



UQ M85: 33(2007)

33

ARCHÄOLOGISCHE
SAMMLUNG
DER
UNIVERSITÄT
ZÜRICH

Vorwort	3
Hans Peter Isler Jahresbericht (April 2006 bis Februar 2007)	5
Sabrina Buzzi Brunnenszene auf einer attisch schwarzfigurigen Oinochoe	9
Lambrini Koutoussaki Antike plastische Tonlampen in der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich	19
Marek Palaczyk Zwei kleinformatige Doppelhermen	29
Simone Voegtle Zwei korinthische Kapitelle aus spätantiker Zeit	45

Rämistrasse 73, 8006 Zürich
Dienstag bis Freitag 13–18 Uhr
Samstag und Sonntag 11–17 Uhr
An Feiertagen geschlossen



Abkürzung für diese Publikation: ASUZ

Herausgeberin:
Elena Mango

Druck:
Mit freundlicher Unterstützung
KSD, Kohler Satz + Druck, Zürich

© Archäologisches Institut der Universität Zürich, 2007

ISBN 978-3-905099-29-4

VORWORT

Die vorliegende Nummer 33 des ASUZ stellt in verschiedener Hinsicht ein besonderes Heft dar.

Es beinhaltet einerseits den von Professor Hans Peter Isler verfassten Jahresbericht 2006/07, der mit Februar 2007 und somit seiner Emeritierung als langjähriger Ordinarius und Direktor des Archäologischen Instituts und der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich endet (Taf. 1, 1). Andererseits enthält dieses Heft vier Beiträge über Stücke der Archäologischen Sammlung, die von verschiedenen MitarbeiterInnen des Institutes, die unseren Direktor in den letzten Jahren seiner Amtszeit begleitet haben, verfasst sind. Diese widerspiegeln sowohl laufende Forschungsprojekte als auch verschiedene Interessengebiete der VerfasserInnen, die ein weites Spektrum – von attisch schwarzfigurigen Vasen, über Lampen, römische Plastik bis zu spätantiken Architekturteilen – umfassen.

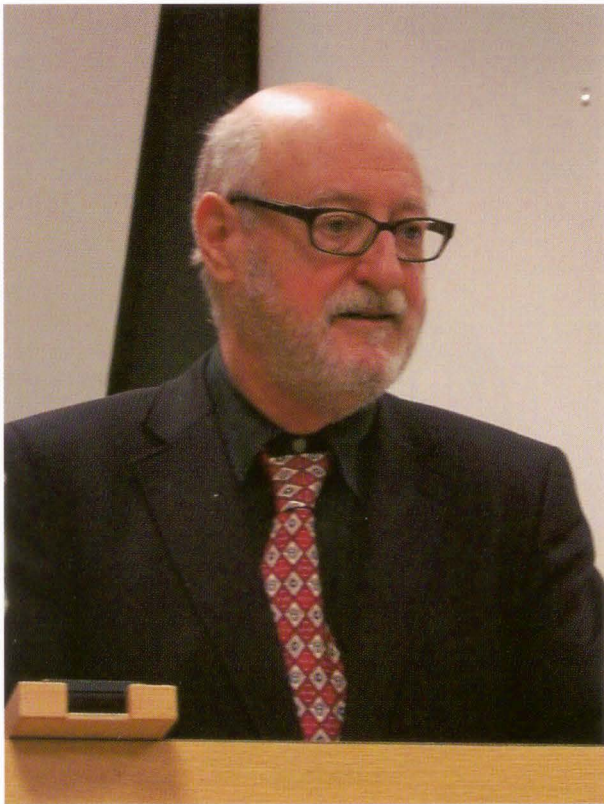
So stellt dieses etwas umfangreichere ASUZ eine Gabe dar, die wir unserem Lehrer als Zeichen der Anerkennung und Dankbarkeit übergeben möchten.

Elena Mango

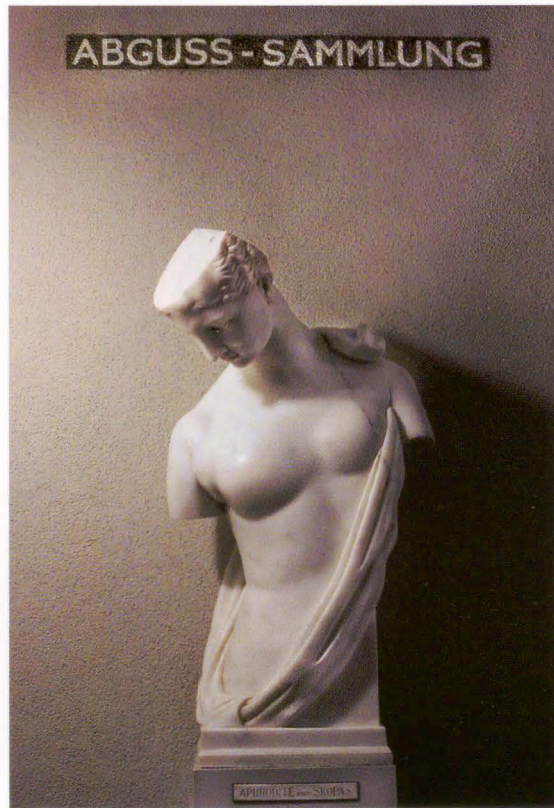
TAFELVERZEICHNIS

Taf. 1, 1 Prof. Dr. Hans Peter Isler anlässlich seiner Abschiedsvorlesung im Hörsaal 8 des Archäologischen Institutes der Universität Zürich.

Photo: Archäologisches Institut der Universität Zürich, Silvia Hertig.



1



2



3

Allgemeines, Ausstellungstätigkeit, Führungen

In der Sammlung waren Frau Dr. Elena Mango und als Assistentin Frau lic. phil. Simone Voegtle tätig. Frau stud. phil. Dimitra Hatzikonstantinou beschriftete Sammlungsgegenstände für die digitale Bilddatenbank.

Im Berichtsjahr konzentrierten sich die Mitarbeiterinnen auf die Bearbeitung des Sammlungsbestandes und der neu eingegangenen Leihgaben und Schenkungen. Hinzu kamen umfangreiche Vorbereitungsarbeiten für die drei für das Jahr 2007 geplanten Ausstellungsprojekte. Auch die Planung der Aktivitäten der Archäologischen Sammlung anlässlich des 175 Jahr-Jubiläums der Universität Zürich im Jahr 2008, für welches zwei Ausstellungen geplant sind, ist angelaufen. Dagegen wurden im Berichtsjahr keine Sonderausstellungen veranstaltet, was sich in den niedrigeren Besucherzahlen ausdrückt. Insgesamt kamen 7'300 Besucher in die ständige Ausstellung. 14 Schulklassen besuchten die Originalsammlung, 92 Schulklassen und Gruppen kamen zum Zeichnen in die Abguss-Sammlung. Es wurden 14 Führungen auf Anfrage und 2 Blindenführungen durchgeführt.

Originalsammlung

Für die Beschriftung der Ausstellung der Originale wurde ein neues Gesamtkonzept erarbeitet, das Schritt für Schritt umgesetzt wird. Die Konservierung und Restaurierung des ägyptischen Grabreliefs (Inv. 4403) durch Restaurator Urs Lang¹, der von Restaurator Rolf Fritschi betreut wurde, konnte abgeschlossen werden. Das Original ist nun wieder in der ständigen Ausstellung zu sehen, wo es den ersatzweise dort gezeigten Abguss ersetzt. Rolf Fritschi hat sich im gewohnten Rahmen an laufenden Arbeiten der Sammlung beteiligt. Er restaurierte verschiedene Bronzeobjekte

der Sammlung und führte kleinere Restaurierungsarbeiten für Leihgeber der Sammlung durch. Ausserdem stellte er mehrere Abgüsse des Euripidesporträts Typus Rieti (Inv. 4821) her. Auch der teilzeitlich beschäftigte Restaurator Giacomo Pegurri war mit der Restaurierung von Bronzegegenständen der Sammlung betraut.

Auch dieses Jahr nahm die Archäologische Sammlung an der Langen Nacht der Museen (2. September) teil; die Besucherzahlen haben sich erfreulicherweise beinahe verdoppelt.

In gewohntem Rahmen wurden Begutachtungen antiker Objekte durchgeführt und der Kontakt zu Leihgebern der Archäologischen Sammlung und Sammlern gepflegt.

Der attisch rotfigurige Stamnos des Dokimasia-Malers (Inv. 3477) war im Rahmen der Ausstellung 'Bilder aus Stein – Orpheus der Sänger' nach Rottweil auch im Archäologischen Landesmuseum Baden-Württemberg in Konstanz zu sehen, die vom 29.9.2006 – 25.2.2007 dauerte.

Dem Kantonalen Museum für Urgeschichte in Zug wurde ein Schöpflöffel mit Entenkopf aus Bronze (Inv. 2227) für die Ausstellung 'Löffel – Symbole des Lebens und der Vitalität' (11.11.2006 – 15.4.2007) zur Verfügung gestellt.

Zwei schwarzgefinisste Gefässe (Inv. 3932 und Inv. 5006) wurden für die Ausstellung 'Vitis et Vinum: la vite e il vino dall'antichità al Merlot in Ticino' in Casorella, Locarno (3. Sept. – 17. Dez. 2006) ausgeliehen.

Ein achämenidisches Rollsiegel (Inv. 1961) wurde in der Ausstellung 'Prunk und Pracht der Grosskönige – das persische Weltreich' im Historischen Museum der Pfalz, Speyer (9.7. – 26.10.2006) gezeigt.

1 cf. ASUZ 32, 2006, 4.

Weitere Aktivitäten

Die Archäologische Sammlung hat bei der Produktion des Schweizer Fernsehen DRS zum Thema 'Familienformen. Kulturelle Eigenheiten' durch fachlichen Rat mitgewirkt und die mit den Dreharbeiten in Zusammenhang stehenden Aufnahmen im Museum ermöglicht.

Am 25.–26. November fand in den Räumen des Archäologischen Institutes das 10. Nachwuchskolloquium für Kunstgeschichte in der Schweiz zum Thema 'Bildlichkeit, Räumlichkeit' statt.

Zwei Veranstaltungen des Collegium Helveticum in der Reihe 'Gefühle zeigen. Manifestationsformen emotionaler Prozesse' fanden im Dezember 2006 in der Abguss-Sammlung statt.

Prof. Dr. Beat Näf führte im Dezember 2006 eine Lektion seiner Veranstaltung 'Traum und Traumdeutung im Altertum, Teil I' in der Abguss-Sammlung durch.

Schenkungen

Prof. Dr. Marc Fehlmann, Famagusta, Zypern, überliess der Sammlung eine früheisenzeitliche Eindochtlampe (Inv. 5260).

Brigitte und Ernst Leu, Zürich schenkten eine umfangreiche Sammlung ägyptischer Amulette und Schmuckelemente (Taf. 1,3), ausserdem ein ägyptisches Tongefäss und verschiedene Silices aus der neolithischen und der Negade-Zeit (Inv. 5263 – 5441).

Neuerwerbungen für die Originalsammlung

Plastisches Gefäss in Form eines knienden Kuros, ostgriechisch, 550 – 525 v. Chr. (Inv. 5261).²

Terrakottafigur einer stehenden Frau in Chiton und Himation³, Höhe 40,5 cm. Werkstatt von Medma⁴, zweites Viertel des 5. Jh. v. Chr. (Inv. 5262).

Leihgaben an die Originalsammlung

Prof. Dr. Marc Fehlmann liess der Sammlung zahlreiche mykenische, korinthische, attisch schwarzfigurige, attisch rotfigurige, italo-geometrische, apulische und sizilische rotfigurige Gefässe sowie verschiedene Terrakottafiguren und -tiere aus (L 1259 – L 1292).

Dr. Stephan Gottet stellte zwei italische Impasto-Gefässe zur Verfügung (L 1293 – 1294).

2 Charles Ede, *Greek Antiquities* 2006, Nr. 36; ehemals Sammlung Ernst Berger, Basel, in den 1940er Jahren erworben. cf. J. Ducat, *Les vases plastiques rhodiens archaïques en terre cuite* (1966) 78 Taf. 11, 2–3; R. A. Higgins, *Catalogue of the Terracottas of the British Museum I* (1970) 55 Nr. 82/83, Taf. 17.

3 Sotheby's, *London Antiquities*, 25 October 2006, Sale 7325, Lot 208, ehemals Sammlung Edouard des Courières, vor 1957 erworben. Die Figur könnte zu den früh geborgenen Fundstücken auf dem Piano delle Vigne gehört haben; zu den frühen Grabungen in Medma cf. P. Orsi, *NSc* 1913, Supplement, 58f.

4 Die Gewandwiedergabe und der charakteristische Gesichtsstil findet dort enge Parallelen, cf. die Sitzfiguren in Syrakus Inv. 22897, Th. Hadzisteliou-Price, *AntK* 12, 1969, 51 Taf. 29, 1 und aus Medma, Orsi, *NSc* 1913 Supplement a. O. 94 f. Abb. 104 bis. Der Kopftypus findet enge Parallelen in zwei stilistisch wohl etwas älteren Köpfen in Basel, cf. H. Herdejürgen, *Götter, Menschen und Dämonen, Terrakotten aus Unteritalien*, Antikemuseum Basel (1978) 75 B 4 und B 5.

Abguss-Sammlung

Die im letzten Jahr begonnene Neugestaltung der Abguss-Sammlung wurde in diesem Jahr von S. Voegtle in Zusammenarbeit mit R. Fritschi, zeitweise auch mit Unterstützung von G. Pegurri fortgesetzt. Im 1. Untergeschoss ist neben dem Aufhängen verschiedener Reliefs insbesondere die Aufstellung des Modells des Westgiebels des Aphaia-Tempels auf Aigina zu erwähnen, die mit der Unterstützung des Ausstellungsdienstes der Universität Zürich realisiert wurde. Auch konnte der Eingangsbereich zur Abguss-Sammlung neu gestaltet werden; im Treppenabgang wurde eine Marmorkopie der 'Psyche von Capua' (Inv. G 1106) aufgestellt und der Zugang wurde mit dem Schriftzug der Abguss-Sammlung gekennzeichnet (Taf. 1, 2).

Nach dem Abschluss der Gesamtrestaurierung des Licht-hofs der Universität wurden die dort angebrachten Abgüsse griechischer Reliefs von Bildhauer Peter Fuchs gereinigt und neu beschriftet. Die Sockel der Pergamonreliefs wurden von Fry&Hohl restauriert und neu bemalt. Auch die Sterbende Niobide aus Marmor des Bildhauers Pier Enrico Astorri, welche im Jahr 2003 wegen Umbauarbeiten hatte verschoben werden müssen⁵, konnte an ihren angestammten Platz zurückgebracht werden.

Einige Abgüsse von Statuen wurden für die Ausstellung 'Le più belle statue dell'antichità' an das Museo d'Arte di Mendrisio ausgeliehen (10.11.2006–14.1.2007). Bis zum 31. Dezember 2007 verlängert wurde die Leihdauer der Kopie eines mykenischen Dolches (Metall mit teilweiser Vergoldung der Dekoration, Inv. G 350) an den Zoo Zürich für die Ausstellung 'Der Löwe in der Kulturgeschichte'. Um ein weiteres Jahr (bis 30.11.2006) verlängert wurde auch die Ausleihe verschiedener Gipsabgüsse, die dem Money Museum in Zürich für die Ausstellung 'Westliche und östliche Geldsysteme' ausgeliehen worden waren.

⁵ cf. ASUZ 31, 2005, 7.

Eine grössere Anzahl von Gipsabgüssen wurde für die Dreharbeiten zum Film 'Liebe und Wahn' der C-Films AG ausgeliehen (16.11.–29.12.2006).

Frau E. Bollmann, Thalwil schenkte der Archäologischen Sammlung 212 Gipsabgüsse von antiken Gemmen (Inv. G 1576 a–c).

Neuerwerbungen für die Abguss-Sammlung

Gut zwei Jahre nach Bestellung konnten die letzten der 36 von der Sammlung der Gipsabgüsse der Universität Göttingen hergestellten Abgüsse ausgeliefert werden. Es sind dies die im folgenden aufgeführten Inv.-Nummern G 1560 – 1573⁶.

- G 1560 Kopf des Aristoteles (Bochum, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, ohne Inv.).
- G 1561 Augustus (Rom, Mus. Cap. Inv. 2394).
- G 1562 Faustina minor (Rom, Mus. Vat. 1416).
- G 1563 Kopf einer frühseverischen Dame (Slg. Wallmoden, Göttingen).
- G 1564 Einsatzkopf des Commodus (ohne moderne Büste; Slg. Wallmoden, Göttingen).
- G 1565 Knabekopf flavisch. Zeit (ohne moderne Büste Slg. Wallmoden, Göttingen).
- G 1566 Büste des Menander (Venedig, Seminario Patriarcale).
- G 1567 Unbekannter, sog. Hippokrates (Aufbewahrungsort unbekannt).
- G 1568 Relief mit Pferdebändigern aus der Villa Hadriana (London, British Museum 2206).
- G 1569 Hellenistischer Mädchenkopf (Göttingen, Archäologisches Institut der Universität Hu 242).
- G 1570 Köpfchen einer Kore (Athen, Akropolismuseum 641).

⁶ Die übrigen Stücke, Inv. G 1521 – 1542, wurden bereits in ASUZ 31, 2004, 7 angeführt.

- G 1571 Bildnis eines Philosophen (Bergama, Archäologisches Museum 772).
- G 1572 Büste des Antisthenes (Bergama, Archäologisches Museum 785).
- G 1573 Torso einer Sitzstatue des Epikur (Athen, Hadriansbibliothek).
- G 1574 Büste des Tiberius (Ephesus, Museum Selçuk 81/59/80).
- G 1575 Sandalenbinder (Paris, Louvre, Ma 83).

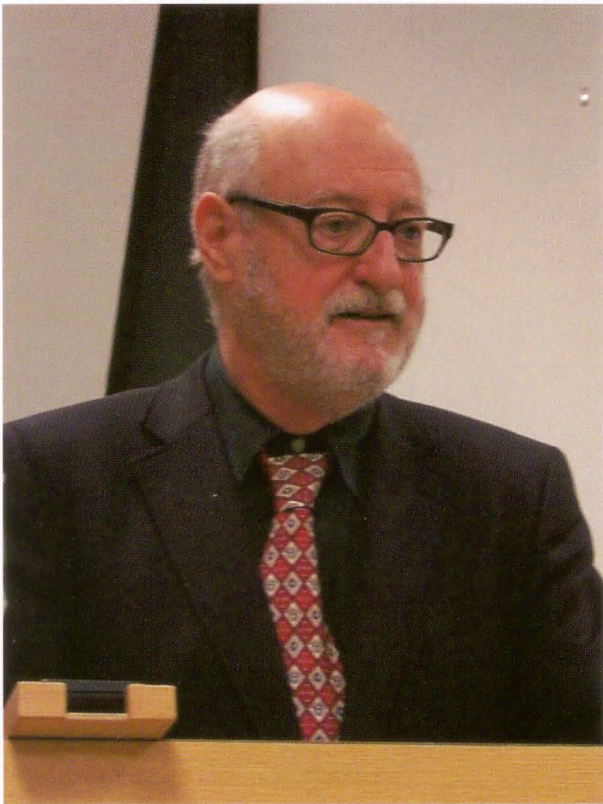
Publikationen

ASUZ 32, 2006 mit Beiträgen von H. P. Isler, M. Bommas, E. Ferroni und E. Mango

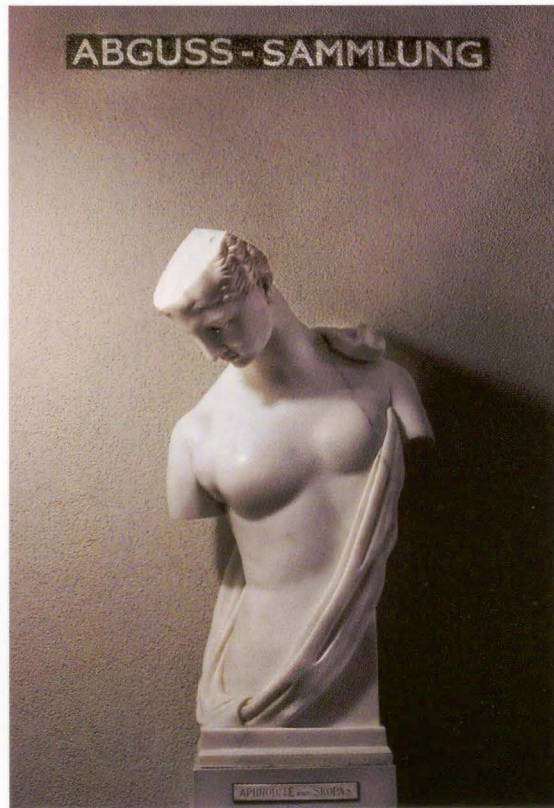
TAFELVERZEICHNIS

- | | |
|-----------|--|
| Taf. 1, 2 | Blick in den neu gestalteten Eingangsbereich der Abguss-Sammlung. |
| Taf. 1, 3 | Auswahl von ägyptischen Amuletten aus der Schenkung des Ehepaars Brigitte und Ernst Leu. |

Photos: Archäologisches Institut der Universität Zürich, Silvia Hertig.



1



2



3

BRUNNENSZENE AUF EINER ATTISCH SCHWARZFIGURIGEN OINOCHOE

Die kleine elegante Oinochoe kam 1965 als Schenkung aus dem Schweizer Kunsthandel in die Archäologische Sammlung der Universität Zürich (Taf. 2).¹ Sie ist aus zahlreichen Fragmenten zusammengesetzt, die Fehlstellen sind sorgfältig in Gips ergänzt und im Bildfeld orange bzw. im übrigen Gefäss dem Firnis entsprechend eingefärbt.² Der Mündungsrand ist etwas bestossen, der schwarze bis olivgrüne Firnis am Henkel, über dem Fuss und auf der Rückseite weitgehend hellrot verbrannt; die roten bzw. weissen Aufhöhungen sind gut erhalten.

Beschreibung

Der eiförmige, schlanke Körper steht auf einem Echinus-Fuss, an der flachen Schulter setzt der ebenfalls schlanke Hals mit zwei Wulsten an, der hohe geschwungene Henkel mit Mittelrippe endet mit kleinen seitlichen Rotellen auf dem abgeflachten Gefässrand (Taf. 2, 2; Abb. 1). Das Bildfeld wird seitlich von einem Granatapfelornament und oben von einem einfachen schwarzen Zungenmuster eingerahmt; ein Mäander zwischen den beiden Halswulsten bildet den oberen Abschluss. Rote Aufhöhungen sind an folgenden Stellen der schwarzen Gefässoberfläche angebracht: am Mündungsrand (ohne Henkelarme), auf dem unteren Halswulst, als doppelter umlaufender Reifen unterhalb des

Ich danke Frau PD Dr. E. Mango, Kuratorin der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich, für die Möglichkeit, die Oinochoe in diesem Jahresbericht zu publizieren. Ebenfalls danken möchte ich Frau Dr. C. Isler-Kerényi für ihre Anregungen zum Motiv.

1 Inv. 3506. Masse: H mit Henkel 27,4 cm. H Mündung 23,7 cm. Dm Körper 14,5 cm. Dm Fuss 8,1 cm. H Bildfeld 9,9 cm.

2 Es fehlen vom Mädchen am linken Bildfeldrand Gesicht und Teile des Oberkörpers, von seiner Nachbarfigur Teile des Gewandes und der Hydria sowie Teile des Brunnenhaus-Frieses und einige weitere kleine Fragmente. Im übrigen Gefässsteil sind die untere Hälfte des Henkels mit einem Teil der Schulter ergänzt, ebenso ein grösseres Fragment rechts neben dem Bildfeld, ein Fragment auf der Rückseite über dem Fuss sowie einzelne kleinere Fragmente. Quer über der rechten oberen Bildfeldecke und dem anschliessenden Schulterbereich befinden sich einige Kratzer, die vor der Firnisbemalung entstanden sind.

Bildfeldes und auf der Abdrehung zwischen Körper und Fuss; die Fussunterseite ist tongrundig.

Die Darstellung zeigt fünf junge Frauen³ in Chiton und Mantel beim Wasserholen im Brunnenhaus, zwei seitliche Säulen und ein dorischer Fries bilden den architektonischen Rahmen (Taf. 2, 3–4). An der rechten Säule ist auf Kopfhöhe der rot bekränzte Löwenkopfwasserspeier befestigt, aus dessen geöffnetem Maul das Wasser fliesst. Das vorderste Mädchen hat seine Hydria zum Füllen auf die darunter stehende Bank gestellt und hält sie mit der rechten Hand fest, die Linke ist erhoben, auf dem vorgeneigten Kopf liegt ein Tragepolster; durch das fehlende Gefäss ist diese Figur etwas grösser als die übrigen vier. Mehrere Mantelfalten verdecken das lange Haar im Nacken. Das Mädchen dahinter trägt seine Hydria liegend, also leer, auf dem Kopf; sie wird von den Guttiae des Frieses etwas überdeckt. Ihrer Trägerin fällt langes Haar über den Rücken und eine Locke über die Schulter auf die Brust. Darunter verbergen sich hinter einer kleinen Fehlstelle die wohl den Mantel raffenden Hände. Es folgen zwei einander im Gespräch zugewandte Frauen: Die rechts stehende hält die rechte Hand im Redegestus erhoben, eine Mantelfalte hat sie über den Kopf gezogen, darauf steht die gefüllte Hydria. Die junge Frau gegenüber trägt ihr Gefäss wiederum liegend; eine lange Locke fällt über ihre Schulter nach vorn, die Stelle mit den Händen fehlt. Ganz links verlässt ein Mädchen mit zurückgewandtem Kopf das Brunnenhaus, mit der Linken rafft es den um die Hüften drapierten Mantel, mit der Rechten stützt es das gefüllte Gefäss. Wie bei der Nachbarin verdeckt letzteres den Gebäudefries; ebenso ist auch hier kein Tragepolster angegeben. Ausser der Mittelfigur tragen alle einen roten Haarreif. Efeuranken mit dreieckigen Blättern füllen den Bildhintergrund.

Auf den ersten Blick erscheinen die Kleider sehr einheitlich, die Chitone sind mit einem schrägen, etwas nachlässig geritzten Saum aus offenen Kreisen zwischen Doppellinien verziert, die Mäntel haben recht sorgfältige rote Falten;

3 Die Begriffe «Mädchen», «junge Frau» und «Frau» werden im Text als Synonyme verwendet, wie dies auch in der Literatur meistens der Fall ist.

durch Unterschiede im Detail erhält aber jedes Gewand ein individuelles Muster: Chiton und Mantel des Mädchens ganz rechts sind mit kleinen geritzten Kreuzen versehen, die auffälligen Falten im Nacken einmalig. Der anschließende Mantel zeigt gemalte Ornamente aus jeweils drei weissen Punkten, der Halsausschnitt des Chiton dieselbe Ritzung wie der Saum. Dieses Saummotiv wiederholt sich bei der Mittelfigur, sie trägt aber einen Mantel mit Kreuzen; als einzige hat sie ihren Kopf bedeckt. Die Bekleidung des vierten Mädchens ist bis auf den unverzierten Chitonausschnitt sehr ähnlich. Die junge Frau ganz links trägt einen Mantel mit Kreuzen um die Hüften (ob sie ihn allenfalls über den rechten erhobenen Arm geschlungen hat, lässt sich wegen des fehlenden Fragmentes nicht sagen); der Chiton ist um die Taille wie am Saum verziert, das Oberteil rot gepunktet. Auffallend ist die allen Figuren gemeinsame, in runden Wellenlinien geführte Ritzung der Mantelzipfel. Für die blosse Haut der Mädchen wurde Zusatzweiss verwendet, für die Pupillen Rot, eine Halskette und die übrigen Details der Gesichter sind geritzt, ebenso die Ränder der Haarlocken und die Tragepolster. Weitere Ritzungen finden sich für Teile der Gefässe, den Löwenkopf mit Mähne, die darunter stehende Bank und die drei Guttiae vor der liegenden Hydria.⁴

Form, Maler, Datierung

Die Form unserer Kleeblattkanne, eine sorgfältige Töpferarbeit, lässt sich in Beazleys Altenburg-Klasse einordnen.⁵

4 Eine auffällige Nachlässigkeit, denn dadurch scheint sich diese Hydria hinter dem Fries zu befinden, während ihre Trägerin aber weiter vorne steht als ihre linke Nachbarin mit einem Gefäss vor dem Fries (entsprechend den beiden weiteren Gefässen); es entsteht somit eine räumlich unlogische Situation. Allerdings sind die Proportionen und Dimensionen des Brunnenhauses und ihr Verhältnis zu den Mädchenfiguren generell nicht als Abbild der Realität zu werten.

5 ABV 422–423; Para 181–182: Form I, ovoider Körper, langer Hals mit dekoriertem Wulst, hoher konkaver Henkel, Echinus-Fuss. Bei einigen Gefässen schmales Bildfeld.

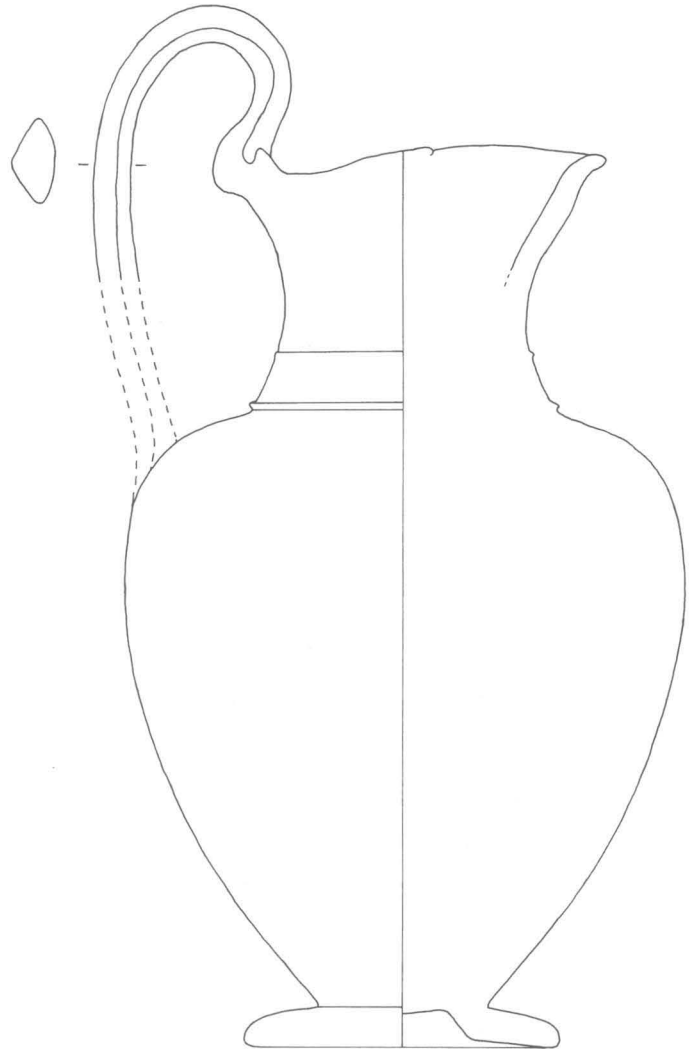


Abb. 1
Profil der Oinochoe (Inv. 3506), M 1: 2
Zeichnung: Sabrina Buzzi.

Die Schulter ist bei einigen Gefässen runder und der Henkel in der Regel konkav geformt, nicht mit einer Mittelrippe.

Doch für letztere findet sich eine Parallele bei einer Kanne in New Yorker Privatbesitz.⁶

Die Dekoration der Zürcher Oinochoe gehört zu den qualitätsvollen Beispielen auf dieser Gefäßform, sowohl was die Bemalung und Ritzung betrifft, als auch die mehrfigurige Bildkomposition. Sie lässt sich durchaus mit den zahlreichen schwarzfigurigen Brunnenhausszenen auf Hydrien vergleichen, die hauptsächlich im letzten Viertel des 6. Jh. v. Chr. in wenigen Werkstätten produziert worden waren: Es handelt sich um den Antimenes-Maler und seinen Umkreis, die Werkstatt des Lysippides-Malers, die Leagros-Gruppe und insbesondere um den Priamos-Maler.⁷ Als Beispiel sei eine Hydria der Leagros-Gruppe in London⁸ genannt, auf welcher ebenfalls fünf Mädchen zum Wasserholen vor dem Brunnenhaus am rechten Bildrand anstehen: Das vorderste hat sein Gefäß auf eine Bank unter dem Wasserspeier gestellt und ist im Begriffe, den Pantherkopf mit einem Kranz zu schmücken. Die anderen vier Figuren tragen ihre Hydrien stehend oder liegend auf dem Kopf und Zweige in den Händen. Das Thema kaum variiert zeigt ein Exemplar nach Art des Lysippides-Malers ebenfalls im British Museum:⁹ Hier sind sechs junge Frauen mit Namensbeischriften dargestellt, das Brunnenhaus befindet sich links.

Trotz der thematischen und qualitativen Nähe zu den Hydrien kann die Kanne m. E. keinem dieser Künstler zugewiesen werden. Vorhandene Ähnlichkeiten sind allgemeiner Natur und hauptsächlich darauf zurückzuführen, dass das Thema einheitlich behandelt wurde, doch übereinstimmende Details lassen sich kaum beobachten. So findet das auffällige Motiv des sich zurückwendenden Mädchens, das seine Hydria auf dem Kopf festhält und

seinen Mantel rafft, keine Parallele. Das in kleinen Spitzen endende Stirnhaar kommt selten vor, vgl. beispielsweise oben genannte Hydria nach Art des Lysippides-Malers; viel häufiger tragen Mädchen und Frauen das Haar in runde Buckel frisiert, wie auf der anderen erwähnten Londoner Hydria. Die Zweige erscheinen bei Brunnen Szenen kaum als Hintergrundornament, sondern werden von den Figuren in den Händen getragen; die Blätter sind dabei in der Regel sehr unspezifisch geformt. Der mehrfach gefaltete Mantel im Nacken des Mädchens vor dem Wasserspeier zeigt Ähnlichkeit mit der Bekleidung einer Figur auf einer Hydria der Leagros-Gruppe wiederum in London¹⁰, weitere auffällige Gemeinsamkeiten fehlen.

Der Stilvergleich mit anderen Motiven wird etwas erschwert durch den Umstand, dass nur ein Figurentypus zur Verfügung steht. Die Suche unter weiteren Malern führt in die Nähe des Malers von Cambridge 51¹¹, und zwar auf Grund seiner Darstellungsweise der Gewänder. Als Vergleiche bieten sich in erster Linie je eine weibliche Figur einer Kriegers Rüstungs- bzw. Abschiedszone auf zwei Amphoren in Göttingen an.¹² Die zweifarbigen Falten und die Drapierung der Mäntel, die Muster mit geritzten Kreuzen und gemalten Punkten und die Gestaltung des Halsausschnittes mit offenen Kreisen zwischen doppelten Linien ergeben einen der Kleidung der Zürcher Mädchen verwandten Gesamteindruck. In der Wappnungsszene ist ausserdem ein wellenförmiger Mantelzipfel auszumachen, die Frisuren der Abschied nehmenden Frauenfigur sowie einer Athena auf einer Münchner Amphora¹³ sind den Köpfen in der Brunnenzene ähnlich. Die Betrachtung der

6 E. S. Hall (Hg.), *Antiquities from the Collection of Christos G. Bastis*. Ausstellung New York (1987) Kat. 156 (Zuweisung A. J. Clark).

7 Hannestad 1984, 252; Manakidou 1992/93, 51 mit Anm. 3; Himmelmann 2004, 352.

8 British Museum BM 337: ABV 366,73; CVA London 6 [8] Taf. 92, 1; Pfisterer-Haas 2002, Kat. SB 46.

9 British Museum BM 331: ABV 261,41; 667; Add² 68; CVA London 6 [8] Taf. 88, 3; Pfisterer-Haas 2002, Kat. SB 31.

10 British Museum BM 335: Para 165, 74ter; Add² 97; CVA London 6 [8] Taf. 90, 3; Pfisterer-Haas 2002, Kat. SB 43. Auch bei den auf Oinochoen spezialisierten Malern, ABV 433–438, wird man nicht fündig.

11 ABV 340, 1–3; Para 152, 4–5; Add² 93; CVA Göttingen 3 [83] S. 27 zu Taf. 12, 1–2; 15, 3–4 mit weiteren Literaturhinweisen. Datiert werden seine Werke zwischen 530 und 520 v. Chr.

12 Amphora K 214 und K 211; CVA Göttingen 3 [83] Taf. 18,2 und Taf. 12, 1.

13 Amphora 1580; CVA München 9 [48] Taf. 49,2.

Details sprechen aber gegen ein und dieselbe Malerhand: Die langen Chitonsäume des Malers von Cambridge 51 sind nicht gemustert, dafür aber mit einem stielartig abstehenden Ende versehen, das auf der Zürcher Oinochoe fehlt. Der Maler der Amphoren kombiniert die Kreuze und Punkte zu anderen Mustern und ritzt die Mantelzipfel in der Regel weniger rund. Der Maler unserer Oinochoe bleibt somit unbenannt.

Einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der Zürcher Kleeblattkanne bietet die Form: Die Gefässe der Altenburg-Klasse werden mehrheitlich zwischen 520 und 510 v. Chr. angesetzt.¹⁴ Bei der Datierung schwarzfiguriger Oinochoen kann laut S. Pfisterer-Haas die «Ecklösung» des rahmenden Ornamentes einen Hinweis liefern: Stösst das Seitenornament unten an das Zungenmuster, gilt dies als älteres Merkmal, rahmt hingegen ersteres das Zungenmuster seitlich ein, ist dies ein jüngerer Indiz.¹⁵ Somit würde das Zürcher Gefäss zu den älteren Beispielen gehören, da das Granatapfelnetz unten an das Zungenmuster anstösst.

Die Gewanddarstellung und Körperhaltung wiederum schliessen eine Einordnung unter die frühen Brunnenhausbilder aus, wie z. B. der Vergleich mit einer Hydria in Würzburg um 530 v. Chr. zeigt.¹⁶ Hier tragen die Mädchen noch den Peplos¹⁷ und sind mit steifer Haltung und ebensolcher Armbewegung in Szene gesetzt. Der oben genannte Bezug zur Leagros-Gruppe bestätigt dieses Argument, denn deren Gefässe gehören zu den jüngeren Vertretern des Motivs.¹⁸

14 CVA Altenburg 1 [17] Taf. 32, 2; CVA Kopenhagen, Thorvaldsens Museum 1 [9] Taf. 35; CVA München 12 [65] Taf. 35–36; E. Simon (Hg.), Führer durch die Antikenabteilung des Martin von Wagner-Museums der Universität Würzburg (1975) 93 Kat. L 340.

15 S. Pfisterer-Haas, CVA München 12 [65] 11.

16 Würzburg L 304: Add² 148; Hannestad 1984, 252; Lewis 2002, 71. 73 Abb. 2.15.

17 Zum Trachtwechsel Himmelmann 2004, 351; Manakidou 1992/93, 54 mit Anm. 11.

18 Ein Bezug zur Leagros-Gruppe ist nur bedingt hilfreich, deren Datierung wird in der Forschung immer noch diskutiert, vgl. V. Parker, Zur absoluten Datierung des Leagros-Kalos und der «Leagros-Gruppe», AA 1994, 365–373; R. Tölle-Kastenbein, Kallirrhoe und Enneakrunos, JdI 101,

Es spricht m. E. nichts dagegen, den Maler von Cambridge 51 als einen etwas älteren Kollegen des Malers der Zürcher Brunnenzene einzustufen, und somit dürfte ein Ansatz um 520–510 v. Chr. der Oinochoe gerecht werden.

Das Motiv und seine Interpretation

Wie bereits erwähnt, fügt sich das Zürcher Bild in eine Reihe sehr ähnlicher Darstellungen von attisch schwarzfigurigen Brunnen Szenen, wie sie zuletzt N. Himmelmann knapp und anschaulich beschrieben hat.¹⁹ Zur Bequemlichkeit der Lesenden seien die wichtigsten Elemente hier nochmals genannt: Vor dem Brunnenhaus stehen jeweils mehrere junge Frauen, um ihre leere Hydria mit Wasser zu füllen oder sich mit dem bereits gefüllten Gefäss auf dem Kopf zu entfernen. Die vorderste der Gruppe hält ihres unter den Wasserspeier oder stellt es auf eine Bank davor, die anderen sind oft an der Gestik erkennbar in ein Gespräch vertieft. Manche halten Blumen oder Zweige in den Händen oder bekränzen die speienden Tierköpfe. Gelegentlich steigen ein oder mehrere Mädchen auf eine Bank oder stützen die Hydria auf dem Knie ab, wodurch in der ansonsten ruhigen Szenerie etwas Bewegung entsteht. Die einheitliche Tracht besteht aus einem Peplos oder Chiton, meist mit einem Mantel und gelegentlich einer Haube kombiniert; als Ausnahme nennt Himmelmann eine Verschleierte auf

1986, 66–73 mit Tabelle S. 64; dies., Bemerkungen zur absoluten Chronologie spätarchaischer und frühklassischer Denkmäler Athens, AA 1983, 574–578. Viele Autoren drücken sich bei der Betrachtung entsprechend zugewiesener Gefässe um eine Begründung ihres Ansatzes oder legen ihm vielleicht stillschweigend Boardmans chronologische Tabelle zu Grunde; J. Boardman, Schwarzfigurige Vasen aus Athen: Ein Handbuch (1977) 257.

19 Himmelmann 2004, 351. Vgl. auch Hannestad 1984, 252. Umfassender Katalog mit 93 schwarzfigurigen Gefässen bei Pfisterer-Haas 2002, 59–66. Dieser Artikel sowie das CVA London 6 [8] Taf. 88–92 seien empfohlen, um sich an Hand mehrerer Abbildungen einen Eindruck des Motivs zu verschaffen. Auch der Artikel von Manakidou 1992/93 bildet viele Gefässe ab, die Fotos sind aber leider in der Qualität mangelhaft und die Beschriftungen teilweise falsch.

einer Hydria in Berlin.²⁰ Hier lässt sich unser Kannenbild mit seiner Mittelfigur anfügen: Durch ihre Position und ihren Gestus hebt sie sich zwar zusätzlich etwas von ihren Kolleginnen ab, da dies aber nicht auf den ersten Blick ins Auge fällt, würde ich ihr trotzdem keinen anderen Status zusprechen.²¹ Die Brunnenarchitektur mit von Säulen gestütztem Gebälk befindet sich oft nicht nur auf einer Seite, sondern rahmt, verdoppelt, die agierenden Figuren ein oder ist in die Mitte des Bildes verschoben und von beiden Seiten zugänglich. Eher selten erstreckt sich – wie auf der Zürcher Oinochoe – der dorische Fries über die ganze Breite des Bildfeldes, wird dann aber von mehreren Säulen gestützt, wie beispielsweise auf einer Hydria des Priamos-Malers in Boston.²²

Neben diesem einheitlichen, ausschliesslich mit weiblichen Figuren besetzten Motiv kommen in einer zweiten Phase gelegentlich auch variierte Szenen mit Männern vor. Das Thema wird in der attisch rotfigurigen Malerei aufgenommen, da aber wesentlich vielfältiger gestaltet; reine Frauengruppen am Brunnen sind selten.

Wer sind diese Mädchen oder jungen Frauen, bzw. welchen sozialen Status haben sie?

In dieser Frage herrscht alles andere als Einigkeit in der Fachwelt. S. Lewis legt im ersten Einführungskapitel ihres Buches *The Athenian Woman* (2002) dar, wie komplex die Fragestellung an ein Vasenbild sein muss, um zu einer Interpretation zu gelangen, was wir ja alle wissen. Interessanterweise wählt sie dazu eine schwarzfigurige Hydria mit einer Brunnenhausszene als anschauliches Exempel aus.²³ So ist die Darstellung eines «Wasserthemas» auf einem

20 Pergamon Museum M 1725; Manakidou 1992/93, 64 Abb. 11; R. Tölle-Kastenbein, *JdI* 101, 1986, 73 Abb. 11.

21 Für Himmelmann 2004, 351 Anm. 4 ist dies bei der Berliner Figur nur eine vage Möglichkeit; alle übrigen Mädchen bezeichnet er explizit als unverheiratet, da barhäuptig.

22 Museum of Fine Arts 61.195; Para 147; Add² 91; CVA Boston 2 [19] Taf. 81; Pfisterer-Haas 2002, Kat. SB 12.

23 Lewis 2002, 1–4 mit Abb. 0.1. Hydria in London, BM 329; ABV 334, 1;

Wassergefäss sehr naheliegend, doch was haben Herakles im Kampf gegen Kyknos auf der Schulter und wilde Tiere in der Predella zu suchen, mit anderen Worten: wie ist das Hauptbild mit der ganzen Gefässdekoration in Beziehung zu setzen? Besteht ein Zusammenhang zwischen «alltäglichen» und mythologischen Brunnenszenen? Nicht alle Hydrien zeigen Wasserszenen und nicht alle Wasserszenen sind auf Hydrien. Das grosse schwarzfigurige Gefäss wurde gar nicht zum Wasserholen verwendet und gefunden wurde es nicht in einem Athener Wohnhaus sondern in einem etruskischen Grab in Vulci. Wie hängt also das Bildmotiv mit der eigentlichen Verwendung zusammen? Die Bedeutung des Kontextes soll bei der folgenden Betrachtung nicht aus den Augen verloren werden.

Die Diskussion dreht sich grundsätzlich darum, ob «anständige» athenische Aristokratentöchter im späten 6. Jahrhundert in der Öffentlichkeit auftreten durften für die (anstrengende) Tätigkeit des Wasserholens oder nicht; dass in den Bildern öffentliche Brunnenhäuser gemeint sind, wird grundsätzlich nicht in Zweifel gezogen.²⁴ Je nach Standpunkt werden andere literarische Quellen ins Feld geführt: Die einen zitieren Herodot, nach dem die Athener in dieser Zeit mangels Dienerschaft die Söhne und Töchter zum Wasserholen schickten, die anderen argumentieren mit der häuslichen Zurückgezogenheit der Mädchen, die man laut Xenophon weder sehen noch hören sollte.²⁵ Wer den ehrbaren jungen Frauen den Ausgang zugesteht, deutet

678; Para 147; Add² 91; CVA London 6 [8] Taf. 88, 1; 89, 3; Pfisterer-Haas 2002, Kat. SB 7. Es werden auch noch andere Gefässe desselben Themas herangezogen.

24 Eine Diskussion über die Beziehung zwischen gemalter und realer Brunnenhausarchitektur würde hier zu weit führen, es sei auf die Literaturzitate bei Manakidou 1992/93, 51 Anm. 1–2 verwiesen und auf einen interessanten Satz bei Himmelmann 2004, 351 nach Anm. 4: »H. Kienast macht mich brieflich darauf aufmerksam, dass die dargestellten Brunnenhäuser keine Entsprechungen in der Wirklichkeit haben und dass auch die Art und Weise, wie das Wasserholen gezeigt wird, nichts mit der Praxis zu tun hat, soweit sie sich an den Ruinen nachweisen lässt.«

25 Hdt. VI 137; Xenophon Oec. VII 5–6.

die Vasenbilder als Alltagsszenen,²⁶ wer ihnen denselben verwehrt, muss entweder ihnen einen anderen Status zuweisen oder den Inhalt anders deuten. Einige Autoren tun das Zweite, indem sie das Motiv mit dem rituellen Wasserholen an den Hydrophorien als Bestandteil der Anthesterien oder für das Brautbad verbinden.²⁷ In der Tat zeigt ein Werk des Priamos-Malers ein Brunnenhaus mit drei Mädchen, das von den deutlich grösseren Gottheiten Dionysos und Hermes flankiert wird, ein Zusammenhang mit den Hydrophorien ist hier naheliegend.²⁸ Doch es handelt sich um das einzige erhaltene Vasenbild dieser Art, und davon auf alle anderen zu schliessen, die keine spezifischen Elemente aufweisen, ist m. E. nicht zulässig.²⁹ Zweige und Ranken, z. T. wohl als Reben oder Efeu zu verstehen, müssen nicht zwingend mit Dionysos in Verbindung stehen, sie können auch nur auf das Ambiente verweisen.³⁰ Ausserdem erscheinen sie nicht auf allen Bildern.

Die verschiedentlich vorhandenen Namensbeischriften bewegten zuletzt H. A. Shapiro, die Damen kollektiv gesellschaftlich abzustufen als Hetären.³¹ Bei näherer Betrachtung

26 z. B. Hannestad 1984, 253–255, die sich für ihre Betrachtungen stark auf das Herodot-Zitat stützt und zum Schluss kommt, dass die Szenen in der Regel Momente des Alltags athenischer Frauen mit bürgerlichem Status wiedergeben.

27 E. Diehl, *Die Hydria* (1964) 130–134, 181–186; R. Olmos – L. J. Balmaseda, *El tema de «las muchachas en la fuente» en unas hidrias aticas del Museo Arqueologico Nacional*, *ArchEsp* 50/51, 1977/1978, 15–32; E. Simon, *Festivals of Attica* (1983) 92–99; W. G. Moon, *The Priam Painter*, in: ders. (Hg.), *Ancient Greek Art and Iconography* (1983) 109–110.

28 *Hydria in London*, *BM 332: ABV 333, 27; Para 146; Add² 90; CVA London 6 [8] Taf. 88, 4; Pfisterer-Haas 2002, Kat. SB 15; Moon a. O. 104 Abb. 7.9 a+b.*

29 Dazu Hannestad 1984, 255; Himmelmann 2004, 352. Beide schliessen auch einen Bezug auf das Brautbad aus, Hannestad bemängelt zu Recht, dass man dabei das Vorhandensein von Loutrophoren erwarten dürfte.

30 B. Kaeser, *Rebe und Efeu*, in: ders. – K. Vierendeel (Hg.), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens*. Ausstellung Antikensammlungen München (1990) 334–335; Himmelmann 2004, 351.

31 H. A. Shapiro, *Brief Encounters: Women and Men at the Fountain House*, in: B. Schmaltz – M. Söldner (Hg.), *Griechische Keramik im kulturellen Kontext*. Akten des Internationalen Vasen-Symposiums in Kiel

sind aber diese Namen – sein Hauptargument – in keinem Fall eindeutig bzw. ausschliesslich für Hetären bezeugt, sondern im Gegenteil auch in bürgerlichem Milieu, wie Himmelmann darlegt.³² Auf mindestens einem Vasenbild kann zudem die Inhaberin der Auszeichnung *καλή* nicht der Halbwelt angehören: es ist die Braut in einem Hochzeitszug.³³ Shapiro bezieht in seiner Argumentation die um Männer bereicherten Brunnenszenen mit ein, deren voyeuristisches Moment er auf das nur mit Frauen besetzte Motiv überträgt.³⁴ Nun, die Absichten dieser Männer, Bürger oder Sklaven, sind eher zweideutiger Natur, die Adressatinnen auf diesen jüngeren schwarzfigurigen bzw. rotfigurigen Gefässen unterscheiden sich teilweise in Aussehen und Tracht von den oben beschriebenen Mädchen, die Szenen als Ganzes haben erotische Züge.³⁵ Die Frauen mit kurzen Haaren oder geschürztem Gewand sind wohl Sklavinnen, die anderen könnten durchaus als Hetären anzusprechen sein, doch m. E. darf man sie gerade wegen der anwesenden Männer nicht einfach mit den bisher betrachteten Figuren gleichsetzen.

Zwei Verfechterinnen der Alltagsszene vermischen die beiden Sujets ebenfalls, ziehen daraus aber unterschiedliche Schlüsse: Nach Pfisterer-Haas holten die Frauen selbst das Wasser und für die unverheirateten Mädchen unter ihnen ergab sich dabei die Möglichkeit der für den Fortbestand der Familie notwendigen und somit erlaubten Begegnung mit Männern.³⁶ E. C. Keuls betont den männlichen Voyeurismus und die erotische Wirkung der demütigen Frauenarbeit, die hinter den Bildern am öffentlichen Brunnen stehen, und

vom 24.–28.9. 2001 (2003) 96–98.

32 Himmelmann 2004, 352–354. Er führt auch weitere Gründe an, die gegen diese Interpretation sprechen.

33 Himmelmann 2004, 354.

34 Shapiro a. O. 96–97.

35 Vgl. dazu auch Manakidou 1992/93, 69–71; Himmelmann 2004, 352.

36 Pfisterer-Haas 2002, 5–36, v. a. 16. 34–36. In der Zusammenfassung 34–36 äussert sich die Autorin m. E. unverständlich, wenn sie die durch den Gang zum Brunnen ermöglichte kleine Freiheit der Frauen betont, gleichzeitig aber schreibt, es spiele keine Rolle, ob sie tatsächlich regelmässig gingen oder nur für bestimmte Feste oder die Arbeit ihren Sklavinnen überliessen.

stellt das Thema – aus einem aus meiner Sicht zu modern-feministischen Blickwinkel – in einen Zusammenhang mit dem attischen Konzept der Liebe als Aggression und Dominierung.³⁷

Zurück zur ursprünglichen Darstellung und der weiter oben beschworenen Bedeutung des Kontextes, der nicht aus den Augen verloren werden soll: Wie steht es also mit der Verbindung der Brunnenhauszene mit den übrigen Darstellungen auf den Hydrien? In den Thesen ›Bürgerstochter im Alltag‹, ›Bürgerstochter an einem Fest‹ und ›Hetären am Brunnen‹ werden die zumeist heroischen, kriegerischen oder agonalen Schulterbilder nicht mit berücksichtigt; dies, so sei unterstellt, weil sich eben ein Bezug nur schwer herstellen lässt. Doch wenn die Hauptszene so differenziert gelesen werden muss, dürfte eine Einheit der ganzen Dekoration erwartet werden. Die Festtheorie kann zudem das Vorhandensein des Themas auf anderen Gefässformen als der Hydria nicht erklären.

Zu einem anderen Ziel führen die Betrachtungen von I. Manfrini-Aragno und E. Manakidou: Beide deuten die Mädchen als vornehme Athenerinnen, sehen aber in ihrem Gang zum Brunnen weniger eine alltägliche Handlung, sondern eine allgemeine Sicht der athenischen aristokratischen Gesellschaft auf die Rolle der jungen Frauen im heiratsfähigen Alter; es geht um Repräsentation des sozialen Status.³⁸ Dieser Ansatz hat den Vorteil, dass man sich nicht auf eine alltägliche oder kultische Szene festlegen muss, sondern beide Ebenen vermischen kann und auch die heroischen Schultermotive männlicher Arete passen nun ins Bild. In ähnlichem Sinne äussert sich auch Himmelmann, er löst die Brunnenhausdarstellungen aber noch deutlicher von der spätarchaischen Wirklichkeit und verbindet sie mit

37 E. C. Keuls, *Attic Vase-Painting and the Home Textile Industry*, in: W. G. Moon (Hg.), *Ancient Greek Art and Iconography* (1983) 210–214.

38 I. Manfrini-Aragno, *Femmes à la fontaine: réalité et imaginaire*, in: Ch. Bron – E. Kassapoglou (Hg.), *L'image en jeu de l'antiquité à Paul Klee* (1992) 127–148, spez. 144. 147–148; die Autorin bezeichnet die Mädchen als ›nymphai‹. Manakidou 1992/93, 51–91, spez. 68. 74.

einer »sich homerisch stilisierenden Vorstellungswelt«.³⁹ Typologische Vorläufer könnten in Mythen mit Heroinnen beim Wasserholen, wie beispielsweise Polyxena, zu finden sein.⁴⁰ Die Bildinterpretation wird zusätzlich durch die Annahme gestützt, dass die meisten Hydrien sog. Schaustücke gewesen sein müssen, da sie nicht als Transportgefässe gedient haben können.⁴¹ S. Schmidt schliesslich betont ebenfalls, dass die Bilder nicht zwingend die reale Welt des archaischen Athen zeigen, sondern das, was die Hersteller und Käufer sehen wollten. Allerdings stehen dabei seiner Meinung nach nicht die handelnden Frauen am Brunnen im Zentrum, sondern die verschiedenen Verwendungsmöglichkeiten und Wohltaten des Wassers; die einzelnen Szenen können somit unterschiedlich interpretiert werden, der soziale Status der Wasserträgerinnen war vermutlich unerheblich.⁴² Doch ist dies nicht eine allzu starke Betonung des Nicht-Offensichtlichen? Und wie passen die Schultermotive dazu?

Fundort Etrurien

Einen nicht zu vernachlässigenden Aspekt bildet der Fundort der meisten schwarzfigurigen Hydrien. Dieser ist bei rund der Hälfte der 61 in Pfisterer-Haas' Katalog aufgelisteten Stücke bekannt:⁴³ Zwei Fragmente fanden sich auf der Athener Akropolis, zwei weitere auf der Athener Agora. Ein Gefäss kommt aus Nola und 27 stammen aus Etrurien,

39 Himmelmann 2004, 354–355. Ders., *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit* (1994) 9 Anm. 29.

40 Himmelmann 2004, 354–355. Auch andere Autoren nehmen Bezug auf mythologische Szenen am Brunnen: Keuls a. O. 214; Manfrini-Aragno a. O. 145–147 und v. a. Pfisterer-Haas 2002, 1–6. 18–20. 32–33.

41 Manakidou 1992/93, 74. Zu Verwendungszwecken von Hydrien vgl. S. Schmidt, *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jh. v. Chr.* (2005) 222–229.

42 Schmidt a. O. 240–246. In der unterschiedlichen Interpretation der verschiedenen Vasenszenen sieht auch M. Iozzo, *L'acqua e le donne ad Atene*, in: *L'Acqua degli Dei. Ausstellung Chianciano Terme* (2003) 17–23, die Erklärung des Motivs.

43 Pfisterer-Haas 2002, Kat. SB 1–52. 54–59. 61. 68–69.

22 davon allein aus Vulci! Hier war erwiesenermassen die Hydria besonders beliebt, so dass die Häufung nicht erstaunen muss.⁴⁴ Welche Schlüsse lassen sich aber generell aus dem Fundort Etrurien für die Darstellung ziehen? Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass den Etruskern der Bildinhalt attischer Gefässe nicht egal war.⁴⁵ Waren aber die ortsfremden Besitzer wirklich daran interessiert, ob es sich bei den Mädchen um athenische Bürgerstöchter bei einer alltäglichen oder festlich begründeten Tätigkeit oder um Hetären handelte? Die übrigen Themen decken weitgehend die ‹männlichen› Bereiche der athletischen Spiele und des Kriegswesens, die Taten des Herakles sowie die dionysische Welt mit Symposion und Komos ab; darin widerspiegelt sich eine von der griechischen Adelskultur übernommene Vorstellungswelt.⁴⁶ In diese könnte das Idealbild junger Mädchen eingepasst werden,⁴⁷ allerdings als einziges deutlich ‹weibliches› Motiv.

Dieses Sujet war nach Lewis sogar ausschliesslich für den Export nach Etrurien bestimmt, und zwar als Teil einer geschlechterspezifischen Bildauswahl für das Leben nach dem Tod.⁴⁸ Dieser Deutung muss einerseits die Analyse C. Reussers einschränkend entgegen gehalten werden, die eine Übereinstimmung sowohl bei den Themen wie auch den Formen attischer Keramik in männlichen und weiblichen Gräbern erbracht hat.⁴⁹ Andererseits wird m. E. die Fundortstatistik etwas gewagt ausgelegt, denn der Weg vieler

44 C. Reusser, Vasen für Etrurien. Verbreitung und Funktionen attischer Keramik in Etrurien des 6. und 5. Jh. v. Chr. 1 (2002) 177. Über die Hydrien in Vulci wird demnächst in der Zeitschrift *Ostraka* ein Artikel von S. Brunori erscheinen (*Vulci e le idrie attiche a figure nere*), der sich u. a. mit den Brunnenhausszenen befasst.

45 Reusser a. O. 146–190, spez. 188–190.

46 Reusser a. O. 188; Manakidou 1992/93, 74–76.

47 Manakidou 1992/93, 74–76.

48 Lewis 2002, 74–75. Mit dieser These stellt sie die gerne hergestellte zeitliche Verknüpfung der Brunnenhausszenen mit dem propagandistischen Brunnenbau der Peisistratiden in Athen in Frage. Dazu Hanestad 1984, 252; Moon a. O. (Anm. 27) 109–110; Shapiro a. O. (Anm. 31) 96; Inhaltlich geht es laut Lewis 2002, 170–171 weniger um die Realität als um abstrakte Werte.

49 Reusser a. O. 184.

attischer Vasen führte nach Etrurien und immerhin sind auch Fragmente aus Athen selbst bezeugt.⁵⁰

Gegenüber all diesen eher komplexen Bildanalysen ist der Ansatz von J. Frel erfrischend einfach: Die Vasenmaler des Kerameikos haben das Kommen und Gehen der Mädchen an den Brunnenhäusern beobachtet und die Namen von, seiner Meinung nach, Hetären aus purem Eigeninteresse auf den Gefässen verewigt, die etruskischen Käufer waren daran überhaupt nicht interessiert. Da sich auch Frauen anderer Schichten am Brunnen aufhielten, eignet sich das Thema gar nicht für Überlegungen zur sozialen Ordnung.⁵¹ Abgesehen von der einseitigen Interpretation der Namen kann diese These aber leider auch andere Probleme des Motivs nicht erklären.

Zurück zur Zürcher Oinochoe

Nach der ausführlichen Betrachtung der Brunnenhausszenen auf attischen Hydrien haben wir den zentralen Gegenstand dieses Artikels beinahe aus den Augen verloren: die *Oinochoe* in Zürich. Es gilt also noch eine weitere interessante Frage zu stellen: Hat die Weinkanne als Bildträger einen Einfluss auf die Interpretationsvielfalt?

Am Rande wurde bereits erwähnt, dass Mädchen am Brunnen neben Hydrien auch andere Gefässformen zieren, hauptsächlich Halsamphoren und Lekythen. Auf Kannen finden sie sich aber selten; neben dem Exemplar in Zürich sind mir acht weitere bekannt,⁵² fünf davon zeigen nach-

50 Nur bei einer Handvoll anderer Gefässformen ist der Fundort bekannt: Epinetronfragment von der Athener Akropolis, Pfisterer-Haas 2002, Kat. SB 60; Lekythos von der Athener Agora, SB 84; Tellerfragment aus Thasos, SB 77; Lekythos aus Rhitsona, SB 80; Lekythos aus Tarent, SB 81.

51 J. Frel, *La céramique et la splendeur des courtisanes*, RdA 20, 1996, 38–53, spez. 39–42.

52 Im Katalog von Pfisterer-Haas 2002, sind vier Oinochoen und eine Olpe aufgeführt, Kat. SB 70–74. Drei weitere Kleeblattkannen lassen sich anfügen: Aberdeen, Marischal Museum Collection 64030: nahe dem AD Maler; CVA Aberdeen [22] Taf. 16, 1–3. Paris, Cabinet des Médailles 267:

lässig gemalte Einzelfiguren allein oder in männlicher Begleitung, auf zwei weiteren von guter Qualität sind je zwei junge Frauen dargestellt: Auf einer Oinochoe in Würzburg wenden beide einem Bäumchen in der Bildmitte den Rücken zu und behalten ihre Hydria unter dem Wasserspeier auf ihrer Seite im Auge; im Hintergrund sind drei sinnlose Buchstabenfolgen aufgemalt.⁵³ Auf einer Oinochoe in New York wird das Brunnenhaus ebenfalls durch zwei seitliche Löwenkopfwasserspeier und zusätzlich einen Pantherkopf in der Mitte markiert. Unter diesen hat die links stehende Figur ihr Gefäss gestellt, das zweite Mädchen stützt ihres mit dem Knie ab, um den rechten Speier zu erreichen; einige Zweige dekorieren den Hintergrund.⁵⁴ Die Kanne in Aberdeen mit ihren vier Frauenfiguren kommt der Zürcher Darstellung am nächsten: Rechts wartet ein Mädchen vor dem Brunnenhaus bis sein Gefäss unter dem Speier mit Wasser gefüllt ist. Dahinter stehen zwei junge Frauen im Gespräch einander zugewandt, während die vierte ganz links über die Schulter zu den anderen zurückblickt.

Grundsätzlich enthalten die drei Darstellungen keine neuen Elemente, anhand derer eine der bisher diskutierten Deutungen zu favorisieren wäre; im Unterschied zu den Hydrien muss einzig kein Schulterbild mit berücksichtigt werden. Und es handelt sich auch nicht um Wasserbehälter. Wie sind folglich Wasser holende Frauen auf einer Weinkanne, Bestandteil des Symposiongeschirrs, zu verstehen? Sollten die Banketteilnehmer beim Einschenken an Dionysos, dem man den edlen Tropfen verdankt, denken und

ABV 573,3; Maler der halben Palmetten; CVA Bibliothèque Nationale 2 [10] Taf. 62, 11; 64, 2. Ferrara, Museo Nazionale Inv. 187: Valle Trebba, Grab 680; Klasse von Vatikan G 49; CVA Ferrara 2 [48] Taf. 31, 2. 4.

53 Martin von Wagner-Museum L 345: ABV 426, 5; Keyside-Klasse; E. Langlotz, Griechische Vasen. Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg I (1932) Taf. 103; Simon a. O. (Anm. 14) 101; Pfisterer-Haas 2002, Kat. SB 70.

54 Cooper Union Museum of Art and Industry 1915-11-28: ABV 426, 6; Keyside-Klasse; D. v. Bothmer, Greek Vases Lost and Found, in: G. E. Mylonas – D. Raymond (Hg.), Studies presented to David Moore Robinson on His Seventieth Birthday II (1953) 136 Taf. 49d; Pfisterer-Haas 2002, Kat. SB 71.

daher nicht vergessen, ihn an den Anthesterien zu ehren? Dafür scheint mir das Sujet zu subtil zu sein, da liesse sich der Gott selbst besser in Szene setzen. Will der Gastgeber eine Diskussion über gesellschaftliche Werte und homerische Ideale in Gang bringen? Auch dazu gibt es wohl geeignetere Motive. Naheliegender ist doch der Gedanke an eine weinselige Runde, die sich einen voyeuristischen Blick auf die schönen Hetären am Brunnen erlaubt, oder aber auf die hübschen Mädchen, die man früher noch entführen konnte ... Den Vermerk im Führer zur Würzburger Kanne, das Thema sei »auf Oinochoen deshalb sinnvoll, da man aus ihnen den Wein mit Wasser gemischt einschenkte« würde ich nur im Sinne einer Warnung an den Zecher gelten lassen: Vergiss das Wasser nicht!

Nüchtern betrachtet ist die Wahrscheinlichkeit gross, dass die Kannen aus etruskischen Gräbern stammen.⁵⁵ Das Symposium hat in dieser Gesellschaft erwiesenermassen einen hohen Stellenwert, doch sind viele Gemeinsamkeiten mit bzw. Unterschiede zur griechischen Einrichtung nach wie vor unbekannt, abgesehen von der Bedeutung im Sepulkralbereich sowie der Teilnahme der Ehefrauen.⁵⁶ Gerade diese Umstände machen es zusätzlich schwierig, sich die Assoziationen vorzustellen, welche die Mädchen am Brunnen bei dem etruskischen Betrachter (und der Betrachterin?) der Kannen auslösten.

Ob auf Hydrien oder Oinochoen, bei der Brunnenhausszene handelt es sich um eines der seltenen attisch schwarzfigurigen Themen, bei denen Frauen als Hauptdarstellerinnen

55 Eine Durchsicht der Kleeblattkannen der schlanken Form I in Beazleys ABV 420–438; 524–537 und Para 180–191; 262–268 (ohne weissgrundige und Miniatur-Exemplare) hat Folgendes ergeben: Bei 127 von total 297 gezählten Oinochoen ist der Fundort angegeben, davon stammen 71 Gefässe aus Etrurien; ihre Themenauswahl entspricht in etwa dem Spektrum aller 297 Vasen. Davon zeigen 132 Stücke eine Szene aus dem dionysischen Kreis, 39 eine mit Herakles und 67 weitere mythologische Motive; 39 Vasen behandeln den Bereich Krieger und Kampf, Wagenfahrt und Reiter, die restlichen 20 diverse Themen.

56 Reusser a. O. (Anm. 44) 177–178.

aufzutreten;⁵⁷ vielleicht sogar das einzige ausserhalb des häuslichen und kultischen Bereichs. Diese Besonderheit trägt wesentlich zur Schwierigkeit der Interpretation bei. Das schöne Zürcher Kannenbild konnte die Deutungsfrage nicht lösen, hat aber den einseitigen Blickwinkel auf die Hydrien wohltuend relativiert und erweitert.

57 Manakidou 1992/93, 51; Pfisterer-Haas 2002, 7. 10. Das Thema wird seltener, wenn allgemein häusliche Frauenszenen häufiger werden: Lewis 2002, 74. Der Wechsel in der Darstellungsweise um die Jahrhundertwende und in der späteren rotfigurigen Vasenmalerei wird je nach Deutung der Szene unterschiedlich begründet: mit sozialem Wandel (Hannestad 1984, 255), mit der Veränderung der künstlerischen Perspektive (Himmelmann a. O. [Anm. 39] 9 Anm. 29) oder mit Änderungen des Marktes (Lewis 2002, 212).

Abkürzungen

Hannestad 1984

L. Hannestad, Slaves and the Fountain House Theme, in: H. A. G. Brijder (Hg.), *Ancient Greek and Related Pottery. Proceedings of the International Vase Symposium in Amsterdam, 12.–15.4. 1984* (1984) 252–255.

Himmelmann 2004

N. Himmelmann, Archaische Brunnenhausbilder, in: T. Korkut (Hg.), *Anadolu' da Doğu*. Festschrift für Fahri Işık zum 60. Geburtstag (2004) 351–357.

Lewis 2002

S. Lewis, *The Athenian Woman* (2002).

Manakidou 1992/93

E. Manakidou, Athenerinnen in schwarzfigurigen Brunnenhauszenen, *Hephaistos* 11/12, 1992/1993, 51–91.

Pfisterer-Haas 2002

S. Pfisterer-Haas, Mädchen und Frauen am Wasser. Brunnenhaus und Louterion als Orte der Frauengemeinschaft und der möglichen Begegnung mit einem Mann, *JdI* 117, 2002, 1–79.

Beim CVA wird die Bandzahl der Museumsreihe ohne Klammer mit der Bandzahl des Landes in eckigen Klammern ergänzt.

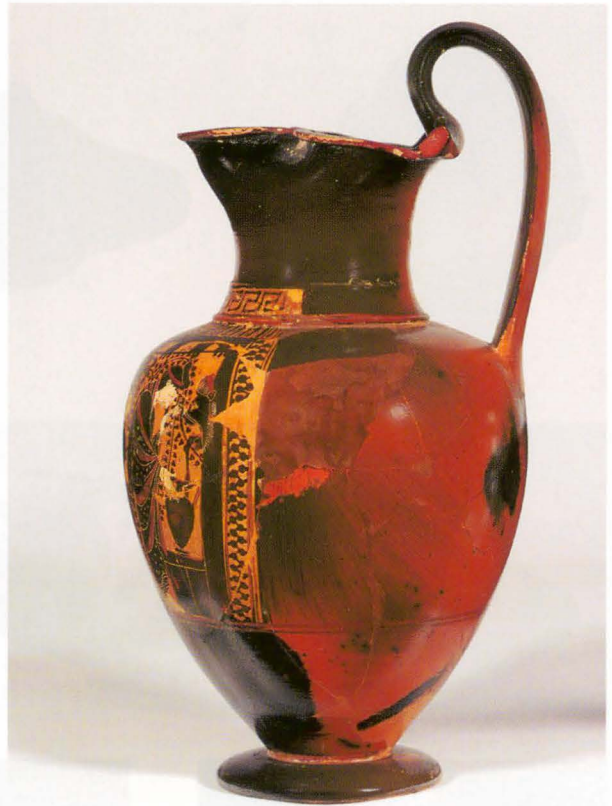
TAFELVERZEICHNIS

Taf. 2 Attisch schwarzfigurige Oinochoe, Archäologische Sammlung der Universität Zürich (Inv. 3506).

Photos: Archäologisches Institut der Universität Zürich, Silvia Hertig.



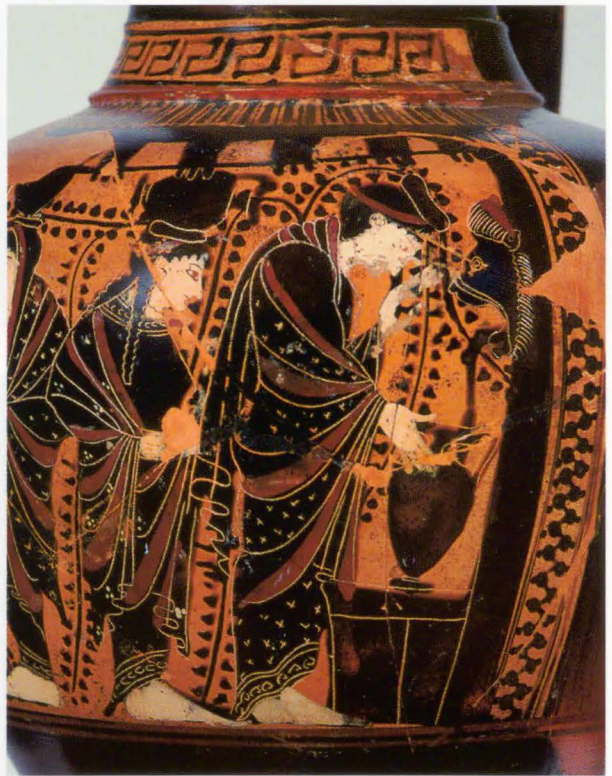
1



2



3



4

Die Anzahl der plastischen Tonlampen, welche Bailey¹ in seinem zweiten Lampenkatalog des British Museums unter dem Typus L klassifizierte, ist beachtlich, wenn man ihr durchaus anspruchsvolles Herstellungsverfahren bedenkt. Jene Lampen werden üblicherweise aufgrund ihrer geringen Zahl im Vergleich zu den gewöhnlichen Lampentypen in einem einzigen Kapitel innerhalb eines Lampenkatalogs zusammengefasst. Leider hat sich bis heute keine Studie eingehend damit befasst². Die ersten Exemplare dürften in die Mitte des 3. Jhs. v. Chr. datiert werden, von einer Mode kann man allerdings erst ab der frühen Kaiserzeit, besonders ab der 2. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. und vor allem im 2. Jh. n. Chr. sprechen. Es wird allgemein angenommen, dass plastische Lampen aus Ton solche aus Bronze nachahmen und nicht umgekehrt; eine Annahme, welche im Folgenden für das Verständnis dieser besonderen Form zu Grunde gelegt werden soll.

Die Matrizentechnik, die seit hellenistischer Zeit, ab dem 3. Jh. v. Chr., angewendet wurde, ermöglichte eine relativ schnelle, jedoch aufwändige Anfertigung von plastischen Lampen und verlieh der Form eine neue Dreidimensionalität. Form und Qualität entwickelten sich in unterschiedlicher Art und Weise je nach Epoche und Region. Die Steigerung der Produktion führte auch zu Veränderungen in der Verbreitung dieser Ware in den verschiedenen sozialen Schichten; während die bronzenen Exemplare als Luxusprodukte galten, waren jene aus Ton auch den ärmeren Schichten der Bevölkerung zugänglich.

Über Herkunft und Verbreitung von plastischen Lampen wurde viel spekuliert. Die *communis opinio* lokalisiert die ersten Lampen dieses Typs in Werkstätten des kleinasiatischen Raumes – vor allem in Pergamon und in Ephesos –, die sich vor allem von der hellenistischen Zeit an immer mehr spezialisierten und folglich mit ihrem starken Produktionspotenzial den Lampenmarkt sehr schnell beherrschten. Nördlich der Alpen kommen solche Lampen zwar relativ

oft vor, wurden dort aber seltener produziert. Bereits ab dem 1. Jh. v. Chr. übernehmen ägyptische Werkstätten Form und Typologie und entwickeln sich schon bald danach zu Produktionszentren, die eigene Lampentypen – wie die sog. Froschlampen – herstellen und vermarkten³. Die Formen stehen allgemein noch in der hellenistischen Tradition kleinasiatischer Zentren, daher ist vor allem in der neueren Literatur die Bezeichnung *neohellenistisch* geläufig⁴. Die Produktion nimmt im 4. Jh. n. Chr. ab, einige spezialisierte Werkstätten scheinen diese Lampen jedoch noch länger hergestellt zu haben, sehr wahrscheinlich noch bis ins 5. Jh. n. Chr., das allgemein als Enddatum der Produktion betrachtet wird.

Was ihre Form im Detail betrifft, so sind im Laufe der Produktion keine wesentlichen Veränderungen erkennbar; während der Kaiserzeit werden an der Schnauze und am Brennlloch sowie im Bereich des Henkelaufsatzes einige Änderungen und Anpassungen vorgenommen. Diese formalen Elemente sowie die stilistische Analyse, insofern eine solche möglich ist, können bei der zeitlichen Einordnung einzelner Exemplare behilflich sein. Eine exakte Datierung ist jedoch in vielen Fällen nicht möglich, da oft eine Signatur fehlt. In diesem Zusammenhang könnten die Bronzelampen, von denen zahlreiche Exemplare in Pompeji und Umgebung gefunden wurden⁵, einige wichtige Anhaltspunkte für eine genauere chronologische Einordnung und mögliche Bestimmung der Verbreitung des Typus geben, da beide Lampengruppen, sowohl jene aus Bronze als auch jene aus Ton, ohne Zweifel gemeinsame Prototypen hatten. Sicher scheint hingegen, dass es in der frühen Kaiserzeit keine Massenproduktion figürlicher Lampen gibt. Am häufigsten finden sich ganzfigurige oder kopfförmige Darstellungen von Menschen, Mischwesen und Tieren. Eine besonders interessante Gruppe bilden die sog. Kopflampen, welche thematisch in mehrere Untergruppen unterteilt werden. Im Bereich der menschlichen Bildnisse sind es die Götter-,

1 Bailey 1980, 254–264.

2 s. Barbera 1993, 185–195.

3 s. Knowles 2006, 315–321.

4 s. Knowles 2006, 322.

5 Bailey 1996, 12–23.

Schwarzafrikaner-Köpfe und Theatermasken. Die Tierbilder bilden eine eigene grosse Gruppe, wobei die Stierkopflampen besonders beliebt waren⁶.

Die hier veröffentlichten plastischen Tonlampen der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich (ehemals Sammlung Steger) heben sich vor allem aufgrund ihrer vielfältigen Darstellungen und ihres guten Erhaltungszustands ab; die neun Exemplare, die alle mit dem Fundort „Alexandria“ verzeichnet sind, vertreten ganz unterschiedliche Themenkreise⁷, welche z. T. spezielle ikonographische Charakteristika aufweisen.

Noch schwieriger als die genauere Datierung, ist die Beantwortung der Fragen des Fundkontextes und Verwendungszwecks; einige Exemplare weisen keine Brandspuren auf, weder auf der Schnauze noch auf der restlichen Oberfläche. Für diese Lampen kann ein Fundkontext im Gräberbereich vermutet werden, für die anderen bleibt die Antwort jedoch offen. Ihre Herkunft aus Ägypten kann aufgrund der ausführlichen Dokumentation des Sammlers als sicher gelten, die Frage nach den Werkstätten lässt sich jedoch nicht mit Gewissheit beantworten. Nur zwei der neun Exemplare (Kat. Nr. VII–VIII) sind mit einer Zweigmarke versehen und stammen wahrscheinlich aus derselben Werkstatt. Dennoch reicht dieser durchaus wichtige Markenhinweis für eine Bestimmung der Werkstatt nicht aus⁸.

6 Es muss hier betont werden, dass – je nach Publikation – die plastischen Lampen in mehrere Gruppen und Untergruppen unterteilt werden. Die angewandte Matrizentechnik kann ebenfalls als Kriterium für eine Unterteilung verwendet werden.

7 Die z.T. qualitätsvollen Darstellungen von Silenen, Tierköpfen und übrigen Motiven verdienen, in einer genaueren Studie hinsichtlich der stilistischen, bildlichen sowie chronologischen Besonderheiten behandelt zu werden.

8 Nur Tonalysen könnten in diesem Zusammenhang wesentliche Hinweise erbringen.

Katalog

I) Lampe in Gestalt eines liegenden Silens mit Trinkgefäss (Inv. 2970, Taf. 3, 1–3)

Masse: H 4,3 cm; L 6,32 cm; B 4,25

Erhaltung/Ton: Kleines Loch am Boden; Öse abgebrochen; verwittert und sehr abgenutzt; Brandspuren an der Schnauze und an der gesamten Oberfläche; schwarzgrauer feiner Ton mit Glimmersplitteln; brauner, grösstenteils abgeblätterter Überzug (?).

Dargestellt ist ein glatzköpfiger kauender Silen, der das Einfüllloch als Trinkgefäss hält bzw. benutzt. Letzteres ist nur durch die Haltung der Hände des Silens und ferner durch seine ringförmigen Lippen zu erkennen. Seine Hinterkopfhaare und der Bart sind als eingeritzte Strähnen schematisiert wiedergegeben; die langgezogenen und grossen Augen sowie die Stumpfnase charakterisieren deutlich das Silenantlitz. Die Füsse sind nach vorne ausgestreckt und reichen bis zur oberen Seite der Schnauze, die bei diesem Exemplar als Phallus interpretiert werden sollte. An der linken Seite ist eine Öse für den Dolch gut zu erkennen. Die flache Basis trägt keine Marke.

Parallelen aus Ton sind wenige bekannt und weisen einige kleinere Unterschiede auf⁹. Ein Exemplar aus Bronze des British Museum, dessen Datierung aufgrund des ringförmigen Henkels und einiger stilistischen Details an der Hinterseite noch in die späthellenistische Zeit fällt (2.–1. Jh. v. Chr.), zeigt ein sehr ähnliches Darstellungsschema. Ein weiteres Exemplar im Petrie Museum of Archaeology in London ist ebenfalls als Vergleich anzuführen. Die Datierung des Zürcher Exemplars bleibt problematisch; aufgrund der etwas flach geformten Schnauze und der stilistischen Gegebenheiten ('saloppe' Erscheinung des Silens) scheint eine etwas spätere Datierung, noch in späthellenistische Zeit (1. Jh. v. Chr.) wahrscheinlicher. Da sich diese Exemplare aber stark an die hellenistische Tradition anlehnen und die Exemplare aus Ton im Allgemeinen qualitativ weniger gut sind, bleibt die vorgeschlagene Datierung eine Annahme.

Comparanda: Petrie Museum of Archaeology, Inv. Nr. UC36434; Bailey 1996, Nr. Q 3570 Taf. 11 (aus Bronze).

9 Diese sind bei Bailey 1996, 15 aufgelistet.

II) Kopflampe in Form einer Theatermaske (Inv. 2973, Taf. 3,7)

Masse: H max. 3,43 cm; L max. 7,13 cm; B 5,32 cm

Erhaltung/Ton: Der grösste Teil der Schnauze fehlt, der Henkel fehlt bis auf die Basis; verwittert; die Oberfläche ist abgenutzt und weist Unreinheiten auf; braun-dunkelroter Ton mit Quarzspuren, Reste von rot-braunem Überzug.

Der obere Teil des langgestreckten Lampenkörpers bildet eine Silen-Theatermaske, an deren Stirn das Ringfüllloch angebracht ist. Gemäss den identischen Exemplaren im Petrie Museum in London war der fehlende Henkel wohl ursprünglich ringförmig, die kurze Schnauze breit und ovalförmig und nur leicht vom restlichen Lampenkörper abgetrennt. Die ovale Basis ist flach und trägt keine erkennbare Signatur.

Die Gesichtszüge an der Maske sind klar zu erkennen und mit jenen der komischen Masken zu vergleichen: die Stulpnase, die grossen Augen mit den hochgezogenen Brauen, der typische Bart und die langen, fast spitzigen Ohren. Ein ähnliches Exemplar aus dem Royal Ontario Museum weist aber auch einige Abweichungen auf. So ist zum Beispiel das Füllloch nicht wie beim Zürcher Exemplar an der Stirn, sondern am Mund des Silens angebracht. Zudem sind zusätzliche Details wie Seitenhaare oder Stirnfalten zu erkennen. Theatermaskendarstellungen auf Lampen gehören vor allem in der römischen Epoche zu den häufigen Motiven, was zweifelsohne auf die ebenfalls zahlreichen erhaltenen Terrakotta-Masken zurückzuführen ist.

Die Datierung ist in diesem Fall problematisch, allerdings verrät die Form ein eher frühes Entstehungsdatum. Die Schnauzen- und die Henkelform sowie die Körperform sind eindeutig von den frühkaiserzeitlichen Volutenlampen übernommen. Eine Datierung zwischen dem späten 1. vorchristlichen und dem 1. nachchristlichen Jahrhundert würde daher der wahrscheinlichsten Zeitspanne der Herstellung des Zürcher Exemplars entsprechen.

Comparanda: Hayes 1980, Nr. 402 (vgl. auch Nr. 144); Petrie Museum of Egyptian Archaeology, Inv. Nr. UC54406 und UC54407; Bailey 1988, Nr. Q 1133 Taf. 45.

III) Lampe in Form eines Löwenkopfes (Inv. 2971, Taf. 3,4–5)

Masse: H 3,55 cm; L 7,95 cm; B 4,32 cm

Erhaltung/Ton: Leicht verwittert; Brandspuren an der Schnauze, leicht verfehlter Brandprozess; abgenutzt; rotbrauner reiner Ton mit Quarzsplittern.

Die Oberseite der Kopflampe¹⁰ bildet ein mehr oder weniger stilisierter Löwenkopf, die allgemeine Erscheinung der Lampe ist eher weniger qualitativ. Die typischen Merkmale des Tieres sind gut erkennbar; die Mähne ist durch dicke Strähnen nachgebildet, Augen und Schnauze sind exakt wiedergegeben. An Stelle des Henkelgriffs wurde ein Füllloch angebracht, ein weiteres befindet sich in der Mitte der Stirn. Die ovale Basis ist leicht gehoben und trägt keine Signatur oder Marke. Die leicht ringförmige Schnauze mit dem Brennloch wird im Mund getragen. Die untere Seite zeigt mehrere 'Produktionsfehler', was wohl hauptsächlich auf die schlechte Matrizenqualität zurückgeht.

Kopflampen mit Tierdarstellungen sind, wie bereits erwähnt, vor allem im 1. Jh. n. Chr. verbreitet. Die meisten stellen Stier-, Widder- oder Wildschweinköpfe dar. Eine der möglichen Erklärungen dafür ist, dass es sich bei den Darstellungen um die Opfertiere der Römer *par excellence* handelt. Zahlreiche Exemplare aus Bronze wurden in der Gegend von Neapel gefunden. Die Suche nach einem vergleichbaren Exemplar hat sich in diesem Fall als sehr schwierig erwiesen. Die Darstellung eines Löwenkopfes scheint eher eine Seltenheit zu sein, das Fehlen von Parallelen lässt viele Fragen offen. Eine vom Motiv – nicht aber von der Form und Darstellungsweise her – ähnliche Lampe befindet sich im British Museum, die von Bailey in die Mitte des 3. Jhs. n. Chr. datiert wird. Dargestellt ist ein sitzender Löwe, der in seinen Vorderpfoten einen Stierkopf hält. Das Zürcher Exemplar gehört zu den künstlerisch und typologisch feineren Vertretern dieser Lampen.

Die Datierung solcher Tierkopflampen ist, wie bereits angedeutet, nicht immer einfach, vor allem, wenn Marke oder Signatur fehlen. In unserem Zusammenhang leisten aber die Schnauzenform sowie einige Merkmale, wie die stilisierte Löwenmähne, bedeutende Hilfe. Eine Datierung der Lampe noch in das 1. Jh. oder in die erste Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. ist durchaus möglich; es muss je-

¹⁰ Ober- und Unterseite sind klar durch die Trennlinie in der Mitte zu erkennen.

doch betont werden, dass einige Details, wie z. B. die etwas grobe Anfertigung, für eine spätere Datierung sprechen.

Comparanda: Bailey 1988, Inv. Q 3266; Grandjouan 1961, Inv. 1089–1090.

IV) Lampe in Form eines Fusses mit Sandale (Inv. 2976, Taf. 4, 1–4)

Masse: H max. 5,69 cm (mit Henkel); L max. 10,13 cm; B 3,55 cm
Erhaltung/Ton: Henkelgriff abgebrochen, abgenutzt; Unreinheiten auf der ganzen Oberfläche¹¹; roter-dunkelroter Ton, ungleichmässig aufgetragener tiefroter Überzug.

Der Lampenkörper ist in Form eines Fusses gestaltet. Der grosse Zeh bildet zugleich die Schnauze, an der das kleine Brennloch direkt angebracht ist. Die Form des fehlenden Griffaufsatzes ist leider nicht mehr mit Sicherheit wiederherzustellen, doch seine Scheibenform weist auf eine Blattnachbildung, vielleicht auf ein Akanthusblatt hin. Die Lederriemen laufen über fast alle Zehen und sind unterhalb des kleinen Diskus zusammengeschnürt. Es sind keine Brandspuren vorhanden, was auf eine ausschliessliche Verwendung als Grabbeigabe verweisen könnte. Die Sohle ist im Vergleich zu anderen Exemplaren nicht dick und weist das typische Muster der 'Nagelbasis' auf. Die Sandalenform ist trotz der Abnutzung gut zu erkennen. Dieser eleganten Form begegnen wir mit wenigen Abweichungen oft bei diesem Lampentypus. Es handelt sich hier um die *Krepis* (lat. *crepida*, *crepidula*) – den Schuh *par excellence* der Griechen –, welche später auch von den Römern übernommen wurde und im ganzen Imperium grosse Verbreitung fand. Diese Schuhbezeichnung überdauerte mindestens zehn Jahrhunderte. In der antiken Literatur finden wir oft ausführliche Beschreibungen davon, u. a. auch, dass solche Sandalen Teil der männlichen Tracht der Makedonier waren, wobei der untere Sohlenteil mit Nägeln versehen war¹². Wir finden ebenfalls die Bezeichnung *polyschides*, die das Muster und den Ablauf der Riemen beschreibt und demjenigen unserer Sandale durchaus entspricht.

11 Die noch gut erkennbaren Erdreste wurden mit einem leicht spitzen Gegenstand entfernt, der die Oberfläche beschädigte.

12 Auswahl antiker Texte: Theokr. 15,6; Xen. equ. 12,10; Plut. mor. amat. 16, 760B; Plut. Ant. 54; Plut. Aem. 34; Athen. Deipn. 12,539c; Herodian. 4,8,2; Apul. met. 11,8; Tert. pall. 4; Amm. 28,1.

Mehr als 40 Exemplare solcher Lampen aus Ton sind bisher bekannt. Das Exemplar aus Cremona weist grosse Übereinstimmungen auf; die Nagelsohle ist bis auf geringe Details gleich und der obere Teil, wie z. B. die Lederriemen der Sandalen, sehen ebenfalls sehr ähnlich aus. Daher kann die Annahme einer Fabrikation in der gleichen Werkstatt nicht ausgeschlossen werden. Was den Prototyp betrifft, so muss dieser bei den entsprechenden bronzenen Exemplaren gesucht werden. Dabei ist auch festzustellen, dass Exemplare, ob aus Ton oder aus Bronze, die den rechten Fuss darstellen, zahlreicher sind als solche, die den linken Fuss darstellen.

Die Datierung basiert immer noch auf den Kriterien, die Loeschcke im Vindonissa-Katalog festlegte¹³. Er klassifizierte solche Lampen unter den Typen c und d. Er erkannte, dass Nägel für Fusslampen ab Mitte des 1. Jhs. und im 2. Jh. n. Chr. kennzeichnend waren. Die Fusslampen aus Bronze sind zwar etwas früher zu datieren, zwischen der 2. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. und der 1. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr., wie einige Exemplare aus Pompeji bestätigen. Die Tatsache aber, dass es sich hier um einen beliebten Typus handelt, der bis in die Spätantike hergestellt wurde (6. Jh. n. Chr.), führt in gewissen Fällen zu Datierungsabweichungen. Unser Exemplar gehört sehr wahrscheinlich in die Zeit zwischen 50–180 n. Chr.

Werden solche Lampen in der Forschung oft in Verbindung mit dem Kult der Isis oder des Sarapis gebracht¹⁴, so lässt sich trotzdem die genaue Funktion unserer Lampe kaum erahnen. Die Tatsache, dass Lampen im allgemeinen oft als Kultobjekte im Zusammenhang mit den oben genannten Gottheiten eine wichtige Rolle spielten, wurde oft diskutiert, vor allem auch in Anbetracht dessen, dass beide Gottheiten häufig auf Lampen des 1. Jhs. n. Chr. dargestellt werden. Man hat in Zusammenhang mit diesem Typus eine exklusive Verwendung im Rahmen eines Rituals mit apotropäischem Inhalt erkennen wollen. W. Deonna war einer der ersten, der dies mit Argumenten begründete¹⁵. Seine Hypothese wurde in der nachfolgenden Zeit oft übernommen. Eine mögliche Verwendung jener Lampenform im Totenkult ist aber nicht auszuschliessen¹⁶. Der Typus überlebte bis in die Spätantike und

13 s. Loeschcke 1919, 349.

14 s. Wrede 1968/69, 82f.

15 s. Deonna 1927, 246; s. ebenfalls Santoro 1983, 227–229.

16 Eine Stelle bei Athenaios (Deipn. 15,700d) zeigt in diesem Zusammenhang auch auf, dass diese Lampenform im erweiterten Sinne als Symbol für den spirituellen Führer verstanden werden könnte.

wird daher auch mit dem christlichen Glauben verbunden.

Comparanda: Bailey 1980, Nr. Q 1136–1138; Bailey 1980, Nr. Q 1138bis; Pontiroli 1980, Nr. 23; Larese 2003, Abb. 27–28.

V) Froschlampe mit dem Gesicht einer Gottheit (Inv. 2977, Taf. 4,5)

Masse: H 3,64 cm; L 8,35 cm; B 7,06 cm

Erhaltung/Ton: Verwittert und gesplittert; mehrere Risse seitlich und quer durch den Kopf; die Lampe wurde aus mehreren Teilen wieder zusammengesetzt; Unreinheiten und Flecken an der ganzen Oberfläche; feiner brauner-hellbrauner Ton mit Glimmersplittern und braunem Tonüberzug(?).

Die Lampe hat keinen Griff und ist an der vom Körper abgetrennten Schnauze mit einem kleinen Schnauzenloch versehen. Ein ebenfalls kleiner ringförmiger Diskus mit dem Füllloch befindet sich am Schnauzenhals. Die geglättete Basis ist nicht markiert, und es sind keine Brandspuren zu erkennen.

Auf der Oberseite erkennt man einen schematisierten weiblichen Kopf mit einer langen, seitlich herabfallenden Lockenfrisur, die gleichzeitig den Umriss des Lampenkörpers bildet. Das dargestellte Gesicht könnte jenes der Göttin Hathor – das ägyptische Pendant der griechischen Aphrodite – darstellen, die als Kuh- und Himmelsgöttin, aber auch als Todesgöttin sowie als Göttin der Liebe und der Schönheit verehrt wurde. Ikonographisch wird sie häufig als junge Frau mit Hörnern und Sonnenscheibe, kuhköpfig, selten auch löwenköpfig, dargestellt. Die Darstellung der Göttin auf der Zürcher Lampe deutet auf die sog. Hathorsäule¹⁷ hin; auf allen vier Seiten des sog. Hathorkapitells wird ein ähnliches Gesicht der Göttin dargestellt, eine sichere Identifizierung ist jedoch wegen der starken Abnutzung der Lampenoberfläche nicht möglich.

Die Lampe gehört einer rein ägyptischen Lampenform an, den Froschlampen, welche sich eng an die Tradition der späthellenistischen Lampen des 2./1. Jhs. v. Chr. anlehnt. Sowohl die Entstehung als auch die Herstellung dieser Lampen in Ägypten gilt heute als unbestritten. In der neuesten Literatur werden aufgrund der Ton-

sorten mehrere Werkstätten angenommen¹⁸, welche als Werkstatt A, B, C usw. bezeichnet werden. Die Mehrzahl der Forscher, die weitgehend noch von Petries¹⁹ Werk beeinflusst sind, hat versucht, anhand der stilistischen und formbedingten Besonderheiten dieser Lampengruppe eine typologische Reihenfolge zu erstellen, was nahezu gelang. Die chronologische Reihenfolge ist jedoch immer noch ungesichert²⁰.

Die Darstellungen auf den Froschlampen lassen gleichzeitig Rückschlüsse auf den Gebrauch dieser Lampen zu. Von der Grundform her sind sie sich mehr oder weniger gleich; die sog. Frosch-, Embryonen- oder Beslampen lassen sich zweifellos in gleicher Art und Weise deuten. So symbolisiert die Darstellung des liegenden Frosches oder der Kröte – daher auch der Name – in der ägyptischen Religion die Geburtsgöttin Heket. Auf anderen Exemplaren findet man den Kopf des als Geburtshelfers bekannten Gottes Bes. Sie symbolisieren aber auch Fruchtbarkeit und Wiedergeburt²¹. Die Symbolik der Froschlampen wird auch hier evident, indem das Hauptmotiv, die Göttin Hathor, als Aspekte der Geburts- bzw. Mutter- und Liebesgottheit verstanden werden sollen.

Die Hathordarstellung, die sich meistens nur auf den Kopf beschränkt, bleibt nach wie vor ein seltener Typus innerhalb der figürlichen Ikonographie der Froschlampen. Sie ist sehr wahrscheinlich ein Produkt der A-Werkstatt.

Für die Datierung ist ausschlaggebend, dass die Lampe Merkmale der Produktion des späten 1. und des frühen 2. Jhs. n. Chr. zeigt: der Lampenkörper ist etwas flacher und die Schnauze ist deutlich vom Körper getrennt. Eine genauere zeitliche Differenzierung der Froschlampen erweist sich jedoch als schwierig, da sich ihre Form im Laufe der Jahrhunderte wenig entwickelt hat und daher eine erstaunliche Homogenität zeigt.

Comparanda: Petrie Museum of Egyptian Archaeology, Inv. Nr. UC 54328 und UC 54329.

18 s. Knowles 2006, 310–322.

19 Petrie 1905.

20 s. Cahn-Klaiber 1977, 162–163.

21 s. Wrede, 1968/1969, 83–84

17 Auch Sistrumsäule (= Säule mit einem Hathorkapitell) genannt. Dazu s. Heydecker 1991.

VI) Kopflampe in Form eines Schwarzafrikaners (Inv. 2972, Taf. 3,6)

Masse: H 3,12 cm; L 6,65 cm; B 4,52 cm

Erhaltung/Ton: Henkelgriff fehlt, versplittert; mehrere Fehlbrandspuren auf der Oberfläche; brauner-dunkelbrauner feiner Ton mit Glimmerspuren.

Das hier vorgestellte Exemplar gehört zu den charakteristischen Vertretern der Kopflampen, deren Oberseite mit einem plastischen Gesicht verziert sind. Das schwarzafrikanische Jungengesicht weist u. a. interessante, aber für solche Lampen übliche stilistische Merkmale auf: Die Augen sind leicht schräggestellt und gross, die Nase breit, die Ohren relativ klein und die Wangen pausbäckig; das Haar ist sehr wahrscheinlich kurz vor dem Brand als stilisierte Buckellöckchen ausgearbeitet worden. Beeindruckend sind der lachende Mund mit der dicken Unterlippe und die markanten Zähne, welche eher an eine Karikatur erinnern. Dem Kinn entwächst die leicht abgeflachte, nachträglich hinzugefügte Röhrenschnauze. Auf der niedrigen Stirn ist ein kleines flaches Füllloch zu sehen. Der fehlende Griff oberhalb des Kopfes ist nicht mehr mit Sicherheit zu rekonstruieren, sehr wahrscheinlich handelte es sich dabei um einen ebenfalls plastischen Griff, vielleicht in Form eines blattförmigen Aufsatzes.

Schwarzafrikanerköpfe erscheinen bereits früh in der antiken Kunst, wie eine Reihe von Rhyta aus dem 5. Jh. v. Chr. bezeugt²². Bei den Kopflampen weisen die Gesichter Unterschiede in der Ausführung und in der Form auf, sind aber auf gemeinsame Modelle zurückzuführen. Eine genaue Parallele zu unserem Stück ist mir nicht bekannt, was um so erstaunlicher ist, als genau diese Gruppe im Vergleich zahlenmässig stark vertreten ist. Eine stilistische Eigenheit bilden die etwas grob herausgeschnitzten Haare, welche sonst bei ähnlichen Exemplaren nicht anzutreffen sind.

Mögliche Produktionszentren können in diesem Rahmen nicht ermittelt werden, aber die in der Forschung bevorzugten ägyptischen Werkstätte, und somit die direkte Verbindung zu den sog. Froschlampen, dürfte hier wohl als Produktionsstätte angenommen werden. Als viel schwieriger erweist sich die Datierung, welche nur aufgrund stilistischer Merkmale sowie der Schnauzen- und Henkelform erfolgen kann. Eine gewisse Problematik besteht darin, dass innerhalb der Gruppe der Kopflampen werk-

²² s. Tuchelt 1962.

stattgleiche Stücke eher selten vorkommen, deshalb können hier keine genauen Parallelstücke aufgelistet werden.

Was das Zürcher Exemplar betrifft, so sprechen bestimmte stilistische Merkmale für ein eher spätes Herstellungsdatum. Die Stumpfnase, die runde und wenig abgesetzte Schnauze sowie die Ausarbeitung der Haare lassen eine Datierung im 2. Jh. n. Chr. vermuten.

Comparanda: Bailey 1975, Nr. Q 580, Taf. 3; Hayes 1980, Nr. 190–191 Taf. 62; Barbera 1993, Nr. 12–13 Abb. 16–17.

VII) Froschlampe mit Darstellung einer Theatermaske (Inv. 2974, Taf. 3,8)

Masse: H 4,1 cm; L 7,59 cm; B 5,72 cm

Erhaltung/Ton: Leicht abgenutzt, aber sehr gut erhalten; Putzablagerungen auf der Basis, sonst auf der ganzen Oberfläche; im Innern noch Erde erhalten; braunroter feinkörniger Ton.

Wie eines der oben besprochenen Exemplare (Kat. Nr. II) stellt auch hier die obere Seite der Lampe die einem Satyr gleichende Maske dar, erkennbar durch die typischen Gesichtsmerkmale, welche sich aber stilistisch deutlich von der oben beschriebenen Kopflampe unterscheiden; dazu gehören die gestäubten stilisierten Haare²³, die Stulpnase, die hochgebogenen Augenbrauen und der ebenfalls stilisierte Bart. Ein kleines Füllloch in der Mitte bildet gleichzeitig den Mund der Maske. Die kaum vom Körper abgetrennte Schnauze mit dem kleinen Brennloch weist nur oberflächliche Brandspuren auf. Die ovale Basis ist flach und mit einer nur schwer erkennbaren Zweigmarke versehen. Kleine Tonkügelchen auf der Oberfläche weisen auf eine Matrize aus Gips hin.

Das hier publizierte Exemplar gehört zu den späten Vertretern der Lampengattung und kann anhand der Form, insbesondere der Schnauze, die typisch für diese Zeitspanne ist, sicherlich ins 3. bis 4. Jh. n. Chr. datiert werden.

Comparanda: Mlasowky 1994, Nr. 369.

²³ Diese sind auf der Lampe Nr. II nicht zu erkennen.

VIII) Froschlampe mit Darstellung eines Silengesichts
(Inv. 2975, Taf. 3, 9–10)

Masse: H max. 4,05 cm; L 7,5 cm; B 6,02 cm

Erhaltung/Ton: Vollständig, verwittert, sehr abgenutzt; Unreinheiten und Flecken auf der ganzen Oberfläche; rosaroter-hellbrauner Ton.

Auf der Oberfläche der leicht eiförmigen Lampe kann man nur mit Mühe das Gesicht eines Silens erkennen (vgl. hier Nr. I). Leider lässt die starke Abnutzung nicht alle Details erkennen; die Stulpnase, die hochgezogenen Brauen sowie der stilisierte Bart kennzeichnen das dargestellte Mischwesen, dem wir bereits in den Kat. Nr. IV und V begegnet sind. Das Füllloch bildet gleichzeitig den Mund des Silens. Die Basisfläche ist mit einer Marke in Form eines Zweiges versehen. Von der Form, aber auch vom Stil her gehört jene Lampe zur gleichen Gruppe wie das vorherige Exemplar. In ähnlicher Weise ist auch hier die Basis mit einem Zweig als Marke versehen, was die Annahme bestärkt, dass beide Stücke aus derselben Werkstatt stammen könnten. Bei den Zweigmarken ist man sich bis heute nicht einig, ob es sich um einen Tannen- oder eher einen Palmzweig handelt²⁴. Die typologischen Merkmale, durch welche sich diese späten Froschlampen auszeichnen, lassen das Exemplar ins späte 3. oder frühe 4. Jh. n. Chr. datieren.

Comparanda: Menzel 1969, Nr. 748 Abb. 134 (gleiche Marke); Selesnow 1988, Nr. 150.

IX) Lampe in Form eines Pinienzapfens (Inv. 2978,
Taf. 4, 6–8)

Masse: H 8,9 cm (mit Henkel); L 12,41 cm; B 8,1 cm

Erhaltung/Ton: Unreinheiten und Flecken auf der ganzen Oberfläche; grau-hellbrauner Ton mit Glimmersplittern.

Der Körper ist mit einem Schnurmuster in Form eines Netzes dekoriert, welches wiederum einen Pinienzapfen nachahmt. Die Lampe hat ein bikonvexes Profil und der obere Teil ist vom unteren durch den typischen 'Ring', der aufgrund einer zweiseitigen Matrize entsteht, klar getrennt. Der Dekor ist eine naturalistische Stilisierung, dessen Funktion sich klar auf das rein Ornamentale beschränkt. Schulter und Diskus sind in einem Teil ausgeführt, das

²⁴ s. Knowles 2006, 323.

kleine Ölloch ist mit einem eher flachen Rand versehen. Ein zentral platzierter Henkel dient gleichzeitig als Anfang eines engen Kanals, der direkt zur Schnauze mündet. Hinter dem Henkel befindet sich ein grosses Füllloch. Die Basis ist durch einen Ring markiert und in der Mitte mit einem knopfartigen Muster und einer kreuzartigen Marke versehen. Der Kanal und die Schnauze entsprechen nicht mehr der Typologie der Firmalampen²⁵ (Loeschcke Typus X), sind aber klar als typologische Weiterentwicklungen zu verstehen. Firmalampen-Schnauzen sind öfters bei Exemplaren aus Bronze anzutreffen, welche ohne Zweifel als Vorbild gedient haben und vor allem im 2. und 3. Jh. n. Chr. verbreitet waren.

Von der Form her ist die Lampe dem Typus Bailey T zugehörig, von dem einige Varianten ins 4. Jh. n. Chr. datiert werden. Es wurde bereits festgestellt, dass solche Lampen einen eher selteneren Typus darstellen. Die bekanntesten Exemplare stammen aus Sammlungen, älteren Grabungen und Katakomben, darunter befinden sich einige Exemplare aus Rom, Verona oder der Gegend um Viterbo. Aufgrund der typologischen Entwicklungen lässt sich unser Exemplar mit Vorbehalt in die erste Hälfte des 5. Jhs. n. Chr. datieren.

Comparanda: Bailey 1980, Nr. Q 1438 Taf. 89; Bailey 1996, Nr. Q 3612 Taf. 24; Chrzanovski 2000, Nr. 99 (MAH Genève inv. MF 667); Larese – Screva 1997, Nr. 675.

²⁵ Der Begriff bezeichnet eine Lampengruppe, die im späten 1. und im 2. Jh. n. Chr. in den großen römischen Lampenfabriken massenhaft gefertigt wurden und welche am Aussenboden den Namen des Herstellers (Firmennamen) trugen. Sie waren meist einfach gehalten und trugen kaum Bilder.

Literatur

Bailey 1975

D. M. Bailey, *A Catalogue of the Lamps in the British Museum I. Greek, Hellenistic, and early Roman Pottery Lamps* (1975).

Bailey 1980

D. M. Bailey, *A Catalogue of the Lamps in the British Museum II. Roman Lamps made in Italy* (1980).

Bailey 1988

D. M. Bailey, *A Catalogue of the Lamps in the British Museum III. Roman Provincial Lamps* (1988).

Bailey 1996

D. M. Bailey, *A Catalogue of the Lamps in the British Museum IV. Lamps of Metal and Stone, and Lampstands* (1996).

Barbera 1993

R. Barbera, *Un gruppo di lucerne plastiche del Museo Nazionale Romano*, *ArchCl* 45, 1993, 185–231.

Cahn-Kleiber 1977

E.-M. Cahn-Kleiber, *Die antiken Tonlampen des Archäologischen Instituts der Universität Tübingen* (1977).

Chrzanovski 2000

L. Chrzanovski, *Lumières antiques: les lampes à huile du Musée romain de Nyon* (2000).

Deonna 1927

W. Deonna, *L'ornementation des lampes romaines*, *RA* 26, 1927, 245–247.

Grandjouan 1961

C. Grandjouan, *Terracotta and Plastic Lamps of the Roman Period. The Athenian Agora VI* (1961).

Hayes 1980

J. W. Hayes, *Ancient Lamps in the Royal Ontario Museum, 1. Greek and Roman Clay Lamps. A catalogue* (1980).

Hellmann 1987

M.-Ch. Hellmann, *Lampes antiques de la Bibliothèque Nationale II. Fonds général: Lampes pré-romaines et romaines* (1987).

Heydecker 1991

J. J. Heydecker, *Die Schwestern der Venus. Die Frau in den Mythen und Religionen* (1991).

Hübinger 1993

U. Hübinger, *Die antiken Lampen des akademischen Kunstmuseums der Universität Bonn* (1993).

Knowles 2006

K. Knowles, *The pottery Lamps*, in: *Mons Claudianus. Survey and excavation 1987–1993. III: Ceramic Vessels & related Objects* (2006) 309–426.

Larese 2003

A. Larese, *Le lucerne romane fittili e bronzee del Museo Archeologico romano di Adria*, in: L. Chrzanovski (Hg.), *Nouveautés Lychnologiques* (2003).

Larese – Screva 1997

A. Larese – D. Screva, *Le lucerne fittili del Museo archeologico di Verona II* (1997).

Loeschcke 1919

S. Loeschcke, *Lampen aus Vindonissa* (1919).

Menzel 1969

H. Menzel, *Antike Lampen im Römisch-Germanischen Zentralmuseum zu Mainz* (1969).

Mlasowky 1994

A. Mlasowky, *Die antiken Tonlampen im Kestner-Museum Hannover* (1994).

Petrie 1905

W. M. F. Petrie, *Roman Ehnasya* (1905).

Pontioli 1980

G. Pontioli, *Lucerne antiche dei musei di Cremona* (1980).

Santoro L'hoir 1983

F. Santoro L'hoir, *Three sandalled footlamps: their apotropaic potentiality in the cult of Sarapis*, *AA* 1983, 225–237.

Selesnow 1988

W. Selesnow, *Bildwerke der Sammlung Kaufmann II. Lampen aus Ton und Bronze* (1988).

Tuchelt 1962

K. Tuchelt, *Tiergefäße in Kopf- und Protomengestalt. Untersuchungen zur Formgeschichte tierförmiger Giessgefäße* (1962).

Valenza Mele 1983

N. Valenza Mele, *Museo Nazionale Archeologico di Napoli, Catalogo delle lucerne in bronzo* (1983).

Wrede 1968/69

H. Wrede, *Ägyptische Lichtbräuche bei Geburten. Zur Deutung der Froschlampen*, *JAChr* 11/12, 1968/69, 83–93.

TAFELVERZEICHNIS

- Taf. 3, 1 – 3 Lampe in Gestalt eines liegenden Silens, Archäologische Sammlung der Universität Zürich (Inv. 2970).
- Taf. 3, 4 – 5 Lampe in Form eines Löwenkopfes, Archäologische Sammlung der Universität Zürich (Inv. 2971).
- Taf. 3, 6 Lampe in Form eines Schwarzafrikaners, Archäologische Sammlung der Universität Zürich (Inv. 2972).
- Taf. 3, 7 Lampe in Form einer Theatermaske, Archäologische Sammlung der Universität Zürich (Inv. 2973).
- Taf. 3, 8 Froschlampe mit Darstellung einer Theatermaske, Archäologische Sammlung der Universität Zürich (Inv. 2974).
- Taf. 3, 9 – 10 Froschlampe mit Darstellung eines Silengesichts, Archäologische Sammlung der Universität Zürich (Inv. 2975).
- Taf. 4, 1 – 4 Lampe in Form eines Fusses mit Sandale, Archäologische Sammlung der Universität Zürich (Inv. 2976).
- Taf. 4, 5 Froschlampe mit Gesicht einer Gottheit, Archäologische Sammlung der Universität Zürich (Inv. 2977).
- Taf. 4, 6 – 8 Lampe in Form eines Pinienzapfens, Archäologische Sammlung der Universität Zürich (Inv. 2978).

Photos: Archäologisches Institut der Universität Zürich,
Silvia Hertig.



1



2



3



4



5



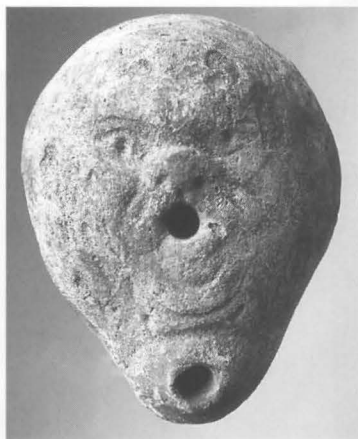
6



7



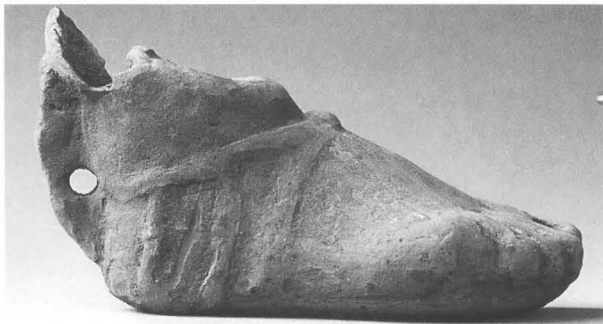
8



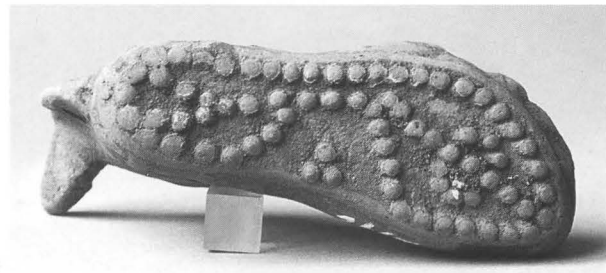
9



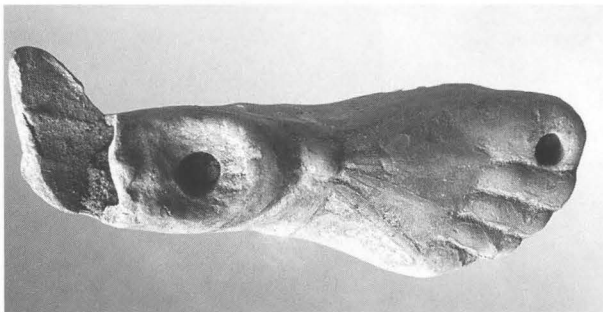
10



1



2



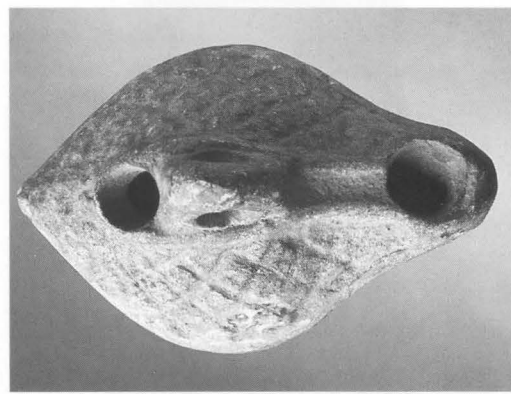
3



4



5



6



7



8

ZWEI KLEINFORMATIGE DOPPELHERMEN

Italien galt im 18. und 19. Jahrhundert als bevorzugtes Reiseziel bei Europäern mit gehobenen Ansprüchen an Kunst, Kultur und Bildung. Von dieser 'Grand Tour' brachten sie oft als Erinnerungsstücke kleinere antike Werke mit nach Hause. Grosser Beliebtheit erfreuten sich dabei kleinformatige Hermenbüsten¹ und Doppelhermen: Einerseits, weil sie zu erschwinglichen Preisen zum Verkauf angeboten wurden und andererseits weil sie, obwohl als Originale antiker Plastik den Ansprüchen genügend, in ausreichender Menge vorhanden waren². Sie erfreuten einige Jahrzehnte ihre Besitzer und viele von ihnen wurden später den archäologischen Museen geschenkt. Dort fanden nur wenige den Weg in die Ausstellungsräume – die meisten verschwanden in den Magazinen.

Einen ähnlichen Weg dürften auch die beiden Miniatur-Doppelhermen in der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich durchlaufen haben. Beide Stücke wurden schon 1872 in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich verzeichnet: Inv. 2142 unter Nr. 2, als Geschenk von Prof. Orelli, und Inv. 2143 unter Nr. 4, aus dem Besitz des Prof. O. Benndorf³. Das zweite Stück wurde im römischen Kunsthandel erworben, beim ersten ist derselbe Kaufort sehr wahrscheinlich. Die Fundorte sind unbekannt.

Die Herme – ein Pfeiler mit anthropomorphem Kopf, Hals und Teil der Brust, wobei der Übergang vom Kopf zum Schaft kanonisiert ist⁴ – entstand im archaischen Griechen-

land im Zusammenhang mit dem Kult des gleichnamigen Gottes⁵. Sie wandelte sich im Laufe der Zeit, erweiterte das Repertoire⁶ und den Verbreitungsradius⁷, bis sie schliesslich in der frühen Kaiserzeit zu einem der beliebtesten plastischen Werke⁸ mit primär dekorativer Funktion wurde. Waren die griechischen Hermen als Monolithe gearbeitet⁹, so scheint es die technische Neuerung der Römer zu sein, Büsten und Pfeiler separat zu fertigen. Diese Trennung trug im wesentlichen zur grossen Popularität der Gattung bei¹⁰.

Die hier vorgestellten Stücke gehören beide diesem Typ an (Schulterhermenbüsten), auch wenn in beiden Fällen die Schulterpartie nicht erhalten ist. Beiden Werken sind drei weitere Eigenschaften gemeinsam: die janusartige Vereinigung zweier Köpfe¹¹, das Miniaturformat¹² und der weisse, feinkristalline Marmor, wahrscheinlich aus Luni.

5 Rückert B. 1998 ausführlich zu den Hermen bei den Griechen.

6 Rückert B. 1998 150–167 und Wrede 1986, 17–31. Im 4. Jh. v. Chr. wurde neben Hermes zuerst auch Aphrodite, wenig später weitere Gottheiten und vor allem Herakles in Hermenform dargestellt.

7 Im Hellenismus wurden Hermen zu beliebter Form der Weihungen von Athleten in den Gymnasien, wobei Hermes- und Heraklesdarstellungen am häufigsten anzutreffen sind, dazu Rückert B. 1998, 112–132; Wrede 1986, 32–34 bespricht auch weitere Aufstellungsorte der Hermen.

8 Zur Herme als Hauptträger der Bildnisse griechischer Philosophen, Redner und Dichter in der Kaiserzeit siehe Stähli 1992.

9 z. B. alle Hermen aus dem sog. 'Hermeshaus' auf Delos: Marcadé 1953, 512–527 und Kreeb 1988, 200–212 Nr. 24.1–24.26.

10 Auch die Römer haben monolithisch gearbeitete Hermen hergestellt, aber viel seltener, vgl. z. B. Seiler 1992: die Kinderherme (Nr. 9) ist, im Unterschied zu den übrigen Hermen (Nr. 4, 5, 6, 12 und 16) aus der Casa degli Amorini dorati, samt Pfeiler aus einem Steinblock gehauen.

11 Wrede 1986 ausführlich zu den Hermentypen, 52–54 zu den Doppelhermen; Rückert B. 1998, 150 zu den ältesten Doppelhermen mit Hermes und Aphrodite. Ausschliesslich mit Doppelhermen befassen sich die Dissertationen: Seiler 1969 und Giunilia 1983. In beiden Fällen wird keine Trennung des Materials nach Miniatur/Normalgrösse vorgenommen. Die ältesten erhaltenen Doppelhermen stammen aus der frühen Kaiserzeit.

12 Wie gross eine Miniaturherme sein kann, ist in der Forschung nicht klar definiert. Hier werden als Miniaturen jene Werke bezeichnet, die maximal die halbe Lebensgrösse erreichen: die Höhe des Kopfes darf 15 cm nicht überschreiten.

1 Als Hermenbüsten werden hier ausschliesslich Vertreter der von Rückert 1998 definierten und so benannten Gattung von kleinformatigen Schulterhermen mit flach gearbeiteter Rückseite bezeichnet. Dazu ausführlicher weiter unten.

2 Rückert 1998, 208–231 hat 425 Beispiele der kleinen Hermenbüsten zusammengetragen. Alleine in den Berliner Museen hat Conze 1891 18 Miniaturdoppelhermen und 22 Büsten aufgelistet.

3 O. Benndorf, Die Antiken von Zürich, Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 17, Heft 7, 1872, 127. Im Archiv der Archäologischen Sammlung in Zürich befindet sich kein Hinweis auf diesen Einkauf, daher muss die Doppelherme vor dieser Zeit erworben worden sein. H. Blümner, Führer durch die Archäologische Sammlung der Universität Zürich (1914) 116 listet die Stücke unter den Inv. Nrn. 2006 und 2007 auf.

4 Ausführlich zur Gattung: Wrede 1986 mit älterer Literatur.

Doppelherme des Hermes und Eros

Inv. 2142 (Taf. 5) zeigt auf einer Seite einen bärtigen Mann (12,0 cm hoch), auf der anderen ein kindliches Gesicht (10,2 cm). Beide Nasen, sowie die ganze Schulterpartie mit dem unteren Teil des Halses und ein Teil der herunterhängenden Binde auf einer Seite sind modern ergänzt. Die Gesamthöhe mit Ergänzungen beträgt 17,5 cm. Die Breite misst 8,7 cm, die Tiefe 9,6 cm. Die Oberfläche ist stark verrieben und wurde wahrscheinlich einer Reinigung mit Säure unterzogen.

Der Bärtige (Taf. 5,3) trägt eine flache Kopfbedeckung, deren vorderer Rand stark bestossen ist, mit zwei kleinen, ebenfalls schlecht erhaltenen, seitlichen Erhebungen. Darunter schaut über der Stirn eine Reihe eng gerollter Locken hervor, wobei diese nicht dicht aneinander anschliessen, sondern jeweils durch eine tief gebohrte Furche getrennt sind. Seitlich der Schläfen fällt das Haar, zu schwach artikulierten Zöpfen geflochten – nur durch beinahe waagrechte Einkerbungen gegliedert – nach unten und deckt beide Ohren zu. Als seine Verlängerung werden die Enden einer Binde geführt, die ursprünglich auf die Schulter fielen, wie auf der modernen Ergänzung korrekt wiedergegeben ist. Der Oberlippenbart erscheint in schrägen, parallel zueinander verlaufenden Strähnen, die sich an den Enden zu Buckellocken einrollen. Solche Locken bestimmen ebenfalls das Aussehen des restlichen Bartes, der in zwei Schichten aufgebaut ist. Unter der Lippe rollt sich das Haar in entgegengesetzte Richtungen ein und erscheint wie eine ornamentale Volute. Darunter und seitlich rahmen weitere Ringellocken das fleischige Gesicht mit weit auseinander sitzenden, schmalen Augen und einer breiter Nase ein. Die Brauen gehen fast fließend in die leicht vorgewölbte Stirnpartie über.

Das Erscheinungsbild des zweiten Kopfes (Taf. 5,4) ist durch fleischige, weiche Formen bestimmt. Das Gesicht ist pausbackig rundlich, mit flacher, breiter Nase, dicken Lippen, wobei die Mundwinkel stark gebohrt sind, und kleinem Kinn. Die Lider der mandelförmigen Augen sind

die deutlich angegeben, hingegen sind die Brauen fast unsichtbar. Dominant erscheint eine breite Binde mit stark betontem unterem und oberem Saum, welche das Haar tief auf der Stirn zusammenhält. Die Haarmasse zeigt sich darüber als voluminöse Kappe, gegliedert durch einen Scheitelzopf, von dem wellige Haarsträhnen zu den Seiten verlaufen (Taf. 5,6). Analog zu den Erhebungen auf der Kappe des Gegenkopfes wölbt sich das Haar seitlich über der Binde zu zwei horizontal liegenden Locken¹³. Darunter fallen undifferenzierte, schlecht erhaltene und teilweise tief gebohrte Haarsträhnen herab, welche die Ohren verdecken. In ihrer Verlängerung erscheinen die Endungen der Taenie.

O. Benndorf und nach ihm H. Blümner deuteten die Köpfe als »wahrscheinlich Dionysos und Satyra«¹⁴. Diese Vermutung muss abgelehnt werden. Der bärtige Kopf könnte zwar durchaus Dionysos darstellen, wäre da nicht die Kappe mit den kleinen Höckern darauf. Bei genauer Betrachtung erweisen sich diese nämlich als Reste von Flügeln (Taf. 5,5). Unmittelbar oberhalb des Ansatzes lassen sich noch die Deckfedern erkennen, womit nur eine Art von Kopfbedeckung gemeint sein kann – der Petasos, der Reisehut des Hermes¹⁵. Auch der zweite Kopf bereitet keine Deutungsschwierigkeiten. Der Mittelscheitelzopf ist eine ganz spezielle Frisur, die den Kindern, vor allem aber Eros vorbehalten ist¹⁶. Zu diesem Gott passen auch ausgezeichnet die kindlichen Formen des Gesichtes. Eros ist mehrmals im Themenrepertoire der Miniaturhermenbüsten anzutreffen, Hermes dagegen wurde in dieser Gattung kaum tradiert¹⁷.

13 Es handelt sich eher um gestaute Haarbüschel über der Binde (vgl. z. B. Frisur der Mänade auf der Doppelherme in Vatikan, Lippold 1956, Nr. 26 Taf. 81) als um Kopfschmuck wie Korymben oder Ähnliches, der an dieser Stelle auftreten kann. Der schlechte Erhaltungszustand erlaubt aber keine eindeutige Identifizierung.

14 Benndorf a. O. (Anm. 3).

15 Ausführlich zum Petasos: P. C. Bol, Zum Petasos des Hermes Ludovisi, Festschrift für Jale Inan (1989) 223–227.

16 Vgl. z. B. den bogenspannenden Eros des Lysipp, Die zweite Möglichkeit mit Hilfe der Haargestaltung auf Eros hinzuweisen ist die sog. Eroslocke – ein mittig über der Stirn platziertes Haarschwänzchen.

17 Rückert 1998, 208–231 deutet keines der 425 Beispiele im Katalog als

Beide Gottheiten in einer Doppelherme vereint scheinen bis anhin nicht belegt zu sein¹⁸.

In stilistischer und chronologischer Hinsicht ist das Stück schwierig zu beurteilen: einerseits, weil die Qualität der Ausführung sehr bescheiden ist, andererseits, weil die Oberfläche stark beschädigt wurde. Erschwerend kommt hinzu, dass bei kleinplastischen Werken mit dekorativem Charakter spezifische technische Merkmale, die als 'Gattungsstil' bezeichnet werden¹⁹, auftreten, welche Vergleiche mit grossplastischen Werken nur bedingt zulassen.

Die Schöpfer dieser kleinen Bildnisse waren wohl selten so begabt oder erfinderisch, dass sie in der Lage gewesen wären, Neukonzeptionen zu erschaffen. Sie orientierten sich in den meisten Fällen an Vorbildern in der Grossplastik, benutzten sie allerdings oft nur als Gerüst, ohne die Absicht, sie zu kopieren. Sie bildeten sie um und fügten Elemente verschiedener Werke zusammen, wobei auch Stilmittel verschiedener Epochen vermischt wurden. So scheint beim Hermeskopf eine eklektische Neuschöpfung vorzuliegen, die sich beim Gesicht und in der Anlage des Kopfes frühklassischer Vorbilder bedient²⁰, sie aber mit archaischen Elementen in der Gestaltung der Frisur und des Bartes ver-

bindet²¹. Innerhalb der Gattung bietet die engsten Parallelen der Hermeskopf der Doppelherme in Ince²²: die Gestaltung des Bartes gleicht ist bis ins Detail. Die Gesichtsformen wirken dort zwar weniger aufgeblasen, aber entsprechend, was auf qualitativvollere Arbeit zurückzuführen ist. Noch enger scheint die Verwandtschaft zum bärtigen Hermes der lebensgrossen Doppelherme im Vatikan²³ zu sein. Bis auf die seitlich herunterhängende Locken, welche hier spiralförmig eingerollt sind, sind alle übrigen Elemente fast identisch und auch die bescheidene Qualität der Ausführung ist beiden Werken gemeinsam. Für die Gestaltung des Eroskopfes standen als Orientierungshilfe mehrere Werke mit Darstellungen von Kindern und des Eros selbst zur Verfügung, die seit dem späten 4. Jh. v. Chr. und durch den ganzen Hellenismus hindurch verbreitet waren, ohne dass engere Bezüge zu einer bestimmten Skulptur klar erkennbar wären²⁴. Typologisch vergleichbare Erosbildnisse sind bei den Miniaturhermenbüsten mehrmals belegt²⁵.

21 Archaische Elemente in den Darstellungen von Hermes und Dionysos wurden bereits in den neuattischen Werken sehr oft verwendet, bei den Hermen dieser Gottheiten gehören sie fast zur Regel.

22 Ashmole 1929, Nr. 111, hier Kat. Doppelhermen Nr. 1. Stilistisch weiter entfernt, aber vom gleichen Typ ist der Hermes als Pendant zum jugendlichen Dionysos auf der Doppelherme in Murcia: Garcia 1949, Nr. 443 Abb. S. 314.

23 Lippold 1956, 170 Nr. 24 Taf. 81.

24 Mehrere Beispiele römischer Bildnisse von Kindern nach hellenistischen Vorlagen bei Ch. Vorster, Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano, ex Lateranense. Katalog der Skulpturen II, 2. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit (2004) 183–188 Nr. 156–168. Ohne Hilfe der Attribute ist die Unterscheidung zwischen Eros, Kind und kindlichem Dionysos bei den kleinformatigen Hermen gar nicht möglich: Die Ikonographie ist in allen Fällen die gleiche. Z. B. H. Gregarek, Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Idealplastik aus Buntmarmor, KölnJh 32, 1999, 214 Nr. D84 Abb. 69: Der Dargestellte wurde als kindlicher Satyr gedeutet, ein kindlicher Dionysos ist ebenso wahrscheinlich und von den Erosen unterscheidet er sich nur durch den beigefügten Efeu-Korymben-Kranz.

25 z. B. im Vatikan: Gregarek 2006, Nr. 134, Taf. 83, 3; in Tarragona: Rückert 1998, Nr. S81 Taf. 29c; in Jerez: Garcia 1949, Nr. 458 Abb. S. 320. Einen zweiten Typ der Erosdarstellungen innerhalb der Hermenbüsten zeigt der Kopf im Vatikan, Gregarek 2006, Nr. 83.

Hermes. Moss 1990 führt nur ein einziges Beispiel auf (Kat. Nr. A 214).

18 Hermes wird öfters mit Dionysos verbunden: vgl. O. Waldhauer, Die antiken Skulpturen der Ermitage (1928) Nr. 52 Taf. 33; A. Beltrán Martínez, El plano arqueológico de Cartagena, ArchEspA 25, 1952, 63f. Abb. 22. Die Verbindung mit Herakles belegt die Herme in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 1809. Eine Verdoppelung des Hermes (jung und bärtig) zeigen die Hermen im Vatikan, Lippold 1956, 170, Nr. 24 Taf. 81 und in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 598 h, Silvestri 2005, Taf. 4. Doppelhermen mit Hermes hat Giunilia 1983, 201–215 zusammengefasst.

19 Moss 1990, 161f. und Rückert 1998, 187 zum Gattungsstil bei den Miniaturhermenbüsten.

20 Ein statuarisches Vorbild in der Art des Münchner Königs könnte als Orientierung gedient haben. Vor allem die Kopfreplik in Capua, vgl. K. Stemmer (Hg.) Kaiser Marc Aurel und seine Zeit (1988) 202 Nr. O 1, lässt sich vergleichen. Binde, Locken und auch der doppelt geschichtete Bart zeigen Ähnlichkeiten, auch wenn die Qualität eine ganz andere ist.

Ein genauer Zeitpunkt der Entsehung der Herme Inv. 2142 ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Die fleischigen, ineinander übergehenden Gesichtsformen und die Bohrungen an den Lockenenden und in den Mundwinkeln des Eros können an vielen kleinplastischen Werken aus Pompeji beobachtet werden und dürfen daher als Merkmale flavischer Zeit angesprochen werden²⁶. Die Haargestaltung unseres Hermes, vor allem die Auflösung des Stirnhaares in einzelne Locken, die einander nicht berühren, und die z. T. tiefen Furchen zwischen den Locken im Bart, zeugt von beabsichtigtem Einsatz der Licht/Schatten Kontraste, auch wenn diese noch nicht sehr ausgeprägt sind. Daher scheint eine Datierung ins späte 1. Jh. n. Chr. am wahrscheinlichsten²⁷. Gleichzeitig kann eine Entstehung bis in die hadrianische Zeit nicht ganz ausgeschlossen werden²⁸.

Doppelherme mit Pan und behelmtem Krieger

Die Doppelherme Inv. 2143 (Taf. 6) vereint Bildnisse eines Bärtigen und eines Behelmten. Erhalten sind die Köpfe mit einem Teil des Halses. Beide Nasen, beim Bärtigen auch die Haarspitzen über der Stirn sowie am Bart, sind weggebrochen. Der Kappenschmuck ist z. T. stark bestossen. Die linke Seite des Bärtigen und teilweise die rechte, entsprechende Seite des Behelmten sind stark versintert (Taf. 6,5)²⁹. Die

26 z. B. die Herme des Dionysos, heute in Madrid: S. F. Schröder, Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid (2004) 314–317 Nr. 165B.

27 Die Art der Haargestaltung entspricht gut jener am Kopf des Odysseus in Kopenhagen, I.N. 2623: M. Moltesen, Catalogue Imperial Rome II. Statues. Ny Carlsberg Glyptotek (2002) 264f. Sowohl die Art, wie sich die Locken einrollen, wie auch die Bohrungen und die Abstände zwischen den einzelnen Strähnen stimmen gut überein. Der Kopf wurde ins späte 1. Jh. n. Chr. datiert.

28 Eine Datierung ins 2. Jh. n. Chr. schlägt Buonanno 1977, 409f. Taf. 115 für den stilistisch verwandten, bärtigen Herakles in Rabat (Malta) vor. Auf ähnliche Datierungsschwierigkeiten stiessen auch andere Autoren, vgl. z. B. Ghedini 1980, 187.

29 Eine Reinigung ohne Zerstörung der antiken Oberfläche ist nicht möglich. Die Hermenbüste im Fitzwilliam Museum in Cambridge weist

andere Seite wurde partiell gereinigt und war auch besser erhalten. Die Kopfhöhe des Bärtigen beträgt 10,9 cm, die des Behelmten 10,2 cm (7,9 cm von der Oberkante Kappe bis zum Kinn). Die Doppelherme ist 8,6 cm tief und auf der Höhe der Augenbrauen 7,9 cm breit.

Der jugendliche Kopf (Taf. 6,3) zeigt ein idealisiertes, aber mit Porträtzügen versehenes, lebendiges Gesicht. Eine Falte durchquert die hohe Stirn, welche unten durch die leicht kontrahierten, asymmetrisch angesetzten Augenbrauen klar begrenzt ist. Deutlich widergegebene Oberlieder und weich modellierte, flachere Unterlieder umschreiben die länglichen Augen. Die Wangenknochen sind wahrnehmbar, aber nicht stark hervorgehoben. Der sinnliche, weiche Mund mit schmalen Lippen zeigt Ansätze eines Lächelns, ist aber geschlossen. Das ovale Gesicht endet in einem leicht hervorstehenden, eher spitzigen Kinn. Das linke Ohr liegt wie aufgeklappt vor den Haaren des Bärtigen. Darunter sind Reste einer herunterhängenden Binde erkennbar. Das ganze Gesicht wird von einem Helm umschlossen, der aus einer sehr flachen Kappe und einem Futter mit Wangenschutz besteht. Die Form des Oberteils entspricht keinem der überlieferten antiken Helmtypen³⁰, sondern erinnert stark an den Petasos des Hermes³¹. Auf der Oberseite der Helmkappe sitzen zwei grosse Widderhörner, die sich von der Mitte aus nach hinten und zu den Rändern hin einrollen (Taf. 6,6). Der Oberteil ist mit einer ledernen Unterkappe ausgelegt, deren Kante auf die Stirn ragt. Der Wangenschutz besteht ebenfalls aus weichem Material und ist unter dem Kinn zusammengeschlossen. Er ist nicht, wie bei den Helmen üblich, mit der Kappe mit Hilfe von Scharnieren verbunden, sondern stellt einen Teil der weichen Polsterung

ähnlichen Sinter wie das Zürcher Stück Inv. 2143 auf: Budde–Nicholls 1967, 55 Nr. 88; »traces of brown incrustation. It has been partly cleaned in the modern times«. Auch die letzte Feststellung trifft auf beide Stücke zu.

30 Vgl. Antike Helme. Sammlung Lipperheide und andere Bestände des Antikenmuseums Berlin (1988) und vor allem P. Dintsis, Hellenistische Helme. *Archaeologica* 43 (1986). Die grösste Verwandtschaft der Form besteht mit dem Kappenhelm, ebd. 152–168.

31 Vgl. oben Anm. 15.

dar³². Dadurch ist seine Schutzfunktion eher gering, so aber schmiegt er sich an das Gesicht. Dennoch vermittelt er dem Betrachter, vor allem in der Seitenansicht den Eindruck eines funktionalen Helmes. Andererseits verunklärt der Wangenschutz die Gesichtszüge in der Frontalansicht nur gering.

Die zweite Seite zeigt einen bärtigen Kopf in leicht nach links geneigter Haltung (Taf. 6,4). Die Behaarung dominiert seine Erscheinung in der Frontalansicht. Das eckige Gesicht ist umrahmt von zottelig nach oben steigenden Haarstrahlen über der Stirn, buschigem, zum Teil gelocktem Haar an den Schläfen, breitem Bart und hat einen vollen Schnauz. Ist der Schnauz als dicke Umrandung der Oberlippe leicht nach innen gebogen, schlicht, als kompakte Masse gehalten, so ist der Bart ornamental und üppig. In der Mitte scheint er zu einer Art Zopf geflochten zu sein. Seitlich besteht er aus dicken, gewellten Büscheln, die nach unten geführt sind. Er ist zum Teil verdeckt durch die daraufliegenden Enden des Wangenschutzes, die vor dem Kinn zusammengebunden sind. Dieser gehört zu einer Lederunterkappe, deren unterer Rand auf der Stirn als einer Art Binde erkennbar ist. Unsinnigerweise steigen die Haare zwischen diesem Helmfutter und dem Helm empor³³. Auf der Kopfbedeckung sitzen seitlich zwei Hörner, die leicht gebogen, von vorn nach hinten verlaufen. Das Linke ist soweit erhalten, dass eine Identifizierung als Ziegenbockhörner ausser Frage steht (Taf. 6,2.5–6)

Die Kantigkeit des Gesichts wird durch die prägnanten Wangen und die tiefen Naso-Labial-Falten verstärkt. Gemildert wird dieser Eindruck durch weiche Modellierung der Augen und des vollen, schief sitzenden Mundes. Durch diese Mischung entsteht der Eindruck von Verträumtheit und Nachdenken. Der Kopf ist eine gelungene Kombination aus wild und sinnlich, und trotz seines kleinen Formats wirkt er pathetisch und entrückt.

32 Dies ist am Büstenkopf in Arles, hier Kat. Nr. 7, besonders deutlich zu sehen.

33 Den gleichen 'Fehler' zeigt der Kopf des Behelmtten der Doppelherme in Rom, Gerhard 1828, Nr. 1, hier Liste Nr. 2.

Die Frage nach der Identität des Dargestellten ist schwierig zu beantworten. Schon Benndorf beschrieb ihn vorsichtig als »bärtigen Kopf von satyreskem Ausdruck mit menschlichen Ohren«³⁴. Die Formensprache und Ausstrahlung verbinden den Kopf klar mit den Darstellungen der Satyrn in der hellenistischen Kunst des 2. Jhs. v. Chr. Unser Kopf bedient sich deutlich aus diesem Repertoire, sowohl formal wie auch stilistisch. Er fügt aber andere Elemente hinzu, die weder formal noch stilistisch zu den hellenistischen Satyrn gehören. Unpassend zum wilden Wesen eines Satyrs ist die Kopfbedeckung und ganz unerklärlich ist das Beifügen der Helmunterkappe samt Wangenschutz. Auch das Beruhigen des Bartes durch den geflochtenen Mittelteil befremdet. Dieses Element findet enge Parallelen in den späthellenistischen Hermeshermen aus Delos³⁵. Als eindeutiger Hinweis wären die Ziegenhörner als Attribut des Hirtengottes Pan zu deuten³⁶, würden sie direkt aus dem Kopf wachsen. Pan wird aber nicht mit einer Kappe dargestellt, was ähnlich wie bei den Satyrn, nicht zu seinem Wesen passt. Als Einziger aus diesem Kreis wird Priapos mit einem Kopftuch versehen. Weil aber alle anderen Bildelemente zu ihm nicht passen, muss diese Deutung verworfen werden³⁷. Es bleibt nun zu konstatieren, dass der Kopf in ikonographischer Hinsicht eine eklektisch zusammengefügte Neuschöpfung des römischen Bildhauers ist³⁸, welcher sich in stilistischer

34 Benndorf a. O. (Anm. 3) 66 spricht von menschlichen Ohren. Meiner Meinung nach handelt es sich auf der rechten Seite nicht um ein Ohr, sondern um eine runde Haarlocke, welche dem Ohr vorgelagert ist und dieses verdeckt.

35 Marcadé 1953, 523 Abb. 23, Nr. A 5594 und ders., *Au Musée de Délos* (1969), ancien nr. 16, Taf. 13.

36 Ausführlich zum Pan: N. Marquardt, *Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik* (1999). Besonders interessant im Zusammenhang mit der Deutung des Zwillingskopfes sind die Verbindungen zwischen Pan und Pyrrhos sowie Antigonos Gonatas: ebd. 331f.; Wrede 1972, 148f. zu den Panhermen.

37 Vgl. z. B. die Priaposherme aus der Sammlung Wallmoden, Döhl 1979, 62f. Nr. 23, oder Priapos mit Mänade, Doppelherme in Berlin: Conze 1891, Nr. 249.

38 Dies hat schon Seiler 1996, 25f. an mehreren Doppelhermen beobachtet.

Hinsicht an hellenistische Formensprache orientiert und am ehesten den Gott Pan meint, auch wenn er ihn unsinnigerweise mit einem flachen Kappenhelm ausstattet. Die Erklärung dafür liegt wahrscheinlich in der allgemeinen Tendenz der römischen Kunst, die nach Symmetrie der Darstellung sucht³⁹. Dieses Bestreben, die Seitenansicht der Doppelhermen möglichst ausgewogen darzustellen, dokumentieren mehrere gut erhaltene Beispiele, naturgemäss am deutlichsten diejenigen, welche denselben Kopftyp wiederholen⁴⁰. Aber auch solche, die unterschiedliche Kopftypen vereinen, versuchen diese harmonisch zu verbinden⁴¹, indem einzelne Elemente wie Haargestaltung, Schmuck oder Binden entsprechend angeordnet werden⁴². Es geht dabei nicht um reine Spiegelung durch Wiederholung – diese scheint absichtlich vermieden worden zu sein – sondern viel mehr um Ausgewogenheit, welche dem Auge des Betrachters auch in dieser Ansicht schmeicheln soll. Nur in diesem Licht kann man das Beifügen des Helmes des Kriegers beim Pan verstehen. Ein solches Vorgehen brachte aber eine grosse Verklärung des Motivs mit sich. Um dem entgegenzuwirken entschloss sich der Bildhauer eine weitere Unstimmigkeit in Kauf zu nehmen und versah

den Kopf mit der charakteristischen Frisur eines Satyr. Auf diese Weise war die Gestalt, wenn nicht eindeutig als Pan, so wenigstens als zu diesem Kreis zugehörig, wahrnehmbar. Ob der Bildhauer tatsächlich ähnliche Gedanken angestellt hat, bleibt unsicher. Vielleicht war ihm der dekorative Charakter einer ausgewogen wirkenden Kleinplastik wichtiger als Hintergedanken über deren Inhalt. Um so mehr, als dadurch verschiedene Lesarten möglich wurden. Je nach Bildungsgrad des Betrachters konnten polyvalente Inhalte assoziiert worden sein.

Über die Entstehungszeit dieser eklektischen Neuschöpfung lassen sich auch keine sicheren Schlüsse ziehen. Leider fehlen geeignete publizierte und gut datierte Vergleichsbeispiele innerhalb der Gattung. Die engen formalen und stilistischen Bezüge zu späthellenistischen Werken lassen an eine Erschaffung in der frühen Kaiserzeit denken. Die Bartgestaltung begegnet innerhalb der römischen Kunst an einigen Ammonköpfen von den Marmorschildern des Augustusforums in Rom⁴³. Die Modellierung des Inkarnats, vor allem der Mund- und Augenpartie erinnert in einer ganz anderen Qualitätsstufe an das Augustusporträt aus Fayum in Kopenhagen⁴⁴, das wahrscheinlich 14 n. Chr. entstanden ist. Innerhalb der kleinformatigen Plastiken lassen sich stilistische Ähnlichkeiten mit dem Heraklesköpfchen, ebenfalls in Kopenhagen⁴⁵ und ebenfalls von viel höherer Qualität, feststellen. Der elegische Ausdruck, zarte Lider und leicht bewegte Oberflächen verbinden beide Skulpturen. Nach Meinung von Zanker entstand dieses Köpfchen in der Zeit des Caligula oder am Anfang der Regierung Claudius. Diese nur bedingt geeigneten Hilfsmittel lassen an eine Datierung der Zürcher Doppelherme in die 1. Hälfte des 1. Jh. n. Chr. denken.

39 Für Seiler 1969 war diese Tendenz die Hauptursache für die grosse Verbreitung der Doppelhermen bei den Römern.

40 z. B. in Cambridge: Budde–Nicholls 1967, 19 Nr. 38, Taf. 11 (Apollo?); lebensgrosse Doppelherme in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 1840: Herderjürgen 1972, Abb. 4, 5 (archaische Neuschöpfung); ebenfalls in Kopenhagen, Inv. 598 h: Silvestri 2005, Taf. 4, 1 (Hermes).

41 Ince: Ashmole 1929, Nr. 112 und Rom, Museo Capitolino: Silvestri 2005, Taf. 5 (bärtiger und junger Triton).

42 Dies ist an der Doppelherme in München, Inv. G1 430 sehr gut zu sehen: M. Fuchs, Glyptothek München. Katalog des Skulpturen 6. Römische Idealplastik (1992) Nr. 23, Abb. 164–167. Ein bärtiger Silen und ein kindlicher Satyr bilden in der Seitenansicht eine gelungene, symmetrische Komposition, die nur durch den Bart des Satyr durchbrochen wird, obwohl die Köpfe unterschiedlicher nicht sein könnten. Mehrere Belege für dieses Vorgehen in Rom bei A. Giuliano, Museo Nazionale Romano. Le sculture I, 12 (1995) Nr. 64–66. An der Doppelherme in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 1809 hat der Bildhauer dem als Pendant zum Hermes (mit Petasos) gewählten Herakles ein Löwenfell mit Kopf auf das Haupt gelegt – obwohl dieses Element nicht zum Typ gehört – um Symmetrie der Gesamtkomposition zu erreichen.

43 J. Ganzert–V. Kockel, Augustusforum und Mars-Ulitor-Tempel, in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik (1988) 192f. Abb. 86.

44 M. Hofter, Porträt, in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik (1988) 326f. Nr. 170.

45 P. Zanker, Klassizistische Statuen (1974) 19 Taf. 20.

Zum Typ des behelmten Kriegers

Auf die Deutung des behelmten Kriegers konnte sich die Forschung bis heute nicht einigen.

Dieser Typ⁴⁶ ist der einzige unter den kleinformatigen Hermen, der einer langen Diskussion gewürdigt wurde. Als erster publizierte E. Gerhard im Jahr 1828⁴⁷ zwei Doppelhermen und bezeichnete den Krieger ohne dies zu begründen als Mars. O. Benndorf⁴⁸ übernahm diese Deutung 1867 für den Behelmten, weil er seiner Meinung nach bei den Doppelhermen mit anderen Gottheiten zusammengefügt und in grösserer Anzahl von Stücken wiederholt wurde. Er erwähnte mehr als 12 Repliken, ohne sie genauer zu benennen. A. Smith⁴⁹ benannte 1904 einen Kopf im British Museum schlicht als Krieger. Erst die von O. Rubensohn 1905 vorgeschlagene Interpretation des Kopfes aus Ägypten in der ehemaligen Sammlung Dattari in Kairo als Bildnis Alexanders des Grossen verband das 'Vorbild' mit der Welt der hellenistischen Monarchen⁵⁰. C. KÜthmann sah 1914 grosse Ähnlichkeiten zwischen dem behelmten Krieger aus der Sammlung Wallmoden und dem Bildnis des Pyrrhos aus der Villa dei Papyri in Neapel und deutete dementsprechend die Hermenbüste als Pyrrhos⁵¹. Diese Interpretation überzeugte E. Pais 1926⁵² nicht ganz, da er zu grosse Unterschiede im Vergleich mit Pyrrhos feststellte. Andererseits sah er in den Attributen

46 Als konstituierendes Element des Typs gilt der flache Kappenhelm mit Widderhörner und Lederfutter, das auf den Seiten zum Wangenschutz ausgeweitet ist. Dieser ist eng anliegend und unter dem Kinn geschlossen.

47 Gerhard 1828, 408 Nr. 1. 3, Taf. 317.

48 Benndorf 1867, 66.

49 Smith 1904, 336, Nr. 2332, ohne Abb.

50 O. Rubensohn, Griechisch-römische Funde aus Ägypten 1904, AA 1905, 68. Ausschlaggebend sind bei dieser Benennung die Widderhörner auf dem Helm, die als Amonshörner gedeutet werden. S. Reinach, *Deux nouvelles images d'Alexandre*, RA 1906, 1–6 sah in dieser Hermenbüste ebenfalls ein Porträt Alexanders.

51 C. KÜthmann, Katalog der antiken Skulpturen und kunstgewerblichen Geräte. Provinzialmuseum Hannover (1914) 46–49.

52 Pais 1926, 49–56.

des Typs – flacher Helm mit Widderhörnern und in den individuellen Gesichtszügen – sehr enge Verbindungen zu den makedonischen Königen und bezeichnete die drei Hermenbüsten in Neapel aus Pompeji als Porträts eines »ignoto principe Macedone«⁵³. Die kleinen Skulpturen waren seiner Meinung nach griechische Arbeiten, die als Kriegsbeute nach Italien gelangt waren. Im Jahre 1929 hat B. Ashmole anlässlich der Publikation des Stückes in Blundall Hall auf die Deutungen von Rubensohn, bzw. Pais zurückgegriffen: »It may represent Alexander, or one of his successors, who came into contact with Rome«⁵⁴. Er brachte den Namen Philipps V. von Makedonien ins Gespräch, da Bildnisse dieses Monarchen auf römischen republikanischen Münzen entsprechende Darstellungen zeigten⁵⁵. R. Herbig dagegen schloss sich KÜthmann an und fragte sich »ob sie nicht etwa einen dritten Bildnistypus des Pyrrhos von Epeiros (neben den Grossbildnissen in Neapel und Kopenhagen) darstellen«⁵⁶. Herbig listete erstmals die bis anhin bekannt gewordenen Beispiele auf: 15 Hermenbüsten und 5 Bildnisse verbunden mit Götterköpfen zu Doppelhermen⁵⁷. Für H. Fuhrmann war 1931 die Deutung von Pais überzeugender als er schrieb »Es sind in diesen pompejanischen Hermen vermutlich makedonische Könige, wohl solche aus dem Antigonidenhause, zu erkennen«⁵⁸. Bei den Doppelhermen spricht er aber nicht ganz konsequent von Bildnissen Alexanders »Dieser Zusammenstellung Alexanders d. Gr. – durch den Hörnerhelm als makedonischer König und als Sohn des Ammons, des horneschmückten Gottes, gekennzeichnet – mit Dionysos in einer Doppelherme liegt einmal die Vorstellung zu Grunde, dass Alexander der neue Dionysos ist«⁵⁹.

53 Pais 1926, 52. 56.

54 Ashmole 1929, 48.

55 Vgl. unten, Anm. 82.

56 Herbig 1929, 16.

57 Herbig 1929, 15f. Vgl. auch unten die ergänzte Liste der Wiederholungen.

58 Fuhrmann 1931, 199.

59 Fuhrmann 1931, 348f. Anm. 152.

Budde und Nicholls⁶⁰ deuteten 1967 die Büste in Cambridge in der gleichen Weise als hellenistischen Herrscher, da ihrer Meinung nach die Argumente für eine konkrete Zuweisung unzureichend waren. In diesem Sinne fasste Korres 1970 in seiner Abhandlung über die Helme mit Widderköpfen 15 Vertreter der Gruppe in einem Kapitel mit dem Titel: 'Die Helme der makedonischen Könige' zusammen⁶¹.

Im Zusammenhang mit Panzerstatuen äusserte sich 1978 K. Stemmer kurz zum Typ des behelmteten Kriegers. Er stellte fest, dass es sich um einen Herrscher handeln muss und betrachtete die Bildnisse als »sicherlich Kopien nach Statuen, vielleicht einer makedonischer Herrschergalerie«⁶².

Bei der erneuten Betrachtung der Hermenbüste aus der Sammlung Wallmoden hielt H. Döhl zuerst fest, dass die Vorbilder nicht vor dem späten 2. Jh. v. Chr. zu suchen sind und spielte mit dem Gedanken »in dieser durch ihre Funktion als Tischfuss degradierten Person die 'Geisel Roms', den grossen Mithridates VI vom Pontus zu erkennen«⁶³. Er begründete diese These nicht weiter⁶⁴.

P. Acuña-Fernandez meinte 1980 bei der Besprechung einiger Funde aus Spanien, dass der behelmtete Krieger zwar als Grundlage das Porträt des Pyrrhos verwendete, diese jedoch stark verfremdete, weil eine rein dekorative Wirkung beabsichtigt war und keine inhaltliche⁶⁵.

Anders A. Giumlia, die 1983 Alexander den Grossen zu erkennen glaubte, auch wenn »das Gesicht des Behelmteten nur sehr wage an die bekannten Alexanderbildnisse erinnert«, was sie auf die mindere Qualität zurückführte⁶⁶. Getreue Wiedergabe schien ihr auch nicht sehr wichtig zu

sein, da sie nicht Alexander als historische Persönlichkeit, sondern als göttlichen Sohn des Dionysos dargestellt haben wollte, zusammengefügt mit den Köpfen von Dionysos selbst oder Hermes zu Doppelhermen.

Dagegen orientierte sich P. Rodriguez Oliva erneut an der Meinung von E. Pais anlässlich der Publikation zweier Köpfe in Malaga und bezeichnete sie als makedonische Könige⁶⁷. Auf Küthmann und Herbig griff wiederum H. Mielsch zurück, der die Zuweisung an Pyrrhos zusätzlich in der Farbe des verwendeten Marmors – Giallo oder Rosso antico – bestätigt sah: »Der Name Pyrrhos bedeutet im Griechischen wörtlich 'rotblond', und dies ist die Farbe der Steine, aus dem der Kopf meistens gearbeitet ist«⁶⁸.

Nicht ernst zu nehmen ist die Deutung des Kopfes in Arles von J. M. Ronquette⁶⁹ als Legionär. Diese Meinung rührt wohl von der Unkenntnis des Typs her und vom nicht Berücksichtigen der gut erhaltenen Attribute.

C. Rückert verwarf 1998 die Porträtthese und bei der Frage, welche Gottheit es denn sein könnte, gelangte sie zum Schluss, »dass in dem Bildmotiv des unbärtigen Behelmteten keine historische Persönlichkeit abgebildet ist, sondern sozusagen in der Hülle des Alexanders die kriegerische, friedensbringende Seite von Dionysos verkörpert werden sollte«⁷⁰.

Als vorläufig letzte hat sich H. Gregarek zum Thema geäussert⁷¹. Sie war der gleichen Meinung wie Döhl, es handle sich um Mithridates VI. von Pontos, doch im Unterschied zum Vorgänger versuchte sie ihre Aussage auch zu begründen. Sie sah in den Gesichtszügen und in der Fülligkeit des Gesichtes der Hermenbüste im Vatikan grosse Ähnlichkeiten mit einem Porträt im Louvre und in der öfteren Wahl von Giallo antico starke Bezüge zu Dionysos, dessen Namen Mithridates VI. als Beinamen führte.

60 Budde–Nicholls 1967, 55f.

61 Korres 1970, 154–161.

62 K. Stemmer, Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen (1978) 135.

63 Döhl 1979, 65.

64 Der Schwachpunkt dieser erfrischenden These liegt unter anderem darin, dass keine Miniaturbüste des Behelmteten in gesichertem Kontext als Verzierung eines Monopodium-Fusses nachgewiesen ist, vgl. Katalog Moss 1990, 540–624 Nr. A 190–A 278.

65 P. Acuña-Fernandez, Cabezas con casco de época romana en Hispania, CuadRom 14, 1980, 135–142. 136.

66 Giumlia 1983, 81.

67 P. Rodriguez Oliva, Dos Hermes del tipo 'reyes macedonicos' de la provincia de Malaga, Mainake 6/7, 1884/1985, 137–154. 147.

68 H. Mielsch, Buntmarmore aus Rom im Antikemuseum Berlin (1985) 24.

69 J. M. Ronquette, Musée de l'Arles antique (1996) 58 Abb. 37.

70 Rückert 1998, 195.

71 Gregarek 2006, 250.

Die Doppelherme in Rieti sollte diese Beziehung besonders stark verdeutlichen⁷². Gegen eine Identifikation als Pyrrhos führte sie das Vorhandensein des Helmbusches bei den meisten Hermenbüsten an, welcher aber auf sämtlichen Münzdarstellungen dieses Herrschers fehlt⁷³.

Was soll man von diesem Verwirrspiel an Deutungen nun halten? Um dieser Frage nachzugehen, scheint es angebracht, an dieser Stelle möglichst vollständig die Wiederholungen zusammenzufassen und zwar getrennt nach Doppelhermen und Hermenbüsten⁷⁴.

Die Liste der Doppelhermen, bei welchen der Behelnte vorkommt, hat seit Herbig nur wenig Zuwachs erhalten:

1. Liverpool, Ince Blundell Hall: Herbig 1929, Nr. 16; Ashmole Nr. 111, Taf. 25; Korres 1970, Nr. 123, Taf. 44; Giumlia 1983, Nr. 91; Seiler 1969, Nr. 41.
2. Ehemals Rom: Herbig 1929, Nr. 17; Gerhard 1828, Taf. 317, Nr. 1.
3. Richmond, Cook Collection: Herbig 1929, Nr. 18; Gerhard 1828, Taf. 317, Nr. 2; E. Strong, JHS 27, 1908, 12 Nr. 15, Abb. 2; Giumlia 1980, Nr. 90; Seiler 1969, Nr. 99.
4. Berlin, Pergamonmuseum Inv. 287: Herbig 1929, Nr. 19; Conze 1981 Nr. 287.
5. Toulouse: Herbig 1929, Nr. 20; E. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine IX (1925) Nr. 6911; Seiler 1969, Nr. 181.
6. Rieti, Museo Civico: Reggiani 1990, Nr. 42, Taf. 15; Gregarek 2006, 250 Nr. 6.
7. Zürich, Archäologische Sammlung, Inv. 2143.

72 Gregarek 2006, 250. Die Doppelherme in Rieti ist aber aus weissem Marmor und nicht aus Giallo antico, und der Zwillingsskopf stellt Hermes und nicht Dionysos dar.

73 Bei keiner der Doppelhermen ist der Helm mit einem Helmbusch geschmückt.

74 Die Liste von Herbig 1929, 16 (5 Doppelhermen und 15 Miniaturbüsten) versuchte H. Gregarek 2006, 250 zu aktualisieren, leider unvollständig und fehlerhaft.

Die Zahl der Hermenbüsten ist dagegen beträchtlich gewachsen:

1. Ehemals Kairo, Sammlung Dattari: Herbig 1929, Nr. 1; Rückert 1998, 221, Nr. Ä 1; Korres 1970, Nr. 112 Taf. 40γ; O. Rubensohn, AA 1905, 68.
2. Wien, Kunsthistorisches Museum: Herbig 1929, Nr. 2; Rückert 1998, 231 Nr. Ö 7.
3. Berlin, Pergamonmuseum: Herbig 1929, Nr. 3; Rückert 1998, 222 Nr. D 40; Korres 1970, Nr. 120 Taf. 43α; Conze 1891, Nr. 210.
4. Berlin, Pergamonmuseum: Herbig 1929 Nr. 4; Rückert 1998, 222 Nr. D 41; Korres 1970, Nr. 121 Taf. 43β; Conze 1891, Nr. 211.
5. Berlin, Pergamonmuseum: Herbig 1929 Nr. 5; Rückert 1998, 222 Nr. D 42; Korres 1970, Nr. 122 Taf. 43γ; Conze 1891, Nr. 212.
6. Göttingen, Sammlung Wallmoden, ehemals Hannover: Herbig 1929, Nr. 6; Rückert 1998, 222 Nr. D 55; Korres 1970, Nr. 116 Taf. 41 α, β, 42 α; Döhl 1979, Nr. 24; Gregarek 2006, 250 Nr. 9.
7. Arles Musée Réattu: Herbig 1929 Nr. 7; Rückert 1998, 223 Nr. F 1; Korres 1970, Nr. 118 Taf. 42γ, δ.
8. Neapel, Museo Nazionale: Herbig 1929, Nr. 8; Rückert 1998, 227 Nr. I 69; Korres 1970, Nr. 110 Taf. 40β; Pais 1926, Taf. 2 links.
9. Neapel, Museo Nazionale: Herbig 1929, Nr. 9; Rückert 1998, 227 Nr. I 70; Korres 1970, Nr. 109 Taf. 40α; Pais 1926, Taf. 1.
10. Neapel, Museo Nazionale: Herbig 1929, Nr. 10; Rückert 1998, 227 Nr. I 71; Korres 1970, Nr. 111; Pais 1926, Taf. 2 rechts.
11. London, British Museum: Herbig 1929, Nr. 11; Smith 1904, Nr. 2332; Rückert 1998, 224 Nr. GB 4.
12. Heidelberg, Archäologisches Institut: Herbig 1929 Nr. 12; Rückert 1998, 222 Nr. D 57.
13. Ehemals Rom, Sammlung A. Castellani: Herbig 1929, Nr. 13; Benndorf 1867, 66; Rückert 1998, 228 Nr. I 141; Korres 1970, Nr. 115.
14. Mailand, Ambrosiana Pinacoteca: Herbig 1929, Nr. 14; Rückert 1998, 226 Nr. I 60; Korres 1970, Nr. 119.
15. Jena, Archäologisches Institut: Herbig 1929, Nr. 15; Rückert 1998, 223 Nr. D 58; Korres 1970, Nr. 114 Taf. 41 α, β.
16. San Roque (Cádiz): Rückert 1998, 210 Nr. S 14, Taf. 23 c, d; Acuña 1980, Nr. 1; Gregarek 2006, 250 Nr. 10.
17. Cádiz, Privatsammlung: Rückert 1998, 210 Nr. S 16 Taf. 23b.
18. Cordoba: Rückert 1998, 212 Nr. S 28; Acuña 1980, Nr. 2; Vigil 1953, 401 Abb. 1.
19. Granada, Museo Arqueológico Provincial, Inv. 1217: Rückert 1998, 213 Nr. S 37; Acuña 1980, Nr. 3; Vigil 1953, 401 Abb. 2.
20. Jaén, Museo Arqueológico Provincial: Rückert 1998, 213 Nr. S 40; Acuña 1980, Nr. 4.

21. Jaén, Museo Arqueológico Provincial: Rückert 1998, 213f. Nr. S41; Acuña 1980, Nr. 5.
22. Malaga, Slg. José Rodriques Millan: Rückert 1998, 216 Nr. S58.
23. Malaga, Verbleib unbekannt: Rückert 1998, 216 Nr. S59.
24. Potsdam, Inv. Gl 97: Rückert 1998, 221 Nr. D13; Goethert 1972, Nr. 31 Taf. 17.
25. Potsdam, Inv. GL 98: Rückert 1998, 221 Nr. D14; Goethert 1972, Nr. 32 Taf. 17.
26. Cambridge, Fitzwilliam Museum: Rückert 1998, 224 Nr. GB1; Korres 1970, Nr. 113 Taf. 408; Gregarek 2006, 250 Nr. 1; Budde–Nicholls 1967, Nr. 88.
27. Capri, Slg. Colmann: Rückert 1998, 225 Nr. I 29; Gregarek 2006, 250 Nr. 2; Abb. Fiche DAI Rom 2159, F5.
28. Chieti: Rückert 1998, 225 Nr. I35; Abb. Fiche DAI Rom 2173, C1.
29. Cosa: Rückert 1998, 226 Nr. I42; Collins Nr. 28⁷⁵.
30. Sassari, Museo Nazionale Inv. 10531: Rückert 1998, 229 Nr. I152; Equini 1979, Nr. 28 Taf. 29, 1–2.
31. Sassari, Museo Nazionale, Inv. 1207: Rückert 1998, 229 Nr. I153; Equini 1979, Nr. 29 Taf. 29, 3–4.
32. Vatikan, Museo Gregoriano Profano: Gregarek 2006, 249f. Nr. 121 Taf. 82.
33. Bocchi di Adria: Schöne 1878, Nr. 655 Taf. 17, 2.
34. Kunsthandel London: Katalog Sotheby's 3. 12. 1991, Nr. 323; Gregarek 2006, 250 Nr. 3.
35. Kunsthandel New York: Katalog Sotheby's 12. 06. 1993, Sale 6437, Nr. 149; Gregarek 2006, 250 Nr. 4.
36. Kunsthandel New York: Katalog Sotheby's 17. 12. 1996, Sale 6937, Nr. 288; Gregarek 2006, 250 Nr. 5.

Betrachtet man nun zuerst die sieben Doppelhermen mit dem Behelzten, so bleibt festzuhalten, dass er dreimal mit Hermes (Nr. 1, 2 und 6), zweimal mit Dionysos (Nr. 3 und 5) und je einmal mit Triton (Nr. 4) und Pan (Nr. 7) verbunden ist. Sie alle treten bärtig in Erscheinung. Vier der Zwillingköpfe tragen Kappen, die formal denjenigen des Kriegers entsprechen. Die beiden Dionysoi haben Blätterkränze im Haar, die als Gegengewicht zum Helm, optisch Ausgleich schaffen. Im Fall des Tritons übernehmen diese Funktion teilweise die Flossen, die im Haar und im Bart angebracht sind. Der Helm des Kriegers besteht in allen Fällen aus einer

75 J. L. Collins, *The Marble Sculpture from Cosa* (1970): nur der gepanzerte Büstenteil ist erhalten.

flachen Kappe und dem ledernen Futter mit Wangenschutz, der unter dem Kinn geschlossen ist. Bei sechs Exemplaren zieren die Kopfbedeckungen Widderhörner, bei der Herme in Richmond sind es an ihrer Stelle Hermesflügel. Bei Nr. 2 und Nr. 4 rollen sie sich von der Mitte nach aussen, bei den übrigen nach innen ein. Diese beiden Köpfe verbindet eine weitere Gemeinsamkeit: das Stirnhaar ist zwischen Unterkappe und Helm dargestellt, wie beim Zürcher Pan. Keiner der Helme ist mit einem Helmbusch verziert, der Rand ist wenig oder gar nicht abgesetzt. Nur der Behelzte in Ince (Nr. 1) zeigt seitlich herunterhängende Widderköpfe als zusätzliche Helmverzierung. Die Haarbinden sind an den Hermen in Ince, Rom und Zürich zu sehen. Die Gesichts-, Augen-, Mund- und Nasenformen sind unterschiedlich. Die stilistischen Abweichungen sind ebenso gross und bezeugen verschiedene Entstehungszeiten. Auch die Qualität der Ausführung variiert beträchtlich. Soweit ersichtlich⁷⁶ sind alle sieben Doppelhermen aus weissem Marmor gearbeitet.

Betrachtet man die Hermenbüsten nebeneinander, so fallen vor allem die sehr unterschiedlichen Gesichtsformen ins Auge. Von beinahe dreieckigen in Vatikan und Granada (Nr. 32 und 19), über ovale mit spitzem Kinn in Jena (Nr. 15) und Kunsthandel (Nr. 36) bis zu runden in Kairo und Arles (Nr. 1 und 7) ist die ganze Bandbreite der Möglichkeiten ausgeschöpft. Das Antlitz ist manchmal füllig und fleischig (Vatikan und Cambridge), manchmal sind die Wangenknochen stark betont (Kairo, Göttingen). Die meisten Gesichter haben eine deutliche Stirnfalte und leicht kontrahierte Augenbrauen, die Einzelteile wie Augen, Nase oder Mund lassen aber keine gemeinsame Basis erkennen. Sehr unterschiedlich ist auch die Qualität dieser kleinen Büsten – immer im Bezug auf vergleichbare Kleinplastiken beurteilt: von hervorragend (Nr. 1, 7) bis gering (Nr. 19, 31), aber nie ausgesprochen schlecht, wie dies manchmal bei Hermenbüsten mit anderer Thematik der Fall ist.

76 Aus welchem Material die Herme Nr. 2 (Gerhard) gefertigt wurde, ist nicht publiziert. Die Doppelherme in Toulouse konnte nur bedingt ausgewertet werden, da keine Abbildungen zur Verfügung standen.

Einheitlicher sind die Helme gestaltet: die Kappe ist etwas höher als diejenige bei den Doppelhermen und meistens ist der Rand klar abgesetzt – am schwächsten an der Büste in Göttingen (Nr. 6). Die Widderhörner sind ausschliesslich von der Mitte vorne zuerst nach hinten geführt und rollen sich dann nach aussen ein. Bis auf drei Stücke (Nr. 16, 28, 32) sind alle Helme mit einem Helmbusch verziert. Mehr als die Hälfte zeigt als zusätzlichen Schmuck seitlich herabhängende Widderköpfe. Die Unterkappen und der Wangenschutz, der immer unter dem Kinn geschlossen ist, sind in der gleichen Art dargestellt. Alle gut erhaltenen Beispiele zeigen seitlich auf die Schulter fallende Haarbinden. Der Brustteil, soweit vorhanden, ist stets von einem Schuppenpanzer bedeckt, manchmal mit einem Gorgoneion in der Mitte. Einzig die Büste Nr. 36 zeigt den nackten Oberteil des Brustkorbes.

Die Hermenbüsten sind etwa zu gleichen Teilen aus weissem Marmor, Rosso antico und Giallo antico gefertigt. Der Gebrauch von Pavonazetto für die Herme in Göttingen ist ein Einzelfall.

Stellt man nun die Doppelhermen den Hermenbüsten gegenüber, so fallen einige Unterschiede auf. Zuerst ist die Wahl des Steines zu nennen: farbenfrohe Büsten und weisse Doppelhermen. Dieser Umstand kann mit der unterschiedlichen Verwendung erklärt werden: Waren die meisten Büsten als Teil eines luxuriösen, farbenprächtigen Tisches gedacht, so standen die Doppelhermen alleine für sich mit dem Anspruch eines, wenn auch bescheidenen, Kunstwerks da. Schwieriger ist das gänzliche Fehlen des Helmbusches bei den Doppelhermen zu erklären, will man ein gemeinsames Vorbild, ja sogar Porträt-darstellung postulieren. Meiner Meinung nach liegt die Begründung für diesen Verzicht eher in der formalen Erscheinung, als an zwei verschiedenen Vorlagen. Der oben erwähnte Drang nach Symmetrie zwang den Bildhauer dazu, um so mehr, dass der Helmbusch nicht zwingend als Erkennungsmerkmal nötig war. Die Verschiedenheit der Gesichtsformen und -züge verbietet von einem Porträt im üblichen Sinn zu

sprechen. Ob allerdings eine Porträt-Absicht bestand und auch wahrgenommen wurde, ist nicht zu entscheiden. Auf jeden Fall können Vergleiche mit Bildnissen historischer Persönlichkeiten, wie sie Gregarek (Mithridates VI.)⁷⁷ unternahm, nicht ernst genommen werden. Aus demselben Grund müssen auch die Deutungen als Pyrrhos, Philipp V. oder Alexander verworfen werden. Nichts desto trotz führen die charakteristischen Elemente des Behelmteten nach Makedonien. Und da das Motiv einmalig im Themenrepertoire der Miniaturhermen ist, muss eine bestimmte Absicht dahinter stehen.

Der Gedanke, Hermen als dekorative Objekte im privaten Ambiente zu nützen, steht in der griechisch-hellenistischen Tradition⁷⁸. Aus dieser Region gelangten im 2. Jh. v. Chr. als Teile der Beute viele Luxusgüter aus dem Besitz der hellenistischen Könige: Philipp des V., Perseus, Antiochos des III. und Mithridates des VI. nach Italien. Ihre Bildnisse schmückten die Villenanlagen der Oberschicht. Allein aus der Villa dei Papyri bei Herkulanum sind Hermendarstellungen von Demetrios Polyorketes, Pyrrhos, Antigonos Gonatas, Seleukos I. Nikator, Antiochos I., Philetairos, Alexander Molossos(?) und Ptolemaios I. Euergetes⁷⁹ bekannt. Sie bezeugen das grosse Ansehen und die Bewunderung für die hellenistische Lebensweise in der späten Republik und frühen Kaiserzeit. Auch wenn die ideologischen und propagandistischen Absichten, die der Aufstellung solcher Monumente in den Villen der Oberschicht zugrunde gelegen haben mögen, bei der Mittelschicht nicht anzunehmen sind, so verband sie den Nimbus von luxuriöser Lebensweise mit den hellenistischen Königshäusern. Konnte ein Mitglied der Mittelschicht einen Teil dieses Luxus in angepasstem Rahmen seines Hauses verwirklichen, war das Motiv als Verbindungsglied sehr gut geeignet. Auf diese Weise konnte sich der Herr des Hauses auf die Stufe eines sagenhaften hellenistischen Herrschers stellen und

77 Gregarek 2006, 250.

78 Dazu weiter unten.

79 R. M. Wojcik, La Villa dei Papyri ad Ercolano (1986) Taf. 30. 32. 34. 36. 39. 51. 90. 91.

dabei noch seine eigene Bildung, nebst finanziellen Möglichkeiten, zur Schau stellen. Der Gast des Hauses konnte, je nach seinen intellektuellen Fähigkeiten, die kleine Skulptur wie soeben geschildert verstehen, eine konkrete historische Persönlichkeit darin erkennen oder schlicht einen römischen Krieger sehen⁸⁰. Manchmal verstand sogar der Bildhauer das Motiv nicht und setzte anstelle der Widderhörner die Flügel des Hermes, wie an der Herme in Richmond (Nr. 3) zu sehen ist. Dieser Deutungsvorschlag erklärt auch teilweise das Fehlen eines Vorbildes⁸¹, was im Fall eines Porträts zwingend notwendig wäre⁸². Es handelt sich um die Neuschöpfung eines, auf die Bedürfnisse der römischen Kundschaft aus der Mittelschicht ausgerichteten, römischen Bildhauerateliers. Dabei wurden in typisch eklektischer Weise Stilmittel, sowohl motivisch wie auch formal, dem Hellenismus entlehnt. Der Typ bleibt auch ausserhalb dieser spezialisierten Werkstatt unbekannt⁸³.

Falls diese Vermutungen zutreffen, so müsste die Deutung von Pais aus dem Jahre 1926 »ignoto principe Macedone« nur geringfügig, zu 'imaginärer makedonischer Herrscher' modifiziert werden⁸⁴. Sie entspricht teilweise auch derjeni-

80 Der Kappenhelm wurde ab dem 1. Jh. v. Chr. zum Teil Ausrüstung römischer Legionäre, vgl. Dintsis a. O. (Anm. 30) 166. Ein kleinformatiger Kopf eines Relief in Kopenhagen, Inv. I.N. 871 sieht dem Typ, vor allem in der Frontalansicht, verblüffend ähnlich: J. Stubbe Ostergaard, Catalogue. Imperial Rome. Ny Carlsberg Glyptotek (1996) 184 Nr. 89.

81 Nur in Ausnahmefällen lassen sich bei den Miniaturhermen konkrete Vorbilder erkennen. Linfert 1992, 17f. Taf. 14 konnte in der Hermenbüste in Château-Gontier eine Kopfreplik des Pylades von der 'Pylades und Orest' Gruppe erkennen. Bezeichnenderweise handelt es sich bei diesem Vorbild um eine eklektische Neuschöpfung aus dem Umkreis des Pasiteles.

82 Die Verbindung mit Philip V. an Hand seines Porträt auf spätrepublikanischen Münzen des Q. M. Philippus: BMC, Roman Republic II, 277 Nr. 532–534 Taf. 93, 18 basiert allein auf Ähnlichkeiten der Helme. Aus demselben Grund wird ein Kopf in Rom, A. Giuliano, Museo Nazionale Romano. Le Sculture I, 9 (1987) 49–52 Nr. R 30 als Kopf Philipp des V(?) bezeichnet.

83 Das Motiv des Kriegers mit einem mit Widderhörnern verzierten Helm fehlt gänzlich im Repertoire der kleinformatigen Schulterhermen sowie der lebensgrossen Hermen.

84 So verstanden, widerspricht dieser Typ der Meinung von Wrede

gen von Rückert, die im Behelmten »die Hülle des Alexanders« erkennen wollte, allerdings ohne die Konsequenz, darin einen speziellen Aspekt des Dionysos zu sehen.

Herkunft, Verwendung und Funktion der Miniaturhermen

Seit dem späten 2. Jh. v. Chr. gehörten kleinformatige Hermen zum Skulptureninventar der Privathäuser auf Delos⁸⁵. Sie waren ein Teil von aufwändiger Ausstattung und dienten als Mittel der Zurschaustellung des eigenen Reichtums und des damit verbundenen Luxus. Darüber hinaus assoziierten sie Gymnasia als Bildungsstätten, in welchen schon seit längerem Hermen als beliebte Weihungen aufgestellt wurden und zu grossen Galerien herangewachsen waren. Diese Idee wurde von graecophilen Römern im Umfeld der spätrepublikanischen Villenkultur nach Italien transferiert. Prunkvolles Ambiente diente ihnen nicht nur als Zeugnis des gehobenen Lebensstils, sondern auch als Beweis der kulturellen Überlegenheit, Kultiviertheit und Bildung, wodurch es zur elitären Abgrenzung geeignet war. Dabei genossen die Hermen besondere Beliebtheit und avancierten bald zur bevorzugten Gattung für Darstellungen der Bildnisse griechischer Dichter und Philosophen⁸⁶. Diese beschränkten sich allerdings auf die grossen Villen der Oberschicht. Dionysische Themen dagegen begegnen in fast allen Fundinventaren von gut erhaltenen Häusern⁸⁷. Auf dem Weg von den Gärten der Aristokratie in die Peristylhöfe der Häuser der Mittelschicht, welche sich am Wohngeschmack der Oberschicht orientierte, wurden Anpassungen vorgenommen. Für umfangreichere Samm-

1986, 53, dass »bis zum Untergang Pompejis nur Götter in Doppelhermen dargestellt worden sind«.

85 Wrede 1986, 58f. und Kreeb 1988, 33–50. 200–215: Katalog der Skulpturenfunde aus dem 'Haus des Hermes'.

86 Stähli 1992, 148.

87 R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien (1988) bes. 64f. ausführlich zu den Unterschieden zwischen Villen- und Häuserausstattung. Zur plastischen Ausstattung der pompejanischen Häuser siehe Dwyer 1982 und Seiler 1992.

lungen von lebensgrossen Skulpturen standen den neuen Käufern weder die nötigen räumlichen, noch finanziellen Möglichkeiten zur Verfügung. Daher wurde das Format entsprechend diesen beiden Faktoren angepasst und Herme als platzsparende, dennoch gleichwertige Gattung bevorzugt. Dabei hatten die Miniaturdoppelhermen einen weiteren Vorteil: sie vereinten in einem Stück zwei verschiedene Werke und wurden je nach Blickwinkel des Betrachters auch so wahrgenommen⁸⁸. So wurde es möglich, auch in den mittelständischen Häusern ganze Skulpturgalerien mit hohem Anteil an Hermen entstehen zu lassen. Die meisten von ihnen wurden in den Peristylen aufgestellt. Zanker spricht von »überladenen Gärtchen, (welche) weniger zum Betreten als zum Betrachten angelegt waren«⁸⁹. In drei Fällen aus Pompeji sind wir über die genauen Standorte der Doppelhermen unterrichtet. In diesen Häusern [Casa degli Amorini dorati (VI 16, 7, 38)⁹⁰; Casa di Marco Lucretio (IX 3,5)⁹¹ und Casa dei Vettii (VI. 15,1)⁹²] standen sie an prominenter Stelle, etwa in der Mitte zwischen Umgang und Wasserbecken, waren oft als Paar aufgestellt und betonten so die Hauptblickachse der Anlage. Im Letztgenannten wurden sie auf hohen, mit vegetabilen Elementen reich verzierten Säulen aufgestellt, deren Wert und Dekorationseffekt wesentlich grösser war, als derjenige der kleinen Doppelhermen. In der Casa degli Amorini dorati waren drei Doppelhermen zusammen mit fünf Hermenbüsten und drei auf Pfeiler gestellten Maskenreliefs locker auf die ganze Fläche des kleinen Gartens verteilt. Im noch kleineren Gar-

ten des M. Lucretius standen zwei Doppelhermenpaare an prominentesten Stellen: zuvorderst als optische Begrenzung und im Hintergrund enger beieinander, symmetrisch um die Mittelachse. So verliehen sie dem kleinen Garten mehr Tiefe und leiteten den Blick auf die mit weiteren Skulpturen bestückte Mittelnische.

Umfangreichere Hermensammlungen konnten zu Hermenzäunen oder Hermenbalustraden verbunden werden und fanden als Motiv Einzug in die Wandmalerei⁹³. In einzelnen Fällen ist die Nutzung von Doppelhermen als Stützen für Becken oder Skulpturen belegt⁹⁴. Auch bei diesen Werken ist anzunehmen, dass sie als plastischer Schmuck in den kleinen Hofgärten standen.

Eine weitere Möglichkeit die Doppelhermen als Schmuckelement zu gebrauchen bezeugen die Bronzegeländer aus Nemi. Kleine Plastiken kombiniert aus Köpfen von Satyrn und Mänaden zierten die Spitzen der Geländerpfosten⁹⁵. Solche Balustraden waren weit verbreitet, wie die Funde von entsprechenden kleinen, bronzenen Doppelhermen aus Boscoreale und Torre del Greco belegen.

Die kleinformatischen Hermenbüsten mit flacher Rückseite wurden in der Regel als Dekorationselemente von Monopodia verwendet⁹⁶. Sie konnten aber auch, auf einen Pfeiler gestellt, die Funktion einer Herme erfüllen, oder wie eine Büste auf einem Tisch platziert werden. In den beiden letzten Fällen wäre eine Aufstellung unmittelbar vor der Wand vorteilhaft, aber nicht zwingend.

88 So auch Seiler 1969, 62: »Für ihn (den Römer) ist die Doppelherme ein praktisches Mittel, um auf möglichst einfache und dennoch geschickte und raumsparende Weise in den Genuss zweier Werke zu gelangen.«

89 Zanker 1995, 174f.

90 Seiler 1992, Nr. 4 und 12 Doppelhermen und Abb. 205–209 Rekonstruktion des Peristyls; W. F. Jashemski, *The Gardens of Pompeii* (1993) 160 Abb. 182: Photo des rekonstruierten Gartens; E. Röver, *Casa degli Amorini dorati in Pompeji* (VI 16, 7, 38) in: K. Stemmer (Hg.) *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur* (1995) 460–463; Zanker 1995, 175–177.

91 Dwyer 1982, 43f. und 47f. zu den Doppelhermen; Spinazzola 1978, 65; Zanker 1995, 179f.

92 Spinazzola 1978, 66f.; *Rediscovering Pompeii. Ausstellungskatalog* New York City, 12.06.–15.09. 1990, 206f. Nr. 181f. die Doppelhermen.

93 Wrede 1972, 121–141 ausführlich zu den Hermenzäunen. Beispiele von gemalten Hermenzäunen bei Spinazzola 1978, Abb. 94 und Jashemski a. O. Abb. 2.

94 Seiler 1969, 116 Nr. 164: drei Doppelhermen als Stützen eines Marmorbeckens; Giunilia 1983, 240 Nr. 153: Stütze eines Widders.

95 Silvestri 2006, 45 Taf. 10; Wrede 1972, Taf. 67.

96 Moss 1990, 26–30 und 540–624 ausführlich zu den Tischen mit Hermenbüsten. Ein schönes und sehr gut erhaltenes Beispiel aus der Sammlung Rüesch ist im Auktionskatalog der Galerie Fischer, Luzern (1936) Nr. 217 Taf. 46 abgebildet. Rückert 1998 zu den Büsten.

Die Nachfrage nach Miniaturhermen muss sehr gross gewesen sein, wie die Beispiele aus Pompeji belegen. Wahrscheinlich um diesem Zustand zu begegnen, wurde die gesonderte Fertigung von Büste und Schaft eingeführt, wodurch ein effizienterer Einsatz spezialisierter Handwerker möglich wurde, was wiederum eine grössere Produktivität garantierte. Sie bot dem Käufer auch die zusätzliche Möglichkeit Herme und Schaft selber zu kombinieren. Eine auf die Herstellung von Miniaturhermen und Monopodia spezialisierte Werkstatt konnte in Pompeji, in der Casa dello scultore (VIII 7, 24), identifiziert werden. Die Ausgrabungen dieses Hauses förderten neben Marmorblöcken und Werkzeug auch vier Doppelhermen, elf Miniaturhermenbüsten, fertige Marmortische und Teile davon zutage⁹⁷. Die Untersuchung der Funde zeigte, dass die bildhauerisch anspruchsvolle Teile – die Hermen – als anderenorts eingekaufte Stücke auf Vorrat lagerten. Die grossen stilistischen Unterschiede lassen auf verschiedene Zulieferer schliessen. Dabei muss es sich um eng auf die Herstellung von Miniaturhermen spezialisierte Betriebe handeln⁹⁸. Der Fund in der Casa dello scultore verbindet erneut die beiden Gattungen der kleinformatischen Hermenbüsten und Doppelhermen. Diesem Umstand wurde in der bisherigen Beschäftigung mit den Doppelhermen kaum Rechnung getragen. Sie stehen sowohl thematisch wie auch technisch den Hermenbüsten näher als den lebensgrossen Doppelhermen, auch wenn es manchmal zu Überschneidungen kommt. Ein weiterer wichtiger Unterschied besteht in den unterschiedlichen Ansprüchen, die an beide Gruppen gestellt wurden. Die Miniaturdoppelhermen mit hauptsächlich dionysischen Themen zierten die offenen Wohnbereiche der mittelständischen Häuser und kamen nur sporadisch in den Villen der Oberschicht vor. Ihre Funktion war weitgehend zum dekorativen Ausstattungselement degradiert und die Qualität der Ausführung schien nicht besonders wichtig zu sein. Trotzdem war allen Hermengöttern die schützende und apotropäische Funktionen gemeinsam und diese, wenn

auch sicher nicht primär wichtige, religiöse Komponente, trug sicherlich auch zur grossen Beliebtheit der Miniaturdoppelhermen bei.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die kleinformatischen Doppelhermen ein beliebtes, dekoratives Ausstattungselement in den Häusern römischer Mittelschicht waren, wobei sie einen Restgehalt des religiösen Inhaltes der Herme beibehielten⁹⁹. Sie wurden als Teil von grösseren Komplexen, meist kleinformativer Skulpturen, in den Gärten aufgestellt. Bei der Themenwahl wurde der Kreis des Dionysos bevorzugt und als Ausnahme wurde das Motiv des behelzten Krieges ins Repertoire aufgenommen. Mit Porträtzügen und entsprechenden Attributen versehen, stellte dieser Typ wahrscheinlich einen imaginären hellenistischen Herrscher dar. Somit konnte er eine Verbindung mit den Vorbildern im Ursprungsland und ihrem Kontext assoziieren und als Mittel der Zurschaustellung und Rechtfertigung des eigenen Luxuslebens dienen. Die meisten Werke waren eklektische Neuschöpfungen römischer Bildhauer, wobei sie als Gerüst Vorbilder und Stilmittel der griechischen Plastik benützten und oft Elemente verschiedener Typen und Epochen mischten. Bei der Zusammenstellung der Köpfe für eine Doppelherme reizte den Bildhauer in der Regel der Gegensatz zwischen jung und alt bzw. bärtig/bartlos. In der Seitenansicht dagegen legte er grossen Wert auf Schaffung einer, wenn nicht ganz symmetrischen, so mindestes ausgewogenen Komposition. Die Qualität dieser Kleinskulpturen ist in den meisten Fällen sehr bescheiden. Sie zeigen engere Verwandtschaft mit den Miniaturhermenbüsten mit flach abgearbeiteter Rückseite als mit den grossen Doppelhermen. Diese dekorativen Plastiken sind hauptsächlich im 1. und 2. Jh. n. Chr. verbreitet. Die lebensgrossen Doppelhermen dagegen wurden bis ins 4 Jh. n. Chr. hergestellt¹⁰⁰.

97 Moss 1990, 229–238 ausführlich zur Werkstatt

98 Schon bei den Griechen handelte es sich um spezialisierte Bildhauerteliers, welche nur Hermenbildnisse herstellten. Dazu Wrede 1986, 3.

99 Wrede 1972, 159.

100 Wrede 1972 und zuletzt G. Zuchtriegel, Zur Datierung und Deutung der Doppelhermen von Solin, AA 2005, 17–26.

Die beiden Zürcher Stücke können in diesem Umfeld gut verstanden werden. Sie bereichern die Gattung in typologischer Hinsicht durch bis anhin nicht belegte Kombinationen (Hermes mit Eros und Pan mit behelmteten Krieger) und vermitteln trotz bescheidener Qualität einen Hauch vom lustvollen Leben im Garten eines römischen Hauses.

Literatur

Ashmole 1929

B. Ashmole, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundall Hall* (1929).

Benndorf 1867

O. Benndorf, *BdI 39, Nr. III/IV, 1867, 66.*

Budde–Nicholls 1967

L. Budde–R. Nicholls, *A Catalogue of the Greek and Roman Sculpture in the Fitzwilliam Museum Cambridge* (1967).

Buonanno 1977

A. Buonanno, *Un gruppo di ermette decorative a Malta, ArchCl 29, 1977, 399–410.*

Conze 1891

A. Conze, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der antiken Skulpturen* (1891).

Döhl 1979

H. Döhl in: *Die Skulpturen der Sammlung Wallmoden, Ausstellungskatalog Göttingen* (1979) 56–65.

Dwyer 1982

E. J. Dwyer, *Pompeian Domestic Sculpture. A Study of Five Pompeian Houses and their Contents* (1982).

Fuhrmann 1931

H. Fuhrmann, *Philoxenos aus Eretria* (1931).

Garcia 1949

A. Garcia y Bellindo, *Esculturas romanas de España y Portugal* (1949).

Gerhard 1828

E. Gerhard, *Antike Bildwerke zum ersten male bekannt gemacht* (1828).

Ghedini 1980

F. Ghedini, *Sculture greche e romane del Museo Civico di Padova* (1980).

Giulia 1983

A. Giulia, *Die neuattischen Doppelhermen* (1983). Rezension dazu H. Wrede, *BJb 84, 1984, 733–738.*

Goethert 1972

F. W. Goethert, *Katalog der Antikensammlungen des Prinzen Carl von Preussen im Schloss zu Klein-Glienicke bei Potsdam* (1972).

Gregarek 2006

H. Gregarek, *Hermen als Möbelschmuck*, in: F. Sinn (Hg.), *Vatikanische*

- Museen. Museo gregoriano profano. Katalog der Skulpturen 3 (2006) 248–259.
- Herbig 1921
- R. Herbig, EA Serie XI, 14–17, zu EA 1940f. (1921).
- Herdejürgen 1972
- H. Herdejürgen, Archaistische Skulpturen aus frühromischer Zeit, JdI 87, 1972, 299–313.
- Korres 1970
- G. S. Korres, Τὰ μετὰ κεφαλῶν κριῶν κράνη (1970).
- Kreeb 1988
- M. Kreeb, Untersuchungen zur figürlichen Ausstattung delischer Privathäuser (1988).
- Linfert 1992
- A. Linfert, Die antiken Skulpturen des Musée Municipal von Château-Gontier (1992).
- Lippold 1956
- G. Lippold, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums (1956).
- Moss 1990
- C. F. Moss, Roman Marble Tables (1990).
- Marcadé 1953
- J. Marcadé, Les trouvailles de la Maison dite de l'Hermes, a Délos, BCH 77, 1953, 498–529.
- Reggiani 1990
- A. M. Reggiani Massarini, Museo Civico di Rieti (1990).
- Pais 1926
- E. Pais, Ritratti di re macedoni, RendLinc 6. Ser. 2, 1926, 49–56.
- Rückert 1998
- C. Rückert, Miniaturhermen aus Stein. Eine vernachlässigte Gattung kleinformatiger Skulptur der römischen Villeggiatur, MM 39, 1998, 176–237.
- Rückert B. 1998
- B. Rückert, Die Herme im öffentlichen und privaten Leben der Griechen. Untersuchungen zur Funktion der griechischen Herme als Grenzmahl, Inschriftenträger und Kultbild des Hermes (1998).
- Schöne 1878
- R. Schöne, Le antichità del Museo Bocchi di Adria (1878).
- Seiler 1969
- S. Seiler, Beobachtungen an Doppelhermen (unter Ausschluss der Porträts) (1969).
- Seiler 1992
- F. Seiler, Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38). Häuser in Pompeji 5 (1992).
- Silvestri 2005
- A. Silvestri, Le erme bifronti di Aricia (2005).
- Spinazzola 1978
- V. Spinazzola, Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli (1978).
- Stähli 1992
- A. Stähli, Ornamentum academiae: Kopien griechischer Bildnisse in Hermenform, ActaHyp 4, 1992, 147–172.
- Vigil 1953
- M. Vigil Pascual, Dos Hermes hellados en Andalucia, ArchEspA 26, 1953, 399–402.
- Wrede 1972
- H. Wrede, Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig. Untersuchungen zur Kunsttradition im 4. Jh. n. Chr. und zur allgemeinen Bedeutung des antiken Hermenmahls (1972).
- Wrede 1986
- H. Wrede, Die antike Herme (1986).
- Zanker 1995
- P. Zanker, Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack (1995).

TAFELVERZEICHNIS

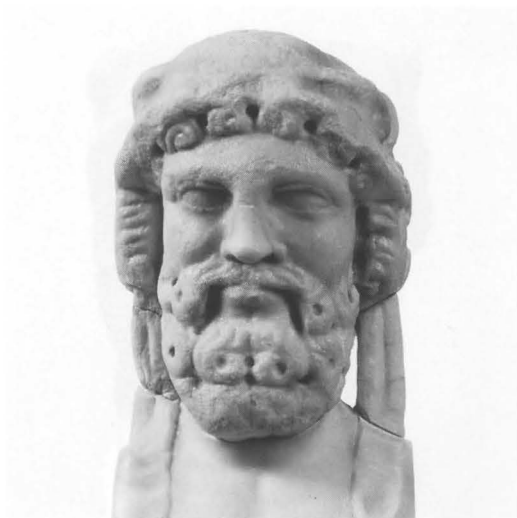
- Taf. 5 Doppelherme mit Hermes und Eros, Archäologische Sammlung der Universität Zürich (Inv. 2142).
- Taf. 6 Doppelherme mit Pan und behelmtm Krieger, Archäologische Sammlung der Universität Zürich (Inv. 2143).
- Photos: Archäologisches Institut der Universität Zürich, Silvia Hertig.



1



2



3



4



5



6



1



2



3



4



5



6

ZWEI KORINTHISCHE KAPITELLE AUS SPÄTANTIKER ZEIT

Die Archäologische Sammlung der Universität Zürich hat im Herbst des Jahres 2005 zwei Kalksteinkapitelle als Schenkung erhalten.¹ Beide Kapitelle bestehen aus relativ weichem, porösem Kalkstein von unterschiedlich starkem, insgesamt hohen Verwitterungsgrad.² Dennoch sind an einigen Stellen die originalen Bearbeitungsspuren sichtbar, so an den Kanten des Abakus, auf der oberen Auflagefläche und an nicht exponierten Stellen der Kranzblätter.

Inv. 5233 ist das leicht besser erhaltene Exemplar, aber auch hier ist die Oberfläche stark erodiert und nur an wenigen Stellen original. Ein Eckvolutenpaar ging vollständig verloren.

Der Querschnitt des Kapitells besteht, von oben gesehen, aus einem rhombenförmigen Abakus über einem runden, unter den konkaven Seiten des Abakus hervorragenden Kalathos.³ Einzelteile des Abakus, also Wulst oder Kehle, sind nicht erkennbar, auf dem Abakus ist jedoch eine kreisförmige Auflagefläche zu sehen (Taf. 7, 4).⁴

Der Kalathos ist von zwei Blattkränzen zu je acht Blättern umgeben.⁵ Die Blätter des ersten, unteren Folioms stehen versetzt zu jenen des zweiten, die wiederum in den Achsen des Abakus stehen. Die benachbarten Blätter berühren sich nicht; zwischen den Blättern des ersten Folioms sind jene des zweiten zu sehen, die ebenfalls ganz

unten am Kalathos ihren Anfang nehmen. Die Oberfläche der Folia sind nicht zu eigentlichen Akanthusblättern gearbeitet, sondern haben eine glatte Oberfläche. Einzig die Mittelrippe ist bei den Blättern des zweiten und z. T. an der Rückseite jener des ersten Folioms sichtbar. Zwei Kranzblätter sind vollständig erhalten, eines davon bildet durch den Überfall seiner Blattspitze eine Öse (Taf. 7, 3).

Auf drei Seiten entspringen aus den Kranzblättern direkt die Mittelvoluten (Helices) und die Eckvoluten⁶; das heisst, dass keine Caules, weder Stamm noch Knoten, vorhanden sind. Weder Helices noch Eckvoluten haben Hüllblätter. Auf den groben, in tiefen Schnitten gearbeiteten Hälsen sitzen zwei beinahe gleich grosse Voluten. Sie wenden sich zur Mitte bzw. zu den Ecken hin und sind kanonisch links- bzw. rechtsdrehend (Taf. 7, 1).

Die vierte Seite stellt sich etwas anders dar: Hier sind Caules vorhanden, allerdings in stark vereinfachter, dreieckiger Form und ohne eine erkennbare Trennung von Stamm und Knoten. Aus ihnen wachsen jeweils die Eckvolute und, anstelle der Helices, zwei unterschiedliche Blattvarianten. Auf der linken Seite handelt es sich dabei um eine Kombination aus fünf ovalen Blättern mit einer stark eingetieften Mittelrippe. Das grösste wendet sich nach rechts, während die vier anderen, von immer kleinerem Format, links bzw. oberhalb davon fächerförmig angeordnet sind. Auf der linken Seite ist die Mittelvolute durch ein einziges, dreifingriges Blatt ohne Rippen ersetzt (Taf. 7, 2).

Die Abakusblüten sind auf jeder Seite vorhanden, wenn auch nur schlecht erhalten. Der Stützstengel ist nur auf der Seite mit den besonderen Blattkombinationen erkennbar (Taf. 7, 2).

Bei Inv. 5234 ist der Kalkstein noch stärker erodiert. Eine Ecke des Kapitells ist ganz ausgebrochen, und nur eine einzige Eckvolute ist vollständig erhalten. Dementsprechend unzureichend sind die Masse, die sich für den ansonsten mit Inv. 5233 identischen Querschnitt ergeben.⁷

6 H Eckvolute 7 cm; H Helices 6 cm; Gesamthöhe Volutenranken 20 cm.

7 H Kapitell 46,5 cm; Dm unten ca. 40 cm. Masse Abakus: H 5,5 cm; Diagonale 77 bzw. 73,5 cm; B 61 cm; L 61,5 cm. T Abakusblüte 7 cm. Auch hier

1 Inv. 5233 und 5234: Schenkung von Herrn G. Katzenstein, Zürich. Vgl. ASUZ 32, 2006, 5.

2 Die Konsistenz des Kalksteins ist heterogen und störungsreich, was sich auch in einer uneinheitlichen Farbgebung zeigt. Wie eine Begutachtung der geotechnischen Kommission der ETH ergab – der an dieser Stelle herzlich gedankt sei – wurden wahrscheinlich bereits in der Antike mit Mörtel fehlbare Stellen ausgebessert. Ausserdem scheint eine Art Belag den Stein überzogen zu haben, der allerdings sowohl künstlicher wie natürlicher Herkunft sein kann. Eine vor dem Eingang in die archäologische Sammlung erfolgte Reinigung hat sowohl diesen Überzug als auch die ausgebesserten Stellen grösstenteils aufgelöst, was den uneinheitlichen Zustand der Gesteinsoberfläche erklärt.

3 Gesamthöhe Kapitell 46,5 cm; unterer Dm ca. 44 cm. Masse Abakus H 4,5 cm; Diagonale (keine davon vollständig) 78 bzw. 78,5 cm; B 59 cm; L 61 cm. Tiefe Abakusblüte 5,5 cm.

4 Dm 50 cm.

5 Herstes Folium 22,5 cm; H zweites Folium 12,5 cm; H Kalathos 42,5 cm.

Der Aufbau und die Ausrichtung der beiden Folia entsprechen dem zuvor besprochenen Kapitell.⁸ Die Blätter sind bossiert und zeigen einzig eine Mittelrippe, die vor allem im zweiten Folium und auf der Rückseite der Kranzblätter ausgebildet ist. Kein Blatt ist bis zur Spitze erhalten (Taf. 8, 1–4).

Helices und Voluten⁹ entspringen zwar bei diesem Kapitell einem – wenn auch nur schwach ausgearbeiteten – Caulis, allerdings fehlen auch dieses Mal die Hüllblätter. Ausrichtung und Ausführung sind ebenfalls sehr ähnlich (Taf. 8, 1).

Eine Seite weist die bereits bekannten Besonderheiten auf: Anstelle der Mittelvoluten wachsen einzelne Blätter aus den (links kaum erkennbaren) Caules, wobei es sich hier um nur schwach herausgearbeitete, unverzierte Exemplare handelt. Links sind ein zweifingriges Blatt im Hinter- und ein einzelnes im Vordergrund erkennbar, während rechts nur ein einziges, nach links gewendetes Blatt zu sehen ist (Taf. 8, 2). Dieser Teil des Kalathos ist, wie es scheint, überhaupt nur oberflächlich bearbeitet worden und lässt bis zum Abakus viel Raum ungenutzt.¹⁰ Im Gegensatz zu den übrigen Seiten ist hier dafür die Abakusblüte mit Rippen verziert.¹¹ Ein Stengel ist wiederum hier nicht, dafür auf den anderen drei Seiten schwach zu erkennen.

Typologische Einordnung

Die Grundform unserer Kapitelle ist ganz klar als korinthisch zu bezeichnen.¹²

lässt der Abakus eine Auflagefläche von Dm ca. 50 cm erkennen.

8 H erstes Folium 19,5–20 cm; H zweites Folium 12–14 cm; H Kalathos ca. 41 cm.

9 HEckvolute 7,5 cm; HHelices 6 cm; Gesamthöhe Volutenranken 20 cm.

10 Der Abstand von Blättern und Abakus beträgt zwischen 5,5 und 7 cm. Höhe Blätter 15,5–16 cm; H Eckvolute 22 cm (Ende erstes Folium bis Abakus 22,5 cm).

11 H 7,5 cm; B 8,5 cm; T 7 cm.

12 Obwohl die Bestandteile des korinthischen Kapitells nach der bei Vitruv überlieferten Terminologie benannt werden, entsprechen die wenigsten Kapitelle der von ihm vorgegebenen Idealform (Heilmeyer 1970, 13; Wilson Jones 1991, 91. 132; Fischer 1990, 2–5). »Vitruv bezog sich auf

Allerdings ist ihnen ein gedrungenes Erscheinungsbild eigen, dass im Verhältnis der Blattkränze zu den Voluten greifbar wird: Anstatt dass die beiden Blattkränze die Hälfte bis zwei Drittel des Kapitells einnehmen, sind es hier fast vier Fünftel.¹³ Dementsprechend finden wir einen deutlich verkürzten Volutenteil. Dies führt wiederum dazu, dass die Funktion des fehlenden Hüllblattes der Volute von einem Blatt des zweiten Folioms übernommen wird. Die Kapitelle sind im Vergleich zu ihrem Durchmesser sehr niedrig; die Gesamthöhe ist kleiner als die Referenzpunkte Abakusbreite und Kalathosdurchmesser. Dass letztere nicht identisch sind, sondern der Abakus auf den konkaven Seiten deutlich über den Kalathos zurückweicht, ist eine weitere Besonderheit.¹⁴

Auffälligste Abweichung vom Normalkapitell sind neben den unskulptierten Folia sicher die auf jeweils einer Seite fehlenden Helices, an deren Stelle einfache, aber in der Gestalt variierende Blattformen den Kalathos schmücken. Dazu kommt das bereits angesprochene Fehlen jeglicher Hüllblätter bei Voluten und Helices.

einen bestimmten Typ des Normalkapitells, der in der zweiten Hälfte des 1. Jh. v. Chr. hergestellt wurde, wobei der reiche architektonische Befund aus dieser Periode klarmacht, dass das vitruvianische Kapitell und das Normalkapitell nicht unbedingt identisch sein müssen; das vitruvianische Kapitell ist einer von mehreren Typen des Normalkapitells jener Zeit.« (Fischer 1990, 5). Zur Entstehung des augusteischen Normalkapitells siehe P. Gros, *L'architecture Romaine* 2 (2001) 475–477.

13 Nach Vitruv sollten die beiden Folia zwei Drittel des Kalathos einnehmen, das augusteische Normalkapitell beansprucht dafür in der Regel etwa die Hälfte des ganzen Kapitells. Vgl. Wilson Jones 1991, 97 Taf. 5. Die Masse von Inv. 5233 und 5234 sind: Gesamthöhe 46,5 cm; H der beiden Blattkränze 34 bzw. 32 cm. Wie die Studien von Wilson Jones 1991 zeigen, lassen sich zwei Proportionsregeln in der Konstruktion korinthischer Kapitelle nachweisen. Die gängigere ist die Entsprechung der Höhe des Kapitells, dem oberen Durchmesser des Kalathos und der Breite des Abakus. Sie geht oft einher mit Bezügen zwischen Abakus, Säulenschaft und Basis (Wilson Jones 1991, 94–99 Taf. 8. 104). Solche Proportionsregeln fanden im ganzen römischen Reich Anwendung, wie Appendix 4 (Wilson Jones 1991, 146–47) zeigt.

14 Vgl. die bereits erwähnten Proportionsregeln und Wilson Jones 1991, Abb. 1.

Nicht skulptierte Blattkränze kommen relativ häufig vor. Eigentlich sind bossierte Kapitelle eine Vorstufe der fertigen Stücke, die in diesem Rohzustand verbaut und dann *in situ* zu Ende geführt wurden. Diese reduzierte Form entwickelte sich aber schon bald zu einer eigenen Kunstform, zumal sie alle kanonischen Merkmale eines korinthischen Kapitells aufweist. So finden wir in Ostia Kapitelle mit glattem Akanthus aus dem 1.–3. Jh. n. Chr.¹⁵

Die Struktur unserer Kapitelle kennzeichnet eine offensichtliche Blockhaftigkeit. Auch wenn Abakus und Kalathos formal zu unterscheiden sind, sind sie strukturell nicht mehr unabhängig, sondern bereits zu einer Masse verschmolzen. Die einfache, angeklebt wirkende Dekoration unterstützt diesen Eindruck: Auch diesbezüglich scheinen Inv. 5233 und 5234 die organische Plastizität schon etwas verloren zu haben und zu einer gewissen Kompaktheit zu tendieren. Die Blattkränze weisen nicht die Eigenständigkeit jener eines Normalkapitells auf; Helices und Voluten lösen sich nicht vom Kern, sondern bleiben der Kapitellmasse verhaftet. Die Ikonographie ist einfach und reduziert: Einzelne Elemente wie Hüll- und Akanthusblätter sind bereits verloren gegangen. Der Akanthus ist glatt, der Caulis wird zu einem blossen Dreieck, Helices und Voluten sind holzschnittartig ausgeführt und erhalten kaum mehr Raum, sich zu entwickeln.

Geographische Einordnung

Die beschriebene strukturell-formale und ikonographische Entwicklung findet seit dem 2. Jh. n. Chr. – unter Berücksichtigung regionaler Eigenheiten – im ganzen Mittelmeerraum statt.¹⁶ Die durch das sogenannte asiatische Kapitell seve-

rischer Zeit verkörperte Leitform des Ostens zeigt neben der eher geometrischen Ausführung der Dekoration auch eine Tendenz zur Marginalisierung des oberen Kalathos-teils.¹⁷ Ausgehend von Baalbek und Leptis Magna reichte der Einfluss dieser Kapitellform im 2. und 3. Jh. n. Chr. bis nach Rom; die stilistischen Unterschiede der entsprechenden Beispiele aus Ostia zu unseren Exemplaren sind jedoch beträchtlich.¹⁸

Das Material Kalkstein lässt viel mehr auf eine lokale, also provinzialrömische Produktion schliessen, wie sie gerade im Osten eine eigene, seit hellenistischer Zeit bestehende Tradition hat.¹⁹

In Ägypten zum Beispiel war der asiatische Typus des korinthischen Kapitells weit verbreitet. Einige lokale Varianten in Kalkstein kommen Inv. 5233 und 5234 sehr nahe, sind sie doch ebenfalls mit glattem Akanthus versehen, teilweise ohne Hüllblätter und Caules und mit einfachen, fast bossierten Voluten.²⁰

chigen Schmuckhülle um den Kern des Kapitells zusammen. Der übrige Schmuck: Kaules, Helices, Voluten, wird vereinfacht und verkümmert. Die Kernmasse des Kapitells selber übernimmt die Aufgabe, die er bisher erfüllt hat: sie verzieht sich aus dem Rund ihren unteren Querschnitts in das Viereck des Auflagers.« (Kautzsch 1936, 2–3).

17 Gros a. O. 491.

18 Pensabene 1973, 237–238. Nrn. 336–339. Der asiatische Kapitelltypus ist natürlich von der hellenistischen Tradition geprägt. Im 2. Jh. n. Chr. begannen sich die Formen zunehmend zu vermischen, weil Werkstätten aus allen Teilen des Reiches überall Aufträge annahmen. Parallel dazu stieg die Bedeutung einheimischer Kunstformen. Dies führte in letzter Konsequenz dazu, dass am selben Bau Kapitelle verschiedener Stilrichtungen aufeinander treffen konnten. Vgl. Heilmeyer 1970, 175. 180; Gros a. O. 487–488. 491; Fischer 1990, 56–57. Zur Rolle Baalbeks siehe E. Weigand, Baalbek und Rom, die römische Reichskunst in ihrer Entwicklung und Differenzierung, *JdI* 29, 1914, 37–91.

19 Vgl. Fischer 1990, 56–57, bes. 56: »Die den lokalen Stein benutzende Baukunst ist vor allem ortsgebunden, ohne dass der Einfluss von weiter entfernt liegenden Gebieten ganz auszuschliessen ist.« Importierte bzw. exportierte Bauglieder bestanden in der Regel aus Marmor.

20 Pensabene 1993, 161–163. Nrn. 617–620. Ikonographisch scheinen diese Kapitelle aber dennoch zu weit von unseren Beispielen entfernt.

15 Heilmeyer 1970, 140–143; Pensabene 1973, 111–115. 239–240. Taf. 42–43; Fischer 1990, 26.

16 Diese Entwicklung führt in letzter Konsequenz zum spätantiken Kämpferkapitell. »Das geht so zu: die Blätter, die den Kelch des korinthischen Kapitells, des Normalkapitells, in zwei Kränzen umstehen, verlieren ihr organisches Leben und damit ihre Selbständigkeit. Sie treten zu einer flä-

Die nahe liegendsten Parallelen zu unseren Kapitellen finden sich aber meiner Meinung nach in Syrien.

Das nordsyrische Kalksteinmassiv Belus bot in der Antike einen natürlichen Vorrat an Kalkstein und lange Erfahrung in seiner Verwendung und Bearbeitung. Das Gebirge, das erst in der Römerzeit besiedelt wurde, erlebte als Olivenöl- und Weinproduktionsstätte im 2. und 3. Jh. n. Chr. eine Blütezeit. Auf eine durch den Einfall der Perser verursachte Zäsur in der Mitte des 3. Jh. n. Chr. kam erneut eine dichte Besiedlung mit reger Bautätigkeit. Mit der Ankunft der Araber im 7. Jh. n. Chr. wurden die Siedlungen verlassen und bis ins 19. Jh. nicht wieder bewohnt, was den guten Erhaltungszustand der Wohn- und Sakralbauten erklärt.

Die lokale Kalksteinverarbeitung war in Baugruppen und Werkstätten organisiert, die mit dem Baumaterial durchaus auch Neuerungen in Dekoration und Form an ihre Umgebung weitergaben. Gebaut wurde in reiner Quadertechnik, ohne die Verwendung von Mörtel.²¹

Die Entwicklung der korinthischen Kapitelle dieser Gegend zeigt – wie in anderen Regionen dieser Zeit – eine Raumgewinnung des Hochblattes im Verhältnis zum Kranzblatt, vor allem aber auf Kosten von Helices und Voluten. Der Kalathos bildet sich zurück, und die Dekoration verliert an Eigenständigkeit.²²

Bei der Errichtung der spätantiken Kirchen des 4. Jhs. n. Chr. wurden zuerst vor allem ionisierende und toskanische und gegen Ende des Jahrhunderts auch korinthische Kapitelle verwendet.²³ Das korinthische Kapitell des 2. und 3. Jhs. n. Chr. wurde neu entdeckt und für die Bedürfnisse der Kirchenarchitektur umgearbeitet. Die Verwendung im Baukontext der Basilika bewirkte gemäss Strube eine zusätzliche strukturelle Umformung, bei der die Eigenständigkeit von Kalathos und Abakus definitiv verloren ging: Der Übergang von der runden (Säulen-) zur eckigen (Auflager-)Form vollzieht sich nicht im Wech-

sel vom Kalathos zur Deckplatte, sondern innerhalb des Kapitellkerns.²⁴ Dies bewirkt, dass bereits der Volutenteil des Kapitells blockhaft und eckig wirkt, während die untere Hälfte die runde Säulenform weiterführt. Der glatte Akanthus bildet eine typische Ausdrucksform dieser Wiederverwendung, die als vereinfachte, aber authentische Variante der ausgearbeiteten Vorbilder vornehmlich an weniger exponierten Stellen plazierte wurde.

Die zunehmende Blockhaftigkeit des oberen Kapitellteils spiegelt auch der an den Seiten stark zurückgezogene Abakus, der seine ursprüngliche Funktion immer mehr an das Kapitelloberteil abgibt und zur Dekoration verkommt.²⁵

Die Reduktion der kanonischen Elemente dieser syrischen Beispiele auf eine einfache, rudimentäre Form entspricht den ikonographischen und formalen Merkmalen unserer Kapitelle.

Datierung

Die lokalen Varianten des asiatischen Typus des korinthischen Kapitells aus Ägypten datieren um die Mitte des 3. Jhs. n. Chr.²⁶; die im folgenden beschriebenen syrischen Beispiele entstanden mehr als hundert Jahre später.

Von der Struktur und Ikonographie her vergleichbar sind zum Beispiel die Kapitelle eines Tempelgrabbaus in Ruweiha. Der glatt gearbeitete Akanthus nimmt den grossen Teil des Kapitellkörpers ein, der unten zylindrisch, oben

24 »Die Kernform wird neu definiert: Der Übergang vom Auflagerstein zum Säulenschaft geschieht durch die systematische Durchdringung einzelner stereometrischer Körper, die sich im Grundriss immer mehr dem Kreis nähern. Dabei bilden die dekorativen Elemente die Seiten der sich durchdringenden Teile und formulieren den Übergang. Den vollkommenen Ausdruck dieser Auffassung bildet das korinthische Kapitell mit glattem Akanthus.« (Strube 1978, 585). Diese Entwicklung ist jedoch nicht mit jener zum (byzantinischen) Kämpferkapitell gleichzusetzen (Strube 1978, 579–581 Abb. 2), sondern bildet meines Erachtens eine Variante dazu.

25 Strube 1978, 586–587.

26 Pensabene 1993, 454–455.

21 Strube 1978, 578–579. Als eine dieser Eigenentwicklungen wird z. B. eine bestimmte Form des 'windbewegten Kapitells' vermutet.

22 Siehe oben sowie Strube 1993, 12 Taf. 2–3.

23 Strube 1993 582. 592–593. 596–597.

quadratisch und blockhaft wirkt. Hier ist der Übergang von der runden in die eckige Form aber eher als Bruch zu bezeichnen: Die Hochblätter stehen in flachem Winkel ab und die Voluten sind fast waagrecht nach aussen geführt. Caulis und Hüllblätter sind zwar vorhanden, aber, wie der gesamte Volutenteil, zurückhaltend ausgearbeitet.²⁷ Tempelgräber gibt es in dieser Gegend seit dem 2. Jh. n. Chr., von diesem sagt uns eine Inschrift im nördlichen Giebfeld, dass es im Jahr 384/5 n. Chr. erneuert wurde. Diese Erneuerung scheint auch die Kapitelle mit sich gebracht zu haben.²⁸

Eine interessantere Vergleichsmöglichkeit bietet ein Kapitell aus der Paul und Moses-Kirche in Dar Qita.²⁹ Die Blattkränze sind glatt und eng an den Kalathos gefügt; der Kapitellkörper wirkt blockhaft. Der Übergang von der runden zur eckigen Form wird diskreter als beim vorangegangenen Beispiel, im Verborgenen des Kapitellkörpers, vollzogen. Helices und Voluten sind marginalisiert, ohne Hüllblätter und entspringen einem klötzchenförmigen Caulis. Dennoch wachsen sie deutlich in die Höhe und nicht in erster Linie zur Seite wie beim vorhergehenden Beispiel aus Ruweiha. Die Volutenzwickel – und das scheint mir eine besonders beachtenswerte Parallele zu sein – sind mit kleinen Blättchen ausgefüllt, die denen von Inv. 5233 ähnlich sind. Die Kirche wird durch eine Inschrift ins Jahr 418 n. Chr. datiert; sie lässt sich ausserdem dem bekannten, einflussreichen Architekten Markianos Kyris zuordnen.³⁰ Von derselben Kirche stammt ein anderes Kapitell, das zwar ein bereits verloren geglaubtes ikonographisches Element, nämlich den Caulisknoten, wieder aufnimmt, statt der zwei Voluten aber eine einzige, den ganzen Zwickel ausfüllende Blume

daraus herauswachsen lässt. Von der Struktur her entspricht es dem davor beschriebenen, die Masse fallen aber etwas grösser aus.³¹

In Kseigbe findet sich ein weiteres geeignetes Vergleichsbeispiel, das ebenfalls zu einer Kirche gehört. Der untere Kapitellteil – mit gewohnt glattem Akanthus – setzt sich klar von der blockhaften oberen Zone ab, die wiederum direkt in die Deckplatte übergeht.³² Auch hier finden wir Caules mit Knoten, die hoch emporsteigen und zwei einzelne, kurze 'Hüllblättchen' hervorbringen. Aus diesen wiederum entrollt sich, jedoch nur gegen aussen, waagrecht eine Volute. Eine der vier Seiten ist übrigens asymmetrisch gestaltet; statt deren zwei ist es einmal nur ein Hüllblatt, das aus dem Caulis wächst. Wie bereits bei den Beispielen zuvor kommt, sozusagen als Gegenbewegung zur Reduktion der kanonischen Elemente, neue Dekoration hinzu. Die Kanten des Abakus sind mit ornamentalen Mustern versehen und zwischen den Eckvoluten sind sogenannte Eckmedaillons platziert. Gemäss einer an der SO-Tür angebrachten Inschrift wurde die Kirche im Jahre 414 n. Chr. errichtet.³³

Die Entwicklungen von Ikonographie und Struktur lassen sich innerhalb des hier beschriebenen geographischen und zeitlichen Raumes nicht in eine parallel verlaufende chronologische Reihe bringen. Die unterschiedliche Ausführung der oben genannten Kapitelle, die zum Teil aus demselben Gebäude stammen, zeigt dies deutlich. Der Grund hierfür liegt meiner Meinung nach in den unterschiedlichen Werkstätten und Baugruppen, die eigene, unabhängige künstlerische und handwerkliche Linien verfolgten.³⁴ Das

27 Strube 1993, 159–60 Taf. 749 d. Eines der Kapitelle ist als Girlandenkaptell gestaltet.

28 Strube 1993, 159–160. Die Autorin datiert die ursprüngliche Bausubstanz des Grabes ins 3. Jh. n. Chr. Siehe auch A. Sartre, *Architecture funéraire de al Syrie*, in: J.-M. Dentzer-W. Orthmann (Hg.), *Archéologie et Historie de la Syrie II* (1989) 436–438 Abb. 137 a.

29 H 57 cm; Dm unten 65 cm; H erstes Folium 18 cm; H zweites Folium 28 cm; Diagonale Abakus 125 cm. Vgl. Strube 1993, 60–61 Taf. 22 c. d. 23 e.

30 Strube 1978, 582–585; Strube 1993, 61.

31 H 75 cm; Dm unten 63 cm; H erstes Folium 22 cm; H zweites Folium 33 cm; Diagonale Abakus 135 cm. Vgl. Strube 1993, 60–61 Taf. 22 e. f. 23 d. Das pflanzliche Ornament erinnert an eine Lotusblüte. Eine Seite des Kapitells war nicht ausgearbeitet.

32 H 60,5 cm; Dm unten 64 cm; H erstes Folium 20 cm; H zweites Folium 24 cm. Vgl. Strube 1993, 58 Taf. 20 a–c. 21 a.

33 Strube 1993, 57. Auch hier ist der Architekt Markianos Kyris.

34 So auch Strube 1978, 582–585. Tchalenko macht zudem auf die schwie-

korinthische Kapitell wurde neu entdeckt, seine konstituierenden Elemente wurden nach eigenem Gutdünken abgewandelt oder weggelassen und Neues hinzugefügt.³⁵

Die Kapitelle Inv. 5233 und 5234 sind dem asiatisch-korinthischen Typus verhaftet, gehören aber wahrscheinlich in eine Phase der Wiederverwendung des korinthischen Kapitells in spätantiker Zeit. Am nächsten kommen unseren Kapitellen jene von Dar Qita, auch wenn die stilistische Ausführung dort etwas flacher ausfällt. Eine Datierung in die ersten zwei Jahrzehnte des 5. Jhs. n. Chr. scheint mir deshalb wahrscheinlich.

Abschliessende Überlegungen

Die Kapitelle Inv. 5233 und 5234 sind eher klein. Die Höhe der dazugehörigen Säulen kann man auf etwa 4 m veranschlagen.³⁶ Die identische Höhe und ähnliche Gestaltung lässt auf gleiche Verwendung, vermutlich am selben Bau, schliessen. Eine Position an der Aussenseite eines Gebäudes ist wegen der starken Verwitterung wahrscheinlich. Beide Kapitelle scheinen an der unkanonisch gestalteten Seite leicht weniger verwittert – diese Seite war vielleicht in relativ kleinem Abstand einer Mauer vorgelagert. Zu denken wäre an eine Arkade vor einer Wand oder aber auch an zwei Säulen *in antis*; auf der nicht sichtbaren Seite wurde die Gestaltung des Kapitells entsprechend einfach und unkonventionell ausgeführt. Die runde Auflagefläche könnte ausserdem auf eine weitere Säule direkt oberhalb des Kapitells deuten;

rig zu bearbeitende Beschaffenheit des Kalksteins aufmerksam: »Le grain de la pierre exclut le travail en série: chaque chapiteau reste une oeuvre individuelle.« (Tchalenko 1953, 49).

35 Deutlich macht diese experimentelle Verwendung auch die Stellung, die die erwähnten Beispiele, die sich in Kirchen befanden, innehatten. Sie wurden nämlich am Beginn der Säulenarkaden im Osten verwendet, während im gut sichtbaren Mittelteil die schon länger (wieder)verwendeten toskanischen und die ionisierenden Kapitelle sass (Strube 1993, 59).

36 Vgl. Wilson Jones 1991, 106–108.

ansonsten, sei es für einen Architrav oder eine Arkade, wäre eine eckige Auflagefläche vorzuziehen.

Die als Vergleichsbeispiele herangezogenen, etwas grösseren Kapitelle aus der Paul und Moses-Kirche waren Teil einer der beiden Säulenarkaden, die die dreischiffige Basilika unterteilten.³⁷ Das Kapitell aus Kseigbe, das wie erwähnt eine von den anderen leicht abweichende Seite besass, wurde in derselben Funktion verwendet. Eine solche Verwendung innerhalb eines Gebäudes scheint, wie gesagt, jedoch weniger plausibel; das Beispiel des Tempelgrabes entspricht in diesem Punkt besser den – hypothetischen – Vorgaben. Eine weitere Möglichkeit wäre die Aufstellung als zwei dem Eingang vorgelagerte *prostyle* Säulen, wie sie zum Beispiel auch bei der Paul und Moses-Kirche in Dar Qita zu finden sind.³⁸

Mehrgeschossige Wohngebäude, Versammlungsräume und Herbergen mit Säulenstellungen, vorzugsweise als Annexgebäude in Heiligtümern oder Klöstern, sind im Nordsyrien frühchristlicher Zeit belegt.³⁹ Allerdings lagert in diesen Fällen ein Architrav bzw. der Boden des oberen Stockwerkes auf den Kapitellen, was die Erklärung der runden Auflagefläche obsolet macht. Etwas anders verhält es sich bei einer Kirche des späten 5. Jhs. n. Chr. aus Qalbloze. Hier ist die Apsis der Basilika aussen von einer zweigeschossigen Säulenstellung umgeben, bei der die Säulen direkt aufeinander standen.⁴⁰

Eine solche Lösung würde alle drei Voraussetzungen – Platzierung im Freien, Vorlagerung vor einer Mauer, direkt übereinander stehende Säulenstellung – erfüllen und stellt daher die plausibelste Rekontextualisierung für die zwei Zürcher Kapitelle dar.

37 Strube 1993, 60.

38 Es handelt sich dabei um Eingangstore, denen ein überdachter Anbau mit zwei Säulen *in antis* vorgelagert ist. Vgl. Tchalenko 1953, Taf. 14, 6.

39 So Guntram Koch am 16.01.07 an der Universität Zürich in einem Referat über »Tote Städte in Nordsyrien«. Vgl. Tchalenko 1953, 19–25. Taf. 15–17. 48.182–183; R. Gografe, Syrien (1995) Abb. 87. 103. 104.

40 Bei Qalbloze sind die oberen Säulen leider nicht erhalten. Vgl. Strube 1993, 100. Taf. 96b; Tchalenko 1953, Taf. 108. 157.

Abkürzungen

- Fischer 1990
M. L. Fischer, Das korinthische Kapitell im alten Israel in der hellenistischen und römischen Periode (1990).
Heilmeyer 1970
W.-D. Heilmeyer, Korinthische Normalkapitelle (1970).
Pensabene 1973
P. Pensabene, I capitelli. Scavi di Ostia 7 (1973).
Pensabene 1993
P. Pensabene, Repetorio d'Arte dell'Egitto Greco-Romano 3. Elementi Architettonici di Alessandria e di altri Siti Egiziani (1993).
Wilson Jones 1991
M. Wilson Jones, Designing the Roman Corinthian Capital, BSR 59, 1991, 89 – 150.
Kautzsch 1936
R. Kautzsch, Kapitellstudien (1936).
Strube 1978
Ch. Strube, Baudekoration in den Kirchen des Nordsyrischen Kalksteinmassivs, AA 1978, 577 – 601.
Strube 1993
Ch. Strube, Baudekoration im Nordsyrischen Kalksteinmassiv 1 (1993).
Tchalenko 1953
G. Tchalenko, Villages Antiques de la Syrie du Nord I-III (1953).

TAFELVERZEICHNIS

- Taf. 7 Spätantikes, korinthisches Kapitell, Archäologische Sammlung der Universität Zürich (Inv. 5233).
Taf. 8 Spätantikes, korinthisches Kapitell, Archäologische Sammlung der Universität Zürich (Inv. 5234).
Photos: Archäologisches Institut der Universität Zürich, Silvia Hertig.



1 2



3 4





1 2



3 4

