

MONUMENTI ETRUSCHI
NEI MUSEI ITALIANI ED ESTERI

Etruskisch rotfigurige Amphora aus Vulci in Jena

(Tav. XL)

Als Dragendorff vor einigen Jahren die hochinteressante Freiburger « Kolonnenamphora » (Jahrb. 43. 1928, 331ff. Warum nicht « Krater » ?) veröffentlichte, gab er gleichzeitig einen Ueberblick über jene ganze Gattung merkwürdiger etruskischer Vasen, die, offenbar das Erzeugnis einer vulcenter Werkstätte, Nachahmungen attischer Gefässe von rund 520 an darstellen. Nachahmungen der bekannten Technik, welche das Aussparen des Bild- und Ornamentdekors ersetzt durch Auftragen der Gefässverzierung in dicker schlammiger Tonfarbe auf den schwarzen Firnisgrund und Eintragung der Innenzeichnung in sie mit weichen Ritzlinien, welche die Tonfarbe durchschneiden und den Grund schwarz durchblicken lassen. Vasenformen und Figurenstil lassen gar keinen Zweifel, dass es sich um lokaletruskische Arbeiten handelt.

A. O. S. 341 sprach Dragendorff die Ueberzeugung aus, dass sich ausser dem von ihm aufgeführten und z. T. abgebildeten Material, dessen Hauptmasse, wenigstens soweit veröffentlicht, sich in der Münchner Vasensammlung beieinander befindet, noch weiteres werde aufzeigen lassen. Ich bin zwar nicht in der Lage, eine grössere Anzahl von zugehörigen Stücken hier beizubringen, möchte die Aufmerksamkeit aber wenigstens auf ein besonders grosses, gutes und reich verziertes Stück aus der Sammlung des Jenaer Archäologischen Instituts lenken (Tav. XL a, b).

Die Vase ist unter ihrer alten Nummer 210 in der 3. Auflage des Büchleins von L. W. Goettling, Das Archäologische Museum der Universität Jena, 1854, auf S. 42 verzeichnet. Und zwar als griechisches Gefäss, mit ganz kurzer Beschreibung der Bilder und der Herkunftsbezeichnung « Vulci » versehen. Die Amphora gelangte als Geschenk des Herzogs Joseph von Altenburg in die Jenaer Sammlung. Im handschriftlichen Inventar F. Noacks führt die Vase die neue Nr. 537 « lokale Imitation eines streng rotfigurigen attischen Originals ». Noacks Inventarzettel trägt weiter die Notiz: « in Bruchstücken vorgefunden, durch den Techniker der Berliner Antiquariums Noack zusammengesetzt 1902 », sodass sich die Frage erhebt, ob das Gefäss erst in Jena zerbrochen ist, oder ob es bereits in Scherben oder schon einmal zusammengesetzt dorthin kam. Letzteres scheint mir das Wahrscheinlichste, denn die Ergänzungen, von denen die Rede sein wird, können nicht gut in der Werkstatt eines grossen Museums entstanden sein. Jedenfalls ist die Vase aus einer recht

grossen Anzahl von Scherben zusammengeflickt und der linke Henkel, sowie ungefähr die ganze rechte Hälfte des Mündungsrandes sind in Gips ergänzt. Gipsverschmierungen finden sich überall auf dem ganzen Körper der Vase verteilt, offenbar auch unter den Figuren, denn deren ausgesprungene Farbe ist an vielen Stellen (vor allem auf der Rückseite) durch einen etwas gelblicheren Oelfarbenanstrich ersetzt. Ernstliche Entstellungen durch diese malerischen und zeichnerischen Ergänzungen sind nur an der Gestalt des linken Mantelmannes auf der Rückseite passiert; wir werden unten darauf zurückkommen.

Die Amphora ist 52 cm hoch. Die aufgemalte Verzierung besteht zunächst aus zwei das Bildfeld oben und unten begrenzenden Ornamentbändern: über der Schulter eine klarer linksläufiger Mäander zwischen zwei begleitenden Punktreihen, über dem Fuss ein einfaches gegenständiges Palmettenband, bei dem die Unsicherheit in der Gestaltung der einzelnen Palmetten bemerkenswert ist. Der Mäander setzt unter den Henkeln aus, das Palmettenband läuft um. Seitlich werden beide Bildfelder nach den Henkeln zu durch je ein senkrechtes Efeuband abgegrenzt, dessen einzelne Blätter aber so sorglos kleksig gezeichnet sind, dass man auch hier eher an Punktreihen denkt als an Blätter. Die Auslenkanten der Henkel endlich sind mit einer vereinfachten Variante des «laufenden Hundes» verziert: kleine liegende, an einander stossende Doppelspiralen, mit Punkten in den Zwickeln.

Das Hauptbild: tanzende Mänade im Chiton und Mantel mit Haarband und Bommelhalsschmuck, zwischen zwei, bis auf den schmalen Haarreifen völlig nackten Silenen, die mit grossen gespreizten Gesten in leicht gebeugter Haltung den Tanz begleiten. Die beiden Burschen sind gar nicht übel gezeichnet, grosse, freibewegte, langbeinige Gestalten. Bei der Tänzerin dagegen ist die künstliche Verrenktheit der erhobenen Arme reichlich missglückt und hat vor allem eine völlig Verrutschung des Kopfes auf die linke Schulter hinüber bewirkt (Tav. XL c). Der übertriebene Expressionismus dieses «ägyptisierenden» Gestenspiels steht noch dazu in recht fühlbarem Gegensatz zu der plump schlitternden und lahmen Gehstellung der Füsse. Da ist das hüpfende Tänzeln des linken Silens erheblich überzeugender herausgekommen. Eines der üblichen etruskischen Missverständnisse griechischer Vorlagen ist in dem an dieser Stelle sinnlosen, klunkerbeschwerten Mantelzipfel mitten zwischen den Knien der Mänade zu erkennen. Die Komposition des Bildes zeigt vor dem rechten Silen, in dem schroffen, jeder Verklammerung der Figuren abholden Körperkontur der Tänzerin, eine deutlich fühlbare Zäsur, die zunächst etwas abrupt wirkt, aber wie wir gleich sehen werden, doch wohl auf Absicht beruht.

Zu ihrem Verständnis bedürfen wir aber der Deutung des Rückseitenbildes. Man wird sich fragen, ob der Versuch einer Deutung diesen üblich langweiligen drei «Mantelfiguren» nicht etwa gar zu viel Ehre erweist. Bei näherem Zusehen werden wir aber zugeben müssen, dass Gestenspiel und Haltung hier einen kleinen psychologisch begründeten Vorgang darstellen wollen, der dem der Vorderseite äusserlich entspricht und innerlich verwandt ist.

Ein Epebe zwischen zwei bärtigen Männern, durch die Parallelität der Gebärde und seine Bewegungsrichtung deutlich mit dem linken verbunden und in Abstand vom rechten gesetzt: Pais und erhörter Liebhaber verabschieden sich in etwas ironisch betonter Höflichkeit von dem traurig-trotzig zurückbleibenden verschmähten Liebhaber. Der zweimal im rechten Winkel gebrochene «canal grande» in der Komposition trennt den letzteren genau so unerbittlich

von der gestenverklammerten Gruppe links wie im Hauptbild der Silen rechts auf die abweisende « Mauer » der Mänade prallt, welche nach links hin « geöffnet » mit dem Rivalen durch die beiderseitige rythmische Bewegung verbunden ist. Sie tanzt mit ihm zusammen nach einer gleichen Melodie, an deren gliederlösender Lust der andere Silen keinen Teil hat.

Wir haben also zweimal dasselbe Thema: Liebeswerbung zweier gleicher Gefährten um Mädchen und Knabe, Neigung des Umworbenen zum Liebhaber links, rechts der Verschmähte. Das Thema einmal abgewandelt in der verklärten Sphäre des dionysischen Tanzes, Allegretto giocoso e piacevole, das andere Mal in die nüchterne Klarheit des Alltags von Palästra oder Agora getaucht, Andante (— ma non troppo... würde der erhörte Liebhaber wohl am liebsten hinzufügen).

Es ist kaum glaublich, dass diese lustige und geistreiche Doppelerfindung nicht schon einer griechischen Vorlage entstammen sollte. Andererseits dürfen wir dem etruskischen Zeichner durchaus zum Lob anrechnen, dass er durch seinen für den feinschmeckerischen Athener vielleicht etwas allzu aufdringlichen Expressionismus der Gesten zum mindesten unserem Verständnis den Weg geebnet hat.

Nachzutragen wären noch die Ergänzungsverfälschungen an der Gestalt des erfolgreichen Liebhabers auf der Rückseite. Einmal hängt ihm ein sinnloser Weiberchiton (— Unterrock wäre man beinahe versucht zu sagen!) unten aus dem Mantel. Dann trägt er den Mantel selbst jetzt verkehrt herum, sodass sein linker Arm frei herausragt. Dieser peinliche Verstoss gegen die Athener Mode ist schon manchmal dem modernen Fälscher zum Verhängnis geworden (Robert, Archäologische Hermeneutik 337). Hier, wo von einer Absicht der Fälschung nicht die Rede ist, ist dem biedereren Ergänzter bei seiner Vertauschung von links und rechts nicht zu Bewusstsein gekommen, dass dieser Lapsus dem antiken Beschauer nicht anders vorgekommen wäre, « als trüge heute jemand seinen Rock verkehrt am Leibe, mit dem Rückenstück nach vorn » wie Robert gesagt hat. Der Mann war vom Rücken gesehen wie der Jüngling in der Mitte auch. Ihr gleicher Bewegungsrythmus und ihre Gestenparallelität war also ursprünglich noch deutlicher zum Ausdruck gebracht. Beides erschien dem Zeichner sehr wichtig, weil er damit die Gleichgestimmtheit der Seelen sinnfällig machte, das psychologische Moment der Handlung herausstellte.

Ganz stumpfsinnig verfuhr der Ergänzter allerdings doch nicht, denn er beobachtete genau eine Gedankenlosigkeit des antiken Zeichners: Mann und Jüngling erheben beide den rechten Arm, auf dem jedesmal eine linke Hand sitzt. Die Stabhand des Knaben hat der Ergänzter denn auch ganz treu in eine rechte umgewandelt. Ganz ist also keiner der beiden Kollegen alter und neuer Zeit mit den schwierigen Bewegungsproblemen zu Rande gekommen. Uebrigens hat der Ergänzter überall statt der antiken Ritzlinien aufgemalte Farbstriche angewendet.

Die schönen, grossen, freien Figuren der beiden Bilder erinnern an die Zeit der grossen attischen Meister der Frühzeit, ohne dass ich es wagen möchte, mit Bestimmtheit einen oder den anderen als den Schöpfer des Vorbilds namhaft zu machen. Immerhin scheint mir die Kunst des Kleophradesmalers noch die verwandteste zu sein. Auf seiner schönen Münchener Amphora, die übrigens auch in Vulci gefunden worden ist (!), hat er zwei Bilder gemalt (Beazley Taf. 7) — Kriegers Abschied und Palästraszene —, deren innere Komposition der unserer Bilder genau entspricht: Zweifigurengruppe durch

Zäsur von einer dritten Gestalt deutlich geschieden. Der Grieche komponiert und motiviert sehr viel feiner als unser Etrusker, aber in der Art des Kleophradesmalers haben wir uns das Vorbild der Jenaer Vase wohl vorzustellen. Man beachte auch die Ornamentverwandtschaft der beiden Gefäße.

R. Herbig

NB. In Altenburg fand ich nachträglich noch das offenbare Gegenstück zu unserer Vase. Der Herzog hat also durch seine Gabe an Jena zwei zusammengehörige Stücke getrennt. Ich hoffe, im nächsten Band der *Studi Etruschi* jenes Altenburger Stück bekannt geben zu können.



c