

# Phrixos und eine Kentauromachie auf einer Schale der Mitte des V. Jahrhunderts

von

Paul Hartwig.

Mit Tafel II in Lichtdruck und 2 Textfiguren.

Als Welcker in den 40er Jahren den Text zu den Ternite'schen Wandgemälden von Herculaneum und Pompeji schrieb (separat gedruckt im 4. Bande seiner *Alten Denkmäler*), konnte er bei der Besprechung einer Anzahl von Gemälden mit der Darstellung des Phrixos und der Helle auf dem Widder kein Vasenbild noch auch ein anderes antikes Monument nennen, welches diesen Gegenstand zum Vorwurf hat (vgl. a. a. O. S. 106).

Im Jahre 1859 veröffentlichte Minervini im *Bullettino Napolitano* (VII Taf 3, 4) die erste Phrixosdarstellung auf einer griechisch-unteritalischen Vase, dem bekannten Krater der Assteas (abgeb., ausser am oben genannten Orte, in den Wiener Vorlegeblättern, Serie B Taf. 2 und öfters). Beide Geschwister, Phrixos und Helle, reiten auf dem Rücken des Widders über das Meer, welches durch Fische und phantastische Meerwesen angedeutet ist. Von links winkt ihre Mutter Nephele ihnen mit einem Schleier zu oder breitet ihn gleichsam schützend über sie aus, zur Rechten befindet sich Dionysos auf einem Panther und ein Silen; die Anwesenheit dieser letzteren Figuren wird durch eine bei Hygin Fab. 3 erhaltene Version der Sage erklärt. Einige Jahre später (1867) brachte Jahn in den *Annali dell'Istituto tav. C* eine zweite Phrixosdarstellung auf einer Nolanischen Amphora attischer Fabrik aus der Zeit des entwickelten schönen Stiles bei. Das Gefäss ging aus der Sammlung Alessandro Castellani's in das Museo Nazionale in Neapel über [*Santangelo* Nr. 270]. Wir sehen hier den Widder, mit einer Opferbinde geschmückt, über die Fluthen eilen.

Phrixos, als Ephebe gebildet, eine Chlamys und den Petasos im Nacken und zwei Speere in der Rechten, schwebt neben dem Widder, sich mit der Linken am Horne des Thieres festhaltend. Seine Blicke sind rückwärts gewendet auf eine ihn verfolgende Frau, welche ein Doppelbeil in der erhobenen Rechten schwingt und mit weiten Schritten ihn über die Wellen hin verfolgt. Jahn erkannte in dieser Frauengestalt, gewiss mit Recht, die Stiefmutter des Phrixos, deren Verfolgungswuth gegen die Kinder der Nephele, gleichviel ob aus verschmähter Liebe von Seiten des Phrixos [Hygin, *astron* I, 20], oder aus anderen Motiven hervorgegangen, vom Maler der Nolaner Amphora in der angegebenen Weise versinnbildlicht worden ist. Anderen vermeintlichen Phrixosdarstellungen auf Vasen gegenüber verhält sich Jahn sehr skeptisch: das spätattische Schaleninnenbild (Berlin Nr. 2727), welches einst Gerhard im 2. Berliner Winckelmannsprogramm auf Phrixos, den Herold, bezogen hatte, lehnt er entschieden ab und deutet es auf Hermes, welcher auf dem ihm geheiligten Thiere, dem Widder, reitet; ein weiteres, gleich dem vorigen in der Berliner Vasensammlung (Nr. 3345) befindliches Schaleninnenbild apulischen Stiles zweifelt er ebenfalls als Phrixosdarstellung an mit den Worten: »*non evvi altra ragione di nominarlo Frisso, che la circostanza di non trovarsi nella tradizione mitica altro personaggio, che meglio vi combini.*« Im *Compte rendu* von 1869, S. 109 ff. prüfte Stephani das ihm bekannte Material der Phrixosdarstellungen durch und erkannte ebenfalls neben dem Krater des Assteas nur die Neapler Amphora als nicht zu bezweifelnde Darstellung der Phrixossage auf griechischen Vasen an<sup>1)</sup>. Unveröffentlicht und, so viel ich sehe, unbemerkt blieb ein »Phrixos mit dem Widder« auf einem kleinen, aus Grossgriechenland stammenden Skyphos, einst bei R. Rochette (Verkaufs-Katalog Nr. 46), den nachmals Fröhner besass und dessen eine Seite mit einer von demselben auf die Anodos der Kore gedeuteten Darstellung in den *Annali* 1884 *tav.* N

1) Die für unseren Zusammenhang wichtigsten Phrixosdarstellungen auf Monumenten anderer Art sind die folgenden: 1) Melisches Thonrelief in Athen abgeb. Schoene, *Griech. Reliefs*, Taf. 30 Nr. 124. 2) Melisches Thonrelief, einst in der Collection Laborde in Paris abgeb. *Annali* 1867 *tav.* B. 3) Marmorrelief, Schildbild des sog. Eperastos, aus Olympia abgeb. *Olympia* V, Taf. 19. 4) Münzen von Halos in Thessalien abgeb. *Berl. Monatsberichte* 1878 Taf. I, 12; Millingen, *sylloge of ancient uned. coins* Pl. II, Nr. 25; Panoska, *Einfluss der Gottheiten auf die Ortsnamen* Taf. I Nr. 20; ein etwas anderer Typus bei Cadalvène, *recueil de medailles grecques* Pl. III Nr. 8. — Die Münztypen von Gela bei Torremuzza, *Num. Sicil.* Taf. 33 Nr. 5 und 6 sind wohl sicherlich mit Unrecht von Welcker *A. D.* IV, S. 109 für Phrixos erklärt worden: das Schwert in der Hand des auf einem Widder reitenden Jünglings erscheint für Phrixos zu befremdlich. Bei Nr. 3 und 4 könnte allenfalls das Opfern des Widders in Kolchis dargestellt sein (vgl. auch Head, *hist. num.* S. 124, und *Num. Chron.* Ser. III Vol. VII, Taf. III Nr. 22 Greenwell).

abgebildet ist. Somit hatte die Phrixossage bisher als ein auf Thongefässen sehr selten und nur in den jüngeren Epochen der griechischen Vasenmalerei dargestellter Mythos zu gelten.

Die Ausgrabungen in der Nähe des alten Falerii, welche in den letzten Jahren eine so reiche, zum grössten Theile in dem Museo Villa di Papa Giulio bei Rom niedergelegte Ausbeute ergeben haben, brachten auch eine neue und zwar die älteste der uns bisher bekannten Phrixosdarstellungen auf Vasen im Innenbilde einer attischen Schale zu Tage. Dieselbe befindet sich jetzt in der Sammlung des Kgl. Museums zu Berlin. Die Höhe des Gefässes beträgt 7,8, der Durchmesser 22,5 cm.

Die niedrige, etwas gedrückte Form der Schale, die Technik und der Charakter der Zeichnung, auf welchen unten näher einzugehen sein wird, verweisen das Gefäss in die Mitte des 5. Jahrhunderts, in diejenige Epoche, welche auf die Zeit der grossen Meister der Blüthe der attischen Schale folgt. Unsere Abbildung (Fig. 1) giebt das Innenbild der Schale in voller, die Aussenbilder in halber Grösse des Originals wieder. Wir betrachten zunächst, gesondert von den Aussenbildern, das Innenbild.

Von einem Mäander der eintheiligen, ineinandergreifenden Form, welchen Kreuzplatten unterbrechen, umschlossen, erblicken wir hier Phrixos, ein kurzes Himation um die Schultern, bekränzt, von sehr jugendlicher Bildung. Aehnlich wie auf der Neapler Amphora schwebt er in schräger Stellung seitlich neben dem Widder. Mit der Linken hält er sich am Horne des Thieres fest, die Rechte streckt er weit nach rückwärts ab — er hält sich nicht damit am Schwanze an, sonst müssten die Finger geschlossen sein. Unterhalb der Gruppe ist felsiges Terrain, thongrundig, angedeutet und über demselben gewahrt man, am Originale mit stark verblichener, rother Farbe gemalt, wellige Linien, welche unzweifelhaft die Wogen des Meeres darstellen sollen. Die Inschrift unter dem Widder, ein doppeltes, zweizeilig geschriebenes *καλός*, steht in keinem Zusammenhange mit der Darstellung.

Derselbe eigenthümliche Typus, welchen die Gruppe des Phrixos mit dem Widder auf der Neapler Amphora und auf unserer Schale zeigt, findet sich auch bei den in der Anmerkung 1 genannten Melischen Thonreliefs und bei dem unter Nr. 3 an erster Stelle aufgeführten Münztypus von Halos in Thessalien. Jahn lässt uns in den *Annali* 1867 S. 89 die Wahl, wie wir uns die Haltung des Jünglings neben dem Widder vorstellen wollen. Er sagt von der Figur der Münzen von Halos: *«nuota accanto all' ariete, ovvero si fa portare dal medesimo in aria.»* Die Stellung

des Phrixos auf der Neapler Amphora nennt er »*quasi volando*«, worin ihm Heydemann, Beschreibung der Vasensammlung des Museo Nazionale in Neapel (S. A. 270) gefolgt ist: »ein Jüngling (Phrixos), welcher, mit der Linken am Horn eines laufenden Widders sich haltend, dahinschwebt.« Das Schalenbild aus Falerii giebt uns eine entschiedene Erklärung der Stellung des Phrixos neben dem Widder an die Hand: der Widder rudert durch die Wogen des Meeres, Phrixos hält sich



Fig. 1.

mit der einen Hand an dem Horne fest, neben dem Thiere schwimmend, wie es noch heut zu Tage unsere Cavallerie bei Flussübergängen thut, um den Pferden die Last zu erleichtern. So erklärt sich auch ohne Weiteres der Gestus der rechten Hand des Knaben: er ist eine Schwimmbewegung und die Schrägstellung seiner Beine: er wird von der Fluth getragen. Man beachte, dass die Füsse des

Widders nirgends das rothgrundig dargestellte Felsenterrain (die Küste) berühren, ja, wo aus Raumbedingungen ein Zusammenstossen von Widderhuf und Terrain leicht hätte stattfinden können, unter dem linken Vorderbein des Widders, hat sich der Maler sorgfältig durch ein Zurückziehen des felsigen Bodens davor gehütet, eine falsche Vorstellung zu erwecken. Ausserdem sind auch die Füße des Widders in einer Weise gekrümmt, die nicht für ein Schreiten auf festem Lande, wohl aber für ein Schwimmen in den Fluthen passt. Dass die Andeutung der Wellen nur eine bescheidene ist und dass dieselben nicht bis zur Mitte der Gruppe hinaufreichen, dieselbe überschneidend, wie es eine naturalistische Darstellung erfordern würde, erklärt sich einestheils aus dem gesammten Wesen der Vasenmalerei, welche in solchen Dingen immer nur andeutungsweise verfährt, und andernteils aus ihren technischen Bedingungen, da sie nur über Deckfarben und nicht über Lasuren im eigentlichen Sinne des Wortes verfügt.

Die Erklärung unseres Schalenbildes lässt sich ohne Weiteres auf die oben genannten Melischen Thonreliefs und auf die Münzen des thessalischen Halos übertragen, nur hält sich dort Phrixos mit beiden Händen an den Hörnern des Widders fest; die Schwimmbewegung seines rechten Armes ist aufgegeben. Der Neapler Amphorendarstellung liegt ebenfalls ursprünglich der Schwimmtypus zu Grunde, doch ist er nicht mehr in der klaren, naiven Weise vorgetragen, wie auf der Schale aus Falerii. Schon der Umstand, dass die den Phrixos verfolgende Stiefmutter, die Meergöttin Ino, über die Wellen dahineilt, erweckt die Vorstellung, dass Phrixos mit seinem Widder oberhalb der Wellen schwebt. Auch könnten die beiden Lanzen, welche der Jüngling in der Rechten hält, beim Schwimmen im Meer schwerlich in dieser Weise gehalten werden.

Die erhaltenen schriftlichen Quellen, welche uns von der Flucht der Helle und des Phrixos erzählen, — es sind deren nur späte: Pausanias, Apollodoros, Philostratos u. s. w. — drücken sich über die Art, wie der Widder die Kinder der Nephele in die Ferne trug, theils in unbestimmter Weise aus, theils sprechen sie allerdings von einer Reise durch den Luftraum, so z. B. Apollodor 1, 9, 4: *ἐφ' οὐ (τοῦ κριοῦ) φερόμενοι δι' οὐρανοῦ γῆν ὑπερέβησαν καὶ θάλασσαν*. Wie alte Quellen, das Epos und die Lyriker, die Art der Beförderung beschrieben haben, wissen wir nicht, jedoch scheint es mir nicht unwahrscheinlich, dass dem Schwimm-Typus auf den Monumenten irgend welche alte, epische Vorstellung zu Grunde liegt. Gleichviel ob der Widder mit dem goldenen Vliesse ein Symbol der leuchtenden Wolken des Luftraums ist, deren Reich Nephele, die Mutter des Phrixos und der Helle, angehört, war der epische

Dichter doch vielleicht nicht phantastisch genug, sich vorzustellen, dass ein Thier ohne Flügel, mit einer schweren Last auf dem Rücken, durch den Luftraum sich dahinbewegen könne, anders verhält es sich mit dem Greif, dem Pegasos und den von der Natur in Wahrheit mit Flügeln versehenen Thieren. In rüstigem Laufe das Land durcheilend und die Fluthen durchschwimmend, wobei Helle ertrinkt, bringt der Widder in einer seiner Natur entsprechenden Weise — Schafe schwimmen vortrefflich — den Phrixos ans Ziel, in das ferne Kolchis.

Wenn es auch die ältesten hier behandelten Monumente des Phrixos mit dem Widder sind, die Melischen Reliefs und unser Schalenbild, welche den neben dem Widder schwimmenden Phrixos zeigen, so behaupte ich doch keineswegs, dass dieses überhaupt die ältere Art der Phrixosdarstellung sei. Das schöne Relief auf dem Schilde des sogenannten Eperastos in Olympia (Olympia V, Taf. XIX) zeigt uns ja Phrixos auf dem Rücken des Widders reitend; nur lässt sich bei dem trümmerhaften Zustande des Monuments nicht mehr entscheiden, ob der Künstler den Widder auf einer Bodenlinie laufend oder den Weg durch die Lüfte nehmend darstellte.

Der Widder, welcher Phrixos und Helle auf dem Neapolitaner Krater des Assteas trägt, schwimmt, der Stellung seiner Hinterfüsse nach, sicher nicht, sondern schreitet aus. Der späte, unteritalische Maler dachte sich ihn wohl durch die Luft schwebend.

Das Gleiche gilt von der auf Tafel II in  $\frac{5}{8}$  Grösse des Originalen zum ersten Male abgebildeten apulischen Schale im Berliner Museum Nr. 3345, deren enge Zusammengehörigkeit mit der Darstellung des Kraters des Assteas (man beachte die völlig übereinstimmende Haltung der Hände des Phrixos auf dem Kopfe des Widders) nicht bezweifelt werden kann<sup>1)</sup>. Als ein der Darstellung des Assteas entlehnter Zug erscheint auch der, dass Phrixos sich umwendet, dort seiner hinter ihm sitzenden Schwester zu, in reiner Profilansicht des Kopfes, hier in recht wohlgelungener Dreiviertelansicht, den Blick rückwärts in die Weite richtend, was, wie mir scheint, in geschickter Weise den Gedanken an den Unfall der Helle, die der Bruder nun hinter sich lassen muss, erweckt. Der sentimentale Gesichtsausdruck, welchen

1) Die auf der Abbildung punktirten Linien umgrenzen weisse Farbe, die Doppellinien innerhalb des Widders sind am Originale gelblichroth. Die beiden Muscheln rechts sind weiss, ebenso der Widder, doch lässt sich bei diesem die weisse Farbe leicht abschaben, während sie an den übrigen Stellen, bei den Muscheln u. s. w. glasartig hart ist. — Die Aussenbilder der Schale stellen Liebesscenen in flüchtiger Ausführung dar; vgl. Furtwängler, Vasensammlung S. 937.

der Phrixos unserer apulischen Schale zeigt, ist jedoch vielmehr eine gemeinsame Eigenthümlichkeit der Köpfe der Vasenmalerei jener Zeit, als ein von dem Maler beabsichtigter Zug, um die Trauer des Bruders über den Tod der Schwester zum Ausdruck zu bringen.

Dass Phrixos, auf den bisher bekannten Monumenten — die Pompejanischen Wandgemälde lassen wir hier bei Seite — fast immer allein, neben dem Widder schwimmend oder auf dem Widder reitend, dargestellt worden ist, erscheint eigenthümlich, aber einmal ist er ja die Hauptperson des Mythos und andererseits kann man sich leicht vorstellen, dass die Verfertiger der betreffenden Monumente den Sohn der Nephele darstellen wollten, nachdem die Schwester bereits in den Wogen des nachmals nach ihr benannten Meeres versunken ist. Erscheint aber eine weibliche Figur allein auf einem Widder reitend, oder, ähnlich wie Phrixos, seitlich an einem Widder hängend, so hat die Kritik allen Grund, mit der Benennung der Figur vorsichtig zu Werke zu gehen. In einzelnen Fällen mag Unverständnis der betreffenden alten Künstler die Ursache dieser Vertauschung sein: so sehen wir doch auch zum Beispiel auf einer späten Terracottagruppe bei Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Vignette zu Tafel 147, einen Adler ein Mädchen rauben, genau in demselben Schema, wie auf einer griechischen Spiegelkapsel (a. a. O. Taf. 147) der Raub des Ganymed durch den Adler dargestellt ist<sup>1)</sup>.

Es scheint, dass der Sagenkreis der Argonauten in der attischen Kunst, zumal in der früheren Zeit, relativ wenig Wurzel geschlagen hat. Für die statuarische Gruppe auf der Akropolis von Athen, welche nach der Angabe des Pausanias (1, 24, 2) den Phrixos nach glücklicher Ankunft in Kolchis beim Opfern des Widders darstellte, haben wir keinen zeitlichen Anhalt. Sicher ist aber, dass durch die attischen Tragiker die Argonautensage, speciell auch die Geschichte des Athamas und Phrixos, in Athen durchaus populär geworden sein muss. Zugleich ein neues attisches Monument, welches die Phrixossage behandelt und ein Denkmal, welches, wie mir scheint, das neue, durch die Tragiker herbeigeführte

---

1) Die Literatur über diese weiblichen Figuren auf oder neben dem Widder ist eine ziemlich grosse. Schon Minervini (*Bullet. Nap.* VII S. 36) zweifelt, dass hier Helle zu erkennen sei, vgl. u. a. Stephani, C. R. 1869 S. 111; Flasch, angebl. Argonautenbilder S. 1 ff.; Seeliger bei Roscher, Lexicon unter Helle; Bethe im Arch. Anzeiger 1890 S. 27f. In einigen Fällen, wie auf Münzen von Kypros, ist sicher Aphrodite zu erkennen (Luynes, *num. et inscr. Cypr.* Taf. V, 3; VI, 5). Wenn auf Münztypen von Halos eine Frau auf dem Widder vorkommt (Head, *hist. num.* S. 251), ist die Deutung auf Helle allerdings zweifellos.

Interesse an der Athamas-Phrixoslegende bestätigt, ist eine weissgrundige Schale im Besitze des Grafen Tyszkiewicz in Rom, im Stile der einst in der Sammlung van Branteghem befindlichen, jetzt zum grössten Theile im British Museum aufbewahrten weissgrundigen Schalen des Sotades und Hegesibulos. Die Schale, welche ich nur aus einer photographischen Aufnahme kenne, zeigt Ino, Athamas, Phrixos und Helle, sämmtlich durch Inschriften beglaubigt, in einer nach dem ersten Eindrucke, welchen ich von dem Bilde gewann, entschieden an eine Tragödienscene erinnernden Gruppierung. Doch es soll hier der Veröffentlichung dieses wichtigen Monumentes, welche, wie ich höre, durch Fröhner in den antiken Denkmälern des Instituts erfolgen wird, in keiner Weise vorgegriffen werden. Nur als eine neue Nummer einer Phrixosdarstellung auf attischen Vasen mag die Schale hier aufgeführt werden. Es sind deren jetzt im Ganzen drei: die Schale aus Falerii, die Amphora in Neapel und die Schale beim Grafen Tyszkiewicz. Diesen Erzeugnissen des attischen Kunsthandwerkes reihen sich drei unteritalische Darstellungen an: der Skyphos bei Fröhner, der Krater des Assteas in Neapel und die von uns publicirte Schale in Berlin.

Die Bilder der Aussenseite der Schale aus Falerii (Fig. 2) stehen in keinem ideellen Zusammenhange mit dem Phrixosbilde im Innern. Sie stellen auf beiden Seiten in sehr geringer zeichnerischer Ausführung einen Kentaurenkampf dar, welcher, trotz der trennenden Palmetten unter den Henkeln, als ein Ganzes zu betrachten sein wird. Die Inschriften im Felde sind auch hier ohne Bedeutung: ein zweimal wiederholtes *καλός* auf der einen und der Rest eines solchen, \* . . , auf der anderen Seite.

Kentaumachien sind auf der attischen Schale der Blüthezeit des strengen rothfigurigen Stiles kein seltenes Thema. Onesimos war derjenige Meister, welcher mit Vorliebe diesen Vorgang behandelt hat (vgl. Griech. Meisterschalen S. 542 ff.); ihm ist dann der Meister mit dem Liebling Laches gefolgt (a. a. O. S. 568). Die Kentaurenkämpfe des erstgenannten Malers sind grössten Stiles und gehören zu den lebendigsten und interessantesten Darstellungen der attischen Schalenmalerei überhaupt; in dem Kentaurenbilde des letztgenannten Meisters im Vatican (Mus. Gregor. II, Taf. 85, 1) macht sich bereits ein Abnehmen der künstlerischen Kraft bemerkbar. Während die Kentaurenschalen des Onesimos eine Fülle einzelner Kampfmotive zwischen Kentauren und Lapithen zeigen, ist auf der Schale des Meisters mit dem Liebling Laches nur ein Lapith im Kampfe mit zwei Kentauren dargestellt, der übrige Raum des Schalenfrieses ist durch herbeieilende Kentauren ausgefüllt. In dieser letzteren Beziehung schliesst sich unsere Schale aus Falerii eng an

die vaticanische Schale des Meisters mit dem Liebling Laches an: auch hier nur ein Bewaffneter, ein Kämpfender und im Ganzen vier herbeieilende Kentauren. Wie die vaticanische Schale in der Composition und in einzelnen Motiven an die Schalen des Onesimos anklingt, so hat auch die Schale aus Falerii Motive aus den Werken dieses Schalenmalers der Blüthezeit des strengen Stiles bewahrt. Der baumschwingende Kentaure auf Seite b der Schale findet sich sowohl auf der Schale des Onesimos



Fig. 2.

im Vatican (Mus. Gregor. II, Taf. 72), als auch auf derjenigen der Sammlung Faina in Orvieto (Meisterschalen S. 551), der steinwerfende Kentaure auf dem gleichen Gefässe wiederholt sich auf unserer Schale ebenfalls, auf Seite b.<sup>1)</sup>

Doch auch neue Motive bietet die Schale aus Falerii oder, vorsichtiger aus-

1) An sich sind diese Motive auch auf den Schalen des Onesimos nicht neu: beide kommen bereits auf der Françoisvase bei Kentauren vor (W. Bl. 1898, Taf. I), der Typus des steinwerfenden Kentauren auf der schwarzfigurigen Schale in Berlin 1654, der Typus des baumschwingenden Kentauren auf der schwarzfigurigen Vase bei Gerhard, Etrusk. und Camp. Vasenbilder Taf. XIII.

gedrückt, Motive, welche wir auf den bis jetzt bekannten älteren Darstellungen der Kentaumachie auf attischen Schalen nicht nachweisen können. Hier ist zunächst der in Verkürzung von hinten gesehene Kentaur auf Seite b zu nennen. Das Problem an sich ist an dem Körper eines Pferdes zuerst von Euphronios gelöst worden (Meisterschalen Taf. X, S. 108 f.). Vielleicht nur auf Zufall beruht es, dass wir auf den erhaltenen Kentaurenschalen des Onesimos das Motiv nicht finden. Onesimos, der sonst die Verkürzungen, gerade auch am Thierkörper, mit Vorliebe aufsucht (Meisterschalen Taf. LIX, 2; S. 539), wird es sich schwerlich haben entgehen lassen. Dagegen findet sich der in Verkürzung von hinten gesehene Kentaur auf einer Spitzamphora im Stile der späteren Entwicklungsperiode des Duris in Brüssel (abgeb. *Noël des Vergers, l'Étrurie* Taf. 34) und auf drei Krateren des entwickelten schönen Stiles in *Harrow at Hill* Nr. 50, im *Museo Tarquiniese* zu Corneto (Zeichnung im Apparate des Römischen Instituts, Mappe XII) und im Museum zu Genf (Mittheilung von Furtwängler). Die Figur auf der Spitzamphora in Brüssel theilt das Schicksal der unseren: sie ist in ihrem oberen Theile verloren gegangen; die Zeichnung ist in ähnlicher Weise hart, wie auf unserer Schale. Die anderen Gefässe zeigen die ganze Gestalt und eine meisterhafte Beherrschung des Problems. Die mehrfache Wiederholung des von hinten gesehenen Kentauren innerhalb der Kentaumachie auf Vasen führt darauf, dass diese Figur ein integrierender Theil eines malerischen Vorbildes war, welches fortgesetzt zur Nachbildung reizte. Es muss dahingestellt bleiben, ob dasselbe innerhalb der Vasenmalerei (Onesimos?) oder in der grossen Kunst zu suchen ist<sup>1)</sup>.

Auf der Aussenseite a der Schale erregt zunächst die unter den Kentauren platt am Boden liegende Figur unser Interesse. Auch auf anderen Darstellungen der Kentaumachie auf Vasen tritt ein ähnliches Motiv auf, so auf der Spitzamphora in Brüssel ein zu Boden gesunkener Lapith, und auf dem im III. Hallischen Winkelmannsprogramm (1878) auf Tafel III, 1 abgebildeten Krater eine Frauengestalt. Der nackte Knabe unseres Vasenbildes erweckt den Gedanken an den ebenfalls ganz nackten Knaben im Olympischen Westgiebel, welcher von einem Kentauren bedrängt wird. Wir können ihn aber, wie ich glaube, noch bestimmter benennen: es ist der junge Schenke, welcher auf der Wiener Kentaurenvase [Arch. Ztg. 1883

1) Der Esel des Polygnot in dem Niupersisbilde der Lesche in Delphi war in voller Vorderansicht gezeichnet »ἐναντίως ἐπεστραμμένος«: Hesych. vgl. Benndorf und Niemann, Das Heroon von Gjölbashi, Abdruck aus dem Jahrbuche der Kunstsammlungen des österr. Kaiserhauses S. 241 Anmerkung 5.

Taf. 18] innerhalb des Kentaurenkampfes fliehend dargestellt ist. Auch noch ein weiteres Motiv der Seite a unserer Schale findet in der Wiener Kentauromachie eine Parallele, ich meine dasjenige des vorderen Kentauren, welcher dem gewappneten Lapithen von unten eine schneidende Waffe in den Leib zu stossen sucht. Auf der Wiener Kentaurenvase ist die Waffe durch den geraden Griff und das Fehlen der Parirstange deutlich als ein Opfer- oder Speisemesser charakterisirt [vgl. das Messer auf der Epidromos-Schale des Chaclrylion, Griech. Meisterschalen Taf. III, 2], wie auch im Westgiebel von Olympia [Jahrb. 1891 S. 90 und S. 105]; die Ausführung unseres Vasenbildes erscheint aber zu oberflächlich, um auch hier unwiderleglich ein Messer zu constatiren. Dass es in unserem Falle ein Kentaur wäre, welcher dasselbe von dem vorhergegangenen Hochzeitsmahle als Waffe ergriffen hätte, und nicht, wie in den beiden oben herangezogenen Fällen ein Lapith, ist kein wesentlicher Unterschied: ein Schwert in der Hand eines Kentauren ist noch viel mehr befremdlich. Das Vorhandensein des jungen Schenken und die schneidende Waffe in der Hand des Kentauren führen uns aber mit Sicherheit darauf hin, dass der Maler unseres Gefässes auf der Aussenseite a Reminiscenzen einer Kentauromachie nach der jüngeren Version der Sage wiedergiebt, nach welcher der Kampf sich unmittelbar nach dem Hochzeitsmahle entspannt. Möglicherweise schwang auch der rechte, verloren gegangene Arm des zweiten Kentauren des Schalenfrieses a einen Gegenstand, der an das Mahl erinnerte, irgend ein Gefäss, einen Kandelaber oder dergleichen.

Wenden wir unsere Blicke auf die Aussenseite b unserer Schale zurück, so treffen wir dort keinerlei Andeutungen der jüngeren Version der Kentaurensage an, vielmehr spricht der Felsblock am Boden, die Steine und der Fichtenstamm, welchen die Kentauren schwingen, dafür, dass der Kampf hier im Freien vor sich geht. Es liegt die ältere Version der Sage vor, die auf den Gefässen des Onesimos und des Meisters mit dem Liebling Laches sich durchgehends findet, wonach ein Rachezug der Kentauren gegen die Lapithen wegen des verstümmelten Eurytos erst geraume Zeit nach der Vermählung des Peirithoos stattfand. So stellt ja auch auf dem Friesen von Gjölbaschi eine Reihe von Reliefplatten den situationslosen Kampf der Kentauren und Lapithen, ohne Frauen und ohne Geräte, eine andere Reihe den Kampf bei der Hochzeit des Peirithoos dar. Die eklektische Weise des Malers unserer Schale, der, wie wir oben bereits angaben, ein Nachfolger der grossen Meister der Blüthezeit der attischen Schale ist, tritt in diesem Nebeneinandersetzen zweier verschiedenen Schemata der Kentauromachie und auch in der Wahl ganz verschiedener mythologischer

Stoffe für die Darstellung der Aussenbilder und des Innenbildes recht deutlich zu Tage.

Eine grosse Anzahl von Schalen der Mitte des fünften Jahrhunderts zeigt die gleichen Erscheinungen, wie die unsere. Man kann die Maler dieser Schalengruppe als Nachzügler der grossen Meister bezeichnen: die von den talentvolleren Malern der ersten Jahrzehnte des fünften Jahrhunderts angewendeten Motive werden mit geringerer Kraft und geringerem Verständniss wiedergegeben, die Technik, obwohl im Wesentlichen noch die gleiche, wie in jener früheren Epoche, verschlechtert sich: die scharfen Relieflinien verschwinden, die Innenzeichnung mit verdünntem Firniss wird vernachlässigt, auch die Behandlung des Thones selbst ist minder sorgfältig; er erscheint weicher, mürber. Holwerda hat im Jahrbuche 1889 S. 24 ff. eine Anzahl attischer Schalen unserer Art behandelt und sie treffend als Vasen der Uebergangszeit vom strengen zum schönen Style bezeichnet. Aber freilich ist der Charakter der Schalen der mittleren Dezennien des fünften Jahrhunderts nicht durchgängig derjenige, den wir oben schilderten. Auch in dieser Zeit gehen grundverschiedene Richtungen neben einander her: ganz gleichzeitig mit Schalen der Art unserer Phrixos-Schale sind Gefässe von der höchsten Präcision und Feinheit der Zeichnung, in denen die Technik der älteren Meister noch überboten erscheint, wenn auch der intensive künstlerische Geist der frühern Generationen in diesen Werken nicht mehr athmet [z. B. Mus. Gregor. II, Taf. 79, 1, 2; Taf. 87, 1, 2]. Der hauptsächlichste Vertreter dieser Richtung ist vielleicht Hegias [Klein, Meistersign. S. 186]. Als eine besondere Künstlergruppe sind hier die erst seit Kurzem bekannt gewordenen Maler weissgrundiger Schalen, Sotades und Hegesibulos, zu nennen [Meisterschalen S. 501 Anm.], zu denen sich noch ein dritter Malername, Kotys, auf der weissgrundigen Athamas-Phrixos-Schale beim Grafen Tyszkiewicz in Rom gesellt. Xenotimos, der Maler einer einst bei van Branteghem befindlichen Schale [abgeb. Ant. Denkm. I, Taf. 59]<sup>1)</sup>, verfolgt ebenfalls eigene Bahnen und in Aristophanes [Klein, Meistersign. S. 184 ff.] stellt sich uns ein Künstler dar, der innerhalb der Entwicklung der attischen Schale nach gewissen Richtungen hin noch einen entschiedenen Fortschritt bedeutet. Der Umstand, dass Maler- und Lieblingsnamen auf den Schalen der Mitte und der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts verhältnissmässig seltener sind, als auf denjenigen der älteren Epochen

---

1) Die Schale (mit Ledadarstellung) befindet sich jetzt beim Grafen Tyszkiewicz in Rom; die andere a. a. O. abgebildete napfartige Schale ist im Museum zu Berlin. Von einer Künstlerinschrift ist keine Spur auf derselben zu erblicken.

den Epiktetischen und den Euphronischen, darf uns nicht von vorn herein entmuthigen, auch hier eine genauere Sichtung nach Richtungen und Individualitäten vorzunehmen: es gilt aus diesem jetzt scheinbar wirr durcheinander geschossenen Gewebe durch stilistische Vergleichung die Fäden der Kette herauszufinden. Klein hat auch auf diesem Gebiete durch seine Lieblingsinschriften trefflich vorgearbeitet; ausserdem tauchen ja noch immer bisher unbekannte Vasenmalernamen gerade dieser späteren Epochen auf: so neuerdings *Αίσων* auf einer Schale im Nationalmuseum zu Madrid (Ant. Denkm. II Taf. 1), ähnlich den Werken des Aristophanes, und *Μυδθων* auf einer Pyxis in der Art derjenigen des Megakles.

Rom, Februar 1893.

---