

I

ARCHÄOLOGISCHE
SAMMLUNG
DER
UNIVERSITÄT
ZÜRICH

Hans Peter Isler
Die Archäologische Sammlung der Universität Zürich . . . 106

Michel Sguaitamatti
Zwei plastische Vasen aus Unteritalien (Taf. 16) 107

Christian Zindel
Eine etruskische Olla mit Ständer (Taf. 17) 114

Künstlergasse 16, 8006 Zürich
Dienstag bis Freitag 13–18 Uhr
1. Samstag und Sonntag des Monats: 10–16 Uhr



Die seit 1876 bestehende Sammlung antiker Originalwerke, welche dem Archäologischen Institut der Universität Zürich angegliedert ist, konnte seit dem Krieg und vor allem im letzten Jahrzehnt wieder vermehrt aktiviert werden. Neben Wechselausstellungen wie «Das Tier in der Antike» 1974¹ und «Geschenk des Nils» 1978² wurde der Sammlungsbestand zusammen mit Leihgaben präsentiert. Der Besitz der Sammlung ist in dieser Zeit dank Schenkungen und Ankäufen beachtlich vergrößert worden, ohne dass in Fachpublikationen bisher regelmässig darüber berichtet wurde. Der Schwerpunkt der Sammlungstätigkeit liegt auf dem klassisch-archäologischen Gebiet, doch besitzt die Archäologische Sammlung auch bedeutende ägyptische und vorderasiatische Bestände. Als wichtigste Neuerwerbung der letzten Jahrzehnte darf der Ankauf von neun Mumienporträts aus der Sammlung Paulette Goddard-Remarque gelten (Arch.Inst.Inv. 3795–3803), welche zuvor als Leihgaben im Kunsthaus Zürich zu sehen waren³.

Der Originalsammlung ist auch eine grössere seit 1850 aufgebaute Abguss-Sammlung angegliedert, welche zurzeit allerdings zum grössten Teil magaziniert ist. Sie wird nach dem Abschluss der Renovationsarbeiten am Institutsgebäude eine neue Aufstellung finden.

Letztmals hat im Jahr 1914 Hugo Blümner einen Gesamtführer durch die Sammlung veröffentlicht⁴. Otto Waser behandelte im einzig erschienenen 2. Teil seines Kataloges 1937 die Gipssammlung⁵. Ein wichtiger Teil des Vasenbestandes ist vom Unterzeichneten zusammen mit Gefässen im Besitz der Graphischen Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich 1973 vorgelegt worden⁶. Dabei ist auch zusammenfassend über die Sammlungsgeschichte gehandelt⁷. In der Serie «Zür-

cher archäologische Hefte» sind bisher vier Nummern erschienen⁸.

Im Museumsteil der Zeitschrift «Antike Kunst» möchten wir künftig regelmässig über die Aktivitäten der Archäologischen Sammlung berichten. Ein Jahresbericht soll jeweils in Heft 2 erscheinen, weil das Berichtsjahr dem Semesterrhythmus der Universität, nicht dem Jahresrhythmus folgt⁹. Daneben möchten wir in loser Folge Einzelstücke oder Gruppen von Objekten aus dem Sammlungsbestand, aber auch Leihgaben vorstellen, um sie der Fachwelt besser bekannt zu machen, aber auch um das interessierte Publikum auf sie und auf die Sammlung überhaupt aufmerksam zu machen. Den Anfang in diesen Bestrebungen machen die folgenden Beiträge.

Hans Peter Isler

¹ H. Bloesch und Mitarbeiter, Das Tier in der Antike. Katalog der Ausstellung vom 21. 9.–17. 11. 1974.

² H. Schlögl und Mitarbeiter, Geschenk des Nils. Ägyptische Kunstwerke aus Schweizer Besitz (1978).

³ R. Gempeler, Werke der Antike im Kunsthaus Zürich, Sammlungsheft 5, 1976, 100 ff. (Eine erneute Publikation der Porträts ist in Vorbereitung.)

⁴ H. Blümner, Führer durch die archäologische Sammlung der Universität Zürich (1914).

⁵ O. Waser, Neuer Führer durch die Archäologische Sammlung der Universität Zürich. II. Teil: Modelle, Abgüsse und Nachbildungen von Werken griechischer und römischer Kunst (1937).

⁶ H. P. Isler, CVA Schweiz. Zürich, Öffentliche Sammlungen 1 (1973).

⁷ a.O. VII–IX. Ausführlich O. Waser, Die Zürcher Archäologische Sammlung, ihre Entstehung und ihre Entwicklung (= 98. Neujahrsblatt zum

Besten des Waisenhauses in Zürich für 1935). Zum ersten Gönner der Sammlung cf. auch H. P. Isler, Johann Jakob Eggs Antikenschenkungen, Neue Zürcher Zeitung Nr. 454 vom 30. 9. 1970. Zur Geschichte der Zürcher Sammlung im Rahmen der schweizerischen und europäischen Sammeltätigkeit, cf. jetzt auch C. Isler-Kerényi in: Auf klassischem Boden gesammelt (= Antike Welt, Sondernummer 1980).

⁸ M. Müller, Frühgeschichtlicher Fürst aus dem Iraq (= ZAH 1, 1976). – H. Schlögl und M. Sguaitamatti, Arbeiter des Jenseits. Ägyptische Totenfiguren (Uschebtis), ZAH 2, 1977. – C. Isler-Kerényi, Lieblinge der Meeremädchen. Achilleus und Theseus auf einer Spitzamphora aus der Zeit der Perserkriege (= ZAH 3, 1977). – J. M. Asher-Greve und G. J. Selz, Genien und Krieger aus Nimrud (= ZAH 4, 1980).

⁹ Gedruckte Jahresberichte erschienen vom Berichtsjahr 1975/76 an in der Rubrik 4f, Museen im «Jahresbericht der Universität Zürich».

ZWEI PLASTISCHE VASEN AUS UNTERITALIEN

I. PLASTISCHES GEFÄSS IN FORM EINES LIEGENDEN STIERES (Taf. 16, 1-3)

Technische Beschreibung und Erhaltungszustand

Das Gefäss ist aus einem sehr feingeschlämmten, hellbraunen, im Kern stellenweise hellgrauen, hartgebrannten, glimmerhaltigen Ton geformt¹. Es war, mit Ausnahme der Standfläche, von einem dunklen rötlichbraunen Firnis überzogen. Die aus mehreren Formen gewonnenen Einzelteile des Gefässes sind so sorgfältig zusammengefügt, dass keine Nahtstellen sichtbar sind. Von Hand getrennt geformt und nachträglich angefügt sind der ringförmige Bandhenkel, die drei bis sieben Millimeter hohe Einfassung des Eingusses sowie die Ohrmuschel und die Hörner. Zahlreiche Einzelheiten wurden mit einem spitzen Modellierstab am schon geformten Gefäss vertieft eingezeichnet. Erwähnt seien die Hörner- und Stirnbinden, die Kopf- und Quastenhaare,

Für ausgezeichnete Arbeitsbedingungen in den betreffenden Museen danke ich besonders Frau S. Mollard-Besques und Herrn A. Pasquier im Louvre sowie Fräulein Y. Mottier im Musée d'Art et d'Histoire in Genf. Für Zusendung von Photographien bin ich folgenden Personen oder Museen zu grossem Dank verpflichtet: J. Thimme, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe; H. Prückner, Archäologisches Institut der Universität Heidelberg; J. R. Mertens, The Metropolitan Museum, New York; B. Cook, British Museum, London; dem Zorn-Museum in Mora (Schweden); der Verwaltung der Staatlichen Museen, Berlin-Ost. – Die Umzeichnung der Signatur (Textabb. 1) wird E. Ribi, Zürich, verdankt. A. Lezzi-Hafter, H. P. Isler und Ch. Zindel waren so gütig, mein Manuskript durchzulesen und zahlreiche Verbesserungen der Ausdrucksweise vorzuschlagen. Auch fanden sie stets die Zeit für aufschlussreiche Diskussionen. Für ihre wertvolle Hilfe sei ihnen mein Dank ausgesprochen.

- | | |
|-------------------------|---|
| Higgins | = R. Higgins, <i>Magenta Ware</i> , British Museum Yearbook 1, 1976, 1 ff. |
| MINC ² | = T. B. L. Webster, <i>Monuments Illustrating New Comedy</i> (Second Edition, revised and enlarged), University of London, Institut of Classical Studies, Bull. Suppl. 24, 1969 |
| Mollard-Besques, Myrina | = S. Mollard-Besques, <i>Catalogue raisonné des figures et reliefs en terre-cuite grecs et romains 2. Myrina</i> (1963) |

¹ Archäologische Sammlung der Universität Zürich Inv. 3575. Max. Höhe 9,2 cm (Hörnerspitzen abgebrochen); max. Länge 10,5 cm (rechte Ohrmuschel inbegriffen); Standplatte: 9,5 × 5,4 cm. Erworben am 21. Nov. 1974 bei der Auktion 32 der Galerie Koller in Zürich, im Verkaufskatalog (Nr. 3801) wird Tarent als Herkunft angegeben.

die Wammen- und Augenlidfalten, die Trennlinie der Hufe oder die innere Umrisslinie des Vorderbeines, sowie die äussere des Hinterbeines. Innerhalb des geschlossenen, runden Einfülltrichters sind fünf Löcher mit Hilfe eines kleinen runden Stabes eingestochen worden. Die beim Drehen des Stabes leicht nach oben ausgepressten Löcherränder wurden nicht ausgebessert. Auf dieselbe Art sind auch das Maul des löwenförmigen Ausgusses sowie die beiden Ohrenöffnungen des Stieres markiert. Eine flache, kaum sichtbare Rille trennt den auf der Rückseite ungegliederten Tierkörper von der Basis. Diese Rille steht in keinem Zusammenhang mit dem auf der Vorderseite sichtbaren Matrizenabschluss, der aus einer reliefierten Grundlinie und kurzen senkrechten, ebenfalls reliefierten Querleisten besteht. Unter der linken Hinterhand hat der Koroplast noch vor dem Brand mit einem Stichel seinen Namen verewigt: Diodoros (Taf. 16, 2):

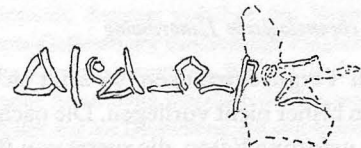


Abb. 1

Das Gefäss wurde notdürftig geklebt erworben, in seine Fragmente aufgelöst und neu zusammengeklebt. Die grössten Fehlstellen zwischen den beiden Hüftpartien, zwischen Hals und vorderer Hüfte sowie auf der Rückseite ein Teil der vorderen Hüfte und des Halses sind mit Spachtelmasse ergänzt worden. Eine grössere Verletzung des hinteren Unterschenkels wurde ebenfalls ausgebessert, nicht aber die Oberflächenbestossung des Schwanzes. Beide Hörnerspitzen und die linke Ohrmuschel sind verloren. Die Schlussbuchstaben der Inschrift sind durch eine kleine Fehlstelle der Bruchkante eines Fragmentes teilweise verwischt, ohne dass die Lesung dadurch erschwert würde. Der Firnis ist weitgehend abgeblättert. Spuren einer Oberflächenbemalung sind nicht mehr mit Sicherheit festzustellen.

Beschreibung des Gefässes

Dargestellt ist ein liegender Stier, der dem Betrachter seine linke Flanke zeigt und ihm den hochoberhobenen Kopf zuwendet. Durch die Drehung des Vorderkörpers bleibt das knapp angedeutete Vorderbein noch sichtbar, während der Rückenteil des Tieres sich völlig in der Gefässform verliert. Ausgeprägte

Einzelheiten des Stieres wie die Haarbüschel der Ohrmuschel, der Stirn und des Hinterkopfes, die schweren Augenlidfalten, die ausladenden Nüstern, die Afterklauen am hinteren Huf sowie der in einzelne Haarsträhnen auslaufende Schwanz sind vom Koroplasten getreu festgehalten worden. Der Schwanz bildet eine geschlossene Schleife auf der Hüfte, wobei die Quaste auf dem Unterschenkel aufliegt. Das Tier ist mit einer zwischen beiden Hörnern gespannten und über der Stirn gekreuzten Binde geschmückt. Auf der Rückenmitte befindet sich der fünffach gelochte und kreisförmig eingefasste Einguss. Ein bandförmiger, 1,5 cm breiter Ringhenkel setzt am Rücken des Tieres an. Den Ausguss bildet ein schräg am Hinterteil des Stieres angebrachter, plastisch geformter Löwenkopf, dessen Ohren und Mähne im Stierkörper eingraviert sind.

Typologische und chronologische Einordnung

Sucht man nach Vergleichsstücken, so zeigt sich, dass genaue Entsprechungen bisher nicht vorliegen. Die nächsten Parallelen bilden plastisch geformte Vasen, die zuerst von Beazley zu einer Gattung zusammengefasst und wegen der bei mehreren Exemplaren noch feststellbaren rosaroten Farbpigmente «Magenta Class» genannt wurden². Eine erste knappe Würdigung erfuhr diese Gattung indes erst kürzlich durch R. Higgins, der auch eine Liste der ihm bekannten Stücke publiziert hat³. Gemeinsamkeiten zwischen den plastischen Gefässen dieser Gattung und dem Zürcher Stier erscheinen zunächst augenfällig. Abgesehen vom Motiv des liegenden Stieres, der auch innerhalb der Magenta-Gattung in mindestens zwei verschiedenen Varianten wiederkehrt, sind es vor allem Ähnlichkeiten herstellungstechnischer Art, die auffallen: so das Format des Gefässes, die helle Farbe des Überzuges sowie die gefässbildenden Teile – Henkel, Einfüllloch mit Sieb und getrennter Ausguss –, die zwar in ihrer Form variieren können, doch stets vorhanden sind. Diesen Gemeinsamkeiten lassen sich jedoch leicht erkennbare Verschiedenheiten entgegenstellen, die unserem Stier gegenüber den-

² Diese Bezeichnung meint nicht etwa einen Fundort, sondern die Farbe – Magentarot – die bei den besterhaltenen Stücken fast nie fehlt. Oft sind Spuren dieser rosaroten Farbe auf den Sockelstreifen feststellbar, doch wurde sie auch zur Betonung bestimmter Partien der plastischen Darstellung verwendet.

³ Higgins 1. Beazley übergab R. Higgins seine Unterlagen 1961, ohne zuvor darüber etwas publiziert zu haben.

jenigen, welche R. Higgins erwähnt, eine Sonderstellung verleihen⁴.

Während alle uns bekannten Magenta-Stiere, ja sogar, von wenigen Ausnahmen abgesehen, alle liegenden Tiere dieser Gattung ihre rechte Flanke zeigen, kommt beim Zürcher Stier ein spiegelbildliches Schema zur Anwendung: das Tier zeigt seine linke Seite⁵. Es bleibt jedoch nicht bei der einfachen Umkehrung; geringfügige Änderungen verraten eine andere Auffassung der Darstellung. Erwecken die Magenta-Stiere eher einen behäbigen, ruhigen Eindruck, nicht zuletzt deshalb, weil ihre angezogenen Vorderbeine unter oder neben dem Vorderkörper entspannt liegen, so lässt sich dies kaum vom Zürcher Tier behaupten. Die schon halbgestreckten Vorderbeine und der stark aufgerichtete Kopf deuten auf eine unruhige Haltung des Stieres. Nicht etwa, dass er im Begriffe wäre aufzustehen, dafür müsste er zuerst seine Hinterbeine strecken. Er sieht eher aus, als wenn er etwas wittern würde und seine Stellung ändern möchte.

Die freiere Gestaltungsart, die dem Zürcher Gefäss zugrunde liegt, drückt sich auch in einer kleinen Besonderheit aus: während bei allen Magenta-Stieren der Schwanz entweder S-förmig auf der Hüfte liegt⁶ oder gestreckt zwischen Körper und Hinterbein geklemmt wird, so dass die Quaste zwischen Vorder- und Hinterhufe sichtbar ist⁷, bildet er beim Zürcher Exemplar eine Schleife und sein Ende ruht auf dem Unterschenkel.

Vergleichen wir nun die Art der Wiedergabe, so fallen die ausgeprägteren Einzelheiten unseres Stieres auf. Zu diesem Eindruck tragen nicht allein die hart eingravierten Linien der Nüster- und Augenlidfalten sowie der Binde, sondern auch der leicht röhrenförmig wirkende Schnauzenansatz bei. Die Ma-

⁴ Higgins 22 und Abb. 21.22.

⁵ Fast alle Gefässe sind so ausgeformt, dass die Dargestellten nach rechts gewandt sind; eine Ausnahme bildet das Gefäss in Genf, Musée d'Art et d'Histoire Inv. 5851; Higgins 21, 24. Sogar die Wölfin mit Romulus und Remus, Vatikanische Museen, steht, im Gegensatz zu der Kapitolinischen, aber entsprechend den anderen Magenta-Gefässen, nach rechts gewandt; Higgins 17, 4 und Abb. 9; Helbig⁴ 1 (1963) Nr. 813, Inv. 13251. Diese eindeutige Vorliebe erklärt sich mit den Bestrebungen, die gefässbildenden Teile so gut wie möglich in die Darstellung miteinzubeziehen. Siehe unten Anm. 11.

⁶ Berlin, Staatliche Museen Inv. V. I. 3762; Higgins 22, 34. London, British Museum 1866.4-15-129; Higgins 22, 33 und Abb. 22.

⁷ London, British Museum 1873.8-20-591; Higgins 22, 27 und Abb. 21. Paris, Louvre C 3665; Higgins 22, 29. Ampurias; Higgins 22, 31.

genta-Stiere zeigen dagegen rundlichere Formen, die weicher ineinanderfließen. Auch ist der Stichel zurückhaltender, die Anmodellierungstechnik dafür stets reichlicher verwendet als beim Zürcher Gefäss⁸. Im Gegensatz zum Stierkopf stellt der Löwenkopf eine sehr gute koroplastische Leistung dar und erinnert eher an die besten Gutti-Ausgüsse als an die vielfach unscharfen Köpfe der plastischen Kleingefässe Kampaniens und Süditaliens⁹.

Es lassen sich weitere Beobachtungen über die gefässbildenden Teile hier anschliessen, die die Sonderstellung unseres Stieres noch betonen. Nicht nur der Ausguss, sondern auch die Henkel- und Siebform sowie die Anordnung dieser Teile erinnern an die Gutti. Bei den eigentlichen Vertretern der Magenta-Gattung bildet oft die Schnauze des Tieres den Ausguss¹⁰; trifft dies nicht zu, so erfüllt ein kleines, mit einem Schnabeltrichter versehenes Loch im Halse die gleiche Funktion¹¹. Der Einguss verschwindet im Gefässrücken, was einen Auffangtrichter erforderlich macht. An diesem setzt der aus zwei mit einem Querring verbundenen Stäben geformte Henkel jeweils an¹². Diese entwik-

keltere Gestaltung und Anordnung der gefässbildenden Teile nimmt besser Rücksicht auf die plastische Wirkung des Gegenstandes und lässt seine Gefässfunktion, zumindest in der Hauptansicht, kaum in Erscheinung treten¹³. Es sind nicht die Hersteller der Magenta-Gefässe, die diese Lösung ersannen. Ähnlich geformte und angesetzte Eingüsse mit Doppelstabenkel finden sich schon auf schwarzgefirnissten plastischen Gefässen, die wohl älter sein dürften¹⁴, und bei hellgefirnissten, die mit diesen eng zusammenhängen¹⁵. Vom Einguss getrennt angesetzte, glatte Ringhenkel, horizontale, kreisförmige Eingüsse mit oder ohne Sieb und löwenkopfförmige Ausgüsse – wie sie beim Zürcher Stier auftreten – sind nicht nur bei den Gutti beliebt; sie finden sich auch bei einer Anzahl plastisch geformter, schwarzgefirnis-

häufiger bei den schwarzgefirnissten plastischen Gefässen: Paris, Louvre C 3668: Higgins 3, 3.4. *Ibid.* C 3589, unpubliziert; Stierkopfvase, Einguss zwischen den Hörnern, Ausguss zwischen den Nüstern. Noch seltener scheint bei Magenta-Gefässen der bandförmige Ringhenkel ohne Querring zu sein: Karlsruhe, Landesmuseum Inv. B 462: Higgins 21, 18.

¹³ Eine abweichende Anordnung innerhalb der Magenta-Gattung ist sehr selten und erklärt sich aus der Darstellung, die eine bessere Lösung zulässt – etwa bei den Gefässen in Form eines Fusses (unten Anm. 15), – oder wegen der vollplastischen Formung des Gefässes, die keinen Platz für den Auffangtrichter zulässt – etwa bei den Gefässen in Form eines Tierkopfes: Higgins 25, 64 ff. und Abb. 37, 38. Eine Ausnahme bildet Higgins 24, 46 und Abb. 30.
¹⁴ Paris, Louvre C 3668 (oben Anm. 12); *Ibid.* C 3589 (oben Anm. 12). Eine genaue Autopsie der uns zugänglichen Gefässe zeigte jedoch, dass in den Details der Ausführung Unterschiede bestehen. So sind die Henkel der schwarzgefirnissten Gefässe noch echte Doppelstabenkel, deren Stäbe am oberen Ansatzpunkt gespreizt und einzeln an die Gefässwand gedrückt wurden.

¹⁵ Fussgefäss in der Schimmel-Sammlung (oben Anm. 9). Dieses Fussgefäss scheint formgleich zu sein mit einem schwarzgefirnissten Exemplar aus Lilibeo: Palermo, Museo Nazionale: ArchCl 19, 1967 Taf. 79, 1. Es lässt sich allein auf Grund eines photographischen Vergleichs weder eindeutig feststellen noch ausschliessen, ob beide Gefässe aus derselben Form gepresst sind. In den Maßen stimmen sie überein. Obschon R. Higgins keine Gefässe in Form eines Fusses in seine Liste der Magenta-Gefässe aufnimmt, vermuten wir, dass Paris, Louvre C 3551 (unpubliziert) dieser Gattung angehört. Neben der Firnisfarbe sprechen auch klar erkennbare Spuren des Magentarotes für diese Annahme. Ein weiteres Exemplar, das wir auch der Magenta-Gattung zurechnen möchten, befindet sich in Genf, Musée d'Art et d'Histoire Inv. 5853 (unpubliziert). Dagegen scheint ein zweites im Louvre aufbewahrtes Gefäss, 3431, ebenfalls unpubliziert, eher demjenigen von Lilibeo nahe zu stehen. Eine noch engere Anlehnung an die Gutti-Produktion dokumentiert ein schwarzgefirnisstes Exemplar, das eine reliefierte, von einem Kreis von Löchern umrahmte Mänade aufweist: Verkaufskatalog A. Emmerich, *Classical Art* (1977) Nr. 51. Gutti mit gleicher Eingussvorrichtung: K. Schauenburg, RM 83, 1976, 261.

⁸ Die meisten Magenta-Stiere weisen getrennt geformte Opferbinden auf der Stirn oder um den Bauch auf.

⁹ M. O. Jentel, *Les gutti et les askoi à relief étrusques et apuliens* (1976) 24; K. Schauenburg, RM 83, 1976, 264 und Taf. 84, 1; B. A. Sparkes and L. Talcott, *Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th Centuries B.C.* (= *Athenian Agora* 12, 1970) 159 f. besonders Nr. 1189 ff. Plastische Gefässe mit Löwenkopf als Ausguss: G. Dareggi, *Ceramica greca e italiana nel museo di Baranello* (= *Quaderni dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Perugia* 5, 1977) Nr. 117 mit Bibliographie. Higgins 9 und Abb. 3.4.6. Paris Louvre H 117 (bei welchem nicht klar unterschieden werden kann zwischen Antikem und Restauriertem!). O. W. Muscarella, *Ancient Art. The Norbert Schimmel Collection* (1974) Nr. 68. Siehe auch das hier anschliessend besprochene Fragment Zürich, Archäologische Sammlung Inv. 3332.

¹⁰ Paris, Louvre C 3639: Higgins 21, 25 und Abb. 20: der Löwe hält einen Stierkopf zwischen den Vorderpranken. *Ibid.* C 3656: Higgins 23, 41 und Abb. 24. *Ibid.* C 3682: Higgins 24, 50. Die Beispiele liessen sich vermehren. In die Darstellung sinnvoll integrierte Ausgüsse: *Ibid.* C 3633: Higgins 18, 8; die Schlauchöffnung bildet den Ausguss. Dasselbe gilt auch für Louvre S 4057: Higgins 21, 22 und Abb. 17. Auch hier könnten weitere Beispiele angeführt werden.

¹¹ Dass der Ausguss an eine, was die Darstellung betrifft, sinnvolle Stelle zu liegen kommt, ist wohl der Hauptgrund für die Vorliebe rechtsgerichteter Darstellungen (siehe oben Anm. 5). Will man nämlich das Gefäss für Rechtshänder zweckmässig gestalten und zugleich vermeiden, dass der Henkel die Hauptansicht stört, so ergibt sich zwangsläufig die Rechtsrichtung.

¹² Seltener findet sich an Stelle eines einfachen Querrings ein geknoteter Henkel: Paris, Louvre C 3639 (oben Anm. 10). Diese Henkelform ist jedoch

ter Vasen sowie bei solchen, die eine andere Firnisfarbe aufweisen und die Higgins als «Vorläufer» der Magenta-Produktion bezeichnet¹⁶.

Aus dem bisher Gesagten kann man eine morphologische Entwicklung der gefässbildenden Teile erkennen, ihren Ausgangspunkt für Süditalien und Kampanien in den Gutti des ausgehenden 4. Jahrhunderts v. Chr. annehmen¹⁷ und eine ausgeprägte Vorliebe für die entwickeltere Form des Eingusses in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. feststellen. Auch scheint der Löwenkopfguss mit fortschreitender Zeit immer seltener zu werden. Mehr lässt sich jedoch beim gegenwärtigen Erfassungsstand des Materials noch nicht sagen¹⁸. Innerhalb dieses skizzierten Rahmens scheint der Zürcher Stier eher noch zu den älteren Gefässen zu gehören. Er ist keinem typologischen Zwang unterstellt und kommt mit noch kaum über die «Gutti-Stufe» entwickelten Gefässteilen aus. Eine Datierung ins 3. oder in den Anfang des 2. Jahrhunderts v. Chr. scheint somit naheliegend.

Inscription und Herkunft

Mit Diodoros (*Taf. 16, 2, Textabb. 1*) kann wohl nur der Werkstattinhaber, der Künstler oder der Arbeiter, der das Stück fertigte, gemeint sein, da der Name vor dem Firnisauftrag in den noch weichen Ton eingeritzt wurde¹⁹. Koroplastensignaturen erscheinen auf Terrakotten fast immer im Genitiv, doch wurde auch ab und zu der Nominativ gebraucht, wobei in solchen

¹⁶ Fussgefäss aus Lilibeo (vorige Anm.). Paris, Louvre C3647: MINC² 139, IV 2; Higgins 3, 6. *Ibid.* H 117 (oben Anm. 9).

¹⁷ Zur Datierung der Gutti mit Löwenkopfguss in Süditalien siehe Jentel a.O. (oben Anm. 9) 24f. und K. Schauenburg, RM 83, 1976, 264.

¹⁸ Erst das Erfassen einer grösseren Zahl solcher Gefässe und die genaue Untersuchung ihres Tones, ihres Firnisses, ihrer Machart und allfälliger Matrizenfiliationen dürfte eine bessere Grundlage zur Klärung der verschiedenen Gattungen und ihres Verhältnisses zueinander liefern. Die Liste der sogenannten «Magenta-Lampenfüller», die R. Higgins vorstellt, ist bei weitem nicht vollständig. Auch ist es nicht immer ersichtlich, weshalb einzelne Gefässe berücksichtigt wurden, obschon sie nicht ganz den Auswahlkriterien entsprechen, während andere unerwähnt bleiben. Es müsste untersucht werden, wie weit man sich auch auf die Darstellungsschemen stützen kann, um die Produktion einer Werkstatt einzugrenzen. Es sieht so aus, als ob die herstellungstechnischen Kriterien allein nicht genügen, da formgleiche Stücke durchaus verschieden behandelt werden konnten (oben Anm. 15).

¹⁹ Eine Besitzerangabe erscheint kaum wahrscheinlich; die Vase müsste auf einen ganz bestimmten Auftrag hin hergestellt worden sein.

Fällen ein Verb wie *ἐποίησεν* unausgedrückt blieb²⁰. Unser Stier ist nicht die einzige beschriftete plastische Vase, doch sind solche selten. Innerhalb der Magenta-Gattung tragen drei Exemplare eine Beschriftung, wobei uns in einem Fall wieder die Künstlersignatur begegnet²¹.

Im Westen ist der Name Diodoros, soweit uns bekannt, bis jetzt als Koroplastensignatur noch nicht belegt²².

Auch wenn als Herkunftsort des Zürcher Gefässes Tarent angegeben wird, glauben wir nicht, dass es dort hergestellt wurde. Die Tonqualität weist eher nach Kampanien als nach Tarent. Die Frage nach dem Herstellungsort wird sich erst im Rahmen einer Gesamtuntersuchung dieser Gefässgattung genauer beantworten lassen.

II. PLASTISCHES GEFÄSS IN FORM EINES SCHAUSPIELERS (*Taf. 16, 4. 5*)

Technische Beschreibung und Erhaltungszustand

Die Statuette ist aus feingeschlammtem, in der ganzen Scherbenstärke einheitlich hellbraunem Ton geformt und mit braungelbem, dünn aufgetragenem Firnis überzogen²³. Es lassen sich noch Spuren der auf dem Firnis angebrachten Farbschicht fest-

²⁰ E. Pottier et S. Reinach, *La nécropole de Myrina 1* (1886) 173 und 188. D. Burr, *Terra-cottas from Myrina in the Museum of Fine Arts, Boston* (Diss. Bryn Mawr College 1934) 7. Mollard-Besques, *Myrina 201 ff.* P. Wuilleumier, *Tarente, des origines à la conquête romaine* (1939) 394f.; B. Neutsch, RM 68, 1961, 163.

²¹ CVA Petit Palais Taf. 45, 7.9: Higgins 17, 1; in diesem Falle könnte das Graffito den Besitzer bezeichnen, da es nach dem Brand eingeritzt wurde. L. Bernabò-Brea e M. Cavalier, *Meligunis-Lipára 2* (1965) 9; Higgins 26, 69 mit fehlerhafter Transkription. Der Name Dorotheos erscheint im Genitiv auf der Terrakotta. Bernabò-Brea e Cavalier a.O. 8 und Taf. n, 11: Higgins 28, 91 und Abb. 52. Aus der Beschreibung ist nicht ersichtlich, ob die beiden Alpha vor dem Brand eingeritzt wurden. Signaturen von Koroplasten auf plastischen Gefässen lassen sich auch in römischer Zeit im Osten nachweisen: *Kunst und Altertum am Rhein, Antiken aus Rheinischem Privatbesitz* (Ausstellungskatalog Köln 1973) 95, 141. *Christie's Fine Antiquities* (November 28, 1979) 14, 38.

²² Das rautenförmige Omega spricht nicht gegen eine Datierung in die zweite Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. Vgl. zu dieser Buchstabenform: P. Müller, *Gestempelte Ziegel*, in: H. Bloesch und H. P. Isler, *Studia Ietina* (1976) 69.

²³ Archäologische Sammlung der Universität Zürich Inv. 3332. Max. Höhe 8,1 cm; max. Breite 6,8 cm (Ellenbogenspitze – Löwenkopf). 1953 dank einem Beitrag aus der Stiftung von Salis in Lugano erworben.

stellen: so waren die Augenbrauen und die Pupille schwarz, der Augapfel gelblich und die Maske rot bemalt. Schwarze Farbe erkennt man noch dort, wo die Binde vom Kranze auf die rechte Brustseite fällt.

Die zwei noch vorhandenen und neu zusammengeklebten Scherben bilden den oberen Teil eines Gefässes. Auf der, verglichen mit der Vorderseite, besser erhaltenen Rückseite finden sich der Auffangtrichter des Eingusses und die beiden Ansatzstellen des nun abgebrochenen Henkels²⁴. Vier kleine, in die Gefässwand eingestochene Löcher bilden den Einguss. Ein flüchtig geformter, am linken Oberarm angebrachter Löwenkopf dient als Ausguss. Seine Mähne ist durch verschieden tiefe, ebenfalls flüchtig mit einem Modellierstab eingravierte Kerben wiedergegeben.

Bei diesem Gefäss ist der Ausguss zusammen mit dem Körper des Schauspielers aus einer einzigen Doppelmatrize gepresst. Der Kopf indes wurde getrennt geformt und auf den Körper aufgesetzt. Zur Verstärkung dieser Ansatzstelle drückte der Koroplast im Innern der Statuette einen kleinen Tonwulst entlang der Matrizenfuge. Handgeformt und appliziert sind der Kranz, die nur noch teilweise erhaltene Binde sowie die Ohren. Der über den Nacken ausladende Teil der Haarkalotte ist abgebrochen. Geringfügige Oberflächenbestossungen besonders entlang der Bruchkante beider Fragmente und am rechten Vorderarm sind nicht ausgebessert worden.

Beschreibung und Deutung der Darstellung

Dargestellt ist ein Schauspieler der neuen Komödie, der seinen Oberkörper ganz in einen Mantel gehüllt hält²⁵. Die beiden angewinkelten und leicht hochgehaltenen Arme zeichnen sich deutlich unter dem gespannten Stoff des Mantels ab²⁶. Der nach

²⁴ Ob der Henkel aus einem glatten Band oder aus zwei mit einem Querring verbundenen Tonstäben bestand, ist nicht mehr mit Gewissheit festzustellen. Da jedoch die Eingussvorrichtung derjenigen der Magenta-Gattung entspricht, ist ein Doppelstabenhenkel zu erwarten. Auch spürt man auf der Innenseite der unteren Ansatzstelle eine kleine Vertiefung, die unsere Annahme stützen könnte.

²⁵ Zur Kleidung der Sklaven siehe: A. K. H. Simon, *Comicae Tabellae* (1938) 81 f.

²⁶ Die linke Hand, beim Zürcher Exemplar nur noch im Ansatz erhalten, hing schlaff nach unten, wie ein vollständigeres Gefäss es dokumentiert: A. Andrén, *Classical Antiquities in the Zorn Collection*, *Opuscula Archaeologica* 5, 1948, 76, 186 und Taf. 34.

links gedrehte Kopf trägt eine Sklavenmaske. Ein punktierter Kranz und ein auf beiden Seiten zwischen Kranz und Kopf geführtes und auf der Stirn ausladendes Band überdecken die Stirnglatze. Ursprünglich fielen beide Bandenden auf die Brustbeziehungsweise Schulterpartie herab²⁷. Die noch spärlich vorhandenen Haare sind in kleinen Strähnen nach hinten gekämmt. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass der fröhlich gestimmte Kerl schiele. Der Erhaltungszustand der Augenpartie lässt dies jedoch nicht mit Sicherheit erkennen²⁸. Der tiefe, annähernd halbkreisförmige Trichter weist eine glatte Innenfläche auf, die durch eine feine erhabene Linie von der Mundöffnung abgetrennt ist²⁹. Mit aller Vorsicht, welche Benennungsversuche fordern, möchten wir auf Grund der im Maskenkatalog des Pollux erwähnten Merkmale im Zürcher Fragment den *ὄβλος θεράπων*, den krausköpfigen Diener erkennen³⁰.

Typologische und chronologische Einordnung

Das Aussehen unseres Schauspielers ist durch den stark hervorspringenden, tiefausladenden Trichter entscheidend geprägt. Zwischen diesem und dem Kranz bleibt kaum Platz übrig für die Augen und die Stirn, die dadurch wie zusammengedrückt erscheinen. Einen noch nicht so ausgeprägten Trichter zeigt eine durch ihren Grabungskontext in den Anfang des 2. Jahrhunderts v. Chr. datierte schwarzgefirnisste, plastisch geformte Vase, die aus Sigean (Südfrankreich) stammt und jetzt im Louvre aufbewahrt wird³¹. Ihre gefässbildenden Teile lehnen sich noch eng

²⁷ Eine genaue Entsprechung findet sich auf einem Magenta-Gefäss in Form eines Schauspielers: London, British Museum 1873. 10–20.3: MINC² 139, IV, 4; Higgins Taf. 1.

²⁸ Die Pupillen sind nicht auf gleicher Höhe angebracht. Die Lage der rechten Pupille wird durch die noch gut erhaltene Augenform gegeben, während die linke, dank der noch vorhandenen Farbspuren, gut sichtbar ist. Man hat den Eindruck, dass das linke Auge offener ist als das rechte.

²⁹ Die Trichterform entspricht eindeutig der des «semi circular trumpet» bei T. B. L. Webster, *Leading Slaves in New Comedy* 300 B. C. – 300 A. D., *JdI* 76, 1961, 102; gleiche Form z. B. bei MINC² 79, MT 4.

³⁰ C. Robert, *Die Masken der neueren attischen Komödie* (= 25. Hallsches Winkelmannsprogramm 1911) 3 ff. und besonders 10 ff.; Simon a. O. (oben Anm. 25) 75 f.; A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens* 2 (1968) 227 Abb. 124; MINC² 5 ff.

³¹ Paris, Louvre C 3647 (oben Anm. 16): wie beim Zürcher Exemplar nimmt auch hier der Ausguss die Form eines Löwenkopfes an, der allerdings im Rücken angebracht ist und dessen Frische sich eher mit demjenigen Zürich Inv. 3575 (Taf. 16, 1–3) vergleichen lässt.

an diejenigen der Gutti an. Die für die Magenta-Gattung charakteristische Anbringung des mit dem Henkel kombinierten Einfülltrichters an der Rückseite des Gefässes findet sich noch nicht auf der Vase von Sigean, wohl aber auf dem Zürcher Schauspieler und auf dem schon erwähnten Londoner Exemplar, welches der Magenta-Gattung zugerechnet wird³². Der markante, übermässig nach vorne gestreckte Trichter verbindet ebenfalls die beiden letztgenannten Darstellungen miteinander, auch wenn die eigentliche Trichterform nicht dieselbe ist³³. Von den stilistisch vergleichbaren Statuetten stammt eine aus dem Grab C von Myrina, dessen Inhalt ins 1. Jahrhundert v. Chr. datiert wird, während die anderen, ohne Kontext, allgemein der späthellenistischen Zeit zugeordnet werden³⁴. In der Wiedergabe des Gewandes und in der Haltung des linken Armes stimmt unser Fragment genau mit dem bereits erwähnten Schauspieler der Zorn-Sammlung in Mora (Schweden) überein³⁵. Die Gemeinsamkeiten zwischen diesen beiden Gefässfragmenten beschränken sich nicht nur auf die eingekerbten Falten auf dem linken Vorderarm oder die sternförmig angelegten Faltenbündel der linken Schulter. Der Löwenkopfausguss zwischen Schulter und Ellenbogen sowie die Farbe des Firnisses sind identisch. Es ist nicht auszuschliessen, dass beide Gefässe aus der gleichen Werkstatt kommen. Leider liefert das in Schweden aufbewahrte Stück keine zusätzlichen Anhaltspunkte für die Datierung³⁶. Es stellt sich die Frage, ob beide Fragmente der Magenta-Gattung zuzurechnen sind. Sie stimmen, was ihren Aufbau und ihre Ausführung betrifft, bis auf eine Einzelheit – den Löwenkopfausguss – völlig überein mit den echten Magenta-Vertretern³⁷. Ob dem Löwenkopfausguss in diesem Falle ein Scheidungswert zukommt, wird sich erst nach systematischer Erfassung der sogenannten «Vorläufer» der Magenta-Gattung erweisen. Die Frage muss offen bleiben; doch können wir jetzt schon festhal-

³² Oben Anm. 27.

³³ Oben Anm. 29.

³⁴ Robert a.O. (oben Anm. 30) 10, 20: MINC² 131, IT 13 (aus Vulci, jetzt in Berlin). MINC² 80, MT 6 (aus Myrina, jetzt im Louvre).

³⁵ Oben Anm. 26. Dieses Gefäss scheint Webster entgangen zu sein; es ist nicht in die MINC²-Liste aufgenommen worden.

³⁶ Gewissheit über die gleiche Werkstattzugehörigkeit könnte erst Autopsie verschaffen.

³⁷ Zürich Inv. 3332 im Farbauftrag für die Kennzeichnung des linken Auges (Umrandung durch eine schwarze Linie, schwarze Pupille), im Einfüllloch mit Auffangtrichter und kombiniertem Henkel. Auch die Firnisfarbe lässt sich gut vergleichen, wenn sie auch leicht gelblicher ist.

ten, dass beide Gefässe dieser Gattung zumindest sehr nahe stehen.

NACHTRAG

Erst nach Abschluss des Manuskriptes wurde mir ein soeben von J. G. Szilágyi publizierter Artikel bekannt (J. G. Szilágyi, *Megjegyzések az un. Magenta-Keramikáról*, *Studia Antiqua* 25, 1978, 43 ff.). Für den Hinweis und für die Übersetzung des in ungarischer Sprache geschriebenen Textes bin ich Cornelia Isler-Kerényi zu grossem Dank verpflichtet. Sowohl Szilágyi wie ich haben ganz unabhängig von einander und auf Grund unterschiedlicher Ansätze enge Beziehungen zwischen bestimmten «Magenta-Typen» und der schwarzgefirnissten Kleingefässproduktion des ausgehenden 4. Jahrhunderts aufgedeckt (oben Anm. 18). Die analogen Resultate von Szilágyi bestärken meine Vermutung, dass die plastisch geformten Gefässe mit Siebeinguss, löwenkopfförmigem Ausguss und Ringhenkel unmittelbare Nachfolger der Gutti sein könnten, die ja bekanntlich nach der Mitte des 3. Jahrhunderts praktisch aussterben.

Die Kritik Szilágyis an dem von Higgins fixierten terminus post quem für den Beginn der Produktion der «Magenta-Lampenfüller» scheint mir ebenso angebracht, wie seine Ausführungen, die die Annahme von mehreren Herstellungszentren zu rechtfertigen suchen.

Meinungsverschiedenheiten zwischen Higgins und Szilágyi ergeben sich auch auf Grund der verschiedenen Materialauswahl. Während der ungarische Gelehrte alle Auswahlkriterien von Higgins fallen lässt und sämtliche plastische Gefässe, ob schwarz- oder hellgefirnisst, berücksichtigt, versuchte Higgins nur bestimmte davon in einer Gruppe zusammenzufassen. Auf diese Art vermittelt der erste Autor wichtige Hinweise für die Erfassung der ganzen Gattung, während der zweite eine bestimmte Werkstattproduktion herauschälen möchte. Leider sind die Auswahlkriterien von Higgins zu wenig genau, so dass seine Liste kein «Werkstattinventar» darstellt. Es wäre jedoch verfehlt, diesen Weg aufzugeben; das Betrachten jedes einzelnen Stückes offenbart nämlich bestimmte, geringe herstellungstechnische Eigenheiten, die zusammen mit einer Analyse der Darstellungsschemata sicher Anhaltspunkte für eine Feingliederung des Materials liefern könnten.

TAFELVERZEICHNIS

- Taf. 16, 1-3 Plastisches Gefäß in Form eines Stieres. Zürich, Archäologische Sammlung der Universität Inv. 3575.
- Taf. 16, 4, 5 Plastisches Gefäß in Form eines Schauspielers. Zürich, Archäologische Sammlung der Universität Inv. 3332.
- Phot. Silvia Hertig, Archäologisches Institut der Universität Zürich.
- Textabb. 1 Siehe Taf. 16, 2. Umschrift der Signatur.



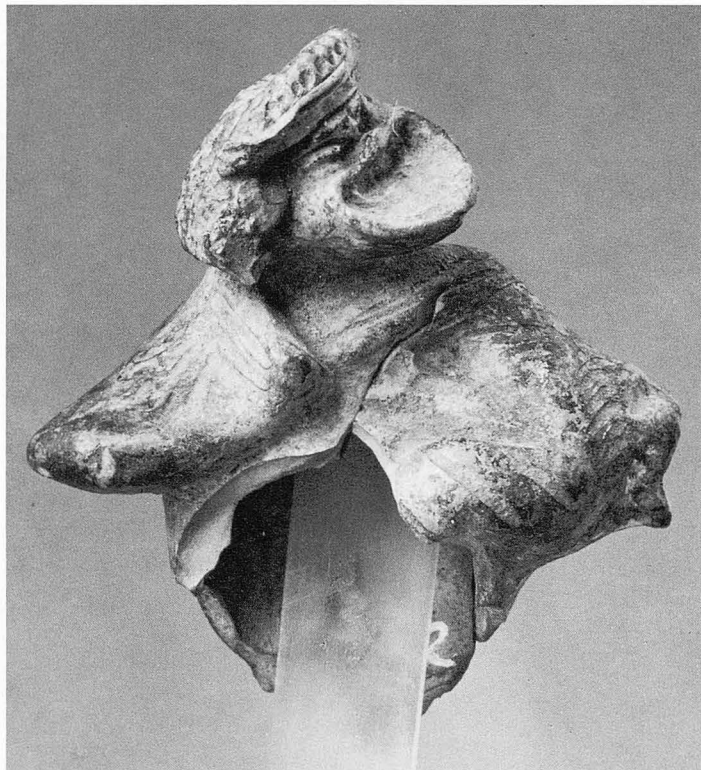
I



4



2



5



3

EINE ETRUSKISCHE OLLA MIT STÄNDER

Bei der hier vorzustellenden Neuerwerbung der Sammlung des Archäologischen Instituts Zürich (*Taf. 17, 1-3*)¹ handelt es sich um einen hohen Impastoständer (*Holmos*) mit dazugehörigem fusslosem Topf (*Olla*). Die nachfolgende kurze Präsentation erhebt nicht den Anspruch, alle mit diesem Gegenstand zusammenhängenden Probleme erschöpfend darzustellen, sondern sieht ihren Hauptzweck in der Bekanntmachung der genannten Ausstellungsstücke.

Beschreibung

Die *Olla* ist auf der Töpferscheibe hergestellt², hat aber durch die nachträgliche Bearbeitung oder durch den Brand ihre regelmässige Form verloren; die angegebenen Maße sind jeweils die kleinsten und grössten Werte³ (das gilt auch für den *Holmos*).

Das Gefäss besitzt keinen Fuss, sondern nur eine kleine Standfläche (Durchmesser 9,8–10,0 cm), die keinen festen Stand erlaubt. Der Kontur schwingt bauchig aus⁴, verengt sich dann zu einer engen Einziehung, um in einer einfachen Mündung zu enden. Die Dekoration besteht aus vier beim grössten Bauchumfang aufgesetzten Nuppen, um die herum mehr oder weniger konzentrische, halbovale Stege gelegt sind. Dazwischen sind vier senkrechte Rippen angebracht, die oben in Warzen enden. Darüber läuft ein waagrechter Steg um die Schulter, der das Dekorationsfeld begrenzt. Im unteren Drittel der *Olla* sind die Enden der Relieffleisen ungefähr auf der gleichen Höhe mit dem Modellierholz oder einem anderen Instrument abgedrückt⁵. Dieser untere Teil ist nicht sichtbar, wenn das Gefäss auf dem Ständer steht.

Die Oberfläche ist geglättet und mit einem Überzug versehen, der je nach Brandumständen braunrot bis dunkelbraun erscheint. Er wurde in zwei verschiedenen Arbeitsgängen angebracht, wie die Überschneidungen und Farbunterschiede am unteren Ende des Dekorationsfeldes zeigen. Die Mündung trägt keinen Über-

zug, wohl aber sind dort Fingerabdrücke in violetter Farbe zu sehen, die der Töpfer hinterliess, als er das Gefäss mit farbverschmierten Fingern aufhob.

Der Erhaltungszustand lässt sich aus *Taf. 17, 3* ersehen. Das Gefäss ist aus mehreren Scherben zusammengesetzt, ein etwa handgrosses Loch und neun kleinere Fehlstellen sind modern ergänzt.

Der mächtige *Holmos*⁶ steht auf einer breiten Fussleiste mit mehrstufigem Profil. Auf den breiten, standfesten Sockelteil sind zwei kugelige Zwischenstücke und darauf ein konischer, sich nach oben öffnender Behälter gesetzt. Die Zwischenglieder sind unter sich und nach oben und unten durch je vier Verstrebungen von haken- oder hörnerähnlicher Form abgestützt. Die Dekoration des Sockelteils besteht aus je vier Rosetten (8–9 Blätter von recht unterschiedlicher Grösse) und senkrechten Schlitzfenstern, die abwechselnd in openwork-Technik mit einem spitzen Gegenstand ausgeschnitten sind. Den Mittelpunkt der Rosetten bilden plastische Knöpfe. Die Verstrebungen sind pro Etage um 45° versetzt; zwischen deren Ansatzstellen sind auf den Zwischengliedern und oberhalb der Rosetten je drei parallele Wellenbänder flach eingetieft.

Das oberste der übereinandergetürmten Elemente ist abgesehen von zwei oben umlaufenden Kerblinien unverziert. Es dient als Behältnis für die zugehörige *Olla*, auf die es in Höhe und Umfang abgestimmt ist. Der ganze *Holmos* ist wie die *Olla* mit einem Überzug versehen, der braunrot bis graubraun, an einzelnen Stellen auch gelblich bis ocker sein kann.

Erhaltung (vgl. *Taf. 17, 3*): Einzelne Fehlstellen am Kelch, an den Verstrebungen, zwischen den Rosettenblättern und am Fussring sind modern ergänzt; die Fugen zwischen den vielen Einzelteilen wurden nach dem Zusammensetzen verstrichen, ebenso einige oberflächliche Verletzungen und Bestossungen. Obwohl die Fundumstände nicht bekannt sind, lässt sich die Zusammengehörigkeit von *Olla* und *Holmos* nicht bezweifeln. Die Konsistenz des grobgemagerten Tons (locker, stellenweise fast porös) und die charakteristischen schwarzen Einsprengsel sind identisch, ebenso stimmen die Farbtonungen, die beim Brand entstanden sind, recht gut überein. Für die Zusammengehörigkeit sprechen schliesslich auch die mangelhafte Stand-

Für wertvolle Hilfe habe ich A. Bulgarelli (Museo Preistorico Rom), A. Pasquier (Louvre) und K. Sommer zu danken. Besonderen Dank schulde ich A. Chabr-Ruckert für die Zeichnungen in der Tabelle Seite 117.

¹ Erworben 1979 aus dem Kunsthandel. Inv. 3777 (*Olla*) und 3778 (*Holmos*).

² Zur Tonqualität siehe unten.

³ Höhe: 33,0–33,4 cm; grösster Durchmesser: 35,0 cm; Durchmesser der Mündung: 21,0 cm.

⁴ Durchmesser der Einziehung (innen): 11,5–12,0 cm.

⁵ Der Topf sitzt auf diese Weise besser auf dem Ständer.

⁶ 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. Gewicht inkl. *Olla*: zirka 18 kg.

fläche der Olla und die Abarbeitungen (vor dem Brand) oberhalb der Höhe des Aufiegens. Grösse, Kontur und Dekoration von Olla und Holmos sind offensichtlich aufeinander abgestimmt (Taf. 17, 1).

Zur Herstellung lassen sich einige interessante Feststellungen machen. Regelmässige waagrechte Rillen auf der Innenseite der beiden Stücke machen klar, dass eine Töpferscheibe verwendet wurde. Die einzelnen Elemente des Holmos sind wahrscheinlich separat darauf geformt und nachträglich zusammengesetzt worden. Vor dem Ausstechen der Rosettenblätter markierte der Töpfer im Innern die vier Mittelpunkte; eine dieser Markierungen ist auf Taf. 17, 2 gut sichtbar, ebenso wie das mangelhafte Verstreichen der aufgewulsteten Blattränder. Die Schlitzte setzte der Töpfer unbekümmert irgendwie zwischen die Rosetten, und entsprechend schief stehen sie nun da. Im Innern finden sich oberhalb der Rosetten Fingerabdrücke, die entstanden sind, als der Töpfer innen Gegendruck gab, um zum Beispiel die Verstrebungen anzufügen. Diese Teile sind übrigens nirgends vollkommen senkrecht, sondern die eine Reihe ist ein wenig nach rechts, die andere nach links geneigt. Diese Verzerrung wird wohl beim Anbringen der Wellenbänder geschehen sein, die der Töpfer mit den drei mittleren Fingern in den offenbar noch bearbeitungsfähigen weichen Ton eingrub, wobei er entweder um den Holmos herumgehen musste oder ihn auf der Töpferscheibe bewegte. Das beträchtliche Gewicht des fertigen Ständers ist dafür verantwortlich, dass dieser beim Trocknen auf der einen Seite ein wenig einsank und nun nicht mehr ganz gerade steht.

Landschaftliche und zeitliche Eingrenzung

Nach den Fundorten der publizierten Holmoi lässt sich eine ungefähre Vorstellung gewinnen, welche Dekoration der Ständer in welchen Gegenden besonders beliebt war⁷. Die Ritzverzierung scheint vor allem in Capena und Umgebung häufig vorzukommen, und zwar sind besonders charakteristisch die Friese von menschenfressenden Flügelrossen auf dem Sockelteil⁸. Die

⁷ Aus der folgenden Fundortstatistik darf man allerdings keine weiterreichenden Schlüsse ziehen, denn einzelne grosse publizierte Fundkomplexe (z.B. Narce, Veji) verfälschen das Bild erheblich.

⁸ 1-11: aus Capena. 1. New York (G. M. A. Richter, Metropolitan Museum of Art. Handbook of the Etruscan Collection [1940] 4 Abb. 9). – 2. Rom, Museo Preistorico 74489, Fragment (CVA 1, Capena Taf. 10, 3 [Italia 1007]). Ist identisch mit dem Fragment CVA 1, Capena Taf. 7, 2 [1004]. – 3. Rom,

Ritzungen waren offenbar durch eine hellere Farbe hervorgehoben.

Sehr viele Ständer, besonders kleineren Formats, tragen überhaupt keine Dekoration oder nur dreieckige Fenster im Sockelteil. Sicher waren einige davon ursprünglich mit dunkler Farbe auf hellem Grund bemalt, ähnlich wie die mehr als 30 erfassten Exemplare, die ein mehr oder weniger gleichmässiges Netz von vegetabilischen Mustern, von schraffierten Dreiecken und auch von Tierfriesen zeigen. Aus Narce selber stammen 25, aus Capena oder dem Ager Faliscus weitere 5, während die vereinzelt Stücke aus Veji, Vulci und Caere sich auch untereinander durch recht individuelle Malstile auszeichnen und abheben⁹. Die red-

Museo Preistorico 74473, Fragment (CVA 1, Capena Taf. 5, 1 [1002]). – 4. Rom, Museo Preistorico 72501 (CVA 1, Capena Taf. 8, 1 [1005]). – 5. Rom, Museo Preistorico 72498 (CVA 1, Capena Taf. 8, 2 [1005]). – 6. Rom, Museo Preistorico 72499, Fragment (CVA 1, Capena Taf. 7, 1 [1004]). – 7. Rom, Museo Preistorico 75241 (CVA 1, Capena Taf. 7, 3 [1004]). – 8. Villa Giulia 17728 (unpubliziert). – 9. Villa Giulia(?) 30806/30807 (Civiltà arcaica dei Sabini nella valle del Tevere I [Ausstellungskatalog Rom 1973] Taf. 23). – 10. Aufenthaltsort unbekannt, Fragment (MonAnt 44, 1958, 126 Abb. 31). – 11. New York, Olcott Coll. Columbia University, Inv. PE 31.168 (Archaeological News 5, 1976 Abb. 2-4). –

12. Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, aus der Umgebung von Rom (Bilderhefte des RGZM: Etruskisches Kunsthandwerk [1956] Taf. 4). – 13. Villa Giulia 4989, südlich von contr. Aborgi gefunden(?). Unpubliziert. – 14. Rom, Konservatorenpalast, Slg. Castellani, Fundort unbekannt (O. Montelius, La civilisation primitive en Italie... 2 [1910] Taf. 380, 5). – Von den vierzehn erfassten Exemplaren, deren Gesamthöhe zwischen 23 und 106 cm schwankt, ist für elf ein Fundort bei oder in der Umgebung von Capena gesichert, bei einem weiteren existiert eine Angabe «aus der Umgebung von Rom».

⁹ 1-25: aus Narce. 1. Chicago, Natural History Museum C 24781 (J. M. Davison, Seven Italic Tomb-Groups from Narce [1972] Taf. 27b). – 2. Chicago C 24784 (Davison a. O. Taf. 12b). – 3. Chicago C 24786 (Davison Taf. 13a). – 4. Chicago C 24803 (Davison Taf. 5b). – 5. Philadelphia, University Museum MS 759 (E. H. Dohan, Italic Tomb-Groups in the University Museum [1942] Taf. 18, 2). – 6. Philadelphia MS 918 (Dohan a. O. Taf. 8, 2). – 7. Philadelphia MS 931 (Dohan Taf. 38, 4). – 8. Philadelphia MS 993 (Dohan Taf. 23, 1). – 9. Philadelphia MS 1031 (Dohan Taf. 21, 2). – 10. Philadelphia MS 1113 (Dohan Taf. 24, 2). – 11. Philadelphia MS 1171 (Dohan Taf. 15, 1). – 12. Philadelphia MS 1197 (Dohan Taf. 12, 2). – 13. Philadelphia MS 1199 (Dohan Taf. 12, 1). – 14. Philadelphia MS 1219 (Dohan Taf. 35, 1; 36, 1); Hell-auf-Dunkel-Bemalung. – 15. Philadelphia MS 1221 (O. J. Brendel, Etruscan Art [1977] Abb. 20); Hell-auf-Dunkel-Bemalung. – 16. Philadelphia MS 1253 (Dohan a. O. Taf. 33, 1); Hell-auf-Dunkel-Bemalung, Tierfriese. – 17. Philadelphia MS 1256 (Dohan Taf. 34, 3). – 18. Villa Giulia 4369 (unpubliziert). – 19. Villa Giulia ohne Nr. (StEtr 33, 1965 Taf. 79c). – 20. Aufenthaltsort unbekannt (Montelius a. O. [oben Anm. 8] Taf. 319, 5). – 21. Aufenthaltsort

on-white-Dekoration von Tongefässen und Tellern ist jedoch weitherum verbreitet, und auch für die Holmoi ist der scheinbar klare statistische Befund nur bedingt verwertbar (siehe oben Anm. 7).

Ebenfalls in capenatischem oder faliskischem Gebiet, aber auch in Nordetrurien und in den Küstengebieten sind openwork-Technik und plastische Verzierung der Ständer weit verbreitet. Die individuellen und lokalen Besonderheiten sind ausserordentlich abwechslungsreich: An den Verstrebungen angehängte Tonkettchen¹⁰, vertikale Riefelung der kugeligen Zwischenstücke¹¹, verschieden grosse Protuberanzen, Warzen und Nuppen, zum Beispiel direkt über dem Standring und auf der Aussenwand des Kelches¹², meist kombiniert mit openwork-Dekoration im Sockelteil (manchmal in mehreren Etagen) und oft auch mit Reliefstegen¹³. Eine genauere Untersuchung dieser

unbekannt (Montelius Taf. 318, 24). – 22. Aufenthaltsort unbekannt (Mon Ant 4, 1894, 262 Abb. 124). – 23. Kopenhagen 4189 (CVA Kopenhagen 5 Taf. 206, 4 [Dänemark 209]). – 24. Kopenhagen 4140 (CVA Kopenhagen 5 Taf. 206, 3 [209]). – 25. Kopenhagen 4099 (CVA Kopenhagen 5 Taf. 205, 6 [208]). – 26. Villa Giulia 16881, aus Capena (Helbig⁴ 3 [1969] Nr. 2756); Tierfriese. – 27. Rom, Museo Preistorico, aus der Umgebung von Capena (CVA 1, Capena Taf. 10, 5 [1007]). – 28. Rom, Museo Preistorico 74320, aus der Umgebung von Capena (CVA 1, Capena Taf. 11, 2 [1008]); Flügelross-Fries. – 29. Florenz, Museo Archeologico, aus dem Ager Faliscus (StEtr 15, 1941 Taf. 14, 5). – 30. Florenz, Museo Archeologico, aus dem Ager Faliscus (StEtr 15, 1941 Taf. 14, 6). – 31. Aufenthaltsort unbekannt, aus Veji (NSc 1965, 137 Abb. 57h). – 32. Aufenthaltsort unbekannt, aus Veji (NSc 1965, 137 Abb. 57c). – 33. Aufenthaltsort unbekannt, aus Vulci (D. Randall-MacIver, Villanovans and Early Etruscans [1924] Taf. 33, 6). – 34. Aufenthaltsort unbekannt, aus Caere (J.N. Coldstream, Geometric Greece [1977] Abb. 76b). – 35. Rom, Konservatorenpalast (P. Mingazzini, Vasi della Collezione Castellani [1930] 109f. Taf. 18). – 36. Rom, Konservatorenpalast, Slg. Castellani (Helbig⁴ 2 [1966] Nr. 1544). – 37. Villa Giulia 52046 (unpubliziert).

¹⁰ Villa Giulia 5762, aus Corchiano (MonAnt 4, 1894, 244 Abb. 107); Tarquinia, Museo Nazionale, aus dem Bokchoris-Grab (H. Hencken, Tarquinia, Villanovans and Early Etruscans 1 [1968] Abb. 366).

¹¹ Villa Giulia 67326, aus Trevignano Romano (Nuovi tesori dell'antica Tuscia [Ausstellungskatalog Viterbo 1970] Nr. 18 Taf. 8 links); Tarquinia RC 1966, wahrscheinlich aus dem Bokchoris-Grab (vgl. Hencken a. O. [vorige Anm.] 1, 417f. Abb. 433).

¹² z. B. Philadelphia MS 931, aus Narce (oben Anm. 9, 7); Villa Giulia 496, aus Falerii Veteres (unpubliziert).

¹³ Philadelphia MS 931, aus Narce (oben Anm. 9, 7); Florenz, Museo Archeologico, aus dem Ager Faliscus (StEtr 15, 1941 Taf. 15, 2); Villa Giulia 5762 (oben Anm. 10). Die Beispiele vor allem aus faliskischem Gebiet liessen sich beliebig vermehren. Die Vielfalt der Dekorationsformen gerade

Gruppe von Holmoi könnte Aufschlüsse darüber geben, in welchen Einzelheiten tatsächlich eine Abhängigkeit von Metallvorbildern vorliegt.

Aus der grossen Menge greifen wir eine klar abgrenzbare Gruppe von Holmoi heraus, zu der auch das Zürcher Exemplar gehört. Sie weisen folgende Charakteristiken auf (vgl. *Tabelle*):

Sie sind alle über einen halben Meter hoch und tragen auf dem Sockelteil mehrere openwork-Rosetten mit Mittelknauf (meist abwechselnd mit einer anderen Form). Die 1–3 Zwischenglieder sind durch Verstrebungen verbunden, und um diese herum führen Wellenbänder¹⁴.

aus diesen kulturellen Grenzgebieten überrascht und ist nicht nur auf den besonderen Publikationsstand zurückzuführen. Vgl. I. Edlund, Faliscans and Etruscans: Some Problems of Cultural and Artistic Interrelations, *Archaeological News* 5, 1976, 107–114.

¹⁴ Einzeln kommen die aufgezählten Elemente auch ausserhalb dieser definierten Gruppe vor: Die Grösse ist nichts Einmaliges, einige faliskische Holmoi sind ebenso hoch (Villa Giulia 4989 hat die Höhe von 106 cm). Grosse Rosetten im Sockelteil finden wir auch auf dem Ständer Florenz 73778 aus Falerii (StEtr 39, 1971 Taf. 67 Nr. 16), wobei aber der Mittelpunkt ebenfalls ausgeschnitten ist (an Stelle des plastischen Knaufs). Kleinere Rosetten auf mehreren Etagen: Philadelphia MS 1219, aus Narce (oben Anm. 9, 14); Villa Giulia 67326 (oben Anm. 11). Verstrebungen zwischen den Zwischengliedern: in Form einer menschlichen Gestalt auf Philadelphia MS 1219 und MS 1221 aus Narce (oben Anm. 9, 14, 15); bandförmige Verstrebungen auf Philadelphia MS 2743, aus Narce (Dohan a. O. [oben Anm. 9] Taf. 28, 1) und Villa Giulia 8322, aus Nepete (unpubliziert); röhrenförmig bei Montelius a. O. (oben Anm. 8) Taf. 319, 5 aus Narce. Am ähnlichsten sind die Verstrebungen auf dem Holmos Villa Giulia 5762 aus Corchiano geformt (oben Anm. 10). Im allgemeinen Erscheinungsbild (Kontur, Proportionen usw.) fallen die erwähnten Stücke klar aus unserer Gruppe heraus.

¹⁵ Abgebildet bei M. Moretti, *Cerveteri (I documenti – visioni d'Italia, 1977) Abb. 70* und erwähnt vom gleichen Autor *EAA Suppl. 1970, 206*.

¹⁶ Erwähnt von M. Moretti, *EAA Suppl. 1970 (1973) 206*. Unpubliziert.

¹⁷ Die Inventarnummer E 714, die auf dem Holmos zu finden ist, wurde wohl irrtümlich angebracht, denn sie entspricht keinem Eintrag in der zentralen Kartei. Publiziert bei J. Martha, *L'art étrusque (1889) Abb. 301 rechts*.

¹⁸ Titelbild von *Archeologia (Problemi-Ricerche-Scoperte. Rom) 40, 1967*.

¹⁹ L. Stephani, *Die Vasensammlung der kaiserlichen Eremitage 2 (1869) Nr. 29 Taf. 6 Form 250*; L. Banti, *Die Welt der Etrusker (1960) Taf. 13 links*; *Katalog der Etruskerausstellung in Leningrad, Eremitage (1972) Nr. 12*.

²⁰ Helbig⁴ 3 (1969) Nr. 2583; *MonAnt 42, 1955, 351 Nr. 20* (der von G. Ricci in Abb. 77, 27 abgebildete Holmos ist nicht identisch mit dem in der Villa Giulia mit der Inv. Nr. 21204 ausgestellten); N. Hirschland Ramage, *BSR 38, 1970, 2* (zur Datierung); F. Prayon, *Frühetruskische Grab- und Hausarchitektur (= RM Ergänzungsheft 22, 1975) 17ff.* (zum Grabtypus der tomba della Capanna, in der der Holmos gefunden wurde).














Aufenthaltort	Fundort/Herkunft	Höhe in cm	«Lötringe»	Anzahl Zwischenglieder	Machart des Wellenmusters	Dekoration zwischen den Rosetten	Bemalung		Bemerkungen
							Umrisse usw.	Zweigmotiv	
1. Cerveteri, Mus. Naz. ¹⁵	Cerveteri, Monte Abatone Grab 4	124	+	3	gekerbt		-	-	Mit zugehörigem Protomenkessel. Sehr schmale Rosettenblätter
2. Cerveteri, Mus. Naz. ¹⁶	Cerveteri, Grab 2 dei Casaletti	108	+	3	aufgesetzt?		-	-	Mit Olla. Grosse Knäufe in den Rosetten
3. Louvre E 714 ¹⁷	Coll. Campana	105	+	2	gekerbt		-	-	Mit Protomenkessel. Massive Verstrebungen
4. Villa Giulia 22263 ¹⁸	Cerveteri	103	+	1	gekerbt	-	+	+	Mit Olla. Überlängte Verstrebungen. Schmale Rosettenblätter
5. Ermitage B 1324 ¹⁹	Coll. Campana	135 mit Topf	+	3	gekerbt	-	+	+	Mit Protomenkessel
6. Villa Giulia 21204 ²⁰	Cerveteri, Grab 11 della Capanna	88	-	2	gekerbt		+	-	
7. Louvre Camp 2984 ²¹	Coll. Campana	78	-	2	gekerbt		+	-	Kleine Rosetten
8. Louvre Camp 3050 ²²	Coll. Campana	80	-	2	gekerbt		+	-	Kleine Rosetten. Plumpe, gerade Verstrebungen
9. Louvre Camp 3006 ²³	Coll. Campana	68	-	1	zwei in Relief, eines gemalt		+	+	Nur drei Rosetten
10. Ermitage B 1384 ²⁴	Coll. Campana	110 mit Topf	-	1	?		-	-	Mit Olla?
11. Villa Giulia(?) ²⁵	Cerveteri, Grab 64 zona Laghetto I	61	-	1	mit den Fingern eingedrückt		-	-	Gerade Verstrebungen. Nur drei Rosetten
12. Villa Giulia(?) ²⁶	?	80	-	2	eingedrückt		+	-	Ohne Knäufe
13. Zürich, Arch. Inst. ²⁷	?	79	-	2	eingedrückt		-	-	Mit Olla
14. London, Kunsthandel ²⁸	?	92	-	3	eingedrückt		-	-	Wellenband auch auf dem Kelch
15. Rom, Mus. Preistorico ²⁹	Cerveteri	79	-	2	eingedrückt		-	-	Mit Olla

Tabelle: Caeretaner Gruppe der etruskischen Holmoi

Zunächst fällt auf, dass von keinem der fünfzehn Holmoi ein anderer Fundort als Cerveteri bezeugt ist. Die Nr. 1, 2, 4, 6, 11 und 15 sind für Cerveteri gesichert, Nr. 3, 5, 7–10 stammen aus der ehemaligen Sammlung Campana, und die Wahrscheinlichkeit, dass sie in Cerveteri erworben oder ausgegraben wurden, ist zumindest gegeben, während über die Herkunft von Nr. 12 bis 14 nichts bekannt ist. Eine Analyse des verwendeten Tons würde hier Sicherheit schaffen; immerhin konnte ich bei allen Stücken, die mir selber zugänglich waren, die für Cerveteri charakteristischen schwarzen vulkanischen Einsprengsel feststellen³⁰. Unter diesen Umständen ist es sicher gerechtfertigt, für die ganze Gruppe als Herstellungsort Cerveteri in Anspruch zu nehmen.

Anhand einiger ausgewählter Kriterien wurde versucht, die fünfzehn Holmoi in eine typologische Reihe zu bringen. Im wesentlichen lassen sich drei Teilgruppen unterscheiden, wobei sich die mittlere dadurch auszeichnet, dass sie weder der ersten noch der dritten zugeordnet werden kann.

I. Nr. 1–5 bilden die erste Gruppe. Sie hebt sich durch zwei äusserliche Unterscheidungsmerkmale von den übrigen ab: Auffallend ist die Grösse der fünf Exemplare (alle über 1 m hoch), keines der übrigen Stücke erreicht diese Höhe. Zweitens zeigen sie zwischen den runden Zwischengliedern oft mehrere Zier-*ringe*, die am plausibelsten als «Lötringe» interpretiert werden. Allgemein an Metallvorbilder erinnern auch (besonders bei Nr. 1) die harten Formen, zum Beispiel die eckigen, sehr schmalen Rosettenblätter, die fast metallisch gearbeiteten Verstreben-*gen*, deren ausbiegende Enden eine Mittelrippe aufweisen (Nr. 1)³¹. Die Wellenlinien sind auf allen Stücken mit einem harten Gegenstand eingekerbt worden.

³¹ Unpubliziert.

³² Unpubliziert.

³³ Montelius a. O. (oben Anm. 8) Taf. 379, 11; Martha a. O. (oben Anm. 17) Taf. 301 links.

³⁴ Stephani a. O. (oben Anm. 19) Nr. 107 Taf. 6 Nr. 251; Katalog der Etruskerausstellung in Leningrad, Ermitage (1972) Nr. 13.

³⁵ Aufenthaltsort unbekannt. L. Cavagnaro Vanoni, *Materiali di antichità varia* (Ministero della Pubblica Istruzione 5, 1966) Taf. 5.

³⁶ Aufenthaltsort unbekannt. Unter der falschen Inventarnummer 21204 abgebildet bei G. Ricci, *MonAnt* 42, 1955, 354 Abb. 77, 27.

³⁷ Bisher unpubliziert, hier *Taf. 17*.

³⁸ Sotheby Kataloge vom 12.6.1971 Nr. 143 und vom 4.12.1979 Nr. 96.

³⁹ Abgebildet bei Brendel a. O. (oben Anm. 9) Abb. 46.

³⁰ Autopsie: Nr. 1–4, 6–9, 13, 15. Bei Nr. 1 ist der Ton besser gereinigt.

Einen zeitlichen Anhaltspunkt finden wir in den Beigaben von Nr. 1 und 2. Mit Nr. 1 aus Grab 4 von Monte Abatone wurde ein mittelprotokorinthischer Skyphos (mit symmetrischer Tierkomposition im Hauptfries, darüber geometrische Muster) und ein Aryballos der gleichen Zeitstellung gefunden³². Sie gehören ins zweite Viertel des 7. Jahrhunderts v. Chr. Mit Nr. 2 (Grab 2 dei Casaletti) fand sich ein Skyphos mit rein geometrischer Verzierung und von gedrungenerer Form, der wohl noch ins erste Viertel gehört. Die übrigen Beigaben (weitere Impastoware, red-on-white-Keramik und Buccheroide sind im Museo Nazionale Cerite ausgestellt)³³ deuten jedenfalls auf die erste Hälfte des 7. Jahrhunderts. Die Herstellungszeit der beiden Holmoi wird sich im zweiten Viertel des 7. Jahrhunderts v. Chr. bewegen, und Nr. 3–5 werden kaum viel jünger sein.

II. Nr. 6–10 bilden eine Zwischengruppe, die einzelne Entsprechungen sowohl in der ersten wie in der dritten Teilgruppe hat. Wie bei den oben besprochenen Stücken sind die Rosettenblätter hart und eckig und die Wellenlinien meist scharf eingekerbt (ausser bei Nr. 9). Wie auf Nr. 4 und 5 sind mit einer helleren Farbe die Umrisse der Rosetten und die Wellenlinien betont, und manchmal sind auf der Unterseite des Kelches einfache Zweige hingepinselt. Wie viele der übrigen Stücke ursprünglich eine ähnliche gemalte Dekoration hatten, lässt sich nicht sagen. Anders als in der ersten Teilgruppe ist das Format der Holmoi bescheidener und die «Lötringe» fehlen.

Die tomba 11 della Capanna, aus der Nr. 6 stammt, wird von N. Hirschland Ramage³⁴ vor 650 v. Chr., bzw. die ersten Buccherogefässe werden von ihr nach 650 datiert, weil in jenem Grab (wie im Bokchoris-Grab von Tarquinia) kein Bucchero gefunden wurde³⁵. Zweifellos ist Nr. 6 von Nr. 1 und 2 (wenn

³¹ Selbstverständlich sind auch die den Nr. 1, 3 und 5 zugehörigen Kessel mit Tierprotomen entsprechenden Vorbildern aus Metall nachempfunden. Bezeichnenderweise sind solche Kessel nicht mit Holmoi aus den anderen Teilgruppen anzutreffen.

³² Die eine Seite des Skyphos ist abgebildet bei M. Moretti, *Cerveteri (I documentari – visioni d'Italia, 1977) Abb. 69*, die andere vom gleichen Autor in *EAA Suppl. 1970 (1973) Abb. 222*.

³³ Es ist mir nicht bekannt, ob der gesamte Fundkomplex ausgestellt ist. Leider ist das Material nicht im Zusammenhang veröffentlicht. Eine genauere Datierung wäre vielleicht möglich, wenn eventuelle Haupt- und Nebenbestattungen voneinander geschieden werden könnten.

³⁴ *BSR* 38, 1970, 2.

³⁵ Die von F. Prayon aufgestellte Typologie der Grabarchitektur (siehe oben Anm. 20) widerspricht diesem Ansatz zumindest nicht.

überhaupt) nur wenige Jahre entfernt, und eine Datierung kurz vor oder um 650 v. Chr. trägt dem Rechnung.

III. Das bestimmende Merkmal der dritten Teilgruppe (Nr. 10 bis 15) ist ganz allgemein die dem Material angemessenere Bearbeitung: Die metallisch hart anmutenden Einzelheiten der Teilgruppe I sind verschwunden, alle Formen sind weicher und fließender. Die Wellenlinien sind nicht eingekratzt oder -gekerbt, sondern offenbar mit den Fingern in den noch weichen Ton gedrückt. In der ersten Teilgruppe sind sie unregelmässig und kantig, während sie hier weich um die Verstrebungen herumfließen. Weil «Lötringe» fehlen, sind die Verstrebungen kürzer und wachsen weniger unorganisch aus den einzelnen Elementen heraus. Die Einzelformen sind in der Grösse, in den Proportionen usw. aufeinander abgestimmt, obwohl die Fertigung überall recht unsorgfältig ist. Nr. 12–15 sind sich in vielen Einzelheiten so ähnlich, dass sie sicher in der gleichen Werkstatt entstanden sind.

Leider fehlen hier zeitliche Anhaltspunkte durch Beifunde³⁶; bei nur minimier Veränderung der strukturellen Gegebenheiten ist der stilistische Unterschied zu den Exemplaren der ersten Teilgruppe aber sprechend genug. Das auch bei den früheren Stücken angewendete Prinzip der Alternierung von Dekorationselementen wird erst hier richtig ausgeschöpft, wo sich die Einzelformen aufeinander beziehen, zumindest aufeinander abgestimmt sind. Wegen der weichen, schwingenden Formen spricht O. J. Brendel vom «flamboyanten Stil»³⁷, den er in die zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts setzt, was unseren Beobachtungen entspricht. Wie weit man sich von der Jahrhundertmitte entfernen darf, ist schwer zu sagen. Wegen der auffallenden Konstanz des doch recht speziellen Typus sähe man die dritte Teilgruppe gerne noch im dritten Jahrhundertviertel³⁸, wäh-

³⁶ Nr. 11 ist nur unzureichend veröffentlicht.

³⁷ Brendel a. O. (oben Anm. 9) 76.

³⁸ Zweifellos wurden diese Holmoi in Caere in ansehnlicher Menge produziert, und sicher befinden sich im Kunsthandel und in Privatbesitz mehrere Stücke, die unsere Liste verlängern würden. So ist z. B. StEtr 11, 1937 Taf. 7, 1 ein Fragment abgebildet, das offenbar im Grab (in der Bildlegende irrtümlich Tumulus III statt VIII dell' Altipiano, vgl. MonAnt 42, 1955, 1110 Nr. 2) belassen wurde und später verschwand (freundliche Auskunft von E. Zanicchi). Die im Kunsthandel auftauchenden Stücke stammen wohl aus der Nekropole Cava della Pozzolana, die hauptsächlich von tombaroli «ausgegraben» wird.

rend die grosse stilistische Veränderung der letzten Exemplare eine Datierung im letzten Viertel empfiehlt.

Die Gruppe von 15 sehr nahe verwandten Holmoi aus Cerveteri ist somit in den Zeitraum vom zweiten Viertel bis ins spätere 7. Jahrhundert v. Chr. zu setzen³⁹. Die Herkunft des Zürcher Holmos und der Olla aus einer Werkstatt in Caere und die Datierung in die zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts scheinen gesichert.

Zur Herkunft des Holmos-Typus

Schon lange hat man gesehen, dass die tönernen Holmoi von Vorbildern in Metall abhängig sind⁴⁰, und tatsächlich zeigen auch in der Gruppe von Cerveteri die ältesten Stücke Detailformen, die eindeutig eine Nachahmung der entsprechenden Formen in Metall sind. Allerdings lassen die erhaltenen italienischen Bronze-Untersätze⁴¹ keine eindeutigen Schlüsse zu, da sie unter sich sehr verschieden sind⁴² und zudem kaum früher als unsere Gruppe datiert werden können. Die Diskussion um die Herkunft orientalischer Importstücke, vor allem um die Rolle,

³⁹ Diese überblickbare Zeitspanne schliesst nicht von vornherein aus, dass die 15 Exemplare innerhalb der gleichen Werkstatt-Tradition entstanden sind. Dafür sprechen einige gute Gründe: Die Konstanz des Typus; die zunächst enge Anlehnung (in Einzelheiten) an Metallvorbilder, die sehr bald lockerer wird und einer Durchformung im «flamboyanten Stil» Platz macht; die zum Teil sehr nachlässige Fertigung, die bei einer grossen Serie und geübten Handwerkern eher erklärlich ist. Dazu kommt ein Detail: Bei den meisten Holmoi unserer Gruppe ist zwischen den Rosetten ein weiteres schlitzförmiges Dekorationselement ausgeschnitten, das auffällig variiert wird. Nur Nr. 7 und 8, bzw. 13 und 15 benützen die gleiche Form, alle übrigen zeigen bei kleinstem Spielraum eine erstaunliche Vielfalt.

⁴⁰ Zuletzt bei Brendel a. O. (oben Anm. 9) 76.

⁴¹ Meines Wissens sind nur zwei einigermaßen vergleichbar: Der Ständer aus der Tomba Regolini-Galassi (Cerveteri) im Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco ohne Inv.-Nr. (Helbig⁴ 1 [1963] Nr. 661; L. Pareti, La tomba Regolini-Galassi [1947] Taf. 39; F. Johansen, Reliefs en bronze d'Etrurie [1971] Taf. 34–37); und der Untersatz in der Villa Giulia 11950 aus Satricum, Grab 2 Tumulus F (Civiltà del Lazio Primitivo [Ausstellungskatalog Rom 1976] Taf. 93, 30; er soll von M. Santangelo demnächst ausführlich besprochen werden). Beide besitzen die zwei charakteristischen runden Zwischenglieder, allerdings ohne «Lötringe» dazwischen, aber eine Art Naht sitzt an der Stelle des grössten Durchmessers; auf dem schlechter erhaltenen Stück aus Satricum sind es drei «Nähte».

⁴² Höhe: 106 cm und 39 cm nach moderner Montierung; Dekoration, Machart usw.

die Urartu dabei gespielt habe, ist nicht abgeschlossen⁴³. Neben dem orientalischen Einfluss, der sicher in irgendeiner Form wirksam war, soll hier kurz auf einen anderen Entwicklungsstrang hingewiesen werden, der auf den tönernen Holmos hin­führt und den Vorteil hat, dass er gewissermassen innerhalb der gleichen Gattung bleibt. Schon N. Orsi hatte aufgrund weit her­geholter Spekulationen einen Zusammenhang von sogenannten «cafeffattori» mit der Gattung der Holmoi konstruiert⁴⁴, weil er nur Ständer mit openwork-Verzierung kannte und daraus schloss, auch diese seien befeuert worden. Für das faliskische Gebiet hat L.A. Holland bereits 1925 eine einleuchtende Ent­wicklungsreihe vom plumpen viereckigen Untersatz zum hohen Ständer dokumentiert⁴⁵. Für Veji lässt sich nun dank der neuen Ausgrabungen und vor allem dank der vorbildlichen Publika­tion der dort gemachten Funde⁴⁶ eine ähnliche Reihe in fast lückenloser Folge herstellen. In der Villanova-Nekropole von Quattro Fontanili (Isola Farnese) sind die ganz einfachen, aus einem viereckigen durchbrochenen Sockel und einem direkt dar­auf sitzenden Kelch bestehenden Untersätze seit der frühen Phase II B anzutreffen⁴⁷, aber gleichzeitig⁴⁸ sind auch schon die «entwickelteren» Formen mit einem mehr oder weniger bau­chigen Zwischenstück zwischen durchbrochenem Sockel und Kelch vorhanden, einmal sogar im gleichen Grab gefunden wie der einfache Untersatz⁴⁹. Wenig später, in Phase II B 2, ist die Form des Sockels konisch oder bauchig gewölbt, mit openwork-Dekoration, einem kugeligen Zwischenstück und dem Kelch⁵⁰. Die zeitliche Entfernung zu einem in Cerveteri gefundenen, eleganteren, aber sonst durchaus ähnlichen Untersatz, der nach J. N. Coldstream von einem euböischen Künstler um 710 v. Chr.

bemalt wurde⁵¹, ist nicht sehr gross. Aus dieser Grundform mit durchbrochenem Sockel, kugeligem Zwischenstück und Kelch hat sich in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts der mehrstöckige Holmos entwickelt, in Caere sicher beeinflusst von Vorbildern aus Metall; ob dieser Einfluss direkt aus dem Orient kam, lässt sich zwar nicht sicher beweisen, aber doch ernsthaft vertreten.

⁵¹ J. N. Coldstream, *Geometric Greece* (1977) Abb. 76b.

⁴³ Vgl. H.-V. Herrmann, *Urartu und Griechenland*, JdI 81, 1966, 79–141 mit bibliographischen Nachweisen.

⁴⁴ StEtr 15, 1941, 127–139.

⁴⁵ L.A. Holland, *The Faliscans in Prehistoric Times* (= *Papers of the American Academy in Rome* 5, 1925) Taf. 5.

⁴⁶ NSc 1963 ff.

⁴⁷ Nach J. Close-Brooks. Zum Beispiel aus Grab FF 14–15 (NSc 1965, 108 Abb. 36a).

⁴⁸ Vielleicht schon in die Phase II A (800–760 v. Chr. nach J. Close-Brooks) gehört Grab WX 2 (NSc 1970, 195 Abb. 10, 6, 7), dort haben beide Exemplare ein kaum ausgebautes Zwischenstück.

⁴⁹ Grab FFGG 7–8 (NSc 1967, 163 Abb. 48). Allerdings scheint das Grab nicht ungestört zu sein.

⁵⁰ In Grab HH 11–12 (NSc 1965, 137 Abb. 57 h und c).

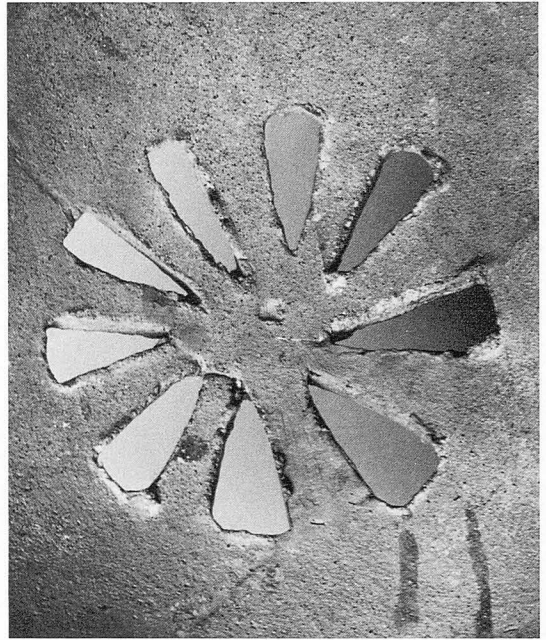
TAFELVERZEICHNIS

- Taf. 17, 1 Etruskischer Holmos mit Olla. Zürich, Archäologische Sammlung der Universität Inv. 3778 (Holmos) und 3777 (Olla).
- Taf. 17, 2 Detail einer durchbrochenen Rosette vom Holmos Taf. 17, 1 von innen.
- Taf. 17, 3 Holmos und Olla Taf. 17, 1 vor der Ergänzung der Fehlstellen. Phot. Klaus Sommer.

Taf. 17, 1, 2: Phot. Silvia Hertig, Archäologisches Institut der Universität Zürich.



1



2



3