

TQ  
845  
5

# Die etruskische Keramik

Zürcher Archäologische Hefte 5



© und Auslieferung:  
Archäologisches Institut der Universität Zürich  
Rämistrasse 73, CH-8006 Zürich, Schweiz

Herstellung: Druckerei Jacques Bollmann AG, Zürich

TO 815:5

Christian Zindel

Frühe etruskische Keramik

Archäologische Sammlung der Universität Zürich  
1987

ZG 1987, 1814

# Vorwort

Grosse etruskische Gefässe machen einen Blickfang unserer Ausstellung aus, die frühe etruskische Keramik überhaupt bildet im Sammlungsgut einen wichtigen Schwerpunkt. Teils durch Schenkungen, teils durch Ankäufe ist eine Reihe von Objekten zusammengekommen, die wichtige Aspekte der frühen etruskischen Keramikproduktion illustrieren können, auch wenn die Auswahl natürlich in keiner Weise repräsentativ, eine Übersicht über die ganze regionale Vielfalt nicht möglich ist.

Für das vorliegende fünfte Sammlungsheft hat Christian Zindel einige zumeist südetruskische Ausstellungsstücke ausgewählt, um sie den Besuchern vorzustellen und in ihrem historischen Kontext näherzubringen. Die Einleitung möchte mit allgemeineren Problemen der etruskischen Kultur vertraut machen. Den einzelnen Keramikgruppen sind Vorbemerkungen beigelegt, welche die formalen und keramischen Traditionen aufzeigen, in denen sie stehen. Für den Fachmann bestimmt ist schliesslich der Anmerkungsapparat, der allerdings auf das Wesentliche beschränkt bleiben musste.

Ohne den unermüdlichen Einsatz von Michel Sguaitamatti hätte dieses Heft nicht erscheinen können. Für die graphische Gestaltung war Andreas Brodbeck verantwortlich. Die Aufnahmen stammen von der Photographin des Archäologischen Instituts, Silvia Hertig, die Strichzeichnungen fertigte Katharina Dalcher an.

Nach längerem Unterbruch kann ein neues Heft mit bedeutenden Objekten der Archäologischen Sammlung erscheinen. Wir wünschen ihm eine gute Aufnahme beim Publikum.

Hans Peter Isler



# Inhaltsverzeichnis, Kurzbeschreibungen

|   |    |
|---|----|
| Einleitung  | 5  |
| Quellenlage. Topographie. Die etruskischen Städte. Wirtschaftliche Voraussetzungen. Gräber und Grabstätten. Etruskische Kunst. Zum Quellenwert der etruskischen Keramik.                                    |    |
| Italisch-etruskische Tradition  | 13 |
| 1. <i>Urne mit Schale als Deckel.</i> Inv. 3831 und 3832. Impasto. 39 und 10,5 cm hoch. Aus Südetrurien (Tarquinia oder Vulci), villanovazeitlich, 850-750 v. Chr. Verwendung als Aschengefäß.              | 15 |
| 2. <i>Ständer und Topf.</i> Inv. 3778 und 3777. Impasto. 79 cm hoch, ca. 18 kg schwer. Aus Cerveteri, um 650 v. Chr. Bestandteile des Trinkservice.   | 20 |
| 3. <i>Bandhenkel-Amphora.</i> Inv. 3979. Bucchero sottile. 17 cm hoch. Aus Cerveteri, um 650 v. Chr. Bestandteil des Trinkservice.  | 26 |
| Orientalisierende Tradition   | 31 |
| 4. <i>Kanne mit anthropomorphem Henkel.</i> Inv. L 559. Roter polierter Impasto. 29 cm hoch. Aus Bisenzio (?), 1. Hälfte des 7. Jhs v. Chr. Phönizische Kannenform kombiniert mit einheimischer Henkelform. | 33 |
| 5. <i>Siebgefäß mit plastischen Fröschen.</i> Inv. 3513. Buccheroider Impasto. Höhe 6,7 cm. Aus Cerveteri, 1. Hälfte 7. Jh v. Chr. Verwendung wahrscheinlich als Spendegefäß.                               | 38 |
| Hellenisierende Tradition   | 45 |
| 6. <i>Geometrischer Krater.</i> Inv. 3779. Fein geschlammter Ton. Höhe 34,5 cm. In Vulci von einem griechischen Vasenmaler hergestellt. 2. Hälfte des 8. Jhs v. Chr. Bestandteil des Trinkservice.          | 48 |

|   |    |
|---|----|
| 7. <i>Zwei etrusko-korinthische Spitzamphoren und ein Fragment.</i>   | 52 |
| Fein geschlämmter Ton. Etwa 83 cm hoch. Aus Cerveteri; Inv. 3446 und 3447: 610/580 v. Chr., Inv. 3448: 620/600 v. Chr. Verwendung als Transportgefäße für Olivenöl. |    |
| Zeittafel   | 60 |
| Anmerkungen   | 61 |
| Bibliographie und Abkürzungen   | 79 |

# Einleitung

## Quellenlage

In den Jahren 90 und 89 v. Chr. erlangten die etruskischen Städte durch die *lex Iulia* und die *lex Plautia Papiria* das römische Bürgerrecht. Das war der Anfang vom Ende eines intensiven Romanisierungsprozesses, der schliesslich dazu führte, dass die kulturelle Identität der Etrusker in derjenigen des Römischen Reiches aufging.

Anders als die griechische oder die römische verschwand die etruskische Kultur fast vollständig aus dem Bewusstsein Europas und musste im 15. Jahrhundert wieder „entdeckt“ werden. Verschiedene Faktoren sind für die gebrochene Wirkungsgeschichte verantwortlich, Faktoren, die bis heute die Quellenlage bestimmen:

1. Es ist uns neben den ca. 10 000 etruskischen Inschriften kein einziger literarischer oder historischer Text überliefert, der uns aus etruskischer Sicht Aufschluss geben könnte über die Etrusker.
2. In der griechischen und römischen Literatur fehlen Äusserungen über die Etrusker keineswegs, doch sind sie meist aus der Optik des politischen Gegners oder des wirtschaftlichen Neiders geschrieben, sodass vieles nicht zum Nennwert genommen werden kann.
3. Die archäologischen Quellen in Etrurien selber bestanden bisher vorwiegend in Nekropolen, Gräbern und Grabbeigaben. Die systematischen Plünderungen in den vergangenen Jahrhunderten – von den modernen Raubgrabungen der *tombaroli* einmal abgesehen – haben viele archäologische Zusammenhänge (Grabkomplexe) unwiederbringlich zerstört.
4. Siedlungsgrabungen in Etrurien sind auch heute noch die Ausnahme. Aus archaischer Zeit sind zu nennen San Giovenale, Acquarossa, Roselle und Murlo, die alle nicht modern überbaut sind. In Tarquinia sind zur Zeit Grabungen im Gange, aber von den übrigen Metropolen Etruriens ist bisher fast nichts bekannt.
5. Nicht nur in der antiken Literatur ist der etruskische Anteil an der römischen Kultur zugedeckt worden, auch in der Architektur, und dies in einem ganz wörtlich zu nehmenden Sinne: Die Etrusker bauten ihre Kult- und Repräsentationsbauten nicht wie die Römer aus Marmor und fast unzerstörbarem Mörtel gewissermassen für die Ewigkeit. Sie errichteten ihre Bauten in der Regel aus ungebrannten Ziegeln, die auf einfachen Steinfundamenten

standen. Die hölzerne Dachkonstruktion war mit Reliefplatten und Skulpturen aus gebranntem Ton geschützt (und geschmückt), und diese Teile sind oft als einzige erhalten.

Trotz dieser betrüblichen Quellenlage hat die Etruskologie in den letzten Jahrzehnten bedeutende Fortschritte gemacht. Sie kam ab von der unfruchtbaren und schliesslich als unlösbar erkannten Fragestellung, ob, und allenfalls woher, die Etrusker nach Italien eingewandert seien<sup>1</sup>. Wirtschaftliche und kulturelle Zusammenhänge und Abhängigkeiten rückten in den Mittelpunkt der Forschung; sie erlauben eine differenziertere Beurteilung als ein blosses Ja oder Nein zur Einwanderungsfrage. Von der etruskischen Sprache ist inzwischen soviel bekannt, dass der ungefähre Inhalt der meisten Inschriften erschlossen werden kann, auch wenn nicht alle Wortbedeutungen präzise festzulegen sind (oft handelt es sich um nur einmal vorkommende Wörter). Nicht zuletzt sind aber wichtige Erkenntnisse über die Frühzeit mehrerer etruskischer Siedlungen gemacht worden, die nun eine etwas genauere Vorstellung vom etruskischen Leben – nicht nur vom Totenkult – ermöglichen.

## Topographie

Das Kerngebiet Etruriens umfasst die heutige Toscana und kleinere Teile von Umbrien und Latium, d.h. eine Region, die im Norden durch das Arno-Tal, im Süden und Osten durch das Tiber-Tal und im Westen durch das Tyrrhenische Meer begrenzt wird. Der südliche Teil bis etwa auf eine Linie Vulci – Bolsena-See – Orvieto ist vulkanischen Ursprungs und wird entscheidend geprägt durch den leicht zu bearbeitenden vulkanischen Tuff sowie die charakteristischen Krater-Seen. Der geologisch ältere Norden besteht aus Kalk- und Sandsteinzonen, deren anstehende Gesteine sich gut als Werkstoffe und Baumaterialien eignen. In Nord- wie auch in Südetrurien stehen grosse Vorkommen an Kupfer- und Eisenerzen an.

Anders als heute war das ganze Gebiet mit dichten Wäldern bedeckt. Ausser den Verbindungen zwischen den Nachbarstädten gab es bis ins 3. Jahrhundert v. Chr. keine weiträumigen Überlandstrassen, da jede der etruskischen Metropolen nur für die eigenen Interessen besorgt war, d.h. die Handelsverbindungen zu den Nachbarstädten und allenfalls die Erschliessung des eigenen Hinterlandes im Auge hatte. Erst die Römer erstellten ein eigentliches Strassensystem, das dann aber den strategischen Bedürfnis-



sen Roms diene und direkt zur Unterwerfung der etruskischen Städte führte. Verkehr und Handel wurden in archaischer Zeit vor allem auf den Wasserstrassen abgewickelt. Tiber, Arno und Chiana sowie vermutlich weitere Flüsse waren schiffbar, beziehungsweise schiffbar gemacht worden, wie man aus den erhaltenen wassertechnischen Werken der Etrusker schliessen kann. Doch bereits in archaischer Zeit setzte die systematische Abholzung der Wälder eine verhängnisvolle Kettenreaktion in Gang, die zur Erosion der Humusdecke und teilweise zur Verlandung der Flüsse führte. Der Verlust der Walddecke brachte Mittelitalien wohl auch ein weniger ausgeglichenes Klima.

## Die etruskischen Städte

Die etruskischen Metropolen unterschieden sich in der Einwohnerzahl und der Grösse ihres Territoriums beträchtlich. Man schätzt, dass Cerveteri gegen das Ende des 6. Jahrhunderts ca. 25 000 Einwohner hatte, Chiusi hingegen nur ca. 5000. Dies spiegelt die allgemeine Tendenz, dass die Küstenstädte grösser waren als die Binnenstädte. Politisch und religiös waren die bedeutendsten der etruskischen Städte in einem Zwölfstädte-Bund zusammengeschlossen, einem lockeren Verband, dessen Zusammensetzung sich wohl im Laufe der Zeit entsprechend den politischen Verhältnissen änderte. Alljährlich trafen sich die Abgesandten dieser zwölf Städte beim *fanum Voltumnae* in Volsinii (Orvieto), um am Rande eines primär religiösen Festes auch politische Abmachungen zu treffen. Der Zusammenhalt dieser Städte war aber so gering, dass häufig Konflikte, die auch in Kriege münden konnten, den inneren Frieden erschütterten. Auch gegen äussere Feinde kämpfte man keineswegs immer gemeinsam, im Gegenteil. Da sich die Interessen nicht deckten, schaute jede Stadt in erster Linie für sich.

Der lockere politische Zusammenhalt spiegelt sich in den kulturellen Verhältnissen. Auch in der Kunst überwiegt nicht eine „nationale“ Einheitlichkeit, sondern eine regionale Vielfalt, die mehr oder weniger unabhängige kulturelle Entwicklungen in den einzelnen Territorien erlaubte.

Zwei geographische Unterteilungen sind für das Verständnis hilfreich:

1. Nord- und Südetrurien machten offensichtlich besonders in der Frühzeit unterschiedliche Entwicklungen durch. Der Süden war offenbar seit der späten Bronzezeit dichter besiedelt, und die

Kontakte mit der ausseritalischen Welt, aber auch mit Unteritalien und Sizilien waren enger. Neben den späteren Metropolen Veji, Cerveteri, Tarquinia, Vulci gab es in der Villanovazeit viele weitere Siedlungen, zum Teil nur als einfache Weiler, die sich später zu grösseren Gemeinschaften zusammenschlossen. Auch im Norden existierten solche Weiler, aber sie waren weiter verstreut. Die archäologischen Quellen erlauben zwei Feststellungen: Im Gravitationsfeld von Populonia-Vetulonia-Roselle, also im Bergbaugbiet, konnten im 7. Jahrhundert v. Chr. einzelne Familien einen recht grossen Reichtum akkumulieren, und man kann annehmen, dass sie ein grösseres Gebiet kontrollierten. Ihre Prunkgräber liegen in der unmittelbaren Umgebung der Städte Populonia und Vetulonia. Andererseits wurden weiter im Nordosten (Artimino, Quinto Fiorentino) einzelne Prunkgräber gefunden, die sich vom allgemein tieferen kulturellen Niveau dieser Gegend abheben. Die zugehörigen Siedlungen sind bisher nicht bekannt. Der Reichtum ist hier nicht direkt mit dem Bergbau, sondern wohl eher mit den Handelswegen nach dem Norden in Beziehung zu setzen.

2. Die zweite Unterteilung trennt das Küstengebiet von Inneretrurien (Etruria marittima und Etruria interna). Die „Küstenstädte“ liegen mit Ausnahme von Populonia nicht direkt an der Küste, sondern sind in der Regel durch eine leistungsfähige Strassenverbindung mit den zugehörigen Hafenanlagen verbunden, im Falle von Cerveteri sind es – jedenfalls im 5. Jahrhundert v. Chr. – gleich drei Häfen. Nicht nur durch den Zwischenhandel konnten diese Städte zu Reichtum kommen; auch die direktere Verbindung zu kulturell höherstehenden Handelspartnern kam ihnen zugute. So entstanden dort bald im Windschatten und in Nachahmung der ausländischen Importe lokale Produkte, die auf die Bedürfnisse und die Kaufkraft der Binnenstädte abgestimmt waren. Diese Siedlungen Inneretruriens waren selber vorwiegend landwirtschaftlich orientiert, und die Metropolen sind in der Regel (mit der Ausnahme von Veji) kleiner<sup>2</sup> und kulturell konservativer.

## Wirtschaftliche Voraussetzungen

Bestimmend für die Entwicklung Etruriens seit dem frühen 1. Jahrtausend v. Chr. waren die reichen Erzvorkommen in den Colline Metallifere und den Tolfa-Bergen. Zuerst wurde das Kupfer abgebaut, und nachdem sich die Etrusker die anspruchsvollere Eisenverhüttungstechnologie angeeignet hatten – was nicht ohne

„Entwicklungshilfe“ aus dem Vorderen Orient geschehen sein kann – wurde Mittelitalien bald zu einem Hauptumschlagplatz von Eisen. Populonia verdankt seine Stellung als „Pittsburgh der Antike“ der Nähe zu den Eisenerzvorkommen im Campigliese und auf der Insel Elba, die den windgeschützten Hafen im Golf von Baratti erst so kostbar machten. Es scheint, dass schon früh in Populonia Eisenschmelzöfen angelegt wurden, und dass dann die schmiedbare „Eisenlupe“ auf dem Seeweg abtransportiert wurde. Seit der Gründung der euböischen Kolonie Pithekusa (um 775 v. Chr.) scheint die Halbinsel Ischia als Hauptanlaufstelle für etruskisches Eisen (und auch Kupfer) gedient zu haben, denn dort wurden mehrere Handwerksbetriebe gefunden, die die Rohstoffe weiter bearbeiteten <sup>3</sup>.

In Südetrurien scheint Cerveteri im frühen 7. Jahrhundert v. Chr. von Tarquinia die Kontrolle über die Colline Metallifere übernommen zu haben; weil von hier aus offenbar auch das innere Südetrurien, Praeneste und Campanien mit Gütern versorgt wurden, konnte sich Cerveteri zur beherrschenden Handelsstadt Mittelitaliens entwickeln. Phönizier, Griechen (aus dem Mutterland und aus den Kolonien) und Italiker aus dem Landesinnern kamen hierher und boten im Tausch gegen etruskische Rohstoffe und Halb- und Fertigprodukte ihre eigenen Erzeugnisse an. Die Phönizier fungierten als die grossen Vermittler mit dem Vorderen Orient und brachten urartäische und assyrische Bronzearbeiten nach Etrurien, die dann in den prunkvollen Gräbern der Oberschicht niedergelegt wurden. Die Griechen brachten wohl vor allem ihre eigenen Produkte nach Mittelitalien, Keramik, Olivenöl, Kosmetika etc.

Die erste Generation der etruskischen Aristokraten/Unternehmer – sei es als Bergwerkbesitzer oder Vermittler von Geschäften – zog einen beispiellosen Gewinn aus ihrer Tätigkeit, wie einige monumentale Grabanlagen zeigen (z.B. das Regolini-Galassi-Grab aus Cerveteri, dessen Beigaben sich heute im Vatikan befinden <sup>4</sup>, oder die Gräber Bernardini und Barberini aus Praeneste, heute in der Villa Giulia in Rom <sup>5</sup>).

## Gräber und Grabsitten

Die allermeisten etruskischen und griechischen Vasen, die in den grossen europäischen Museen stehen, stammen aus den Nekropolen Etruriens. Die etruskischen Gräber sind vor allem im letzten Jahrhundert systematisch ausgeplündert worden. Nur wenige

wichtige Grabanlagen entgingen diesem Schicksal, und frühetruskische „Tumuli“ (Grabhügel) waren wegen ihrer guten Sichtbarkeit besonders gefährdet.

Die Grabanlage unter dem Tumulus bestand aus einem Korridor (Dromos), einem verschliessbaren Zugang und dahinter einer Haupt- sowie unter Umständen einer oder mehrerer Nebenkammern. In Südetrurien konnte diese Anlage direkt in den weichen vulkanischen Tuff gegraben werden, das heisst, sie war unterirdisch angelegt. In Nordetrurien war der Boden dazu weniger geeignet, weshalb die Grabkammern auf dem gewachsenen Boden errichtet wurden.

Aus den Grabbeigaben geht unzweifelhaft hervor, dass die Etrusker glaubten, die Toten müssten für ihre nachirdische Existenz mit allem Lebensnotwendigen versorgt werden. Reichen Adligen des frühen 7. Jahrhunderts v. Chr. wurde neben Speis und Trank oft Geschirr für eine ganze Zechgesellschaft mitgegeben, dazu prächtiger Schmuck, und manchmal sogar ein Wagen. Daneben sind das Totenbett und weitere Möbelstücke ins Grab gegeben worden. Räucherbecken, Vorratsgefässe und Gegenstände aus dem persönlichen Besitz des Verstorbenen ergänzten das Inventar.

Im Gebiet der ganzen Villanova-Kultur war bis um die Mitte des 8. Jahrhunderts v. Chr. die Brandbestattung allgemein üblich. In Südetrurien änderte sich das danach grundlegend, die Körperbestattungen überwogen bei weitem. Interessanterweise sind die Ausnahmen von dieser Regel meist besonders reiche Gräber; es scheint, dass in der orientalisierenden Zeit fast ausschliesslich Leute von Rang diesen altertümlichen Ritus vorzogen <sup>6</sup>.

Über die Grabsitten ist wenig bekannt. Man hat bei einzelnen frühen Tumuli in Cerveteri einen Ausgang nachweisen können, sodass man nicht näher bestimmbare rituelle Handlungen, vielleicht Opfer, auf dem Tumulus vermuten kann <sup>7</sup>. Da die Grabkammern in den meisten Fällen mehrfach benützt worden sind, können die Inventare der einzelnen Belegungen meist nicht auseinandergehalten werden. Auf der Stufe der sogenannten „Prunkgräber“ in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. scheint das Betonen des Reichtums jedoch eine besondere Rolle gespielt zu haben. Vielleicht wurden die vielen wertvollen Gegenstände, die man z.B. aus der Tomba Regolini-Galassi in Cerveteri, aus dem Bernardini- und dem Barberini-Grab in Praeneste, oder aus einzelnen Gräbern Vetulonias oder Populonias kennt, in einem grossen Totenzug bei der Bestattung mitgeführt. Der Zweck wäre

gewesen, auf diese Weise Eindruck zu machen, den Reichtum zu beweisen, und damit die Macht der herrschenden Familie zu sichern <sup>8</sup>.

## Etruskische Kunst

Die intensiven etruskischen Kontakte mit verschiedenen Handelspartnern hatten bald zur Folge, dass die als vorbildlich empfundenen Produkte, die aus fernen Ländern nach Etrurien kamen, nachgeahmt wurden, manchmal im gleichen Material wie die Vorbilder, manchmal jedoch auch in einer preiswerteren Ausführung, z.B. in gebranntem Ton. Die Unterscheidung von Import und lokaler Eigenproduktion ist oft nicht leicht, weil offenbar ausländische Handwerker und Künstler auch in Etrurien selber arbeiteten. So ist es möglich, dass urartäische Bronzehandwerker, die von Sargon II. von Assyrien aus ihrer Heimat im Gebiet des Van-Sees vertrieben worden waren, in Etrurien neue Arbeit fanden. Gesichert ist der Fall des Aristonothos, der einen Krater aus etruskischem Ton in einer Weise bemalte, die nur damit erklärt werden kann, dass dieser griechisch signierende Vasenmaler ein Grieche gewesen ist. Sicher wünschte der etruskische Auftraggeber oft, dass aus Prestige Gründen der etruskische Topf nicht von einem importierten zu unterscheiden war. In anderen Fällen wurde eine etruskische Gefässform mit einer Verzierung aus griechischen Elementen kombiniert, und schliesslich gibt es Nachahmungen griechischer Keramik auf einer tieferen Qualitätsstufe, die nur noch eine sehr weite Verwandtschaft ahnen lassen.

Dies sind Eigenschaften einer Kunst, die die grundsätzliche Überlegenheit des Fremden anerkennt und sich entsprechend darauf einstellt. Das Fremde ist das Kostbare, das Vorbildliche, die eigenen künstlerischen Traditionen sind weniger angesehen und werden in gewissen Zeiten nur für Erzeugnisse niedriger Qualität angewendet, z.B. auf Impasto- und Buccherogefässen. Damit ist klar, dass viele etruskische Kunstwerke der Frühzeit eigentlich „Prestigeträger“ sind, die vor allem dann, wenn sie gehäuft auftreten, als eine Art Statussymbol dienten, die einen Ranganspruch ausdrücken sollten <sup>9</sup>.

Es ist nun interessant, dass dieser Mechanismus nur während kurzer Zeit funktionierte. Der Grund ist wohl, dass sich die Spitze der gesellschaftlichen Pyramide verbreiterte und sich ein grösserer Kreis am Reichtum aus Bergbau und Handel beteiligen konnte. Ausser der Tatsache, dass es in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhun-

derts v. Chr. keine ganz reichen Gräber mehr gibt, wissen wir über diese – erschlossene – Umverteilung des Reichtums allerdings nichts.

## Zum Quellenwert der etruskischen Keramik

Die Keramik ist wegen der Dauerhaftigkeit des gebrannten Tones eine der wichtigsten Quellen für die frühe etruskische Kunst. Der erwähnte Hang zur Nachahmung, zur Nachschöpfung in diesem Material macht sie für uns besonders interessant. Da importierte Formen und Formeln eine so bedeutende Rolle spielten, ist die Feststellung, woher die Anregungen im konkreten Einzelfall kamen, ein wichtiger erster Schritt. Doch kann sich die Untersuchung nicht einfach damit begnügen, denn noch weniger als bei anderen „Randkulturen“ (z.B. der zyprischen, der skythischen oder der keltischen) wurde mit der Übernahme der Form auch der Gehalt übernommen. So wurde zum Beispiel der korinthische Tierfriesstil seit dem letzten Viertel des 7. Jahrhunderts v. Chr. in Etrurien sehr häufig imitiert, aber bei näherem Zusehen merkt man, dass keineswegs das gesamte Repertoire übernommen wurde. Einzelne Motive oder Elemente fanden, einmal übernommen, über Jahrzehnte hinweg Verwendung, während andere überhaupt nie rezipiert wurden. Die Übernahme war selektiv sowohl in Bezug auf die Gefäßformen (Symposiongeschirr, Öl- und Weinamphoren, Behälter von Kosmetika, Kleingefäße), wie auch in Bezug auf die Dekorationselemente. Daraus lassen sich Schlüsse ziehen, die den Inhalt der importierten Behälter, also vor allem wirtschaftliche Fragen betreffen, wie auch solche, die sich auf die Chronologie und die Lokalisierung der einzelnen Werkstätten beziehen. Im zweiten Fall geht es um die Art und Häufigkeit der stilistischen Abhängigkeit in der Dekoration, oder um die Bedeutung von „geborgten“ ikonographischen und motivischen Elementen.

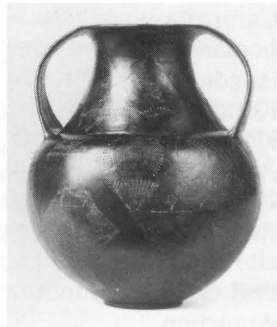
Dieser ganze Bereich kann im Rahmen dieses Heftes nur in allgemeiner Weise behandelt werden. Hingegen gestattet das Zürcher Material die Gegenüberstellung und den Vergleich der einheimischen, italischen Tradition einerseits mit der „orientalisierenden“ und der „hellenisierenden“ Tradition andererseits, und zwar anhand von besonders charakteristischen Beispielen.



---

## ITALISCH-ETRUSKISCHE TRADITION

---



Die Villanova-Kultur in Etrurien vermag einzelne Züge der nachfolgenden etruskischen Kultur besser zu erhellen als gewisse etruskische Kunstwerke selber. Es handelt sich um eine ausgesprochen bäuerliche Kultur, die wir in den Impasto-Urnen kennen lernen. Die starken kulturellen Einflüsse aus dem Vorderen Orient und aus Griechenland, die sich seit dem 8. Jahrhundert v. Chr. bemerkbar machten, veränderten diese Kultur von Grund auf.

In der Keramik vermischten sich Italisch-Etruskisches und Ausseritalisches besonders augenfällig; die einheimischen Traditionen wurden zeitweise auf die Gebrauchskeramik zurückgedrängt, während die importierten Form- und Dekorationselemente zumindest am Anfang den Anschein von besserer Qualität erwecken sollten.

Das frühe Gebrauchsgeschirr ist in den meisten Kulturen aus rein technischen Gründen unbemalt und nicht sehr hart gebrannt<sup>10</sup>. Das Einzigartige in Etrurien ist nun, dass sich die Tradition der dunklen, unbemalten Keramik während Jahrhunderten neben und unter der höherstehenden, „vornehmeren“ und sicher kostspieligeren bemalten Keramik halten konnte; zuerst der Impasto, dann der Bucchero<sup>11</sup> und schliesslich seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. verschiedene Formen der sogenannten Campana-Ware, die in grosser Zahl in Etrurien gefunden wurden und sicher z.T. hier hergestellt worden sind<sup>12</sup>. Die einheimische Tradition wurde mit unterschiedlicher Intensität in den verschiedenen Epochen gepflegt, und es ist auch nicht auszuschliessen, dass zeitweise, z.B. zwischen dem Auslaufen des Buccheros und dem Beginn der Campana-Ware, das billige Ende des Sortiments auch von bemalten Töpfen eingenommen wurde. Die ausgeprägte und langdauernde Vorliebe der Etrusker für die dunkle, unbemalte Keramik lässt sich am besten und einfachsten mit Traditionen erklären, die seit der Villanova-Zeit wirksam waren.

Auch in der ursprünglich ganz in italischer Tradition stehenden Impasto-Ware machten sich im 7. Jahrhundert v. Chr. Veränderungen bemerkbar: Es wurden neue Formen ausprobiert, an sich alte Formen wurden aus der Gebrauchskeramik herausgehoben und erhielten durch metallische Einzelformen ein wertvolleres Aussehen.

In den frühetruskischen Prunkgräbern waren den Toten oft viele Metallgefässe beigegeben worden. Da die wertvollen Grabbeigaben aus Edelmetall zweifellos als Prestigezeichen verstanden wurden, ist die Nachahmung von Metallformen in der (preiswerteren) Keramik zumindest in der frühesten Phase auch als gesellschaftliche Aussage zu verstehen: Der Status des Höherstehenden sollte wenigstens in Äusserlichkeiten erreicht werden. Wir haben es mit einer „Möchte-gern“- oder „Als-ob“-Haltung zu tun. Es ist allerdings zu betonen, dass diese Nachahmungen nur in einer ersten Phase ihren Zweck erfüllten. Sobald die Produktion grösser wurde, nutzte sich die Wirkung ab, und es mussten neue Lösungen gefunden werden.



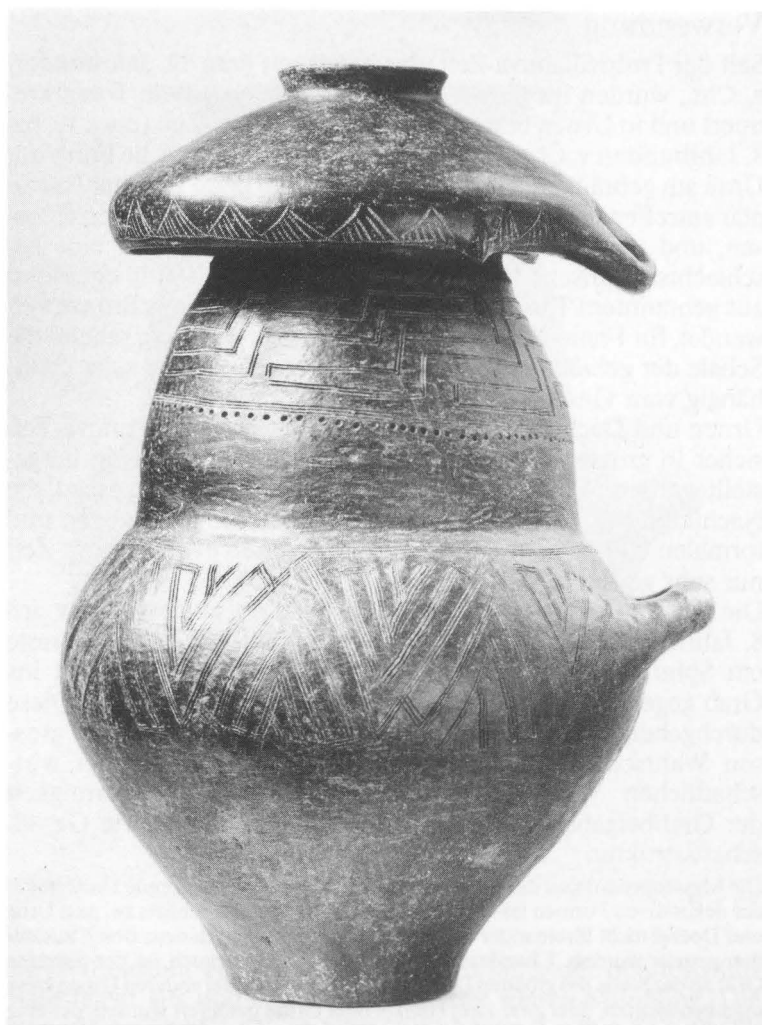


Abb. 1

## 1. Urne mit Schale als Deckel Inv. 3831 und 3832

Als erste der Zürcher Vasen betrachten wir die villanovazeitliche Urne mit Deckel aus sogenanntem Impasto, das heisst aus grob-gemagertem Ton, der bei verhältnismässig niederen Temperaturen gebrannt wurde<sup>13</sup>.

## Verwendung

Seit der Protovillanova-Zeit, das heisst seit dem 12. Jahrhundert v. Chr., wurden im Gebiet des späteren Etrurien die Toten kremiert und in Urnen beigesetzt. In der Villanova-Zeit (etwa 10. bis 8. Jahrhundert v. Chr.) ist in Mittelitalien die bikonische Form der Urne am gebräuchlichsten, wie wir sie auch beim Zürcher Exemplar antreffen. Meist wurde die Urne mit einem Deckel verschlossen, und vor allem in Tarquinia kann dieser Deckel eine geschlechtsspezifische Form haben: Für Männer wurde ein Helm aus gebranntem Ton oder in seltenen Fällen auch aus Bronze verwendet, für Frauen eine Schale<sup>14</sup>. Im übrigen Etrurien scheint die Schale der gebräuchlichste Urnendeckel gewesen zu sein, unabhängig vom Geschlecht des Bestatteten.

Urnen und Deckel (Schalen) sind in der späteren Villanova-Zeit sicher in grossen Serien durch spezialisierte Töpfereien hergestellt worden. Alle Toten wurden damals in Urnen beigesetzt, die Nachfrage war also genügend gross, zumal die qualitativen und formalen Unterschiede und Entwicklungen in der Villanova-Zeit nur sehr geringfügig sind<sup>15</sup>.

Die Beigaben solcher Villanova-Bestattungen waren bis ins 8. Jahrhundert v. Chr. hinein recht ärmlich: Den Frauen konnte ein Spinnwirtel oder ein bescheidenes Schmuckstück mit ins Grab gegeben werden, den Männern ein Rasiermesser<sup>16</sup>. Diese durchgehende Beigaben-Armut der Gräber lässt mit einer grossen Wahrscheinlichkeit auf eine ebensolche Armut der wirtschaftlichen Verhältnisse schliessen. Armut und Einförmigkeit der Grabbeigaben deuten auf eine wenig differenzierte Gesellschaftsstruktur.

Die Massenproduktion der Impasto-Urnen und die daraus folgende Uniformität der dekorativen Formen lassen für unsere Exemplare den Schluss zu, dass Urne und Deckel nicht füreinander hergestellt, sondern erst nach dem Brand zusammengestellt wurden. Charakteristisch für den Grabgebrauch ist der einzelne Griff an der Stelle des grössten Durchmessers der Urne. Bei anderen Urnen kann man beobachten, dass zwar zwei Henkel oder Griffe getöpft wurden, der eine jedoch, wahrscheinlich bei der Bestattung, absichtlich abgebrochen wurde<sup>17</sup>. Der Grund dafür ist ritueller Natur und für uns Heutige verloren; er scheint für die Villanova-Leute zwingend gewesen zu sein, sind doch die Graburnen aus Tarquinia mit zwei intakten Griffen an einer einzigen Hand abzuzählen, ebenso diejenigen aus Vulci<sup>18</sup>.

## Form und Dekor

Die Form der Zürcher Urne wird bestimmt durch eine gewisse Massigkeit, die aber gemildert wird durch die besonders im unte-

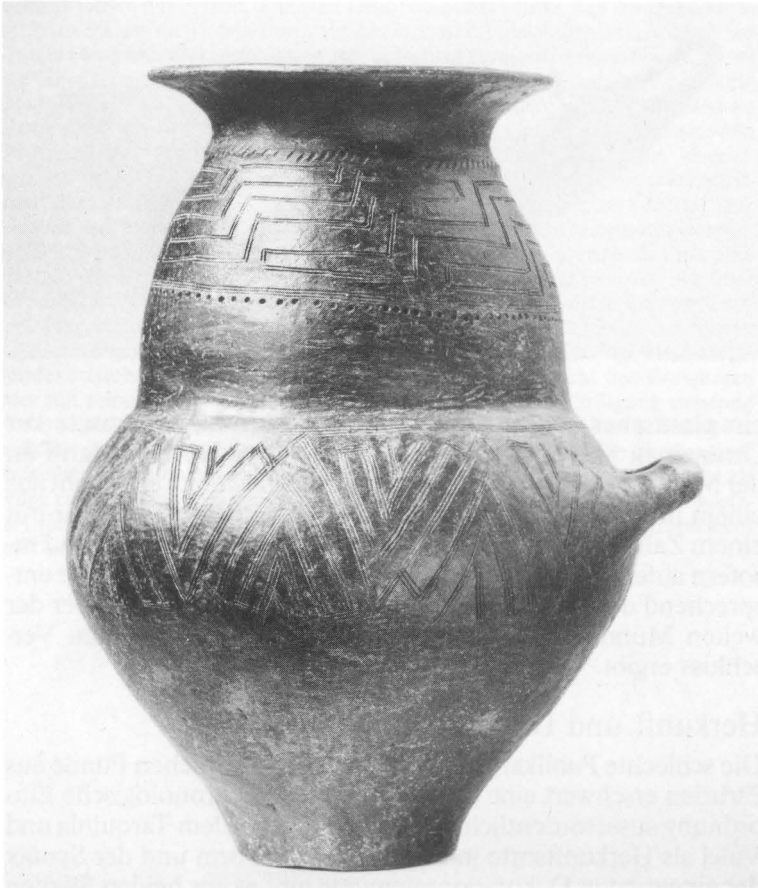


Abb. 2

ren Teil elegant einschwingende Konturlinie; der obere Konus bläht leicht aus und endet oben in einer weiten Mündung. Die Standfläche ist plan abgeschnitten und zeigt darüber kein Profil, was der Regel entspricht. Die Dekoration besteht in der Henkelzone aus einem Muster, dessen Gerüst ein Zickzack-Band aus drei parallel eingeritzten Linien bildet. Nach oben wird es abgeschlossen durch drei parallele Linien, nach unten bleibt es offen. Auf dem „Hals“ folgt zuerst eine Kette von eingedrückten Löchern, die wohl mit einer weissen Kontrastmasse gefüllt waren, von der aber nichts mehr erhalten ist. Darüber steht ein doppelt eingeritztes, dreistufiges Treppmuster, oben abgegrenzt durch



Abb. 3

ein plastisches Schnurband. Die Schale hat im Gegensatz zur Urne einen Standring und neben dem einen Horizontalgriff an der Mündung je eine Knubbe. Die einzige Dekoration besteht aus einem hängenden Dreieckband, dessen „Schraffur“ offenbar mit einem Zahnrädchen angebracht wurde. Urne und Schale sind insofern aufeinander abgestimmt, als die Mündung der Schale entsprechend der Deckelfunktion nach innen einbiegt und über der weiten Mündung der Urne einen verhältnismässig guten Verschluss ergibt.

### Herkunft und Datierung

Die schlechte Publikationslage der villanovazeitlichen Funde aus Etrurien erschwert eine landschaftliche und chronologische Einordnung ausserordentlich<sup>19</sup>. Es kommen vor allem Tarquinia und Vulci als Herkunftsorte in Frage<sup>20</sup>. In der Form und der Syntax der eingeritzten Dekorationselemente gibt es aus beiden Städten verschiedene, recht enge Parallelen<sup>21</sup>, sodass eine Entscheidung darüber, ob das Zürcher Stück nun aus Vulci oder Tarquinia stammt, offen bleiben muss.

Die Schale gibt an auswertbaren Vergleichen nicht sehr viel her. Auch hier lassen sich Parallelen aus Vulci und Tarquinia benennen. Die genannten Parallelen für Urne und Schale legen eine Datierung der Zürcher Exemplare zwischen die Mitte des 9. und die Mitte des 8. Jahrhunderts v. Chr. nahe.

Mit der landschaftlichen und chronologischen Einordnung erschöpft sich meist der Aufwand, der für eine Villanova-Urne vernünftigerweise getrieben wird. Der Vollständigkeit halber muss dennoch gefragt werden, ob ein solches Zeugnis der „materiellen Kultur“ nicht noch andere Aussagen erlaubt. Die wichtigste Frage richtet sich nach der Kennzeichnung des Bestatteten: Besteht irgend eine Bezie-

hung zwischen der Person, die in der Urne beigesetzt wurde, und der Dekoration der Urne? (Dass die Urnen-Form ausscheidet, ist offensichtlich!) Hencken <sup>22</sup> hat für das komplexe Zickzackmuster den Vorschlag gemacht, dass es abgeleitet sei von einer Grundform, die zwei sitzende Figuren zeige. Die Figuren seien als die typologischen Vorläufer jener Teilnehmer am Totenmahl oder am Bankett zu deuten, die seit der archaischen Zeit häufig in den verschiedensten Regionen Etruriens bezeugt sind. Dieser Vorschlag zielt auf den Bestattungsritus. Abgesehen davon, dass er über den Toten selber nichts aussagt, treten die „Grundformen“ der zwei sitzenden Figuren gleichzeitig mit den „komplexen Formen“ des Musters auf, eine typologische Entwicklung kann also nicht festgestellt werden. Mit der Typologie der Urnendekoration hat sich meines Wissens bisher nur eine einzige Arbeit ausführlicher beschäftigt, nämlich der Aufsatz von A. Guidi über die Metopendekoration in der Villanova-Keramik <sup>23</sup>. Er kommt in Bezug auf unsere Fragestellung zu dem interessanten Schluss, dass vielleicht in der frühen Villanova-Phase in Tarquinia <sup>24</sup> und vielleicht auch in Bisenzio <sup>25</sup> gewisse Metopendekorationen einen Zusammenhang mit dem Geschlecht des Bestatteten oder mit seinem „Clan“ haben könnten, dass aber das zur Verfügung stehende Material gesicherte Feststellungen nicht erlaube. Die Zürcher Urne gehört sicher nicht der ganz frühen Villanova-Zeit an, sondern muss eher in jene überregional feststellbare Phase der Standardisierung der Dekoration gesetzt werden, die als Folge einer in ganz Etrurien zu beobachtenden Bevölkerungszunahme einsetzte. In jener Zeit ist jedoch kaum mehr mit einer Differenzierung nach Geschlecht oder nach Familien zu rechnen <sup>26</sup>.



Abb. 4

## 2. Ständer und Topf

Inv. 3778 und 3777

Der Impasto-Ständer (Holmos) mit dem zugehörigen Topf (Olla) ist ca. 79 cm hoch und wiegt in restauriertem Zustand gegen 18 kg<sup>27</sup>. Da die Olla nur eine sehr kleine Standfläche aufweist, aber an den Berührungsflächen mit dem Holmos-Kelch abgearbeitet ist, kann an der Zusammengehörigkeit der beiden Stücke nicht gezweifelt werden. Zudem stimmen die lockere, poröse, durch

schwarze Einsprengsel charakterisierte Tonqualität <sup>28</sup> und die beim Brand entstandenen Farbabstufungen gut überein.

### Form und Dekor

Die Olla ist von bauchiger Grundform und nur dort dekoriert, wo der Holmos-Kelch die Dekoration nicht verdeckt. Sie besteht aus eingelegten halbovalen Stegen mit einer Nuppe im Zentrum, ebenfalls plastischen Rippen dazwischen sowie einem weiteren Steg als oberer Begrenzung.



Abb. 5

Der Holmos ist ebenfalls nur plastisch verziert. Die Grundelemente des mehrstufigen Gebildes sind ein standfester, breiter Sockelteil, zwei kugelige Zwischenglieder, die durch Verstreben unter sich und nach oben und unten verbunden sind, sowie einem Kelch, der zur Aufnahme der Olla diente <sup>29</sup>. Der Sockelteil ist durch vier Rosetten und vier senkrechte Schlitze in openwork-Technik geschmückt, ergänzt durch vier plastische Knöpfe als

Rosettenmittelpunkte. Die vier hakenförmigen Verstre-  
bungen sind pro Etage jeweils um 45 Grad gegeneinander versetzt,  
was der Koordinierung mit den flachen Relief-  
linien des Wellen-  
musters zugute kommt. Der Kelch ist unverziert mit Ausnahme  
von zwei Relief-  
linien, die unterhalb der ausbiegenden Mündung  
fast in der Art eines plastischen Profils – vgl. auch die Fussleiste! –  
angebracht sind.

## Herstellung

An Holmos und Olla haben sich interessante Herstellungss-  
puren erhalten, die über die Arbeitsweise des Töpfers wertvolle Auf-  
schlüsse geben. Beide sind auf der Töpferscheibe gedreht, doch  
sind beim Holmos die Einzelteile nachträglich zusammengesetzt  
worden. Für die Rosetten hat der Töpfer zuerst im Innern des  
Sockels die Mittelpunkte markiert, bevor er darum herum mit



Abb. 6



einem Drahtstück oder einem anderen geeigneten Gegenstand die Blätter ausschneidet, deren Zahl zwischen 8 und 9 schwankt. Die aufgewulsteten Blattränder sind im Innern nur sehr unsorgfältig verstrichen, sie waren ja auch nicht sichtbar. Die senkrechten Schlitze hat der Töpfer irgendwie freihändig zwischen die Rosetten geschnitten, jedenfalls hielt er den Topf dabei nicht aufrecht, nach dem Resultat zu schliessen. Oberhalb der Rosetten finden sich im Innern mehrere Fingerabdrücke, die vom Anfügen der kugeligen Zwischenglieder oder der Verstrebungen herrühren, als der Töpfer im Innern Gegendruck geben musste. Diese Verstrebungen sind jeweils pro Etage entweder nach rechts oder nach links geneigt, was beim Anbringen der Wellenlinien geschehen sein wird, als der Töpfer drei Fingerkuppen mit beträchtlicher Kraft in den bereits angetrockneten Ton drückte und dazu langsam die Töpferscheibe drehte. Olla und Holmos sind mit einem Überzug versehen, doch fehlt er auf der Mündung der Olla; dort jedoch hat der Handwerker wiederum seine Fingerabdrücke hinterlassen, als er mit verschmierten Händen den Topf anfasste. Durch ihr Eigengewicht ist die Tonarchitektur einwenig eingesunken und weist an der Oberkante eine Differenz von 1,5 cm auf.

→  
Abb. 6

## Herkunft und Datierung

Form und Dekoration der Olla sind in Etrurien weit verbreitet und deshalb für eine typologische Untersuchung wenig interessant. Der Holmos gehört zu einer Gruppe von 19 bekannten Exemplaren<sup>30</sup>, die aufgrund der Fundstatistik in Cerveteri hergestellt wurden<sup>31</sup>. Allen gemeinsam ist das Dekorationsschema, das in den Einzelheiten Abweichungen gestattet, aber die Gruppe klar von ähnlichen Ständern abhebt: Gemeinsam sind allen die Rosetten mit Mittelknopf, die kugeligen Zwischenglieder (deren Zahl zwischen 1 und 3 variieren kann), das Wellenmuster, und schliesslich der strukturelle Aufbau mit einer Gesamthöhe zwischen 61 und 124 cm.

Innerhalb der Gruppe lassen sich zwei Entwicklungsstufen klar voneinander abheben, eine dritte, mittlere, lässt sich dazwischen schieben. Die Ständer der älteren Untergruppe<sup>32</sup> zeichnen sich durch eine Grösse von über 100 cm aus. Verschiedene Eigenheiten lassen den Schluss zu, dass metallische Vorbilder kopiert wurden. Die Einzelformen sind durchwegs hart, die Wellenbänder wurden mit einem harten Gegenstand eingekerbt, die Verstrebungen sind eckig und weisen eine Mittelrippe auf. Zwischen den tektonischen Elementen sind plastische Zwischenringe eingefügt, die man als direkte Abkömmlinge von metallischen Lötlingen erkennt. Davon hebt sich die jüngere Untergruppe<sup>33</sup> eindeutig ab. Die Einzelformen sind ganz allgemein dem Material angepasster, das heisst, sie sind

weicher und fließender. So wurden die Wellenlinien nicht mehr eingekerbt, sondern mit den Fingerkuppen in den Ton eingedrückt. Da „Lötringe“ fehlen, sind die Verstrebungen kürzer und wachsen weniger unorganisch aus den Kugeln heraus. Die Holmoi dieser Untergruppe sind im allgemeinen kleiner, wenn auch nur wenig. Man hat den Eindruck, sie seien nun routinemässiger hergestellt, Variationen fallen weniger ins Auge. Vier Exemplare sind unter sich so ähnlich, dass sie sicher von der gleichen Hand stammen<sup>34</sup>.

Wie sind nun diese Holmoi zu datieren? Glücklicherweise stammen drei Exemplare aus gesicherten Caeretaner Grabkomplexen, von denen zwei korinthische Importe aufweisen<sup>35</sup>. Alle Indizien konvergieren so für die ältere und mittlere Untergruppe auf das 2. Viertel des 7. Jahrhunderts v. Chr. hin, sodass die dritte Untergruppe, die eine jüngere Entwicklungsstufe darstellt und zu der auch das Zürcher Exemplar gehört, um oder kurz nach 650 v. Chr. entstanden sein wird.

## Verwendung

In den bisher bekannten Grabzusammenhängen treten die Ständer meist zusammen mit Trinkgeschirr auf, aber da die wenigsten Gräber völlig ungestört von den Ausgräbern angetroffen wurden, konnte man daraus keine sicheren Schlüsse ziehen.

Vor wenigen Jahren ist aus Ficana, einer Siedlung am südlichen Tiberufer, also knapp ausserhalb Etruriens, ein ganzes Bankettservice bekanntgeworden, das nicht aus einem Grab, sondern aus der Abraumgrube eines Wohnhauses geborgen werden konnte; es war nach einer Brandkatastrophe weggeworfen worden<sup>36</sup>. Die Ständerform und die Zeitstellung des ganzen Komplexes sind vergleichbar, also können die Resultate auf unsere Holmoi übertragen werden, auch wenn Ficana zu Latium, und nicht mehr zu Etrurien gehört. Neben vielen Tongefässen verschiedener Form (Tellern, Pyxiden etc.) fanden sich auch vier Holmoi, denen die Fragmente von zwei Greifenkesseln zugeordnet werden können. Das Geschirr ist teilweise von hervorragender Qualität, auch wenn es vorwiegend aus Impasto besteht. Metallgefässe fehlen zwar, doch diese Tatsache lässt sich daraus erklären, dass die Bewohner nach dem Brand ihres Wohnhauses die beschädigten Metallgefässe nicht fortwarfen, sondern einschmolzen. Aus der Auswahl der Formen kann man schliessen, dass der Kessel als Misch-oder Auf Tischgefäss für den Wein diente und als wichtigstes Hilfsmittel beim Bankett an prominenter Stelle und gut zugänglich auf dem Holmos plaziert war.

Holmos und Kessel als Hauptstücke des Trinkservice – eigentlich kann dies nicht erstaunen. Abgesehen davon, dass die Holmoi in den allermeisten Fällen – auch

in Impasto – besonders reich dekoriert sind und das Bankett wohl als gesellschaftliches Ereignis einzustufen ist, finden sich seit dem letzten Viertel des 8. Jahrhunderts v. Chr. auch auf orientalischen Darstellungen Hinweise auf die gesellschaftlich relevante Funktion des Weingenußes<sup>37</sup>. Die Form der orientalischen Ständer variiert nach ihrer Funktion, einige sind offenbar Weihrauchgefäße, andere (z.T. in einem Stück mit dem Kessel hergestellt) Flüssigkeitsbehälter. Aus dem Aussehen – wir können nur annehmen, dass sie aus kostbarem Material, wahrscheinlich Edelmetall, gefertigt waren – kann man durchaus eine gewisse allgemeine Verwandtschaft mit den etruskischen Holmoi erschliessen, doch sollte man aus dieser allgemeinen Ähnlichkeit keine weitreichenden Schlüsse ziehen<sup>38</sup>. Auch in Griechenland finden wir Reflexe der orientalischen Metallständer und vor allem auch der oft dazugehörigen Greifenkessel, die einerseits direkt nachgeahmt wurden, andererseits aber bereits am Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr. auf bildlichen Darstellungen erscheinen<sup>39</sup>. In der mittellitalischen Kunst selber gibt es zwei Metallständer, die von der Form her gewisse äussere Ähnlichkeiten mit den tönernen Exemplaren von Cerveteri aufweisen. Der erste stammt aus dem Regolini-Galassi-Grab in Cerveteri (um 670 v. Chr. datiert<sup>40</sup>), der zweite aus Satricum (Latium), Tumulusgrab 2 (zu datieren ins zweite oder dritte Viertel des 7. Jahrhunderts v. Chr.<sup>41</sup>). Hier befinden sich die Ringe nicht zwischen, sondern auf den kugeligen Zwischengliedern. Die Höhe ist sehr unterschiedlich (106 beziehungsweise 39 cm), und die jeweiligen Grabkomplexe sagen nur aus, dass diese Metallexemplare etwa gleichzeitig wie die Caeretaner Holmoi anzusetzen sind.

G. Colonna hat festgestellt<sup>42</sup>, dass das Verbreitungsgebiet der bronzenen Stabdreifüsse genau übereinstimmt mit demjenigen der sogenannten calefattori, die sich seit dem frühen 8. Jahrhundert v. Chr. besonders in Veji herausbilden, aber auch im *ager Faliscus* verbreitet sind. Calefattori sind niedere Ständer, deren meist viereckiger Grundriss übergeht in eine runde Mündung; mit der Zeit bläht sich zwischen dem Sockel (der oft durchbrochen ist) und der Mündung immer deutlicher ein kugeliges Zwischenglied auf, bis der Typus um 730/720 erlischt und dessen Funktion offenbar teilweise von den bronzenen Stabdreifüssen übernommen wird. Allerdings ist mit den calefattori nur einer von mehreren „Ahnen“ des Holmos gefunden<sup>43</sup>. Als ebenso wichtiges Vergleichsstück entpuppt sich ein geometrisch dekoriertes Holmos in der Villa Giulia<sup>44</sup>. Hier ist der Typus bereits vollständig ausgebildet mit konischem, durchbrochenem Fuss, einem kugeligen Zwischenglied und dem Kelch. Weil dieses – nach Coldstream von einem Euböer in Etrurien bemalte – Exemplar recht genau um 710 datiert werden kann, lässt es sich mühelos an die calefattori-Sequenz von Veji anschliessen<sup>45</sup>. Der orientalische Beitrag zur Entwicklung des Holmos kann also wohl nur von allgemeiner Art gewesen sein. Zu einem späteren Zeitpunkt im 7. Jahrhundert v. Chr. machten sich allerdings die orientalischen Einflüsse sehr stark bemerkbar, indem die Greifenprotomen der Bronzekessel massenhaft in Ton nachgeahmt wurden (vor allem im *ager Faliscus*). Die Kessel sitzen wiederum in den meisten Fällen auf Holmoi aus Ton<sup>46</sup>.

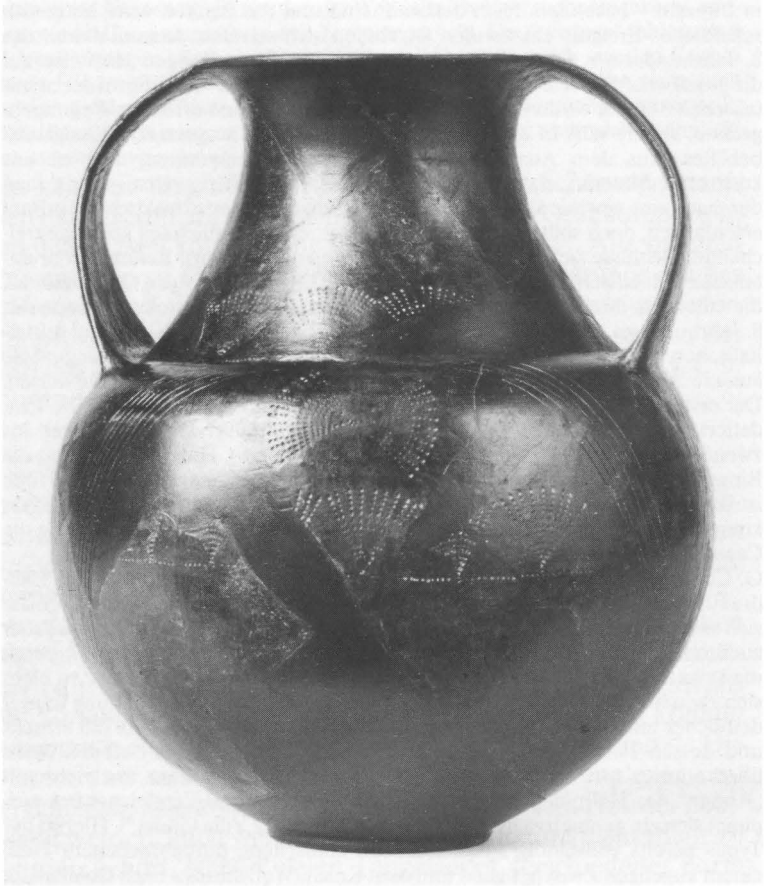


Abb. 7

### 3. Bandhenkel-Amphora

Inv. 3979

#### Form und Dekor

Im Gegensatz zu den meisten hier besprochenen frühetruskischen Gefäßen gehört die Form der Bandhenkel-Amphora im 7. Jahrhundert v. Chr. zu den häufigsten überhaupt<sup>47</sup>. Das Zürcher Exemplar ist 17,2 cm hoch und weist an den dünnsten Stellen eine Wandstärke von knapp 0,1 cm auf<sup>48</sup>! Die Standfläche besteht aus einem kleinen Fussring, der nur einen schlechten Stand erlaubt. Der voluminöse, eiförmige Bauch zeigt beim Übergang

zum Hals eine deutliche Einziehung. Der konkave Hals verjüngt sich zur Mündung hin. Die Bandhenkel sind beim unteren Ansatz 4,5–4,8 cm breit, verengen sich bis auf 1,9–2,0 cm, um an der Mündung wieder annähernd 4 cm zu gewinnen.

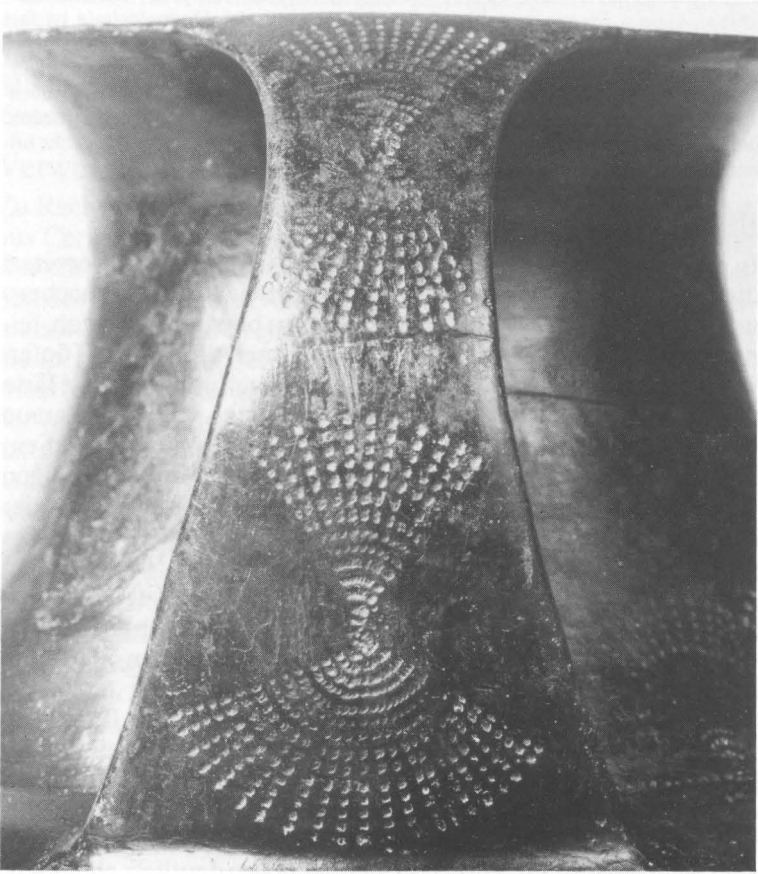


Abb. 8

Die Ritzdekoratation besteht unter den Henkeln aus 6 bis 9 parallelen, mit dem Lineal gezogenen Linien, die ein W-förmiges Band ergeben. Auf der Höhe des grössten Bauchumfanges sind auf einer horizontalen punktierten Linie je 6 nach oben geöffnete Fächer und darüber je zwei seitlich liegende Fächer angebracht. Über dem Schulterknick befindet sich eine weitere Punktlinie, und die Aussenseite der Henkel ist wiederum mit Fächern dekoriert.

Die Bandhenkel-Amphora ist eine alte etruskische Form mit einer langen und wechselhaften Geschichte. Bereits vor 720 v. Chr., also noch in der späten Villanova-Zeit, ist sie mit der charakteristischen Doppelspiralen-Dekoration auf dem Bauch weit verbreitet <sup>49</sup>.

Diese frühesten „Spiral-Amphoren“ aus Impasto sind breiter als hoch, haben einen ausladenden Bauch und einen kleinen, niederen Hals. Der Fuss ist als auffallend kleiner Standring kaum abgehoben. Neben der Doppelspirale ist fast regelmässig unter den Henkeln das W-förmige Linienband eingeritzt. Um 700 wurde das Format der Amphoren grösser und die Ritzdekoration vielfältiger: Über den Spiralen tauchten zunehmend Fische, Wasservögel, Rosetten, phönizische Palmetten etc. auf. Jetzt begannen die Proportionen schlanker zu werden, die Bauchform verlor mit der Zeit ihre Gedrungenheit, und der Hals wuchs höher und besser proportioniert aus dem Körper heraus <sup>50</sup>.

## Bucchero-Technik

In der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. wurde in Cerveteri die Herstellungstechnik des Bucchero entwickelt. Der Bucchero unterscheidet sich vom Impasto durch den besser gereinigten, feineren Ton, durch die Verwendung der schnell drehenden Töpferscheibe, durch die mit hohen Brenntemperaturen erzielte Härte und vor allem durch die glänzend schwarze bis dunkelgraue Farbe, die durch den ganzen Scherben hindurchgeht und auf ein bestimmtes Brennverfahren zurückzuführen ist <sup>51</sup>. Die wenigen Werkstätten, die als erste <sup>52</sup> Bucchero herstellten, sind nach der Fundstatistik in Cerveteri zu lokalisieren. Die Produktion scheint sich zuerst in Südetrurien auszubreiten, um gegen 600 v. Chr. ein gemeinetruskisches Phänomen zu werden. Jetzt setzten die grossen Exporte ins ganze Mittelmeergebiet ein: Von Gibraltar bis in die Levante wurden Buccherogefässe als Weihgaben in Heiligtümern und in Gräbern gefunden <sup>53</sup>.

Auf der Stufe des „bucchero sottile“, des feinen, frühen Bucchero, wie er durch das Zürcher Gefäss repräsentiert wird, ist die Bandhenkel-Amphora weiterhin sehr beliebt. Diese Form wurde sogar als eine der ersten in der neuen Technik hergestellt. Das ganze Gefäss war nun aber eindeutig höher als breit, der Bauch eiförmig statt gedrungen, der Hals von der Schulter deutlich abgesetzt. Mehr oder weniger gleich geblieben sind der kleine Ringfuss und die Bandhenkel.

## Datierung und Herkunft

In der Ritzdekoration erinnern die W-förmigen Linienbänder unter den Henkeln noch an die Ahnen aus Impasto, und auch die Doppelspiralen waren vorerst noch recht häufig. Beherrschendes Motiv wurde nun aber der Fächer, der mit einem kammähnlichen

Gegenstand in den Ton eingedrückt wurde. Ausser am Hals, wo sie meist anzutreffen sind, können offene oder geschlossene Fächer auch auf dem Bauch entweder als Begleit- oder als Hauptmotiv auftreten.

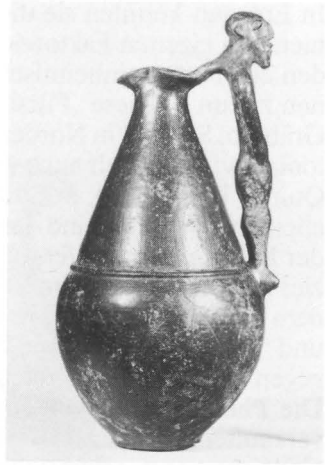
Das ist die Stufe, in die das Zürcher Exemplar gehört. Das Fächermotiv hat die Stelle der Doppelspirale eingenommen, und auch die Henkel sind damit geschmückt. Ebenso lassen sich ohne Mühe Parallelen für die Vasenform beibringen <sup>54</sup>. Das Zürcher Exemplar dürfte um 650 v. Chr. zu datieren sein.

## Verwendung

Zu Recht betonte Rasmussen <sup>55</sup>, dass der frühe „*bucchero sottile*“ aus Cerveteri in der Qualität (das heisst in der Töpfertechnik) bei weitem alle frühere Keramik aus Etrurien übertraf. Was die Feinheit des Tons und die Dünnwandigkeit betrifft, ist fast nur die protokorinthische Ware vergleichbar. Dies ist umso erstaunlicher, als die formalen Vorbilder ja zum Teil in der vergleichsweise einfachen Villanova-Keramik gefunden wurden. Die Zähigkeit, mit der während Jahrzehnten an der Form und der Dekoration festgehalten wurde, kann wohl nur mit einer speziellen Funktion zu tun haben. Man weiss, dass die frühen *Bucchero*-formen praktisch alle zum Trinkservice gehören. *Bucchero* wurde in Südetrurien sowohl in Siedlungen wie in Gräbern gefunden, und die betreffenden Gräber gehören keineswegs zum ärmlichen Durchschnitt. Der frühe „*bucchero sottile*“ stellt offenbar das anspruchsvollere Trinkgeschirr der begüterten Leute von Cerveteri dar, wobei der metallisch glänzende Anblick kaum unbeabsichtigt war <sup>56</sup>. Aus einem solchen Kontext wird wohl die Zürcher Bandhenkel-Amphora stammen.







---

## ORIENTALISIERENDE TRADITION

---



Die grossen Vermittler von östlichem Kulturgut waren im 8. und 7. Jahrhundert v. Chr. die Phönizier. Ihre Heimat war die Levante, insbesondere die mächtigen Städte Tyros, Sidon und Byblos. Im westlichen Mittelmeer traten sie zuerst als Kauffahrer, dann auch als Gründer von Faktoreien und Kolonien auf. Die systematische Suche nach ihren Spuren in den letzten dreissig Jahren (vor allem in Spanien) lässt ihre Rolle immer deutlicher hervortreten.

In Etrurien konnten sie ihre Handelskontakte nicht wie in Spanien von eigenen Faktoreien aus pflegen, sondern hatten es mit den etablierten einheimischen Herren der verschiedenen Regionen zu tun<sup>57</sup>. Diese „Fürsten“ kennen wir nur aus ihren reichen Gräbern. Sie sind in Nordetrurien vor allem um Populonia, Vetulonia und vereinzelt auch nördlich des Arno anzutreffen (z.B. in Quinto Fiorentino), in Südetrurien liegen ihre Prunkgräber vor allem um Cerveteri und Tarquinia. Tauschgut waren auf der Seite der Etrusker die Kupfer- und Eisenerze, auf der Seite der Phönizier Luxusgüter aus dem Vorderen Orient. Der Handel folgte also dem gleichen Schema wie heute zwischen Entwicklungsländern und Industrienationen, es wurden im wesentlichen Rohstoffe gegen Fertigprodukte getauscht.

Die Phönizier als die Vermittler vorderasiatischen Kulturgutes verkauften assyrische, urartäische und nordsyrische Produkte, vielleicht sogar griechische. Ihre kulturelle Leistung erschöpft sich aber nicht im Handel<sup>58</sup>. In ihrer Heimat, in Tyros, Sidon und Byblos, waren die Phönizier von Hochkulturen umgeben, und hier waren sie ebenfalls die Empfangenden, sie nahmen kulturelle Anregungen auf, verarbeiteten sie weiter und „verkauften“ sie. Viele der wertvollen Luxusgüter, die sie nach Etrurien brachten, sind wohl von phönizischen Künstlern und Handwerkern hergestellt worden, die sich selber nach ausserphönizischen Vorbildern orientierten. Bereits auf der Stufe der Vermittler haben wir es also mit einer Mischkultur zu tun, deren mannigfache Abhängigkeiten noch längst nicht vollständig geklärt sind.

Die Etrusker ihrerseits verarbeiteten wieder Anregungen aus den phönizischen Importen, und zwar imitierten sie nicht nur, sondern schufen auch Neues aus fremden Elementen, indem sie beispielsweise orientalische Motive in einen anderen Kontext stellten oder in einem anderen Material zur Darstellung brachten. Die doppelte Brechung orientalischer Motive einmal in phönizischen, und dann in etruskischen Werken erschwert die Analyse unheimlich.

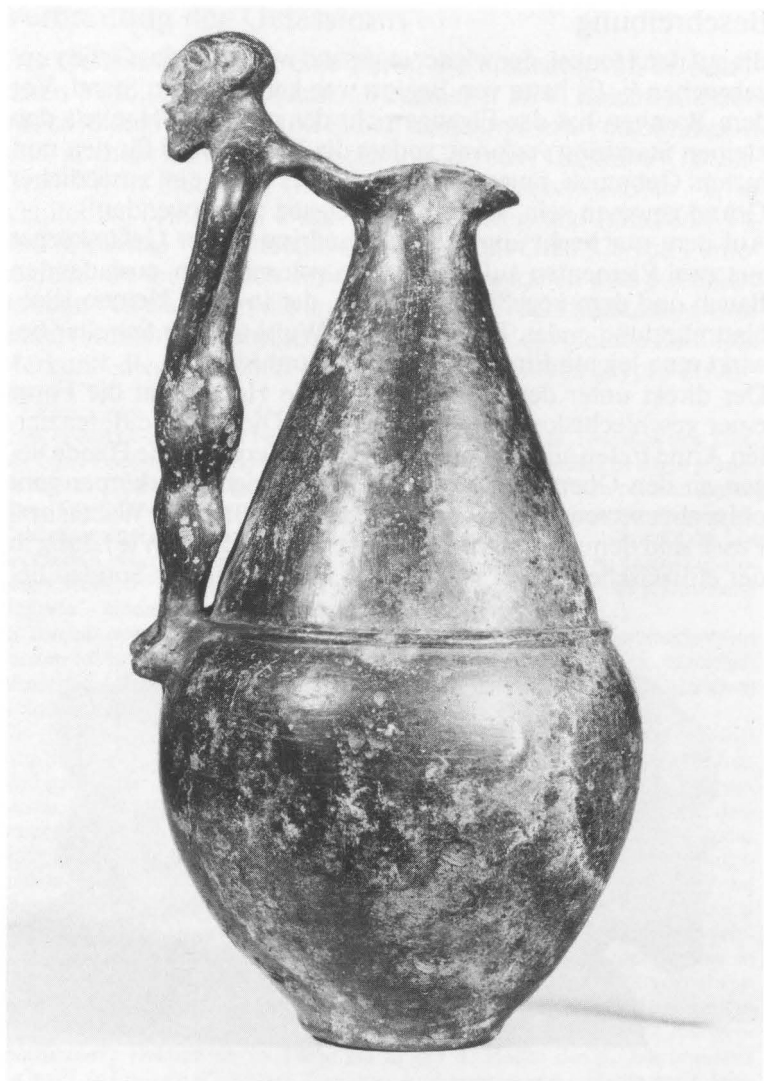


Abb. 9

#### 4. Kanne mit anthropomorphem Henkel

Inv. L 559

Die Kanne ist im Besitz eines Tessiner Sammlers<sup>59</sup> und soll aus Capodimonte (Bisenzio) stammen<sup>60</sup>.

## Beschreibung

Bis auf den Henkel, der wieder angesetzt wurde, ist das Gefäss un-  
gebrochen <sup>61</sup>. Es hatte von Beginn weg keinen guten Stand. Vor  
dem Brennen hat das Eigengewicht des massiven Henkels den  
kleinen Standring verformt, sodass die Kanne wohl für den nor-  
malen Gebrauch ungeeignet war. (Dies mag ein zusätzlicher  
Grund gewesen sein, sie als Grabbeigabe zu verwenden!)

Auf dem nur leicht abgesetzten Standring ist der Gefässkörper  
aus zwei Elementen aufgebaut: dem voluminösen, ausladenden  
Bauch und dem kegelförmigen Hals, der in einer kleinen Klee-  
blattmündung endet. Ein plastischer Wulst auf der Schulter be-  
wirkt eine leichte Einschnürung der Konturlinie <sup>62</sup>.

Der direkt unter dem Wulst ansetzende Henkel hat die Form  
einer geschlechtslosen stehenden Figur. Die wenig differenzier-  
ten Arme treten aus breiten, runden Schultern aus, die Hände lie-  
gen an den Oberschenkeln. Der brettförmige Oberkörper geht  
ohne abzusetzen in den Beckengürtel über. Glutäen, Waden und  
Füsse sind demgegenüber von grösserer Plastizität. Wie häufig in  
der etruskischen Kunst ist der Kopf mit besonderer Sorgfalt be-



Abb. 10

Abb.

handelt. Die dreieckige Gesichtsform wird durch die fehlende  
Stirn und das lange, spitze Untergesicht bestimmt. Die grosse  
Nase (teilweise weggebrochen) und zwei weit oben ansetzende  
Ohren sind plastisch angegeben, die mandelförmigen Augenhö-  
hlen (im Umriss) und die aufgestülpte Mundöffnung sind einge-  
drückt.

## Verbreitung der Gefäßform

Der Gefäßkörper zeigt eine Form, die eindeutig von orientalischen Vorbildern in Edelmetall abgeleitet ist<sup>63</sup>. Solche Kannen aus kostbaren Metallen (oft Silber, manchmal mit Vergoldungen) sind in mehreren Prunkgräbern in Cerveteri (Regolini-Galassi-Grab<sup>64</sup>), in Praeneste (Bernardini- und Barberini-Grab<sup>65</sup>), in Vetulonia (Tomba del Duce<sup>66</sup>), in Pontecagnano (Grab 928<sup>67</sup>), und in Cumae<sup>68</sup> gefunden worden. Nur das Grab 928 von Pontecagnano ist methodisch einwandfrei ausgegraben und publiziert worden<sup>69</sup>. Es kann in die erste Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. datiert werden, die übrigen gehören etwa in die gleiche Zeit. Die Herkunft dieser Kannen ist phönizisch, allenfalls „kypro-phönizisch“<sup>70</sup>.

Dass in den phönizischen Faktoreien in Spanien (Trayamar, Toscanos usw.) bisher keine Edelmetallkannen gefunden wurden, reflektiert vielleicht einen grundsätzlichen Unterschied in den phönizischen Kontakten zu den reichen Etruskern: Die Silberkannen (und andere Gegenstände aus Edelmetall) dienen als Zahlungsmittel, mit denen die Rohstoffe abgegolten wurden<sup>71</sup>. Obwohl die Silberkannen innerhalb der italischen Prunkgrab-Inventare eher zu den unscheinbaren Stücken<sup>72</sup> gehören, wurden sie ins Grab gelegt, weil sie – als phönizische Importe – einen Prestigewert verkörperten.

In Ton, als sogenannte „rote Ware“ oder „red slip“ kommt die Kannenform im ganzen Mittelmeergebiet vor<sup>73</sup>. Diese Keramikgattung wurde im phönizischen Mutterland besonders im 9. Jahrhundert v. Chr. und in den westphönizischen Kolonien und Faktoreien seit dem 8. Jahrhundert v. Chr. hergestellt.

Die „birnenförmige“ Kleeblattkanne steht am Ende einer langen Formentwicklung und wurde bisher nur in einem einzigen Exemplar im phönizischen Mutterland gefunden<sup>74</sup>. Im Westen kommt die Form jedoch mehrfach vor (Karthago, Mozia, Palermo, und vor allem Spanien). Es scheint nicht zufällig zu sein, dass unsere etruskische Kanne ebenfalls eine rote Farbe hat („roter Impasto“ oder „rote Ware“). Phönizische rote Ware ist nämlich in Pithekusa in den Siedlungsschichten der 2. Hälfte des 8. Jahrhunderts v. Chr. nicht selten anzutreffen, und ebenso gab es offenbar dort lokale Werkstätten, in denen diese Ware nachgeahmt wurde<sup>75</sup>. Pithekusa (Ischia) ist die älteste und Etrurien am nächsten gelegene griechische Kolonie. So ist es zumindest denkbar, dass der Töpfer in Südetrurien sein Gefäß rot brannte, weil er sich damit einen Marktvorteil verschaffen wollte<sup>76</sup>. Auch in Etrurien ist die Form keineswegs selten. Sie kommt in allen möglichen etruskischen Keramikgattungen vor: mit gemalter („italogeometrischer“) Dekoration in Tarquinia in der 1. Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr.<sup>77</sup>, in Impasto (Cerveteri, Tarquinia, Veji, vorwiegend 1. Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr.<sup>78</sup>), und in Bucchero (um und nach 650 v. Chr.<sup>79</sup>).

Zusammenfassend kann man feststellen, dass der Typus seit dem Kriegergrab in Tarquinia, d.h. vor 700 v. Chr., in Südetrurien nicht gerade häufig begegnet, aber doch gut bekannt ist, und dass im Laufe des 7. Jahrhunderts v. Chr. Varianten mit engerem Hals und kleinerer Kleeblattmündung dazu kommen. Die Kanne L 559

gehört von der Gefäßform her eher an den Beginn der Reihe, das heisst in die erste Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr.

### Henkelfigur

Das Besondere an der vorliegenden Kanne ist aber die menschliche Figur, die als Henkel dient. Die Wurzeln dieser Art von anthropomorphen und auch von theriomorphen Gefässteilen reichen weit ins 8. Jahrhundert v. Chr. zurück<sup>80</sup>; häufiger kommen Geräte- und Waffendekorationen dieser Art gegen die Wende zum 7. Jahrhundert v. Chr. in Gebrauch<sup>81</sup>. Eine mehrmals auftauchende Formel zeigt eine menschliche Figur in einer „Sonnenscheibe“, die auch zu einer viereckigen Form abgewandelt werden konnte, wenn der Gebrauchsgegenstand dies erforderte<sup>82</sup>. Die ersten geometrischen Bronzestatuetten entstanden um 720



Abb. 12

v. Chr. in Tarquinia <sup>83</sup>. Kennzeichnend für diese Stufe der Kleinplastik sind die Nacktheit, die röhrenförmigen, rund gebogenen Arme, die leicht gespreizten Beine und das roh gearbeitete Gesicht. Die Figur unserer Kanne gehört sicher in diese Tradition, auch wenn z.B. die Beine bereits anatomisch richtiger gestaltet sind <sup>84</sup>. Vergleichbar sind auch die Topfgucker an einem grossen Bronzekessel aus dem Bernardini-Grab von Praeneste <sup>85</sup>, die ins frühe 7. Jahrhundert v. Chr. datiert werden. Auch sie haben kein Geschlecht <sup>86</sup>.

Es ist sehr viel schwieriger, Vergleichsstücke aus Ton zu unserer Figur zu finden. Terrakotten konnten – anders als Bronzewerke – wegen der einfachen Herstellungstechnik fast von jedermann angefertigt werden. So trifft man in dieser Gattung bis weit in die archaische Zeit hinein ganz urtümlich geformte Statuetten, die nichts vom gleichzeitigen orientalisierenden oder „griechischen“ Stil in der Grossplastik <sup>87</sup> oder der qualitätvollen Kleinplastik ahnen lassen. Es sind Erzeugnisse einer Hirten- und Bauernkultur für den anspruchslosen Eigengebrauch <sup>88</sup>, meist als bescheidene Votive oder Grabbeigaben.

In der Darstellung der menschlichen Figur ist die Diskrepanz zwischen Italischem und Angeeignetem ganz besonders gross. Dem Etrusker fehlte offenbar das Interesse für die Anatomie: Dies zeigt sich an unserer Figur z.B. in den runden Schultern, die ohne Gelenk direkt in die Oberarme übergehen, in der mangelnden Bezeichnung des Beckengürtels, oder im Fehlen des Knies.

Sehr ähnlich, aber wohl insgesamt etwas fortgeschrittener sind die Figuren auf dem Deckel und am Henkel der Impasto-Urne von Montescudaio <sup>89</sup>. Die Urne stammt aus der Gegend um Volterra und wird meist ins mittlere 7. Jahrhundert v. Chr. datiert. Diese Art von Gesichtsdarstellung ist typisch für eine ländliche (nicht nur provinzielle), weitgehend aus lokalen Traditionen schöpfende plastische „Kunst“. Auch die Kopfform lässt sich eher darauf als auf einen bestimmten Regionalstil zurückführen <sup>90</sup>. Vergleichbar ist schliesslich der figürliche Henkel eines Deckels aus dem Bokchoris-Grab von Tarquinia <sup>91</sup>, der ins frühe 7. Jahrhundert v. Chr. datiert werden kann, oder die Figur auf einem bikonischen Impastogefäss in Kopenhagen <sup>92</sup>, die allerdings eine schon fast orientalische Rundheit der Formen zeigt. Zwei weitere Henkelfiguren stammen aus Bisenzio; die eine gehört zu einem Doppelgefäss <sup>93</sup>, die andere zu einem dreibeinigen Schälchen <sup>94</sup>.

## Datierung

Alle diese Vergleiche zeigen deutlich, dass diese Art von plastischen Henkelfiguren in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. vor allem in Südetrurien durchaus vorkommt. Sowohl von der Kanne wie vom plastischen Schmuck her sind wir unabhängig voneinander auf eine Datierung in die erste Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. gekommen. Die spektakuläre Kombination eines orientalischen und eines italisch-etruskischen Elementes, die wir einem etruskischen Töpfer zu verdanken haben, erweist sich als originelle Leistung, die durchaus als repräsentatives Beispiel für die frühe etruskische Kunst stehen kann.



Abb. 13

## 5. Siebgefäß mit plastischen Fröschen Inv. 3513

Im Übergang vom Impasto kann der Bucchero wie bei diesem Siebgefäß eine graue bis grauschwarze Farbe zeigen. Für diese Stufe ist in der Literatur die Bezeichnung „buccheroider Impasto“ anzutreffen. Verglichen mit dem ausserordentlich dünnwandigen „bucchero sottile“<sup>95</sup> zeigt diese Übergangsstufe vor allem im Formenrepertoire noch manche Züge des Impasto. Dazu kommen aber nun vielfältige fremde Einflüsse, die diese Gattung entscheidend verändern. Die Verfeinerung der Formen, die dunkle, glänzende Farbe und das Einfließen von vielen Detailformen, die auf metallische Vorbilder weisen, haben zu Recht vermuten lassen, dass zumindest zu Beginn der Anschein von kostbaren Metallgefäßen erweckt werden sollte, die sich – im Gegensatz zu den wirklichen Metallgefäßen – jedermann leisten konnte. Die villanovazeitlichen Formen der Impastoware und deren Ableitungen laufen bis weit ins 7. Jahrhundert v. Chr. weiter, teilweise parallel zum Bucchero. Deshalb kann es nicht verwundern, dass uns Stük-



ke in die Hand kommen, die wir nicht eindeutig der einen oder anderen Gattung zuweisen können. Die Datierung solcher Zwitter kann recht schwierig sein und hängt namentlich vom Herstellungsort ab; die lokalen Typenreihen können manchmal Aufschluss geben, wo sie einzuordnen sind. Bei dem hier zu besprechenden Stück muss die Suche allerdings geographisch etwas ausgeweitet werden <sup>96</sup>.

## Form und Herstellungstechnik

Die Form wird bestimmt durch neun aus einer Matrize gedrückte menschliche Köpfe, die an der Aussenseite so angebracht sind, dass das Gefäß, wenn es auf einer ebenen Unterlage steht, teils auf dem Kinn, teils auf dem Hals aufruht <sup>97</sup>. Im Gefässinnern entsprechen den Köpfen neun Hohlrippen, die radial auf eine plastische Mittelrosette zulaufen. Oberhalb der Köpfe zeigt die Gefäßwand eine auffallend flau profilierte →  
Abb. 17  
Zwei nur sehr schwach ausgebildete Einziehungen rahmen ein geritztes Zickzack-Band. Dieser Umstand stützt die Vermutung, dass das Gefäß von Hand getöpfert wurde, da sich auch sonst keine Spuren der Töpferscheibe feststellen lassen <sup>98</sup>. Auf der Innenseite springt ein Rand ca. 2,1 cm nach innen vor und ist mit vier Reihen von kleinen Sieblöchern versehen. Auf dem Rand sitzen fünf Frösche und blicken nach innen. Die Augen und das Rückenmuster sind eingeritzt, die Beine waren plastisch ausgearbeitet, sind jetzt aber grösstenteils weggebrochen <sup>99</sup>.

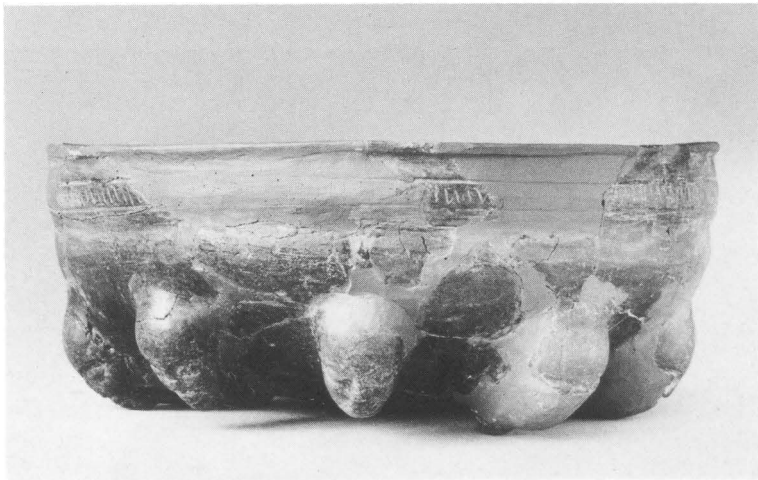


Abb. 14

## Herkunft und Datierung

In Rom befindet sich ein ähnliches Gefäss aus dem Grab der gemalten Löwen in Cerveteri<sup>100</sup>, das von etwas besserer Qualität ist, in den Einzelheiten aber nur wenig vom Zürcher Exemplar abweicht: Drei statt fünf Frösche, zwölf statt neun Köpfe, Omphalos statt Rosette; eingeritztes Zungenmuster am Aussenrand.

Das Gefäss wurde mehrfach abgebildet, aber bisher nicht ausführlich besprochen. Dazu mag beigetragen haben, dass der Fundzusammenhang im genannten Grab durch Mehrfachbelegung und spätere Störungen verunklärt ist<sup>101</sup>. Die Grabarchitektur wird in die zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. datiert<sup>102</sup>. Der gesicherte Fundort Cerveteri deutet zusammen mit anderen Indizien darauf hin, dass sowohl dieses wie auch das Zürcher Exemplar hier hergestellt wurde, wahrscheinlich sogar in der gleichen Werkstatt.

Das Zürcher Gefäss ist eher dunkelgrau als schwarz, die Wandungen sind verglichen mit der Eierschalendicke des typischen frühen „bucchero sottile“ von plumper und unregelmässiger Machart. Die plastische Gestaltung spricht eher für ein Experimentierstück als für eine Routinearbeit aus einer Gross-Serie. Wenn der eigentliche Bucchero in Caere zwischen 675 und 650 v. Chr. einsetzt, wäre diese Schale also nur wenig früher zu datieren.

## Herkunft der Formelemente

Woher hat nun der Töpfer die Form und die Motive entliehen? Die angesetzten plastischen Köpfe sind auf Metall Vorbilder zurückzuführen, denn wir treffen eng Verwandtes in einer Gruppe von orientalischen Bronzeschalen an, die ausser nach Etrurien (Bernardini-Grab, Praeneste<sup>103</sup>), auch nach Athen<sup>104</sup> exportiert worden sind und dort in zwei Gräbern des 7. Jahrhunderts v. Chr. im Kerameikos gefunden wurden<sup>105</sup>.



Abb. 15

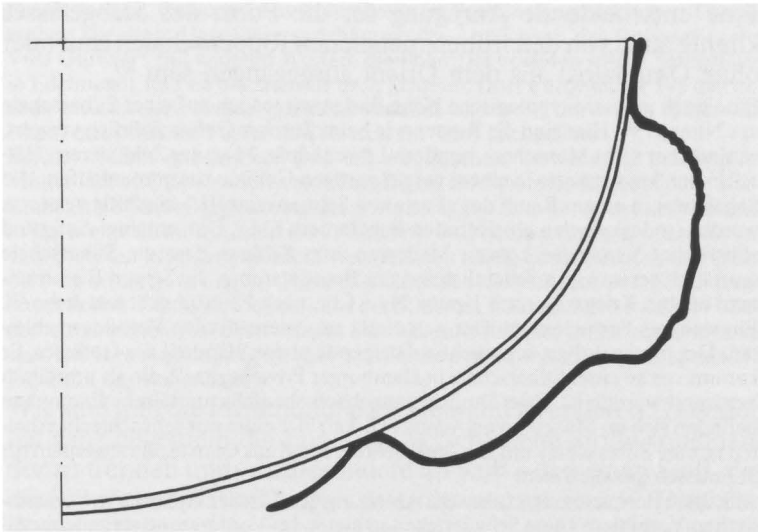


Abb. 16

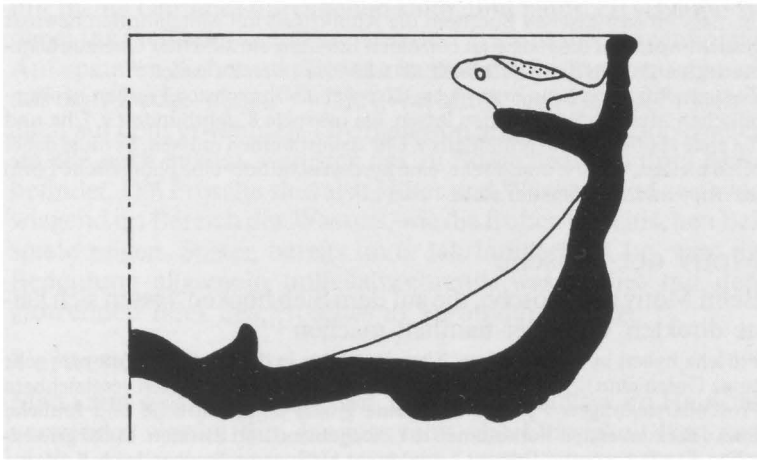


Abb. 17

Die Profilzeichnung der Bronzeschale aus dem Bernardini-Grab ist sehr gut mit derjenigen der Zürcher Schale zu vergleichen: Das Kopfprofil ist ähnlich langgezogen, verschieden ist nur die Anbringungshöhe. Ein direkter Anstoss für den etruskischen Töpfer, menschliche Köpfe auf der Aussenwand eines Gefässes anzubringen, kann wohl in dieser Gruppe von doppelwandigen orientalischen Bronzeschalen gesehen werden, denn hier fällt die stilistische Ähnlichkeit zusammen mit dem gleichen Anbringungsort am Gefäss. Ausschliesslich stilistisch vergleichen lassen sich jedoch auch Köpfe von Sirenenattaschen der orientalischen Gruppe <sup>106</sup>, auch wenn der Kopftypus nicht ganz der gleiche ist.

Eine entscheidende Anregung für die Form des Siebgefässes könnte auch von den frühen metallenen Rippenschalen (mit oder ohne Omphalos) aus dem Orient ausgegangen sein <sup>107</sup>.

Eine noch grössere typologische Nähe finden wir jedoch auf einer Silberschale aus Nimrud <sup>108</sup>. Hier sind die Rippen wie beim Zürcher Gefäss figurlich verziert, es sind aber nicht Menschen-, sondern Löwenköpfe, 24 an der Zahl, deren „Hälse“ in der Schalenmitte in einem rosettenartigen Gebilde zusammenlaufen. Die Schale war in einem Raum des „Forts von Salmanassar III.“ sorgfältig versteckt worden, sodass sie den plündernden Babyloniern 614 v. Chr. entging. Aufgrund stilistischer Vergleiche kommt Mallowan zum Schluss, dass die Silberschale urartäisch sei und wahrscheinlich aus der Beute stamme, die Sargon II. von seinem achten Kriegszug nach Urartu 714 v. Chr. nach Nimrud gebracht habe <sup>109</sup>. Ein weiteres Formelement lässt sich direkt aus orientalischen Vorbildern ableiten: Der merkwürdige, senkrecht aufsteigende obere Wandteil des Gefässes. Er kommt vor an einer Silberschale in Hamburger Privatbesitz <sup>110</sup>, die als urartäisch bestimmt worden ist. Zwei ähnliche, angeblich ebenfalls urartäische Exemplare befinden sich im Museum von Adana (Türkei) <sup>111</sup>. Leider nur sehr schlecht erhalten ist eine Silberschale mit fast senkrechtem Rand aus Cumae, die allgemein für phönizisch gehalten wird <sup>112</sup>.

Alle diese Beispiele zeigen, dass die Ableitung des Zürcher Gefässes von orientalischen Vorbildern keine Schwierigkeiten bietet. Im Vordergrund stehen urartäische und nordsyrische Kunstwerke aus Edelmetall. Es wurde mehrfach beobachtet, dass im etruskischen Bucchero die Ähnlichkeit mit Metallformen bewusst gesucht wurde, ja dass sogar an einzelnen Buccheri ein silberner Überzug angebracht wurde, um die Ähnlichkeit täuschend werden zu lassen <sup>113</sup>.

Zusammenfassend kann man sagen, dass sich die ähnlichsten Formen in orientalischen Metallgefässen finden lassen, die ins späte 8. Jahrhundert v. Chr. und die erste Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. datiert werden müssen. Es muss dabei offen bleiben, ob eine urartäische, eine nordsyrische oder eine phönizische Form der Rippenschale dahinter steht.

## Motiv der Frösche

Beim Motiv der Frösche, die auf dem Sieb hocken, lassen sich keine direkten Vorbilder namhaft machen <sup>114</sup>.

Frösche haben in Ägypten vom Alten Reich bis in die koptische Zeit eine sehr lange Geschichte <sup>115</sup>. Im Neuen Reich gibt es mehrere typologisch vergleichbare Froschdarstellungen <sup>116</sup>, doch klafft eine grosse landschaftliche und zeitliche Lücke bis zum ersten Vorkommen in Griechenland und Etrurien. In der griechischen Kunst kommen Frösche – und nicht klar unterscheidbar, auch Kröten – seit der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. vor: Zuerst wohl auf einem bronzenen Wasserspeier <sup>117</sup>, dann als Geräteteil <sup>118</sup> und auf einer plastischen Tonvase <sup>119</sup>.

In der etruskischen Kunst erscheint der Frosch nach unserem Gefäss erst wieder im späteren 6. Jahrhundert v. Chr. unter den Löwentatzen von Bronzedreifüssen <sup>120</sup>, später auch an Cistenfüssen <sup>121</sup>, auf goldenen Zierscheiben <sup>122</sup> und an bronzenen Kandelaberfüssen <sup>123</sup>. Als Vermittler des ikonographischen Typus „Frosch“ kommen am ehesten die Phönizier in Frage, da sie auch die Gesamtform des Siebgefässes – natürlich in Edelmetall oder zumindest Bronze – nach Etrurien vermittelt haben. Die merkwürdige Uneinheitlichkeit der Form spricht

für ein antikes „Pasticcio“, das wohl bereits im Vorbild des etruskischen Töpfers vorlag. Für diese Hypothese spricht auch die Ähnlichkeit des Gefäßes in der Villa Giulia<sup>124</sup>. Mit anderen Worten, die Phönizier besaßen solche Siebgefäße in Edelmetall, und sie brachten sie nach Etrurien. Dort wurde dieser Typ den reichen etruskischen Handelspartnern verkauft und wohl nur wenig später von einem etruskischen Töpfer in Cerveteri (in Ton) nachgeformt<sup>125</sup>.

Bei der frühen griechischen und der etruskischen Verwendung des Frosch-Motivs fällt auf, dass es meist an Übergängen, als Scharnier-Element oder überhaupt als Verbindungsglied eingesetzt wurde. Wenn es in der etruskischen Kunst in der Mehrzahl auftritt, sind die Frösche nie im Fries angeordnet, wie es für andere Tiere auf Mündungsrändern von Gefäßen häufig zu beobachten ist<sup>126</sup>, sondern sie schauen in die vier Himmelsrichtungen, wie z.B. auf den Ecken einer etruskischen Thymiaterionplatte aus der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr.<sup>127</sup>. Mit den etruskischen Fröschen scheint also ein ganz präziser Inhalt verbunden zu sein, der ihre Anbringung an ganz speziellen Stellen mit einer ganz speziellen Funktion zur Folge hatte.

Wie sind nun die Frösche auf dem Siebrand zu erklären? Das Sieb hat ganz allgemein die Funktion, verschiedene Stoffe voneinander zu trennen und – insbesondere im Kult – den einen Stoff, der die Sieblöcher passiert hat, als gereinigt auszuweisen<sup>128</sup>. Direkt an dieser wichtigen Übergangsstelle „wachen“ nun die Frösche, damit nichts Unreines durchgehen kann, und natürlich schauen sie dabei ins Gefässinnere, denn von dort kommt das Ungereinigte. Auf späteren Sieben aus Bronze kann ein einzelner Frosch auch auf dem Deckel sitzen<sup>129</sup>. Die „Wachfunktion“ ist den Fröschen auch auf dem erwähnten Thymiaterion anzusehen, dort schauen sie alle nach aussen, weil sich das zu Bewachende in ihrer Mitte befindet. Die Frösche sind also Hüter und Wächter, und zwar vorwiegend im Bereich des Wassers, wie die frühen griechischen Beispiele zeigen. Später, bereits im 6. Jahrhundert v. Chr., wird die Bedeutung allgemein unheilabwehrend, was Lullies mit dem glotzenden Blick des Frosches in Verbindung bringt<sup>130</sup>.

## Verwendung

Man kann sich nicht vorstellen, dass das Siebgefäß im Haushalt verwendet wurde: Ein Ausguss fehlt, die Flüssigkeit lässt sich nicht gezielt ausgießen. Die unebene Innenfläche macht das Gerät vollends für den Alltagsgebrauch ungeeignet. Dafür hatte man wohl bereits im 7. Jahrhundert v. Chr. Siebe aus Bronze<sup>131</sup>. Am wahrscheinlichsten scheint mir eine Verwendung als Kultgerät. Beim Opfer genügte es, wenn die Libationsflüssigkeit dem Genuss des Menschen entzogen war; meist wurden Trankopfer einfach auf den Boden geschüttet<sup>132</sup>. Der Siebrand mochte für eine solche Prozedur genügen, zumal es sich ja um eine rituelle Reinigung handelte. Dazu kommt, dass das Siebgefäß von vornherein

für das Grab hergestellt sein könnte, dass es also gar nicht für einen realen Gebrauch gedacht war. Das würde nicht nur die Unhandlichkeit, sondern auch die Herstellung (Nachbildung?) in einem preiswerten Material erklären.



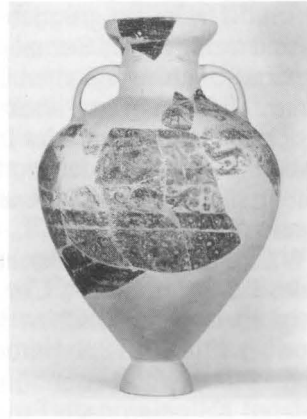
Abb. 18



---

## HELLENISIERENDE TRADITION

---



Seit dem frühen 8. Jahrhundert v. Chr., also bereits in der „präkolonialen“ Zeit Unteritaliens, gibt es Zeugnisse für den Kontakt zwischen Griechen und Etruskern. In Olympia fanden sich mehrere Waffen und Gefäße, die in Mittelitalien im 9./8. Jahrhundert v. Chr. hergestellt worden waren und in diesem Heiligtum von Griechen (als Beuteweihungen) niedergelegt wurden<sup>133</sup>. Den kriegerischen Auseinandersetzungen, die als Kampf um die rei-

chen Metallvorkommen verstanden werden können, folgten bald enge Handelsbeziehungen. Auf der etruskischen Seite machten sie sich im frühen 8. Jahrhundert v. Chr. durch Keramikimporte bemerkbar, die als Beigaben in den reicheren Gräbern Südetruriens auftauchen. Veji steht mit der Nekropole Quattro Fontanili an erster Stelle<sup>134</sup>, aber auch anderswo wurden griechische Gefäße gefunden<sup>135</sup>. Unsere Kenntnisse über das 8. Jahrhundert v. Chr. stützen sich auf sehr bruchstückhafte Grundlagen: Einigermassen verlässliche Ausgrabungen haben nur in den villanovazeitlichen Nekropolen von Tarquinia<sup>136</sup>, Cerveteri<sup>137</sup>, Veji<sup>138</sup>, und Bisenzio<sup>139</sup> stattgefunden.

Erst um die Mitte des 8. Jahrhunderts v. Chr. begannen die griechischen Importe merkbare Spuren in der lokalen etruskischen Produktion zu hinterlassen. Obwohl um 760 v. Chr. in Athen der Dipylonmeister seine Gefäße erstmals in einem neuartigen Figurenstil zu bemalen begann, war es nicht die attische geometrische Keramik, die den Weg nach Westen fand, sondern die euböische<sup>140</sup>. Auf der Insel Euböa war der Cesnola-Maler führend; durch ihn gelangte der neu „erfundene“ Figurenstil nach Etrurien<sup>141</sup>. In Italien gründeten die Euböer um 775 v. Chr. Pithekusa (und wenig später Cumae) als erste griechische Kolonie. Sie sollte die nördlichste von allen Gründungen in Italien bleiben. Die Keramik, die man in Pithekusa und in Cumae gefunden hat, lässt sich nur schwer von der importierten euböischen aus dem Mutterland unterscheiden, sodass man annehmen muss, dass die Vasenmaler der ersten Generation ihr Handwerk in Griechenland gelernt haben<sup>142</sup>.

Während der orientalische Einfluss in Etrurien gegen das Ende des 7. Jahrhunderts v. Chr. stark zurückging, blieb die Vorbildhaftigkeit der griechischen Kunst bis in die römische Kaiserzeit unbestritten. Im 8. Jahrhundert v. Chr. gelangte der euböisch geometrische Stil über euböische Händler und über die neugegründeten Kolonien nach Etrurien. Im 7. und frühen 6. Jahrhundert v. Chr. beherrschten offenbar die Ostgriechen und die Korinther den Westhandel, und entsprechend hoch ist der Anteil der ostgriechischen und der korinthischen Keramik am Gesamtimport<sup>143</sup>. Die steigende Nachfrage nach diesen Importprodukten hatte zur Folge, dass griechische Vasenmaler nach Etrurien kamen und direkt im Lande produzierten. Aristonothos ist das berühmteste Beispiel, weil er uns durch seine Signatur namentlich bekannt ist<sup>144</sup>. Zum zweiten versuchten etruskische Vasenmaler, die griechischen Keramikimporte nachzuahmen. Für solche Va-



sen haben sich die Bezeichnungen „italogeometrisch“ und „etrusko-korinthisch“ eingebürgert. Die italogeometrische Keramik setzte um die Mitte des 8. Jahrhunderts v. Chr. ein und wurde mit immer weiter gehender Verarmung des Repertoires bis um die Mitte des 7. Jahrhunderts v. Chr. produziert. Der etrusko-korinthische Stil begann sich um 630/20 v. Chr. durchzusetzen und wurde – wenn man seine letzten Ausläufer mitzählt – bis um 540/30 v. Chr. gepflegt. Die ersten Produktionszentren beider Stile lagen in Südetrurien, in Vulci, Tarquinia und Cerveteri <sup>145</sup>. Im Gegensatz zur griechischen Keramik folgt die etruskische nicht einer eigengesetzlichen Entwicklung, sondern wird durch Impulse von aussen immer von neuem zu Richtungsänderungen gebracht. Deren Anlässe müssen in die Untersuchung einbezogen werden, da sie meist leichter datierbar sind als die etruskischen Folgen.

Charakteristisch für die erste Periode der etrusko-korinthischen Vasenmalerei (630/20 bis 590 v. Chr.) ist die Freiheit, mit der die Maler mit den Vorbildern umgingen. Zwar wurde das Schema des griechischen Tierfrieses kaum variiert, aber die Einzelformen vertragen etruskischen Geschmack: Die oft doppelt geführten Kontur-Ritzlinien, eine Menge von spielerisch verwachsenen Monstern, eine allgemeine „Miniaturisierung“ oder allgemeine Überlängung der einzelnen Tiere. In der zweiten und dritten Periode (590/80 bis 560, beziehungsweise 560 bis 540/30 v. Chr.) wird jedoch die Auswahl der Motive immer enger, die künstlerische Qualität der Gross-Serien immer schlechter.

Es scheint, dass sich die korinthische „Entwicklungshilfe“ nach Etrurien in der Sage von Demaratos spiegelt. Dieser war ein vornehmer Reeder aus Korinth, der sich zur Emigration entschloss, als der Tyrann Kypselos in seiner Heimatstadt die Macht übernahm. Das Datum dieser Machtübernahme wird in der Forschung zwischen 657 und 620 v. Chr. angesetzt. Nach Plinius und anderen Schriftstellern <sup>146</sup> liess er sich in Tarquinia nieder. In seinem Gefolge befanden sich verschiedene Künstler, unter anderen drei „Ton-Bildner“ <sup>147</sup>. Diese Geschichte spiegelt in ihrem Kern alle wichtigen Fakten, welche aus etruskischer Sicht um 625 v. Chr. von Bedeutung waren: die Künstler kommen aus Korinth, sie lassen sich in der ehrwürdigsten etruskischen Stadt nieder, und der Kaufmann gehört zu den vornehmen und reichen Familien Korinths. Solchen Vorbildern wollte man gerne folgen.



Abb. 19

## 6. Geometrischer Krater

Inv. 3779

### Beschreibung

Der Zürcher Krater ist intakt mit Ausnahme eines Fussfragmentes, das wieder angesetzt wurde<sup>148</sup>. Der Spannungsriss im Gefässkörper rührt vom Brand her<sup>149</sup>. Der fein geschlammte, hellbraune Ton wurde mit einem dunkelbraunen Firnis bemalt. Brandfehler hatten stellenweise eine rote bis rotbraune Verfärbung zur Folge. Das Gefässinnere ist gefirnisst und jetzt teilweise mit Sinter bedeckt. Firnistreifen bilden die einzige Dekoration des trompetenförmigen Fusses. Ebenso ist der Gefässkörper bis zum grös-



Abb. 20

ten Durchmesser ausschliesslich mit Firnisstreifen und -bändern bemalt, nur die Hauptdekorationszone zwischen den Henkeln zeigt figürliche Elemente. Diese sind im Metopenschema angeordnet. Als Mittelmotiv dienen mäanderartig verbundene Balken, deren Schraffur wie im Attischen in den Ecken die Richtung wechselt. Die „Triglyphen“ werden durch vertikale Strichgruppen markiert, und die Nebenmetopen, die auch weniger breit sind, zeigen auf der Vorderseite je einen liegenden Steinbock und auf der Rückseite je einen Wasservogel. Als Füllornamente dienen längliche Kleckse, Sterne und ein Zickzackmuster, das vielleicht auf die Wellen des Wassers anspielen soll. Die Bügelbänder sind mit Streifen verziert, die Zone direkt unter der Mündung mit Klecksen.

## Herkunft der Motive

Bevor man den Zürcher Krater datieren kann, müssen diejenigen Elemente der Form oder der Dekoration gesucht werden, die in der griechischen Keramik am jüngsten sind.

Eine der wichtigsten griechischen Leitformen des 8. Jahrhunderts v. Chr. ist der Skyphos und eine Spezialform davon, die korinthische Kotyle<sup>150</sup>. Das Metopenschema kommt im Attischen auf verschiedenen Vasenformen (aber nicht auf Skyphoi) bereits im Mittelgeometrischen vor, doch in grösserem Ausmass wird es von den euböischen Vasenmalern seit ca. 760 v. Chr. auf die Skyphoi gesetzt. Ähnlich verhält es sich mit dem Vogel: Auch er wurde im Attischen „erfunden“



Abb. 21



Abb. 22

(das heisst kommt dort zum ersten Mal vor) und tritt seit ca. 740 v. Chr. als häufige Füllung von Metopen auf den euböischen Skyphoi auf. Die Form des Bügelhenkelkraters scheint im Attischen seit Mittelgeometrisch II (seit etwa 800 v. Chr.) geläufig zu sein<sup>151</sup>, doch sind jene Kratere offenbar nicht die direkten Vorbilder für die Form des Zürcher Exemplars. Auch hier könnte die Einflussnahme theoretisch über euböische Vermittler gelaufen sein, obwohl dies zur Zeit nicht zu belegen ist.

Das zweite figürliche Motiv, der liegende Steinbock, lässt sich zeitlich weniger genau festlegen. Der ikonographisch sehr ähnliche Typus des liegenden Rehs



Abb. 23

kommt bereits auf Gefässen der Dipylonwerkstatt vor<sup>152</sup>, und fand von dort Eingang ins euböische Repertoire. Sehr ähnlich finden wir das Reh bereits auf der Namensvase des Cesnola-Malers in New York<sup>153</sup>, die kurz nach 750 v. Chr. datiert wird.

Die Untersuchung der einzelnen formalen Elemente führte zu einer zeitlichen Fixierung des frühestmöglichen Datums im attischen Spätgeometrisch IIa, das heisst nicht vor 740 v. Chr.

## Herstellungsort und Datierung

Der Zürcher Krater stammt aus dem Kunsthandel, der Herkunftsort ist unbekannt. Aufgrund von stilistischen Kriterien konnte Isler den Mischkrug einer Gruppe von drei anderen Kratern anschliessen, die von La Rocca zusammengestellt worden waren<sup>154</sup>. Zwei der dort vereinigten Vasen stammen aus Vulci, sodass auch für die übrigen mit einiger Wahrscheinlichkeit dieser Herstellungsort angenommen werden darf. Die Detailanalyse führte La Rocca und Isler dazu, als Vasenmaler einen Griechen anzunehmen, der – ob nur zeitweilig, oder für den Rest seines Lebens, kann nicht gesagt werden – in Vulci für den etruskischen Markt gearbeitet habe.

Bei der Beurteilung dieser Frage ist die folgende Überlegung massgebend. Wenn in einem etruskischen Grab ein Gefäss mit geometrischer Dekoration gefunden wird, gibt es grundsätzlich drei Möglichkeiten:

A. Das Gefäss hat direkte Parallelen im griechischen Mutterland; die Tonqualität und -farbe, die Vasenform, die Dekorationselemente und deren Syntax erlauben es, das Stück eindeutig einer griechischen Werkstatt des Mutterlandes zuzuweisen. Es handelt sich also um ein Importstück, das auf Wegen, die im einzelnen nicht mehr rekonstruierbar sind, nach Etrurien gekommen ist<sup>155</sup>.

B. Das Gefäss zeigt zwar die vertrauten griechischen Dekorationselemente, und sogar die Syntax liesse sich zur Not einordnen. Doch widersprechen diesem ersten Befund z.B. die Vasenform (eine bikonische Urne, oder ein typisch etruskischer Ständer), der Ton ist gröber, Absplitterungen sind häufiger. In diesen wie in ähnlichen Fällen wird man wahrscheinlich an einen griechischen Maler in der etruskischen Emigration denken, dessen Arbeitsort im besten Fall mit Hilfe der Fundstatistik eruiert werden kann.

C. Die unter A. genannten Kriterien widersprechen alle einer griechischen Zuweisung, ausser dass z.B. einzelne geometrische Elemente in mehr oder weniger loser Anknüpfung an griechisch-mutterländische Vorbilder verwendet werden. In einem solchen Fall spricht man von „italogeometrischer“ Keramik: Das Gefäss wurde von einem Etrusker getöpfert und bemalt<sup>156</sup>.

Im Falle des Zürcher Kraters ist es die Übereinstimmung der Tonqualität, der Form und der stilistischen Merkmale mit einer Gruppe von Kratern aus Vulci, welche die Möglichkeit B als die wahrscheinlichste erscheinen lässt.

Der Bügelhenkel-Krater wäre also das Werk eines griechischen, vielleicht euböischen oder pithekusanischen Vasenmalers, der in Vulci in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts v. Chr. für seine etruskische Kundschaft arbeitete.

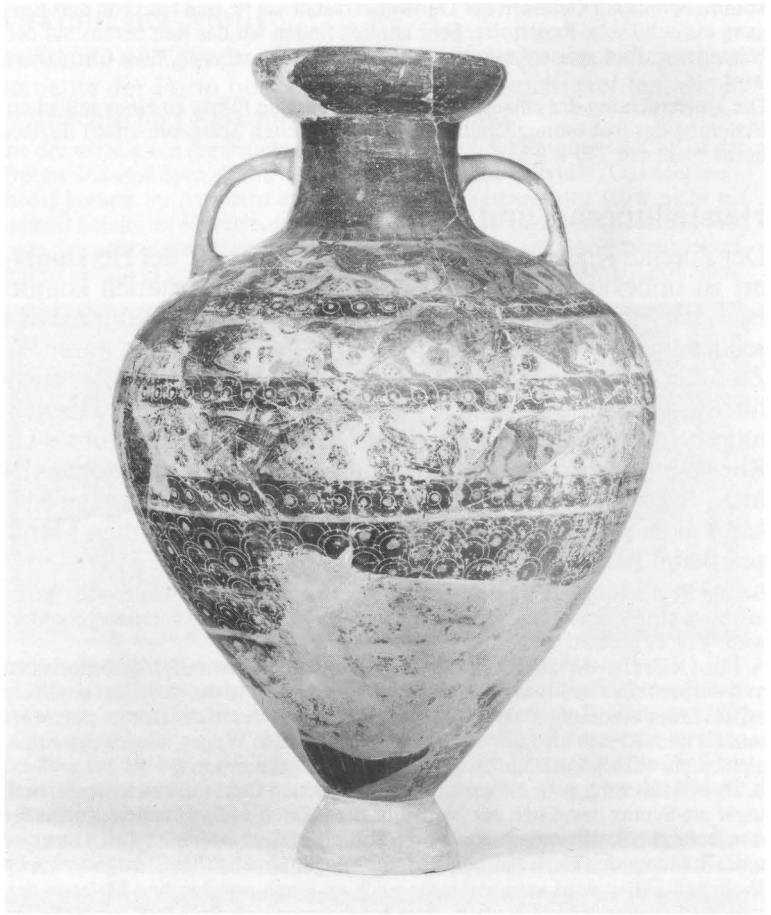


Abb. 24

## 7. Zwei etrusko-korinthische Spitzamphoren und ein Fragment Inv. 3446; 3447; 3448

1961 wurde dem Archäologischen Institut ein Sack voll Scherben geschenkt, aus denen sich ein erstes Gefäß zusammensetzen liess (Inv. 3446). Erst Jahre später gelang es, die Zusammengehörigkeit weiterer Scherben zu erkennen und sie zu einer zweiten Amphora zu ergänzen, die allerdings sehr lückenhaft erhalten ist (Inv. 3447). Nur das Fragment Inv. 3448 konnte keiner der beiden Amphoren zugeordnet werden.

Die am besten erhaltene Amphora Inv. 3446 kann aus den Fragmenten einwandfrei rekonstruiert werden und hat eine Höhe von 82,1 cm<sup>157</sup>. Der Vasenkörper ist birnenförmig, und der relativ breite Hals öffnet sich zur Mündung hin. In halber Höhe des Halses setzen die beiden kleinen, aber soliden Henkel an.

## Herstellung

Der Dekorationsvorgang auf der angetrockneten Amphora lässt sich wie folgt erschliessen:

Auf der Töpferscheibe wurden der Hals und der untere Teil des Körpers eingefärbt, das heisst, der Maler drehte die Scheibe und hielt den Pinsel an die Gefässwand. Gleichzeitig brachte er die farbigen Streifen an, auf denen die Flechtbänder eingeritzt werden sollten. Dann wurden in die tongrundig belassenen Streifen die Tierfriese mitsamt den Füllornamenten in Silhouetten-Malerei angebracht. Erst jetzt begann der Maler mit dem Ritzstift zu arbeiten. Er zog die Umrisse der Tiere und Fabelwesen doppelt nach und brachte mit sicheren Strichen die Binnenzeichnung an. Mit dem Zirkel wurden die Flechtbänder und das Schuppenmuster eingeritzt, und mit roter Farbe jedes zweite Rosettenblatt, jede zweite Zunge sowie weitere Details in den Tierfriesen hervorgehoben. Die Einstichstellen im Zentrum der Zirkelschläge wurden mit Tonschlicker verschmiert und ebenfalls übermalt. An zahlreichen Stellen, die heute berieben sind, können die Ausbesserungen gut wahrgenommen werden. Eine Lücke im zweitobersten Flechtband füllte der Maler mit formlosen, aber lückenfüllenden Ritzungen aus.

## Motive

Zum Repertoire der Ornamente gehört auch eine Vielfalt von Rosetten. Die wichtigsten Typen (der Amphora Inv. 3446) seien hier skizziert:

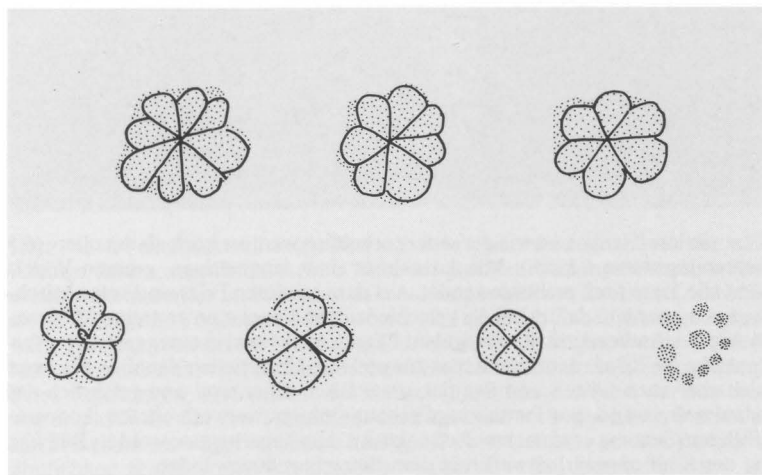


Abb. 25

Die figürliche wie die ornamentale Dekoration erhielt erst durch die Einritzungen ihre bestimmte Form. Besonders gut sieht man das am Beispiel der Rosetten: Aus dem Farblecks holte der Maler durch tiefe Ritzstriche den Tongrund wieder heraus, das heisst, diese Ritzungen haben die Qualität und auch die Funktion von heller Kontormalerei.

Die Virtuosität, mit der dieses Mittel eingesetzt wurde, zeigt sich auch in den Tierfriesen. Der grösste Tierfries (10–12 cm) liegt auf der Schulter der Amphora, bei einer engen Lagerung vieler Gefässe nebeneinander ist nur dieser sichtbar. Auf dem Fries schreiten die folgenden Tiere oder Mischwesen nach links: Kentaur, geflügelte Sphinx, Stier, Pferd. Die Differenzierung zielt auf das Typische und ist sehr sorgfältig durchgeführt: Der Kentaur hat vorne Menschenfüsse und hinten Pferdehufe, die Sphingen dagegen haben klar erkennbare Katzenpfoten. Während das Gesichtsprofil des Kentauran an Griechisches erinnert, zeigen die Sphingen einen orientalischen Kopftypus.

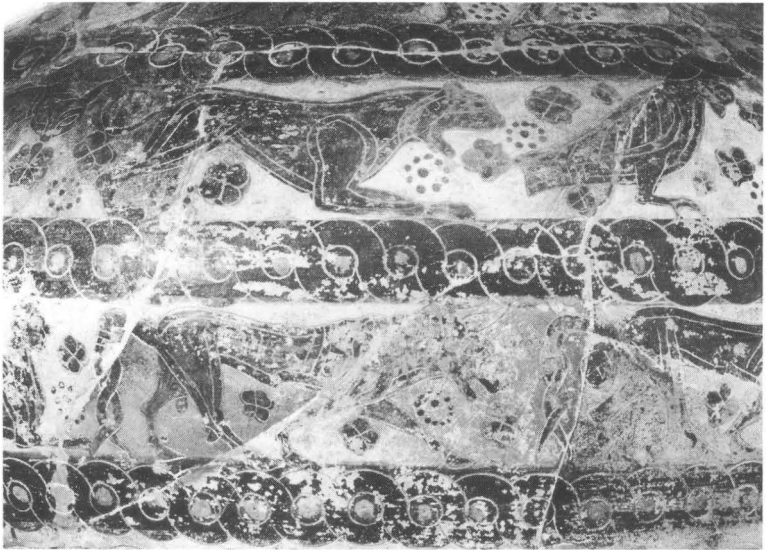


Abb. 26

Der mittlere Tierfries ist wie der untere erheblich weniger hoch als der obere (6,5 beziehungsweise 6,3 cm). Mit Ausnahme eines langhalsigen, grossen Vogels sind alle Tiere nach rechts gewendet. Auf dem mittleren Fries sind keine Mischwesen dargestellt, dafür sind die verschiedensten Vogelarten vertreten (die langhalsigen schreitend, die Raubvögel im Fluge), manchmal in einer grotesken Verrenkung die Köpfe dem Betrachter zuwendend. Unmittelbar daneben bewegen sich aber auch Löwen und Panther, gravitatisch schreitend und gefährlich das Maul aufreissend. Ein Pantherkopf schaut – einem weitverbreiteten ikonographischen Schema entsprechend – frontal aus dem Fries heraus; wohl als Bildwitz ist der Kopf unnatürlich verdreht dem Betrachter zugewendet.



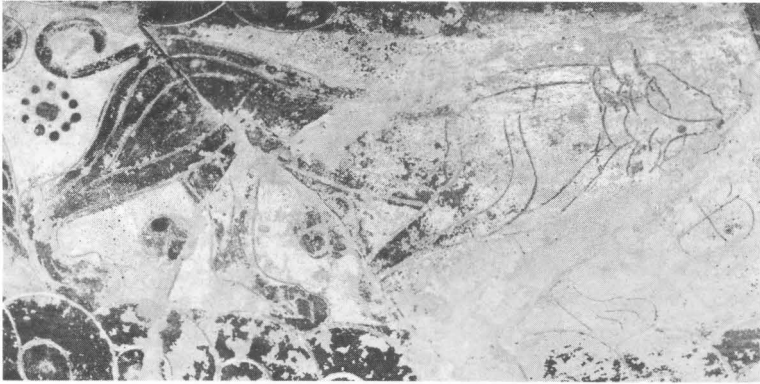


Abb. 27

Im untersten Tierfries treffen wir wiederum Mischwesen wie Sphingen und geflügelte Greifenlöwen an, aber das Gros der Menagerie bilden Vögel, Böcke, Löwen und schliesslich Stiere, deren Schwanz kunstvoll geflochten ist. Alle schreiten/springen/hocken nach links. Interessantester Typus ist der Greifenlöwe, der wegen seiner Locke sicher orientalisches Blut in den Adern hat.

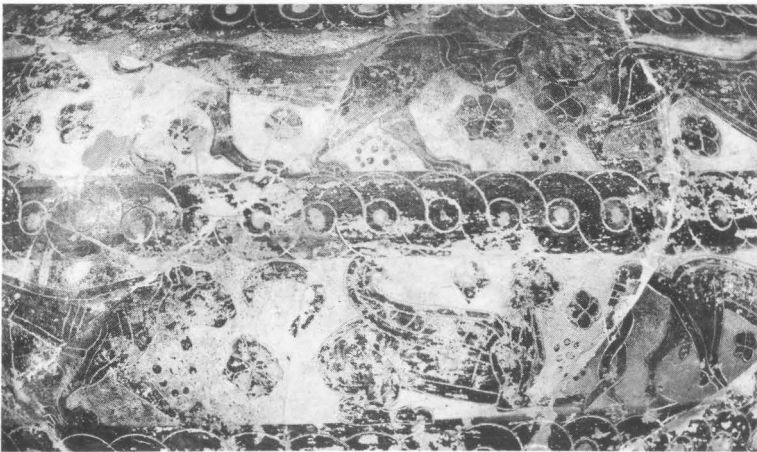


Abb. 28

Hier wie in den anderen Friesen lässt sich kein irgendwie logisches System der Abfolge finden, manchmal stehen Tiere der gleichen Gattung nebeneinander, meistens kommen sie im Fries aber nur ein einziges Mal vor. Raubtiere, domestizierte Tierarten, Vögel und Mischwesen sind friedlich nebeneinander aufgereiht. Hingegen scheint der Maler eine Hierarchie der Bildelemente zu beachten. Am meisten Gewicht hat er dem obersten (breitesten und am besten sichtbaren) Fries zugemessen, dort kommt das menschenähnlichste Wesen, der Kentaur, vor, und auch die übrigen Teilnehmer des Zuges sind recht gewichtig. Im mittleren Fries sind die Vögel besonders häufig, die unter sich eine gewisse Familienähnlichkeit zeigen. Ihnen scheint am wenigsten Gewicht zuzukommen.



Abb. 29

Die zweite Amphora (Inv. 3447) ist mit den Ergänzungen 83,5 cm hoch und weniger vollständig erhalten<sup>158</sup>. Der Aufbau der Dekoration ist identisch, doch fallen in der Ausführung gewisse Unterschiede auf. Zunächst ist auch der Ton von hellerer Farbe. Die Höhe der Tierfriese ist abgestuft: Der oberste misst 11,0 cm, der mittlere 7,0 cm, und der unterste 6,2 cm. Ebenso wird der Durchmesser des Flechtband-Kreises variiert, indem das erste Band auf der Schulter gegenüber den anderen vergrößert wird (3,9 beziehungsweise 3,6 cm). Bei den Füllornamenten ist die Punktrossette überhaupt nicht vertreten, und die Klecksrosetten zeigen eine grössere Vielfalt.

Die Rosetten können hier vier, acht oder zwölf Blätter haben, die meist sehr nachlässig eingeritzt sind. Soweit erhalten, bietet die Zusammensetzung der Tiere in den Friesen ein ähnliches Bild. Im obersten Tierfries sind es vor allem geflügelte, nach rechts schreitende Löwen; Mischwesen mit Menschenkopf fehlen im Gegensatz zur vorigen Amphora völlig. Im mittleren (rechtsläufigen) und unteren (linksläufigen) Fries kommen neu der laufende Hase und mehrere unbekannte Vogelarten hinzu <sup>159</sup>.



Abb. 30



Abb. 31

## Stil

Der Stilvergleich zeigt, dass die Bemalung der zweiten Amphora nachlässiger ausgeführt ist, dass die Ritzlinien – auch hier die eigentlichen Träger des Bildes – virtuoser, aber weniger präzise dem Schema folgen <sup>160</sup>. Wo wir Abweichungen in den Details der beiden Amphoren konstatieren, sind sie auf Inv. 3447 immer auf Vereinfachung, auf eine zügigere Linienführung der Ritzungen zurückzuführen. Der Maler verrät mehr Routine, mehr Sinn für

den effizienten Einsatz seiner Gestaltungsmittel; zweifellos hat er bereits eine grosse Anzahl Amphoren dekoriert. Dazu passt, dass er nicht mehr die altertümlichen (und zeitraubenden) Punktrosetten neben den Klecksrosetten verwendet, dass mehrere Tiere auffallend in die Länge gezogen sind und auf diese Weise mehr Platz auf dem Fries, aber weniger von der Zeit des Malers beanspruchen. Der Stil der Ritzungen ist insgesamt eckiger und auch manierierter als auf der vorher besprochenen Vase.

Älter als die besprochenen zwei Amphoren ist *das kleine Wandfragment Inv. 3448*<sup>161</sup> von einem gleichartigen Gefäss. Es zeigt eine äsende Hirschkuh aus einem Tierfries, und darunter ein Flechtband mit dem Beginn des Schuppenmusters. Zwischen den Beinen der Hirschkuh sind Punktrosetten angebracht<sup>162</sup>.

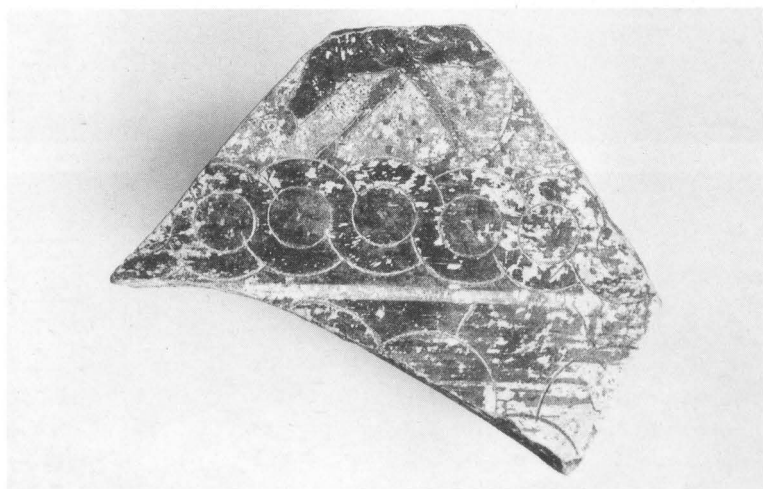


Abb. 32

## Herkunft und Datierung

Die drei Zürcher Stücke gehören zur Gruppe der sogenannten Schuppenamphoren, die in die erste Periode der etrusko-korinthischen Vasenmalerei datiert wird, in die Zeit zwischen 620 und 570 v. Chr.

Szilágyi<sup>163</sup> listet 108 Exemplare auf, von denen mindestens 60 sicher in den Nekropolen von Cerveteri gefunden wurden<sup>164</sup>. Herstellungsort ist also Cerveteri. Innerhalb dieser grossen Gruppe unterschied Szilágyi drei Haupttendenzen, die mindestens zum Teil auch chronologisch relevant sind:

a) Miniaturstil: Als Füllornament kommt ausschliesslich die Punktrosette vor

(Alternative: gar keine Füllornamente). Die Abhängigkeit vom Protokorinthischen ist evident. Amphorenform: ausladender Bauch, starke Einziehung nach unten, auffallend kleiner Fuss.

b) Der überlängte Stil hängt mit dem Erscheinen des Malers der Bärtigen Sphinx in Cerveteri zusammen <sup>165</sup>. Format: eher kleinere Amphoren.

c) Schwerfälliger Stil: Als Füllornament dient hauptsächlich die Klecksrosette mit Ritzung. Vasenform: Die Eiform setzt sich durch, das Format wird kleiner.

Szilágyi wies das Fragment Inv. 3448 dem (fortgeschrittenen) Miniaturstil zu, und die erste Amphora (Inv. 3446) dem schwerfälligen Stil; die Zuweisung von Inv. 3447 zum schwerfälligen Stil lässt sich daraus ableiten. Die Datierungen Szilágyis lauten demnach 610/600 beziehungsweise 600/580 v. Chr. <sup>166</sup>

## Verwendung

Die beträchtliche Grösse und die enge Öffnung geben erste Hinweise auf die Verwendung: Es waren Vorrats- oder Transportgefässe, die eine Flüssigkeit enthalten haben müssen. Die erhaltenen Exemplare stammen fast ausschliesslich aus Gräbern. Viele Gegenstände kamen nach einer Verwendung im Haushalt ins Grab, wahrscheinlich zu den ehemaligen Besitzern. Andere Grabfunde, Gefässe aus dem Trinkservice, zeigen manchmal eindeutige Gebrauchsspuren an den besonders empfindlichen Mündungsrandern. Der Verstorbene sollte im Jenseits nichts entbehren, deshalb wurden ihm auch Vorratsgefässe ins Grab mitgegeben. G. Vallet hat nachgewiesen <sup>167</sup>, dass bis gegen 600 v. Chr. in Mittelitalien fast ausschliesslich attische SOS-Amphoren als Transportbehälter vorkommen, und dass in diesen SOS-Amphoren das attische Olivenöl importiert wurde <sup>168</sup>. Die lateinischen Wörter *olivum* (Ölbaum, Olive) und *oliva* (Öl) lassen sich aus dem griechischen ἔλαιον und ἔλαια herleiten, und bei lateinisch *amurca* (Nebenprodukt beim Olivenölpresen) scheint die Ableitung von griechisch ἀμόργη sogar über ein etruskisches Wort gelaufen zu sein <sup>169</sup>.

Die Kultivierung der Olive kam also eindeutig aus Griechenland – vielleicht über die griechischen Kolonien in Unteritalien und Sizilien – nach Italien. Der Zeitpunkt lässt sich mit Hilfe der Sprachgeschichte nur höchst ungenau bestimmen, die Auswertung der archäologischen Daten liefert jedoch erstaunlich genaue Anhaltspunkte. Das Verschwinden der SOS-Amphoren in Etrurien kann nämlich in Verbindung gebracht werden mit dem Aufkommen der etrusko-korinthischen Schuppenamphora, die den gleichen Zweck als Transportbehälter von Olivenöl erfüllte. Die Ablösung lässt sich ins letzte Viertel des 7. Jahrhunderts v. Chr. datieren.

Die Verwendung von etruskischen Transportbehältern setzt voraus, dass der Inhalt in Etrurien hergestellt wurde, denn niemandem wäre es in den Sinn gekommen, etruskische Schuppenamphoren zur Auffüllung nach Attika zu schicken.

Seit dem letzten Viertel des 7. Jahrhunderts v. Chr. wurde also die Olive in Etrurien kultiviert.

Weil das Olivenöl als Grundsubstanz für die verschiedensten medizinischen und kosmetischen Pasten und Salben diente, waren durch den Eigenanbau auch die Importe in diesem Bereich betroffen. Hauptlieferant im 7. Jahrhundert v. Chr. war – wiederum ablesbar am Stil der zahllosen Aryballen, Alabastren etc., die als Behälter dafür dienten – die Stadt Korinth. Die Kosmetika-Importe Etruriens gehen im frühen 6. Jahrhundert v. Chr. jedoch markant zurück, statt der Salbgefäße kamen nun Kratere und anderes Trinkgeschirr aus Korinth.

Der Olivenölmarkt scheint um 600 v. Chr. regional organisiert gewesen zu sein, denn von den 108 bekannten Schuppenamphoren haben nur drei einen beglaubigten Fundort ausserhalb von Cerveteri: Vetralla, Pescia Romana und Blera<sup>170</sup>. Schuppenamphoren waren trotz ihrer Bemalung Gebrauchsartikel; nachdem sie ihre Aufgabe erfüllt hatten, wurden sie in ein Grab gestellt. Merkwürdigerweise haben sich nirgends Spuren eines Inhalts nachweisen lassen, sodass man fast annehmen muss, sie seien leer oder mit einem anderen (billigeren und wasserlöslichen) Inhalt dem Toten mitgegeben worden.

Die Einführung der Olive in Etrurien – genauer, in Cerveteri – ist nur ein Indiz für die zunehmende Akkulturation der Etrusker. Wirtschaftsgeschichtlich folgen als nächste Schritte die Ausweitung der eigenen Exporte und der Aufbau einer leistungsfähigen Flotte, mit der nicht nur der Zwischenhandel ausgeschaltet, sondern auch die (fremde) Piraterie in Schach gehalten wurde. Man begreift ob so viel zielgerichteter Initiative die missgünstigen Kommentare der wirtschaftlichen Konkurrenten, dass die etruskische „Thalassokratie“ (= Seeherrschaft) nichts anderes als Piratentum sei.

## Zeittafel

Protovillanova-Zeit

Ältere Villanova-Zeit

Jüngere Villanova-Zeit

vor 900 v. Chr.

ca. 900 bis ca. 750 v. Chr.

ca. 780 bis ca. 700 v. Chr.

Archaische Zeit:

Ältere orientalisierende Zeit

Mittlere orientalisierende Zeit

Jüngere orientalisierende Zeit

ca. 720 bis ca. 670 v. Chr.

ca. 670 bis ca. 630 v. Chr.

ca. 630 bis ca. 550 v. Chr.

# Anmerkungen

\*Ich danke meiner Frau, H. P. Isler und M. Sguaitamatti für das Durchlesen des Manuskripts und zahlreiche Verbesserungen des Textes.

<sup>1</sup> L. Aigner Foresti, *Tesi, ipotesi e considerazioni sull'origine degli Etruschi* (1974) und M. Pallottino, *Storia della prima Italia* (1984).

<sup>2</sup> Vgl. Cristofani (1984a) 31 für die besiedelten Flächen und Bevölkerungszahlen der wichtigsten Städte (allerdings in späterer Zeit), sowie S. Judson und P. Hemphill, *Sizes of Settlements in Southern Etruria*. *StEtr* 49, 1981, 193–202.

<sup>3</sup> Dazu G. Buchner, *Nuovi aspetti e problemi posti dagli scavi di Pithecusa con particolari considerazioni sulle oreficerie di stile orientalizzante antico*. *Cahiers du Centre J. Bérard II* (1975) 59–86. Jetzt auch in Ridgway (1979) abgedruckt (in Englisch).

<sup>4</sup> Pareti (1947).

<sup>5</sup> Canciani/v.Hase (1979).

<sup>6</sup> Nachweise bei Boitani (1983) 536 Anm. 2.

<sup>7</sup> Prayon (1974) 81 f. Für die Verhältnisse in Veji: G. Bartoloni, *Riti funerari dell'aristocrazia in Etruria e nel Lazio. L'esempio di Veio*. *Opus* 3, 1984, 13–28 (mir nicht zugänglich).

<sup>8</sup> G. Kossack, *Prunkgräber*. *Festschrift J. Werner I* (1974) 3–33.

<sup>9</sup> Vgl. Kossack a.O. (oben Anm. 8) 28 f.

<sup>10</sup> Ursprünglich wurde wohl das Geschirr für den Eigengebrauch auf jedem Weiler an Ort und Stelle hergestellt, denn Brenntemperaturen bis 700 °C können ohne grosse Vorkehrungen in einem gewöhnlichen Holzfeuer erreicht werden.

<sup>11</sup> Siehe unten S. 26 ff.

<sup>12</sup> Vgl. J.-P. Morel, *Céramique campanienne* (BEFAR 244, 1981) passim.

<sup>13</sup> Masse der Urne: Höhe: 38,0–39,0 cm. Unterer Durchmesser: 10,5–11,0 cm. Oberer Durchmesser: 19,2–19,5 cm. Wanddicke: 1,0–1,8 cm. Masse der Schale: Höhe inkl. Henkel: 10,5 cm. Durchmesser exkl. Henkel: 20,4–20,7 cm. Urne und Deckel stammen aus dem Kunsthandel, der Herkunftsort ist unbekannt. Publiziert durch den Verfasser: Zindel (1982).

<sup>14</sup> Helm aus Ton: Z.B. Hencken (1968) 47 Abb. 34 l (Selciatello Grab 75; Henckens Phase I A) oder 157 Abb. 144 e (Impiccato Grab 80; Henckens Phase II A). Helm aus Bronze: Z.B. Hencken (1968) 87 Abb. 73 (Monterozzi, Henckens Phase I B). Schale als Deckel: Hencken (1968) passim.

<sup>15</sup> Allerdings sind schon in der Villanova-Zeit je nach Region gewisse Eigentümlichkeiten der Form und der Dekoration festzustellen, wie A. Guidi, *Studi sulla decorazione metopale nella ceramica villanoviana* (1980), an den Urnen mit Metopendekoration zeigte. Im weiteren Verlauf konvergieren die verschiedenen Varianten auf eine Standardisierung hin (vgl. Guidi a.O. 70).

<sup>16</sup> Vgl. Hencken (1968) passim für die Verhältnisse in Tarquinia. Für andere Fundorte siehe unten Anm. 137 bis 139.

<sup>17</sup> Z.B. Hencken (1968) 92 Abb.79 d (Selciatello Sopra Grab 32; Henckens Phase I C) und 146 Abb. 133 e (gleiche Nekropole Grab 174; Henckens Phase II A).

<sup>18</sup> Vgl. M.T. Falconi Amorelli, *Vulci, Scavi Bendinelli (1919–1923)* 1984 passim, und St. Gsell, *Fouilles dans la nécropole de Vulci (1891)* passim.

<sup>19</sup> Da die Verhältnisse für Südetrurien in dieser Beziehung noch etwas besser sind, und dort zur Zeit grosse Anstrengungen unternommen werden, die Funde von alten Grabungen aufzuarbeiten und zu publizieren, bieten sich aus dieser Region mehr Vergleichsstücke an. Die Urne in Florenz, *Mus.Arch.*, ohne Nr., die in Cristofani (1981a) Abb. 105 abgebildet ist, stammt offenbar aus dem Norden und zeigt gewisse Ähnlichkeiten mit dem Zürcher Exemplar.

<sup>20</sup> Die Verwandtschaft des villanovazeitlichen Materials dieser beiden Städte wurde zu Recht von G. Bartoloni in den *RendLinc* 25,1970,240 Anm. 45 vermerkt und in der Festschrift Maetzke (1984) 111 erneut betont.

<sup>21</sup> Am besten zu vergleichen ist die Urne Villa Giulia Inv.62964 aus Vulci, Osteria-Nekropole (La Cantina), abgebildet in M.A. Fugazzola Delpino, *La cultura villanoviana* (Führer der Villa Giulia, 1984) 67 f. Nr.5. Weitere vergleichbare Stücke aus Vulci: Villa Giulia Inv.61537 (Falconi Amorelli, a.O., oben Anm.18, 57 Nr.20 Abb.13; Villa Giulia Inv.61522, Falconi Amorelli a.O., oben Anm.18, 52 Nr.16 Abb.12. Aus Tarquinia bieten sich folgende Vergleichsstücke an: Hencken (1968) 77 Abb. 63 e (Selciatello Sopra Grab 159); Hencken (1968) 235 Abb.212 e (Impiccato Grab 24) u.a.m.

<sup>22</sup> Hencken (1968) 29 f.

<sup>23</sup> Oben Anm. 15.

<sup>24</sup> Guidi a.O. (oben Anm. 15) 50–56.

<sup>25</sup> Guidi a.O. (oben Anm. 15) 70 Anm. 2.

<sup>26</sup> Vgl. die Diskussion bei Buranelli (1983) 131–138.

<sup>27</sup> Holmos und Olla wurden 1979 aus dem Kunsthandel erworben und vom Verfasser publiziert: Zindel (1981). Masse des Holmos: Höhe 78,1–79,6 cm. Durchmesser Mündung 38,2–39,0 cm. Durchmesser Standring 33,6–35,1 cm. Dicke der Wandung 1,0–1,5 cm. Masse der Olla: Höhe 33,0–33,4 cm. Grösster Durchmesser 35,0 cm. Durchmesser der Mündung 21,0 cm. Holmos und Olla sind aus vielen Fragmenten zusammengesetzt, mehrere kleinere Fehlstellen am Holmos,



sowie ein ca. handgrosses Stück und mehrere kleinere Stücke an der Olla sind ergänzt. Die Fugen und kleinere Verletzungen sind modern verstrichen. Allgemein zum Problem der Holmoi: I.E.M. Edlund, Faliscans and Etruscans. *ANews* 5,1976,107–114. C.F.C. Hawkes/M.A. Smith, On some Buckets and Cauldrons of the Bronze and Early Iron Age. *AntJ* 37,1957,131–198. K.R. Maxwell-Hyslop, Urartian Bronzes in Etruscan Tombs. *Iraq* 18,1956,150–167. N. Orsi, I cosidetti „calefactoria“ – contributi dalle Tavole Iguvine VI b 24–42. *StEtr* 15,1941,127–139.

<sup>28</sup> Die schwarzen Einsprengsel sind zweifellos vulkanischen Ursprungs und weisen auf Südetrurien. Besonders der Impasto aus Cerveteri zeichnet sich durch diese Qualität aus.

<sup>29</sup> Der „Kelch“ selber ist als Flüssigkeitsbehälter nicht verwendbar, da er unten wie ein Trichter in die kugeligen Zwischenglieder mündet. Dies ist zweifellos als Vorsichtsmassnahme für das Brennen zu verstehen: Temperaturunterschiede (durch Abschottung) hätten den Holmos beim Brennen bersten lassen.

<sup>30</sup> Als Ergänzung zur Tabelle Zindel (1981) 117 ist als Nr. 6a ein zweiter Holmos aus dem Grab 11 della Capanna mit 3 Zwischengliedern nachzutragen (*MonAnt* 42,1955,355 Nr.1). Die zwei von Colonna (1970) 657 Anm. 2 erwähnten Holmoi der Sammlung Lerici gehören ebenso zu dieser Gruppe wie ein neues Exemplar in der Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen: HIN 692 und HIN 693 (J. Christiansen in *AnalRom* 13,1984,7–23, Abb.21). Nr. 14 in der erwähnten Tabelle, ehemals London Kunsthandel, befindet sich jetzt in Stockholm *MM* 1980:1 (CVA Stockholm 1 Taf. 29,6). Zur dritten Gruppe gehört schliesslich der Holmos in einer Tessiner Privatsammlung: Testimonianze d’arte etrusca in collezioni private ticinesi, Ausstellungskatalog Lugano 1986, Abb. 1.7.

<sup>31</sup> Vgl. die Fundorte in der Tabelle Zindel (1981) 117.

<sup>32</sup> Nr. 1–5 in der erwähnten Tabelle.

<sup>33</sup> Nr. 10–15 in der Tabelle.

<sup>34</sup> Nr. 12–15 in der Tabelle.

<sup>35</sup> In Monte Abatone Grab 4 waren mit dem Holmos eine mittelprotokorinthische Kotyle mit symmetrischer Tierkomposition (abgebildet in M. Moretti, Cerveteri 1977 Abb. 69, die andere Seite in *EAA Suppl.* 1970 Abb. 222) und ein gleichzeitiger Aryballos vergesellschaftet, die ins zweite Viertel des 7.Jhs datiert werden können. In Grab 2 dei Casaletti (bisher nicht publiziert) war es eine etwas weniger schlanke und rein geometrisch verzierte Kotyle, die noch ins 1.Viertel des 7.Jhs gehört. Ein dritter Anhaltspunkt ist schliesslich das Fehlen von entwickelter Buccherokeramik in Grab 11 della Capanna, was nach Hirschland Ramage (1970) 2 auf ein Datum vor 650 v.Chr. weist. Inzwischen kann zumindest die „Experimentierphase“ der Etrusker mit dem Bucchero im 2.Viertel des 7.Jhs angesetzt werden.

<sup>36</sup> A. Rathje, A Banquet Service from the Latin City of Ficana. *AnalRom* 12,1983,7–29.

<sup>37</sup> Auf dem Relieffries des assyrischen Königs Sargon II. (722–705 v.Chr.) in Khorsabad (abgebildet bei Rathje 1979, 149 Abb.I,3) ist die Funktion als prunkvoller Behälter recht gut zu erkennen, da mehrere Männer daraus ihr Löwenkopf-Rhyton füllen. Auf einem Relief des Sanherib (705–681 v.Chr.) aus Niniveh (zusammen mit dem oben erwähnten Relief Sargons II. teilweise in Umzeichnung abgebildet bei H.-V. Herrmann, Die Kessel der orientalisierenden Zeit I, *OIForsch* 6,1966, 4 Abb. 5a und 5b) ist der aufgesetzte Kessel schlanker und der Olla ähnlicher; hier wird er von einem Soldaten als Kriegsbeute weggetragen. Neben diesen zwei Darstellungen mit Ständern zählt T.M. Cross, (*Bronze Tripods and Related Stands in the Eastern Mediterranean from the Twelfth through the Seventh Centuries B.C.*, 1976, 94–116 und Katalog 290–299) noch 22 weitere auf. Mit einer einzigen Ausnahme, dem berühmten Trinkgelage Asurbanipals mit seiner Gemahlin, aus dem Palast von Niniveh (London Brit.Mus. 12490, Cross a.O. R 23 und R 24) sind alle entweder eindeutig in den rituellen Bereich zu setzen, oder aber es sind Soldaten bei der Eroberung einer Stadt gezeigt, wie sie die offensichtlich kostbaren Ständer wegschleppen.

<sup>38</sup> Mit den bekannten, aus Nordsyrien importierten Ständern in verschiedenen etruskischen Prunkgräbern (z.B. Praeneste, Bernardini- und Barberini-Grab, Villa Giulia Inv. 61618 beziehungsweise 13177, sowie aus Vetulonia, Florenz Mus. Arch. ohne Inv. Nr.) haben die Holmoi nichts gemein. Siehe auch nächste Anmerkung.

<sup>39</sup> Diskutiert und abgebildet bei Herrmann a.O. (oben Anm. 37) 1–5. Es wird oft behauptet, die etruskischen Holmoi seien direkte Nachahmungen von orientalischen Vorbildern (z.B. K.R. Maxwell-Hyslop, *Urartian Bronzes in Etruscan Tombs. Iraq* 18,1956,150–167). Dem kann schon deshalb nicht so sein, weil die nach Etrurien exportierten, uns bekannten Formen der orientalischen Ständer nur sehr unvollkommen mit den etruskischen Exemplaren übereinstimmen. Ähnlich ist einerseits die Funktion als Untersatz für ein Gefäß, andererseits die Grundform, z.B. im konischen Fuss oder den kugeligen Zwischengliedern; dieses letzte Merkmal lässt sich überdies zwanglos mit dem Material und der Bearbeitungstechnik erklären: Es entspricht einem harten Material wie z.B. Blech, allenfalls kann man auch an Holz denken (und damit an die Drechseltechnik).

<sup>40</sup> Vatikan, Mus.Greg.Etr., ohne Inv. Nr., Helbig 661.

<sup>41</sup> *Civiltà del Lazio primitivo* (1976) Taf. 93,30. Villa Giulia Inv.Nr. 11950.

<sup>42</sup> *MEFRA* 89,1977,482.

<sup>43</sup> Zuerst vorgeschlagen von L.A.Holland, *The Faliscans in Prehistoric Times. Papers of the American Academy in Rome* 5 (1925) zu Taf. 5. Vgl. zu den faliskischen Ständern auch I.E.M. Edlund, *Faliscans and Etruscans. ANews* 5,1976,107–114.

<sup>44</sup> Villa Giulia Inv. 84906. J.N. Coldstream, *Geometric Greece* (1977) Abb. 76b. G. Colonna in *MEFRA* 92,1980,598 ff. Taf. 1–3.

<sup>45</sup> Vgl. die Beispiele Veji, Quattro Fontanili Grab HH 11–12, *NSc* 1965,137 Abb. 57 h und c.

<sup>46</sup> Vgl. Helbig 2756. G. Colonna hat in den beiden Artikeln in MEFRA 89,1977,471–489 und 92,1980,591–605 massgebend zur Erhellung der Entwicklungsgeschichte des Holmos beigetragen. Zu Recht machte Colonna die gedrungenen und stets bemalten Tondreifüsse (vgl. z.B. F. Buranelli in MEFRA 92,1980,577–583) von den Vejenter calefattori abhängig, auch wenn er einen eu-böischen Einfluss in der Bemalung sieht. Die Entwicklung zum voll ausgebildeten Holmos des 7.Jhs geht über das Format und ist erklärbar durch das Bestreben, ein Prestige-Objekt herzustellen. Dies wiederum ist sicher mit der Funktion als Ständer für das Weinmisch- oder Auftischgefäß zu verbinden.

<sup>47</sup> Zur Form allgemein vgl. Colonna (1970); Verzár (1973); Beijer (1978). Der Aufsatz von T. Dohrn: Die etruskische Bandhenkelamphora des 7.Jhs v.Chr. in der Festschrift L. Banti (1965) 143–152 ist durch die späteren Arbeiten überholt.

<sup>48</sup> Es stammt aus dem Kunsthandel, die Herkunft konnte nicht ermittelt werden. Weitere Masse: grösster Durchmesser: 13,6 cm. Durchmesser Fussring: ca. 4,7 cm. Durchmesser Mündung: 7,3–7,6 cm. Die Amphora ist aus vielen Bestandteilen zusammengesetzt, ca. ein Fünftel ist modern ergänzt. Da die originalen Bruchstücke alle zusammenhängen, ist das Profil gesichert. Das Gefäß wurde dem Archäologischen Institut der Universität Zürich 1984 geschenkt, vgl. AntK 28,1985,163.

<sup>49</sup> An frühen datierten Grabzusammenhängen sind zu nennen: Veji Vaccareccia Grab 19; Castel di Decima Grab 23; Pithekusa Grab 944 (Nachweise bei Beijer 1978, 9 Anm. 37. Zu Pithekusa 944 seither Buchner/Ridgway 1983). Neuere Literatur zum Bucchero: Gli Etruschi di Cerveteri (1986) 102 Anm.1.

<sup>50</sup> Hier werden nur die allgemeinen Entwicklungstendenzen aufgezeigt, die bei Beijer (1978) allzu positivistisch in eine komplizierte Typologie eingezwängt worden sind.

<sup>51</sup> Die Meinungen über dieses Verfahren gehen bei den Spezialisten auseinander, vgl. Kongress Aix-en-Provence 1975 (1979) passim. Mehr von der praktischen Seite kommt M. Wadsworth, A Potter's Experience with the Method of Firing Bucchero. OpRom 14,1983,65–68. Wesentlich scheint, dass der Ofen während der Brenndauer nahezu luftdicht abgeschlossen werden muss (reduzieren der Brand), sonst erhält der Ton eine rötliche Färbung.

<sup>52</sup> Spätestens seit der Mitte des 7.Jhs nach Hirschland Ramage (1970) 1–61.

<sup>53</sup> Vgl. die Verbreitungskarte bei Cristofani (1984a) 91.

<sup>54</sup> 1. Tarquinia Grab 37 Cultrera (NSc 1930, 152; Rasmussen 1979, 69 und Taf. 1,1).

2. Cerveteri, Casaletti Grab 2 (StEtr 36,1968,169 Abb. 3).

3. Cerveteri, Regolini-Galassi-Grab (Pareti 1947 Nr. 352) mit senkrechten Ritzlinien auf dem Bauch.

Weitere Beispiele bei Hirschland Ramage (1970) 20 f. und Rasmussen (1979) 69 f. Die Datierung dieser Grabkomplexe ist teilweise umstritten.

<sup>55</sup> Rasmussen (1979) 157.

<sup>56</sup> Immer deutlicher zeichnet sich ab, dass die vornehmen Etrusker auch gesellschaftliche Verhaltensweisen, die sie von Orientalen und Griechen kennengelernt hatten, kopierten. Das festliche Gastmahl gehört sicher dazu (vgl. Rathje 1983 passim), aber auch die Bestattungssitten (d'Agostino 1977 und G. Bartoloni a.O., oben Anm. 7). Im Grab 15 von Castel di Decima (Latium) lag neben der einen Hand des Toten eine silberne Trinkschale, in mehreren anderen Gräbern fanden sich phönizische oder punische Weinamphoren (F. Zevi in PP 1981,25–26). In Etrurien sind die kostbaren Trinkgefäße überdies nicht selten mit dem Namen des Besitzers gekennzeichnet, im Regolini-Galassi-Grab von Cerveteri mit „Larthia“ (Pareti 1947 passim).

<sup>57</sup> Vgl. Niemeyer (1984) 74–76.

<sup>58</sup> Vgl. Markoe (1985) 90–145, besonders 127 ff.

<sup>59</sup> Für die Publikationserlaubnis möchte ich mich an dieser Stelle herzlich bedanken.

<sup>60</sup> Masse: Höhe 29,0 cm. Grösster Durchmesser 13,8 cm. Durchmesser Standfläche ca. 6 cm. Durchmesser „Lötring“ 11,9 cm.

<sup>61</sup> Erhaltung: Die Bruchstellen und drei kleine Fehlstellen sind retouchiert. Auf dem ganzen Gefäss sind mehrere Absplitterungen (Nase, rechtes Ohr), Bestosungen und andere kleine Beschädigungen festzustellen. Ausserdem finden sich helle Verfärbungen der Oberfläche, die im Boden entstanden sind.

<sup>62</sup> Auf den ersten Blick merkwürdig mutet die Glättung an: Die Richtung der Glättungsspuren ist am Hals vertikal, am Bauch jedoch horizontal. Dies erklärt sich durch die Behinderung, die der Henkel im oberen Teil einer horizontalen Bearbeitung bot.

<sup>63</sup> Sie entspricht dem Typus B 1 von B.Grau-Zimmermann (1978) 163 Abb. 1–5. Die birnenförmige Grundform ist durch den plastischen Wulst leicht eingeschnürt.

<sup>64</sup> Pareti (1947) Taf. 17,165–166.

<sup>65</sup> Canciani/v.Hase (1979) Nr. 32, bzw. Curtis (1925) Taf.6,1–2.

<sup>66</sup> Florenz, Mus.Arch. 73581; Camporeale (1967) Taf. 43.54.

<sup>67</sup> d'Agostino (1977) L 78.

<sup>68</sup> Fondo Artiano Grab 104, heute in Neapel MN. G. Pellegrini in MonAnt 13, 1903,226–263, bes. 242 Abb.17.

<sup>69</sup> d'Agostino (1977).

<sup>70</sup> Aus den phönizischen Niederlassungen auf Zypern.

<sup>71</sup> Ähnlich Niemeyer (1984) 76–79.

<sup>72</sup> Auch die in Etrurien gefertigten Bronzekannen von ähnlicher Form sind beide in Prunkgräbern gefunden worden: In der tomba del Tripode in Cerveteri (Pareti 1947 Nr. 446 Taf. 59), und in der tomba dei Flabelli di bronzo in Populonia (MonAnt 34,1931/32 Taf. 11,10).

<sup>73</sup> Mit einem roten Überzug. Auf den lederharten Ton wurde ein fein gemagerter Ton aufgetragen und geglättet, der im Brand rot wurde.

<sup>74</sup> Typ 730 von Akhziv; vgl. M.W. von Prausnitz, Zum Typus der Kanne mit Kleeblattmündung der roten Ware (...). Kongress Köln 1979 (1982) 40–44. Über die phönizischen Kleeblattkannen, ihre Typologie, Datierung und Verbreitung ist in den letzten zwanzig Jahren viel geschrieben worden: Camporeale (1967) passim; d'Agostino (1977) 37–39; Strøm (1975) 127–129, Anm. 267; Grau-Zimmermann (1978) passim. Dazu kommen die Arbeiten über die Funde in Spanien (zusammengestellt bei Grau-Zimmermann 1978, 162 Anm. 2 ff.), die hier weniger interessieren.

<sup>75</sup> G. Buchner, Kongress Köln 1979 (1982) 286. Eine bemalte, birnenförmige Kanne wurde in Lacco Ameno, Nekropole von S. Montano gefunden (Datierung: 1.Viertel 7.Jh.). Sie muss wegen der Tonqualität importiert sein (Buchner a.O. Abb. 8).

<sup>76</sup> Rathje (1983) Anm. 3 glaubt sogar, dass der Anstoss zur Produktion des roten Impasto vom importierten phönizischen „red slip“ kam. Die Ähnlichkeit mit Importstücken war jedenfalls in dieser Zeit für die Etrusker ein Wert an sich.

<sup>77</sup> 1. Aus dem Kriegergrab von Tarquinia (CVA Tarquinia 3 Taf. 18 ff.), zu datieren um 700 v.Chr. (nach Kilian 1977, 95–98).

2. Villa Giulia, Coll. Castellani Nr. 319 (P. Mingazzini, Vasi della Collezione Castellani I 1930 Taf. 17,1).

3. Aus Tarquinia, Grab 16 Cultrera (Hencken 1968 Abb. 373 b).

4. Aus Tarquinia, Monterozzi-Nekropole Grab 17 terreno Dili (NSc 1930,132 Abb. 17). Diese Kanne war mit weiterer italogeometrischer Keramik sowie mit Impasto vergesellschaftet, doch fehlte der Bucchero (Datierung: 1.Hälfte 7.Jh.).

<sup>78</sup> 1. Cerveteri 21229, aus der tomba della Capanna (Locus), schwarze Oberfläche, der Bauch ist mit plastischen Rippen verziert (Caere 1955, 354 Abb. 77,4).

2. Tarquinia Mus.Mag., aus der Monterozzi-Nekropole. Farbe grau bis rotbraun, mit dem Fächermuster, wie es für frühe Bucchero-Vasen typisch ist. Dem Grabinventar nach zu schliessen, war das Kammergrab mehrfach belegt (NSc 1930, 155 A 3; Rasmussen 1979, 43 Nr. 8 Abb. 331).

3. Aus Veji, Macchia della Comunità Grab 4. Mit eingeritzten hängenden Dreiecken und Fächermotiv. Die Kanne von verhältnismässig später Form (weit aufbiegender Henkel) wurde zusammen mit Protokorinthischem, weiterem Impasto und einem italogeometrischen „Stannos“ mit „airone“-Motiven gefunden. Kein Bucchero. Datierung des Grabes: 2.Viertel des 7.Jhs (NSc 1930,50–52 Taf. Id).

4–9. Dazu kommen sechs weitere Kannen dieser Form, die vor kurzem in einem reichen Grab mit mehreren Bestattungen in Veji gefunden wurden (Boitani 1983, 535–556).

W. Culican bezeichnet in Syria 45,1968,277 f. eine Tonkanne mit Stierkopf-Ausguss, Louvre C 711 (aus der Sammlung Campana) „provisorisch“ als Import, weil sie stark an den phönizisch-zyprischen red slip erinnere. Nach der Kannenform und dem Stierkopftypus scheint sie mir jedoch keineswegs aus der etruskischen Produktion herauszufallen.

<sup>79</sup> Rasmussen (1979) listet 76 f. (Oinochoen-Typ 2a) acht ihm bekannte Kannen dieser Form auf: drei aus Cerveteri, vier aus Veji, und eine aus Tarquinia. Eine abgeleitete Form liegt in der Buccherokanne mit Löwenkopf-Ausguss vor, die aus der Sammlung Campana nach Brüssel, Musées Royaux A 777 gekommen ist (Brown 1960, 37–39 Taf.18).

<sup>80</sup> Delpino (1975) passim.

<sup>81</sup> Vgl. z.B. den Glockenhelm aus Tarquinia in Karlsruhe, Bad. Landesmus. Inv. 65/85, der drei plastische Figuren als Aufsätze hat (L. Aigner Foresti in AA 1981,21–43; S. Haynes, Etruscan Bronzes 1985, 246 Nr. 4).

<sup>82</sup> Camporeale (1969) 57–60 zu den Bronzeschalen mit „Sonnenscheibe“. Mindestens ein Exemplar wurde in Bisenzio gefunden (Villa Giulia 57021, aus der Nekropole Olmo Bello, abgebildet bei Rystedt 1985, 102 Abb.7). Die abgeleitete Form kommt z.B. als Pferdegeschirr vor: C. Cucini in ArchCl 35,1983,211–218, das allerdings bereits ins mittlere 7.Jh gehört.

<sup>83</sup> Richardson (1983) 3–23.

<sup>84</sup> Im Kopftypus vergleichbar ist z.B. die weibliche Statuette in Siena, Mus.Arch. Naz. Inv. 39495, Richardson (1983) Taf. 6, 22 und 23.

<sup>85</sup> Villa Giulia Inv. 61619. Canciani/v.Hase (1979) Nr. 44.

<sup>86</sup> Die Geschlechtslosigkeit ist übrigens nicht selten. Sie scheint aber auf jene Figuren beschränkt, bei denen ein ornamentaler Zweck im Vordergrund stand. Kriegerstatuetten aus Bronze oder Ton sind bezeichnenderweise nie geschlechtslos, sondern im Gegenteil oft ithyphallisch. Siehe Richardson (1983) passim.

<sup>87</sup> Die Entstehung der etruskischen Grossplastik wird meist auf orientalische Einflüsse zurückgeführt: G.M.A. Hanfmann, Altetruskische Plastik I (1936). A. Hus, Recherches sur la statuaire en pierre étrusque archaïque (1961), und neueste Funde scheinen dies zu bestätigen: Colonna/von Hase (1984) 13–59.

<sup>88</sup> Vgl. zum Beispiel Bianchi Bandinelli/Giuliano (1974) Abb. 214 und 215: Eine Aschenurne aus Bisenzio und eine Tonfigur aus Veji, Villa Giulia Inv. 3219, die etwa das gleiche anatomische Verständnis zeigen.

<sup>89</sup> Florenz, Mus.Arch. ohne Inv. Nr., abgebildet bei Sprenger/Bartoloni (1977) Abb. 17.

<sup>90</sup> Die dreieckige Gesichtsform ist besonders im Gebiet von Chiusi vertreten. Mehrere chiusinische Kanopen (Aschenurnen mit Deckel in Gesichtsform) des

späteren 7. Jhs und des frühen 6. Jhs zeigen diesen Typus. (Gruppe 2 bei R.D. Gempeler, *Die etruskischen Kanopen*, 1974. Vgl. z.B. seine Nr. 23, 24, 32, 33, 36, 37, 38.) Gempeler führt die typologischen Eigenheiten bei seiner Gruppe 2 überzeugend auf die Herstellungstechnik zurück. Das gleiche möchte ich für diesen Kopf annehmen: Die Erscheinungsform hängt mehr von den verwendeten (primitiven) Werkzeugen ab als von einem künstlerischen Bewusstsein.

<sup>91</sup> Hencken (1968) Abb. 363 und 364.

<sup>92</sup> Aus Chiusi. Rystedt (1985) Abb. 1–4.

<sup>93</sup> Raddatz (1982) Nr. 177 Taf. 33,2, leider ohne Grabkomplex.

<sup>94</sup> Delpino (1977) Taf. 8c.

<sup>95</sup> Vgl. die Bandhenkel-Amphora Inv. 3979, oben S. 26 ff.

<sup>96</sup> Das Siebgefäß gelangte 1966 als Geschenk in die Archäologische Sammlung. Über den Fundort konnte nichts in Erfahrung gebracht werden. Masse: Grösster Durchmesser: ca. 19 cm. Höhe: 6,7 cm. Durchmesser des inneren Siebrandes: 13,5 cm. Durchschnittliche Länge der plastischen Köpfe: 5 cm. Das Gefäß ist unpubliziert. Erhaltung: Aus vielen kleinen Fragmenten zusammengesetzt. Mehrere Fehlstellen am Gefäßkörper ausgeflickt; die originale Mündung ist nur auf einer Länge von ca. 8 cm erhalten. Frösche: Die Vorderbeine sind nirgends erhalten, und es ist nicht zu erkennen, ob das Maul durch Ritzung verdeutlicht war. Menschenköpfe: Kinn- und Halsregion meist beschädigt (besondere Beanspruchung als Auflagefläche!). Der Ton ist auffallend bröselig, was auf eine vergleichsweise niedere Brenntemperatur schliessen lässt. Tonfarbe: dunkelgrau. Die Feinheit des Tones verbietet eine Klassifizierung als Impasto-Ware.

<sup>97</sup> Wo die Erhaltung dies zulässt, sind an Kinn und Hals Standspuren zu erkennen.

<sup>98</sup> Allerdings hätte die Applizierung des plastischen Dekors, in diesem Fall ein ziemlich aufwendiger Vorgang, möglicherweise die charakteristischen Spuren der Töpferscheibe verwischt. Doch ein weiteres Indiz spricht für die Handfertigung: Auch die Glättung mit dem Modellierholz geschah nicht bei drehender Scheibe und ist dementsprechend unregelmässig.

<sup>99</sup> Es fällt auf, dass die Zahl der Frösche weder mit der der Hohlrippen (und damit der Menschenköpfe) noch mit der der Rosettenblätter koordiniert ist.

<sup>100</sup> Villa Giulia, ohne Inv. Nr., abgebildet BSR 38,1970 Taf. 1 und S. 45 Abb. 7,3; Sprenger/Bartoloni (1977) Taf. 39 oben; G. Proietti, *Il museo nazionale etrusco di Villa Giulia* (1980) Abb. 155 und 156. Kurz erwähnt von T. Dohrn in Helbig 2588 und Hirschland Ramage (1970) 5. D. von Bothmer, *A Greek and Roman Treasury* (Ausstellungskatalog New York MMA 1984) 6 bildet das Buccherogefäß ab und datiert es ohne Begründung ins 6. Jh. Die zwei prachtvollen griechischen Silberphialen New York MMA 66.11.21 und 66.11.22 (Kat. Nr. 16 und 17) mit ihren angelöteten Perserköpfen sind wegen des Kreuzplattenmotivs sicher

ins fortgeschrittene 6.Jh zu datieren. In dieser Form hat das Motiv der Menschenköpfe also bis gegen 500 v. Chr. weitergelebt; auf dem Buccherogefäss fassen wir eine frühe etruskische Aneignung, auf den Silberphialen eine späte griechische.

<sup>101</sup> Leider wird aus dem Bericht von M. Moretti, Caere (1955) 1054–1065 nicht restlos klar, ob die Störung der tomba dei Leoni dipinti durch antike Wiederbenützer oder Grabräuber oder durch neuzeitliche tombaroli verursacht worden ist. In der sehr summarischen Aufzählung der Funde 1062 ff. fehlt das Gefäss. Es scheint, dass es erst nach 1955 aus den Fragmenten zusammengesetzt wurde. Im übrigen listet Moretti Impastoware, Bucchero, sehr wenig Protokorinthisches, sodann Korinthisches und Schwarzfiguriges auf.

<sup>102</sup> Prayon (1975) 18. 49 f., Grabtypus B 2.

<sup>103</sup> Villa Giulia Inv. 61 623 und 61 675. Die Funde aus diesem Grab sind muster­gültig aufgearbeitet in Canciani/von Hase (1979). Bronzeschale = Nr. 48; Fragment eines zweiten Stücks: Villa Giulia Inv. 61 688. Canciani/v.Hase (1979) Nr. 49.

<sup>104</sup> Kerameikos 6,2 (1970) 396–399 und 556 Nr. 4–7. Für orientalisch hält K. Kübler M 133, M 134 und M 140, für griechisch M 139. T. Dohrn (Helbig 2900 beziehungsweise 2588) hält das Stück aus Praeneste für etruskisch und muss demzufolge bei den beiden ihm bekannten Exemplaren aus dem Kerameikos etruskischen Import annehmen.

Das Exemplar Olympia B 1145 (OIForsch 6,1966 Taf. 76) und jenes in Turin, Mus.Arch. aus Castelletto Ticinese (Brown 1960 Taf. 11a) sowie ein gut erhaltenes Exemplar in Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Mus. Inv. 64-29-1 (angeblich aus der Türkei; JNES 1967, 145–154 Taf. 14) gehören zur gleichen Gruppe, doch ergeben sich keine Berührungspunkte mit unserem Gefäss. Im Auge zu behalten ist jedoch die weite Verbreitung dieses Typus.

<sup>105</sup> Die Datierung stammt von K. Kübler, der bekanntlich konsequent die hohe Chronologie der protokorinthischen Keramik (gegen Payne) anwendet. Allerdings rechnet er mit einer langen Lauf- oder Gebrauchszeit für Bronzegegenstände, bevor sie ins Grab kamen. Für die Schalen aus dem Bernardini-Grab nehmen Canciani und von Hase eine Herstellungszeit noch im 8.Jh an, obwohl das Grab erst im frühen 2.Viertel des 7.Jhs geschlossen wurde.

<sup>106</sup> Z.B. Olympia B 4298 (OIForsch 6,1966, 31 Taf. 17, A 11).

<sup>107</sup> Einen chronologischen Anhaltspunkt liefern die nicht weniger als 54 bronzenen Exemplare aus dem grossen Tumulus MM („Midas mound“) in Gordion, der sicher vor dem Kimmeriereinfall von 690 v.Chr. aufgeschüttet wurde und von den Ausgräbern ins letzte Viertel des 8.Jhs datiert wird (R.S. Young, *The Gordion Campaign of 1957: Preliminary Report*. AJA 62,1958, 139–154, bes. 147 ff.). Das Kindergrab im Tumulus P in Gordion enthielt ebenfalls mindestens eine solche Rippenschale; der Tumulus wurde vor den Kimmeriereinfall, um 700 v. Chr. datiert (R.S. Young, *Gordion. A Guide to the Excavations and Museum*, 1968 Taf. 11 oben; Howes Smith 1981 Taf. 2 a–c. Dieser Autor teilt S. 5 Anm. 43 mit, dass in der noch ausstehenden Gordion-Publikation das Kindergrab wie auch der Tumulus MM bereits ins letzte Viertel des 8.Jhs datiert werden).



Typologisch verwandt ist ferner eine Rippenschale in der Sammlung Ternbach (R. Merhav, *A Glimpse into the Past. The Joseph Ternbach Collection. Ausstellungskatalog Jerusalem 1981*, Nr. 102). Literatur zu den Rippenschalen: F. Matz, *Altitalische und vorderasiatische Riefelschalen. Klio 30, 1937*, 110–117. H. Lushey, *Die Phiale (1939)* 31–37. Neuerdings ist Howes Smith (1981) und (1984) wegen des neuen Materials zu zitieren, das allerdings recht unübersichtlich vorgelegt wird.

<sup>108</sup> Brit. Mus. Inv. N 7844. Abgebildet bei M.E.L. Mallowan, *Nimrud and Its Remains*, Bd. 2 (1966) Taf. 357.

<sup>109</sup> Mallowan a.O. (vorige Anm.) 430 f. Zur Geschichte Urartus vgl. M. Wäfler, *Zum assyrisch-urartäischen Westkonflikt. ActaPrHistA 11/12, 1981*, 79 ff.

<sup>110</sup> W. Hornbostel, *Aus Gräbern und Heiligtümern. Die Antikensammlung Walter Kropatscheck, Ausstellungskatalog Hamburg 1980* Nr. 3.

<sup>111</sup> TürkAD 23, 1976, 106 f. Nr. 1 und 2. Aus dem Material, das Howes Smith (1981) zusammengestellt hat, geht nach den Worten des Autors hervor, dass die breiten, weit vortretenden Rippen nie an assyrischen, sondern fast ausschliesslich an nordsyrischen Schalen vorkommen.

<sup>112</sup> *MonAnt 1903*, 244 Abb. 20. Howes Smith (1984) 92 f. Sie weist an der gleichen Stelle wie das Zürcher Gefäss am Rand ein Zickzack-Muster auf. Entfernter verwandt sind schliesslich zwei niedrige Impasto-Schalen mit Rippen aus Poggio Buco, deren Zeitstellung jedoch nur ungefähr in die zweite Hälfte des 7. Jhs festgelegt werden kann (G. Matteucig, *Poggio Buco 1951* Taf. 8, 15 und G. Bartoloni, *Le tombe da Poggio Buco nel Museo archeologico di Firenze 1972* Taf. 135 d).

<sup>113</sup> Rasmussen (1979) 128. 158; M.J. Gran Aymerich (*MEFRA 84, 1972*, 56). An entliehenen Metallformen sind zu nennen die Situla (Gran Aymerich, a.O., 7–59), die Rotellenhenkel verschiedener Oinochoentypen (Rasmussen 1979 Typ 3 und 4), der phönizische Kannentyp B 1 (siehe das Zürcher Exemplar, oben S. 33 ff.; Grau-Zimmermann 1978 passim), und andere mehr. Zu Recht betont man in neuester Zeit vermehrt auch die Verbindungslinien zwischen Impasto- und Bucchero-Formen, z.B. Brendel (1978) 77 ff.; Rasmussen (1979) 2 f. und 68 ff.; Hirschland Ramage (1970) 4 ff.

<sup>114</sup> Nicht immer ist der Frosch eindeutig von der Kröte zu unterscheiden. Allgemein zum Frosch in der griechischen Kunst (mit vielen Literaturhinweisen): Lullies (1960).

<sup>115</sup> Dies hängt damit zusammen, dass der Frosch in Ägypten nach der Trockenzeit plötzlich massenhaft auftritt, ein Phänomen, das sich die alten Ägypter nur als Urzeugung aus Wasser und Erde erklären konnten. Deshalb gehört der Frosch bis in die (christliche) Spätzeit in den Sinnzusammenhang von Geburt und Auferstehung (vgl. z.B. Plinius nat.hist. 9, 159). Im Neuen Reich konnte die Frosch-Hieroglyphe geradezu als Hinweis auf die Wiedergeburt des Verstorbenen benutzt werden (Lexikon der Ägyptologie 2, 1977, 334–336 s.v. „Frosch“). Zum Frosch in der koptischen Kunst vgl. G. Ristow, *Das Frosch- und Krötenmotiv auf koptischen Tonlampen in der frühchristlich-byzantinischen Sammlung. FuB 3/4, 1961*, 60–69.

Zum Frosch allgemein siehe auch RAC 8 (1972) s.v. „Frosch“ (M. Weber), und zum Frosch in Ägypten E. Staehelin, in: Ägyptische Denkmäler in der Schweiz I (1976) 112–113. Ausserdem F. Egger, Frosch und Kröte bei den alten Ägyptern. Mitteilungen der geographisch-ethnologischen Gesellschaft Basel 4, 1932–34 (1936), 1–24.

<sup>116</sup> Z.B. ist ein blauglasiertes Gefäss aus Tel er Retabeh innen und auf der Mündung mit zahlreichen plastischen Fröschen verziert: W.M. Flinders Petrie, Hyksos and Israelite Cities (1906) 31–32 zu Taf. 32 unten. In Beamtengräbern der 18. Dynastie (1552–1306) in Theben werden mehrfach kostbare Vasen in Edelmetall abgebildet, die inmitten von Lotospflanzen einen Frosch zeigen (H. Schäfer, Die Altägyptischen Prunkgefässe mit aufgesetzten Randverzierungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst (1903), in: K. Sethe (ed.), Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens 4 (1903–1905). A. Jolles, Die ägyptisch-mykenischen Prunkgefässe, JdI 23, 1908, 209–250. Die Darstellung aus dem Grab des Puimre (um 1475 v. Chr.) zeigt die syrischen und kretischen Tribute, die dieser Beamte entgegennimmt. Die Prunkgefässe mit plastischen Fröschen wären also syrische oder kretische Erzeugnisse. Weder von den Syrern noch von den Kretern ist uns jedoch etwas Vergleichbares erhalten. Vgl. auch M. Wegner, Stilentwicklung der thebanischen Beamtengräber, MDIK 4, 1933, 38–164, bes. 58–64, und P. Montet, Les reliques de l'art syrien dans l'Égypte du Nouvel Empire (1937), bes. 50–69 und 102–103. Zu erwähnen sind ferner die ägyptischen sog. „Nunschalen“ aus dem Beginn des Neuen Reiches. Vgl. E.-Ch. Strauss, Die Nunschale – Eine Gefässgruppe des Neuen Reiches. Münchner Ägyptologische Studien 30 (1974).

<sup>117</sup> Athen NM, aus dem Heraion von Samos (abgebildet bei E. Buschor, Altsamische Standbilder 1934 Abb. 213. 216. 217).

<sup>118</sup> Scharnier an Bronzegerät: Samos Vathy Mus. (abgebildet bei Buschor a.O., vorige Anm., Abb. 212). Lakonischer Standspiegel: New York MMA 74.51.5680 (L.O. Keene Congdon, Caryatid Mirrors of Ancient Greece 1981, 132 Nr. 8 Taf. 6).

<sup>119</sup> Kernos von Samos, Vathy Mus. Inv. 5019 (J. Ducat, Les vases plastiques rhodiens archaïques en terre cuite 1966, 22,2 Taf. 3).

<sup>120</sup> Besonders die zweite Serie von Dreifüssen aus Vulci nach K.A. Neugebauer (JdI 58, 1943, 219 ff.) weist diese Eigenart auf: Karlsruhe, Bad. Landesmuseum (Schuhmacher, Bronzen Nr. 424); Speyer, Histor. Museum der Pfalz, aus Dürkheim; London, Brit. Mus. 587; Vatikan, Mus. Greg. Etr. Inv. 12110 (Helbig 698).

<sup>121</sup> Ficoronische Ciste, Villa Giulia Inv. 24 787 (Helbig 2976), oder die Ciste mit dem Parisurteil Villa Giulia Inv. 13 199 (Helbig 2954).

<sup>122</sup> Zwei Goldscheiben aus Vulci in München Inv. 2477 und 2478 (AA 1929, 32 Nr. 85 mit Abb. 31).

<sup>123</sup> Z.B. an Kandelaberfüssen, Louvre Inv. 429 und 430 (A. de Ridder, Bronzes du Louvre 2, 1915 Nr. 3200 und 3201). Übrigens scheint die Verwendung als Basis für ein Gerät schon im Alten Orient bekannt zu sein: Vgl. den Gerätfuss aus Kiš

in Chicago (3.Jt. v.Chr.), abgebildet bei E.A. Braun-Holzinger, *Figürliche Bronzen aus Mesopotamien* (PBF I 4,1984) 25 Nr. 63 Taf. 12, 63.

<sup>124</sup> Oben Anm. 100.

<sup>125</sup> Vgl. zum Beispiel das in Tartessos (Spanien) gefundene, aber sicher aus dem Orient stammende Bronze-Thymiaterion, das H.G. Niemeyer und H. Schubart in *MM* 6,1965,74–83 vorgestellt haben. Das orientalische, wahrscheinlich phönizische Importstück zeigt deutlich, dass verschiedene bekannte Elemente vom orientalischen (phönizischen) Künstler zu einem neuen Ganzen zusammengesetzt wurden. Die Frage ist allerdings, ob solche Kunstwerke für die Kunden im Westen als Extra-Anfertigungen hergestellt wurden. Vgl. auch Niemeyer (1984) 85 mit dem ähnlichen Thymiaterion Abb. 76,3.

<sup>126</sup> Grosse, flache Bronzeschalen mit Omphalos, aber ohne Rippen sind manchmal mit plastischen Löwen auf dem Rand geschmückt (vgl. B.F. Cook, *A Class of Etruscan Bronze Omphalos-bowls*, *AJA* 72,1968,337–344), bei denen man an eine apotropäische Absicht glauben kann. In der Keramik kommen auf den Kohlenbecken aus Cerveteri (rote Ware) auch gelagerte oder tanzende Männer und Frauen vor, sodass hier an eine andere Bedeutung gedacht werden muss. Vgl. die Beispiele Villa Giulia, Coll. Castellani 291; Vatikan, Mus.Greg. Etr. (ohne Inv. Nr.); Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. IV 3937.

<sup>127</sup> Thymiaterion aus Talamone in Florenz, *Mus.Arch.* ohne Inv.Nr. (Cristofani 1981a, 103 Abb. 74).

<sup>128</sup> E. Fehrle, *Das Sieb im Volksglauben*. *ARW* 19,1916–1919,547–551.

<sup>129</sup> Archaisches Bronze-Sieb in Brüssel, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire* R1127 aus Nola (Lullies 1960 Abb. 4 und 5). Auf den nordetruskischen „Infundibula“ (Sieben) ist es meist ein Löwe, aber vereinzelt kommt auch der Frosch vor. Vgl. M. Zuffa, *Infundibula*. *StEtr* 28,1960,165–208 Nr. 40 mit einem Frosch (Taf. 44).

<sup>130</sup> Lullies (1960) 146. Ein überzeugendes Argument ist Lullies' Beobachtung, dass sich auf zwei Goldscheiben aus Vulci in München (Museum für antike Kleinkunst Inv. 2477 und 2478) „Kröten“ und Gorgoneia als Dekorationselemente abwechseln. An der entsprechenden Stelle auf einer ähnlichen Schmuckscheibe in London *Brit.Mus.* befinden sich Gorgonen und Schmucksteine aus blauer Glaspaste (F.H.Marshall, *Catalogue of the Jewellery 1911* Taf. 21 Nr. 1419). Die im Orient häufige Verwendung als Amulett und Grabbeigabe unterstützt diese Vermutung. Die Löwenköpfe als Wasserspeier und vielleicht sogar die Löwentatzen als Füße von Möbelstücken hatten ursprünglich eine apotropäische Bedeutung, die aber mit der Zeit aus dem Bewusstsein schwand. Ähnlich wird es mit der am Anfang eng umschriebenen Funktion der Frösche gewesen sein. Merkwürdig, aber doch auch bezeichnend für archaisches Denken ist das Bedürfnis, die Wirkung von zwei unheilabwehrenden Faktoren zu addieren, wenn einem einzelnen nicht mehr ganz zu trauen war: Dem Löwenkopf-Wasserspeier aus Samos (oben Anm.117) ist die Kröte auf den Kopf gesetzt worden, und bei mehreren etruskischen Stabdreifüssen steht der Löwenfuss auf einem Frosch, einer Schildkröte etc.!

Man kann sich fragen, ob die Menschenköpfe auf dem Zürcher Siebgefäß ebenfalls apotropäisch zu deuten sind, gewissermassen als Schutz nach aussen. Auf der Silberschale von Nimrud haben wir Löwen- statt Menschenköpfe, und in der späteren etruskischen Produktion von „bucchero pesante“ werden plastische Menschenköpfe geradezu inflationär verwendet (vgl. die mit erschöpfenden Listen versehenen Aufsätze von L. Donati: *Buccheri decorati con teste plastiche umane*. *Zona di Vulci* (StEtr 35,1967,619–632). *Zona di Chiusi* (StEtr 36,1968,319–355). *Zona di Orvieto* (StEtr 37,1969,443–462). Diese späteren Bucchero-Gefässe sind oft reine Kunstgebilde, die vorwiegend für das Grab bestimmt waren (Rasmussen 1979, 158), sodass eine apotropäische Funktion wahrscheinlich ist.

<sup>131</sup> Zuffa a.O. (oben Anm. 129) passim. A.-M. Adam, *Bronzes étrusques et itali-ques*. Bibliothèque Nationale Paris (1984) Nr. 67 bis 69. Vgl. auch G. Camporeale, *Vaso da filtro di bucchero*. *ArchCl* 23,1971,258–261 Taf. 72.

<sup>132</sup> Die Phiale ist von alters her ein Libationsgefäß; in der etruskischen Kunst kommen Jünglinge mit einer Phiale in der Hand jedoch erst in spätarchaischer Zeit vor. Das berühmteste Beispiel ist der Jüngling von Monteguragazza, Bologna, *Mus. Civ.*, der um 470 v. Chr. datiert wird (Sprenger/Bartoloni 1977 Abb. 149).

<sup>133</sup> H.V. Herrmann, *Altitalisches und Etruskisches in Olympia*, Kongress Athen 1979, *ASAtene* 61,1983,271–294.

<sup>134</sup> D. Ridgway, „Cycladic Cups“ at Veii. *StEtr* 35,1967,311–321. Abgedruckt in Ridgway (1979) 113–127. Descoedres/Kearsley (1983) 9–53. A. Andrioménou, *Skyphoi de l’atelier de Chalcis*. *BCH* 108,1984,37–69 und 109,1985,49–75.

<sup>135</sup> Vgl. Kongress Neapel 1976 (1982) passim.

<sup>136</sup> Hencken (1968). Für die Chronologie muss G. Bartoloni und F. Delpino, *Per una revisione critica della prima fase villanoviana di Tarquinia*, *RendLinc* 25,1970,217–261 beigezogen werden. Ausserdem: Buranelli (1983).

<sup>137</sup> I. Pohl, *The Iron Age Necropolis of Sorbo at Cerveteri* (1972). Die Schlussfolgerungen der Autorin sind überholt. Vgl. ausserdem: *Gli Etruschi di Cerveteri* (1986) mit mehreren orientalisierenden Grabkomplexen.

<sup>138</sup> *AAVV* in *NSc* 1963,77–236; 1965,49–236; 1967,87–286; 1970,181–329; 1973,40–258. G. Bartoloni und F. Delpino, *Veio I. Il sepolcreto di Valle la Fata* (*MonAnt* 50,1979).

<sup>139</sup> Raddatz (1975) und (1982). Delpino (1977) und (1978) sowie F. Delpino in *Kongress Neapel 1976* (1982) 196–198.

<sup>140</sup> Vgl. J.N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery* (1968) 164 ff. Die Fundorte der einzelnen Vasen sind im Katalog angegeben. Zu den Gründen für das Fehlen attischer Keramik in Etrurien in geometrischer Zeit vgl. Boardman (1981) 192 ff. 234 f. 238 f. und Coldstream a.O. 360 f., der auch auf die von Herodot 5,82–88 erwähnten Flottenoperationen Athens hinweist, deren unglücklicher Ausgang vielleicht den Niedergang des Exports verursacht hätte.

<sup>141</sup> Zum Cesnola-Maler: Coldstream a.O. (oben Anm. 140) 172–174; id., *The Cesnola Painter: A Change of Address*. BICS 18, 1971, 1–15. Zum kulturellen Umfeld vgl. P.P. Kahane in *AntK* 16, 1973, 114–138.

In geometrischer Zeit waren die Euböer zwar nicht die begabtesten Vasenmaler, aber sehr wohl die griechischen Handelsfahrer mit dem grössten Unternehmungsgeist. In Al Mina an der Orontesmündung (in der heutigen Südost-Türkei) besaßen die Euböer bereits im 8. Jh, vielleicht schon früher, so etwas wie eine Handelsfaktorei.

<sup>142</sup> J. Boardman in *DArch* 3, 1969, 111.

<sup>143</sup> Eine umfassende Analyse sämtlicher Importe aus Korinth fehlt bisher. Nach wie vor ist H. Payne, *Necrocorinthia* (1931) 269 ff. (Katalog) für die Fundorte zu konsultieren, und neuerdings für die ältesten Funde in Italien Ch. Dehl, *Die korinthische Keramik des 8. und frühen 7. Jhs v. Chr. in Italien*. *AM Beih.* 11, 1984.

Wie man wenigstens der Tendenz nach den Graphiken von M. Martelli (1979) entnehmen kann, gab es um 640 v. Chr. einen regelrechten Importschub, der sich zwischen 600 und 575 abschwächte, aber im zweiten Viertel des 6. Jhs wieder die frühere Stärke erreichte. Die von der Autorin angewandte „Kalibrier-Methode“ ist nicht über jeden Zweifel erhaben, da es sich im Grunde nur um eine Hochrechnung der bekannten Zahlen von Payne handelt. Die Graphiken lassen erkennen, dass die ostgriechischen Importe bis um die Mitte des 6. Jhs vorherrschend blieben, als der Kerameikos von Athen den Markt zu erobern begann. Die Hypothese, dass die ostgriechische und die korinthische Keramik über die gleichen Handelskanäle vertrieben worden seien, ist jedoch sicher erwägenswert.

Für das frühe 7. Jh siehe Cristofani (1981a) Graphik Abb. 190 und Boardman (1981) passim. Vgl. ausserdem Blakeway (1932–1933) 170–208.

<sup>144</sup> Rom, Kapitolinische Museen. Helbig 1575. Vgl. B. Schweitzer in *RM* 62, 1955, 78 ff.

<sup>145</sup> Die einzige Monographie zur etrusko-korinthischen Gattung stammt von J.G. Szilágyi (1975) und ist bisher nur in ungarischer Sprache greifbar. Ich danke C. Isler-Kerényi und J. Barabas für die Übersetzung der einschlägigen Abschnitte dieses Buches.

<sup>146</sup> Plinius *NH* 35, 16 und 152. Die ganze Geschichte oder einzelne Züge davon überliefern in verschiedenen Varianten: Polybios 6, 2, 10. Dionys von Halikarnass 3, 46. Cicero, *de rep.* 2, 19–20. Livius 1, 34 und 4, 3. Strabo 219 und 378. Als Quelle für Polybios, Livius und Dionys von Halikarnass kommt Fabius Pictor in Frage.

<sup>147</sup> Vgl. Blakeway (1935) 129–149. Die meisten antiken Autoren betonten die genealogischen und damit politischen Folgen dieser Immigration: Der römische König L. Tarquinius Priscus soll ein Sohn des Demaratos gewesen sein. Nur Plinius spricht von den drei *factores*, und weil dies im Plastik-Kapitel geschieht, werden damit wohl Koroplasten gemeint sein, und nicht Töpfer, wie Blakeway meinte.

<sup>148</sup> Masse: Höhe 34,5 cm. Raddurchmesser: 26,5–27 cm. Fussdurchmesser: 16,5–17,3 cm. Publiziert: Isler (1982).

<sup>149</sup> Von der Bemalung ist vor allem unter dem einen Henkel ein Teil abgeblättert oder abgerieben.

<sup>150</sup> Vgl. für das folgende J.N. Coldstream, Kongress Neapel 1976 (1982) 21–37.

<sup>151</sup> La Rocca (1978) 469 f.

<sup>152</sup> P. Amandry listet JNES 24,1965,156 f. die bekannten Beispiele in den verschiedenen geometrischen Landschaftsstilen auf, für das Attische ist A. Kauffmann-Samaras in CVA Louvre 16 (1972), Text zu Taf.15 zu konsultieren. Vgl. auch Isler (1982) 174 f. mit den Anm. 17 und 18.

<sup>153</sup> New York MMA 74.51.965, abgebildet bei Coldstream a.O. (oben Anm.140) Taf. 35. Isler (1982) 174 Anm. 17 mit Literatur. Zur Deutung des Motivs vgl. auch G. Ahlberg, Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art. SIMA 32,1971,111 f. und 156.

<sup>154</sup> Isler (1982) und (1983) 22.37; allgemein 42–47. La Rocca (1978) passim.

<sup>155</sup> Zu den griechischen Importen der geometrischen Zeit nach Etrurien vgl. Coldstream a.O. (oben Anm. 140) 370 ff. und Boardman (1981) 191 ff. Vgl. auch Kongress Neapel 1976 (1982) passim.

<sup>156</sup> Vgl. Åkerström (1943) passim, und Canciani (1974) passim.

<sup>157</sup> Weitere Daten: Oberer Durchmesser: 25,1 cm. Grösster Durchmesser: 53,8 cm. Aus Cerveteri. Abgebildet in: Das Tier in der Antike, Ausstellungskatalog Zürich (1974) Nr. 320.

Neben Szilágyis Monographie (1975) sind die folgenden Aufsätze wichtig für die Zürcher Amphoren: Szilágyi (1977) 49–63 und (1984) 3–22. Ausserdem Colonna (1961) und F. Zevi, I nuovi vasi del pittore della Sfinge Barbuta. StEtr 37,1969,39–58.

Erhaltung: Am Vasenkörper, am Hals und an der Mündung mehrere kleine Fehlstellen. Der ganze Fuss ist in Analogie zu anderen Amphoren dieser Gattung modern ergänzt, ebenso der eine Henkel (der zweite zum Teil). In der jetzigen Ergänzung ist der Fuss ca. 2 cm zu klein im Durchmesser und leicht exzentrisch verschoben. Die Oberfläche der ganzen Amphora ist in unterschiedlichem Masse berieben, die Farben sind durch unregelmässigen Brand und durch sekundäre Verfärbung einzelner Fragmente im Boden teilweise verfälscht.

<sup>158</sup> Oberer Durchmesser: 25,4 cm. Grösster Durchmesser: 53,25 cm. Es fehlen grosse Teile von Hals und Mündung, eingeschlossen die beiden Henkel mitsamt den Ansatzstellen, einiges von der Schulter und das meiste vom unteren Teil des Vasenkörpers. Der Fuss ist wie derjenige von Inv. 3446 rekonstruiert.

<sup>159</sup> Oberer Fries: Höhe 11,0 cm, rechtsläufig. Drei schreitende geflügelte Löwen, eine hockende Raubkatze, (Fehlstelle). Mittlerer Fries: Höhe 7,0 cm, linksläufig. ein laufender Hase, ein fliegender Raubvogel, ein schreitender Hirsch, ein schreitender Panther, zwei fliegende Vögel, ein laufender Hase, ein schreitender Panther, ein schreitender Stier, ein schreitendes Pferd, ein schreitender Panther, ein äsender Hirsch. Unterer Fries: Höhe 6,2 cm, linksläufig. Ein kauender Pan-

ther, ein langhalsiger Vogel, (Fehlstelle), ein liegender Panther, Kopf frontal, ein schreitender Vogel, ein schreitender Hund, eine äsende Hirschkuh, ein Panther, Kopf frontal, dessen Hinterteil sitzt und dessen Vorderteil schreitet, ein Vogel, (Fehlstelle). Bei dieser Amphora lässt sich ausser der Variation kein Grund für die Zusammensetzung der Friese finden.

<sup>160</sup> Die Stierschwänze sind hier nur noch mit einer gewöhnlichen Konturlinie angegeben, während sie auf Inv. 3446 deutlich als gedreht gekennzeichnet waren. Bei den Pferden ist die Konturierung der Oberschenkel nicht mehr doppelt geführt, das Auge ist mandelförmig statt rund, und der Rumpf ist hier überlängt; gemeinsam sind jedoch das geöffnete Maul und das gespitzte Ohr, die vier Mähnenbüschel liegen genau gleich, ebenso das Stirnhaar. Weitere charakteristische Gemeinsamkeiten sind die Greiffüsse der fliegenden Raubvögel, die auf beiden Exemplaren mit dem gleichen Haken angegeben sind, obwohl sie nach der Haltung der Vögel gar nicht sichtbar sein könnten.

<sup>161</sup> Höhe 12,9 cm. Breite 15,4 cm. Wanddicke 1,4 cm.

<sup>162</sup> Sowohl die Zierlichkeit des Tieres wie auch die geringe Höhe des Flechtbandes (Durchmesser 3,2 cm) lassen ein kleineres Format der Amphora vermuten, als wir es in den beiden anderen Stücken vor uns haben. Abgesehen davon lassen sich keine grundsätzlichen Unterschiede zu diesen feststellen. Wegen den Punktrosetten ist es vor den beiden anderen Stücken zu datieren.

<sup>163</sup> Szilágyi (1975) 57–66.

<sup>164</sup> 40 Exemplare befinden sich in den Magazinen des Museo Nazionale Cerite, und für weitere 20 ist der Fundort Cerveteri gesichert. Auch für die 13 Amphoren aus der Sammlung Campana ist diese Herkunft anzunehmen, sodass fast drei Viertel sicher von dort stammen. Die restlichen Stücke kommen grösstenteils aus dem Kunsthandel und haben keine oder keine verlässlichen Herkunftsangaben.

<sup>165</sup> Vgl. dazu H. Payne, *Necrocorinthia* (1931) 206 f. Brown (1960) 54. Colonna (1961) 13. Szilágyi (1975) 72 und (1984) 3–22.

<sup>166</sup> Diese absoluten Datierungen passen zweifellos zur Entwicklung in der korinthischen Vasenmalerei, doch sind Zweifel angebracht, ob Szilágyis Gruppeneinteilung mehr als nur allgemeine Aussagen erlaubt.

Es ist m.E. durchaus nicht ausgeschlossen, dass die zwei gut erhaltenen Zürcher Amphoren von der gleichen Hand bemalt wurden, wahrscheinlich sogar in nicht zu grossem zeitlichem Abstand. Wenn man nach vergleichbaren Stücken sucht, die in Abbildungen greifbar sind (insgesamt 31 von 108!), zeigt sich bald, dass die Distanz zwischen den beiden Zürcher Stücken kleiner ist als zu irgend einem anderen Exemplar. Einzige Ausnahme ist Nr. 1 in Szilágyis Liste (*Cerveteri Mus.*, Magazin 21036, aus Cerveteri. Caere 1955, 324 f. Nr. 112 Abb. 64). Hier erkennt man die doppelten Ritzlinien, und auch die Tierleiber sind von einer gewissen Ähnlichkeit.

Eine vertiefte Beschäftigung mit der Gattung der Schuppenamphoren müsste zweifellos das Augenmerk vor allem auf die Töpferarbeit, auf die Querverbindungen mit anderen Vasenformen, auf die Vergesellschaftung mit importierten Stücken und auf das Repertoire der Tiermotive richten.

<sup>167</sup> L'introduction de l'olivier en Italie centrale d'après les données de la céramique. Festschrift A. Grenier III (1962) 1554–1563.

<sup>168</sup> Vgl. A.W. Johnston und R.E. Jones, The „SOS“ Amphora. BSA 73, 1978, 103–141. Strøm (1971) 112 ff. mit weiterer Literatur zu dieser im ganzen Mittelmeergebiet verbreiteten Gattung.

<sup>169</sup> Vallet a.O. (oben Anm. 167) 1555.

<sup>170</sup> Szilágyi (1975) 61. Die etruskischen Ölbehälter anderer Regionen müssen noch gefunden werden, denn es ist nicht anzunehmen, dass nur in Cerveteri Olivenbäume gepflanzt wurden. Zweifellos hatte diese Stadt jedoch auch in diesem Bereich dank ihrer Verbindungen nach aussen eine wichtige Rolle inne. Andere Gebiete Etruriens weisen bis ins 6. Jh Importe von SOS-Amphoren auf (nach Strøm 1971 Anm. 156 und 157).



# Bibliographie und Abkürzungen

Es werden die Abkürzungen der Archäologischen Bibliographie des Deutschen Archäologischen Instituts verwendet.

- d'Agostino (1977) B. d'Agostino, Tombe „principesche“ dello orientalizzante antico da Pontecagnano. *MonAnt* 49, ser.misc. II 1.
- d'Agostino (1980) B. d'Agostino, Grecs et „indigènes“ sur la côte tyrrhénienne au VIIe siècle: La transmission des idéologies entre élites sociales. In A. Schnapp (ed.), *Archéologie aujourd'hui* (1980) 207–226.
- Aigner Foresti (1980) L. Aigner Foresti, Der Ostalpenraum und Italien: Ihre kulturellen Beziehungen im Spiegel der anthropomorphen Kleinplastik aus Bronze des 7. Jhs v.Chr.
- Åkerström (1943) Å. Åkerström, Der geometrische Stil in Italien.
- Bartoloni (1981) G. Bartoloni, Precisazioni sulla produzione di ceramica geometrica in Italia. *PP* 1981,90–101.
- Bartoloni (1984) G. Bartoloni, Ancora sulla „Metopengattung“: il biconico dipinto da Pitigliano. *Festschrift G. Maetcke* (1984) 103–113 (= *Archaeologica* 49).
- Beijer (1978) A. Beijer, Proposta per una suddivisione delle anfore a spirali. *MededRom* 40,1978,7–21.
- Bianchi Bandinelli/  
Giuliano (1974) R. Bianchi Bandinelli / A. Giuliano, Etrusker und Italiker vor der römischen Herrschaft (*Universum der Kunst*).
- Bianchi Bandinelli (1982) R. Bianchi Bandinelli, *L'arte etrusca*.
- von Bissing (1941) F. W. von Bissing, Zeit und Herkunft der in Cerveteri gefundenen Gefäße aus ägyptischer Fayence und glasiertem Ton (*SBMünchen*).
- Blakeway (1932/33) A. Blakeway, Prolegomena to the Study of Greek Commerce with Italy, Sicily and France in the 8th and 7th Cent. B.C. *BSA* 33,1932/33, 170–208.
- Blakeway (1935) A. Blakeway, „Demaratus“. A Study in Some Aspects of the Earliest Hellenisation of Latium and Etruria. *JRS* 25,1935,129–149.
- Boardman (1981) J. Boardman, Kolonien und Handel der Griechen.
- Boitani (1983) F. Boitani, Veio: La tomba „principesca“ della necropoli di Monte Michele. *StEtr* 51,1983 (1985) 535–556.
- Brendel (1978) O. Brendel, *Etruscan Art*.
- Brown (1960) W.L. Brown, *The Etruscan Lion*.
- Buchner/Ridgway (1983) G. Buchner / D. Ridgway, Pithekoussai 944. *Archeologia e Storia Antica. Annali del Seminario di Studi del mondo classico* (Napoli) 5,1983,1–9.
- Buranelli (1983) F. Buranelli, La necropoli villanoviana „Le Rose“ di Tarquinia. *Quaderni del Centro di Studio per l'Archeologia Etrusco-Italica* 6 (1983).

- Caere (1955) R. Vighi / G. Ricci / M. Moretti, Caere: scavi di R. Mengarelli. *MonAnt* 42,1955.
- Camporeale (1964) G. Camporeale, Rapporti tra Tarquinia e Vetulonia in epoca villanoviana. *StEtr* 32,1964,3-28.
- Camporeale (1967) G. Camporeale, La tomba del Duce.
- Camporeale (1969) G. Camporeale, I commerci di Vetulonia in età orientalizzante.
- Canciani (1974) F. Canciani, CVA Tarquinia 3.
- Canciani (1981) F. Canciani, Griechische und orientalische Handwerker in Mittelitalien. *Kongress Mannheim 1980* (1981) 53-59.
- Canciani/von Hase (1979) F. Canciani / F.W. von Hase, La tomba Bernardini di Palestrina (*Latium vetus* 2).
- Civiltà degli Etruschi (1985) M. Cristofani (ed.), *Civiltà degli Etruschi*. Ausstellungskatalog Florenz.
- Close-Brooks (1979) J. Close-Brooks, Veii in the Iron Age. In: *Ridgeway* (1979) 95-113.
- Colonna (1961) G. Colonna, La ceramica etrusco-corinzia e la problematica storica dell'orientalizzante recente in Etruria. *ArchCl* 13,1961,9-24.
- Colonna (1970) G. Colonna, Una nuova iscrizione etrusca del VII secolo e appunti sull'epigrafia ceretana dell'epoca. *MEFR* 82,1970,637-672.
- Colonna (1976) G. Colonna, Basi conoscitive per una storia economica dell'Etruria. *Atti del V convegno del centro internazionale di studi numismatici* (= *AnnIstItNum suppl.* 22) 14-23.
- Colonna/von Hase (1984) G. Colonna / F.W. von Hase, Alle origini della statuaria etrusca: la tomba delle statue presso Ceri. *StEtr* 52,1984 (1986) 13-59.
- Cristofani (1981a) M. Cristofani, Gli Etruschi in Maremma.
- Cristofani (1981b) M. Cristofani, I Greci in Etruria. *Kongress Cortona 1981* (1983) 239-254.
- Cristofani (1984a) M. Cristofani, Gli Etruschi. Una nuova immagine.
- Cristofani (1984b) M. Cristofani, Nuovi spunti sul tema della talassocrazia etrusca. *Xenia* 8,1984,3-20.
- Cristofani (1985) M. Cristofani (ed.), *Dizionario della civiltà etrusca, insbesondere s.v.: „bucchero“; „commercio“; „etrusco-corinzia, ceramica“; „etrusco-geometrica, ceramica“; „impasto“; „orientalizzante“*.
- Cristofani/Zevi (1965) M. Cristofani / F. Zevi, La tomba Campana di Veio. Il corredo. *ArchCl* 17,1965, 1-35.
- Curtis (1925) C.D. Curtis, The Barberini Tomb. *MemAmAc* 5,1925.
- Delpino (1975) F. Delpino, Elementi antropomorfi in corredi villanoviani. *Kongress Grosseto 1975* (1977) 173-182.
- Delpino (1977) F. Delpino, La prima età del ferro a Bisenzio, aspetti della cultura villanoviana nell'Etruria meridionale interna. *MemAccLinc* 21,6 (1977).

- Delpino (1978) F. Delpino, La prima età del ferro a Bisenzio. Divisione in fasi ed interpretazione culturale. *StEtr* 45,1978,39-49.
- Descoedres/Kearsley (1983) J.P. Descoedres / R. Kearsley, Greek Pottery at Veii: Another Look. *BSA* 78,1983,9-53.
- Gli Etruschi e Cerveteri (1980) Gli Etruschi e Cerveteri. Nuove acquisizioni delle Civiche Raccolte archeologiche (Milano).
- Gli Etruschi di Cerveteri (1986) Gli Etruschi di Cerveteri. La necropoli di Monte Abatone, tombe 32-45-76-77-79-81-83-89-90-94-102. Ausstellungskatalog Mailand.
- Gli Etruschi di Tarquinia (1986) Gli Etruschi di Tarquinia. Ausstellungskatalog Mailand.
- Gran Aymerich (1979) J.M.J. Gran Aymerich, Bucchero, impasto et les tumuli Banditaccia 1 et 2 à Cerveteri. *Latomus* 38,1979,597-636.
- Gran Aymerich (1982) J.M.J. Gran Aymerich, CVA Louvre 20 (France 31).
- Gran Aymerich (1983) J.M.J. Gran Aymerich, Les céramiques phénico-puniques et le bucchero étrusque. Atti del I Convegno internazionale di studi fenici e punici, Roma 1979 (1983) 77-87.
- Gras (1985) M. Gras, Trafics tyrrhéniens archaïques. *BEFAR* 258.
- Grau-Zimmermann (1978) B. Grau-Zimmermann, Phönikische Metallkan-  
nen in den orientalisierenden Horizonten des  
Mittelmeerraumes. *MM* 19,1978,161-218.
- von Hase (1979) F.W. von Hase, Zur Interpretation villanovazeit-  
licher und frühetruskischer Funde in Griechen-  
land und der Ägäis. Kleine Schriften aus dem  
Vorgesichtlichen Seminar Marburg  
5,1979,62-99.
- von Hase (1981) F.W. von Hase, Zum Beginn des Fernhandels  
von und nach Etrurien. Kongress Mannheim  
1980 (1981) 9-24.
- Helbig W. Helbig, Führer durch die öffentlichen  
Sammlungen klassischer Altertümer in Rom,  
4 Bände, 4. Aufl. 1963-1972.
- Hencken (1968) H. Hencken, Tarquinia, Villanovans and Early  
Etruscans.
- Hirschland Ramage (1970) N. Hirschland Ramage, Studies in Early Etrus-  
can Bucchero. *BSR* 38,1970,1-61.
- Howes Smith (1981) P.H.G. Howes Smith, Two Oriental Bronze  
Bowls in Utrecht. *BABesch* 56,1981,3-36.
- Howes Smith (1984) P.H.G. Howes Smith, Bronze Ribbed Bowls  
from Central Italy and Etruria. Import and Imita-  
tion. *BABesch* 59,1984,73-107.
- Isler (1982) H.P. Isler, Ein geometrischer Krater aus Vulci.  
*AntK* 25,1982,173-175.
- Isler (1983) H.P. Isler, Ceramisti greci in Etruria in epoca tar-  
dogeometrica. *NumAntCl* 12,1983,9-48.

- Kilian (1977) K. Kilian, Das Kriegergrab von Tarquinia. Beigaben aus Metall und Holz. *JdI* 92,1977,24-98.
- Kilian-Dirlmeier (1985) I. Kilian-Dirlmeier, Fremde Weihungen in griechischen Heiligtümern vom 8. bis zum Beginn des 7. Jhs v. Chr. *JbZMusMainz* 32,1985,215-254.
- Kongress Aix-en-Provence 1975 (1979) Le *bucchero nero* étrusque et sa diffusion en Gaule méridionale. Table ronde Aix-en-Provence 1975 (*Latomus* 160, 1979).
- Kongress Athen 1979 (1981-83) Grecia, Italia e Sicilia nel VIII e VII sec. a.C. Kongress Athen 1979 (= *ASAtene* 49,1981-51,1983).
- Kongress Cortona 1981 (1983) Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes. Kongress Cortona 1981 (1983).
- Kongress Grosseto 1975 (1977) La civiltà arcaica di Vulci e la sua espansione. Kongress Grosseto Roselle/Vulci 1975 (1977).
- Kongress Köln 1979 (1982) Phönizier im Westen. Die phönizische Expansion im westlichen Mittelmeerraum. Kongress Köln 1979 (1982) (= *Madri der Beiträge* 8).
- Kongress Mannheim 1980 (1981) Die Aufnahme fremder Kultureinflüsse in Etrurien und das Problem des Retardierens in der etruskischen Kunst. Symposium Mannheim 1980 (= *Schriften des Deutschen Archäologenverbandes* 5, 1981).
- Kongress Neapel 1976 (1978) Les céramiques de la Grèce de l'Est et leur diffusion en Occident. Kongress Neapel 1976 (1978).
- Kongress Neapel 1976 (1982) La céramique grecque ou de tradition grecque au VIIIe siècle en Italie centrale et méridionale. Kongress Neapel 1976 (= *Cahiers du Centre J. Bérard* 3,1982).
- Kongress Orvieto 1983 (1985) Volsinii e la dodecapoli etrusca. Kongress Orvieto 1983 (= *Annali della fondazione per il Museo „Claudio Faina“* 2,1985).
- Kongress Rom 1977 (1981) Lazio arcaico e mondo greco. Kongress Rom 1977 (= *PP* 36,1981).
- Kongress Rom 1981 (1982) Greci e Latini nel Lazio antico. Convegno della S.I.S.A.C. Rom 1981 (1982).
- Kongress Salerno 1977 (1981) Il commercio greco nel Tirreno in età arcaica. *Atti del Seminario in memoria di M. Napoli, Salerno* 1977 (1981).
- Lullies (1960) R. Lullies, *BATPAXOI*. *Festschrift W.-H. Schuchhardt* (1960) 139-149.
- Markoe (1985) G. Markoe, Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean. *Classical Studies* 26,1985.
- Martelli (1976) M. Martelli Cristofani, La ceramica greco-orientale in Etruria. Kongress Neapel 1976 (1978) 150-212.
- Martelli (1979) M. Martelli, Prime considerazioni sulla statistica delle importazioni greche in Etruria nel periodo arcaico. *StEtr* 47,1979,37-52.

- Martelli (1983) M. Martelli, *Prima di Ariconothos*. *Prospettiva* 38,1984,2-15.
- Martini (1981) W. Martini, *Überlegungen zur Genese der etruskischen Kultur*. *JdI* 96,1981,1-27.
- Morel (1979) J.P. Morel, *Présences et influences grecques en Italie centrale (7e-6e siècles)*. *Actes du 7e congrès de la Fédération Internationale des Associations d'Etudes Classiques* 1, Budapest 1979 (1984) 221-235.
- Niemeyer (1984) H.G. Niemeyer, *Die Phönizier und die Mittelmeerwelt im Zeitalter Homers*. *JbZMusMainz* 31,1984,3-94.
- Pallottino (1950) M. Pallottino, *Sul problema delle correlazioni artistiche fra Grecia ed Etruria*. *PP* 5,1950,5-17 (= *Saggi* 155-179).
- Pallottino (1958) M. Pallottino, *Urartu, Greece and Etruria*. *East and West* 9,1958,29-52 (= *Saggi* 1122-1146).
- Pallottino, *Saggi* M. Pallottino, *Saggi di antichità*. (*Gesammelte Schriften*) 3 Bände 1979.
- Pallottino (1984) M. Pallottino, *Etruscologia*. 7. Auflage.
- Pareti (1947) L. Pareti, *La tomba Regolini-Galassi del Museo Gregoriano Etrusco e la civiltà dell'Italia centrale nel sec. VII a.C.*
- Prayon (1975) F. Prayon, *Frühetruskische Grab- und Hausarchitektur*. *RM Erg.H.* 22, 1975.
- Raddatz (1975) K. Raddatz, *Bisenzio I. Beobachtungen auf einem eisenzeitlich-frühetruskischen Siedlungskomplex*. *HambBeitrA* 5,1975 (1977),1-60.
- Raddatz (1982) K. Raddatz, *Bisenzio II. Eisenzeitliche und frühetruskische Funde aus Nekropolen von Bisenzio*. *HambBeitrA* 9,1982,71-192.
- Rasmussen (1979) T. B. Rasmussen, *Bucchero Pottery From Southern Etruria*.
- Rathje (1979) A. Rathje, *Oriental Imports in Etruria in the Eighth and Seventh Centuries B.C. Their Origins and Implications*. In: *Ridgway (1979)* 145-183.
- Rathje (1980) A. Rathje, *Silver Relief Bowls from Italy*. *AnalRom* 9,1980, 7-47.
- Richardson (1983) E. Richardson, *Etruscan Votive Bronzes. Geometric, Orientalizing, Archaic*.
- Ridgway (1979) D.+ F.R. Ridgway (edd.), *Italy Before the Romans. The Iron Age, Orientalizing and Etruscan Periods*.
- La Rocca (1978) E. La Rocca, *Crateri in argilla figulina del geometrico recente a Vulci*. *MEFRA* 90,1978,465-514.
- Rystedt (1985) E. Rystedt, *An Unusual Etruscan Vase from Chiusi*. *OpRom* 15,1985,97-104.
- Simone (1968/1970) C. De Simone, *Die griechischen Entlehnungen im Etruskischen*. 2 Bände.

- Sprenger/Bartoloni (1977) M. Sprenger / G. Bartoloni, Die Etrusker. Kunst und Geschichte.
- Steingräber (1981) S. Steingräber, Etrurien. Städte. Heiligtümer. Nekropolen.
- Strøm (1971) I. Strøm, Problems Concerning the Origin and Early Development of the Etruscan Orientalizing Style.
- Strong (1968) D. Strong, The Early Etruscans.
- Stucky (1982) R. Stucky, Anlehnung. Imitation. Kopie. Zur Aneignung orientalischer Bildmotive auf Zypern, in Griechenland und Etrurien. Festschrift R. Saidah (1982) 205–220.
- Szilágyi (1975) J.G. Szilágyi, Etruszko-Korinthosi Vázafestészet.
- Szilágyi (1977) J.G. Szilágyi, Considerazioni sulla ceramica etrusco-corinzia di Vulci. Kongress Grosseto 1975 (1977) 49–63.
- Szilágyi (1984) J.G. Szilágyi, An Etruscan Late-Orientalizing Amphora. *StEtr* 50,1984,3–22.
- Torelli (1976) M. Torelli, Greek Artisans and Etruria. *ANews* 5,1976,134–138.
- Torelli (1977) M. Torelli, Il commercio greco in Etruria tra l'VIII ed il VI sec. a.C. Kongress Salerno 1977 (1981) 67–82.
- Torelli (1981) M. Torelli, Storia degli Etruschi.
- Verzár (1973) M. Verzár, Eine Gruppe etruskischer Bandhenkelamphoren. *AntK* 16,1973,45–56.
- Weeber (1979) K.-W. Weeber, Geschichte der Etrusker.
- Zindel (1981) Eine etruskische Olla mit Ständer. *AntK* 24,1981,114–120.
- Zindel (1982) Villanovazeitliche Urne mit Deckel. *AntK* 25,1982,171–172.

# Zürcher Archäologische Hefte

## ZAH

1. Frühgeschichtlicher Fürst aus  
1976
2. Arbeiter des Jenseits  
Ägyptische Totenfiguren (Usc  
2. Auflage, 1984
3. Lieblinge der Meermädchen  
Achilleus und Theuseus auf e  
Spitzamphora aus der Zeit der  
1977
4. Genien und Krieger aus Nimrūd  
Neuassyrische Reliefs Assurnasirpals II.  
und Tiglat-Pileasars III.  
1980
5. Frühe etruskische Kunst  
1987
6. Mumienbildnisse aus der  
(erscheint 1988)

Zentralbibliothek Zürich



ZM01783127



Arno

• Quinto Fiorentino

• Volterra

**Etrurien**

• Montescudaio

**Umbrien**

• Populonia  
• Vetulonia

▲ **Colline Metallifera**

• Murlo

• Arezzo

• Cortona

Chiana

Trasimenischer See

**Elba**

• Roselle

• Chiusi

Ombro

• Telamone

• Orvieto

• Marsiliana

Bolsena-See

• Pesca Romana

• Bisenzio

• Vulci

• Acquarossa

• Gravisca

• Tarquinia

• Blera

Vico-See

• San Giovenale

• Falerii Vetere

▲ **Tolfa-Berge**

Bracciano-See

• Pyrgi

• Cerveteri

• Veii

• Rom

Tiber

• Castel di Decima

• Praeneste

**Latium**

• Satricum

**Kampanien**

• Cumae

• Pithekusa  
**Ischia**

*Tyrrhenisches Meer*

• Pontecagnano