

EINE NEUE 'PONTISCHE' OINOCHOE UND ÜBERLEGUNGEN ZUR GENESE IHRER FORM

von Irma Wehgartner

Das Martin-von-Wagner-Museum besitzt eine seit langem bekannte Sammlung bedeutender 'pontischer' Vasen⁵⁹, die vor kurzem durch die Erwerbung einer Oinochoe dieser Gattung sinnvoll ergänzt werden konnte (Abb. 30–34. 38. 40–45). Denn obwohl in der 'pontischen' Keramik die Oinochoen nach den Amphoren die häufigste Gefäßform sind⁶⁰, war gerade diese Form in der Würzburger Sammlung bisher nur durch zwei kleine, atypische Exemplare vertreten gewesen⁶¹. Die neu erworbene Oinochoe kann dagegen nach ihrer Größe, ihren Formmerkmalen und ihrer Bemalung als eine typische Vertreterin dieser Form innerhalb der 'pontischen' Gattung gelten.

Abbildungsnachweis: Abb. 30.31.33.34.38. 40–46: Photo K. Öhrlein, Würzburg. — Abb. 32: Profilzeichnung M. Boss, Würzburg. — Abb. 35–37: Photo Antikensammlung München. — Abb. 39: Photo I. Geske-Heiden, Berlin. — Abb. 47.48: Museumsphotos. By courtesy of the trustees of the Brit. Museum. —

Für Anregungen und Hinweise sowie die Beschaffung von Photos danke ich herzlichst: A. Drukker (Amsterdam), F. W. Hamdorf (München), W. Hornbostel (Hamburg), E. Kirchner (Berlin), E. Simon (Würzburg), D. Stutzinger (Frankfurt), D. Williams (London).

Außer den in AA 1985, 757 ff. und in der Arch. Bibl. veröffentlichten Abkürzungen und Sigeln werden hier gebraucht:

Dohrn = T. Dohrn, Die schwarzfigurigen etruskischen Vasen aus der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts (1937)

Hannestad I = L. Hannestad, *The Paris Painter, an Etruscan Vase-Painter* (1974)

Hannestad II = L. Hannestad, *The Followers of the Paris Painter* (1976)

München SH = J. Sieveking–R. Hackl, *Die königliche Vasensammlung zu München I* (1912)

Steingraber, *Wandmalerei* = S. Steingraber (Hrsg.), *Etruskische Wandmalerei* (1985).

⁵⁹ s. CVA Würzburg (3) Taf. 27–38; dort auch S. 47 Literaturhinweise zur 'pontischen' Keramik. s. ferner M. A. Rizzo, *Prospettiva* 32, 1983, 48 ff.

⁶⁰ In Hannestad I u. II sind enthalten: 53 Amphoren, 39 Oinochoen, 31 Kelche, 20 Becher, 19 Teller, 16 Kyathoi, 9 Lydia. Die übrigen Formen (einige Schalen und Hydrien, zwei Ständer, zwei Kantharoi, eine Olpe, ein Dinos) sind zahlenmäßig ohne Bedeutung. Bei der von Hannestad erwähnten Oinochoe, ehemals Slg. Prinz Albert, Berlin (Hannestad II 80), handelt es sich um einen Kelch, jetzt Berlin, Antikenmuseum Inv. 31427 (Hannestad II

Nr. 133).

Addenda zu Hannestad II:

Amphoren: 1. Amsterdam, Privatslg., BABesch 54, 1979, 65 ff. (Silenemaler). — 2. Ehem. Slg. Kropatscheck, W. Hornbostel u. Mitarb., *Aus Gräbern und Heiligtümern. Die Antikenslg. W. Kropatscheck* (1980) Nr. 133 (Silenemaler).

Oinochoen: 1. Die hier besprochene Oinochoe Würzburg, M.-v.-Wagner-Mus. H 5770. — 2. Ehem. Slg. Kropatscheck, Hornbostel u. Mitarb. a. O. Nr. 134, jetzt Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gewerbe 1984.452. — 3. 4. Slg. Hirschmann G 43.44, H. Bloesch u. Mitarb., *Griechische Vasen der Slg. Hirschmann* (1982) Nr. 17.18. — 5. London, Sotheby, Auktion 13. 12. 1982 Nr. 204. — 6. London, Sotheby, Auktion 9. 12. 1985 Nr. 143, jetzt Oxford, Ashm. Mus. 1986.15.

Olpen: 1. Frankfurt, Univ. 133, C. M. Stibbe, *MedRom* 4, 1977, 11 Taf. 11,1–3. — 2. Oxford, Ashm. Mus. 1947.123, Stibbe a. O. 10 Nr. 6 Taf. 10.

Kelche: 1. Bourges, Mus. 883.71.1, CVA Taf. 19,1–3. — 2–4. Slg. Hirschmann G 45–47, Bloesch u. Mitarb. a. O. Nr. 19–21. — 5–9. London, Sotheby, Auktion 13. 12. 1982 Nr. 203. — 10. London, Sotheby, Auktion 11. 7. 1983 Nr. 282.

Becher: 1–2. Frankfurt, Mus. f. Vor- u. Frühgeschichte β 156.157. — 3. Vetulonia, Tumulo di Poggio Pelliccia, *Atti dell XII convegno di Studi Etruschi e Italici*, Florenz 1979 (1981) 132 Nr. 41 Taf. 24c. — 4. Würzburg, M.-v.-Wagner-Mus. H 5711, CVA (3) Taf. 34.3.4. — 5. Münzen und Medaillen A. G. Basel, Auktion 56, 1980 Nr. 50. — 6. London, Sotheby, Auktion 9. 12. 1985 Nr. 321 (= Sotheby, Auktion 10. 7. 1984 Nr. 497). Teller: Berlin, Antikenmuseum 1983.5, J. Raeder, *JbStiftPreussKulBes* 20, 1983, 169 ff. mit Abb.

⁶¹ L 783.784, CVA Würzburg (3) Taf. 37,4–7.

Beschreibung

Die 28,4 cm hohe Oinochoe⁶² hat einen ovalen Körper, der auf einem flach-konischen Fuß ruht; der gedrungene Hals ist leicht konkav geschwungen und durch plastische Reifen von der runden Schulter und der kleeblattförmigen Mündung abgesetzt (Abb. 32). An der Henkelseite liegt auf dem Mündungsrand ein breiter Wulst, der sich an seinen beiden Enden zu Rotellen verdickt. An der Oberseite seiner etwas ausgebauchten Mitte gibt es eine Öffnung, in die der Henkel mündet (Abb. 34). Der Henkel ist aus zwei Schichten zusammengesetzt: auf einem flachen Band liegen nebeneinander drei Tonwülste, im folgenden Rippen genannt.

Der Ton des Gefäßes zeigt die für etruskische Keramik charakteristische helle, nur blaß rötlich-gelbe Färbung. Ein dünner ockerfarbener Überzug bedeckt die Oberfläche als Malgrund für die schwarzfigurige Bemalung mit dunkelbraunem Glanzton und roter und weißer Deckfarbe. Die Binnenzeichnung ist zum großen Teil geritzt, nur auf den weißen Deckflächen wurde sie mit braunroter Farbe ausgeführt.

Die Oinochoe ist intakt bis auf eine der beiden Rotellen, die geklebt und fragmentiert ist. Ferner gibt es Risse in der zweiten Rotelle und im Wulst nahe am Henkel. Weniger gut erhalten ist die Bemalung des Gefäßes, von der große Teile, vor allem auf der linken Seite, abgeblättert sind (Abb. 30). Dort sind Figuren und Ornamente fast nur noch negativ zu sehen. Dieser Effekt ist dadurch entstanden, daß mit der Glanztonbemalung meist auch der darunterliegende ockerfarbene Überzug der Tonoberfläche abgesprungen ist, während er auf den nicht mit Glanzton bemalten Flächen weitgehend erhalten blieb. Wo die Originaloberfläche noch vorhanden ist, sind Spuren von weißlichem Sinter zu beobachten.

Das Dekorationssystem ist von anderen 'pontischen' Oinochoen her gut bekannt: Danach sind oder waren die Fußoberseite, die Mündungsaußen- und -innenseite, die Henkelaußenseite, die plastischen Reifen am Hals sowie eine trapezförmige Fläche auf Schulter und Hals der Henkelseite mit schwarzbraunem Glanzton bemalt, alles übrige ist tongrundig belassen bzw. mit ockerfarbnem Überzug bedeckt und abwechselnd ornamental oder figürlich verziert. Dabei ist die Oberfläche des Gefäßkörpers durch umlaufende hellbraune Glanztonlinien in vier Friese unterteilt. Auf den obligaten schwarzbraunen Strahlenkranz über dem Fuß folgt ein Fries mit vier Raubtieren und zwei Sphingen. Je zwei der vier Raubtiere stehen einander gegenüber, während die Sphingen zwischen die antithetischen Raubtierpaare gestellt sind. Alle Raubtiere haben ein geflecktes Fell, angegeben durch weiße zu Dreiergruppen geordnete Punkte (Abb. 44). Man kann sie als drei Leoparden und einen Panther bezeichnen, denn eines der Tiere zeigt den Kopf en face⁶³. Wo die Bemalung noch erhalten ist, haben Leoparden, Panther und Sphingen weiße Bäuche und rote Längsstreifen an Flanken und Hinterteil. Die Häuse der Raubtiere sind rot, und die beiden Leoparden auf der Henkelseite haben weiße Ohren. Die Sphingen (Abb. 45) haben weiße Gesichter und rote Haare; ihre Flügel sind an der Brust rot; ein weißer Streifen markiert den Ansatz der Schwungfedern.

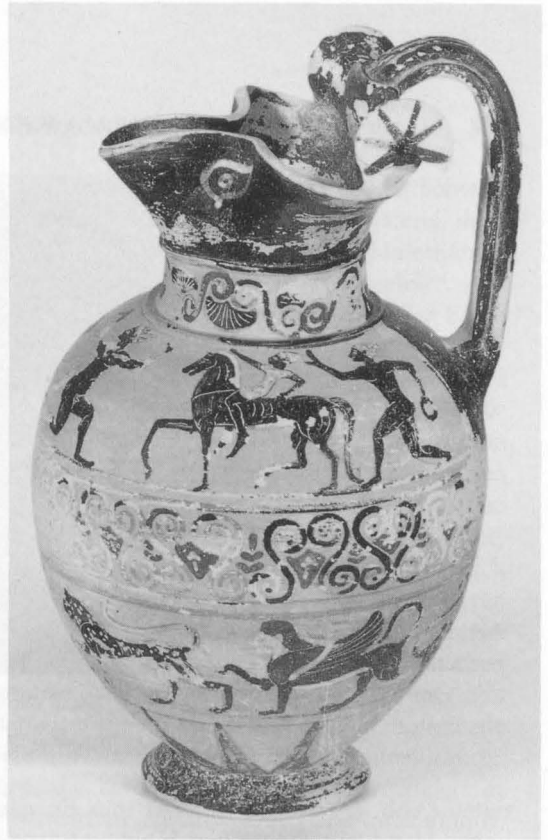
Ein breites Ornamentband spannt sich um die Mitte des Gefäßbauches, gebildet aus gegenständigen S-förmig geschlungenen Doppelvoluten und zwei verschiedenen Formen stilisierter Blüten, die mit roter und weißer Deckfarbe gemalt sind. Das Hauptbild der Oinochoe ist der figürlich verzierte Schulterfries. In ihm sieht man rechts einen Reiter in einem kurzen weißen Chiton mit roten Sternchen auf einem Pferd mit weißer Mähne zur Bildmitte hin

⁶² Inv. H 5770. Einzelmaße: H Körper 17,1 cm. H Fuß 1,3 cm. H Hals 3,6 cm. H Mündung 4,7 cm. Dm Fuß 8,4 cm. Größter Dm 16,3 cm.

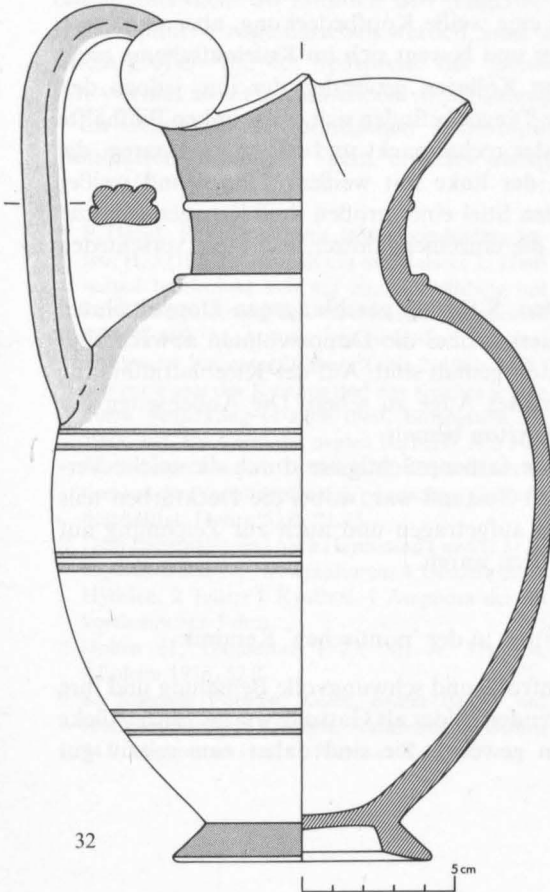
⁶³ Zu Leoparden- und Pantherdarstellungen in der etruskischen Kunst: W. L. Brown, *The Etruscan Lion* (1960) 173 f.



30



31



32



33

Abb. 30–33. 'Pontische' Oinochoe. Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum H 5770



Abb. 34. Detail der Oinochoe Abb. 30–33

reiten (Abb. 41), während hinter ihm ein nackter Jüngling läuft, der einen Kranz in seiner linken Hand hält. Reiter und Jüngling tragen weiße turbanartige Kopfbedeckungen mit roter Verzierung. In der Bildmitte sind zwei nackte, sich heftig bewegende Tänzer mit dickem Gesäß dargestellt. Der rechte der beiden trägt ebenfalls eine weiße Kopfbedeckung, aber ohne rote Verzierung (Abb. 40). Er hat beide Arme erhoben und bewegt sich im Knielaufschema nach rechts, hat aber den Kopf nach links zu seinem Kollegen gewendet, der ihm jedoch den Rücken zukehrt und nach links tanzt. Zwei weitere Tänzer befinden sich in der linken Bildhälfte (Abb. 42.43): beide zur Bildmitte hin orientiert, der rechte nackt und mit roten Haaren, die Arme erhoben und den Kopf zurückgewendet, der linke mit weißem Schurz und weißer Kopfbedeckung. Er hält in seiner linken Hand den Stiel einer großen dreiblättrigen Pflanze, deren Blätter rot gemalt waren. Der Maler hat die einzelnen Tänzer also ganz verschieden gestaltet, keiner gleicht dem anderen.

Der Hals der Oinochoe ist mit schräg gestellten, S-förmig geschlungenen Doppelvoluten sowie hängenden und stehenden Palmetten verziert, wobei die Doppelvoluten abwechselnd mit roter Deckfarbe und schwarzbraunem Glanzton gemalt sind. Auf der Kleeblattmündung ist zu beiden Seiten des Ausgusses ein weiß gemaltes Auge zu sehen. Die Außenseiten der Rotellen sind mit Sternen in schwarzbraunem Glanzton bemalt.

Die Beschreibung der Oinochoe läßt ahnen, wie farbenprächtig sie durch die reiche Verwendung von Deckfarben in ihrem ursprünglichen Zustand war, wobei die Deckfarben teils direkt auf den Malgrund, teils auf den Glanzton aufgetragen und auch zur Zeichnung auf andersfarbigen Deckfarbenflächen verwendet worden waren.

Gefäßform – Bedeutung und Entstehung in der 'pontischen' Keramik

Die 'pontischen' Vasen haben durch ihre farbenfrohe und schwungvolle Bemalung und ihre erfrischend-lebendigen, oft geradezu fröhlich wirkenden Bilder als Gattung wie als Einzelstücke häufig das Interesse von Fachleuten und Laien geweckt. Sie sind daher eine relativ gut

dokumentierte und bearbeitete Gattung der etruskischen Keramik. Allerdings lag der Schwerpunkt der wissenschaftlichen Bearbeitung bisher mehr bei der Erforschung der Malerei, ihrer chronologischen und stilistischen Einordnung und der Scheidung verschiedener Malerhände, als bei der Erforschung der Gefäßformen. Sie wurden etwas stiefmütterlich behandelt⁶⁴. Aus diesem Grund soll im folgenden bei der Besprechung der Würzburger Oinochoe die Form ausführlicher untersucht werden.

Im Werk des Parismalers, mit dem die 'pontische' Vasenproduktion um die Mitte des 6. Jahrhunderts einsetzt, dominieren in auffälliger Weise die Halsamphoren. Andere Gefäßformen kommen nur in verschwindend kleiner Zahl vor⁶⁵. Die 'pontischen' Halsamphoren haben eine ganz charakteristische Form, für die nach allgemeiner Ansicht die sogenannten tyrrhenischen Amphoren das Vorbild waren, die im 2. Viertel des 6. Jahrhunderts in Athen vor allem für den Export nach Etrurien hergestellt wurden⁶⁶. Der Schluß liegt daher nahe, daß die Werkstatt des Parismalers zu dem Zweck entstand, eine begehrte Importware durch einheimische Produkte zu ersetzen. Nach und nach dürften dann in der Werkstatt die anderen uns bekannten Gefäßformen der 'pontischen' Keramik hinzugekommen sein, die jedoch meist nicht mehr dem Repertoire der attischen Keramik entstammen, sondern der einheimischen Buccherokeramik⁶⁷. Es kann dabei festgestellt werden, daß im erweiterten Formenrepertoire der jüngeren Kollegen und Nachfolger des Parismalers die Halsamphora ihre dominierende Stellung eingebüßt, jedoch keine der anderen Gefäßformen ihren Platz eingenommen hat.

Die Oinochoe ist nun eine jener Gefäßformen, die bereits im Werk des Parismalers in einigen Exemplaren auftauchen⁶⁸. Sie war in der 'pontischen' Keramik eine Form mit Zukunft, denn ihr Anteil an der Gesamtproduktion 'pontischer' Vasen stieg im Laufe der Produktionszeit beträchtlich. So konnten den jüngeren Malern ebenso viele oder mehr Oinochoen als Halsamphoren zugeschrieben werden, und unter den nicht zugeschriebenen Gefäßen, die zu einem großen Teil der Spätphase der 'pontischen' Vasenproduktion angehören, finden sich fast viermal so viele Oinochoen wie Halsamphoren⁶⁹.

Im Gegensatz zur 'pontischen' Halsamphora gibt es für die typische Oinochoenform der 'pontischen' Keramik⁷⁰ kein direktes attisches Vorbild. Mit ihrem ovalen Körper, ihrem

⁶⁴ P. Ducati, *Pontische Vasen. Bilder griechischer Vasen*, H. 5 (1932) behandelt nur die Malerei. L. Hannestad beschränkt sich auf eine Aufzählung mit kurzer Beschreibung der Vasenformen: Hannestad I 22; II 46 ff. M. A. Rizzo macht in ihrer Publikation zweier Vulcenter Gräber (*Xenia* 2, 1981, 13 ff.) nur zur Form des Kyathos und des Kelches je eine kurze Bemerkung (s. auch dies., *Prospettiva* 32, 1983, 49 f. zur Form des ovalen Bechers). Am ausführlichsten hat sich T. Dohrn in seiner Dissertation mit den Vasenformen der 'pontischen' Gattung beschäftigt: Dohrn 51 ff. 71.73.

⁶⁵ Dem Parismaler sind nach Hannestad I und II 81 ff. zugeschrieben: 30 Halsamphoren, 4 Oinochoen, 3 Hydrien, 2 Teller, 1 Kyathos, 1 Amphora der nikosthenischen Form.

⁶⁶ Dohrn 51; Hannestad I 27; M. A. Tiverios, *AEphem* 1976, 52 ff.

⁶⁷ So folgende Formen: Kelch, ovaler Becher mit Horizontalhenkel, Kyathos, Kantharos (s. Dohrn 54 f.; Hannestad II 47 f.; Rizzo a. O. 28).

⁶⁸ London B 54; Seattle, Mus. Cs 20.26; Boulogne-sur-Mer, Mus. 158 (Hannestad I Nr. 23.24.39). — Villa Giulia o. Nr., aus Vulci, Necropoli dell'Osteria, Grab 177 (Hannestad II 81 f.; Rizzo a. O. 14 ff. Nr. 1).

⁶⁹ Amphiaroosmaler: 3 Halsamphoren, 4 Oinochoen. — Tityosmaler: 4 Halsamphoren, 5 Oinochoen. — Maler von Bibl. Nat. 128: 2 Halsamphoren, 2 Oinochoen. — Silenemaler: 9 Halsamphoren, 11 Oinochoen. Die beiden Oinochoen aus Vulci, Grab 135, Grabung Società Herclé, die von M. A. Rizzo (*Xenia* 2, 1981, 40 f.) dem Silenemaler zugeschrieben wurden, sind hier mitgezählt (anders Hannestad II Nr. 145.146). — Nicht zugeschrieben: 6 Halsamphoren, 19 Oinochoen. Fragmente, bei denen unklar ist, ob sie Teil einer Oinochoe oder einer Amphora sind, wurden nicht berücksichtigt.

⁷⁰ Nicht der typischen Form entsprechen nur zwei rotellenlose Oinochoen des Amphiaroosmalers mit bauchig-gedrungenem Körper (London B 55; Karlsruhe, Bad. Landesmus. B 2588; Hannestad II



Abb. 35. 'Pontische' Oinochoe.
München, Antikensammlung SH 920

niedrigen, meist flach-konischem Fuß, ihrem kurzen gedrunghenen Hals und ihrem Dekorationssystem, das durch Gliederung der Oberfläche in ornamental und figürlich verzierte Friesstreifen und eine mit Glanzton bemalte Henkelzone an Schulter und Hals bestimmt ist, gleicht sie in vielen Punkten der 'pontischen' Halsamphora, so daß man sich fragt, ob diese nicht bei der Entstehung der Oinochoenform Pate gestanden hat. Selbst den plastischen Reifen zwischen Schulter und Hals, den viele Oinochoen haben, kann man bei einigen Halsamphoren entdecken⁷¹.

Zur Standardform der 'pontischen' Oinochoe gehören weiter eine Kleeblattmündung und zwei Rotellen, die miteinander durch einen breiten wulstartigen Steg verbunden sind. Unterschiedliche Formgebung sind beim Henkel und seiner Verbindung mit dem Rotellensteg zu beobachten. Es lassen sich hier zwei Hauptformen unterscheiden: 1. Henkel, die aus einem

Nr. 7.8) und die beiden kleinen Oinochoen Würzburg L 783.784 (CVA Würzburg [3] Taf. 37,4–7), die einen aus zwei Rippen bestehenden Henkel und einen trompetenförmigen Fuß haben und ebenfalls

rotellenlos sind.

⁷¹ z. B. Hannestad I Nr. 3.5.15.16; II Nr. 1. Bei den tyrrenischen Amphoren ist der plastische Halsreifen üblich.

flachen Band und drei Rippen zusammengesetzt sind und in eine Öffnung in der Mitte des Rotellenstegs münden (Form A), wie an der neuen Würzburger Oinochoe (Abb. 34). 2. Stabförmige Henkel mit rundem oder ovalem Durchmesser, die glatt oder mit einem leichten Absatz in die Oberseite des Rotellenstegs übergehen (Form B), wie an einer Oinochoe in München (Abb. 35). Jede der beiden Henkelformen hat damit ihre besondere Art der Verbindung mit dem Rotellensteg. Beide Henkelformen scheinen bis ans Ende der 'pontischen' Vasenproduktion in Gebrauch gewesen zu sein. Form A ist jedoch häufiger vertreten und muß die ältere der beiden Henkelformen sein, denn drei der vier Oinochoen des Parismalers haben diese Form⁷², und der Henkel der vierten Oinochoe hat ebenfalls nicht Form B, sondern eine Sonderform, für die es bisher keine Parallele gibt⁷³.

Nach dem bis jetzt vorliegenden Material findet sich Henkelform B erstmalig bei einigen Oinochoen des Tityos- und des Silenemalers. Dabei hat jedoch nur eine von den fünf bisher dem Tityosmaler zugeschriebenen Oinochoen die Henkelform B, die anderen haben alle Henkel der Form A⁷⁴, und bei den Oinochoen des Silenemalers stehen acht Henkeln der Form A zwei der Form B gegenüber⁷⁵. Henkel der Form A haben ferner die beiden von Hannestad dem Maler von Bibl. Nat. 178 zugeschriebenen Oinochoen⁷⁶ sowie eine der beiden Oinochoen der Standardform des Amphiarasomalers, bei der anderen ist der Henkel nicht erhalten⁷⁷. Von den siebzehn nicht zugeschriebenen Oinochoen der Standardform haben sechs — die Würzburger Oinochoe eingeschlossen — die Henkelform A und acht die Henkelform B⁷⁸, die übrigen Oinochoen haben entweder eine andere Henkelform, oder ihr Henkel ist nicht mehr erhalten⁷⁹.

Auffällig ist, daß diejenigen Oinochoen, die die Henkelform B haben, durchweg eine etwas veränderte Form des Fußes zeigen, die an der Oberseite glockenförmig ausschwingend und

⁷² London B 54; Boulogne-sur-Mer, Mus. 158; Villa Giulia o. Nr., aus Vulci, Necropoli dell'Osteria, Grab 177 (Hannestad I Nr. 23.39; II 81 f.; Rizzo a. O. 14 ff. Nr. 1).

⁷³ Seattle, Mus. Cs 20.26 (Hannestad I Nr. 24). Der Henkel hat an der Oberseite zwei Rippen und am Scheitelpunkt der Krümmung eine Verdickung mit einer Vertiefung, die von D. A. Amyx als 'thumb-grip' bezeichnet wurde: D. A. Amyx, Coll. Latomus 58, Hommages à Albert Grenier I (1962) 122.

⁷⁴ Form A: Florenz, Mus. Archeolog. 3778.3779; Ars Antiqua I Nr. 129; Stockholm, MM 1961: 10 (Hannestad II Nr. 18.19.26.41). — Form B: Erlangen, Univ. I 827 (Hannestad II Nr. 37).

⁷⁵ Form A: Bonn, Akad. Kunstmus. 1587; London B 56; München SH 922–924 (bei SH 923 ist die obere Partie des Henkels mit der Anbindung an den Rotellensteg ergänzt); Oxford, Ashm. Mus. L 176 (Hannestad II Nr. 53.64.66.60.52.56); Rom, Ente Maremma 4675,10.11, aus Vulci, Grab 135, Grabung Società Herclé (Rizzo a. O. 32 ff. Nr. 1.2 = Hannestad II Nr. 145.146). — Form B: Basel, Antikenmus. Zü 211; München SH 920 (hier Abb. 35; Hannestad II Nr. 61.63). Der Henkel von Bonn, Akad. Kunstmus. 464,70/71/75 (Hannestad II Nr. 68) ist nicht erhalten.

⁷⁶ Paris, Bibl. Nat. 178 und Toronto, Royal Ontario Mus. 919.5.138 (Hannestad II 43.44).

⁷⁷ Rom, Villa Giulia, o. Nr., aus Vulci, Necropoli dell'Osteria, Grab 177 (Hannestad II Nr. 10; Rizzo a. O. 17 ff. Nr. 2). Bei Civitavecchia, Mus. 1705 (Hannestad II Nr. 9) sind Henkel und Mündung nicht erhalten.

⁷⁸ Form A: Bonn, Akad. Kunstmus. 464,35; Boston, Mus. of Fine Arts 63.2404; München SH 919; Paris CA 3457.3458 (Hannestad II Nr. 104.100.97.125.126); Würzburg, Martin-v.-Wagner-Mus. H 5770. — Form B: Amsterdam, Allard Pierson Mus. 8764; ehem. London, Slg. Disney (Hannestad II Nr. 92.115); ehem. Kunsthandel (s. Hannestad II 80); ferner die Oinochoen s. o. Anm. 60 Nr. 2–6.

⁷⁹ London, Brit. Mus. 1926,6–28,1 (Hannestad II Nr. 124) hat einen vereinfachten Henkel der Form A, d. h. das Band unter den drei Rippen fehlt. Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gewerbe 1970, 105 (Hannestad II Nr. 103) hat einen Henkel, der mit seinen Tierkopffattaschen die Imitation von Henkeln einer bestimmten Gattung von Bronzekannen darstellt. München SH 921 a ist fragmentiert, Henkel und Mündung sind nicht erhalten (Hannestad II Nr. 93).

nicht mehr flach-konisch ist⁸⁰. Diese Fußform taucht auch bei einer Reihe von ovalen Bechern mit Horizontalhenkel auf, einer Gefäßform, die sich in der Anfangsphase der 'pontischen' Keramik bis jetzt nicht nachweisen läßt, aber in der Folgezeit sehr häufig vorkommt⁸¹.

T. Dohrn war bei seiner Bearbeitung der 'pontischen' Keramik die nahe Verwandtschaft der 'pontischen' Oinochoen zu bestimmten Buccherokannen aufgefallen, ohne daraus jedoch eine direkte Abhängigkeit herzuleiten⁸². Weniger zurückhaltend war später L. Hannestad mit ihrer nicht näher begründeten Bemerkung, daß die Form der 'pontischen' Oinochoen wahrscheinlich aus der Buccherokeramik entlehnt sei⁸³. Für diese Annahme mag auf den ersten Blick einiges sprechen. Zum einen wurden, wie oben erwähnt, tatsächlich eine ganze Reihe traditioneller Formen der Buccherokeramik in die 'pontische' Keramikproduktion aufgenommen, zum anderen gibt es in der Bucchero-Pesante-Keramik Oinochoen mit ovalem Körper, flach-konischem Fuß, plastischen Halsringen, Kleeblattmündung und Rotellen, die den 'pontischen' Oinochoen recht ähnlich sehen⁸⁴. Außerdem fanden sich diese Oinochoen besonders in Vulci, das auch als Herstellungsort für die 'pontische' Keramik in Frage kommt⁸⁵. Doch abgesehen von der Problematik der Datierung — nichts beweist bisher, daß die zu vergleichenden Oinochoen der Bucchero-Pesante-Keramik zeitlich vor den Oinochoen der 'pontischen' Keramik einsetzen — hat keine dieser Buccherokannen die Henkelform A, die ältere der beiden Haupthenkelformen der 'pontischen' Oinochoen. Was wir bei diesen Buccherokannen jedoch finden, ist die Henkelform B, die jüngere der beiden Formen, wobei allerdings bei den Buccherokannen der Henkel gewöhnlich flacher in den Rotellensteg übergeht als bei den 'pontischen' Oinochoen und die Mündung nicht überragt.

Form B stellt gegenüber Form A eine Vereinfachung und damit eine Arbeitserleichterung für den Töpfer dar und ist durch ihre glatte Oberfläche handlicher beim Gebrauch des Gefäßes. Kein Wunder also, daß die Henkel der Form B in der etruskischen Keramik der zweiten Hälfte des 6. Jhs. weit verbreitet sind. Sie sind nicht nur bei Oinochoen der Buccherokeramik und der 'pontischen' Keramik zu finden, sondern auch bei Oinochoen der Efeu-gattung und bei anderen etruskisch-schwarzfigurigen Oinochoen⁸⁶. Es läßt sich daher kaum mehr mit Sicherheit sagen, wie Henkelform B in die 'pontische' Keramik gekommen ist.

Doch zurück zur Henkelform A, die für die Genese der 'pontischen' Standardoinochoe von größerem Interesse ist. Henkel dieser Form kommen zwar vereinzelt auch in der Buccherokeramik vor, jedoch anscheinend nur in Verbindung mit Formen, die eine mehr oder weniger deutliche Imitation der sogenannten rhodischen Bronzekannen des Typus A sind⁸⁷. Diese

⁸⁰ Diese Fußform findet sich auch bei einigen Oinochoen mit Henkelform A, so bei Florenz, Mus. Arch. 3778 (Tityosmaler); Oxford, Ashm. Mus. L 176; München SH 923 (Silenemaler); London, Brit. Mus. 1926,6—28,1: Hannestad II Nr. 18.56. 60.124. Die Oinochoen des Parismalers haben jedoch alle einen flach-konischen Fuß.

⁸¹ z. B. Basel, Antikenmus. Zü 210; Boston, Mus. of Fine Arts 60,115; New York, Metr. Mus. 06.1021.46 (Hannestad II Nr. 42.34.40: Tityosmaler). — München SH 984—987.989 (Hannestad II Nr. 47.94.80.114.95). Möglicherweise hat der Tityosmaler, wenn er selbst der Töpfer war, oder derjenige Töpfer, mit dem er zusammengearbeitet hat, diesen glockenförmigen Fuß eingeführt, da nicht nur die eiförmigen Becher des Tityosmalers und seine Oinochoe mit Henkelform B diesen Fuß

haben, sondern auch eine seiner Oinochoen mit der Henkelform A (s. o. Anm. 80).

⁸² Dohrn 53 f.

⁸³ Hannestad II 47.

⁸⁴ z. B. StEtr. 36, 1968 Taf. 30d.e; 37, 1969, 448 Abb. 3 Taf. 63a.b; CVA Brit. Mus. (7) IV.B.a Taf. 19,14; CVA Budapest (1) Taf. 8,2; CVA Würzburg (3) Taf. 9,5; G. Bartoloni, *Le tombe da Poggio Buco nel Museo Archeologico di Firenze* (1972) Taf. 50a.b. In der Regel ist der Hals dieser Oinochoen jedoch schlanker als bei den pontischen.

⁸⁵ Hannestad II 52 f.

⁸⁶ z. B. München SH 915—918.921.925.926 Taf. 32.34.

⁸⁷ G. Camporeale, *Buccheri a cilindretto di fabbrica orvietana* (1972) 19 Nr. 3; 68 Nr. 1 Taf. 2.21; s. auch B. B. Shefton, *Die 'rhodischen' Bronzekan-*

Bronzekannen, die zwischen dem letzten Drittel des 7. Jhs. und dem frühen 6. Jh. datiert werden, haben Henkelform A, eine Kleeblattmündung, Rotellen und einen Rotellensteg. Im Unterschied zu den etwa ein halbes Jahrhundert später einsetzenden 'pontischen' Oinochoen haben sie jedoch eine bauchig ausladende Form des Körpers und plastische Henkelatlaschen. Ferner ist der Henkel nicht direkt mit dem Rotellensteg verbunden, sondern in einem gegossenen Aufsatz auf dem Rotellensteg, einer Art Metallkissen, verankert⁸⁸. Unter den griechischen und etruskischen Bronzekannen des 6. Jhs. wiederum gibt es zwar Formen mit ovalem Körper und Kleeblattmündung, doch sie haben weder Henkelform A noch die besondere Art der Henkelverankerung der 'pontischen' Oinochoen⁸⁹. Das ist im Grunde nicht überraschend, da die Henkelform A mehr eine keramische als eine toreutische Form ist. In der Keramik bildet das flache Band unter den Rippen für diese eine Stütze und gibt dem Henkel Stabilität; es hat also eine Funktion⁹⁰. Bei gegossenen Metallrippen ist dagegen eine solche Stütze überflüssig und kompliziert die Henkelherstellung nur unnötig⁹¹.

Henkelform A ist vor allem aus der korinthischen Keramik bekannt⁹², wo sie eine lange Tradition hat⁹³. Sie wurde auch in die etrusko-korinthische Keramik übernommen und findet sich etwa bei Oinochoen und Olpen des Malers der Bärtigen Sphinx⁹⁴, bei Olpen des Feolimalers⁹⁵ und jener Maler, die zum Kreis der Olpenmaler⁹⁶ und zum Rosoni-Kreis⁹⁷ zählen, d. h. sie war in den etrusko-korinthischen Werkstätten Vulcis vom letzten Viertel des 7. bis gegen die Mitte des 6. Jhs. in Gebrauch, wenn auch nicht die einzige Henkelform, die

nen, in: Marburger Studien zur Vor- und Frühgeschichte 2 (1979) 19 f.

⁸⁸ Ebenda 4 f. Taf. 1–4.

⁸⁹ T. Weber, Bronzekannen (1982) 5 ff. Taf. 1–8.

⁹⁰ s. auch J. M. Hemelrijk, Caeretan Hydriae, Kerameus 5 (1984) 64.166.

⁹¹ Die 'rhodischen' Kannen des Typus A stellen einen Sonderfall dar. Hier hat das unterlegte Band einen Sinn, da der Henkel aus hohlen Halbröhren gebildet ist, deren offene Seite das Band verdeckt. Diese komplizierte Henkelkonstruktion wurde aber bei den jüngeren Kannen (Typus B) zugunsten massiver Stäbe aufgegeben, s. Shefton a. O. 5. — Vereinzelt scheint es Henkelform A auch in der phrygischen Metallkunst gegeben zu haben, s. A. K. Knudsen, A Study of the Relation between Phrygian Metalware and Pottery in the Eighth and Seventh Centuries B. C. (1961) 104. Dabei sind gehämmerte Metallstreifen zu Röhren gerollt und an der Innenseite durch einen Metallstreifen mit umgebogenen Rändern zusammengehalten. Der gewöhnliche Henkel phrygischer Metallkannen besteht aus zwei Metallstreifen, von denen einer flach und der andere gewölbt ist und deren umgebogene Ränder übereinandergreifen (s. Knudsen a. O. 103; Shefton a. O. 24 f.). Vermutlich war Henkelform A in der Toreutik eine Übernahme aus der Keramik, die wegen ihrer Kompliziertheit in der Toreutik bald wieder aufgegeben wurde.

⁹² z. B. CVA Grosseto (1) Taf. 2,1,2; CVA Bibl. Nat. (1) Taf. 9,1.3.6.7; 10,2; CVA Louvre (13) Taf. 49,3; 53,2; 54,3; 56,1,3; 61,1,2; 67,1; Payne,

NC Taf. 13,4; R. Hampe u. Mitarb., Neuerwerbungen 1957–1970, Kat. der Slg. antiker Kleinkunst des Archäol. Inst. d. Universität Heidelberg (1971) Nr. 37; M. Blomberg, Observations on the Dodwell Painter (1983) Taf. 22a; 28. — Henkelform A findet sich im 7. Jh. auch in der ostgriech. Keramik bei Kannen des 'Wild Goat Style', s. R. M. Cook, Greek Painted Pottery² (1972) Taf. 30A,B; CVA Louvre (1) II D c Taf. 6 (22). Im 6. Jh. scheint sie jedoch in ostgriech. Werkstätten nicht mehr üblich gewesen zu sein; s. die Kannen bei W. Schiering, Werkstätten orientalisierender Keramik auf Rhodos (1957) und E. Walter-Karydi, Samische Gefäße des 6. Jhs. v. Chr., Samos VI 1 (1973). Ausnahme: ebenda Nr. 134.

⁹³ s. das protokorinth. Kannenfrgt. Berlin A 209 (CVA [6] Taf. 7) sowie eine Kanne aus Megara Hyblaea, Grab 21 (MonAnt 1, 1889, 810 f. mit Abb.).

⁹⁴ z. B. München SH Nr. 243 Taf. 8; StEtr. 37, 1969 Taf. 19d; 23. Zum Maler s. unten Anm. 120.

⁹⁵ z. B. München SH Nr. 641 Taf. 8; G. Riccioni—M. T. Falconi Amorelli, La tomba della Panatenaica di Vulci, Villa Giulia, Heft 3, 1968 Nr. 30; M. Martelli, Prospettiva 11, 1977, 6 ff. Abb. 11–13.16.

⁹⁶ z. B. ArchCl 20, 1968 Taf. 6,1 (hier Abb. 36); 7; Riccioni-Falconi Amorelli a. O. Nr. 32.33; CVA Würzburg (3) Taf. 21.

⁹⁷ z. B. CVA Grosseto (2) Taf. 20.21.24; CVA Würzburg (3) Taf. 22.

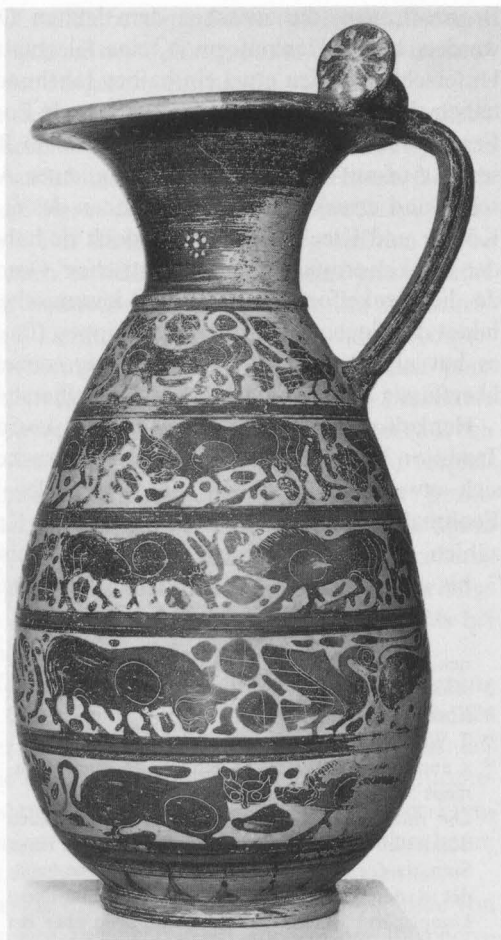


Abb. 36 und 37. Etrusco-korinthische Olpe. München, Antikensammlung SH 640

verwendet wurde⁹⁸.

Die Henkelform A stellte die Töpfer vor die Aufgabe, einen relativ dicken, da zweischichtigen Henkel mit unterschiedlich beschaffenen Seiten möglichst harmonisch mit der abgerundeten Oberseite eines Rotellenstegs oder dem schmalen Rand einer Mündung zu verbinden. Nur die glatte Unterseite des Henkels konnte problemlos in die Rückwand des Rotellenstegs oder die Unterseite des Mündungsrandes überführt werden. Schwieriger war die Verbindung bei der gerippten Oberseite des Henkels. Eine korinthische Oinochoe des Übergangsstils in Heidelberg

⁹⁸ So wird z. B. auf die Stütze verzichtet (etwa CVA Würzburg [3] Taf. 19), oder es werden einfache Bandhenkel verwendet, bei denen durch Längsrillen an der Oberseite Rippen angedeutet werden (z. B. CVA Bibl. Nat. [1] Taf. 11,5,6). Die verschiedenen Henkelformen sind leider auf den photographischen Aufnahmen oft schwer zu erkennen und

aus den Beschreibungen selten zu erschließen, da der Henkelform allgemein bisher wenig Beachtung geschenkt wurde. So läßt sich auch schwer ermitteln, wie hoch der Anteil von Henkeln der Form A bei den etrusko-korinthischen Oinochoen und Olpen ist.

ist ein gutes Beispiel für das Geschick korinthischer Töpfer bei der Lösung dieses Problems⁹⁹: Die Mitte des Rotellenstegs wurde verdickt und bogenförmig dem Henkel entgegengeführt. Bei anderen Oinochoen wurden die Rippen der Henkeloberseite über den Rotellensteg gelegt¹⁰⁰. Weder die korinthischen noch die etrusko-korinthischen Oinochoen scheinen jedoch die besondere Art der Henkelverankerung der 'pontischen' Oinochoen zu besitzen¹⁰¹. Ein ähnliches Befestigungsprinzip läßt sich jedoch bei korinthischen und etrusko-korinthischen Olpen erkennen. Bei ihnen ist zwischen Mündungsrand und Henkel ein kurzes Verbindungsstück geschoben, in das der Henkel einmündet¹⁰² (Abb. 36.37), eine Methode der Henkelbefestigung, die aus der Metallkunst entlehnt sein dürfte¹⁰³. Der Unterschied zur Henkelbefestigung der 'pontischen' Oinochoen liegt nur darin, daß bei diesen der Rotellensteg, der ja bei den Olpen fehlt, die Funktion des Verbindungsgliedes übernommen hat.

Die Formanalyse der 'pontischen' Oinochoe der Standardform hat ergeben, daß sie weder nach einem direkten Vorbild in der Toreutik noch nach einem in der griechischen oder etruskischen Keramik geschaffen wurde. Zeitgleiche Metall- und Buccherokannen haben zwar den ovalen Körper und die Kleeblattmündung der 'pontischen' Oinochoen, aber nicht die Henkelform A und die spezielle Henkelverankerung im Rotellensteg¹⁰⁴. Die korinthischen und etrusko-korinthischen Oinochoen mit Henkelform A wiederum haben keinen ovalen, sondern einen bauchigen Körper und einen Henkel, der höher über die Mündung geführt ist und dadurch steiler auf sie herabfällt als bei den 'pontischen' Oinochoen. Gleiches gilt für die ostgriechischen Oinochen des 'Wild Goat Style' und die 'rhodischen' Bronzekannen¹⁰⁵.

Die Standardform der 'pontischen' Oinochoe ist demnach eine Art Pasticcio, bei dem älteres und jüngeres Formengut miteinander vermischt ist. Der ovale Gefäßkörper und der flachkonische Fuß waren dem Töpfer durch die Fertigung von Halsamphoren vertraut. Er mußte

⁹⁹ Heidelberg, Univ. 69/4; R. Hampe u. Mitarb. a. O. Nr. 37.

¹⁰⁰ z. B. CVA Bibl. Nat. (1) Taf. 9.7. Bei Oinochoen, die keinen Rotellensteg aufweisen, wurde der Mündungsrand auf der Henkelseite nach innen gedrückt, so daß der in hohem Bogen herangeführte Henkel leicht schräg auf den Mündungsrand trifft; gut zu sehen z. B. bei Blomberg a. O. Taf. 28a.b.

¹⁰¹ Diese Aussage muß mit Vorbehalt gemacht werden, da gerade im etrusko-korinthischen Bereich noch viel Material unpubliziert ist. Bei den publizierten etrusko-korinthischen Oinochoen kommt Henkelform A allerdings selten vor; meist besteht der Henkel aus zwei oder drei Rippen ohne ein daruntergelegtes Band. Bei einer Oinochoe des Malers der Bärtigen Sphinx im Kunsthandel (The Summa Galleries Inc. Catal. 4: Ancient Vases, Beverly Hills, 1978 Nr. 17) stößt der Henkel der Form A senkrecht auf den in der Mitte leicht erhöhten Rotellensteg. Es ist nach der Abbildung nicht klar zu erkennen, ob der Henkel auch in eine Öffnung des Stegs einmündet.

¹⁰² Korinthische Beispiele: CVA Bibl. Nat. (1) Taf. 9.3; 10.2; CVA Louvre (13) Taf. 56.3; 61.1.2; 67.1. Etrusko-korinthische Beispiele: CVA Karlsruhe (2) Taf. 53.3; München SH Nr. 640.641 Taf. 8.27 (hier Abb. 36. 37); J. G. Szilágyi, Etrusko-Korinthisi Vázafestészet (1975) Taf. 11.16; 13.18; Indiana

University, Art Museum Bull. 1.1, 1977, 15 Abb. 1–3 (dort bes. gut zu erkennen). — Eine ähnliche Henkelbefestigung findet sich bei einigen ostgriech. Kannen des 7. Jhs.: CVA Louvre (1) II D e Taf. 6 und Berlin F 295, auf den Abbildungen CVA (4) Taf. 156.157 leider kaum zu erkennen. Manche Töpfer haben auf das Verbindungsstück verzichtet und die beiden Schichten des Henkels kurz vor dem Auftreffen auf den Mündungsrand zu einer einheitlichen Masse verstrichen.

¹⁰³ Vgl. eine ähnliche Konstruktion bei den phönikischen Silberkannen, dazu Shefton a. O. 26, sowie die Abbildungen der Kanne von Pontecagnano, Grab 928, in: La Magna Grecia e Roma nell'età arcaica, Atti Taranto 8, 1968 (1969) Taf. 29 und bei B. D'Agostino, Tombe 'principesche' dell'orientalizzante antico da Pontecagnano (1977) 101 Abb. 23; s. auch Civiltà degli Etruschi (Katalog Florenz 1985) 89 Abb. 3.11.8.

¹⁰⁴ s. oben 310 f.

¹⁰⁵ s. oben 310 f. sowie Anm. 92. Die Henkel der lakonischen Kannen hatten, nach den erhaltenen Fragmenten zu urteilen, wohl teilweise Form A, aber mit plastischen Attaschen. Die Körperform der Kannen war mehr bauchig gedrungen als oval, s. R. M. Dawkins, The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta, JHS Suppl. 5 (1929) Abb. 64.65.73.74; E. A. Lane, BSA 34, 1933/34, 145.

dafür nicht auf ähnliche Formen in der Buccherokeramik oder der Toreutik zurückgreifen. Hätte der Töpfer diese Formen kopieren wollen, so hätte er vermutlich auch deren Henkelformen übernommen. Stattdessen hat er sich bei der Gestaltung von Mündung und Henkel und deren Verbindung an ihm bekannten korinthischen oder etrusko-korinthischen Formen orientiert und diese Formen der veränderten Körperform seiner Oinochoen angepaßt¹⁰⁶. Die neue Würzburger Oinochoe zeigt mit Henkelform A und flach-konischem Fuß die Formmerkmale der älteren 'pontischen' Oinochoen und könnte daher – nur nach ihrer Form beurteilt – noch in die Frühphase der 'pontischen' Keramik gehören.



Abb. 38. Detail der Oinochoe Abb. 31

Ornamentik

Die Ornamentik nimmt im Dekor 'pontischer' Vasen einen wichtigen Platz ein. Sie ist hier mehr als nur Beiwerk figürlicher Darstellungen und deshalb meist farbig und einfallsreich gestaltet und sorgfältig ausgeführt. Eine Aufteilung in Ornament- und Figurenmaler wie im Falle der Caeretaner Hydrien ist bei den 'pontischen' Vasen nicht zu erkennen¹⁰⁷. Obwohl es eine Reihe immer wiederkehrender Einzelmotive gibt, wie etwa die S-förmig geschlungene Doppelvolute, gleichen sich Ornamentbänder, wenn sie aus mehreren Einzelmotiven aufgebaut sind, selten. Die 'pontischen' Vasenmaler haben immer wieder variiert und neu kombiniert. Selbst bei einem scheinbar so nebensächlichen Detail wie der Verzierung von Rotellen zeigen sich ihre Erfindungsgabe und ihre Variationsfreudigkeit: Eine Vielfalt unterschiedlicher Blütensterne und Rosettenmotive, aber auch Augen, ein Pantherkopf und eine Gorgonenmaske sind auf ihnen zu entdecken¹⁰⁸. Die Rotellen der Würzburger Oinochoe sind da vergleichsweise einfach mit einem Sternornament aus vier sich kreuzenden Strichen verziert (Abb. 31). Die Augen jedoch, die manche Maler auf die Rotellen gemalt haben, hat der Maler der Würzburger

¹⁰⁶ Wenn die Zuschreibung einiger Hydrien an den Parismaler richtig ist (Hannestad I 22.49 Nr. 34–36, dagegen zuletzt nicht ganz überzeugend C. Weiß, AA 1985, 291 f.), dann wurde in der Anfangszeit der 'pontischen' Werkstatt dort eine korinthische Form imitiert, die in etrusko-korinthischen Werkstätten nicht hergestellt wurde, ein Beleg für direkten korinthischen Einfluß, für den auch einige korinthische Motive in der Malerei des Parismalers sprechen, s. Hannestad I 29; ferner Dohrn 73 f. Der Vertikalhenkel der Hydrien hat die Henkelform A; s. auch die gleiche Henkelform bei der spätkorinthischen Schnabelkanne Payne, NC Taf. 42,2,3 und bei Caeretaner Hydrien, Hemelrijk a. O. (s. o. Anm. 90) 64.166. Zur möglichen Beziehung zwischen etrusko-korinthischen Werkstätten und

'pontischer' Keramik, die noch einer eingehenden Untersuchung bedarf, kurz J. G. Szilágyi in: Greek Vases in The J. Paul Getty Museum, Occasional Papers on Antiquities 2, 1986, 16.

¹⁰⁷ H. P. Isler, Jdl 98, 1983, 43 f. Hemelrijk a. O. 67 ff. Zur Ornamentik der 'pontischen' Vasen s. vor allem Dohrn 57 ff.

¹⁰⁸ Augen bei London, Brit. Mus. 1926.6–28.1; München SH 923 (Hannestad II Nr. 124.60 Taf. 33); Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gewerbe 1984.452, s. o. Anm. 60 Nr. 2; Slg. Hirschmann G 43, s. o. Anm. 60 Nr. 3; Pantherkopf bei Oxford, Ashm. Mus. L 176 (Hannestad II Nr. 56; C. M. Stibbe, MededRom 4, 1977 Taf. 5); Gorgonenmaske bei Stockholm, MM 1961: 10 (Hannestad II Nr. 41).



Abb. 39. 'Pontischer' Teller des Tityosmalers. Berlin, Antikemuseum 1979. 74

Oinochoe rechts und links des Ausgusses gesetzt, wo ihr traditioneller Platz ist. Man kennt dies vor allem von ostgriechischen, aber auch von etrusko-korinthischen Kannen¹⁰⁹.

Das Halsornament der Würzburger Oinochoe (Abb. 38) – S-förmig geschlungene Doppelvoluten schräg gegeneinandergestellt und mit hängenden und stehenden Palmetten kombiniert – findet sich in seinen Grundzügen auf Gefäßen wieder, die dem Tityosmaler zugeschrieben sind (Abb. 39)¹¹⁰. In der Ausführung und damit auch in der Wirkung bestehen jedoch beträchtliche Unterschiede: Im Gegensatz zu den Palmetten des Tityosmalers sind die Palmetten der Würzburger Oinochoe stark in die Breite gezogen und ohne direkte Verbindung

¹⁰⁹ Folgende 'pontische' Oinochoen haben ebenfalls Augen am Ausguß: Seattle, Mus. Cs 20.26 (Hannestad I Nr. 24); Villa Giulia, o. Nr., aus Vulci, Necropoli dell'Osteria, Grab 177 (Hannestad II 81 f.; M. A. Rizzo, *Xenia* 2, 1981, 14 ff. Nr. 1: Parismaler); London B 55 u. Karlsruhe, Bad. Landesmus. B 2588 (Hannestad II Nr. 7.8: Amphiaras-maler); München SH 923 (Hannestad II Nr. 60: Silenemaler); München SH 921a (Hannestad II Nr. 93). Die Augen sind schwarzfigurig gemalt bis auf London, Brit. Mus. 1926.6–28.1 (s. o. Anm. 108) und München SH 921a (nach Beschreibung bei Sieveking-Hackl; Mündung heute nicht mehr vorhanden), wo sie weiß gemalt sind wie auf der Würzburger Oinochoe. Beispiele für etrusko-korinthische Oinochoen mit Augen am Ausguß: J. G. Szilágyi, *Etrusco-Korinthisi Vázafestészet* (1975) Taf. 24 Nr. 33; Taf. 28 Nr. 40; Pro-

spettiva 11, 1977, 9 Abb. 25; Münzen u. Medaillen A. G. Basel, Auktion 16, 1956 Nr. 173 und Auktion 56, 1980 Nr. 42. Zu Augen auf ostgriech. Kannen: E. Walter-Karydi, *Samische Gefäße des 6. Jahrhunderts v. Chr.*, Samos VI 1 (1973) 36 Taf. 2,14; 4,47; 64,527 u. a.

¹¹⁰ Oinochoen: Florenz, Mus. Archeol. 3778.3779, *Ars Antiqua* A. G. Auktion I, 1959 Nr. 129 (Hannestad II Nr. 18.19.26). Teller: Villa Giulia, o. Nr. u. Berlin, Antikemuseum 1979.74 (Hannestad II Nr. 27.36; M. A. Rizzo, *Xenia* 2, 1980, 21 Nr. 6; J. Raeder, *JbStiftPreussKulBes* 20, 1983, 173 Abb. 61, hier Abb. 39). Das Motiv kommt in der etruskischen Kunst auch außerhalb der Keramik vor: U. Höckmann, *Antikenslg. München. Kat. d. Bronzen 1*, Die Bronzen aus dem Fürstengrab von Castel San Mariano (1982) Taf. 38,5.

zu den Voluten, doch ist die Krümmung ihrer Unterseite der Form der Voluten angeglichen. Das Palmettenherz ist nicht angegeben. Die S-förmig geschlungenen Doppelvoluten sind abwechselnd rot und braun gemalt und erhalten dadurch optisch mehr Gewicht. Während das Ornament des Tityosmalers eine Aneinanderreihung von Palmetten ist, die durch dünne, an den Enden zu Voluten gerollte Ranken verbunden sind, sind beim Würzburger Ornament Palmetten und Volutenranken gleichwertige Ornamentelemente. Das Halsornament der Würzburger Oinochoe schwingt, ist pflanzenhaft-bewegt und in seinem Charakter daher eher den Ornamentkompositionen des Silenemalers als denen des Tityosmalers verwandt. Auch kann man auf Werken des Silenemalers eine ähnlich gestaltete Palmette ohne Palmettenherz entdecken¹¹¹.

Im Bauchornament der Würzburger Oinochoe stehen die S-förmig geschlungenen Doppelvoluten senkrecht, und zwar so, daß je zwei die Form einer Leier bilden (Abb. 31). Dieses Leiermotiv ist in der etruskischen Kunst des 6. Jhs. weit verbreitet und findet sich in nahezu allen Kunstgattungen¹¹². Auf 'pontischen' Vasen ist es vor allem auf Werken des Silenemalers zu sehen, freilich in anderer Anordnung als auf der Würzburger Oinochoe, nämlich waagrecht hintereinander und nicht senkrecht nebeneinander¹¹³. Auch die in den Volutenzwickeln hängenden, etwas amorph aussehenden roten Gebilde mit dem weißen Pfeil in der Mitte erinnern an ähnliche Blütenmotive in Ornamentbändern des Silenemalers¹¹⁴, während die Blütendolden aus fischgrätenartig angeordneten Blättern wieder von Gefäßen des Tityosmalers bekannt sind, dort jedoch aus mehr Blättern aufgebaut¹¹⁵.

In der Ornamentik der Würzburger Oinochoe lassen sich demnach sowohl Anklänge an Ornamentmotive und -kompositionen des Tityosmalers als auch des Silenemalers feststellen, wobei letztere überwiegen. Damit ist ein erster Hinweis gegeben, daß die Oinochoe trotz ihrer Form nicht der Frühphase der 'pontischen Keramik' zuzurechnen ist.

Stil und Datierung

Für eine Malerbestimmung bei 'pontischen' Vasen empfiehlt es sich im allgemeinen, die Zeichnung der Tiere heranzuziehen¹¹⁶. Tierfriese fehlen auf 'pontischen' Vasen selten, wobei das Repertoire an Motiven nicht groß ist und häufig wiederholt wurde. Dabei bildeten sich bei einzelnen Malern ganz charakteristische Formeln zur Wiedergabe anatomischer Details heraus, die ein gutes Erkennungszeichen sein können. Die klare und präzise Formensprache des Parismalers wurde freilich von keinem seiner Nachfolger mehr erreicht. Prägnanz, Originalität und Detailreichtum der Zeichnung lassen vor allem gegen Ende der 'pontischen' Vasenproduktion nach, wodurch die Identifizierung von Malern erschwert wird. Dies gilt leider auch für die Würzburger Oinochoe. Ihre Bilder zeigen nur wenig Ritzung, die zudem unsicher wirkt, die Formen nicht klar umreißt und kaum charakteristische Merkmale aufweist.

¹¹¹ Würzburg L 779, CVA (3) Taf. 29.

¹¹² Zum Motiv: Dohrn 59 f.; s. zu den von Dohrn erwähnten Beispielen auch: StEtr 36, 1968 Taf. 83a; 39, 1971, 310 Abb. 3 (Bucchero); M. Cristofani—M. Martelli, *L'oro degli Etruschi* (1983) Abb. 148—150; I. Mayer-Prokop, *Die gravierten etruskischen Griffspiegel archaischen Stils* (1967) Taf. 4,1.2; 20,1; R. Stuart Teitz, *Master Pieces of Etruscan Art* (Worcester 1967) Nr. 19 (Dreifuß); M. Sprenger—G. Bartoloni, *Die Etrusker* (1977)

Taf. 119.120 (Stützen der Terrakottastatuen Apoll und Herakles von Vejji).

¹¹³ Louvre E 703, London B 56 (Hannestad II Nr. 49.64).

¹¹⁴ Louvre E 703, München SH 839, London B 56, München SH 922 (Hannestad II Nr. 49.55.64.66).

¹¹⁵ Reading, Univ. 47.VI.I (Hannestad II Nr. 30); Münzen und Medaillen A. G. Basel, Auktion 56, 1980 Nr. 49.

¹¹⁶ s. Hannestad I 5 ff.; II 5 ff. 17 f.

Selbst bei der Darstellung des Pferdes im Schulterbild (Abb. 40), das eine vergleichsweise reiche Binnenzeichnung hat, sind weder Fesseln noch Hufe durch Ritzung markiert, und auch die Mähne ist nicht durch Ritzung, sondern durch einen Streifen weißer Deckfarbe angegeben. Bei den Raubtieren und Sphingen des Tierfrieses (Abb. 44.45) ist zwar die Form der Pfoten durch Ritzung betont, aber nicht die der Gelenke, und an den Ohren der Leoparden hat wieder weiße Deckfarbe die Ritzung ersetzt. Die Analyse der Tierzeichnung führt daher bei der Würzburger Oinochoe nicht zu einer sicheren Malerbestimmung.

Die menschlichen Figuren auf der Würzburger Oinochoe (Abb. 40–43) zeigen aber noch weniger Ritzung als die Tiere: Rippen, Brustwarzen und Fußknöchel sind nicht markiert; die Form des Knies ist lediglich bei drei Figuren vage durch kleine Linien angedeutet. Bei den Köpfen bezeichnen hufeisenförmige Kringel die Ohren und zwei schwach gekrümmte Linien die Augen, die Nasenflügel sind nicht und die Augenbrauen nur bei zwei Figuren angegeben. All dies zeigt, wie wenig Bedeutung der Maler der Würzburger Oinochoe der Ritzzeichnung beigemessen hat, wie nachlässig er sie handhabte und wie weit dies von der durchdachten und sorgfältigen Detailritzung des Parismalers entfernt ist. Man vergleiche nur die Raubtierbilder beider Maler, etwa einen Löwen von der Würzburger Amphora des Parismalers mit einem Leoparden der Würzburger Oinochoe (Abb. 44.46)¹¹⁷. Andererseits kann man dem Maler der Würzburger Oinochoe nicht Mangel an Detailfreudigkeit nachsagen, da er die weißen Gewandstücke so liebevoll mit roten Kreuzchen und Pünktchen verziert und die Raubtierfelle mit weißer Pünktelung angegeben hat. Man hat eher den Eindruck, daß der Maler nicht gerne geritzt und stattdessen lieber mit Deckfarben gemalt hat. Auch die Augen links und rechts des Ausgusses sind nur mit weißer Deckfarbe gemalt und nicht, wie bei den Oinochoen seiner meisten Kollegen, gemalt und geritzt¹¹⁸.

Die Ranke, die aus dem Haupt einer der beiden Sphingen wächst (Abb. 45), ist ein weiterer Beleg für das Bedürfnis des Malers nach dekorativer Ausschmückung seiner Figuren, hilft aber bei der Malerbestimmung nicht weiter. Kopfranken finden wir in den Bildern aller 'pontischer' Vasenmaler, wenn auch nicht besonders häufig. Sie können nicht nur aus den Köpfen der Sphingen, sondern auch der Sirenen wachsen und scheinen in der 'pontischen' Vasenmalerei hauptsächlich ein dekoratives Element gewesen zu sein, das nicht notwendigerweise zur Ausstattung einer Sphinx oder Sirene gehörte¹¹⁹. Die Sphinx mit Kopfranke auf der Würzburger Oinochoe zeigt darüberhinaus noch eine Besonderheit, die erwähnt werden muß. Sie ist bisexuell: Sie hat einen weiß gemalten Frauenkopf und ein männliches Geschlechtsteil¹²⁰.

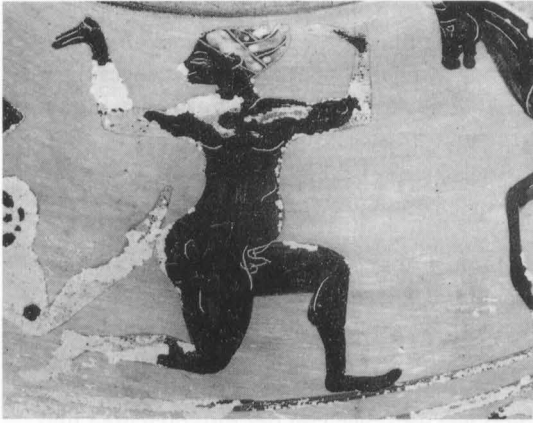
¹¹⁷ Amphora des Parismalers Würzburg L 778, CVA (3) Taf. 27.

¹¹⁸ s. o. Anm. 109.

¹¹⁹ Die Vasenmaler haben manchmal Sphingen mit und ohne Kopfranke auf ein und demselben Gefäß dargestellt. Beispiele für Sphingen mit Kopfranke: Rom, Mus. Capit. 95; Münzen u. Medaillen A. G. Basel, Auktion 18, 1958 Nr. 141 (Hannestad I Nr. 4.6); München SH 836 (Hannestad II Nr. 20). — Beispiele für Sirenen mit Kopfranke: München SH 838; Bonn, Akad. Kunstmus. 1587 u. 464,70.71.75 (Hannestad II Nr. 1.53.68); ferner auf den Oinochoen Slg. Hirschmann G 44 und Sotheby, Auktion 9. 12. 1985 Nr. 143, s. o. Anm. 60 Nr. 4.6. Bei der Amphora München SH 837 (Hannestad I Nr. 1) wachsen die Ranken aus den Flügeln der Sirene. — Die Sphingen mit Kopfranken

dürften auf ionischen Einfluß zurückgehen. Im 6. Jh. kommt die Kopfranke bei attischen Sphingen selten vor, häufig dagegen bei Sphingen aus dem ionischen, vor allem dem nordionischen Bereich, s. E. Walter-Karydi in: CVA München (6) 51 zu Taf. 306,1; P. Müller, Löwen und Mischwesen in der archaischen griechischen Kunst (1978) 70. Vgl. E. Walter-Karydi, Samos VI 1 (1973) Taf. 90,71.5a; 94,758; 95,753; 96,792; 97,704.714; 99,836; 138,1102; 139,1100.

¹²⁰ So auch eine Sphinx auf der Amphora des Parismalers Vatikan, Albizzati 231 (Hannestad I Nr. 3). Unbärtige Sphingen mit männlichen Geschlechtsteilen finden sich auch in der figürlich geritzten Buccherokeramik, s. M. Bonamici, I bucceri con figurazioni graffite (1974) Taf. 9a; 27a; 34a; 35a; 39b. Männliches Geschlecht hat ferner die Terra-



40



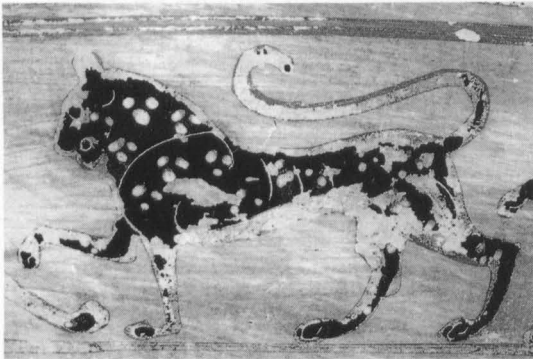
41



42



43



44



45

Abb. 40–45. Details der Oinochoe Abb. 30–33



Abb. 46. Detail von 'pontischer' Amphora des Parismalers.
Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum L 778

Eine ähnlich reduzierte Ritzzeichnung wie bei den Bildern der Würzburger Oinochoe läßt sich auch bei manchen Bildern des Silenemalers beobachten, vor allem bei jüngeren Werken, die weniger unter dem Einfluß des Parismalers stehen¹²¹. In der Präferenz der Malerei gegenüber der Ritzung und in der schwungvoll-bewegten Ornamentik hat der Maler der Würzburger Oinochoe sicher mehr mit dem Silenemaler gemeinsam als mit irgendeinem anderen der uns bekannten 'pontischen' Maler. Dazu kommen ähnliche Bildmotive. Die Form des schmalen Pferdekopfes mit dem geöffneten Maul der Würzburger Oinochoe erinnert an die Pferdeköpfe auf einer Oinochoe des Silenemalers in München¹²², wobei freilich die Unterschiede in der Darstellung der Mähne und der Zeichnung der Ohren nicht zu übersehen sind. Tanzende Figuren, Silene oder Komasten, waren ein Lieblingsthema des Silenemalers¹²³. Die ausgelassene Fröhlichkeit und das Temperament dieser Tänzer vermißt man jedoch bei den Tänzern der Würzburger Oinochoe, die trotz heftiger Bewegung ein wenig steif und ungelent wirken. Auch das charakteristische, etwas kecke Silenemaler-Profil mit der dicken Knubbelnase ist bei den noch erhaltenen Köpfen der Würzburger Oinochoe nicht zu entdecken. Insgesamt betrachtet muß man feststellen, daß, obwohl manches auf den Silenemaler weist, nicht genügend und vor allem keine eindeutigen Kriterien vorhanden sind, die es erlauben, die Bemalung der Würzburger Oinochoe tatsächlich diesem Maler als Spätwerk zuzuschreiben.

Den Tänzern auf der Würzburger Oinochoe (Abb. 40. 42. 43) haftet in ihren eckigen Bewegungen etwas Marionettenhaftes an. Sie gleichen darin den Tänzern auf einer nicht zuge-

kotta-Sphinx von Poggio Civitate: M. D. Fullerton, *RM* 89, 1982, 1 ff., ebenda 18 f. allgemein zu männlichen Sphingen in Etrurien. Die bärtigen Sphingen in der etrusko-korinthischen Vasenmalerei haben kein männliches Geschlechtsteil; zum Maler der Bärtigen Sphingen s. zuletzt J. G. Szilágyi, *StEtr.* 50, 1982, 3 ff. und *Greek Vases in The J. Paul Getty Museum, Occasional Papers on Antiquities* 2, 1986, 2 ff.

¹²¹ Etwa Oxford, Ashm. Mus. 1961.467 oder München SH 922 (Hannestad II Nr. 59.66 Taf. 32.38.39).

¹²² München SH 923 (Hannestad II Nr. 60 Taf. 33).

¹²³ Tanzende Silene: Würzburg L 779, München SH 840.841.924.952, Bonn, Akad. Kunstmus. 1587 (Hannestad II Nr. 48.50–54). – Komasten: München SH 839, Oxford, Ashm. Mus. L 176 (Hannestad II Nr. 55.56); ferner die beiden Oinochoen aus der Grabung Società Heracle, Vulci, Grab 135 (Hannestad II Nr. 145.146), die von M. A. Rizzo, *Xenia* 2, 1981, 40 f. dem Silenemaler zugeschrieben wurden.

schriebenen Oinochoe in London¹²⁴, die ähnliche Tanzhaltungen einnehmen und die gleichen turbanartigen weißen Kopfbedeckungen haben (Abb. 47.48)¹²⁵. Letzteres ist bemerkenswert, denn in der Regel tragen die meist männlichen Tänzer auf 'pontischen' Vasen keine Kopfbedeckungen¹²⁶. Vergleichbar sind bei beiden Oinochoen auch die sparsame Binnenzeichnung (keine Nasenflügel, keine Brustwarzen angegeben, bei der Londoner Oinochoe aber immerhin Kniescheiben und Fußknöchel) und Details der Zeichnung wie die mehr schlitzen- als mandelförmigen Augen, die kleinen Brustbögen und die Ohren als hufeisenförmige Unterbrechung der Haaransatzlinie. Aber dies sind keine einen individuellen Stil zeigenden Darstellungsformeln, sondern Kennzeichen flüchtiger gemalter Bilder 'pontischer' Vasen. Im übrigen stehen sich den beobachteten Gemeinsamkeiten in der Zeichenweise und in einzelnen Motiven eine völlig andere Bildkomposition und ein grundverschiedenes Verhältnis von Dekor und Gefäßform und von Figurenwerk zu Ornamentik bei beiden Oinochoen gegenüber, so daß es schwer fällt, die Bemalung beider Gefäße einer Hand zuzuschreiben. Die festgestellten Gemeinsamkeiten wird man daher wohl besser aus der Gleichzeitigkeit der Entstehung erklären.

Für den Stil der Würzburger Oinochoe, soviel läßt sich abschließend nur sagen, gibt es zur Zeit keinen überzeugenden Vergleich. Mit gutem Gewissen kann sie keinem der uns bekannten Maler 'pontischer' Vasen zugeschrieben werden. Sie muß aber nach dem Charakter ihrer flüchtigen, wenig präzisen Binnenzeichnung in die Spätzeit der 'pontischen' Vasenproduktion, d. h. in die Jahre um 520 datiert werden, eine Datierung, die durch das Thema des Schulterbildes, wie im folgenden dargelegt werden soll, gestützt wird.

Ikonographie

Bei dem Versuch einer Malerbestimmung kamen bereits einige ikonographische Besonderheiten in den Bildern der Würzburger Oinochoe — die bisexuelle Sphinx, die Kopfbedeckung der Tänzer — zur Sprache. Es gibt jedoch noch weitere. Da ist vor allem die gemeinsame Darstellung von Reiter und Tänzer in einem Bild. Beide Motive sind in der Bilderwelt 'pontischer' Vasen nichts Seltenes, aber ihre Verbindung ist ungewöhnlich. Die 'pontischen' Vasenmaler haben im allgemeinen ein einheitliches Bildthema bevorzugt. So treten Reiter,

¹²⁴ London, Brit. Mus. 1926,6—28,1 (Hannestad II Nr. 124 Taf. 47); S. Haynes, RM 87, 1980 Taf. 1.2. Vgl. bes. die Bewegungen im Knielaufsche. Zur Tanzhaltung mit erhobenen Armen bei in Vorderansicht gedrehtem Rumpf: J. G. Szilágyi, *Prospectiva* 24, 1981, 4.

¹²⁵ Die turbanartige Kopfbedeckung hat nichts mit der spitz zulaufenden Kappe des Phersu oder der Akrobaten und Gaukler zu tun, s. L. Bonfante, *Etruscan Dress* (1975) 75. Sie gleicht vielmehr den Kopfbedeckungen bekleideter Komasten und Symposiasten, wie man sie auf vielen attischen Vasenbildern ab dem letzten Viertel des 6. Jhs. sehen kann, s. J. Boardman in: *Greek Vases in The J. Paul Getty Museum, Occasional Papers on Antiquities* 2, 1986, 50 ff. 66 f. Abb. 29.31. Nach Boardman handelt es sich dabei um eine im Orient bei Männern übliche Kopfbedeckung, die sich im 6. Jh. in Ionien und im griechischen Mutterland als Kopf-

bedeckung von Frauen sowie von Symposiasten und Komasten einbürgerte. Nach Etrurien, wo sie hauptsächlich von Frauen getragen wurde, könnte sie direkt aus Ionien gekommen sein ohne den Umweg über Athen. Da etruskische Komasten jedoch nur sehr selten und relativ spät mit dieser Kopfbedeckung dargestellt wurden, scheinen mir diese Darstellungen von attischen Vasenbildern angeregt zu sein. Allerdings ist bei den attischen Komasten die turbanartige Kopfbedeckung Teil einer bestimmten Tracht, zu der stets lange Gewänder gehörten und auch Ohrringe und Sonnenschirme getragen wurden. Die etruskischen Vasenmaler haben davon nur die Kopfbedeckung übernommen.

¹²⁶ Nur auf der Amphora des Silenemalers München SH 839 (Hannestad II Nr. 55) trägt ein Tänzer ebenfalls eine Kopfbedeckung, aber rot gemalt und von anderer Form.



Abb. 47 und 48. 'Pontische' Oinochoe. London,
British Museum 1926, 6–28,1

wenn sie nicht Bestandteil eines mythisch-erzählenden Bildes sind¹²⁷, in 'pontischen' Vasenbildern für gewöhnlich nicht einzeln, sondern in der Mehrzahl auf und füllen das gesamte Bildfeld¹²⁸. Gleiches läßt sich für die Tänzer feststellen.

¹²⁷ Etwa auf Louvre E 703 (Hannestad II Nr. 49: Troilossage).

¹²⁸ Ausnahmen sind nur zwei Reiterbilder des Silenemalers, wo zwischen die Reiter noch ein Flügel-dämon gemalt ist: München SH 923 und Brüssel, Mus. Royaux d'Art et d'Hist. R 223 (Hannestad II Nr. 60.57). Weitere Reiterbilder auf 'pontischen' Vasen:

6 Reiter: Villa Giulia, o. Nr., aus Vulci, Necropoli dell'Osteria, Grab 177; Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gewerbe 1970, 105 (Hannestad II Nr. 10.103;

Rizzo a. O. 17 ff. Nr. 2).

3 Reiter: Vatikan, Albizzati 231; Seattle, Mus. Cs 20.26; Boulogne-sur-Mer, Mus. 158 (Hannestad I Nr. 3.24.39).

2 Reiter: Ars Antiqua II, 1960 Nr. 113; Münzen und Medaillen A. G. Basel, Auktion 22, 1961 Nr. 192, jetzt Malibu, The J. Paul Getty Mus. S.80.A.E.29 (Bareiss 149); Oxford, Ashm. Mus. 1961.529 (Hannestad I Nr. 7.8.17).

4 Pferde und Reiter daneben stehend; Louvre CA 3457 (Hannestad II Nr. 125).

Wenden wir uns zunächst dem Motiv des Reiters zu. Die Pferde werden fast immer im Galopp dargestellt, wobei die Vorderbeine hoch erhoben sind und die Hinterbeine den Boden berühren. Nur auf einer Amphora des Parismalers in Oxford¹²⁹ und einer nicht zugeschriebenen Oinochoe in Hamburg¹³⁰ sind die Pferde im Schritt mit erhobenem rechten Vorderbein gegeben, und auf einer Amphora im Louvre stehen die Reiter neben ihren Pferden¹³¹. Die Reiter halten in der Regel in der einen Hand die Zügel und in der anderen eine Peitsche, ein Kentron oder häufiger einen den gleichen Zweck erfüllenden Zweig. Manchmal treiben die Reiter ihr Pferd aber auch mit der bloßen Hand an¹³². Abweichungen von der gewöhnlichen Darstellungsweise zeigen eine Amphora des Parismalers im Vatikan, wo die Reiter teils als Bogenschützen und teils als Lanzen schleudernde Krieger gegeben sind¹³³, und die bereits erwähnte Amphora des gleichen Malers in Oxford, wo sich die Reiter an der Mähne ihres Pferdes festzuhalten scheinen¹³⁴.

Der Reiter im Schulterbild der Würzburger Oinochoe (Abb. 41) unterscheidet sich nun in einigen Dingen vom gewöhnlichen Reiter der 'pontischen' Vasenbilder. Da ist zunächst einmal die Gangart des Pferdes. Es hat Vorder- und Hinterbein der gleichen, und zwar der rechten Seite erhoben, bewegt sich also im Paßgang. Ein Überblick über die etruskischen Pferdedarstellungen der archaischen Zeit lehrt allerdings rasch, daß — ebenso wie in der gleichzeitigen griechischen Kunst — Paßgang und 'normaler' Schritt in dieser Zeit nebeneinander dargestellt wurden¹³⁵. Es gab offensichtlich keine kanonische Darstellungsweise, und man muß leider feststellen, daß die Gangart eines Pferdes weder ein Indiz für die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Werkstatt oder Gattung ist, noch für die chronologische Einordnung von Wert ist¹³⁶. So ist es vielleicht nur Zufall, daß der Paßgang bei berittenen Pferden auf 'pontischen' Vasen bisher nicht belegt war. Denn immerhin schreiten einige Kentauren des Parismalers¹³⁷ und die Wagenpferde im Bild einer Amphora des Amphiarosmalers im Paßgang¹³⁸.

¹²⁹ Oxford, Ashm. Mus. 1961.529 (Hannestad I Nr. 17).

¹³⁰ Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gewerbe 1970, 105 (Hannestad II Nr. 103).

¹³¹ Louvre CA 3457 (Hannestad II Nr. 125).

¹³² Alle Reiter auf der Oinochoe des Amphiarosmalers in der Villa Giulia, der letzte von drei Reitern auf der Oinochoe des Parismalers in Seattle, ein Reiter auf der Oinochoe des Silenemalers in München, s. o. Anm. 128.

¹³³ Vatikan, Albizzati 231, s. o. Anm. 128.

¹³⁴ Oxford, Ashm. Mus. 1961.529, s. o. Anm. 128.

¹³⁵ Zum Paßgang im 7. Jh. vgl. etwa die Impastokanne Würzburg H 5724, CVA Würzburg (3) Taf. 3,2, den Bucchero-Aryballos Berlin F 1542, F. Hiller, *MarbWPr* 1963 Taf. 14, dort auch 42 f. zum orientalischen Einfluß auf die etruskischen Pferdedarstellungen, oder den Kraterskyphos des Schwalbenmalers aus Vulci in der Villa Giulia, M. Cristofani, *Gli Etruschi in Maremma* (1981) Nr. 224. 'Normaler' Schritt dagegen bei der Bucchero-Oinochoe New York, *Metr. Mus.* 21.88.159, M. Bonamici, *I bucheri con figurazoni graffite* (1974) Taf. 28, oder bei einem Reitpferd an der rechten Seitenwand der Tomba Campana, Stein-

gräber, Wandmalerei Abb. 197.

Zum Paßgang im 6. Jh. s. etwa die schwarzfigurige Amphora der Slg. Bloch-Diener, *Kunst der Etrusker, Ausstellungskat. Interserva Hamburg* (1981) Nr. 72, und die schwarzfigurige Hydria Villa Giulia 15539, CVA (1) IV B. n. Taf. 1,4,5. Generell scheint jedoch der Paßgang im 6. Jh. nicht mehr so häufig zur Darstellung gekommen zu sein wie im 7. Jh. Auf den Wandbildern der Tomba delle Bighe (gegen 490) sind sowohl Pferde im Paßgang wie in 'normalem' Schritt dargestellt: *Steingräber, Wandmalerei* 298 f. Abb. 80.82. Pferde im Paßgang auch noch in den Wandbildern der Tomba della Scimmia und in der frühklassischen Tomba del Letto funebre: *Steingräber, Wandmalerei* 282 Abb. 34; 328 Abb. 206 Taf. 112.

¹³⁶ s. dazu für die griech. Pferdedarstellungen: M. B. Moore, *Horses on Black-Figured Greek Vases of the Archaic Period: ca. 620—480 B. C.* (1972) 2.

¹³⁷ Würzburg L 778, CVA (3) Taf. 30; Villa Giulia 48070 (Cerveteri, Banditaccia, Grab 106), *MonAnt* 42, 1955, 539 Abb. 130; Berlin, *Pergamonmus.* F 1675 (Hannestad I Nr. 2.21.22).

¹³⁸ München SH 838 (Hannestad II Nr. 1).

Auffällig beim Reiter der Würzburger Oinochoe ist weiterhin, daß er keine Zügel zu halten scheint und an seinem Pferd kein Zaumzeug zu sehen ist¹³⁹. Der Reiter hält auch weder eine Peitsche noch ein Kentron noch einen Zweig. Seine linke Hand faßt vielmehr hinter sich an die Kruppe des Pferdes, während sein rechter Arm nach vorne ausgestreckt über der Mähne des Pferdes zu schweben scheint. Da außerdem der Körper des Reiters weit zurückgelehnt ist, erweckt die Darstellung den Eindruck, als balanciere der Reiter mehr auf seinem Pferd, als daß er es reitet. Doch der Eindruck mag täuschen. Reiter in starker Rückenlage finden sich auch in anderen 'pontischen' Vasenbildern, freilich haben sie dann Zügel in ihren Händen oder halten sich an der Mähne fest¹⁴⁰. Letzten Endes bleibt es unklar, ob der Reiter der Würzburger Oinochoe mit seiner linken Hand versucht, das Pferd anzutreiben oder sich abzustützen, um das Gleichgewicht nicht zu verlieren. Die Darstellung ist einfach zu unpräzise, um eindeutig interpretiert werden zu können. Ähnliches gilt für die Bewegung des rechten Armes. Will der Reiter in die Mähne greifen, um sich festzuhalten? Hat er den Arm zur Begrüßung erhoben oder triumphierend zum Zeichen eines Sieges? Auf letzteres könnte der Kranz in der Hand des hinter dem Reiter einherlaufenden Jünglings deuten. Dieser Jüngling trägt die gleiche weiße Kopfbedeckung wie der Reiter und zwei der insgesamt vier Tänzer. Dies verbindet die Figuren nicht nur optisch miteinander, sondern scheint mir auch ein Hinweis auf einen inhaltlichen Zusammenhang zu sein.

Die Tänzer in 'pontischen' Vasenbildern sind im allgemeinen entweder Silene, manchmal in Gesellschaft von Mänaden oder Dionysos, oder Komasten¹⁴¹. Letztere umtanzen häufig Gefäße, wie sie beim Symposion verwendet wurden¹⁴², sind nackt oder nur spärlich bekleidet dargestellt und können in ihrem Erscheinungsbild groteske Züge aufweisen: ein stark betontes

¹³⁹ Bei den Pferden der Amphiarosmaler-Oinochoe in der Villa Giulia und einigen Pferden auf München SH 923 (s. o. Anm. 128) ist auf den mir zur Verfügung stehenden Abbildungen kein Zaumzeug zu erkennen, trotzdem halten die Reiter die Hände, als wenn sie Zügel hätten. Möglicherweise waren Zaumzeug und Zügel in Deckfarbe gemalt. Auf der Würzburger Oinochoe konnten jedoch keine Spuren von Deckfarbe entdeckt werden.

¹⁴⁰ So etwa auf Oxford, Ashm. Mus. 1961.529 und Boulogne-sur-Mer, Mus. 158 (Hannestad I Taf. 10.27, jeweils der vorderste der Reiter).

¹⁴¹ Tanzende Silene: 1. Würzburg L 779 (Hannestad II Nr. 48; CVA [3] Taf. 28,2; 29.31); 2. München SH 841 (Hannestad II Nr. 51); 3. München SH 952 (Hannestad II Nr. 54). — Tanzende Silene und Dionysos: 4. München SH 840 (Hannestad II Nr. 50). — Tanzende Silene und Mänaden: 5. Louvre E 703 (Hannestad II Nr. 49, im Bauchbild, bei Hannestad nicht erwähnt); 6. Bonn, Akad. Kunstmus. 1587 (Hannestad II Nr. 53). — Tanzende Silene, Mänaden und Dionysos: 7. München SH 924 (Hannestad II Nr. 52). — Komasten: 8. Orvieto, Mus. dell'Opera del Duomo 463 (Hannestad I Nr. 30); 9. Wien, Kunsthistor. Mus. 3952 (Hannestad I Nr. 32); 10. Toronto, Royal Ontario Mus. 919.5.138 (Hannestad II Nr. 44); 11. Würzburg L 780 (Hannestad II Nr. 45; CVA [3]

Taf. 34,1; 35,1, Halsbild); 12. München SH 839 (Hannestad II Nr. 55); 13. Oxford, Ashm. Mus. L 176 (Hannestad II Nr. 56); 14. Würzburg H 4881 (Hannestad II Nr. 96; CVA [3] Taf. 35,3–5); 15. London, Brit. Mus. 1926,6–28,1 (Hannestad II Nr. 124, hier Abb. 47.48); 16.–17. Rom, Ente Maremma 4675,10–11, aus Vulci, Grabung Società Herclé, Grab 135 (Hannestad II Nr. 145.146; M. A. Rizzo, Xenia 2, 1981, 32 ff. Nr. 1.2); 18. Slg. Hirschmann G 44, H. Bloesch u. Mitarbeiter, Griechische Vasen der Slg. Hirschmann (1982) Nr. 18.

Tanzende Frauen, die nicht als Mänaden zu interpretieren sind, sind mit Sicherheit bisher nur einmal dargestellt auf einer späten Oinochoe: London, Sotheby, Auktion 13. 12. 1982 Nr. 204. Die Frauen und Jünglinge auf den beiden bei D. M. Stibbe, Hermeneus 45, 1973/74 Abb. 7 abgebildeten Oinochoen (Amsterdam, Allard Pierson Mus. 8761 u. Kunsthandel, Hannestad II 80 u. Nr. 92) bewegen sich mit gleicher Bein- und Armhaltung alle in die gleiche Richtung und werden als laufende Figuren interpretiert. Es kann aber nicht ganz ausgeschlossen werden, daß es sich auch hierbei um eine Tanzdarstellung handelt. Auch diese Oinochoen gehören in die Spätzeit der 'pontischen' Vasenproduktion.

¹⁴² s. o. Anm. 141 Nr. 8.10.13–15.18.

Gesäß, dicke Oberschenkel, einen vorgewölbten Bauch (Abb. 40). Sie erinnern dann an die Dickbauchtänzer auf griechischen Vasen. Mitunter sind sie sogar ithyphallisch gegeben oder haben ein überdimensionales Glied¹⁴³, wodurch sie in die Nähe der Satyrn und Silene gerückt sind. Im Gegensatz zu den Komosdarstellungen auf den jüngeren 'tyrrhenischen' Amphoren kommen Frauen in diesen Szenen nicht vor¹⁴⁴. Vielleicht geht dies auf eine ionische Bildtradition zurück, denn auch bei Komosdarstellungen auf ionischen Vasen sind keine Frauen zugegen¹⁴⁵. Auf den Wandgemälden etruskischer Gräber aus dem letzten Viertel des 6. Jhs. tanzen allerdings bisweilen auch Frauen mit Komasten, doch haben dort die Komasten ihre Silenshaftigkeit verloren¹⁴⁶. Bei den Tänzern der Würzburger Oinochoe gibt es neben der turbanartigen Kopfbedeckung, von der schon die Rede war, noch eine Besonderheit, die bisher ohne Parallele ist: Der letzte Tänzer auf der linken Seite des Bildes hält in seiner linken Hand den Stiel einer großen, dreiblättrigen Pflanze (Abb. 42), deren Bedeutung unbekannt ist¹⁴⁷.

Unter den etruskischen Grabmalereien sind im Zusammenhang mit dem Bild der Würzburger Oinochoe vor allem die Bilder der Tomba delle Iscrizioni in Tarquinia interessant, die um 520 datiert wird¹⁴⁸. Dort ist, nur durch eine Scheintüre getrennt, ein Zug tanzender Komasten einem Zug von Reitern gegenübergestellt. Einige der Komasten sind nackt, andere sind mit einem Lendenschurz oder einem kurzen Chiton bekleidet, wie ihn auch der Reiter der Würzburger Oinochoe trägt, einige haben eine ionische Kopfbedeckung, viele halten Gefäße in ihren Händen, einer bläst den Doppelaulos. Frauen sind nicht unter diesen Komasten. An den Wänden hängen Kränze. Da auf den übrigen Wänden des Grabes, neben Kulthandlungen zu Ehren des Verstorbenen, sportliche Wettkämpfe wie Boxen und Ringen dargestellt sind, gehören die Reiter in den agonalen Kontext und sind als Teilnehmer eines Pferderennens zu interpretieren.

Das Bild der Würzburger Oinochoe wirkt wie ein Ausschnitt aus dem Bildprogramm der Tomba delle Iscrizioni, trotzdem wird man hier kaum eine direkte Abhängigkeit annehmen dürfen¹⁴⁹. Es zeigt nur, daß beide Werke demselben kulturellen und künstlerischen Milieu entstammen, in dem die Darstellung großer sakraler und sepulkraler Feste, zu denen Bankett und Tanz, sportliche und musische Wettkämpfe als feste Bestandteile gehörten, zu einem Hauptanliegen geworden war. Die Wandmalerei bot einem Künstler die Möglichkeit, die verschiedenen Programmteile eines Festes ausführlich darzustellen, der Vasenmaler dagegen,

¹⁴³ s. o. Anm. 141 Nr. 8.9.11.

¹⁴⁴ s. A. Greifenhagen, Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI. Jahrhundert (1929) 40. Vgl. etwa *Ars Antiqua* A. G. Luzern, Auktion III (1961) Nr. 90; Berlin F 1710, CVA (5) Taf. 13,2; München, Antikenslg. 1431, CVA (7) Taf. 315,3.

¹⁴⁵ Zu Komosdarstellungen auf ionischen Vasen: E. Walter-Karydi, *Samos VI 1* (1973) 34 Taf. 12 f., 108; Taf. 14, 119–123; Taf. 15, 114, 116; Taf. 40, 335b. Vgl. auch die Komoszenen auf den *Dinoi* der Campana-Gattung: Walter-Karydi a. O. Taf. 128, 954, 955. Zur Frage nordionisch oder etruskisch zuletzt F. Hölscher in: CVA Würzburg (1) 36 zu Taf. 26 (nordionisch) und J. M. Hemelrijk, *Caeretan Hydriae*, *Kerameus* 5 (1984) 185 ff. (etruskisch), jeweils mit älterer Literatur. Im Schulterbild der Caeretaner Hydria Louvre C 10.227 (Hemelrijk a. O. 25 f. Nr. 12 Taf. 59.60) tanzen

jedoch Männer und Frauen.

¹⁴⁶ s. Tomba dei Baccanti, Steingräber, Wandmalerei 292 Nr. 43 Abb. 23,25; Tomba delle Leonesse, Steingräber, Wandmalerei 324 f. Nr. 77 Abb. 97.100.

¹⁴⁷ Sie erinnert an die dreiblättrige Pflanze, die auf der Oinochoe des Silenemalers München SH 920 (Hannestad II Nr. 63, hier Abb. 35) die geflügelten Frauen in ihren Händen halten, dort allerdings als Staude mit Wurzeln abgebildet.

¹⁴⁸ Steingräber, Wandmalerei 322 f. Nr. 74 Abb. 183–192; zum Grab s. jetzt auch: Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts, Ausstellungskat. des Röm.-Germ. Mus. in Köln (1987) 61 ff. mit Abb.

¹⁴⁹ Zur möglichen Beziehung zwischen Wandmalerei und 'pontischer' Vasenmalerei zusammenfassend: Hannestad II 50 ff.

dem nur ein sehr beschränkter Platz zur Verfügung stand, war gezwungen, eine Auswahl zu treffen. Der Maler der Würzburger Oinochoe wählte aus dem Katalog der möglichen Festmotive verständlicherweise jene beiden Motive, Reiter und Tänzer, die ihm aus dem Repertoire der 'pontischen' Vasenmalerei vertraut waren und die gleichzeitig die beiden Hauptkomplexe eines Festes, Wettkämpfe und Spiele einerseits und Bankett und Tanz andererseits, repräsentieren konnten.

Der Maler war sicher kein besonders geschickter Zeichner, doch war er innerhalb der 'pontischen' Vasenmalerei in der Zusammenstellung seiner Motive und in Einzelheiten der Ausführung unkonventionell. Sein Versuch einer Festdarstellung weist voraus auf die bekannte Halsamphora des Micalimalers in London, auf der mit verschiedenen Wettkämpfen und einer Pompe ein großes etruskisches Fest, zwar sicher auch nicht vollständig, aber doch sehr viel ausführlicher wiedergegeben ist¹⁵⁰.

Anschrift: Dr. Irma Wehgartner, Antikemuseum, Schloßstr. 1, D-1000 Berlin 19

COPPA ATTICA BILINGUE*

di Orazio Paoletti

Nel Martin-von-Wagner-Museum è recentemente pervenuta in prestito una coppa attica bilingue di provenienza sconosciuta, acquistata sul mercato antiquario dal signor Takuhiko Fujita. Il vaso (figg. 49–53)¹⁵¹ è stato ricomposto da vari frammenti; integrazioni di modesta entità sono localizzate nel ginocchio destro e sopra i fianchi del cacciatore nel medaglione interno, tra l'addome e la coscia del satiro sul lato A, inoltre nell'occhione sinistro sul medesimo lato. L'orlo e la base del piede presentano qualche scheggiatura. La vernice, lucida e in linea di massima ben conservata, appare meno consistente lungo una fascia di altezza variabile che corre in senso orizzontale al disotto delle anse, dove ha acquistato un colore grigio. La superficie naturale dell'argilla è deteriorata; un intervento di restauro precedente all'acquisto dell'oggetto, documentato attraverso fotografie conservate nell'archivio del Mu-

¹⁵⁰ London B 64, J. D. Beazley, *Etruscan Vase-Painting* (1947) 2 f.; J. G. Szilágyi, *Prospettiva* 24, 1981, 8 ff. und zuletzt B. van der Meer, *Italian Iron Age Artefacts in the British Museum, Papers of the Sixth British Museum Classical Colloquium* (1986) 439 ff.

* Fonti delle illustrazioni: Figg. 49.51–53: Foto K. Öhrlein, Würzburg. – Fig. 50: Disegno M. Boss, Würzburg.

Desidero esprimere viva gratitudine alla prof. E. Simon per l'invito a studiare la coppa della collezione Fujita e per il costante incoraggiamento. Ringrazio inoltre per l'aiuto offertomi il dr. G. Beckel, la prof. H. Froning, il dr. J. R. Guy, che mi ha gentilmente comunicato la sua opinione in merito all'attribuzione della coppa, coincidente con quella espressa in questo scritto, ed il

prof. E. Paribeni.

Oltre a quelle elencate in AA 1985, 757 ss. sono state usate le seguenti abbreviazioni:

Beazley Addenda = L. Burn–R. Glynn, *Beazley Addenda* (1982)

Bloesch = H. Bloesch, *Formen attischer Schalen* (1940)

Cohen = B. Cohen, *Attic Bilingual Vases and Their Painters* (1978).

¹⁵¹ Inv. ZA 65. Alt. cm. 13,3–14; diam. dell'orlo cm. 33,5; largh. con le anse cm. 41,7; diam. della fascia che delimita inferiormente la raffigurazione cm. 25,4; diam. del tondo cm. 12,5; diam. del piede cm. 12,4 (= 37 per cento del diametro dell'orlo; su tale rapporto cfr. T. Seki, *Untersuchungen zum Verhältnis von Gefäßform und Malerei attischer Schalen* [1985] 25).