

# Die Lykurgie des Aischylos und der Krater von Derveni

Erika Simon

Das Aufführungsjahr der uns nur in Fragmenten überlieferten Lykurgie des Aischylos ist nicht bekannt<sup>1</sup>. Wir wissen auch nicht, ob die völlig verlorene Lykurgie des Polyphrasmon<sup>2</sup>, die im Jahr 467 aufgeführt wurde, früher oder später war. Der Oxforder Philologe Martin West<sup>3</sup> setzt die Lykurgie des Aischylos zeitlich in die Nähe der 458 v. Chr. aufgeführten Orestie, also in die späteren sechziger Jahre des 5. Jhs. Das überzeugt, denn zwischen den beiden Werken bestehen enge Verbindungen. In beiden handelt es sich um Konflikte zwischen verschiedenen religiösen Traditionen und Tendenzen, die im dritten Drama zum Ausgleich kommen. Da Spannung zwischen Religionen noch heute an der Tagesordnung ist, haben jene beiden Werke des Aischylos nichts von ihrer Aktualität verloren.

In der Orestie wie in der Lykurgie ereignen sich in den ersten beiden Tragödien blutige Morde. In der Orestie sterben Agamemnon und Cassandra, dann, im nächsten Drama, Klytāimēstra und Aigisth. In der ersten Tragödie der Lykurgie tötet der durch Dionysos in Wahnsinn versetzte Lykurg seinen Sohn Dryas und seine Frau; in der zweiten zerreißen Thrakerinnen den Orpheus. Der Ausgleich

folgt in beiden Trilogien im dritten Drama. In der Orestie wandeln sich die Erinyen zu Eumeniden. In der Lykurgie gab es am Ende einen Kompromiss zwischen gegensätzlichen Kulturen. Die vermittelnde Rolle, die in der Orestie Athena und ihre Stadt spielen, nahm in der Lykurgie wohl der in Makedonien und Thrakien verbreitete Orphismus ein.

Die überlieferten Namen der Dramen, die zugleich auf den Chor schliessen lassen, sind: «Edonoi», «Bassarai» (oder «Bassarides»), «Neaniskoi» und das Satyrspiel «Lykurgos». Den ersten Chor bildeten also Männer aus dem thrakischen Stamm der Edonen, den zweiten mädalische Frauen, den dritten junge Thraker. Über das Satyrspiel, dessen Chor wie üblich aus Silenen bestand, lässt sich mehr sagen als bisher angenommen. Es nahm noch auf die hellenistische Bildkunst Einfluss und lebte bis zur Spätantike in Metamorphosen weiter.

Die starke Wirkung der Lykurgie auf das Athenener Publikum geht daraus hervor, dass ab den sechziger Jahren des 5. Jhs. in der attischen Vasenmalerei Bilder des rasenden Lykurg (Abb. 1)<sup>4</sup> und des Orpheus-Todes<sup>5</sup> auftauchen. Der Sänger Orpheus ist in der Bildkunst vor der Frühklassik selten und Lykurg überhaupt nicht nachzuweisen,

1. St. Radt (Hrsg), *Tragicorum Graecorum Fragmenta (= TrGF) III: Aeschylus*, Göttingen 1985, 178-185, frg. 57-67 (*Edonoi*); 138-140, frg. 23-25 (*Bassarai* oder *Bassarides*); 259-261, frg. 146-149 (*Neaniskoi*); 234-235, frg. 124-126 (*Lykurgos Satyrikos*, zu diesem auch unten Anm. 20).
2. B. Snell / R. Kannicht (Hrsg), *TrGF (Anm. 1) I*, Göttingen 1986, 5 DID C 4. - Polyphrasmon war 467 v. Chr., als Aischylos seine thebanische Tetralogie aufführte, Dritter; *DNP* 10 (2001) 78 s. v. *Polyphrasmon* (B. Zimmermann).
3. West 1990. Wichtige frühere Arbeiten über die Lykurgie: K. Deichgräber, *Die Lykurgie des Aischylos*. Nachr. Akad. Göttingen 3, 1939; H. J. Mette, *Der verlorene Aischylos*, Berlin 1963, 136-141.
4. Trendall / Webster 49 f. Nr. 13 (s. v. *Edonoi*) mit drei guten Aufnahmen; West 1990, 31; Farnoux 313 Nr. 26 Taf. 160 (Hydria des Nausikaa-Malers, Krakau). Dazu kommt der Kolonnenkrater des gleichen Malers in italienischem Privatbesitz (Abb. 1), den Schauenburg 2004, 171 ff. Taf. 1-2 publiziert. Hier tötet Lykurg seinen Sohn, der auf einen Altar geflohen ist. Er trägt über dem Chiton den thrakischen Reitermantel (*zeira*) und an den Füßen Reitstiefel (*embades*). Ähnlich dürfte Lykurg auf der Bühne aufgetreten sei, wohl auch mit der *alopekis*, die er auf der Lutrophoros des Unterweltmalers in München trägt; Farnoux 312 Nr. 19 Taf. 159; Kossatz-Deissmann 326 Nr. 12. Die erinysartige Gestalt der Lyssa, die Dionysos hier gegen Lykurg sendet, ist auf einer ganzen Reihe von Lykurg-Darstellungen überliefert (*ibidem* Nr. 7-16). Wahrscheinlich trat sie, eine typische Theaterfigur, auch in der Lykurgie auf.
5. *LIMC* VII (1994) 85 ff. Nr. 32 ff. s. v. *Orpheus* Taf. 60 ff. (M.-X. Garezo).



Abb. 1. Lykurg tötet seinen auf einen Altar geflohenen Sohn Dryas. Attischer Kolonnenkrater des Nausikaa-Malers in italienischem Privatbesitz. Um 460 v. Chr. (die Aufnahme wird Konrad Schauenburg verdankt).

obwohl sein Frevel gegen Dionysos schon in der Ilias erwähnt ist (6, 130 ff.). Dort bekämpft «der starke Lykurgos» mit dem Ochsenschläger (*βουπλήξ*) die Ammen des Dionysos. Dieser ist bei Homer ein furchtsames Kind, das ins Meer zu Thetis flieht. Zeus blendet daraufhin den Lykurg und «er lebte nicht mehr lange». Bei Aischylos ist Dionysos erwachsen und Lykurg geographisch festgelegt. Er herrscht als König über die Edonen in Thrakien und bekämpft wie bei Homer den dionysischen Thiasos. Der Gott versetzt ihn in Wahnsinn (*lyssa*), so dass er gegen die eigene Familie wütet, seinen Sohn Dryas und dessen Mutter erschlägt<sup>6</sup>.

In der Zeit des Augustus zitiert Strabon aus den «Edonoi» des Aischylos (10, 3, 16). Der Geograph möchte zeigen, dass die Thraker in Europa und die Phryger in Kleinasien vergleichbare dionysische Kulte mit ähnlich wilder Musik besitzen und dass sie Dionysos und Lykurg «in eines zusammenführen». Das ist bei Martin West als Lykurgos «being

somehow amalgamated with Dionysos» verstanden. Er übersetzt nicht «they identify» wie es unzutreffend in der Loeb Classical Library heisst<sup>7</sup>. Stefan Radt gibt in seiner neuen Strabon-Ausgabe die Stelle so wieder<sup>8</sup>: «Die Ähnlichkeit der Riten deuten sie auch dadurch an, dass sie Dionysos und den Edoner Lykurgos miteinander verknüpfen». Dabei muss Musik eine bedeutende Rolle gespielt haben, denn Strabon fährt fort: «Aufgrund der Melodie, des Rhythmus und der Instrumente ist sogar die ganze Musik als thrakisch und asiatisch betrachtet worden». Der Geograph sieht also zwischen Lykurg und Dionysos eine enge Beziehung, die auf eine Bekehrung des Thrakers zu Dionysos hinweist.

Nach West endete das erste Drama der Lykurgie mit der Abführung des durch Dionysos gefesselten Lykurg in eine Höhle am Pangaion-Gebirge, in der es ein dionysisches Orakel gab<sup>9</sup>. Dort sei Lykurg zu der Erkenntnis gelangt, dass er gegen den Gott gefrevelt habe. Ein Chorlied aus der «Antigo-

6. Diese Szene wird in der Forschung (Deichgräber, Trendall / Webster, West) in der ersten Tragödie, den «Edonoi» (oben Anm. 1) angenommen, nicht in den «Bassarai» wie Schauenburg 2004, 173 schreibt.— Nicht überzeugende Kritik an der Verbindung der Krakauer Hydria (oben Anm. 4) mit den «Edonoi» des Aischylos: Krumeich / Pechstein / Seidensticker 167 Anm. 9; vgl. unten Anm. 20.

7. H. L. Jones, *LCL The Geography of Strabo V*, 1961, 107.

8. Radt 2004, 233.

9. West 1990, 32. – Zum Orakel des Dionysos im Pangaion-Gebirge: Herodot 7, 111, 2; Euripides, *Rhesos* 972 f. Schon A. Rapp hatte angenommen, dass der zu Dionysos bekehrte Heros in jener Höhle beim Orakelgeben mitwirkte: *ML II 2* (1894 / 97) 2193 s. v. *Lykurgos*.



Abb. 2. Lykurg von Reben umstrickt, die Doppelaxt ist ihm aus der Rechten gefallen. Mosaik in Silin (Libyen) in situ. Um 200 n. Chr. (nach der in Anm. 16 genannten Publikation).

ne» des Sophokles weist in diese Richtung (995 ff. in der Übersetzung Karl Reinhardt<sup>10</sup>):

*Gebunden ward des Dryas jäh-  
Zorniger Sohn, der Edonen Fürst,  
Hohnes halben auf Dionysos  
In steinernem Verwehr;  
So zerrinnet des Wahns blühende Wut.  
Inne ward er, an den Gott getastet  
Hatt' er rasend mit lästernder Zunge,  
Dämpfen hatt' er wollen der Frauen  
Gottesfülle. . .*

Das Zerrinnen der Wut im «steinernen Verwehr» der dionysischen Höhle, die Einsicht des Lykurg, dass er gefrevelt habe, brauchte Zeit. Deshalb konnte er am Ende der «Edonoi» nur als Gefangener, nicht schon als Bekehrter auftreten. Dafür war Zeit bis zum dritten Drama, den «Neaniskoi». West erklärt den Chor als in Mysterien einzu-

weihende oder frisch eingeweihte Jünglinge<sup>11</sup>. Das heisst, die neue Generation ging nach dem grausamen Tod des Knaben Dryas und des Sängers Orpheus zu Riten der Versöhnung über. Dabei dürfte Orphisches eine wichtige Rolle gespielt haben. Die Erklärung des ursprünglichen Orpheus durch Fritz Graf, der in ihm einen Erzieher männlicher Jugend sieht<sup>12</sup>, passt zu Wests Deutung der «Neaniskoi» des Aischylos.

Vor dem Hintergrund der Lykurgie sei gefragt, ob in der antiken Bildkunst Hinweise auf die Bekehrung des Thrakers zu finden sind. Alexandre Farnoux hat rund 80 Darstellungen des Lykurg interpretiert<sup>13</sup>. Das Attribut, das der Gegner des Dionysos schwingt, ist fast immer die Doppelaxt. Auf rotfigurigen Vasen wütet er mit ihr gegen seine Familie (Abb. 1)<sup>14</sup>, in der hellenistisch-römischen Kunst gegen die Mänade Ambrosia und gegen Rebstöcke<sup>15</sup>. Da die Doppelaxt gleichsam den Wahn

10. C. Becker (Hrsg), *Sophokles Antigone. Übersetzt und eingeleitet von Karl Reinhardt*, Göttingen 1961<sup>3</sup>, 89.

11. West 1990, 46 f.

12. J. Bremmer (Hrsg), *Interpretations of Greek Mythology*, 1987, 80-106 (F. Graf); E. Simon, AA 1995, 484 f.

13. Farnoux 309 ff.; West 1990 erschien zu spät, um auf die Interpretation einwirken zu können.

14. Farnoux 311 ff. Nr. 12 ff. Taf. 158 ff.; Schauenburg 2004, 171 ff.

15. Farnoux 313 ff. Nr. 31 ff. Taf. 161 ff.



Abb. 3-6. Lykurg von Reben umstrickt (Abb. 4); zu seinen Füßen links (Abb. 3) die sprechende Ambrosia, rechts (Abb. 5) die fallende Doppelaxt. Dionysos mit Maske (Abb. 6) sendet Pan (Abb. 5) gegen Lykurg. Von der anderen Seite (Abb. 3) wirft ein Satyr in 'Bühnentracht' einen Stein auf ihn. Diatretglas, ursprünglich kein Becher sondern eine Ampel. London, British Museum. Wohl 5. Jh. n. Chr. (nach Harden 1988, 245-247).





Abb. 6a. Zeichnung des Diatretglases der Abb. 3-6.

des Lykurg symbolisiert, ist in unserem Zusammenhang zu fragen, ob es Darstellungen gibt, in denen er sie nicht in der Hand hält. Farnoux verzeichnet zwei Mosaiken der späteren Kaiserzeit, in Silin in Libyen (Abb. 2) und aus Antiocheia<sup>16</sup>, in denen die Doppelaxt den Händen des von Reben überwundenen Lykurg entglitten ist. Auch auf einem Diatretglas im Britischen Museum (Abb. 3-6a) ist sie zu Boden gefallen<sup>17</sup>.

Dieses Gefäß aus der früheren Sammlung Rothschild, das nach neuen Untersuchungen kein Becher sondern eine Ampel war<sup>18</sup>, zeigt die späteste antike Darstellung des Lykurg. Links von dem umstrickt Zusammenbrechenden sitzt Ambrosia am Boden (Abb. 3). Ihr Schicksal ist im 21. Buch der «Dionysiaka» des Nonnos beschrieben. Die Erdmutter verwandelt die durch Lykurg Bedrohte in einen dämonischen Weinstock, der den Frevler

mit seinen Ranken würgt. Zugleich richtet Ambrosia eine triumphale Rede an ihn (21, 36-52). Das tut sie auch auf dem Diatretglas, denn ihre Hand ist im Redegestus erhoben. Und der hinter ihr stehende Satyr zielt mit einem Stein auf Lykurg (Abb. 3 und 4), gegen den von der anderen Seite her Dionysos den Erreger des «panischen Schreckens» entsendet (Abb. 5 und 6). Dionysos ist nicht wie damals üblich nackt, sondern trägt eine Maske und Bühnengewand. Auch der ebenso ungewöhnliche Schurz des Satyrn (Abb. 3) erinnert an die Bekleidung der Silene auf der attischen Bühne<sup>19</sup>.

Handelt es sich um einen späten Nachklang des Satyrspiels, das die Lykurgie des Aischylos abschloss? Zwar kennen wir ausser dem Titel «Lykurgos» nur sehr wenig davon<sup>20</sup>. Aber für den obligaten Satyrchor in einem solchen Drama war es typisch, dass er irgendwo Frondienst zu leisten hatte,

16. Farnoux 316 Nr. 77 Taf. 164 (Antakya, Mus.) und 316 Nr. 76 (Silin, *in situ*) = III<sup>e</sup> Colloque International sur la mosaïque antique, Ravenna 1980, 1983, 299-306 (O. Al Mahjub).

17. Farnoux 315 Nr. 51 Taf. 162; Harden 1988, 245-249 Nr. 139 (K. S. Painter), mit farbigen Abb. 246 ff. Als Datierung wird 3./ 4. Jh. n. Chr. angegeben. Ich ziehe das 5. Jh. n. Chr. vor, dazu an anderer Stelle.

18. R. Lierke (Hrsg.), *Antike Glastöpferei*, Mainz 1999, 110-114 (C. Steckner). Der Ampelcharakter des unzutreffend als Becher ergänzten Gefäßes geht am besten aus den Farbabbildungen bei Harden 1988 hervor. Von aussen ist das Glas olivgrün, beleuchtet man es aber von innen, so wird es purpurrot. Diese Wirkung war durch die Zugabe von Gold- und Silberstaub zur Glasmasse erzielt worden.

19. Vgl. Krumeich / Pechstein / Seidensticker, Taf. 1 ff.

20. Krumeich / Pechstein / Seidensticker, 164-168. Die Autoren dieses Teils (T. Germar / R. Krumeich) ziehen zum Verständnis des Stücks auch Nonnos (20. Buch) heran. Meine früheren Überlegungen zum Satyrspiel «Lykurgos» werden 167 Anm. 9 zu recht kritisiert. Es geht aber zu weit, wenn *ibidem* auch Trendall / Webster in Bezug auf die «Edonoï» (oben Anm. 4 und 6) angezweifelt werden. Angemerkt sei, dass in den philologisch-archäologischen Beiträgen dieser Publikation das Wort hypothetisch zu negativ verwendet wird. Rekonstruktionen verlorener Dramen sind immer Hypothesen. Freilich gibt es gute und schlechte.

ehe er zu seinem wirklichen Herrn, Dionysos, zurückkehrte. Eine solche Situation ergab sich in der vorliegenden Trilogie von selbst. Lykurg, der in den «Edonoi» zunächst den Gott fesselte, glaubte dadurch auch dem Thiasos von Silenen und Mänaden gebieten zu können. Als Feind der Reben wies er nach meiner Hypothese die Silene an, Weinstöcke zu zerhacken. Ausserdem verfolgte er Ambrosia, die Vertreterin der Mänaden. Sie wurde zu einer Rebe, die Lykurg mit ihren Ranken würgte und ihn zugleich —wegen der Theaterszene— höhnisch ansprach<sup>21</sup>. Als er zusammensank, war der Thiasos frei. Die Silene hatten mit ihrem üblichen Benehmen den geliebten Weinstöcken sicher noch nicht allzuviel Schlimmes angetan. Über den stürzenden Lykurg auf dem Diatretglas (Abb. 4) heißt es in einer Beschreibung<sup>22</sup>: «Der Künstler hat den Augenblick gewählt, als der König begreift, dass die Rebe ihn bezwungen hat». Das erinnert an die Einsicht, die dem Lykurg in der Pangaion-Höhle zuteil wurde (Sophokles, *Antigone* 995 ff.). So prekär seine Lage ist, so tief der Schock —die Wende wird kommen.

Nach alledem ging es in der Lykurgie des Aischylos im tragischen wie im heiteren Teil um die Erkenntnis des Protagonisten, dass er gegen einen Gott und dessen Anhänger gekämpft und damit gefrevelt hat. Aischylos verweist mit seiner Darstellung des Lykurg auf die Rolle, die dieser Heros als mythisches Exemplum in der *Ilias* spielt (6, 130 ff.). Homer lässt Diomedes auf dem Schlachtfeld gegenüber dem ihm unbekanntem Glaukos vom Schicksal des Lykurg berichten. Es dient als Beispiel dafür, dass der Mensch nicht gegen Götter kämpfen soll. Diomedes endet (6, 149 ff. Übersetzung Roland Hampe):

*Nein, ich bin nicht gewillt, mit seligen Göttern zu kämpfen.*

*Bist du von Menschen jedoch, die Frucht des Feldes verzehren,*

*Dann tritt näher ...*

In keinem anderen aischyleischen Werk scheint mir bei allem Eigenen die innere Nähe zu Homer so deutlich zu sein wie in der Lykurgie.

Die hellenistischen bis spätantiken Darstellungen des Lykurg mit der Reben-Ambrosia, die auf Mosaiken öfter als Sprechende erscheint, sind nach meiner Hypothese späte veränderte Nachklänge des Satyrspiels «Lykurgos» des Aischylos. Der Dichter dürfte die Nymphe Ambrosia in diese Rolle eingeführt haben. Auch dort, wo sie fehlt und der dämonische Weinstock allein den Frevler bezwingt<sup>23</sup>, sollte man sie hinzudenken, so auf dem Mosaik in Libyen (Abb. 2). Es zeigt zudem eine für manche Lykurgbilder typische Besonderheit, nämlich die Bekleidung mit nur einem Schuh<sup>24</sup>. Sie lässt sich wegen der fragmentarischen Erhaltung der Lykurgie bisher nicht auf Aischylos zurückführen, ist aber für die folgende Betrachtung wichtig. Als *monokrepis* war Lykurg nämlich auch in einer antiken Bronzestatue abgebildet<sup>25</sup>, von der wir durch ein Epigramm wissen (Anth. Pal. 16, 127, Übersetzung der Verfasserin):

*Wer hat den Thraker Lykurgos mit einem einzigen Stiefel,*

*Fürst edonischen Stamms, hier wohl in Bronze geformt?*

Vor einer Generation hat Martin Robertson dieses Epigramm verwendet, um den Einschuhigen auf dem damals noch nicht lange gefundenen Bronzekrater von Derveni im Museum von Thessaloniki zu deuten (Abb. 7)<sup>26</sup>. Er sah in dem bärti-

21. Die sprechende Rebe Ambrosia ist also keinesfalls eine Erfindung des Nonnos (Dion. 21, 36 ff.) sondern hatte ihre Vorbilder auf der Bühne.

22. Harden 1988, 249: Text von K. S. Painter in Übersetzung.

23. Farnoux 316 f. Nr. 75-81 Taf. 164 f.

24. Farnoux 316 Nr. 76: «Seul son pied droit est chaussé». Auf dem ähnlichen Mosaik aus Antiocheia (oben Anm. 16) lässt sich dieses Detail aus Gründen der Erhaltung nicht feststellen. Das gilt auch für andere Stücke, doch ist es z. B. auf dem Terrakottafragment eines etruskischen Sarkophages (Farnoux 315 f. Nr. 58 Taf. 163) völlig sicher, ebenso auf Gemmen (Farnoux 316 Nr. 61. 66). Es handelt sich jeweils um Stiefel, die zur thrakischen Reiter- und Jägertracht gehörten.

25. Farnoux 316 Nr. 69 und Diskussion 317.

26. Robertson 1972, 38-48. – Zum Fund des Derveni-Kraters vgl. P. G. Themelis / G. P. Touratsoglou, *Oi tafoi tou Derveniou*, Athen 1997, 70-72 Nr. B 1 Farbtaf. 13-17 Taf. 73-75; dort auch weitere Publikationen. Hingewiesen sei noch auf *EncArteAnt VII*, Rom 1966, 936 f. s. v. *Toreutica* (E. Simon). Ich datierte damals den Bronzekrater in den frühen Hellenismus, vgl. aber unten Anm. 32.

gen, mit dem thrakischen Reitermantel (*zeira*) und einem Fellstiefel (*embas*) am linken Fuss bekleideten Mann Lykurg. Zwar wurde der Tänzer bis heute auch anders erklärt<sup>27</sup>, doch ist Lykurg der bei weitem beste Name für ihn. Auch ein Kenner wie Farnoux hält diese Deutung für «probable», zumal durch seinen LIMC-Beitrag weitere Darstellungen des einschuhigen Lykurg hinzugekommen sind<sup>28</sup>.

Robertsons Interpretation wurde teilweise wegen Fehlens der Doppelaxt abgelehnt. Der Thraker trägt in der Rechten zwei Speere, mit denen er niemand bedroht. Was er mit der hoch erhobenen Linken tut, wird uns bald beschäftigen. Es hat nichts mit einer Doppelaxt zu tun. Sie fehlt, da der Wahn beendet ist. Auf dem Mosaik in Libyen (Abb. 2) ist sie dem Einschuhigen aus der Hand gefallen. Der Tänzer auf dem Krater von Derveni (Abb. 7) gehört zum Thiasos des Gottes, der als Mysteriengott selbst einschuhig dargestellt werden konnte<sup>29</sup>. Das Tragen eines einzigen Schuhs stand nämlich symbolisch für einen religiösen Schritt, den «rite de passage»<sup>30</sup>. Beryl Barr Sharrar hat daher den einschuhigen Thraker im Thiasos auf dem Krater von Derveni als Eingeweihten gedeutet<sup>31</sup>. Da die meisten Figuren des Thiasos ebenfalls nicht mit Namen bekannt sind, könnte man es bei dieser Interpretation belassen. Wie mir aber scheint, gibt es weitere, noch nicht beachtete Hinweise auf Lykurg.

Robertson hat nicht nur die Deutung des Bärtigen gefunden, sondern den Krater von Derveni auch überzeugend früher datiert als die meisten Gelehrten, nämlich um 350 v. Chr.<sup>32</sup>. Ausserdem zeigte er, dass seine Bronzereliefs vom sogenannten



Abb. 7. Bärtiger Tänzer, wahrscheinlich der bekehrte Lykurg auf dem Bronzekerter von Derveni. Er trägt nur einen Stiefel, zwei Lanzen und einen Rhombos. Thessaloniki, Archäologisches Museum. Um 350 v. Chr. (nach einer Aufnahme des Museums, die Despina Ignatiadou verdankt wird).

Reichen Stil beeinflusst sind, der im Athen des späten 5. und frühen 4. Jhs. wurzelte. Einem hervorra-

Die Unterschrift unter Abb. 1051 *ibidem* «cratere di bronzo dorato» stammt nicht von mir. Gute Aufnahmen in B. Tsigarida / D. Ignatiadou, *The Gold of Macedon*, Athen 2005<sup>2</sup>, 75-81 mit Farbabb. 78-84.

27. So häufig als Pentheus, der aber als junger Sohn der Agaue in der antiken Kunst sonst bartlos auftritt, oder als Athamas, wie Carpenter 2000, 56 f. vermutet. Er faßt die Einschuhigkeit des Tänzers nicht als besonderes Merkmal auf, auch der Jäger Aktaion sei so abgebildet. Der Hals des Volutenkraters des Gravina-Malers, den er dafür anführt, zeigt jedoch Aktaion nicht einschuhig; vgl. Kossatz-Deissmann 325 Nr. 2 Taf. 166. Auch macht Lyssa nicht den Aktaion wahnsinnig, wie Carpenter annimmt, sondern dessen Hunde.

28. Vgl. oben Anm. 24.

29. So im Fries der Mysterienvilla bei Pompeji: LIMC III (1986) 555 s. v. *Dionysos / Bacchus* Nr. 195 Taf. 447 (C. Gasparri), mit Literatur.

30. Vgl. Robertson 1972.

31. *Actes du V<sup>e</sup> colloque internat. sur les bronzes antiques*, Lausanne 1978 (1979) und *Archaeology* 35 / 36, 1982, 13-19. Die Monographie derselben Autorin, *The Derveni Krater*, Princeton 2007, ist nach Abgabe dieses Manuskripts erschienen.

32. Früh datieren etwa auch Farnoux 311 Nr. 4 und Barr Sharrar, mit der ich darüber diskutierte. Die verfehlten Spätdatierungen im 4. Jh. waren durch E. Buschor verursacht. Sie wirken zum Teil bis heute nach, obwohl sie durch den von Panos Valavanis publizierten *Fund panathenaischer Amphoren in Eretria* (1991) endgültig widerlegt wurden.



Abb. 8. Der bekehrte Lykurg auf einer Kylix des Malers der New Yorker Kentauromachie (Zuweisung Kleopatra Kathariou). Europäischer Privatbesitz. Um 400 v. Chr. (Aufnahme Endric Lerch, Ascona).

genden Vasenmaler jenes Stils, dem Maler der New Yorker Kentauromachie, schreibt Kleopatra Kathariou eine Kylix zu, die sie im folgenden Beitrag publiziert<sup>33</sup>. Tondo und Außenseiten zeigen dionysische Szenen, die eine ist in unserem Zusammenhang wichtig (Abb. 7). Da tanzt in der Mitte ein Bärtiger in Chiton, *zeira* und *embades*, also in thrakischer Reitertracht. Er hält zwei Jagdspeere wie der Bärtige auf dem Krater. Es handelt sich meines Erachtens um den bekehrten Lykurg, der hier zu Ehren des Dionysos tanzt. Dieser sitzt rechts dem Zeitstil entsprechend unbärtig<sup>34</sup>. Er blickt gelassen auf den Tänzer und eine Mänade. Lykurg bedroht sie nicht. Seine Rechte, die zur Wange geführt ist, drückt Nachdenken aus<sup>35</sup>. Noch einmal sei auf des Chorlied aus der sophokleischen «Antigone» (959-961) verwiesen.

Der Tänzer im Thiasos auf dem Krater von Derveni (Abb. 7) hat also einen Vorläufer im attischen Reichen Stil (Abb. 8), einer Zeit, in der Werke des Aischylos zur Wiederaufführung kamen. Der Mentalität jener Zeit entsprach die Versöhnung zwi-

schen Gegensätzen, die der Dichter in Orestie und Lykurgie, auch in der Danaiden-Tetralogie vor Augen führte. Stella Drougou und Michalis Tiverios haben kürzlich anhand der Hydria von Pella über die Kompromissbereitschaft Athens in jener Zeit geschrieben<sup>36</sup>.

Eine Erklärung verlangt noch die erhobene Linke des Bärtigen auf dem Krater (Abb. 7, 9 und 10). Wegen seiner Tanzbewegung nahm Greifenhagen an, er sei mit einem Tympanon zu ergänzen<sup>37</sup>. Beim zweimaligen Studium des Originals, bei dem Orazio Paoletti und im Jahr darauf Zoi Kotitsa überaus hilfreich waren, ergab sich aber folgendes. Der Bärtige hielt in der erhobenen Hand einen langen Doppelfaden, der über seinem Kopf als Schlaufe erscheint und rechts von seiner Linken in zwei Spitzen endet. Er war, wie viele andere Details des Bronzereliefs, eingelegt. Im oberen Teil ist er verloren, hat aber, soweit er die Oberfläche berührte, Spuren hinterlassen. Diese sind in Abb. 9 nach dem Original eingezeichnet. In Abb. 10 ist der Verlauf des ursprünglich aus Bronzedraht gebilde-

33. K. Kathariou, im selben Band, 210-212 fig. 1-3.

34. Vorbild war der lagernde Dionysos vom Ostgiebel des Parthenon: F. Brommer, *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel*, Mainz 1963, 7-9 Taf. 27.

35. Es ist die Gebärde des sinnenden Zeus, z. B. bei der Beratung mit Themis über den trojanischen Krieg auf der Kertscher Pelike in St. Petersburg: FR Taf. 69; Beazley, *ARV*<sup>2</sup> 1476, 2; *LIMC* VIII (1997) Supplement 1202 f. s. v. *Themis* Nr. 17 (P. Karanastassi); E. Simon, *Ausgewählte Schriften*, Mainz 1998, 92 f. 176 Abb. 15.5.

36. St. Drougou, *War and Peace in Ancient Athens. The Pella Hydria*, Athen 2004; V. M. Strocka (Hrsg.), *Meisterwerke*, München 2005, 299-319 (M. Tiverios).

37. In: F. Krinzinger / B. Otto / E. Walde (Hrsg.), *Festschrift Bernhard Neutsch*, Innsbruck 1980, 145-148.





Abb. 9. Bärtiger von Abb. 7. von Kopf, Oberkörper und erhobener Hand mit den Spuren des Doppelfadens, dessen Einlage links vor der Scheibe erhalten ist (Zeichnung Zoi Kotitsa).



Abb. 10. Bärtiger von Abb. 7 wie Abb. 9, doch mit Ergänzung (in gebrochenen Linien) des Doppelfadens über dem Kopf (Zeichnung Zoi Kotitsa).

ten Doppelfadens ergänzt. Er kommt neben der Stirn des Bärtigen wieder zum Vorschein (Abb. 9 und 10). Hier sind die Drahteinlagen erhalten. Sie treten aus einer flachen, zum Oval verkürzten Scheibe, die also an dem Doppelfaden hängt. Damit sie nicht herausgleitet, sind die beiden Fäden mit einem kleinen, festen Ring zusammengeführt. Aus ihm flattern ihre Enden heraus. Wie die Spuren auf der Oberfläche zeigen, spreizten sie ursprünglich weniger. Das hier gut Sichtbare führte zur Deutung der Spuren über dem Kopf und auf beiden Seiten der linken Hand des Bärtigen (Abb. 9 und 10).

Die Scheibe (meist aus Holz oder Bronze) am Doppelfaden war ein Instrument, das in der Antike Rhombos oder Rhymbos hieß<sup>38</sup>. Es wurde durch die zwei Fäden in Rotation versetzt. Bei richtiger Handhabung entstand ein stierartiges Brüllen, wes-

halb das Instrument auf englisch «bull-roarer» heißt. Es war ein Kinderspiel, wurde aber in besonderer Form auch als Liebeszauber (Iynx)<sup>39</sup> und als Geräuschgerät in Kulte verwendet<sup>40</sup>. Die letzte Möglichkeit trifft hier zu, vor allem aus dem folgenden Grund. In den eingangs erwähnten Strabon-Kapitel über die gemeinsamen Kulte in Thrakien und Phrygien (10, 3,16) wird auch ein Chorlied aus den «Edonoi» des Aischylos zitiert (Übersetzung Stefan Radt):

*Stierähnlich brüllt es von irgendwoher  
Aus dem Unsichtbaren, erschrecklichen Lauts.  
Und furchtbar dröhnet der Trommel Hall  
Als donnert' es unter der Erde.*

Daraus geht hervor, dass in bestimmten thrakischen Kulte das Brüllen von Stieren nachgeahmt wurde. Gab es solche Laute «aus dem Unsichtbaren»

38. C. Weiss, AA 1990, 504 f.

39. J. H. Oakley / W. D. E. Coulson / O. Palagia (Hrsg), *Athenian Potters and Painters*, Oxford 1997, 109-123, besonders 118 Abb. 16 (E. Böhr).

40. *ThesCRA II*, Los Angeles 2004, 350 s. v. Music Nr. 22 sowie 352 Nr. 53 und 65 (Z. D. Papadopoulou); vgl. auch *ThesCRA V*, Los Angeles 2005, 384 Nr. 1463 Taf. 61 (A. Villing). Ob es sich bei diesem Grabrelief in Metz um einen aufgehängten *discus* —ein Echogerät— handelt, an das die Mänade schlägt, scheint mir nicht sicher zu sein. Die Rechte der Frau ist leer; die Doppelschnur spricht für einen Rhombos.

in der Orakelhöhle des Pangaion-Gebirges? Schrieb man sie dem Lykurg zu? Wie mir scheint, lassen sich diese Fragen vor dem Rhombos des Lykurg auf dem Krater von Derveni durchaus stellen.

Auf der Gegenseite der attischen Kylix wie auf dem Krater von Derveni (Abb. 7) ist mit dem Tanz des bekehrten Lykurg eine unheilvoll Rasende kombiniert, eine Frau, die im Begriff ist, ein Kind zu zerreißen. Auf der anderen Außenseite der Kylix stürmt sie mit dem Knaben zwischen tanzenden Silenen dahin<sup>41</sup>, während auf dem Krater ein Bein des unglücklichen Kindes an der Schulter der Mänade vor Lykurg erscheint. Beide Frauen werden von Dionysos mit Raserei erfüllt, die zu einer entsetzlichen Tat führt. Das heißt, der Gott kann zwei Gesichter zeigen, kann Dionysos Bakcheios oder Dionysos Lysios sein, Verursacher des Wahnes oder Erlöser davon<sup>42</sup>. Die gegensätzlichen Beinamen stammen vom Orakel des delphischen Apollon (Pausanias 2, 2, 6-7).

Der Krater von Derveni zeigt auch in seinem Schulterschmuck jene beiden Seiten des Dionysos. So erscheint an dem einen Henkel eine Frau in entspanntem Schlaf, während an dem Gegenhenkel eine vom Wahn Ergriffene mit schräg gehaltenem Kopf sitzt<sup>43</sup>. Lykurg verkörpert mit seinem Schicksal beides. Er hat den Wahn, in den ihn Bakcheios zur Strafe für die Ablehnung des dionysischen Kultes versetzt hat, durch Einsicht hinter sich gelassen, gehört nun zum Bereich des Lysios.

Im Zentrum unserer Betrachtung standen zwei Meisterwerke, der spätclassische Bronzekrater in Thessaloniki und das spätantike Diatretglas in London. Wie sich ergab, wirkt die Lykurgie des Aischylos auf beiden nach: auf dem Krater die tragische Trilogie, auf dem Glas das Satyrspiel «Lykurgos».

## Abkürzungen

Zusätzlich gebrauchte Abkürzungen:

Carpenter 2000: T. H. Carpenter, «Images and Beliefs: Thoughts on the Derveni Krater». In: G. R. Tsetschladze / A. J. N. W. Prag / A. M. Snodgrass, *Periplous. FS Sir John Boardman*, London 2000, 50-59.

Farnoux: *LIMC VI* (1992) 309-319 s. v. *Lykourgos I* Taf. 157-165 (A. Farnoux).

Harden 1988: D. B. Harden (Hrsg), *Glas der Caesaren. Ausstellungs-Katalog Röm. Germ. Museum Köln*, Mailand 1986.

Kossatz-Deissmann: *LIMC VI* (1992) 322-329 s. v. *Lyssa* Taf. 166-168 (A. Kossatz-Deissmann).

Krumeich / Pechstein / Seidensticker: R. Krumeich / N. Pechstein / B. Seidensticker (Hrsg), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt 1999.

Radt 2004: *Strabons Geographika. Herausgegeben von St. Radt. Band 3 Buch IX-XIII: Text und Übersetzung*, Göttingen 2004.

Robertson 1972: M. Robertson, «Monocrepis». In: *GRBS* 13, 1972, 38-48.

Schauenburg 2004: K. Schauenburg, *NAC* 33 (2004) 171-174.

Trendall / Webster: A. D. Trendall / T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, Edinburgh 1971.

West 1990: M. L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990, 26-50.

Vielmals danken möchte ich der Kollegin Despina Ignatiadou, die mir erlaubte, den Krater von Derveni in ihrem Museum ohne gläserne Hülle zu studieren, sowie Zoi Kotitsa für ihre Zeichnungen (Abb. 9 und 10).

41. Kathariou, a.O. (Anm. 33) 211 fig. 2.

42. Die beiden Dionysoi sind nach der überzeugenden Deutung von Gratia Berger-Doer auf einer attischen Hydria in der Villa Giulia dargestellt: *LIMC VII* (1994) 313 f. s. v. *Pentheus* Nr. 65 Taf. 262. Unter diesen Statuen tötet Lykurg mit der Doppelaxt seinen Sohn Dryas.

43. Carpenter 2000, 50 Abb. 1 und 4; Cl. Rolley, *Les Bronzes Grecs*, Fribourg 1983, 173 Abb. 160 (entspannt Schlafende).

## Appendix:

# New attributions to the Painter of the New York Centauromachy<sup>1</sup>

*Kleopatra Kathariou*

An important artistic personality in the Attic ceramic production of the late 5th and early 4th century BC was undoubtedly the Painter of the New York Centauromachy. The painter's most grandiose compositions are done on two monumental volute-kraters, his name-piece inv. 06.1021.140 in the Metropolitan Museum of Art in New York, which shows the Centauromachy at the wedding of Peirithous<sup>2</sup>, and the one inv. 33a in the Hermitage Museum in St. Petersburg, which represents Herakles sacrificing to Chryse<sup>3</sup>. Although he is widely known as the painter of these two exceptionally elaborated pots, there are also a few small vases, namely cups and stemless cups, decorated from his hand or put close to him.

Beazley initially placed him in the 5th century, calling him follower of the art of the Dinos Painter<sup>4</sup> and subsequently in the 4th century connecting him with the Meleager Painter<sup>5</sup>. Later on, Dr. I.

McPhee suggested<sup>6</sup> that they both learned the art of vase-drawing by sitting together in the workshop of the Dinos Painter. Both suggestions have been widely accepted. Concerning the art of their relationship it was further suggested that the Painter of the New York Centauromachy and the Meleager Painter not simply learned their art-craft together<sup>7</sup> but also co-worked, at the beginning of their activity.

This suggestion is based on the illustration of a column-krater in the catalogue of an exhibition organised in 1997 in Würzburg, presenting a German private collection<sup>8</sup>. In my opinion, the finely executed<sup>9</sup> Amazonomachy on its main side is painted by the Painter of the New York Centauromachy<sup>10</sup>. If we accept Beazley's attribution of the fragmentary volute-krater in New York to the Painter of the New York Centauromachy, then the striking stylistic similarities of its figures to the figures on side A of the column-krater displayed in

1. I am most grateful to Prof. E. Simon for informing me about the existence of this stemless cup (figs 1-3) and for inviting me to write this short appendix concerning its attribution. She has also kindly supplied me with exact measurements. Furthermore, I am indebted to Dr. M. Padgett, who informed me about another, unpublished stemless in an American private collection, which, in my opinion, seems to be painted by the same artist. I am also indebted to Dr. A. Lezzi-Hafter, who informed me about the presentation of this stemless in a catalogue published in 2004.
2. ARV<sup>2</sup> 1408, 2; M. Robertson, *The Art of Vase-painting in Classical Athens*, Cambridge 1992, 260 fig. 262.
3. ARV<sup>2</sup> 1408, 1; H. Froning, *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen*, Würzburg 1971, pl. 15, 1.
4. In the German lists (AV 456) Beazley places him at the end of the chapter which contains the Dinos and Kadmos Painters.
5. In ARV 870, at the head of the list of vases attributed to the Meleager Painter, Beazley notes: «...The earlier, better vases (of the Meleager Painter) depend on the Painter of the New York Centauromachy, in the late, the figures are mannered and ill-proportioned». Although he did not include this remark in the second edition, the fact that he listed the works of both painters in the same chapter of his catalogue (ARV<sup>2</sup> 1408 ff.) indicates that he acknowledged a close affinity between the two painters.
6. McPhee 1973, 247.
7. Their apprenticeship in the same workshop explains better the many similarities of the vases they decorated.
8. *Mythen und Menschen. Griechische Vasenkunst aus einer deutschen Privatsammlung. Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg*. [Katalog der Ausstellung, 1. Juli bis 28. September 1997], Mainz 1997, 140-145 no. 39 (Prof. E. Simon). Prof. Simon suggested its connection to the Pronomos Painter. The close relationship of the Pronomos Painter to the Meleager Painter has already been acknowledged by Dr. I. McPhee (see McPhee 1973, 246), who considered that both have been pupils of the Dinos Painter, a suggestion he did also for the Painter of the New York Centauromachy (see above n. 6). More recently on the Pronomos Painter, see S. Drougou, «Krieg und Frieden im Athen des späten 5. Jahrhunderts v. Chr. Die rotfigurige Hydria aus Pella», *AM* 115, 2000, 147-216.
9. Its exceptional quality (in terms of both potting and drawing) must have played a role in its selection for the catalogue's cover.
10. See Kathariou 2002, 9. 10. 30. 31. 37. 75. 77. 78. 213-214 pl. 9.

Würzburg lead us to add the latter to the oeuvre of this painter as well<sup>11</sup>. As for its side B, the Dionysiac figures are clearly by the Meleager Painter and typical of his output<sup>12</sup>. The assignment of different sides of the same vase to different painters, though really rare, is not impossible, as it is documented in other instances<sup>13</sup>.

The stemless cup<sup>14</sup> discussed and illustrated above (figs 1-3) makes part of the German private collection to which the column-krater belongs. It is a really exceptional piece, not only due to its subject matter (as it has been presented by Prof. E. Simon) but also because of its quality of potting and drawing.

It has been mended from several fragments. Some missing parts from lip and bowl have been restored. Two pairs of drilled rivet holes, which pass through the thin walls of its bowl and through one handle, indicate that the vase has been broken and mended with metal joins in the antiquity. Its surface is in a good condition with the exception of a few chips. The black glaze, which is of good quality, has misfired brown at places. Raised clay has been applied on necklaces and bracelets. Golden

dilute glaze covers the hare on the tondo (fig. 3) and added white is used for rendering details (e.g. visible on the band carried by the satyr on side B).

It is an example of the so-called delicate class of stemless<sup>15</sup>: Its shallow bowl curves up to a plain rim. The handles are attached low down on the wall and rise slightly above the level of the rim. Just above the join of bowl to foot there is an offset. The foot consists of two parts, the lower of which is divided by two grooves into three degrees; the resting surface is flat and reserved. Its underside is reserved and decorated with glaze bands and lines running around a dotted centre. Following the criteria given by Sparkes and Talcott for the development within this class of stemless, it is datable in the very late 5th century. In shape it seems to be close to another stemless in an American private collection that in my opinion is also painted by the Painter of the New York Centauromachy<sup>16</sup>. Stemlesses of this shape were produced also by the slightly later Jena Workshop<sup>17</sup>, whereas the stemlesses known from the Meleager Painter's workshop have all an offset lip<sup>18</sup>.

11. One may notice for example that the figures of the Greeks in the fighting pairs framing the central trio on its side A are best paralleled with the figure of EYP[YTIQN] on his name-piece in New York. This is also true for the white horse in the centre that is exactly of the same make as the centaur who is the opponent of EYPYTIQN; the multiple shoulder lines and the lines on their frontal legs are identical.

On the other hand, figures of humans and horses painted by the Meleager Painter, though shown in similar poses, are of somehow inferior quality. For example, on side A of the calyx-krater inv. 36930 in Ruvo (ARV<sup>2</sup> 1409, 9; Kathariou 2002, pl. 11A) the figures of Hermes and of the fallen satyr behind him can be compared to warriors on side A of the column-krater displayed in Würzburg. Cf. also the two horses and the striving youth in front of them on his hydria inv. 36853 in the same museum (ARV<sup>2</sup> 1412, 49; Kathariou 2002, pl. 30A).

12. Cf. selectively dionysiac figures depicted on the bell-krater inv. F 58 in: British Museum (ARV<sup>2</sup> 1410, 23; Kathariou 2002, pl. 19Γ), on the bell-krater inv. 06.1021.214 in the Metropolitan Museum of Art (ARV<sup>2</sup> 1410, 24; Kathariou 2002, pl. 20A), on the bell-krater inv. G 512 in Louvre (ARV<sup>2</sup> 1410, 25; Kathariou 2002, pl. 20B) and more generally the vases illustrated in Kathariou 2002, pls. 21A, 29, 34A, 35A-B.

13. A well known example of collaboration among painters of the late 5<sup>th</sup> century is the bell-krater once in Berlin (ARV<sup>2</sup> 1336, 2, 1342, 5) that has been attributed both to the Pronomos Painter and the Painter of Louvre G 433.

14. Ht., 6 cm; Diam. of lip, 16.3 cm; Diam of tondo, 10.1 cm; Width across handles, 23 cm; Diam of foot, 7.8 cm.

15. This type of stemless was created in the second quarter of the 5th century, flourished in the last quarter of the century and continued till the second quarter of the 4th century. For the delicate class of stemlesses in general, see B. A. Sparkes – L. Talcott, *The Athenian Agora XII, Black and Plain Pottery Potter of the 6th, 5th and 4th centuries B.C.*, Princeton 1970, 102-105; A. Lezzi-Hafter, *Der Eretria Maler*, Mainz 1988, 281-283; C. Campenon, *La céramique attique à figures rouges autour de 400 avant J.C. Les principales formes, évolution et production*, Paris 1994, 73-74 («Type 4: coupes sans tige à vasque peu profonde et lèvres simple»); Kathariou 2002, 24-25, 106, 195-196.

16. See above n.1. It is about a stemless held in the Celia and Walter Gilbert Collection which has been recently presented to the public in an exhibition held in 2004 in Northampton, Massachusetts: see C. Houserod, *From myth to life: images of women from the classical world from the Celia and Walter Gilbert collection: Smith College Museum of Art Northampton, Massachusetts, March 12 – October 10, 2004* (Northampton, Massachusetts, 2004) 62-64, no. 21.

17. See selectively the stemless inv. 1931.39 in the Ashmolean Museum (ARV<sup>2</sup> 1516, 1; Paul-Zinserling 1994, pls. 18, 49.1) and the one inv. E 131 in the British Museum (ARV<sup>2</sup> 1516, 2; Paul-Zinserling 1994, pls. 16, 34.3).

18. ARV<sup>2</sup> 1414, 86-95, 1417, 12; Kathariou 2002, 23-24, 105, 195.





Figs 1-3. Stemless cup of the Painter of the New York Centauromachy. German private collection (photographs Endric Lerch, Ascona).

The picture in the tondo (fig. 3) is framed by a single reserved band, as is the case for the stemless in America by the same artist. On the other hand, stemlesses from the Meleager Painter's workshop all have a meander border, whereas those from the Jena workshop have either a meander border or a double reserved band. As for its outside (figs 1-2), in the area beneath the handles, there is the usual composition of three palmettes connected to each other by spirals with dotted circles and single leaves in the interstices. By examining the style of drawing of these palmettes more closely, one can notice that they are alike those decorating the handle-area on the cup inv. P 208 in the Bryn Mawr College attributed to the Painter of the New York Centauromachy<sup>19</sup> as well as those on three cups inv. 11-13 in the Astarita Collection in Naples<sup>20</sup> which have been put close to the cup in Bryn Mawr. On the contrary, they are different from the palmettes decorating vases from the Jena and the Meleager Painter's workshops.

The above discussion on the shape and subsidiary decoration of the stemless in the German private collection has led us to the Painter of the New York Centauromachy. Besides, the picture-scenes point to the same direction. The figures drawn in profile are alike those on his name-piece in New York (both in terms of facial features and anatomical details), the head of Lycurg on its side A may be compared with that of Herakles on his

krater in St. Petersburg. Their drapery is also comparable to that of figures on his kraters. Due to the limited space here, it is not possible to address in detail his drawing style<sup>21</sup>.

Figures in similar stances and compositions are known from works by the Meleager Painter<sup>22</sup>, but they are not of the quality and the fine style of the Painter of the New York Centauromachy<sup>23</sup>. The treatment of the drapery in Meleager Painter's works is less elaborated, since he paid less attention into details. Therefore, the style of the Painter of the New York Centauromachy is closer to that of the Talos, Suessula and Pronomos Painters.

It is true that the production of the Painter of the New York Centauromachy known nowadays is very limited and disproportional to his quality but we hope that new attributions will help us understand better and appreciate his artistic personality.

### Abbreviations

- Kathariou 2002: K. Kathariou, *Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου και η εποχή του. Παρατηρήσεις στην αττική κεραμική του πρώτου τετάρτου του 4ου αι. π.Χ.*, Thessaloniki 2002.
- McPhee 1973: I. McPhee, *Attic Vase-Painters of the late 5th century B.C.*, Michigan 1973.
- Paul-Zinserling 1994: V. Paul-Zinserling, *Der Jena-Maler und sein Kreis. Zur Ikonologie einer attischen Schalenwerkstatt um 400 v.Chr.*, Mainz 1994.

19. ARV<sup>2</sup> 1408, 4; CVA Bryn Mawr 1, pl. 28.1-6.

20. ARV<sup>2</sup> 1408, 1-3; photos available in the Beazley Archive.

21. For remarks on the style of the Painter of the New York Centauromachy see, G. M. A. Richter – L. F. Hall, *Red-figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art*, New Haven 1936, 209-210; CVA Bryn Mawr 1, 40 and more recently Robertson (see above n. 2) 259, 270.

22. This is perfectly understandable, if we accept that the two of them worked by sitting close to each other. The compositional scheme used on its tondo (fig. 3) finds its best parallel on a stemless by the Meleager Painter once in the Market (*Sotheby's N.Y.*, 17.12.1997 no. 104). For Dionysos on the tondo and the satyr to the r. on side B (fig. 2), cf. the stemless inv. E 129 in British Museum (ARV<sup>2</sup> 1414, 89; Kathariou 2002, pl. 40). For the female figure moving dancingly on side A (fig. 1), cf. the female figures on the krater inv. 87.AE.93 in the Getty Museum (Kathariou 2002, pl. 6A). Finally, for the female figure moving briskly on side B, cf. the krater inv. 329 in Bologna (ARV<sup>2</sup> 1410, 21; Kathariou 2002, pl. 16Γ).

23. J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*, London 1995, 169 characterizes the Painter of the New York Centauromachy as «far better» in comparison to the Meleager Painter, whereas M. Robertson (see above n. 2) 259, 271 describes the volute-krater of the former as «elaborate and very fine», whereas for the latter he uses the term «sloppy draughtman with an unusually weak grasp of the proportions of the human figure».