

# Eine neue Amphora des Pamphaios und Oltos

Von Hans Peter Isler, Erlenbach

## Einleitung<sup>1</sup>

Die zahlreich erhaltenen attischen Vasen scheinen auf den ersten Blick in wenige Grundformen zu zerfallen. Bei näherem Zusehen erweisen sie sich aber als in ihren Einzelformen stark differenzierte Objekte. Je genauer die Beobachtungen zur Form sind, desto differenzierter ist das Bild, das entsteht. Nicht nur für die figürliche Dekoration, auch bei der Form lässt sich in manchen Fällen eine 'Handschrift' des Töpfers erkennen<sup>2</sup>. Dennoch kann die Mehrzahl der attischen Vasen auf einige Grundtypen zurückgeführt werden, die sich in den Details von Fussprofil, Mündungsprofil und anderem unterscheiden, wobei aber der Gesamteindruck doch einheitlich bleibt. Daneben allerdings gibt es Sonderformen, kleinere Gruppen von Gefäßen, die in ihrer Gesamterscheinung vom Üblichen abweichen. Derartige Sonderformen sind nicht selten die Spezialität *einer* Töpferwerkstatt; im Fall der Amphoren des Nikosthenes<sup>3</sup> etwa sind Töpfer und auch Vasenmaler für alle Stücke dieselben. Von diesen nikosthenischen Amphoren kennen wir heute über achtzig Exemplare, andere Sonderformen sind meist viel seltener. Zu diesen gehören auch die Amphoren des Töpfers Pamphaios und des Vasenmalers Oltos, von denen bisher nur drei bekannt geworden sind<sup>4</sup>. Zwei davon sind mit den Inventarnummern G 2 und G 3 im Louvre aufbewahrt (Taf. 5–8) und seit langem publiziert; die dritte befindet sich zur Zeit als Leihgabe aus Privatbesitz in der archäologischen Sammlung der Universität Zürich (Taf. 1–4) und soll im folgenden vorgestellt werden<sup>5</sup>. Das eine Hauptbild, das Beazley als Vorderseite bezeichnet hat, zeigt Dionysos mit einem Satyr, die Rückseite eine Frau mit einem weiteren Satyr.

1 Abkürzungsliste: Beazley, *ABV* = J. D. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters* (Oxford 1956). Beazley, *ARV<sup>2</sup>* = J. D. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, 2nd ed. (Oxford 1963). Beazley, *Para* = J. D. Beazley, *Paralipomena* (Oxford 1971).

2 Grundlegend H. Bloesch, *Formen attischer Schalen* (Bern 1940).

3 Beazley, *ABV* 216.

4 Amphoren G 2 und G 3 im Louvre: Beazley, *ABV* 320, 13. 14 (G 3. G 2); *ARV<sup>2</sup>* 53, 1. 2 (G 3. G 2); 127, 1. 2 (G 3. G 2); 1622; *Para* 139f., B 2. 4; 326. Das neue Stück: Beazley, *Para* 140, B, 3; 321, 1bis. Für die Publikationserlaubnis und für die Photovorlagen der Pariser Stücke habe ich Alain Pasquier vom Louvre herzlich zu danken. Photos Chuzeville.

5 Mein besonderer Dank geht an den Besitzer der Vase für seine Zustimmung zu diesem Publikationsvorhaben.

*Erhaltung und Technisches*

Anders als ihre Gegenstücke im Louvre ist das Stück aus Privatbesitz in Zürich nicht sehr gut erhalten. Der Fuss ist, zusammen mit dem unteren Teil des Gefässkörpers, ergänzt. Die ergänzte Höhe des Gefässes beträgt 37 cm, die erhaltene Höhe 31 cm. Der Durchmesser liegt bei 20,5 cm, der Mündungsdurchmesser bei 15,9 cm; die gesamte Breite mit den Henkeln beträgt 24,1 cm. Das Gefäss ist aus vielen Fragmenten zusammengesetzt. Nur auf der Rückseite (Taf. 1, 2) reicht eine erhaltene Gefässpartie unter die Standzone der Figuren deutlich hinunter und bis etwa 1,5 cm an den ergänzten Fusswulst heran. Hier ist auf etwa einem Drittel des Gesamtumfanges der doppelte Strahlenkranz antik erhalten.

Auf der Vorderseite (Taf. 2, 1) erstreckt sich die Fehlstelle von unten bis zu den Oberschenkeln des Satyrn. Weitere Lücken finden sich im Gebiet des Kopfes des Dionysos und im Bereich zwischen beiden Figuren. Eine kleinere Lücke, die aber die Lesbarkeit kaum beeinträchtigt, liegt im Ornament hinter den Beinen des Dionysos (Taf. 3, 1). Am darüberliegenden Bandhenkel (Taf. 4, 3) fehlen Schulter und Hinterkopf des Satyrn sowie die Spitze des vorgestellten Fusses, die ergänzt worden ist.

Auf der Rückseite (Taf. 2, 2) ist die untere Gefässhälfte wie erwähnt besser erhalten, doch fehlt ein grosses Stück zwischen den Figuren und im Bereich der Köpfe. In der Halszone (Taf. 4, 1) fehlt ein Stück des Vorderkopfes der einen Figur sowie unter dem Henkel etwas mehr als die Hälfte des Altars. Auch Teile des Mündungsrandes (Taf. 1, 1) fehlen hier.

Die Übermalungen des Restaurators sind im ganzen zurückhaltend ausgeführt und beschränken sich auf einzelne Linearergänzungen beim Altar (Taf. 4, 1) und im Ornament, wo auch Ranken nachgezogen worden sind. Der Strahlenkranz über dem Fuss ist zum grösseren Teil neu. Auch die obere Palmette unter dem Satyrn mit der Traube (Taf. 3, 1) hat einen modernen oberen Abschluss. Die Fugen sind beim ganzen Gefäss ausgefüllt und ebenfalls übermalt.

Der Firnis ist dick aufgetragen und sattglänzend, er platzt stellenweise blätternd ab. Der Tongrund ist infolge unsachgemässer Reinigung an einigen Orten etwas zerkratzt. Zusatzrot ist verwendet für die Kränze aller Figuren, für den Traubenstiel beim Satyr auf dem einen Henkel, für das Feuer auf dem Altar, die Blutspuren an der Altarseite und für das Bratfleisch am Hals, ferner für die Blätter des Zweiges des Dionysos sowie für Stengel und Blätter des Zweiges der Frau der Rückseite. Auch die Inschrift (Taf. 4, 2) ist rot aufgemalt, während die Bratspiesse weiss aufgehöhrt waren. Ritzung ist verwendet für die Abgrenzung der Haare gegen den Firnisgrund sowie, nur bei den Henkelsatyrn, für die Abgrenzung der Bärte. Auch die Traube (Taf. 4, 3) und die einzelne Traubenbeere zwischen den Fingern des Satyrn sind mit Ritzlinien umrissen. Die Beeren der Traube sind plastisch aufgehöhrt. Relieflinien sind reichlich

verwendet, auch zur Abgrenzung der Ranken des Henkelornamentes. Der Firnisgrund sowie Haare und Bärte sind mit dem Pinsel aufgetragen. Es finden sich keinerlei Reste von Vorzeichnung für die Figuren.

### *Töpfer und Maler*

Auf der Schulter der Rückseite ist die – Beazley offenbar noch nicht bekannte – Töpfersignatur Φανφαίος ποιεῖ deutlich zu lesen (Taf. 4, 3). Bei den Amphoren Louvre G 2 und G 3 ist an analoger Stelle ebenfalls derselbe Töpfername zu finden. Pamphaios war ein Töpfer, der insbesondere Schalen, aber auch einzelne grosse Gefässe geformt hat und über eine lange Zeit hin tätig war<sup>6</sup>. Er arbeitete in der Werkstatt des Töpfers Nikosthenes, die er später wohl selber übernahm<sup>7</sup>. Seine Schaffenszeit fällt in die Jahre 530–490 v. Chr. Beazley hat Pamphaios auch als Auftraggeber des bekannten Weihreliefs eines Töpfers von der Athener Akropolis vermutet<sup>8</sup>, während Raubitschek zurückhaltender urteilte<sup>9</sup>. Jedenfalls scheint Pamphaios einer der produktionsreichsten, wenn auch nicht einer der besten Töpfer seiner Zeit gewesen zu sein<sup>10</sup>.

Beazley<sup>11</sup> nennt zehn Signaturen des Pamphaios auf schwarzfigurigen und neununddreissig (vielleicht vierzig) auf rotfigurigen Vasen. Die Schreibweise des Namens wechselt. Während Πανφαίος die übliche Schreibweise auf den meisten der genannten Vasen ist, finden wir auf den Vasen des Oltos immer Φανφαίος, auf Schalen des Malers Epiktet immer Παμφαίος<sup>12</sup>. Dies macht deutlich, dass die Töpfersignatur, zumindest im Fall des Pamphaios, nicht vom Töpfer, sondern vom Vasenmaler geschrieben worden ist. Die Form des Töpfernamens auf der Amphora in Zürich ist ein weiterer Hinweis darauf, dass auch dieses Gefäss von Oltos bemalt wurde.

Interessant ist auch die Verbform der Signatur. Fast immer ist der Name des Pamphaios mit der Form ποιεῖσεν verbunden. Nur auf unserer Vase und auf dem einen Parallelstück im Louvre G 2 von Oltos lesen wir ποιεῖ<sup>13</sup>. Ausserdem kann diese Form auf einer schwarzfigurigen Schale sicher ergänzt werden, weil die Fehlstelle nur Platz für die Ergänzung der kürzeren Form bietet<sup>14</sup>.

6 Cf. H. Bloesch, a.O. (oben Anm. 2) 62–69. Beazley, *ABV* 235.

7 Cf. J. Boardman, *Schwarzfigurige Vasen aus Athen* (Mainz 1977) 72.

8 Akropolis 1332. H. Schrader, *Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis* (Frankfurt a. M. 1939) 301f., Nr. 422, Abb. 349, Taf. 176. A. Raubitschek, *AJA* 46 (1942) 245–253. J. D. Beazley, *Potter and Painter in Ancient Athens* (London o.J.) 22f., Taf. 3, 3; 4.

9 A. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Akropolis* (Cambridge, Mass. 1949) 75, Nr. 70.

10 Cf. die Charakterisierung seiner Arbeit durch Bloesch, a.O. 62. 66, wobei allerdings die frühen Stücke und insbesondere die Amphoren G 2. G 3 a.O. 63 positiv hervorgehoben werden.

11 Beazley, *ABV* 235f.; *ARV<sup>2</sup>* 127–131; 1627f.; *Para* 102. 109. 329. 333.

12 Beazley, *ARV<sup>2</sup>* 127.

13 Beazley, *ARV<sup>2</sup>* 53, 2.

14 Beazley, *ABV* 236, 6.

Beazley hat unsere Amphora aufgrund charakteristischer Eigentümlichkeiten der zeichnerischen Handschrift dem Maler Oltos zugeschrieben<sup>15</sup>. Hinzu kommt die oben genannte Orthographie des Töpfernamens. In ihrer Monographie über Oltos hatte allerdings Ada Bruhn<sup>16</sup> drei von Pamphaios signierte Stücke, nämlich die beiden Amphoren im Louvre G 2 und G 3 (Taf. 5–8) und den Stamnos in London<sup>17</sup> sowie zwei unsignierte Schalen<sup>18</sup> vom Werk des Oltos abgetrennt und in einer besonderen Pamphaiosgruppe zusammengefasst. Sie hat mit ihrer Meinung, diese Vasen seien von einem Nachahmer des Oltos bemalt worden, aber keine Zustimmung gefunden; die genannten signierten Stücke, und mit ihnen auch unsere Amphora, können mit Zuversicht dem Oltos zugeschrieben werden.

Oltos war vor allem Schalenmaler und zwischen etwa 525 und 500 v. Chr. aktiv. Er hat, wenn wir auf die Töpfersignaturen abstellen, für sechs verschiedene Töpfer gearbeitet<sup>19</sup>. Sein Werk umfasst weit über hundert Schalen, dazu einige weitere Formen<sup>20</sup>. Der Name des Malers ist aber nur von zwei Signaturen bekannt<sup>21</sup>, die eher spät innerhalb des Werkes angesetzt werden. Sein Stil ist charakteristisch und hat nicht bloss die Zuschreibung vieler Stücke erlaubt, sondern er lässt auch die allgemeine Entwicklung erkennen, wie sie von Bruhn sorgfältig beschrieben wurde. Die besten Werke des Oltos finden sich nicht auf Schalen, sondern auf den grösseren Gefässen. Während er sich auf den Schalen gerne auf wenige wichtige Zeichenlinien beschränkt, sind die grösseren Darstellungen reicher und haben mehr Innenzeichnung.

Im Werk des Oltos stehen die drei Amphoren vereinzelt. Zwei sind aus der Sammlung Campana 1861 in den Louvre gekommen<sup>22</sup>. Die Herkunft des zur Zeit in Zürich ausgestellten Exemplars lässt sich in Beazleys 1971 erschienener Liste<sup>23</sup> nur bis in den Basler Kunsthandel (Borowski) zurückverfolgen. M. Robertson<sup>24</sup> verglich in einem 1968 erschienenen Aufsatz das Bostoner Fragment des Oltos<sup>25</sup> mit dem Dionysos einer dritten 'nikosthenischen' Amphora von der Hand desselben Malers in Privatbesitz; dabei kann es sich nur um das jetzt in

15 Para 327, 1bis.

16 A. Bruhn, *Oltos* (Copenhagen 1943) 111–117.

17 Beazley, *ARV<sup>2</sup>* 54, 5.

18 Beazley, *ARV<sup>2</sup>* 58, 50 und 66, 128.

19 Beazley, *ARV<sup>2</sup>* 53.

20 Zu Oltos zusammenfassend J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases, the Archaic Period* (London 1975) 56f. Die Werklisten bei Beazley, *ARV<sup>2</sup>* 53–67; 1622f.; Para 326–328.

21 Beazley, *ARV<sup>2</sup>* 60, 64. 66.

22 Cf. *Corpus Vasorum Louvre III i c*, zu Taf. 26, 1 und 27, 1 (Fr 364f.); zur Geschichte der Sammlung Campana zuletzt D. von Bothmer, *Les vases de la Collection Campana*, *Revue du Louvre* 1977, 213–221 und A. Lezzi-Hafter, *Götterliebe in Malibu*, *The Paul J. Getty Museum Journal* (demnächst).

23 Beazley, Para 327, 1bis.

24 Österreichische Jahreshefte 47 (1964/65) 109.

25 Beazley, *ARV<sup>2</sup>* 54, 6 und Para 326, 3. 6.

Zürich ausgestellte Stück handeln (cf. Taf. 2, 1). Ist dieses kein Neufund, sondern schon länger in Umlauf, worauf auch die Restaurierung und Übermalung deuten könnte? Kommt die Amphora in Zürich vielleicht ebenfalls letztlich aus dem Umkreis der Campana-Sammlung, woher in neuerer Zeit auch sonst Material aufgetaucht ist?<sup>26</sup> Dann bestände die Hoffnung, in der Masse der Campana-Fragmente die fehlenden Teile zu finden.

### *Die Gefässform*

Die Pamphaiosamphoren (Taf. 1, 2; 5, 3. 4) gelten allgemein als Weiterbildungen der sogenannten nikosthenischen Amphoren, wobei darauf hingewiesen wird, dass Pamphaios in der Werkstatt des Nikosthenes tätig war<sup>27</sup>. Bei all den genannten Amphoren gehen die Henkel direkt in den Mündungsrand über. Beazley hat eine differenziertere Klassifizierung erarbeitet. Er hat zunächst<sup>28</sup> vierzehn Stücke, darunter auch die beiden Pamphaiosamphoren im Louvre G 2 und G 3, zu einer Formklasse zusammengefasst, die er nach dem Exemplar Cabinet de Médailles 218 benannte. In der Neuauflage von 'Attic Red-figure Vase-painters' (1967) hat er dann<sup>29</sup> die Klasse weiter zu gliedern begonnen und schliesslich 1971<sup>30</sup> die Klasse von Cabinet de Médailles 218 in vier Untergruppen unterteilt, nämlich in die Adikia-Unterklasse, in ihr Nahestehendes, in die Unterklasse von Cabinet de Médailles 218 und in eine vierte Gruppe einzelner weiterer Stücke. Zu den Vasen, die der Adikia-Unterklasse nahestehen, gehören insbesondere unsere drei Pamphaiosamphoren<sup>31</sup>. Die Gesamtzahl der Amphoren aller vier Unterklassen beträgt aber immer noch nur neunzehn<sup>32</sup>. Den Bemerkungen Beazleys von 1967<sup>33</sup> lassen sich einige Prinzipien der Gliederung entnehmen; insbesondere in der Fussform und in der Halsproportion scheinen für ihn wesentliche Differenzierungen zu bestehen. Mit den drei Pamphaiosamphoren hat Beazley ein Stück in der Villa Giulia verbunden<sup>34</sup>, das ebenfalls einen nikosthenischen Fuss aufweist. Allerdings unterscheidet es sich von den drei Pamphaiosamphoren durch einen mehr eiförmigen Körper und einen sich konisch nach oben verbreiternden Hals. Die Amphora in der Villa Giulia ist teils schwarzfigurig, in den Hauptbildern aber rotfigurig bemalt und auch durch die Form der geschlossenen Palmetten mit den Pamphaiosvasen

26 Zu neu aufgetauchten Komplexen aus der Campana-Sammlung cf. Lezzi-Hafter (oben Anm. 22) mit ihren Anm. 3. 4.

27 Cf. Bloesch, a. O. (oben Anm. 2) 63. Auch etwa E. Paribeni, in: *Enciclopedia dell'arte antica* 5 (Roma 1963) 670 s.v.

28 Beazley, *ABV* 319f.

29 Beazley, *ARV<sup>2</sup>* 1618.

30 Beazley, *Para* 139f.

31 Beazley, *Para* 139f., B, 2. 3. 4.

32 Sechs davon, nämlich Beazley, *Para* 140, C 2 und D 1–3. 7. 8 scheinen unpubliziert zu sein.

33 Beazley, *ARV<sup>2</sup>* 1618.

34 Beazley, *Para* 139, B 1. Cf. P. Mingazzini, *I vasi della collezione Castellani* I (Roma 1930) Taf. 100.

verbunden. Beazley hat sie<sup>35</sup> unter die allerersten rotfigurigen Vasen eingeordnet. Wenn wir von der Fussform absehen, steht sie der Adikia-Unterklasse<sup>36</sup> näher als die eigenständigeren Pamphaiosamphoren, insbesondere bezüglich der Halsform, der Gefäßkörperform und auch der schlankeren Gesamtproportionen. Von den vier Gefässen der Adikia-Unterklasse sind drei rein schwarzfigurig, während das vierte<sup>37</sup> ebenfalls eine bilingue Dekoration trägt und abgesehen von der Fussform dem Stück in der Villa Giulia sehr nahe steht; diese Vase, die in Wien steht, ist von Beazley ebenfalls unter die frühesten Stücke mit rotfiguriger Dekoration eingereiht worden.

Viel weniger eng mit den bisher besprochenen Stücken verwandt sind die Vasen der Unterklasse von Cabinet de Médailles 218<sup>38</sup> und die übrigen von Beazley verglichenen Vasen<sup>39</sup>, soweit sie publiziert sind. Sie sind trotz ihrer schwarzfigurigen Dekoration alle vergleichsweise spät entstanden, gehören in das vorgerückte zweitletzte oder schon ins letzte Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts, gehen unseren Pamphaiosamphoren also keineswegs voraus. Schwieriger ist das zeitliche Verhältnis der Vasen der Adikia-Unterklasse<sup>40</sup> zu unseren Pamphaiosvasen festzulegen. Doch scheinen mir auch hier die rein schwarzfigurigen Stücke<sup>41</sup> eher spät, keinesfalls älter als die rotfigurigen und die bilinguen Exemplare; insbesondere die Basler Amphora ist entwickelt. Nichts widerspricht der Annahme, die Form sei erstmals von Pamphaios für rotfigurige Vasen gebraucht worden; die Pamphaiosamphoren wären somit Angelpunkte der Formentwicklung und für die übrigen Gefässe vorbildlich. Ausgangspunkt für Pamphaios waren die Amphoren besonderer Form, welche der Töpfer Nikosthenes eingeführt hat und die in seiner Werkstatt zahlreich hergestellt wurden<sup>42</sup>. Beazley konnte sechsundachtzig Stücke aufzählen, alle bis auf eines, das in der Six-Technik bemalt ist<sup>43</sup>, schwarzfigurig und vom N-Maler dekoriert. Fundort dieser nikosthenischen Amphoren war, soweit ein solcher bekannt ist, immer die etruskische Stadt Caere (Cerveteri), mit Ausnahme eines einzigen Stückes, das, wohl vom Töpfer dorthin geweiht, auf der Athener Akropolis gefunden wurde<sup>44</sup>. Von den neunzehn Amphoren der Klasse von Cabinet de Médailles 218 ist bei fünf die Herkunft bekannt; drei<sup>45</sup> kommen ebenfalls aus

35 Beazley, *ARV*<sup>2</sup> 11, 4.

36 Beazley, *Para* 139, A 1–4.

37 Beazley, *Para* 139, A 1 und *ARV*<sup>2</sup> 11, 3; 1618.

38 Beazley, *Para* 140, C 1–3.

39 Beazley, *Para* 140, D 1–8.

40 Beazley, *Para* 139, A 1–4.

41 Beazley, *Para* 139, A 2–4.

42 Beazley, *ABV* 216–226; *Para* 104–106; cf. Boardman, a. O. (oben Anm. 7) 72.

43 Beazley, *ABV* 226.

44 Beazley, *ABV* 222, 50. Die Herkunftsangabe Palestrina für *ABV* 222, 55 bei Beazley wird in der Vorpublikation des Stückes durch F. P. Johnson, *Am. J. Arch.* 47 (1943) 392, Abb. 8 nicht genannt und muss als zweifelhaft erscheinen.

45 Beazley, *ABV* 319f., 8. 10. 11.

Cerveteri, die beiden Pamphaiosamphoren im Louvre G 2 und G 3 sind sicher in Etrurien gefunden worden, mit grosser Wahrscheinlichkeit ebenfalls in Cerveteri.

Die Fundlage insbesondere der Amphoren des Nikosthenes und die Verwandtschaft der Form mit derjenigen etruskischer Buccheroamphoren des 6. Jahrhunderts hat schon früher zur Vermutung geführt, diese Sonderformen seien bloss für den etruskischen Markt und insbesondere für Cerveteri angefertigt worden. Dass der attische Töpfer Nikosthenes tatsächlich eine ältere etruskische Form aufgegriffen hat, die ihrerseits eine lange Tradition in Etrurien hatte, ist von Monika Verzàr schlüssig nachgewiesen worden<sup>46</sup>; sie konnte schrittweise die Herausbildung der Form in Etrurien verfolgen. In etruskischem Bucchero war die Amphorenform bereits um 580 v. Chr. voll ausgebildet<sup>47</sup>; von Nikosthenes wurde sie im dritten Viertel des 6. Jahrhunderts aufgegriffen<sup>48</sup>. Die nikosthenische Form ist dann ihrerseits vom Paris-Maler, dem führenden Maler der Werkstatt der sogenannten pontischen Amphoren, in seiner Amphora in Berlin imitiert worden<sup>49</sup>. Die zuletzt von Langlotz vertretene Auffassung, diese Amphorenform komme letztlich aus dem Orient, ist nicht haltbar<sup>50</sup>; die von ihm angeführten östlichen Vergleichsbeispiele sind jünger und zudem nicht sehr nahe verwandt<sup>51</sup>.

Neben den nikosthenischen stehen zwei weitere an diese angelehnte verwandte Amphoren. Das eine Stück im Louvre, ebenfalls in Cerveteri gefunden<sup>52</sup>, wurde von Beazley in den Umkreis des BMN-Malers, eines anderen Malers der Nikostheneswerkstatt, gesetzt, während Langlotz und auch E. Walter-Karydi<sup>53</sup> ostgriechische Herkunft annehmen. Das andere merkwürdige Stück, an dessen Echtheit indessen keine Zweifel geäussert worden sind, befand sich im Kunsthandel<sup>54</sup>. Diese zweite Vase wird auch von Walter-Karydi als attisch akzeptiert, wenn auch in der Nachfolge ionischer Prototypen verstan-

46 M. Verzàr, *Eine Gruppe etruskischer Bandhenkelamphoren*, *Antike Kunst* 16 (1973) 45–56.

47 Verzàr, a. O. 51f.

48 Verzàr, a. O. 51 mit Anm. 52. Zu einer etwas späteren Datierung des Nikosthenes Boardman a. O. (oben Anm. 7) 73; auch D. A. Jackson, *East Greek Influence on Attic Vases* (London 1976) 50.

49 K. A. Neugebauer, *Führer durch das Antiquarium: Vasen* (Berlin 1932) 35, F 1885, Taf. 20. Jackson, a. O. 38 mit Anm. 1. L. Hannestad, *The Paris Painter* (Copenhagen 1974) 22. 26. 49, Nr. 37, Taf. 19.

50 E. Langlotz, *Studien zur nordostgriechischen Kunst* (Mainz 1975) 183 mit Anm. 27 und 28.

51 Die Bandhenkelform ist nicht besonders geeignet für Tonvasen, geht sicher zumindest indirekt auf Metallvorbilder zurück; die Metallvasen, die von Langlotz verglichen werden, haben Rundhenkel.

52 Beazley, *ABV* 228, F 99.

53 E. Walter-Karydi, *Samos VI* 1 (Bonn 1973), 31 und 131, Nr. 490, Taf. 58f.

54 Münzen und Medaillen AG Basel, Auktion 26 (1963) 51f., Nr. 103, bei Beazley nicht aufgenommen. Für weitere Literatur cf. H. Mommsen, *Der Affector* (Mainz 1975) 46, Anm. 222.



den<sup>55</sup>; Langlotz dagegen vermutet auch hier ostgriechischen Ursprung<sup>56</sup>. Man wird auch dieses Stück sicher nicht älter als die ersten nikosthenischen Amphoren datieren können; es vermittelt in den Details der Form zwischen den nikosthenischen Amphoren und den Amphoren des Elbow Out-Malers, wie H. Mommsen gesehen hat<sup>57</sup>. Mit den letztgenannten kommen wir auf eine weitere Amphoren-Sonderform, welche in unserem Zusammenhang wichtig ist. Jackson<sup>58</sup> hat neuerdings schlüssig gezeigt, dass die Sonderform des Elbow Out-Malers<sup>59</sup> den Amphoren des Nikosthenes nicht vorausgeht, sondern diese im Gegenteil ihrerseits voraussetzt; Fuss und Mündung zusammen mit den Bandhenkeln sind von dort übernommen und mit einem eiförmigen Gefässkörper kombiniert. Jackson vermutet, diese Eiform sei aus dem Ostgriechischen übernommen<sup>60</sup>. Er datiert die Amphoren des Elbow Out-Malers zwischen 540 und 530 v. Chr. Mit ihnen ist wahrscheinlich ein zweites Vorbild für die Pamphaiosamphoren gefunden. Ihr eiförmiger Körper ist eine Variation gegenüber der eigentlichen nikosthenischen Form, bei deren Ausbildung der Elbow Out-Maler als Vorbild gewirkt haben kann. Auch für die anderen Gefässe der Klasse von Cabinet de Médailles 218, insbesondere für die eigentliche Adikia-Klasse mit ihren schlankeren Formen, dürfte der Elbow Out-Maler Vorbild gewesen sein. Von der Adikia-Unterklasse ihrerseits sind dann die jüngeren Stücke der Unterklasse von Cabinet de Médailles 218 und die verschiedenen ähnlichen Vasen abhängig.

Aus dem Blickwinkel der attischen Formentwicklung scheint damit der genetische Zusammenhang der einzelnen Gruppen einigermaßen klar. Doch ist noch eine weitere Gruppe verwandter Amphoren beizuziehen, welche in der Werkstatt der Caeretaner Hydrien entstanden sind. Davon sind bisher drei Stücke bekannt, wovon eines noch unpubliziert ist<sup>61</sup>; dieses befindet sich in Schweizer Privatbesitz, das zweite im University-Museum in Philadelphia<sup>62</sup>, das dritte ist Teil der Sammlung Ludwig. Der Fuss dieser Amphoren entspricht demjenigen der Caeretaner Hydrien, welcher seinerseits aus ostgriechischer Tradition stammt. Derselbe Fusstypus taucht neben einem geläufigeren aber auch bei den nikosthenischen Amphoren auf<sup>63</sup>. Von diesen nikosthenischen

55 Walter-Karydi, a. O. 31.

56 Langlotz, a. O. (oben Anm. 50) 183, Anm. 28.

57 Mommsen, a. O. 46. Auch Jackson, a. O. (oben Anm. 48) 47f.

58 Jackson, a. O. 45–49.

59 Beazley, *ABV* 248, 1–5; *Para* 112.

60 Jackson, a. O. (oben Anm. 48) 49f.

61 Cf. R. Lullies, in: E. Berger/R. Lullies, *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig I* (Basel 1979) 173f., Nr. 65. Auch Langlotz, a. O. (oben Anm. 50) 183, Anm. 28 und Jackson, a. O. 47 u. a.

62 T. B. L. Webster, *J. Hell. St.* 48 (1928) 198, Abb. 4. Auch J. M. Hemelrijk, *De Caeretaanse Hydriae* (Rotterdam 1956) 75. 121.

63 Jackson, a. O. 45f.



Amphoren sind direkt oder indirekt auch die Caeretaner Amphoren abhängig; dies ist ein zusätzliches Argument dafür, dass die Werkstatt der Caeretaner Amphoren und Hydrien, wenn auch von Ostgriechen betrieben, sicher im Westen, wohl in Caere selber arbeitete. Solche Amphoren sind, wie wir schon sahen, eine für diese etruskische Stadt und nur für diese typische Form.

Wie ist aber das Verhältnis der Caeretaner Amphoren zu denjenigen des Pamphaios? Auch wenn die bisher publizierten Photos der Caeretaner Amphoren nicht ausreichend sind, scheint doch klar, dass die drei Caeretaner Amphoren (diejenige in Privatbesitz ist mir durch Autopsie bekannt) nach Form und Dekoration nicht gleichzeitig sind. Bei der Amphora in Privatbesitz ist der Fuss niedrig, bei den beiden anderen höher. Der Körper der Amphora in Privatbesitz ist bauchiger, die Schulter wohl etwas weniger abfallend. Die Bemalung des Fusses ist beim Stück in Privatbesitz und bei demjenigen in Philadelphia alternierend weiss und rot auf schwarzen Zungen, während das Exemplar Ludwig nur schwarze Zungen hat, genauso wie es auch nur schwarze Strahlen auf der Schulter hat, während bei den anderen beiden schwarze und weisse Strahlen (auf Tongrund) alternieren. Auch nach der Gesamtproportion nimmt die Schlankheit (ähnlich wie bei den attischen Beispielen der Klasse von Cabinet de Médailles 218) im Laufe der Zeit zu<sup>64</sup>. Die Entwicklungslinie läuft von der Caeretaner Amphora in Privatbesitz über diejenige in Philadelphia bis zum Stück Ludwig. Eine absolute Datierung ist nicht leicht zu geben, doch entsprechen die technischen Merkmale der Amphora in Privatbesitz den Caeretaner Hydrien der Blütezeit, diejenigen der Amphora Ludwig den jüngsten Hydrien, die sich der schwarzfigurigen Technik annähern. Es lässt sich nicht ausschliessen, dass die älteste der drei Amphoren den Pamphaiosamphoren etwas vorausging, sie kann aber auch schon von einem Pamphaiosstück abhängig sein. Dass dieselbe Formidee, nämlich nikosthenische Elemente mit einem ausgesprochen eiförmigen Körper zu kombinieren, an zwei Orten gleichzeitig aufkam, scheint nicht wahrscheinlich. Und wenn eine Beeinflussung stattgefunden hat, dann wohl eher von Pamphaios zum Töpfer der Caeretaner Amphoren als umgekehrt.

So hat sich also gezeigt, dass die Pamphaiosamphoren, obgleich sie bloss eine kleine Sondergruppe bilden, innerhalb der Vasenentwicklung der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts in Athen und in Etrurien ihren besonderen, auch entwicklungsgeschichtlich wichtigen Platz gehabt haben. Die Form ist ursprünglich etruskisch; sie wurde in Athen rezipiert und weiter ausgebildet und hat dann in verschiedener Weise wieder nach Etrurien zurückgewirkt. Ostgriechische Urtypen sind mit Sicherheit auszuschliessen.

64 Privatbesitz: H:Dm = 26,7:17,2 cm = 1,55:1

Philadelphia: H:Dm = 29:17,7 cm = 1,64:1

Für die Massangaben zum Stück in Philadelphia habe ich E. R. Knauer zu danken. Von der Amphora Ludwig ist nur die Höhe bekannt: 28,5 cm.

### *Das Ornament*

Im folgenden soll die Dekoration der Amphora in Zürich etwas näher betrachtet werden. Über dem Fuss findet sich der schon genannte zweistufige schwarzfigurige Strahlenkranz (Taf. 1, 2), während die Gegenstücke Louvre G 2 und G 3 (Taf. 5, 3. 4) an dieser Stelle nur einen einfachen Strahlenkranz aufweisen. H. Mommsen<sup>65</sup> hat die attischen Vasen mit doppeltem Strahlenkranz zusammengestellt. Sie kommt zum Schluss, dass dieses altertümliche Ornament in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts wieder aufgegriffen wurde, unter anderem auch in der Werkstatt des Nikosthenes. Von dort hat es unser Maler wohl übernommen. Auf der Schulter hat die Amphora in Zürich wie Louvre G 3 ein einfaches Zungenmuster; bei Louvre G 2 kommt noch ein Zweig aus vier Lotosblüten hinzu. Das Henkelornament der Amphora in Zürich ist unter beiden Henkeln gleichartig (Taf. 3, 1. 2). Ein Paar gegenständiger schwebender Palmetten mit Einzelblättern ist Ausgangspunkt für vier Ranken, die in Lotosblüten mit Fächerpalmettenfüllung enden. Dieses Grundschema ist bereichert durch je zwei mittlere horizontale Ranken, die einen individuell verschiedenen Verlauf nehmen und in kleinen Spiralen enden.

Bei den Pariser Stücken G 2 und G 3 ist das Henkelornament grundsätzlich gleich gehalten (Taf. 7, 1. 2). Nach Jacobsthal<sup>66</sup> steht das Henkelornament auf den beiden Amphoren im Louvre «in seiner Gesamtstruktur in der Tradition des schwarzfigurigen Schwebetypus, nur die Durchdetaillierung ist modern und 'rotfigurig'. Besonders gut verdeutlichen die beiden Amphoren das Nebeneinander von Altem und Neuem»<sup>67</sup>. Bei der Amphora G 2 finden sich nur eingeschriebene Palmetten aus Einzelblättern als seitliche Ornamentabschlüsse (Taf. 7, 2). Bei der Amphora G 3 zeigt nur die eine Seite in drei von vier Fällen die eingeschriebene Palmette, während auf der anderen Seite (Taf. 7, 1) die Palmetten frei am Ende der Ranken sitzen; alle seitlichen Palmetten oder Palmettenblüten zeigen hier die geschlossene Fächerform. Die Amphora in Zürich weist an entsprechender Stelle ebenfalls die Fächerform auf, doch sind alle seitlichen Palmettenblüten eingeschrieben. Zusätzlich hat nur diese Amphora die horizontalen Ranken. Hingewiesen sei darauf, dass auch die beiden frührotfigurig-bilinguen Amphoren der Klasse von Cabinet de Médailles 218<sup>68</sup> frei endende seitliche Palmetten aufweisen<sup>69</sup>, während das Mittelornament unterschiedlich gestaltet ist.

Auf der Mündung finden sich bei unserer Amphora (Taf. 1, 1) zwei Dreiergruppen eingeschriebener geschlossener Fächerpalmetten, die durch Ranken verbunden sind. Auf der Oberseite der Bandhenkel ist eine Fächerpalmette mit

65 Mommsen, a. O. (oben Anm. 54) 28–31.

66 P. Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen* (Berlin 1927) 71.

67 Jacobsthal, a. O. 75.

68 Beazley, *Para* 139, A 1 und B 1.

69 Jacobsthal, a. O. 43.

einer hängenden Lotosblüte und zwei Ranken kombiniert, wobei die Blüten im Detail etwas verschieden gezeichnet sind. Grundsätzlich entsprechend ist die Mündungsdekoration der beiden Gegenstücke im Louvre (Taf. 5, 1. 2)<sup>70</sup>, doch stehen anstelle der Lotosblüten hier Palmettenblüten; in einem Fall<sup>71</sup> sind die Palmette und die Palmettenblüte sogar verwachsen. Deutlich steht die Amphora in Zürich etwas für sich, doch ist sie der Amphora Louvre G 3 im Henkelornament und im Schulterdekor näher als der Amphora G 2.

### *Der Figurenstil*

Figürliche Bemalung findet sich auf dem Bauch (Taf. 2, 1. 2), am Hals (Taf. 4, 1) und auf den Henkeln (Taf. 4, 3. 4) der Zürcher Amphora. Die Komposition der beiden Hauptbilder ist gleichartig. Auf der von Beazley als Vorderseite bezeichneten Darstellung (Taf. 2, 1) erkennen wir einen nach rechts gewendeten bärtigen Dionysos, der bekränzt ist und eine Rebranke in der Linken, einen nicht erhaltenen Gegenstand (wohl ein Trinkgefäß) in der Rechten hält. Er ist mit einem Chiton und einem über die linke Schulter gelegten Schrägmantel bekleidet. Vor ihm steht ein ithyphallischer Satyr mit einem Pferdeschweif und Pferdeohren, bärtig und ebenfalls bekränzt. Seine vorgestreckte Hand ist nicht erhalten, die Rechte zum Gruss erhoben. Bemerkenswert ist die Beingestaltung dieses Satyrn. Auch wenn entscheidende Partien leider verloren sind, ist doch noch deutlich, dass die Beine im Bereich der Knie so schmal geworden sind, dass es sich nur um Pferdebeine gehandelt haben kann.

Auf der Rückseite (Taf. 2, 2), die aber die Töpfersignatur trägt, erkennen wir eine stehende Frau, die Beazley fragend als Ariadne bezeichnet hat. Sie ist mit einem Kranz aus lanzettförmigen schmalen Blättern bekränzt, nicht mit dem Kranz aus dreieckig breiten Blättern, den die übrigen sieben Figuren tragen. Dieselben lanzettförmigen Blätter zeigt der Zweig, den sie wohl in der linken Hand hielt. Die rechte Hand ist zurückgenommen und an den Körper gepresst. Ein Satyr mit menschlichen Beinen, dessen Geschlecht nicht angegeben ist, tritt auf die Frau zu. Was er auf den vorgestreckten Händen trug, ist nicht erhalten. Der Kopftypus mit Pferdeohren und Bart entspricht dem Satyr der anderen Seite.

Auf dem Hals (Taf. 4, 1) findet sich, unterhalb des einen Henkels durchgezogen, eine einheitliche Szene. Zwei kniende Jünglinge sind damit beschäftigt, Fleisch auf einem brennenden Altar zu braten. Beide tragen ein Gewand um die Hüften, dessen Stoff mit Tupfen gemustert ist. Unterhalb des anderen Henkels ist ein aufgehängtes Gewandstück angebracht.

Auf den beiden Bandhenkeln findet sich je ein bekränzter Satyr desselben Typus wie in der Hauptzone, beide Male mit menschlichen Beinen. Der eine

70 Cf. auch Jacobsthal, a. O. Taf. 45.

71 Auch Jacobsthal, a. O. Taf. 45a, rechts.

(Taf. 4, 4) hält mit der Linken den Bart, mit der Rechten sein Glied ( $\delta\epsilon\phi\acute{o}\mu\epsilon\nu\omicron\varsigma$ ). Der andere (Taf. 4, 3) trägt eine Traube in der Linken und führt mit der Rechten eine einzelne Beere zum Mund.

Die Figurenanordnung auf der Amphora in Zürich entspricht genau derjenigen der beiden Amphoren im Louvre (Taf. 5, 3. 4; 6; 8); die Thematik im einzelnen ist jedoch auf allen drei Gefäßen verschieden. Beim Detailvergleich der Zeichnung zeigt es sich, dass die Figur des Dionysos und diejenige des Chiron auf Louvre G 3 (Taf. 6, 1) sich in der Gesamtanlage und in den Einzelheiten entsprechen. Noch der Gewandzipfel der einen Mänade auf der Amphora Louvre G 2 (Taf. 5, 4) verrät dasselbe Gewandschema. Dagegen ist das Gewand der Frau auf der Amphora in Zürich komplexer und reicher wiedergegeben. Auffällig ist, dass doppelte Saumabschlüsse nur bei der Pariser Amphora G 2 vorkommen, und zwar bei der einen Mänade am Chiton (Taf. 5, 4), bei der anderen am Mantel (Taf. 6, 2). Die Satyrn derselben Vase zeigen gegenüber dem Gefäß in Zürich mehr Innenzeichnung in der Bauchmuskulatur, aber auch an den Glutäen. Der offensichtlich formelhafte Gesichtstypus stimmt dagegen überein. Die Pferdeschweife der Satyrn auf G 2 sind nicht ausgespart, sondern rot aufgemalt. Ganz allgemein darf gesagt werden, dass Gewand und Bewegung bei der Vase in Zürich am sorgfältigsten und reichsten wiedergegeben sind, beim zuletzt genannten Stück Louvre G 2 dagegen am flüchtigsten gemalt erscheinen.

### *Die Chronologie*

Fragen wir nach der relativen Zeitstellung der drei Pamphaiosamphoren zueinander, sehen wir, dass sie kaum genau gleichzeitig sein dürften. Nach den Proportionen lässt sich eine Entwicklung zu einer immer schlankeren Form erkennen<sup>72</sup>. Im Ornament hat G 3 Beziehungen sowohl zu G 2 wie auch zum Stück in Zürich. G 2 weist mit seinen durchwegs offenen und eingeschriebenen Palmetten die relativ jüngsten Elemente auf, so dass man auf eine relative Abfolge Zürich – G 3 – G 2 kommt, wobei sich Zürich und G 3 besonders nahe stehen. Dies hat schon Beazley dadurch ausgedrückt, dass er die neue Amphora mit der Bezeichnung 1 bis an seine Nummer 1 (= G 3) angeschlossen hat. Dieselbe Entwicklung lässt sich auch beim Figurenstil erkennen. G 2 hat mehr Innenzeichnung bei den Satyrn und die doppelte Saumbildung; das altertümliche Gewandmuster erscheint nur beim Stück in Zürich, während es bei G 3 noch für die Hauben der Mädchen verwendet wurde. G 2 steht schon am Übergang zur jüngeren Schaffensperiode des Malers Oltos.

72 Zürich: H : Dm = ca. 37 : 15,9 cm = 2,32 : 1  
 G 3. H : Dm = 37 : 15,5 cm = 2,38 : 1  
 G 2: H : Dm = 38,5 : 15 cm = 2,56 : 1

Eine exakte absolute Datierung der drei Amphoren ist nicht leicht zu geben, weil äussere Fixpunkte fehlen. Immerhin ist nicht zu bestreiten, dass die Amphoren zum Frühwerk des Oltos zählen<sup>73</sup>. F. P. Johnson hat<sup>74</sup> bereits gesehen, dass G 2 etwas entwickelter ist als G 3. Gehen wir von einer Schaffenszeit des Oltos zwischen 525 und 500 aus<sup>75</sup>, so werden die Amphoren im Jahrzehnt 525–515 v. Chr. geschaffen worden sein, was gut zur oben skizzierten Gesamtentwicklung der Sonderform passt.

### *Ikonographisches*

Die Bilder auf der Amphora in Zürich lassen sich in zwei Themenkreise aufteilen, in das Opferfleischbraten auf dem Hals und die dionysische Thematik auf Bauch und Henkeln.

Die beiden Opferfleischbrater (Splanchnoptai) auf dem Hals (Taf. 4, 1) knien symmetrisch zu beiden Seiten eines Altars, auf welchem das Opferfeuer brennt. Das Thema wird ähnlich auch sonst in der attischen Vasenmalerei behandelt, vor allem in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts<sup>76</sup>. Bei Oltos kommt eine ähnliche Szene sonst bisher nicht nochmals vor<sup>77</sup>. Die Ikonographie des Splanchnoptes hat in der Forschung früh Interesse gefunden, weil man mit ihr eine Überlieferung bei Plinius (Nat. Hist. 34, 81) zusammengebracht hat, die von der Statue eines Splanchnoptes des Bildhauers Styppax aus Zypern für Perikles berichtet. Rizza, der die Ikonographie der Splanchnoptes-Bilder ausführlich analysiert hat, kam zum Schluss, dass das Motiv der Statue des Styppax um 430 in der Werkstatt des Vasenmalers Polygnot rezipiert wurde und von da an in die Ikonographie der rotfigurigen attischen Vasenmalerei Eingang fand<sup>78</sup>. Von den insgesamt vier ikonographischen Typen, die für die Darstellung des Splanchnoptes Verwendung fanden<sup>79</sup>, ist derjenige des kauernenden Splanchnoptes, wie er auch bei Oltos vorkommt, der früheste<sup>80</sup>. Er er-

73 Zur Theorie von A. Bruhn cf. oben S. 231 mit Anm. 16. Früh datieren z. B. Boardman (oben Anm. 20) 57; Bloesch (oben Anm. 2) 66: vor der Hauptgruppe des Pamphaios, die er 515–500 v. Chr. ansetzt; Robertson, a. O. (oben Anm. 24) 108: 'fairly early works'; B. Cohen, *Attic Bilingual Vases and their Painters* (New York 1978) 369.

74 *The Art Bulletin* 19 (1937) 542f. mit Anm. 13.

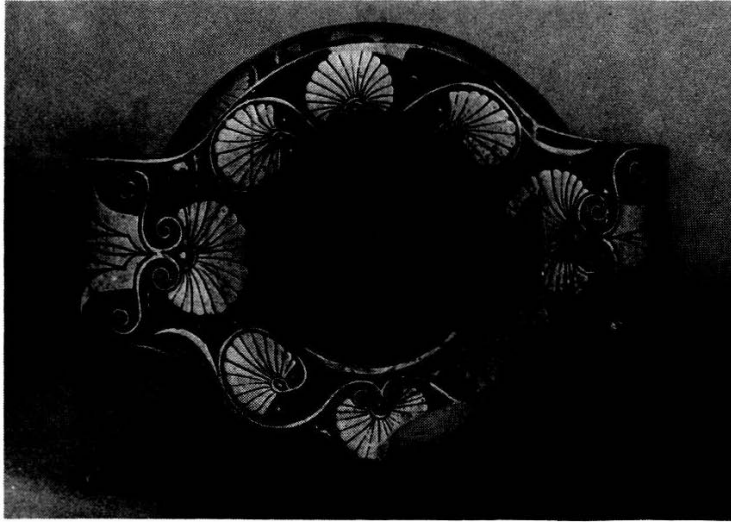
75 Cf. oben S. 231 mit Anm. 20 sowie Bloesch's Datierung der Hauptgruppe, oben Anm. 72.

76 U. Kron, *Jb. Dt. arch. Inst.* 86 (1971) 138–140 mit Anm. 102 zur Wortbedeutung und Anm. 103. P. E. Arias, in: *Studi in onore di Luisa Banti* (Roma 1965) 23–27 = A. Lezzi-Hafter, *Der Schuwalow-Maler* (Mainz 1976) 108, S. 62. H. Metzger, *Recherches sur l'imagerie athénienne* (Paris 1965) 80, 8. 9; 107–115 (mit Liste der Darstellungen nach der Mitte des 5. Jahrhunderts). G. Rizza, *Ann. Sc. arch. At.* 37/38 (1959/60) 321–345 (340 mit Anm. 4 zur Wortbedeutung). A. Greifenhagen, *Corpus Vasorum Bonn* 1, zu Taf. 34, 10 (Liste der Darstellungen). M. Mayer, *Jb. Dt. arch. Inst.* 8 (1893) 218–229.

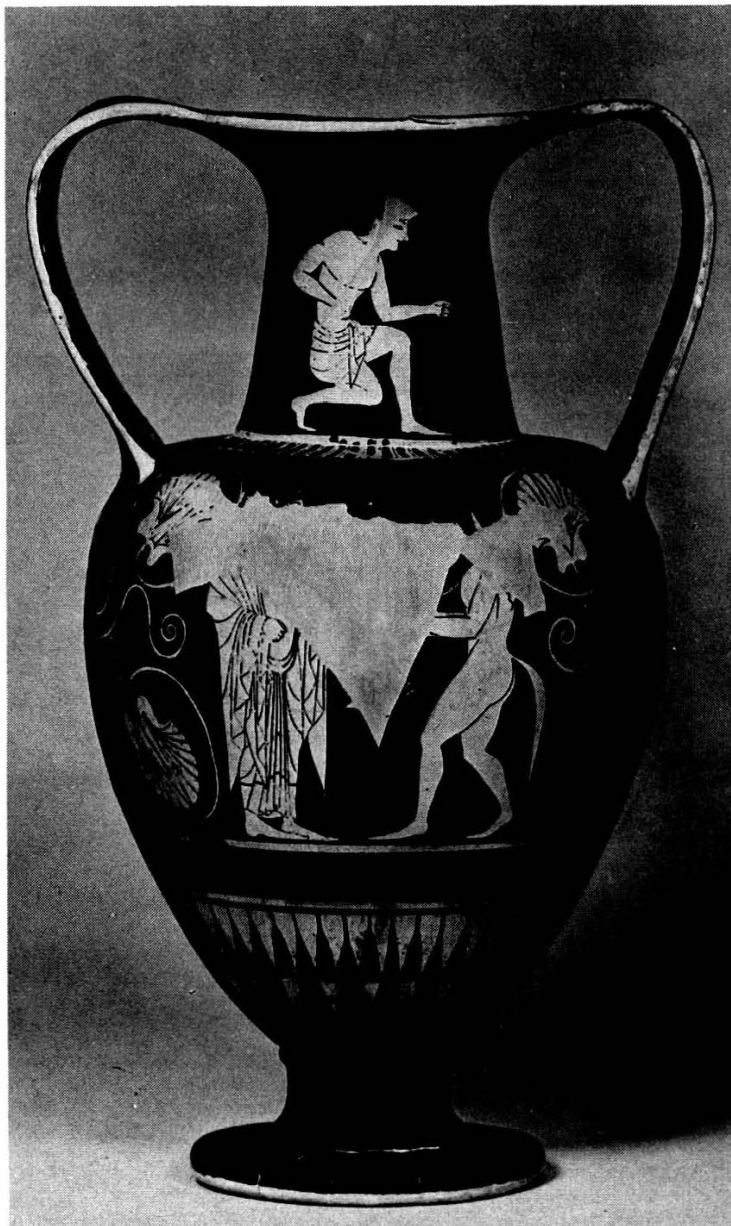
77 Cf. Beazley, *ARV<sup>2</sup>* 1623, 66bis: Opferzug, sowie den einzelnen Altar, *ARV<sup>2</sup>* 55, 12.

78 Rizza, a. O. 340–345. 79 Rizza, a. O. 331–333.

80 Rizza, a. O. 331f., B; cf. 331 Anm. 7 und 332 Anm. 1–3.



1



2

Tafel 1. Amphora in Privatbesitz,  
Leihgabe in der archäologischen Sammlung der Universität Zürich.  
Mündung und Gesamtform.





1



2

Tafel 2. Amphora in Zürich.  
Hauptbilder der Vorderseite und der Rückseite.



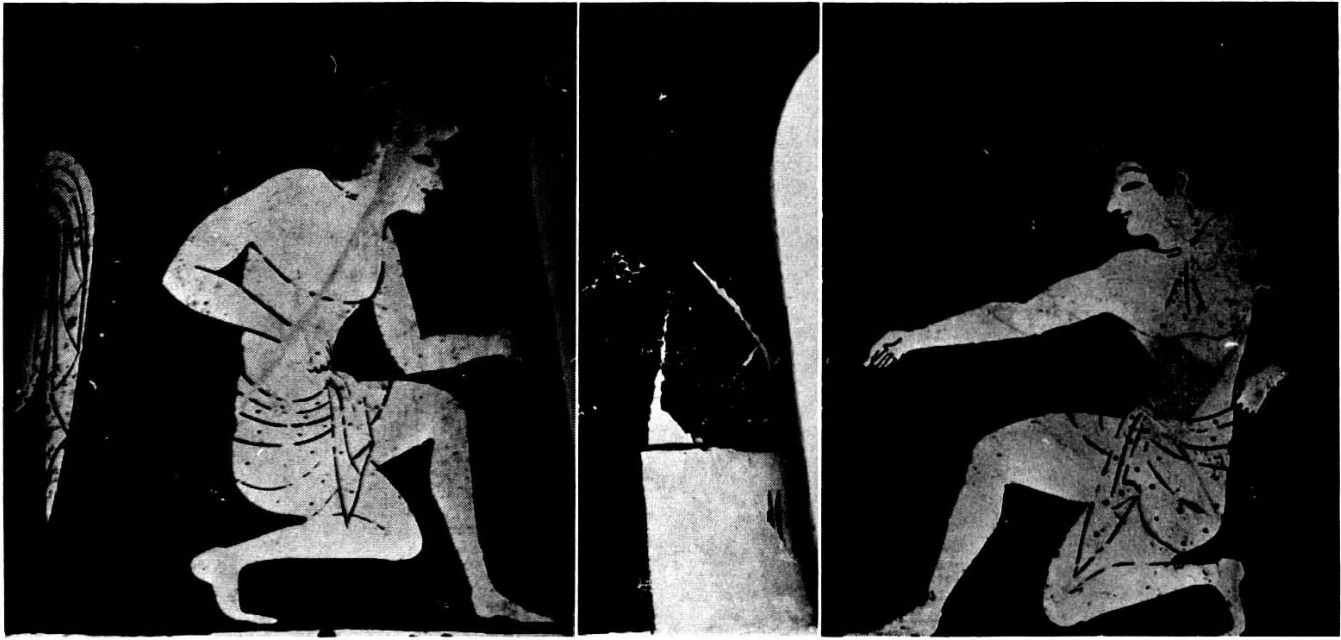


1



2

Tafel 3. Amphora in Zürich.  
Henkelornament.



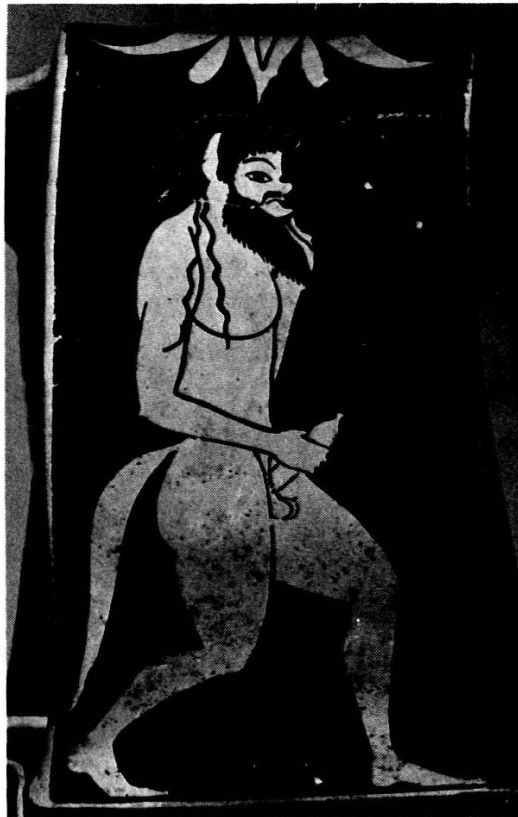
1



2

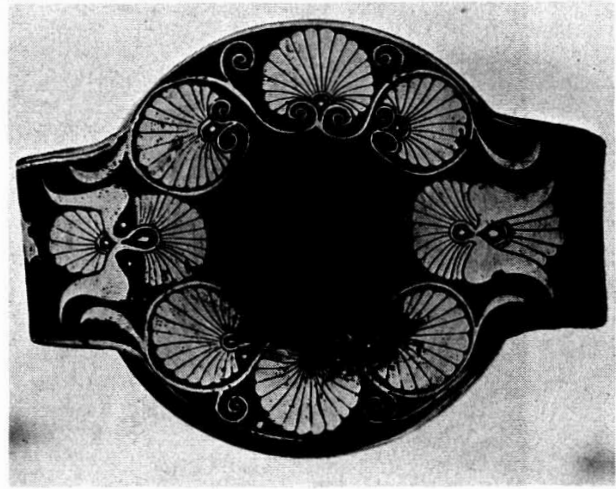
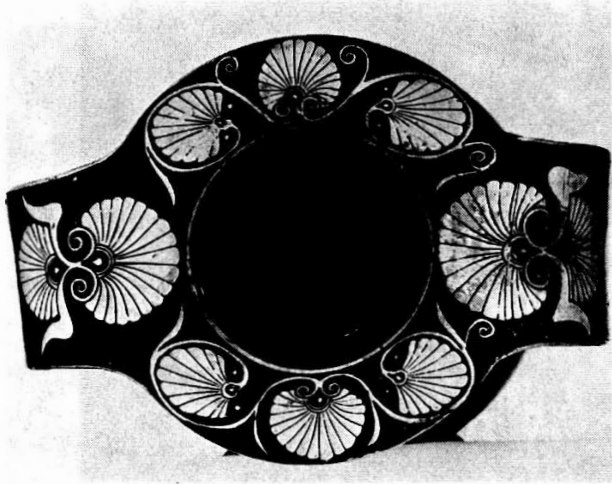


3



4

Tafel 4. Amphora in Zürich.  
Halsbild, Töpfersignatur des Pamphaios und Henkelaussenseiten.



Tafel 5. Amphoren im Louvre G 3 links und G 2 rechts.  
Mündung und Gesamtform, Vorderseite.



1



2

Tafel 6. Amphoren im Louvre G 3 oben und G 2 unten.  
Hauptbilder der Rückseite.





1



2

Tafel 7. Amphoren im Louvre G 3 oben und G 2 unten.  
Henkelornament.



1



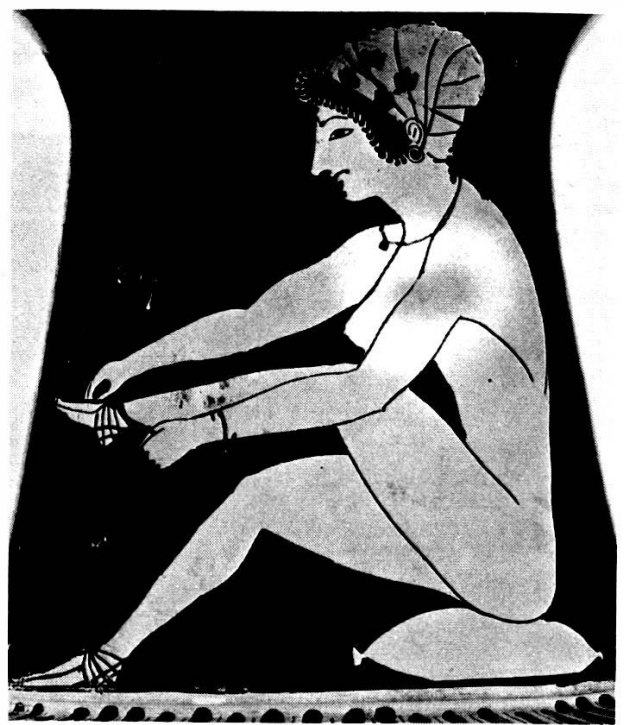
2



3



4



5

Tafel 8. Amphoren im Louvre G 3 links und G 2 Mitte und rechts.  
Henkelaussenseiten und Mädchen der Rückseite des Halses.

scheint auf einer Schale des Epidromos-Malers aus dem Ende des 6. Jahrhunderts in Berlin<sup>81</sup>, auf einer schwarzfigurigen Lekythos des Sappho-Malers aus dem Beginn des 5. Jahrhunderts in New York, wo Herakles als Splanchnoptes auftritt<sup>82</sup>, auf einer Schale des Malers von London E 2 in Dijon<sup>83</sup>, ebenfalls aus dem Beginn des 5. Jahrhunderts, auf einer Schale des Makron in Palermo aus dem zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts<sup>84</sup> sowie, schon gleichzeitig mit dem neuen statuarischen Typus, auf zwei Werken des dritten Viertels des 5. Jahrhunderts<sup>85</sup>. Die Zusammenstellung der erhaltenen Darstellungen zeigt, dass das Bild des Oltos auf der Amphora in Zürich die älteste Darstellung kniender Splanchnoptai und damit die älteste erhaltene Darstellung von Splanchnoptai überhaupt ist. Die Verdoppelung des Opferfleischbraters ist später nur vereinzelt wieder zu finden, sicher ohne direkte Abhängigkeit von unserem frühen Bild<sup>86</sup>. Vergleichen wir dagegen das Halsbild unserer Amphora mit denjenigen der Stücke Louvre G 2 und G 3, sehen wir, dass die gebückte Stellung offensichtlich von der zu dekorierenden Fläche her bedingt ist; auf Louvre G 2 (Taf. 5, 4; 8, 5) finden sich eine kauernde und eine sitzende Hetäre, bei G 3 (Taf. 5, 3; 8, 4) zwei niedrig gehaltene laufende Nereiden. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass sich die Hockstellung der Splanchnoptai auf der Amphora in Zürich von der Gefässform her erklärt, dass sie von Oltos hier erstmals eingeführt worden ist.

Ein anderes Detail, das später häufig wiederkehrt, ist der mit dem Opferblut besprenge Altar; Oltos hat das Blut mit rot aufgemalten senkrechten Strichen unregelmässiger Form deutlich gemacht<sup>87</sup>. Gilt das Opfer auf dem Hals unserer Amphora dem Dionysos, der mit seinem Kreis die übrige Dekoration der Vase beherrscht?<sup>88</sup>

Die Vorderseite der Amphora in Zürich (Taf. 2, 1) zeigt Dionysos, welchem ein Satyr gegenübertritt<sup>89</sup>. Oltos hat Dionysos auch sonst gelegentlich darge-

81 Beazley, *ARV*<sup>2</sup> 117, 2; 1627; Rizza, a. O. 335, Abb. 17.

82 E. Haspels, *Attic Black Figure Lekythoi* (Paris 1936) 226, 6. Rizza, a. O. 334, Abb. 16.

83 Beazley, *ARV*<sup>2</sup> 225, 3.

84 Beazley, *ARV*<sup>2</sup> 472, 210; Rizza, a. O. 335, Abb. 18.

85 Krater in Gotha von Polygnot, Beazley, *ARV*<sup>2</sup> 1028, 10; Rizza, a. O. 328, Abb. 10. Kraterfr. London E 494 des Malers von London E 494, Beazley, *ARV*<sup>2</sup> 1079, 3; Rizza, a. O. 329, Abb. 11, wo der linke Splanchnoptes in Analogie zum Krater in Gotha wohl ebenfalls kniend zu ergänzen ist.

86 Cf. Glockenkrater New York des Nikias-Malers, Beazley, *ARV*<sup>2</sup> 1333, 12; Rizza, a. O. 341, Abb. 26.

87 Cf. zu den Blutspuren am Altar Metzger, a. O. (oben Anm. 75) 114 und z. B. dort Taf. 17, 1.

88 Metzger, a. O. 113f. hält fest, dass der Kreis der Götter, für welche ein solches Opfer auf den Bildern dargebracht wird, beschränkt ist; Dionysos fehlt bisher darunter.

89 Auf die Diskussion, inwieweit es sich auf den Vasen um Silene oder um Satyrn handle, kann hier nicht eingetreten werden. Cf. F. Stoessl, *Der kleine Pauly 5* (München 1975) 191–193 s.v. *Silenos-Satyros*, mit Literaturangaben.



stellt, wobei die Mehrzahl der Bilder allerdings dem späteren Werk angehört<sup>90</sup>. Eine ikonographische Entsprechung zu unserer Szene findet sich unter diesen nicht. Der Dionysos der Amphora scheint der früheste erhaltene rotfigurige Dionysos unseres Malers zu sein<sup>91</sup>.

Leider sind die Attribute der ruhig dastehenden, sorgfältig gekleideten Frau auf der Rückseite der Amphora in Zürich (Taf. 2, 2) nicht deutlich, doch machen die ruhige Haltung und der Zweig, den die Frau wohl ähnlich wie Dionysos hielt, eine Deutung auf eine Mänade unwahrscheinlich. Beazley hat daher fragend an Ariadne gedacht. Die Figur der Ariadne lässt sich in der Vasenmalerei nicht sehr klar fassen<sup>92</sup>. Eindeutiger zu benennen sind wenige Darstellungen der Ariadne mit Theseus oder auch in Begleitung des Dionysos. Ein dem unsrigen entsprechendes Bild ist mir nicht bekannt; doch lässt sich die Darstellung auf Vorder- und Rückseite der Amphora in Zürich zwanglos als Auflösung des allgemeinen Themas 'Dionysos und Ariadne mit Satyrn und Mänaden' begreifen, wie es besonders hübsch z.B. auf der Schale des Oakeshott-Malers in New York<sup>93</sup> zu sehen ist.

Der ikonographische Typus der Satyrn bei Oltos (Taf. 2, 1. 2; 4, 3. 4) ist sehr einheitlich. Nur derjenige bei Dionysos (Taf. 2, 1) zeigt die Besonderheit, dass er nicht menschliche Beine und Füße, sondern, wie trotz der lückenhaften Erhaltung deutlich ist, Pferdebeine gehabt hat. Satyrn mit Pferdebeinen und Hufen sind eine Besonderheit der attischen Vasenmalerei zwischen 570/60 und 530/20 v. Chr. und bisher nur auf wenigen schwarzfigurigen Vasen nachgewiesen<sup>94</sup>. Eine andere Spielform des Satyrs kommt auf ostgriechischen und auf im

90 Dionysos als schwarzfiguriges Innenbild: Beazley, *ARV<sup>2</sup>* 55, 11. 15; *Para* 326. Laufend mit Satyrn und Mänaden: *ARV<sup>2</sup>* 59, 54; 1622 (früh) und *ARV<sup>2</sup>* 61, 75. Sitzend mit Satyr und Maultieren: *ARV<sup>2</sup>* 64, 102. Sitzend mit Satyrn und Mänaden: *ARV<sup>2</sup>* 64, 103. Den Wagen besteigend mit Satyrn und Mänaden (Einzug in den Olymp?): *ARV<sup>2</sup>* 60, 66; 1622; *Para* 327. Im Gigantenkampf: *ARV<sup>2</sup>* 63, 88.

91 Beazley, *ARV<sup>2</sup>* 59, 54 ist wohl etwas jünger.

92 Cf. die mythologischen Indices Beazley, *ABV* 724; *ARV<sup>2</sup>* 1722; *Para* 531 s.v. Ariadne. Hauptsächlich sind es Bilder einer wagenfahrenden Frau in Begleitung des Dionysos: Ariadne oder Semele? Cf. auch E. Christopulu-Mortoja, *Darstellungen des Dionysos in der schwarzfigurigen Vasenmalerei* (Berlin 1964) 36–40.

93 Beazley, *Para* 78, 1. J. D. Beazley, *The Development of Attic Black Figure* (Berkeley, Calif. 1951) Taf. 24.

94 F. Brommer, *Satyroi* (Würzburg 1937) 25f. und 52f., Anm. 12 nennt acht Beispiele: 1) Beazley, *ABV* 76, 1; *Para* 29f. Krater des Kleitias und Ergotimos, Florenz; drei pferdebeinige Satyrn als Begleiter bei der Rückführung des Hephäst. 2) Beazley, *ABV* 90, 1; 683. Dinos im Louvre des Malers von Louvre 876; pferdebeinige und menschenbeinige Satyrn bei der Rückführung des Hephäst und im Thiasos. 3) Beazley, *ABV* 315, 1. Amphora in Würzburg des Malers von Würzburg 252; ein pferdebeiniger und drei menschenbeinige Satyrn mit Mänaden im Thiasos. 4) Beazley, *ABV* 262, 45; *Para* 115. Mastos Würzburg 391 der Mastos-Gruppe (Art des Lysippides-Malers); Dionysos mit einem pferdebeinigen und drei menschenbeinigen Satyrn. 5) Beazley, *ABV* 285, 1; *Para* 125. Halsamphora der Gruppe von Compiègne 988 (Kreis des Antimenes-Malers) in Berlin, Slg. Peters. 6) Beazley, *ABV* 188, 2. Randschale Berlin F 1766,

Westen hergestellten Gefässen vor, nämlich der Satyr mit menschlichen Unterschenkeln, an welche Pferdehufe angefügt sind. Dieser Typus ist belegt im Fikellurastil<sup>95</sup>, auf klazomenischen Gefässen<sup>96</sup> und einem klazomenischen Sarkophag<sup>97</sup>, gelegentlich auf chalkidischen Vasen<sup>98</sup>, dann auf Caeretaner Hydrien<sup>99</sup>, gelegentlich auf pontischen Vasen<sup>100</sup> und schliesslich auf der Northampton-Amphora ex Castle Ashby<sup>101</sup>. Auch ausserhalb der Vasenmalerei gibt es Satyrn mit Pferdehufen an menschlichen Unterschenkeln<sup>102</sup>. Alle ausserattischen Darstellungen der Vasenmalerei gehören in das dritte Viertel des 6. Jahrhunderts, sind also etwas jünger als die ältesten attischen Bilder mit pferdebeinigen Satyrn. Diese attische Sonderform, der als weiteres Beispiel nun die Amphora in Zürich mit der ersten bekannt gewordenen rotfigurigen Darstellung hinzuzurechnen ist, hat in Athen nur eine kurze Lebensdauer gehabt. Die Amphora in Zürich gehört zu den jüngsten Beispielen; auch im Werk des Oltos wiederholt sich die Sonderform bisher nicht. Eine bedeutungsmässige Nuance gegenüber den Satyrn üblicher Form lässt sich nicht feststellen.

nicht weit vom Xenokles-Maler. 7) Beazley, *ABV* 297, 17; *Para* 128. Amphora Berlin F 1697 des Malers von Berlin 1686. 8)? Fragment in München. – Von 5)–8) liegen mir keine Abbildungen vor.

- 95 Schulterhenkelamphora aus Histria in Bukarest, Walter-Karydi, a.O. (oben Anm. 53) 136, Kat. 640, Taf. 83. 88.
- 96 Hier sind die Satyrn allgemein in diesem Typus gehalten, cf. R. M. Cook, *Ann. Br. Sch. Ath.* 47 (1952) 142, Anm. 142 mit Beispielen, darunter 134f., D 1 auch das Stück jetzt in Berlin, C. Smith, *J. Hell. St.* 6 (1885) 181, Abb. 1. Der Satyr mit Menschenfüssen Cook, a.O. 140, a, Taf. 32, 1 ist nicht klazomenisch.
- 97 *Corpus Vasorum British Museum* 8, II D q, Taf. 4, 2 (Gb 613).
- 98 Amphora Leiden 1626, A. Rumpf, *Chalkidische Vasen* (Berlin/Leipzig 1927) 7f., Nr. 2, Taf. 2–5 mit Komos. Schale Würzburg 354, Rumpf, a.O. 15f., Nr. 20, Taf. 40–44, Satyrn bei der Brunnenszene innen und Satyrn der Aussenbilder. Auf dem Krater Brüssel A 135, Rumpf, a.O. 13, Nr. 13, Taf. 27–30 haben nach dem Ausweis der Abbildungen und entgegen den Angaben in der älteren Literatur *alle* Satyrn Menschenfüsse.
- 99 Hydria Wien IV 3577; Hemelrijk, a.O. (oben Anm. 62) 110, Nr. 4; G. v. Lücken, *Griechische Vasenbilder* (Berlin 1921) Taf. 62f. für den Satyrn im Gefolge des Hephäst und für die Satyrn der Rückseite. Hydria Rom, Konservatorenpalast 203; Hemelrijk, a.O. 111, Nr. 9; *Corpus Vasorum* 2, III F, Taf. 17, 2 (It 1749) für den Satyrn im Gefolge des Hephäst.
- 100 Amphora Würzburg 779: Hannestad, *Paris Painter*, a.O. (oben Anm. 49) 51, Taf. 17. Dies., *The Followers of the Paris Painter* (Copenhagen 1976) 61, Nr. 48, tanzende Satyrn. Kanne Bonn: Hannestad, *Paris Painter*, a.O. 51, Taf. 26 und *Followers*, a.O. 62, Nr. 53. Beide Stücke vom Silen-Maler, der aber auch menschenfüssige Satyrn hat, cf. *Followers*, a.O. 35 und Nr. 49–52. 54.
- 101 *Corpus Vasorum Castle Ashby* Taf. 2–3 (Gb 657f.). Von den vier Begleitern des Dionysos sind drei pferdefüssig, einer menschenfüssig.
- 102 Manche der oben zitierten ausserattischen Beispiele in dieser sicher unvollständigen Zusammenstellung sind schon in der älteren Literatur angeführt, insbesondere von H. Bulle, *Silene in der archaischen Kunst der Griechen* (München 1893) 4ff., Nr. 5–18, und von E. Kuhnert, in *W. H. Roschers mythologischem Lexikon* 4 (Leipzig 1909–15) 446–450. Bei Bulle 2–4, Nr. 1–4 und 10, Nr. 19f. sowie bei Kuhnert 445f. und 450 sind weitere Darstellungen ausserhalb der Vasenmalerei zitiert.

Die beiden Henkelsatyrn der Amphora in Zürich zeigen originelle Motive, welche beide im Werk des Oltos bisher nicht wiederbegegnen. Der Traubenesser (Taf. 4, 3) gehört in den Themenkreis der 'Satyrn bei der Weinlese', eines im 6. Jahrhundert nicht ganz seltenen Motives<sup>103</sup>. Satyrn mit Trauben finden sich aber auch sonst<sup>104</sup>. Der Satyr, der sein Glied hält (δεφόμενος) (Taf. 4, 4), zählt zu einer kleinen Gruppe ähnlicher Bilder<sup>105</sup>. Phallisches Wesen gehört zum Charakter der Satyrn, und dies macht auch, in einer Zeit, wo allgemein sexuelle Motive direktester Art auf den Vasen beliebt werden, unser Henkelmotiv verständlich.

Überblicken wir die Bilder unserer Amphora noch einmal, zeigt sich, dass neben traditionellen, ja altmodischen Elementen wie dem pferdebeinigen Satyr oder dem doppelten Strahlenkranz Neuerungen stehen, wie die Splanchnoptai. Innerhalb des Werkes des Oltos erwies sich unsere Amphora als originell, kaum ein Element fand sich gleichartig im Werk wieder. Figurenbilder und Ornament haben gezeigt, dass die Amphora ein typisches Übergangsstück vom schwarzfigurigen zum rotfigurigen Stil in der attischen Vasenmalerei ist. Wenngleich die Pamphaiosamphoren im Vergleich zu den Amphoren A des Andokides-Malers oder den Krateren und Amphoren der Pioniergruppe immer noch Kleinformen sind, haben sie im Werk des Oltos als Bildträger doch eine besondere Bedeutung: Auf dieser gegenüber den von ihm üblicherweise bemalten Schalen grossflächigeren Form hat Oltos besonders anspruchsvolle Bilder mit für ihn grossen Figuren gemalt, wenn er auch in der Komposition nicht über einfache Gruppen oder Einzelfiguren hinausgegangen ist. «Oltos war hauptsächlich ein Schalenmaler, aber manche seiner besten Werke finden sich auf grossen Gefässen»<sup>106</sup>.

103 Cf. etwa die Darstellungen des Amasis-Malers, Beazley, *ABV* 151, 22; *Para* 65.

104 Cf. die Rückführung des Hephäst auf dem Krater des Lydos in New York 31.11.11, Beazley, *ABV* 108, 5; Boardman, a. O. (oben Anm. 7) Abb. 65.

105 Eine systematische Zusammenstellung solcher Bilder gibt es nicht. Beispiele finden sich bei J. Marcadé, *Eros kalos* (Genève 1977) Abb. auf S. 22 = was?; S. 105 = Amphora Berlin F 1671 des BMN-Malers, Beazley, *ABV* 226, 2; S. 116f. = Berlin 3228, nicht zugewiesen, cf. R. Becker, *Formen attischer Peliken* (Tübingen 1977) 11f. und *Katalog* 36, welche die Pelike als Töpferarbeit der Nikoxenos-Werkstatt zuweist. Weitere Beispiele hat G. Vorberg, *Glossarium eroticum* (Stuttgart 1932) 340 Bronzestatue; 341 Schale des Euergides-Malers, Beazley, *ARV*<sup>2</sup> 97, 10; 343 die genannte Amphora des BMN-Malers. Diese Amphora scheint in einem Bild des Paris-Malers auf einer ebenfalls in Tarquinia gefundenen pontischen Amphora kopiert worden zu sein, cf. Hannestad, a. O. (oben Anm. 49) 46, Nr. 15, Taf. 9. Ein Satyr in ähnlicher Haltung schon auf dem Aryballos des Nearchos New York 26.49, Beazley, *ABV* 83, 4; Boardman, a. O. (oben Anm. 7) Abb. 50, 2. Das Motiv erscheint etwas abgewandelt auch auf der Schale des Amasis-Malers Boston 10.651, Beazley, *ABV* 157, 86, Boardman, a. O. Abb. 82, 2. Es ist nach Beazley, *ABV* 188, 2 auch für die oben Anm. 94, 6) genannte Randschale in Berlin aus dem dritten Viertel des 6. Jahrhunderts bezeugt. Es taucht ferner bei klazomenischen Satyrn auf, cf. *Corpus Vasorum British Museum* 8, II D n, Taf. 2, 1–3 und 3, 3, die im dritten und vierten Viertel des 6. Jahrhunderts entstanden sind.

106 Beazley, *ARV*<sup>2</sup> 53.