

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE : JAHRGANG 1976, HEFT 3

ADOLF GREIFENHAGEN

Alte Zeichnungen
nach unbekannten griechischen
Vasen

Vorgetragen am 4. Juni 1976

MÜNCHEN 1976

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C.H.Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Mit 40 Abbildungen auf 32 Tafeln

UXORI
GRATO ANIMO

ISBN 3 7696 1478 X

© Bayerische Akademie der Wissenschaften. München 1976
Satz und Druck des Textteils: Buchdruckerei Gebr. Parcus KG. München
Reproduktion und Druck des Tafelteils:
Graphische Anstalt Ernst Wartelsteiner, Garching-Hochbrück
Printed in Germany

Das Deutsche Archäologische Institut in Rom bewahrt eine Menge von Zeichnungen, die im neunzehnten Jahrhundert hergestellt wurden, um Ausgrabungsfunde und archäologische Denkmäler aller Art im Bilde festzuhalten. Der Zeitraum, in dem die Mehrzahl dieser Zeichnungen entstand, reicht von den Anfängen des 1829 gegründeten Instituts bis zur Jahrhundertwende, bis das Photographieren mehr und mehr an die Stelle des Zeichnens trat. Die hier vorgelegten Blätter wollen nicht als Kunstwerke gewertet werden, sondern sie sind uns wertvoll als Dokumente archäologischen Materials, das zum Teil nicht mehr auffindbar, d. h. verloren oder in schlechterem Zustand erhalten, vielfach auch, weil es nie publiziert wurde, unbekannt geblieben ist.

Wie auf vielen Gebieten archäologischer Tätigkeit und Forschung wird auch hier der entscheidende Anstoß Eduard Gerhard verdankt, der sich – 1820 nach Rom gekommen – unermüdlich und erfolgreich für die Gründung des „Istituto di Corrispondenza archeologica“ einsetzte und sein „segretario fondatore“ wurde. Schon 1825 hatte er vierhundert Monumente in Zeichnungen gesammelt.¹ Sie bildeten vermutlich den Grundstock des „Gerhard-schen Apparates“, der bei den Staatlichen Museen in Berlin (Ost) bewahrt wird. Aber gerade in Rom schien Gerhard die Schaffung eines solchen wissenschaftlichen Apparates unerläßlich. Bereits in seinem Jahresbericht von 1830 bemerkt er daher ausdrücklich „fu arricchito l'apparechio dei disegni“ (Bull Inst. 1830, 157). Am 27. Januar 1832 legte Gerhard der Adunanz etwa 200 Zeichnungen bemalter Vasen aus der Sammlung Fontana vor, die der in Triest lebende vermögende Kaufmann Carlo d'Ottavio Fontana, associato dell'Istituto seit 1829, dem Institut vorübergehend überließ.² In Rom wurden Zeichnungen nach Vasen – nur von diesen soll hier die Rede sein – in der ersten Zeit hauptsächlich auf Ver-

¹ G. Rodenwaldt, Archäologisches Institut des Deutschen Reiches 1829 bis 1929 (Berlin 1929), 8. – Siehe auch O. Jahn, Eduard Gerhard. Ein Lebensabriß (Berlin 1868), 95 f. 102 f.

² Bull Inst. 1832, 28. AEM 2, 1878, 18 (E. Hoernes).

anlassung von Eduard Gerhard selbst und Emil Braun hergestellt. Braun war „segretario editore“, später „dirigierender Sekretär“ des Instituts († 1856). Das große, durch die umfangreichen Funde der 20er und 30er Jahre entfachte Interesse an den Vasen³ blieb nicht ohne Auswirkung auf die Forschung. Mit den Vasen eröffnete sich der Wissenschaft vom klassischen Altertum eine so ergiebige Quelle, daß sich das Römische Institut diesem Zweige der Denkmälerüberlieferung aufs lebhafteste zuwandte, was ihm gelegentlich die scherzhafte Bezeichnung „Istituto de' vasi“⁴ einbrachte.

Als nach der Mitte des 19. Jahrhunderts die vom Institut ausgehenden Arbeiten vorwiegend auf andere Denkmälergattungen gelenkt wurden – lateinische Inschriften durch Henzen, die Sammlung der etruskischen Aschenkisten durch Brunn – wird die Zahl der neu hinzukommenden Vasenzeichnungen geringer. Mit den am Institut wirkenden Gelehrten Michaelis, Petersen, Conze und etwas später dem Dreigestirn Benndorf, Kekulé, Schöne wurden neue, nicht minder bedeutende Aufgaben in Angriff genommen und ihre Bearbeitung erfolgreich betrieben. So bietet die Geschichte des Römischen Instituts⁵ den aufhellenden Hintergrund für das Zustandekommen jener Zeichnungen und das wechselnde Interesse an den Vasen. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts und in neuerer Zeit ging dieses vorwiegend auf historische und topographische Untersuchungen, Inschriften, Denkmäler der Plastik und Großen Malerei, Pompejiforschung und den immer mehr sich erweiternden Kreis archäologischer Aufgaben über.

Durch die Zeichnungen des Römischen Instituts haben wir auch Kunde von Vasen, die einst im Kunsthandel waren und später verschollen sind. Berühmte Antiquare wie Raffaele Gargiulo⁶ in Neapel, Basseggio und Depoletti in Rom stellten ihre reichen

³ Hinweise gibt: Greifenhagen, Nachklänge griechischer Vasenfunde im Klassizismus (1790–1840), in: Jb BerlMus 5, 1963, 84 ff.

⁴ Bull Inst. 1842, 164. A. Michaelis, Ein Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen 62. H. Sichtermann, Die griechische Vase 12.

⁵ Siehe Anm. 1.

⁶ A. Greifenhagen, Beiträge zur antiken Reliefkeramik, JdI 21. Erg.-Heft 1963, 15 ff. Ders., Jb BerlMus 5, 1963, 84–87.

Bestände an Vasen, die damals durch ihre Hände an die großen Sammler und Museen in aller Welt gingen, dem Fachgelehrten gern vor, um sein Urteil zu hören, und gestatteten auch, sie im Kollegenkreis bekanntzumachen. Im *Bulletino dell' Instituto* wird kurz von den Adunanzien berichtet, auf denen in der Regel die Originale selbst gezeigt und besprochen wurden. Die Objekte hat man bei dieser Gelegenheit gezeichnet, so daß anhand der Berichte im *Bulletino* Verlauf und Themen vieler Adunanzien genau zu rekonstruieren sind. Erwähnt sei nur die Festsitzung zu Ehren Winckelmanns im Jahre 1841,⁷ die erste große Winckelmannsfeier, wie sie seitdem alle Archäologischen Institute und Universitätsseminare alljährlich begehen, eine Adunanz, bei der nach einleitenden Worten des Prosekretärs, des hannoverschen Gesandten August Kestner, F. G. Welcker die Festrede über eine Hydria aus den Grabungen des Principe di Canino in Vulci mit der Darstellung des Kadmos und der Harmonia⁸ hielt, die der bereits genannte Antiquar Basseggio für diesen Zweck zur Verfügung stellte. Anschließend sprach Emil Braun über Vasen der Sammlung des Lord Northampton. Diese Erwähnung der Northampton-Vasen ist von Bedeutung, weil sie über das Vorhandensein einer Anzahl von Zeichnungen des Römischen Instituts aus dem Jahre 1841 nach Vasen jener Sammlung Aufschluß gibt.⁹ Dann legte Braun der Adunanz noch einen etruskischen Spiegel mit der Geburt der Minerva vor, und Kestner sprach das Schlußwort.

⁷ Bull Inst. 1841, 177.

⁸ Berlin F 2634, aus Vulci. Bull Inst. 1841, 177ff. Beazley, ARV² 1187, 33 (Kadmos Maler).

⁹ Lord Northampton, Castle Ashby: A. Mau und E. von Mercklin, Katalog der Bibliothek des Kais. Dt. Archäol. Inst. in Rom I 2, 1914, 1324 s.v. Northampton. – Beazley, Notes on the Vases in Castle Ashby. Papers BS Rome XI, 1929, 1ff. – Dict. Nat. Biogr. IV (1917ff.) 907–8 s.v. Compton, Spencer Joshua Alwyne, second Marquis of Northampton (1790–1851). Diesem Artikel entnehme ich folgende Sätze: „After 1820 Compton took up his residence in Italy, where his house became a centre of attraction ... on the death of his wife at Rome 2 April 1830, he returned to England. ... His name will be chiefly remembered for his taste in literature and the fine arts, and for his devotion to science. † 17. Jan. 1851, was buried at Castle Ashby.“

1830 erwähnt Eduard Gerhard im Bull Inst. (S. 257) das Antikenkabinett Northamptons unter den damals besonders in Rom und Neapel neu ent-

Nach Eduard Gerhard und Emil Braun haben in den Jahren 1865–89 Wolfgang Helbig, Carl Robert, Adolf Furtwängler und Eugen Petersen über Vasen in Adunanzien gesprochen und Zeichnungen herstellen lassen (Robert legte Vasenzeichnungen aus Athen vor). Von Ludwig Pollak, dem in Rom lebenden, auch im internationalen Kunsthandel tätigen Archäologen, erhielt das Institut etwa 40 Zeichnungen von Vasenscherben, die ihm in den Jahren um 1896–1903 in die Hand kamen. Aus neuerer Zeit stammen zwei hervorragende, von Ludwig Curtius veranlaßte Aquarelle einer Vase Kertscher Stils, deren besondere Stellung in der Geschichte der attischen Vasenmalerei ebenso wie der festliche Charakter des Vasenbildes selbst sie als einen Höhepunkt unserer Auswahl erscheinen lassen.

Zunächst ergab sich aus rein praktischen Gründen der Wunsch, die Fülle dieser Vasenzeichnungen so zu ordnen, daß sie – besonders die von Beazley nach alter, nicht mehr beibehaltener Zählung der Mappen und Blätter zitierten – leicht und eindeutig zu finden sind. Das Römische Institut erteilte mir hierzu den Auftrag und stellte mir die wissenschaftliche Auswertung des Materials frei, wofür ich seinem Ersten Direktor, Professor Theodor Kraus, zu Dank verpflichtet bin. Zu danken habe ich ferner den Kollegen an den Museen in Florenz, Paris (Louvre), London und Oxford, Boston und New York, in München und Berlin (Ost) sowie an den Musei Vaticani für ihre bereitwillige Hilfe bei meinen Nachforschungen oder Herstellung von Neuaufnahmen mit der Erlaubnis, sie hier zu veröffentlichen. Besonderen Dank schulde ich Dietrich von Bothmer, der mir den Verbleib eines Stückes dieser Auswahl, sowie einiger anderer Vasen nachwies und mehrere, von Beazley nicht attribuierte, bekannten Meistern zuschrieb.

stehenden und wachsenden Sammlungen der „rinomati e distinti amatori“. Bei Gründung des Instituts (1829) wird „S. E. il Marchese di Northampton Roma“ unter den Ehrenmitgliedern genannt. Die Zeichnungen der Vasen sind Ende 1841 bis Anfang 1842 in Rom entstanden, also müssen die Originale damals noch dort gewesen sein. Anscheinend wurden sie 1842 nach England gebracht. Nicht alle kamen nach Castle Ashby, einige wurden 1842 dem British Museum überlassen. Dazu gehören: H. B. Walters, *Cat. Vases II* B 1, lakonische Schale (C. M. Stibbe, *Lakonische Vasenmaler des 6. Jh. v. Chr.* 286 Nr. 306, Taf. 108). – B 183, Amphora (CVA Taf. 33, 2). – B 377, Mastos (Greifenhagen, in: *Festschrift für Frank Brommer*; noch nicht erschienen).

Hier soll nur eine Auswahl von 24 Zeichnungen attisch rotfiguriger Vasen vorgelegt werden,¹⁰ die alle unveröffentlichte, nur zum Teil noch nachweisbare Stücke wiedergeben, während fast zwei Drittel verschollen sind, so daß wir in diesen Zeichnungen die einzige Kunde von den verlorenen Originalen besitzen. Auch die in Museumsmagazinen oder Privatbesitz wieder aufgespürten Vasen werden sich als willkommene Bereicherung unseres Denkmälerbestandes erweisen.

1. SCHALE des Töpfers Pamphaios. Verschollen. Inst. Neg. 69.2463 Abb. 1

Bull Inst. 1842, 167 (E. Braun).

W. Klein, Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen 91 Nr. 9.

Hoppin, A Handbook of Attic Red-figured Vases II 306 Nr. 21.

Beazley, Campana Fragments 7, zu Taf. 1, 1-2.

—, ARV² 51, 202. 128, 16.

Hj. Bloesch, Formen attischer Schalen (Bern 1940), 63 (6).

Unsere Kenntnis dieser Schale beruht auf der Zeichnung des Römischen Instituts. Das Original ist seit langem verschollen. Emil Braun hat die Vase in der Adunanz am 11. November 1842 vorgestellt.

Die Signatur des Töpfers Pamphaios steht auf der Kante des Schalenfußes. Die Außenseiten sind zwischen den großen apotropäischen Augen¹¹ mit einem Böckchen (A), bzw. einem böotischen

¹⁰ Der Rest att. rfg. Vasen (76) wird in der Art eines Repertoires im AA 1977, Heft 2, erscheinen. Damit haben wir, ohne es zu wissen, einen vor rund 65 Jahren gescheiterten Plan zur Ausführung gebracht. Etlichen dieser Zeichnungen waren für die Herstellung einer Reproduktion bestimmte Anweisungen beigeschrieben, worin ich die Handschrift R. Delbruecks zu erkennen glaube. Wie es dazu kam, erklärt eine briefliche Bemerkung von E. Langlotz (30. 5. 76), die ich hier mit seiner gütigen Erlaubnis zitiere: „H. Nachod hatte durch Delbrueck etwa 1910 den Plan gefaßt, die römischen Zeichnungen als Repertoire mit kurzen Texten herauszugeben. Die Zinke waren sogar schon fertig, als er, durch Beazleys American Vases entmutigt, dies wie manches andere aufgegeben hat.“

¹¹ Anders erklärt die Augen E. Langlotz, Studien zur nordostgriechischen Kunst (1975), 186. Da aber die Augen nicht nur auf Trinkschalen, sondern auch auf großen, ‚geschlossenen‘ Gefäßen (z. B. Amphoren, Hydrien) vor-

Schild (B) als einzigem Dekor bemalt. Von den Henkelansätzen gehen feine Ranken mit aufrecht stehenden Palmetten aus. Die Form des Fußes ist im Attischen ungewöhnlich, den ‚chalkidischen‘ Schalen nachgebildet. Sir John Beazley hat die Schale aufgrund der ihm bekannten Zeichnung als „eye-cup of unique type“ gewürdigt.¹² Die großen Augen sind wie meist auf diesen Schalen farbig gehalten. Wie die Farben verteilt sind, hat der Zeichner auf dem Blatt vermerkt. Danach war das Innere (die Pupille) schwarz, dann folgt je ein roter, weißer und schwarzer Ring, während das übrige (der Augapfel) gelb gedeckt ist; die Augenbraue bleibt tongrundig wie die Figuren und Ornamente ausgespart.

Beazley nennt außer dieser Schale nur noch zwei attisch rotfigurige mit chalkidisierendem Fuß;¹³ eine davon ist die von Epiktet bemalte Busirisschale in London.¹⁴

Abb. 8–9 2. SCHALE. München 7493, früher Sammlung Paul Arndt (A 913).
Inst. Neg. 75.691

Hj. Bloesch, *Formen attischer Schalen*, 126 Nr. 5 („schlappfüßige Schalen“).
Taf. 34,5 (Form).

Zu den Zeichnungen, die das Römische Institut von Ludwig Pollak erhielt, gehört auch das Blatt mit dieser von Paul Arndt den Münchener Antikensammlungen überlassenen Schale. Andere Stücke der Pollakschen Zeichnungen befinden sich heute in

kommen, wird man sie eher aus der allgemein üblichen Beziehung des Vasen- ‚körpers‘ auf die menschliche Gestalt verstehen. Die Augen sind eben nicht nur das wichtigste Organ des ‚Gesichtes‘, sondern um der Wirkung des Blickes willen besonders geeignet, die Beziehung auf den Menschen zum Ausdruck zu bringen. Auch das Auge auf dem Schild des Kriegers soll nicht den Feind erspähen, sondern die magische Kraft des Schildträgers ausstrahlen.

¹² Beazley, ARV² 128, 16. Camp. Fragm. 7 zu Taf. 1, 1–2: „The very early lost cup (Klein, Meist. p. 91, no. 9; Hoppin, II, p. 306, no. 21), if we may trust to the rough drawing in the Roman Institute (IX. 124), was of a special type; for there was no inside picture, and the foot was of ‚Chalcidizing‘ form.“

¹³ Beazley, Camp. Fragm. S. 7 li. unten.

¹⁴ Beazley, ARV² 72, 16.

Bryn Mawr¹⁵ und Boston.¹⁶ Arndt hatte die Schale vermutlich also auch von Pollak in Rom erworben.

Am Zustand der Vase hat sich offenbar nichts geändert; sie war schon damals zusammengesetzt. Henkel und Fuß sind erhalten. Die Spuren antiker Flickung gibt die Zeichnung genau wieder. Ein großes Randstück mit dem oberen Segment des Innenbildes fehlt; nur die obere Kalotte vom Kopf des Knaben ging damit verloren. Beazley führt die Schale in seinen Meisterlisten nicht auf.

Der noch knabenhafte Jüngling ist im Begriff, einen Hahn, den er mit der rechten Hand umfaßt hält, auf den Boden zu setzen, als gelte es die Vorbereitung zu einem Hahnenkampf.¹⁷ Motiv und Mantelwurf erinnern an den rechts sitzenden Jüngling beim Hund- und Katze-Spiel auf der archaischen Marmorbasis in Athen.¹⁸ Die Haltung des Jünglings, obwohl er steht und nicht sitzt, sowie die Draperie des Mantels zeigen große Ähnlichkeit. Das Schalenbild dürfte noch ein wenig älter sein als das dem letzten Jahrzehnt (510–00) angehörende Relief.

¹⁵ CVA Bryn Mawr (Pennsylv.), Bryn Mawr Coll. (1) Taf. 1. 2, 1. 2, 2–3. 9, 4–5. 11, 3. 21, 3. 25, 1, 3. 27, 5–6. 33. 35, 3.

¹⁶ L. D. Caskey and J. D. Beazley, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston II* (1954), Nr. 92 Suppl. Taf. 11, 1.

¹⁷ Vgl. Adria B 509 (RA 1974, 213 Abb. 17). Zu Hahnenkämpfen zuletzt: H. Hoffmann, RA 1974, 195 ff. Auf den tendenziösen Unterton dieser Abhandlung soll hier nicht eingegangen werden. Die Unterstellung (S. 197–98), Th. Kraus habe den Marmorsessel des Dionysospriesters „durch einen Kunstgriff“ in das 1. Jh. v. Chr. verschieben wollen, weil „sein Bild des klassischen Griechenland“ durch die Darstellung des Hahnenkampfes keine Einschränkung erfahren dürfe, erscheint angesichts der bekannten Hahnenkämpfe auf attischen Vasen des 5. Jh. unverständlich. – Nachzutragen: Beazley, ARV² 1623, 66^{bis} (Oltos). Paral. 327. Helbig⁴ 2608 (Villa Giulia).

Hingewiesen sei noch auf den Hahnenkampf einer skythisch-griechischen Schwertscheide aus Tolstaja Mogila bei Ordzonikidze (From the Lands of the Scythians. Ancient Treasures from the Museums of the U.S.S.R. The Metropolitan Museum of Art, The Los Angeles County Museum of Art, 1975, Nr. 171 Taf. 31). – Zwei Eroten, einem Hahnenkampf zuschauend, auf rfg. böotischem Krater (Athen N.M. 12597. B. Philippaki, Vases du Musée Nat. Arch. d'Athènes, Taf. 59) vom Ende des 5. Jh. bieten das beste Gegenbeispiel zu dem Marmorthron des Dionysospriesters.

¹⁸ Athen N.M. 3476. Lullies-Hirmer, *Griechische Plastik*², Taf. 65. Charbonneaux-Martin-Villard, *Grèce Archaique* (1968), Abb. 303.

Abb. 3 3. FRAGMENT EINER SCHALE. Ehemals Castle Ashby, Lord Northampton. Inst. Neg. 76.537

J. D. Beazley, *Campana Fragments in Florence* (1933), Taf. 15, 24, 25, 30, 40–42; Taf. 11, 28.

Beazley, ARV² 1269, 7 (Codrus Maler).

Anhand der Zeichnung im Römischen Institut (Abb. 3 Mitte) erkannte Beazley die Zugehörigkeit des Fragmentes zu einer Schale des Kodros-Malers, die er aus Campana-Fragmenten in Florenz und Villa Giulia,¹⁹ Heidelberg und Sammlung Astarita wiedergewinnen konnte. Doch hat auch Beazley das Fragment in Castle Ashby schon damals nicht mehr aufgefunden und äußert Zweifel, ob es dort noch vorhanden ist. Wir sind also für dieses Stück auf die Zeichnung allein angewiesen.

Nach Vereinigung der Fragmente durch Beazley zeigt das Innenbild (Abb. 4) Phrixos (Φριξος) und den Widder. Außen sehen wir: (A) den Abschied der Dioskuren (Abb. 2), Leda und Polydeukes durch Inschriften benannt, li. Kastor, ganz rechts Tyndareos. Auf der anderen Seite (B), zu der das Fragment Castle Ashby gehört, waren ebenfalls vier Figuren und ein Pferd dargestellt (Abb. 3). Inschriften fehlen. Links steht eine Frau mit Phialen, dann folgt der bärtige Mann neben der Säule, der Jüngling mit Pferd und schließlich rechts wiederum eine Frau, links von ihr ein Stück des Pferdeschwanzes (Abb. 7). Die helle Stelle davor ist ein Bruch des Scherbens. Eines dieser Fragmente paßt an das in Castle Ashby an, nämlich Kopf und Oberkörper des bärtigen Mannes und der obere Teil der Säule mit Kapitell (Abb. 3). Auf Grund der im Beazley-Archiv in Oxford befindlichen Unterlagen stellte Martin Robertson Photomontagen her und überließ sie mir dankenswerterweise zur Publikation.²⁰ Nach Beazleys Angabe

¹⁹ Die Fragmente aus Villa Giulia jetzt in Florenz, wo die Schale ohne die Fragmente in Heidelberg, Vatikan (Slg. Astarita) und Castle Ashby partiell wieder zusammengesetzt wurde. Für diese Mitteilung danke ich A. Rastrelli. G. Maetzke hatte die große Freundlichkeit, mir Photos der Fragmente in Florenz zu schicken und ihre Veröffentlichung zu gestatten (Abb. 5–7), wofür ich ihm sehr zu Dank verpflichtet bin.

²⁰ Die Photomontagen (Abb. 2 und 3) können die Schale selbst nur unvollkommen wiedergeben. Um größere Unstimmigkeiten zu vermeiden, wurde auf die Isokephalie des Originals verzichtet; das Fragment mit dem Pferde-

konnte die Zeichnung des Northampton-Fragmentes eingefügt werden, das, wie Beazley sagt, einen guten Teil der Lücke füllt. Die Wiedergewinnung dieser Schale auch sichtbar zu machen, erscheint schon deshalb wünschenswert, weil der Kodros-Maler „von allen Vasenmalern der Kunst des Parthenonfrieses am nächsten kommt“.²¹

4. SCHALE auf kleinem Standing (stemless cup). New Haven, Yale University. Inst. Neg. 75.630 Abb. 11-12

P. V. C. Baur, Catalogue of the Rebecca Darlington Stoddard Collection of Greek and Italian Vases in Yale University. New Haven (Yale Univ. Press) 1922, Nr. 167.

Die Schale ist in dem Katalog von P. V. C. Baur ausführlich beschrieben, aber nicht abgebildet und daher unbekannt geblieben. Die Form sehen wir auf der alten Zeichnung des Römischen Instituts. Die Innenseite hat einen leicht abgesetzten, konkaven Rand. Das kleine Schälchen (H. 5; Dm. 16,5 cm) trägt als einzigen Dekor ein Innenbild: ein glatzköpfiger Silen nähert sich vorsichtig einer Duschse besonderer Art. Aus der Öffnung eines Weinschlauchs ergießt sich vor ihm ein kräftiger, mit roter Farbe aufgemalter Strahl. Die Arme über der Brust gekreuzt, den Oberkörper etwas vorgeneigt, schiebt der Silen den linken Fuß nur zögernd vor und blickt begehrlieh auf zu der Quelle des duftenden Weines.²²

halter (Castle Ashby) müßte etwas höher hinaufgerückt werden. In Abb. 2 wurde das jetzt im Vatikan befindliche Fragment (Pferdebrust und Vorderbein, r. Fuß und Unterschenkel des Polydeukes) nach G. Daltrop verdankter Neuaufnahme eingesetzt.

²¹ Beazley, Camp. Fragm., a.O. – Von der erfolgreichen Reinigung der Fragmente in Florenz geben Abb. 5-7 eine höchst erfreuliche Probe. Für die im jetzigen Zustand noch nicht abgebildete Partie mit Kastor und Leda (hier Abb. 2 links) bleiben wir einstweilen auf die Zeichnung im Bd'A 1928, 222-3 angewiesen, die den Stil des Kodros-Malers stark verfremdet.

²² Die Binnenzeichnung der Figur ist stark abgerieben. Links oben steht $\alpha\lambda\omicron\varsigma$, Rot: Inschrift, Weinstrahl und Kranz des Silens. Haar und Bart in verdünntem Firnis.

Sollte hier – ein besonderer Scherz im Satyrspiel(?) – statt des erhofften Weines den Silen eine ‚kalte Dusche‘ erwarten? Sein zögernder Gang und die über der Brust gekreuzten Arme erwecken den Eindruck, als friere er. Man könnte auf die Darstellung eines rotfigurigen Kraters in Kopenhagen²³ verweisen, wo ein nackter Mann mit gekreuzten Armen und gramerfülltem Antlitz vor einem brennenden Reisighaufen hockt, um sich zu wärmen. Ich glaube vielmehr: die freudige Überraschung über die plötzlich entdeckte Quelle des Weines und die bange Erwartung vor der Wirkung der Dusche lassen den das Bad scheuenden Silen diese Haltung verständlicherweise einnehmen. Hätte der Maler der Schale in Yale nicht Wein, sondern Wasser andeuten wollen, würde er das ausströmende Naß vermutlich mit weißer, nicht mit roter Farbe aufgemalt haben.

Der Zeichner hat die Schale offenbar noch in besserem Zustand gesehen. In einem oder zwei Punkten allerdings wird man den Zeichner nach der Photographie korrigieren müssen. Das Auge hat seinen ursprünglichen Ausdruck verloren. Auch die Stupsnase scheint nicht ganz geglückt. Aber im ganzen gibt die alte Zeichnung von der Feinheit des Vasenbildes und der Stimmung der kleinen Szene mehr als das Original in seinem heutigen Zustand.

Der lustige Einfall dieses Schalenmalers klingt ein wenig an das urtümlich kräftigere Bild auf einer Schale des Epeleiosmalers²⁴ an: in voller Ekstase läßt der Silen Terpon (!) den Wein aus prallem Weinschlauch in den Mischkrug strömen: ἡδὺς ὁ οἶνος. Zwischen beiden Vasenbildern liegt gut ein halbes Jahrhundert; das jüngere (New Haven) wird um die Mitte des 5. Jh. entstanden sein.

²³ Kopenhagen, Mus. Nat. 3760. CVA Taf. 148,1. Beazley, ARV³ 1156, 11 (Art des Dinosmalers).

²⁴ Beazley, ARV³ 146, 2. – Attische Vasenbilder der Antikensammlungen in München nach Zeichnungen von Karl Reichhold, II Bilder auf Schalen, Text von F. W. Hamdorf (München 1976), Taf. 11.

5. SCHALE auf profiliertem Standring (stemless cup). Castle Ashby, Abb. 10 the Marquess of Northampton. Inst. Neg. 75.631

Auf der Zeichnung steht „Lord Northampton“ und das Datum 31 XII 41 [1841]. Außen ist die Schale schwarz und hat einen profilierten Standring, den die kleine Skizze vergrößert wiedergibt.

Schachbrettmäander, bei dem vier Mäanderhaken mit einem Schachbrettfeld abwechseln, umschließt das Bild: Eros mit ausgebreiteten Flügeln, einen Kranz im Haar, hockt vor einem Gerät oder Gegenständen, die er mit einer Tānie zu schmücken im Begriff ist. Unten ein Segment durch Bodenlinie abgeteilt.

An dem Band, dessen Enden Eros mit beiden Händen hält, sind in gleichmäßigen Abständen tropfenförmige, aus Metall zu denkende Blättchen angeheftet, eine reichere Abart der einfachen Stofftānie, die auf Vasenbildern nicht selten begegnet.²⁵ Vor Eros steht schräg auf dem Boden ein kurzes stabartiges Gebilde, das mit Einkerbungen und an beiden Enden mit knopfartigen Zieraten versehen ist. In mittlerer Höhe scheint um den Stab eine Schnur herumgeschlungen zu sein, deren freies Ende eine Quaste erkennen läßt.

Martin Robertson äußerte (mündlich) die Vermutung, der fragile Gegenstand könne eine Falle sein, wie Vogelsteller sie anwenden. Auf einer unteritalischen Lekythos im Louvre²⁶ hantiert Eros, halb auf dem Boden kniend, mit einem ähnlichen Gerät, während ein oben davonfliegendes Vögelchen dem drohenden Verhängnis gerade noch entgeht. Eros erscheint mit diesem Instrument mehrfach auf pästanischen Vasen.²⁷ Auf zwei Krateren steht oder kauert er vor einem Altar, Tānie und Falle in den Händen; offenbar hat er sie als empfangene Weihgaben von dem

²⁵ z. B. Tānie der Sappho auf dem Weingefäß München 2416 (Beazley, ARV² 385, 228. Lullies-Hirmer, Griechische Vasen der reifarchaischen Zeit, Taf. 95). Vgl. A. Krug, Binden in der griechischen Kunst (Diss. Mainz 1967, gedr. 1968), 54–55.

²⁶ Louvre K 615. K. Schauenburg, Jagddarstellungen auf griechischen Vasen (1969), Taf. 24.

²⁷ A. D. Trendall, Paestan Pottery (1936), 72 Taf. 13, b (Louvre K 301); Abb. 44 (Berlin F 3049); Abb. 45 (Neapel 824).

Altar aufgenommen.²⁸ Es ist aber gewiß nicht die einzige Möglichkeit, das fragliche Gerät zu deuten. Auch an Spielzeug ließe sich denken, das ein dem Kindesalter entwachsenes Mädchen dem Eros als Weihgabe dargebracht hat. In der ‚*Anthologia Graeca*‘ finden sich Epigramme für die Weihung von Spielzeug an Artemis²⁹ und Hermes.³⁰ Aus gleichem Anlaß könnte das Spielzeug wohl auch Eros geweiht werden. Wenn die Weihende etwa ein Mädchen vor der Hochzeit war, wie es in dem Epigramm an Artemis zutrifft, wäre es wohl denkbar, daß Eros die empfangenen Gaben mit der für die Braut bestimmten Tānie schmückt.

Dem Jenaer Maler nahe (?) Anfang 4. Jh. v. Chr. Zum Maler vgl. Beazley, ARV² 15 10ff.

Abb. 13 6. SKYPHOS (Typus C, cup-skyphos), aus La Tolfa/Latium. Verschollen. Inst. Neg. 75.634

Helbig, Bull Inst. 1869, 132.

Die Zeichnung ist signiert „L (?) Schulz Roma 1869“. W. Helbig zeigte das Original bei der Adunanz vom 2. April 1869. Fundort und Name des damaligen Besitzers werden genannt: „trovato alla Tolfa ed ora in possesso della signora Lydia Pisareff“.

Helbig deutete die beiden Szenen als ‚Ankunft‘ und ‚Abschied‘. Beidemale steht ein Jüngling (Chlamys, Petasos im Nacken, Lanzen) einer Frau gegenüber, die ihm die Schale zum Abschiedstrunk reicht (A), bzw. der er die Schale entgegenhält, um sich aus der Kanne einschenken zu lassen (B); hinter ihm ein Jüngling (A) bzw. ein königlicher Mann mit Szepter, beide mit dem Mantel bekleidet. Zwischen Standing und Figurenfries war anscheinend

²⁸ Die Falle, in die der unglückselige Pan geraten ist, auf einer rotfigurigen Scherbe in Narbonne (Marb Jb. 15, 1949/50, 36), ergibt für unsere Darstellung eigentlich nichts. Eher bietet sich das runde Eisen zum Vergleich an, in das der Fuchs geht (Oxford, Ashmolean Museum 539. CVA (1) Taf. 45, 1. Schauenburg a.O. – hier Anm. 26 – Taf. 11).

²⁹ Anth. Graeca, ed. H. Beckby VI, 280.

³⁰ a.O. VI, 309.

kein Ornamentband, nur ein schmaler tongrundiger Streifen über der schwarzen Zone. Mit Recht fand der Zeichner auch das reiche Henkelornament der Wiedergabe würdig, in das die Figuren mit den Ellenbogen hineinragen.

Außer einem KAΛΕ bei der Frau mit Oinochoe (B) hat der Maler jeweils der Mittelfigur einen Namen beigeschrieben: ΚΕΦΑΛΟ (A) und ΙΦΙΛ (B). Sicher wollte der Vasenmaler die Szenen alltäglichen Lebens durch wohlklingende oder sogar bekannte Namen gleichsam in die mythische Sphäre hinaufrücken,³¹ wie das auch sonst auf Vasen dieser Zeit vorkommt. Nichts deutet darauf hin, daß unser Kephelos etwa der Gemahl der Prokris sei.³² Iphis, als Personenname nicht unbekannt,³³ wird ebensowenig auf einen bestimmten Träger dieses Namens anspielen. Schon Helbig (a. O.) wies auf den jetzt in New York befindlichen Glockenkrater des Dinomalers hin mit den Jägern Aktaion, Theseus, Kastor und Tydeus.³⁴ Wir fügen noch die Hydria Berlin F 2395³⁵ als weiteres Beispiel an, wo der häuslichen Szene mit Hahnenkampf die Namen Amphiareos, erij phyle und Alkmeon beigeschrieben sind.

Die Bedeutung der allein aus der Zeichnung des RI bekannten Vase liegt vor allem in ihrer nahen Verwandtschaft zu einem Skyphos gleicher Form, Berlin Inv. 3244.³⁶ Ob die Ähnlichkeit des Figurenstils eine engere Verbindung empfiehlt, wird man nach der vorliegenden Durchzeichnung schwerlich entscheiden wollen. Doch scheint uns auch stilistisch die Beziehung des verschollenen Skyphos zu Berlin 3244 näher als die von Berlin 3244 zu der Bostoner Schale vom Töpfer Xenotimos.³⁷ Um 430–25 v. Chr.

³¹ Ähnlich äußert sich schon Helbig a. O.

³² Roscher, ML. II, 1, 1091 (3) [Rapp]; III, 2, 3026 [Höfer]. H. J. Rose, Griechische Mythologie (1955) 265. Beazley, ARV² 1512, 16 (Jenaer Maler).

³³ W. Pape's Wörterbuch der griechischen Eigennamen³ 1884, 581 s. v.

³⁴ New York 66.79. Beazley, ARV² 1154, 36. Paral. 457.

³⁵ AZ 43, 1885, 241ff. Taf. 15. Gehrig-Greifenhagen-Kunisch, Führer (1968) 149.

³⁶ CVA (3) Taf. 116, 3–5. Taf. 120, 4. Beazley, in: Caskey-Beazley 3, Text S. 69 und 74.

³⁷ Boston 99.539. Beazley, ARV² 1142. Caskey-Beazley 3, Nr. 163 Taf. 99

Abb. 14–15 7. OINOCHOE (Typus 2). Berlin (Ost) F 4053. Aus römischem Kunsthandel, 1884. Inst. Neg. 75.571

Bull Inst. 1878, 72 (A. Furtwängler).

Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium (Berlin 1885) Nr. 4053.

Ders., AM 6, 1881, 116 = Kl. Schriften II 92 (Demeter und Kore).

Beazley, ARV² 1070, 6 (Painter of the Louvre Symposion). corrigendum: ARV² III p. 2005 (Index IV), s.v. German Inst. drawings XXIII, 40 (statt ,1138') lies: 1070.

A. Peschlow-Bindokat, JdI 87, 1972, 147 V. 83 (Hinweis auf Furtwängler, AM.).

Der vierundzwanzigjährige Stipendiat Adolf Furtwängler sprach bei der Adunanz im Römischen Institut am 22. Februar 1878 über einige Werke antiker Kleinkunst, darunter zwei attische Vasen, die er den Anwesenden im Original zeigen konnte. Damals wurden auch die Zeichnungen hergestellt; beide sind signiert „F. De Sanctis dis.“ (= *disegnò*). Auf dem anderen Blatt (hier Nr. 20) hat der Zeichner die Jahreszahl 1878 hinzugesetzt.³⁸ Unter der Kanne steht der Vermerk „Orcio acquistato presso Pasinati, acquistato della sig^{rina} Ernst (Halle presso la sig^{ra} Ross).“ ‚Orcio‘ für Krug, Kanne bezeichnet hier eine Oinochoe vom Typus 2 (Beazley, ARV² p.L). Die Zeichnung gibt auch Form und Maße an: H. 13,6; Dm. des Bodens 10,5 cm.

Dargestellt sind zwei Frauen oder Göttinnen, einander zugewandt am Altar stehend, die linke mit Chiton und Mantel bekleidet, einer Binde im Haar, in der Linken das Szepter, in der Rechten ein (rot aufgemaltes) Ährenbündel. Die andere trägt den Chiton und eine einfache Haarbinde. In Händen hält sie Kanne und Spendeschale, aus der in langem Strahl (rot) die Opferspende fließt. Auf dem Altar lodert die Flamme (rot). Die das Szepter haltende wird eine Göttin (Demeter) oder Priesterin sein, die Opfernde ihr gegenüber eine Frau oder ein Mädchen.³⁹

³⁸ Im ganzen enthält unsere Auswahl drei von F. De Sanctis signierte Zeichnungen aus dem Jahre 1878 (Nr. 7.12.20). Die Strickenkelamphora mit „Anakreon“ (Nr. 12) führte W. Helbig einer Adunanz des folgenden Jahres vor.

³⁹ Furtwängler (a.O.) „Cerere e Proserpina“. – Beazley, ARV² 1070, 6: „Goddess (or priestess) and woman at altar.“

Den Verbleib des Originals zu ermitteln war nicht ganz einfach. Zwar wird die Nummer der Mappe und des Blattes XXIII 40 im Index zu Beazley, ARV² III p. 2005 zitiert, aber der Hinweis auf die Seitenzahl ist verdruckt. So mußte der Vermerk „... Halle presso la sig^{ra} Ross“ weiterhelfen. Die den 1859 verstorbenen Archäologen Ludwig Ross (seit 1845 Professor in Halle) lange überlebende Witwe Frau Emma Ross hatte 1893 den Berliner Museen drei kleinere Goldschmuckstücke aus dem Nachlaß ihres Mannes übergeben. Es erschien daher nicht ausgeschlossen, daß auch anderes auf diesem Wege nach Berlin gekommen war. Die auf meine Bitte unternommenen Nachforschungen E. Rohdes ergaben, daß die Kanne tatsächlich im Vasenmagazin des Pergamonmuseums steht und die Inv. Nr. F 4053 trägt. Index III in Beazleys ARV² p. 1757 gibt denn auch den richtigen Hinweis: ARV² 1070,6, wo die Vase einem der ‚Classic pot-painters‘ zugeschrieben wird, dem ‚Painter of the Louvre Symposion‘.

Furtwängler kam 1880 als Direktorialassistent an die Berliner Museen. Seine „Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium“ erschien 1885. Im Jahr davor wurde das Kännchen – durch Furtwänglers Vermittlung – für die Berliner Museen erworben.

8. Weißgrundige LEKYTHOS, aus Leontinoi/Sizilien. Verschollen. Abb. 16
Inst. Neg. 75.641

Bull Inst. 1844, 81 (E. Braun).

Die weißgrundige Lekythos mit Darstellung einer spendenden Demeter am Altar, in der Linken das Szepter und ein Ährenbündel, hat Emil Braun der Adunanz am 9. Februar 1844 vorgestellt. Die Zeichnung kann, obwohl auf dem Blatt selbst nichts darüber vermerkt ist, eindeutig mit der im Bulletin 1844, S. 81 beschriebenen Vase identifiziert werden. Den Angaben über Form und Technik („un lekythos a vernice bianca con figura a contorno brunastro“) folgt die Beschreibung der Darstellung und die Angabe des Fundortes „dalla necropoli de’Leontini in Sicilia“. Die Wichtigkeit des Ortes im Zusammenhang mit der Darstellung und

den bekannten Münzbildern der Stadt wird besonders hervorgehoben. Wem die Vase damals gehörte, erfahren wir nicht, und ihr Verbleib ist unbekannt. Sie fehlt auch in den Listen der neueren Abhandlung über Demeterdarstellungen.⁴⁰

Braun rühmte die kleine Vase als „grazioso e ben conservato“. Von besonderer Feinheit scheint die Wiedergabe des Haares, das – in einzelnen Strichen gezeichnet – hinten aufgenommen und von einer Tanie mit metallenen Blattspitzen gehalten wird. Der Stil dieser flotten, aber nicht überragenden Zeichnung spricht für Entstehung um 460–50 v. Chr.

Abb. 17 9. AMPHORA (Typus C). Ehemals Rom, Kunsthandel (Depoletti). Aus Vulci (Camposcala). Inst. Neg. 75.652

Hinter dem Namen Depoletti folgt in der Textzeile des Blattes die Angabe des Fundortes „Camposcala“, das im *Bulletino* 1829 als „vastissima tenuta“ der Familie Candelori genannt wird. Die Maßangabe „alto 1 palmo e 7 once“ entspricht einer Höhe von etwa 44 cm. Die Form der Amphora läßt sich dem Typus C als Sonderform zuordnen. Mit ihm hat sie die außen gerundete Mündung (torus) und die im Querschnitt runden Henkel gemeinsam. Der „Echinus-Fuß mit steiler Kurve“⁴¹ findet sich dagegen an panathenäischen Amphoren, etwa denen des Kleophrades-Malers (um 500 v. Chr.). Der schlanke, nach unten stark verjüngte Gefäßkörper fügt sich denn auch der Reihe panathenäischer Amphoren besser ein als denen des Typus C. Eine weitere Besonderheit sind die plastischen Henkelansätze (verkümmerte Rotellen), wie sie z. B. bei vier- und dreiteiligen Henkeln sfg. Halsamphoren des Exekias,⁴² in der Nähe der Gruppe E⁴³ und bei einer Gruppe

⁴⁰ Peschlow-Bindokat, *JdI* 87, 1972, 148–49.

⁴¹ New York 07.286.79. CVA (3) Taf. 43. Der Fuß unserer Amphora hat auffällig kleinen Dm. Darin kommt ihr die genannte panathenäische Amphora in New York besonders nahe.

⁴² New York 17.230.14. Beazley, *ABV* 144, 3. 148, III („near Exekias“); jetzt Harvard, Fogg Art Museum. D. M. Buitron, *Attic Vase Painting in New-England Collections* (1972), 30–31.

⁴³ Compiègne 976. CVA III He Taf. 5, 1.8. Beazley, *ABV* 139, 3. – Berlin

kleiner Halsamphoren aus der Nikosthenes-Werkstatt (BMN-Maler)⁴⁴ vorkommen. Auch einige frühe rfg. Halsamphoren, etwa die des Eucharidesmalers Louvre G 202,⁴⁵ haben diese Eigentümlichkeit.

Zwei rotfigurige Bilder schmücken Schulter und Hals des Gefäßes: (A) Herakles im Kampf mit dem Löwen. Im Hintergrund steht ein Baum, der sich über einem kleinen Erdhügel erhebt. Der Kampf findet im sog. ‚Liegescema‘ statt.⁴⁶ Herakles hat das li. Hinterbein des Löwen dicht über der Tatze gepackt, während das Tier versucht, sich mit dieser gegen den Schädel des Gegners zu stemmen. Auf der anderen Seite (B) sitzen zwei Knaben oder Jünglinge beim Brettspiel. Dem einen dient ein einfacher Kubus (θῡξος)⁴⁷ als Sitz, dem anderen ein nur flüchtig angedeuteter Klappstuhl. Auf dem Sockel, der als Spieltisch gebraucht wird, stehen vier Steine. Lebhaft auf den Partner einredend, halten beide die r. Hand über dem Spiel, einer mit ausgestrecktem Zeigefinger,⁴⁸ der andere mit der Handfläche nach oben.

Der Zeichner hat auf der Formskeizze der Vase eine durchlaufende Linie unterhalb der Henkel gezogen. Ein Ornamentstreifen ist nicht angegeben. Wir nehmen also an, daß die Bilder unmittelbar über dieser Linie stehen.

Amphoren mit schwarzem Körper und figürlichem Bild in der Henkelzone, d. h. auf der Schulter oder dem (nicht abgesetzten) Hals des Gefäßes gibt es nur vereinzelt. Als einziges Beispiel war bisher die Amphora des Eucharidesmalers in Hamburg⁴⁹ bekannt.

F 1717. Beazley, ABV 141,7. Gehrig-Greifenhagen-Kunisch, Führer (1968) Taf. 52.

⁴⁴ Beazley, ABV 226, 2–5. Paral. 107, 3^{bis} – 5^{ter}. Zu Paral. 107, 3^{bis} siehe auch Helbig⁴ 2547.

⁴⁵ Beazley, ARV² 226, 4. – Halsamphora mit schwarzem Körper und rfg. Halsbild (nicht attribuiert, um 515 v. Chr.): MM Basel, Auktion 51, 14./15. März 1975, Nr. 147.

⁴⁶ F. Brommer, Vasenlisten³ 109ff. E. Walter-Karydi, JbBerlMus. 17, 1975, 20 Abb. 21.

⁴⁷ Beazley, in: Caskey-Beazley III, Text S. 4. Siehe auch H. Möbius, AM 81, 1966, 138.

⁴⁸ Vgl. die Bedeutung der Handzeichen beim Spiel auf anderen Vasen (Caskey-Beazley III, Text S. 5).

⁴⁹ H. Hoffmann, Jb der Hamburger Kunstsammlungen 12, 1967, 9ff. Beazley, Paral. 347 Nr. 8^{ter}.

Auf dieser wird das Bild von einem Mäanderstreifen getragen, der aber über der Höhe des Henkelansatzes liegt. Das Bild reicht bis fast zur Mündung hinauf. In unserem Falle scheint es nicht sicher, ob die Figuren die ganze Höhe bis zur Gefäßmündung einnehmen oder ob das mehr in die Breite gehende Bild seinen Schwerpunkt auf der Schulter des Gefäßes hatte. Der Amphora in Hamburg können wir noch ein Beispiel hinzufügen: Fragmente einer Amphora vom Typus A mit Bildern auf dem Vasenhals im Besitz D. von Bothmers, der sie dem Berliner Maler zuschreibt.⁵⁰

Die Amphora des Eucharidesmalers in Hamburg folgt in allen ihren Teilen genau dem Typus A. Für das Dekorationsschema wurde bereits bei ihrer ersten Veröffentlichung auf die Halsamphora des Euphronios und die des Dutuitmalers, beide im Louvre, sowie die Halspelike vom Berliner Maler aus Spina hingewiesen.⁵¹ Anzuschließen ist die schon genannte Halsamphora im Kunsthandel (1975),⁵² die auch die plastischen Henkelansätze hat. Halsamphoren mit schwarzem Gefäßkörper und sfg. Halsbild⁵³ sind ebenfalls selten und können auch schwerlich in unmittelbarem Zusammenhang mit den Amphoren des Eucharidesmalers und der Amphora Depoletti gesehen werden. Eher wird man dasselbe oder zumindest verwandte Dekorationsprinzip bei anderen Vasenformen feststellen, die bei ungebrochen verlaufendem Kontur den größten Teil des Gefäßkörpers mit Firnis bedeckt und nur ein kleines Bild, meist eine Figur, in der Schulterzone ausparen. Auch diese Gefäße gehören größtenteils der reifarchaischen Epoche an, z. B. einige Stamnoi.⁵⁴ In späterer Zeit ließe sich das gleiche Dekorationsprinzip an der Kanne des Schuwalowmalers

⁵⁰ Beazley, Paral. 520 unten, Nr. 2^{bis} (Hinweis D. von Bothmers).

⁵¹ Hoffmann a.O. (hier Anm. 49) 11 Anm. 6. – Euphronios: Louvre G 30. Beazley, ARV² 15, 9. – Berliner Maler: Ferrara T 867. Beazley, ARV² 205, 114. – Dutuit-Maler: Louvre G 137. Beazley, ARV² 307, 6.

⁵² MM Basel a.O. (hier Anm. 45).

⁵³ H. Mommsen, *Der Affector* (1975) 31.

⁵⁴ B. Philippaki, *The Attic Stamnos* (Oxford 1967) 89ff. Taf. 15 („Spotlight Stamnoi“). – MM Basel, Auction XVI June 30, 1956, Nr. 120 (mit Hinweisen) = Schefold, *Meisterwerke griechischer Kunst* (1960) Nr. 160 Taf. 168. Berlin-Charlottenburg F 2183. Neugebauer, *Führer* II S. 93. München 2404. 2403. CVA (5) Taf. 244, 3–6.

in Berlin⁵⁵ aufzeigen, die ja nach Form und Dekor wiederum einen in der Keramik ungewöhnlichen Typus zeigt.

Die Amphora Depoletti erweist sich also trotz gewisser Zusammenhänge mit Vasen der reifarchaischen Epoche als völlig singulär und läßt sich nur im Dekorationsprinzip mit der Amphora des Eucharidesmalers vergleichen, einer Amphora vom Typus A, während die Amphora Depoletti als Sonderform vom Typus C abzuleiten ist und den Amphoren panathenäischer Form nahekommt.

10. AMPHORA (Typus A). Verschollen. Inst. Neg. 75.665

Abb. 18

Bildfeld gerahmt (oben hängende Knospenkette, seitlich und unten Palmettenranke). Über dem Fuß Strahlen. Das Ornament ist schwarz auf Tongrund.

(A) Apollon mit Artemis und Leto, alle in Chiton und Mantel, der die r. Schulter frei läßt. Artemis (Haube, Köcher) hält in der erhobenen Hand einen Kranz mit nur außen herum ansetzenden, volutenartig aufgerollten Zweiglein. Apollon, bekränzt, spielt die Kithara; neben ihm ein Reh. Leto mit Götterkrone hält in der r. Hand eine Blüte. Der Zeichner hat die Figur der Leto etwas nach rechts gerückt, um die bei der Übertragung von der Gefäßwölbung auf die Ebene entstehenden Divergenzen auszugleichen. Über der Leier $\kappa\alpha\lambda\omicron\varsigma$. (B) unbekannt. – Anfang 5. Jh. v. Chr.

Auf der Amphora München 2303 hält die Frau einen rot aufgemalten Kranz in Händen, der ebensolche, aber beiderseits ansetzende Nebenzweige hat (CVA 4, Taf. 187,1). Auch sonst glaubte ich im Stil der wohl nicht sehr exakten Zeichnung Beziehung zum Maler der Münchner Amphora 2303 (Beazley, ARV² 245–46) zu sehen. D. von Bothmer schreibt dazu (20. 4. 76): „I thought of the Eucharides Painter, rather than the Painter of the Munich Amphora.“

⁵⁵ Berlin F 2414. CVA (3) Taf. 164, 1–2. 145, 2. Beazley, ARV² 1208.1704.

Abb. 30 11. HALSAMPHORA (nolanisch). Verschollen. Inst. Neg. 75.632

Dieses Blatt vereint die Zeichnungen zweier Vasen. Unten haben wir eine verschollene nolanische Amphora, oben (29) die eponyme Pelike des Karlsruher Malers. Auf beide bezieht sich die Unterschrift Eduard Gerhards „fig. rosse. Vasi di Gargiulo. 1834 G.hd.“. So erfahren wir, daß die erstmals 1851 in der Archäologischen Zeitung⁵⁶ erwähnte Vase des Karlsruher Malers, deren Provenienz aus den Museumsakten – soweit diese heute noch vorhanden sind – nicht hervorgeht, 1834 im Besitz des bekannten Raffaele Gargiulo in Neapel war, bei dem sie Gerhard sah und zeichnen ließ.

Die Hauptseite (A) der Amphora zeigt eine Opferhandlung, die Rückseite wird – wie üblich – mit einer einzelnen Figur bemalt gewesen sein. Links vom Altar steht eine Frau mit dem Opferkorb und einer Kanne, aus der sie dem ihr gegenüber stehenden Jüngling die Spendeschale füllt. Den als Standleiste dienenden Mäander hat der Zeichner angedeutet.

D. von Bothmer (mündlich) weist die Amphora dem Dresdener Maler zu, einem frühklassischen Meister, von dessen Hand wir hauptsächlich kleinere nolanische Amphoren und Lekythen kennen. Um 470 v. Chr.

Abb. 19–22 12. HALSAMPHORA mit Strickhenkeln aus Orvieto (Scavi Mancini, 1878). Berlin F 2351. Inst. Neg. 75.572

Bull Inst. 1879, S. 3–4 (Helbig).

Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium (Berlin 1885) Nr. 2351.

Caskey and Beazley, Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston II S. 59 Nr. 14.

⁵⁶ AZ. 9, 1851, 36 Nr. 30. Neuere Lit. s. S. 28 Anm. 79. – Vgl. A. von Schneider, Die Erwerbungen der antiken Sammlungen für das Museum Leopoldinum durch den Badischen Geschäftsträger am römischen Hofe Friedrich Maler, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 100 (N.F.61) 1952, 692ff. (Hinweis Dr. R. Stichel).

Das Blatt ist signiert „F. De Sanctis dis. 1878“ (vgl. hier Nr. 7 und 20). Die Darstellung erleichtert die Auffindung der Vase. Sie befindet sich im Vasenmagazin des Pergamonmuseums zu Berlin (vgl. Nr. 7).

Die schlanke, 50,2 cm hohe Halsamphora ist in viele Stücke zerbrochen und zusammengesetzt, aber nur wenig ergänzt.⁵⁷ Die Hauptseite (A) zeigt einen bärtigen Mann „in trunkenem, weinschwerem Schritte“, bekleidet mit dem langen ionischen Chiton und Mantel. Um den Kopf geschlungen hat er die aus einem schmalen Tuch gefaltete Binde, die beim Symposion oder Komos üblich, auch Dionysos zukommt.⁵⁸ Ein besonderes Requisit zeichnet unseren Zecher aus: ein Sonnenschirm. Die Figur gehört zu einer Reihe von Darstellungen, die E. Buschor⁵⁹ und andere auf ein ‚Schirmfest‘ beziehen wollten, bei dem sich Männer als Frauen und Frauen als Männer verkleideten. Beazley⁶⁰ hat diese Vasenbilder in einer seiner meisterhaften Interpretationen anders gedeutet. Er sieht keinen Grund, die Bärte für ‚falsch‘ und die revellers für verkleidete Frauen zu halten. Es sind Männer beim Komos, zu dem sie den langen, altmodischen Chiton, einige auch die für Frauen typische Haarhaube (σάκκος) tragen und sich nach Weiberart eines Sonnenschirmes bedienen: *σκιαδίσκην ἐλεφαντίνην φορεῖ γυναιξὶν αὐτως* (Anacr. fr. 43 Page). Dazu erklingt die Schildkrötenleier, die den Gesang bei fröhlichem Gelage begleitet.

⁵⁷ A, rechts von der Figur in mittlerer Höhe ein Gipsflicken; ebenso auf B, vom li. Henkelansatz zur Brust hinüber ein Streifen, etwas in die Figur hineingehend, ergänzt. Firnis, besonders Relieflinien der Binnenzzeichnung an beiden Figuren, stark abgerieben.

⁵⁸ A. Krug, Binden in der griechischen Kunst (Diss. Mainz 1968) 23, 139. Taf. 2,6a.

⁵⁹ JdI 38/39, 1923/24, 128–32. Vgl. L. Deubner, Attische Feste (Berlin 1932) 49f. 132 f.

⁶⁰ Caskey-Beazley II Nr. 99 Taf. 51,3. – Beazley (a.O. 58–60) führt 28 (bzw. 27) Vasen auf. Eine Vervollständigung der Liste kann hier nicht gegeben werden. Erwähnt sei nur die feine Zeichnung Beazleys von Louvre G 220 (Caskey and Beazley a.O. 58 Nr. 4. J. Boardman, Athenian red-figure Vases. The Archaic Period. London 1975. Abb. 178) und die späte Pelike des Kleophradesmalers in Schweizer Privatbesitz (Beazley, ARV² 184, 26). – Siehe auch A. Rumpf, in: Studies presented to David M. Robinson II (1953) 84ff. – Weltkunst aus Privatbesitz. Ausstellung der Kölner Museen, Kunsthalle Köln 18. 5.–4. 8. 1968, A 33 Taf. 14–15.

So hält auch der Schirmträger unserer Vase die Leier⁶¹ und das mit einem (roten) Band am r. Horn dicht über dem Schildkrötenkörper angebundene Plektron.

Fragmente eines Kelchkraters in Kopenhagen,⁶² früher im Besitz von Ludwig Curtius, sagen uns mehr über das Wesen dieser Komoi, bei denen Männer als Frauen hergerichtet erscheinen. Außer Sonnenschirm und Haube gibt es da auch eine Leier „of the long type“ (φόρμιγξ). Auf dem Arm des Instruments steht (rot) geschrieben *ανакρε[ov]*. Der Leierspieler und Sänger war also Anakreon, und – wie Beazley folgert – „The subject of the picture is therefore ‚Anacreon and his boon companions‘.“ Zwei inschriftlich gesicherte Darstellungen rotfiguriger Vasen geben das ‚Porträt‘ des Dichters⁶³ und bestätigen, wie Beazley näher ausführt, seine Interpretation der Kopenhagener Fragmente eines der herrlichsten Werke des frühen Kleophradesmalers. Wenn nur ein ‚reveller‘ mit der Leier erscheint wie auf der Berliner Amphora F 235 1, so folgert Beazley weiter, wird der Vasenmaler, ohne den Namen hinzuzusetzen, Anakreon gemeint haben. So hatte schon Wolfgang Helbig das Richtige getroffen, als er dem Mann mit Leier und Sonnenschirm auf unserer Vase den Namen Anakreon gab. Und die „boon companions“, von deren festlichem Treiben die Vasenmaler (490–50) eine sehr lebendige Vorstellung vermitteln, erweisen sich als wahre ‚Anacreontics‘. Einer von ihnen erscheint auf der Rückseite von Berlin F 235 1, in den Mantel gehüllt, den Kopf zurückgeworfen, ganz dem Gesang hingegeben. Munter geht er seines Weges, dem Dichter zugewandt: „καὶ μάλνομαι καὶ μάλνομαι“ – bin besessen und bin es doch nicht – (Anacr. fr. 83 Page).

⁶¹ Sechs Saiten sind mit feiner Relieflinie gezogen, die siebente setzt zwar oben an, geht dann aber in die sechste über (Auskunft I. Krieseleit). Furtwängler beschreibt „sieben“. Der Zeichner hat – nicht ganz genau – nur 6 Saiten angegeben.

⁶² Caskey-Beazley II 57. Beazley, ARV² 185, 32 (Kleophradesmaler). CVA Kopenhagen, N.M. (8) Taf. 331–33.

⁶³ Beazley, in: Caskey-Beazley II 60–61.

13. HALSAMPHORA mit Strickhenkeln. Leningrad 711 (St. 1685). Abb. 23-24.
Inst. Neg. 75.573

Cataloghi del Musco Campana (o. J., Roma 1858), Ser. XI Vasi Nolani, Sala K Nr. 1.

Compte rendu de la Commission Impériale Archéologique de Saint-Petersbourg 1875, 95 und 161.

Beazley, ARV² 1123, 6 (Later Mannerists, II: undetermined).

Die Amphora befand sich in der Sammlung Campana und wurde 1859 offenbar schon in ihrem jetzigen Zustand gezeichnet. Nach Auflösung der Sammlung⁶⁴ kam der größte Teil der Antiken bekanntlich in den Louvre, anderes – darunter auch diese Vase – im Jahre 1862 nach Petersburg in die Ermitage. Beazley führt sie unter den Werken der späteren Manieristen auf. Im Textband der CR 1875 sind nur zwei Figuren in Strichzeichnung abgebildet. Für die Reihe der hohen Halsamphoren mit Strickhenkeln⁶⁵ wäre ein wichtiges Stück gewonnen, wenn es – gut restauriert – in neuen Aufnahmen vorläge.

(A) In dem thrakischen Sänger, der auf einer Geländeerhebung sitzend, zu seinem Gesang die Kithara spielt, umgeben von vier Musen, erkennen wir den unglückseligen Thamyris oder Thamyras,⁶⁶ von dem Homer berichtet, er habe sich gerühmt, in seiner Kunst selbst die Musen zu übertreffen. Zur Strafe dafür sei er von ihnen geblendet worden (Hom. Il. 2, 599f.):

αἱ δὲ χολωσάμεναι πηρὸν θέσαν αὐτὰρ ἀοιδὴν
θεσπεσίην ἀφέλονται καὶ ἐκλέλαθον κιθαριστὺν

Sie aber, erzürnt, machten ihn blind, und den Gesang, den göttlichen,
Nahmen sie ihm und ließen ihn vergessen des Zitherspiels.

(Übers. W. Schadewaldt)

Vom Hofe des Eurytos aus Oichalia kommend sei Thamyris den Musen begegnet. Dort in Messenien an den Nordhängen des

⁶⁴ Literatur zur Geschichte der Sammlung Campana s. Greifenhagen, Neue Fragmente des Kleophradesmalers. SB Heidelberg, Phil.-Hist. Kl. 1972, 24 Anm. 47. Nachzutragen: A. H. Borbein, Campanareliefs. RM 14. Erg. Heft (1968), 9 Anm. 2.

⁶⁵ Caskey-Beazley 3,81ff. Nr. 170.173. Greifenhagen, JbBerlMus. 9, 1967, 11–12 (Nachtrag: AA 1974, 238 Anm. 1).

⁶⁶ Roscher, ML 5, 464ff. (Höfer).

Ithome zwischen Kyparissia und Dorion erteilte ihn die furchtbare Rache der erzürnten Zeustöchter.

Unser Bild läßt diesen Ausgang der Begegnung noch nicht ahnen. Vergleichen wir die bekannten Darstellungen des Mythos auf anderen attisch rotfigurigen Vasen,⁶⁷ so fällt die Besonderheit der Amphora Campana sofort auf. Die bekannte Hydria im Vatikan⁶⁸ und ihr Neapeler Gegenstück⁶⁹ lassen vielmehr die Erwartung aufkommen, der Wettstreit würde für Thamyras siegreich ausgehen. Dem Sänger hören zwei Musen aufmerksam zu und die greise Mutter reicht ihm siegesgewiß den Lorbeer. Dagegen ist auf der Hydria Oxford 530⁷⁰ das tragische Unheil bereits geschehen: geblendet läßt Thamyras die Leier fallen, wehklagend rauft sich die Greisin das Haar, während eine Muse gelassen dreinschaut. Hier ist am ehesten etwas vom Geist der verlorenen sophokleischen Tragödie zu verspüren.⁷¹ Ins Heiligtum der Musen führt das Bild auf dem Volutenkrater des Polion.⁷² Altar und Dreifuß sowie die Anwesenheit Apolls bestimmen die Szene. Es scheint, als solle hier der Wettstreit ausgetragen werden. Stehend spielt der Sänger die Kithara (!), nicht mehr der Thraker, sondern ganz Grieche wie Orpheus auf dem Berliner Krater.⁷³ Und wie dort der thrakische Krieger lauscht hier die Muse, zu ihm aufblickend, während auch die anderen, scheinbar auf dem Helikon weilend, nichts von der geplanten Rache zu erkennen geben. Weit entfernt von der Realität des tragischen Geschehens geben der Meidiasmaler⁷⁴ und andere

⁶⁷ Beazley, ARV² 1731 s.v. Thamyras. Vgl. F. Hauser, *ÖJh* 8, 1905, 35 ff. – Lekythos aus dem Kreis des Meidiasmalers: Samml. P. Von der Mühl, Basel (vormals Arthur Sambon Coll., Paris, sale 1914, 105). *MM* Basel XIV June 19, 1954, Nr. 85. Scheffold, *Meisterwerke griechischer Kunst* (1960) Nr. 232–33. 287.

⁶⁸ Beazley, ARV² 1020, 92 (Phiale-Maler). Trendall-Webster, *Illustrations of Greek Drama* (1971) III 2, 9.

⁶⁹ Beazley, ARV² 1020, 93.

⁷⁰ Beazley, ARV² 1061, 152 (The Group of Polygnotos: undetermined). Trendall-Webster, a.O. III 2, 10.

⁷¹ Vgl. auch das Gemälde des Polygnot in Delphi (Paus. X 30, 8).

⁷² Beazley, ARV² 1171, 1.

⁷³ Beazley, ARV² 1103, 1. Paral. 451.

⁷⁴ Beazley, ARV² 1314, 16. H. Sichtermann, *Griechische Vasen in Unteritalien* (1966) Nr. 12 Taf. 19–22. – Beazley, ARV² 1321, 1. Richter-Hall, Taf.

seines Kreises dem Bilde des Thamyris und seiner Umgebung einen rein idyllisch-lyrischen Ton.

Die Halsamphora Leningrad 711 steht – verglichen mit den anderen Darstellungen – allein für sich. Die Komposition des Bildes und die Ergriffenheit der Zuhörer lassen an den Berliner Orpheuskrater denken. In sich selbst gekehrt, scheint Thamyris ganz seinem Gesang und Spiel hingegeben; um ihn herum stehen die vier Musen in ähnlicher Haltung wie die Thraker um Orpheus; sogar das von vorn gesehene Antlitz der hinter dem Sänger stehenden erinnert an den Thraker an entsprechender Stelle auf dem Berliner Krater. Es fällt schwer, hier nur zufällige Ähnlichkeit eines Kompositions„schemas“ anzunehmen. Die weitgehende Übereinstimmung kommt gewiß vom Motiv her und zeigt, daß es diesem Manieristen (Leningrad 711) mehr um den Effekt der Musik als um den Mythos des Thamyris und die Bestrafung seines Frevels gegen die Musen zu tun war. Wenn wir den Orpheuskrater um 440 datieren,⁷⁵ so kann die Amphora jedenfalls nicht später entstanden sein.

14. PELIKE (?). Verschollen. Inst. Neg. 75.664

Abb. 25

Das Blatt (alte Mappen-Nr. IX 79) gibt keinerlei Hinweis auf den Anlaß seiner Herstellung oder den damaligen Besitzer der Vase. Die Zeichnung stammt offenbar von derselben Hand wie das Blatt mit Apollon, Leto und Artemis (Nr. 10). Der Zeichner hat angedeutet, daß er beim Abrollen des Vasenbildes die li. Figur oben und unten etwas abgerückt hat, um die Diskrepanz zwischen der Gefäßoberfläche und dem planen Zeichenblatt auszugleichen. In gleicher Weise war er beim Zeichnen der Amphora mit der apollinischen Trias verfahren. Am Original setzte der Knotenstock des li. Mannes ganz dicht am Fuß des Knaben auf, und die oben

160. – Die Lekythos Von der Mühl (hier Anm. 67) zeigt Thamyris die Kithara spielend mit den Musen Klio und Erato (Namensbeischriften s. MM, Basel a. O.). Bemerkenswert scheint die Namensform Θάμυρις im Attischen.

⁷⁵ s. Anm. 73. – C. Isler-Kerenyi (AntK. 9, Beiheft 28) datiert „späte 30er Jahre“.

hängende Schreibtafel hat der Zeichner nach links hinübergerückt und damit auch den Abstand der beiden Köpfe, des li. Mannes und des Knaben, vergrößert. Für die Komposition läßt sich eine Pelike in Leningrad⁷⁶ vergleichen. Für den Stil des Vasenmalers verweist D. von Bothmer auf New York 41.162.86, einen Kolonettenkrater des Schweinmalers,⁷⁷ dem er auch die verschollene Vase zuschreibt.

Das Thema des Bildes entspricht der genannten Pelike in Leningrad: ein in den Mantel gehüllter Knabe, umgeben von zwei Männern, von denen einer um seine Gunst wirbt. Palästritengerät und Schreibtafel deuten die Interessen des Knaben, aber auch die erzieherische Funktion des ihm zugewandten Mannes an. Was dieser in der Hand hält, scheint ein Beutel (mit Spielzeug oder Geld?) zu sein, ein Geschenk für den Knaben. Der r. Mann hält einen Ball oder eine Frucht. Den gleichen Gegenstand, auch das Täfelchen finden wir auf dem genannten New Yorker Krater des Schweinmalers wieder.

Abb. 26 15. PELIKE. Verschollen. Inst. Neg. 75.643

Es gibt mehrere Peliken von demselben Maler,⁷⁸ obwohl er vorwiegend Lekythen bemalte. Nach einer Pelike in Karlsruhe nennen wir ihn den „Karlsruher Maler“.⁷⁹ Sowohl diese als die der unseren besonders nahestehende Pelike New York 57.11.2⁸⁰ haben ihren Schwerpunkt weiter unten, sind unterhalb der mittleren Höhe stärker auswärts gewölbt. Der eiförmige Körper mit stark eingezogenem Hals, wie ihn die Skizze zeigt, kann nicht die

⁷⁶ Leningrad 617. Peredolskaja, Krasnofig. att. Vasi w Ermitage. Katalog 1967, Taf. 33, 1–2. Beazley, ARV² 283, 3. – Siehe auch CVA Rom, Musei Capitol. (2) Taf. 23, 1. Beazley, ARV² 283, 4.

⁷⁷ Beazley, ARV² 564, 24.

⁷⁸ Beazley, ARV² 735, 110–15.

⁷⁹ CVA Karlsruhe (1) Taf. 17. Griechische Vasen (Bilderhefte des Badischen Landesmuseums Karlsruhe 1969), Bild 35. – Beazley, ARV² 730–39. Paral. 411–12. – Hier Abb. 29 (zu Nr. 11).

⁸⁰ BMetrMus, summer 1962, Abb. 9. Beazley, ARV² 736, 115.

genaue Form des antiken Gefäßes sein. Dagegen gut und mit den beiden genannten Peliken übereinstimmend ist die Wiedergabe der auf dem unteren Ende des Henkels sitzenden Palmette. Das Ornamentband auf A (oben schräg liegende, gegenständige Palmetten; unten drei Mäanderhaken mit einer Kreuzplatte abwechselnd) stimmt genau mit dem der New Yorker Pelike überein. Auf B war, wie auch bei der Karlsruher Pelike, ein einfacheres Ornament (oben Kreuzplattenmäander, dem unteren Band von A entsprechend).

Das Hauptbild (A) gesellt sich zu den bekannten Darstellungen von Ölverkäufern.⁸¹ Hier ist der Verkäufer ein Satyr, der auf niedriger Bodenwelle sitzt. Vor ihm steht eine Kundin (Chiton, Mantel, Haube); zwischen ihnen ein an einen Stein oder kegelförmigen Gegenstand angelehntes Vorratsgefäß, dem die Flüssigkeit zum Verkauf entnommen wird.⁸² In der Hand hält der Verkäufer einen kleineren Gegenstand, den man für eine Lampe halten möchte. Vielleicht will die Dame nur diese Lampe auffüllen lassen? Jedenfalls scheinen beide noch um den Preis zu handeln. Sie haben den Zeigefinger ausgestreckt, eine deiktische Geste,⁸³ die der Forderung bzw. dem Gebot Nachdruck verleihen soll. Oben hängt, an der Hauswand zu denken, ein Korb von nahezu gleichem Aussehen wie der, den die Dienerin auf der eponymen Pelike des Karlsruher Malers trägt. Auf einer Oinochoe des Dutuit-Malers⁸⁴ hält der ebenso dasitzende Silen eine Spitzamphora zwischen den Beinen und reicht den gefüllten Kantharos einer vorüberlaufenden Mänade.

Karlsruher Maler (D. von Bothmer). Die Zuschreibung der verschollenen Pelike an denselben Maler wird aufs trefflichste bestätigt durch den Vergleich der Käuferin mit der Herrin auf

⁸¹ H.-J. Bloesch, *Antike Kunst in der Schweiz* (1943) 67 Nr. 15 Taf. 36–37; Hinweise auf S. 172 (3). – CVA Schloß Fasanerie (1) Taf. 32, 1. B. A. Sparkes and L. Talcott, *Pots and Pans* (Athenian Agora Picture Book 1), Abb. 47. – Öl- oder Weinverkauf (der Ziegenbalg dient wohl nur zum Aufbewahren des Weines): Brüssel R 279 (Beazley, ABV 299, 20).

⁸² Vgl. Sparkes and Talcott, a. O. (hier Anm. 81) Abb. 12–13.

⁸³ G. Neumann, *Gesten und Gebärden* (1965) 18ff. Abb. 7.

⁸⁴ London E 5 10. Beazley, ARV² 307, 8. Boardman, *Athenian vases, the archaic period*, Abb. 207.

K(arlsruhe) sowie der im Fortgehen sich umblickenden Frau auf der Rückseite beider Vasen. Der Satyr erweist sich als dem der New Yorker Pelike gut vergleichbar. Um 450 v. Chr. ist auch die verlorene Pelike anzusetzen.

Abb. 27 16. PELIKE. Verschollen. Inst. Neg. 75.647

(A) Abschied eines jungen Kriegers. Der Jüngling trägt die gegürtete Chlamys und hat den Mantel über die Schulter gelegt; das Schwert hängt ihm zur Linken; die Hand umfaßt zwei Lanzen. Die ihm gegenüber stehende Frau, deren Körper und Füße in Vorderansicht erscheinen, reicht ihm die Schale und hält die Kanne, aus der sie ihm die Abschiedsspende eingeschenkt hat. Als etwas Besonderes in der Typik dieser Abschiedsszenen steht der elegante, die Flügel spreizende Kranich oder Reiher neben der Frau. Den oberen Ornamentstreifen bildet eine Reihe umschriebener Palmetten, den unteren ein einfacher Mäander.

(B) Die Figur der Rückseite gehört sinngemäß dazu: ein Mann im Mantel, mit Schuhen und langem Stab. Über dem vollen Lockenkranz trägt er eine flache Kopfbedeckung. Die li. Hand hat er unter dem Mantel in die Hüfte gestützt. Er mag der Vater des ausziehenden Jünglings sein.

Chicago Maler (D. von Bothmer).⁸⁵ Um 450 v. Chr. Auf einer Pelike dieses Malers in Lecce, die wegen ihrer Darstellung der Polyneikes-Eriphyle-Szene oft abgebildet ist,⁸⁶ erscheint der Kranich wie hier als das Lieblingstier seiner Herrin.

Abb. 28 17. PELIKE. Verschollen. Inst. Neg. 75.642

(A) Komos. Voran geht eine Flötenspielerin, ihr folgt ein jugendlicher Komast, der die Saiten einer Leier (Barbiton) schlägt, an deren Rahmen das Futteral befestigt ist. Er blickt sich im

⁸⁵ mündlich. Zum Maler: Beazley, ARV² 638 ff. 1662-3. Paral. 399-400.

⁸⁶ Beazley, ARV² 629, 23. Paral. 399.

Gehen um zu einem bärtigen Fackelträger, der in der Hand eine Trinkschale hält. Beide Komasten haben Efeukränze im Haar, der Mantel liegt um den Rücken und hängt von den Oberarmen herab. Oben ein gerahmtes Ornamentband mit Olivenzweig, unten Kreuzplattenmäander.

Christie Maler (D. von Bothmer). Um 440 v. Chr. Zum Maler: Beazley, ARV² 1046ff. Paral. 444. Vgl. besonders ARV² 1047, 23 und 19.

18. KELCHKRATER, aus Vulci. Ehemals Kunsthandel Rom (Basseggio). Inst. Neg. 75.672 Abb. 31

Bull Inst. 1848, 69–70 (E. Braun).

Das Blatt trägt den Vermerk: „Vaso Basseggio. F[unde] v [on] Vulci. Adun. 10.III.48“. Bei der Adunanz hatte Braun das Original ausgestellt.

Vor einer sitzenden, den Thyrsos haltenden Mänade spielt ein alter Silen mit einem bekränzten Knäblein, indem er es, auf seinem Fuß stehend, wippen läßt. Bart und Haare des Silens, Pferdeschwanz und Zotteln am Fell des Papposilens⁸⁷ waren mit weißer Farbe aufgemalt.

Auf einem rotfigurigen Glockenkrater in Ancona⁸⁸ treibt der Silen mit einem glatzköpfigen Satyrknäblein⁸⁹ dasselbe Spiel im Beisein einer ihm gegenüber stehenden Mänade, die ihre Teilnahme durch die Handbewegung kundtut. Auf einer anderen Vase verfährt eine Frau in gleicher Weise mit Eros.⁹⁰ Die schon von Emil

⁸⁷ Vgl. den Papposilen auf dem Krater im Vatikan (Beazley, ARV² 1017, 54 Phiale-Maler) und die drei Kitharöden des Polion-Kraters in New York (Beazley, ARV² 1172, 8. Trendall and Webster, *Illustrations of Greek Drama* I 16).

⁸⁸ F. Brommer, *Satyrspiele*² (1959) 42ff. Abb. 38–39. S. 78 Nr. 105.

⁸⁹ Zu Satyrkindern: Greifenhagen, *Ein Satyrspiel des Aischylos?* 118. BWPr (1963) 20 mit Anm. 75.

⁹⁰ W. Tischbein, *Collection of Engravings from ancient Vases* (Naples, 1791–95) III Taf. 28. Ch. Lenormant et J. De Witte, *Elite des Monuments Céramographiques* (Paris 1844–61) IV Taf. 79. *Die Antike* 6, 1930, 166 Abb. 10 (L. Deubner).

Braun (a.O.) aufgeworfene Frage, ob auf dem Krater Basseggio das Knäblein von rein menschlichem Aussehen nicht eine bestimmte mythologische Person sei (etwa Iakchos) muß wohl erneut gestellt werden. Was dachte der Vasenmaler, der es nicht wie auf dem Krater in Ancona als kleinen Satyrn kennzeichnete? Könnte nicht gewissermaßen in Fortsetzung der Überbringung des Kindes zu seinen Pflegeeltern auf dem polychromen Kelchkrater im Vatikan⁹¹ hier das Spiel mit dem heranwachsenden Dionysosknäblein gemeint sein?

Das Bild der Rückseite hat der Zeichner nur flüchtig angedeutet: Mänade mit Fackel (?) und ein auf seinen Stab gestützt stehender Mann. Aber die kleine Skizze gibt die Form des Gefäßtypus und das Ornament: auf dem Rand eine Efeuranke, zwischen den Henkeln Mäander. Leider wird in der Notiz des *Bulletino* nichts über die Darstellung der Rückseite unserer Vase gesagt. Analog zu dem Krater in Ancona hier etwa den greisen Pelias und eine seiner Töchter zu vermuten, scheint wenig glaubhaft, wenn auch der Mann mit dem über die Schulter gelegten Mantel den Eindruck eines hilflosen Alten machen könnte.⁹²

Abb. 32–34 19. Zwei Fragmente eines KELCHKRATERS. Boston, Museum of Fine Arts 03.872. Francis Bartlett Collection. Erworben von E. P. Warren, 1903. Inst. Neg. 75.690 (A). 689 (B)

Die Zeichnungen stammen aus dem Besitz Ludwig Pollaks (Rom) und tragen den Vermerk „Aus Rimini. Villa Raffi“.⁹³ Die Originale sind seit 1903 in Boston, wo ich sie dank der Liberalität unserer Kollegen Cornelius Vermeule und Mary B. Comstock unter den Depotbeständen auffinden konnte. Beide Fragmente sind auf der Rückseite gut gefirnißt. Glänzender schwarzer Firnis, Stärke und

⁹¹ Hier Anm. 87.

⁹² Die Kombination der bakchischen Szene mit der Verjüngung des Pelias (K. Kerényi, RM 68, 1961, 164ff. Taf. 73) hat verständlicherweise keine Zustimmung gefunden.

⁹³ Offenbar vom Original abgepaust. Handschriftlicher Zusatz von L. Pollak (?): „Schlechte Bause.“ Zu den Zeichnungen aus dem Besitz von L. Pollak und dem späteren Verbleib dieser Stücke siehe hier S. 8 Nr. 2.

Profil der Scherben sowie der anhand der Originale besser zu beurteilende Stil der Figuren bestätigen, daß die Fragmente zu einem attischen Kelchkrater gehört haben, was auf der Zeichnung des Fragmentes A bereits handschriftlich vermerkt war, vermutlich von Pollak nach seiner Kenntnis des Originals. Das Thema der Darstellung erkennen wir bei genauerer Betrachtung der Scherben: es ist die kalydonische Eberjagd.

Fragment A⁹⁴ (größte L, diagonal von Ecke zu Ecke, 13 cm): Unterkörper von der Brustlinie abwärts, li. Bein und r. Oberschenkel eines nach li. ausfallenden Angreifers. Der Körper erscheint in $\frac{3}{4}$ -Ansicht. Brustlinie, lineal alba, Querlinie über dem Nabel und obere Begrenzung der Kniescheibe sind mit Doppelinie gezeichnet; lineal alba unterhalb des Nabels und Schamhaar mit verdünntem Firnis leicht getuscht (auch im Photo deutlich). Der Angreifer trägt die in der Bewegung zurückgewehrte Chlamys, die – wie anzunehmen – vor der Halsgrube mit einer Fibel zusammengesteckt war. Der breite Querstrich auf dem li. Oberschenkel beruht auf einem Versehen oder Mißgeschick bei Herstellung der Pause (nicht am Original!). Die feine Geländelinie (weiß), auf der der zurückgesetzte Fuß steht, ist am Original, auch auf dem Photo, gut erkennbar.

Fragment B (H. 8,2; Br. 9 cm): Die auf das Blatt geschriebene Bemerkung „Vom selben Gefäße, doch höhere Schicht“ erscheint gerechtfertigt durch die anscheinend etwas weniger starke Krümmung in der Horizontale. Oberkörper, ein Teil des erhobenen r. Armes, Ansatz beider Oberschenkel und die wiederum nach hinten gewehrte Chlamys, diesmal mit der Fibel, die sie vor der Halsgrube zusammenhält, eines in $\frac{3}{4}$ -Ansicht nach rechts gerichteten Angreifers. Körperzeichnung wie auf A.

Der Gewandzipfel li. unten kann nicht zu dieser Figur gehören; links muß also ein weiterer Heros nahe gefolgt sein. Aber es ist noch mehr zu sehen: sieben oder acht kurze, schräg auseinanderstehende Reliefstriche auf (d. h. räumlich gesehen vor dem li. Oberschenkel sind Borsten eines Ebers. Das Thema ist also eine Eberjagd.

⁹⁴ An kleineren Stellen ist der Firnis abgesprungen; die alte Zeichnung gibt davon nur eine am unteren Mantelsaum, eine zweite weiter unten an der Mitte des Bruches wieder.

Auf attischen Vasen des späteren 5. und 4. Jh. sind Darstellungen der Kalydonischen Jagd nicht eben zahlreich.⁹⁵ Eine Pelike in Leningrad (um 370 v. Chr.)⁹⁶ kommt unserer Darstellung sehr nahe, wenn auch der rechte Angreifer dort von dem Eber z. T. überschritten wird. Die Haltung der beiden auf den Bostoner Fragmenten erkannten Heroen scheint selbst in der Komposition einer apulischen Prachtamphora in Berlin (Ost) F 3256 noch nachzuklingen. Fred S. Kleiner hat aufgrund der von ihm kritisch behandelten Ikonographie ein Gemälde aus dem Kreis des Polygnot (nicht das von Plin.N.H.35,138 erwähnte des Aristophon, eines Bruders des Polygnot) zu rekonstruieren versucht. Als eine der wichtigsten Quellen für eine solche Rekonstruktion kommt jetzt der in den Zeichnungen des RI und den Bostoner Fragmenten wiedergefundene attische Kelchkrater hinzu. Wenn wir der von Kleiner [a.O. 17 Abb. 6] gegebenen Rekonstruktion folgen, erkennen wir auf dem Fragment A – bis auf eine gewisse Veränderung der Komposition⁹⁷ – seinen ‚Theseus‘ (Abb. 6, A) und in dem anderen Angreifer seinen ‚Peirithoos‘ (Abb. 6, F) wieder. In dem links anschließenden Heros, von dem nur ein Mantelzipfel erhalten ist, werden wir dann den mit dem Speer frontal auf den Eber losgehenden Meleager vermuten dürfen.

Die Fragmente Boston 03.872 müssen zu einem bedeutenden Kelchkrater vom Ende des 5. Jh. oder rund um 400 gehört haben, dessen Meister in der Nähe des Pronomosmalers zu suchen ist. Eigentümlichkeiten der Zeichnung verbinden ihn mit dem Maler der Pelike Athen N.M. 1333.⁹⁸ Doppelstrich in der Binnenzeichnung am Körper, sowie die Chlamys des Reiters in der Gigantomachie scheinen verwandt.

⁹⁵ G. Daltrop, Die Kalydonische Jagd in der Antike (1966). Fred S. Kleiner, The Kalydonian Hunt: A Reconstruction of a Painting from the circle of Polygnotos. AntK. 15, 1972, 7ff.

⁹⁶ Ermitage B 4528. Aus Bengasi/Cyrenaica. Ehemals Slg. Botkin in Rom. K. Scheffold, Untersuchungen zu den Kertscher Vasen (1934) Taf. 6. H. Metzger, Les Représentations dans la Céramique Attique du IV^e siècle (1951) 313 Nr. 26. Daltrop a.O. (hier Anm. 95) Taf. 21.

⁹⁷ Vgl. die apulische Prachtamphora Kleiner a.O. (hier Anm. 95) Abb. 2.

⁹⁸ Beazley, ARV² 1337, 8 (near the Pronomos Pt.). Gute Detailaufnahme des Reiters: B. Philippaki, Vases du Musée Nat. Archéol. d'Athènes (Editions Apollo), Abb. 54.

20. GLOCKENKRATER, aus Etrurien. Ehemals Kunsthandel Rom (Depoletti). Inst. Neg. 75.657 Abb. 35

Bull Inst. 1878, 72 (A. Furtwängler).

Außer der Oinochoe mit Demeter und Kore (hier Nr. 7) hat A. Furtwängler bei der Adunanz am 22. Februar 1878 noch eine zweite Vase vorgestellt: einen attischen Glockenkrater, damals im Besitz des Kunsthändlers Depoletti. Später ist das Original verschollen. Das uns vorliegende Blatt stammt von derselben Hand wie die Zeichnung der Kanne und trägt die Signatur „F. De Sanctis dis [= disegnò] 1878“. Unter der Zeichnung steht auf dem Blatt: „Vaso a figure rosse prov. dall'Etruria, disegnato presso Depoletti.“ Außerdem wird auf den Bericht im *Bulletino* 1878 hingewiesen. Leider erfahren wir darin nicht, ob Furtwängler eine Deutung des Bildes ausgesprochen hat.

Die Vase war in Scherben zerbrochen und zusammengesetzt. Die Brüche hat der Zeichner angegeben, auch in der kleinen Skizze der Rückseite. Die Oberfläche war stellenweise nicht gut erhalten, aber der Krater scheint bis auf kleinere Fehlstellen vollständig zu sein. Den Gefäßrand ziert ein Olivenkranz. Die Standleiste bildet eine Mäanderreihe mit Schachbrettfeldern.

Im Hauptbild reitet Poseidon auf sich bäumendem Roß nach rechts, den nach oben gerichteten Dreizack in der Hand. Zwei etwas höher im Gelände sitzende Nymphen (?) schauen sich nach ihm um, rechts eilt ein Satyr mit erhobenem Thyrsos voran, ein anderer kniet links unten und stützt sich mit der r. Hand auf den Boden. Oberkörper und Kopf fehlen. Unterkörper und Beine, r. Oberarm, Silensschwanz und ein Stück des umgehängten Tierfelles (zwischen r. Oberarm und r. Oberschenkel) machen seine Haltung deutlich; vermutlich blickte er dem schon wieder entschwindenden Gotte nach. In der Mitte, unterhalb der rechts sitzenden Nymphe bemerken wir eine Fehlstelle; nur der Rest eines Bäumchens und eines Tympanon sind erhalten. Es liegt nahe, bei der Nymphe rechts von Poseidon eine Hydria zu ergänzen, wie sie neben Amymone zu erwarten wäre. Dann würden wir auch die Anwesenheit der Satyrn und Nymphen verstehen. Einfluß eines Satyrspiels hat man bei Amymonedarstellungen, in denen Satyrn auftreten, angenommen. Die Liste der Vasen gibt Beazley.⁹⁹

Freilich erscheint Poseidon bei Amymone sonst niemals zu Pferde. Poseidon Hippios finden wir im Gigantenkampf auf der rotfigurigen Amphora im Louvre,¹⁰⁰ allein reitend auf dem korinthischen Pinax von Penteskuphia¹⁰¹ und Münzen von Potidaia,¹⁰² in voller Rüstung neben seinem Sohn Eumolpos auf der Pelike von Policoro (Herakleia).¹⁰³ Aber von hier führt kein Weg zur Deutung unseres Vasenbildes. Poseidon, umgeben von Satyrn und Nymphen, könnte – wenn überhaupt es sich um einen bekannten Mythos handelt – wohl nur an Amymonedarstellungen denken lassen. Dieser Vorschlag befriedigt aber nicht ganz.

Die vermeintliche ‚Amymone‘ ist durch nichts als solche gekennzeichnet. Und was soll der wie ein Herold voranlaufende Satyr, was die dionysischen Attribute, das Tympanon und die über dem Pferdekopf am Bildrand hängende Traube? Läßt das nicht eher auf einen Thiasos schließen, einen dionysisch gestimmten Zug, in dem Poseidon Hippios als der seit Urzeiten dem Hades verbundene Gott erscheint? Wie ein Todesdämon, freundlicher Geleiter zum Jenseits, den Thyrsos als Botenstab haltend, führt der vorauseilende Satyr den Zug an.¹⁰⁴ Vielleicht nähern wir uns dem wahren Sinngehalt dieses Bildes, wenn wir es als den zum Elysium führenden Thiasos verstehen, indem ein Satyr die Funktion des Hermes Psychopompos übernimmt und Poseidon Hippios uraltem Glauben gemäß als Gott der Unterwelt, des Hades, beteiligt ist?

⁹⁹ Caskey-Beazley II S. 90–91. Oinochoe Kerameikos 4290 (Knigge, AM 90, 1975, 127ff. Taf. 44–47).

¹⁰⁰ Beazley, ARV² 1344, 1.

¹⁰¹ JdI. 12, 1897, 23 Abb. 4. Greifenhagen, Griechische Götter (Bildhefte der Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz, Heft 10, 1968) Abb. 30; ältere Lit. auf S. 33.

¹⁰² Franke-Hirmer, Die griechische Münze (1964) 128. Weitere Beispiele: AntK. 12, 1969, 92 Anm. 14 (L. Weidauer).

¹⁰³ N. Degrassi, in: Archäologische Forschungen in Lukanien, herausg. von B. Neusch II. Herakleia-Studien (RM 11. Erg. Heft, 1967) 217, 2. Taf. 66. L. Weidauer, a. O. (hier Anm. 102) 91ff. Taf. 41 (mit der älteren Lit.). Trendall, LCS 55 Nr. 282. Taf. 25, 3–4. Ch. W. Clairmont, Euripides' Erichtheus and the Erichtheion. GRBS 12, 1971, 485ff.

¹⁰⁴ Vgl. E. Langlotz, Eine apulische Amphora in Bonn. Anthemon, scritti ... in onore di Carlo Anti (1954) 3ff. Taf. 4. Ders., Vom Sinngehalt attischer Vasenbilder. Robert Boehringer, eine Freundesgabe (1957) 397ff.

Die Skizze der ganzen Vase, von der anderen Seite gesehen, gibt zu wenig, um eine Deutung dieses Bildes zu wagen. Wir sehen eine sitzende Figur, vor ihr eine stehende mit hoch aufgestelltem Fuß, r. und li. je eine weitere stehende (vermutlich dionysisch?). Frühes 4. Jh. v. Chr. Meleager-Maler (D. von Bothmer).

21. KELCHKRATER. Ehemals Kunsthandel (Orazio Pascale in Le Abb. 36
Curti bei Capua). Zeichnung von 1889. Inst. Neg. 75.677

Nicht aufgeführt bei: Petersen, Collezione di S. Pascale alle Curti presso S. Maria di Capua. RM 8, 1893, 336 ff.

Die Zeichnung (1889,5) gibt eine Seite (A) der Vase ganz wieder. Von der Rückseite (B) sehen wir nur rechts eine Tympanonschlägerin, Beine und r. Arm einer nackten, sitzenden mnl. Figur, darunter eine Herme mit Armbose und Kerykeion.

Die Darstellung (A) verbindet eine Apotheose des Herakles mit dem Gedanken seiner Teilhabe an den eleusinischen Mysterien. Drei Gestalten bilden die Hauptgruppe. In der Mitte steht, nach rechts gewandt, Herakles, jugendlich und sieggewohnt, den Körper in Schrägansicht, das li. Bein als Spielbein entlastet. Die Rechte liegt mit dem Handrücken auf dem Glutäus, der li. Unterarm ruht auf der Keule, während der schräg über den Rücken gehende Mantel, um den li. Oberarm geschlungen, über der li. Wade und mit dem anderen Ende unterhalb der r. Hand herabhängt. Der Heros trägt einen Kranz auf dem Haupte, zwei Niken fliegen auf ihn zu, um ihn zu bekränzen. Vor ihm sitzt Athena auf einem nicht näher angegebenen Sitz, vielleicht einem Altar oder einfachen Block (θῦρος). Der Stierschädel ließe eher an einen Altar denken, obwohl ein ebensolcher auch an dem Sitz der anderen Göttin angebracht, und ein dritter raumfüllend zwischen den Zweigen des Baumes erscheint. Athena wendet sich mit erhobnem Arm Herakles zu; sie trägt korinthischen Helm, stützt den li. Arm auf den mit einem Gorgoneion verzierten Schild und hält die Lanze lose im Arm. Peplos und Mantel, kleines Gorgoneion auf der Brust (Ägis), Halskette und Armreifen gehören zu der üblichen

Tracht; die Füße sind – wie bei allen Personen auf dieser Vase – bloß. Ihre Haltung, bequem lässiges Sitzen, die Unterschenkel über Kreuz gestellt, ist der Kunst des vierten Jahrhunderts geläufig.

Links sitzt eine Göttin (Peplos) mit Szepter auf omphalos-artigem Sitz, der mit einem Netz von Binden bedeckt auf profilierter Basis steht. In seiner Mitte angebracht ist ein Stierschädel. Die Göttin trägt eine metallene Krone, die über dem breiten unteren Reif fünf in Kugeln ausgehende Zacken hat. Weiter oben steht rechts ein jugendlicher Pan, links läuft der sich umblickende Hermes mit umgehängter Chlamys und Flügelhut davon.

In der auf dem ‚Omphalos‘ sitzenden Göttin erkennen wir analog zu anderen Vasenbildern des eleusinischen Kreises Demeter.¹⁰⁵ Zwar ließe sich auch die auf dem Omphalos zu Füßen des Zeus sitzende Themis anführen, die dort aber in Ausübung ihres göttlichen Amtes Rat gebend und die Zukunft vorausschauend zu dem Vater der Götter und Menschen spricht.¹⁰⁶ Am nächsten steht unsere Demeter derjenigen auf einer Hydria der ehemaligen Sammlung Tyszkiewicz im Museum zu Lyon,¹⁰⁷ wo sie neben Dionysos erscheint, im Typus der unseren völlig gleich, so daß man hinter beiden ein gemeinsames Vorbild vermuten möchte.¹⁰⁸ Das Bild der Hydria in Lyon führt in den eleusinischen Bereich. Dionysos, in die Mysterien von Eleusis eingeweiht, hier in einer späteren Phase schon der auch in Eleusis gegenwärtige Gott¹⁰⁹ (Parhedros), und die Fackeln tragende Kore gehören zu den repräsentativen Darstellungen eleusinischer Religion, deren mehrere unter den sog. Kertscher Vasen bekannt sind. Hervorheben

¹⁰⁵ H. Metzger, *Les Représentations dans la Céramique Attique du IV^e siècle* (Paris 1951) 242 ff. Taf. 33–34.

¹⁰⁶ Leningrad, Ermitage (St. 1793). FR Taf. 69 (A. Furtwängler). Metzger a. O. 268, 1 Taf. 36, 1. Beazley, ARV² 1476, 2 (Eleusis-Maler).

¹⁰⁷ H. Metzger, *Les Représentations* (hier Anm. 105) 243 Nr. 10 Taf. 33, 1. – Ders., *Recherches sur l'Imagerie Athénienne* (Paris 1965), 37 Nr. 18 Taf. 17.

¹⁰⁸ Vgl. Metzger, *Les Représentations* 251. – Abhängigkeit von Gemälden (Fresken) im eleusinischen Heiligtum anzunehmen hat einige Wahrscheinlichkeit für sich.

¹⁰⁹ Metzger, *Les Représentations* 250 ff.

will ich nur zwei von ihnen und eine dritte, die uns zugleich auch Herakles¹¹⁰ in diesem Kreise zeigen.

Allen voran stehe die berühmte Kertscher Pelike,¹¹¹ die mit einem Bild von je zehn Figuren reich und auf beiden Seiten gleicherweise sorgfältig bemalt ist. Das Thema beider Seiten bezieht sich auf Eleusis. Hier betrachten wir nur die eine, in deren Mitte Demeter mit Götterkrone und Szepter sitzt, ihr zur Seite der Plutosknabe und Kore mit langer Fackel. Hinzu kommen Aphrodite mit Eros und eine Göttin auf dem Omphalos (Themis?, Ge oder nur ἡ Θέα zu nennen?), der Daduchos mit Fackeln, wohl Eumolpos, schließlich Herakles und Dionysos als Mysten, beide der heiligen Weißen teilhaftig, Herakles durch das als ‚bakchos‘ bezeichnete Bündel von Zweigen, das er im li. Arm hält, und den Myrtenkranz noch besonders charakterisiert. Dionysos ist wie üblich durch Efeu- und Thyrsos legitimiert, galt aber wie Herakles als Eingeweihter und sogar – wie wir sahen – als Parhedros der eleusinischen Göttinnen. Triptolemos darf im eleusinischen Götterkreis natürlich nicht fehlen.

¹¹⁰ Metzger a.O. 259–61. – Die Hydria Athen N.M. 17297 zeigt Herakles sitzend gegenüber Demeter, zwischen ihnen Kore, rechts Iakchos (?): Metzger a.O. 246 Nr. 15 Taf. 33, 2. – Ders., *Recherches* 41 Nr. 38 Taf. 19, 2. – Herakles und die Dioskuren als Mysten auf dem Krater Pourtalès, *Brit. Mus. F* 68: Metzger, *Les Représentations* 245 Nr. 13 Taf. 33, 3. Ders., *Recherches* 39 Nr. 27.

Grundlegend zu der Initiation des Herakles in die eleusinischen Mysterien: J. Boardman, *Herakles, Peisistratos and Eleusis*. *JHS* 95, 1975, 1ff., besonders 7ff. Dort auch der Hinweis auf H. Lloyd-Jones, *Heracles at Eleusis* (*Maia* 19, 1967, 206ff.), der ein von ihm Pindar zugeschriebenes Gedicht behandelt, worin von Herakles' Aufenthalt in der Unterwelt die Rede ist und auch seine Initiierung in die eleusinischen Mysterien erwähnt wird.

¹¹¹ Leningrad, Ermitage (St. 1792). *FR* Taf. 70 (A. Furtwängler). Metzger, *Les Représentations* 244 Nr. 11. Beazley, *ARV*² 1476, 1 (Eleusis-Maler). – Zu den eleusinischen Mysterien: M. P. Nilsson, *Gesch. d. griech. Religion* I⁸ (1955) 653ff. – Ders., *Die eleusinische Religion*. *Die Antike* 18, 1942, 210ff. – Zur Deutung der Übergabe des Kindes auf der Pelike Ermitage St. 1792 siehe auch H. Metzger, in: *Mélanges d'Histoire Ancienne et d'Archéologie offerts à Paul Collart*, Lausanne 1976, 300ff. Dieser Deutungsversuch läßt m. E. zu viele Fragen offen. Und sollte die zentrale Figur der Athena wirklich nur dazu dienen, den Hauptvorgang des Bildes vor den Augen Heras zu verbergen, so könnte diese den Lärm der vor ihr sitzenden Tympanonschlägerin doch kaum überhören.

So finden wir Herakles auch auf dem Tübinger Fragment¹¹² vom Deckel einer Lekanis gemeinsam mit Dionysos zwischen Athena und Demeter, beide als Myster in Eleusis. Die Anwesenheit Athenas, der Schützerin des Herakles, betont die nahe Beziehung Athens zu Eleusis und seinem Kult. Demeter hat wieder den kleinen Plutos bei sich, Dionysos wird von einem Panther begleitet. Abweichend von anderen Interpreten¹¹³ sehe ich nur zwei geschlossene Gruppen in der Komposition dieses Bildfrieses: die eine reicht von Athena bis zur Kore-Persephone mit Herakles und Dionysos in ihrer Mitte; die andere Hälfte des Deckels nehmen die Dioskuren und zwei Gestalten des eleusinischen Kultes ein (Triptolemos oder Eubuleus und Iakchos?). Schließlich sei an die berühmte, im campanischen Cumae gefundene „Regina Vasorum“¹¹⁴ erinnert, eine wohl in Tarent hergestellte Hydria mit in Relief aufgelegten, vergoldeten Figuren. Auch hier steht Herakles, als Myster „Iakchos“ und Opfertier haltend, zwischen Demeter/Kore und Athena.

Die Benennung der auf unserer Zeichnung links sitzenden Göttin kann durch den Vergleich mit der Hydria in Lyon als gesichert gelten: Demeter, wie auch immer man den Gegenstand, auf dem sie sitzt, deuten mag. Henry Metzger¹¹⁵ hat ausführliche Untersuchungen über diese Frage angestellt und mit großer Wahrscheinlichkeit nachgewiesen, daß – wenn nicht der geflochtene Korb (ciste, κιβωτός) wie auf der Pelike Sandford Graham¹¹⁶ ihr als Sitz dient – ein *πηχτός ἔδος* (festgefügtter Sitz) das *καλλιχορον φρέαρ* (an schönem Platz gelegener Brunnen) oder die *ἀγέλαστος πέτρα* („la pierre sans joie“) gemeint sein wird.

¹¹² Tübingen E 183. Watzinger Taf. 40. Metzger, *Les Représentations* 245 Nr. 14. Beazley, *ARV*² 1477, 7 (Maler von Athen 1472).

¹¹³ Metzger, *Les Représentations* 260.

¹¹⁴ In den „Cataloghi del Museo Campana“ (o.J., [Roma 1858]) wird sie unter den „Vasi Cumani“ (Sala I) Nr. 1 aufgeführt und als „il Re de'Vasi“ hervorgehoben. Dann folgt ein längeres Zitat aus der Beschreibung Brauns im *Bull. Inst.* 1855. – E. Gabrici, *MonAnt.* 22, 1914, 696ff. Taf. 100–102. O. Waldhauer, *Regina Vasorum* (Leningrad 1933). P. Mingazzini, *Arch. Class.* 10 1958, 218ff. (tarentinisch). Metzger, *Recherches* (hier Anm. 107) 40 Nr. 36 Taf. 20–22. *EAA* IV, 552 Abb. 647–8.

¹¹⁵ *Recherches* (hier Anm. 107) 33ff.

¹¹⁶ a.O. 34 Nr. 2 Taf. 14, 1.

Wie steht es nun aber mit dem omphalosartigen Sitz der ‚Demeter‘ auf der römischen Zeichnung? Die Binden gehen unten in Quasten aus, wie es ähnlich an dem Omphalos auf einer Hydria in New York¹¹⁷ zu sehen ist. Das Netz von Binden läßt schwerlich eine andere Deutung zu als die eines Omphalos, der aber eigentlich nur der Ge (ἡ Θέα) oder Themis zukommt. Keinesfalls aber kann hier die ἀγέλαστος πέτρα und auch nicht der zylindrische Deckelkorb wie bei der Pelike Sandford Graham angenommen werden. Die obere Rundung spricht doch eindeutig für einen Omphalos, dessen Schmückung mit dem Schädel eines geopfertes Tieres nicht unmöglich scheint.

Gegenüber den bekannten eleusinischen Vasenbildern und gerade auch im Vergleich mit denen, in welchen Herakles erscheint, liegt das Besondere unserer Zeichnung darin, daß hier der jugendliche Heros, ohne als Myster charakterisiert zu sein, mehr nach Art der Apotheose als Hauptperson die Mitte des Bildes einnimmt. Die beiden Niken akzentuieren die Eigenschaft des Siegers in so vielen Kämpfen. Athena und Demeter bekräftigen die enge Beziehung Athens zum Mysterienkult von Eleusis und die Tatsache, daß dem im Schutz Athenas stehenden Heros die Weihen zuteil wurden. Für den attischen Vasenmaler liegt der Schwerpunkt natürlich auf den Beziehungen des alle Mühsal überwindenden Helden zu Athen, was er durch die Anrede Athenas und die Wendung des Herakles zu ihr hin klar zum Ausdruck bringt. Die Anwesenheit von Hermes und Pan bedarf keiner weiteren Erklärung. Dionysische Elemente (A, Pan) scheinen das Thema der Rückseite (B, Tympanonschlägerin) bestimmt oder wenigstens begleitet zu haben. Auf keinem anderen Vasenbild – soweit ich sehe – finden wir die Apotheose des Herakles,¹¹⁸ deren ältere Version die Einführung in den Olymp, die Fahrt zum Götterberg oder (später) die Verbrennung auf dem Oita war, so ausdrücklich mit seiner Eigenschaft als Myster der eleusinischen Weihen verbunden wie auf diesem leider verschollenen Krater.

¹¹⁷ Metrop. Mus. 24. 97. 5. Richter and Hall, Redfig. Athenian Vases, Nr. 171 Taf. 166.

¹¹⁸ P. Mingazzini, Mem Accad Lincei, Serie 6, 1 (1925), 413ff. Siehe auch F. Brommer, Vasenlisten³ (1973) 159ff. 172ff. 188.

Um so kostbarer ist für uns die Zeichnung des Römischen Instituts, das einzige Zeugnis, das uns von diesem eleusinischen Vasenbild erhalten blieb. Von Euripides (Her. 611–13) erfahren wir, daß Herakles die eleusinischen Weihen empfangt, bevor er in die Unterwelt hinabstieg, um den dreiköpfigen Kerberos zu holen. Nur so war er imstande, das gefährvolle Werk zu vollbringen (μάχη κρατήσας): „Mit eigener Kraft (sc. bezwang ich das Untier); glücklich, da ich die heiligen Weihen geschaut.“

Ἡρ.] μάχη · τὰ μυστῶν δ' ὄργι' εὐτύχησ' ἰδὼν. (v. 613)

Abb. 37–38 22. PELIKE. Ehemals Rom, Privatbesitz (L. Curtius). Inst. Neg. 75.575/576 (Aquarelle).

Das Römische Institut bewahrt zwei Aquarelle (43 × 34 cm), signiert „L. Cartocci – Roma – VII“ (= 1929), die eine aus Fragmenten zusammengesetzte Pelike¹¹⁹ Kertscher Stils wiedergeben. Die Aquarelle ließ Ludwig Curtius herstellen, in dessen Sammlung die Vase ehemals sich befand.

Eine Ansicht gibt die gewichtigere Darstellung und darüber den reicheren Ornamentstreifen. Unter den Bildern und den Henkelornamenten, einem hoch aufragenden Palmetten-Anthemion, läuft ein ionisches Kymation durchgehend um das ganze Gefäß. (A) Hauptperson ist die auf einem Stuhl mit gedrechselten Beinen thronende Demeter. Sie ist schräg zur Bildfront nach rechts gerichtet. Quer auf ihrem Schoß sitzt Kore, deren Körper völlig weiß erscheint, ohne daß sich Reste eines Gewandes mit Sicherheit feststellen lassen. Einige kurze gelbliche Striche könnten zur Gewandzeichnung gehört haben. Am li. Fußgelenk trägt sie einen Schmuckreifen. Den r. Arm hat sie ihrer Mutter um den Nacken gelegt. Ein Eros (Körper weiß, Flügel in Tonschlicker, farbig und z. T. vergoldet) steht neben der Göttin, lässig auf ihr Knie gestützt; ein zweiter (in gleicher Malweise) schwebt über den beiden Göttinnen mit Kranz und Spendeschale in Händen. Aus der Schale fließt tropfend (in Tonschlicker aufgehöhnt und vergoldet) die Opferspende. Kore erscheint ebenfalls in Schräg-

¹¹⁹ H 0,47 m. Zur Form vgl. etwa die in Anm. 128 genannte Pelike in New York.

ansicht, aber nach links gerichtet, das (z. T. zerstörte) Gesicht in $\frac{3}{4}$ -Profil oder fast frontal gegeben. Beide Göttinnen sind durch einen besonderen Kranz von lanzettförmigen, aufrecht stehenden Blättern ausgezeichnet. Diese zentrale, durch die helle Farbe Kores und der Erosen noch mehr ins Auge fallende Gruppe umgeben drei hochgewachsene Gestalten, Frauen in lebhaft tanzender Bewegung, die beiden zunächst stehenden fast symmetrisch zur Mitte hingewandt, ganz in den Mantel gehüllt, der über das Kinn hinaufgezogen die Nasenspitze bedeckt.¹²⁰ Beide haben in mystischer Verückung den Kopf in den Nacken geworfen; nur mit den Fußspitzen berühren sie den Boden. Selbst das eng anliegende Gewand verleiht ihrer lebhaften Bewegung Ausdruck. Rechts tanzt eine dritte, deren Mantel aber unterhalb des r. Armes um den Körper geschlungen ist, so daß Arm und Hand mit Krotalon frei bleiben und der über den Schultern mit Fibeln zusammengehaltene Peplos sichtbar wird. Eine Perlenkette schmückt den Hals. Die Wendung ihres Kopfes verbindet sie mit den anderen. Alle Tänzerinnen tragen Kränze im Haar. Leichte Bodenhebungen, besonders in der Mitte, ein hängender Zweig und ein Bäumchen geben der Szene den natürlichen Rahmen. Das Tympanon gehört wie die Krotala zu der den Tanz begleitenden Musik.

Wie lassen sich diese scheinbar so disparaten Elemente zu einem einheitlichen Ganzen verbinden: die eleusinischen Göttinnen, die Erosfiguren und die orgiastischen Tänzerinnen? Daß wir es hier sicher mit Demeter und Kore-Persephoneia zu tun haben, nicht etwa mit Helena im Schoße Aphrodites – wofür sich Beispiele auf rotfigurigen Vasen anführen ließen, ein Gedanke, zu dem uns die Anwesenheit der Erosen verleiten könnte –, das beweist eine bisher einzigartige Darstellung aus dem reichen Repertoire eleusinischer Thematik: eine bauchige Lekythos aus Apollonia in Thrakien im Museum von Sofia,¹²¹ etwa Mitte 4. Jh. Zu Demeter und Kore ge-

¹²⁰ Vgl. die Manteltänzerinnen unter den Terrakotten, z. B. Winter, Typenkatalog 2, 146, 5. 145, 2. E. Rohde, Griechische Terrakotten (Monumenta Artis Antiquae 4) 29 a. b.

¹²¹ T. Ivanov, in: I. Venedikov u. a., Apollonia. Les Fouilles dans la nécropole d'Apollonia en 1947-49 (1963) 375 Taf. 13-17. H. Metzger, Recherches sur l'Imagerie Athénienne (Paris 1965), 41 Nr. 39 Taf. 23.

sellen sich dort Iakchos(?) und Triptolemos, umgeben von Hermes und Dionysos. Der Vergleich mit der Vase aus Apollonia sichert nicht nur die Deutung unserer Gruppe. Der bessere Erhaltungszustand der Kore, deren Mantel (rotfigurig) den unteren Teil des Körpers und den li. Unterarm verhüllt, zeigt, daß der (weiße) Oberkörper von einem Gewand aus dünnerem Stoff bedeckt war, dessen mit zarten Farben aufgemalte Linien selbst noch im Lichtdruck erkennbar sind.¹²² Ebenso kann auch die Kore unseres Vasenbildes nicht nackt gewesen sein. Wie auf den weißgrundigen Lekythen war das Gewand als farbige Fläche oder in dünnen Linien auf weißen Grund aufgetragen.

Verweilen wir noch ein wenig bei dem gedanklichen Gehalt dieser Gruppe. Ist es nur das Mutter-Tochter-Verhältnis, das in dem Motiv des auf dem Schoß Sitzens sich ausspricht? Das Gefühl der Geborgenheit läßt doch vielleicht mehr von dem religiösen Gehalt der Mysterien spüren, als es die bloße Vertraulichkeit der Tochter gegenüber der Mutter bedeutet. Bestärkt werden wir in diesem Gedanken durch die wunderbare Gruppe der beiden Frauengestalten im Fries der Villa dei Misteri in Pompei.¹²³ Mögen die kultischen Handlungen in Eleusis sich im Laufe der Zeiten gewandelt haben, so wenig auch die Vasenbilder des vierten Jahrhunderts dergleichen ahnen lassen, scheint doch die Frage erlaubt, wieweit diese Handlungen ihre Wurzel schon in den Mysterien der klassischen Zeit haben. Und noch eines müssen wir erwähnen, wenn wir den pompejanischen Freskenzyklus heranziehen: auch dort findet sich eine Tanzende unmittelbar mit jener Gruppe verbunden. Welche Rolle der Tanz bei der Begehung der eleusinischen Mysterien spielte, wissen wir nicht. Aber es genügt wohl nicht, allgemein auf die dionysischen Elemente hinzuweisen, die mit dem Mysten Dionysos in Eleusis eindringen.¹²⁴ Orgia-

¹²² Metzger a.O. (hier Anm. 121).

¹²³ A. Maiuri, *La Villa dei Misteri* (Rom 1931), Taf.R. L.Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis* 347ff. Abb. 188.197. O. Brendel, *JdI* 81, 1966, 230ff.

¹²⁴ Nur selten finden sich auf eleusinischen Vasenbildern des 5. und 4. Jhs. Begleiter aus dem Thiasos bei Dionysos. Ein Beispiel bietet die *Hydria* Tyszkiewicz (W. Fröhner, *Coll. Tyszkiewicz*, München 1892; Taf. 9–10. Metzger a.O. (hier Anm. 121) 37 Nr. 18: „ménade jouant du tambourin, à droite de Dionysos seconde ménade dansant“).

stische Tänze gab es auch in anderen Kulturen, deren Einwirkung auf die Mysterien von Eleusis nicht auszuschließen ist.

Befremdlich erscheint in unserem Bild zunächst auch die Anwesenheit der Eroten. Sicher hat es nichts mit dem Plutosknaben zu tun, wenn gleichsam an seiner Stelle der Eros neben Demeter steht. Der andere Eros, der die Göttinnen zu kränzen und spendend auf sie zufliegt, zeigt deutlich, daß beide Flügelknaben den Bereich Aphrodites verkörpern. Ein Blick auf die schöne Athener Pelike 1718,¹²⁵ gleichfalls aus den spätesten Jahren der rotfigurigen Malweise, zeigt die Neuvermählte ähnlich von Eroten umgeben wie hier die Gruppe der eleusinischen Göttinnen. Wir brauchen nur auf die Kertscher Pelike in Leningrad¹²⁶ zu blicken, um zu erfahren, daß Aphrodite selbst im Kreis der eleusinischen Gottheiten anwesend sein kann. Als ein übriges klingt in dieser Geborgenheit bei der Mutter wohl auch das Wissen um die Entführung der Kore durch Hades an. Eros wird von ihr Besitz ergreifen.

So sehr wir uns auch bewußt sind, den religiösen Gehalt dieses Vasenbildes nur annähernd erfassen zu können, gewinnen wir damit doch – gerade neben der Lekythos von Apollonia – neue Aspekte und eine einzigartige Variante unter den Vasen eleusinischer Thematik im vierten Jahrhundert v. Chr.

Die andere Seite der Vase (B) stellt die auf Kertscher Vasen oft behandelte Amazonomachie dar. Eine berittene Amazone stößt ihre Lanze gegen einen bereits aufs Knie gefallenen Griechen, der den Schild zur Abwehr erhebt, in der r. Hand ein kurzes Schwert haltend. Ein zweiter Grieche tritt in Ausfallstellung der Amazone entgegen (pilosförmiger Helm, Reste des Mantels, Schild, r. die Schwertscheide?). Links hinter dem Pferd ein weißer peltaförmiger Schild.

Die Amazonomachie wird dem sog. ‚Amazonenmaler‘ zuzuschreiben sein, von dem wir nicht weniger als 13 Peliken und eine

¹²⁵ Athen N.M. inv. 1718. CVA III Ie Taf. 32–34. B. Philippaki, *Vases du Musée National Archéologique d'Athènes* (Editions Apollo, o. J.), 136–37 (farbig).

¹²⁶ St. 1792. FR Taf. 70. Metzger a.O. (hier Anm. 121) 40 Nr. 35 Taf. 24. Beazley, ARV² 1476,1 (Eleusis-Maler).

Hydria mit diesem Thema besitzen.¹²⁷ Die bereits zur Vasenform genannte Pelike in New York¹²⁸ sei auch zum stilistischen Vergleich für die Amazonomachie herangezogen. Selbst der raumfüllende peltaförmige Schild links unten kehrt dort wieder. Das ionische Kyma unter den Bildern verrät ebenfalls die gleiche Malerhand. Die Hauptseite der Vase scheint von besserer Qualität, jedenfalls steht unser Gefäß dem Kreis der späten Peliken-Maler nahe, dessen führende Meister der Marsyas- und Eleusis-Maler sind.¹²⁹ In vielem scheint mir ein Vergleich mit der bereits genannten, wie Abendsonne griechischer Vasenmalerei leuchtenden Athener Pelike 1718 (Epaulia) am besten geeignet, unsere Vorstellung von der ursprünglichen Wirkung, Technik und Stil des uns aus den römischen Aquarellen bekannten Kertscher Vasenbildes zu beleben.

Abb. 39 23. PELIKE. Athen N. M. 1187 (CC. 1271). Inst. Neg. 76.544

C. Robert, Bull Inst. 46, 1874, 85–86.

Abb. 40 24. HYDRIA (KALPIS). Athen N.M. 1178 (CC. 1247), aus Attika.
Inst. Neg. 75.656

C. Robert, Bull Inst. 46, 1874, 85–86.

S. Papaspyridi, Guide de Musée National (Athen 1927) 324 Abb. 66.

Beazley, ARV² 1179,5 (Maler von Athen 1454).

Beazley, in: Caskey-Beazley 3, Text S. 48 Anm. 2 (zur Darstellung).

Carl Robert (a.O.), Stipendiat des Jahres 1873/74, legte der Adunanz im Römischen Institut am 6. März 1874 drei Zeichnungen von Vasenbildern aus dem Alltagsleben vor, die ihm

¹²⁷ Beazley, ARV² 1478ff., 1–13.36.

¹²⁸ Metr. Mus. 06.1021.195, aus Kleinasien. K. Schefold, Untersuchungen zu den Kertscher Vasen, Taf. 38, 3–4. Beazley, ARV² 1478,5 (Amazonen-Maler).

¹²⁹ Beazley, ARV² 1474–76.

Otto Lüders¹³⁰ aus Athen gesandt hatte. Von diesen sei die 26 cm hohe Pelike¹³¹ mit Flötenspieler und Tänzerin kurz vorgestellt.

Abb. 39

Das Kostüm der Tänzerin besteht aus einem bis zur Mitte der Wade reichenden Chiton und einem gegürteten und mit Kreuzbändern versehenen Überwurf. Für diesen lassen sich auf Vasen des späteren 5. Jhs. zahlreiche Beispiele finden, die H. Thiersch¹³² mit dem Ependytes in Zusammenhang brachte. Die über der Brust gekreuzten Bänder werden zu dieser Zeit auch unmittelbar über dem ionischen Chiton getragen. Aber weder das Kostüm noch der Kopfputz der Tänzerin, eine mit ‚Federn‘ geschmückte Tanie¹³³ geben Auskunft über die Art des Tanzes oder gar die Gottheit, in deren Kult er ausgeführt worden sein mag. Die Entblößung des Flötenspielers scheint den Gedanken an einen kultischen Tanz oder eine Darbietung im Theater auszuschließen. Der Kopfschmuck der Tänzerin läßt jedenfalls einen festlichen Anlaß vermuten. Die lebhafteste Aktion unterscheidet sie von Tänzerinnen anderer Vasenbilder,¹³⁴ in denen die Mädchen zwar den gleichen, wenn auch ungegürteten Überwurf¹³⁵ über einem kurzen Chiton tragen, aber mit angewinkelten Armen offenbar eine bestimmte, verhaltenere Tanzbewegung ausführen. Am nächsten steht unse-

¹³⁰ Otto Lüders, Stipendiat des Jahres 1871/72. Am 9. Dezember 1874 eröffnete er das neu gegründete Archäologische Institut in Athen als dessen Erster Sekretär (O. Kern, Hermann Diels und Carl Robert. Ein biographischer Versuch, Leipzig 1927, 48).

¹³¹ Nicht in Beazley, ARV². – Außer diesen beiden Vasen zeigte Robert die Oinochoe Athen N.M. 1263 (CC. 1287), die er in den *Annali* 1879, 222 ff. Tav. d'agg. N veröffentlichte (Beazley, ARV² 1324, 38 [Art des Meidiasmalers]).

¹³² H. Thiersch, Ependytes und Ephod (Stuttgart 1936), 33 ff. Taf. 24–26.

¹³³ Zu diesem Kopfschmuck und der Art des Tanzes vgl. das Kännchen des Nikias-Malers Louvre CA 21 (Beazley, ARV² 1335, 33).

¹³⁴ Syrakus. Anita E. Klein, *Child Life in Greek Art* (1932), Taf. 33, A. – London E 185. CVA Taf. 80,4. Beazley, ARV² 1019, 86. Klein, a.O. Taf. 33, B. – Privatbesitz. AM 71, 1956, Beil. 74–75. Beazley, ARV² 1305, 1.

¹³⁵ Keinesfalls kann man dieses Kleidungsstück mit dem kurzen, steifen, vermutlich ledernen Überwurf gleichsetzen, den die Mänade der Andokides-Amphora in New York (63.11.6. Beazley, Paral. 320, 2^{bis}), der Dionysos auf der Münchener Amphora des Berliner Malers (8766. Beazley, ARV² 1700–01; Paral. 342, 2^{bis}) und eine Erinys auf der Orest-Hydria in Berlin tragen (F 2380. Beazley, ARV² 1121, 16. Greifenhagen, *Griechische Götter. Bilderhefte der Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz*, Heft 10, Abb. 11).

rem Bild die Tanzszene auf einem apulischen Kelchkrater in Berlin,¹³⁶ wo eine auf dem Lehnstuhl sitzende Frau die Flöte spielt und das Mädchen in ähnlicher Haltung, aber weniger ekstatisch sich bewegt.

Abb. 40 Die Hydria 1178 ist im Athener Nationalmuseum ausgestellt und keineswegs unbekannt. Sie ist aus vielen Scherben zusammengesetzt. Brüche und Fehlstellen hat der Zeichner genau angegeben. Außerdem ist der Hals des Gefäßes und fast die ganze Rückseite sowie ein Teil des r. Henkels ergänzt. Bei dem bedauerlichen Zustand des Originals aber ist die schöne und exakte, vor über hundert Jahren hergestellte Zeichnung um so wichtiger und wird der Feinheit und dem Gegenstand des Vasenbildes weit eher gerecht als die kleine Abbildung in dem Museumsführer von 1927.

Das Bild (um 430 v. Chr.) zeigt zwei Mädchen auf einer Wippe in lebhafter Bewegung, während zwei Frauen teilnehmend zuschauen. Jede ist einem der Mädchen zugewandt. Die eine gibt mit der r. Hand eine Weisung, die andere scheint ihrem Schützling den Spiegel vorzuhalten. Die Wippe, ein langes Brett, ruht auf zwei übereinander liegenden Baumstämmen. Die Lücke rechts läßt nicht erkennen, ob dieses Mädchen – wie wir erwarten müßten – mit seinen Füßen das Brett berührte. Auf einer Hydria in Madrid¹³⁷ schweben beide Mädchen über dem Brett; das gleiche könnte auch hier der Fall sein. Vor Freude und in der Ausgelassenheit ihres Spiels werfen sie die Arme hoch. Beazley hat die Darstellungen der Wippe (seesaw) in seinem Text zu dem herrlichen frühklassischen Fragment in Boston¹³⁸ aufgeführt und die Frage nach dem Namen des Spiels, die bereits Robert und andere vor ihm gestellt hatten, erneut aufgegriffen.

¹³⁶ Berlin (Ost) F 2400. Neugebauer, Führer II. Vasen, Taf. 70. A. Cambitoglou und A. D. Trendall, *Apulian red-figured Vase-Painters of the plain style* (1961), S. 6 Nr. 4 (ält. Lit.). – Die rhythmische Unterweisung kommt in den erläuternden Versen von E. Zwierlein-Diehl (Helena und Xenophon, Mainz 1973, Nr. 8) vortrefflich zum Ausdruck.

¹³⁷ Madrid 11128 (L. 198). Beazley, ARV² 1011,17 (Zwerg-Maler).

¹³⁸ Caskey and Beazley 3, Text S. 48 Anm. 6. – Die Beispiele nennt auch Frederick A. G. Beck, *Album of Greek Education* (Sydney 1975); die Hydria Athen 1178 unzureichend abgebildet: 48 Nr. 291 Taf. 57.

Den bekannten Vasenbildern wäre noch eine merkwürdige Trinkschale des Euergidesmalers im Museum von Vulci aus einer vulcenter Grabung vom Jahre 1957 hinzuzufügen.¹³⁹ Hier bemühen sich vier jugendliche Komasten mit Affengesichtern auf einer Wippe die Balance zu halten. In ihrer Mitte steht, nicht auf dem Brett, sondern neben diesem auf dem untergelegten Stein oder Baumstamm, ein etwas größerer affengesichtiger Komast. Mit beiden Händen hält er einen großen Skyphos. Er könnte der Schiedsrichter des Spiels sein mit dem für die siegreiche Mannschaft bestimmten weingefüllten Krug.

Es erübrigt sich wohl zusammenzufassen, was uns die Beschäftigung mit den alten Zeichnungen nach griechischen Vasen Neues gelehrt hat. Erst ihre Publikation kann sie der Forschung zugänglich machen. Abgesehen von einigen Vasen, die Beazley allein aufgrund der im Römischen Institut bewahrten Zeichnungen bestimmten Malern zuweisen konnte, gibt es mehrere, die wegen Besonderheiten ihrer Form oder wegen der auf ihnen dargestellten Themen aus Mythologie und Alltagsleben bemerkenswert erscheinen. Ich erinnere nur an die chalkidisierende Schale des Pamphaios oder die Amphora mit schwarzem Körper und kleinen Halsbildern, an die Darstellungen des Eros auf der Northampton-Schale, den reitenden Poseidon, Herakles zwischen Athena und Demeter, an die eleusinische Gruppe der auf dem Schoß ihrer Mutter sitzenden Kore, an die Fragmente eines Kelchkraters mit Meleagerjagd oder die beiden Athener Vasen mit Spiel und Tanz der Mädchen. Die künstlerische Qualität der einzelnen Blätter ist unterschiedlich. Nur wenige erreichen jenen Grad feinen, stilgerechten Nachempfindens, der die berühmten Vasenzeichnungen des Münchener Gymnasial-Professors Karl Reichhold (1856 bis 1919)¹⁴⁰ auszeichnet. Aber als einziges Dokument der vielfach

¹³⁹ G. Riccioni, *La Tomba della Panatenaica di Vulci*. Quaderni di Villa Giulia, Nr. 3, S. 40 Abb. 24b.

¹⁴⁰ Karl Reichhold, *Skizzenbuch griechischer Meister*. München 1919. – *Attische Vasenbilder der Antikensammlungen in München nach Zeichnungen von Karl Reichhold*. I, München 1975. Im Vorwort dieses Heftes gibt D. Ohly biographische Daten und eine Würdigung seines zeichnerischen Werkes.

verlorenen Originale sind sie im wesentlichen zuverlässig und erschließen der Vasenkunde neues Material. Daneben haben diese Zeichnungen auch ihre wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung, indem sie uns Einblick in die Tätigkeit der am Römischen Institut wirkenden Gelehrten und ihre Beziehungen zu Sammlern und bekannten Antiquaren des 19. Jh. geben.

Nachtrag zu S. 38 Anm. 107

Die Hydria Tyszkiewicz in Lyon, ex Coll. Castellani: Catal. A. Castellani, Vente Drouot Paris 12. – 16. Mai 1884, Taf. II (farbig).

Verzeichnis der Museen und Sammler

Athen NM.	1178	(CC 1247) Hydria	Nr. 24	Abb. 40
	1187	(CC 1271) Pelike	Nr. 23	Abb. 39
Berlin (Ost)	F 2351	Halsamphora	Nr. 12	Abb. 19-22
	F 4053	Oinochoe	Nr. 7	Abb. 14-15
Boston	03.872	Frr. Kelchkrater	Nr. 19	Abb. 32-34
Castle Ashby	(Lord Northampton)			
	Schalenfr. des Kodros-Malers	Nr. 3	Abb. 3	
	Schale (stemless)	Nr. 5	Abb. 10	
Florenz, Mus. Arch.				
	Schale des Kodros-Malers	zu Nr. 3	Abb. 2-7	
Heidelberg 243				
	Schalenfr. des Kodros-M.	zu Nr. 3	Abb. 4	
Karlsruhe 206				
	Pelike des Karlsruher M.	zu Nr. 11	Abb. 29	
Leningrad, Ermitage				
	711 (St. 1685)	Halsamphora	Nr. 13	Abb. 23-24
München, Antikensammlungen				
	7493	Schale	Nr. 2	Abb. 8-9
New Haven, Yale University				
	167	Schale (stemless)	Nr. 4	Abb. 11-12
Rom, Vatikan (Slg. Astarita)				
	Schalenfr. des Kodros-M.	zu Nr. 3	Abb. 2 (Mitte)	
Rom, ehemals Privatbesitz				
	Pelike	Nr. 22	Abb. 37-38	
Rom, ehemals Kunsthandel (Basseggio)				
	Kelchkrater	Nr. 18	Abb. 31	
Rom, ehemals Kunsthandel (Depoletti)				
	Amphora	Nr. 9	Abb. 17	
	Glockenkrater	Nr. 20	Abb. 35	
Ehemals Kunsthandel (außer Rom):				
Le Curti bei Capua, Orazio Pascale				
	Kelchkrater	Nr. 21	Abb. 36	
Neapel, Raffaele Gargiulo				
	Nolanische Amphora	Nr. 11	Abb. 30	
	Pelike, siehe Karlsruhe			

Ort unbekannt (verschollen)

Schale des Töpfers Pamphaios	Nr. 1	Abb. 1
Skyphos (cup-skyphos)	Nr. 6	Abb. 13
Weißgr. Lekythos	Nr. 8	Abb. 16
Amphora	Nr. 10	Abb. 18
Pelike	Nr. 14	Abb. 25
Pelike	Nr. 15	Abb. 26
Pelike	Nr. 16	Abb. 27
Pelike	Nr. 17	Abb. 28

Tafeln

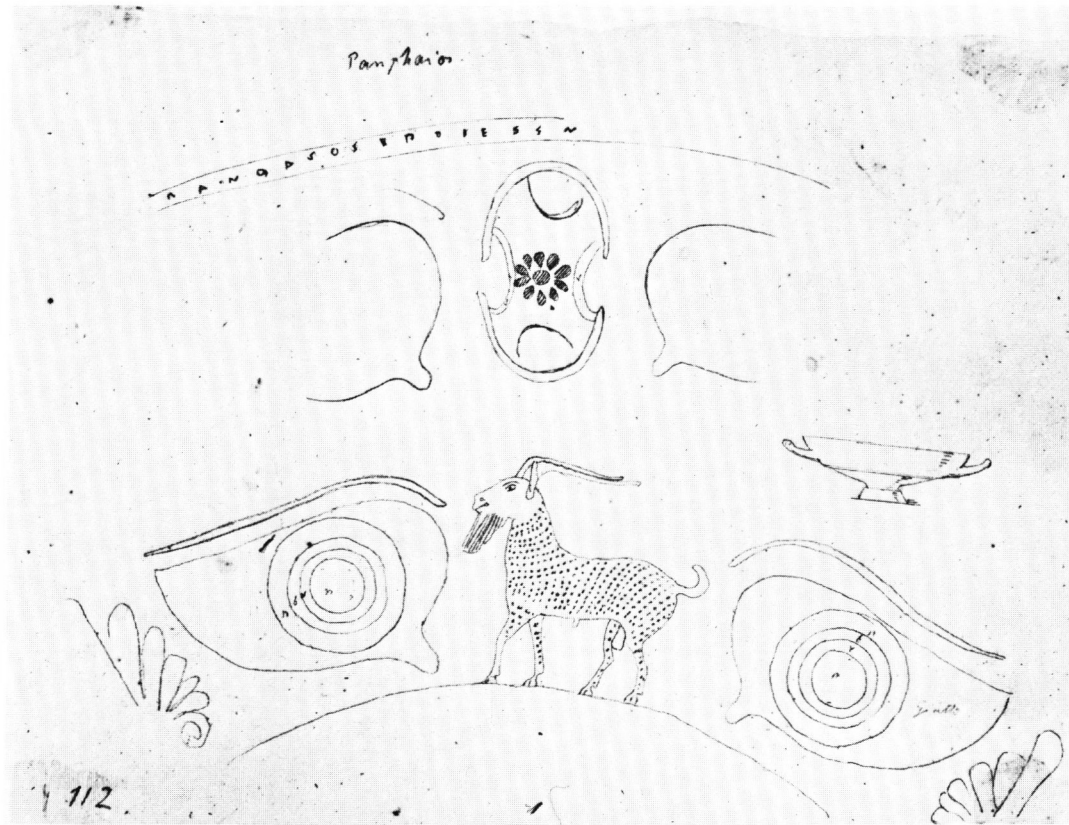


Abb. 1 (Nr. 1). Schale des Töpfers Pamphaios. Verschollen

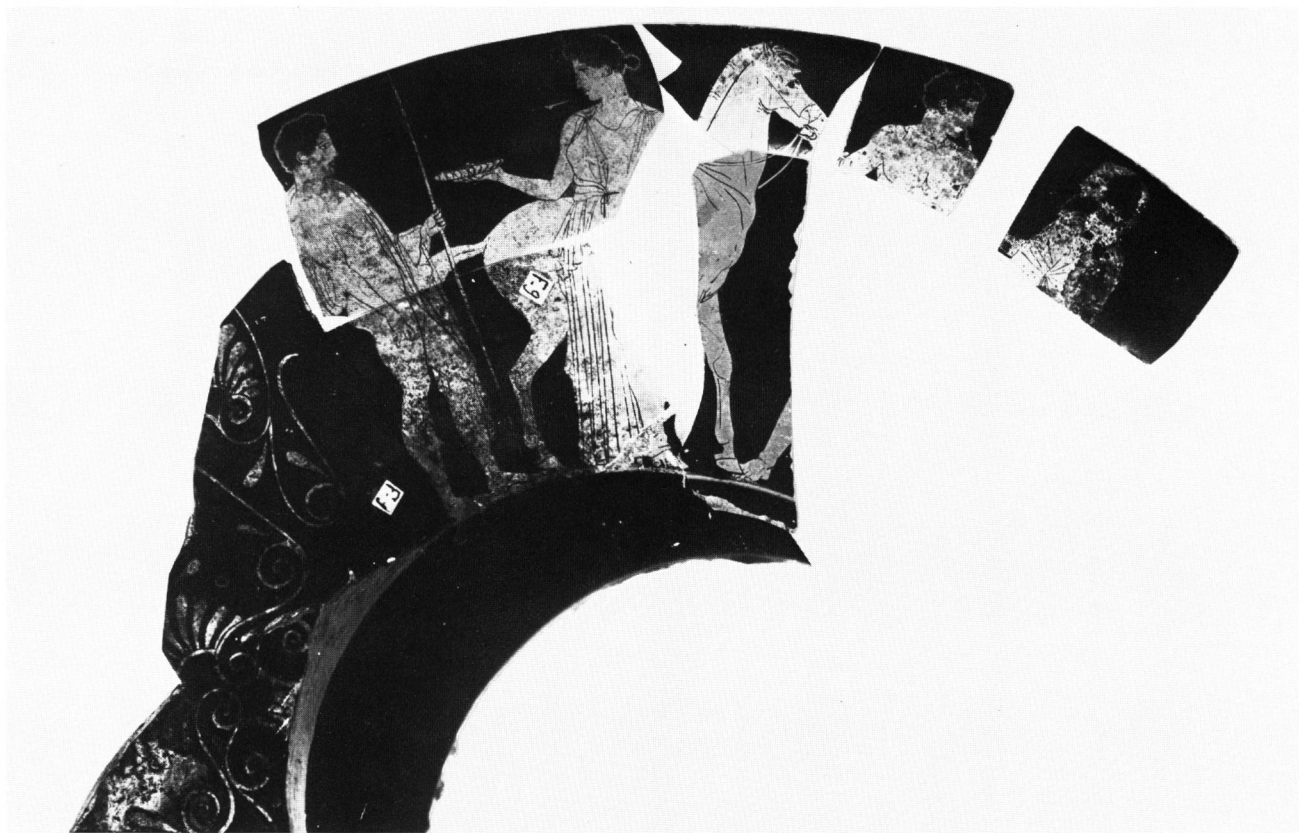


Abb. 2 (Nr. 3). Schale des Kodrosmalers (A). Nach Photomontage in Oxford, Beazley-Archiv



Abb. 3 (Nr. 3). Schale des Kodrosmalers (B). Nach Photomontage in Oxford, Beazley-Archiv



Abb. 4 (Nr. 3). Schale des Kodrosmalers (I).
Nach Photomontage in Oxford, Beazley-Archiv



Abb. 5 (Nr. 3). Detail der Schale Abb. 2 (Polydeukes). Florenz



Abb. 6 (Nr. 3). Detail der Schale Abb. 3. Florenz



Abb. 7 (Nr. 3). Detail der Schale Abb. 3. Florenz



Abb. 8 (Nr. 2). Schale München 7493



Abb. 9 (Nr. 2). Schale München 7493. Photo des Museums



Abb. 10 (Nr. 5). Schale. Castle Ashby

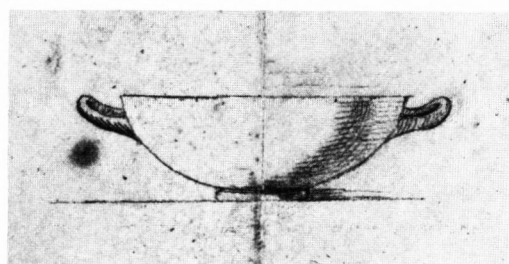
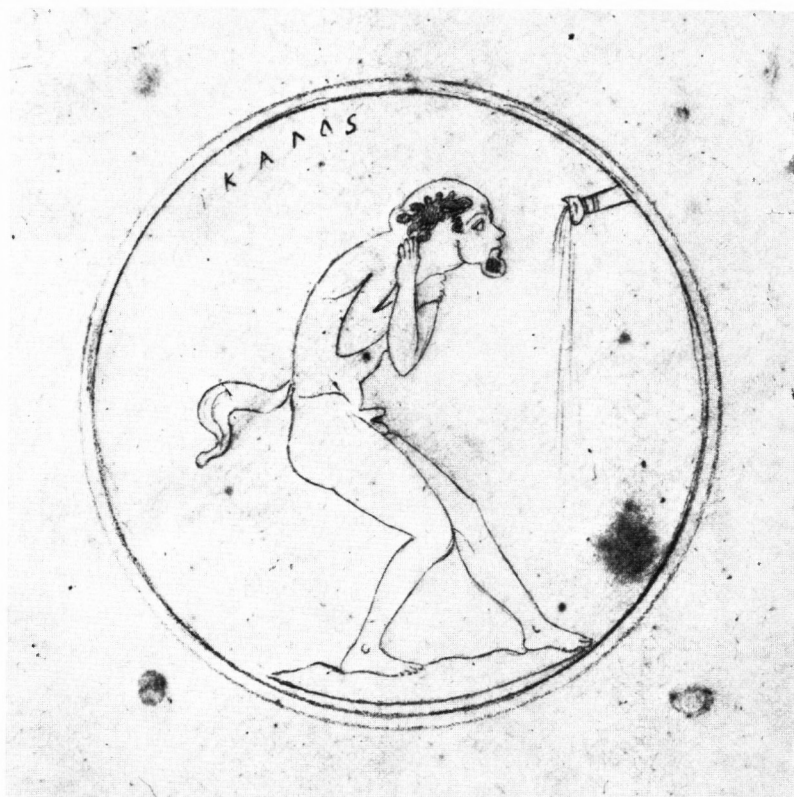


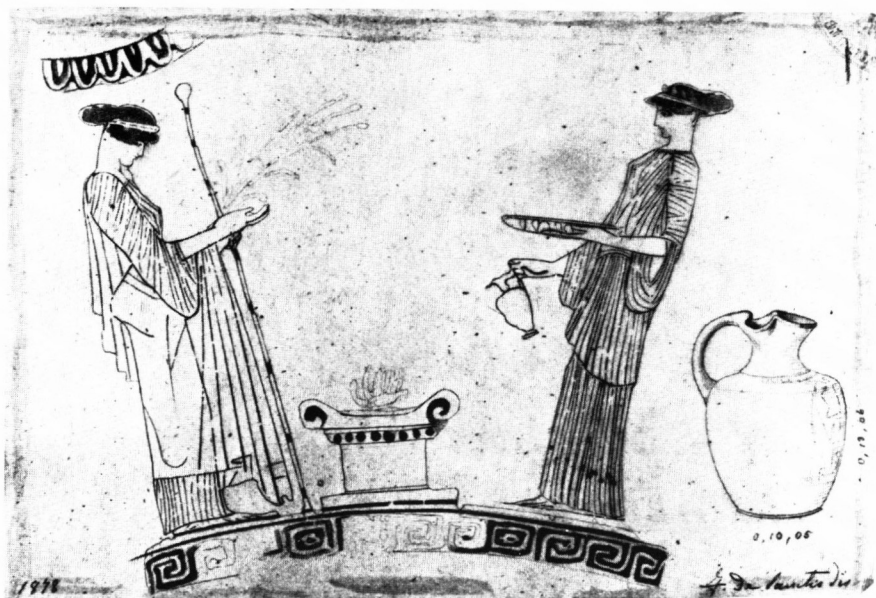
Abb. 11—12 (Nr. 4). Schale. New Haven. Yale University



Abb. 13 (Nr. 6). Skyphos, aus La Tolfa. Verschollen



Abb. 14 (Nr. 7). Oinochoe. Berlin (Ost) F 4053. Photo des Museums



Oinochoe acquistata presso Fasini, acquistata dalla signora ... (Halle per
la signa Poss)

Berl. 1898

XXA 40

1875, 8

Abb. 15 (Nr. 7). Oinochoe. Berlin (Ost) F 4053



Abb. 16 (Nr. 8). Weißgrundige Lekythos, aus Leontinoi/Sizilien. Verschollen (?)



Abb. 17 (Nr. 9). Amphora. Ehemals Rom, Depoletti

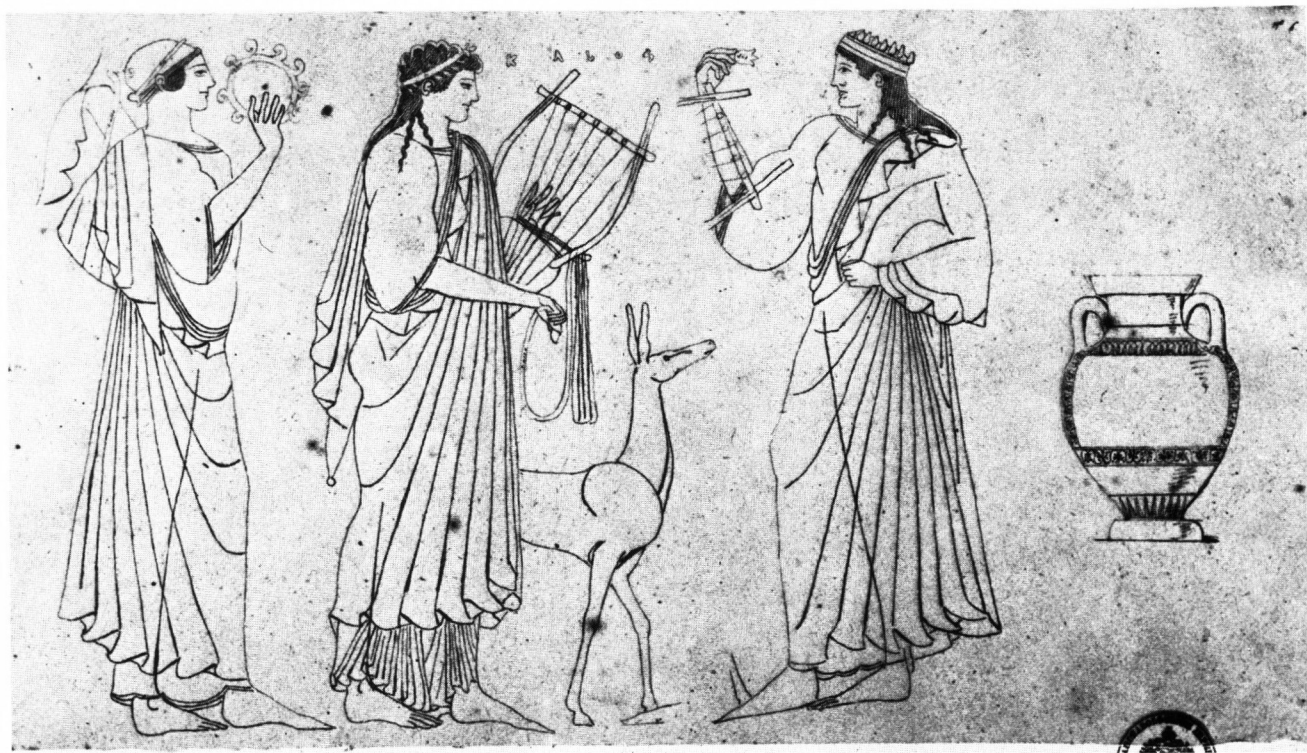


Abb. 18 (Nr. 10). Amphora. Verschollen



Abb. 19 (Nr. 12). Halsamphora. Berlin (Ost) F 2351. Photo des Museums



Abb. 20—21 (Nr. 12). Halsamphora. Berlin (Ost) F 2351. Photo des Museums



Abb. 22 (Nr. 12). Halsamphora. Berlin (Ost) F 2351



Abb. 23 (Nr. 13). Halsamphora. Leningrad, Ermitage 711 (St. 1685)



Abb. 24 (Nr. 13). Halsamphora. Leningrad, Ermitage 711 (St. 1685)



Abb. 25 (Nr. 14). Pelike. Verschollen

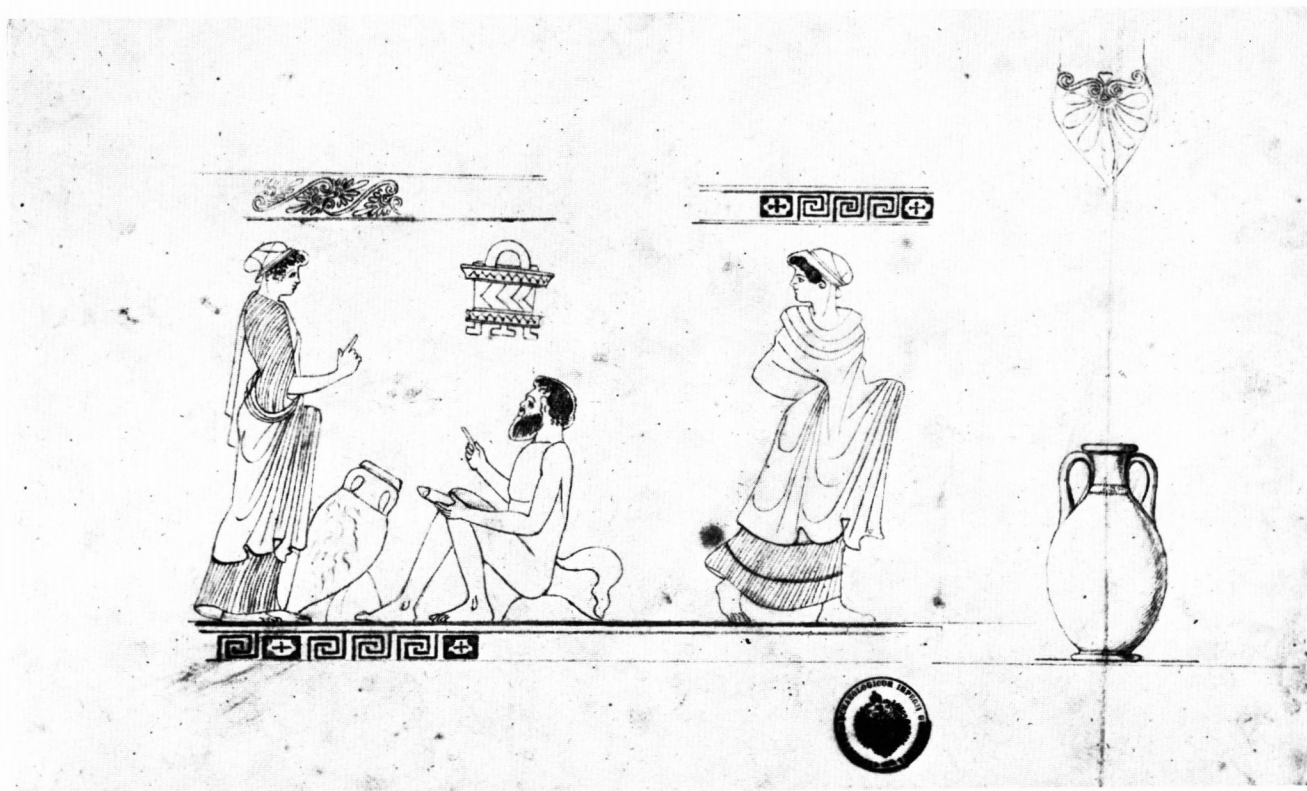


Abb. 26 (Nr. 15). Pelike. Verschollen

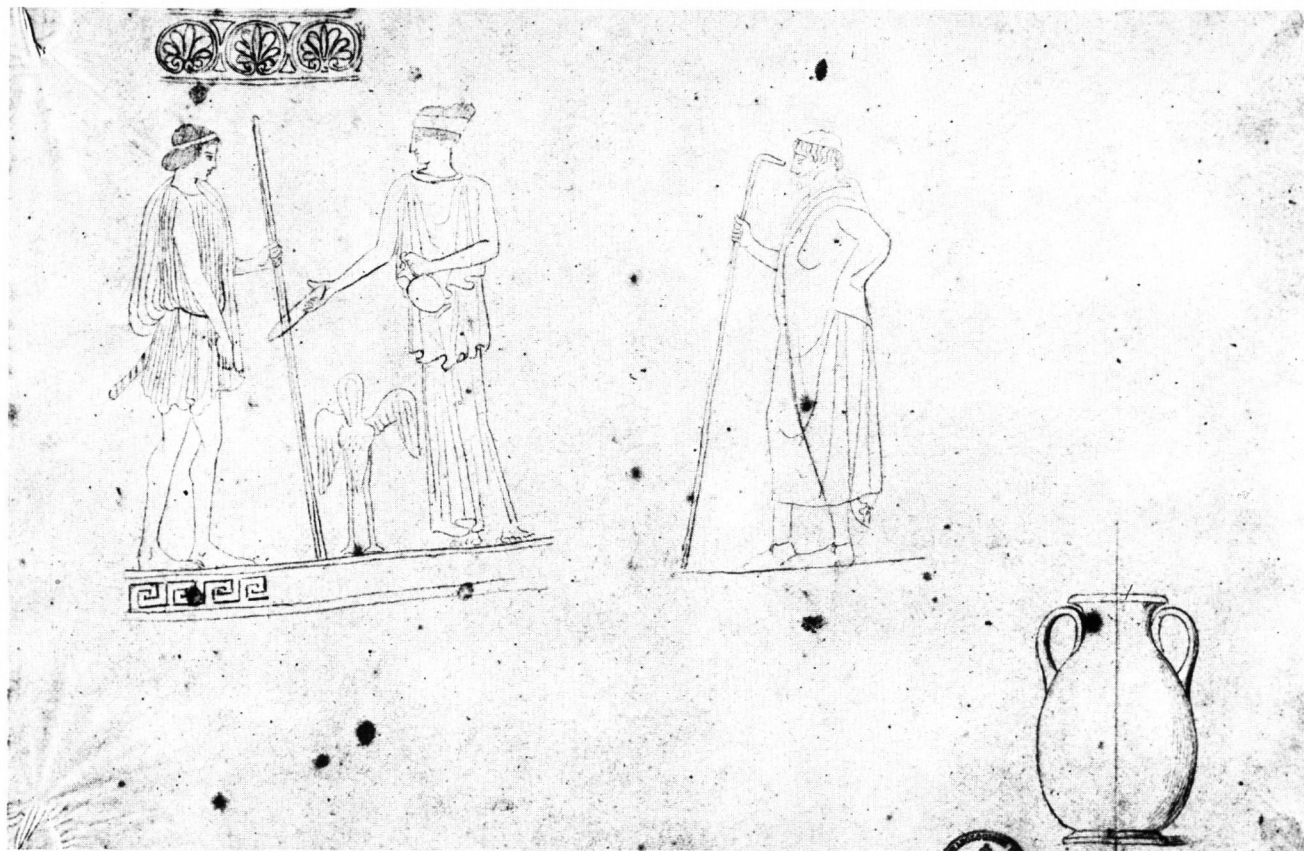


Abb. 27 (Nr. 16). Pelike. Verschollen

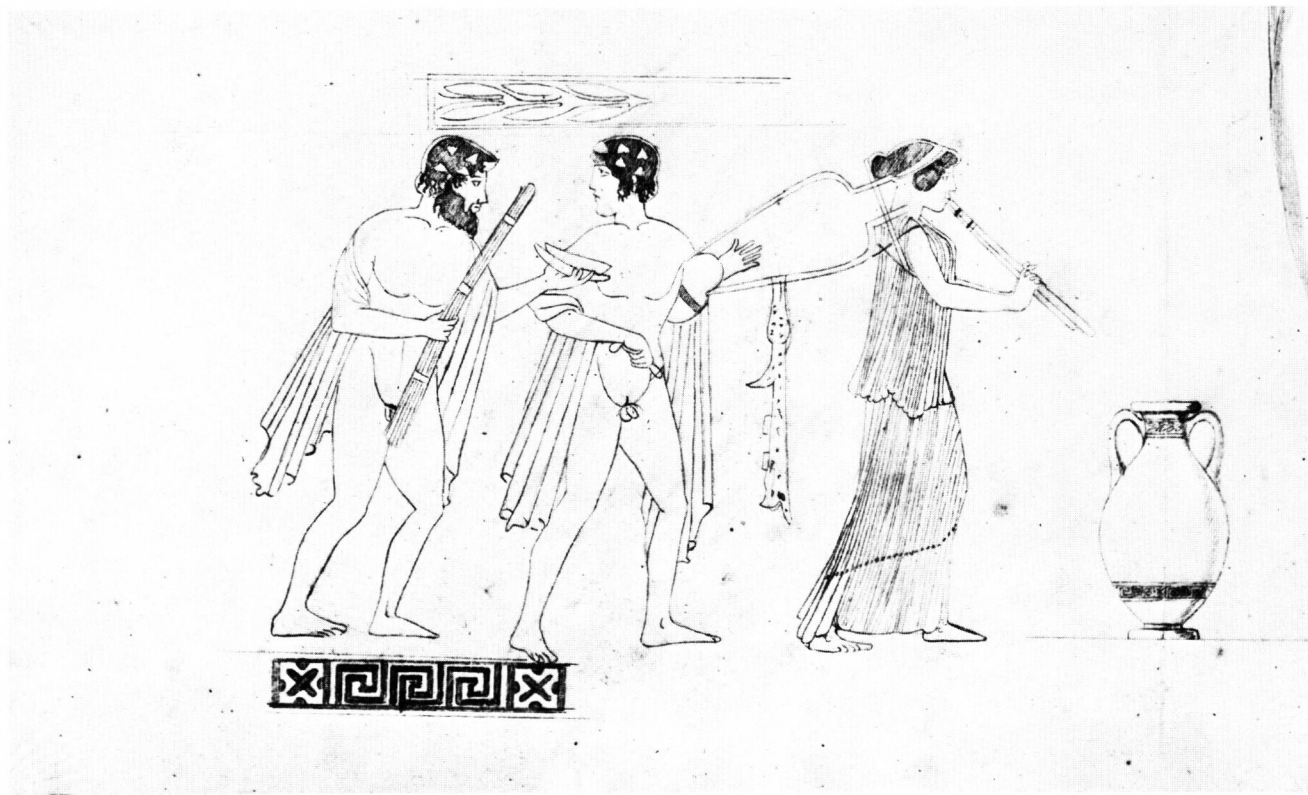


Abb. 28 (Nr. 17). Pelike. Verschollen



Abb. 29—30 (Nr. 11). »Vasi di Gargiulo. 1834«
 (29) Pelike. Karlsruhe 206 (30) Halsamphora. Verschollen



Abb. 31 (Nr. 18). Kelchkrater. Ehemals Rom, Basseggio

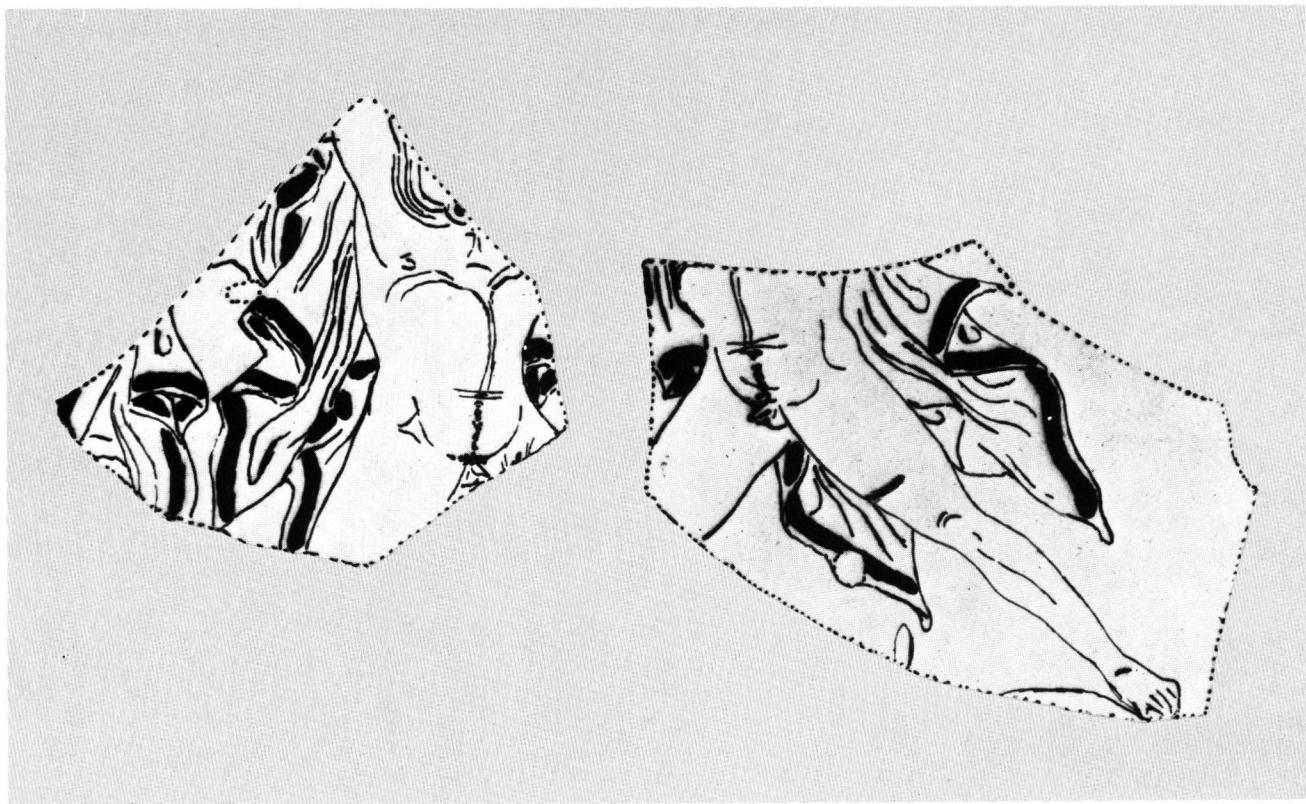


Abb. 32—33 (Nr. 19). Fragmente eines Kelchkraters. Boston 03.872

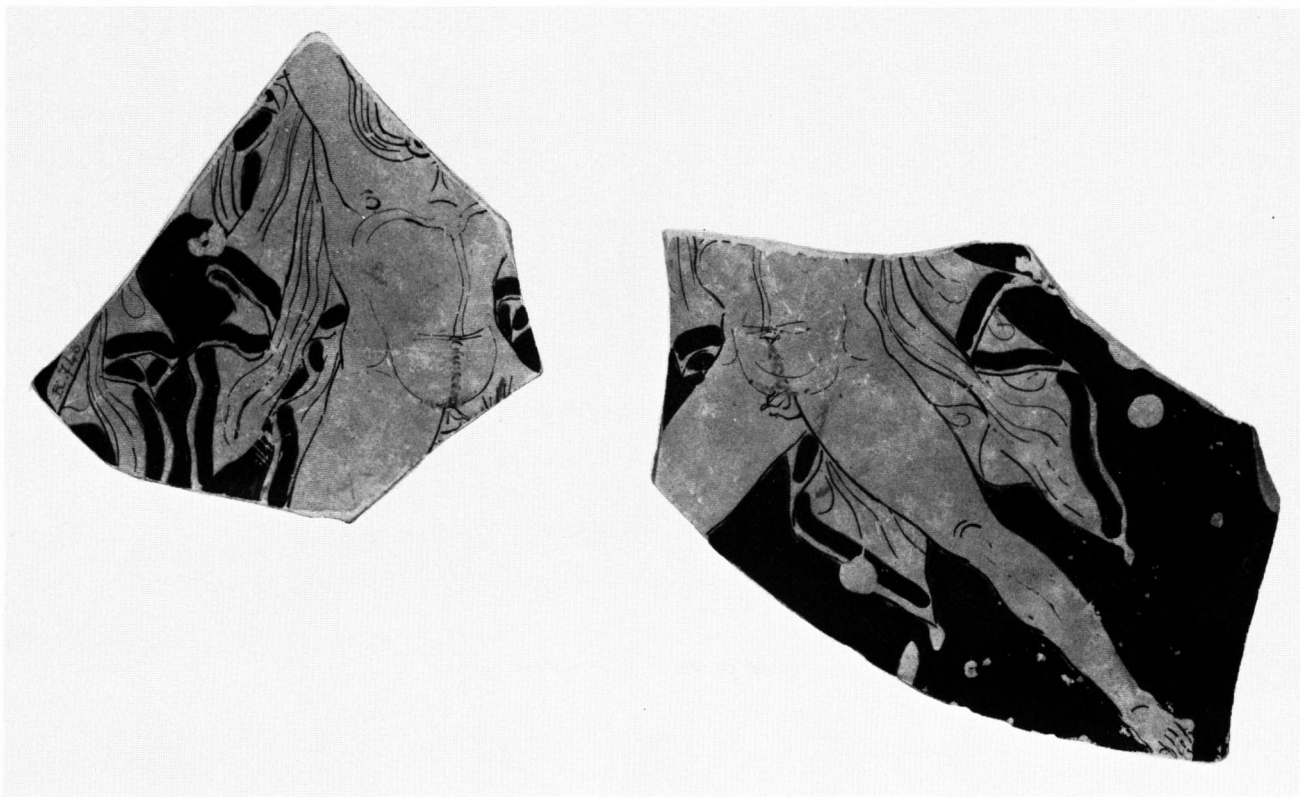


Abb. 34 (Nr. 19). Fragmente eines Kelchkraters. Boston 03.872
Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston

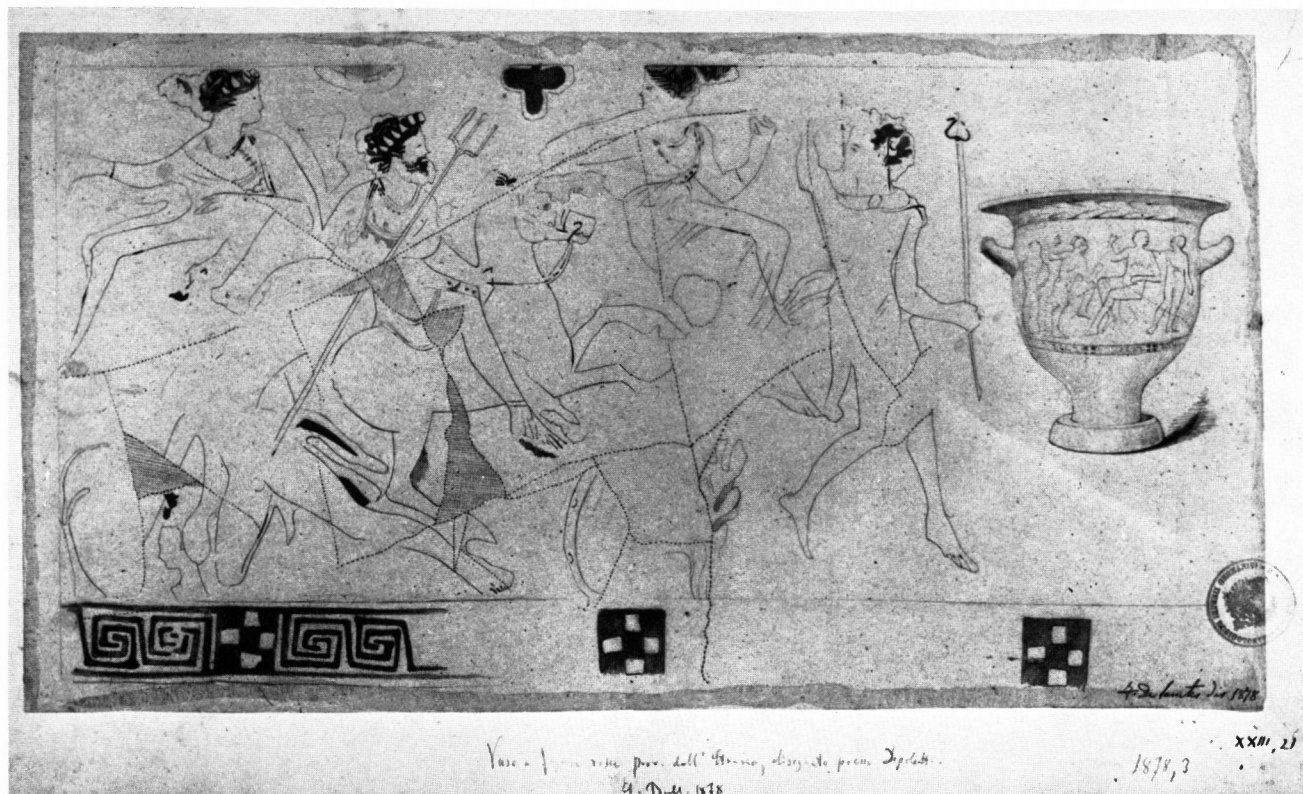


Abb. 35 (Nr. 20). Glockenkrater. Ehemals Rom, Depoletti

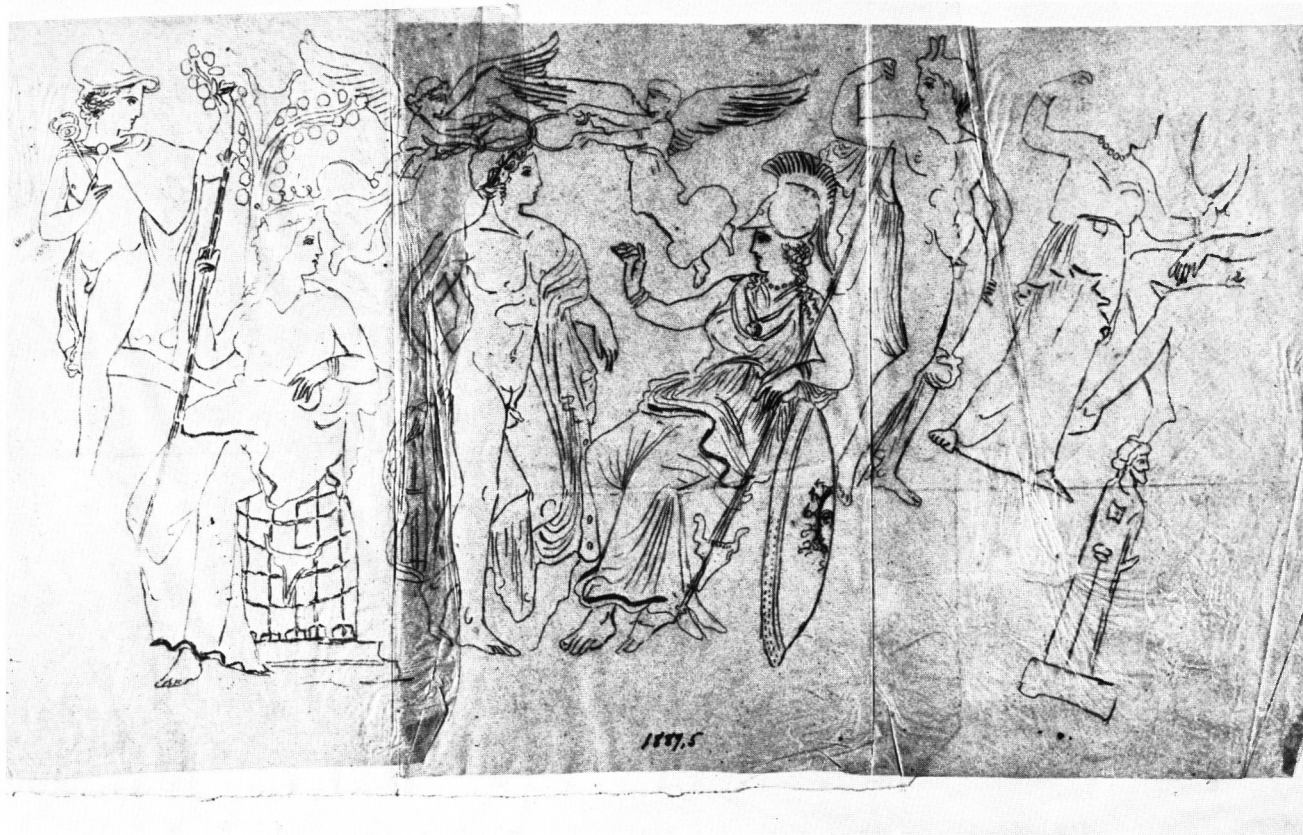


Abb. 36 (Nr. 21). Kelchkrater. Ehemals Le Curti bei Capua (Orazio Pascale)



Abb. 37 (Nr. 22). Pelike. Ehemals Rom, Privatbesitz



Abb. 38 (Nr. 22). Pelike. Ehemals Rom, Privatbesitz



Abb. 39 (Nr. 23). Pelike. Athen, Nat. Mus. 1187 (CC 1271)



Abb. 40 (Nr. 24). Hydria. Athen, Nat. Mus. 1178 (CC 1247)

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Sitzungsberichte der philosophisch-historische Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München](#)

Jahr/Year: 1976

Band/Volume: [1976](#)

Autor(en)/Author(s): Greifenhagen Adolf

Artikel/Article: [Alte Zeichnungen nach unbekannten griechischen Vasen. Vorgetragen am 4. Juni 1976 1-52](#)