



~~UQ 1185~~

15

ARCHÄOLOGISCHE SAMMLUNG DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

Hans Peter Isler
Jahresbericht (April 1987 bis März 1989) 3

Danielle Leibundgut Wieland
Achill verabschiedet sich von seinen Eltern.
Ein rotfiguriger Kelchkrater des Villa
Giulia-Malers. 6

Marek Palaczyk
Zwei korinthische Normalkapitelle 15

Rämistr. 73, 8006 Zürich
Dienstag bis Freitag 13-18 Uhr
Samstag und Sonntag 11-17 Uhr
An Feiertagen geschlossen

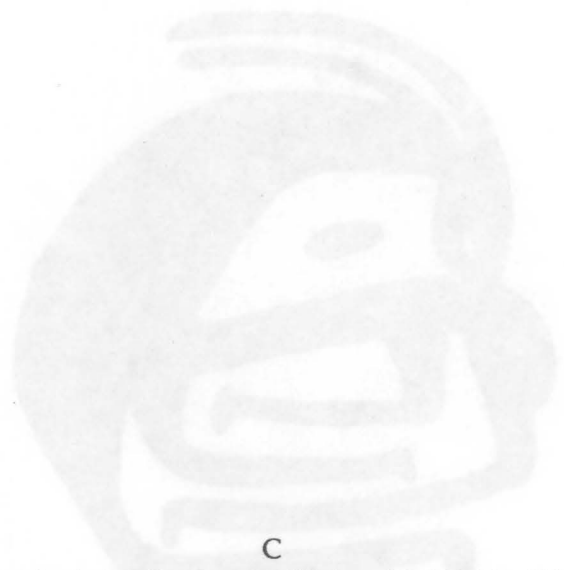


ZG 90.2844

GMR 127804
NNR 26926

Abkürzung für diese Publikation: ASUZ

ARCHÄOLOGISCHE
SAMMLUNG
DER
UNIVERSITÄT
ZÜRICH



C
Archäologisches Institut der Universität Zürich, 1989
ISBN 3-905099-03-9

Einzelne Exemplare sind
im Archäologischen Institut
der Universität Zürich
für den Verkauf
abgegeben.
Preis: 10.-

An den
Freitag 13-18 Uhr
Samstag und Sonntag 11-17 Uhr
Archäologisches Institut

Vorbemerkung

Nr. 14, die letzte Ausgabe unserer Museumsreihe ARCHÄOLOGISCHE SAMMLUNG DER UNIVERSITÄT ZÜRICH (ASUZ), ist im ersten Heft von Antike Kunst 31, 1988, 151-160 erschienen. Seither hat sich leider ergeben, dass eine Fortsetzung der Reihe im bisherigen Rahmen nicht mehr möglich ist. Wir haben uns daher entschlossen, die Broschüre als selbständige Publikation herauszugeben. Sie wird bei gleichbleibendem Gesamtumfang jedoch nur noch einmal im Jahr erscheinen. Die bisherigen Adressaten der Broschüre sollen diese wie bis anhin erhalten. Weitere Interessenten können die Broschüre bei der auf dem Titelblatt verzeichneten Adresse der Archäologischen Sammlung anfordern.

Allgemeines

Leider ist der Tod mehrerer langjähriger Gönner der Sammlung zu beklagen. In Dankbarkeit sei hier erinnert an Frau Erika Peters-Schmidt (Kilchberg), Herrn Heinrich Koradi (Zürich) und Herrn Hansuli Rutschmann (Biel, Nidau). Alle drei Persönlichkeiten haben durch ihr wohlwollendes Wirken wesentliche Beiträge zur Entwicklung der Zürcher Archäologischen Sammlung geleistet.

In den beiden Berichtsjahren wurden zwei Sonderausstellungen gezeigt. Vom 11. November 1987 bis zum 6. März 1988 waren in den Räumen der Archäologischen Sammlung 'Griechische Vasen der Sammlung Hirschmann' ausgestellt. Diese bedeutende private Vasensammlung, deren Bestand 1982 veröffentlicht worden war¹, konnte damit erstmals öffentlich vorgestellt werden. Es wurden 4000 Besucher gezählt. In der übrigen Zeit war die Archäologische Sammlung, soweit sie nicht wegen des Auf- und Abbaus der Sonderausstellung geschlossen bleiben musste (21.8.-11.11.1987 und 7.3.-4.4.1988), frei zugänglich. Sie wurde 1987 von 3600 und

1988 von 6640 Personen besucht, darunter 52 bzw. 82 Schulklassen. Die didaktische Erschliessung der ausgestellten Originale konnte durch die Einrichtung zusätzlicher Schrifttafeln weiter verbessert werden.

Als weitere Sonderausstellung wurde im Archäologischen Institut mit der technischen Unterstützung des Ausstellungsdienstes der Universität Zürich die Photoausstellung 'Zweitausend Jahre Leben auf dem Monte Iato' in der deutschen Fassung und 'Monte Iato: 2000 anni di vita in una città della Sicilia antica' in der italienischen Fassung konzipiert. Sie umfasst 56 Panneaus, auf welchen die Geschichte der Siedlung auf dem Monte Iato dargestellt wird, wie sie sich im Lichte von 17 Jahren Ausgrabungstätigkeit präsentiert. Die Finanzierung wird Beiträgen des Kantons Zürich und der Stiftung Pro Helvetia verdankt. Die deutsche Version der Ausstellung wurde vom 4.- 29.1.1988 im Lichthof der Universität Zürich gezeigt und war nachher vom 4.- 8.5.1988 im Gluribus in Wettingen, vom 14.11.- 2.12.1988 in der Universität Innsbruck sowie vom 7.2.- 15.4.1989 im Antikenmuseum Basel zu Gast. Die italienische Fassung, welche in unserem Nachbarland auf sehr grosses Interesse gestossen ist, wurde vom 16.3.- 9.4.1988 im Gipsmuseum der Universität 'La Sapienza' in Rom gezeigt und war danach vom 21.4.- 30.6.1988 in Reggio di Calabria, vom 11.7.- 1.9.1988 in Palermo, vom 21.11.- 15.12.1988 in Salerno, vom 12.1.- 3.2.1989 in Lugano, vom 16.2.- 1.3.1989 in Turin und vom 8.3.- 25.4.1989 in Mailand zu sehen. Weitere Stationen sind geplant. Die Ausstellungsreihe in Italien wurde bis zum Sommer 1988 in Zusammenarbeit mit dem Schweizer Institut in Rom realisiert.

Am Tag der offenen Tür der Universität Zürich (13.6.1987) waren die Sammlung und der Restaurierungsbetrieb der Öffentlichkeit zugänglich. Unter Leitung des Konservators verbrachten angehende Laientheologen des Churer Seminars am 30.4.1987 einen Studientag in der Sammlung. Am 21.11.1987 wurde für die Lehrerschaft des Bezirks Meilen im Rahmen der Schulsynode ein Fortbildungskurs durchgeführt. Die 'Société suisse pour l'étude du Proche-Orient' veranstaltete in unserem Haus

¹ H. Bloesch (Hg.), Griechische Vasen der Sammlung Hirschmann (1982), auch englisch.

am 28.11.1987 ein Seminar über 'Fälschungsprobleme in der Archäologie', an welchem auch der Konservator ein Referat hielt. Die Mitgliederversammlung der 'Gesellschaft der Freunde eines schweizerischen Orient-Museums' fand am 25.6.1988 im Institutsgebäude statt. Am 3.2.1989 hielt die Vortrags-Gesellschaft Hellas, Sektion Ostschweiz, ihre Generalversammlung im Archäologischen Institut ab, welche eine Führung durch die Sammlung abschloss. In beiden Berichtsjahren wurden im Rahmen der Migros-Klubschule wiederum je 12 Führungen angeboten.

Die neu restaurierte ägyptische Mumie ist in ihre klimatisierte Vitrine im kleinen Ausstellungssaal zurückgekehrt. Die Restaurierung der pompejanischen Fresken, die aus der Sammlung Rüesch ins Museum kamen², wurde weitgehend abgeschlossen. Die Neuaufstellung der Gipssammlung auf fahrbaren Sockeln wurde fortgesetzt. Dank der Kunst des Stukkateurs, der während neun Wochen zum Einsatz kam, konnte der stark beschädigte Abguss der Victoria von Brescia wieder hergestellt werden, und eine Reihe weiterer beschädigter Werke wurden repariert. Die Gipssammlung wurde in einem neuen Katalog erfasst, dessen Publikation geplant ist.

An Veröffentlichungen, die in der Berichtszeit erschienen sind, ist zunächst das 5. Zürcher Archäologische Heft³ zu nennen. In der in Zusammenarbeit mit dem Pestalozzianum herausgegebenen Reihe 'Schüler besuchen Museen' ist das Heft 3 erschienen⁴, das in zwei Abendkursen der Lehrerschaft der Primar- und Sekundarstufe vorgestellt wurde.

Schenkungen

Frau Erika Peters-Schmidt hat der Sammlung testamentarisch zwei ägyptische Kunstwerke vermacht, die oft als Leihgaben ausgestellt waren:

² cf. ASUZ 2, AntK 25, 1982, 79, Inv.3826-3829.

³ Ch. Zindel, Frühe etruskische Keramik (1987).

⁴ K.H. Wyss, Kampf und Sport in der Antike (1988).

-Schale aus Gabbro mit zwei plastischen Nilpferden (Inv.4044)⁵.

-hockender Ibis, aus Holz, bemalt (Inv.4045)⁶.

Am 17.11. 1987 übergaben Heinrich Koradi und Arnold Berger den Verantwortlichen der Sammlung im Beisein des kantonalen Erziehungsdirektors Regierungsrat Dr. Alfred Gilgen die Stiftungsurkunde der *Archäologischen Stiftung Koradi/Berger zu Gunsten der Universität Zürich*. Ziel der Stiftung ist es, der Archäologischen Sammlung Kunstwerke zu Ausstellungszwecken zur Verfügung zu stellen. Die beiden Stifter überführten 31 ausgesuchte Kunstgegenstände aus ihrem Besitz in die Stiftung, wozu Herr A. Berger später noch ein weiteres Stück hinzufügte. Durch die neue Stiftung hat der Bestand der Archäologischen Sammlung in ihrer 130-jährigen Geschichte den wohl wertvollsten Zuwachs erfahren. Die Stiftung umfasst insbesondere herausragende ägyptische Bronzewecke, daneben auch antike Keramik, Skulpturen und Mosaiken. Das Stiftungsgut ist bereits in einem Katalog publiziert worden⁷.

Weitere bedeutende Schenkungen sind hier noch zu nennen:

-Dr. h.c. Athos Moretti, Bellinzona, schenkte einen attisch rotfigurigen Psykter der Pezzino-Gruppe⁸ (Inv.4039).

-der im letzten Jahresbericht⁹ genannte Stamnos des Aigisthos-Malers ist der Sammlung auf Veranlassung von Herrn und Frau H. Humbel inzwischen geschenkt worden (Inv.4042).

⁵ Geschenk des Nils. Ägyptische Kunstwerke aus Schweizer Besitz (1978) 42, no.129 mit Abb. 129.

⁶ Unpubliziert.

⁷ M. Sguaitamatti/D. Leibundgut Wieland (Hgg.), Stiftung Koradi/Berger. Altaegyptische Statuen und Bronzen, etruskische, grossgriechische und nordostthailändische Vasen, römische Skulpturen und Mosaiken (1989). Erschienen anlässlich der Ausstellung, die am 2.Juni 1989 in der Archäologischen Sammlung eröffnet wurde und die im nächsten Jahresbericht gewürdigt werden soll.

⁸ Beazley ARV 1623, 3bis. C. Isler-Kerényi, NumAcI 16, 1987, 47-85.

⁹ ASUZ 13, AntK 30, 1987, 161 mit Anm.4.



-Herr und Frau Humbel schenkten im weiteren einen etruskischen Feuerbock mit einem plastischen Acheloos-Kopf (Inv.4038)¹⁰ (Taf.1, 1).

-Frau F. Nussberger-Tchacos überliess uns ein plastisches Gefäss in Form eines Negers, der sich an ein Gefäss lehnt (Inv.4046).

-Herr O. Burchard schenkte ein Fragment eines koptischen Frieses (Inv.4032).

-Herr und Frau Dr. E. und H. Ribi übergaben zwei Terrakotta-Figuren (Inv. 4047 und 4048) und einen phönizischen Räucherständer (Inv.4049).

Neuerwerbungen

Wiederum konnten die bescheidenen ordentlichen Ankaufskredite durch Sondermittel aufgestockt werden, für welche wir den Universitätsbehörden sehr dankbar sind. Angeschafft werden konnten

-ein syro-hethitischer Bronzekessel mit Stierprotomen (Inv. 4041), der schon lange als Leihgabe ausgestellt war¹¹.

-zwei Bogenfibeln und eine Schlangenfibel der Villanova-Kultur (Inv.4033-4035) (Taf.1, 2)¹².

-eine fragmentarische lakonische Kleeblattkanne mit Tierfries des Jagd-Malers (Inv.4037).

-ein ostgriechisches Lydion (Inv. 4004) (Taf.1, 3)¹³.

-eine apulisch rotfigurige Hydria des Baltimore-Malers mit der Darstellung der versteinerten Niobe (Inv.4007).

-ein schwarzgefirnisster Guttus mit Ausguss in Löwenkopfform (Inv. 4003) (Taf.1, 5)¹⁴.

-das Porträt des Königs Ptolemaios Apion (?) aus Marmor (Inv. 4008) (Taf.1, 4)¹⁵.

-ein römischer Bronzebecher mit lateinischer Weihinschrift aus dem Heiligtum der Diana von Nemi¹⁶ (Inv.4040).

Leihgaben

Von einer Zürcher Antikenfreundin wurden der Sammlung 117 ausgesuchte griechische Münzen als Dauerleihgaben zur Verfügung gestellt.

Hans Peter Isler

TAFELVERZEICHNIS

Taf. 1, 1	Acheloos, Teil eines etruskischen Feuerbockes aus Ton, 2.Hälfte 9.Jh.v.Chr. H. 17,6 cm. Inv. 4038.
Taf. 1, 2	Bogenfibel aus Bronze, Villanova-Kultur, 1.Hälfte 4.Jh.v.Chr. L. 14,3 cm. Inv. 4034.
Taf. 1, 3	Ostgriechisches Lydion, 6.Jh.v.Chr. H. 12,1 cm. Inv. 4004.
Taf. 1, 4	Ptolemaios Apion (?), um 100 v.Chr. H. 34,5 cm. Inv. 4008.
Taf. 1, 5	Schwarzgefirnisster Guttus mit Ausguss in Form eines Löwenkopfes, wohl kampanisch, 3.Viertel 4.Jh.v.Chr. H. mit Henkel 5,4 cm. Inv. 4003.

Photos: Archäologisches Institut der Universität Zürich, Silvia Hertig

¹⁰ LIMC I (1981) 21, no.139, Taf.32, s.v. Acheloos.

¹¹ cf. Antike Bronzen, Verkaufsbroschüre der Galerie Arete, Zürich, Liste 14, Nr. 21; ASUZ 2, AntK 25, 1982, 80, Taf.15,4; D.Leibundgut Wieland, in: Uni Zürich Nr. 6, 1988, 26.

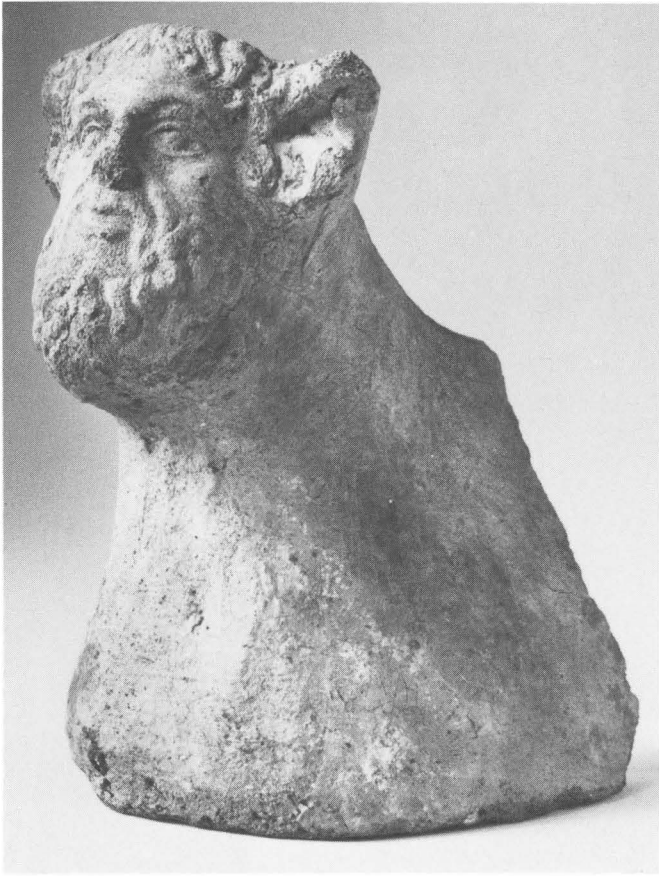
¹² Vergleichbares Stück: A.-M.Bietti Sestieri, Italian Swords and Fibulae of the Late Bronze and Early Iron Ages, in: J.Swaddling (Hg), Italian Iron Age Artefacts (1986) 11 und 23 Nr.42.

¹³ Vgl. ähnliches Gefäss: CVA München 6, Taf.303 Nr.3.

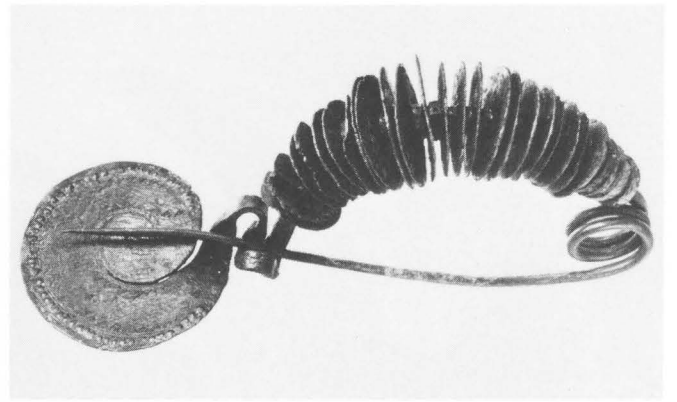
¹⁴ Zu Askoi mit Ausguss in Form eines Löwenkopfes: K.Schauenburg, Askoi mit plastischem Löwenkopf, RM 83, 1976, 261-271.

¹⁵ cf. I. Jucker, in: Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz (1982) 23, no.4.

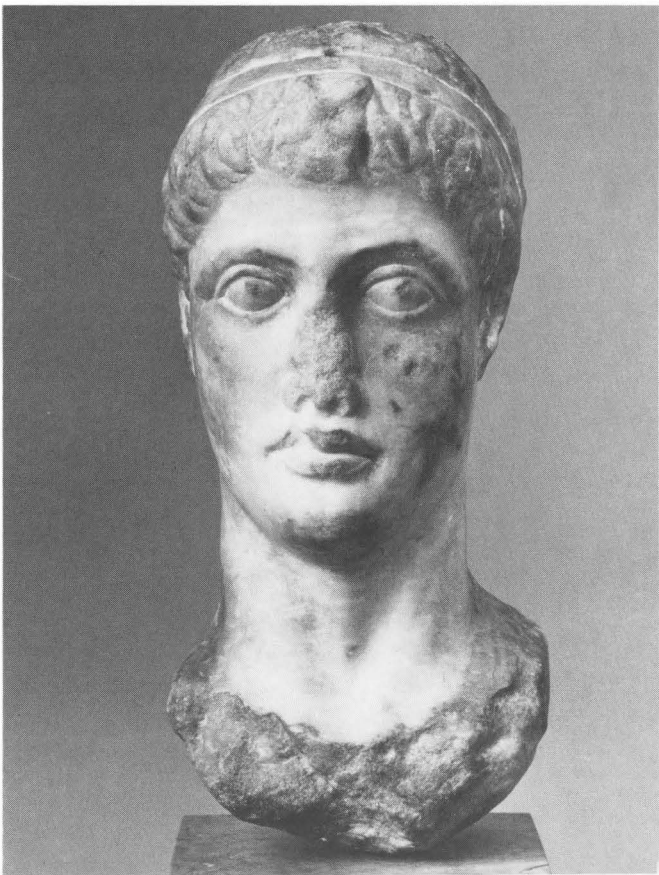
¹⁶ Publiziert: R.Wachter, Wiedersehen mit CIL I² 43, ZPE 74, 1988, 151-152, Taf. IX, mit Angaben zur älteren Bibliographie. Die Erwerbung war möglich dank einem Hinweis von Dr. Rudolf Wachter, welcher das im vergangenen Jahrhundert ausgegrabene und legal veräusserte Gefäss in einer Pariser Galerie wiederentdeckte.



1



2



4



5

ACHILL VERABSCHIEDET SICH VON SEINEN ELTERN. EIN ROTFIGURIGER KELCHKRATER DES VILLA GIULIA-MALERS

*"O mir, ich Arme! o mir Unglücksheldengebärerin!
Da gebar ich einen Sohn, einen untadligen und starken,
Hervorragend unter den Helden, und er schoss auf wie ein Reis.
Und als ich ihn aufgezogen wie einen jungen Baum an des Gartens Lehne,
Schickte ich ihn mit den geschweiften Schiffen hinaus nach Ilios,
Um mit den Troern zu kämpfen, und werde ihn nicht wieder empfangen,
Dass er nach Hause zurückkehrt in das Haus des Peleus."*¹

So klagt Thetis bei ihren Schwestern, den Nereiden, über ihr Schicksal als Mutter. Der Abschied von ihrem Sohn Achill, bevor dieser in den Krieg nach Ilion (Troja) zog, wird in der Ilias nicht geschildert. Doch der Villa Giulia-Maler wählte diesen schicksalsschweren Augenblick zum Thema auf einem Kelchkrater (Taf.2; 3), einem Mischgefäß für Wein und Wasser, der heute in der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich aufbewahrt und ausgestellt wird².

Ausser den in der Archäologischen Bibliographie 1987, X ff., aufgeführten Abkürzungen werden hier folgende verwendet:

ABV	J.D.Beazley, Attic Black-figure Vase-painters (1956)
Add	L.Burn/R.Glynn, Beazley Addenda (1982)
ARV2	J.D.Beazley, Attic Red-figure Vase-painters (1963)
Para	ders., Paralipomena (1971)
Boardman SVA	J.Boardman, Schwarzfigurige Vasen aus Athen (1977)
Boardman RVA	ders., Rotfigurige Vasen aus Athen (1981)
Boston II	L.D.Caskey/J.D.Beazley, Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston, Teil II (1954)
Boston III	dies., Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston, Teil III (1963).
CVA	Corpus Vasorum Antiquorum

Sofern nicht anders vermerkt, werden für das Vergleichsstudium die Abbildungen folgender Kelchkratere des Villa Giulia-Malers immer wieder herangezogen:

ARV2	618,1	CVA Villa Giulia 2, Taf.21 u.22
	618,2	CVA Louvre 3, Taf.7,3
	618,3	CVA Karlsruhe 1, Taf.19
	618,6	CVA Schwerin, Taf.35-36
	619,9	B.Lücken, Griechische Vasenbilder (1921) Taf.54-55

¹ Homer, Il.18, 54-60. Übersetzt von Wolfgang Schadewaldt (1975).

² Inv.Nr. 3549.

Der Kelchkrater ist etwa zu zwei Dritteln erhalten³. Er war bereits in der Antike in mindestens vier Teile zerbrochen und wurde sorgfältig wieder geflickt - ein Zeichen, dass das Gefäß dem Besitzer sehr wertvoll war. Mit mindestens 13 heute nicht mehr erhaltenen Klammern, deren Löcher und Einlassungen im Ton deutlich sichtbar sind⁴, mussten der bis heute intakt gebliebene Gefässunterteil mit der Kelchvorderseite, der jetzt fehlende Teil des Kelches sowie der auf der Vorderseite erhaltene Gefässrand - in zwei Stücke zerbrochen - zusammengehalten werden.

Die Gefässform

Die Kelchkratere werden so benannt wegen ihrer Ähnlichkeit mit einem Blütenkelch. Ihre aufwendige Herstellung erforderte vom Töpfer viel Geschick und Sorgfalt. Sie müssen im Vergleich zu anderen Gefässen, etwa den Kolonetten- und den Glockenkratere, denn auch teurer gewesen sein. Kelchkratere sind gerne mit besonders sorgfältig gemalten Bildern geschmückt, damit sie dem hohen Repräsentationsanspruch, den die Käufer im Hinblick auf die Verwendung als Mischgefäß während eines Festgelages (Symposion) an sie stellten, gerecht wurden.

³ H. 38,2 cm; Dm Mündung ca. 40,8 cm; Dm Fuss 18,9 cm.

Der Fuss, das Becken, die Henkel und ein Teil der Kelchwandung auf der Vorderseite sind ungebrochen, 9 Fragmente der Wandung und des Randes sind auf der erhaltenen Vorderseite angesetzt. Auf der Fussunterseite einige kleinere Absplitterungen sowie stellenweise leicht versintert. Orangeroter, feiner Ton. Schwarzer, metallisch glänzender Firnis, der auf der Fuss- und Gefässaußenseite sowie im Gefässinnern stellenweise verletzt ist. Seine Oberfläche weist an wenigen Stellen feine Risse auf. Firnisüberzug leicht streifig im Gefässinnern, im Bereich der Henkel, auf der Bodenaussen- und Fussobenseite. Die Fusshöhlung und Fussunterseite, das Absätzchen auf der Fussobenseite, die den Fusswulst markierenden, eingeritzten Linien, ferner die Henkelinnenseiten und die Zone zwischen den Henkelansätzen sind ungefirnisst. Im Gefässinnern laufen zwei tongrundige Reifen auf der Höhe des unteren, äusseren Randabsatzes sowie auf der Mündungskante um. Das zusätzlich verwendete Rot, das direkt auf den Tongrund des Fussabsatzes und der umlaufenden Bodenlinie der Figuren sowie auf den tongrundigen Reif des Randabsatzes aufgemalt ist, hat sich nur teilweise erhalten. Die Zusatzfarbe fand auch für die Einfassung der Schildborte und ganz fein zur Markierung der Schildmitte Verwendung.

⁴ Die Bruchkanten und die Einlassungen für die Klammern sind teilweise leicht versintert und weisen Absplitterungen auf.

Das früheste uns erhaltene Mischgefäß dieser Form wurde von Exekias etwa um 530 v.Chr. getöpft und in schwarzfiguriger Technik bemalt⁵. Blättert man in den Vasenlisten von Beazley, so stellt man fest, dass der Kelchkrater, ähnlich wie der von der Töpferarbeit her ebenfalls aufwendige Volutenkrater, in der frühen rotfigurigen Vasenmalerei, d.h. Ende des 6. bis Anfang des 5.Jh.v.Chr., gut vertreten ist. Im 2.Viertel des 5.Jh., der Frühklassik, schwindet das Interesse für den Kelchkrater und den Volutenkrater, während der Kolonettenkrater einen Höhepunkt erlebt⁶. Nur wenige Maler, einige darunter allerdings mit besonderer Vorliebe, haben in dieser Zeit Kelchkratere dekoriert. Dazu gehört der Aigisthos-Maler (8 Gefässe), der Altamura-Maler (17 sicher zugewiesene Gefässe), der Niobiden-Maler (8 sicher zugewiesene Gefässe), der im übrigen auch dem Volutenkrater wieder zu neuem Leben verholfen hat, und schliesslich der Villa Giulia-Maler (14 Gefässe). Mit dem Achilleus- und Phiale-Maler gewinnt der Kelchkrater nach der Jahrhundertmitte wieder an Beliebtheit. Im 4.Jh.v.Chr. wird er nach dem Glockenkrater das wichtigste Mischgefäss.

Der Zürcher Kelchkrater (*Textabb.1*) wird durch einen niedrigen, auf der Oberseite abgetreppten Fuss, ein gedrungenes, bauchiges Becken, das kantig in den stetig nach oben breiter werdenden Kelch umbiegt, und einen zweifach abgesetzten, ausladenden Rand charakterisiert. Ein Wulst kennzeichnet die Nahtstelle zwischen Fuss und Gefässkörper.

Es handelt sich dabei um einen Kelchkrater der für das mittlere 5.Jh.v.Chr. gängigen Form. Der Mündungsdurchmesser übertrifft nur um wenig die Höhe des Kraters⁷, eine Eigenschaft, die sich an Kelchkratern seit dem 2.Viertel des 5.Jh.v.Chr. beobachten lässt⁸, während bei älteren Gefässen der Mündungsdurchmesser in der

Regel deutlich grösser ist als die Höhe⁹. Gegen Ende des 5.Jh.v.Chr. verschiebt sich das Verhältnis zwischen Höhe und Mündungsdurchmesser immer mehr zugunsten eines hohen, schlanken Gefässes, dessen Becken zum Fuss hin stark eingezogen wird¹⁰. Die Entwicklung vom "schweren und breiten" Kelchkrater der späten Archaik zum "höheren und schlankeren" Gefäss der frühen Klassik zeichnet sich bereits in der Werkstatt des Berliner-Malers und in dessen Umkreis ab. Beispiele dafür sind ein Krater des Berliner-Malers in London - von Beazley um 480 v.Chr. datiert¹¹ - und ein Krater in der Antikensammlung der Universität Cincinnati, der in der Art des Berliner-Malers bemalt wurde - von C.G.Boulter in die 70er Jahre des 5.Jh.v.Chr. datiert¹². Obwohl in den Details etwas sorgfältiger getöpft, weist der Fuss des Kraters in Cincinnati einen mit unserem Fuss durchaus vergleichbaren Profilverlauf¹³ auf. Eine zuverlässige Beurteilung des Profils von Fuss, Becken und Mündung des Zürcher Kraters wird jedoch erst durch ein eingehendes Studium einer grossen Anzahl von Kelchkraterprofilen möglich sein.

Das Ornament

Bevor wir die Figurenbilder betrachten, wenden wir uns kurz dem Ornament zu. Die Figuren unseres Gefässes stehen auf einer umlaufenden Bodenlinie über einer Mäanderplattenleiste. Schräg gestellte Palmettenpaare, die

⁵ ABV 145,19; Boardman SVA Abb. 103.

⁶ Aus den Werkstätten der sog. Manieristen ist eine grosse Anzahl von Kolonettenkratern erhalten, siehe ARV² Kap.34 (Earlier Mannerists) 562f.

⁷ Siehe oben Anm.3.

⁸ P.Jakobsthal, *The Nekyia Krater in New York*, Metropolitan Mus.Studies 5, 1934-36, 117-145, v.a. 118.

⁹ Z.B. der Kelchkrater des Kleophrades-Malers, ARV² 185,31; Fogg Art Museum, *Ancient Art in Private Collections* (1954) Nr.273: H.43,8 cm; Dm Mündung 51,5 cm.

¹⁰ Z.B. der Kelchkrater des Kekrops-Malers, ARV² 1346,1; E.Simon, *Die griechischen Vasen* (1976) 152 Taf.226-227: H.57,5 cm; Dm Mündung 53 cm. Weitere Beispiele mit Massangaben, die diese Entwicklung verdeutlichen, sind bei P.Jakobsthal op. cit. 136 Appendix II aufgeführt. Zur Form eines attischen Kelchkraters aus dem 4.Jh.v.Chr. siehe C.Isler-Kerényi, in: NumAcl 11, 1982, 137-144. Zur Entwicklung des Kelchkraters siehe auch G.M.A.Richter und M.Milne, *Shapes and Names of Athenian Vases* (1935) 7-8, Fig. 55-59.

¹¹ ARV² 205,122; CVA Oxford 1, Taf.21,3.

¹² C.G.Boulter, *A Calyx-Krater in the Manner of the Berlin Painter*, AntK 6, 1963, 67-71, siehe v.a. 71.

¹³ Ebenda Fig.1.

untereinander mit S-förmigen Ranken verbunden sind, zieren den Rand zwischen zwei ausgesparten Reifen.

Erstmals fällt der Unterschied zwischen anspruchsvoller Töpferarbeit und bescheidenem Niveau der Bemalung auf. Ist diese Diskrepanz typisch für die Kelchkratere des Villa Giulia-Malers? Lassen sich verschiedene Ornamente oder zumindest unterschiedliche Qualitätsstufen in der Malweise beobachten?

Als einziger fällt der Krater in der Villa Giulia in Rom¹⁴, der dem Maler den Namen gegeben hat, durch sein besonders reiches und sorgfältiges Palmettenornament aus dem Rahmen. Die übrigen auf Abbildungen zugänglichen Kelchkratere des Villa Giulia-Malers¹⁵ entsprechen nicht nur in der Qualitätsauffassung dem Zürcher Gefäß, sondern weitgehend auch in der Ausführung der Ornamentbänder. Die Ausrichtung der schräg gestellten Doppelpalmetten wie der Mäanderwindungen stimmt überein. Weiter sind die Form der Blätter, obgleich die Anzahl variiert, der tropfenförmige, tongrundig umrandete Palmettenkern und die verbindenden S-Ranken durchaus ähnlich gestaltet. Nur das Randfragment im Louvre¹⁶ zeigt eine andere Form des Palmettenkernes, nämlich einen tongrundigen Kuchenschnitt mit Bogen darüber¹⁷. Trotz dieser Gemeinsamkeiten ist nicht zu übersehen, dass die Palmetten auf dem Zürcher Kelchkrater etwas weniger füllig und weniger schwungvoll als auf den Krateren in Karlsruhe, Schwerin und Berlin¹⁸ geraten sind.

Unter den Mäanderplatten finden sich zwei Typen: Beim ersten Typus treffen sich die beiden Mäanderarme im Zentrum, während sie beim zweiten zwar ineinandergreifen, im Zentrum aber nicht verbunden werden. Der Zür-

cher Krater weist die erste Version auf, wobei der Maler speziell unsorgfältig vorging und die Balken in den Ecken sich häufig überschneiden liess oder gar die Ecken abrundete. Auf dem Krater in Schwerin finden sich beide Versionen vereint, allerdings in weniger oberflächlicher Ausführung.

Darf man demnach für die Kratere in Karlsruhe, Schwerin, Berlin und Zürich annehmen, dass derselbe Ornament-Maler - wohl ein Werkstattgehilfe des Villa Giulia-Malers - am Werk war, während die Ornamente des Kelchkraters in Rom von einem anderen Ornament-Maler oder vielleicht sogar vom Villa Giulia-Maler selbst stammen¹⁹? Waren allenfalls zwei Ornament-Maler mit den oben genannten Gefässen beschäftigt? Der eine wäre dann für die Palmetten, der andere für die Mäanderplatten zuständig gewesen.

Die Figurendarstellung

Jegliches Rätselraten um die Identifizierung der voneinander Abschied nehmenden Personen auf der Schauseite des Kraters fällt bei näherem Hinsehen weg, denn der Villa Giulia-Maler hat die Namen sorgfältig vor die Köpfe der Figuren gesetzt: Thetis, Achill und Peleus, die beiden letzten Namen in linksläufiger Schrift (*Taf.1, 1.2.3*). Leider haben sich lediglich die Spuren der wohl in weiss aufgemalten Buchstaben erhalten.

Im Zentrum steht also der junge, ein bisschen naiv aussehende Achill mit Schild, Speer und einem Helm, dessen Busch teilweise vom Palmettenornament der Randzone überdeckt wird. Achill hat nur ein kurzes Mäntelchen über den rechten und den vom Schild verdeckten, linken Unterarm gelegt - der Gewandsaum schaut gerade noch unter dem Schild hervor -, im übrigen ist er unbekleidet. Den Schild ziert eine züngelnde Schlange, den Helm ver-

¹⁴ ARV2 618,1.

¹⁵ ARV2 618,2 (Paris, Louvre); ARV2 618,3 (Karlsruhe); ARV2 618,6 (Schwerin); ARV2 619,9 (Berlin).

¹⁶ Siehe oben Anm.15.

¹⁷ Zusätzlich wurde es mindestens an einer Stelle, wo wohl die zuerst und die zuletzt gemalte Palmette nicht lückenlos aufeinanderfolgten, mit zwei S-Ranken mit Blättchen bereichert.

¹⁸ Siehe oben Anm.15.

¹⁹ Eine Arbeitsaufteilung zwischen Hauptbild-Malern und Ornament-Malern ist bereits durch verschiedene Beispiele aus der attisch rotfigurigen Keramik des 5.Jh.v.Chr. belegt. Zu den attischen Werkstattbetrieben allgemein I.Scheibler, Griechische Töpferkunst (1983) 107-120.

schiedene Zierbeschläge, und auf der Helmklappe über der Stirn windet sich wiederum eine kleine Schlange. Über den Schläfen quillt das lockige Haar unter dem Helm hervor. Achill hält seiner Mutter Thetis die Schale für das Spendeopfer mit der rechten Hand entgegen. Thetis steht dem Betrachter zugewandt vor Achill und blickt gebannt auf das Opfergefäß, so dass wir ihren Kopf im Profil sehen. Sie trägt einen gefältelten, kurz-ärmeligen Chiton und darüber, die rechte Seite des Oberkörpers freilassend, ein Himation. Das Haar hat sie zu einem Knoten hochgesteckt. Den Kopf schmückt ein dreiteiliges Band. Thetis hebt die linke Hand etwas steif zum Gruss empor, während in der schlaff herabhängenden rechten Hand eine Kanne mit Kleeblattmündung baumelt. Thetis hält sie in einer Weise, die uns zu verstehen gibt, dass die Flüssigkeit bereits in die Schale gegossen worden ist. Hinter Achill ist der bärtige Peleus zu sehen. Sein Kopf ist leider verloren, nur gerade die Spitze seines Bartes ist erhalten. Peleus hat sich vollständig in einen Mantel gehüllt, unter welchem noch ein kleines Stück des gefältelten Chitons mit einer Saumborte über den Knöcheln hervorguckt. Mit der rechten Hand stützt er sich auf ein mit einem Band sorgfältig umwundenes Szepter, das ihn als König auszeichnet.

Der Villa Giulia-Maler hat alle seine Figuren mit einem stumpfen Instrument in groben Umrissen und mit flüchtigen Innenstrichen fein auf das Gefäß vorskizziert. Die Furchen, die der stumpfe Griffel hinterlassen hat, sind besonders deutlich bei Achill: Obwohl ein Teil seines Körpers und des Speeres vom Schild verdeckt werden, sind die Körperlinien skizziert worden und aus der Nähe mühelos auf der tongrundigen Schildfläche zu erkennen. Die Muskeln, die Kniescheiben und die Umwindung von Peleus' Szepter hat der Maler mit verdünntem Firnis angegeben.

Der schlechte Erhaltungszustand der Kraterrückseite erfordert mehr Phantasie, um die Darstellung zu verstehen. Links aussen erkennen wir die Füße, Unterschenkel und den Mantelsaum einer frontal stehenden Gestalt. Rechts folgt zuerst der Einschnitt für die Flickklammer, dann ein

Fuss im Profil, von dem nur die Zehen und der Fussballen auf dem Boden aufliegen, während die Ferse hochgezogen ist. Diesem Fuss ist die von der Bruchkante angeschnittene Ferse weiter rechts zuzuordnen: Beide Füße gehören zu einer nach rechts schreitenden Figur. Es folgt ein weiterer Klammereinschnitt einer antiken Flickstelle. Rechts aussen ist wiederum ein Fuss mit Unterschenkel im Profil und darüber der Saum und die Eckzipfel eines Himations sowie eine weitere antike Flickstelle zu sehen. Zu dieser Figur gehört auch die vom Himation verhüllte Hand rechts oben mit dem knorrigen Stock. Der Unterschenkel ist leicht nach vorne geneigt, was uns zu bedeuten gibt, dass die Körperbelastung auf diesem Fuss ruht. Wo ist nun der zweite Fuss dieser Figur zu suchen? Folgen wir der Bruchkante, die vom Himationsaum zum vorderen Fuss der mittleren Figur führt und dort die Bodenlinie leicht berührt, erkennen wir im dazwischenliegenden, spitzen Winkel ein winzig kleines, tongrundiges Dreieck: Gehört es zum Fuss der mittleren oder rechten Figur? Zur Antwort verhilft die Beobachtung des belasteten Fusses rechts aussen. Der Villa Giulia-Maler umrandete seine Figuren, wie es in der rotfigurigen Malerei üblich ist, mit Firnis, bevor er den Hintergrund fertig ausmalte. Bei dieser Gelegenheit geriet ihm die Umrandung an den Zehen hin und wieder etwas über die Bodenlinie hinunter. Diese winzige Unachtsamkeit lässt sich nicht nur am belasteten Fuss, sondern auch unterhalb der nicht mehr erhaltenen Zehen des vorgestellten Fusses der Mittelfigur beobachten. Das kleine Dreieck befindet sich aber unmittelbar rechts anschliessend und gehört damit zweifellos nicht zum selben Fuss, sondern zum zweiten Fuss der rechten Figur: Er wird vom Fuss der Mittelfigur teilweise verdeckt gewesen sein. Es muss sich um die Zehen und nicht die Ferse handeln. Halten wir nämlich im Werk des Villa Giulia-Malers Umschau, so finden wir auf einigen Vasen die Situation, wo sich die Füße zweier schreitenden Figuren jeweils auf eine ähnliche Weise überschneiden: Entweder verdeckt der meist im Abrollen begriffene Fuss der voranschreitenden den Fuss der nach-

folgenden Figur²⁰, oder - umgekehrt - die Zehen der nachfolgenden Figur verdecken leicht den im Abrollen begriffenen Fuss der anführenden Figur²¹. Auf dem Zürcher Krater hat man sich wohl die zweite Version vorzustellen.

Damit können wir das Bild der Rückseite rekonstruieren: Es waren drei Figuren dargestellt, der einfachen Kleidung nach zu schliessen - sie tragen nur ein Himation - drei junge Männer. Der linke stand dem Betrachter zugewandt da, den Kopf drehte er wohl nach rechts, um den beiden nach rechts wegschreitenden Jünglingen nachzublicken. Ob diese Kopf und Oberkörper in Gehrichtung oder zurückgewendet hielten, ist nicht mehr auszumachen. Der anführende Jüngling hielt in der einen Hand, welche vom Himation verhüllt ist, einen knorrigen Ast.

Junge, in lange Mäntel gehüllte Männer, die nicht näher charakterisiert sind, trifft man im 5.Jh.v.Chr. häufig auf Gefässrückseiten an. Ihre Bedeutung ist für uns rätselhaft, doch müssen sie wohl im Zusammenhang mit dem Gelage (Symposion), für welches ein Kelchkrater ja auch bestimmt war, verstanden werden. Vielleicht spielt die Darstellung auf ein Ritual zur Aufnahme von jungen Männern in den Kreis der Erwachsenen, die zum Symposion zugelassen waren, an²².

Zuweisung und Datierung

Der Krater in Zürich wurde bereits von Beazley in die Oeuvreliste des Villa Giulia-Malers aufgenommen²³. Die Zuweisung der figürlichen Dekoration an den Villa Giu-

lia-Maler bietet denn auch keine Schwierigkeiten. Wir erkennen an den Figuren die typische, von Beazley²⁴ bereits eingehend beschriebene Zeichenweise wie etwa die im Verhältnis zum Körper zu klein geratenen Köpfe, die Frauenfrisur mit einem abstehenden, vom Kopfhaar durch eine ausgesparte, meist wellenförmige Umrandung abgetrennten, kugeligen Knoten, ferner die Augen und Ohren, das Schlüsselbein und die offene, von der Innenseite dargestellte Hand. Schliesslich ist der meist am Ellbogen über den linken Arm geworfene Himationzipfel mit den zwei bis drei parallelen Faltenbahnen unverkennbar.

Der Kopf der Thetis lässt sich gut mit dem Kopf der durch Beischrift benannten Ariadne einer Strickhenkelamphora in München²⁵ vergleichen. Was die zum Betrachter gewendete Körperhaltung mit den beiden Füßen in Frontansicht oder die linke Hand mit der Kleeblattotinochoe anbelangt, so stehen der Thetis Frauengestalten nahe, wie sie auf dem Kelchkrater in Schwerin²⁶ oder dem Glockenkrater in London²⁷ zu sehen sind. Für den zum Kriege gerüsteten Achill sowie für Peleus eignet sich eine vom Thema her nahe verwandte Hydria in Leningrad²⁸ zum Vergleich. Auch die züngelnde Schlange hat der Maler noch anderen Kriegerern auf ihre Schilde gemalt²⁹.

²⁴ J.D.Beazley, *The Master of the Villa Giulia Calyx-Krater*, RM 27, 1912, 286-297.

²⁵ ARV2 621,45; CVA München 5, Taf.212 Nr.3 und Taf.216 Nr.10.

²⁶ ARV2 618,6.

²⁷ ARV2 620,23; RM 27, 1912, 286 Fig.2.

²⁸ ARV2 623,67; A.Peredolskaja, *Rotfigurige attische Vasen in der Eremitage Leningrad* (1967) Nr.185 Taf.125,1-2.

²⁹ Vgl.z.B.: den Kolonettenkrater in Ferrara, ARV2 620,28, N.Alfieri, *Museo archeologico nazionale di Ferrara* 1 (1979) 41 Nr.93, und den Stamnos in New York, ARV2 620,31, G.M.A.Richter - L.F.Hall, *Red-Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art* (1936) Taf.102 Nr.101. Die Schlange ist kein Schildzeichen, das nur für den Villa Giulia-Maler typisch ist. Man findet sie auch auf Schilden anderer Vasenmaler. Die Schlange soll gemeinhin abschreckende Wirkung zeigen. Zur Schlange als Schildzeichen E.Saglio in: C.Daremberg-E.Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* Bd. 1,2 (1887), s.v. "Clipeus", 1253. E.Pottier a.O. Bd. 2,1 (1892) s.v. "Draco", 406. Zu Schildzeichen allgemein A.M.Snodgrass, *Wehr und Waffen im antiken Griechenland* (1984) 97ff.

²⁰ Vgl. z.B. den Kelchkrater in Rom, ARV2 618,1, oder den Glockenkrater in Madrid, ARV2 619,19, CVA Madrid 2, Taf.17,1b.

²¹ Vgl. den Stamnos in New York, ARV2 620,31; G.M.A.Richter - L.F.Hall, *Red-figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art* (1936) Taf.102 Nr.101.

²² Zu den Manteljünglingen auf Gefässrückseiten siehe C.Isler-Kerényi in: *Stiftung Koradi/Berger, Ausstellungskatalog* (1989) 36 u. 81; dies. ausführlich in: *Scritti in onore di Vincenzo Tusa* (im Druck; Erscheinung 1990 geplant).

²³ Para 398 unten. Zum Villa Giulia-Maler allgemein ARV2 618-626, 1662; Para 398-399; Add 132.

Der Zeichenstil des Villa Giulia-Malers ist - wie bereits angetönt - leicht erkennbar. Der Maler hat ausserdem viele Vasen - meist grosse Gefässformen, aber auch Lekythen und Schalen - hinterlassen, so dass man eine recht gute Vorstellung von seinem Werk erhält. Er scheint nach 470 v.Chr. mit dem Bemalen von Vasen begonnen zu haben und wirkte bis um 450 v.Chr., möglicherweise sogar bis kurz danach. Sicher gehörte er nicht zu den führenden Meistern seiner Zeit. Dazu ist er zu wenig eigenständig und phantasievoll. Sein Handwerk als Maler hat er jedoch beherrscht, denn seine Linien verraten eine sichere und sorgfältige Beherrschung der Linierhaartechnik³⁰. Mit Vorliebe bildete er die Figuren standardisiert ab und fügte sie gleichsam als Versatzstücke zu neuen Szenen zusammen, gleichgültig ob es sich um ein töpferisch aufwendiges und repräsentatives Gefäss oder um ein weniger anspruchsvolles Gefäss handelt. Die oberflächliche, brave und langweilige Darstellung auf dem Zürcher Kelchkrater steht - wie wir schon bei der Ornamentik bemerkt haben - im Grunde genommen in grossem Gegensatz zu Aufwand und Qualität der Töpferarbeit. Doch befindet sich unser Gefäss in guter Gesellschaft. Wiederum mit Ausnahme des äusserst lebendigen und sorgfältig gemalten Mädchenreigens auf dem Kelchkrater in der Villa Giulia in Rom³¹ und der durchaus phantasievollen Darstellung einer Satyrnfamilie auf dem Gefäss in Karlsruhe³² lässt sich an seinen übrigen Kelchkrateren derselbe Qualitätsunterschied zwischen Töpfer- und Malerarbeit beobachten.

Die immer wiederkehrenden, spannungslosen Figuren erklären vielleicht auch, warum wir uns mit der zeitlichen Eingliederung seiner Vasen innerhalb seiner Schaffenszeit oft schwertun. Es ist bestimmt nicht zufällig, dass das Oeuvre des Villa Giulia-Malers bisher nicht umfassender untersucht worden ist, dass man in den Katalogen für die vorgestellten Stücke meist eine globale Datierung in das Jahrzehnt zwischen 460 und 450 v.Chr. antrifft.

³⁰ Zur Linierhaartechnik G.Seiterle, Die Zeichentechnik in der rotfigurigen Vasenmalerei, AW 2, 1976, 3-10.

³¹ ARV² 618,1.

³² ARV² 618,3.

Versuchen wir trotzdem, unseren Krater genauer im Werk zu situieren.

Zum Höhepunkt der Schaffenszeit des Malers gehört zweifellos der Krater in Rom, dessen kraftvolle, lebendige und räumlich gut erfasste Figuren auf der Zeitstufe des späten Niobiden-Malers, d.h. um 450 v.Chr., stehen. Ebenfalls in diese Zeit würde ich eine Pelike in Syrakus³³ und die bereits zum Vergleich herangezogene Strickhenkelamphora in München setzen. Auf der letzteren ist es vor allem der Krieger, der für eine Datierung um 450 v.Chr. spricht. Besonders sein Gesichtsausdruck und sein schwermütiger Blick rücken ihn bereits in die Nähe der frühen Werke der Polygnot-Gruppe³⁴. Obwohl die Figuren den Zürcher Krater durch ihre flächenhafte, wenig räumliche Zeichenweise "archaisierend" und für die Zeit um 450 v.Chr. nicht "modern" erscheinen lassen, ist das Gefäss kaum älter als die genannten Stücke. Die Ähnlichkeit der Thetis mit Ariadne auf dem Münchner Gefäss, obgleich hier die Szene als ganze lebendiger gestaltet ist, spricht für eine zeitliche Gleichstellung der beiden Stücke. Details wie das im Profil dargestellte Auge³⁵, die herunterhängende Hand der Thetis und die von schräg oben gesehene Oinochoe weisen uns ebenfalls in die Zeit um 450 v.Chr.³⁶. Suchen wir ein Gefäss aus der frühen Werkphase des Villa Giulia-Malers, so lässt sich dem späten Zürcher Krater wohl der Krater aus Schwerin gegenüberstellen. Die Zeichenweise wirkt hier ängstlich und ungelenkt. Zudem ist dem Villa Giulia-Maler ein Fehler in der Faltenführung des bekleideten Jünglings auf der Rückseite unterlaufen, der wohl schwerlich einem erfahrenen und routinierten Maler passiert wäre. Für die

³³ ARV² 622,48; CVA Syrakus 1, Taf.3,1-3.

³⁴ Vgl. etwa die Halsamphoren des Hektor-Malers in Brüssel, ARV² 1036,2, und des Peleus-Malers in Ferrara, ARV² 1039,11, beide Stücke abgebildet in: AntK 23, 1980, Taf.29, 2 u.3 bzw. Taf.27,1 u.3.

³⁵ Vgl. z.B. mit dem Stamnos des etwa gleichzeitig arbeitenden Malers Hermonax im Vatikan, ARV² 484,21, Boardman RVA Abb.351. Den Stamnos datiert F.P.Johnson unter anderem aufgrund der Profildarstellung des Auges um oder kurz nach 450 v.Chr., F.P.Johnson, The Career of Hermonax, AJA 51, 1947, 233-247, siehe v.a. 247 Gruppe M, L und W.

³⁶ Vgl. dazu z.B. die Rückseite des um 450 v.Chr. entstandenen Volutenkraters des Niobiden-Malers in Boston, ARV² 600,12; Boston II Nr.108 Taf.58 und 60.

knopfartigen Augen finden sich wiederum Parallelen im Frühwerk des Hermonax, das in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre des 5.Jh.v.Chr seinen Anfang hat³⁷.

Es bleibt schliesslich die Frage zu stellen, bei wem oder in welcher Werkstatt der Villa Giulia-Maler sein Handwerk erlernt hat. Beazley äussert sich dazu folgendermassen³⁸: "He belongs to the academic wing of early classic vase-painting, and is connected with the followers of Douris...". Hält man im Werk von Duris³⁹ und seinen Nachfolgern⁴⁰ Umschau, so lässt sich zwar eine gewisse Ähnlichkeit in der akademischen Wiedergabe der Figuren nachvollziehen. Man bemerkt auch das eine oder andere Detail - wie z.B. Gewandfalten oder -borten - in ähnlicher Ausführung. Darüber hinaus lassen sich meines Erachtens jedoch wenig Gemeinsamkeiten beobachten. Die überschlanken, etwas maniert wirkenden Gestalten mit den zu klein geratenen Köpfen ebenso wie Details der Gewänder und des menschlichen Körpers weisen eher in den Umkreis des Berliner-Malers. Im Spätwerk des Berliner-Malers finden wir beispielsweise die langweiligen, parallelen Faltenstriche oder die über die Unterarme gelegten, schmalen Mäntelchen, wie es auf dem Zürcher Krater Achill trägt⁴¹. Bei Hermonax, einem Schüler des Berliner-Malers und einem etwas älteren Zeitgenossen des Villa Giulia-Malers, treffen wir in verblüffend ähnlicher Weise die von der Innenseite dargestellte, offene Hand⁴². Auch die Gefässformen, die der Villa Giulia-Maler bemalt hat, entsprechen vielmehr dem Repertoire des Berliner-Malers als demjenigen von Duris und dessen Nachfolgern, die sich auf Schalen spezialisiert haben.

Zum Thema "Kriegers Abschied mit Opferspende"

Die untereinander verwandten Szenen wie die Ausrüstung oder der Abschied eines Kriegers sowie der Auszug eines Bewaffneten, der zu Pferd oder auf einem Wagen mit Pferdegespann in den Krieg aufbricht, wurden im Laufe der zweiten Hälfte des 6.Jh.v.Chr. sehr beliebt und in nahezu unübersehbarer Fülle wiederholt⁴³. "Kriegers Abschied"-Bilder zeigen den Krieger in voller Ausrüstung, bereit loszuziehen. Der Abschiednehmende steht seinem Vater, seiner Frau oder sonst einem Mitglied aus der Familie oder dem Freundeskreis in strammer, heroischer Haltung gegenüber; meist wohnen der Abschiedsszene rechts und links weitere Figuren bei. Gegen Ende des 6.Jh. wurde, allerdings weniger häufig, ein neues Motiv vor dem Abschiednehmen dargestellt: Der Krieger beschaut in voller Rüstung die Eingeweide eines Tieres, die ihm ein nackter Jüngling entgegenhält, um den Ausgang des Krieges vorauszusagen⁴⁴.

Die frühen rotfigurigen Maler übernahmen das Thema der Wappnung eines Kriegers⁴⁵. Auch für die Leberschau⁴⁶ und den Auszug eines Kriegers auf dem Wagen⁴⁷ gibt es Beispiele in der rotfigurigen Malerei.

Der Krieger, der zum Abschied ein Trankopfer im Beisein seiner Familie darbringt, ist hingegen weder auf schwarzfigurigen noch auf den frühesten rotfigurigen Vasen zu

³⁷ Vgl. z.B. die Nolanische Amphora des Hermonax in Zürich, ARV² 488,74, ASUZ 6, AntK 27, 1984, Taf.12.
³⁸ ARV² 618.
³⁹ Vgl. z.B. die Schale in Boston, ARV² 438,141; Boston III Taf.75 Nr.132.
⁴⁰ Vgl. z.B. die Schale des Euaion-Malers in Berlin, ARV² 795,100; Boardman RVA Abb.370.
⁴¹ Vgl. z.B. die Nolanischen Amphoren des Berliner-Malers in London und Zürich, ARV² 202,84, CVA Brit.Mus. 5, Taf.56,1-2, bzw. ARV² 202,85, CVA Zürich, Taf. 33.
⁴² Vgl. z.B. die Nolanische Amphora des Hermonax in Zürich, ARV² 488,74, ASUZ 6, AntK 27, 1984, Taf.12.

⁴³ Ausrüstung: z.B. die Bauchamphora des Amasis-Malers in Berlin, ABV 151,21; Boardman SVA Abb.87. Abschied: z.B. die Halsamphora des Exekias in Ostberlin, ABV 144,5; Hephaistos 2, 1980, 142 Taf. 2a-b; vgl. ferner die unzähligen spätschwarzfigurigen Beispiele etwa aus der Phanyllis-Gruppe E ("Kriegers Abschied"-Gruppe), ABV 464-466, oder der Klasse von Athen 581, ABV 490,26-33. Auszug: z.B. die Hydria des Antimenes-Malers in Kopenhagen, ABV 267, 20; Boardman SVA Abb.190, oder die Bauchamphora der Gruppe von Toronto 305 in New York, ABV 283,13; Boardman SVA Abb.196.

⁴⁴ Eine Zusammenstellung von Leberschauszenen findet sich bei J.-L.Durand und F.Lissarrague, Hephaistos 1, 1979, 92-108.
⁴⁵ Vgl. etwa die signierte Schale von Duris in Wien, ARV² 427,3; Boardman RVA Abb.281.

⁴⁶ Vgl. etwa die Amphora des Kleophrades-Malers in Würzburg, ARV² 181,1; Boardman RVA Abb.129,1.

⁴⁷ Vgl. etwa den Volutenkrater des Niobiden-Malers in Paris, ARV² 600,17; CVA Louvre 3, Taf. 5,3-4.6.7.

finden. Die Abschiedsszene mit Trankopfer scheint erst um die Wende des 6. zum 5.Jh.v.Chr. aufzukommen und ist wahrscheinlich eine Neuschöpfung der führenden Meister der zweiten rotfigurig malenden Generation, vielleicht des Kleophrades-Malers oder des Berliner-Malers. Sie knüpft an die heroisierten Abschiedsszenen des 6.Jh. an und setzt diese fort.

Auf der Amphora des Kleophrades-Malers in München⁴⁸, die um 500-490 v.Chr. in die Frühzeit seiner Tätigkeit als Maler anzusetzen ist, sehen wir die Abschiedsikonographie bereits fertig ausgeprägt vor uns, so wie sie durch das 5.Jh. mit Abweichungen oder Bereicherungen bestehen bleibt. Der Kleophrades-Maler, der von 505 bis 475 v.Chr. arbeitete⁴⁹, hat den Abschied noch auf zwei weiteren Gefäßen gemalt⁵⁰. Im Oeuvre des Berliner-Malers, der von 500 bis gegen 460 v.Chr. tätig war⁵¹, findet sich "Kriegers Abschied mit Spendeopfer" auf mehreren Gefäßen⁵². Die früheste Darstellung⁵³ fällt nach Beazley ebenfalls in die Frühzeit des Berliner-Malers zwischen 500 und 490 v.Chr. Auf dieser frühen Amphora sowie auf einer Amphora in London⁵⁴ hat der Maler die Szene aufgeteilt und den Krieger auf die vordere, die Frau auf die rückwärtige Gefäßseite gesetzt. Interessant ist, dass sowohl der Kleophrades-Maler als auch der Berliner-Maler das Thema auf den uns erhaltenen Vasen nicht in den Zusammenhang mit einer Abschiedsgeschichte aus dem Leben eines Heros - denkbar wäre etwa der Abschied Hektors von seinen Eltern oder seiner Frau - stellten, sondern die Krieger anonym und ohne kennzeichnende Attribute stehen liessen. Es blieb dem Betrachter freigestellt, sich einen Heros oder einen unbekannten, vornehmen Athener vorzustellen.

Vor dem historischen Hintergrund der Zeit nach 500 v.Chr. bekommt die von der heroischen in die menschli-

che Sphäre gerückte Abschiedsszene eine besondere Bedeutung, fällt doch der Ausbruch der Perserkriege in dieselbe Zeit. Viele junge Männer aus Athen haben den schmerzlichen Abschied vor dem Aufbruch in den Krieg selber erfahren.

Unter den mit dem Villa Giulia-Maler etwa gleichzeitig arbeitenden Malern haben beispielsweise Hermonax⁵⁵, der Altamura-Maler⁵⁶ und vor allem der Niobiden-Maler⁵⁷ "Kriegers Abschied mit Spendeopfer" dargestellt. In der zweiten Hälfte des 5.Jh.v.Chr. wird "Kriegers Abschied mit Spendeopfer" ein überaus beliebtes Thema⁵⁸.

Der Villa Giulia-Maler hat den Abschied eines Kriegers dreimal in fast identischer Art dargestellt. Dazu gehören der Kelchkrater in Zürich, die bereits erwähnte Hydria in Leningrad⁵⁹ und ein Glockenkrater im Kunsthandel⁶⁰. Auf der Amphora in München sowie auf der qualitativ vollen Pelike in Syrakus hat er das Thema des Abschieds variiert. Fragmente, die weitere Abschiedsszenen nahelegen, sind in Korinth⁶¹ und Reggio⁶² erhalten. Dass wir trotz der standardisierten Szenen mindestens in vier von sieben Fällen wissen⁶³, wer sich von wem verabschiedet, verdanken wir der Schreibfreudigkeit des Malers. Auf den Gefäßen in München und Syrakus ist es Theseus, der einmal in Kriegsausrüstung sich von seiner wegeilenden Frau Ariadne, einmal als Reisender gekleidet sich im Beisein der Ariadne von seiner Mutter Aithra verabschiedet. Beide Male wird man das Gefühl nicht los, der Maler habe die Namen aus lauter Schreiblust dazugesetzt, ohne sich über die mythologische Erzählung Rechenschaft zu geben. Ähnlich darf man es sich wohl auf

⁵⁵ Z.B. ARV² 487,57; AJA 1945, 492 Fig.1.

⁵⁶ Z.B. ARV² 595,68; AJA 1945, 475 Fig.3.

⁵⁷ Z.B. ARV² 600,12. Boston II Taf.58-60.

⁵⁸ Berühmt etwa der Stamnos des Kleophon-Malers in München, ARV² 1143,2; CVA München 5, Taf.256.

⁵⁹ Siehe oben Anm.28.

⁶⁰ Sotheby's, 10.12.1984, Nr.215 (hier seitenverkehrt abgebildet), bzw. Sotheby's, 23.5.1988, Nr.266.

⁶¹ ARV² 619,14.

⁶² ARV² 619,14bis; LIMC I (1981) Taf.331 (Aithra I 51).

⁶³ Auf den Abbildungen des Glockenkraters im Sotheby-Katalog ist nicht zu erkennen, ob die Figuren Namensbeischriften tragen.

⁴⁸ ARV² 182,4; CVA München 4, Taf.173.

⁴⁹ Boardman RVA 103 ff.

⁵⁰ ARV² 183,8 und 188,63.

⁵¹ Boardman RVA 105 ff.

⁵² ARV² 199,27 u.29; 200,41; 201,62 u. 72; 203,94; 208,147.

⁵³ ARV² 201,62.

⁵⁴ ARV² 199,27; CVA Brit.Mus.3, Taf.9,3 und 10,3.

dem Fragment in Reggio vorstellen, auf dem über dem Frauenkopf der Name Aithra erhalten ist. Eine von der mythologischen Tradition her plausible Wahl hat der Maler auf dem Krater in Zürich getroffen: Wenngleich er nicht auf eine bestimmte Schilderung in der antiken Literatur anspielt, so ist der Abschied Achills von seinen Eltern in Phthia, verbunden mit der Darbringung eines Spendeopfers, immerhin vorstellbar und im Ablauf des Mythos durchaus möglich. Erstaunlich ist jedoch die Wahl der mythologischen Figuren Achill, Peleus und Thetis, denn die Achillgeschichten gehören in der Vasenmalerei des mittleren 5.Jh. nicht mehr so sehr zu den gefragten Bildern, während Theseus, der Stammheros und Beschützer der Athener, zu der Zeit in Athen eine Lieblingsfigur ist.

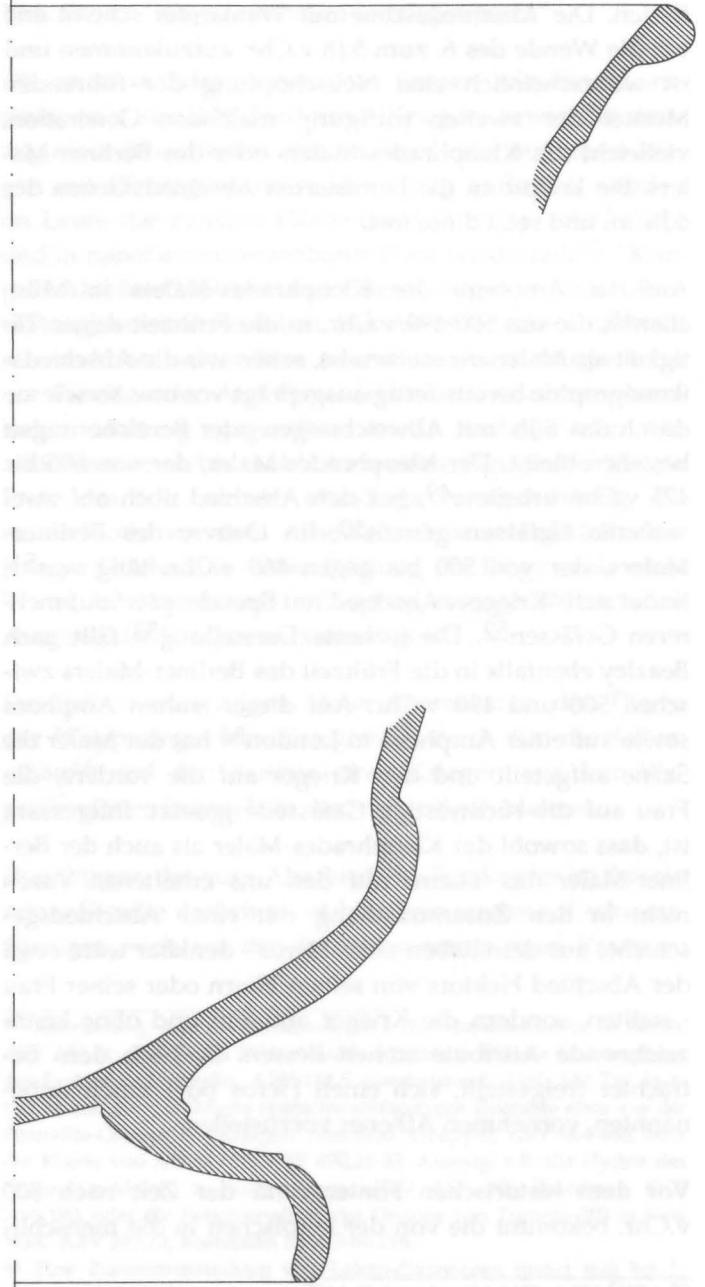
TAFELVERZEICHNIS

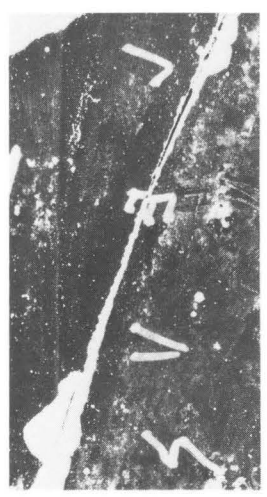
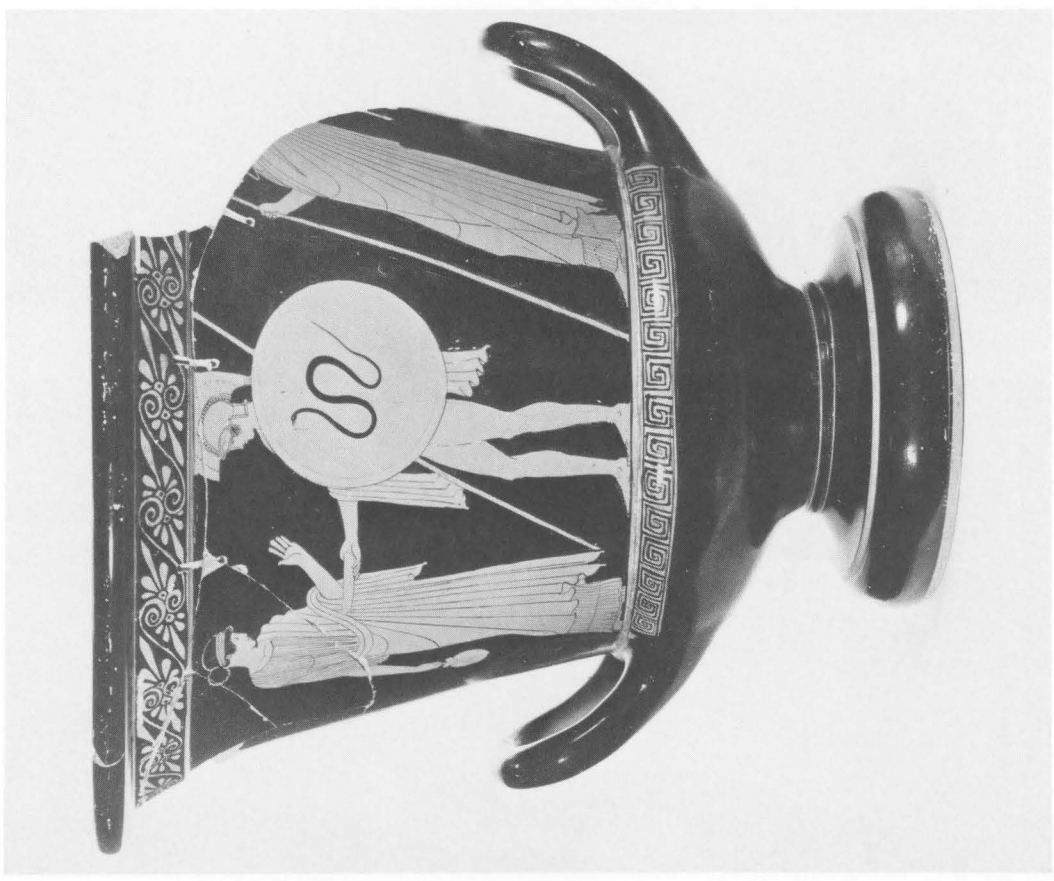
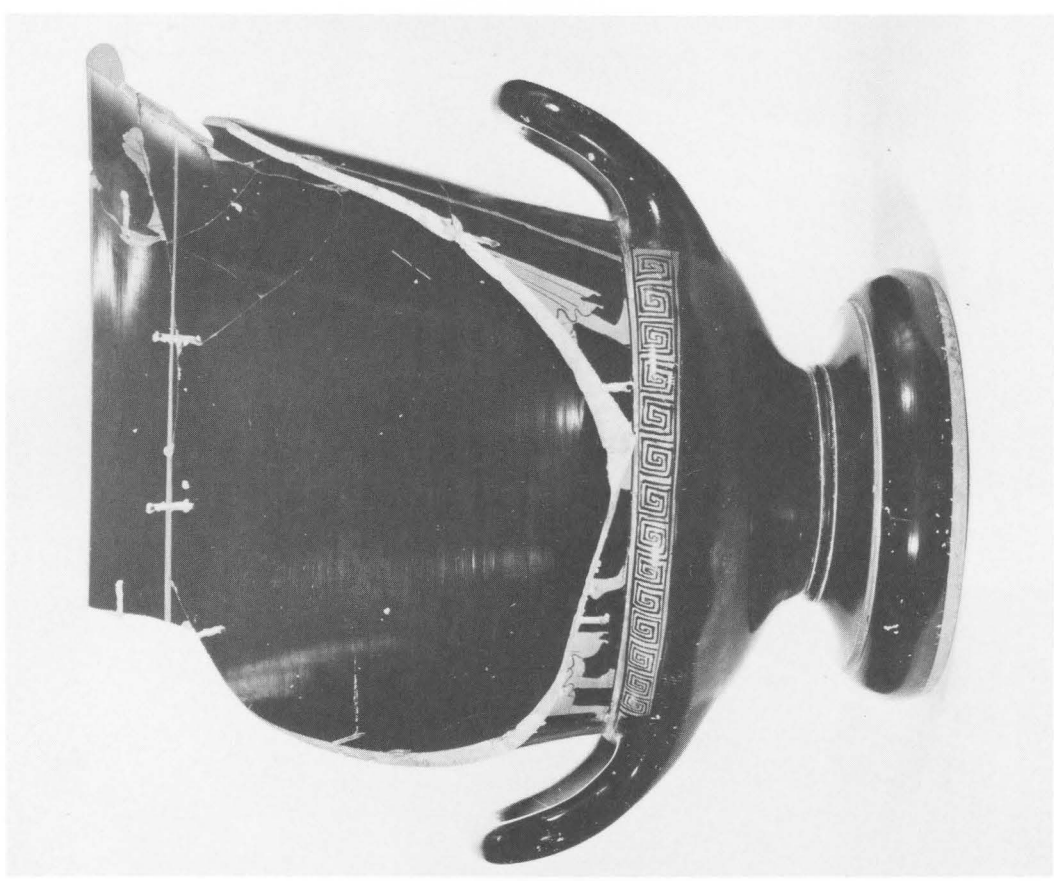
Taf.2; 3 Attisch rotfiguriger Kelchkrater des Villa Giulia-Malers. H. 38,2 cm. Archäologische Sammlung der Universität Zürich, Inv. 3549.

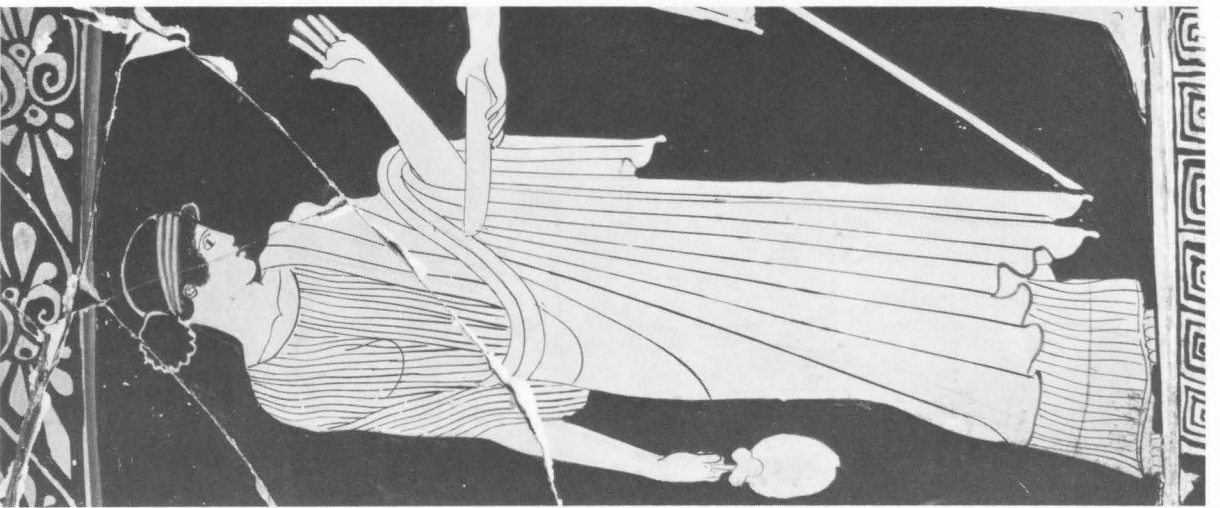
Photos: Archäologisches Institut der Universität Zürich, Silvia Hertig.

TEXTABBILDUNGEN

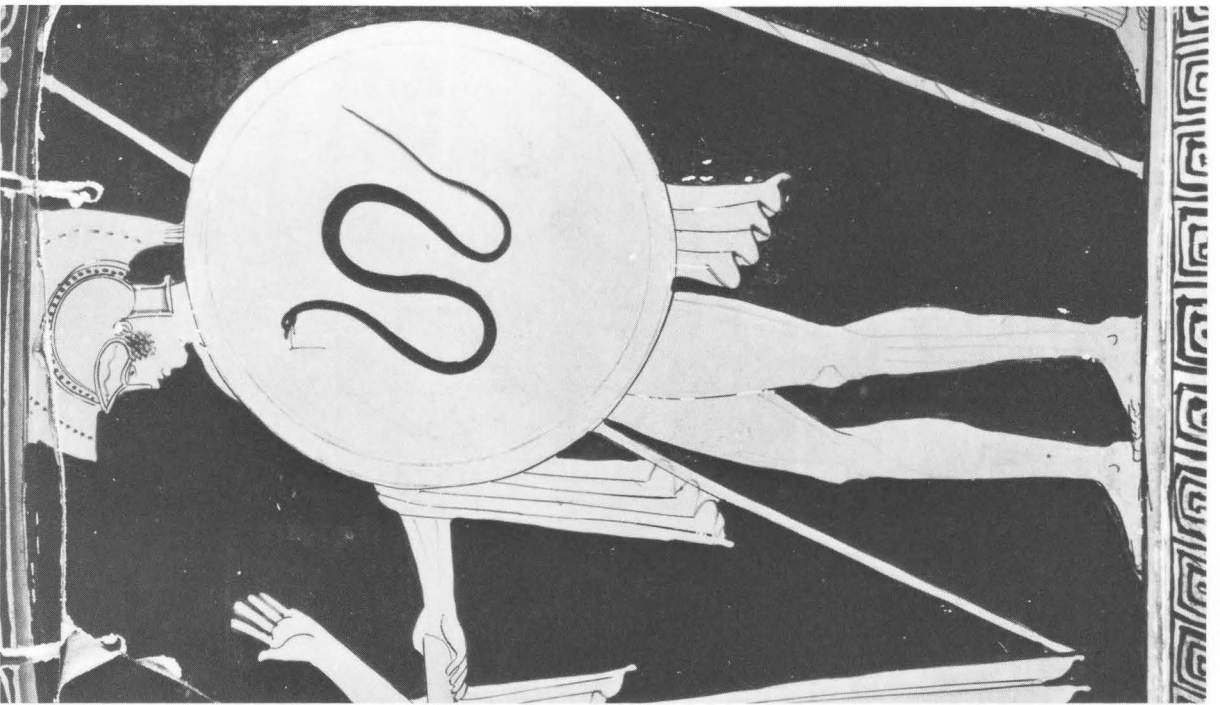
Abb.1 Fuss- und Mündungsprofil. Zeichnung Danielle Leibundgut Wieland. Umzeichnung Andreas Brodbeck.



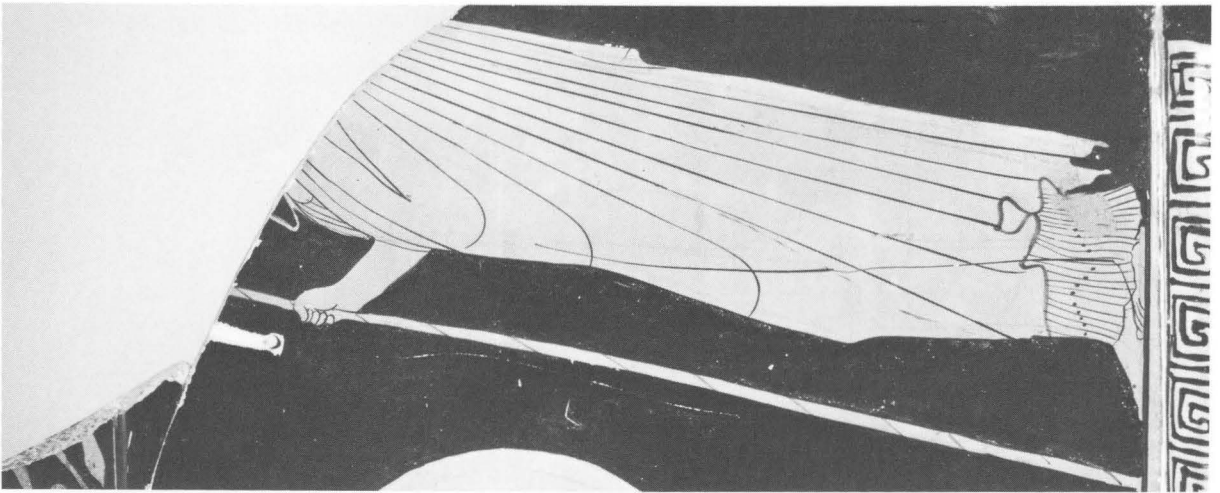




1



2



3

ZWEI KORINTHISCHE NORMALKAPITELLE

Im Jahre 1980 kamen zwei korinthische Normalkapitelle als Schenkung in die Sammlung des Archäologischen Instituts der Universität Zürich¹. Über Herkunft und Erwerbungsart der beiden Kapitelle ist nichts näheres bekannt. Die Annahme, dass sie in Italien erworben wurden, ist berechtigt, aber nicht zu sichern².

Beschreibung

Beide Kapitelle sind aus weissem Marmor gearbeitet³ und gehören zu den relativ kleinen Exemplaren. Beiden Stücken liegt die gleiche Proportionierung zugrunde, sie unterscheiden sich jedoch in den Massen und in der Ausführung. Das Kapitell Inv. 3812 ist ein wenig kleiner als das zweite Inv. 3813⁴.

Für die Publikationserlaubnis und die stete Diskussionsbereitschaft danke ich Herrn Prof. H.P. Isler.

Abkürzungen:

Ferchiou : N.Ferchiou, *Architecture romaine de Tunisie* (1975).
Heilmeyer : W.D. Heilmeyer, *Korinthische Normalkapitelle. Studien zur Geschichte der römischen Architekturdécoration*, 16. *Ergh. RM* (1970).
Kähler : H. Kähler, *Die römischen Kapitelle des Rheingebietes* (1939).
Leon : Ch. Leon, *Die Bauornamentik des Traiansforums* (1971).
Naumann : R. Naumann, *Der Quellbezirk von Nîmes* (1937).
Ostia VII : P. Pensabene, *Scavi di Ostia VII. I capitelli* (1973).
Weigand : E. Weigand, *Baalbek und Rom. Die römische Reichskunst in ihrer Entwicklung und Differenzierung*, *Jdl* 29, 1914, 37-91.

¹ Beide Stücke stammen aus der Sammlung A. Rüsch, die 1936 grossenteils an der Auktion der Galerie Fischer in Luzern versteigert wurde. Im Auktionskatalog sind sie nicht enthalten.

² Herr A. Rüsch hat zeitweise in Neapel gewohnt. Die meisten Kunstwerke für seine Sammlung hat er auch dort erworben.

³ Die mikroskopische Untersuchung des Marmors hat gezeigt, dass es sich mit grösster Wahrscheinlichkeit um lunensischen Marmor handelt.

⁴ Die Masse von 3812: Gesamthöhe: 0,56m, H.Kranzblätter: 0,17m, H.Hochblätter: 0,32m, H.Kalathos: 0,49m, H.Abakus: 0,07m, Unterer Durchmesser: 0,43m.

Die Masse von 3813: Gesamthöhe: 0,59m, H.Kranzblätter: 0,18m, H.Hochblätter: 0,335m, H.Kalathos: 0,51m, H.Abakus: 0,08m, Unterer Durchmesser: 0,45m.

Die Proportionierung der Stücke bewirkt ihre optische Gedrungenheit. Diese wird durch eine stark konische Form des Kalathos gemildert, dessen Profil zuerst in leichter Neigung nach aussen hochsteigt und erst kurz unterhalb der Lippe im kurzen, gleichmässigen Bogen bis zur Lippenkante schwingt (siehe *Taf.4, 1.2*). Trotz der grossen Übereinstimmung in der Form des Kalathos, der Proportion und den Massen weisen die beiden Kapitelle bei näherer Betrachtung wesentliche Unterschiede auf. Das ergibt sich vor allem durch eine andere Gestaltung des Akanthus (vgl. *Taf.4, 3* und *Taf. 4, 4*). Das Blattwerk von Inv. 3812⁵ ist folgendermassen aufgebaut: seitlich des flachen Mittelstegs⁶ entwachsen jeweils zwei Blattlappen: der untere mit vier, der obere mit fünf Zacken. Der fünfte, senkrecht stehende Blattlappen überfällt plastisch den Mittelsteg. Beim unteren Blattlappen fassen die zwei äusseren Zacken die zwei inneren, die leicht tiefer sitzen, zusammen. Die einzelnen Zacken der oberen Blattlappen entwickeln sich aus einem Tal, das zuerst senkrecht verläuft, sich auf der Höhe der ersten Bucht dann verbreitert und nach aussen neigt. Die Kanten der Furche sind in die aussenliegenden Blattzähne umgewandelt, den Raum zwischen ihnen füllen drei weitere Zacken aus. Die Blattzähne sind spitzig und lang. Dieses Erscheinungsbild wird durch Ritzungen, die weit ins Innere der Blattlappen reichen, erreicht. Da sich die Blattzähne überschneiden, entstehen zwischen den benachbarten Blattlappen zwei Buchten, die mandelförmig, fast dreieckig sind. Der Blattstengel ist durch vier tiefe, scharfkantige Furchen gegliedert. Bei den Kranzblättern sind die inneren nicht bis zum Blattfuss ausgeführt, sondern enden auf der Höhe der untersten Bucht. Tiefer laufen in ihrer Fluchtrichtung die äusseren Furchen, die ebenfalls auslaufen.

Das Blattwerk des Kapitells Inv. 3813 zeigt den gleichen formalen Aufbau, gleichzeitig aber Unterschiede in der Ausführung und in den Details (vgl. *Taf. 4, 3* und *Taf. 4, 4*). Der schmale Mittelsteg, der mit einem Sägeblatt ver-

⁵ Der Aufbau der Kranz- und Hochblätter ist identisch.

⁶ Auf einer Seite des Kapitells markiert seine Mitte eine Rille, die übrigen bleiben ungegliedert.

sehen ist, ist an der Basis verbreitert. Zu ihm parallel verlaufen sechs schmale, scharfkantige Furchen, die bis zum Blattfuss herabgeführt sind. Die Blattzähne sind nicht so spitzig wie bei Inv. 3812 und erscheinen wegen der sparsamer verwendeten Ritzung der Blattinnenfläche kürzer. Die Buchten beim Kapitell Inv. 3813 sind schmaler und straffer. Dies bewirkt, zusammen mit der allgemein präziseren Ausführung, dass bei diesem Stück die Licht-Schatten Wirkung ausgeprägter zum Ausdruck kommt und das Blattwerk höher und leichter erscheint. Ähnliche Unterschiede lassen sich beim Vergleich der in beiden Fällen deutlich ausgebildeten Caules, der Hüllkelche, Blattkelche mit den Stengeln der Abacusblüten der beiden Kapitelle feststellen (vgl. *Taf. 4, 1* mit *Taf. 4, 2*).

Grössere Unterschiede sind bei den Voluten und Helices sichtbar. Bei Inv. 3812 ist die Canalis dreieckig, wobei den Kanten entlang ein flacher Steg belassen ist. Die Voluten liegen dicht an den äusseren Blättern der Hüllkelche, die Helices dagegen steigen empor und berühren das innere Blatt erst an seinem Ende. Inv. 3813 zeigt Voluten und Helices, die auf der ganzen Länge dicht an den Blättern des Hüllkelches aufliegen (siehe *Taf. 4, 1.2*). Ihre Oberfläche ist durch die Aussparung einer dünnen Randleiste und die Kehlung der Mittelpartie dekoriert. Diese Canalis ist im Querschnitt konkav, die Randleisten sind nicht flach belassen, sondern haben eine Rille in der Mitte. Unter den Abacusecken ist die sichtbare Innenseite der Voluten durch Ritzlinien in vier Teile gegliedert⁷.

Bei Inv. 3812 fehlen jegliche Befestigungsspuren, dagegen zeigt das zweite Stück sechs viereckige Vertiefungen auf dem Abacus⁸ und zwei kleinere Dübellöcher in der Standfläche des Kalathos.

Bei beiden Kapitellen fehlen die meisten Blattüberfälle und jeweils ein Volutenpaar, im übrigen kann der Erhaltungszustand als gut bezeichnet werden. In beiden Fällen sind auf der Oberfläche des Marmors an mehreren Stellen Kalksinterablagerungen sichtbar. Diese Tatsache weist darauf hin, dass die beiden Kapitelle unter der Erde gelegen haben müssen.

Landschaftliche Einordnung

Die Formen des Akanthus lassen keinen Zweifel daran, dass die Zürcher Kapitelle zu den Steinmetzarbeiten einer westlichen Werkstatt gehören. Die gut sichtbare Aufteilung des Blattes in einzelne Blattlappen kommt in den griechischen Arbeiten nie so stark zum Ausdruck⁹. Die kleinasiatischen Beispiele zeigen zwar ein ähnliches Prinzip der Blattaufteilung wie die stadtrömischen¹⁰, wenn man aber die Ausformung des einzelnen Blattlappens betrachtet, so ist sie grundverschieden. Bei den kleinasiatischen Kapitellen sind alle Zacken ausgekehlt und liegen in der gleichen Ebene. Die Auskehlung des mittleren Zackens geht in eine Furche über, die bis zum Blattfuss herabgeführt ist¹¹. Dagegen ist bei den westlichen Arbeiten die Innenfläche des Lappens leicht vertieft, wodurch die äusseren Zacken höher als die inneren zu liegen kommen. Die Rille beginnt erst, wenn der Lappen so eng zusammengeschoben ist, dass er, um die Verbindung mit dem Blattfuss zu erreichen, in eine Furche übergehen muss¹². Dieses Prinzip der Lappengestaltung zeigen auch unsere Kapitelle¹³. Im weiteren ist mir die Verwen-

⁷ Bei Inv. 3812 sind die entsprechenden Flächen ungegliedert belassen.

⁸ siehe *Taf. 4, 5.6*. Die Art der Verteilung deutet auf ein Eckkapitell hin. Die meisten Löcher (5) befinden sich im gleichen Viertel des Abacus. Dies lässt senkrecht aufliegende Elemente des Gebälks vermuten. Bei den meisten Kapitellen liegen die Befestigungslöcher (in der Regel nur 1 bis 3) symmetrisch um die Mitte der Abacusplatte. Vgl. Ostia VII, Tafel 72.

⁹ Vgl. Heilmeyer, 52-74, *Taf. 11.4* und *Taf. 14.2*

¹⁰ Z.B. ist die Aufteilung des Akanthusblattes bei den Arbeiten traianischer Zeit aus Pergamon gleich fortgeschritten wie bei den stadtrömischen Kapitellen.

¹¹ Z.B. Kapitelle der Forumsthermen in Ostia, um 160 n.Chr., abgebildet in: Ostia VII, Nr.332, 333

¹² Arbeiten der stadtrömischen Schule zeigen ausschliesslich dieses Gestaltungsprinzip.

¹³ Vgl. o. Abschnitt *Beschreibung*

dung des Spreitensaumes¹⁴ bei griechischen und kleinasiatischen Beispielen unbekannt. Auch die im Osten im Laufe der Zeit vernachlässigte Ausbildung der Caules spricht für die Zuschreibung an eine westliche Werkstatt. Damit ist allerdings nur die Herkunft des ausführenden Steinmetzes bestimmt, über den Ort der Entstehung und der Verwendung lässt sich nur spekulieren¹⁵.

Datierung

Im folgenden versuche ich die Frage nach der zeitlichen Einordnung der Zürcher Kapitelle zu beantworten, dies anhand von Vergleichen der Einzelformen mit entsprechenden Elementen anderer Beispiele aus der stadtrömischen Tradition. Da die Ornamentformen der beiden Stücke nicht genau übereinstimmen, wird die Datierung für jedes Kapitell einzeln vorgenommen.

Katalog der Vergleichsstücke:¹⁶

Ostia VII:

1. Nr.225, Tempietto del Foro, domitianisch
2. Nr.232, Sinagoga, Ende des 1.Jhs.n.Chr.
3. Nr.233, Sinagoga, Ende des 1.Jhs.n.Chr.
4. Nr.235, Basilika, traianisch
5. Nr.236, Basilika, traianisch
6. Nr.241, Thermen, traianisch

¹⁴ Spreitensaum, auch Sägeblatt genannt, bezeichnet die Verzierung des Mittelstengels bei den Akanthusblättern. In der Regel sind es kleine, zur Achse des Stengels quer liegende Kerben.

¹⁵ Die Bestimmung des Marmors als lunensischer Marmor und die Tatsache, dass Herr Rüesch die meisten Kunstwerke für seine Sammlung in Neapel erworben hat, lassen die Folgerung zu, dass die beiden Kapitelle einem Bau in Mittelitalien entstammen.

¹⁶ Die Liste enthält

- die Angabe der Publikation, aus der die Kapitelle entnommen wurden,
- die Nummer, mit der ich später im Text das entsprechende Kapitell bezeichnen werde,
- im Fall von Scavi di Ostia VII die Kapitellnummer aus dieser Publikation, und in allen übrigen Fällen die Abbildungsnummer der entsprechenden Stücke,
- Herkunftsort
- Datierung.

7. Nr.247, Capitolium, um 120 n.Chr.
8. Nr.249, Capitolium, Portiken, um 120 n.Chr.
9. Nr.258, Horrea di Artemide, späthadrianisch-antoninisch
10. Nr.264, Neptunsthermen, um 139 n.Chr.
11. Nr.265, Neptunsthermen, um 139 n.Chr.
12. Nr.266, Neptunsthermen, um 139 n.Chr.
13. Nr.267, Neptunsthermen, um 139 n.Chr.
14. Nr.270, Piccolo Mercato, Mitte 2.Jh.n.Chr.
15. Nr.272, unbekannt, im Museum, 2.V. 2.Jh.n.Chr.
16. Nr.273, unbekannt, im Museum, 2.V. 2.Jh.n.Chr.
17. Nr.274, Insula 7, 2.V. 2.Jh.n.Chr.
18. Nr.276, Insula 7, 2.V. 2.Jh.n.Chr.
19. Nr.283, Insula 8, 2.V. 2.Jh.n.Chr.
20. Nr.295, unbekannt, 2.Hälfte des 2.Jhs.n.Chr.
21. Nr.296, Decumanus Maximus, Ende 2.Jh.n.Chr.
22. Nr.306, Tor Boacciana, 2.Hälfte des 2.Jhs.n.Chr.
23. Nr.310, Isola Sacra, severisch
24. Nr.314, Caseggiato, Ende 2./Anfang 3.Jh.n.Chr.
25. Nr.317, unbekannt, 2.H. 3.Jh.n.Chr.
26. Nr.319, Via degli Augustali, 2.H. 3.Jh.n.Chr.
27. Nr.390, Insula 12, 2.V. 2.Jh.n.Chr.

Leon:

28. 4.2, Bibliothek des Traiansforums, um 113 n.Chr.
29. 88.2, Tivoli, Nymphäum, um 123 n.Chr.
30. 88.3, Ostia, Neptunsthermen, um 139 n.Chr.
31. 88.4, Ostia, Decumanus Maximus, späthadrianisch
32. 89.1, Tivoli, Nymphäum, um 123 n.Chr.
33. 89.3, Rom, Argiletum, frühantoninisch
34. 89.4, S. Maria di Capua Vetere, frühantoninisch
35. 90.1, Ostia, Quattro Tempietti, hadrianisch
36. 90.4, Rom, Bibliotheca Apollinis Palatini, spätantoninisch

Heilmeyer:

37. 48.2, Rom, Vespasianstempel, domitianisch
38. 58.1, Tivoli, Kaiserpalast, um 120 n.Chr.
39. 58.2, Tivoli, Kaiserpalast, um 120 n.Chr.
40. 58.3, Tivoli, Grosse Thermen, um 120 n.Chr.

Kähler:

41. 15.8, Trier, nach der Mitte des 2.Jhs.n.Chr.
42. 15.12, Magdeburg, Dom, nach der Mitte des 2.Jhs.n.Chr.

Naumann:

43. 57, Rom, Porticus Octaviae, 203 n.Chr.

Weigand:

44. 4.26, Sbeitla, Propylon, 139 n.Chr.

Ferchiou:

45. 22,3, Mactar, Grosse Thermen, 199 n.Chr.

Brilliant, MemAmAc 29,1967:

46. 18,19, Rom, Septimius-Severus-Bogen, 203 n.Chr.

Kapitell Inv. 3812:

Die Akanthusformen von Inv. 3812 zeigen grosse Ähnlichkeiten mit den Blattwerken der Kapitelle Nr. 9, 12, 14, 15, 18, 20. Alle diese Beispiele stammen aus der hadrianisch-antoninischen Zeit. Die Anordnung und Gestaltung der Blattlappen ist praktisch identisch. Ein kleiner Unterschied besteht in der Darstellung der Mittelrippe, die bei diesen Beispielen stärker betont ist, und bei der Ausformung der Mittelstege. Im Fall von Inv. 3812 verbreitern sie sich ganz deutlich kurz vor dem Überfall. Ein solches Merkmal weisen nur die Vergleichsstücke Nr.45 und 46, also die severischen Arbeiten auf. Auch die Flachheit des Akanthus¹⁷ entspricht eher dem severischen Zeitgeist als den hadrianischen oder frühantoninischen Arbeiten¹⁸.

Der Caulisstamm ist gleich wie bei den Nr.10, 14, 20, 24, 25, 26, 30 und 41. Die zeitliche Verbreitung dieser Form reicht also von hadrianischer bis in frühseverische Zeit. Ähnliches zeigt der Vergleich des Knotens von Inv. 3812: Entsprechende Formen zieren die Kapitelle Nr. 14, 20, 25, 26 und 41.

Der Aufbau des Hüllkelches findet seine Parallelen in den Hüllkelchen von Nr. 6, 9, 13, 14, 20. Diese Kapitelle stammen aus der spätraianisch-antoninischen Zeit. Gleiche zeitliche Stellung ergibt der Vergleich der Helices und Voluten: Übereinstimmung mit denen von Inv. 3812 zeigen Nr. 13, 14, 15, 22 und 36. Alle fünf Stücke gehören in die antoninische Zeit.

Der Blattkelch des Stengels ist gleich wie jener der Kapitelle Nr. 6, 13, 20, 21. Diese verteilen sich auf eine Zeit von Traian bis zu den Antoninen¹⁹. Die Form der Abakusblüte zeigt im Laufe der Zeit keine wesentlichen Veränderungen. Eine gleich wie bei Inv. 3812 gebildete Blüte findet sich von den Flaviern bis zu den Severern. Dagegen zeigen nur wenige Beispiele, nämlich die Nrn. 10, 12, 14 und 36 ein Kalathosprofil, dessen Verlauf, soweit ich es beurteilen konnte²⁰, mit dem von Inv. 3812 übereinstimmt. Es handelt sich dabei vorwiegend um späthadrianisch-antoninische Kapitelle.

Das letzte Element, das ich zu vergleichen versuchte, sind die Binnenproportionen²¹. Es hat sich herausgestellt, dass sie sehr nah den Binnenproportionen der Kapitelle stehen, die in domitianischer, hadrianischer und antoninischer Zeit entstanden sind.

Die Tabelle 1 (im Anhang) zeigt die zeitliche Einordnung der für den Vergleich hinzugezogenen Einzelformen.

Wie diese Tabelle zeigt, überschneidet sich die Laufzeit der Einzelformen ganz deutlich nur in der antoninischen Zeit. Innerhalb dieses Zeitabschnittes erscheinen an den Kapitellen, die unter Antoninus Pius gearbeitet wurden, die deutlichsten Ähnlichkeiten²². Dadurch lässt sich die Datierung in die antoninische Zeit noch weiter auf die Regierungszeit des Antoninus Pius, um die Mitte des 2.

¹⁹ Leider stand mir nur eine geringe Zahl von severischen Vergleichsbeispielen zur Verfügung. Bei diesen konnte ich die Ausbildung des Blattkelches in den meisten Fällen nicht beurteilen.

²⁰ Auf den publizierten Fotos ist der Verlauf des Kalathosprofils sehr schlecht sichtbar.

²¹ Aufgrund der bei Leon und Ferchiou publizierten Vergleiche zwischen den Kapitellmassen und den vitruvischen Werten konnte ich die Abweichungen von den vitruvischen Proportionen im Laufe der Zeit feststellen und diese mit den Werten von Inv. 3812 vergleichen. Für ein Kapitell mit der Höhe von Inv. 3812 würden die vitruvischen Werte folgendermassen aussehen (in der Klammer sind die realen Werte von Inv. 3812 angegeben): Gesamthöhe: 56 (56), H.Kranzblätter: 16 (17), H.Hochblätter 32 (32), H.Kalathos 48 (49), H.Abakus: 8 (7). Alle Werte sind in cm angegeben.

²² Mehrere Einzelformen von Inv. 3812 finden Übereinstimmungen innerhalb von einem einzigen Kapitell.

¹⁷ siehe oben, S. 15 und Taf. 4, 1.

¹⁸ vgl. dazu die Kapitelle Kat.Nr.10-22 mit Kat.Nr.23-25 und 46, 47.

Jhs.n.Chr. präzisieren. Nur die Ausführung des Akanthus spricht für eine spätere Datierung des Kapitells Inv. 3812. Die Flachheit und die Form des Mittelsteges passen eher zu den spätantoninischen oder severischen Arbeiten²³. Meiner Meinung nach handelt es sich im Fall von Kapitell Inv. 3812 um eine frühseverische (Septimius Severus) Rekonstruktion eines frühantoninischen Kapitells. Nur dadurch kann die sehr gute formale Übereinstimmung mit den frühantoninischen Beispielen bei gleichzeitigen stilistischen Unterschieden erklärt werden. Ich bezweifle, dass wir in Inv. 3812 nur eine einfachere, schlechter ausgeführte Arbeit einer Werkstatt, die unter Antoninus Pius tätig war, vor uns haben²⁴.

Kapitell Inv. 3813:

Im gleichen Vorgehen wie oben habe ich Parallelen für die Einzelformen von Inv. 3813 in Einzelformen folgender Kapitelle gefunden:

Was die Ausbildung der Blattstengels der Akanthusblätter von Inv. 3813²⁵ betrifft, zeigen sich die gleichen Formen bei den Kapitellen Nr. 1, 2, 3, 5, 7, 27, 32, 34, 35, 37 und 40, also bei Kapitellen die zwischen spätflavischer und spätantoninischer Zeit entstanden sind. In dieser langen Zeit variiert die Gestaltung des einzelnen Blattlappens. Nach Berücksichtigung dieses zusätzlichen Merkmals, lässt sich feststellen, dass bei den späteren Beispielen (hadrianisch und antoninisch) die Übereinstimmung mit der Blattlappenausformung von Inv. 3813 grösser als bei den frühen Arbeiten ist.

Der Caulisstamm ist identisch wie bei den Nr. 4, 6, 7, 10, 11, 18, 19, 30, 31, 34 und 39. Diese Kapitellgruppe liegt enger zusammen und vertritt drei Epochen: die traianische, hadrianische und antoninische. Eine gleiche zeitli-

che Verbreitung zeigt der Knoten von Inv. 3813: die Parallelen (Nr. 6, 10, 15, 16, 17, 31, 34, 39) stammen aus der gleichen Zeit, mit einer deutlichen Konzentration bei den späthadrianisch-frühantoninischen Beispielen.

Die Form des Hüllkelches²⁶ konnte bei den Kapitellen 9, 12, 14, 15, 18, 33, 39 und 43 wieder gefunden werden. Auch diese Kapitelle stammen entweder aus der hadrianischen oder aus der antoninischen Zeit. Am Hüllkelch anliegende Voluten und Helices²⁷ sind auch bei den Kapitellen aus hadrianischer (Nr.8 und 35), antoninischer (Nr.19) und severischer Zeit (Nr.20) vorhanden. In der hadrianischen und antoninischen Zeit kommt die Form des Blattkelches von Inv. 3813 vor (Nr. 7, 9, 15, 16, 29, 30, 38 und 42). Eine ebenso klar ausgebildete Abakusblüte von mit Inv. 3813 übereinstimmender Form zeigen nur frühantoninische Beispiele. Der Verlauf des Kalathosprofils verbindet unser Kapitell mit den Arbeiten der spätraianischen Zeit²⁸ und mit den hadrianisch-antoninischen Beispielen.

Die entsprechenden Binnenproportionen²⁹ zeigen Kapitelle, die unter Domitian, Hadrian und den Antoninen entstanden sind.

Wie oben bei Inv. 3812 wird die zeitliche Verbreitung der Einzelformen von Inv. 3813 in Form einer Tabelle dargestellt (vgl. Tabelle 2 im Anhang).

Die Vergleiche haben gezeigt, dass gleiche oder mit den Formen von Inv. 3813 weitgehend übereinstimmende Kapitellornamente hauptsächlich in späthadrianisch-antoninischer Zeit anzutreffen sind. Die Ausbildung der Mittelpartie des Hüllkelches³⁰ spricht gegen eine ganz frühe Datierung innerhalb dieser Zeitspanne. Die grösste

²⁶ ebd.

²⁷ siehe oben, S. 16 und Taf. 4, 2.4.

²⁸ Die Kapitelle B des Trajansforums und ihre Nachfolger.

²⁹ siehe oben, Anm. 19.

³⁰ Im Verlaufe der Zeit wurde die Mittelpartie des Hüllkelches immer stärker betont, was in der spätantoninischen Zeit zur Dreiteiligkeit der Kelchanlage führte.

²³ Kat. Nr. 45 und 46.

²⁴ siehe unten, S. 20.

²⁵ siehe oben, S. 15f. und Taf. 4, 2.4.

Zahl der Parallelen stammt aus der Zeit des Antoninus Pius. Die Akanthusformen stehen den hadrianischen Ausführungen so nahe, dass das Kapitell Inv. 3813 wohl noch im letzten Jahrzehnt vor der Mitte des 2.Jhs. gearbeitet wurde.

Schlussbemerkungen

Die Vergleiche haben gezeigt, dass gewisse Ornamente der Kapitelldekoration über längere Zeit anzutreffen sind. Eine derartige Erscheinung bezeugt ein grosses Durchsetzungsvermögen der Tendenzen einer Epoche. In unserem Fall handelt es sich um die spätflavische Formenwelt der Architekturdécoration, die bis ins 3.Jh.n.Chr., umgeformt und modifiziert, weiterlebt. In die Reihe der Arbeiten, bei denen die flavische Tradition präsent ist, gehören die beiden Zürcher Kapitelle, obwohl sie zeitlich ca. 50 Jahre auseinander liegen. Es stellt sich in dieser Situation die Frage nach dem Zusammenhang zwischen den beiden Stücken. Da keine Angaben über Herkunft und Erwerbsort der Kapitelle existieren, kommt man nicht über Vermutungen und Hypothesen hinaus.

Ich nehme an, dass es sich um zwei Kapitelle desselben Baues handelt³¹, der unter Antoninus Pius im 2. Viertel des 2.Jhs.n.Chr. errichtet wurde. Die kleinen Masse der Kapitelle sprechen für eine bescheidene Grösse dieses hypothetischen Bauwerkes (Säulenhöhe 4 m). Unter Septimius Severus (möglicherweise schon zur Zeit des Commodus) musste der Bau renoviert werden. Dabei mussten auch die Kapitelle z.T. ersetzt werden. Da aber das Gebälk intakt war, musste man, um die Auswechslung der Kapitelle durchführen zu können, Kapitelle von etwas kleineren Massen herstellen. Das rekonstruierte Kapitell (Inv. 3812) wurde zwischen die Säule und das Gebälk hineingeschoben und mit Mörtel befestigt. Die umgekehrte Reihenfolge des Arbeitsvorganges machte

eine Verbindung zwischen dem Kapitell und dem Gebälk mit Hilfe von Dübeln unmöglich³². Da nur einige Kapitelle ausgewechselt werden mussten, versuchte man, um eine Einheitlichkeit zu erreichen, die neuen Kapitelle nach dem Vorbild der frühantoninischen Stücke zu gestalten³³. Der Stil der neuen Epoche hat jedoch seine Spuren hinterlassen. Wenn meine Annahme, dass die beiden Kapitelle Inv. 3812 und Inv. 3813 vom gleichen Bau stammen, zutrifft, so erklärt die oben geschilderte These die stilistischen und zeitlichen Unterschiede, sowie die kleinen Differenzen in den Massen, aber auch das Fehlen von jeglicher Befestigungsspuren bei Inv. 3812. Wenn die Kapitelle zu zwei verschiedenen Bauwerken gehören würden, so bliebe das Fehlen von Dübellöchern bei Inv. 3812 ein Rätsel. Ich bezweifle, dass es sich um ein Musterkapitell handelt, weil die Ausführung dafür nicht sorgfältig genug ist.

TAFELVERZEICHNIS

Taf. 4, 1	Korinthisches Normalkapitell, H. 0,56 m. Zürich, Archäologische Sammlung der Universität, Inv. 3812.
Taf. 4, 2	Korinthisches Normalkapitell, H. 0,59 m. Zürich, Archäologische Sammlung der Universität, Inv. 3813.
Taf. 4, 3	Kapitell Inv. 3812 - Detail.
Taf. 4, 4	Kapitell Inv. 3813 - Detail.
Taf. 4, 5	Die Abakusplatte des Kapitells Inv. 3812.
Taf. 4, 6	Die Abakusplatte des Kapitells Inv. 3813.

Photos: Archäologisches Institut der Universität Zürich, Silvia Hertig

³¹ Die identisch aussehenden Kalksinterablagerungen auf beiden Kapitellen sprechen dafür, dass sich die beiden Stücke eine Zeit lang unter gleichen Bedingungen befanden, vgl. oben S. 16.

³² siehe oben, S. 16 und Taf. 4, 5.

³³ Das gleiche Verfahren wurde bei anderen Bauten festgestellt. z.B. Naumann, Der Quellbezirk von Nîmes (1937), 58: severische Restaurierung des Porticus Octaviae, und Heilmeyer, Normalkapitelle, 31f.: hadrianische Ersatzstücke auf dem Augustusforum.

Anhang

Tabelle 1: Kapitell Inv. 3812

Einzelformen	flavisch	trajanisch	hadrianisch	antoninisch	severisch	nach Mitte 3.Jh.
Kranzblätter :				*** ** *	* *	
Hochblätter :				*** ** *	* *	
Caulisstamm :			*	* * ** *	* *	*
Caulisknoten :			*	*	*	* *
Hüllkelch :		*	*	* **		
Voluten u. Helices:				* * * **		
Blattkelch :		*		* * *		
Abakusblüten :	*		*	* * *		*
Kalathosprofil :			*	* * **		
Binnenproportionen:	*			* * * * *		

Tabelle 2: Kapitell Inv. 3813

Einzelformen	flavisch	trajanisch	hadrianisch	antoninisch	severisch	nach Mitte 3.Jh.
Kranzblätter :	**	* *	*	* * * *		
Hochblätter :	**		*	* * * *		
Caulisstamm :		* *	*	* * * * *		*
Caulisknoten :		*		* * * * *	*	
Hüllkelch :			* *	* * * *	*	
Voluten u. Helices:			* *	*	*	
Blattkelch :		*	*	* * * * *		
Abakusblüten :			*	* *		
Kalathosprofil :		*		* * * * *	*	
Binnenproportionen:	*			* * * *		



1



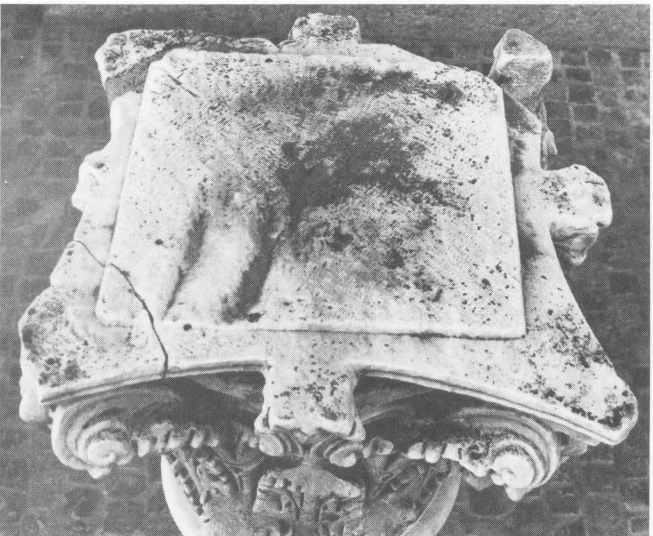
2



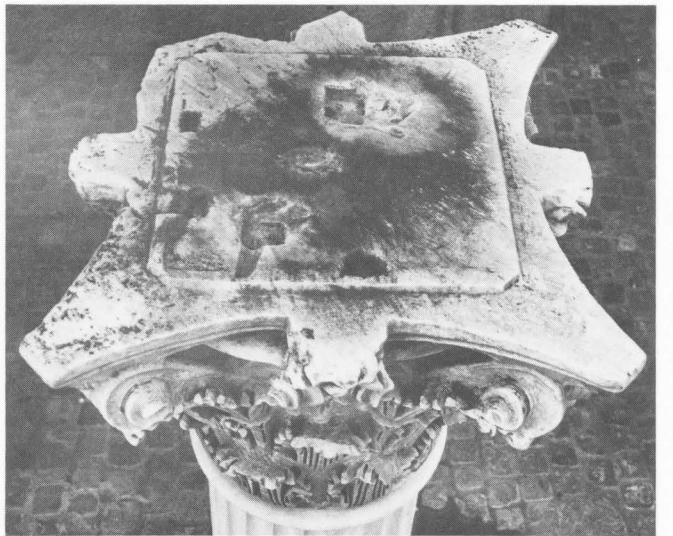
3



4



5



6