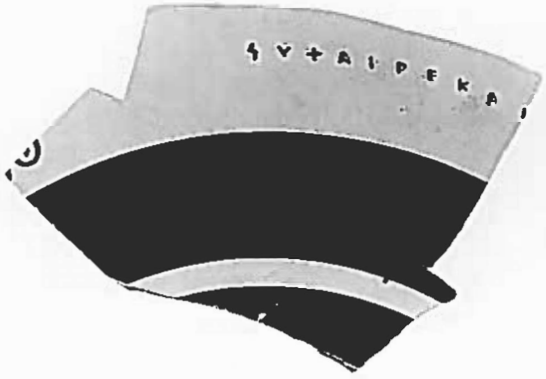


Abb. 7 München Inv. 9416. Frgt. mit Trinkspruch.

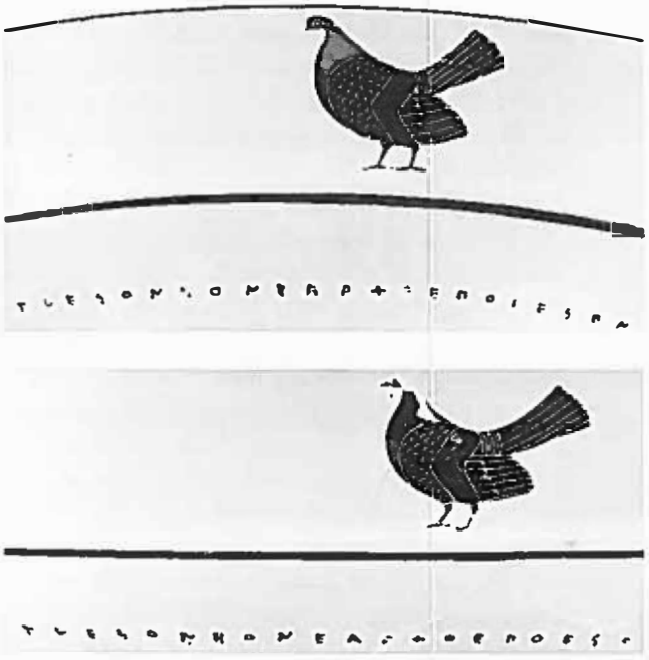


Abb. 8 München 2149. Huhn mit Signatur A + B.

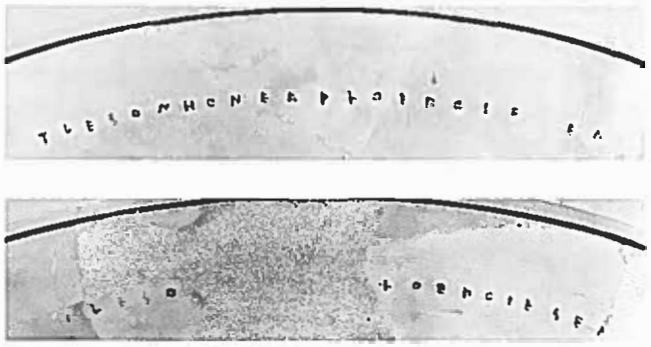


Abb. 9 München 2135. Signatur A; Signatur B.

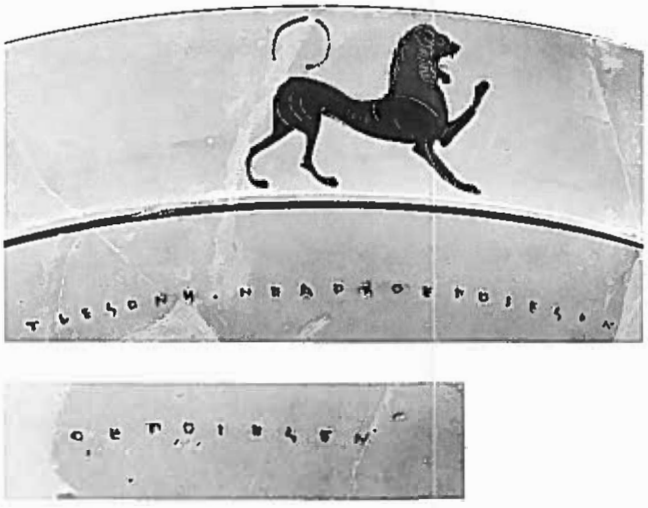


Abb. 10 München 2150. Löwe mit Signatur A; Signatur B.

Besonders deutlich ausgeprägt sind jene zierlichen Palmetten, die der späten Schaffenszeit anzugehören scheinen:

(19) München 2135 (A/B: Signatur; I: Sirene) *(Abb. 1 e. 9. 17)*. – CVA 10 Taf. 12, 5.7–10; Beil. 3, 4; ABV 179, 6;

(20) München 2150 (A: Löwe; Signatur; B: Signatur) *(Abb. 1 f. 10. 18)*. – CVA 10 Taf. 13, 8; 14, 1–4; Beil. 3, 6; ABV 179, 12;

(21) Tarent I. G. 4440 (A/B: Signatur). – CVA 3 S. 7 Abb. 5 Taf. 32, 3–4; ABV 182, 19;

(22) Bern, Privatslg. Frgt. (A: Signatur). – R. Blatter, AW 8, 1977 H. 4, 57 f. Abb. 1; Beazley Addenda² 402; s.u. Appendix I Nr. 12;

(23) Basel BS 405 (A/B: Panther; Signatur). – CVA 1 S. 92 Taf. 32, 7–8; 33, 1; Paralipomena 75, 13 ter;

(24) New York, Slg. Callimanopoulos (A/B: Bock; Signatur). – Christie London, Auktion 2.7.1980 Nr. 61; einst Castle Ashby, Northampton; CVA Taf. 26, 2–3; ABV 179, 18; Beazley Addenda² 50;

(25) Boston 03.851 a–d Frgte. (A/B: Bock; Signatur). – CVA 2 Taf. 93, 2; ABV 179, 19;

(26) Berlin F 1760 (A/B: Hahn; Signatur; Fuß fremd) *(Abb. 11)*. – Furtwängler, Antiquarium I 291; Hoppin 367 Nr. 2; ABV 180, 26;

(27) Berlin F 1759 (A/B: Huhn; Signatur) *(Abb. 12)*. – Furtwängler, Antiquarium I 290; Hoppin 366 Nr. 1; ABV 180, 27;

(28) Tessin, Privatslg. (A/B: Sirene; Signatur). – MuM Sonderliste G (1964) Nr. 81; s.u. Appendix I Nr. 4;

(29) Karlsruhe 65/43 (A/B: Hirsch; Signatur). – CVA 3 S. 52 f. Abb. 8 Taf. 23; ABV 179, 22; Paralipomena 74; Beazley Addenda² 402;

(30) New York, Handel Sotheby. Einst Slg. Theodor (A/B: Sirene; Signatur). – Heesen, Theodor Collection 139 ff. Abb. 93–95; Farbtaf. 33; s.u. Appendix I Nr. 5;

(31) Kalifornien, Slg. Dechter (A/B: Signatur; Fuß ergänzt). – K. Hamma (Hrsg.) u.a., The Dechter Collection of Greek Vases (Ausstellung San Bernardino 1989; Northridge 1990) 25 Nr. 9; s.u. Appendix I Nr. 11.

Der Formwandel betrifft auch kleine Details. Manschettenartige Verdickungen oder ‹Stielknoten›, wie sie frühe Palmetten unter den Voluten zeigen[18], reduziert der Tleson Maler zu roten Punkten oder Schrägstrichen. Bisweilen, insbesondere bei kleinen Gefäßen, fehlen freilich derartige Markierungen[19]. Rote Stielpunkte erscheinen vornehmlich bei den frühen Beispielen (1)–(4)[20] sowie bei Nr. (8) der mittleren Gruppe. Palmettenstiele der mittleren und späten Periode sind dagegen in der Regel mit roten Schrägstrichen versehen: (9)–(10), (12), (19)– (20), (23), (28)–(29); gelegentlich treten sie auch paarweise auf: (10), (19) und Frgt. Milet Z 93.27.40 (s.u. Appendix II Nr. 14). In der Reduktion der Stielknoten zu Strichen wie in den zunehmend grazilen Ornamentformen werden manieristische Züge sichtbar[21].

Sigmaformen

Nimmt man an, daß alle Inschriften, d.h. Signaturen[22] und Trinksprüche, von einer Hand und zwar der des Tleson Malers stammen[23], so stellt sich die Frage, ob im Laufe seiner Schaffenszeit Veränderungen der Schreibweise festzustellen sind. Da freilich die publizierten Abb. manche Details nicht erkennen lassen, bedürfte es eingehender Untersuchungen vor den Originalen. Wir müssen uns hier mit der Betrachtung eines Buchstabens begnügen. Auffallend ist in der Tat die Verwendung zweier unterschiedlicher Sigmaformen[24]. Eine ‹asymmetrische› Form erscheint regelmäßig in Verbindung mit frühen Palmetten der Beispiele (1)–(3) und (5)–(7)[25]: Auf einen Abstrich von r. oben nach l. unten folgt ein kurzer Aufstrich nach r. oben – im Abstrich oder knapp r. daneben geführt – und schließlich ein Abstrich nach r. unten (Abb. 2; 4). Das geläufige ‹symmetrische›, annähernd runenförmige Sigma (Abb. 7–12), wie es auch auf Gefäßen des Nearchos geschrieben ist[26], begegnet neben Palmetten der mittleren und späten Phase, soweit die Gefäße (9)–(12) und (19)–(31) Signaturen oder – bei (8) und (13) – Trinksprüche mit der Anrede ΣΥ tragen[27]. Obere und untere Haste verlaufen annähernd parallel von r. oben nach l. unten und sind durch die mittlere meist rechtwinklig, bisweilen auch fließend kurviert verbunden. In den Signaturen der Beispiele (2) und (10) erscheinen ausnahmsweise die ‹asymmetrische› und die ‹symmetrische› Form nebeneinander. Gefäße mit späten Palmetten zeigen ausnahmslos die ‹symmetrische› Schreibweise.

Abb. 11 Berlin F 1760. Profil A; Hahn mit Signatur.

Abb. 12 Berlin F 1759. Schrägansicht B; Huhn mit Signatur.

Schalenform

Wenn wir nun den Blick auf die Form der Gefäße richten, empfiehlt es sich, vornehmlich größere Schalen mit Durchmessern von ca. 19–26 cm zum Vergleich heranzuziehen (s. S. 111), da sich an ihnen die gestaltende Hand des Töpfers deutlicher ausprägt als in den kleineren Formaten.

Zwischen den frühen Palmetten des Tleson Malers und den Henkelornamenten der Nearchos-Schalen ist, wie bereits erwähnt, eine gewisse Verwandtschaft festzustellen (s. bei Anm. 17). Trifft dies auch für die Gefäßform zu? Die signierten Randschalen des Vaters in New York[28] und einst im Schweizer Kunsthandel[29] zeigen auffallend dünne Wandungen[30]. Das Gefäß in New York besitzt einen Fuß mit sehr dünner Standplatte, wie er in der Tradition der Siana-Gefäße bei anderen frühen Randschalen wiederkehrt[31]. Ähnlich feine Fußteller zeigen zwei, in mancherlei Hinsicht ungewöhnliche, ohne Patronymikon signierte Schalen des Sohnes in Heidelberg, die nach dem altertümlichen Figurenstil in die beginnende Töpferkarriere Tlesons, noch vor 550 zu datieren sind, jedoch kaum vom Tleson Maler dekoriert wurden[32].

Es mag zunächst verwundern, daß die vom Tleson Maler dekorierten frühen Gefäße kräftigere Formen zeigen. Es sind dies freilich Tendenzen, die sich etwa seit der Jahrhundertmitte in den meisten Kleinmeisterwerkstätten durchzusetzen beginnen[33]. (1) München 2126, (4) München SL 462 und (5) Brüssel R 385 b besitzen nun deutlich dickere Fußplatten *(Abb. 13; 15; 6)*[34]. Dasselbe gilt, soweit durch Zeichnungen belegbar, für die Beckenwandungen bei (1), (4) und (2) *(Abb. 14)*. Die Mündungsprofile der Randschalen sind nur schwach kurviert.

Den späten, zierlichen Henkelpalmetten mit schlanken Blättern, dünnen Stengeln und grazil eingerollten Voluten entsprechen in der dritten Gruppe dünne Fußplatten und Stielwandungen sowie fein geschwungene Randprofile. Vgl. insbesondere die Zeichnungen von (19) München 2135 und (20) München 2150 *(Abb. 17–18)* so-

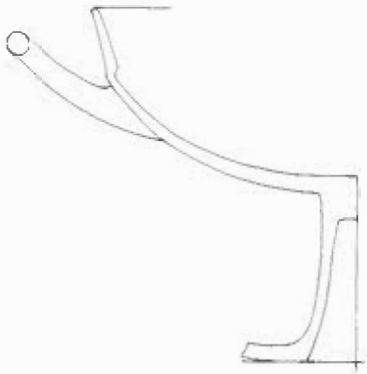


Abb. 13 München 2126. Profilzeichnung (1:3).

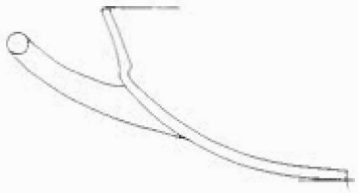


Abb. 14 München 2127. Profilzeichnung (1:3).

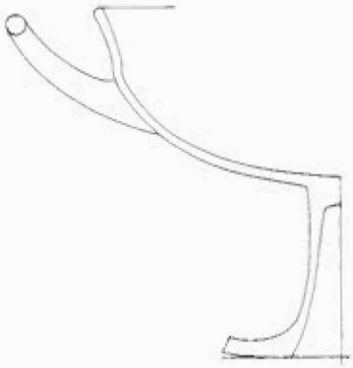


Abb. 15 München SL 462. Profilzeichnung (1:3).

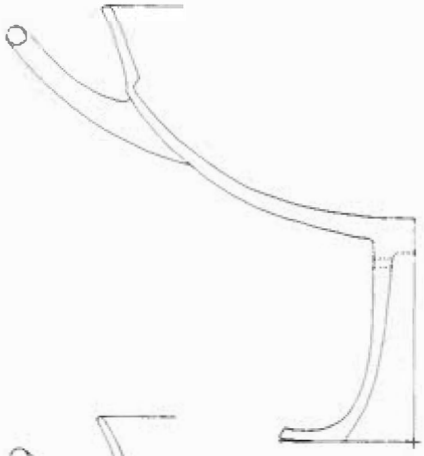


Abb. 16 München 2149. Profilzeichnung (1:3).

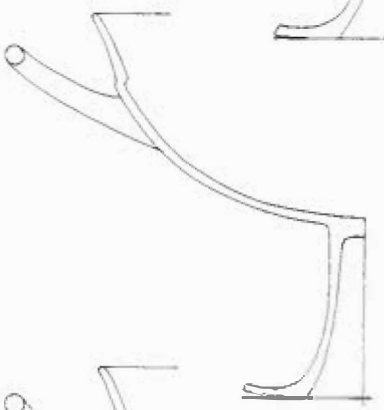


Abb. 17 München 2135. Profilzeichnung (1:3).

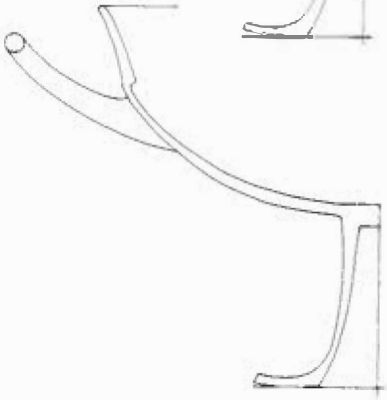


Abb. 18 München 2150. Profilzeichnung (1:3).

wie (29) Karlsruhe 65/43 (CVA 3 S. 53 Abb. 8). Ähnlich dünne Standplatten zeigen – soweit es die publizierten Abb. erkennen lassen – auch die Beispiele (21), (23)–(24), (27)–(28) und (30)[35].

Bei den Schalen (11)–(17) der zweiten Gruppe überwiegen Fußplatten mittlerer Stärke[36].

(9) München 2149 *(Abb. 16)* besitzt mit kräftigem Stiel-, Becken- und Randprofil einerseits, aber recht dünner Standplatte andererseits offenbar ambivalente Merkmale.

Figurenstil

Auch im figürlichen Dekor läßt sich – wenngleich nicht so kontinuierlich wie bei den Palmetten – ein Stilwandel von eher gedrungenen, schweren zu schlanken, leichten Formen erkennen. Hierfür eignen sich am besten Vergleichspaare aus dem reichen Bestand an Tierbildern. Als Beispiele stellen wir gegenüber den frühen Bock von (4) München SL 462 *(Abb. 5)* und seine sehr schlanken Artgenossen von (24) einst Castle Ashby (CVA Taf. 26, 2–3) bzw. die besonders grazilen Hirsche von (29) Karlsruhe 65/43 (CVA 3 Taf. 23, 2–3); ferner die frühen Sirenen von (4) München SL 462 *(Abb. 5)* und die von (28) Tessin, Privatslg. (MuM Sonderliste G, 1964 Nr. 81); vgl. schließlich die behäbigen Hühner von (4) *(Abb. 5)* bzw. (9) München 2149 *(Abb. 8)* und die langgestreckten Vögel von (27) Berlin F 1759 *(Abb. 12)* bzw. die schlanken Hähne von (26) Berlin 1760 *(Abb. 11)*. Auch hier sind im Spätwerk des Malers manieristische Züge nicht zu übersehen.

Wir haben in der gebotenen knappen Form versucht, anhand ausgewählter Beispiele einige Beobachtungen und Vermutungen zur internen relativen Chronologie der Tleson-Werkstatt darzulegen. Im Hinblick auf das übrige, weit verstreute Material bedürfen sie freilich der Überprüfung und Differenzierung. Fernerhin ist zu fragen, ob in einer frühen, mittleren oder späten Schaffensphase der Werkstatt Bevorzugungen bestimmter Dekorationstypen (LO, LP, LI, BO)[37] erkennbar sind, wie gelegentlich vermutet wurde[38]. Dabei wird man in Zukunft – anders als 1932 möglich – auch Größenklassen und Maße der Gefäße zu berücksichtigen haben[39].

APPENDIX I

Neuere signierte Tleson-Schalen und Zuschreibungen unsignierter Schalen an den Tleson Maler nach dem Erscheinen von ABV und Paralipomena. – Die folgende Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Eine Reihe weiterer Zuschreibungen bleibt hier ungenannt, da sie – z. T. auch mangels guter Abb. – schwer nachvollziehbar sind; s. hierzu etwa die Liste des Beazley Archivs in Oxford, Haldenstein 77 sowie Verweise bei Heesen, Theodor Collection 141 f. und im CVA Amsterdam 2 S. 49 f.[40]

Randschalen mit Außenbildern und Signatur:

1. BASEL, Slg. Cahn HC 1419 Frgte. (A/B: Sirene; Signatur). – Kreuzer, Frühe Zeichner 66 Nr. 67.
2. KOS Frgte. (A: Sirene; Signatur). – Ch. Kantzia, ADelt 42, 1987, 650 Taf. 366 b.
3. MÜNCHEN Inv. 9415 Frgte. (A/B: Hahn; Signatur). – CVA 10 S. 26 f. Taf. 10, 6–9; 11, 6; Beil. 3, 1.
4. TESSIN, Privatslg. (A/B: Sirene; Signatur). – MuM Sonderliste G (1964) 47 f. Nr. 81.
5. NEW YORK, Kunsthandel Sotheby (A/B: Sirene; Signatur). – P. Heesen, The J. L. Theodor Collection of Attic Black-Figure Vases (1996) 139 ff. Nr. 33; Abb. 93–95; Farbtaf. 33; Sotheby New York, Auktion 17.12.1998, 40 Nr. 83.
6. NEW YORK, Kunsthandel Hecht (A: Europa auf dem schwimmenden Stier; Signatur; B: Triton; Signatur).
7. RHODOS (A/B: Panther; Signatur). – A. A. Lemos in: J. H. Oakley – W. D. E. Coulson – O. Palagia (Hrsg.) u. a., Athenian Potters and Painters. Athen 1.–4.12.1994. The Conference Proceedings (1997) 460 mit Anm. 37.
8. HEIDELBERG 91/1 (A/B: Zwei aufrechte Hähne; antithetisch. Signatur ΤΛΕΣΟΝ ΕΠΟΙΕΣΕΝ. – I: Becken unterhalb des Profilknicks tongrundig ausgespart; im Zentrum zwei kräftige konzentrische Kreise um Mittelpunkt; die übrige tongrundige Fläche mit dünnen konzentrischen Kreisen nach Art ionischer Schalen). – Dekor kaum vom Tleson Maler. – H. Gropengiesser in: XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam 12.–17. Juli 1998; Abstracts (1998) 62.

Randschalen ohne Bilder, mit Signatur:

9. CHIANCIANO TERME Nr.? (A/B: Signatur). – A. Rastrelli in: La civiltà di Chiusi e del suo territorio. Atti del XVII convegno di studi etruschi ed italici, Chianciano Terme 28. Mai – 1. Juni 1989 (1993) 122 Taf. 7 a.
10. MÜNCHEN Inv. 9413 Frgte. (A/B: Signatur). – CVA 10 S. 24 f. Taf. 9, 1–4; Beil. 2, 5; hier Abb. 4.
11. KALIFORNIEN, Slg. Dechter (A/B: Signatur). – Sotheby London Auktion 9.7.1973 Nr. 139 Taf. 47; K. Hamma (Hrsg.) u. a., The Dechter Collection of Greek Vases (Ausstellung San Bernardino 1989; Northridge 1990) 25 Nr. 9; Beazley Addenda^2 402.
12. BERN, Privatslg. Frgt. (A: Signatur, verschrieben ΤΛΕΣΟΝ ΕΑΡΧΟ ΕΠΟΙ[...]). – R. Blatter, AW 8, 1977 H. 4, 57 f. Abb. 1; CVA München 10 S. 24 zu Taf. 8, 5–9; Beazley Addenda^2 402.

13. MALIBU 80.AE.99.3 (A/B: Signatur). – Fotos im Beazley Archive Oxford.

Randschale mit Innenbild und Signatur:

14. MALIBU 76.AE.90 (außen Signatur; I: Sphinx). – Fotos im Beazley Archive Oxford.

Randschalen mit Außenbildern, ohne Inschrift:

15. MALIBU S.80.AE.60 (A/B: Hahn). – Greek Vases. Molly and Walter Bareiss Collection (Ausstellung Malibu 1983) 24 ff.; 74 Nr. 88 Abb. 13 (Bothmer).
16. MÜNCHEN/ERLANGEN M 1094 (A/B: Sirene). – CVA München 10 S. 25 Taf. 9, 5–8; Beil. 2, 6.
17. ROM, Musei Capitolini 295 (A/B: Sphinx). – CVA 1 S. 17 Taf. 36, 1; D. von Bothmer, AJA 66, 1962, 257 Anm. 40.
18. TARQUINIA 564 (A/B: Schwan). – Pierro, Ceramica Tarquinia 126 f. Nr. 12 Taf. 43.
19. LONDON, Kunsthandel Christie. Ehem. Bad Nauheim, Privatslg. Frgt. (A: Sphinx). – Verf. in: Kunst der Schale 171 Abb. 28.3; Christie London, Auktion 3.7.1996, 36 f. Nr. 46.

Randschalen mit Außenbildern und Trinkspruch ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙΕΙ ΕΥ*:*

20. HAMBURG 1967,34 Frgt. (A: Reh; Trinkspruch). – H. Hoffmann, AA 1969, 347 Nr. u. Abb. 31; CVA 1 S. 50 f. Abb. 23 Taf. 35, 1.
21. TARQUINIA 561 (A/B: Sphinx und Panther; Trinkspruch). – Pierro, Ceramica Tarquinia 127 f. Nr. 13 Taf. 43.
22. LONDON, Kunsthandel Christie. Ehem. Bad Nauheim, Privatslg. (A: Satyr; Trinkspruch; B: Mänade; Trinkspruch). – Verf. in: Kunst der Schale 171 Abb. 28.6 a–d; Christie London, Auktion 3.7.1996, 34 f. Nr. 43 (statt Centaur Painter lies Tleson Painter).

Randschalen mit Innenbild und Trinkspruch ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙΕΙ ΕΥ*:*

23. BERLIN F 1775 (A/B: Trinkspruch; I: Eris; Beischrift ΕΡΙΣ). – Haldenstein 73; 76 f.; CVA München 10 S. 28 zu Taf. 12, 1–4.6; Verf. in: Kunst der Schale 172 Abb.28.7; Furtwängler, Antiquarium I 295 f.
24. MÜNCHEN 2132 (A/B: Trinkspruch; I: Sirene). – Haldenstein 74; CVA 10 S. 27 f. Taf.12, 1–4.6; Beil. 3, 3; Verf. in: Kunst der Schale 172 Abb. 28.9 a–b.

Randschalen ohne Bilder, mit Trinkspruch ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙΕΙ ΕΥ, *bzw. Variante (Nr. 30):*

25. CHAMBERSBURG, Wilson College O-18 a (A/B: Trinkspruch). – Aspects of Ancient Greece (Ausstellung Allentown Art Museum 1979) 28 Nr. 11; CVA München 10 S. 28 zu Taf. 12, 1–4.
26. HAMBURG 1989.81 (A/B: Trinkspruch). – C. Ewigleben, JbMusKGHamb N.F. 9/10, 1990–1991 (1993), 238 f.; W. Hornbostel, Aus der Glanzzeit Athens. Meisterwerke griechischer Vasenkunst in Privatbesitz (Ausstellung Hamburg 1986) 50 Nr. 13. – Das von C. Ewigleben zugeschriebene Gefäß wurde 1996 durch P. Heesen erneut dem Werk des Malers zugewiesen (CVA Amsterdam 2 S. 50).
27. MANNHEIM Cg 350 (A/B: Trinkspruch). – Hier S. 40 f. Abb. 11–14; Publikation im CVA Mannheim 2.
28. AMSTERDAM 8944 (A/B: Trinkspruch). – CVA 2 S. 50 f. Abb. 22–23; Taf. 95; 96, 1.
29. PHILADELPHIA, Kunsthandel Hesperia Art (A/B: Trinkspruch). – Hesperia Art Bulletin 38 Nr. 11 (Bildunterschrift Titelblatt lies 11; statt der Angabe ΣΥ lies ΕΥ); CVA München 10 S. 28 zu Taf. 12, 1–4.
30. BERLIN F 1769 (A: Trinkspruch ΣΥ ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ [Π]ΙΕΙ ΕΥ ΤΟΙ; B: ΣΥ ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙΕΙ ΕΥ ΤΟΙ). – Furtwängler, Antiquarium I 293; Paralipomena 75 erwähnt (ohne Zuschreibung); CVA München 10 S. 29 zu Taf. 13, 1–3.

Fragmente von Randschalen mit Signatur:

31. MÜNCHEN Inv. 9417 Frgte. (A: [Τ]ΛΕΣΟΝ ΗΟ ΝΕΑΡΧΟ [ΕΠΟΙΕΣΕΝ]). – CVA 10 S. 29 Taf. 13, 4–7; Beil. 3, 5.
32. SAMOS, Heraion K 6910 Frgt. (A: [ΤΛ]ΕΣΟΝ [ΗΟ ΝΕΑΡΧΟ ...]. – B. Kreuzer, Die attisch schwarzfigurige Keramik aus dem Heraion von Samos. Samos XXII (1998) 178 Nr. 225 Taf. 42.

Fragment einer Randschale mit Außenbild:

33. KORINTH C-71-251 Frgt. (A: Schwan). – A. B. Brownlee, Hesperia 58, 1989, 385 f. Nr. 107 Taf. 67.

Fragment einer Randschale mit Innenbild:

34. ATHEN, Akropolis 1757 Frgt. (I: Zwei Keren, Beischrift retr. ΚΕ[ΡΕΣ]). – B. Graef – E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis I (1925–33) 182 Taf. 86; Haldenstein 76.

Fragmente einer Randschale mit Trinkspruch:

35. MÜNCHEN Inv. 9416 Frgte. (A: Trinkspruch ΣΥ ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ [ΠΙΕΙ ΕΥ ΤΟΙ]). – CVA 10 S. 29 Taf. 13, 1–3; D. von Bothmer, AJA 66, 1962, 257 Anm. 39 bis; Paralipomena 75 (ohne Zuschreibung); hier Abb. 7.

Bandschalen mit Außenbildern:

36. MÜNCHEN Inv. 9434 Frgt. (A: Sirene und Panther; B: erhalten Panther; einst mit Sirene?). – CVA 11 S. 17 f. Taf. 8, 1–5; Beil. 2, 1.
37. NEAPEL, Museo Civico ‹Filangieri› 1722 (A: Hirsch zwischen Sirenen; B: Schwan zwischen Hähnen und Hühnern). – S. De Caro, Prospettiva 48, 1987, 52 f. Abb. 1–2.

Abb. 19 Berlin F 1776.
Profilansicht B;
Trinkspruch.

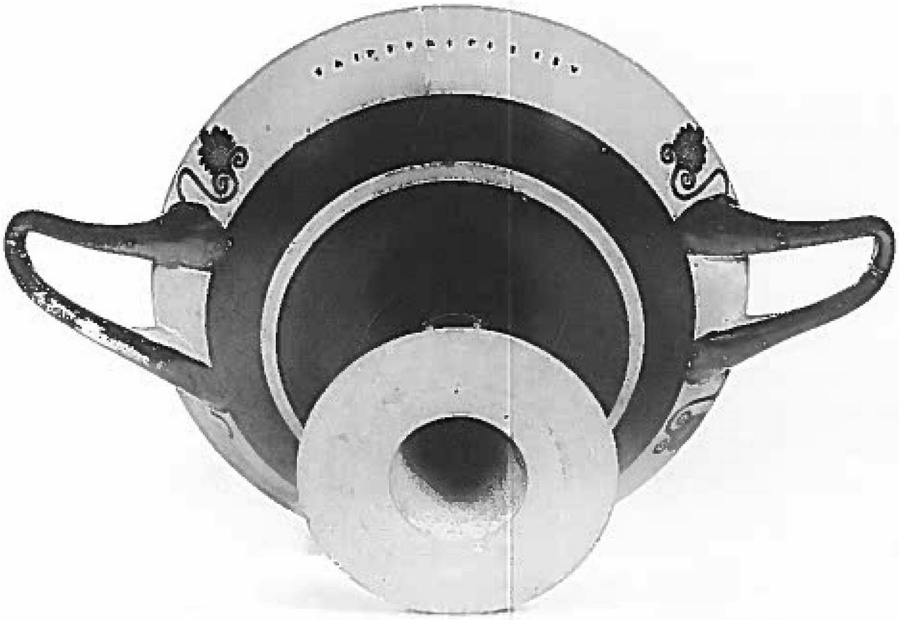


Abb. 20 Berlin F 1776.
Schrägansicht A;
Trinkspruch.

Abb. 21 Berlin F 1776.
Innenmedaillon;
Sphinx frontal.

38. BREMEN, Slg. Zimmermann (A: Schwan und Widder, Sirene und Huhn; B: Widder und Schwan, Reh und Sirene). – W. Hornbostel, Aus der Glanzzeit Athens. Meisterwerke griechischer Vasenkunst in Privatbesitz (Ausstellung Hamburg/Bremen 1986/87) 42 Nr. 5; M. Steinhart, Töpferkunst und Meisterzeichnung. Attische Wein- und Ölgefäße aus der Sammlung Zimmermann (1996) 29 ff. Nr. 2.

Bandschale mit Außenbildern und Signatur:

39. HEIDELBERG 81/10 (A: Sirene zwischen Hähnen; B: Schwan zwischen Sphingen; Signatur jeweils auf dem tongrundig ausgesparten Streifen unter der Henkelzone; A: [ΤΛ]ΕΣΟΝ ΜΕ ΠΟΙΕΣΕΝ; B: ΤΛΕΣΟΝ Μ[Ε] ΠΟΙΕΣΕΝ. – Dekor kaum vom Tleson Maler. – Ars Antiqua Luzern, Lagerkatalog 4 (Dezember 1969) Nr. 35; H. Gropengiesser in: XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam 12.–17. Juli 1998; Abstracts (1998) 62.

‹Gordionschale› mit Signatur:

40. NEW YORK, Kunsthandel Sotheby (A/B: Signatur). – Sotheby New York, Auktion 23.6.1989 Nr. 148; MuM Liste 500, Juni 1987 Nr. 428; Bukowski Zürich, Auktion 8.12.1983 Nr. 127.

Fragment einer Kleinmeisterschale mit Signatur:

41. MILET Z 93.22 Frgt. (A: [ΤΛ]ΕΣΟ[Ν ΗΟ ΝΕΑΡΧΟ ΕΠΟΙΕΣΕΝ]). – Publikation durch N. Kunisch, dem ich ein Foto verdanke.

APPENDIX II

Folgende Schalen und Fragmente weisen wir dem Tleson Maler bzw. dem Töpfer Tleson neu zu:

Randschalen mit Außenbildern, ohne Inschrift:

1. BASEL, Kunsthandel MuM (A/B: Sphinx). – MuM Liste 500, Juni 1987 Nr. 430; Sotheby London, Auktion 9./10. Juli 1984 Nr. 213. – Vgl. London, Handel Christie, Auktion 3.7.1996, 36 f. Nr. 46; Verf. in: Kunst der Schale 171 Abb. 28.3 (s.o. Appendix I Nr. 19); ferner London, Kunsthandel Sotheby (u. Nr. 3).
2. FLORENZ 82881 (A/B: Sphinx). – Ein Foto verdanke ich M. Bentz. – Eine Replik ist Rom, Musei Capitolini 295; CVA 1 Taf. 36, 1 (s.o. Appendix I Nr. 17); vgl. Washington 136.372; Hoppin 403 Nr. 39 (ABV 178, 17).
3. LONDON, Kunsthandel Sotheby (A/B: Sphinx). – Sotheby London, Auktion 21./22.11.1985 Nr. 34. – Vgl. Basel, Kunsthandel MuM Liste 500, Juni 1987 Nr. 430 (s.o. Appendix II Nr. 1); London, Kunsthandel Christie, Auktion 3.7.1996, 36 f. Nr. 46; Verf. in: Kunst der Schale 171 Abb. 28.3 (s.o. Appendix I Nr. 19).
4. BOCHUM, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität S 1178 (A/B: Schwan). – Fotos verdanke ich N. Kunisch. Veröffentlichung durch ihn im CVA Bochum vorgesehen. – Vgl. z. B. Nikosia C 438; Beazley, Cyprus Taf. 1, 1–2 (ABV 180, 34); Korinth C-71-251; A. B. Brownlee, Hesperia 58, 1989, 385 f. Nr. 107 Taf. 67 (hier Appendix I Nr. 33).
5. MEGARA HYBLAEA 7/358 (A/B: Reh). – G. Vallet – F. Villard, Mégara Hyblaea II (1964) 103 Taf. 90, 3; 91, 1. – Vgl. Hamburg 1967, 34; CVA 1 Taf. 35, 1 (hier Appendix I Nr. 20).
6. NEW YORK 20.251 (A: Hoplit; B: Amazone). – CVA 2 Taf. 11, 13 a–c. – Ähnliche Palmetten mit länglichen Kernen z. B. bei Zürich Inv. 3841 (s. u. Nr. 8); ferner bei Amsterdam 8944 (CVA 2 Taf. 95; hier Appendix I Nr. 28); vgl. den Dekor des Medaillons etwa bei München 2126; CVA 10 Taf. 8, 3.

Randschale mit Innenbild und Trinkspruch:

7. BERLIN F 1776 (A/B: ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙΕΙ ΕΥ; I: Sitzende Sphinx, frontal). – Hier Abb. 19–21; Antikenmuseum Berlin. Die ausgestellten Werke (1988) 108 f. Nr. 4; Furtwängler, Antiquarium I 296. – Vgl. z. B. München 2132; CVA 10 Taf. 12, 1–4.6 (hier Appendix I Nr. 24); München 2135; CVA 10 Taf. 12, 5; ABV 179, 6.

Randschale ohne Bilder, mit Trinkspruch:

8. ZÜRICH, Archäologisches Institut der Universität Inv. 3841 (A/B: ΣΥ ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙΕΙ). – MuM Auktion 60, 21.9.1982 Nr. 18. – Vgl. z. B. München Inv. 9416; CVA 10 S. 29 zu Taf. 13, 1–3; hier Abb. 7.

Fragmente von Randschalen mit Außenbildern:

9. ATHEN, Agora P 25713 Frgt. (A: Pantherweibchen). – M. B. Moore – M. Z. Pease Philippides, Attic Black-figured Pottery. Agora XXIII (1986) 301 Nr. 1692, Taf. 110. – Vgl. New York 98.8.16; CVA 2 Taf. 14, 21 b (ABV 181, 48); München Inv. 9434; CVA 11 Taf. 8, 2–3.
10. MEGARA HYBLAEA 7/356 Frgt. (A: Hirsch). – G. Vallet – F. Villard, Mégara Hyblaea II (1964) 103 Taf. 89, 3; 90, 2. – Vgl. z. B. Karlsruhe 65/43; CVA 3 Taf. 23, 1–3 (ABV 179, 22).

Bandschale mit Außenbildern:

11. CHIANCIANO TERME 89 Frgt. (A: Hirsch zwischen Sirenen; B: Schwan mit Hahn und Huhn). – E. Paribeni in: G. Paolucci (Hrsg.) u.a., La collezione Terrosi nel Museo Civico di Chianciano Terme (Ausstellung 1991) 37 Nr. 68; Farbabb. nach S. 82. – Vgl. die Replik Neapel, Museo Civico ‹Filangieri› 1772 (S. De Caro, Prospettiva 48, 1987, 52 f. Abb. 1–2; hier Appendix I Nr. 37).

‹Gordionschale› mit Trinkspruch:

12. SCHWERIN 735 (A/B: ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙΕΙ ΕΥ). – CVA Taf. 7, 1; 9, 1. – Vgl. Inschrift und Palmetten z.B. mit München 2132; CVA 10 Taf. 12, 1–3.6 (Appendix I Nr. 24).

Fragmente von Kleinmeisterschalen:

13. ATHEN, vom Nordabhang der Akropolis, Frgt. (A: [ΤΛ]ΕΣΟΝ [ΗΟ ΝΕΑΡΧΟ ...]). – C. Roebuck, Hesperia 9, 1940, 204 Nr. 148; 201 Abb. 32 (dort Lesung [ΗΙ]ΕΡΟΝ). – Zur Form des asymmetrischen Sigma s. hier Abb. 2–4; 6.
14. MILET Z 93.27.40 (Palmette; auf ihrem Stiel zwei rote Schrägstriche). – Publikation durch N. Kunisch, dem ich ein Foto verdanke. – Palmette und Schrägstriche übereinstimmend mit Henkelornamenten von München 2135; hier Abb. 1 e; CVA 10 Taf. 12, 7.

ANMERKUNGEN

1 Abkürzungen:
Beazley, Cyprus = J. D. Beazley, Some Attic Vases in the Cyprus Museum (1948).
Furtwängler, Antiquarium I = A. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium (1885).
Haldenstein = J. T. Haldenstein, Little Master Cups. Studies in 6th Century Attic Black-Figure Vase Painting (Diss. 1983).
Heesen, Theodor Collection = P. Heesen, The J. L. Theodor Collection of Attic Black-Figure Vases (1996).
Hoppin = J. C. Hoppin, A Handbook of Greek Black-figured Vases (1924).
Kreuzer, Frühe Zeichner = B. Kreuzer – V. M. Strocka (Hrsg.), Frühe Zeichner 1500–500 v. Chr. Ägyptische, griechische und etruskische Vasenfragmente der Sammlung H. A. Cahn, Basel (Ausstellung Freiburg i. Br. 1992/93).
Kunst der Schale = K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), Kunst der Schale, Kultur des Trinkens (Ausstellung München 1990).
MuM = Münzen und Medaillen AG, Basel; Kataloge.
Pierro, Ceramica Tarquinia = E. Pierro, Ceramica ‹ionica› non figurata e coppe attiche a figure nere. Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia VI (1984).
2 J. D. Beazley, JHS 52, 1932, 195.
3 Ebenda 172 f.; 176; 180 ff.; 184; 186; 191; 193.
4 Vgl. die Statistik von B. Kaeser in: Kunst der Schale 63 ff. Abb. 8.1.
5 Cabinet des Médailles 317; CVA Bibliothèque Nationale 1 Taf. 47, 5–8; ABV 180, 42. – München, Sammlung Loeb 462; CVA 11 Taf. 7, 1–5; ABV 180, 44.
6 J. D. Beazley, JHS 52, 1932, 196.
7 J. D. Beazley – F. Magi, La raccolta Benedetto Guglielmi nel Museo Gregoriano Etrusco (1939) 55 f. Taf. 20, 60; 22, 60; «pittore di Tleson».
8 Beazley, Cyprus 3 ff. Taf. 1, 1–2.
9 Vgl. Kaeser a. O. Abb. 8.1.
10 Beazley, Cyprus 3.
11 ABV 178–183; 688; Paralipomena (1971) 74–76; Beazley Addenda² (1989) 50; 402.
12 J. D. Beazley, JHS 52, 1932, 195.
13 Vgl. Heesen, Theodor Collection 141; CVA Amsterdam 2 S. 49.
14 z. B. Haldenstein 70 ff.; CVA München 10 S. 26 ff.; 30 ff.; CVA München 11 S. 17; Heesen, Theodor Collection 141; CVA Amsterdam 2 S. 50; einige vom Verf. in den Münchner CVA-Bänden und in Kunst der Schale 173 f. schon kurz mitgeteilte Beobachtungen werden hier etwas modifiziert und ausführlicher formuliert.
15 Vgl. schon die gelegentlichen Bemerkungen Beazleys, z. B. ABV 181; Paralipomena 76.
16 vgl. Kunst der Schale 174 Abb. 28. 11 a–f.
17 ABV 83; Paralipomena 31; J. D. Beazley, JHS 52, 1932, 175 f. Abb. 8; D. von Bothmer, AJA 66, 1962, 255 f. Taf. 65, 1–3; H. Jucker in: Festschrift für Frank Brommer (1977) 191 ff. Taf. 53–54.
18 z. B. H. A. G. Brijder, Siana Cups III (2000) 562 Abb. 116, 5. 6 a. 7. 9. 11. 14. 16.
19 In manchen Publikationen bleiben sie unerwähnt bzw. sind in den Abb. nicht zu erkennen.
20 Bei Nr. (2) auch ein Schrägstrich.
21 vgl. ähnliche Stilisierungen z. B. an Palmetten und Lotosblüten der Schale Oxford 1939.118 des Amasis Malers: D. von Bothmer, The Amasis Painter and his World (Ausstellung New York 1985) 227 f. Nr. 63, mit Verweisen auf Nr. 23 und 25.
22 Mit Ausnahme von London B 420; ABV 183 Mitte.
23 H. R. Immerwahr, Attic Script (1990) 53.
24 Soweit ich sehe, ist Immerwahr a. O. darauf nicht eingegangen.
25 Die Bandschale (4) München SL 462 trägt keine Inschriften.
26 s. Anm. 17 und Hoppin 172 ff.
27 Die Trinksprüche der Beispiele (14)–(17) enthalten kein Sigma; (18) ist ohne Inschrift.
28 D. von Bothmer, AJA 66, 1962, 255 f. Taf. 65, 1–3.
29 H. Jucker in: Festschrift für Frank Brommer (1977) 191 Abb. 1 (Fuß fehlt); inzwischen Ostermundigen, Privatslg.
30 Bothmer a. O.: «...the walls are nowhere thicker than 3 mm ...».
31 vgl. die Abb. bei Brijder a. O. 560 f. (Oxford 1965.120; New York 12.234. 1; Berlin 1777); ferner München/Erlangen M 1040; CVA München 10 Taf. 1, 1; Beil. 1, 1.
32 Randschale Heidelberg 91/1 (s. u. Appendix I Nr. 8). – Bandschale Heidelberg 81/10 (s. u. Appendix I Nr. 39). – Beide Gefäße wurden vorgestellt von H. Gropengiesser, XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam 12.–17. Juli 1998; Abstracts (1998) 62. Informationen und Fotos verdanke ich H. Gropengiesser, die eine Publikation an anderem Ort vorbereitet.
33 s. z. B. die Profilzeichnungen CVA München 10 Beil. 5 ff.; CVA München 11 Beil. 1 ff.
34 Ebenso z. B. die Gordionschale New York, Kunsthandel Sotheby, Auktion 23.6.1989 Nr. 148; s. u. Appendix I Nr. 40.
35 Füße fehlen bei (22) und (25); Fuß fremd bei (26); modern ergänzt bei (31).
36 So z. B. auch bei den Gefäßen Chianciano Terme (Appendix I Nr. 9); Philadelphia, Kunsthandel Hesperia Art (Appendix I Nr. 29); Berlin 1769 (Appendix I Nr. 30).
37 s. o. Anm. 2–3.
38 CVA Amsterdam 2 S. 50; P. Heesen bereitet eine Studie zu den Kleinmeisterschalen vor.
39 B. Kaeser in: Kunst der Schale 63 ff.; 70.
40 Anders als im CVA Amsterdam 2 S. 50 zu lesen, haben wir München 2134, Berlin F 1771 und Tübingen S./10 12222 nicht dem Tleson Maler zugeschrieben (s. CVA München 10 S. 50 zu 2134).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1 a–f; 2–5; 7–10 München, Staatliche Antikensammlungen (Foto: C. H. Krüger-Moessner)
Abb. 6 Institut du Patrimoine Artistique, Bruxelles
Abb. 11 Berlin, Antikensammlung (Foto: I Geske)
Abb. 12 Berlin, Antikensammlung (Foto: J. Tietz-Glagow)
Abb. 13–18 Profilzeichnungen: I. Albers
Abb. 19. 21 Berlin, Antikensammlung (Foto: U. Jung)
Abb. 20 Berlin, Antikensammlung (Foto: J. Laurentius)

Zur Entstehung und Geschichte der Sammlungen antiker Vasen an deutschen Universitäten*

Wolfgang Schiering

Um einen Einblick in Entstehung und Geschichte deutscher Vasensammlungen zu geben, greift dieser Beitrag die Universitätssammlungen heraus. Diese Auswahl ist schon vom Zweck solcher Einrichtungen her sinnvoll, die nicht nur vor der Verwendung von Lichtbildern den archäologischen Unterricht wesentlich gefördert haben. Erst an zweiter Stelle stand bei der Gründung der betreffenden Sammlungen die Absicht einer Wirkung auch über das Fach und die Universität hinaus, eine Absicht, die freilich vom Umfang des Bestandes sowie vom Vorhandensein geeigneter Räume und Vitrinen abhängig war.

Mehr noch als in den finanziell relativ gut ausgestatteten öffentlichen oder privaten Museen waren im Bereich der Universitäten Ziele und Umfang der Erwerbungen von den Sammlungsleitern, von ihren Absichten, ihrem Einsatz, ihrer Geschicklichkeit und vor allem auch von ihren guten Verbindungen zu Förderern, Gesellschaften, Vereinen, Sammlern, Stiftern und zum Kunsthandel abhängig. Nicht wenige dieser Archäologen haben auch selbst Vasen und Scherben von ihren Reisen nach Italien, Griechenland usw. mitgebracht. Im Zusammenhang mit den Anschaffungen antiker Vasen ist selbstverständlich nicht zu vergessen, daß die Professoren nicht allein auf Vasen bedacht waren, sondern auch auf andere Zeugnisse der antiken Kunst (Münzen, Gemmen bzw. Pasten, Bronzen, Terrakotten, Marmorarbeiten) und – vor allem in den Anfangszeiten – auf die für den Unterricht so wichtigen Gipsabgüsse antiker Plastik[1]. Doch auch Münzen und die verschiedenen ‹Anticaglien› (darunter so kostbare Bronzestatuetten wie der ‹Tübinger Waffenläufer› aus der Sammlung von K. S. Tux) haben meist früher Eingang in die Antikensammlungen deutscher Universitäten gefunden als antike Vasen. Nur gelegentlich ist, nach den vorbildlichen Erwerbungen Vulcenter Vasen von Eduard Gerhard für das Berliner Antiquarium und von Martin v. Wagner für die Sammlung Ludwigs I. in München, auch der Grundstock deutscher Universitätsmuseen schon vor der Mitte des 19. Jhs. durch Vasenerwerbungen bereichert worden. So verhalf Eduard Gerhard von Berlin aus zu ersten Ankäufen in Leipzig (etwa der apulischen ‹Perseusvase›). Die Universität Halle hat einige griechische Vasen von Ludwig Roß bekommen, der dort nach 1845 den ersten archäologischen Lehrstuhl innehatte. Für die Originalsammlung in Göttingen erwarb 1846 Friedrich Wieseler in Italien erste griechische und etruskische Vasen. Gleichzeitig erhielt Jena als Schenkung des Herzogs zu Sachsen-Altenburg mit einem Teil der römischen Sammlung Campana Vasen aus Vulci und Caere. Carl Wilhelm Göttling konnte diesen Bestand auf einer Griechenlandreise 1852 durch einen in Athen gemachten Scherbenfund (darunter die später für den Jenaer Maler namengebenden Schalenfragmente) erweitern. Es ist der Erwähnung wert, daß die Mittel auch zu solchen Ankäufen in Jena damals – ähnlich wie später zu Heydemanns Zeiten in Halle – durch Beitragsgelder aufgebracht wurden, deren Entrichtung zur Teilnahme an einer Art von Ringvorlesungen berechtigt hat. Bald nach der Jahrhundertmitte (1858) gehörten auch in Würzburg einige antike Vasen zu dem der Universität vermachten Nachlaß Martin v. Wagners.

Die Vorräte an griechischen, etruskischen und unteritalischen Vasen, die sich nach den ergiebigen Ausgrabungen etruskischer und unteritalischer Nekropolen bei Sammlern und Händlern im Laufe des 19. Jhs. namentlich in Rom angehäuft haben, reichten bis ins 20. Jh. hinein weltweit auch für nichtitalienische Museen und Sammlungen zum Aufbau ansehnlicher Vasenbestände. Auch privat in Griechenland (z. B. Margaritis) oder Südrußland (Vogell) zusammengetragene Vasen- und Scherbenfunde standen den Interessenten früher oder später zur Verfügung.

Sieht man von den bereits zuvor reich mit antiken Vasen versorgten Museen in Berlin und München ab, so entstand in Deutschland 1872 mit dem Kauf von 480 griechischen und etruskischen Vasen aus dem Besitz des beim antiken Vulci ansässigen Agostino Feoli durch den Würzburger Professor Karl Ludwig von Urlichs die größte Sammlung griechischer und etruskischer Vasen des 6. und 5. Jhs. v. Chr. Nach dieser glücklichen Erwerbung sind im Zuge der weiter anwachsenden Wertschätzung, die antike Originale neben den lange bevorzugten Gipsabgüssen erlangt haben, seit dem ausgehenden 19. Jh. viele Vasenerwerbungen auch für die Universitätssammlungen in Deutschland zu verzeichnen.

So erhielt beispielsweise die Universität Tübingen 1893 aus dem auf Stuttgart und Tübingen verteilten Nachlaß eines schwäbischen Oberst von Wundt 24 in Italien erworbene antike Vasen. Für die archäologische Sammlung (Gipse und Originale) war dort zu dieser Zeit noch der archäologisch engagierte Klassische Philologe Ludwig von Schwabe verantwortlich. Er erhielt zum Ausbau der Tübinger Bestände kurz vor seinem Ausscheiden (1908) auch eine erste bemerkenswerte Geldspende (5400 Mark) von dem Stuttgarter Industriellen und begeisterten Amateurarchäologen Ernst von Sieglin. Aus dieser Spende ließ sich u. a. ein von Wolfgang Helbig in Rom vermittelter Ankauf von weiteren 38 griechischen Vasen ermöglichen. Entscheidend für das rasch steigende Ansehen der Tübinger Vasensammlung wurden dann die Erwerbungen von Schwabes Nachfolger, dem dort ersten eigentlichen Fachvertreter der Klassischen Archäologie Ferdinand Noack. Ihm sind zwischen 1908 und 1916 dank weiterer Spenden von Sieglins die Ankäufe erst der Sammlung von Paul Hartwig in Rom, dann (1911) vieler wertvoller Vasen und Vasenscherben von Paul Arndt in München und auch danach noch einzelne Vasenerwerbungen aus dem Kunsthandel gelungen. Aus den Beständen Arndts stammten auch die Fragmente von Formschüsseln und ausgeformten Sigillatagefäßen arretinischer Keramik, einem eigenen und bekannten Schwerpunkt der Tübinger Sammlung. Noack, dem so wichtige Käufe für die Tübinger Vasensammlung zu verdanken sind, hat sich auch schon während seiner ersten Professuren in Jena (1899–1904) und vor allem in Kiel (1904 bis 1908) um die Vermehrung der dortigen Bestände gekümmert. Für die Kieler Antikensammlung konnte er, nachdem sein dortiger Vorgänger, Arthur Milchhöfer, eine recht ansehnliche Auswahl griechischer Vasen als heute noch wohl gehütete Leihgaben vom Berliner Antiquarium erhalten hatte, 1906 die Vasenbestände durch eigene Käufe im Athener Kunsthandel vermehren.

Die Verbindungen von Tübingen nach Rom bzw. München sollen an dieser Stelle zum Anlaß genommen werden, kurz auf das Wirken von vier teils eben schon erwähnten Archäologen aufmerksam zu machen, die nicht nur hochangesehene Gelehrte, sondern auch leidenschaftliche und geschickte Sammler und Händler gewesen sind. Gemeint sind Wolfgang Helbig (1839–1915), Paul Hartwig (1859–1919) und Friedrich Hauser (1859 bis 1917), die ihre wichtigsten Jahre in Rom verbracht haben, und Paul Arndt (1865–1937), dessen Wohnsitz München war. Ihre Vermittlungen und Verkäufe vornehmlich auch antiker Vasen und Scherben an die Kopenhagener Ny Carlsberg Glyptotek (Helbig), an die Johns-Hopkins-Universität in Baltimore (Hartwig) oder an Sammlungen in Amsterdam, Budapest, Kopenhagen, München und New Haven (Arndt) waren bedeutender als der ihnen verdankte Zugewinn der Tübinger Vasen- und Scherbensammlung. Doch zeigt schon dieses eine Beispiel, daß auch die angesprochenen, im internationalen Kunsthandel tätig gewesenen Archäologen, die nie ein Amt in Deutschland oder – Helbig ausgenommen – an einem deutschen Institut bekleidet haben, ein reges Interesse an einem durch die Anschauung originaler Zeugnisse belebten archäologischen Unterricht in ihrer Heimat hatten. Ludwig Curtius hat nach dem 1. Weltkrieg Vasen und Vasenscherben Arndts auch der Freiburger Universität gewonnen. Über Hartwig ist schon 1897 eine große Anzahl von Vasenscherben unterschiedlicher Gattungen in die noch junge Originalsammlung der Greifswalder Universität gelangt. Göttingen hat 1892 und 1897 zahlreiche Vasen und vor allem Fragmente von ihm erworben. Gleichfalls von Hartwig erhielt nach dessen Tod (1919) die Heidelberger Sammlung 300 Vasen und Fragmente als Stiftung des einstigen Heidelberger Studenten, während Hausers schöne Vasensammlung schon 1897 nach Leipzig gekommen war. Noacks eigene Vasen hat übrigens sein Tübinger Nachfolger, Carl Watzinger, 1932 – immer noch aus Mitteln der Familie von Sieglin – für sein dortiges Institut erstanden

Von anderen Sammlern, die vor 1914 auch für Vasensammlungen deutscher Universitäten wichtig wurden, sei zunächst der Amerikaner Edward Perry Warren genannt. Er hat seine besten Stücke zwar dem Museum of Fine Arts in Boston verkauft[2], zu Beginn des 20. Jhs. aber auch deutschen Universitätssamlungen wie Leipzig und Würzburg Vasen aus eigenen Beständen geschenkt. Daß Leipzig über Jahre hinweg von ihm mit Geschenken besonders freundlich bedacht worden ist, war vor allem dem hohen Ansehen des dort von 1896 bis 1929 lehrenden Franz Studniczka zu verdanken. Während dessen Amtszeit ist die im Unterricht und für Dissertationsthemen genutzte Vasen- und Scherbensammlung auch durch Geschenke anderer Gönner (wie John Marshall) bereichert worden. Die Würzburger Vasensammlung hat mehr als von Warren von dem griechischen Maler und Athener Akademieprofessor Philipp Margaritis profitiert, aus dessen Besitz sie schon 1892 unter Karl Sittl Vasen und Terrakotten erwerben konnte. Im Zuge der Auktion von 1908 haben Vasen von Margaritis auch Karl Dilthey für Göttingen und Bruno Sauer für Gießen gekauft.

Göttingen, dessen Antiken schon von Friedrich Wieseler 1888 um zahlreiche apulische Vasen aus der Sammlung Fontana in Triest und drei Jahre später – wie Kiel, Münster oder Halle – um Dauerleihgaben griechischer Keramik des Berliner Antiquariums bereichert worden sind, hat auch nach Dilthey immer wieder einzelne Vasen und Gefäßfragmente (etwa vom ‹Göttinger Maler›) aus dem internationalen Kunsthandel erworben. Unter den Vasensammlungen deutscher Universitäten zeichnet sich die Göttinger übrigens dadurch aus, daß sie eine nennenswerte Anzahl von bemalten Gefäßen bzw. Scherben

aus zwei deutschen Grabungen besitzt. Diese Funde aus Pyrrha auf Lesbos und Larisa am Hermos wurden 1931 von Johannes Boehlau im Zuge seiner Übersiedlung von Kassel nach Göttingen mitgebracht und dem dortigen Institut testamentarisch vermacht. Bescheidener, aber gleichfalls interessant sind ostgriechische Vasenscherben, die Halle 1912 von den Ausgrabungen Ernst v. Sterns auf der Schwarzmeerinsel Berezanij erhalten hat. Obwohl das Hauptgewicht der 1924 von der Tübinger Antikensammlung aus dem Nachlaß Theodor Schreibers übernommenen Funde aus der Expedition v. Sieglin nicht bei Vasen, sondern bei den Terrakotten liegt, sei in diesem Zusammenhang auch auf diese Quelle alexandrinischer Originale hingewiesen. Göttingen, Halle und Tübingen gehörten neben Bonn, Erlangen, Gießen, Greifswald, Heidelberg, Kiel, Königsberg oder Münster auch zu den Universitätssammlungen, die nach 1895 vor allem Tongefäße und Scherben als ‹Dubletten› aus dem reichen Berliner Besitz von Schliemanns trojanischen Funden erhalten haben.

Erwerbungen überwiegend griechischer Vasen (und Scherben), die bis heute im Mittelpunkt der jeweiligen Originalsammlungen stehen, spielten vom späten 19. Jh. an und über die Jahrhundertwende hinaus eine bevorzugte Rolle in den sich seinerzeit teils auch in neuen Räumen präsentierenden Universitätsmuseen und -sammlungen. Aufgrund ansehnlicher Erwerbungen dieser Zeit wurden oben Noack schon mit Jena, Kiel und Tübingen, Studnizcka mit Leipzig und Dilthey mit Göttingen verbunden. Auch unter den anderen Universitätsarchäologen haben sich die meisten in der Zeitspanne bis zum zweiten Weltkrieg erfolgreich und oft von glücklichen Fügungen begünstigt um Vasen und Scherben für ihre Sammlungen bemüht. Wir denken dabei besonders an Heinrich Heydeman und Carl Robert in Halle (1872–1920), Friedrich v. Duhn in Heidelberg (1880–1920), Arthur Milchhöfer in Münster (1883–1895), Georg Loeschcke in Bonn (1889–1913), Bruno Sauer in Gießen (1892–1909), Heinrich Bulle und Ludwig Curtius in Erlangen (1902–1918), Ludwig Curtius und Hans Dragendorff in Freiburg (1918–1936), Erich Pernice in Greifswald (1903–1934), Paul Jacobsthal in Marburg (1911–1935), Bernhard Schweitzer in Königsberg (1925–1932), Hans Schrader und Ernst Langlotz in Frankfurt (1915–1941) und Andreas Rumpf in Köln (1928–1961).

Alle diese Namen veranschaulichen eindrucksvoll, ein wie großes Gewicht man in dieser Zeit auf das Sammeln von Vasen und Keramikscherben gelegt hat. Über die Unterrichtszwecke und individuelle Interessen hinaus dienten möglichst breit und systematisch nach Stilperioden und Kunstlandschaften geordnete Zeugnisse der Keramik und Vasenmalerei bald auch einer stetig an Bedeutung zunehmenden internationalen Vasenforschung[3]. Nur selten mit einem bescheidenen Erwerbungsetat ausgestattet, waren die genannten Archäologen wie ihre Vorgänger und Nachfolger auf Schenkungen, Leihgaben sowie auf private Spenden und öffentliche Sondermittel für gezielte Ankäufe angewiesen. Von Schenkungen, die zum weiteren Ausbau der erwähnten Sammlungen beigetragen haben, sei hier außer jenen der schon genannten Kunsthändler Arndt und Warren auch noch die viel frühere des Sammlers Giovanni Jatta in Ruvo nachgetragen. Er überließ Heinrich Heydemann nämlich als persönliche Geschenke unteritalische Vasen, die während und nach dessen Lehrtätigkeit in Halle (1872–1890) die dortigen Bestände erweitert haben. Auch in jüngerer und jüngster Zeit waren Schenkungen wie z. B. die von Otto Rubensohn an das Archäologische Museum der Universität Münster, von Julius und Margot Funcke an die Bochumer Sammlung oder von Alexander Kiseleff an das Würzburger Martin von Wagner-Museum denkbar förderlich. Wissenschaftlich gesehen, hatten und haben viele der Erwerbungen aus dem Kunsthandel den Nachteil fehlender oder unsicherer Herkunftsangaben, ein Nachteil, der auch durch die stetig angewachsenen Kenntnisse stilistischer und landschaftlicher Zusammenhänge nicht immer auszugleichen ist.

Eine eigene Rolle spielten bei den Universitäten, wie schon gesagt, die vorhandenen oder zu schaffenden Räumlichkeiten – bei Vasen und Kleinkunst auch die Vitrinen. Mit diesen Problemen ging von Anfang an die Frage einher, wieweit man neben den Gipsabgüssen antiker Plastik auch Vasen und Werke der antiken Kleinkunst nicht nur für den akademischen Unterricht, sondern im Sinne eines Museums auch für eine interessierte Öffentlichkeit zugänglich machen möchte. Die Zahl staatlicher, städtischer oder privater Antikenmuseen mit Vasenbesitz war und ist in Deutschland deutlich kleiner als die der archäologischen Universitätssammlungen. In manchen Universitätsstädten – wie z. B. in Kiel – fehlten entsprechende öffentliche Museen selbst im weiteren Umkreis. Darum wurden viele der hier angesprochenen Universitätssammlungen, von zeitlich oder finanziell bedingten Unterbrechungen abgesehen, entweder von Anfang an oder im Laufe der Zeit – zu bestimmten Öffnungszeiten oder nach Voranmeldung – auch für das Publikum zugänglich gemacht. Das gilt in erster Linie für die Sammlungen in eigens geschaffenen, nicht in ein größeres Gebäude eingebundenen Universitätsmuseen, seit 1884 also für das ‹Akademische Kunstmuseum› der Universität Bonn und seit 1909 (bzw. 1921) auch für die Kieler «Kunsthalle». Auf die nach 1945 neu entstandenen oder neu eingerichteten Universitätsmuseen gehen wir unten ein. Das seit 1884 in der erweiterten ‹Alten Anatomie› eingerichtete ‹Akademische Kunstmuseum› in Bonn besitzt neben der wichtigen Abgußsammlung auch eine lehrreiche Abteilung für antike Originale, namentlich Vasen, deren später noch erheblich bereicherten Kernbe-

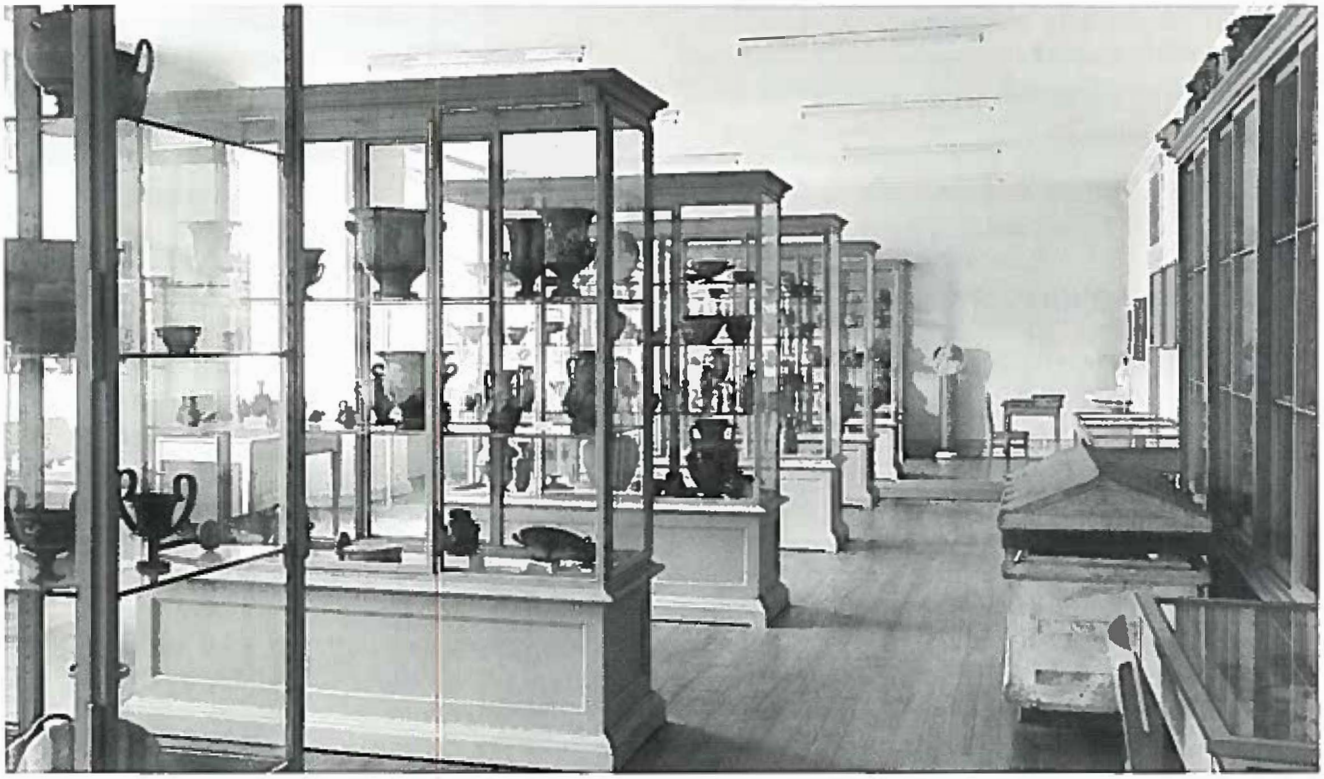


Abb. 1 Heidelberger Originalsammlung 1929–1966.

stand Georg Loeschcke zwischen 1889 und 1913 zusammengetragen hat. In die 1909 gebaute Kieler ‹Kunsthalle› ist die bis 1843 zurückreichende Antikensammlung mit vielen Abgüssen und der vor allem aus Vasen bestehenden Originalsammlung erst 1921 eingezogen. Zunächst wurden dort auch die Seminare für Archäologie und Kunstgeschichte, dauerhaft die kunsthistorischen Sammlungen untergebracht. Den Grundstock der Vasenerwerbungen haben in Kiel nach ersten Käufen schon von Peter Wilhelm Forchhammer (Professor von 1829 bis 1894) zwischen 1895 und 1908 Arthur Milchhöfer und Ferdinand Noack gelegt (s. oben).

In Würzburg hatte die durch den Feoli-Besitz weithin bekannte Vasensammlung des Martin von Wagner-Museums schon vor der Wende zum 20. Jh. neben den Seminaren für Archäologie und Kunstgeschichte Platz in der ‹Alten Universität› gefunden, wo sie im Sinne des Museumsstifters – mit der Abgußsammlung und der kunstgeschichtlichen Abteilung – grundsätzlich auch der Öffentlichkeit zugänglich war. Bonn und Kiel ausgenommen, wurden auch die anderen Universitätssammlungen mit Vasenbesitz bis zum zweiten Weltkrieg mit den sie betreuenden Seminaren mehr oder weniger komfortabel entweder in einem Hauptgebäude der Universitätt selbst oder in einem von der Universität genutzten Haus untergebracht. Beispiele für die erste Lösung waren außer Würzburg auch Leipzig (bis Kriegsende), Gießen, Jena (bis 1936), Münster (‹Fürstenberghaus› bzw. ‹Rosenhof›), Freiburg (bis Kriegsende Alte Universität im ehemaligen Jesuitenkolleg) oder Köln, für die zweite Lösung außer Bonn und Kiel nach 1889 das Archäologische Museum im ‹Kollegienhaus› in Erlangen, ab 1908 das Archäologische Institut in Tübingen im ehemals Chemischen Laboratorium neben der Universität, nach 1891 das ab 1922 ‹Robertinum› genannte Gebäude am Universitätsplatz in Halle, nach 1903 das Institutsgebäude in der Domstraße in Greifswald, seit 1912 das ‹Seminargebäude› in Göttingen, nach 1925 das ‹Königliche Palais› in Königsberg, ab 1927 das ‹Ernst von Hülsen-Haus› in Marburg und ab 1929 der ‹Weinbrenner-Bau› in Heidelberg. Nur ein kleiner Teil aller Sammlungen blieb – wie im Sinne Jacobsthals die des Marburger Seminars – stets nur ‹zum Gebrauch im Unterricht› bestimmt. Vasen und Scherben wurden aus Platzgründen aber nicht nur in Marburg, sondern auch in Göttingen, Greifswald, Münster, Köln, Freiburg und nach 1945 auch in Köln (ehem. Waisenhaus), in Frankfurt, in Saarbrücken oder Trier in Räumen ausgestellt, die prinzipiell als Seminarräume gedacht waren. Nach dem Krieg räumte man der stetig angewachsenen Erlanger Sammlung in einem Seminargebäude der Philosophischen Fakultät und der von Roland Hampe und Frank Brommer aufgebauten Mainzer Originalsammlung erst im Schönborner Hof, dann im Philosophikum auf dem Universitätscampus angemessenen Platz ein. Bevor wir uns aber weiter der Zeit nach 1945 zuwenden, soll noch einmal darauf hingewiesen werden, daß die Vasenbestände der Antikensammlungen in Berlin, München, Hamburg (Museum für Kunst und Ge-

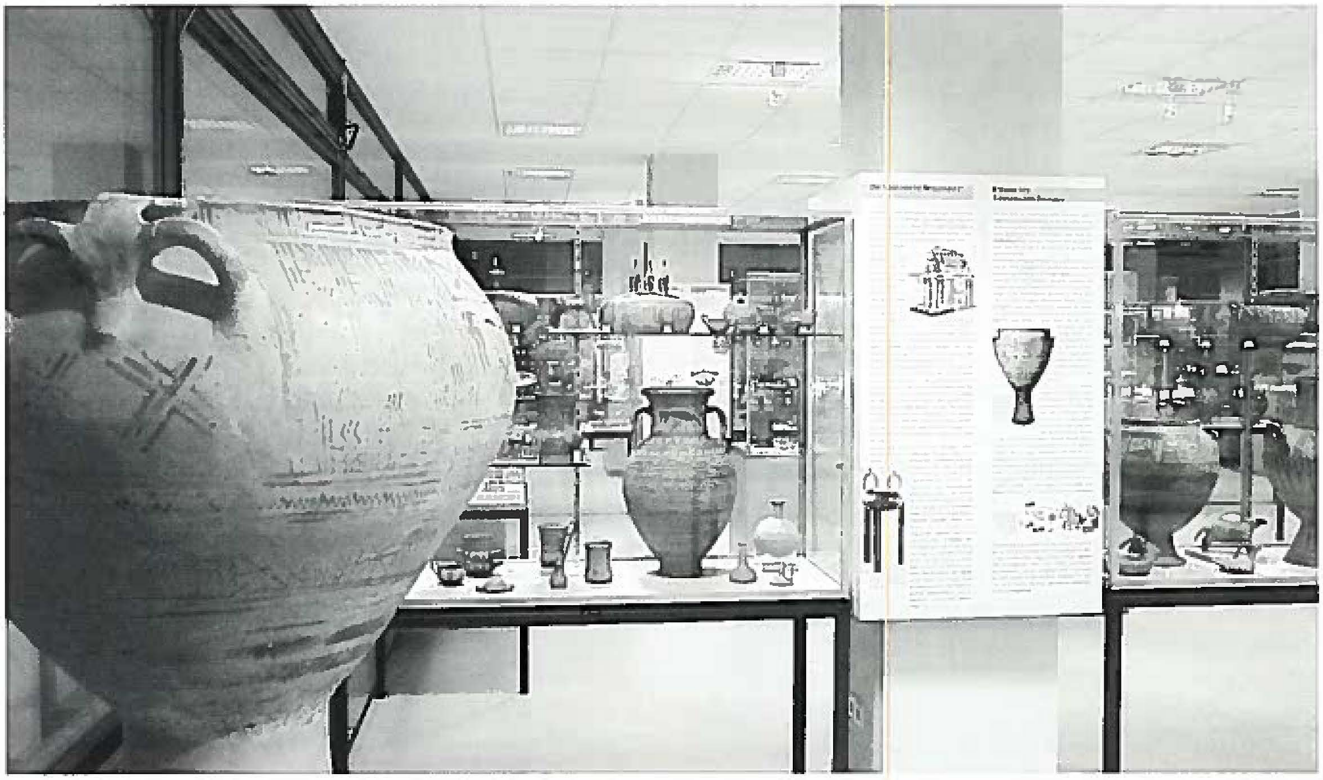


Abb. 2 Heidelberger Originalsammlung 2000.

werbe) und Frankfurt (Liebieghaus, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Museum für Kunsthandwerk) trotz ihrer engen Verbindungen zur Archäologie der dortigen Universitäten als Bestände staatlicher bzw. städtischer Museen von unseren Bemerkungen ausgenommen sind[4].

Bei Neubauten oder Verlagerungen von Universitätssammlungen war man in jüngerer und jüngster Zeit meist darauf bedacht, daß auch die Sammlungen mit Vasenbeständen in eigenen und geeigneten Räumen aufgestellt werden konnten. Dabei ist an Erlangen und Mainz, vor allem aber an die Situation im Obergeschoß des Heidelberger Neubaus (nach 1971), im Südflügel der Würzburger Residenz (nach 1963), im Schloß Hohentübingen (seit 1995) und im Gebäude der modern wiedererstandenen ‹Alten Nikolaischule› in Leipzig (seit 1994) gedacht. Die Räume für die Vasenvitirinen liegen dort zwar teils wiederum in der Nähe des Archäologischen Seminars, doch von diesem so klar getrennt, daß sie – ebenso wie die Gipsabgüsse in Heidelberg und Tübingen – bei verfügbarem Personal der Öffentlichkeit leicht zugänglich gemacht werden können. Damit ähneln diese Sammlungen heute dem ‹Akademischen Kunstmuseum› in Bonn und der Kieler ‹Kunsthalle› (s. oben), wo die Vasenbestände nach dem zweiten Weltkrieg namentlich von Ernst Langlotz (in Bonn) und Konrad Schauenburg (in Kiel) durch Zukäufe aus dem internationalen Kunsthandel sowie durch Schenkungen etc. beachtlich vergrößert worden sind. In Kiel brachte 1987 eine Erweiterung der Sammlungsräume zusätzlichen Platz für die Antikenabteilung, in der übrigens der Wechsel zwischen Vitrinen und Gipsabgüssen für wohltuende Abwechslung sorgt.

Den lang bewährten Universitätsmuseen in Bonn und Kiel ist im Hinblick auf ihren Museumscharakter jetzt auch die von Bernard Andreae ins Leben gerufene Originalsammlung der Bochumer Ruhr-Universität zuzurechnen. Sie ist 1975 mit ihrem hauptsächlich aus antiken Vasen bestehenden Grundstock (aus den Sammlungen Dr. Karl Welz und Dr. Julius und Margot Funcke) neben einer der Moderne gewidmeten kunstgeschichtlichen Abteilung in ein eigenes, der Gesamtuniversität zugehöriges Gebäude auf dem dortigen Campus eingezogen und seitdem noch beachtlich erweitert worden. Mit diesem Museum hat die Bochumer Neugründung an die Tradition älterer und alter deutscher Universitätsmuseen angeknüpft. Auch die Verbindung mit der Kunstgeschichte ist – wie Würzburg und Kiel zeigen – nicht ungewöhnlich. Doch das Nebeneinander von Antike und zeitgenössischer Moderne zeigt ein neues interessantes Experiment.

Von den nach 1945 bzw. in jüngster Zeit umgezogenen Sammlungen in Würzburg, Heidelberg, Tübingen und Leipzig sind die von altägyptischen Beispielen eingeleiteten Vasenbestände des Martin von Wagner-Museums in Würzburg seit dem Erwerb der Sammlung Feoli (1872) um die Jahrhundertwende auch durch Ankäufe aus den bereits erwähnten, vor allem in Griechenland zusammengekommenen Beständen von Philipp Margaritis und aus dem Besitz von Edward Perry Warren sowie später auch durch Erwerbungen von Heinrich Bulle und Rein-

hard Herbig vermehrt worden. Neben und nach den verdienstvollen Instandsetzungen der Kriegsschäden von 1945 wurde der Vasenbestand auch während der Amtszeit von Hans Möbius erweitert. Die neueren Käufe, Geschenke wie die zahlreichen Vasen der 1982 gestifteten Sammlung von Alexander Kiseleff sowie Leihgaben (u.a. aus der Sammlung Ludwig) verdankt das Museum dem Eifer und der weiten Anerkennung von Erika Simon[5].

In Heidelberg hat das an Stelle des ‹Weinbrenner-Baus› entstandene neue ‹Kollegiengebäude› am Marstallhof seit 1969 die Einrichtung der vornehmlich aus antiken Vasen fast aller Perioden bestehenden Originalsammlung in einem hellen Saal des Oberstockes (neben der Sammlung des Ägyptologischen Instituts) ermöglicht. Beachtlich nehmen sich auch in der jüngsten Aufstellung die von Ludwig Curtius erworbenen unteritalischen Vasen und die Neuerwerbungen aus, die Roland Hampe mit der Unterstützung von Hildegund Gropengießer gelungen sind. Konzeptionell soll die jetzige Umgestaltung durch Hermann Pflug durch «visuelle und inhaltliche Schwerpunkte ... dem Besucher einen einfachen Zugang zu den antiken Denkmälern ermöglichen und bei Gruppenführungen die Vermittlung erleichtern.»[6] Ähnlich erfreulich wie in Würzburg und Heidelberg ist die Präsentation der antiken Vasen in Tübingen und Leipzig gelungen. Die auch in Tübingen durch Neuerwerbungen bereicherten Vasen und anderen Antiken sind mit Seminar und Abgußsammlung in geeignete Räume des Schlosses umgezogen, wo die Gestaltung im einzelnen der Kustodin Bettina von Freytag, gen. Löringhoff, überlassen war. In der «Alten Nikolaischule» in Leipzig fand die auch dort vor allem aus antiken Vasen bestehende schöne Originalsammlung des Archäologischen Instituts durch Eberhard Paul eine der interessierten Öffentlichkeit zugängliche Bleibe in gut geeigneten Räumen.

Im Zusammenhang mit den Verlusten und Schäden der Kriegs- und Nachkriegszeit haben wir nur die Würzburger Verhältnisse gestreift, ohne die gleichfalls betroffenen Vasenbestände in Münster, Freiburg, Greifswald oder Königsberg zu erwähnen. Wo von den neu gegründeten Sammlungen in Mainz, Bochum, Saarbrücken und Trier die Rede ist, sollen aber auch die Anstrengungen und Erfolge nicht vergessen werden, die durch Neuerwerbungen namentlich in Münster, aber auch in Freiburg die Kriegsverluste wieder ausgeglichen haben. In Greifswald ist man dabei, die entstandenen Schäden zu reparieren, und das Warschauer Nationalmuseum bemüht sich um die Sanierung der einstigen Königsberger Sammlung. Der Vasenrestaurierung müßte in einer ausführlicheren Darstellung unseres Themas überhaupt ein eigenes Kapitel gewidmet werden. Das moderne Hilfsmittel von Datenbanken im Internet, das gewiß nicht nur in Erlangen, Münster, Halle oder Göttingen bereits in Angriff genommen ist, wird nicht zuletzt auch die Geschichte der einzelnen Vasensammlungen, die Herkunft und das Erwerbungsjahr der Objekte ebenso leicht zugänglich machen wie den jeweiligen Charakter und die Schwerpunkte der Sammlung.

Zum Schluß sollen noch einige Bemerkungen folgen, die mehr oder weniger alle hier aufgeführten Universitätssammlungen mit Vasenbesitz betreffen: Für die Bestände gilt im Sinne vor allem der Lehraufgaben das Bestreben nach größtmöglicher Vollständigkeit des ganzen, vom Mykenischen bis zum Römischen reichenden Spektrums. Da diese Breite nicht nur in kleinen Sammlungen schwer zu erreichen war, kam vor allem seit dem Ende des 19. Jhs. auch den Vasenscherben ein großes Gewicht zu. Zu deren Erwerb hat – wie gezeigt wurde – der Kunsthandel einen wesentlichen Beitrag geleistet. Das führte bei einer Verteilung der Bruchstücke auf verschiedene Sammlungen immer wieder dazu, daß man aneinanderpassende Vasenteile und Fragmente als ‹disjecta membra› ausfindig machen und durch sinnvollen Tausch auch erfreuliche Veränderungen des Bestandes vornehmen konnte[7]. Wie schon gesagt, wurden Scherben auch von Universitätsarchäologen mitgebracht, wenn sich auf deren Reisen entsprechende Gelegenheiten geboten haben. So existierte beispielsweise ein vorübergehend von ihnen gern frequentierter ‹Scherbenhaufen› beim Nationalmuseum in Athen. Von solchen für den Lehrbetrieb höchst nützlichen Scherbenbeständen können gegebenenfalls die schönsten oder wichtigsten Stücke in geeigneten Pultvitrinen ausgestellt werden. Größere Mengen der oft fast unzählbaren Scherben aber müssen in einer (abgesonderten) Lehrsammlung oder mit anderen nicht zur Ausstellung bestimmten Antiken in einem Depot Platz finden.

Nicht zu vergessen sind öffentliche Führungen nicht nur in den Abguß- sondern auch in den Originalsammlungen der Archäologischen Institute. Hier kommen – wo es sie gibt – die Kustoden, oft aber auch (im Zuge ihrer Ausbildung) Studenten zum Einsatz. Als besondere Aufgabe archäologischer Universitätsmuseen und -sammlungen fördern Sonderausstellungen inner- und außerhalb der Institute die Wirkung nach außen. In größerem oder bescheidenem Umfang werden sie mit vorhandenen eigenen Exponaten, aber auch mit teils wertvollen Leihgaben unter inhaltlich begrenzte Themen gestellt. Mit solchen Ausstellungen haben sich auch im Hinblick auf die Keramik nicht nur die Institute mit großem eigenem Besitz wie Tübingen oder Würzburg hervorgetan, sondern verständlicherweise gerade auch Institute mit bescheideneren Vasenbeständen wie Freiburg, wo der ältere Besitz an Vasen und Scherben der Sammlung Arndt nach der Zerstörung des alten Universitätsgebäudes (‹Jesuitenkolleg›) weitgehend verloren gegangen ist. In Münster und Göttingen waren die unzureichenden eigenen Institutsräume Anlaß zu attraktiven Sonderausstellungen ‹außer Haus› – von Münster aus auch im Umland. Ähn-

lich nutzte das Seminar in Jena die Möglichkeit zu Ausstellungen im dortigen Stadtmuseum, weil die stattliche Vasensammlung aus Platzgründen seit langem nur magazinartig untergebracht ist. Auch in Greifswald wurde 1996 eine Auswahl der vorläufig ebenfalls nur behelfsmäßig untergebrachten Antiken im Museum der Hansestadt der Öffentlichkeit vorgestellt. Die Antikensammlung der Gießener Universität hat ihre Originale 1989 aus Platzgründen dem Oberhessischen Museum der Stadt sogar als Dauerleihgaben anvertraut.

LITERATUR

a) ALLGEMEIN:

G. Platz-Horster, Die archäologischen Universitätssammlungen in der Bundesrepublik Deutschland mit Berlin (West), in Österreich und in der Schweiz. Schriften des Deutschen Archäologen-Verbandes VI (1983). – Zu den hier erwähnten Archäologen s. R. Lullies – W. Schiering (Hrsg.), Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von Klassischen Archäologen deutscher Sprache (1988).

b) ZU DEN EINZELNEN SAMMLUNGEN
(vgl. auch die über Internet erreichbaren Informationen):

BOCHUM: N. Kunisch, Antiken der Sammlung Julius C. und Margot Funcke. Ruhr-Universität Bochum (1972). – ders., Die zweite Stiftung. SD aus dem Jahrbuch der Ruhr-Univ. Bochum 1980. – ders., Erläuterungen zur griechischen Vasenmalerei. 50 Hauptwerke der Sammlung antiker Vasen in der Ruhr-Univ. Bochum (1996).

BONN: CVA Bonn 1–3 (= Deutschland 1. 40. 59). – N. Himmelmann-Wildschütz (Hrsg.), Antiken aus dem Akademischen Kunstmuseum Bonn (1969). – N. Himmelmann, Das Akademische Kunstmuseum der Univ. Bonn (1972). – ders., Das Akademische Kunstmuseum der Univ. Bonn. Das Haus und seine Geschichte (1984). – Zwei ausführliche Beiträge zu den schwarzfigurigen Vasen: A. Greifenhagen, AA 1935, 407 ff. und 1936, 343 ff. – Ch. Grunwald, Tätigkeitsbericht in: BJb 177, 1977, 623 ff.

ERLANGEN: CVA Erlangen 1 (= Deutschland 67). – W. Grünhagen, Antike Originalarbeiten der Kunstsammlung des Archäologischen Instituts (1948).

FRANKFURT: CVA Frankfurt 1 (Museum für Vor- und Frühgeschichte, Mus. für Kunsthandwerk, Liebieg-Haus, Archäolog. Institut der Johann-Wolfgang-Goethe-Univ.). 4 (Universität und Liebieghaus) (= Deutschland 25. 66). – U. Mandel, Die Originalsammlung des Archäologischen Instituts der Univ. Frankfurt, in: M. Herfort-Koch u.a. (Hrsg.), Begegnungen. Frankfurt und die Antike. Hans von Steuben zu Ehren (1994) 389 f.

FREIBURG: H. Dragendorff, Eine Amphora strengen Stils in Freiburg im Breisgau, in: JdI 43, 1928, 331 ff. –
Ausstellungen der Archäologischen Sammlung in der Universitätsbibliothek: Frühe Zeichner. 1500–500 v. Chr., Ägyptische, griechische und etruskische Vasenfragmente der Sammlung H. A. Cahn, Basel. Kat. hrsg. von V. M. Strocka (1992). – Konturen. Vasen der Berliner Antikensammlung in Freiburg. Kat. hrsg. von M. Flashar – G. Hiesel (1997). – «1768. Europa à la grecque. Vasen machen Mode». Kat. M. Flashar (1999).

GIESSEN: CVA Gießen 1 (= Deutschland 70). – M. Recke, Die Gießener Antikensammlung (1998).

GÖTTINGEN: CVA Göttingen 1–2 (= Deutschland 58. 73). – P. Jacobsthal, Göttinger Vasen (1912). – J. Böhlau – K. Schefold (Hrsg.), Larisa am Hermos. Die Ergebnisse der Ausgrabungen 1902 – 1934, Bd. III: Die Kleinfunde (1942). – R. Horn, Zweihundert Jahre Göttinger Archäologische Sammlungen, in: AA 1967, 390 ff. – F. Canciani, Geometrische Keramik in Göttingen, in: AA 1967, 447 ff. – D. Graepler, Die Originalsammlung des Archäologischen Instituts, in: D. Hoffmann – K. Maack-Rheinländer (Hrsg.), «Ganz für das Studium angelegt»: Die Museen, Sammlungen und Gärten der Univ. Göttingen (2001) 55 ff.
Ausstellungen in der Städt. Sparkasse: Griech. Vasen aus Unteritalien aus der Sammlung des Archäologischen Instituts der Georg-August-Univ. Göttingen. Kat. M. Bentz – F. Rumscheid (1987). – Eros, Amor, Putto. Die Slg. Benno Markus im Archäologischen Institut der Georg-August-Univ. Kat. H. Döhl (1990).

GREIFSWALD: E. Boehringer (Hrsg.), Greifswalder Antiken (1961). – K.-D. Schunk, Die Geschichte des Archäologischen Instituts, in: Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Univ. Greifswald Bd. II (1965) 219 f. – Th. Schäfer, Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff, August Preuner und die Archäologie in Greifswald, in: William M. Calder III et al. (Hrsg.), Wilamowitz in Greifswald. Akten der Tagung zum 150. Geburtstag v. Wilamowitz-Moellendorffs in Greifswald, 19–22. Dez. 1998 (1999) 299 ff.
Ausstellung im Museum der Hansestadt: Greifswalder Antiken. Erich Pernice zum Gedächtnis. Kat. W. Raeck u.a. (1995/96).

HALLE: E. Bielefeld, Die Antiken-Sammlung des Archäologischen Instituts der Martin-Luther-Univ. Halle-Wittenberg, in: Wiss. Zeitschrift der Martin-Luther-Univ. Halle-Wittenberg Jg. II, 1952/53 Heft 3, 6 ff. – J. Ebert et al. (Hrsg.), 100 Jahre Archäologisches Museum in Halle (1891–1991) (1991).

HEIDELBERG: CVA Heidelberg 1–4 (= Deutschland 10. 23. 27. 31). – W. Kraiker, Die rotfigurigen attischen Vasen (1931). (Nachdruck mit Konkordanz und Supplementtafeln 1978). – B. Neutsch (Hrsg.), Die Welt der Griechen im Bilde der Originale der Heidelberger Universitätssammlung (1948). – F. Canciani, Aus der Heidelberger Universitätssammlung, in: AA 1963, 665 ff. – R. Hampe – H. Gropengießer, Aus der Sammlung des Archäologischen Institutes der Univ. Heidelberg. Werke der Kunst in Heidelberg II (1967). – R. Hampe und Mitarbeiter, Neuerwerbungen 1957–1970. Katalog der Sammlung antiker Kleinkunst, 2. Bd. (1971). – H. Gropengießer, Univ. Heidelberg, Sammlung antiker Kleinkunst. Führungsblatt (Schreibm. 1974). – H. Pflug, Schaufenster in die Antike. Wiedereröffnung des Antikenmuseums der Univ. Heidelberg, in: AW 31, 2000, 395 ff.

JENA: W. Hahland, Studien zur attischen Vasenmalerei um 400 v. Chr. (Diss. 1931) 58–68: Der Maler der Jenaer Schalen. – V. Paul-Zinserling, Sammlung antiker Kleinkunst der Friedrich Schiller-Univ. Jena (1981). – E. Kluwe et al., Zur Geschichte der Klassischen Archäologie Jena – Kraków. Wiss. Beiträge der Friedrich Schiller-Univ. Jena (1985) (mit Texten von E. Kluwe, V. Paul-Zinserling und G. Zinserling).
Ausstellungen im Stadtmuseum (Göhre): Der Jenaer Maler. Eine Töpferwerkstatt im klassischen Athen. Fragmente attischer Trinkschalen der Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich Schiller-Univ. Jena. Kat. (1996). – Mediterrane Kunstlandschaften in der Samlung Antiker Kleinkunst der Friedrich Schiller-Univ. Jena. Kat. hrsg. von A. Geyer (1999) (Jenaer Hefte zur Klass. Archäologie 3).

KIEL: CVA Kiel 1–2 (= Deutschland 55. 64). – W. Kraiker, Die Antikensammlung der Kunsthalle zu Kiel. SD aus: Schleswig-Holsteinische Universitätsgesellschaft 1960, 56 ff. – J. Raeder in ‹museum›: Antikensammlung in der Kunsthalle zu Kiel (Führer) o. J. – B. Schmaltz (Hrsg.), Zum 150-jährigen Bestehen der Kieler Antikensammlung. Ideai. Konturen des griech. Menschenbildes (1994) 14 ff.

KÖLN: K. Berger, Die griech. und italischen Antiken des Archäologischen Instituts der Univ. zu Köln, in: KölnJb. 26, 1993, 217 ff. – Ders., Griech. und italische Antiken der Sammlung C.A. Niessen im Römisch-Germanischen Museum und im Archäologischen Institut der Univ. zu Köln, in: KölnJb. 28, 1995, 7 ff.

KÖNIGSBERG: R. Lullies, Antike Kleinkunst in Königsberg Pr. 1935. – ders., Ein Gedenkjahr in der Geschichte der Albertus-Univ. zu Königsberg i. Pr., in Festschrift Bernhard Neutsch (1980) 288 ff.

LEIPZIG: CVA Leipzig 1–2 (= Deutschland 14. DDR 2). – E. Paul, Univ. Leipzig Antikenmuseum. 50 Meisterwerke (1994). – Zu den Leipziger Vasen s. auch die Tafeln von E. Paul, Griech. Vasenmalerei (Leipzig 1982, Wien 1983). – Kleine Reihe des Antiken-Museums der Univ. Leipzig: Heft 1: E. Paul, Schwarzfigurige Vasen (1995). – Heft 2: R. Vollkommer, Unteritalische Vasen (1995). – Heft 4: E. Paul, Attisch rotfigurige Vasen (1997). – Heft 6: H.-P. Müller, Etruskische Vasen (1999).
Ausstellung im Antikenmuseum der Univ. Leipzig: «Wenn der Topf aber nun ein Loch hat ...». Restaurierung griechischer Keramik in Antike und Neuzeit. Kat. S. Pfisterer-Haas (1998).

MAINZ: CVA Mainz 1–2 (= Deutschland 15. 63). – R. Hampe – E. Simon, Griechisches Leben im Spiegel der Kunst (1959). – R. Hampe, Ein frühattischer Grabfund (1960).
Ausstellung im Landesmuseum Mainz: Griechische Vasen aus der Sammlung der Univ. Mainz. – K. Junker (Hrsg.), Aus Mythos und Lebenswelt (1999).

MARBURG: G. Platz-Horster a.O. 15 f.

MÜNSTER: M. Wegner, Altertumskunde, in: H. Dollinger (Hrsg.), Die Univ. Münster 1780–1980 (1980) 415 ff. – Über Vasenerwerbungen des Archäologischen Museums der Univ. Münster und über Leihgaben etc. berichtet ab Bd. 1, 1978 die Zeitschrift BOREAS, Münstersche Beiträge zur Archäologie, Bde. 1–4. 6–8. 10–14/15. 20.
Ausstellungen im Geologisch-Paläontologischen Institut, im Schloß und in der Volksbank: K. Stähler, Archäologisches Museum der Univ. Münster. Bilderheft 1: Heroen und Götter der Griechen (1980). – ders., Bilderheft 2: Eine Sammlung griechischer Vasen. Die Sammlung D. J. in Ostwestfalen (1983). – ders., Griechische Vasen aus westfälischen Sammlungen. Westfäl. Landesmuseum (1984). – ders., Apulien. Kulturberührungen in griech. Zeit. Antiken der Sammlung G.-St. (1985). – R. Stupperich, Die Antiken der Sammlung Werner Peek. BOREAS, Beiheft 6 (1990).

ROSTOCK: Vgl. CVA Schwerin (= DDR 1) und G. v. Lücken, Zur Geschichte der Schweriner Sammlungen, in: G. v. Lücken – K. Zimmermann (Hrsg.), Die griech. Vase. Wiss. Zeitschrift der Univ. Rostock 14, 1967, 417 ff.

SAARBRÜCKEN: K. Braun, Katalog der Antikensammlung des Instituts für Klassische Archäologie der Univ. des Saarlandes (1998).

TRIER: G. Platz-Horster a.O. 20. – Berichte zur Sammlung in den Trierer Winckelmannsprogrammen, beginnend mit 4, 1982. – K.-P. Goethert, Die Gefäße griechischer Herkunft in der Sammlung der Gesellschaft für nützliche Forschungen, in: Kurtrierisches Jahrbuch 40, 2000. Antiquitates Treverenses, 217 ff.

TÜBINGEN: CVA Tübingen 1–7 (= Deutschland 36. 44. 47. 52. 54. 68. 69). – C. Watzinger, Griech. Vasen im Archäologischen Institut der Univ. Tübingen (1924). – ders., Katalog der Sammlungen des Archäologischen Instituts der Univ. Tübingen. Die griechischen Vasen (1926). – H. Dragendorff – C. Watzinger, Arretinische Reliefkeramik. Mit Beschreibung der Sammlung in Tübingen (1948).
Ausstellung im Technischen Rathaus Tübingen: U. Hausmann (Hrsg.), Tübinger Antiken. Griech. Kunstwerke aus dem Besitz des Archäologischen Instituts der Eberhard-Karls-Univ. (1962).

WÜRZBURG: CVA Würzburg 1–4 (= Deutschland 39. 46. 51. 71). – E. Langlotz, Griechische Vasen in Würzburg, 3 Bde. (1932). – Zur Geschichte des Martin v. Wagner-Museums: Bd. 1 (H. Bulle). – H. Möbius (Hrsg.), Antike Kunstwerke aus dem Martin v. Wagner-Museum. Erwerbungen 1945–1961 (1962). – E. Simon (Hrsg.), Führer durch die Antikenabteilung des Martin von Wagner Museums der Univ. Würzburg (1975). – G. Beckel – H. Froning – E. Simon, Werke der Antike im Martin-von-Wagner-Museum der Univ. Würzburg (1983). – E. Simon (Hrsg.), Die Sammlung Kiseleff im Martin-von-Wagner-Museum der Univ. Würzburg Teil II: Minoische und griechische Antiken (1989). – s. auch ‹Neuerwerbungen des Martin-v.-Wagner Museums› bzw. ‹Nachrichten aus dem Martin-v.-Wagner-Museum›, in: AA 1968. 1973. 1985. 1988. 1990. 1992. 1994. 1995.
Ausstellung im Stadtmuseum Ludwigshafen: Attische Keramik. Kat. G. Beckel – C. Braun (1989).

ANMERKUNGEN

* Quellen zur Sammlungsgeschichte finden sich am Ende dieses Beitrags: Literatur b) zu den einzelnen Sammlungen. In den dort aufgezählten Faszikeln des CVA wird auf die Geschichte oft nur kurz im Vorwort des jeweils ersten Bandes eingegangen. Ausführlicher wird in den Faszikeln Erlangen 1, Gießen 1, Göttingen 1, Kiel 1, Leipzig 1, Tübingen 1 und Würzburg 4 berichtet. Auch die übrigen Quellen zum Thema sind unterschiedlich ergiebig. Dieser Umstand ließ von einer Darstellung absehen, welche die Kenntnisse zu den einzelnen Sammlungen systematisch angesprochen hätte. Anstelle eines solchen, gewiß auch etwas zu eintönigen Vorgehens werden einige übergreifende Gesichtspunkte ausgewählt: so die Anfänge und die gegen Ende des 19. Jhs. sich steigernde positive Einstellung der verantwortlichen Universitätslehrer zum Sammeln und Nutzen auch antiker Vasen, glückliche Zufälle verschiedenster Art, eigene Anstrengungen der Professoren, die Gunst des Kunsthandels, Leihgaben, das Streben nach Vollständigkeit und Systematik der Sammlung, Schwerpunkte und Besonderheiten einzelner Sammlungen, die unterschiedlichen räumlichen Probleme und deren Lösungen oder schließlich die Möglichkeiten des Ausweichens auch auf Sonderausstellungen «außer Haus». Als Nachteil solcher Gesichtspunkte, die am besten exemplarisch und in zeitlicher Ordnung zu verdeutlichen sind, wurde in Kauf genommen, daß die Geschichte mancher der Sammlungen im Text zu kurz kommt. Besonders dort sollen die am Schluß zusammengestellten Literaturhinweise dem Interessenten weiterhelfen.
Für freundlich erteilte Auskünfte danke ich den Kolleginnen und Kollegen: Chr. Boehringer, H. Froning, A. Furtwängler, A. Geyer, K.-P. Goethert, D. Graepler, G. Hiesel, P. Kranz, H. Löhr, H.-P. Müller, V. Paul-Zinserling, H. Pflug, H. Prückner, P. Schollmeyer, V. M. Strocka, R. Stupperich, E. Thomas und I. Wehgartner.

1 Vgl. Verf., Zur Geschichte der Archäologie, in: U. Hausmann (Hrsg.), Allgemeine Grundlagen der Archäologie. HdArch (1969) 106 mit Anm. 5–16 u. 107 mit Anm. 1–5.

2 Ebenda 121 Anm. 1.

3 Gedacht ist an Werke wie A. Furtwängler – G. Loeschcke, Mykenische Thongefässe (1879); A. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium der Königlichen Museen zu Berlin (1885); A. Furtwängler – K. Reichhold, Griech. Vasenmalerei 1–3 (1900–1932); B. Graef – E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen (1909–1933); P. Jacobsthal, Göttinger Vasen (1912); J. Sieveking – G. Hackl, Die Königliche Vasensammlung zu München (1912); E. Buschor, Griechische Vasenmalerei (1913); Corpus Vasorum Antiquorum (ab 1923); E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Grie-

chen (1923); K. F. Johansen, Les Vases Sicyoniens (1923); J. D. Beazley, Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils (1925); A. Rumpf, Chalkidische Vasen (1927) oder E. Langlotz, Griechische Vasen in Würzburg 1–3 (1932).

4 Berlin s. hier U. Kästner, Zur Geschichte der Berliner Vasensammlung. – Den genannten Sammlungen läßt sich mit ihren engen Kontakten zur Klassischen Archäologie der Universität Rostock auch die jetzt in Schloß Güstrow aufbewahrte Schweriner Vasensammlung anschließen. Einer nur kurzen Zusammenarbeit des Mannheimer Reiss-Museums mit dem Archäologischen Seminar der dortigen Universität wird jetzt durch die Schließung des Seminars leider ein Ende gesetzt. Zu gemeinsamen Aktivitäten s. K. v. Welck – R. Stupperich, Italien vor den Römern. Aus der Antikensammlung des Reiss-Museums Mannheim (1996). Ausstellung im Landesmuseum für Vorgeschichte (Japanisches Palais) Dresden und im Römischen Museum (Dominikanerkirche) Augsburg.

5 S. etwa E. Simon, The Kurashiki Ninagawa Museum (1982). – dies. (Hrsg.), Die Sammlung Kiseleff im Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg Teil II (1989).

6 H. Pflug, Schaufenster in die Antike. Wiedereröffnung des Antikenmuseums der Universität Heidelberg. In AW 31, 2000, 395–399.

7 J. D. Beazley, Disjecta Membra, in: JHS 51, 1931, 39 ff.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–2 Heidelberg, Archäologisches Institut der Universität

Zur Geschichte der Berliner Vasensammlung[1]

Ursula Kästner

Die CVA-Forschung hat nicht nur erreicht, daß nach vorgegebenen Standards Texte erstellt und Fotos publiziert werden, sie hat auch zu einem genauen Untersuchen der Vasen den Anstoß gegeben. Diese Beobachtungen betreffen Herstellungsspuren, antike Reparaturen, Inschriften, Graffiti oder Vorzeichnungen, um nur einige der Felder zu nennen, die sich in den letzten Jahren in der Vasenforschung etabliert haben und nun auch Eingang in die CVA-Publikation finden sollen. Hinzu kommen naturwissenschaftliche Beobachtungen und Untersuchungen. Somit ist die Vase als Objekt per se weitgehend erfasst, ist ihre historische Substanz umfassend beschrieben.

Die meisten Vasen haben jedoch einen Kontext – wenn wir Glück haben, ist es ein doppelter: zum einen die Zugehörigkeit zu einem Fundkomplex und zum anderen die Einbettung eines Objektes als Teil einer Sammlung in die Geschichte – oder Geschichten – eines Museums. Beides kann miteinander zusammenhängen, beides ist für die Geschichte eines Objektes von Bedeutung, denn hier können ebenso Spuren, Veränderungen und Einwirkungen am und zum Objekt selbst festgestellt werden. Die Fund- und Erwerbungsgeschichte, die *story* einer Vase von ihrer Auffindung bis zum heutigen Zeitpunkt, die Wechselwirkung von Sammlungs- und Vasengeschichte soll also der Punkt sein, von dem aus über die Berliner Vasensammlung berichtet werden soll. Unsere Sammlung steht hier als Fallbeispiel und stellvertretend für viele ähnliche Collectionen.

Wenn wir in unserer Sammlung eine Vase mit dem Vermerk ‹A.K.S.› d.h. ‹Alte Königliche Sammlung› auffinden, dann steht leider keine Angabe des Fundortes dabei. Diese Bezeichnung bedeutet nichts anderes, als daß die Vase vor 1830, bevor das erste öffentliche Museum in Berlin gegründet wurde, sich schon in der Königlichen Sammlung im Berliner Stadtschloss befunden hat. Wann sie dorthin gekommen ist, kann man nur über zusätzliche Recherchen erfahren.

Die Anfänge der Berliner Antikensammlung gehen bis ins 16. Jahrhundert zurück, als die brandenburgischen Kurfürsten – wie andere zeitgenössische Fürstenhöfe – mit Wunder- und Kunstkammern Sammlungen von Raritäten, Reiseandenken, zeitgenössischen und altertümlichen Gegenständen anlegten: Knochen, Korallen und Mineralien standen neben Skulpturen, Münzen und Gemmen *(Abb. 1)*[2]. Einige Antiken befanden sich schon in der kurfürstlichen Antikensammlung auf der Schwanenburg zu Kleve, wo sie bereits 1648 von Hermann

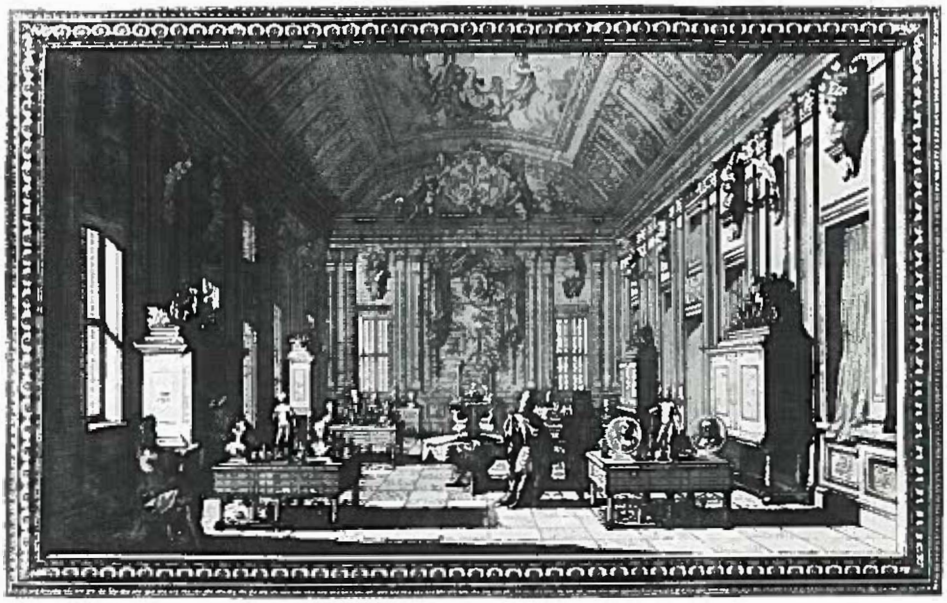


Abb. 1 Antikenkabinett vor 1696. Stich von Samuel Blesendorf.

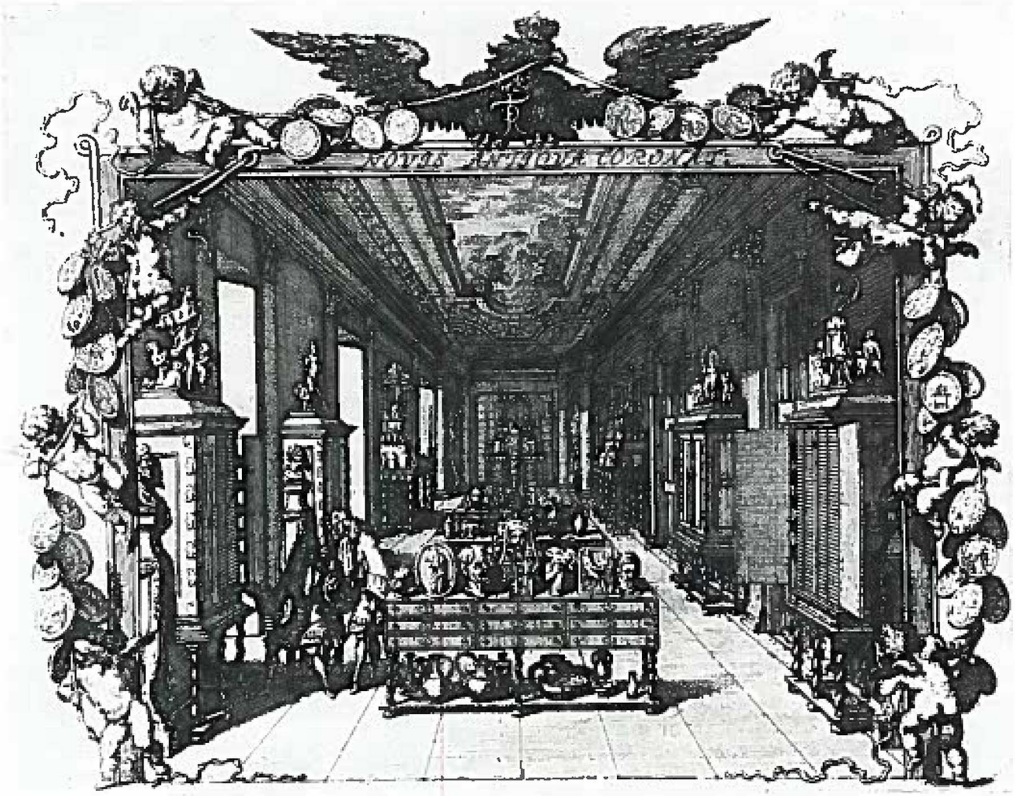


Abb. 2 Antikenkabinett der Berliner Kunstkammer nach dem Umbau von 1703. Stich nach Lorenz Beger.

ANTIQVITATES VARIÆ 463
FIDELIA.

Aut qualecunque fictilium vasorum genus hoc sit; neque enim me satis nosse, ingenuè fateor. Amphora Diota videtur, respondit ARCHÆOPHILUS; convenit enim cum iis, quas in Chiorum Nummis contemplati sumus. Chiorum

Abb. 3 Apulische Vase. Stich nach Lorenz Beger, Thesaurus Brandenburgicus Bd. III, 1703, S. 463.

Abb. 4 Apulische Amphora, Antikensammlung F 3253.

Ewich in ein Verzeichnis aufgenommen wurden. Darunter befand sich eine apulische Amphora, die später nach Berlin gelangte[3]. 1698 erfuhr die Kunstkammer durch den Ankauf der Sammlung Bellori aus Rom nicht nur einen bedeutenden Zuwachs von Antiken, sondern es kann von diesem Zeitpunkt an überhaupt erst von einer Antikensammlung gesprochen werden. *(Abb. 2)* 1701 veröffentliche Lorenz Beger in dem dreibändigen Stichwerk ‹Thesaurus Brandenburgicus› eine Auswahl aus dem Bestand der Kunstkammer. In Band III sind drei Vasen abgebildet, darunter die erwähnte apulische Amphora aus Kleve. Sie kann mit der Vase F 3253 in unserer Sammlung identifiziert werden *(Abb. 3–4)*.

Von späteren Erwerbungen, die noch unter ‹Alte Königliche Sammlung› fallen, sind u.a. bemerkenswert die Vasen, welche 1826 von dem Grafen v. Sack der Sammlung geschenkt wurden. Es waren originär griechische Vasen, die etwa um 1820 auf Kosten des Grafen von dem österreichischen Konsul Gropius in und bei Athen ausgegraben wurden. Damit gelangten wohl zum erstenmal Vasen aus griechischen Nekropolen in die Sammlung, die sonst vor allem mit Erwerbungen aus Unteritalien bestückt war. Eine Besonderheit soll nicht unerwähnt bleiben: Neben einer großen Zahl weißgrundiger und schwarzfiguriger Lekythen befanden sich auch zwei geometrische Vasen in dieser Collection (F 48 und F 55), die jedoch lange Zeit unbeachtet blieben[4]. Erst mehr als 20 Jahre später nahm Eduard Gerhard kurz vor Beendigung seiner Tätigkeit an der Vasensammlung diese in einem Nachtrag der neuerworbenen Vasen auf[5].

Die beabsichtigte Gründung des ersten öffentlichen Museums in Berlin forcierte die Ankaufstätigkeit in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Ganze Sammlungen, vorwiegend von Vasen und Kleinkunst, wurden erworben. Unter diesen sind speziell die des Baron Franz von Koller und die des Hofrates Wilhelm Dorow hervorzuheben.

Die Koller'sche Sammlung beinhaltete insgesamt ca. 1400 Kunstobjekte: Mosaiken, Terrakotten, Bronzen, aber vor allem Vasen[6]. Sie stammten aus Grabungen, die Raffaele Gargiulo in Kollers Auftrag in der Gegend um Neapel durchführen ließ und aus dem damals schon florierenden Kunsthandel. Als Fundplätze sind Orte angegeben, die auch in rezenten Ausgrabungen ähnliche Objekte erbracht haben, wie z.B. Nola. So sind in der Sammlung typische Grabinhalte – wenn auch nicht mehr in geschlossenem Kontext, so doch in der Relation – vertreten: kampanische Buccheri, italo-geometrische und altitalische Vasen neben griechischen Importen (v.a. attisch-rotfigurig) und unteritalischen Gefäßen (apulisch, kampanisch, Owl-Pillar). Raffaele Gargiulo war als ‹impiegato del Museo Borbonico› sowohl als Kunstagent, Händler und Restaurator mit einheimischen Sammlern, u.a. auch Politi, als auch mit dem Hof und vor allem mit ausländischen Kunstfreunden in Verbindung getreten[7]. Schon König Friedrich Wilhelm III. kaufte 1822 bei Gargiulo Vasen, und auch später haben Eduard Gerhard und Theodor Panofka einen engen Kontakt zu ihm unterhalten. Neapel und speziell Gargiulo in seiner Doppelrolle als Händler und Museumsbeamter waren eine Drehscheibe im Antikenhandel der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Interessant ist, daß einige von Gargiulo vermittelte Vasen das Ausfuhrsiegel der Commissione di Antichità tragen *(Abb. 5)*[8]. Berühmt und berüchtigt waren jedoch seine Restaurierungen. Dabei begnügte er sich nicht nur mit Zusammensetzen und Ergänzen. Zahlreiche Pasticci entstanden unter seinen Händen. Wir kommen noch darauf zurück.

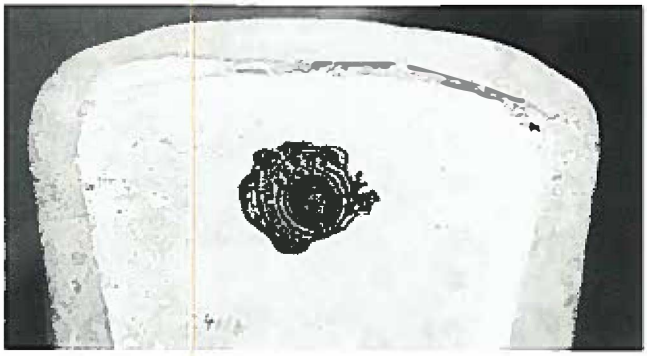


Abb. 5 Siegel auf dem Boden der Figurenvase F 4116.

Die Sammlung des Hofrates Dorow stammt aus Grabungen in Tarquinia und Vulci, die in den zwanziger Jahren auf der Domäne des Prinzen von Canino dessen Verwalter vornahm.[9] Wegen finanzieller Schwierigkeiten verkaufte Dorow die Sammlung an den Maler Magnus, der sie noch erweiterte und schließlich den Gesamtbestand von 442 Gefäßen 1831 an das Museum veräußerte. Damit bekam die Berliner Sammlung eine repräsentative Collection von Buccheri verschiedenster Art, etruskischer sowie vor allem attisch schwarzfiguriger und strengrotfiguriger Vasen. Mehrere berühmte Stücke wie die Exekias-Amphora F 1720, die Bauchamphora F 1686 stammen aus dieser Quelle. Über die Aufstellung seiner Sammlung im Untergeschoss des 1830 eröffneten Schinkelschen Alten Museum beschwerte sich Dorow, ‹seine› Vasen stünden zu ungünstig, drohten auseinanderzufallen und müßten daher vom Galeriediener Thora neu gekittet werden. Diese Beschwerde gibt uns den ersten Hinweis auf Museumsrestaurierungen. Von anderen Restauratoren in Italien sind uns bislang nur Domenico Campanari und Giuseppe Montanavi namentlich bekannt. Campanari entstammte einer bekannten Kunsthandels- und Restauratorenfamilie, der übrigens auch Ländereien des Nekropolengeländes von Vulci gehörte. Als geschickter Restaurator der ausgegrabenen Funde hatte sich Domenico Campanari in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit

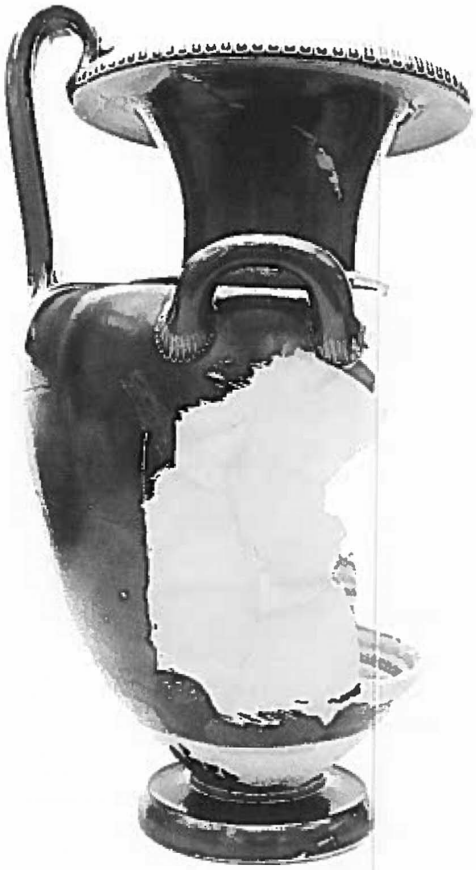


Abb. 6 Hydria F 2175: Gefäßkörper, dessen Seiten durch Abfeilen für die Anpassung einer kleineren Vorderseite passend gemacht wurden.

Eduard Gerhards Ankäufen für die Berliner Museen einen Namen gemacht. Gerhard beantragte für ihn den Titel ‹Vasen-Restaurator des Königlichen Museums zu Berlin›, der ihm auch 1837 zuerkannt wurde. Auf seine

Abb. 7 Hydria F 2175: nicht zugehörige Vorderseite.

Werkstatt gehen sorgfältige Übermalungen, nachgebrannte Tonergänzungen aber auch Antiken-Pasticci zurück. Er restaurierte möglicherweise auch die attisch-frührotfigurige Hydria F 2175 *(Abb. 6–7)*[10]. Der Name Giuseppe Montanavi ist 1997 bei der Restaurierung der Kolchoskanne F 1732 auf der Innenseite einer Scherbe entdeckt worden: «Ristaurato da in Roma, l'anno 1837 da me, Giuseppe Montanavi, di Ra.e.a» (Ravenna?) *(Abb. 8)*[11].

Kurz nach der Eröffnung des Alten Museums und seiner Vasensammlung im Untergeschoss wurde für Eduard Gerhard eine Stelle geschaffen, die nach ihm nur noch einmal besetzt wurde und die in ihrer Art einmalig war: er wurde 1833 zum ‹Archäolog› des Museums ernannt und bekam damit die Befugnis, für das Museum zu reisen und Ankäufe zu tätigen[12]. Er nutzte diese Funktion, um die Sammlung systematisch zu vervollständigen und erwarb vor allem Gefäße mit mythologisch interessanten Darstellungen und mit Inschriften. Bedauerlicherweise sind aus diesen Jahren kaum Kontextangaben sondern bestenfalls Nekropolennamen überliefert. Von nicht wenigen Vasen sind nicht einmal die Fundorte verzeichnet worden. Ob das aus Nachlässigkeit geschah oder die Herkunft absichtlich verschleiert werden sollte, mag dahingestellt bleiben.

Ein erster Katalog der Vasensammlung erschien 1834 von Konrad Levezow, in dem die Vasen zwar gut beschrieben jedoch wenig auf ihre Darstellungsinhalte hin befragt wurden. Eduard Gerhard setzte nach Levezows Tode in den ‹Nachträgen› und den ‹Neuerworbenen Vasenbildern› den Katalog fort, bediente sich aber nun – ganz der Philologe – größtenteils der antiken Termini für Vasen und löste damit die bis dahin übliche Topf- und Urnenbezeichnung ab. Wie sich die wissenschaftliche Bewertung einzelner Gattungen durch neue Forschungen und Erkenntnisse wandelte, zeigt das Beispiel der beiden früh aus der Sack'schen Sammlung erworbenen geometrischen Vasen: in den Levezow'schen Katalog waren sie nicht enthalten – das bedeutete, daß sie zu den ca. 1000 ‹geringen oder zurückgesetzten› Stücken zählten, für die 1836 ein sogenanntes Dublettenverzeichnis angelegt wurde. Gerhard hatte im vorletzten Band seiner ‹Nachträge› die größere der beiden Vasen mit aufgenommen – allerdings als ‹merkwürdig und ungewöhnlich› bezeichnet[13]. Erst die Entdeckung des geometrischen Stils und seine Bewertung durch Alexander Conze führte in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts zu verstärkten Ankäufen dieser Gattung.

Die sogenannte Dublettensammlung ist eines der Kuriosa der Berliner Vasengeschichte. Sie entstand durch die Sonderung in ausstellungswürdige und ‹zurückgesetzte› Stücke und betraf vor allem einfache bemalte oder unbemalte Vasen. Das numerische Verhältnis zwischen den

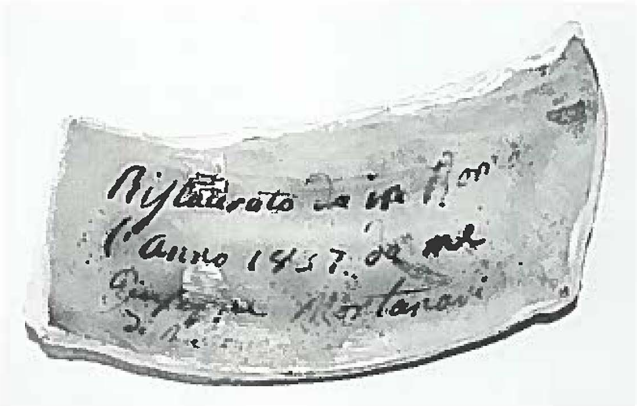


Abb. 8 Inschrift auf der Innenseite einer Scherbe der Kanne F 1732.

ausgestellten und magazinierten Vasen betrug um 1836 ungefähr 1500:1000. Nach der Auflistung im Dublettenverzeichnis begann man, die Vasen zu verkaufen. Aus der Dublettensammlung entstanden auch die ersten kleinen Vasenkonvolute, die Universitäten zur Veranschaulichung in Seminaren und Übungen angeboten wurden: 1868 wurde Halle als erste Universität in dieser Weise bedacht. Später griff man dafür auch auf den katalogisierten Bestand zurück und begründete damit eine Tradition, in deren Folge bis 1914 mehreren preußischen Universitäten von Bonn bis Posen, von Kiel bis Göttingen ausgesuchte Vasenbestände als Dauerleihgabe überlassen wurden[14]. Nach der Wiedervereinigung haben wir diese Tradition wieder aufgenommen, und es wurden erneut an fünf Universitätssammlungen (Heidelberg, Freiburg, Kiel, Bonn und Bochum) repräsentative Bestände ausgeliehen.

Doch zurück zum 19. Jahrhundert. Die Publikationstätigkeit Gerhards ging einher mit der Erstellung eines einzigartigen Forschungsinstrumentariums: des sogenannten Gerhard'schen Apparates[15]. Schon bevor Gerhard am Museum angestellt wurde, sammelte und orderte er Zeichnungen von verschiedenen antiken Kunstdenkmälern Italiens. Nach seiner Anstellung am Museum wurde dieses Unternehmen europaweit ausgedehnt: Zeichner arbeiteten für ihn in öffentlichen und privaten Sammlungen, vor allem in Italien, England und Deutschland. Sie konzentrierten sich dabei vor allem auf Vasenbilder, die durch Pausen abgenommen und später umgezeichnet wurden sowie auf Bronzespiegel, deren Gravierungen Gelatineausgüsse unverfälscht bewahren. Die mehrere Tausende zählende Blätter werden im Deutschen Archäologischen Institut und in der Berliner Antikensammlung aufbewahrt. Für uns sind heute die Blätter des Gerhard'schen Apparates – soweit es Berliner Vasen betrifft – Zeugnisse der ursprünglichen Erhaltungszustände *(Abb. 9)* und für Stücke, die nicht mehr in der Sammlung sind, oft das einzige bildliche Dokument.

Nach den Tode Gerhards trat Ernst Curtius die Nachfolge als Direktor des Antiquariums an. Er verpflichtete später Adolf Furtwängler als Directorialassistenten. Eine große Bedeutung hat der von Furtwängler 1885 geschaffene Vasenkatalog, der die alten Levezow'schen und Gerhard'schen Verzeichnise ablöste, neuerworbene Vasen mit aufnahm und bislang uninventarisierte Stücke sowie große Teile der ehemaligen Dublettensammlung mit berücksichtigte[16]. Mit der Systematisierung nach Epochen, Lokalstilen, Gattungen und Formen setzte er Maßstäbe, die bis in die neuere Zeit hin gültig sind. Präzise sind seine Deutungsvorschläge, die Lesung von Inschriften und Graffiti und interessant auch seine Angaben zu Übermalungen und Restaurierungen. Die Katalognummern werden heute noch als Inventarnummern geführt und unterscheiden diesen Bestand bis 1885 von dem späteren Sammlungszuwachs, der dann V.I.-, 30.000er- oder Jahreszahlennummern trägt.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelang es, neben interessanten Ankäufen besonders von Nachlässen und Sammlungen (Slg. Sabouroff), auch Stücke direkt aus Griechenland zu erwerben, z.B. die großen polychromen Lekythen aus Alopeke, die Exekias-Pinakes aus Athen und die korinthischen Weihtäfelchen aus Penteskouphia.

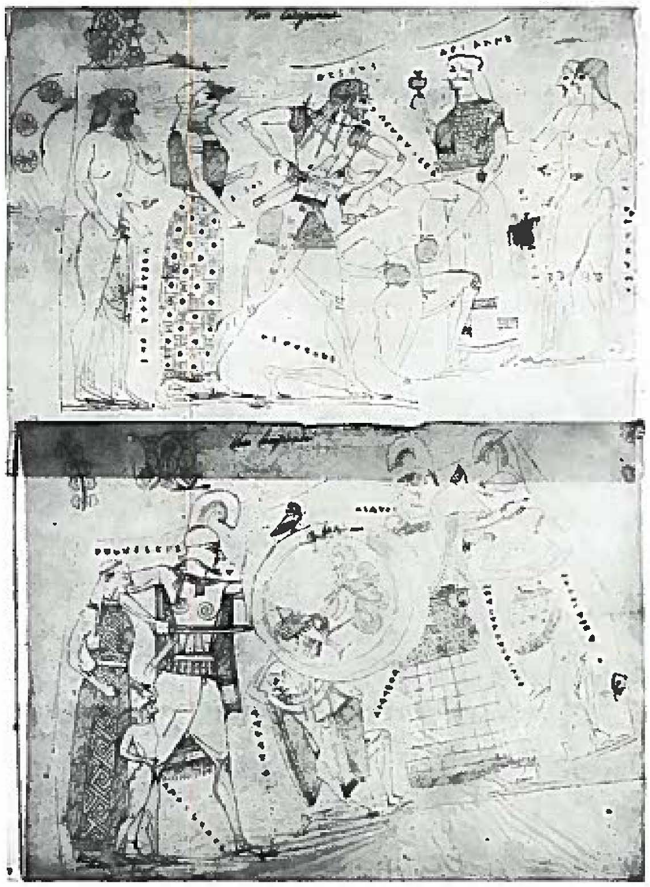


Abb. 9 Amphora F 1698 mit alten Übermalungen. Tusche und Blei auf Japanpapier, aufgeklebt, beschriftet: «Vaso Campanari». Berlin, Antikensammlung, Gerh. App. XIV, 35.

Abb. 10 Vasensammlung im Neuen Museum (um 1900).

Auch die Ausgrabungen der Berliner Museen erbrachten in unterschiedlichem Maße neues Material für die Vasensammlung. Während aus Olympia einzelne Scherben und aus Pergamon nur Fragmentsammlungen nach Berlin kamen, rückten durch die Grabungen in Priene (1895), Milet (1899) und Zypern weitere Epochen der Gefäßgestaltung in das Blickfeld wissenschaftlichen Interesses.

Durch die Ankäufe und Erwerbungen vergrößerte sich die Vasensammlung bald derart, daß sie nicht mehr genügend Platz in den Erdgeschossräumen des Alten Museums hatte. 1879 fanden deshalb die Vasen eine neue Aufstellung in dem bereits 1859 eröffnete Neuen Museum, wo sie bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges verblieben (Abb. 10)[17]. Die Aufstellung der Vasen spiegelt der 1932 von Anton Neugebauer erstellte ‹Führer durch das Antiquarium. II: Vasen› wider, in dem nun erstmals auch die nicht mehr im Furtwängler'schen Katalog erfassten Vasen – soweit sie sich in der Schausammlung befanden – aufgeführt und teilweise durch Abbildungen dokumentiert sind.

Hellenistische Keramik – bislang zwar nicht unbekannt, jedoch wenig beachtet – wurde im Kontext mit anderen Funden aus Häusern; Gräbern und dem Demeterheiligtum in Priene ein neues interessantes Studienobjekt. Bereits in der großen Priene-Publikation (1904) hatte Robert Zahn diese Keramik ausführlich beschrieben. Eine solche Ehre wurde den Funden aus Milet – größtenteils mykenische Vasen aus Gräbern am Degirmentepe – nicht zuteil. Während die Prienefunde im Neuen Museum ausgestellt wurden, blieben die milesischen Funde längere Zeit verpackt. Erst mit der Einrichtung des Pergamonmuseums wurden sie in den dreißiger Jahren inventarisiert und mit der Herkunftsbezeichnung ‹Westküste Kleinasien› versehen. Nur das Studium der Grabungsunterlagen, v.a. der Nekropolentagebücher gibt Aufschluss über die genauen Fundkontexte, die Lage der Gräber etc. Mit den Funden aus den Grabungen Ohnefalsch-Richters auf Cypern (Tamassos, Marion und Idalion) am Ende des 19. Jahrhunderts wurden Grab- und Heiligtumsfunde von der Bronzezeit bis in die hellenistische Zeit erworben. Zusammen mit den Ankäufen der Cesnola-Sammlung 1878 bilden sie einen der bedeutendsten Komplexe zyprischer Keramik in den europäischen Museen.

Der Ankauf von sechs corredi etruskischer Gräber aus den Grabungen Riccardo Mancinelli's vervollständigte die bereits seit dem 18. Jahrhundert angelegte Sammlung etruskischer Altertümer, die vor allem durch die Dorow'schen Erwerbungen von Buccheri und schwarz- sowie rotfiguriger Vasen eine große Variationsbreite aufwies.

So wurde bereits im Alten Museum ein Etruskisches Cabinet eingerichtet, das Skulpturen und Kleinkunst vereinte[18]. Der Erwerb der von Mancinelli angefertigten Grabungsdokumentationen, die sowohl die Auflistung der Einzelfunde, die Fundsituation als auch die Lage und Form der Gräber beinhalteten, ist ein Indiz für einen Wandel im Umgang mit Antikenerwerbungen: nicht nur die Funde sondern auch die Befunde werden beachtet.

Das Interesse an hellenistischer und römischer Keramik führte um die Jahrhundertwende und in den ersten

Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts zu zahlreichen Ankäufen besonders aus Südrussland (Kertsch, Olbia). Hierbei sind die Sammlung Merle de Massonneau und Ankäufe über den Kaufmann Peter Mavrogordato hervorzuheben, deren Objekte relativ präzise Fundangaben aufweisen. Das neu erwachte Interesse an den bosporanischen und Krimfunden veranlasste Theodor Wiegand, über reguläre Ausgrabungen in dieser Region zu verhandeln. Diese kamen zwar nicht zustande, doch nutzten er und Robert Zahn, der damalige Direktor des Antiquariums, alle Möglichkeiten, diese in westeuropäischen Sammlungen bislang seltenen in Südrussland gefundenen Gattungen zu erwerben[19].

Eine Besonderheit der Erwerbungsgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts soll hier noch abschließend erwähnt werden: Als es Paul Arndt in Tübingen gelang, eine größere Menge Terra-Sigillata-Scherben in Rom von Wolfgang Helbig zu erwerben, bot man von Berlin aus einen der acht klazomenischen Sarkophage, die Carl Humann in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts erworben hatte, zusammen mit einer klazomenischen und einer tyrrhenischen Amphora, sowie einer Volterraner Kelebe an, um einen Teil dieses Scherbenkonvoluts einzutauschen![20]

In die Zeit um die Jahrhundertwende fallen auch die ersten naturwissenschaftlichen Untersuchungen an Vasen. 1888 wurde von Friedrich Rathgen das ‹Chemische Laboratorium der Königlichen Museen zu Berlin› gegründet, das in der Folgezeit Experimente und Untersuchungen an verschiedenen Kunstobjekten besonders auch aus dem Antiquarium vornahm. Reinigungs-, Entsalzungs- und Restaurierungsverfahren, Klebemittel und sogar qualitative Untersuchungen zur Tonzusammensetzung wurden an verschiedenen keramischen Objekten durchgeführt[21]. Leider sind keine detaillierten Protokolle vorhanden, in denen die Vasen genannt werden, welche damals untersucht wurden. Spuren lassen sich aber heute noch bei Restaurierungen feststellen, z.B. an der attisch-schwarzfigurigen Halsamphora F 1851, deren Boden und ein Wandfragment mehrfach angebohrt wurden[22], was auf Probeentnahmen hindeutet *(Abb. 11–12)*. In der Art und Weise der Restaurierung beschritt man nun neue Wege: Übermalungen und Retuschen auf den Ergänzungen wurden entfernt und die ergänzten Stellen übertrieben deutlich von den Originalscherben durch Rillen abgegrenzt. Da oftmals die Ergänzungen nicht exakt anschlossen sondern die Bruchränder mit Gips überschmiert waren, ergaben sich unbeabsichtigt hässliche Kratzspuren auf den Originalscherben *(Abb. 13)*[23].

Im Jahre 1938 erschien als 2. Band der den deutschen Sammlungen gewidmeten Reihe der 1. Berliner Band des CVA. Richard Eilmann und Kurt Gebauer schufen damit eine grundlegende Arbeit über die kunstgeschichtlich bemerkenswerte aber bis dahin wissenschaftlich noch kaum erschlossene frühattische Vasenmalerei. Gleichzeitig ist dies die erste Publikation eines Fundkomplexes – der jedenfalls lange Zeit als ein solcher galt – in einem CVA.

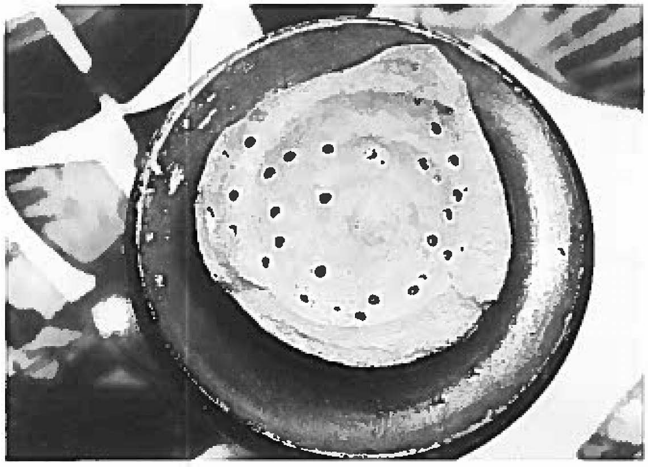


Abb. 11 Amphora F 1851, Bohrungen im Fußbereich.

Abb. 12 Amphora F 1851, Bohrungen in die Bruchkante eines Wandfragments.

Abb. 13 Amphora F 1720, Freigelegter Buchstabe o, der unter Übermalungen verborgen und durch Rillen ‹abgegrenzt› war.

Abb. 14 Antikenmuseum in Charlottenburg, Raum 12 (Unteritalische Vasen) Aufstellung bis 1995.

Mit dem CVA Berlin 6 fand die Bearbeitung des gesamten Komplexes der Ägina-Scherben 1986 Fortsetzung und Abschluss[24].

Der Ausbruch des 2. Weltkrieges bildete dann eine einschneidende Zäsur für die Berliner Antikensammlung[25]. Alle Sammlungsgegenstände wurden ab 1939 verpackt – beginnend mit den Ausstellungsstücken und fortschreitend zu den Magazinbeständen, aufgelistet und in den Flakbunkern am Bahnhof Zoo und im Friedrichshain sowie dem Tresor der Reichsmünze zunächst innerhalb Berlins gelagert. Ab 1944 suchte man nach Möglichkeiten, um den Bestand nach Westen zu verlagern und fand diese in den Kalibergwerken von Sachsen-Anhalt und Thüringen. Tieffliegerangriffe beendeten diese Aktion im Frühjahr 1945, so daß die Sammlung – auch die der

Abb. 15 Antikensammlung im Pergamonmuseum, Antiquarium, Vasensaal. Aufstellung 1989–1995.

antiken Vasen – nun auf mehrere Auslagerungsstätten inner- und außerhalb Berlins verteilt war. Das Ende des Krieges mit der Besetzung Berlins durch die Rote Armee führte zur Beschlagnahmung und zum Abtransport der Kunstgegenstände aus den Museumskellern und aus den Bunkern; ebenso wurden die Kunstschätze in den Kalibergwerken von britischen und amerikanischen Truppen beschlagnahmt und in Collecting Points in Wiesbaden und Celle verbracht.

Ab 1957/58 gab die Sowjetunion in einer spektakulären Aktion große Mengen von Kulturgut an die DDR zurück; zuvor waren alle Kunstgegenstände in der Sowjetunion registriert und inventarisiert worden. Daher stammen auch die auf den Vasen befindlichen Bezeichnungen ‹A.K.›, d. h. ‹Antičnaja Keramika›. 1961 wurde in der Bundesrepublik mit der Stiftung Preußischer Kulturbesitz eine föderale Institution geschaffen, der die einstmals gen Westen verlagerten und 1956–58 nach Berlin (West) rückgeführten Kunstschätze anvertraut wurden. So war die Vasensammlung – wie andere Sammlungen auch – geteilt. Im Stülerbau in Charlottenburg entstand 1960 für die Vasensammlung ein neues Domizil *(Abb. 14)*[26]. Auf der Museumsinsel wurden – weil Altes und Neues Museum noch zerstört – im Obergeschoss des Pergamonmuseums, dem sogenannten Antiquarium, Teile der Kleinkunstsammlung ausgestellt *(Abb. 15)*[27]. Exekias-Pinakes und Erzgießereischale auf der einen Seite der Mauer – Exekias-Amphora und Antiphonständer auf der anderen ...

Die Aufgabenstellung an den beiden Sammlungen war in der Nachkriegszeit identisch: Restaurieren und Publizieren. Für die Charlottenburger Sammlung kauften Adolf Greifenhagen sowie seine Nachfolger Klaus Vierneisel und Wolf-Dieter Heilmeyer systematisch die Vasengattungen nach, die durch die Teilung nicht oder unterrepräsentiert waren und erwarben damit interessante Stücke: u. a. den Heraklidenkrater, die Kleophrades-Amphora und last not least einen bemerkenswerten Komplex apulischer Grabvasen[28]. Weiterhin wurden von Greifenhagen interessante Entdeckungen an Reliefgefäßen gemacht, die alte Vermutungen bestätigten, daß Raffaele Gargiulo nicht nur ein geschickter Restaurator sondern ein ebenso raffinierter Fälscher war[29]. In Charlottenburg entstanden fast gleichzeitig die CVA-Bände attisch-rotfiguriger Schalen[30]. Es folgten die CVA-Bände archaischer Lokalstile[31], des Ägina-Komplexes[32], attisch-schwarzfiguriger Amphoren[33] sowie der attisch-weißgrundiger Lekythen[34].

Die Arbeiten auf der Museumsinsel waren vor allem geprägt von dem Wiederaufbau der zerstörten Architektursäle. Nach der Rückführung der ostdeutschen Sammlungsbestände mehrerer Museen aus der Sowjetunion nach Berlin mußten die verschiedenen Eigentümer ermittelt bzw. die Stücke entsprechend identifiziert werden –

Abb. 16 Kelchkrater F 2640, ein Pasticcio, das nach dem Auseinandernehmen wieder in der ursprünglichen Form zusammengesetzt wurde unter Einbeziehung des gefälschten Mittelteils.

eine Arbeit, die auch heute noch nicht vollständig abgeschlossen ist. Am Pergamonmuseum publizierte Elisabeth Rohde als Pendant zu den Greifenhagen'schen Bänden die attisch-rotfigurigen Schalen und Skyphoi.[35] In

Abb. 17 Sog. Sabouroff'scher Krater F 2882, ein Pasticcio, dessen echte Teile (Hals und Lippe, Henkel, Fuß) und gefälschter Mittelteil zweifelsfrei durch Thermolumiszenz-Analysen unterschieden werden können.

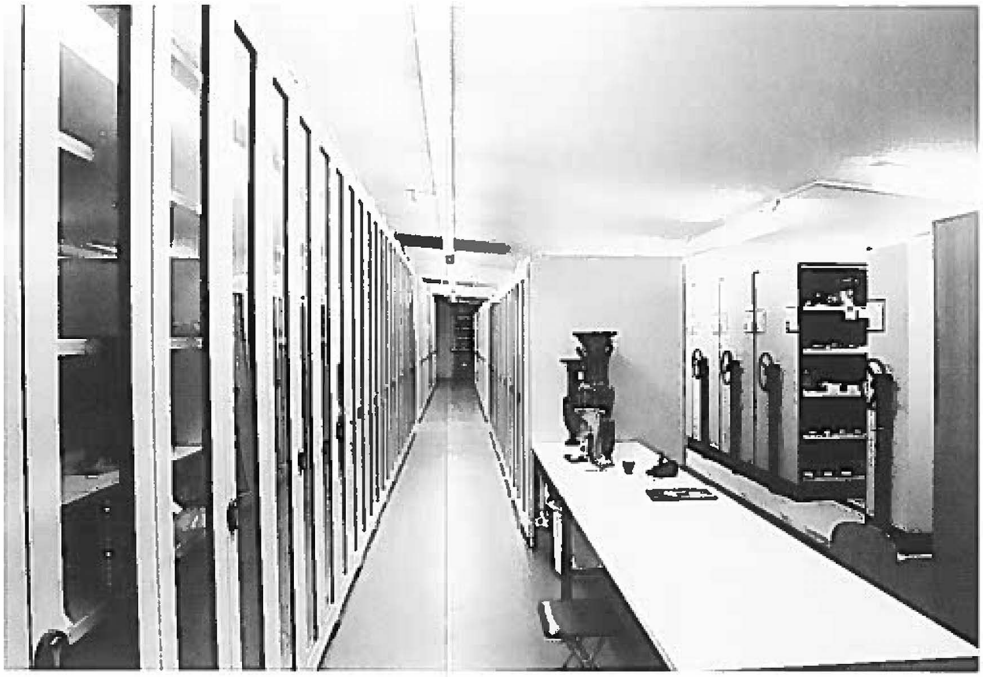


Abb. 18 Vasenmagazin im Alten Museum (seit 1995).

Vorbereitung der Etruskerausstellung ‹Welt der Etrusker – Archäologische Denkmäler aus Museen sozialistischer Länder› 1988 wurde fast der gesamte auf der Museumsinsel befindliche Bestand der Etruskersammlung, darunter ca. 300 Vasen, gereinigt, restauriert und katalogmäßig erfasst[36].

Die Vorbereitung der Publikation von CVA-Bänden erforderte in beiden Sammlungen ein Entfernen der Übermalungen und Auseinandernehmen der Pasticci. Die Ergänzungen in Gips bzw. Moltofill wurden auf ein Mindestmaß reduziert. Auch hierbei spielte der Zeitgeschmack eine nicht unerhebliche Rolle. Während in den 70er Jahren der puristischen Entrestaurierung der Vorzug gegeben wurde[37], begann man in den 80/90er Jahren wieder mit sparsamen Retuschen zu arbeiten. Der Kontakt zum Rathgen-Forschungslabor ermöglicht heute relativ unkompliziert die Untersuchung von Ergänzungsmaterialien, von Anlagerungen (Manganverbindungen) und vor allem Echtheitsuntersuchungen durch die Thermolumineszenz-Analyse[38]. Die Restaurierungen, die im Dialog zwischen Wissenschaftler und Restaurator erfolgen, verfolgen den Grundsatz, den Bildträger (Gefäß) wenn

Abb. 19 Ausstellung im Alten Museum (seit 1998).

irgend möglich wieder in der Form erfahrbar zu machen und die Restaurierung erkennbar aber nicht krass auffällig erscheinen zu lassen. Dabei stehen wir jedoch immer vor dem Dilemma, daß eine gründliche Untersuchung der Vase eine Zerstörung ihrer Restaurierungsgeschichte mit sich bringt. So ergibt sich als Mindestforderung eine sorgfältige Dokumentation des Altzustandes, das Bewahren der abgenommenen Ergänzungen und im speziellen Fall wird man überlegen müssen, den Altrestaurierungszustand wiederherzustellen wie z.B. bei den Gargiulo'schen Vasen, die in ihrer besonderen Struktur selbst zu einem historischen Objekt des Umgangs mit antiken Vasen geworden sind *(Abb. 16–17)*.

Nach dem Fall der Berliner Mauer und der Wiedervereinigung erfolgte 1992 die juristische Übernahme der Staatlichen Museen zu Berlin (Ost) durch die Stiftung Preußischer Kulturbesitz[39]. 1995 wurde die Ausstellung im Charlottenburger Stülerbau geschlossen, fast gleichzeitig musste auch das Antiquarium geräumt werden, und innerhalb weniger Monate erfolgte der Umzug der Objekte aus den Ausstellungs- und Magazinbereichen auf die Museumsinsel. Im neuen Vasenmagazin im Alten Museum erfolgte nun die Vereinigung der magazinierten Bestände von Ost und West *(Abb. 18)*, und 1998 konnte im Hauptgeschoss des Alten Museums die gemeinsame Ausstellung griechischer Kunst eröffnet werden *(Abb. 19)*[40]. 59 Jahre Trennung der Vasensammlung waren beendet!

Im Rahmen der nun folgenden Abgleichungen von Beständen und Inventaren wurde klar, daß immer noch eine Anzahl wichtiger Vasen fehlte, so die Klytaimnestraschale F 2301, der Amphiaraoskrater F 1655 und die Hydria mit den badenden Mädchen F 1843 – um nur einige zu nennen. Insgesamt ergibt sich allein für die Vasensammlung einen Fehlbestand von ca. 1400 Positionen – von weltbekannten Vasen bis zur Scherbe aus einem Grabungsbefund. Es besteht Grund zur Annahme, daß sich zumindest ein Teil der Verluste noch in den Beutekunstdepots der ehemaligen Sowjetunion befindet.

Aber auch in umgekehrter Richtung wurden und werden Recherchen angestellt. Im Magazin befinden sich einige Vasen und Keramikfragmente, die als ‹Strandgut› des Krieges vom Bergungsamt des Magistrats von Groß-Berlin 1947 der Antikensammlung übergeben wurden. Zusammen mit Stücken, deren Inventarnummer verlorenging oder die vor dem Krieg noch nicht inventarisiert waren und mit möglichen Restbeständen aus ostdeutschen Sammlungen, deren Rückgabe von der Sowjetunion aus über Berlin erfolgte, bilden sie ein Konvolut, das noch viel interessante aber auch mühselige Identifizierungs- und Restaurierungsarbeit erfordert.

ANMERKUNGEN

1 Für wertvolle Hinweise, Diskussionen und Anregungen danke ich Alessandra Costantini, Rom, Andrea Milanese, Neapel sowie vor allem den jetzigen und ehemaligen Kolleginnen und Kollegen der Antikensammlung. Manche ‹oral history› ist mir auf diese Weise bekannt geworden. Ein besonderer Dank gilt den Keramik-Restauratoren Juliane Bernegg, Beatrice Lindig, Priska Schilling und Bernd Zimmermann für alle Beobachtungen und die Gespräche darüber.

2 Zu den Anfängen der Berliner Antikensammlung: A. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium (1885) XIII ff.; G. Heres, Die Anfänge der Berliner Antiken-Sammlung. Zur Geschichte des Antikenkabinetts 1640–1830, in: FuB 18, 1977, 93–154; U. Gehrig, Die Antikensammlungen in der brandenburgischen Kunstkammer, in: Berlin und die Antike. Katalog Berlin (1979) 44 ff.; G. Heres, Addenda et Corrigenda, in: FuB 20/21, 1980, 101–104; ders., Johann Carl Schotts Beschreibung des Berliner Antikenkabinetts, in: FuB 36, 1987, 7 ff.; ders., Der Große Kurfürst als Antikensammler, in: Der große Kurfürst. Sammler, Bauherr, Mäzen. Katalog Potsdam (1988) 69–72.

3 W. Diedenhofen, Roma Traiana. Hermann Ewich und die Überlieferung römischer Funde aus Xanten, in: Boreas 5, 1982, 208 f. Abb. 1; Preußen 1701. Eine europäische Geschichte, Ausst.-Kat. Berlin (2001) 203 f. Kat.-Nr. VIII 67 (S. G. Gröschel).

4 Vorläufiges Verzeichniß der Alterthümer welche Herr Graf v. Sack in Athen gesammelt hat (30. September 1821): Stiftung Preußischer Kulturbesitz Geheimes Staatsarchiv HA I, Rep. 76 Ve Sekt. 15 Nr. 3 Bd. III (1821–22) 45 f.

5 Neuerworbene Antike Denkmäler des Königlichen Museums zu Berlin beschrieben von Eduard Gerhard, 3. Heft, Berlin 1846, Nr. 1921 und 1894.

6 Zur Koller'schen Sammlung: G. Heres, Die Erwerbung der Sammlung Koller durch das Berliner Antikenkabinett, in: LF 100, 1977, 104 ff.; U. Kästner, Eduard Gerhard und die Berliner Vasensammlung, in: Dem Archäologen Eduard Gerhard 1795–1867 zu seinem 200. Geburtstag (1997) 87 ff.; zuletzt: M. Dufková, in: Cesta na Jih, Katalog Prag (1999) 62–71, Kat.-Nr. 29–46; J. Kroutvor, in: Journey to the South (1999) 20.

7 Zu Raffaele Gargiulo s. A. Milanese, Il Museo Reale di Napoli al tempo di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat, in: RIA Ser. III, 19–20, 1996–1997, 403 f.

8 A. Milanese fand diese Siegel auf dem attisch-rotfigurigen Glockenkrater F 2401 und der Figurenvase F 4116. Die Ausfuhrsiegel tragen auch pompejanische Bronzen, s. M. Kunze, Künstler, Kenner und Sammler. Anmerkungen zur Geschichte der pompejanischen Funde in der Berliner Antikensammlung, in: FuB 27, 1989, 163 und 178 Abb. 38.

9 Zu den Dorow'schen Erwerbungen s. Kästner a.O. 88 ff. und H. Nehls, Derselbe, gesehen von vorn. Ein neuentdecktes Porträt Wilhelm Dorows (1790–1845), in: Das Rheinische Landesmuseum Bonn 4/89, 54–56.

10 Die aktuelle Restaurierung, bei der sich herausstellte, daß das Gefäß aus zwei nicht zueinander gehörenden, jedoch passend gesägten und beschliffenen Teilen besteht, erfolgte 1998 durch P. Schilling und B. Lindig, s. Restaurierungsakte in der Antikensammlung. Die Publikation dieser Vase im CVA durch E. Böhr befindet sich in Vorbereitung.

11 Die Restaurierung und Entdeckung der Inschrift erfolgte durch B. Zimmermann, s. Restaurierungsakte in der Antikensammlung.

12 Zu Eduard Gerhard: H. Wrede (Hrsg.), Dem Archäologen Eduard Gerhard 1795–1867 zu seinem 200. Geburtstag. Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin Bd. 2 (1997); zuletzt: A. Costantini, Roma nell'età della Restaurazione: Un aspetto della ricerca archeologica, in: MemAccLinc Ser. IX, Bd. 10, 1998, 208 ff. bes. Anm. 1.

13 s. Anm. 5

14 L. Giuliani, Berliner Antikensammlungen als Leihgeber, in: Museumsjournal 6, 1992, H. 1, 27 ff.
15 Kästner a. O. (Anm. 6) 97ff. und Costantini a. O. (Anm. 12) 233 ff.; vgl. dagegen V. Stürmer, Eduard Gerhards «Archäologischer Lehrapparat», in: Wrede a. O. (Anm. 12) 43–46. Hier ist der Lehrapparat gemeint, den Gerhard für die Universität zusammenstellte und ihr dann schenkte, bestehend v.a. aus Büchern, Abgüssen und Nachbildungen.
16 Furtwängler a. O. (Anm. 2).
17 E. Soltau, Antike Vasen in Berlin (o.J.) 68 f.
18 Zu den Erwerbungen etruskischer Kunst, ihre Aufstellung und Bewertung s. M. Kunze, Etruskische Kunst in Berlin, in: Die Welt der Etrusker. Katalog Berlin (1988) 397–420.; zum Etruskischen Kabinett G. Platz-Horster, Eduard Gerhard und das Etruskische Cabinet im Alten Museum, in: JbBerlMus 34, 1992, 35–52.
19 G. Heres, Robert Zahn. Ein Beitrag zur Geschichte der Berliner Antikensammlung, in: FuB 12, 1970, 7–20 bes. 16.
20 K. Wallenstein, CVA Tübingen 1 (1973) 6 f.
21 Friedrich Rathgen, Die Konservierung von Altertumsfunden (1926).
22 Diese Bohrungen wurden bei der letzten Restaurierung 1998 durch J. Bernegg entdeckt, s. Restaurierungsakte in der Antikensammlung. Die Publikation dieser Vase im CVA durch H. Mommsen befindet sich in Vorbereitung.
23 Ein anschauliches Beispiel dafür ist die Exekias-Amphora F 1720, die nach der ersten Restaurierung im 19. Jahrhundert völlig übermalt war und damit einen optisch vollständigen Zustand suggerierte. Bei der zweiten Restaurierung, die nach den entsprechenden Fotos in den zwanziger oder dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts vorgenommen wurde, entfernte man die Retuschen und grenzte Ergänzungen und Originalscherben durch tiefe Rillen ab, wobei jedoch mehrfach über die originalen Oberflächen hinweg ‹graviert› wurde. So konnte erst bei der letzten Restaurierung 1990/91 durch P. Schilling, ein Buchstabe der Inschrift IOLAOS wiederentdeckt werden, der noch überschmiert und damit ‹abgegrenzt› war, s. Restaurierungsakte in der Antikensammlung. Die Publikation dieser Vase im CVA durch H. Mommsen befindet sich in Vorbereitung.
24 CVA Berlin Antikenmuseum 6, bearb. v. Ch. Dehl-von Kaenel; zur Problematik des Ägina‹fundes› s. ebenda Vorwort von W.-D. Heilmeyer.
25 Zur Verlagerung und Evakuierung der Kunstschätze: I. Kühnel-Kunze, Bergung-Evakuierung-Rückführung. Die Berliner Museen in den Jahren 1939–1959. Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderband 2 (1984); G. Schade, Die Berliner Museumsinsel: Zerstörung, Rettung, Wiederaufbau (1986).
26 A. Greifenhagen, Zum Wiederaufbau der Antikenabteilung in Charlottenburg – Rede, gehalten am 28. Mai 1980, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 26, 1989, 39 ff.; Preussischer Kulturbesitz: 25 Jahre in Berlin Sammeln – Forschen – Bilden (1986) bes. 26 ff. Die verschiedenen Aufstellungen spiegeln wider: Führer durch die Antikenabteilung, bearb. von U. Gehrig, A. Greifenhagen und N. Kunisch (1968) sowie Antikenmuseum Berlin. Die ausgestellten Werke, hrsg. von W.-D. Heilmeyer u.a. (1988).
27 E. Rohde, Die Berliner Antiken-Sammlung. Erlebt und mitgestaltet 1945–1980, in: FuB 20/21, 1980, 43–71; zu den Aufstellungen im Pergamonmuseum: E. Rohde, Griechische und römische Kunst in den Staatlichen Museen zu Berlin (1968); H. Heres – U. Kästner – V. Kästner – I. Kriseleit, Antikensammlung III: Griechische und etruskische Kleinkunst – Römische Porträts (1985).
28 L. Giuliani, Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier (1995).
29 A. Greifenhagen, Beiträge zur antiken Reliefkeramik, 21. Ergh. JdI (1963).
30 A. Greifenhagen, CVA Berlin Antiquarium 2 und 3 (1962).
31 N. Kunisch, CVA Berlin Antiquarium 4 (1972).
32 s. Anm. 24
33 H. Mommsen, CVA Berlin Antikenmuseum (ehem. Antiquarium) 5 (1980); dies., CVA Berlin Antikenmuseum (ehem. Antiquarium) 7 (1991).
34 I. Wehgartner, CVA Berlin Antikenmuseum (ehem. Antiquarium) 8 (1991).
35 E. Rohde, CVA Berlin Antikensammlung 1, DDR 3 (1990).
36 Zum Katalog s. Anm. 18
37 Ähnliche Tendenzen lassen sich in der Restaurierungsgeschichte anderer Materialgruppen feststellen, z.B. die Entrestaurierung der Skulpturen des Aegina-Giebels und auch die Abnahme ergänzter Teile an Skulpturen unserer Sammlung, dazu H. Heres, Von Fall zu Fall entscheiden!, in: JbBerlMus 38, 1996, 185 ff. bes. Anm. 2.
38 Dabei konnte eine Reihe von Vasen als Fälschungen entlarvt werden, u.a. das große etruskische Gefäß mit Figurenaufsätzen F 1629 und das Mittelteil des Sabouroff'schen Kraters F 2882, das schon A. Greifenhagen für ein Pasticcio und somit eine Fälschung hielt (s. Anm. 29).
39 Der Stiftungsratsbeschluß von 1990 sah eine Vereinigung aller archäologischen Sammlungen auf der Museumsinsel vor. Dazu auch W.-D. Heilmeyer, Die Antike im Alten Museum, in: JbBerlMus 34, 1992, 30 Anm. 97.
40 B. Knittlmayer, Antikensammlung. Rundgang durch das Alte Museum (1998).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–19 Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung Archiv: Abb. 1, 2, 3, 10, 17. – J. Laurentius: Abb. 4, 14, 18, 19. – V. Kästner: 5, 15. – B. Lindig: 6, 7. – B. Zimmermann: 8. – I. Ripke: 9. – J. Bernegg: 11, 12. – R. Mai: 13. – J. Tietz-Glagow: 16.