

ARCHÄOLOGISCHE SAMMLUNG DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

- Hans Peter Isler
Jahresbericht (April 1993 bis März 1994) 3
- Marek Palaczyk
Torso eines jungen Mannes im Schema
des Diomedes Cumae-München 7
- Maria Luisa Brooke Bonzanigo
Eine etruskische Schnabelkanne 17
- Anton Reisacher
Ein spätantikes Mosaik mit Enten 23

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



Abkürzung für diese Publikation: ASUZ

ARCHÄOLOGISCHE
SAMMLUNG
DER
UNIVERSITÄT
ZÜRICH

| | |
|----|---|
| 3 | Hans Peter Frei Jahresbericht 1993 bis März 1994 |
| 7 | Manfred Frey Fund eines junges Mannes im Schutt des Domus-Curtus-Mönchs |
| 17 | Manfred Frey Die archaische Schuttschicht |
| 23 | Anton Kasser Die spätantike Mosaik mit Pagan |



© Archäologisches Institut der Universität Zürich, 1994

ISBN 3-905099-09-8

Kanton 73, 8000 Zürich
 Dienstag bis Freitag 13 – 18 Uhr
 Samstag und Sonntag 11 – 17 Uhr
 An telefonischen Geschäften

ZG94,3844

Allgemeines und Ausstellungstätigkeit

Verantwortliche Mitarbeiter für die Sammlung waren weiterhin lic. phil. I Maria Luisa Brooke Bonzanigo (Originale) und Dr. phil. I Adrian Zimmermann (Abgüsse). In der Berichtszeit wurde die Archäologische Sammlung von 6740 Personen besucht. 42 Schulklassen sahen die Ausstellung, 133 Klassen und Gruppen kamen zum Zeichnen in die Abguss-Sammlung. Vom 10. Dezember 1993 bis zum 30. Januar 1994 und dann verlängert bis zum 12. März 1994 wurde die Ausstellung 'Fundort unbekannt: Raubgrabungen zerstören das archäologische Erbe' gezeigt (Taf. 1, 1). Die von Dr. Daniel Graepler, Universität Heidelberg, und Dott.ssa Marina Mazzei, Soprintendenza Archeologica della Puglia, Tarent, erarbeitete Dokumentation hat in der Öffentlichkeit und in den Medien aus aktuellem Anlass sehr grosse Beachtung gefunden, nicht zuletzt auch, weil sie zeitlich mit der Vernehmlassung für eine neue Schweizerische Bundesgesetzgebung im Bereich des Internationalen Kulturgüteraustausches zusammenfiel. Text und Bilder der Ausstellung liegen auch als gedruckte Broschüre vor¹. Erstmals wurde für eine Photoausstellung ein Flügel des Korridors im ersten Obergeschoss des Institutsgebäudes Rämistrasse 73 benutzt. Der Platz hat sich für eine solche Präsentation als sehr geeignet erwiesen, da er während der Öffnungszeit des Gebäudes ständig zugänglich ist; allerdings lassen sich die Besucher statistisch nicht erfassen.

Wiederum wurden kleine Sonderausstellungen gestaltet. In der im Vorjahr eingerichteten Wechsellvitrine wurde 'Gnathiakeramik aus der Sammlung' (März — September 1993) gezeigt. Im weiteren wurde das Legat von Frau Dr.

¹ 'Fundort unbekannt: Raubgrabungen zerstören das archäologische Erbe' (1993). Zu beziehen beim Archäologischen Institut der Universität Zürich oder bei Dr. D. Graepler, Archäologisches Institut der Universität Heidelberg.

med. Marie Lüscher² zum Anlass für eine Münzausstellung genommen: 'Meisterwerke der antiken Münzprägung. Eine Schenkung an die Archäologische Sammlung' (Oktober 1993 — Februar 1994). Für die Münzausstellung kamen die beiden Kleinfund-Vitrinen³ zum Einsatz, die ein genaues Betrachten der Objekte unter dem Binokular möglich machen, was manche Besucher zu längerem Verweilen animierte. Ab März 1994 (bis Juni 1994) ist das Thema der Sondervitrine 'Augen und Masken auf Symposiongefässen.' Zu diesen Sonderausstellungen wurde für die Besucher wiederum eine schriftliche Dokumentation erarbeitet.

Im Wintersemester 93/94 wurde erneut ein Führungszyklus zusammen mit der Migros-Klubschule durchgeführt; das Thema lautete 'Ikonographie griechischer Vasenbilder'. In der Abguss-Sammlung wurden erstmals besondere Blindenführungen veranstaltet, welche auf ein sehr positives Echo stiessen. Die Themen waren 'Römische Kaiserporträts', 'Griechische Philosophenporträts' und 'Die Trajanssäule'. Blindenführungen sollen in Zukunft in regelmässiger Folge angeboten werden.

Die Restaurierung der Marmorobjekte aus der ehemaligen Sammlung Ruesch⁴ konnte von Restaurator R. Fritschi zusammen mit dem temporär beschäftigten G. Pegurri wesentlich gefördert werden. Neben dem im Vorjahr in Angriff genommenen Thronrelief Inv. 3809⁵

² cf. ASUZ 19, 1993, 3.

³ cf. ASUZ 17, 1991, 3 (zur Glasausstellung 'Licht und Farbe altägyptischer Glasscherben, Expedition zu den Ursprüngen der Glasherstellung').

⁴ cf. ASUZ 2, 1982 (= AntK 25) 79, mit Liste der gesamten Schenkung.

⁵ cf. H.-St. Daehn, Ein römisches Grabrelief in Form einer *sella curulis* aus der Sammlung Ruesch, ASUZ 19, 1993, 11 — 14.

wurden der Grabaltar Inv. 3810⁶ und die beiden korinthischen Kapitelle Inv. 3812 und 3813⁷ fertiggestellt. Für das Medizinhistorische Museum der Universität wurde ein neu erworbener Asklepioskopf⁸ gereinigt. Es ist geplant, dass der Marmor sämtlicher Marmorwerke der Archäologischen Sammlung im Rahmen einer grösseren Materialstudie von Danielle Decrouez, Conservateur en chef am Muséum d'Histoire naturelle in Genf naturwissenschaftlich analysiert und bestimmt wird; mit der Entnahme erster Marmorproben wurde begonnen.

Abguss-Sammlung

Das heute sehr seltene Modell des Aegina-Westgiebels in farbiger Fassung (Rekonstruktion im Massstab 1:5 von A. Furtwängler 1906)⁹ wurde von R. Fritschi gereinigt und restauriert. Auch die Restaurierungsarbeiten an den Gipsabgüssen konnten im üblichen Rahmen weitergeführt werden. Für die Neuaufstellung der Abguss-Sammlung wurden weitere 36 mobile Sockel für Gipsabgüsse in Betrieb genommen.

Schenkungen

Als Legat von Herrn Lorenz E. Allemann, Küsnacht erhielt die Sammlung, zusammen mit einem sehr grosszügigen Geldbetrag, mehrere ägyptische Antiquitäten, die als Leihgaben bereits im Hause aufbewahrt waren. Es handelt sich um die folgenden Objekte:

⁶ cf. H.-St. Daehn, Ein römischer Grabaltar aus der Sammlung Ruesch, ASUZ 18, 1992, 17–20.

⁷ cf. M. Palaczyk, Zwei korinthische Normalkapitelle, ASUZ 15, 1989, 15–21.

⁸ Ch. Mörgeli, Neu im Medizinhistorischen Museum der Universität Zürich, Ärztezeitung 75, Heft 11, 1994, 417.

⁹ cf. A. Furtwängler, Aegina (1906) 300–304 Taf. 104–106.

- Uschebti, blaugrüne Fayence, 26. Dynastie oder später (Inv. 4672, früher L 979)
- Uschebti, blaue Fayence, 22. – 25. Dynastie (Inv. 4673, früher L 983)
- Männlicher Kopf, schwarzer Granit, Mittleres Reich (Inv. 4674, früher L 981)
- Statuette des sitzenden Osiris, Bronze, stark ergänzt, Spätzeit (Inv. 4675, früher L 982)
- Kartonnagen-Fragment, Spätzeit (Inv. 4676, früher L 985)
- Kartonnagen-Fragment, Spätzeit (Inv. 4677, früher L 986)

Neuerwerbungen der Originalsammlung

Mit Sondermitteln des Kantons Zürich konnte die Originalsammlung durch wichtige Objekte ergänzt werden:

- Attisch schwarzfigurige Hydria des Antimenes-Malers (Taf. 1, 2)¹⁰. H. 49,5 cm; Inv. 4547, früher L 635. Aus der ehemaligen Sammlung Spencer Churchill¹¹. Das Hauptbild zeigt ein Gespann nach rechts mit dahinter stehenden Kriegerern, das Schulterbild drei kämpfende Hopliten zwischen Augen, die Predella einen Tierfries. Das Gefäss ist aus Fragmenten zusammengesetzt, doch fehlen nur unwesentliche Teile. Die Vase, welche seit einigen Jahren als Leihgabe in unserem Haus ausgestellt war, konnte von der Erbgemeinschaft des Vorbesitzers erworben werden. Es handelt sich um ein lange bekanntes Werk des Malers, das in seine frühe Schaffenszeit gehört. Es ist bereits von J.D. Beazley¹² in der ersten grundlegenden Studie zum Antimenes-Maler besprochen worden und ist

¹⁰ Beazley ABV 267, 13; Paralipomena 18.

¹¹ Christie's Sale Catalogue Northwick Park Collection, Antiquities, 21 June 1965, 74, Nr. 327 Taf. 24 links.

¹² The Antimenes Painter, JHS 47, 1927, 63–92, insbesondere 88, Nr. 50; 91, Abb. 23.



auch bei J. Burow in seiner neuen Monographie des Malers¹³ diskutiert.

— 120 Antiken aus Privatbesitz, hauptsächlich Gefäße. Inv. 4548 — 4667. Es handelt sich um eine vom Vater des Verkäufers vor 1971 über lange Jahre hinweg zusammengetragene Sammlung; die Objekte kommen aus verschiedenen, im einzelnen meist nicht mehr genauer zu rekonstruierenden Quellen. An attischer Keramik seien genannt eine Kleinmeisterschale, schwarzfigurige Lekythen, eine Schale des Pithos-Malers und weitere kleine rotfigurige Gefäße, an Unteritalischem eine Lekythos der Pagenstecher-Klasse, ein apulischer Fischteller, ein Eulenskyphos und eine Platsch-Lekythos; die etruskische Keramik ist reich vertreten, u.a. mit einer Villanova-Urne mit Deckel, Impasto-Gefäßen, Bucchero Sottile, einem Teller der Airone-Klasse, einem Pontischen Kyathos und Kelch, einer etruskisch-korinthischen Olpe und einem Skyphos, einer kleinen Aschenurne mit Deckel. Hinzu kommen einige Kleinbronzen und Terrakottafiguren. Die Bedeutung der Erwerbung liegt nicht bei herausragenden Einzelstücken, sondern mehr in der Breite der vertretenen Gattungen, wodurch manche Lücken im Bestand der Studiensammlung ergänzt werden können, welche auch für die Ausbildung der Studenten eine wichtige Aufgabe hat. Als Beispiele dienen der Impasto-Kyathos Inv. 4550 (Taf. 1, 3)¹⁴, der Pontische Kyathos Inv. 4555 (Taf. 1, 4)¹⁵

¹³ Der Antimenes-Maler, *Kerameus* 7 (1989) 80 f., Nr. 15 (als 'Leihgabe Zürich' ohne Nennung der Archäologischen Sammlung der Universität) Taf. 17; im Verzeichnis der Museen und Sammlungen a.O. 120 ist die Hydria fälschlicherweise als Besitz der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich aufgeführt, wo sie sich aber nie befunden hat.

¹⁴ H mit Henkel 22 cm. Angeblich aus Montalto di Castro. Gebrochen und wieder zusammengesetzt. Auf der Schulter eingepresste Hakenkreuze. Um 600 v.Chr.

¹⁵ H mit Henkel 27 cm. Angeblich aus Vulci. Der Henkel ist wieder angeklebt, sonst ungebrochen. Als Bauchdekoration ein Band von eingeschriebenen Fächerpalmetten, darüber Blattkranz. Auf dem Henkel alternierend Ranken und Efeublätter. Um 520/10 v.Chr.

und der attisch rotfigurige einhenkelige Becher Inv. 4562 (Taf. 1, 5)¹⁶.

Aus ordentlichen Mitteln erworben wurden:

— Fuss und Henkel einer Bronzekanne aus Unteritalien, angeblich aus Metapont. Inv. 4670.¹⁷

Neuerwerbungen der Abguss-Sammlung

— neuzeitlicher Bronzeabguss des sog. Narkissos aus Pompeji (Inv. G 1224)

— Kopfreplik des Kasseler Apollon, Rom, Museo Nuovo Capitolino (Inv. G 1225)

— Kopfreplik des Kasseler Apollon, Florenz, Palazzo Vecchio (Inv. G 1226)

— Torso einer männlichen Mantelstatue, Budapest (Inv. G 1229)

— Kopffragment eines römischen Porträts, Budapest (Inv. G 1230).

Hans Peter Isler

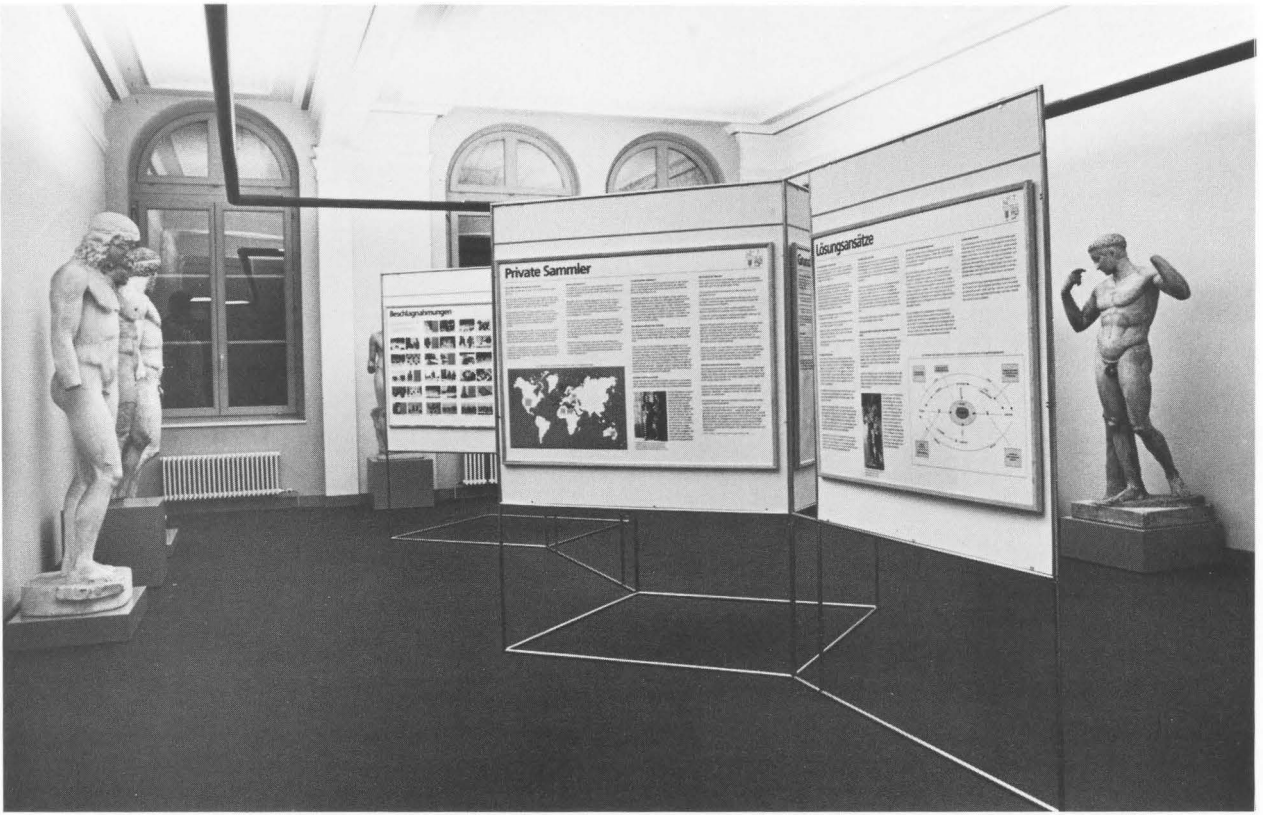
¹⁶ H 7,5 cm. Aus Sammlung Prof. Meissner. Ungebrochen. Auf der Vorderseite ein mit einem Mantel bekleideter Jüngling mit Phiale in der Rechten und Zweig in der Linken nach rechts, dahinter ein Baum. Um 450 v.Chr. Zu dieser Formvariante des 'mug' cf. B.A. Sparkes/L. Talcott, *The Athenian Agora* XII (1970) 71 f. zu Nr. 197, mit meist schwarzgefirnissten Beispielen in Anm. 17. Gut vergleichbar, wenn auch etwas schlanker ist ein schwarzgefirnisstes Stück in Brüssel, CVA (3) II L Taf. 2, 19 (= Belgique Taf. 137).

¹⁷ Zu dieser Gruppe von Bronzekannen M. Sguaitamatti — H.U. Nissen, Ein archaischer Löwenkopfenkel aus Süditalien, *ASUZ* 2, 1982 (=AntK 25) 81 — 87 Taf. 16.

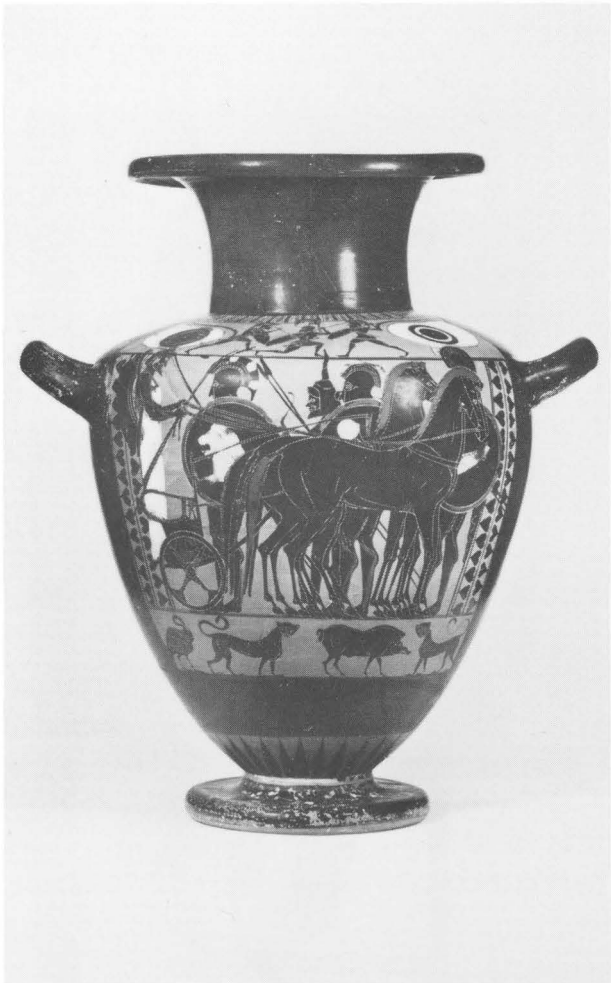
TAFELVERZEICHNIS

- Taf. 1, 1 Die Sonderausstellung 'Fundort unbekannt: Raubgrabungen zerstören das archäologische Erbe' im ersten Stock des Institutsgebäudes Rämistrasse 73.
- Taf. 1, 2 Attisch schwarzfigurige Hydria des Antimenes-Malers. Archäologische Sammlung der Universität Zürich, Inv. 4547.
- Taf. 1, 3 Impasto-Kyathos. Archäologische Sammlung der Universität Zürich, Inv. 4550.
- Taf. 1, 4 Pontischer Kyathos. Archäologische Sammlung der Universität Zürich, Inv. 4555.
- Taf. 1, 5 Attisch rotfiguriger Henkelbecher. Jüngling im Mantel mit Phiale und Zweig nach rechts. Archäologische Sammlung der Universität Zürich, Inv. 4562.

Photos: Archäologische Sammlung der Universität Zürich, Silvia Hertig



1



2



3



4



5

TORSO EINES KNABEN IM SCHEMA DES
DIOMEDES CUMAE-MÜNCHEN

Ein alter Bekannter wurde wieder einem breiteren Publikum zugänglich gemacht: seit zwei Jahren ist in der Sammlung des Archäologischen Institutes der Universität Zürich ein männlicher Torso ausgestellt (Taf. 2 – 3)¹, der zum ersten Mal von seinem damaligen Besitzer, Prof. H. Wölfflin im Jahre 1928 vorgestellt worden war². Damals stellte Wölfflin im Zusammenhang mit der Skulptur Fragen: "quis? qui? ubi?... bis zum allerwichtigsten quando?"³, die bis im Jahre 1943 ohne Antwort geblieben sind, als sich H. Bloesch mit der Deutung und Datierung des Werkes befasste⁴. Danach geriet die Skulptur, in guter Obhut der Besitzer, welche sie "täglich erfreut hatte", fast in Vergessenheit.

Beschreibung

Über die Herkunft des Werkes ist nichts bekannt. Wölfflin hat es um 1920 im Münchner Kunsthandel (Böhler) erworben⁵.

Der Torso ist aus weissem, feinkörnigem Marmor gearbeitet⁶. Seine gesamte Oberfläche ist sorgfältig geglättet. Die erhaltene Höhe beträgt 59 cm, was einer vollständig erhaltenen Figur von halber Lebensgrösse entsprechen

¹ Inv. L 973, Leihgabe der Erben von Frau Irene Vogel-Sulzer.

² H. Wölfflin in: Antike Plastik. Festschrift für W. Amelung (1928) 267 f.

³ ebd. 268.

⁴ H. Bloesch, Antike Kunst in der Schweiz. Fünfzig Meisterwerke aus dem klassischen Altertum im öffentlichen und privaten Besitz (1943) 126 f. 202 Kat.Nr. 44 Taf. 74. Ein Jahr zuvor wurde der Torso in der Kunsthalle Bern an der Ausstellung "Griechische und Römische Kunst" präsentiert, cf. Katalog dieser Ausstellung S. 7 Nr. 3. Dort spricht Bloesch von einem jugendlichen Hermes in Anlehnung an die Formen des späten 5. Jhs. v. Chr.

⁵ Wölfflin a.O. 267. Nach dem Tod von Wölfflin ging die Skulptur als Legat an Frau Irene Vogel-Sulzer über.

würde. Weitere Messungen ergaben folgende Zahlen: Halsgrube bis Oberkante des Bauchnabels: 20,3 cm; Bauchnabelunterkante bis Falte oberhalb des Gliedes⁷: 7,6 cm; Brustwarzenabstand: 15,2 cm; Umfang Taille 50,6 cm; Breite Taille: 16,5 cm, Umfang Hüfte: 57 cm.

Erhalten ist der ganze Rumpf, ein grosser Teil des linken Oberarmes, der Ansatz des rechten Armes, der linke Oberschenkel bis über das Knie und die obere Partie des rechten Oberschenkels, der Halsansatz und Teile des Mantels auf der linken Schulter sowie auf dem Rücken (Taf. 2 – 3). Ein Dübelloch im Hals, in dem der Bleiverguss noch erhalten ist, bezeugt, dass zumindest im letzten antiken Zustand der Figur der (jetzt verlorene) Kopf separat gearbeitet war. Nicht mehr erhalten ist ebenfalls der Penis. Wenig unterhalb der rechten Hüfte und am linken Oberschenkel befinden sich Reste von Stützen; in der ersten ist ein Dübelloch sichtbar (Taf. 3, 1). Ebenfalls als Reste von Stützen sind die drei kleinen Puntelli am rechten Oberarm zu verstehen. Ein vierter befand sich wahrscheinlich an der Mantelkante und ist abgebrochen. Die Reste, die leicht über die Faltenhöhe hinausragen (Taf. 3, 1.3), lassen sich sinnvoll nur als Rest eines Puntellos erklären.

Die Statue ist nie ergänzt worden. Die originale Glättung der Oberfläche ist bis auf kleine Stellen am Halsansatz in der Nähe der Halsgrube sehr gut erhalten. Diese Bestosungen des Halses (die modern sind; keine Sinterspuren, schneeweisser Marmor) deuten möglicherweise darauf hin, dass versucht wurde, einen anderen Kopf anzupas-

⁶ Wölfflin ebd. spricht von parischem Marmor, doch ist dies unsicher und auch unwahrscheinlich.

⁷ Diese entspricht der Oberkante des Schamhaares bei den Repliken, die erwachsene Personen darstellen. Alle Messungen wurden entsprechend denjenigen von Ch. Landwehr, Juba II. als Diomedes?, JdI 107, 1992, 103 – 124 Taf. 33 – 48 vorgenommen, um direktes Vergleichen mit den dort behandelten Repliken (die vollständigste Replikenliste, Massangaben in der Tabelle S. 114) möglich zu machen.

sen. Der Versuch wurde aber anscheinend abgebrochen, da es schliesslich zu keinen Abarbeitungen kam.

Die Statue ist in ihrer heutigen Aufstellung nicht ganz korrekt auf dem Sockel montiert. Damit die Achse der Figur stimmt, müsste sie (vom Betrachter aus gesehen) etwas mehr nach links gekippt werden. In dieser richtigen Position erscheint die ohnehin starke frontale Ausrichtung der Figur nicht mehr so überbetont.

Dargestellt ist ein Knabe, dem fehlenden Schamhaar nach zu urteilen im Ephebenalter, der bis auf einen über die linke Schulter gelegten Mantel unbekleidet ist. So kommen die harmonischen Formen des menschlichen Körpers voll zum Tragen und vermitteln einen Eindruck von Anmut und Gleichgewicht. Die Muskulatur der Bauchpartie ist stark akzentuiert und in einzelne, klar abgegrenzte Pakete gegliedert. Der organische Zusammenhang wird dadurch nicht verschleiert, sondern viel eher ein Eindruck von gespannter Lebendigkeit erreicht. Die athletischen Formen der Bauchmuskulatur stehen in krassem Gegensatz zum Alter des Dargestellten⁸. Sie werden durch die etwas fleischiger gebildeten Brust- und Hüftmuskeln umrandet; doch auch hier ist das Leben unter der Oberfläche immer noch spürbar. So erscheint die Brustpartie nicht kantig und scharf, sondern weich, ebenfalls die Unterleibspartie. Diesen Eindruck verstärkt die sanft gebogene Führung der *linea alba*, die den Blick des Betrachters nach oben bis zur Halsgrube führt. Die Steinmasse ist demnach plastisch durchgeformt — die Modellierung beschränkt sich nicht nur auf die Oberfläche. In der Vorderansicht ist die plastische Wirkung der

⁸ Eine solche Vermischung von Körperformen Erwachsener und Kinder, bzw. die Darstellung von Kindern mit Hilfe männlicher Körper hat anscheinend die Römer nicht besonders gestört, vgl. dazu z.B. zwei Sarkophage in Venedig: H. Wrede, *Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit* (1981) 207 Kat.Nr. 39 Taf. 6, 1.3; S. 263 Kat.Nr. 180 Taf. 6, 2.4. Diese Beispiele

Figur durch die Spannung unterschiedlich stark akzentuierter Flächen bestimmt. Ihre Substanz ist klar definiert, eine gewisse Härte ist spürbar. Im Gegensatz dazu ist die Rückenpartie (Taf. 2, 3) viel weicher modelliert. Die Formen fließen ineinander, das Knochengestänge verbirgt sich tiefer unter dem Fleisch. Hier wurden andere Möglichkeiten der plastischen Gestaltung gewählt, solche, die vor allem Sinnlichkeit und schöne Linienführung zum Ausdruck bringen.

In den Profilansichten (Taf. 3, 1.2) wird sichtbar, dass der Torso relativ wenig Masse aufweist. Wenn man ihn etwa mit Kopien polykletischer Ephebenstatuen vergleicht, so wird diese Diskrepanz besonders deutlich. Unsere Figur scheint eine, von der polykletischen stark abweichende, plastische Auffassung zu bezeugen⁹.

Auf der linken Schulter des Knaben liegt ein Mantel. Sein Zipfel ist zu einem Bausch zusammengenommen und mit einer runden Fibel gehalten. Auf dem Rücken fällt er in fast parallelen, weichen Falten zuerst gerade nach unten; auf der Höhe des Ellenbogens ist er zwischen dem Arm und dem Körper nach vorn genommen, um anschließend von innen nach aussen über den Unterarm gelegt zu werden. Dann fiel er dem Körper entlang, ohne ihn zu berühren, bis mindestens auf die Höhe der bis auf den Ansatz am Oberschenkel weggebrochenen Stütze.

Dem Kopisten sind kleine Unstimmigkeiten in der Wiedergabe der Details der Muskulatur unterlaufen. Die organische Richtigkeit der Darstellung des Bewegungsablaufes wurde nicht konsequent umgesetzt. So müsste eigentlich die Anspannung, die als Folge des Hochziehens der linken Schulter auftritt, deutlich den ganzen Oberkörper durchziehen — sie fehlt aber weitgehend.

zeigen Figuren mit Torsen von Erwachsenen und nur Köpfe oder Attribute erlauben eine klare Bezeichnung als Kinder.

⁹ Vgl. dazu unten Anm. 14, 22 und 27.

Noch deutlicher ist dies an der rechten Hüfte sichtbar. Sie ist der Position der hochgezogenen linken Schulter entsprechend auch höher gezogen als die linke Hüfte. Das müsste als Konsequenz eine Kontraktion der Muskulatur auf der rechten Seite bewirken, doch diese ist nicht vorhanden.

Rekonstruktion des Motivs

Aufgrund der erhaltenen Teile lässt sich die Figur relativ sicher ergänzen. Aus der Anlage der Halsgrube geht hervor, dass der Kopf nach links, zum entlasteten Bein hin gedreht war. Die gespannte Führung des rechten Halsnickers lässt zudem eine Neigung des Kopfes gegen unten erkennen. Aus dem erhaltenen Ansatz des rechten Armes geht hervor, dass er nicht regungslos dem Körper entlang herabhing, sondern im Oberarm zunächst leicht nach hinten zurückgenommen, im Ellenbogen wieder nach vorn geführt war. Vermutlich war die Hand mit einem nicht allzuschweren Gegenstand belastet¹⁰; allein aus der Anlage der Schultermuskulatur ist dies jedoch kaum zu entscheiden. Stärker nach hinten zurückgenommen war der linke Oberarm. Über die genaue Führung des linken Unterarmes lässt sich nur spekulieren¹¹. Dass der Knabe in der Linken sicher einen Gegen-

¹⁰ Bloesch a.O. 126 postuliert in der Rechten einen Geldbeutel. Dies hängt mit seiner Deutung der Statue zusammen und ist an sich nicht auszuschliessen. Doch seine Erklärung, dass der Beutel die Glättung der Oberfläche hinter der Armstütze verhindert hat, muss abgelehnt werden. Die rauhe Fläche hinter dem Rest der Armstütze ist nicht original, sondern nachträglich entstanden. Das halbierte Dübelloch in der Stütze beweist eindeutig, dass sie ursprünglich viel breiter angelegt war. Nachdem der hintere Teil abgebrochen war, wurde seine Ansatzstelle ausgeebnet, aber nicht geglättet.

¹¹ Die Lage des linken Unterarmes könnte entsprechend derjenigen des Merkurs von Thalwil (Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Inv. 3447) fast waagrecht gewesen sein. Dazu zuletzt J. Dörig, *HelvA* 14, 1983, 25 ff. mit weiterer Literatur und A. Leibundgut, *Polykletische Elemente bei hellenistischen und römischen Kleinbronzen*, in: *Polyklet*.

stand getragen hat, bezeugen nicht nur die Stützen am Oberarm, sondern auch die deutlich wiedergegebene Anspannung und das Hochheben des linken Schulterblattes¹². Beide Arme wahrten einen kleinen Abstand vom Oberkörper.

Das ganze Gewicht des Oberkörpers ruhte auf dem rechten Bein. Das linke war entsprechend der Konventionen des Kontrapostes entlastet, leicht zur Seite gedreht und zurückgestellt. Die bei der Kopie aus statischen Gründen notwendige Stütze beim rechten Bein hatte wahrscheinlich die Form eines Baumstammes, wie dies bei den meisten Kopien der Fall war¹³. Die Figur war bis auf den über die linke Schulter gelegten Mantel unbedeckt.

Der Bildhauer der griechischen Klassik (Ausstellungskatalog Liebieghaus Frankfurt, 1990) 415 f., 666 f. Kat.Nr. 206 (im Weiteren wird diese Publikation als "Polykletkatalog" zitiert).

¹² Bloesch a.O. 126 ergänzt in der Linken ein Kerykeion und untermauert damit seine Deutung als Hermes. Ein Kerykeion ist zwar nicht auszuschliessen, aber in keiner Weise sicher. Aus der Lage der vier Puntelli (Bloesch spricht nur von drei) geht nicht hervor, dass ein Heroldstab vorhanden gewesen ist. Üblicherweise waren Kerykeia mit flach am Arm anliegendem Oberteil gearbeitet. Als Beispiel mag eine Hermesstatue aus Side dienen: J. Inan, *Roman Sculpture in Side* (1975) 65–72 Kat. 19, Taf. 29–31. Die Reste des Kerykeions am linken Oberarm (ebd. Taf. 31, 2) liegen flach auf, direkt auf der Haut. Diese Art der Darstellung ist in Marmor auch einfacher auszuführen als ein Stab, der, weit vom Körper entfernt, frei ausgearbeitet liegt. Am Zürcher Stück ist die ganze Fläche zwischen den Puntelli sorgfältig poliert, was darauf schliessen lässt, dass der Gegenstand, der darauf lag, nicht grossflächig war – das hätte die Glättung weitgehend verunmöglicht oder sie mindestens sinnlos gemacht. Leider blieb die Suche nach möglichen Attributen erfolglos. So muss diese Frage offen bleiben.

¹³ Zur Datierung s. unten; zu den Stützen allgemein: F. Muthmann, *Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken* (1951) 37 ff. (Kap. IV. Baumstamm [2] 2. Jh. n.Chr.); ders., *Hadrianische und antoninische Statuenstützen* (1927) 5 ff. bes. 17.

Das Vorbild

Die Körperformen lassen keinen Zweifel daran, dass hinter dieser römischen Kopie ein griechisches Original hochklassischer Zeit stehen muss. Auf der Suche nach einem bestimmten Vorbild führen die Wege in die Zeit Polyklets, doch kann unser Torso mit keinem der Werke dieses Bildhauers verbunden werden. Die rekonstruierte Haltung bedient sich im Aufbau zwar einiger Elemente, die als polykletisch zu bezeichnen sind, doch steht die Konzentration der Bewegung in einer Körperhälfte, hier in der linken, in krassem Gegensatz zu den Regeln des polykletischen Kanons¹⁴. Die Ausgewogenheit und Ruhe eines Doryphoros oder das Daseinsbild¹⁵ eines Diadumenos sind im Zürcher Stück nicht zu finden. Das Vorbild unserer Skulptur setzt den Doryphoros voraus, variiert jedoch die diesem zugrunde gelegten Regeln. Andererseits erreicht es nicht die Gelöstheit und das Verhältnis zum Raum, wie dies beim Diadumenos der Fall ist. Es muss zeitlich zwischen diesen beiden Werken des Polyklet stehen. Der sogenannte Diomedes Cumae-München erweist sich als bestes Vergleichsbeispiel zu unserem Torso. Es handelt sich um ein Original aus der Zeit von 440 bis 420 v. Chr., das in mehreren römischen Kopien überliefert ist¹⁶. Die vollständigste wurde in Cumae

¹⁴ Zum polykletischen Kanon: T. Lorenz, *Polyklet* (1972) 4 ff.; A.H. Borbein, *Die griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, *JdI* 88, 1973, 43 ff., zum Kanon 176 ff.; zuletzt E. Berger, *Zum Kanon des Polyklet*, in: *Polykletkatalog* a.O. 156 ff.

¹⁵ Dazu zuletzt P.C. Bol in: *Polykletkatalog* a.O. 209 f.

¹⁶ Die Zusammenstellung der Kopien bei: F. Carinci, *Studi Miscellanei* 20, 1971/72, 30 f.; H. Lauter, *Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des 5. Jhs* (1966) 112 ff. und Landwehr a.O. (s.o. Anm. 7) 108 ff. Eine Auswahl der Idealfiguren in diesem Typus mit Porträtköpfen hat C. Maderna, *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für die römischen Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt* (1988) 196 ff. zusammengestellt und eingehend besprochen.

gefunden¹⁷, eine weitere, wichtige Replik befindet sich in München¹⁸ - daher der Name. Im allgemeinen wird dieser Typus als Diomedes gedeutet¹⁹. Diomedes, Sohn des Tydeus und der Deipyle, zog als Oberbefehlshaber des argivischen Heeres mit 80 Schiffen gegen Troja und wurde im Krieg zu einem der grössten Helden. Sein Hauptverdienst war es, das Palladion gestohlen zu haben. Erst nach dieser Tat war es den Griechen möglich, die Stadt Troja einzunehmen. Sicher seit der archaischen Zeit genoss der Held besondere Ehren in Süditalien²⁰. Später wurde er auch von den Römern verehrt, und galt als einer der mythischen Vorfahren des Kaiserhauses.

In der Wendung des Kopfes zum entlasteten Bein hin, seiner Neigung gegen unten, in der Haltung der Beine und Arme und schliesslich im Aufbau entspricht das Zürcher Stück dem statuarischen Typus des Diomedes. Ebenfalls ist der zum Typus gehörende, über die linke Schulter gelegte Mantel auch bei unserem Stück vorhanden.

Probleme der Meisterzuweisung und der Deutung des Vorbildes

Die meisten Forscher schreiben die Schöpfung der klassischen Statue dem Kresilas zu, einige wollen in ihr ein

¹⁷ A. Maiuri, *Il Diomede di Cumae* (1930).

¹⁸ Dazu zuletzt: B. Vierneisel-Schlörb, *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jhs.*, *Glyptothek München. Katalog der Skulpturen II.* (1979) 79 ff., Nr. 9 mit älterer Literatur.

¹⁹ Diese Deutung geht auf H. Brunn, *Beschreibung der Glyptothek* (1868) 204 Nr. 162 zurück. Zuletzt ausführlich zum Diomedes: LIMC III (1986) 396—409 s.v. Diomedes (J. Boardman — C. E. Vafo-poulou-Richardson).

²⁰ Zu Bedeutung und Einfluss der Diomedes-Sage in Italien G. Gianelli, *Culti e miti della Magna Grecia* (1963) 83 ff.

Werk des Lykios, Sohn des Myron, sehen²¹. Die heftig geführte Diskussion zur Autorschaft des Originals, welche die Forschung immer noch beschäftigt, kann leider kaum entschieden werden, wenn man bedenkt, dass uns von beiden Bildhauern praktisch keine Werke erhalten sind. Um die Zuschreibung der Amazone Sciarra an Kresilas, die nach dem Ausschlussverfahren erfolgte, entbrannte in der letzten Zeit erneut ein grosser Streit²². Damit bleibt als einziges gesichertes Vergleichswerk von Kresilas das Perikles-Porträt; man kann allerdings mit einem behelmten Kopf auf einer Herme nur die Gesichtszüge, jedoch nicht die Darstellung der Muskulatur der Körper vergleichen. Von Lykios wissen wir sogar gar nichts. Hinzu kommt, dass beide Bildhauer ihr Handwerk bei Myron gelernt haben²³. So wird man zugeben müssen, dass es bei unserem heutigen Wissensstand gar nicht möglich ist, die Zuschreibung des sog. Diomedes an einen der beiden Bildhauer eindeutig sichern zu können.

Eine weitere wichtige und umstrittene Frage ist die der Ergänzung der Attribute, welche die Figur trug. Diese

²¹ Die Zusammenstellung der Argumente für Kresilas bei Vierneisel-Schlörb a.O. 84 ff. (sehr ausführlich); die Argumente für Lykios und gegen Kresilas bei Dörig a.O. (s.o. Anm. 11) 28 ff.

²² Zuletzt zum umstrittenen Thema H. v. Steuben, Die Amazone des Polyklet, in: H. Beck – P.C. Bol (Hrsg.) Polykletforschungen (1993) 73–102. Der Autor verteidigt die alte Forschungsmeinung, dass die Amazone Sciarra von der Hand des Kresilas sei, womit er gegen die Meinung von A.H. Borbein (Polyklet, GGA 1982, 227 ff.) u.a. antritt. Um jedoch den künstlerischen Wert Polyklets nicht zu schmälern, degradiert er sie zu einer eindeutig schlechteren Schöpfung als die Sosikles-Amazone, die er dem Polyklet zuschreibt. Für die Zuschreibung der Amazone Sciarra an Polyklet zuletzt R. Bol, Die Amazone des Polyklet, in: Polykletkatalog a.O. (s.o. Anm. 11) 213 ff. mit älterer Literatur; zur Meisterfrage bes. 222 ff.

²³ Die Meinung, dass Myron der Lehrer des Kresilas war, wurde in letzter Zeit von der Forschung allgemein akzeptiert. Die ältere

Frage ist von primärer Bedeutung für die Benennung der Statue. Bezug nehmend auf eine Erzählung aus der Kleinen Ilias, welche die Szene nach dem Raub der stadtschützenden Statuette der Athena durch Diomedes schildert, und zwar den Moment, in dem Odysseus dem wirklichen Dieb die Statue zu entwenden versucht, wurde ein Palladion vorgeschlagen²⁴. Dann stand Diomedes gespannt mit dem Palladion in der Linken und mit dem gezogenen Schwert in der Rechten und schaute nach hinten in die Richtung des sich anschleichenden Odysseus. Eine entsprechende Darstellung der ganzen Szene bzw. des Diomedes mit beiden Attributen finden wir oft auf antiken Gemmen, auf Münzen aus Argos, in einer der Skulpturengruppen aus Sperlonga und auf den sog. Spadareliefs. Der wichtigste Beweis für ein Palladion bei der freiplastischen Statue war die sog. Hand Hartwig in München; Handreste, den Unterteil einer Statuette umfassend. Neuerdings konnte Ch. Landwehr in ihrer gewissenhaft durchgeführten Untersuchung beweisen, dass diese Hand schon allein aufgrund der Grösse zu keiner der erhaltenen Repliken gehören kann und dass eine Ergänzung mit dem Palladion jeglicher beweisbarer Grundlage entbehrt und rein hypothetischen Charakter hat²⁵. Auch die Ergänzung eines Schwertes in der Rechten ist abzulehnen. Damit entfallen die Attribute, die für die Deutung der Figur als Diomedes ausschlaggebend sind. Leider konnte auch Ch. Landwehr keinen Vorschlag für den in der Linken sicher einst vorhandenen Gegenstand machen, sie liess die Deutung offen. Solange keine überzeugende neue Deutung gelingt, belassen wir es bei der Benennung des Typus als Diomedes.

Forschung wollte in Dorotheos den Meister und Lehrer des Kresilas sehen.

²⁴ Zuerst Brunn a.O. 204; seit A. Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik (1893) 311 ff. wurde sie kaum in Frage gestellt. Zusammenstellung aller Thesen und Fakten dazu bei Landwehr a.O. (s.o. Anm. 7) 108 ff.

Der Diomedes-Typus in der römischen Kunst

In der römischen Zeit gehörte der Diomedes-Typus zu den häufigsten Übernahmen aus dem Repertoire der griechischen Plastik: einerseits wurden eigentliche Kopien hergestellt, andererseits wurde das Schema sehr oft für Porträtstatuen mit idealen Körpern verwendet. Eine besondere Vorliebe für Statuen, die diesen Typus kopieren oder umbilden, lässt sich in der hadrianischen Zeit beobachten²⁶. Es stellt sich die Frage, welche die Gründe waren, welche die Römer dazu bewegten, ausgerechnet diese Skulptur so hoch zu schätzen. Sicherlich ist die Verwandtschaft mit dem polykletischen Doryphoros, den die Römer als Meisterwerk erachteten, von Bedeutung gewesen. Der Diomedes wiederholt einige wesentliche Haltungsmotive des Doryphoros, doch die Veränderungen bewirken eine ganz andere Wirkung als bei diesem²⁷. Das nach hinten gestellte und leicht gedrehte

²⁵ ebd. 113 ff.

²⁶ Von den mir bekannten Repliken und Porträtstatuen gehört die überwiegende Mehrheit in diese Zeit.

²⁷ Die Verdienste Polyklets für die Entwicklung der griechischen Plastik sind unbestritten sehr gross und ich will sie nicht in Frage stellen. Doch scheint es mir, dass die neuere Forschung aus ihm ein absolutes Genie machen will. Alles Andere, was nach dem Doryphoros in der Plastik entstanden ist, wird nur in der direkten Abhängigkeit von dieser Statue gesehen. Auch wenn sie als Vorbild, mit welchem sich die anderen Künstler auseinandersetzen mussten, gedient hat, so sind auch später Werke der klassischen Plastik vor Lysipp entstanden, die durchaus Eigenständigkeit besitzen. Schliesslich gibt es nicht unendlich viele Möglichkeiten, eine nackte, stehende männliche Figur darzustellen. Und sobald der chiasmische Kontrapost zum Allgemeingut gehört, wird er auch von allen fortschrittlichen Künstlern gebraucht. Das ganze Werk nach dem Doryphoros des Polyklet selbst ist ja im Grunde genommen nichts anderes als die Auseinandersetzung mit dem Kanon, also dem Doryphoros. Es scheint so, dass sich der Bildhauer mit dem Kanon selbst einen so festen formalen Rahmen geschaffen hat, dass es ihm nicht mehr möglich war, etwas von Grund auf Neues auszuprobieren. So scheint mir z.B. die Aussage von Vierneisel-Schlörb a.O. (s.o. Anm. 18) 82 im Bezug auf den Schöpfer des Diomedes (ihrer Meinung

Spielbein bricht deutlich die Geschlossenheit der Haltung der polykletischen Figur auf. Dadurch wird die Diomedes-Statue in ihrer Bewegung nach vorn spannungsvoller und lebendiger. Die Spannung wird nicht nur durch das Greifen in den Raum, sondern noch zusätzlich durch die starke Drehung des Kopfes nach links bei gleichzeitiger Neigung nach unten gesteigert. Die harmonische Ausgewogenheit des Doryphoros geht dadurch verloren. Beim Diomedes konzentriert sich die Bewegung in der linken Körperhälfte und wird nicht verteilt oder aufgefangen und ausgeglichen. Die Tatkraft und die Entschlossenheit zum Handeln finden in der Statue ihren vollen Ausdruck. Vielleicht schätzten die Tatmenschen unter den Römern diese Eigenschaften höher als die Ruhe des Doryphoros? C. Maderna²⁸ versuchte, neben diesen formalen auch die ideologischen Gründe für die Beliebtheit des Typus zu finden. Sie nimmt an, dass sich die mit Diomedes verbundene Troja-Palladion-Ideologie als gutes Propagandamittel für die Kaiser und die Oberschicht besonders eignete. Bei den Kaisern bedeutete sie soviel wie *nobilitas* und *imperium*, in der Privatsphäre soll die Wahl des Typus auf die kriegerischen Tugenden und Taten des Dargestellten hinweisen. Auch wenn diese Thesen sehr verlockend tönen, können sie nicht ohne Einschränkungen gültig sein: erstens ist die Deutung auf Diomedes keineswegs gesichert und zweitens setzen sie Kenntnisse voraus,

nach Kresilas) "ein sich an anderen Vorbildern orientierender Meister nicht allerersten Ranges" sehr subjektiv und ohne Grundlage, entstanden aus einer nur nach Polyklet und dem sog. "Polykletischen" ausgerichteten Anschauungsweise. Ebenfalls zweifelhaft scheinen die Bemühungen H. v. Steubens, den grossen künstlerischen Wert der Amazone Sciarra zu negieren, nur damit sie dem Kresilas zugeschrieben werden kann (vgl. dazu oben Anm. 22). Es fällt schwer zu glauben, dass es neben der polykletischen keine andere, von ihm weitgehend unabhängige Richtung oder Tradition im späteren 5. Jh. v. Chr gegeben haben soll.

²⁸ Maderna a.O. (s.o. Anm. 16) 65 ff.

welche ihrerseits nur für ein ausgewähltes Publikum vorausgesetzt werden können.

Unser Torso gehört in die Gruppe der Idealstatuen, die das Schema der klassischen Schöpfung nur als Vorlage benutzen, wie dies bei fast allen Porträtstatuen der Fall ist, und nicht im eigentlichen Sinne kopieren²⁹. Desto erstaunlicher ist die Übereinstimmung der Masse des Zürcher Torsos mit denen des Typus. Die Höhe entspricht genau derjenigen der Statue in Rom, Antiquario Palatino, die als Kopie im Massstab 1:2 angesehen wird³⁰. Auch die übrigen Messungen ergaben übereinstimmende Resultate. Nur in den Hüften und der Taille sind grössere Abweichungen vorhanden. Unser Torso weist mehr Volumen auf als die Diomedes-Repliken. Auch die Frontalität ist bei unserem Stück durchaus stärker betont als dies beim griechischen Vorbild der Statue der Fall war. Dies hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass die kaiserzeitliche Plastik in einem engen Verhältnis zur Architektur stand, in der sie aufgestellt war und dementsprechend den gestalterischen Bedürfnissen in diesem Rahmen angepasst wurde³¹. In den meisten Fällen standen die Skulpturen vor einer architektonischen Kulisse: in Nischen, vor eine Wand geschoben, in Ädikulen oder zwischen Säulen. So war die Frontalansicht in der Regel die wichtigste, oft die einzige Seite, die dem Betrachter zugänglich war.

Die augenfälligste Veränderung gegenüber dem Vorbild ist die Gestaltung des Mantels. Am Zürcher Torso ist sein Ende auf der Schulter durch eine runde Fibel zu einem Bausch zusammengenommen, wodurch er als *paludamen-*

²⁹ Dies konnte Maderna, ebd. 62 ff. bei zahlreichen Statuen nachweisen.

³⁰ Die Massangaben der bekannten Diomedes-Repliken hat Landwehr a.O. (s.o. Anm. 7) 114 zusammengestellt und besprochen.

³¹ Zur Aufstellung der Skulpturen in der Kaiserzeit: T. Lorenz, Polyklet (1972) 4 ff.; zuletzt A. Stähli in: K. Stemmer (Hrsg.), Kaiser Marc Aurel und seine Zeit (Ausstellungskat. Berlin 1988) 200.

tum charakterisiert ist³². Diese Veränderung treffen wir sehr oft an. So zeigt die Statue des Hadrian aus Vaison-La-Romaine mit einem Körper im Schema des Diomedes³³ eine praktisch identische Gestaltung des Mantelbausches wie beim Zürcher Stück. Aus dem privaten Bereich kennen wir ebenfalls gleich gestaltete *paludamenta* an Statuen, die sich des gleichen Körpertypus bedienen. Als ein Beispiel mag hier die Replik des Diomedes mit Porträtkopf in Berlin dienen³⁴, die wie unser Torso halblebensgross ist.

Was bedeutet aber ein Feldherrenmantel bei einem Halbwüchsigen? Auf den ersten Blick scheint dies ein Widerspruch zu sein, doch auch bei kleinen Kindern finden wir oft dieses Element. Er ist nicht als eine Art Berufsbezeichnung zu verstehen, sondern viel eher als ein allgemeines Symbol der männlichen *virtus*³⁵, vielleicht als Zeichen der von den Eltern in das Kind gesetzten Erwartungen.

Exkurs zum Problem der Photographien der Skulpturen

Bevor wir uns mit der Datierung des Zürcher Torsos befassen, möchte ich kurz auf ein Problem hinweisen, das allen Plastikforschern wohl bekannt ist, den übrigen Archäologen und Interessierten aber wahrscheinlich

³² Zum Bausch H. Oehler, Studien zu den männlichen römischen Mantelstatuen. Der Schulterbauschtypus (1961).

³³ Dazu H.G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser (1968) 110 Nr. 110 Taf. 41.

³⁴ C. Blümel, Römische Kopien griechischer Skulptur des fünften Jhs. v.Chr., Katalog der antiken Skulpturen im Berliner Museum IV (1931) 25 Nr. 164 Taf. 65. Bei dieser Statue sind die Attribute erhalten: in der Rechten hält der Mann einen Schwertgriff, in der Linken eine Kugel.

³⁵ Zur Symbolik des *paludamentum* und des Schwertes auch bei Kindern oder Freigelassenen: P. Zanker in: Eikones. Festschrift für H. Jucker, 12. Beih. AntK (1980) 196 ff., bes. 200 ff.

nicht so bewusst ist, wie dies sein müsste: mit der Photographie der Plastik. Gemeint ist natürlich nicht die Schärfe oder gute Qualität der Abbildung — es geht um die Probleme der Beleuchtung und die daraus resultierenden Konsequenzen. Vor einiger Zeit hat E. Langlotz diesem Thema einen Aufsatz gewidmet³⁶. Seine Arbeit wurde zu einem Plädoyer für das Aufstellen und Photographieren der Skulpturen im Freien. Das Aufstellen im Freien mag richtig sein und den antiken Aufstellungs-orten am nächsten kommen, doch aus ersichtlichen Gründen (Diebstahl, Vandalismus, Luftverschmutzung) ist es heute nicht mehr möglich. Sehr lehrreich sind aber die bei Langlotz nebeneinander abgebildeten Aufnahmen der gleichen Skulpturen, die in unterschiedlichem Licht gemacht wurden. Dabei zeigt sich deutlich, dass im Oberlicht die plastische Wirkung und Lebendigkeit der Objekte wesentlich besser zum Ausdruck kommt, als bei anders positionierten Lichtquellen. Alle heutigen Aufnahmen werden auch auf diese Weise gemacht. Doch wie gross die Unterschiede bei fast identischen Bedingungen sein können, sollen die Abbildungen Taf. 2, 1.2 veranschaulichen. Die Position der Kamera, die Optik und Lichtstärke sind in beiden Fällen identisch. Der einzige Unterschied zwischen diesen beiden Aufnahmen liegt darin, dass bei der ersten die linke Lichtquelle um 15 — 20 cm weiter nach hinten verschoben war als bei der zweiten. Beide Aufnahmen wurden genau gleich weiterverarbeitet. Das Resultat ist so unterschiedlich, dass es zur Vorsicht bei der Beurteilung von Skulpturen aufgrund von Photos mahnt. Und wenn man bedenkt, dass die Lichtverhältnisse in den Ausstellungsräumen der Museen auch beträchtlich voneinander abweichen³⁷,

³⁶ E. Langlotz, Über das Photographieren griechischer Skulpturen, *JdI* 94, 1979, 1 ff.

³⁷ Ein sehr anschauliches Beispiel bieten zwei nebeneinander publizierte Aufnahmen bei Maderna a.O. (s.o. Anm. 16) Taf. 19, 2—3 von gleichzeitig entstandenen Statuen des gleichen Typus, die aber unter verschiedenen Lichtbedingungen gemacht wurden. Auf Grund der

wird klar, wieso es möglich ist, dass drei ausgewiesene Kopienkenner die gleiche Skulptur sehr unterschiedlich datieren können³⁸. Wenn man bei unserem Stück nur die Photographie Taf. 2, 2 zu Beurteilung hätte, wäre es, abgesehen vom Mantelbausch, schwierig zu entscheiden, ob es sich um ein tiberisch-claudisches, oder ein spät-hadrianisch-frühantoninisches Werk handelt.

Datierung

Ein Vergleich unseres Torsos mit der Antinoos-Statue in Rom, Banca d'Italia³⁹ zeigt, dass beide gleichzeitig entstanden sein müssen. Die Wiedergabe der Körperformen ist in beiden Fällen entsprechend. Die Schärfe der Inscriptionen und die Modellierung der Flächen sind sehr nah verwandt. Die gleichen Gestaltungsmerkmale und die gleiche plastische Auffassung zeigt ein wie unser Stück halblebensgrosser Torso in München⁴⁰, der möglicherweise einen Verstorbenen als Herakles darstellt. Er lässt sich stilistisch sehr gut mit dem Perseus in Kopenhagen verbinden, der seinerseits wegen der Stütze um

Photos kann man die in der Beschreibung postulierte sehr grosse Nähe trotz bestem Willen nicht erkennen, obwohl die Datierung sicher zutrifft. In der neusten Zeit wurden an verschiedenen Orten Versuche unternommen, ganze Serien von Aufnahmen unter identischen Voraussetzungen zu machen, so bei der Polykletaussstellung in Frankfurt, publiziert in *Polykletforschungen* a.O. (s.o. Anm. 22).

³⁸ Als Beispiel mag hier die Ephebenstatue in Rom (Kyniskos), Museo Barracco, Inv. 99 dienen: P. Zanker, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit* (1974) 22 f. Nr. 19 Taf. 21, 4; 22, 3.6; 24, 3; 26, 2.5.9 datiert sie neronisch-flavisch, D. Arnold, *Die Polykletnachfolge*, 25. *ErgH. JdI* (1969) 72 ff. setzt ihre Entstehungszeit "recht früh im 1. Jh. v.Chr." an und Lauter a.O. (s.o. Anm. 16) sieht in ihr schliesslich ein Beispiel antoninischer Kopierkunst.

³⁹ H. Meyer, *Antinoos* (1991) 95 f. Kat.Nr. I 74 Taf. 84—86, 3.

⁴⁰ Glyptothek, Inv. Gl 230: M. Fuchs, *Römische Idealplastik, Glyptothek München. Katalog der Skulpturen VI* (1992) 81 ff. Nr. 12, Abb. 62—67.

die Mitte des 2. Jhs. n.Chr. entstanden sein muss⁴¹. Ein gutes Vergleichsbeispiel stellt schliesslich der Diadumenos Farnese in London⁴² dar, der unter Antoninus Pius entstanden ist. Hier sind die Übergänge zwischen den einzelnen Teilen der Muskulatur in der gleichen Art wie bei unserem Stück beruhigt und harmonisch, aber noch nicht verschliffen wie in der spätantoninischen Plastik⁴³. Der Rücken beider Figuren ist in der gleichen Weise modelliert: er ist wenig akzentuiert, wirkt einheitlich und lässt das Knochengestüt darunter vermissen. Das Zürcher Stück zeigt vielleicht eine Spur mehr Lebendigkeit und plastischer Durchformung.

Nach dem soeben Gesagten muss der Torso in Zürich ein Werk eines Kopisten späthadrianischer oder frühantoni- nischer Zeit sein. Die Spannweite der unterschiedlichen Gestaltungsmöglichkeiten und auch Qualitäten innerhalb der gleichen Kopisten-Periode kann sehr gut am Beispiel der Antinoos-Statuen⁴⁴ oder an den hadrianischen Statuen aus Cherchel⁴⁵ beobachtet werden. Unser Stück gehört, trotz des kleinen Formats, gewiss zu den quali- tativ hochstehenden Zeugnissen seiner Erschaffungszeit.

⁴¹ Dazu Zanker a.O. 6.

⁴² British Museum 501: Zanker a.O. 13 f. Nr. 11 Taf. 8, 2–3; 9, 1.4; 10, 1–2.

⁴³ Der Unterschied wird augenfällig, wenn man z.B. den Bacchus aus Cherchel beizieht, dazu Landwehr a.O. (s.o. Anm. 7) 106 und Taf. 48, 1.3. Die Figur ist aus schwellenden Rundungen aufgebaut, alle Formen sind so ineinander verschmolzen, dass das Knochengestüt überhaupt nicht zum Vorschein tritt.

⁴⁴ Meyer a.O. stellt alle bekannten Statuen des Antinoos neben- einander. Da sie alle sicherlich zwischen 130 und 150 n.Chr. entstanden sind, markieren die Unterschiede die Abweichungen innerhalb eines kurzen Zeitraumes.

⁴⁵ Ein weiteres eindruckliches Beispiel für die Möglichkeiten innerhalb der hadrianischen Kopien bei Landwehr a.O. (s.o. Anm. 7) 105 f., wo sie

Deutung

Zu welchem Zweck wurde aber diese anspruchsvolle Arbeit hergestellt? Wahrscheinlich besass sie von Anfang an einen Porträtkopf, wie das die vielen anderen Statuen im Diomedes-Schema nahelegen. Der Kopf war aber kaum von Anfang an gesondert gearbeitet, es sei denn, dass schon während des Meisselns ein Fehler im Mar- morblock sichtbar wurde, der den Bildhauer dazu ver- anlasste, den Kopf getrennt auszuarbeiten. Am Nacken des Torsos ist tatsächlich ein schmaler, aber relativ langer Riss zu sehen (Taf. 2, 3.4). Gegen diese Möglichkeit spricht aber die unsorgfältig gearbeitete Anstückungs- fläche zwischen Hals und Kopf, die eher einer Bruch- stelle ähnlich ist. Wahrscheinlicher ist, dass dem Torso bei einer Zweitverwendung der Statue ein neuer Kopf aufgesetzt wurde⁴⁶. Die Möglichkeit, dass der Torso auf Vorrat gearbeitet und erst beim Verkauf der Porträtkopf auf Wunsch des Kunden gemacht und anschliessend aufgesetzt wurde, überzeugt wohl am wenigsten⁴⁷. Den Kopf hätte der Bildhauer in der Bosse belassen können – so wäre die zwischen der Bestellung und der Fertig- stellung nötige Arbeit wohl am rationellsten in relativ kurzer Zeit durchzuführen. Beim Auftraggeber unserer Statue handelte es sich wahrscheinlich um einen vermö- genden, aber nicht sehr reichen Römer (das kleine Format spricht für eine gewisse Bescheidenheit). Ob er sie als Schmuck seines Hauses oder als Grabstatue für seinen Sohn gekauft hat, ist nicht mehr zu entscheiden. Gegen die zweite Möglichkeit sprechen die Beobach-

in den Statuen aus Cherchel zwei recht unterschiedliche Kopien- gruppen fassen konnte.

⁴⁶ Zur Wiederverwendung der Statuen H. Blanck, Wiederverwendung alter Statuen als Ehrenkmäler bei Griechen und Römern, StA 11 (1969).

⁴⁷ Zur Herstellung der Statuen auf Vorrat, ohne Porträtkopf, wenn dies überhaupt praktiziert wurde, würden sich Gewand- oder Panzerstatuen eignen, bei welchen der Halsausschnitt vom Gewand oder Panzer

tungen von H. v. Hesberg⁴⁸, welche zeigen, dass im 2. Jh. n.Chr. die figürliche Ausstattung der Gräber in die Innenräume zurücktrat und damit nicht mehr als Prestige- und Propagandamittel diente. Daher verlor die Skulptur an Qualität und wurde sparsamer verwendet. Sicher gab es aber Ausnahmen von dieser allgemeinen Tendenz. Von den Wiederholungen des Diomedes-Typus mit Porträtköpfen, deren Fundort bekannt ist, stammt nur ein Hochrelief aus einem Grabzusammenhang⁴⁹. Alle anderen, deren Herkunft gesichert ist, wurden in nicht sepulkralen Kontexten gefunden. So wurden z.B. zwei lebensgrosse Wiederholungen bei der Ausgrabung des Forums in Palestrina gefunden, die dort demnach sicher als Ehrenstatuen aufgestellt waren⁵⁰. Wenn aber unsere Statue mit den Attributen des Hermes ausgestattet war, wie Bloesch vermutete, wäre die Verwendung im Zusammenhang mit dem Totenkult durchaus möglich. Seit der neronischen Zeit ist nämlich eine verstärkte Angleichung der Toten an Hermes (Merkur) festzustellen⁵¹. Gleichzeitig aber ist Hermes ebenfalls im privaten Bereich, vor allem bei Vertretern der Berufsgruppen, über die er ein wachsames Auge hat (alle, die mit Geld arbeiten) sehr verbreitet⁵².

Zu guter Letzt müssen wir eine eher ernüchternde Bilanz ziehen. Vor fünfzig Jahren gelangte H. Bloesch zu einem schönen, abgerundeten Bild: Grabstatue eines früh verstorbenen, jungen Mannes im Schema einer klassischen

kaschiert würde (Blanck a.O. 27 f.). Bei nackten Statuen ist diese Möglichkeit abzulehnen.

⁴⁸ H. v. Hesberg, *Römische Grabbauten* (1992) bes. 202 ff.

⁴⁹ Vgl. Maderna a.O. (s.o. Anm. 16) 196; Grabrelief eines Römers, an der Via Appia gefunden.

⁵⁰ ebd. 205 ff. Kat.Nr. D 3 und D 14.

⁵¹ Wrede a.O. (s.o. Anm. 8) 79 ff.

Hermesfigur — passend zum sepulkralen Kontext ein Psychopompos oder Chthonios — mit Porträtkopf, aus hadrianischer Zeit. Nach der vorliegenden Neubetrachtung ist das Bild nicht mehr abgerundet, lässt sehr viele Fragen offen. Sicher können wir nur sagen, dass der junge Mann im Schema des sog. Diomedes Cumae-München dargestellt ist und dass der Auftraggeber in späthadrianischer oder frühantoninischer Zeit gelebt haben muss. Die zu einem Paludamentum umgebildete Chlamys kennzeichnet den Dargestellten (die Statue hatte sicherlich einen Porträtkopf) als verantwortungsvolles Mitglied des römischen Staates. Es hätte ein Bürger genau so gut wie ein Freigelassener sein können⁵³. Alles, was darüber hinaus gesagt würde, hätte unweigerlich einen spekulativen Charakter. Der Trost, der uns bleibt, ist der Torso selbst, der durch seine Lebendigkeit und Ausstrahlung besticht.

TAFELVERZEICHNIS

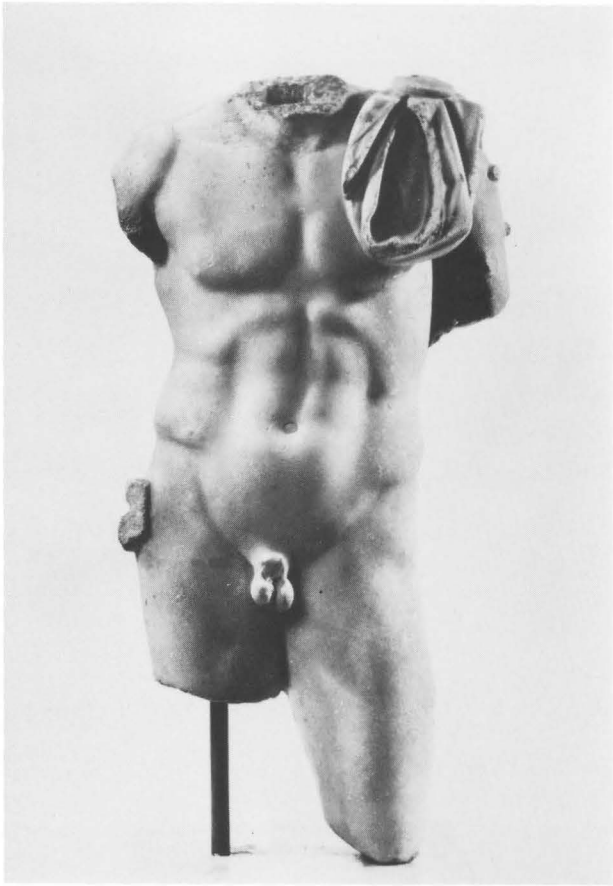
Taf. 2, 1 — 4 Marmortorso eines Knaben, Inv. L 973. Vorder- und Rückansichten.

Taf. 3, 1 — 4 dito, Seiten- und Dreiviertelansichten.

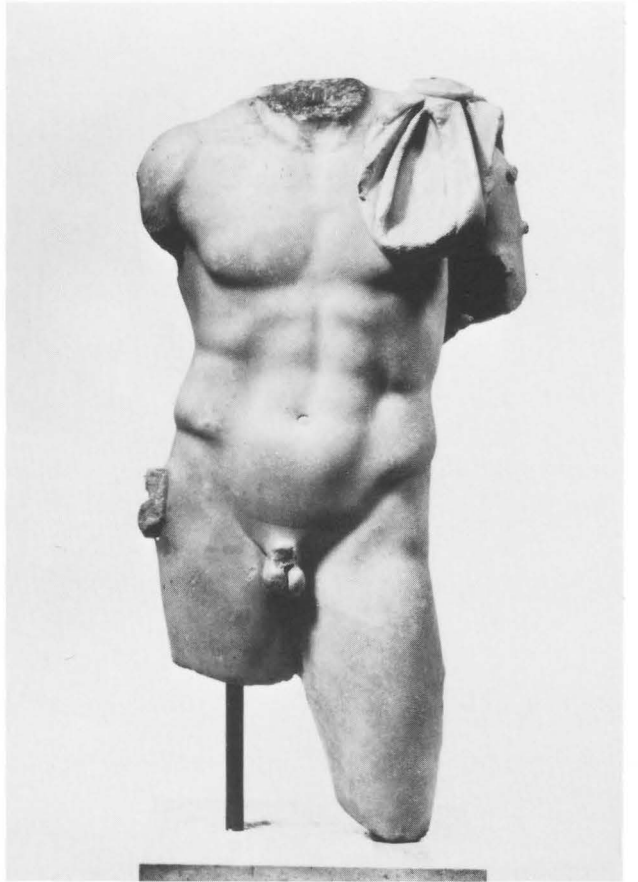
Photos: Archäologische Sammlung der Universität Zürich, Silvia Hertig.

⁵² Ein solcher wird von Petronius im Satyricon geschildert, Trimalchio, der es als Freigelassener durch Handel zu erheblichem Reichtum gebracht hat.

⁵³ ebd.



1



2



3



4



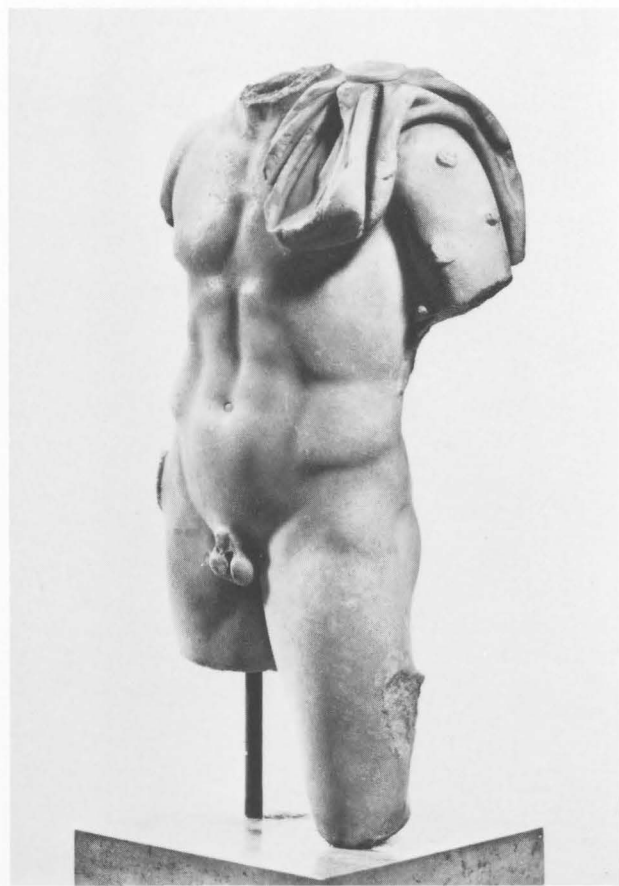
1



2



3



4

Seit 1976 bereichert die Bestände etruskischer Bronzen und Gefäße der Archäologischen Sammlung eine Schnabelkanne aus Vulci (Abb. 1; Taf. 4, 1 – 4)¹.

Beschreibung und Erhaltungszustand

Die Kanne besteht aus einem gegossenen, getriebenen und nachgezogenen Körper, der aus einem einzigen Stück gearbeitet wurde, und einem separat angefertigten Henkel². Der Körper hat die Form eines stumpfen Kegels. Ein kleiner Absatz markiert den Übergang von der abgerundeten Schulter zum aufwärtsstrebenden Hals. Dieser wird durch den charakteristisch ausladenden schnabelförmigen Ausguss bekrönt. Die Kanne steht auf einer einfachen Standfläche, in deren Mitte eine leichte

* Ausser den in der Archäologischen Bibliographie des Deutschen Archäologischen Instituts aufgeführten Abkürzungen werden hier folgende verwendet:

| | |
|---------------------------|--|
| Bronzeschnabelkannen 1929 | P. Jacobsthal — A. Langsdorff, Die Bronzeschnabelkannen (1929) |
| Bouloumié 1973a | B. Bouloumié, Les oenochoés en bronze du type 'Schnabelkanne' en Italie (1973) |
| Bouloumié 1973b | B. Bouloumié, Les oenochoée en bronze du type 'Schnabelkanne' en France et en Belgique, Gallia 31, 1973, 1 – 35 |
| Bouloumié 1986 | B. Bouloumié, Vases de bronze étrusques du service du vin. Italian Iron Age Artifacts in the British Museum (1986) |
| Caffarello 1983 | N. Caffarello, Quattro Schnabelkannen del Museo archeologico di Milano, NotMilano 31 – 32, 1983, 29 – 34 |
| Frey 1984 | O.-H. Frey, Zur Bronzeschnabelkanne in Besançon, in: H. Walter (Hrsg.), Hommage à Lucien Lerat (1984) 293 – 308 |

¹ Inv. 3616. Aus Privatbesitz erworben. Gefässkörper: Höhe: 23,1 cm; Dm des Bauches: 13 cm; Dm der Standfläche: 8,4 cm. Henkel: Länge: 16,7 cm; Breite: 12 cm.

² Bei einer genauen Untersuchung des Gefässes konnten keine Hinweise auf eine separate Bearbeitung und Anstückung des

Eintiefung den Einsatz von Zieharbeiten bei der Bearbeitung des Gefässkörpers bestätigt³.

Der vollgegossene, im Schnitt polygonale Henkel liegt mit seinen zwei Armen, die in einer von einem Ringlein eingeleiteten Knospe enden, auf der Gefässmündung (Taf. 4, 3)⁴. Jedes Ende ist mit einer Bronzeniete an der Gefässmündung befestigt. Die vertikale Fortsetzung des Henkels läuft an der Schulter vorbei und endet mit einer Attasche auf dem Gefässbauch. Die Attasche (Taf. 4, 4) wird durch eine weitere Bronzeniete an der Gefässwand gehalten. Der gerippte Henkel wird von einem schmalen waagrechten Wulst und einer Wölbung abgeschlossen, welche den oberen Abschluss der eigentlichen Attasche bilden. Letztere besteht aus einer elfblättrigen Palmette, welche von zwei auseinanderlaufenden Schlangen bekrönt wird, deren Schwanz jeweils eine Öse bildet.

Das Gefäss war ursprünglich im Bereich des Henkelansatzes und in der Schultergegend rechts davon beschädigt. Die entstandenen Lücken wurden bei den Restaurierungs- und Konservierungsarbeiten ergänzt.

Form und Dekor der Kanne

Die Zürcher Bronzekanne ist durch ihren bezeichnendsten Teil, den Schnabel, und durch ihre Bearbeitungsweise als Produkt einer jener etruskischen Werkstätten zu erkennen, welche sich im 6. und 5. Jh. v. Chr. auf mehrere Formen von Bronzegefässen, die meistens mit dem Genuss von Wein verbunden waren, spezialisiert

Mündungsrandes oder der Standfläche festgestellt werden, wie sie bei solchen Kannen allzuoft postuliert wird (vgl. Frey 1984, 295).

³ Zur Herstellung Bouloumié 1973a, 220 – 224 und detaillierter S. Haynes, Etruscan Bronzes (1985) 41 f.

⁴ Über die Interpretation dieser letzten Henkelteile als pflanzliche Elemente Caffarello 1983, 32 Anm. 8.

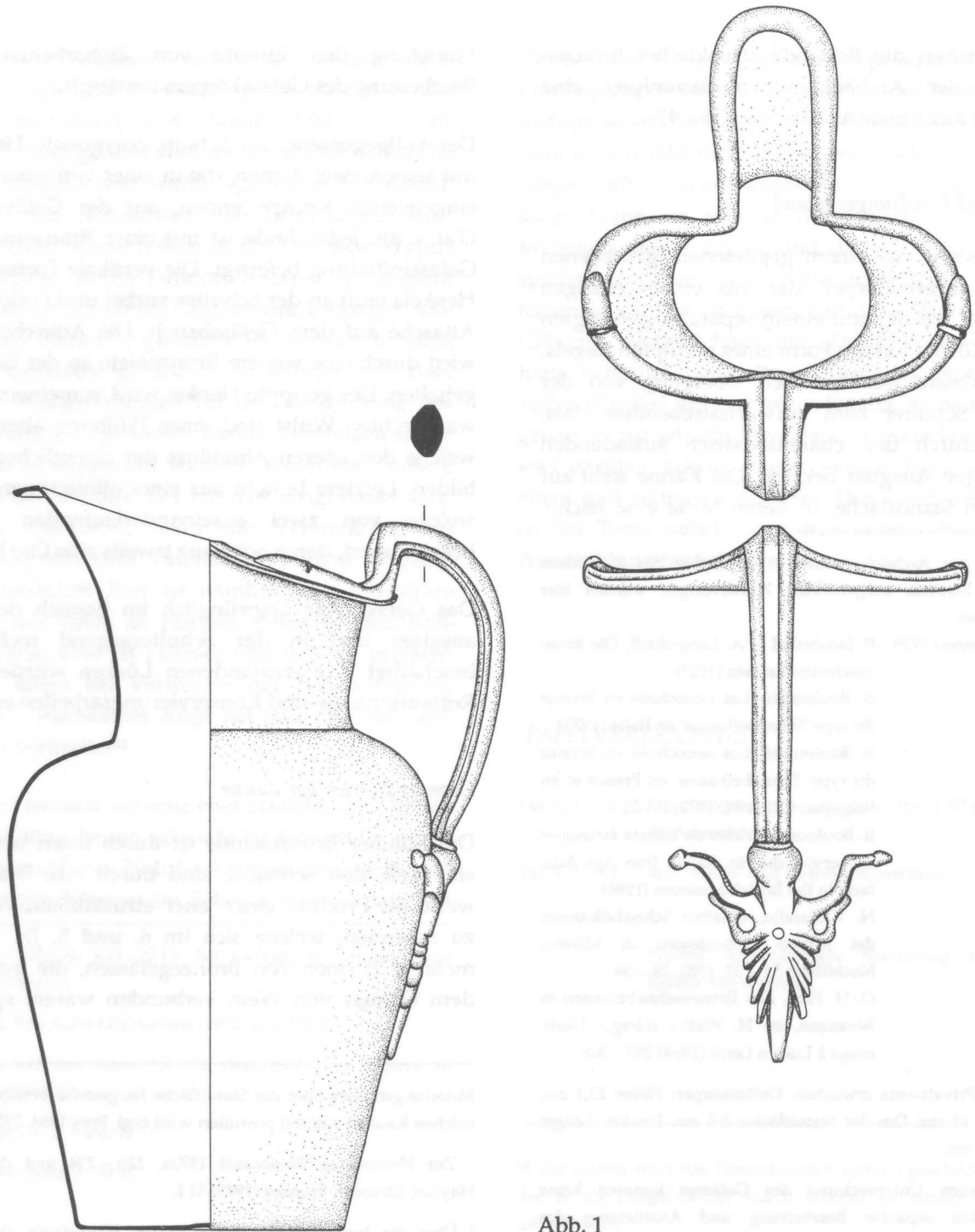


Abb. 1

hatten⁵. Etrurien war nämlich ein sehr fruchtbares Land, das auch reich an Metallen (Eisen, Silber, Blei und dem wichtigsten Bestandteil der Bronzelegierung, Kupfer) war. Bereits in der Antike waren die Etrusker für die hohe Qualität ihrer Bronzeprodukte — Statuen wie Statuetten, Gefässe und Geräte — berühmt⁶.

Die Form der Schnabelkanne ist etruskisch⁷. Der Körper kann verschiedene Grössen und Proportionen aufweisen⁸. Die Gefässe werden aber anhand der Henkelgestaltung und insbesondere der Dekoration der Attasche in drei Hauptgruppen eingeteilt⁹. Die Attasche zeigt nämlich meistens eine Palmette, die ursprünglich von einem pflanzlichen Motiv bekrönt wird, das aber im Laufe der Zeit auch andere Formen annehmen konnte. Es gibt Attaschen vom 'Ankertypus', vom 'Schlangentypus'

⁵ Der Typ der Schnabelkanne ist mehrmals von B. Bouloumié untersucht worden: B. Bouloumié, *Les oenochés à bec en bronze des musées d'Etrurie centrale et méridionale*, MEFRA 80, 1968, 400–460; Bouloumié 1973a; Bouloumié 1973b. Die Einteilung der Henkelattaschen geht aber ursprünglich auf Bronzeschnabelkannen 1929, zurück.

⁶ Athenaeus, I, 28 B.— M. Cristofani, *L'arte degli Etruschi. Produzione e consumo* (1978) 103. Zu etruskischen Bronzen Haynes a.O. (Anm. 4); M. Cristofani, *I bronzi degli Etruschi* (1985).

⁷ Bouloumié 1973a, 216.

⁸ Neben Kannenkörpern mit den Merkmalen des Zürcher Beispiels gibt es auch die sogenannten 'plumpen Kannen' (Serie II), die einen eierförmigeren Körper und dieselben Henkeltypen wie die 'normalen' Schnabelkannen aufweisen, was auf eine Herstellung beider Gruppen in den selben Werkstätten schliessen lässt: Bronzeschnabelkannen 1929, 41; Bouloumié 1973b, 16; Bouloumié 1986, 65 mit Bibliographie. Ferner ist eine weitere Gruppe mit gestrafftem Bauch und Fuss (Serie III) identifiziert worden: Bouloumié 1986, 65 Anm. 7.

⁹ Es scheint mir fraglich, ob dieses als einziges Kriterium für eine sinnvolle Gruppierung und Datierung der Bronzeschnabelkannen gelten soll. Auch die Gestaltung und die Proportionen des Körpers sollten berücksichtigt werden. Henkel und Gefässkörper wurden ja gesondert hergestellt, bzw. könnten in gewissen Fällen sekundär zusammenge-

und schliesslich auch diejenigen, bei denen das Attaschenzwischenstück von unterschiedlich gestalteten, liegenden Spiralen gebildet wird ('Volutentypus'). Hinzu kommen Kannen mit Sirenenattaschen und solche, bei denen ein Satyr oder Satyrkopf abgebildet ist¹⁰.

Die Attasche der Zürcher Schnabelkanne gehört zum Schlangentypus: Beide vom Zentrum der Attasche wellenartig auseinanderlaufenden Gebilde sind klar durch einen knospenartigen Kopf am äusseren Ende charakterisiert, während das andere Ende sich verdünnt und eine Öse bildet. Dieser Dekor unterscheidet sich deutlich vom sogenannten Ankertypus, bei welchem beide auseinanderlaufenden Glieder — wohl ein pflanzliches Motiv — eine eindeutige Beugung nach oben, die an einen Anker erinnert, zeigen. Es ist jedoch nicht auszuschliessen, dass es sich beim Schlangentypus um eine kompliziertere Variante des Ankertypus handelt¹¹.

Attaschen mit Palmetten und sich daraus entwickelnden Schlangenkörpern sind ein Motiv, das in Griechenland vor der Mitte des 6. Jh. v.Chr. als Dekoration von Ton- und Bronzegefässen entwickelt wurde¹². Das Motiv scheint bald danach in Grossgriechenland mit dem Zusatz der aus dem Schlangenschwanz sich entwickelnden

fügt worden sein. Über diese Problematik siehe auch Bouloumié 1973a, 237–238.

¹⁰ Schnabelkannen 1929, 40–42; Bouloumié 1973a, 228–251. Zusammenfassend Bouloumié 1986, 65 f. Siehe auch Frey 1984, 296 f.

¹¹ Bouloumié 1973a, 228; Caffarello 1983, 32 f.

¹² cf. C. Rolley, *Hydries de bronze dans le Péloponnèse du nord*, BCH 87, 1963, 477–484; M. Sguaitamatti — H.U. Nissen, *Ein archaischer Löwenkopfenkel aus Süditalien*, ASUZ 2, 1982 (= AntK 25) 81–87, bes. 83 f. mit Anm. 12. Eine tiefere Datierung (um die Mitte des 6. Jh. v.Chr.) wird von Hill vorgeschlagen, D.K. Hill, *Palmette with Snakes: a Handle Ornament on Early Metalware*, AntK 10, 1967, 39–47, bes. 41 f. (etruskische Schnabelkannen) und 45 f.

den Volute übernommen worden zu sein¹³. In Etrurien übernahm man andererseits bloss die Palmette mit stilisierten Armen (Schnabelkannen vom Ankertypus) — die Voluten kamen erst später und in anderer Form hinzu¹⁴.

Interessanterweise zeigt die Zürcher Schnabelkanne eine Palmette, deren Form nicht gerundet ist, sondern vielmehr an eine Lanzenspitze erinnert. Dies ist beim Schlangentypus nicht immer anzutreffen und scheint eher für Attaschen des Ankertypus charakteristisch zu sein¹⁵. Dass die von den Schlangenkörpern gebildeten Ösen hier deutlich zu erkennen sind, ist ein weiteres Merkmal, das nicht alle Henkel dieses Typus teilen¹⁶. Palmetten mit elf Blättern scheinen beim Attaschentypus, zu welchem die Zürcher Kanne gehört, die Mehrheit zu bilden¹⁷. Auch die Grösse unseres Exemplars passt zur Mehrheit der Schnabelkannen und entspricht insbesondere den Gefässen mit Attaschen vom Schlangentypus.

Verwendung

Schnabelkannen gehören wie andere Bronzegefässe — etwa grosse Weinbehälter (Amphoren, Stamnoi, Situlae), Wasserbehälter, Mischgefässe, Schöpfgefässe und -löffel, Siebgefässe und Gefässe zum Einschenken (Oinochoen und andere Kannen) — zum Weinservice.

Der sich seit dem 7. Jh. v.Chr. bei den Völkern jenseits der Alpen ausbreitende Brauch, aus der italischen Halbinsel exportierten Wein zu trinken, ist einer der

wichtigsten Gründe für die weite Verbreitung etruskischer Bronzegefässe¹⁸.

Schnabelkannen sind nämlich nicht nur in Etrurien und Italien gut belegt. Mehr als ein Drittel der heute bekannten Kannen dieser Form ist in unmittelbarer Nähe der Alpenkette oder in den Gebieten nördlich und westlich davon zum Vorschein gekommen¹⁹. Etrurien trieb bekanntlich Handel nicht nur nach Süd-Osten, nämlich mit Griechenland, sondern auch — seit vorgeschichtlicher Zeit bestehenden Handelsrouten folgend — mit den keltischen Stämmen südlich und nördlich der Alpen. Der Handel mit den Kelten ist auch als Folge der etruskischen Expansion in der Po-Ebene zu verstehen, welche seit der Mitte des 6. Jh. v.Chr. eingesetzt hatte. Wir kennen heute vor allem die Luxusprodukte, die in den keltischen Fürstengräbern gefunden wurden, die aber sicher lediglich den Handel von Rohstoffen (Metallen, Bernstein, Weihrauch) und Lebensmitteln (Wein, Öl, Getreiden) begleitet hatten²⁰. Dass es bestimmte Handelsrouten gab, bestätigt auch die Verteilung der Funde. In gewissen Fällen kann man die gefundenen Bronzegefässe vielleicht als Weggeld interpretieren, welches auf dem Weg nach Norden zu bezahlen war²¹.

Schnabelkannen scheinen aber in Etrurien — wie andere Kannenformen in Griechenland — auch eine weniger profane Funktion gehabt zu haben: Die Darstellung eines Jünglings auf einem etruskischen Bronzethymiaterion, der in der Linken eine Spendeschale (Phiale) und in der

¹³ Sguaitamatti — Nissen a.O. 83 — 86.

¹⁴ Sie erschienen um die Mitte des 5. Jh. v.Chr.: Bouloumié 1973a, 312 — 314.

¹⁵ Bouloumié 1973a, 233.

¹⁶ Bouloumié 1973a, 234; Caffarello 1983, 32 f.

¹⁷ Bouloumié 1973a, 236 f.

¹⁸ Bouloumié 1986, 63 — 75, bes. 63 Anm. 1 — 3 mit Bibliographie.

¹⁹ Bouloumié 1973b, 9.

²⁰ R.C. De Marinis, *I Celti golasecciani*, in: S. Moscati (Hrsg.), *I Celti*, Ausstellungskatalog Venezia (1991) 93 — 102, bes. 95.

²¹ Cristofani a.O. (Anm. 7) 103 — 117; zur Abzweigung der Handelswege nach Gallien, bzw. den Rheingebieten, bei den Seen südlich der Alpen: ebd. 105 f. Zur Verteilung der Funde Bouloumié 1973b, 14 f. Zur

Rechten eine Schnabelkanne hält, zeigt, dass solche Gefässe auch bei Opferriten und Libationen verwendet wurden²².

Datierung

Die Produktion von Schnabelkannen in Etrurien lässt sich zeitlich eingrenzen, obwohl viele Exemplare leider ohne Fundkontext sind. Funde aus den Nekropolen von Vulci bestätigen, dass es etruskische Bronzeschnabelkannen bereits im letzten Drittel des 6. Jh. v.Chr. gab. Die Gefässe sind bis in die zweite Hälfte des 5. Jh. v.Chr. belegt²³.

Bei der hohen Konzentration von Funden von Schnabelkannen mit Attaschen des Ankertypus wie auch des Schlangentypus in und um Vulci liegt die Vermutung nahe, dass ihre Produktion in dieser etruskischen Stadt lokalisiert war²⁴.

Was Kannen mit Schlangenattaschen betrifft, sind aus Etrurien einige Beispiele aus Kontexten des ausgehenden 6. Jh. v.Chr. und der Jahrhundertwende bekannt. Den Funden nach ist dieser Attaschentyp vor allem in der ersten Hälfte des 5. Jh. v.Chr. belegt²⁵. In diese Jahrzehnte dürfte auch die Zürcher Schnabelkanne zu datieren sein. Ihre spitzförmige Palmette sowie die geschwungene Gestaltung der Schlangen, welche die Attasche des

Interpretation der Funde als Weggeld P.A. Donati, *La Schnabelkanne di Ascona*, *NumAntCl* 16, 1987, 111–118.

²² Das Stück befindet sich im Santa Barbara Museum of Art: M. Del Chiaro, *The Long-spouted Schnabelkanne as an Etruscan Libation Vase*, *NumAntCl* 13, 1984, 21–31.

²³ Bouloumié 1973a, 267–301, insbesondere 273 f; Frey 1984, 295.

²⁴ Bronzeschnabelkannen 1929, 63. Bouloumié 1973a, 321–324. Bouloumié 1973b, 9.

Zürcher Exemplars charakterisieren, lassen sich bisher leider mit keinem archäologisch datierbaren Fund vergleichen. Es bleibt zu hoffen, dass Neufunde neue Anhaltspunkte für eine präzisere Datierung liefern werden.

TAFELVERZEICHNIS

- Taf. 4, 1 Etruskische Bronzeschnabelkanne, Inv. 3616. Rückansicht.
Taf. 4, 2 dito, Profilansicht.
Taf. 4, 3 dito, Detailansicht der Mündung.
Taf. 4, 4 dito, Detailansicht der Attasche.

TEXTABBILDUNGEN

- Abb. 1 Profilzeichnung der Schnabelkanne und Frontalansicht des Henkels (Massstab 1:2).

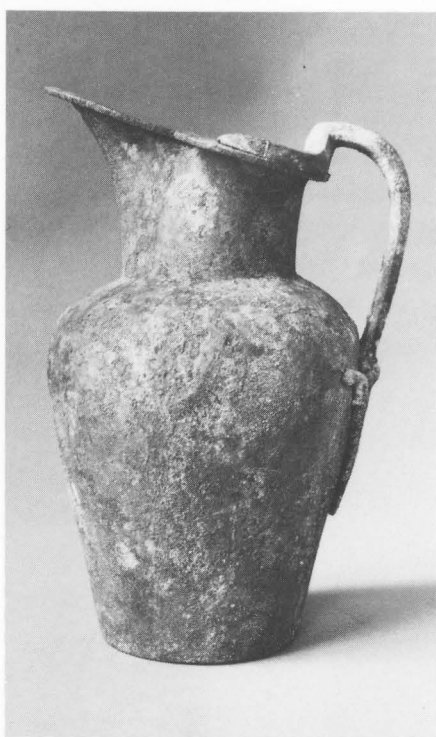
Photos: Archäologische Sammlung der Universität Zürich, Silvia Hertig.

Zeichnung: S. Faisst-Oberhänsli nach Vorlage der Verfasserin.

²⁵ Bouloumié 1973a, 26 (Capodimonte-Bisenzio Grab 84); 86 (Vulci Grab 137); Bouloumié 1973b, 13 f.



1



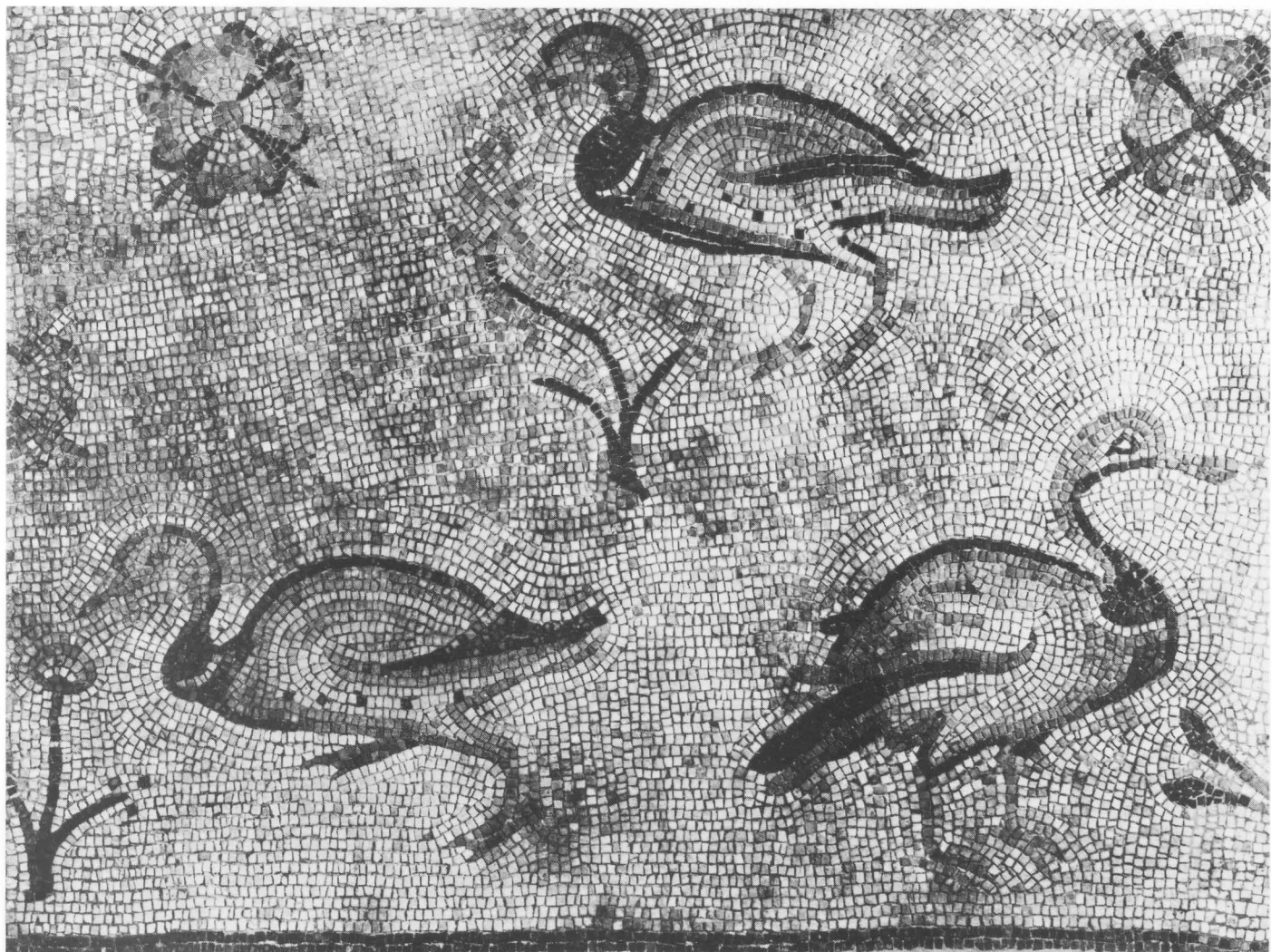
2



3



4



5

EIN SPÄTANTIKES MOSAIK MIT ENTEN

Das im folgenden publizierte Fragment eines Mosaikes gelangte 1992 als Schenkung von Dr. L. Mildenberg in die Archäologische Sammlung (Taf. 4, 5)¹. Ausser dem allgemeinen Hinweis "aus der Levante" ist leider nichts über seine Herkunft bekannt. Darüber kann allein die Darstellung Auskunft geben, wie auch eine Datierung nur über stilistische Vergleiche vorgenommen werden kann.

Das Fragment misst 93,5 x 124 cm und war bereits in einem 4 cm hohen Metallrahmen gefasst, als es in die Sammlung kam. Ausser dem Einkleben einiger loser *tesserae* sind seit der Annahme der Schenkung keine weiteren Restaurierungsarbeiten vorgenommen worden. Wie Bohrungen an zwei Fehlstellen zeigten, ist der gesamte antike Mörtel bei der Rahmung entfernt und durch einen mit kleinen Steinchen versetzten Zement ersetzt worden². Bei dieser Gelegenheit sind wohl auch die teilweise beträchtlichen Fehlstellen entlang den Rändern ergänzt worden (punktierte Bereiche auf Abb. 1): Modern sind die linke obere Ecke mit Teilen der Rosette, die rechte obere Ecke und der rechte untere Rand ab Bildmitte, sowie einige wenige kleinere Stellen innerhalb des Bildes. Entlang des Rahmens sind fast alle Steinchen neu gesetzt worden; die Ergänzungen sind wegen der helleren Steinchen, der weniger sorgfältigen Ausrichtung und des nur hier verwendeten grauen Zementes gut zu erkennen. Von den originalen Steinchen ist ein grosser Teil vor allem in der linken Bildhälfte grauschwarz verfärbt (sekundär durch Brand?).

Die Grösse der *tesserae* beträgt zwischen 7 und 8 mm pro Kantenlänge, selten nur weicht eines von diesen Dimen-

¹ Inv. 4416; cf. ASUZ 19, 1993, 4 (dort irrtümlich als Inv. 4313 angeführt).

² Ich danke dem Restaurator der Sammlung R. Fritschi für die ausführlichen Diskussionen über technische Belange der Neufassung und für die vorgenommenen Untersuchungen.

sionen ab. Sie weisen meistens eine nahezu quadratische Oberfläche auf, bei Bedarf wurden aber auch dreieckige Steinchen verwendet. Ihre enge und sorgfältige Setzung und die Verlegung in mehreren Reihen entlang den Konturen der Bildelemente machen das Mosaik zu einem Werk von guter Qualität, die bei spätantiken Mosaiken nicht selbstverständlich ist.

Die Bildelemente heben sich von dem ursprünglich cremefarbenen Hintergrund deutlich ab, in den geschwärzten Bereichen allerdings ist die Lesbarkeit erschwert. Zu erkennen sind drei Vögel, drei Pflanzen und drei Rosetten. Die beiden nach links gerichteten Vögel unterscheiden sich von dem nach rechts schreitenden durch ihr gepunktetes Gefieder, den schlankeren Körper und den spitzeren Schnabel. Ob nun zwei verschiedene Vogelarten gemeint sind, oder ob wir in ihnen zwei Weibchen und einen Erpel erkennen sollen, lässt sich nicht entscheiden. Alle drei dürften sicherlich der Familie der Enten angehören³. Dies wird auch durch die gleichartige Farbgebung bestätigt: Alle haben rötlich-braune Schnäbel und Beine, die Farbe ihres Gefieders stuft sich von Schwarz über mehrere Grau- und Rottöne bis zu Weiss ab und alle weisen einen hellen Ring am Hals auf. Das Auge des nach rechts gerichteten Tieres wird von einem einzigen weissen Steinchen gebildet, das schwarz eingefasst ist; dagegen setzt sich das der beiden anderen aus je vier kleinen dunkelgrauen Steinchen zusammen. Gemeinsam ist allen dreien ausserdem, dass ihre Silhouette mit einer deutlichen, schwarzen oder dunkelgrauen Linie gekennzeichnet ist.

³ Zu Enten allgemein: J.M.C. Toynbee, *Tierwelt der Antike* (1983) 260–262; O. Keller, *Die antike Tierwelt II* (1913) 228–235. Keller versucht, die einzelnen Entenarten zu bestimmen, muss aber gleichzeitig feststellen, dass oft schon die Unterscheidung zwischen Gänsen und Enten nicht möglich ist. Zur Schwierigkeit, die Vogelarten eindeutig zu bestimmen, vergleiche man z.B. Toynbee a.O. Taf. 132 und Taf. 134!

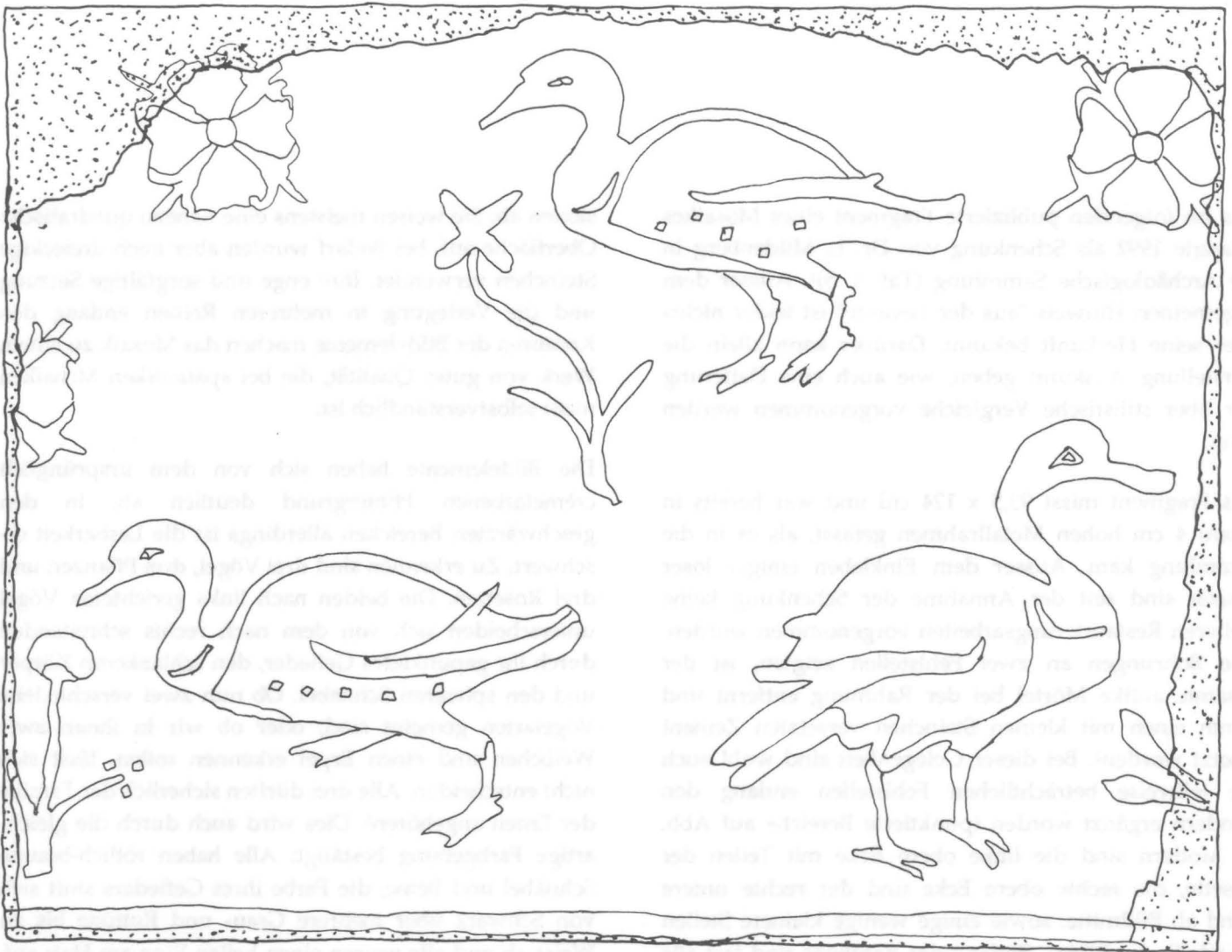


Abb. 1

Die Pflanzen sind sehr einfach aufgebaut: Ein längerer schwarzer Stiel mit einer runden bzw. mit einer vierblättrigen, rötlich-braunen Blüte wird jeweils von zwei schwarzen Blättern flankiert; dies reicht aus, um eine Blume erkennbar zu machen. Ganz rechts ragen noch zwei schwarze Blätter ins Bild. Im Vergleich zu diesen stark stilisierten Pflanzen sind die Rosetten vielfältiger aufgebaut. Aus einem dunkelbraunen Zentrum streben vier schwarze lilienartige Radien zum Rand, der Raum zwischen ihnen wird in feinen Abstufungen von braunen und roten Farbtönen gefüllt.

Das Mosaik zeigt nur einen Ausschnitt eines wohl erheblich grösseren Bildfeldes, denn sowohl am linken wie am rechten Rand sind beim Zersägen die Blumen und Rosetten verstümmelt worden. Wieviel an den Bildrändern abgeschnitten wurde, lässt sich heute nicht mehr sagen. Einzig am unteren Rand entspricht das zwei-reihige schwarze Band dem originalen Bildabschluss. Wegen des fragmentarischen Zustandes können keine sicheren Aussagen über seine ursprüngliche Lage innerhalb eines Mosaikbodens gemacht werden. Es bieten sich mehrere Lösungsmöglichkeiten an: So lässt sich vermuten, dass dieses Mosaik einst Teil eines Rahmens bildete, der ein grösseres Bildfeld mit einer figürlichen

Darstellung umgab⁴. Denkbar ist aber auch, dass es sich um einen kleinen Ausschnitt eines Mosaikes handelt, das den ganzen Boden eines Raumes bedeckte und das mit unsystematisch verteilten Vögeln, Pflanzen und Rosetten geschmückt war. Solche Landschaftsdarstellungen sind oft durch weitere Tier- und Pflanzenarten bereichert⁵. Eine dritte Möglichkeit wäre, dass es die Fläche eines Interkolumniums bedeckte⁶. Unwahrscheinlich dagegen ist, dass es sich um eines von zahlreichen Bildfeldern innerhalb eines grossen, geometrisch gegliederten Mosaikes handelt, da dafür die ursprünglichen, aber nicht mehr zu rekonstruierenden Ausmasse unseres Fragmentes viel zu gross wären⁷.

Enten sind ein beliebtes Motiv auf spätantiken Mosaiken. Für die hier vorgestellten finden sich in erster Linie enge Vergleiche auf syrischen Böden. So entsprechen die Enten auf den Böden der Portiken der "Grande Colonnade" in Apameia in der Art des Konturs, der Wiedergabe des Auges und des Halsringes fast Stein für Stein unserem Mosaik⁸. Auch bei den Pflanzen bestehen deutliche Ähnlichkeiten zu diesen apameischen Mosaiken⁹.

⁴ Vgl. etwa das Rahmenornament des "Houses of Ge and the Seasons" in Antiochia: D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements* (1947) Taf. 82 a. b.

⁵ Martyrion von Seleukia: Levi a.O. Taf. 87–89. Portikus von Apameia: C. Dulière, *Mosaïques des portiques de la Grande Colonnade, Fouilles d'Apamée de Syrie*. *Miscellanea* 3 (1974) Faltplan.

⁶ Kirche des Photios in Huarte: P. Donceel-Voûte, *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban*, Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université catholique de Louvain 69 (1988) Abb. 62. Michaelion in Huarte: ebenda Taf. 5.

⁷ Mosaik im Gelände von Rassim Bey Adali: Levi a.O. Taf. 84 a.

⁸ Dulière a.O. 20 f. 50 f. Taf. 14 17; 53, 1.2. Das Mosaik ist durch eine Inschrift in das Jahr 469 n. Chr. datiert: ebenda 64.

⁹ cf. ebenda 46 Taf. 46 f.

Inhaltlich deuten die Enten und die Pflanzen möglicherweise auf eine Nillandschaft in sehr abgekürzter Form hin. Üblicherweise sind Nilszenen aber viel eindeutiger gekennzeichnet, indem Fische, Seerosen und Lotosblüten, aber manchmal auch Bootsszenen, Städte- darstellungen und der Flussgott Nilus die Interpretation sichern¹⁰. Ausserdem finden sich nilotische Themen mehrheitlich auf Rahmenornamenten oder kleinformatigen Bildfeldern¹¹, so dass anzunehmen ist, dass wir das Fragment als Teil einer allgemein gehaltenen, grossflächigen Landschaftsdarstellung rekonstruieren müssen. Solche Landschaften mit unregelmässig verteilten Pflanzen und Tieren¹² sind geradezu charakteristisch für den nord- und zentralsyrischen Raum und lassen sich stilistisch gut von Mosaiken mit Tierdarstellungen in Phönizien, Palästina und Arabien abgrenzen¹³. Es darf sogar vermutet werden, dass unser Fragment das Schiff einer Kirche schmückte, wie dies bei den meisten der syrischen Vergleichsstücke der Fall ist¹⁴. Angesichts dieser stilistischen Parallelen wird die vom Schenker übermittelte Herkunftsangabe "aus der Levante" bestätigt, und es kann mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit vermutet werden, dass es aus Syrien stammt¹⁵.

¹⁰ L. Foucher in: *La mosaïque gréco-romaine. Colloque international* (1965) 137–143; J. Balty in: *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Festschrift A. Adriani III* (1984) 827–834 bes. 829. Reichhaltige Nilszenen auf Taf. 131, 1.

¹¹ Zur Lokalisierung von Nilszenen: Balty a.O. 831 f.; Donceel-Voûte a.O. 479.

¹² Zur Interpretation von Tierdarstellungen auf syrischen Mosaiken: Donceel-Voûte a.O. 476–479.

¹³ Ebenda 460.

¹⁴ Ebenda Abb. 43. 60. 73. 170–173. 272–278.

¹⁵ Hinzu kommt, dass in den letzten Jahren zahlreiche Mosaiken mit der Herkunft "Syrien" bzw. "Levante" im Kunsthandel aufgetaucht sind: cf. die Auflistungen im BAssMosAnt (oft mehr als ein Mosaik im

J. Balty hat mehrfach die Stilentwicklung und die Chronologie der syrischen, bzw. der nahöstlichen Mosaiken behandelt, doch basieren ihre Ausführungen auf der Analyse ganzer Böden oder gar grosser Bildkomplexe und nicht auf derjenigen einzelner Fragmente¹⁶. Sie kann daher auch Kriterien wie die Gesamtkomposition des Mosaikes einbeziehen, was bei unserem Fragment nicht möglich ist. Dennoch kann anhand ihrer Ergebnisse eine ungefähre Datierung des Zürcher Mosaikes vorgenommen werden.

Einen ersten Hinweis gibt das Thema: Landschaftsdarstellungen gehören seit dem Ende des 4. Jahrhunderts n.Chr. neben geometrischem Dekor zum Repertoire der syrischen Mosaizisten und erlebten in der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts n.Chr. ihre Blütezeit¹⁷. Für diese Periode ist charakteristisch, dass die Bildelemente in freier Komposition auf der verfügbaren Fläche verteilt werden. Auf mehreren Ebenen bewegen sich die Tiere in einer stark stilisierten Landschaft. Die Wirkung dieser Mosaiken, in der kein erzählendes oder beschreibendes Bestreben mehr zu erkennen ist, ist rein dekorativ und sie kennzeichnet auch das Zürcher Mosaik¹⁸. Zur vorgeschlagenen Datierung passen die Flächigkeit der Darstellung, die Wiedergabe der Vögel im vollen Profil

und das vollständige Fehlen eines Schattens¹⁹. Erinnert sei nochmals an die engen stilistischen Parallelen mit den oben angeführten und fest in das Jahr 469 n.Chr. datierten Mosaiken aus Apameia, die die chronologische Einordnung bekräftigen²⁰. Die späteren, in die 1. Hälfte des 6. Jahrhunderts n.Chr. datierten Gänse und Pflanzen vom Rahmenornament des Hippolytos-Saals in Madaba (Jordanien) zeichnen sich dagegen durch eine noch grössere Flächigkeit und Stilisierung aus²¹.

Das Zürcher Entenmosaik kann folglich trotz seines fragmentarischen Zustandes und des unbekanntem Kontextes als typisches Beispiel der syrischen Mosaikunst des späteren 5. Jahrhunderts n.Chr. bestimmt und gewürdigt werden.

TAFELVERZEICHNIS

Taf. 4, 5 Mosaik mit Enten. 2. Hälfte 5. Jh. n.Chr.

TEXTABBILDUNG

Abb. 1 Mosaik mit Enten.

Photo: Archäologische Sammlung der Universität Zürich, Silvia Hertig.

Zeichnung: Anton Reisacher.

Angebot): *BAssMosAnt* 10/11, 1985, Nr. 837. 838; 12, 1988/89, Nr. 699. 700. 703. 704; 13, 1990/91, Nr. 903. 905. 913. 916. 917. 926—928. 932; 14, 1993, Nr. 588. 591—593. 597. Zu mehreren syrischen Mosaiken, die in den Kunsthandel kamen: K. Parlasca in: *III Colloquio internazionale sul mosaico antico* (1983) 227—234.

¹⁶ J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie* (1977); dies., *Les mosaïques de Syrie au V^e siècle et leur répertoire*, *Byzantion* 54, 1984, 437—468; dies., *Mosaici Antichi di Siria e di Giordania*, in: M. Piccirillo, *I mosaici di Giordania* (1986) 107—115; dies., *La mosaïque en Syrie*, in: *Archéologie et histoire de la Syrie II* (1989) 491—524; cf. auch Donceel-Voûte 453—464.

¹⁷ Donceel-Voûte 460; J. Balty, *Byzantion* 54, 1984, 457. 459 f. Taf. 12—14.

¹⁸ Zur rein dekorativen Wirkung: ebenda 467.

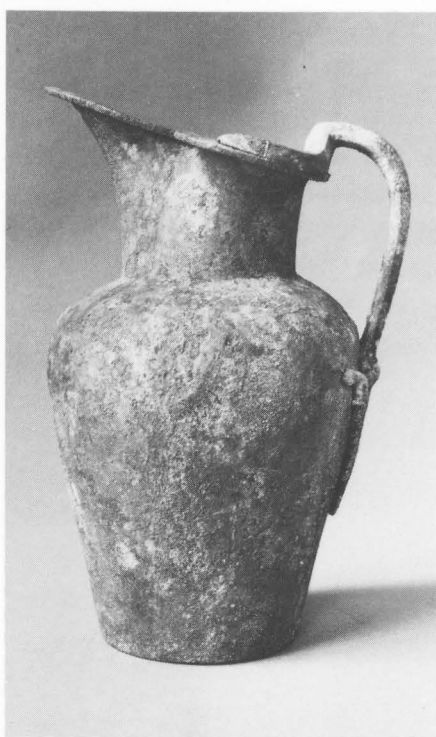
¹⁹ Dies., *Mosaïques antiques de Syrie*, 10; dies. *Mosaici die Giordania*, 110.

²⁰ cf. oben Anm. 8 und 9.

²¹ M. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan* (1993) Abb. 17.



1



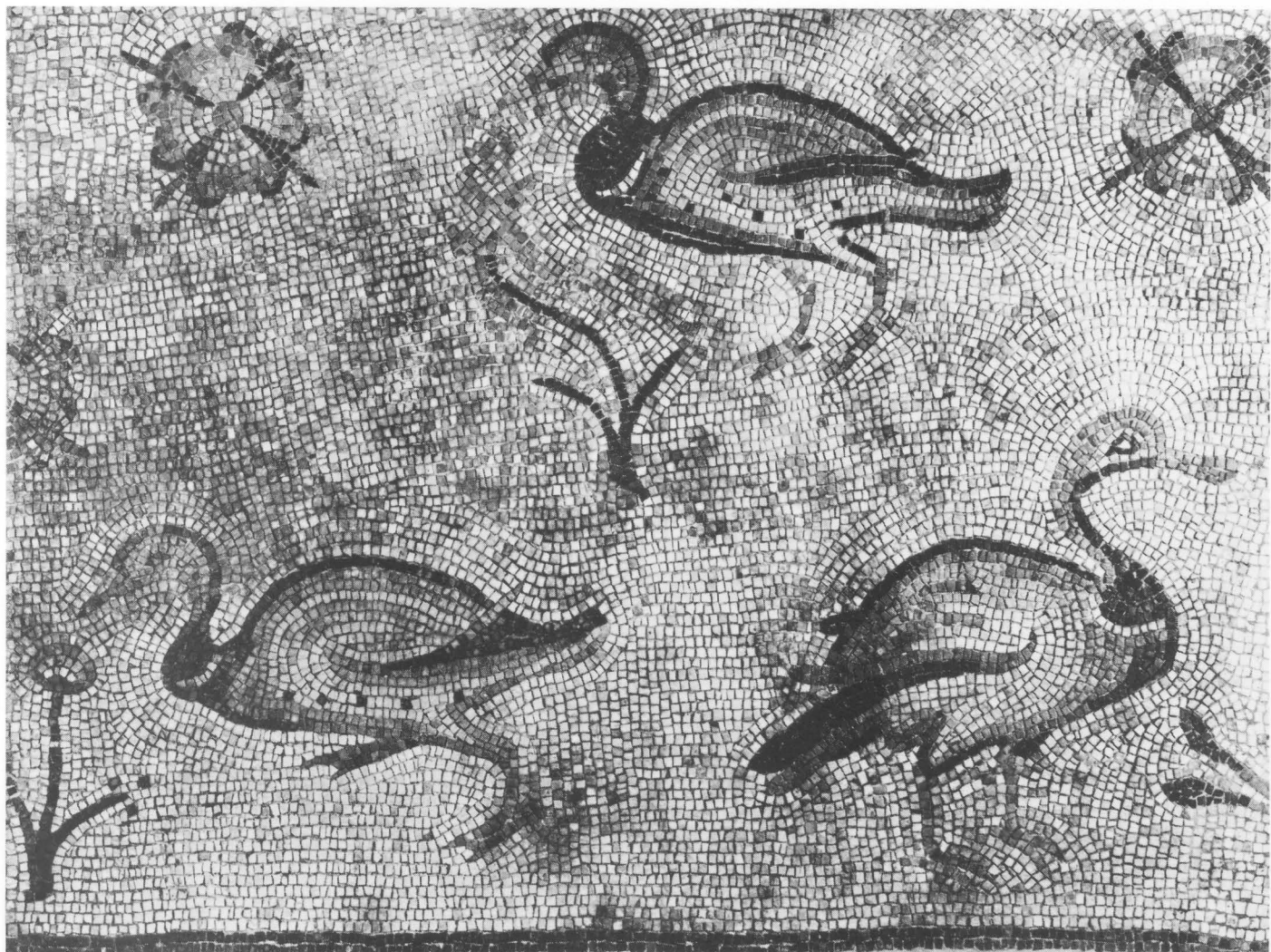
2



3



4



5