

ZWEI ETRUSKISCHE VASEN IN INNSBRUCK

I. *Fragment eines Kelch-Kraters des Nazzano-Malers.*

Das aus 5 Scherben bestehende und nunmehr wieder zusammengesetzte Fragment wurde von F. Winter im Jahre 1903 von L. Pollak in Rom erworben und der archäologischen Sammlung der Universität Innsbruck übereignet (1). Es gehörte einst zu einem Kelchkrater, dessen oberer Durchmesser ungefähr 52 cm betragen haben wird. Da es die Mittelpartie einer noch nicht sicher identifizierbaren bildlichen Darstellung enthält, sei es hauptsächlich in der Absicht und mit dem Wunsche bekanntgemacht, dass irgendwo davon noch Bruchstücke zum Vorschein kommen oder entdeckt werden, welche Aufschluss über den Inhalt des Gesamtbildes geben könnten (Fig. 1).

1) *Masse*: Höhe 18 cm, grösste Breite 19 cm, Dicke des Tons 9 mm. Breite des oberen Ornamentes 4 cm. Figurenhöhe: Zeus 9,7 cm, Nike davor: 11 cm.

2) *Zur Technik*: Ton hellbraun - orange; im Bruch äussere Hälfte graubraun, innere mehr rotbraun. Tonschlicker des schwarzen Grundes ungleichmässig aufgetragen, etwas flüchtige Arbeit. Daher z. B. auch fehlerhafte Übermalung des Mittelgesichtes des Flügelwesens hinter Zeus (Eros). Das ursprüngliche Profil ist darunter — da überhaupt die Figuren in Relieflinien ausgezogen waren — gut erkennbar. Vorzeichnung. Starke Gebrauchsspuren. Keine Deckfarben.

3) *Beschreibung*: Profilierte Lippe mit Eierstab, keine Zwischenblätter (2). Am oberen Kelchrand aussen nach links laufender Kranz mit schmalen Blättern und kugeligen bis ovalen Früchten (Ölbaum?), eingefasst von zwei gekehlten Streifen. - In der Mitte sitzt nach rechts gewandt *Zeus*, in der linken Hand ein Blitzbündel, die rechte hoch auf ein Szepter aufgestützt. Der Oberkörper ist unbekleidet, der Unterkörper von einem Mantel umschlungen, der glatte einfache Ränder und « Augen » oder kleine Kreise als Musterung erkennen lässt. Weder Gelände noch Thron sind angedeutet. Hinter dem Göttervater, welcher nach vorwärts blickt und in den flockig gelockten Haaren einen Ölweig trägt, ein offenbar knieender *Eros*. Vorgebeugt hält er einen runden Gegenstand mit beiden Händen hinter dem Haupt des Zeus. Beazley hält diesen (lt. frdl. briefl. Mitteilung) für ein Tympanon.

(1) Archäologische Sammlung der Universität Innsbruck, Inv.-Nr. II 12, 74-78.

(2) Auch keine Punkte dazwischen; nur am Blattgrund.

Ich mochte doch an meiner ursprünglichen Auffassung festhalten, dass es sich hier wohl eher um einen spiegelähnlichen Gegenstand handelt, mittels welchem eine Art Nimbus um das Haupt des Zeus erzeugt werden soll. Die Handhaltung des Eros deutet eher darauf hin als auf ein Schallbecken. Unklar ist auch das ovale Gebilde darunter, welches ebenso Füllsel sein soll wie die Binde vor dem Unterkörper des Göttervaters. Rechts (vor diesem) eine schwebende *Nike* mit einem Krug in der gesenkten Rechten, die linke Hand vorgehalten, offenbar auch etwas damit tragend. Die nach rückwärts und oben abstehenden Haare werden von einer Binde zusammengehalten und gestützt. Das Profil wirkt hart (Fig. 2), die Augenbrauen sind ebenso wie die Augenwinkel auffallend weit nach hinten gezogen. Rechts unterhalb der Nike eine gelagerte jugendliche Gestalt. Der Kopf wendet sich offenbar weiter nach rechts und einer Figur zu, welche nicht mehr erhalten ist (3). Von der gelagerten Gestalt ist der Unterkörper bekleidet, das Gewand trägt ein Punktmuster. - Links daneben Kopf und Hals eines nach rechts gewandten Pferdes, dahinter (unterhalb des sitzenden Zeus) Kopf des Reiters mit Petasos, am ehestens wohl einer der Dioskuren.

4) *Zuweisung*: Für eine griechische Vase ist die Zeichnung doch zu wenig präzise, auch die mehr ins Orange gehende Tonfarbe nicht gut möglich. So wird man sich unter den etruskischen bzw. italischen Werkstätten umsehen müssen, die in der Tradition der attischen Maler des frühen 4. Jhds. arbeiteten (4). Wir stoßen da zunächst auf die faliskische Gruppe (5). Unter den Malern dieser Gruppe weist der von Beazley sg. Nazzano-Maler am meisten Beziehungen zu Form und Figurenschmuck unseres Bruchstückes auf (6). Von ihm sind bisher nur vier Kelch-Kratere bekannt geworden, die Beazley EVP. S. 92 ff. zusammenstellt und beschreibt.

a) Der Herakliskos-Krater in London (7) stellt auf seiner Vorderseite ebenfalls den Göttervater in den mittleren oberen Bildabschnitt der figurenreichen Szene. Ähnlich ist das Gewand mit dem Augen- oder Kreismuster dekoriert, gleich ist das Szepter ausgeführt, sehr ähnlich auch das Blitzbündel; nur wendet sich hier Zeus mit dem Kopf einer jugendlichen Frauengestalt zu, welche zumeist als Hera gedeutet wird (8). Hinter dem Paar ein Eros in gleich dienend-knieender Stellung, in den vorgehaltenen Händen eine Binde. Das « Personal » des Göttervaters besteht aus einem weiteren Eros,

(3) J. D. Beazley bemerkt dazu (brieflich): « From the attitude of the reclining figure one would guess that he was sharing the couch with another person to whom he turns round ». Man würde daher zunächst an Dionysos (und Ariadne) denken; doch stellt unser Maler den Dionysos sonst bärtig und majestätisch allein thronend dar (s.u.).

(4) Am meisten Gemeinsamkeit findet man beim Oinomaos-Maler und beim Meleager-Maler (Beazley ARV 879 und 870-74). Zum Thema vgl. auch H. METZGER, *Les Représentations dans la céramique du IV^e siècle*, Paris 1951, Bibl. Écol. Franç. d'Athènes et de Rome Fasc. 162 S. 117 ff.

(5) BEAZLEY EVP S. 70 ff. Chapter IV. A. RUMPF, *Handb. d. Arch.* 6. Liefg. S. 130, Anm. 2 mit weiterer Lit.

(6) BEAZLEY EVP S. 7 u. S. 92 ff. Taf. 21 ff.

(7) WALTERS, BM. Cat. IV S. 208 ff. F 479, Taf. 13. A. MURRAY, *Class. Rev.* 2, S. 327 f.; BEAZLEY, EVP. S. 92 ff. Taf. 21, 1, 22, 1 u. 21, 3.

(8) Zur Diskussion, ob Hera oder Alkmene vgl. BEAZLEY EVP. S. 94.



Fig. 1.



Fig. 2.

welcher ihm mit einer gefüllten Fruchtschale fliegend entgegenkommt. Zur Kennzeichnung jugendlicher Gestalten ist hier Deckweiss verwendet, welches auf unserem Fragment fehlt. Jedoch gleichen sich die Köpfe so, dass wir uns nicht berechtigt glauben, von einer anderen Hand zu sprechen; der scharfe und spitze Schnitt des Auges, das weite Zurückziehen der Augenwinkel und der Brauen sind ebenso verbindende Details wie der Petasos des Hermes auf dem Londoner Krater und der des Dioskuren (?) auf unserem Bruchstück. In der grossen Komposition entspricht ebenfalls eine gelagerte Gestalt in der Mitte des Bildfeldes unserem Rest einer solchen Figur. Dort ist es, wie Walters richtig erkannt hat, Apollon Ismenios (9). Die Rückseite mit Satyrn und Mänaden bietet weniger Vergleichsmöglichkeiten.

b) Ein nach links gewandter Zeus und eine auf ihn zufliegende Nike finden sich auch auf dem zweiten grossen Krater, welcher dem Nazzano-Maler zugewiesen wird, dem in der Villa Giulia in Rom (10). Die eine Seite bringt eine Ilioupersis-Darstellung, die andere Apollon, Satyrn und Mänaden. Die schwebende Nike wirkt hier etwas steif und ist sittsam bekleidet. Kompositorisch geht es da allerdings ziemlich durcheinander und man merkt nur allzudeutlich, wie sich der Maler — nicht zum Vorteil seines Werkes — von den griechischen Vorbildern loslösen möchte.

c) Nach dem dritten Kelchkrater hat der Maler den Namen erhalten; denn dieser wurde in Nazzano nördlich von Rom gefunden (11). Vorne ist an die Stelle des Zeus der bärtige Dionysos getreten, darunter die schlafende Ariadne, auf der Rückseite Satyrn und Mänaden. Der gross gezeichnete Eros zwischen den Bildfeldern verrät wieder am meisten den gleichen Maler bzw. dieselbe Hand.

d) Schliesslich führt Beazley noch ein Fragment in Amsterdam an (12), welches hauptsächlich Satyrn und Mänaden erkennen lässt. Er schliesst seine mustergiltig präzise Beschreibung mit dem Hinweis: « The maenad has a very Attic appearance ».

5) *Datierung*: Was Beazley vom letztgenannten Bruchstück sagt, gilt auch für das unsere. Von allen bisher bekannten Arbeiten des Nazzano-Malers wirkt es wegen des Verzichts auf Deckfarben und der noch relativ grossen Akribie in der Führung der Relieflinien, weniger schon in der Abdeckung des Gefässgrundes, attisch. So darf man wohl das Stück eher an den Anfang als an das Ende seiner Wirkungszeit stellen, welche Beazley a.a.O. S. 7 um 400 oder im frühen vierten Jahrhundert beginnen lässt. Das Vorbild für den Herakliskos-Krater sieht man (13) gerne in einem Bild des Zeuxis (Plin. n.h. 35, 63); jedenfalls handelt es sich um ein Thema, das zur Blütezeit des Meisters aus Herakleia (Olympias 95,4 = 396?) offenbar

(9) BM. Cat. IV S. 209. Walters hat auch die Zusammengehörigkeit des Londoner Kraters mit dem aus Nazzano (s.u. c) schon richtig erkannt.

(10) Inv. 1197, gef. in Falerii. CVA IV Br. Taf. 10 (Italia Bd. II S. 9 f.). BEAZLEY EVP. S. 92 ff. Taf. 23.

(11) FURTWÄNGLER, *Annali* 1878 S. 80 ff. Mon. Inst. 10, Taf. 51, BEAZLEY EVP. S. 92 ff. Taf. 21, 2. Rom, Samml. Principe del Drago.

(12) Amsterdam Inv. 2583, aus Falerii. CVA SCHEURLEER IV B Taf. 1. (Niederl. Taf. 87), BEAZLEY EVP. S. 92 ff. S. 96 Taf. 21, 5.

(13) WALTERS a.a.O. S. 209, BEAZLEY, EVP. S. 93.

recht beliebt war. Auch von Zeus, Eros usw. ist bei seinen Bildern und Themen die Rede (14). Genauere chronologische Anhaltspunkte aus dem benachbarten etruskischen Stammesland fehlen uns auf dem Gebiet der Malerei für diese Zeit. Mit dem faliskischen Stamnos in Bonn (1569) und der frühesten Darstellung gallischer Krieger darauf, kommen wir auch nur annähernd in die Zeit nach dem Galliereinfall in Italien (15). Doch mag uns diese grobe Einordnung hier vorläufig genügen. Vielleicht erlauben neue Funde oder Vergleiche mit solchen bald eine genauere.

II. Ein neues Schalenfragment der Clusium-Gruppe.

Vor 55 Jahren erwarb F. Winter für die Innsbrucker archäologische Sammlung vom römischen Kunsthändler, Sammler und Schriftsteller L. Pollak einen Posten von 94 Vasenscherben, welche alle offenbar aus etruskischen Nekropolen nördlich von Rom stammten. Zahlreiche von diesen Fragmenten konnten als zusammengehörig erkannt und einige davon auch publiziert werden (16). Vor kurzem wurden von der Restauratorin des Instituts nun 8 Bruchstücke einer flachen rotfigurigen Schale zusammengesetzt (Inv. Nr. II, 12, 79-86); das ansprechende Ergebnis verdient sowohl aus formalen wie auch aus thematischen Gründen eine kurze Bekanntmachung und Behandlung (Fig. 3, 4).

1) *Masse*: Grösster erhaltener Durchmesser 21,5 cm; Durchmesser des Innenbildes st. Mäanderornament und Umrandung 16,5 cm, des Bild-Tondo allein 13 cm. Breite des Ornamentbandes 1,75 cm. Wölbung innerhalb des erhaltenen Teils 2,8 cm. Ansatz des Fusses (Unterseite) 3,3 cm.; Basis des Beckens (schwarzer Bodenteil) 12 cm. Dicke des Tons 3-4 mm.

2) *Technische Angaben*: Ton hellbraun-orange, durchgehend. Auftrag des Tonschlickers sehr unterschiedlich, dadurch Farbnuancen von hellbraun bis tiefschwarz. Aussenseite keine 'Reliefflinien', primitive und flüchtige Maltechnik; Innenseite (Tondo) 'Reliefflinien' um alle Figuren und Gegenstände herum, feine Vorzeichnung. Weisse Deckfarbe: Binden an beiden Figuren, Spitze der Blüte.

3) *Beschreibung*:

a) Aussenseite (Fig. 4) Palmattenornament, wohl in den Henkelzonen, bestehend aus drei geschlossenen Fächern, welche sich jeweils um tropfenförmige Kerne gruppieren, unten in Doppelvoluten auslaufend. Mittelpalmette auf liegenden S-Voluten aufsitzend. Zum Ornament offenbar nicht mehr zugehörig: konzentrische Bogenlinien rechts unten auf Fig. 4.

b) Innenseite (Fig. 3): Ein *Satyr* steht vor einem Luterion, das linke Knie auf den Rand des Beckens aufstützend, den Thyrsos zwischen Ober- und Unterschenkel geklemmt. Hinter ihm eine Ciste mit halboffenem Deckel.

(14) RUMPF a.a.O. S. 126 f. OVERBECK, SO. Nr. 1659 ff.

(15) BEAZLEY EVP. S. 7 u. S. 96 ff. Taf. 24, 1-2 u. Taf. 20, 3.

(16) Z. B. H. SITTE, Ein neues « Anodos »-Fragment, *Jahresh.* 35, 1943 S. 17 ff. u. ders., Von einer Athene des « Berliner Malers », *Jahresh.* 37, 1948 S. 43 ff.

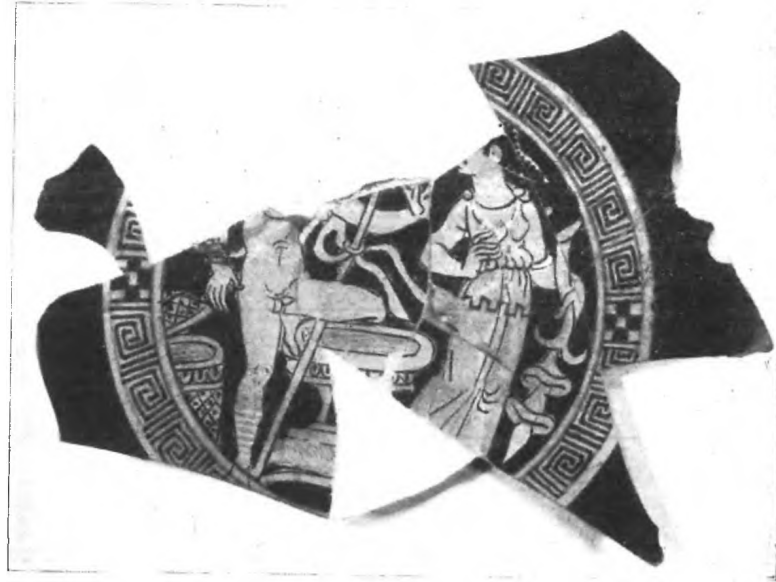


Fig. 3.



Fig. 4.

Er wendet sich nach rechts, einem Mädchen zu; die linke Hand des Satyrn ist wie abwehrend, hindernd, jedoch graziös ausgestreckt. Handgelenk, Brust und rechter Unterschenkel sind mit weissen Binden umwickelt. Von diesem sich abwendend ein Mädchen in gegürtetem Chiton in Peplosform, ebenfalls reich mit weissen Binden geschmückt, in der linken Hand eine grosse arazeenartige Blume nach abwärts gehalten. Die rechte Hand macht eine tänzerische Gebärde, der Kopf wendet sich dem Satyr zu; der Zopf steht, von Kräusellocken umgeben, spitz nach rückwärts ab. Mundwinkel scheinbar hart nach abwärts gezogen. Folgende *Deutung* der Szene drängt sich auf: Das Mädchen wollte die abgeschnittene grosse Phantasieblume wohl im Luterion einfrischen. Da kommt der Satyr heran und sucht ihr dies zu verwehren, indem er seinerseits das Luterion okkupiert. Unter dem enttäuschenden Eindruck der unannehmabaren 'Konditionen' des Waldmenschen wendet sich das Mädchen zum Gehen. - Die Bogenlinie der jugendlichen Gestalt ist sehr geschickt in das Schalenrund hineingesetzt, ebenso füllt die linke Seite sehr gut die Figur des Satyrn aus. Der linke Fuss überschneidet vom Knöchel ab das umrahmende Mäanderornament. Letzteres wird seitlich von Schachbrettmustern unterbrochen und ist reichlich flüchtig gezeichnet.

4) *Zuweisung*: J. D. Beazley hat in seinem verdienstvollen Werk « Etruscan Vase-Painting » ein eigenes Kapitel (V, S. 113 ff.) einer Werkstatt gewidmet, die vorwiegend im alten Chiusi gearbeitet haben dürfte und deren Wirken schon früher C. Albizzati (2) richtig erkannt hat. Wir bleiben dafür bei der vorgeschlagenen Bezeichnung 'Clusium-Gruppe' (3). Mit den Besonderheiten dieser Werkstatt verbinden unser Schalenfragment nachfolgende Beobachtungen: Das Gesamtthema stammt aus dionysischem Kreis. Dies trifft bei den meisten der von Beazley ergänzten Liste der Schalen zu. Als Füllrequisiten werden gerne Luterien und Cisten verwendet. So auch bei Beazley EVP Nr. 2, 5 und 9. Mit dem sg. 'Tondo-Meister' dieser Gruppe bringt unsere Schale auch die Wiedergabe der Haare des Mädchens zusammen. Auf der Bostoner Schale (4) z. B. stellen wir die gleichen, punktförmig aufgetragenen und aufgereihten Locken des steif abstehenden Zopfes fest, welcher sich vom tongrundig ausgesparten Raum abhebt. Die Vorliebe für die « Verzierung » der Figuren durch weisse Bänder verrät deutlich das Orvietaner Fragment 598 (5). Die Linienführung der kreuzförmig umgelegten Binden ist dieselbe wie bei unserem Bruchstück. Auch die 'Wickelgamaschen' kehren des öfteren wieder, so bei allen Figuren des Schalenbildes vom Museo Gregoriano Etrusco (6). Zu vermerken sind ferner die Qualitätsunterschiede zwischen den Aussen- und Innenbildern aller Schalen. Jene sind

(2) *Röm. Mitt.* 30, 1915 S. 129 ff., *Atti Pont.* n. s. 14, S. 221 ff.

(3) BEAZLEY EVP. S. 10 u. S. 113 ff. Taf. 27 ff. RUMPF, *Handb.* 6. Lief. S. 130, Anm. 10 mit weiterer Literatur. Vgl. auch S. HAYNES *Mitt. d. Inst.* 6, 1953, S. 21 ff. u. 32 ff.

(4) Boston Inv. 01. 8123, BEAZLEY EVP. S. 114 Nr. 9, Taf. 27, 1-3.

(5) BEAZLEY EVP. S. 113, Nr. 5 Taf. 27, 8.

(6) A. D. TRENDALL, *Vasi antichi dipinti del Vaticano, Vasi italoti ed etruschi a figure rosse*, Fasc. II S. 223 u. 233, Taf. 60 b, c. Z. 89; besser sichtbar bei ALBIZZATI a. a. O. S. 137 Abb. 4 u. H. LICHT, *Sittengesch. Griechenlands III* S. 127. BEAZLEY XVP. S. 113 Nr. 1.

grob und flüchtig, diese fein, zart und kapriziös. Wenn man die Aussenbilder einem Gesellen oder biederem Handwerker zuweist, so muss man die Tondi innen dem führenden Meister oder Werkstättenleiter zusprechen. Die gröbere Hand ist an der Innenseite auch noch am Mäanderornament erkennbar. — Dass die mehr konventionelle Aussenseite mit den anderen Bildern der Gruppe genau übereinstimmt, lässt der bescheidene Rest der konzentrischen Bogenlinien erschliessen. Er darf als Fuss der dort immer wiederkehrenden weiblichen Figur mit den ungeschickten Staufalten oder Gewandsäumen gedeutet werden (7). Mit der nahe verwandten Volaterra-Gruppe zeigt die grosse Blume in der Hand des Mädchens eine enge Beziehung. Die verdoppelte, ineinandergeschobene Arazeenblüte treffen wir dort allenthalben auf den reichlich vorhandenen Ornamenten wieder (8).

5) *Datierung*: Es lässt sich natürlich bei dem vorliegenden Material schwer entscheiden, welchen Platz im Oeuvre des Tondo-Meisters (9) unser Schalenbild einnimmt. Zu seinen ersten Versuchen als Vasenmaler dürfte es wohl nicht gehören. Er ist bereits ein routinierter Techniker und lässt auch mancherlei Details fort, deren z. B. die Innenzeichnung des Körpers nicht bedarf. Diese weitgehende Abstraktion hindert uns aber auch daran, von einem Alterswerk des Meisters zu sprechen. So mag man am ehesten an die mittlere Schaffenszeit denken und kommt, wenn man Albizzatis Ansatz (zw. 350 und 300 v. Chr.) annimmt (10), auf das Jahrzehnt zwischen 330 und 320. Auch Beazley datiert etliche Stücke der Clusium-Gruppe in diese Zeit (11). Es fügt sich gut die Feststellung von A. Rumpf (12) über den Zeitstil dazu, dass nämlich « die Muskeln... nicht im einzelnen durchgeführt, sondern mit kurzen, abgehackten Kurven skizziert sind ». Man operiert ferner « stark mit aufgesetzten Farben ». Nebenbei darf vermerkt werden, dass die Produktion der Cisten auf einem Höhepunkt angelangt war (13) und dass auch die Luteria zu dieser Zeit in den Wohnräumen und auch sonst eine gewisse Rolle gespielt haben dürften, sonst wären sie nicht als (noch) geduldete Totenkultgeräte vom Verbotsgesetz des Demetrios von Phaleron (317/16 v. Chr.) ausgenommen worden (14). Der enttäuschte Mund des Mädchens mit dem starken Zug nach abwärts im Mundwinkel erinnert

(7) TRENDALL a. a. O. Taf. 60 c. BEAZLEY EVP. Taf. 27, 2, 3, 5; auch auf der, eine Sonderstellung einnehmenden Schale in Florenz, Mus. Arch. Inv.-Nr. 79270, A. De AGOSTINO, *St. Etr.* 12, 1938 S. 291 ff. Taf. 57 (rechts) gut sichtbar.

(8) Z. B. ALBIZZATI a. a. O. S. 147 Abb. 9 u. S. 151 Abb. 12. BEAZLEY, EVP. Taf. 28,7.

(9) Ergänzungen und Berichtigungen zur « Tondo-Gruppe » - wie sich Beazley vorsichtiger ausdrückt — s. a. Festschrift A. RUMPF, Krefeld 1952 S. 11 f.

(10) ALBIZZATI a. a. O. S. 159. Etwas zu hoch datiert Trendall a. a. O. S. 234.

(11) BEAZLEY EVP. S. 120.

(12) RUMPF a. a. O. S. 130 u. 150.

(13) RUMPF a. a. O. S. 129 f.

(14) Cic., *de leg.* II 66, BRUECKNER, *Friedhof am Eridanos* S. 25, BAYER, *Demetrios von Phaleron* S. 61, LIPPOLD, *Handb. d. Arch.* 5. Lief. S. 276. Vgl. auch H. KENNER, *Das Luterion im Kult, Jahresh.* 29, 1936 S. 109 ff. u. S. 142 ff.

unwillkürlich auch an die sg. Velcha (oder Velia) in der Tomba dell'Orco in Tarquinia (15), welche Pallottino (16) dem ausgehenden 4. Jahrhundert zuweist (17). Schliesslich darf noch der Hinweis von Beazley EVP S. 116 auf den in Alexandria gefundenen Skyphos (18) der Clusium-Gruppe hier hereingenommen werden, welcher schwerlich vor 331 v. Chr. dorthin gekommen sein kann. Die Gründung Alexandrias legt uns diesen Terminus-post-quem jedenfalls nahe. — Inwieweit die Myronische Athena-Marsyas-Gruppe für den Maler Vorbild war, bzw. ihn zu dieser Komposition anregte, lässt sich kaum entscheiden. Einen Austausch der Figuren und eine Abwandlung des Themas muss man dem Künstler bei aller Abhängigkeit von attischen Vorgängern und Vorbildern natürlich jederzeit gestatten und in Betracht ziehen. Eine entfernte Variation zum myronischen Thema scheint hier doch vorzuliegen (19).

A. WOTSCHITZKY

-
- (15) P. ROMANELLI, *Tarquinia* (Itinerari Nr. 75) S. 20 f. u. Abb. 24 S. 74. — RUMPF a. a. O. S. 122 m. Anm. 3 (Lit.) datiert wohl auch zu hoch.
 (16) M. PALLOTTINO, *Etruscan Painting* (Skira 1952) S. 100 ff.
 (17) Vgl. auch ALBIZZATI a. a. O. S. 153 f. Abb. 15.
 (18) BEAZLEY EVP. S. 116, BRECCIA, *Sciatbi* Taf. 56, 120.
 (19) LIPPOLD a. a. O. S. 139 Anm. 6 ff. Vase Berlin Mus. Inv. Nr. 2318. Deonna *Rev. Arch.* 24, 1926 S. 188. Umstellung der Figuren auch auf dem neuattischen Marmorkrater in Athen und auf römischen Münzen. S. P. E. ARIAS, *Mirone* Taf. 6, 22 u. Taf. 7, 25 a.