

Funde aus dem Marsheiligtum in Lendorf

YVONNE SEIDEL

Bei Grabungen im Bereich des heutigen ADEG-Supermarktes von Lendorf kam im Jahr 2001 ein Fund-Komplex im Kontext mit Mauerfundamenten und Gruben zu Tage.¹ Die Gebäudereste stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit dem im Jahre 1925 ausgegrabenen Areal, das auf Grund einer Weihinschrift und einer Statue als Marsheiligtum identifiziert wurde.² Die hier zu besprechenden Keramik- und Metallobjekte entstammen Planierungsschichten bei der westlichen und nördlichen Umfassungsmauer des Heiligtums, die darüber hinaus Asche, Knochenstücke und sehr viele Dachziegelfragmente enthielten.³

Das bei der Grabung in neun Komplexen⁴ aufgenommene Fundmaterial ist in seiner Zusammensetzung relativ homogen, es besteht zum großen Teil aus Tegulae (Dachziegel). Die zweite große Fundgruppe bildet die lokale grautonige Gebrauchskeramik, darüber hinaus fanden sich Amphoren,

Sigillaten und wenige Fragmente anderer Feinware. Die Durchsicht der Gefäßfragmente ergab mehrere Überschneidungen innerhalb der Fundkomplexe. Vor allem betrifft dies Komplex 5 und 6, dessen Funde aus einer Grube und einer Steinplattenkiste im Bereich der nördlichen Mauer stammen, die beide sicher gleichzeitig verfüllt wurden. Fragmente einer weiteren Amphora (Abb. 4: 2-2) befanden sich in den Komplexen 2, 3 und 5; zwei zusammengehörige Stücke eines Terra-Sigillata-Gefäßes (Abb. 1: 3-1 und Abb. 2: 3-1/6-1) stammen aus den Komplexen 3 und 6. Insgesamt bestätigt dies die gleichzeitige Einbringung des Materials anlässlich von Planierungsarbeiten.

Das Fundmaterial beinhaltet Fragmente von vier Terra-Sigillata-Gefäßen, darunter ein Stück reliefierter Ware aus La Graufesenque mit einem Rankendekor (Abb. 1 und 2: 1-1)⁵ und zwei reliefierte Stücke Rheinzaberner Ware⁶, wobei das

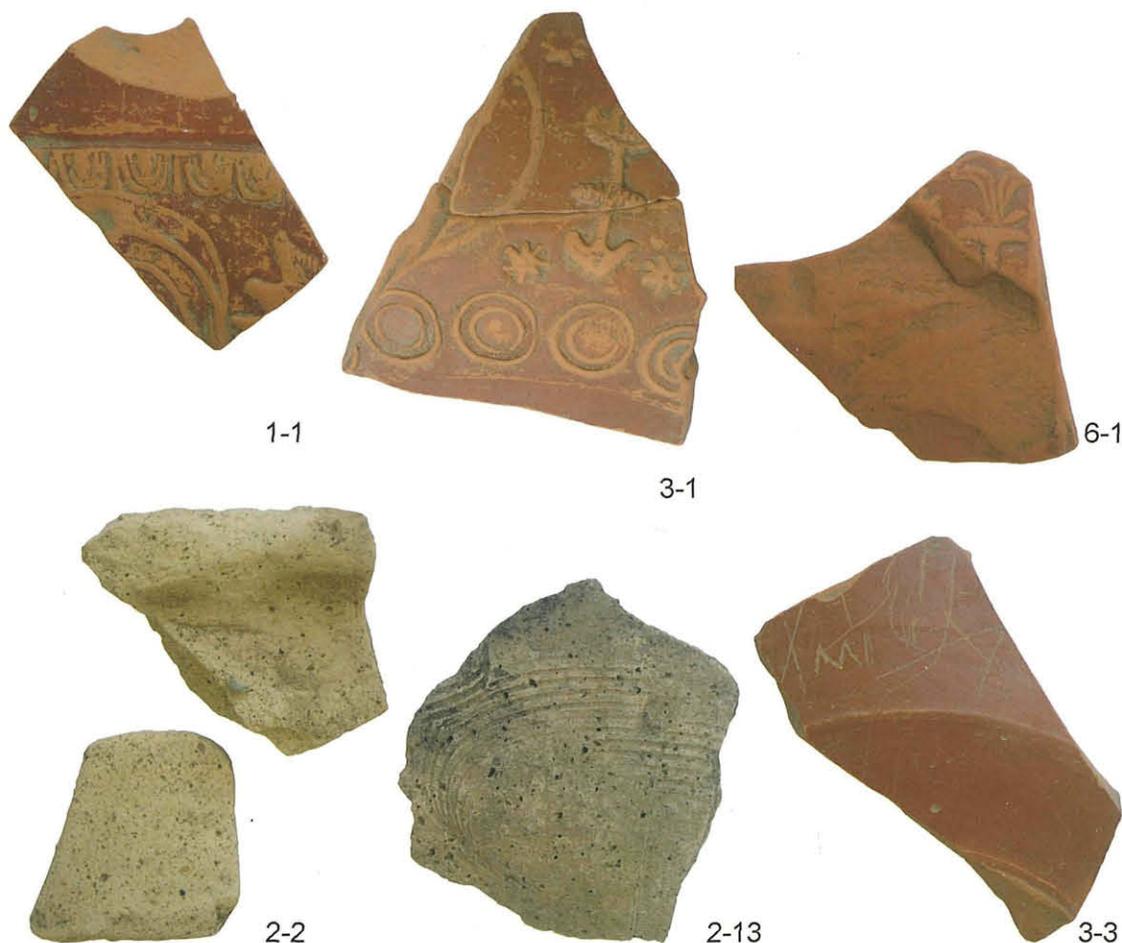


Abb. 1: Terra Sigillata (1-1, 3-1/6-1, 3-3) und einheimische Keramik (2-2, 2-13) aus dem Marsheiligtum in Lendorf. Aufn. Y. Seidel

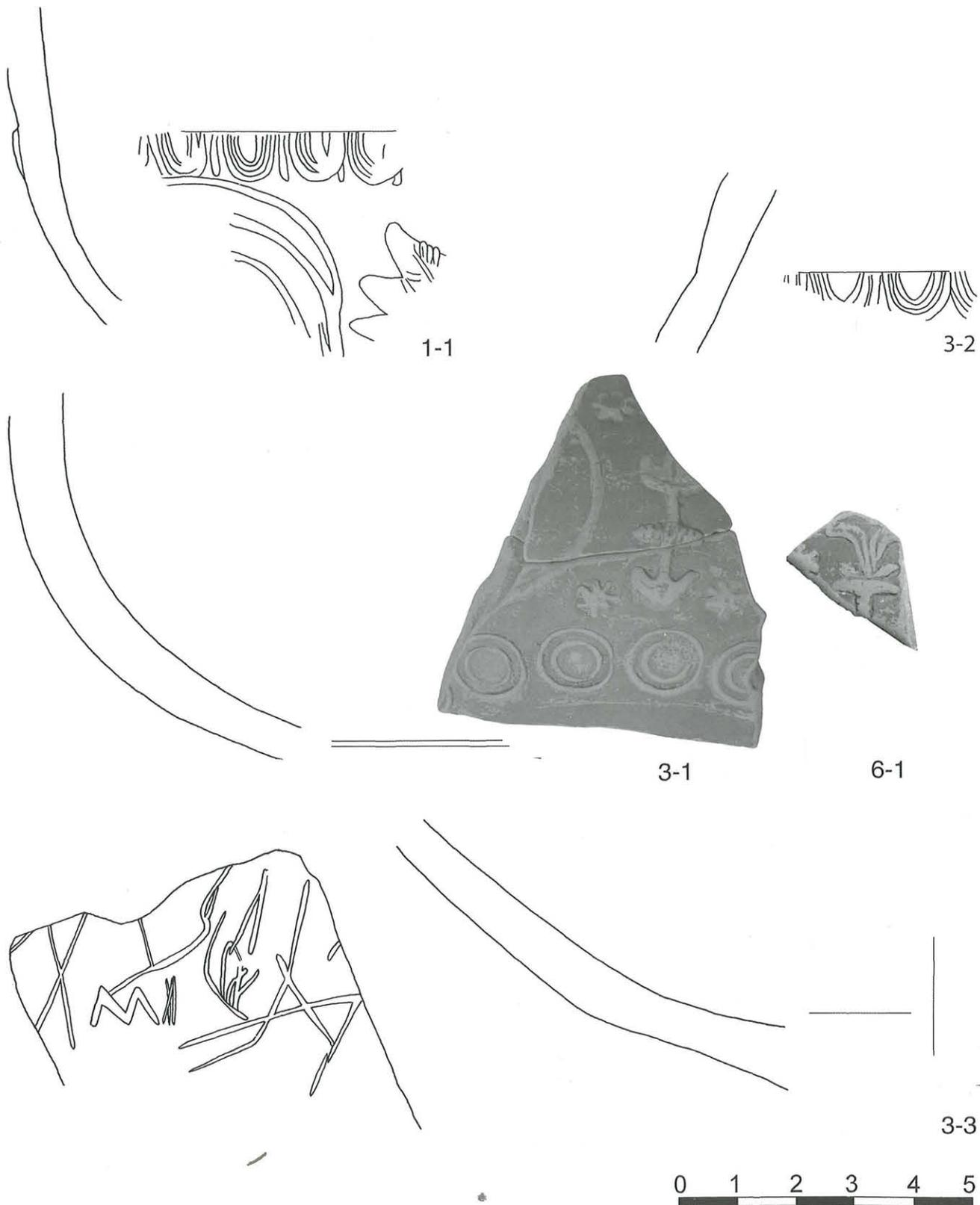


Abb. 2: Terra Sigillata aus dem Marsheiligtum in Lendorf. Zeichn. Y. Seidel

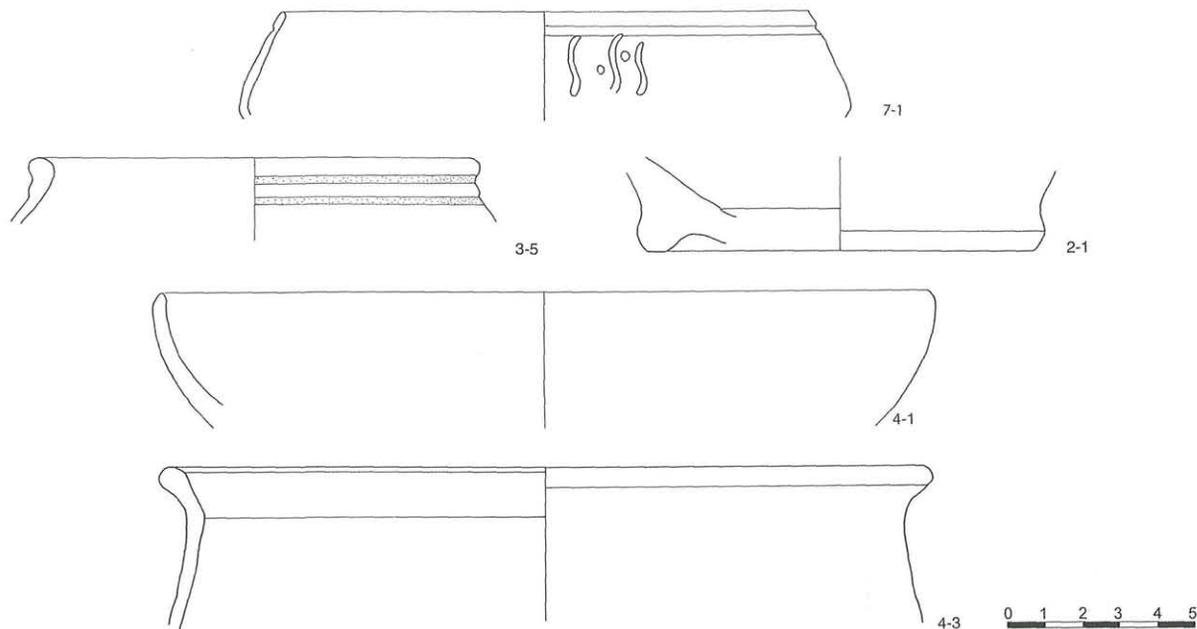


Abb. 3: Grau- und rottonige Feinkeramik aus dem Marsheiligtum in Lendorf. Zeichn. Y. Seidel

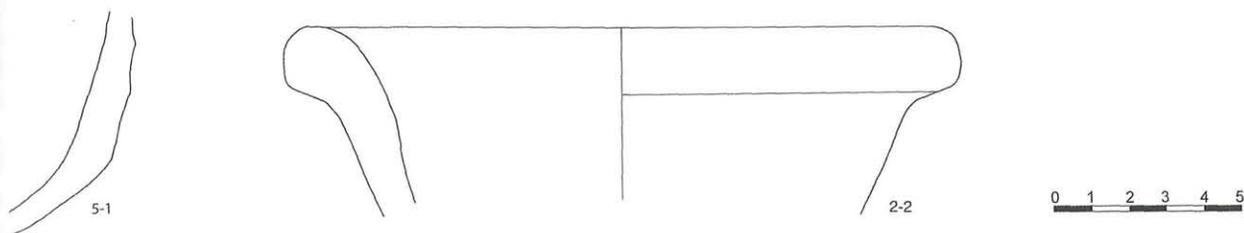


Abb. 4: Amphorenfragmente aus dem Marsheiligtum in Lendorf. Zeichn. Y. Seidel

Gefäß (3-1/6-1) mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Werkstatt des Reginus I oder Belsus III stammt⁷. Dieses Gefäß gibt mit seiner Datierung zwischen 150–170/180 n. Chr. den *terminus post quem* für die Einbringung des Materials. Das vierte Terra Sigillata-Fragment – ein Teller⁸ (Abb. 1 und 2: 3-3) – trägt auf der Unterseite nach dem Brand eingeritzte Graffiti, die wohl als Kennzeichnung persönlichen Eigentums zu betrachten sind⁹. Da sich die Kreuzmarkierungen von den Buchstaben in ihrer Ausführung unterscheiden – Letztere sind tiefer eingearbeitet, wobei mit einem Gerät mehrfach hin und her geritzt wurde –, liegt die Vermutung nahe, dass sie zu verschiedenen Zeitpunkten vorgenommen wurden, was auf einen Besitzerwechsel schließen lässt.

Die stark verwitterten Reste der Amphora (Abb. 1. und 4: 2-2) ließen sich an Hand des Fabrikats¹⁰ als südspanische Garumamphora identifizieren, wobei der weite, dicke Rand für den Typ Dressel 7 bis 11 spricht¹¹. Der Fundkomplex an der nördlichen Mauer enthielt darüber hinaus sehr viele Fragmente einer Amphora (Abb. 5: 6-2).¹² Sie steht dem Typ Dressel 6B nahe, weist jedoch einen wesentlich schlankeren Körper auf. Der Amphorentyp Dressel 6B wurde v. a. in Istrien produziert, ist aber auch in Venetien, Emilia Romagna

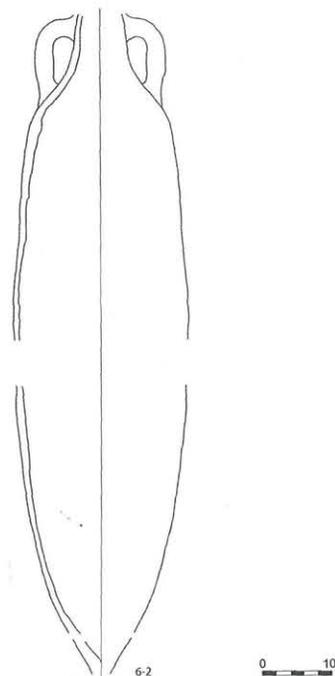


Abb. 5: Amphore aus dem Marsheiligtum in Lendorf. Zeichn. Y. Seidel

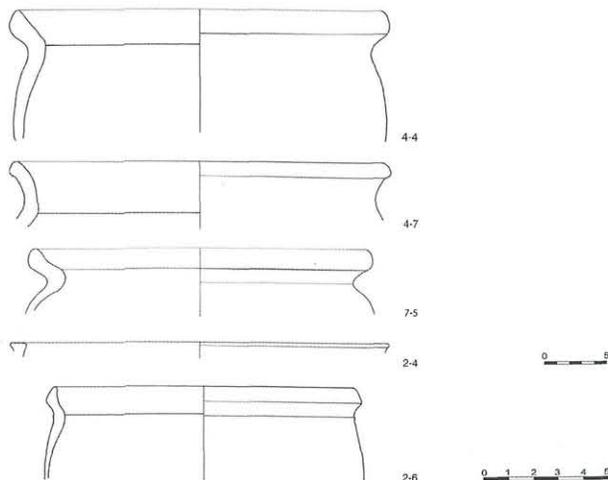


Abb. 6: Randfragmente grautoniger Grobkeramik aus dem Marsheiligtum in Lendorf. Zeichn. Y. Seidel

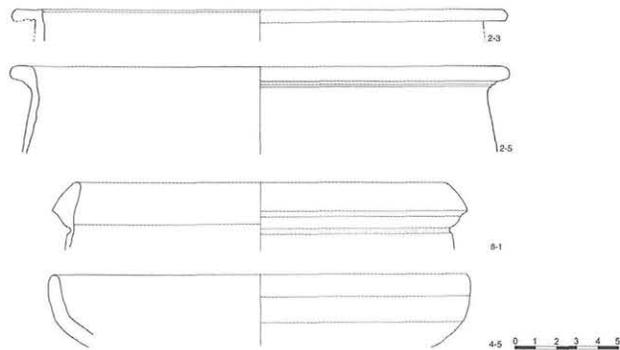


Abb. 7: Randfragmente grautoniger Grobkeramik aus dem Marsheiligtum in Lendorf. Zeichn. Y. Seidel

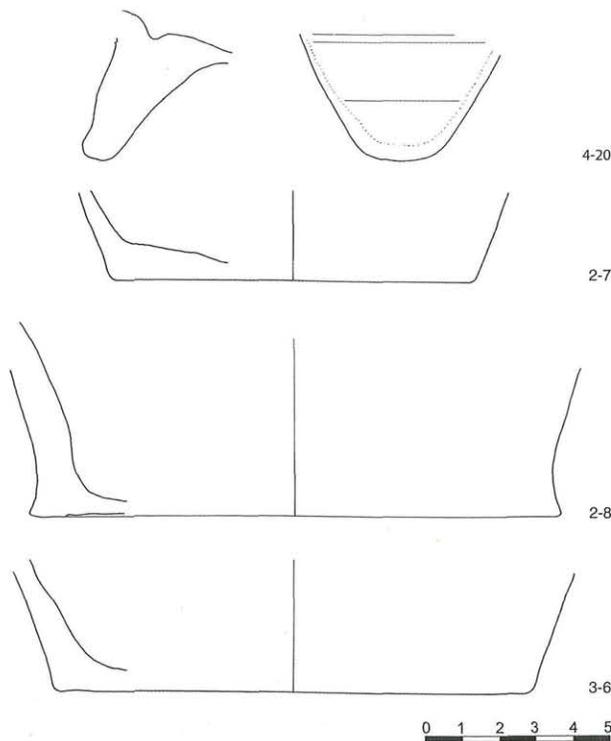


Abb. 8: Fuß- und Bodenfragmente grautoniger Grobkeramik aus dem Marsheiligtum in Lendorf. Zeichn. Y. Seidel

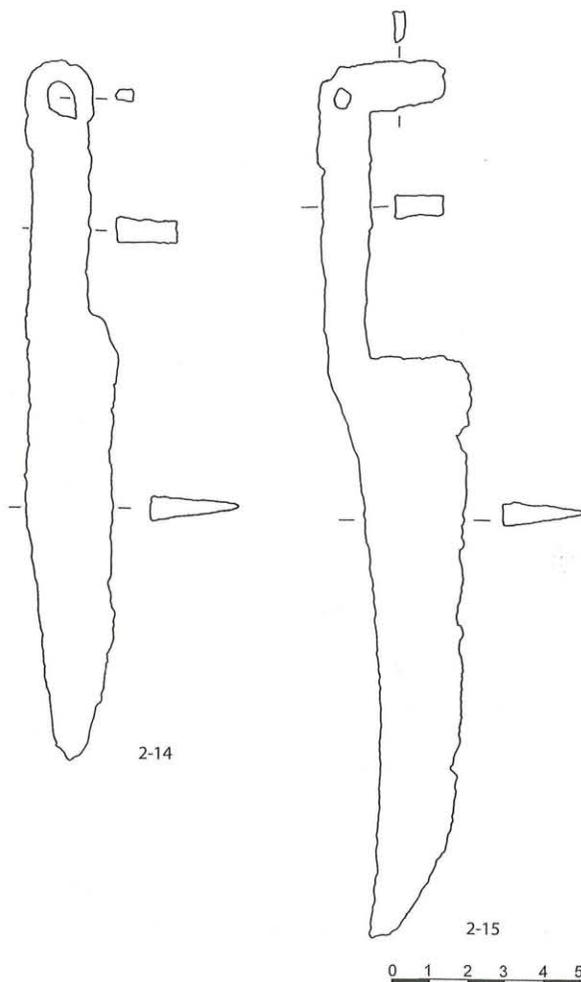


Abb. 9: Eisenmesser aus dem Marsheiligtum in Lendorf. Zeichn. K. Hofmann

und Ligurien zu finden. Ein Vergleich mit istrischen Fabrikaten brachte keine Übereinstimmung, es könnte sich folglich um norditalische Ware handeln, wofür auch der feine, leicht rosafarbene Überzug spricht. Der Typ Dressel 6B* zählt zu den häufigsten nach Noricum und Pannonien exportierten Amphorenformen.¹³ Die Produktion beginnt nicht vor augusteischer Zeit und endet um die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. Als Hauptinhalt ist Olivenöl anzunehmen, auch wenn Wein oder Fischsauce nicht auszuschließen sind.

Weiterhin enthält der Fundkomplex eine mit S-Linien in Barbotine-Technik verzierte Schale feiner grautoniger Ware¹⁴ (Abb. 3: 7-1), einen großen Topf gelbtoniger Ware ohne Überzug¹⁵ (Abb. 3: 4-3) und mehrere Stücke, die wohl der pannonischen Glanztonware¹⁶ zuzuordnen sind (z. B. Abb. 3: 2-1 und 4-1).

Die im ganzen Römischen Reich produzierte, vor allem aber in Noricum verbreitete grautonige Gebrauchsware ist mit mindestens 49 Gefäßen (Abb. 6, 7, 8) vertreten.¹⁷ Die überwiegend stark und grob gemagerte Keramik besteht aus lokalem Ton, ist überwiegend handgeformt mit auf der Töpferscheibe nachgedrehten Rändern. Vertreten sind Töpfe, Schüsseln, Deckel und ein Dreifußschälchen, die z. T. mit Rädchenmustern, geradem und geschwungenem Kammstrich dekoriert sind (Abb. 7). Vergleichbare Komplexe finden sich z. B. in Teurnia¹⁸ selbst, in Virunum¹⁹ und in Gleisdorf²⁰. Dies betrifft vor allem die Tonqualität, während das Formenspektrum sehr starke lokale Ausprägungen aufweist. So fehlen z. B. große Vorratsgefäße ganz, auch konnten keine Töpfe mit gerauter Oberfläche festgestellt werden. Die typischen S-Profil-Töpfe²¹ (Abb. 6: 7-5) und die Töpfe vom Auerbergtypus²² (Abb. 7: 8-1) sind dagegen sehr wohl vertreten.

Die Ziegel weisen insgesamt eine gute Qualität auf, sie sind aus sehr einheitlichem, fein gemagertem Ton, der z. T. sehr hart gebrannt ist. Weder bei den flachen *tegulae* noch bei den Deckziegeln konnten Stempel festgestellt werden.

Die beiden Eisenmesser (Abb. 9: 2-14 und 2-15) fanden sich gemeinsam südlich der nördlichen Umfassungsmauer des Heiligtums, sie sind als übliche Gebrauchsware des 2. Jahrhunderts n. Chr. anzusprechen.²³

Einzelne Stücke der grautonigen Ware (z. B. Abb. 7: 8-1) könnten bereits in der 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. entstanden sein, wobei diese Keramikgattung besonders lang-

lebig ist. Das südgallische Terra-Sigillata-Fragment datiert in die 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr., die Rheinzaberner Stücke nach der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. Die Amphoren (Abb. 4: 2-2 und Abb. 5: 6-2) lassen sich nur grob dem 1. bzw. 2. Jahrhundert n. Chr. zuordnen.

Die Nutzung des Heiligtums ist im westlichen Bereich bis ins späte 3. Jahrhundert – Münze aus der Zeit der Alleinherrschaft Kaiser Gallienus (260–268) –, im östlichen Teil sogar bis ins späte 4. Jahrhundert – Münze Valentinians I. (375)²⁴ – belegt. Daraus folgt, dass dieses Material noch während der Nutzung als Heiligtum in die Gruben verfüllt wurde und als Planierungsschicht unter dem späteren Gehniveau lag. Betrachtet man die Zusammensetzung des Materials, so legt vor allem der hohe Gebrauchswareanteil, die Asche und die Knochenstücke eine Nutzung im Zusammenhang mit der Zubereitung von Speisen nahe. Das Material von der nördlichen Mauer muss dabei aus unmittelbarer Fundnähe stammen, da fast alle Fragmente der großen Amphora (Abb. 5: 6-2) dokumentiert werden konnten. Möglicherweise befand sich hier, an die Umfassungsmauer angelehnt, eine temporäre Behausung oder eine kleine Hütte, die zu Festen im Heiligtum genutzt wurde.

Anschrift der Verfasserin

Dr. Yvonne Seidel
Mühlsangergasse 17
A-1110 Wien
yvseidel@gmx.net

ANMERKUNGEN

- 1 Parz. 4/2 und 23/2 KG Lendorf.
- 2 F. Glaser, Rettungsgrabung Lendorf, in: Rudolfinum, Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten 2001 (Klagenfurt 2002), 80–82; ders., Teurnia: Römerstadt und Bischofssitz (1992), 155; R. Egger, Ein heiliger Bezirk im Gebiet von Teurnia, ÖJh 25, 1929, Beiblatt 149–158.
- 3 Die Häufung von Dachziegeln konnte bereits an der östlichen Umfassungsmauer beobachtet werden, sie wird von Egger (a. O., 150) als Mauerabdeckung interpretiert.
- 4 Komplex 4 und 7 fanden sich bei der westlichen Mauer.
- 5 (1-1): halbkugelige Schale Consp. 36 oder 37 bzw. Drag. 37, FA: rotbraun (2.5 YR 4/8), leicht glänzend – an der Außenseite z. T. abgerieben, FB: orangebraun (2.5 YR 6/8); vgl. B. Frik-Baumgärtl, Die Terra Sigillata von den Wohnterrassen in Teurnia (ungedr. Diplomarbeit Wien 1996), Taf. 16, 5; A. W. Mees, Modellsignierte Dekorationen auf südgallischer Terra

- 6 Sigillata. Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg 54 (Stuttgart 1995), 149 f., Taf. 78, 4. 5. 17, 152 f., Taf. 87, 1. 4 etc. (3-1/6-1): Schale Drag. 37, FA: rotbraun (2.5 YR 4/8), matt – auf dem Dekor abgerieben, FB: dunkelrosabraun (2.5 YR 5/6); vgl. G. Praher, Funde aus ausgewählten Bereichen unter der Friedhofskirche von Teurnia (unpubl. Diplomarbeit Graz 2005), 47, 94 f., Taf. 5; U. Dallemulle, Corredi tombali da Adria di I sec. D. C., Archeologia Classica 27, 1975, Fig. 2, Taf. 52; H. Ricken, Die Bilderschüsseln der römischen Töpfer von Rheinzabern, Materialien zur römisch-germanischen Keramik 7 (Bonn 1963), Taf. 18, 20 (Motiv R 14 = doppelte Kreise), Taf. 20, 5. 9 (Motiv O 51 = Rosetten), Taf. 16, 17, 17, 23. 125, 12. 126, 10 (Motiv O 214 = Zierglied). (3-2): ev. von einer zweihenkeligen Schale (wie E. Schindler-Kaudelka, Die römische Modelkeramik vom Magdalensberg (Klagenfurt 1980), Form 2), FA: rot-

- braun (2.5 YR 4/8), leicht glänzend – auf dem Dekor abgerieben, FB: hellbraun (5 YR 6/6); vgl. Schindler-Kaudelka a. O., Taf. 66, 198–203.
- 7 Die Funde unter der Friedhofskirche in Teurnia erbrachten in Bezug auf Terra sigillata ausschließlich Ware aus Rheinzabern, ebenso wie die Mehrzahl der TS-Stücke von den Wohnterrassen. Dazu Praher a. O., 50 – sie sieht an Hand des Eierstabs einen Hinweis u. a. auf den Töpfer Belsus III.
- 8 (3-3): Platte oder Teller Consp. 12 (am ähnlichsten 12.2.2), FA: rotbraun (10 R 4/8), glänzend; FB: rötlich hellbraun (2.5 YR 5/6); vgl. C. Gugl, Archäologische Forschungen in Teurnia. Die Ausgrabungen in den Wohnterrassen 1971–1978. Die latènezeitlichen Funde vom Holzer Berg (Wien 2000), 210 f., Taf. 23, 207, 208; Frik-Baumgärtl a. O., Taf. 30, 4; M. Schindler, S. Scheffenecker, Die glatte rote Terra sigillata vom Magdalensberg (Klagenfurt 1977), 74 ff., Taf. 19/16.
- 9 R. Wedenig, in: G. Jeschek, Die grautonige Keramik aus dem römischen Vicus von Gleisdorf (2000), 36.
- 10 Für die Hilfe bei der Bestimmung der Fabrikate danke ich Dr. Tamas Bezecky.
- 11 (2-2): FA: kein Überzug feststellbar, FB: cremefarben (2.5 Y 8/4).
- 12 (6-2): FA: außen – hellbeige (10 YR 8/4), innen – rosabraun (10 YR 8/4); FB: dgl.; vgl. M. H. Kelemen, Roman Amphorae in Pannonia, ActaArchHung 39, 1987, 20 ff. Fig. 1, 2 (aus Zalalövo).
- 13 F. Tassaux, Production et diffusion des amphores à huile istriennes, in: Strutture portuali e rotte marittime nell'Adriatico di età romana (2001), 501 ff.; A. Starac, Napomene o amforama Dressel 6 B. Osservazioni sulle anfore di tipo Dressel 6 B, Izdanja Hrvatskog arheološkog društva 18, 1997, 143 ff.; S. Zabehlicky-Scheffenecker, Übersicht über das Fundmaterial der Grabung 1993 und 1994 in Virunum, Carinthia I 185, 1995, 181 Abb. 4,33; S. Martin-Kilcher, Die römischen Amphoren aus Augst und Kaiseraugst. Forschungen in Augst 7, Bd. 2 (1994), 428 f.; V. Maier-Maidl, Stempel und Inschriften auf Amphoren vom Magdalensberg (1992), 14 f.; M. H. Kelemen, Roman Amphorae in Pannonia, ActaArchHung 39, 1987, 3–45; D. P. S. Peacock, Amphorae and the Roman economy (1986), 98; M.-B. Carre, Les Amphores de la Cisalpine et de l'Adriatique au debut de l'Empire, MEFRA 97, 1985, 207.
- 14 (7-1): Schale, ev. Form 68 nach E. Schindler-Kaudelka, Die dünnwandige Gebrauchskeramik vom Magdalensberg. Kärntner Museumsschriften 58 (Klagenfurt 1975), FA: hellgrau (Gley 4/10 Y), matt – auf dem Dekor abgerieben; FB: hellgrau (Gely 6/10 Y); vgl. M. Grünwald, Die Gefäßkeramik des Legionslagers von Carnuntum. RLÖ 29 (Wien 1979), Taf. 19, 8.
- 15 (4-3): FA: kein Überzug feststellbar; FB: hellbraun (7.5 YR 7/6); vgl. Zabehlicky-Scheffenecker a. O., 266 Abb. 5, 55.
- 16 (2-1): FA: kein Überzug feststellbar; FB: orangebraun (7.5 YR 6/6); vgl. K. Adler-Wölfl, Pannonische Glanztonware aus dem Auxiliarkastell von Carnuntum (Wien 2004), Taf. 8, 141, 10, 149, 13, 183 (massiver Standring mit schrägem Wandansatz); Jeschek a. O., 138, 8; C. Gugl, R. Sauer, Mittelkaiserzeitliche Feinkeramik aus den Wohnterrassen von Teurnia, FÖ 37, 1998 (1999), 229 (halbkugelige Schüsseln, Scherbentyp Aox).
- (4-1): Schale Consp. 36.1.1 (Rundwandschale), FA: rotbraun (2.5 YR 4/8), matt; FB: hellbraun (5 YR 6/6); vgl. Grünwald a. O., Taf. 8, 5; Schindler/Scheffenecker a. O., 57 ff., Taf. 12a/1.
- 17 G. Praher, Funde aus ausgewählten Bereichen unter der Friedhofskirche von Teurnia (unpubl. Diplomarbeit Graz 2005), 14–32.
- 18 Praher a. O.
- 19 Zabehlicky-Scheffenecker a. O., 257 ff.
- 20 G. Jeschek, Die grautonige Keramik aus dem römischen Vicus von Gleisdorf (Wien 2000).
- 21 (7-5): FA: dunkelgrau (Gley 2.5/N); FB: grau (2.5 Y 3/1); vgl. S. Ladstätter, Die materielle Kultur der Spätantike in den Ostalpen (2000), 138, 248 Taf. 13, 1 (Formtyp 6 – auf dem Hemmaberg nur 5. Jh. n. Chr.); Zabehlicky-Scheffenecker a. O., 186 Abb. 7,64.
- 22 (8-1): FA/FB: rotbraun bis dunkelgrau (5 YR 5/6-5 YR 2.5/1), fleckig; vgl. Jeschek a. O., Taf. 1, 3; Zabehlicky-Scheffenecker a. O., 269–270, Abb. 7, 74.
- 23 (2-14): Ringgriffmesser; vgl. H. Dolenz, Eisenfunde aus der Stadt auf dem Magdalensberg. Forschungen Magdalensberg 13 (1998), 261–263, Taf. 105 ME 71, ME 72; Zabehlicky-Scheffenecker a. O., 277 Abb. 11, 117.
- 24 (2-15): Griffplattenmesser; vgl. Dolenz a. O. Abb. 63, Taf. 106 ME 75.

Unteritalische Vasen im Landesmuseum Kärnten

TRUDE THIE

Einleitung

Die Bezeichnung unteritalisch oder süditalisch wird in der Forschung für die seit 440 v. Chr. in Unteritalien von den Westgriechen erzeugte Keramik verwendet. Die in rotfiguriger oder Deckfarbentechnik erzeugten Vasen wurden bereits im 18. und 19. Jahrhundert bei Ausgrabungen in Campanien und Apulien entdeckt. Sie unterscheiden sich von den attischen insbesondere durch ihre einzigartigen Bildthemen sowie die reichliche Verwendung von Deckfarben, vor allem von Weiß. Diese ausgeprägte Vorliebe für Polychromie zeigt sich vor allem in der apulischen Gnathia-Keramik.

Die uns bekannten Vasen stammen größtenteils aus Gräbern. Obwohl diese Grabvasen in ihrer Form durchaus Gebrauchsgefäßen ähneln, besitzen sie aufgrund ihrer Größe und ihrer Bildthemen dennoch eindeutig funeren Charakter. Die frühesten Töpferwerkstätten entstanden in Lukanien und Apulien mit dem Hauptzentrum Tarent (um 430/420 v. Chr.), weitere Produktionsstätten dürften sich in Egnazia, Canosa, Bari und Ruvo befunden haben. Der Großteil der süditalischen Vasenproduktion fällt in die sog. „Spätapulische Periode“ (2. H. 4. Jh. v. Chr.) – die Hochblüte apulischer Vasenkunst.

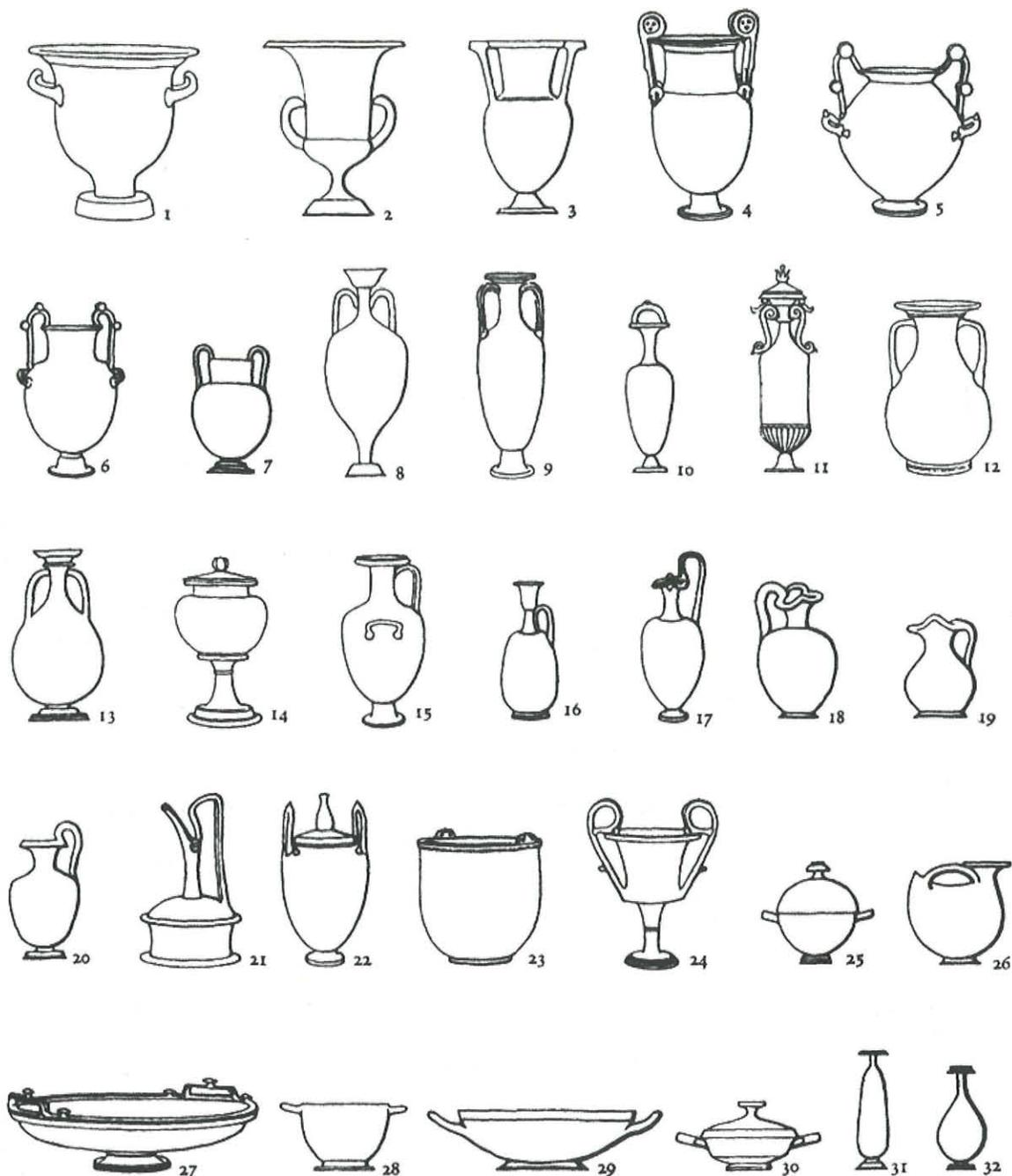
Am Beginn der süditalischen Keramikerzeugung wurden vor allem attische Gefäßformen imitiert, später traten auch einheimische Formen hinzu, wie z. B. in Campanien die sog. Bügelamphora (Abb. 1/10 und 5). Die süditalischen Vasen, deren Qualität durchaus mit attischen Erzeugnissen vergleichbar ist, gewähren dem Betrachter einen einzigartigen Einblick in die Mythen- und Theaterwelt sowie in die Mysterienkulte der Westgriechen im 4. Jahrhundert v. Chr. Die insbesondere auf apulischen Vasen immer wiederkehrenden Braut- und Erosszenen beziehen sich höchstwahrscheinlich auf einen unteritalischen Eroskult. Im 3. Viertel des 4. Jahrhunderts überwiegen aphrodisisch-dionysische Darstellungen, die vermutlich in engem Zusammenhang mit dem in Unteritalien stark verbreiteten Dionysos- und Aphroditekult stehen.

In der modernen Forschung werden die Vasenfunde nach ihren stilistischen Kriterien in drei Hauptgruppen eingeteilt, und zwar in eine lukanische, apulische und campanische Vasengattung. Zu einer Untergruppe der apulischen Vasen zählt die sog. Gnathia-Keramik, nach dem Fundort Egnazia (antikes Gnathia). Die Benennung von Vasenmalern und -gattungen erfolgt nach eigenen Kriterien, wie z. B. nach Fund- oder Aufbewahrungsorten, Personen oder Stilmerkmalen (Capua I/II, Neapler Harfengruppe, Avella-Gruppe, Gnathia-Vasen, Baltimore-, Darius-, White-Saccos-Maler etc.).¹

Die anfänglich von attischen Vorbildern noch stark abhängigen apulischen Maler entwickeln ihren eigenständigen Stil, der sich vor allem durch neue Gefäßformen und eine reiche, farbenfrohe Dekorationsweise auszeichnet. Zu den häufigsten Ornamenten zählen Eierstab, Voluten, Palmetten, Hakenspiralen usw. Ein weiteres charakteristisches Merkmal ist die Vielfalt an pflanzlichen Motiven. Bei den rotfigurigen **apulischen Vasen** unterscheidet man in der Forschung zwei Stilrichtungen, den „Reichen Stil“ und den „Einfachen Stil“. Zu den bedeutendsten Künstlern des „Reichen Stils“ zählen der Darius-Maler und der Unterwelt-Maler, welche vor allem großformatige Vasen (Volutenkratere, Amphoren, Loutrophoren) mit vielfigurigen Szenen bemalten. Der Darius-Maler beeinflusste mit seinem Stil sowohl seine Zeitgenossen als auch die nachfolgenden Maler.² Im „Einfachen Stil“ werden kleinere Gefäße wie Peliken, Skyphoi, Glockenkratere bevorzugt, die oftmals als Dekor nur Einzelfiguren (Frau, Jüngling, Satyr, Eros etc.) zeigen.

Die früheste Herstellung von **campanischen Vasen** dürfte ungefähr um 380/370 v. Chr. eingesetzt haben. Die drei wichtigsten Produktionsstätten lagen in Capua, in Avella (Umgebung von Capua) sowie in Cumae. Die Bildthemen sind hauptsächlich auf den aphrodisisch-dionysischen Bereich beschränkt. Auf kleineren Gefäßen werden Einzelmotive bevorzugt, wie z. B. Satyrn, Mänaden, Frauenköpfe oder Tiere. Als häufigen Sekundärornamenten begegnet man Zungen- und Strichmustern, insbesondere auf Hals- und Bügelamphoren. Im letzten Viertel des 4. Jahrhunderts ist ein starker apulischer Einfluss wahrnehmbar. In diese Periode fällt die Tätigkeit der II. Capuanischen Malschule, von der vor allem der Capua-Maler und dessen Kreis³ sowie die AV-Gruppe (= Avella-Gruppe)⁴ zu erwähnen sind.⁵

Charakteristisch für die **Gnathia-Vasen** ist der polychrome Dekor in aufgesetzten Farben (Deckfarbentechnik). Zum Formenrepertoire zählen hauptsächlich kleinere Symposionsgefäße (Skyphoi, Oinochoen, Peliken etc.) mit vorwiegend dionysischen Bildthemen. In der modernen Forschung wird die Gnathia-Vasengattung in drei Stilperioden eingeteilt: in eine frühe Periode (370/360–340 v. Chr.), eine mittlere Periode (340–ca. 320 v. Chr.) und eine späte Periode (320–ca. 200 v. Chr.).⁶ Zum bedeutendsten Vertreter der mittleren Periode gehört der Rosen-Maler, der mit seinem innovativen Malstil noch nachfolgende Malergenerationen beeinflusste.⁷ Das charakteristische Dekorationsschema des Rosen-Malers und dessen Kreises bilden figürliche Motive, Frauenköpfe oder stillebenartige Gegenstände, eingerahmt von Efeu- oder Weinranken. Die dargestellten Gegenstände beziehen sich



- | | | |
|---------------------------------------|----------------------------------|---------------------------|
| 1 - cratere a campana | 12-13 - pelike | 24 - kantharos |
| 2 - cratere a calice | 14 - dinos (su sostegno) | 25 - pisside schifoide |
| 3 - cratere a colonnette | 15 - hydria | 26 - askos |
| 4 - cratere a volute | 16 - lekythos col corpo rigonfio | 27 - phiale |
| 5-7 - nestoris | 17-19 - oinochoe | 28 - skyphos |
| 8 - anfora panatenaica | 20 - olpe | 29 - coppa su basso piede |
| 9 - anfora a collo | 21 - epichysis | 30 - lekani |
| 10 - anfora con ansa sull'imboccatura | 22 - lebetes nuziale | 31 - alabastron |
| 11 - loutrophoros | 23 - situla | 32 - bottiglia |
| | | 33 - rhyton |

Abb. 1: Süditalische Gefäßformen, Tabelle. Aus: De Juliis, Mille Anni di Ceramica in Puglia (1997)



Abb. 2: Apul. Pelike, Vorderseite: Eros und Mädchen (um 330/325 v. Chr.). Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. 1249. Aufn. T. Thie



Abb. 3: Apul. Pelike, Rückseite: Mädchen mit Kranz und Kästchen (um 330/325 v. Chr.). Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. 1249. Aufn. T. Thie

meistens auf die Theaterwelt, Symposien oder Bankette. Diese Motive waren während der gesamten Gnathia-Periode bis gegen Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. vorherrschend. Da die Gnathia-Vasen sowohl als Grabbeigaben wie auch als Gebrauchsware verwendet wurden⁸, sind die dargestellten Bildthemen und Motive in ihrer Aussage nur schwer zu deuten⁹. Um ca. 325 v. Chr. wird eine neue Technik durch Riefelung des Gefäßkörpers eingeführt. Diese Riefelung ahmt den Charakter getriebener Metallgefäße nach und bedeckt fast die gesamte Gefäßoberfläche.¹⁰ Für die Bemalung werden glatte Flächen nur am Hals oder an der Gefäßmündung freigelassen. Infolge der Massenproduktion verschlechtert sich gegen 300 v. Chr. die handwerkliche Ausführung. Anstatt der Rippen wird die Gefäßoberfläche nur mehr mit einfachen, flachen Rillen dekoriert. Im Gegensatz zu den rotfigurigen apulischen Vasen, die ausschließlich für den heimischen Markt erzeugt wurden, verhandelte man die gnathischen Vasen im ganzen Mittelmeerraum. Die hohe Qualität der größtenteils in der röm. Technik¹¹ hergestellten Vasen ist in erster Linie auf das gute Tonmaterial zurückzuführen. Im Gegensatz zu attischen Gefäßen gibt es jedoch größere Unterschiede in der Farbe und in der Zusammensetzung des Tons.¹² Um auf den apulischen Vasen das intensive Rot attischer nachzuahmen, überzogen die Maler oftmals die gesamte Gefäßoberfläche vor dem Dekorieren und Brennen mit einer dünnen ockergelben Malschicht. Die aus eisenarmem Ton (Primärton) erzeugte weiße Farbe wurde häufig als Kontrastfarbe für Details und Accessoires verwendet. Der Ton campanischer Vasen ist allgemein beige bis matt-hellbraun. Um einen kräftigeren Farbton zu erzielen, erhielten die Gefäße oftmals einen rosa bis roten Überzug. Das charakteristische Orange-Rot der Gnathia-Vasen wurde durch Auftrag von stark eisenhaltigem Tonschlicker gewonnen.¹³ In der Deckfarbentechnik der Gnathia-Keramik werden die Figurenmotive und Ornamente mit bunten Farben (Weiß, Gelb, Rot) auf die mit schwarzem Glanzton überzogene Gefäßoberfläche aufgesetzt.

Zur Stilanalyse und Datierung süditalischer Vasen dienen in erster Linie Stilvergleiche innerhalb der einzelnen Vasengattungen und Malergruppen. Intensive wissenschaftliche Untersuchungen erbrachten neue wichtige Erkenntnisse zur Maltechnik und Stilentwicklung der süditalischen Vasenkunst. Zusätzlich haben neue archäologische Funde, insbesondere frühhellenistische Münzfunde, zu einer wesentlich genaueren zeitlichen Einordnung der verschiedenen Vasengattungen geführt.¹⁴

Spätapulische Pelike mit Braut und Eros, 330/325 v. Chr.

Aufbewahrungsort: Klagenfurt, Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. 1249

Fundort: unbekannt

Maße: Höhe 25,5 cm; Durchmesser 11,4 cm (Mündung) bzw. 10 cm (Standring)

Werkstatt: Umkreis des Darius- und Unterwelt-Malers

Die Pelike ist vollständig erhalten und in gutem Zustand (Abb. 2 und 3). Der Glanztonauftrag zeigt auf der gesamten Vasenoberfläche Flecken. Die weiße Deckfarbe ist an vielen Stellen abgeplatzt. Die modernen Farbausesserungen und Farbergänzungen sind deutlich erkennbar. Die in rotfiguriger Technik hergestellte Vase ist aus matt-rötlichem Ton gefertigt und mit schwarzem Glanzton überzogen. Die Figuren und Ornamente sind ausgespart, die Innenzeichnung ist mit schwarzen und hellbraunen Linien ausgeführt, die Details und Accessoires (Schmuck, Kranz, Erosflügel etc.) sind in weißer Deckfarbe aufgesetzt.

Auf der Vorderseite ist ein geflügelter Eros mit einem Kranz dargestellt, welcher von links auf eine junge Frau in der rechten Bildhälfte zueilt (Abb. 2). Sie sitzt mit gekreuzten Beinen auf einem fünfgliedrigen weißen Felsen. Sie ist mit einem langen, hoch gegürteten Chiton bekleidet, der die weiblichen Körperformen durchscheinen lässt. Sie trägt reichen Schmuck und am Kopf ein Strahlendiadem. Die Rückseite



Abb. 4: Apul. Pelike, Seitenansicht: Palmettenornament (um 330/325 v. Chr.). Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. 1249. Aufn. T. Thie

zeigt eine Frau mit vorgestreckten Unterarmen (Abb. 3). In der linken Hand hält sie ein Kästchen, in der rechten einen Kranz mit Schleifen. Sie trägt ebenfalls einen hoch gegürtenen, faltenreichen Chiton und als Kopfschmuck eine mit weißen Zacken verzierte Haube (Kekryphalos), ein im 4. Jahrhundert äußerst beliebtes Modeaccessoire. Beide Bildszenen werden von Volutenranken umrahmt.

Es handelt sich bei der Pelike um eine in Massenproduktion hergestellte Grabvase des „Einfachen Stils“. Die darauf dargestellte Genreszene „Eros und Mädchen“ bezieht sich höchstwahrscheinlich auf einen unteritalischen Eros- bzw. Hochzeitskult, der im 4. Jahrhundert v. Chr. stark verbreitet war. Die charakteristischen Merkmale dieses Erostyps sind seine weichen Körperformen und fraulichen Attribute, wie Frisur, Schmuck, Kekryphalos mit Zacken, Spiegel, Fächer, Kästchen etc. Zu den Hauptattributen zählen Kranz und Tanie.¹⁵ In den Vasendarstellungen tritt Eros als Sohn der Aphrodite auf. Im irdischen Eroskult, dessen geheime Riten und Kultpraktiken der Nachwelt nicht überliefert sind, müssen wir uns einen Priester vorstellen, der stellvertretend für den Gott an der Braut die Weihe vollzieht. Im unteritalischen Mysterienglauben wird Eros als Hochzeits- und Liebesgott aufgefasst, der im Jenseits anstelle des irdischen Priesters die Mysterienweihe an der Verstorbenen als Braut vornimmt.¹⁶ Im funeren Zusammenhang kommt Eros häufig eine ähnliche Rolle wie dem chthonischen Gott Dionysos zu, nämlich als Gott der Auferstehung und Wiedergeburt.¹⁷ Auf der Pelike wird offensichtlich eine sog. „Mädchenweihe“ gezeigt: Ein Priester vollzieht in der Gestalt des Eros eine mystische Weihe an der zukünftigen Braut. Es handelt sich vermutlich um eine der Vorbereitungszeremonien innerhalb des Eroskultes: Eros begrüßt das Mädchen und reicht ihr den Hochzeitskranz, bevor er an ihr die Weihe vollzieht. Als wichtigster archäologischer Beweis für die Existenz eines solchen Eroskultes dient die große apulische Knopfenkelschale um 330 v. Chr. im Museum Borély in Marseille.¹⁸ Auf dieser werden die



Abb. 5: Camp. Bügelamphora, Vorderseite: Pegasos nach links schreitend (um 330 v. Chr.). Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. 9535. Aufn. T. Thie

wichtigsten Kulthandlungen in einer bestimmten Reihenfolge gezeigt.

Die geviertelten runden Gegenstände auf der Rückseite der Pelike stellen vermutlich abstrahierte Bälle dar, die in der Antike bei Liebes- und kultischen Ballspielen verwendet wurden¹⁹ (Abb. 3). Im Eroskult spielte der Ball beim Liebeswerben zwischen Braut und Bräutigam sowie bei den Hochzeitsritualen eine wichtige Rolle. Das Kästchen und der Spiegel sind typisch weibliche Accessoires und zählen zu den häufigsten Attributen der Göttin Aphrodite. Die in dieser Erosszene als Umrahmung dienenden stark stilisierten Volutenpalmetten und Blütenzweige besitzen nach Forschermeinung eine gewisse sepulkrale Bedeutung²⁰ und weisen ebenso wie die Tanie (sakrale Binde)²¹ auf den heiligen Hain und die dort stattfindenden Kulthandlungen hin (Abb. 3 und 4).

Es handelt sich um ein Produkt mittlerer künstlerischer Qualität, wobei die Figuren und Ornamente in einer sicheren, jedoch eher lockeren Malweise ausgeführt sind. Stilistisch weist die Vase deutlich spätapulische Merkmale auf, wie beispielsweise den verkürzten Oberkörper oder die gelängten Beine der Frauenfiguren. Ein weiteres charakteristisches Element ist der androgyne Eros mit Kekryphalos und Zackendiadem. Aufgrund der vorerwähnten Stilskriterien sowie der Pelikenform²² ist die Vase dem spätapulischen Malerkreis des Darius- und Unterwelt-Malers zuzuweisen²³, deren Schaffensperiode ins letzte Drittel des 4. Jahrhunderts fällt.

Campanische Bügelamphora mit Pegasos und Mänade, um 330 v. Chr.

Aufbewahrungsort: Klagenfurt, Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. 9535

Fundort: unbekannt

Maße: Höhe 32,3 bzw. 39 cm (mit Henkel); Durchmesser 11,2 cm (Mündung); 8,6 cm (Standing)

Werkstatt: Capua-Maler



Abb. 6: Camp. Bügelamphora, Rückseite: laufende Mänade mit Thyrsos und Tympanon (um 330 v. Chr.). Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. 9535. Aufn. T. Thie



Abb. 7: Camp. Bügelamphora, Seitenansicht: Palmettenornament (um 330 v. Chr.). Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. 9535. Aufn. T. Thie

Die Bügelamphora zeigt in den beiden Bildfeldern den Pegasos und eine Mänade (Abb. 5 und 6). Die Vase ist aus Fragmenten zusammengesetzt und befindet sich in gutem Zustand. Es handelt sich um eine regionale Gefäßform, die ausschließlich in Campanien auftritt. Dieser zierliche Amphorentypus besitzt einen schlanken, sich nach unten verjüngenden Körper mit deutlich abgesetztem, hohem und relativ schmalen Hals. Über die weit ausschwingende Mündung spannt sich ein leicht gedrehter Henkel, der in der Mitte ein Loch zum Aufhängen aufweist²⁴ (Abb. 6). Das Gefäß wurde bei der Restaurierung aus mehreren größeren Fragmenten bis auf ein kleines fehlendes Stück am Ständering zusammengesetzt. Die Bruchlinien sind jedoch noch deutlich erkennbar. Die reichlich verwendete weiße Farbe ist an vielen Stellen, insbesondere am Pferdekörper, abgeplatzt, sodass der rötliche Vasengrund zum Vorschein kommt. Die Vorderbeine wurden teils in Weiß ergänzt. Die Vase weist starke Bestoßungen am rechten Flügel sowie am Hinterteil des Pferdes auf. Die rotfigurige Amphora ist aus hellbraunem Ton hergestellt, vor der Bemalung wurde – wie bei campanischen Gefäßen üblich – ein rötlicher Überzug aufgetragen. Ein weiteres campanisches Stilmerkmal ist die reichliche Verwendung der weißen Farbe, wie z. B. für den Pferdekörper und die Accessoires der Mänade (Schmuck, Sakkos, Thyrsos etc.). Die Innenzeichnung des Gefieders wurde teilweise mit schwarzer und gelber Farbe sehr dekorativ gestaltet. Die Bildfelder erstrecken sich fast über die gesamte Bauchzone auf beiden Gefäßseiten und werden jeweils von einem 17-blättrigen Palmettenornament begrenzt (Abb. 7). Die Schulterzone ziert ein ca. 2 cm hohes unlaufendes Strichmuster. Das Halsornament besteht aus einem stilisierten Lotus-Palmetten-Fries.

Auf der Vorderseite der Amphora begegnen wir dem nach links schreitenden geflügelten Pferd in Profilansicht, dessen rechte Vorderhand angehoben ist (Abb. 5). Auf der Rückseite wird eine junge Frau als Mänade in Frontalansicht dargestellt, welche sich in weitem Laufschrift nach rechts bewegt (Abb.

6). In der linken Hand hält sie ein Tympanon, in der rechten einen Thyrsos. Als Kopfbedeckung trägt sie einen mit Perlen bestickten Sakkos mit einem verlängerten Nackenteil für den Haarknoten.

Da es sich bei der Bügelamphora eindeutig um eine Grabvase handelt, scheinen die auf der Vorder- und Rückseite gezeigten Einzelmotive thematisch aufeinander bezogen zu sein. Diese stehen höchstwahrscheinlich in engem Zusammenhang mit Mysterien- und Totenfeiern im Rahmen des Dionysoskultes. Im sepulkralen Kontext wird das weiße Flügelpferd allgemein als Pegasos gedeutet. Um dieses geflügelte Zauberross des Zeus ranken sich zahlreiche, teils sehr unterschiedliche Mythen und Legenden. So gehören beispielsweise die Episoden aus der Bellerophonsage zu den häufigsten Darstellungen auf unteritalischen Grabvasen.²⁵ Als Bezwiner der Chimaira gelten Bellerophon und Pegasos im eschatologischen Sinn als Retter vieler Menschen und als Hoffnungsträger für ein Weiterleben nach dem Tod. Im unteritalischen Totenkult wird das Flügelpferd Pegasos als Seelengeleiter (Psychopompos) und Unsterblichkeitssymbol angesehen.²⁶

Bei der auf der Rückseite dargestellten Mänade handelt es sich vermutlich um die Verstorbene selbst, welche zu einer nächtlichen Dionysosfeier eilt. Thyrsos und Tympanon weisen sie als Eingeweihte (Mystin) einer dionysischen Kultgemeinschaft aus.²⁷ Die Frauen im Gefolge (Thiasos) des Dionysos werden als Mainades („Rasende“) bezeichnet.²⁸ Das Mänadentum stellte in den Dionysosmysterien ein wesentliches Element dar, welches vor allem in Unteritalien im 4. Jahrhundert v. Chr. weit verbreitet war.

Im unteritalischen Totenkult wird Dionysos als Totengott und als Gott der Auferstehung und des ewigen Lebens verehrt. Im Dionysoskult sollen die Initiationsriten symbolisch an den Tod und die Wiedergeburt des Gottes erinnern.²⁹ Diese bedeuten für den Mysten die Überwindung des Todes und die



Abb. 8: Camp. Bauchlekythos, Vorderseite: Frauenkopf nach links (um 320 v. Chr.). Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. 1257. Aufn. T. Thie

Hoffnung auf ein besseres und glücklicheres Los im Jenseits. Als einzigartiges archäologisches Dokument von Dionysosmysterien sind die Wandmalereien in der Villa dei Misteri in Pompeji (60 n. Chr.) überliefert.³⁰ Dort werden in verschiedenen Szenen die Vorbereitungen zur Mysterienweihe einer jungen Frau gezeigt. Den Mittelpunkt dieser szenischen Darstellungen bildet die Heilige Hochzeit (Hieros Gamos) des Dionysos mit Ariadne. Nach Ablegung aller Einweihungsriten ist die Novizin nunmehr zur göttlichen Mänade geworden, welche sich als „Ariadne“ mit dem Gott vermählt, wodurch sie Unsterblichkeit erlangt.

Bei der dahineilenden Mänade auf der Amphora könnte es sich um einen Szenenausschnitt einer solchen ins Jenseits übertragenen Mysterienfeier handeln. Unter dieser Annahme ist die Mänade als eine jung verstorbene Mystin zu verstehen, welche als „Auserwählte“ in einem „göttlichen“ Thiasos an einer „dionysischen“ Hochzeit teilnimmt. Als „göttliche“ Mänade und Braut ist sie nunmehr bereit für den Tod und gleichzeitig für die Heilige Hochzeit mit der Gottheit als höchste Glückseligkeit.³¹

Aufgrund der durchgeführten Stilanalysen und -vergleiche lässt sich die Vase eindeutig der Werkstatt des Capua-Malers zuweisen, dessen Blütezeit ins 3. Viertel des 4. Jahrhunderts fällt.³² Typische Stilmerkmale dieses campanischen Malers sind u. a. das Lotus-Palmetten-Ornament am Hals seiner Bügel- und Halsamphoren sowie der zapfenähnliche Thyrsos mit den weiß aufgesetzten Punkten. Eine weitere Besonderheit besteht in der eigenwilligen Gestaltung seiner Frauenköpfe mit der charakteristischen Haarlocke an der Schläfe und dem altitalischen Sakkos, der den großen, wegstehenden Haarknoten am Hinterkopf zusammenhält. Das Strichmuster auf der Schulter der Amphora ist hingegen ein allgemeines Sekundärornament auf campanischen Vasen. Das Tympanon, welches die Mänade in der linken Hand hält, scheint eine tambourinähnliche Handtrommel gewesen zu sein.³³ Der runde tongrundige Gegenstand mit weißer



Abb. 9: Camp. Bauchlekythos, Seitenansicht (um 320 v. Chr.). Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. 1257. Aufn. T. Thie

Umrandung wird allgemein als stilisierter Ball interpretiert.³⁴

Die Besonderheit der Bügelamphora stellt m. E. das Einzelbild des reiterlosen Pegasos als Seelengeleiter dar, ein auf unteritalischen Grabvasen eher seltenes Bildthema. Dagegen zählt der Bildtypus der dahineilenden Mänade mit ihren Attributen (Thyrsos und Tympanon) zu den häufigsten Figurenmotiven in der gesamten unteritalischen Vasenkunst. Gewisse apulische Stileinflüsse sind sowohl an den Figurenmotiven (spätapulischer Pferdetypus, weibliche Lauffigur) als auch in der Ornamentik (Lotus, Palmetten) zu beobachten. Charakteristische Merkmale campanischer Vasen sind hingegen der plump und gedrunge wirkende Körper der Mänade sowie die flüchtige und wenig sorgfältige Malweise. Die Bügelamphora dürfte zu den Spätwerken des Capua-Malers und dessen Kreis zählen und somit gegen Ende des 3. Viertels des 4. Jahrhunderts v. Chr. zu datieren sein.

Zwei campanische Bauchlekythen mit Aphrodite und Gans, um 320 v. Chr.

Aufbewahrungsort: Klagenfurt, Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. 1256 und 1257

Fundort: Melos laut Angabe im Inventarbuch

Bauchlekythos mit Aphrodite, Inv.-Nr. 1257

Maße: erhaltene Höhe 7,2 cm; Durchmesser 8 cm (Gefäßbauch) bzw. 4,7 cm (Standing)

Die aus hellbraunem Ton hergestellte rotfigurige Vase ist zwar nicht mehr vollständig erhalten, die Oberfläche befindet sich dennoch in einem guten Zustand (Abb. 8). Vom Henkel sind nur mehr die Ansätze an Schulter und Hals vorhanden (Abb. 9), von der Mündung ist nur mehr ein kleines Stück am oberen Henkelansatz sichtbar. Das mit schwarzem Glanzton überzogene Gefäß weist am gesamten Körper rötliche Flecken („Reduktionsflecken“) auf, welche auf einen



Abb. 10: Camp. Bauchlekythos, Vorderseite: Gansmotiv mit Palmettenornament (um 320 v. Chr.). Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. 1256. Aufn. T. Thie

mangelhaften Brennvorgang („Fehlbrand“) zurückgehen.³⁵ Insgesamt besitzt der schwarze Glanztonüberzug eine eher dunkelbraune Färbung. Die im Grund ausgesparten Voluten sind stellenweise fehlerhaft ausgeführt und schwarz übermalt. Der extrem gedrungene, eiförmige Körper ruht auf einem mäßig breiten Standfuß mit Profilierung. Der enge Hals von ca. 1,3 cm Breite ist von der Schulter deutlich abgesetzt³⁶ und vorne mit einem schwarzen Strichmuster verziert.

Auf der Vorderseite der Lekythos ist ein nach links gerichtetes Frauenporträt im Profil zu sehen, das an beiden Seiten von einem Volutenornament begrenzt wird (Abb. 8). Der sehr flüchtig ausgeführte Frauenkopf trägt einen Kekryphalos mit Strich- und Punktmuster, durch den der Haarschopf gezogen ist. Das Gesicht ist von üppigen Haarlocken umrahmt. Links im Vasengrund befindet sich eine geviertelte Kreisscheibe. Die Rückseite der Vase ist nicht dekoriert (Abb. 9).

Bauchlekythos mit Gans, Inv.-Nr. 1256

Maße: Höhe 7,8 cm; Durchmesser 7,8 cm (Gefäßbauch) bzw. 4,6 cm (Standring)

Die Bauchlekythos mit Gansdarstellung ist vollständig erhalten und ebenfalls in einem guten Zustand (Abb. 10). Auf der linken Vorderseite sowie unterhalb des linken Volutenornaments sind abgeplatzte Stellen sichtbar. Mehrere Bestoßungen befinden sich an der Trompetenmündung. Die kleine Vase ist mit einer schwarzen Glanztonschicht überzogen. Sie besitzt einen gedrungene, einem Aryballos ähnlichen Körper, welcher auf einem zierlichen Fuß ruht. Die fast waagrechte Schulter geht in einen deutlich abgesetzten, sehr engen Hals über.³⁷ Auf der Vasenvorderseite ist eine nach links gerichtete Gans dargestellt, die seitliche Begrenzung bildet ein Voluten-Spiralen-Ornament. Das Halsornament besteht aus einem senkrechten schwarzen Strichmuster mit schwarzen Punkten. Die Rückseite ist wie die Bauchlekythos Nr. 1257 undekoriert.



Abb. 11: Gnathia-Skyphos, Vorderseite: leierförmiges Musikinstrument mit Rebzeigmotiv (3. V. 4. Jh. v. Chr.). Privatbesitz. Aufn. P. Schwarz

Frauenköpfe und -büsten stellen in der süditalischen Vasenmalerei eines der häufigsten Bildthemen dar. Als Einzelbild treten sie hauptsächlich an der Vorderseite unzähliger kleinerer Gefäße von minderwertiger Ausführung auf. Sie sind überwiegend nach links gerichtet und tragen entweder einen Sakkos oder einen Kekryphalos mit Strahlendiadem. Im Allgemeinen werden diese Porträts der chthonischen Aphrodite zugeschrieben.³⁸ Eindeutig um Aphrodite handelt es sich, wenn die Göttin gemeinsam mit ihren Kulttieren (Schwan oder Gans) auftritt. Mit Sicherheit ist anzunehmen, dass die auf Grabvasen dargestellten Frauenbildnisse im direkten Zusammenhang mit Jenseitsvorstellungen stehen.³⁹ Im unteritalischen Jenseitsglauben besitzt nämlich Aphrodite eine ähnlich eschatologische Bedeutung wie die Unterweltsgötter Persephone, Hades, Dionysos oder Adonis. Eng mit der Aphroditeverehrung verknüpft ist in Unteritalien der Adoniskult. Ebenso wie Aphrodite wurde auch Adonis als Frühlings- und Auferstehungsgottheit verehrt.⁴⁰

Obwohl kein Attribut des Frauenkopfes auf der Lekythos Nr. 1257 auf Aphrodite hinweist, scheint dennoch die Identität der Göttin durch die Gans als ihr Kulttier auf dem Gegenstück gesichert zu sein. Da beide Gefäße inhaltlich und stilistisch verwandt sind, stammen sie wahrscheinlich aus demselben Grabfund. In der griechischen Bildkunst gehören Schwäne und Gänse zu den häufigsten Tierdarstellungen in Verbindung mit Aphrodite.⁴¹ Diese Wasservögel stellen vermutlich den symbolischen Bezug der Göttin zum Wasser bzw. zum Meer dar. Als heilige Tiere weisen sie auf die Sphäre der Aphrodite hin, selbst wenn diese nicht anwesend ist.

Bei den beiden kleinen Bauchlekythen handelt es sich um campanische Erzeugnisse, welche vermutlich auf dem Exportweg nach Melos gelangt sind. Auf Grund ihrer gedrungene, kugeligen Form sowie gewisser Stilkriterien sind die zwei Grabvasen um 320 v. Chr. zu datieren. Diese



Abb. 12: Gnathia-Skyphos, Rückseite: Rosette mit Efeuzweigen (3. v. 4. Jh. v. Chr.). Privatbesitz. Aufn. P. Schwarz



Abb. 13: Gnathia-Oinochoe, Vorderseite: Schulterornament (um 325 v. Chr.). Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. 899. Aufn. T. Thie

lassen beide eine auffällige Abhängigkeit von spätapulischen Werkstätten erkennen. Dies zeigt sich vor allem bei dem Aphroditekopf, welcher sich kaum von den unzähligen zeitgleichen „Frauenkopf-Vasen“ aus dem Umkreis des Darius- und Unterwelt-Malers unterscheidet. Infolge der Massenproduktion süditalischer Keramik im ausgehenden 4. Jahrhundert ist es jedoch nicht möglich, die beiden Lekythen einer bestimmten Malergruppe bzw. Malerhand zuzuschreiben. Stilistisch mit dem Aphroditekopf der Nr. 1257 vergleichbar sind die apulischen Frauenporträts der Gruppe von Zürich⁴² – einer dem Darius- und Unterwelt-Maler nahestehenden Malergruppe. Ein ebenfalls apulisches Motiv ist auch das Voluten-Spiralen-Ornament mit dem dreieckigen Zwickelelement, wie auf der Lekythos mit der Gans. Eine besondere Vorliebe für Tiermotive zeigen hingegen die campanischen Maler, wie z. B. die Capua-II-Schule (Capua-Maler, Avella-Gruppe, s. oben). Trotz der deutlichen apulischen Einflüsse dürfte es sich dennoch um campanische Erzeugnisse handeln. Dies beweisen nicht nur bestimmte Stilmerkmale wie der gedrungene, plumpe Ganskörper, sondern auch der ursprünglich rosafarbene Überzug der Gefäße.

Die Besonderheit der beiden Lekythen, welche vermutlich aus einem Frauengrab stammen, liegt m. E. in der engen Zusammengehörigkeit ihrer Bildmotive. Durch die Gans als Kulttier und göttliches Attribut lässt sich der Frauenkopf eindeutig als Aphrodite identifizieren. Im Grabkontext kommt Aphrodite die Rolle einer Frühlings- und Auferstehungsgottheit zu, welche den Verstorbenen durch ihre lebensspendende Kraft Unsterblichkeit verleiht. Nicht auszuschließen ist, dass der Aphroditekopf in einem „direkten Zusammenhang mit der Verstorbenen“⁴³ steht. Es könnte sich bei dieser möglicherweise um eine Anhängerin des Aphrodite- oder Adoniskultes gehandelt haben, welcher auf den ostgriechischen Inseln damals weit verbreitet war.⁴⁴ Dies würde bedeuten, dass der Maler mit dem Frauenkopf die Verstorbene selbst als göttliche Aphrodite darstellen wollte.

Gnathia-Skyphos mit Musikinstrument, um 330 v. Chr.

Aufbewahrungsort: Klagenfurt, Privatbesitz

Fundort: unbekannt

Maße: Höhe 11,2 cm; Durchmesser 9,9 cm (Mündung) bzw. 16,7 cm (mit zwei Henkeln); Durchmesser 4,5 cm (Standing)

Obwohl von dem kleinen Skyphos nur Schwarz-Weiß-Fotos vorliegen, wurde bei der Beschreibung dennoch versucht, seine Farbigkeit an Hand analoger Originale in Museen und Sammlungen anzugeben. Die zierliche Vase ist bis auf ein ergänztes Stück auf der Vorderseite fast vollständig erhalten und in gutem Zustand (Abb. 11). Leider wurde sie nur mangelhaft restauriert. Auf der Vorderseite sind mehrere Bruchlinien erkennbar, welche schräg über die obere Hälfte der Bauchzone verlaufen. Der Skyphos zählt in der Gnathia-Keramik zu den beliebtesten Gefäßformen.⁴⁵ Das wahrscheinlich in hellbraunem Ton gefertigte Gefäß ist bis auf einen ca. 2,5 cm breiten tongrundigen Streifen über dem Standing mit schwarzem Glanzton überzogen. Die polychrome Bemalung erfolgte in Deckfarbentechnik in den Farben Weiß, Orange-Braun und Gelb. Auf der Vorderseite ist als Einzelmotiv ein leiterförmiges Musikinstrument inmitten einer Art Weinlaube dargestellt (Abb. 11). Das Bildfeld wird nach oben durch eine Reihe unterschiedlicher Ornamentbänder begrenzt. Unterhalb des Mündungsrandes befindet sich ein Eierstab. Unter diesem verläuft ein Bandornament in orange-brauner und gelber Farbe. Den Abschluss bildet eine gelbe oder weiße Punktreihe. Das Hauptmotiv – ein sog. „Leiterchen“⁴⁶ – wird von einem horizontalen sowie einem links und rechts herabhängenden Rebzweig („Oxford vine“) begrenzt.⁴⁷ Der Hauptzweig besteht aus stilisierten Weinblättern, Spiralkranken und Weintrauben. Die Gefäßrückseite zeigt größtenteils einen schwarzen Glanztonauftrag und ist nur sehr sparsam dekoriert. Im Mittelpunkt ist eine große, vermutlich weiß-gelbe Punktrossette dargestellt, welche beidseitig von herunterhängenden Efeuzweigen gerahmt wird (Abb. 12).



Abb. 14: Gnathia-Oinochoe, Seitenansicht (um 325 v. Chr.). Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. 899. Aufn. T. Thie



Abb. 15: Gnathia-Oinochoe, Mündung (um 325 v. Chr.). Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. 899. Aufn. T. Thie

Das „Leiterchen“ stellt ein typisch weibliches Attribut dar und gehört ebenso wie Ball, Kästchen, Fächer und Spiegel zur Brautausstattung. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um die sog. Platagé, ein rasselartiges Musikinstrument, welches Archytas von Tarent gegen Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. erfunden haben soll. Dieses Musikinstrument dürfte auch im unteritalischen Aphrodite- und Eroskult Verwendung gefunden haben.⁴⁸ In den Jenseitsvorstellungen der Mysteriengläubigen wurde das „Leiterchen“ wahrscheinlich als Glücks- und Seligkeitssymbol aufgefasst – als Ausdruck der Hoffnung auf Unsterblichkeit und ein Weiterleben nach dem Tod in aphrodisisch-dionysischer Glückseligkeit.⁴⁹ Die Pflanzenmotive Efeu und Wein auf der Vorder- und Rückseite des Gefäßes scheinen auf das Hauptmotiv bewusst bezogen zu sein und lassen die enge Verknüpfung von Aphrodite und Dionysos als unteritalische Mysteriengottheiten erkennen. Efeu und Wein galten als die heiligen Pflanzen und Attribute des Gottes Dionysos und seines Gefolges. Immergrüne Pflanzen standen in der Antike allgemein für die Unvergänglichkeit und Unzerstörbarkeit der Natur.

Die Funktion des kleinen Skyphos, welcher mit großer Wahrscheinlichkeit aus einem Frauengrab stammt, scheint ambivalent zu sein: Einerseits könnte es sich um eine „echte“ Grabbeigabe handeln, andererseits um ein einstiges Hochzeitsgeschenk, welches erst in sekundärer Verwendung der Verstorbenen ins Grab mitgegeben wurde.

Stilisierte Reb- und Efeuzweige gehören in der apulischen Gnathia-Keramik zu den häufigsten Pflanzenmotiven. Als Erfinder des charakteristischen Rebzweig-Motivs „Oxford vine“⁵⁰ mit laubenartiger Anordnung gilt der Rosen-Maler, dessen Blütezeit in das 3. Viertel des 4. Jahrhunderts fällt.⁵¹ Ein weiteres Stilmerkmal dieses Malers ist das dreigliedrige polychrome Ornament auf der Vorderseite, bestehend aus Eierstab, Täniensband und einer Punktreihe. Das horizontale rot-gelbe Täniensornament, welches ursprünglich das Aussehen und die Bedeutung einer sakralen Binde besaß,⁵² ist

ebenso wie die stilisierte weiß-gelbe Punktrossette⁵³ auf der Rückseite ein häufiges Stilelement der mittleren Gnathia-Keramik.

Aufgrund zahlreicher Stilvergleiche lässt sich der Skyphos in die Übergangsphase von der frühen zur mittleren Gnathia-Periode um 330 v. Chr. datieren. Es dürfte sich um ein äußerst qualitätsvolles Erzeugnis aus der Werkstatt der „Neapler Harfen“-Gruppe (D) handeln, zu deren Lieblingsmotiven stilllebenartige Darstellungen von Musikinstrumenten zählen.⁵⁴ Diese Künstlergruppe steht noch ganz unter den Einflüssen des Rosen-Malers. Die starke Abhängigkeit von diesem zeigt sich sowohl an bestimmten Stilelementen („Oxford vine“, dreigliedriges Ornament, Rosette) als auch an der ausgeprägten Polychromie. Der präzise Malstil sowie der gekonnte Umgang mit Farben und Schattenmalerei lassen vermuten, dass es sich beim Vasenkünstler um einen äußerst begabten Schüler des Rosen-Malers handelt. Von dieser „Neapler Harfen“-Gruppe befindet sich ein analoges Gegenstück im Museum von Sèvres.⁵⁵

Gnathia-Oinochoe, um 325 v. Chr.

Aufbewahrungsort: Klagenfurt, Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. 899

Geschenk von Carl Trau, 1874

Fundort: Rutigliano, Apulien

Maße: Höhe 22,7 cm bzw. 23,7 (mit Henkel); Durchmesser 9,1 cm (Standing)

Die Oinochoe mit Kleeblattmündung ist vollständig erhalten und befindet sich in gutem Zustand (Abb. 13 und 14). Die ursprüngliche Bruchstelle an der Gefäßvorderseite wurde sorgfältig restauriert. Die Vase zeigt einen matt glänzenden olivgrünen Glanztonüberzug mit schwarzen Flecken, was offensichtlich auf einen Fehlbrand hinweist. Fehlbrände sind häufig an kleineren in Massenproduktion erzeugten Vasen festzustellen. Am Henkel sowie am Mündungsrand sind Be-



Abb. 16: Gnathia-Chous, Seitenansicht: Riefelung (um 280/275 v. Chr.). Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. 897, Aufn. T. Thie

stoßungen sichtbar, außerdem ist die honiggelbe Deckfarbe des Dekors teilweise abgeplatzt, sodass die weiße Grundfarbe zum Vorschein kommt. Die aus hellbraunem Ton hergestellte Oinochoe entspricht der Form III bzw. B 1 bei Lippolis.⁵⁶ Für das Schulterornament wurden die Farben Weiß, Gelb und Rot verwendet. Oberhalb des ca. 1 cm hohen schwarzen Standringes befindet sich ein ebenso hoher tongrundiger Streifen. Der eher oval gewölbte Bauch des Gefäßes geht in einen schlanken, konkaven Hals über, dessen Abschluss eine weit ausladende, stark gelappte Kleeblattmündung bildet (Abb. 15). Der weit ausschwingende Bandhenkel, welcher in der Mitte der Gefäßrückseite in Schulterhöhe ansetzt, bildet an der Lippe eine plastische Verdickung. Im Gegensatz zur undekorierten Rückseite zeigt die Vorderseite ein ca. 5,5 cm hohes, polychromes, teilweise geritztes Schulterornament. Dieses besteht aus fünf gelben horizontalen Ornamenten (Eierstab, Punktreihe, Laufender Hund, „chevron“-Ornament, Bommeln), welche von roten horizontalen doppelten Ritzlinien begrenzt werden.

Die ovale Oinochoenform, welche der apulischen Ausprägung der attischen Oinochoe entspricht, ist ein typisches Stilmerkmal der späten Gnathia-Keramik. Ein weiteres Merkmal später Gnathia-Oinochoen ist die ausladende Mündung mit den übergroßen kleeblattförmigen Lippen. Der Bandhenkel gilt hingegen noch als Kennzeichen der frühen und mittleren Gnathia-Periode⁵⁷. Spätere Erzeugnisse zeigen eine zunehmende Verarmung der Motive und Ornamente. Gleichzeitig mit der Verringerung des Formenschatzes werden auch die aufgesetzten Farben reduziert, als Deckfarben verwendet man nur noch Weiß oder Blassgelb. Im Zuge dieser Entwicklung wird hauptsächlich nur Hals oder Schulter von bestimmten Gefäßformen wie Oinochoen, Peliken oder Flaschen dekoriert.

Obwohl die Oinochoe, die bereits die für die späte Gnathia-Phase charakteristischen Merkmale (ovale Form, schlanker Hals, sparsamer Dekor) aufweist, zeigt die polychrome,



Abb. 17: Gnathia-Chous, Mündung (um 280/275 v. Chr.). Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. 897. Aufn. T. Thie

mehrgliedrige Gestaltung des Schulterornaments noch deutliche Stileinflüsse des Rosen-Malers, insbesondere der „Neapler Harfen“-Gruppe.⁵⁸ Es dürfte sich somit um ein Produkt der Übergangsphase 325/320 v. Chr. handeln.

Da das Gefäß keine Gebrauchsspuren aufweist, wurde dieses wahrscheinlich eigens für den Grabkult hergestellt. Der dionysische bzw. sepulkrale Charakter zeigt sich außerdem in der Wahl der Weinkanne als typisches Symposionsgefäß, welches dem Verstorbenen vermutlich beim Trinkgelage im Jenseits dienen sollte.

Gnathia-Chous, um 280/275 v. Chr.

Aufbewahrungsort: Klagenfurt, Landesmuseum Kärnten, Inv.-Nr. 897

Geschenk von Carl Trau, 1874

Fundort: Rutigliano, Apulien

Maße: Höhe 19,8 cm; Durchmesser 7 cm (Standing)

Der zierliche Chous mit Kleeblattmündung ist vollständig erhalten und befindet sich in gutem Zustand (Abb. 16). Die kleine Kanne, welche der Phase B 2 nach Lippolis entspricht⁵⁹, wurde aus hellbraunem Ton in Riefeltechnik hergestellt. Das Gefäß ist an der Außenseite vollständig mit schwarzem Glanzton überzogen. Durch einen mangelhaften Auftrag macht die Glanztonschicht jedoch einen teilweise uneinheitlichen Eindruck und zeigt ein zartes Krakelee. Am oberen Henkelansatz sowie am Mündungsrand ist der schwarze Firnis abgeplatzt. Das fehlerhafte Halsornament – ein stilisierter Efeuzweig – ist unter dem metallisch glänzenden schwarzen Überzug nur mehr schwach erkennbar.⁶⁰ Das kleine Weingefäß ruht auf einem tongrundigen Standring. Die Riefelung, welche über einer schmalen tongrundigen Zone oberhalb des Ringfußes ansetzt, bedeckt fast den gesamten Gefäßkörper. Die flachen und unregelmäßigen Rippen passen sich nicht harmonisch der Gefäßwölbung an. Der lang gestreckte, enge Hals endet in einer weit ausschwingenden Kleeblattmündung mit profilierter Lippe. Der runde Henkel

bildet an der Mündung eine ausgeprägte plastische Verdickung (Abb. 17). Das auf dem schwarzen Firnis nur mehr schwach sichtbare Efeuornament besteht aus einem breiten, gewellten Hauptzweig, an welchem die Blätter an beiden Seiten alternierend angebracht sind. Zwischen den einzelnen Blättern sind die Früchte (Korymben) in Form von Punktrosetten gesetzt. Bei dem vermutlich ursprünglich gelben Halsornament handelt es sich um einen stark geschwungenen Efeuzweig, welcher in der Forschung als „New ivy“ bezeichnet wird. Charakteristisch für dieses späte Efeuzweigmotiv sind die gerundeten, herzförmigen Blätter mit der auffälligen Mittelzacke.⁶¹

Die Vase wurde als Massenware hergestellt und ist uns von zahlreichen frühhellenistischen Grabfunden aus der Region um Tarent bezeugt. Aufgrund der späten Chousform sowie der mangelhaften Riefelung (unregelmäßige, flache, kantige Rippen)⁶² lässt sich die Vase gut mit Websters „Late neat

Choes“ vergleichen⁶³, der diese um 280/275 v. Chr. datiert. Die einfache, schmucklose Weinkanne könnte bereits zu Lebzeiten des Toten als Symposionsgefäß benutzt und erst sekundär als Beigabe ins Grab gelangt sein.⁶⁴ Der Bezug zu Dionysos als Wein- und Symposionsgott wird einerseits durch das Efeuzweig-Motiv am Hals hergestellt, andererseits galt Dionysos im Mysterienglauben der Westgriechen als Unterweltsgottheit. Der zierliche Chous kann somit als Grabbeigabe verstanden werden, welcher dem Verstorbenen im jenseitigen Leben dienen sollte. Da dieses Gefäß hauptsächlich von Männern beim Symposion benutzt wurde, ist anzunehmen, dass der Chous ebenso wie die vorerwähnte Oinochoe aus einem Männergrab stammt.

Anschrift der Verfasserin

Dr. Trude Thie

Klosterneuburgerstr. 30

A-2103 Langenzersdorf

ANMERKUNGEN

- 1 Allgemeine Literatur zu den süditalischen Vasen: LCS = A. D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, 2 Bde. (1967) mit I. Suppl. (1970), II. Suppl. (1973), III. Suppl. (1983). RVP = A. D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Paestum* (1987). RVUS = A. D. Trendall, *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien* (1990). RVAp = A. D. Trendall – A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, Bd. I (1978), Bd. II (1982) mit I. Suppl. (1983), II. u. III. Suppl. (1992).
- 2 Zum Darius-Maler und dessen Kreis: M. Schmidt, *Der Dareiosmaler und sein Umkreis. Untersuchungen zur spätapulischen Vasenmalerei* (1960). C. Aellen – A. Cambitoglou – J. Chamay, *Le Peintre de Darius et son Milieu: Vases grecs d'Italie méridionale* (1986).
- 3 Zum Capua-Maler und dessen Kreis: Trendall, LCS I, 364–376. LCS II, 211–213. LCS III. Suppl., 175–177.
- 4 Die Bezeichnung dieser Vasengruppe stammt von Beazley, der die Produktionsstätte in Avella vermutet (J. D. Beazley, *Groups of Campanian Red-Figure*, JHS 63, 1943, 66–111).
- 5 Zur campanischen Vasenmalerei: Trendall, LCS I, 189–195 mit Lit. J. D. Beazley, *Groups of Campanian Red-Figure*, JHS 63, 1943, 66–111. J. Morel, *Céramique campanienne: les formes*. BEFAR 244 (1981).
- 6 Zur Gnathia-Keramik: L. Forti, *La Ceramica di Gnathia. Monumenti antichi della Magna Grecia 2* (1965). J. R. Green, *Gnathia Pottery in the Akademisches Kunstmuseum Bonn* (1976). A. Alexandropoulou, *Gnathia- und Westabhangkeramik. Eine vergleichende Betrachtung* (2002).
- 7 Zum Rosen-Maler und dessen Kreis: J. R. Green, *Gnathia Addenda*, BICS 18, 1971, 30 ff. mit Vasenliste.
- 8 Aus apulischen Gräbern stammt eine Menge Gebrauchskeramik. Vgl. Gioia del Colle, NSc, 1962, 32. 38. Zur Funktion von Gnathia-Vasen: H. Lohmann, *Zu technischen Besonderheiten apulischer Vasen*, JdI 97, 1982, 239. 248 f. A. Kossatz-Deißmann, *Lekythos der Gnathia-Gattung*, AA 1985, 248 f.
- 9 Zu Deutungsmöglichkeiten von Gnathia-Vasenbildern: J. R. Green, *Motif-Symbolism and Gnathia Vases*, in: *Festschrift N. Himmelmann* (1989), 221 ff.
- 10 Zu geriefelten Gnathia-Vasen: T. B. L. Webster, *Towards a Classification of Apulian Gnathia*, BICS 15, 1968, 23 ff. („Ribbed Gnathia“ mit Vasenliste).
- 11 Zur rf. Technik: V. J. Bruno, *Form and Color in Greek Painting* (1977), 245 ff. J. V. Noble, *The Techniques of Painted South Italian Pottery*, in: M. E. Mayo (ed.), *The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia*. Ausstellungskatalog, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond (1982), 37–48.
- 12 Zu den verschiedenen Arten von Tonen: vgl. A. Winter, *Die antike Glanztonkeramik* (1978), 46.
- 13 Noble, *Techniques*, 39 ff.
- 14 A. D. Trendall, *Vase-Painting in South Italy and Sicily*,

- in: M. E. Mayo (ed.), *The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia*. Ausstellungskatalog, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond (1982), 21.
- 15 Zu Erosfiguren auf apulischen Vasen: vgl. G. Schneider-Herrmann, Zwei Studien zur apulischen Vasenkunst. Eros auf einer Tonschale mit anthropomorphem Handgriff, *BABesch* 38, 1963, 95 Anm. 15 mit Lit. Zum androgynen Eros: F. Rumscheid, Zur Interpretation der Eroten, in: *CVA Deutschland* (58) Göttingen, Arch. Inst. d. Univ. (1).
- 16 Vgl. Schneider-Herrmann, zwei Studien, 91. F. Rumscheid, Zur Interpretation der Eroten, in: *CVA Deutschland* (58) Göttingen, 17 f. mit Lit. u. Anm.
- 17 Zum Eros im sepulkralen Zusammenhang („Eros funebre“): vgl. E. Pottier, *Etudes sur les lécythes blancs* (1882), 178. G. Schneider-Herrmann, Unterschiedliche Interpretationen süditalischer Vasenbilder des 4. Jahrhunderts v. Chr., *BABesch* 52–53, 1977–78, 254 Anm. 15.
- 18 Vgl. G. Schneider-Herrmann, Spuren eines Eroskultes in der italischen Vasenmalerei, *BABesch* 45, 1970, 96 f. Abb. 12–14.
- 19 Zum Ball bei den Griechen: G. Schneider-Herrmann, Der Ball bei den Westgriechen, *BABesch* 46, 1971, 123–133.
- 20 Zur unteritalischen Pflanzensymbolik: K. Schauenburg, Zur Symbolik unteritalischer Rankenmotive, *RM* 64, 1957. Zur Pflanzensymbolik im sepulkralen Sinn: G. Schneider-Herrmann, Unterschiedliche Interpretationen süditalischer Vasenbilder des 4. Jahrhunderts v. Chr., *BABesch* 52–53, 1977–78, 256 Anm. 36.
- 21 Die Tänie (sakrale Binde) spielte im Totenkult eine wichtige Rolle. Mit Tänien schmückte man Grabstelen und Altäre. Vgl. dazu Thimme, *Bilder, Inschriften*, 206 f. Anm. 31. A. Krug, Binden in der griechischen Kunst (Diss. 1968) mit Lit. In den Grab- und Naiskosszenen süditalischer Vasen sind Tänien meistens im Raum verteilt.
- 22 Vgl. E. Lippolis (Hrsg.), *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto III 1* (1994), 263 Taf. 197.
- 23 Zum Kreis des Darius- und Unterwelt-Malers: Trendall, *RVAp II*, Kap. 18, 482 ff. M. Schmidt, Der Dareiosmaler und sein Umkreis. Untersuchungen zur spätapulischen Vasenmalerei (1960). C. Aellen – A. Cambitoglou – J. Chamay, *Le Peintre de Darius et son Milieu: Vases grecs d'Italie méridionale* (1986).
- 24 Zur Form: J. P. Morel, *Céramique Campanienne: Les Formes*. BEFAR 1981, 244 Taf. 199, 6531 b 1 (von Morel wird diese Form als „Situla“, im Englischen als „bail amphora“ bezeichnet).
- 25 Zu Bellerophon und Vasendarstellungen in der griechischen Kunst: K. Schauenburg, Bellerophon in der unteritalischen Vasenmalerei, *JdI* 71, 1956, 59–96. Zu Pegasos: N. A. Yalouris, Pegasus in der antiken Mythologie, in: C. Brink – W. Hornbostel (Hrsg.), *Pegasus und die Künste*. Mus. f. Kunst u. Gewerbe, Hamburg, Ausstellungskatalog (1993), 27–55 mit Lit.
- N. A. Yalouris, *Pegasus. Ein Mythos in der Kunst* (1987).
- 26 N. A. Yalouris, *Pegasus. Ein Mythos in der Kunst* (1987), 38 ff.
- 27 K. Schauenburg, Pluton und Dionysos, *JdI* 68, 1953, 63 Anm. 132.
- 28 Zur Mänade: M. P. Nilsson, *Griechische Feste von religiöser Bedeutung* (1906), 260. M. Giebel, *Das Geheimnis der Mysterien* (1993), 58 ff.
- 29 Zu den Dionysosmysterien: K. Kerényi, *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens 2* (1998), 214 ff. M. Eliade, *Geschichte der religiösen Ideen I 3* (1997), 327–340. Giebel, 55–88 mit Lit. W. F. Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus 4* (1980).
- 30 Zum Fries der Mysterienvilla: E. Simon, Zum Fries der Mysterienvilla bei Pompeji, *JdI* 76, 1961, 111–172.
- 31 Wiederholt wird berichtet, dass jung verstorbene Frauen, bräutlich geschmückt, mit Hochzeitsfackeln zu Grab getragen werden (vgl. Thimme, *Vom Sinn*, 492 Anm. 10).
- 32 Zum Capua-Maler und dessen Kreis: Trendall, *LCS I*, 364 ff. *LCS III. Suppl.*, 175 ff.
- 33 Allgemein zum Tympanon: Kl. Pauly 5 (1979), 1019 s. v. Tympanum. H. Wegner, *Musikleben der Griechen* (1949).
- 34 Zum Ball als Ornament: K. Schauenburg in: W. Moon, *Ancient Greek Painting and Iconography* (1983), 270 f.
- 35 Zu Fehlbränden: A. Winter, *Die Antike Glanztonkeramik* (1978), 35 f.
- 36 Zur Form: Lippolis, *Kat. Tarent III*, 253 Taf. 189. Graepler, *Tonfiguren*, [s. Abkürzungen u. Lit.] 84 Nr. 111/4.
- 37 Zur Form: Lippolis, *Kat. Tarent III*, 253 Taf. 189. Graepler, *Tonfiguren*, 84 Nr. 111/5.
- 38 Zu den verschiedenen Interpretationen von Frauenköpfen: M. Schmidt – A. D. Trendall – A. Cambitoglou, *Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel: Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Sepulkralkunst*. Antikenmuseum Basel 3 (1976), 39. P. A. Lehnert, *Female Heads on Greek, South Italian and Sicilian Vases from the Sixth to the Third Century B.C. as Representations of Persephone/Kore* (Diss. Michigan, 1978).
- 39 Vgl. dazu Aphroditedarstellungen auf unteritalischen Unterweltvasen: LIMC II, 2 (1984) Aphrodite 1377–1380 (Aphrodite mit Hades). LIMC II, 2 (1984), Taf. 135 Aphrodite 1371 (im eleusinischen Kreis).
- 40 Der Adoniskult galt im Altertum als orgiastischer Frauenkult, in welchem Adonis als Vegetations- und Auferstehungsgott verehrt wurde. Für Griechenland ist der Kult seit Sappho bezeugt, in Athen seit dem 5. Jh. v. Chr. Der Adoniskult war in hellenistischer Zeit vor allem im östlichen Mittelmeerraum weit verbreitet. Zu Adonis und dem Adoniskult: Neuer Pauly, 1 (1996), 120 f. s. v. Adonis. Nilsson, *Gr. Feste*, 384 f.

- 41 Aphroditendarstellungen mit Gans: camp. Hydria, Capua – CVA Italien (11) Capua, Mus. Camp. IV E r Taf. 16, 1; apul. Skyphos – Rossi, Mus. Bari, Taf. 49, 2; apul. Amphora – Trendall, RVAp II, Taf. 205, 6; LIMC II, 2 (1984) Aphrodite 804. 806.
- 42 Zur Gruppe von Zürich: Trendall, RVAp II, 674 ff. 682 f.
- 43 Vgl. M. Schmidt, Grabvasen, 39.
- 44 Adonis und Aphrodite wurden ganz besonders auf den griechischen Inseln Zypern (Amathus), Lesbos, Naxos etc. verehrt. Vgl. Nilsson, Gr. Feste, 368 Anm. 4. Paus. 9, 41, 2.
- 45 Lippolis, Kat. Tarent III, 248 Taf. 185.
- 46 Zu dieser Bezeichnung: G. Schneider-Herrmann, Die „kleine Leiter“. Addenda zum Xylophon auf italischen Vasen, BABesch 52–53, 1977–78, 265.
- 47 Zu diesem Motiv: J. R. Green, Gnathia Pottery in the Akademisches Kunstmuseum Bonn (1976), 3.
- 48 G. Schneider-Herrmann, Das Xylophon in der Vasenmalerei Unteritaliens, in: Festoen, Festschrift A. N. Zadoks-Josephus Jitta (1976), 519 f. Zur Platagé des Archytas: Smith, Funerary Symbolism, 12–132. 136 f. Trendall, RVAp I, 315 f. Trendall vermutet auch eine Verwendung im orphischen Kult (A. D. Trendall in: Orfismo, CMGr 14, 1974 (1975), 174 f.).
- 49 Smith, Funerary Symbolism, 130.
- 50 Die Bezeichnungen „Oxford vine“ bzw. „Oxford vine frame“ für das Rebzweig- oder Weinlaubmotiv stammen von Green. Zu diesen Motiven: Green, GPBonn, 3 f.
- 51 Der Rosen-Maler leitet seinen Namen von dem charakteristischen Rosen-Motiv auf seinen Vasen ab. Zum Rosen-Maler und dessen Kreis: J. R. Green, Gnathia Addenda, BICS 18, 1971, 30 ff. mit Vasenliste.
- 52 Zum Täniemotiv auf Gnathia-Vasen: Alexandropoulou, 123 f.
- 53 Zum Rosetten-Motiv in der Gnathia-Keramik und deren Formen: Alexandropoulou, 72 ff. Abb. 31–36. Zu den Rosetten zwischen Efeuzweigen auf der Rückseite von Gnathia-Gefäßen: Green, Motif-Symbolism, 223 Anm. 14.
- 54 Zur „Neapler Harfen“-Gruppe und deren Klassifizierung durch Webster: Webster, BICS 15, 1968, 13–19 (Gruppen A–E) mit Vasenlisten.
- 55 CVA Frankreich (13) Musée de Sèvres IV D c, Taf. 48, 8 (Inv. Sèvres 228, 1, Anc. Coll. Denon, 111, Nr. 164).
- 56 Lippolis, Kat. Tarent III, 243 ff. Taf. 183.
- 57 Zur Henkelgestaltung der Gnathia-Oinochoen: N. Zimmermann, Beziehungen zwischen Ton- und Metallgefäßen spätclassischer und frühhellenistischer Zeit (Diss. Marburg, 1998).
- 58 Vgl. Webster, BICS 15, 1968, 16 f. – „Neapler Harfen“-Gruppe (D) mit Vasenliste.
- 59 Lippolis, Kat. Tarent III, 243 ff. Taf. 183.
- 60 Ein solches fehlerhaftes Ornament wird in der englischen Fachsprache als „ghost“ bezeichnet. Vgl. Winter, 35 f.
- 61 Zum Efeuzweig-Motiv „New ivy“ (EZ IIa): Webster, BICS 15, 1968, 14 f. Alexandropoulou, 18 f. Abb. 5 EZ IIa.
- 62 Zu geriefelter Gnathia-Keramik: Green, GPBonn, 10 f. Webster, BICS 15, 1968, 23 f. („Ribbed Gnathia“).
- 63 Zur Gruppe „Late neat Choes“: Webster, BICS 15, 1968, 30 f.
- 64 Zur Funktion der Gnathia-Keramik: Th.-M. Schmidt, Studien zur Vasenkunst des Hellenismus I: Zwei „Pocola“ in der Antikensammlung und zur Bedeutung hellenistischer Erotien, FuB 28, 1989, 82

ABKÜRZUNGEN UND LITERATUR

Die Abkürzungen folgen dem Verzeichnis des Deutschen Archäologischen Institutes, Archäologischer Anzeiger, 2. Hbd. 2005.

Aellen–Cambitoglou–Chamay, C. Aellen – A. Cambitoglou – J. Chamay, *Le Peintre de Darius et son Milieu: Vases grecs d'Italie méridionale* (1986).

Alexandropoulou, A. Alexandropoulou, *Gnathia- und Westabhangkeramik. Eine vergleichende Betrachtung* (2002).

Beazley, *GCRF*, J. D. Beazley, *Groups of Campanian Red-Figure*, *JHS* 63, 1943, 66–111.

Eliade, M. Eliade, *Geschichte der religiösen Ideen I* 3(1997).

Forti, *Gnathia*, L. Forti, *La Ceramica di Gnathia, Monumenti Antichi della Magna Grecia* 2 (1965).

Giebel, M. Giebel, *Das Geheimnis der Mysterien* (1993).

Graepler, *Tonfiguren*, D. Graepler, *Tonfiguren im Grab* (1997).

Green, *Addenda*, J. R. Green, *Gnathia Addenda*, BICS 18, 1971, 30–38.

Green, *GPBonn*, J. R. Green, *Gnathia Pottery in the Akademisches Kunstmuseum Bonn* (1976).

Green, *GPApulia*, J. R. Green, *The Gnathia Pottery of Apulia*, in: M. E. Mayo (ed.), *The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia*, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond (1982), 252–259.

Green, *Motif-Symbolism*, J. R. Green, *Motif-Symbolism and Gnathia Vases*, in: *Festschrift N. Himmelmann* (1989), 221–226.

Kerenyi, *Dionysos*, K. Kerenyi, *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens* 2(1998).

Kl. Pauly (1979), *Der Kleine Pauly*, *Lexikon der Antike in fünf Bänden* (1979).

Kossatz-Deißmann, *Lekythos*, A. Kossatz-Deißmann,

- Lekythos der Gnathia-Gattung, AA 1985, 239–249.
- Lippolis, *Kat. Tarent III*, E. Lippolis (Hrsg.), Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto III 1 (1994).
- Lohmann, *Besonderheiten*, H. Lohmann, Zu technischen Besonderheiten apulischer Vasen, JdI 97, 1982, 191–249.
- Neuer Pauly, *Der Neue Pauly*, Lexikon der Antike, 16 Bde. (1996–2003).
- Nilsson, *Gr. Feste*, M. P. Nilsson, Griechische Feste von religiöser Bedeutung (1906).
- Noble, *Techniques*, J. V. Noble, The Techniques of Painted South Italian Pottery, in: M. E. Mayo (ed.), The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia. Ausstellungskatalog, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond (1982), 37–48.
- Rossi, *Mus. Bari*, F. Rossi, Ceramica suddipinta e dello stile di Gnathia, in: Il Museo Archeologico di Bari (1983), 87–93.
- Schauenburg, *Bellerophon*, K. Schauenburg, Bellerophon in der unteritalischen Vasenmalerei, JdI 71, 1956, 59–96.
- Schauenburg, *Pluton und Dionysos*, K. Schauenburg, Pluton und Dionysos, JdI 68, 1953, 38–72.
- Schauenburg, *Rankenmotive*, K. Schauenburg, Zur Symbolik unteritalischer Rankenmotive, RM 64, 1957, 198–221.
- M. Schmidt, *Dareiosmaler*, M. Schmidt, Der Dareiosmaler und sein Umkreis. Untersuchungen zur spätapulischen Vasenmalerei (1960).
- M. Schmidt, *Grabvasen*, M. Schmidt – A. D. Trendall – A. Cambitoglou, Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel: Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Sepulkralkunst, Antikenmuseum Basel 3 (1976).
- Th.-M. Schmidt, *Studien I*, Th.-M. Schmidt, Studien zur Vasenkunst des Hellenismus I: Zwei „Pocola“ in der Antikensammlung und zur Bedeutung hellenistischer Eroten, FuB 28, 1989, 71–96.
- Th.-M. Schmidt, *Studien II*, Th.-M. Schmidt, Studien zur Vasenkunst des Hellenismus II: Gnathia-Keramik mit Reliefdekor, FuB 29/30, 1990, 59–78.
- Schneider-Herrmann, *Ball*, G. Schneider-Herrmann, Der Ball bei den Westgriechen, BABesch 46, 1971, 123–133.
- Schneider-Herrmann, *Eroskult*, G. Schneider-Herrmann, Spuren eines Eroskultes in der italischen Vasenmalerei, BABesch 45, 1970, 86–117.
- Schneider-Herrmann, *Festoen*, G. Schneider-Herrmann, Das Xylophon in der Vasenmalerei Unteritaliens, in: Festoen, Festschrift A. N. Zadoks-Josephus Jitta (1976), 517–526.
- Schneider-Herrmann, *Interpretationen*, G. Schneider-Herrmann, Unterschiedliche Interpretationen süditalischer Vasenbilder des 4. Jahrhunderts v. Chr., BABesch 52–53, 1977–78, 253–257.
- Schneider-Herrmann, *Leiter*, G. Schneider-Herrmann, Die „kleine Leiter“. Addenda zum Xylophon auf italischen Vasen, BABesch 52–53, 1977–78, 265–277.
- Schneider-Herrmann, *zwei Studien*, G. Schneider-Herrmann, Zwei Studien zur apulischen Vasenkunst. Eros auf einer Tonschale mit anthropomorphem Handgriff, BABesch 38, 1963, 92–97.
- Smith, *Funerary Symbolism*, H. R. W. Smith, Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting 2(1976).
- Thimme, *Bilder, Inschriften*, J. Thimme, Bilder, Inschriften und Opfer an attischen Gäbern, AA 82, 1967, 199 ff.
- Thimme, *Vom Sinn*, J. Thimme, Vom Sinn der Bilder und Ornamente auf griechischen Vasen, Antaios XI 1, 1969, 489–511.
- Trendall, *LCS*, A. D. Trendall, The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, I u. II (1967).
- Trendall, *LCS III. Suppl.*, A. D. Trendall, The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, Third Supplement (1983).
- Trendall, *RVAp*, A. D. Trendall – A. Cambitoglou, The Red-Figured Vases of Apulia I (1978); II (1982).
- Trendall, *Vase-Painting*, A. D. Trendall, Vase-Painting in South Italy and Sicily, in: M. E. Mayo (ed.), The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia. Ausstellungskatalog, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond (1982), 15–21.
- Webster, *BICS 15*, 1968, T. B. L. Webster, Towards a Classification of Apulian Gnathia, BICS 15, 1968, 1–50.
- West, M. L. West, *Ancient Greek Music* (1992).
- Winter, A. Winter, *Die Antike Glanztonkeramik* (1978).
- Yalouris, *Kat. Hamburg*, N. A. Yalouris, Pegasus in der antiken Mythologie, in: C. Brink – W. Hornbostel (Hrsg.), Pegasus und die Künste. Mus. f. Kunst u. Gewerbe, Hamburg, Ausstellungskatalog (1993), 27–55.
- Yalouris, *Pegasus*, N. A. Yalouris, Pegasus. Ein Mythos in der Kunst (1987).

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Rudolfinum- Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten](#)

Jahr/Year: 2009

Band/Volume: [2007](#)

Autor(en)/Author(s): Thie Yvonne

Artikel/Article: [Unteritalische Vasen im Landesmuseum Kärnten. 55-74](#)