

Vortrag zur Jahressitzung 1991 der Römisch-Germanischen Kommission

İnandiktepe – Este – Pozo Moro

Bemerkungen zur frühen Bilderzählung

Von Hermann Parzinger, Frankfurt a. M.

Bilderzählung ordnet Menschen- und Tierfiguren nicht beziehungslos zu rein ornamentalen Friesen, sondern stellt sie in einen inhaltlichen Zusammenhang: Die einzelnen Gestalten sind in Handlung begriffen und bilden Szenen, die aufeinander bezogen werden. Als Vervollkommnung der Bilderzählung gelten Darstellungen von einmaligen Ereignissen, die dadurch historischen Wert erhalten. Sie unterscheiden sich von den Bildfolgen mit immer wiederkehrenden Themen (kultische Feste, Ernteszenen u. ä.). Historische Bilderzählung erscheint ungleich seltener, weil sie Geschichtsbewußtsein beim Künstler wie beim Betrachter voraussetzt und deshalb zunächst auf die mediterranen und vorderasiatischen Hochkulturen begrenzt bleibt. Im Mittelpunkt unserer Untersuchung steht jedoch nicht die Entstehung der Bilderzählung bei den Ägyptern, Sumerern, Phöniziern, Griechen oder Etruskern, sondern vielmehr die Frage, wann und wie sie von den Randkulturen übernommen wird. Angestrebt wird keine umfassende Darstellung, statt dessen erörtern wir Fallbeispiele im Sinne vergleichender Archäologie.

I.

In Anatolien, Mesopotamien benachbart und von dort beeinflusst, scheint es erst zu Beginn der althethitischen Zeit (um 1600 v. Chr.) zur Entstehung von Bilderzählung gekommen zu sein. Als frühestes und zugleich hervorragendstes Zeugnis gilt eine nahezu vollständig erhaltene Tonvase aus einem während der späten sechziger Jahre von T. Özgüç und R. Temizer untersuchten Tell bei İnandık, etwa 110 km nordöstlich von Ankara (*Abb. 1*). Es handelt sich dabei um ein 82 cm hohes Vexiergefäß mit Rundboden, eiförmigem Körper, weit ausschwingendem Trichterrand und vier Schulterhenkeln. Durch einen rechteckigen Einlaufstutzen wurde Flüssigkeit über eine auf dem Innenrand angebrachte, rundumlaufende Röhre zu vier hohlen

Stierköpfen geleitet, durch die sie sich dann in das Gefäßinnere ergoß¹. Die Relief-
figuren wurden nachträglich auf die Gefäßoberfläche aufgebracht und offensichtlich
zuvor in Modellen hergestellt. Ihre Gesichter, Hände und Füße sind ebenso wie der
Hintergrund rot gehalten, während die Haare schwarz und die Kleider meist weiß
oder beige gefärbt sind. Die Bilderzählung gliedert sich in vier rundumlaufende
Frieze, die schmale Leisten begrenzen (*Abb. 2*)².

Der unterste Fries beginnt rechts mit einer Küchenszene (*Abb. 2,1–5*). Daneben
sitzen sich zwei mit langen Gewändern bekleidete Figuren gegenüber, die jeweils eine
Spendeschale in ihren erhobenen Händen halten (*Abb. 2,6.9*). Zwischen ihnen stehen
ein Altar sowie eine große Amphore, möglicherweise ein Vexiergefäß wie die
İnandık-Vase selbst (*Abb. 2,7.8*). Offensichtlich handelt es sich um die Darstellung
einer Libation, die von einem Leierspieler begleitet wird (*Abb. 2,10*). Hinter ihm
folgt ein Aufzug weiterer Musiker: Zwei Männer spielen eine übergroße Leier
(*Abb. 2,11.12*), dahinter zwei einander zugewandte Frauen, die in ihren erhobenen
Händen ursprünglich wohl Zimbeln hielten (*Abb. 2,13.14*), wie vergleichbare Dar-
stellungen aus den beiden oberen Friesen nahelegen (*Abb. 2,50.51.54.56.60.61*),
sowie ein Gitarren- oder Saz-Spieler (*Abb. 2,15*). Den untersten Fries beschließen
vier in Ständern ruhende Amphoren, wobei eine Frau in dem linken Gefäß rührt
(*Abb. 2,16.17*).

Die zweite Bildfolge auf der Gefäßschulter, durch ein doppeltes rotes Zick-
zackband auf weißem Grund von der unteren getrennt, beginnt mit einem Tieropfer
vor der auf einem Podest oder Altar stehenden Stierfigur (*Abb. 2,18–21*). Dahinter
nähert sich eine lange Reihe von Musikern und Gabenbringern (*Abb. 2,22–30*). Es
folgt eine weitere Libationsszene, bei der nun auch eine Schnabelkanne zur Anwen-
dung kommt, und die erneut von einem Leierspieler begleitet wird
(*Abb. 2,31–35*).

Nach einem weiteren Zierband folgt der dritte Fries, in dessen Zentrum ein
großer viereckiger Block steht, den Özgüç als Tempel oder Schrein mit gegliederter
Außenfassade deutet; auf seinem Dach stehen Musiker (*Abb. 2,40–43*)³. Rechts da-
neben sind ein großer Altar sowie eine Amphore oder Vexiervase zu erkennen
(*Abb. 2,38–39*), an die ein Bettgestell mit zwei darauf sitzenden Personen anschließt
(*Abb. 2,36.37*). Özgüç vermutet hier die Darstellung eines Hochzeitsrituals⁴, denn
aus Keilschrifttexten wissen wir, daß sie von Musik, Gesang und Tanz begleitet
waren⁵. Links vom „Schrein“ zeigt sich ein längerer Aufzug von Musikern und
Gabenbringern (*Abb. 2,44–51*).

Im obersten, vierten Fries begleiten Musiker und akrobatische Tänzer
(*Abb. 2,54–62*) eine Liebesszene (*Abb. 2,52.53*).

Die Thematik der Darstellungen liegt ausschließlich im kultischen Bereich.
Große Feste werden geschildert: Libationen, Tieropfer sowie Hochzeits- und

¹) T. Özgüç, İnandıktepe. Eski hitit çağında önemli bir kült merkezi. Türk Tarih Kurumu Yayınları
V/43 (Ankara 1988) 84 Abb. 27; 65.

²) Ebd. Taf. G.

³) Ebd. 90.

⁴) Ebd. 89.

⁵) S. N. Kramer, Cuneiform Studies and the History of Literature. The Sumerian Sacred Marriage
Texts. Proc. Am. Phil. Soc. 107, 1963, 490ff.



Abb. 1. İnandıktepe. Althethitische Reliefvase. Nach Özgüç (Anm. 1) Abb. 65. – M. ca. 1:4.

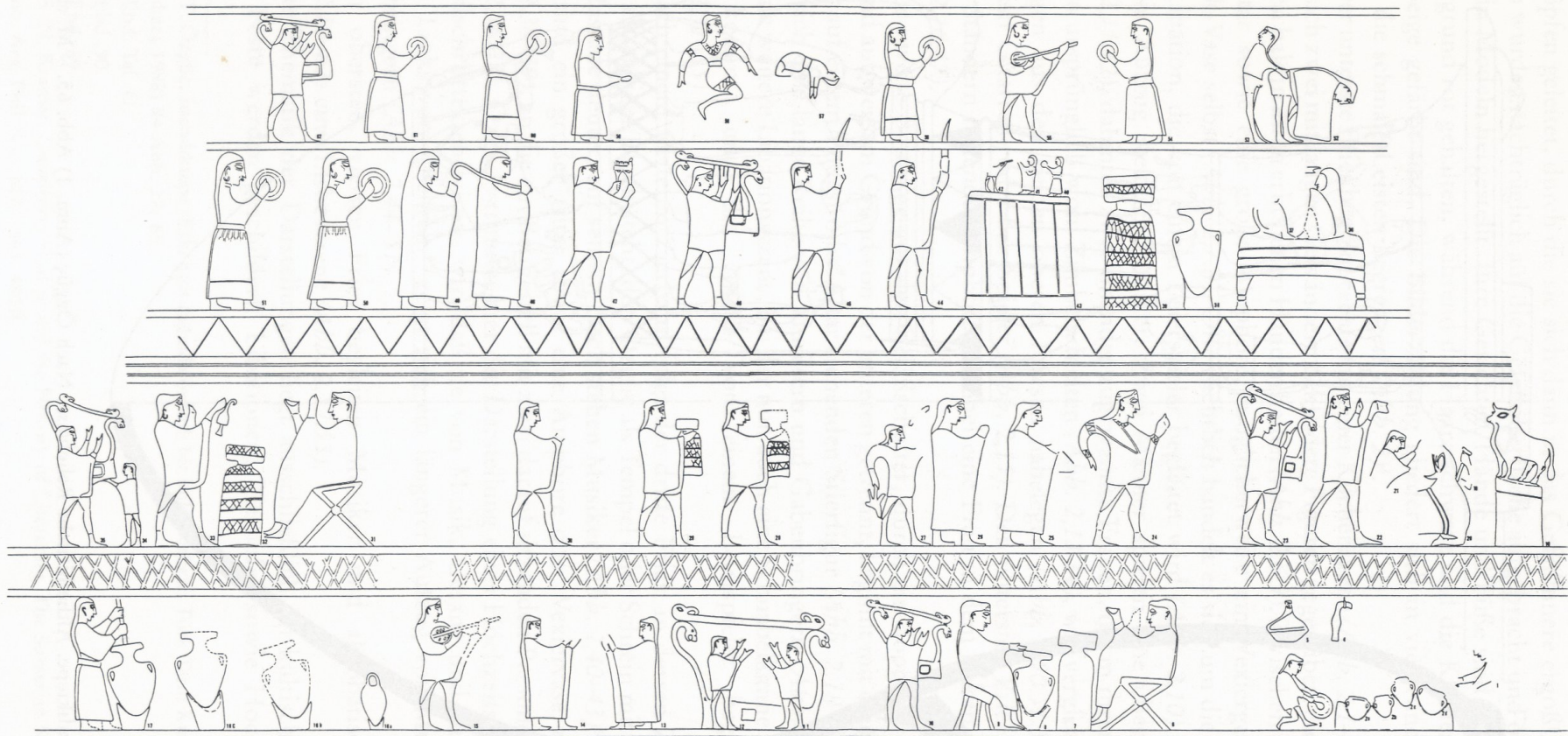


Abb. 2. İnandiktepe. Althethitische Reliefvase. Abrollung. Nach Özgüç (Anm. 1) Abb. 64. – M. ca. 1:4.

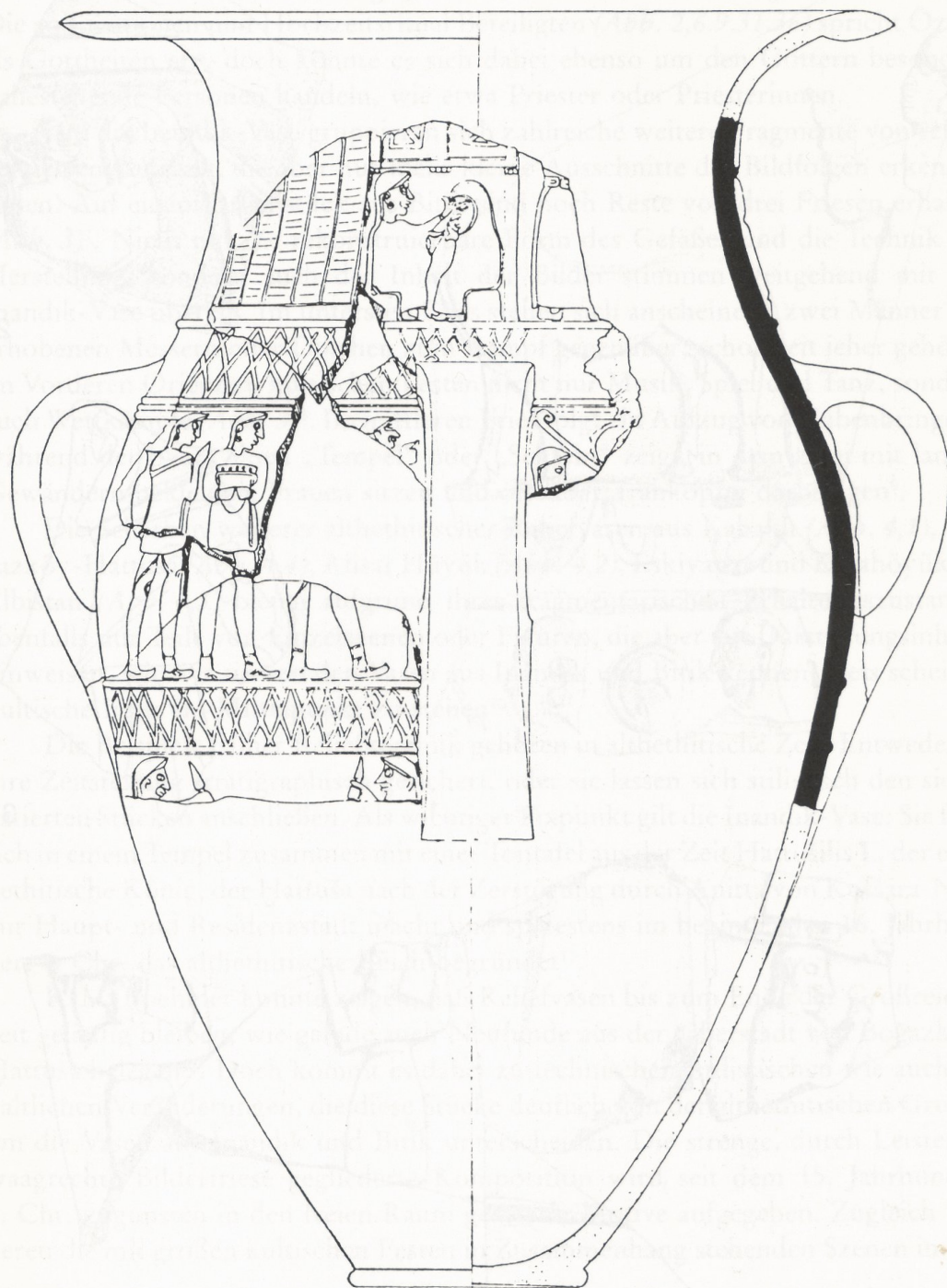


Abb. 3. Bitik. Teil einer althethischen Reliefvase. Nach Boehmer (Anm. 7) Abb. 7,b. – M. 1:4.

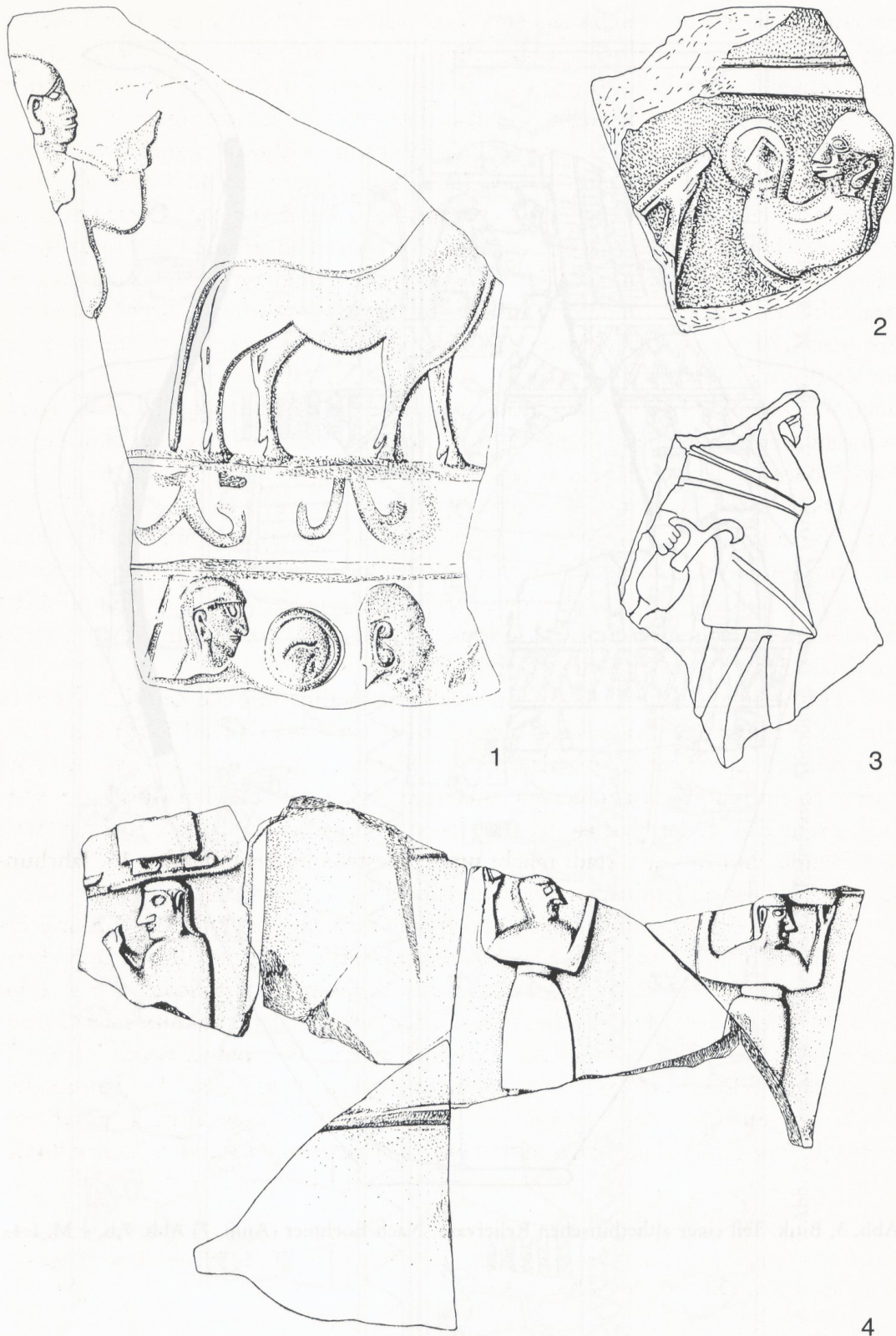


Abb. 4. Bruchstücke althethitischer Reliefvasen. 1 Kabaklı; 2 Alişar Hüyük; 3 Karahöyük bei Elbistan; 4 Boğazköy-Ḫattuša. Nach Boehmer (Anm. 7) Abb. 12; 15; 16. Taf. V,10a.

Fruchtbarkeitsrituale, jeweils begleitet von Musikern, Gabenbringern und Tänzern. Die an Libationen und Hochzeitsritual Beteiligten (*Abb. 2,6.9.31.36*) spricht Özgüç als Gottheiten an⁶, doch könnte es sich dabei ebenso um den Göttern besonders nahestehende Personen handeln, wie etwa Priester oder Priesterinnen.

Um die İnandık-Vase gruppieren sich zahlreiche weitere Fragmente von reliefverzierten Gefäßen, die aber nur mehr kleine Ausschnitte der Bildfolgen erkennen lassen. Auf einem Bruchstück aus Bitik sind noch Reste von drei Friesen erhalten (*Abb. 3*)⁷. Nicht nur die rekonstruierbare Form des Gefäßes und die Technik der Herstellung, sondern auch der Inhalt der Bilder stimmen weitgehend mit der İnandık-Vase überein. Im untersten Fries stehen sich anscheinend zwei Männer mit erhobenen Messern oder Dolchen zum Kampf gegenüber; schon seit jeher gehören im Vorderen Orient zu kultischen Festen nicht nur Musik, Spiel und Tanz, sondern auch Wettkämpfe (*Abb. 3*)⁸. Im mittleren Fries folgt ein Aufzug von Gabenbringern, während der obere einen „Tempel“ oder „Schrein“ zeigt, in dem zwei mit langen Gewändern bekleidete Frauen sitzen und offenbar Trankopfer darbringen⁹.

Die Scherben weiterer althethitischer Reliefvasen aus Kabaklı (*Abb. 4,1*), Boğazköy-Ḫattuša (*Abb. 4,4*), Alisar Hüyük (*Abb. 4,2*), Eskiypar und Karahöyük bei Elbistan (*Abb. 4,3*) bieten aufgrund ihres fragmentarischen Erhaltungszustandes ebenfalls nur Teile von Einzelszenen oder Figuren, die aber auf Darstellungsinhalte hinweisen, wie wir sie von den Vasen aus İnandık und Bitik kennen; stets scheinen kultische Feste im Mittelpunkt zu stehen¹⁰.

Die Beispiele früher Reliefkeramik gehören in althethitische Zeit. Entweder ist ihre Zeitstellung stratigraphisch gesichert, oder sie lassen sich stilistisch den sicher datierten Stücken anschließen. Als wichtiger Fixpunkt gilt die İnandık-Vase: Sie fand sich in einem Tempel zusammen mit einer Tontafel aus der Zeit Ḫattušilis I., der erste hethitische König, der Ḫattuša nach der Zerstörung durch Anitta von Kuššara-Neša zur Haupt- und Residenzstadt macht und spätestens im beginnenden 16. Jahrhundert v. Chr. das althethitische Reich begründet¹¹.

R. M. Boehmer konnte zeigen, daß Reliefvasen bis zum Ende der Großreichszeit geläufig bleiben, wie gerade auch Neufunde aus der Oberstadt von Boğazköy-Ḫattuša belegen¹². Doch kommt es dabei zu technischen, stilistischen wie auch inhaltlichen Veränderungen, die diese Stücke deutlich von der althethitischen Gruppe um die Vasen aus İnandık und Bitik unterscheiden. Die strenge, durch Leisten in waagrechte Bildfriese gegliederte Komposition wird seit dem 15. Jahrhundert v. Chr. zugunsten in den freien Raum gesetzter Motive aufgegeben. Zugleich verlieren die mit großen kultischen Festen in Zusammenhang stehenden Szenen immer

⁶) Özgüç (Anm. 1) 89.

⁷) Ders., The Bitik Vase. *Anatolia* 2, 1957, 62 ff. – K. Bittel, Eine hethitische Reliefvase aus Kappadokien. *Festschr. C. Weickert* (Berlin 1955) 23 ff. – R. M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy. *Boğazköy-Ḫattuša XIII* (Berlin 1983) 19 f.; Abb. 7.

⁸) Ebd. Abb. 7, a.

⁹) Bittel (Anm. 7) 23. – Boehmer (Anm. 7) Abb. 7, a.

¹⁰) Özgüç (Anm. 1) 117 ff. – Boehmer (Anm. 7) 21 ff.; 33 ff.; Abb. 12; 15; 16; Taf. V,10; VI,10; IX,28.

¹¹) Özgüç (Anm. 1) 106 ff. bes. 110 f.

¹²) Boehmer (Anm. 7) 21 ff. – H. Parzinger u. R. Sanz, Oberstadt. Hethitische Keramik. Funde aus den Grabungen 1982–1987. *Boğazköy-Ḫattuša XV* (im Druck).

mehr an Bedeutung, bis am Ende der Großreichszeit (spätes 13. Jahrhundert v. Chr.) nur mehr einfache Tierdarstellungen vorherrschen¹³. Von Bilderzählung kann hier keine Rede mehr sein, die Figuren werden wieder zum reinen Dekorationselement.

Bilderzählung kann in Anatolien auf keine lokale Tradition zurückgreifen, sondern tritt relativ unvermittelt auf. Selbst vereinzelte Menschen- und Tierfiguren bilden eher Ausnahmen im Motivschatz der Keramikornamentik. Daran ändert sich bis ins frühe 2. Jahrtausend v. Chr. nicht viel¹⁴. Bilderzählung kam jedoch in Form von Rollsiegeln zusammen mit altassyrischen Handelskolonien (Kārum-Zeit) ab dem 19. Jahrhundert v. Chr. ins Land. In Mesopotamien reichen die Anfänge dieser Kunst bis in die späte Uruk-Zeit (spätes 4. Jahrtausend v. Chr.) zurück¹⁵. Altassyrische Handelsniederlassungen (Kārum oder Wabārtum) erstrecken sich über weite Teile Südost- und Zentralanatoliens bis in das Innere des Halysbogens und auf die Hochfläche von Konya (*Abb. 23*). Am Nordrand ihres Verbreitungsgebietes kommen die etwas jüngeren Reliefvasen der Gruppe İnadık-Bitik vor, die ebenso wie die altassyrischen Handelskolonien Westanatolien nicht mehr erreichen (*Abb. 23*). Die Aufarbeitung der Rollsiegel aus Kültepe-Kārum Kāniš und Karahöyük bei Konya durch N. Özgüç und S. Alp gewähren Einblick in die Glyptik der Kārum-Zeit (Kārum II und Ib), in der altassyrische und altbabylonische Stücke dominieren, die dort aber bald auch lokal nachgeahmt werden¹⁶. Ihre Abrollungen zeigen mitunter aus mehreren Szenen zusammengesetzte Friese¹⁷. Wenn auch ihr erzählender Wert gering ist, denn standardisierte Bilder wie Verehrung und Anbetung von Gottheiten herrschen vor¹⁸, so dürften sie dennoch den entscheidenden Anstoß zur Entstehung von Bilderzählung im zentralanatolischen Raum gegeben haben, die nicht nur Fremdes imitiert, sondern man hatte gelernt, eigene Vorstellungen in Bilder zu fassen.

II.

Ähnlich wie in Zentralanatolien treten Zeugnisse frühester Bilderzählung auch in Oberitalien ziemlich unvermittelt auf; sie lassen sich nicht auf lokale Traditionen zurückführen und sind ohne Anregung von außen kaum verständlich.

Eine zentrale Stellung nehmen dabei die torentischen Arbeiten aus Este ein. Bereits in Gräbern des späten 7. Jahrhunderts v. Chr. finden sich dort figuralverzierte Bronzebleche, die eine eigene Stilgruppe bilden¹⁹. Doch man kennt sie nicht nur aus Este selbst, sondern auch aus dem Alpengebiet (Sesto Calende, Grandate,

¹³ Boehmer (Anm. 7) 21 ff. Nr. 97–100.

¹⁴ Ebd. 13 ff.; Taf. I–IV.

¹⁵ H. G. Güterbock, Narration in Anatolian, Syrian and Assyrian Art. *Am. Journal Arch.* 61, 1957, 61 f.

¹⁶ S. Alp, Zylinder- und Stempelsiegel aus Karahöyük bei Konya. *Türk Tarih Kurumu Yayınları V/26* (Ankara 1968). – N. Özgüç, Kültepe mühür baskılarında anadolu grubu. *Türk Tarih Kurumu Yayınları V/22* (Ankara 1965). – Dies., Kāniš Kārum Ib katı mühürleri ve mühür baskıları. *Türk Tarih Kurumu Yayınları V/25* (Ankara 1968).

¹⁷ Ebd. Taf. I; II; IV; VIII–XXII; XXIV–XXIX.

¹⁸ Güterbock (Anm. 15) 62 f.

¹⁹ O.-H. Frey, Die Entstehung der Situlenkunst. *Röm.-Germ. Forsch.* 31 (Berlin 1969).

Scuol-Schuls, Hallstatt, Sveta Lucija, Stična und Magdalenska gora); zu den südlichsten Beispielen gehört Numana im Picenum (*Abb. 24*)²⁰. In der Regel handelt es sich um figuralverzierte Deckel, seltener um Situlen oder Helme. Als bevorzugtes Motiv gelten Tierfriese, wie z. B. auf dem Deckel aus Grab Rebato 187 von Este: Löwe, Ziege, Stier und Widder schreiten hintereinander (*Abb. 5*)²¹. Von Bilderzählung kann hier aber noch keine Rede sein, folgt man doch ganz dem Ornamentensystem des orientalisierenden Stils. Entsprechendes gilt für den mittleren Fries der ebenfalls dem späten 7. Jahrhundert v. Chr. angehörenden Situla aus dem Grab 126 von Este-Benvenuti (*Abb. 6*): geflügelter Löwe, weidender Stier, ein gegen einen Baum gelehnter Hirte mit einem Hund an der Leine, Sphinx, Greif, Ziege und äsender Hirsch folgen einander. Der untere Fries zeigt dagegen Krieger im Kampf, einen Streitwa-

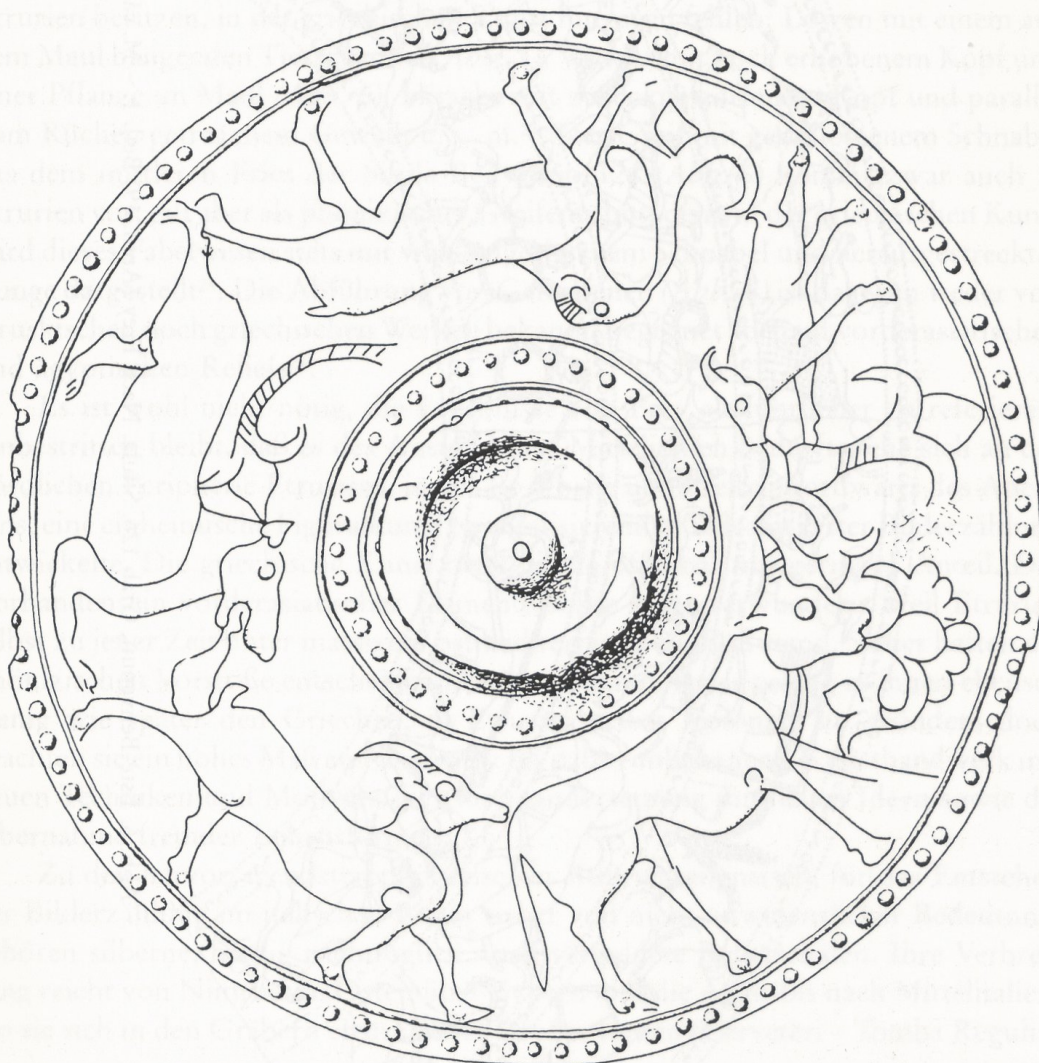


Abb. 5. Este-Rebato, Grab 187. Figuralverzierter Situlendeckel. Nach Frey (Anm. 19) Taf. 40. – M. ca. 1:2.

²⁰) Ebd. 46 ff.; 112 Liste 1; Abb. 23. – Ders., Der Beginn der Situlenkunst im Ostalpenraum. *Germania* 40, 1962, 56 ff.; Abb. 6. – Ders., Der Ostalpenraum und die Antike Welt in der frühen Eisenzeit. *Germania* 44, 1966, 48 ff.; Abb. 13.

²¹) Frey (Anm. 19) Taf. 40–43.



Abb. 6. Este-Benvenuti, Grab 126. Situla. Nach Frey (Anm. 19) Beil. 1. – M. ca. 1:3.

genfahrer sowie einen Gefangenenzug (*Abb. 6*). Die oberste Bildreihe beginnt links mit einem thronenden Zecher, der ein Pferd am Zügel hält, während die übrigen Szenen der Hufbeschau, einem weiteren Trinkgelage (oder auch Libationen) sowie einem Faustkampf gewidmet sind, ehe Fabelwesen wie Sphinx, Riesenvogel und Kentaur den Fries beschließen (*Abb. 6*)²². Die Situla Benvenuti 126 erzählt also vom Ende einer kriegerischen Auseinandersetzung (unterer Fries) sowie von einem großen kultischen Fest mit Trinkgelagen oder Libationen (?), Weissagungen (Hufbeschau), Wettkämpfen und Fabelwesen (oberer Fries).

Mögen die Themen auch zum großen Teil der heimischen Vorstellungswelt entnommen sein, so dürfte der Impuls, diese bildlich darzustellen, aus dem südlich benachbarten Etrurien gekommen sein. O.-H. Frey gelingt es in der Tat, zahlreiche Elemente der frühen Este-Werke ausfindig zu machen, die ihre besten Parallelen in Etrurien besitzen, in der griechischen Kunst hingegen fehlen: Löwen mit einem aus dem Maul hängenden Tierschenkel (*Abb. 5*), Widder mit hoch erhobenem Kopf und einer Pflanze im Maul (*Abb. 6*), Hirsche mit zurückgeworfenem Kopf und parallel zum Rücken getragenen Geweih u. v. m.²³. Der Greif mit geschlossenem Schnabel aus dem mittleren Fries der Situla Benvenuti 126 (*Abb. 6*) kommt zwar auch in Etrurien vor, gilt aber als phönizischer Greifentypus, denn in der griechischen Kunst wird dieses Fabelwesen stets mit weit aufgerissenem Schnabel und herausgestreckter Zunge dargestellt²⁴. Die Abführung von Gefangenen (*Abb. 6*) ist dagegen weder von etruskischen noch griechischen Werken bekannt, begegnet aber auf vorderasiatischen und ägyptischen Reliefs²⁵.

Es ist wohl nicht nötig, die Ergebnisse von Frey ausführlicher zu referieren. Unbestritten bleibt, daß es des Anstoßes aus Mittelitalien bedurfte, ehe sich an der nördlichen Peripherie Etruriens, in der Po-Ebene unmittelbar nordwärts des Apennins, eine einheimische Figuralkunst orientalisierenden Stils mit erster Bilderzählung entwickelte. Die griechische Kunst hatte hieran offenbar nur geringen Anteil. Das Vorhandensein vorderasiatischer Elemente sollte nicht verwundern, weil Etrurien selbst zu jener Zeit unter massivem ostmediterranen Einfluß stand. Sicher hatten die phönizischen Vorstöße entscheidenden Anteil daran. Zwar gelang es ihnen ebenso wenig wie später den Griechen, in Etrurien selbst Kolonien zu gründen, doch brachten sie ein hohes Maß an Anregung: bis dahin unbekanntes Kunsthandwerk mit neuen Techniken und Motiven, die Auseinandersetzung mit neuen Ideen sowie die Übernahme fremder Lebensformen.

Zu den hervorragendsten phönizischen Kunsterzeugnissen, für das Entstehen der Bilderzählung im italischen Raum sicher von nicht unwesentlicher Bedeutung, gehören silberne, häufig nachträglich noch vergoldete Reliefschalen. Ihre Verbreitung reicht von Nimrud im Osten über Zypern und die Ägäis bis nach Mittelitalien, wo sie sich in den Gräbern etruskischer Großer finden (Cerveteri – Tomba Regolini

²²) Ebd. 101 Nr. 4 Taf. 47–50 Beil. 1.

²³) Ebd. 62ff.

²⁴) Ebd. 66.

²⁵) Ebd. 80.



Abb. 7. Praeneste, Tomba Bernardini. Phönizische Reliefschale. Nach O. Montelius, *La civilisation primitive en Italie* (Stockholm 1910) Taf. 368,5. – M. ca. 2:3.

Galassi, Praeneste – Tomba Bernardini) (Abb. 25)²⁶. Das Mittelmedaillon der Schale aus der Tomba Bernardini zeigt eine Kampfszene, in der ein Fiehender von einem Krieger und dessen Hund verfolgt wird; links im Bild ein bereits überwältigter und gefesselter Feind (Abb. 7). Das Mittelmedaillon wird von einem Tierfries umschlossen, der aus hintereinander schreitenden Pferden und Vögeln über ihren Rücken besteht. Die äußerste Bildfolge schildert die Jagdabenteuer eines nach Kleidung und Haartracht assyrischen Prinzen oder Königs. Die Darstellungen unterstreichen aber zugleich auch den für diese Denkmälergruppe so charakteristischen Mischstil: im Zentrum Krieger mit ägyptischer Tracht und Frisur, im äußeren Fries assyrische Elemente (Abb. 7). Das weitgehende Fehlen dieser Schalen in Phönizien selbst

²⁶ A. Rathje, *Die Phönizier in Etrurien*. In: U. Gehrig u. H. G. Niemeyer (Hrsg.), *Die Phönizier im Zeitalter Homers* (Mainz 1990) Abb. 23. – G. Markoe, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean*. Univ. California Publ. Classical Stud. 26 (Berkeley, Los Angeles, London 1985).

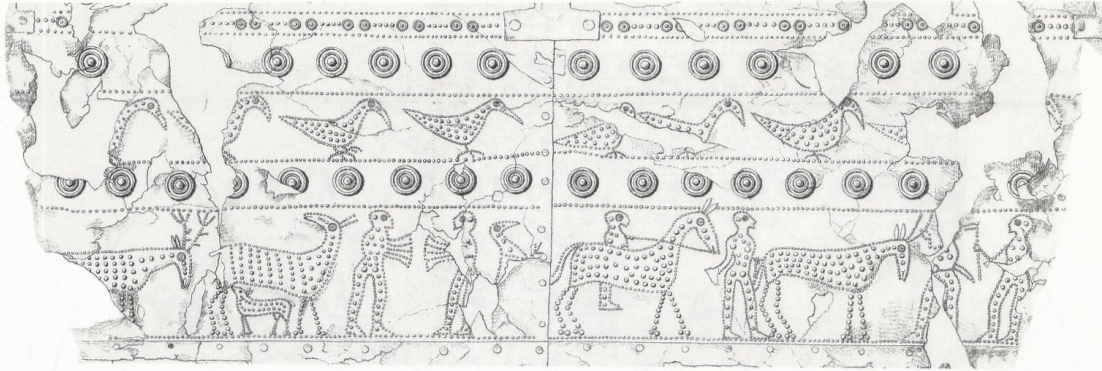


Abb. 8. Sesto Calende, Situla A. Nach B. Biondelli, Di una tomba gallo-celtica scoperta a Sesto Calende sul Ticino. Mem. Reale Ist. Lombardo Scienze e Lettere 10 (1867) Taf. 2. – M. 1:8.

(Abb. 25) machte es lange Zeit schwierig, ihre Herkunft zu bestimmen²⁷, doch lassen phönizische Inschriften daran inzwischen keinen Zweifel mehr²⁸. Weitere Beispiele nahöstlich-phönizischen Kunstschaffens, mit denen die Bilderzählung nach Mittelitalien gelangte, ließen sich hinzufügen: figürlich bemalte Straußeneier und Elfenbeinschnitzereien, sicher aber auch Textilien wären hier zu nennen. Offenbar bedurfte es in Etrurien nur mehr des Anstoßes, um einen Prozeß in Gang zu setzen, der in der Urbanisierung des Lebens mit all ihren charakteristischen „Begleiterscheinungen“ mündete, nämlich Städtegründungen, repräsentative Architektur, Tempel mit anthropomorphen Göttern, Königtum, Schrift usw. All dies dürfte sich dort im Verlauf des 7. Jahrhunderts v. Chr. vollzogen haben.

Die Entstehung früher Bilderzählung in Este schon im späteren 7. Jahrhundert v. Chr. zeigt, daß diese Entwicklung auch für den Bereich nördlich des Apennins nicht ohne Folgen bleibt. Doch die Auswirkungen gehen noch weiter. Gerade an der Peripherie des Verbreitungsgebietes früher estensischer Toreutik, im nordwestlichen Oberitalien (Sesto Calende) und in der Steiermark (Kleinklein), bildet sich ebenfalls noch im späten 7. Jahrhundert v. Chr. eine eigene, wenn auch von Este beeinflusste Figuralkunst heraus (Abb. 24). Anders als im Este-Kreis, wo die Figuren flächig herausgetrieben werden und dadurch plastisch wirken (Abb. 5–6), herrscht dort jedoch noch immer die althergebrachte, urnenfelderzeitliche Punkt-Buckel-Technik vor. Die Verwandtschaft der Stücke aus Sesto Calende (Abb. 8) mit den frühen Werken aus Este (Abb. 5–6) läßt sich nicht leugnen. Die strenge Trennung in horizontale Bildfolgen bleibt erhalten. Weiß man mit Sphingen, Löwen und Hirschen offenbar wenig anzufangen, so werden Wasservögel gereiht, die im mitteleuropäischen Symbolgut der Urnenfelder- und Hallstattzeit auf eine lange Tradition zurückblicken (Abb. 8)²⁹. Darunter folgen Reiter, Krieger, Faustkämpfer sowie ein säugendes Tier (Abb. 8). Ob hier jedoch tatsächlich „erzählt“ wird, oder ob es sich lediglich um eine Aneinanderreihung von Einzelbildern mit in Handlung begriffenen Gestalten ohne inhaltlichen Zusammenhang handelt, möchte ich nicht entscheiden.

²⁷) F. Poulsen, Der Orient und die frühgriechische Kunst (Leipzig 1912) 3ff.

²⁸) W. Culican, Coupes à décor phénicien provenant d'Iran. Syria 47, 1970, 65ff.

²⁹) G. Kossack, Studien zum Symbolgut der Urnenfelder- und Hallstattzeit Mitteleuropas. Röm.-Germ. Forsch. 20 (Berlin 1954).

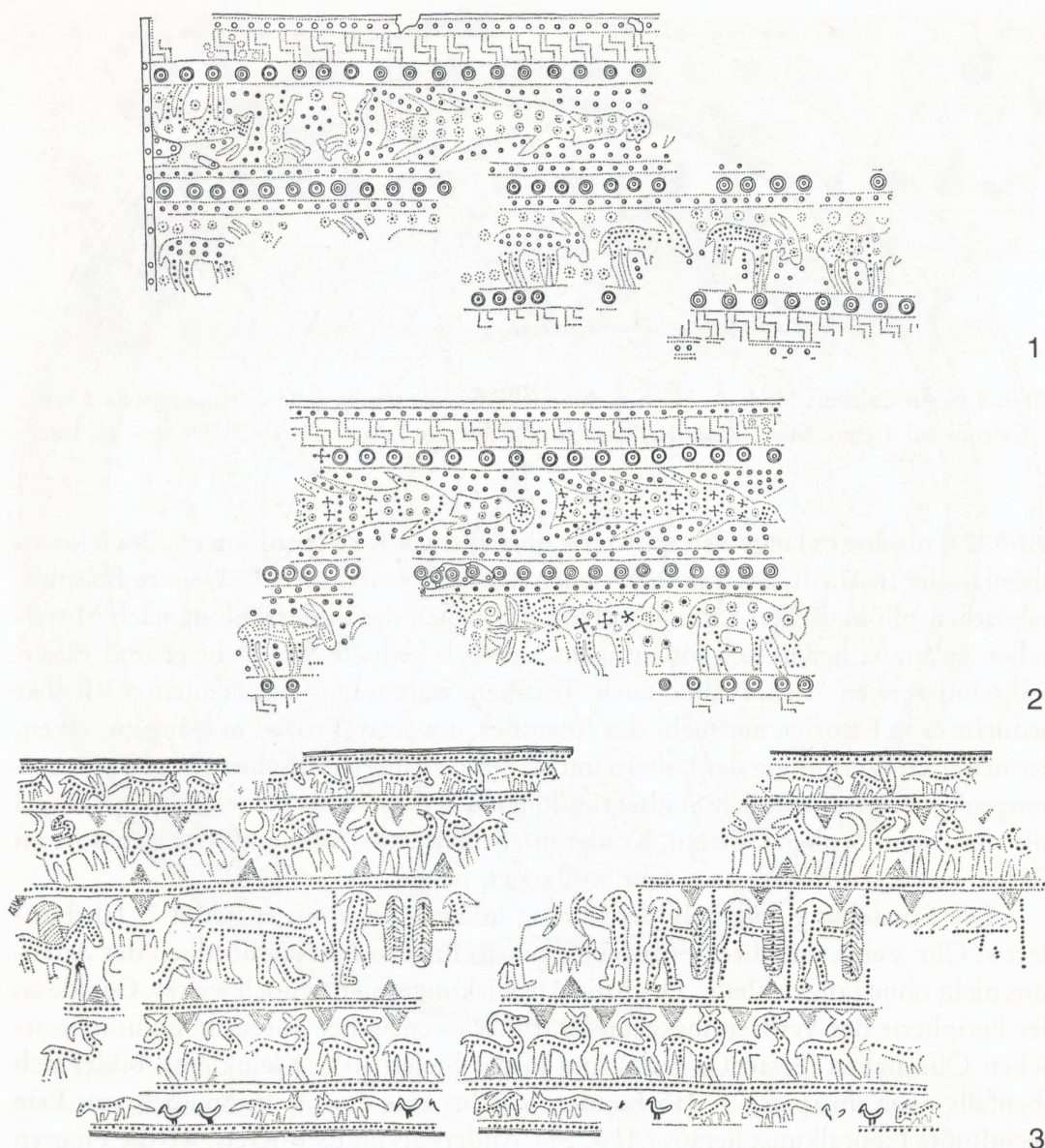


Abb. 9. Kleinklein, Schmidkogel. Abrollungen figürlich verzierter Zisten.
Nach Frey (Anm. 19) Abb. 39,1–3. – Ohne Maßstab.

In ähnlicher Weise lassen sich die Werke aus Kleinklein befragen (Abb. 9). Obwohl Faustkampfszenen auch hier Beziehungen zur frühen Este-Kunst zu erkennen geben (Abb. 9,1), weist Frey mit Recht auf zahlreiche Elemente hin, die weder für das estensische noch für das etruskische Kunstschaffen charakteristisch sind, aber in der griechischen Vasenmalerei wiederkehren: zurückblickende Tiere (Abb. 9,3), Reihung von Hasen und Füchsen, möglicherweise als unbeholfene Umsetzung des Hasenjagdmotivs (Abb. 9,3), Schlangen³⁰ sowie in das Bildfeld hineinwachsende Dreiecke als Füllornament (Abb. 9,3)³¹. Hinzu treten Szenen wie z. B. die Bärenjagd, die wohl in der heimischen Vorstellungswelt der Bewohner des Südostalpenraumes verwurzelt sind (Abb. 9,2–3), denn im mediterranen Bereich gibt es

³⁰) Frey (Anm. 19) Abb. 68,3.

³¹) Ebd. 68ff.



Abb. 10. Este-Benvenuti, Grab 124. Figuralverzierter Situlendeckel. Nach Frey (Anm. 19)
Taf. 64. – M. ca. 1:2.

dafür keine Vorbilder. Ob die Unterschiede zwischen Kleinklein und Este jedoch, wie Frey meint³², vor allem auf griechische Einflüsse zurückzuführen sind, die an Este und Etrurien vorbei über die Adria in den Ostalpenraum gelangen, werden künftige Funde weiter bestätigen müssen. Noch immer ist die Zahl der verwertbaren Denkmäler zu gering, um zu endgültigen Aussagen kommen zu können.

Das etruskische Kunstschaffen wirkt sich also auf vielseitige Weise auf die nördlich benachbarten „Randkulturen“ (aus Sicht der Etrusker) aus. Die dort im späten 7. Jahrhundert v. Chr. entstehende Bilderzählung bricht jedoch bald wieder ab und scheint keine unmittelbare Fortsetzung zu finden, denn die figuralverzierten estensischen Arbeiten des 6. Jahrhunderts v. Chr. liefern nur stilistisch leicht veränderte Tierfriese sowie metopenartig gereimte Einzelbilder. Typisch sind dabei in Spiralen auslaufende Tierschenkel, die auf allen Stücken dieser Gruppe begegnen (Abb. 10).

³²) Ebd. 71.

Ihre Verbreitung reicht von Este bis in den inner- und südostalpinen Raum (*Abb. 26*).

Erst mit der Certosa-Situla (*Abb. 11*) aus der gleichnamigen Nekropole im Stadtgebiet von Bologna, dem etruskischen Felsina, beginnt im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. ein jüngerer Kreis von toretischen Denkmälern, die die Bilderzählung nicht nur wieder aufgreifen, sondern zugleich künstlerisch wie inhaltlich vervollkommen³³. Trotz einer zeitlichen Differenz von über hundert Jahren zwischen der Situla Benvenuti 126 und dem Certosa-Kreis überraschen die teilweise engen Gemeinsamkeiten, die schon Frey ausführlicher darstellte³⁴. So zeigt z. B. die Situla aus Vače einen Tierfries, zu dem ähnlich wie auf dem frühen Deckel aus Rebato (*Abb. 5*) auch ein Löwe mit aus dem Maul hängendem Schenkel gehört (*Abb. 12*); darüber folgt eine Bildreihe mit Faust- bzw. Hantelkampf sowie Zechern und Musikern, während sich am linken Rand zwei Männer an Dämpfen zu berauschen scheinen (*Abb. 12*). Der obere Fries umfaßt Wagenfahrer und Reiter (*Abb. 12*)³⁵.

Insgesamt wirken diese jüngeren Werke lebendiger als die frühe Bilderzählung des späten 7. Jahrhunderts v. Chr. (Situla Benvenuti 126). Zwar stehen Hufbeschau, Trinkgelage oder Libationen, Faustkampf und mythische Fabelwesen aus dem oberen Fries der Situla Benvenuti 126 (*Abb. 6*) in einem inneren Zusammenhang, aber ihn herzustellen bleibt dem Betrachter überlassen; der Künstler hat sich diese Aufgabe noch nicht gestellt. Anders die späten Arbeiten: Die gleichen Szenen werden hier differenzierter, spezifischer und zugleich individueller gestaltet (*Abb. 11–12*). Die Faustkämpfer sind nicht mehr als Einzelszene zwischen ein Trinkgelage und Fabelwesen eingeschoben, wie auf der Situla Benvenuti 126 (*Abb. 6*), sondern in Vače und Kuffern betrachten Zuschauer den Kampf, auch der Siegespreis steht schon bereit (*Abb. 12–13*). Selbst das Bild der Wagenfahrt bleibt nicht so statisch wie in Benvenuti 126 (*Abb. 6*): Auf der Situla von Kuffern, ebenfalls 5. Jahrhundert v. Chr., schaut sich der Streitwagenfahrer nach seinem Verfolger um (unterer Fries); im oberen Fries bäumen sich die Pferde auf und der Betrachter spürt förmlich, wie der Reiter durch eine Gegenbewegung mit dem Körper den drohenden Sturz aus dem Sattel zu verhindern sucht (*Abb. 13*).

Die Zeugnisse dieser jüngeren Situlenkunst mit ihrer lebendigen, teilweise von individuellen Zügen durchsetzten Bilderzählung konzentrieren sich im inner- und südostalpinen Raum; hinzu kommen Einzelstücke aus Bologna, Istrien und sogar aus den Landschaften nordwärts der Alpen (Kuffern) (*Abb. 27*). Dabei fällt auf, daß Este und die gesamte östliche Po-Ebene von dieser Entwicklung weitgehend ausgespart bleiben (*Abb. 27*). Zwar werden dort im 5. und beginnenden 4. Jahrhundert v. Chr. ebenfalls wieder verstärkt Situlen mit Figureschmuck versehen, doch scheinen ihre verzerrt und unproportional gezeichneten Menschen, Tiere und Mischwesen (*Abb. 14*) noch dem eher symbolhaften frühen Este-Stil verpflichtet, ohne daß diesen Darstellungen erzählender Wert zugesprochen werden könnte.

³³) W. Lucke u. O.-H. Frey, Die Situla von Providence (Rhode Island). Röm.-Germ. Forsch. 26 (Berlin 1962). – H. Parzinger, Chronologie der Späthallstatt- und Frühlatènezeit. Studien zu Fundgruppen zwischen Mosel und Save. Quellen u. Forsch. Prähist. u. Provinzialröm. Arch. 4 (Weinheim 1989) 131f.

³⁴) Lucke u. Frey (Anm. 33). – Frey (Anm. 19) 88ff.

³⁵) Lucke u. Frey (Anm. 33) Taf. 73.



Abb. 11. Bologna, Certosa-Nekropole. Situla. – Nach Lucke u. Frey (Anm. 33) Taf. 64. – M. ca. 1:3.



Abb. 12. Vače. Situla. Nach Lucke u. Frey (Anm. 33) Taf. 73. – M. ca. 1:3.



Abb. 14. Este-Boldù Dolfin, Grab 52/53. Situla. Nach Frey (Anm. 19) Beil. 2. – M. ca. 1:3.

Ist die Bilderzählung nordwärts des Apennins also zweimal entstanden, zunächst im späten 7. und anschließend erneut im frühen 5. Jahrhundert v. Chr.? Frey meint, es müsse Werke gegeben haben, die das „missing link“ zwischen Benvenuti 126 und dem Certosa-Kreis bildeten, eine Erklärung, die umso wahrscheinlicher wird, seit wir die hölzerne Lehne des Thronsessels von Verucchio kennen, die ebenfalls frühe Bilderzählung liefert und schon in das beginnende 7. Jahrhundert v. Chr. datiert³⁶. Die Stetigkeit der Quellen ist also auch hier eine Frage der Überlieferung.

Doch sicher ist es kein Zufall, daß die Blüte der Situlenkunst im 5. Jahrhundert v. Chr. zeitlich mit historischen Ereignissen zusammenfällt, die für die Frühgeschichte Altitaliens von großer Bedeutung sind: Im 6. Jahrhundert v. Chr. sind die Etrusker noch als Seemacht bedeutend, gefestigt durch den zusammen mit den Karthagern über die Griechen aus Massilia in der Seeschlacht bei Alalia nach 540 v. Chr. errungenen Sieg, doch schon bald danach setzt ihr Niedergang ein. Um 500 v. Chr. werden die Tarquinier aus Rom vertrieben und Latium und Campanien gehen infolgedessen verloren. Als um 474 v. Chr. die etruskische Flotte von den verbündeten unteritalischen Griechen und Syrakusanern vor Kyme vernichtend geschlagen wird, richten sich die etruskischen Interessen nicht mehr auf das Meer, sondern die neue Landmacht greift nach Norden über den Apennin in die Po-Ebene aus, wo ähnlich wie in Mittelitalien ein etruskischer Städtebund entsteht, dem Marzabotto, Bologna (Felsina), Parma, Modena, Ravenna u. a. angehören. Im Po-Delta scheinen die Etrusker zusammen mit den Griechen in Hatria (Adria) und Spina Handelsfaktoreien anzulegen, deren Gründung und früheste Geschichte jedoch im Dunkeln liegen. Man nimmt an, daß ein Großteil der in Etrurien so beliebten attischen Vasen über Spina verhandelt wurde³⁷. Auch in der Certosa-Nekropole von Bologna sind sie überaus zahlreich³⁸. Kann es daher nicht sein, daß die lebendigere und zugleich individueller gestaltete Bilderzählung auf den Situlen des 5. Jahrhunderts v. Chr. durch die griechische Vasenmalerei beeinflusst wurde?

Die späte Situlenkunst ist jedoch nicht von Dauer. Schon bevor die inner- und südostalpine Hallstattkultur ihr Ende findet, zeichnet sich ein Niedergang der Bilderzählung ab: Gerade die Eimer aus Novo mesto-Kandija, die mit zu den jüngsten gehören (spätes 5. Jahrhundert v. Chr.), liefern wiederum nur mehr Tierfriese, und szenische Darstellungen fehlen³⁹.

³⁶) Frey (Anm. 19) 91. – G. V. Gentili, L'Età del ferro a Verucchio: cronologia degli scavi scoperte ed evoluzione della letteratura archeologica. Stud. e Documenti Arch. 2, 1986, 1 ff. – G. Bermond Montanari (Hrsg.), La formazione della città in Emilia Romagna (Bologna 1987) 285 Abb. 162. – G. Kossack, Lebensbilder, mythische Bilderzählung und Kultfestbilder. Bemerkungen zu Bildszenen auf einer Thronlehne von Verucchio. Festschr. Innsbruck (im Druck).

³⁷) W. Kimmig, Die griechische Kolonisation im westlichen Mittelmeergebiet und ihre Wirkung auf die Landschaften des westlichen Mitteleuropa. Jahrb. RGZM 30, 1983, 5 ff.; 18.

³⁸) A. Zannoni, Gli scavi della Certosa di Bologna (Bologna 1876).

³⁹) T. Knez, Figurale Situlen aus Novo mesto. Arh. Vestnik 24, 1973, 309 ff.

III.

Der Kontakt mit den Phöniziern und Griechen bringt die Bilderzählung auch auf die Iberische Halbinsel, dem dritten hier von uns untersuchten Fallbeispiel.

Als ältestes einheimisches Zeugnis gelten die Reliefdarstellungen des Grabmals von Pozo Moro bei Motes de Chinchilla in der Provinz Albacete. Nach den bisher erschienenen Vorberichten dürfte es sich um eine turmartige Anlage mit vier Ecklöwen auf dreistufigem Podium handeln (*Abb. 15*). Im Inneren des Unterbaus trafen die Ausgräber die Bestattung an: Eine Schale des Pithos-Malers und eine schwarzfigurige Lekythos datieren das Monument in die Zeit um 500 v. Chr. bzw. in das frühe 5. Jahrhundert v. Chr.⁴⁰

Einige Werksteinquader aus dem Mittelteil des turmähnlichen Aufbaus sind mit Reliefs verziert (*Abb. 15*), aber nur in Bruchstücken erhalten. Bislang liegen noch keine überzeugenden Rekonstruktionen der Friese vor⁴¹, so daß wir uns gleichsam mit Ausschnitten und Einzelszenen begnügen müssen.

Zu den größeren noch erhaltenen Reliefblöcken gehört ein Quader, der vor der Ostseite des verstürzten Grabmals lag (*Abb. 16*): Links sitzt ein Fabelwesen mit menschlichem Körper und zwei Tierköpfen (aufgerissene Mäuler und herausgestreckte Zungen); mit der linken Hand ergreift es den Hinterlauf eines rücklings auf einem Tisch oder Altar liegenden Opfertiers (Eber), während die Rechte einen Kessel mit darin befindlichen (menschlichen ?) Gestalten hält. Ihr zugewandt steht hinter dem Tisch eine weitere tierköpfige Gestalt mit herausgestreckter Zunge und langem Gewand, die ebenfalls einen Kessel hält. Von rechts tritt ein pferdeköpfiges Wesen heran, in der rechten Hand ein Messer, mit der Linken weist es auf einen dritten Kessel, der auf einem kleinen Beistelltisch steht, in dem offensichtlich ebenfalls menschliche Figuren sitzen⁴².

Zum Fries der Nordseite gehört ein weiterer, besser erhaltener Reliefblock (*Abb. 17*). In der Bildmitte befindet sich eine nach links schreitende männliche Figur, die einen Baum über der Schulter trägt. Oberhalb des Baumes sitzen Vögel zwischen seinen Zweigen, während von unten zwei menschliche Wesen mit großen Gabeln in das Geäst stechen. Links wie rechts davon lassen sich noch Reste von Fabeltieren erkennen⁴³.

Die kleineren Relieffragmente, die nicht mehr weiter ergänzt werden können, zeigen Fabelwesen, Krieger, geflügelte Figuren, eine Symplegma-Szene sowie florale Füllornamente (Lotosblüten)⁴⁴.

Eine genauere Interpretation der Bilder scheidet allein schon an ihrem fragmentarischen Erhaltungszustand. Opferungs- und Liebesszenen sowie Misch- und Fabelwesen finden sich auch in der oberitalischen Situlenkunst sowie auf den zentralanatolischen Reliefvasen. In der Detailausführung werden die Unterschiede natürlich größer. Hinzu kommt, daß es sich in Pozo Moro um ein Grabmal handelt,

⁴⁰) M. Almagro-Gorbea, Pozo Moro. Madrider Mitt. 24, 1983, 177ff. Anm. 2.

⁴¹) Ebd. 183ff. Abb. 6; Taf. 12; 14–15.

⁴²) Ebd. 197ff.; 288f.; Taf. 23,c.

⁴³) Ebd. 201ff.; 289; Taf. 25,a.

⁴⁴) Ebd. Taf. 23–28.

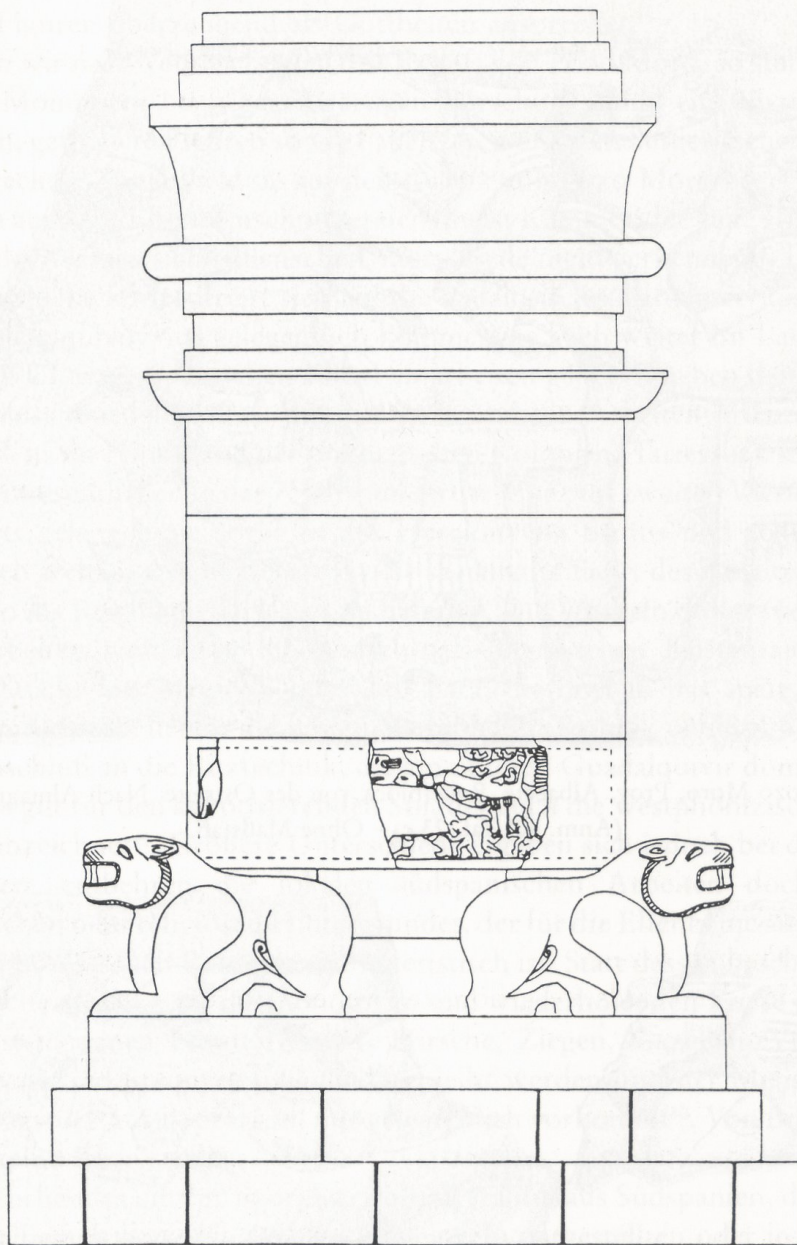


Abb. 15. Pozo Moro, Prov. Albacete. Rekonstruktion des Grabmales. Nach Almagro-Gorbea (Anm. 40) Abb. 9. – Ohne Maßstab.

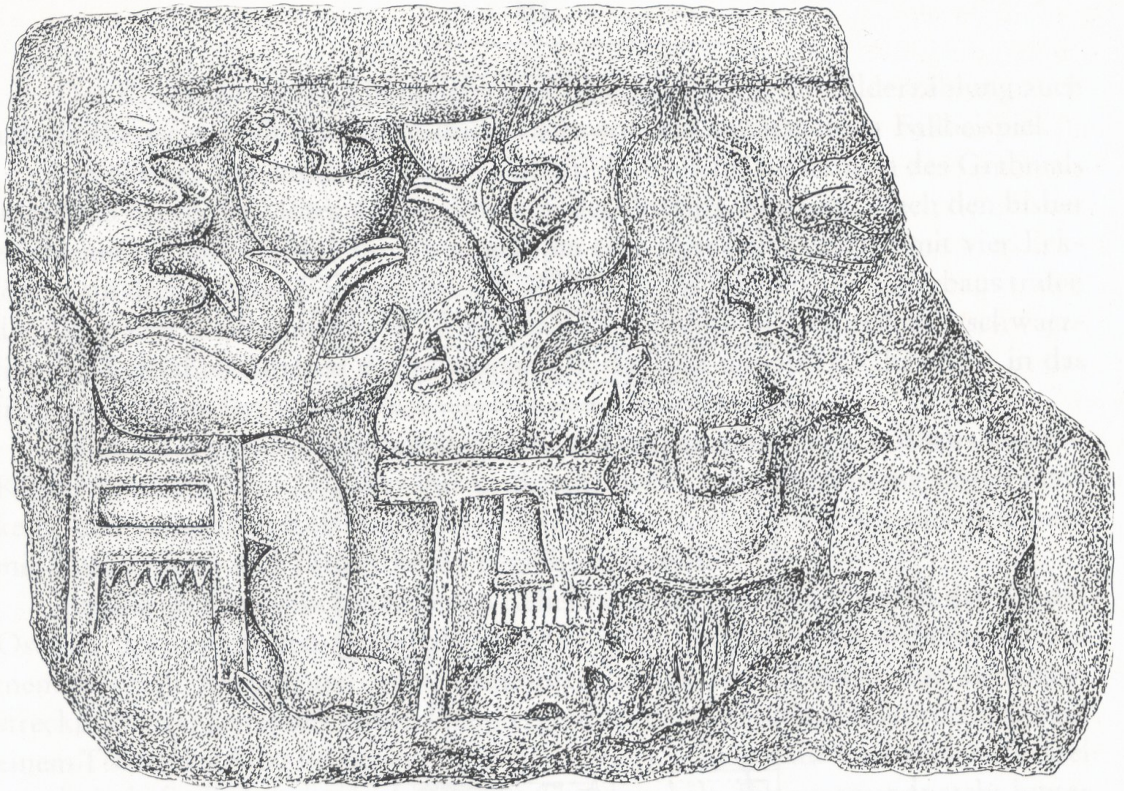


Abb. 16. Pozo Moro, Prov. Albacete. Reliefblock von der Ostseite. Nach Almagro-Gorbea (Anm. 40) Taf. 23,c. – Ohne Maßstab.

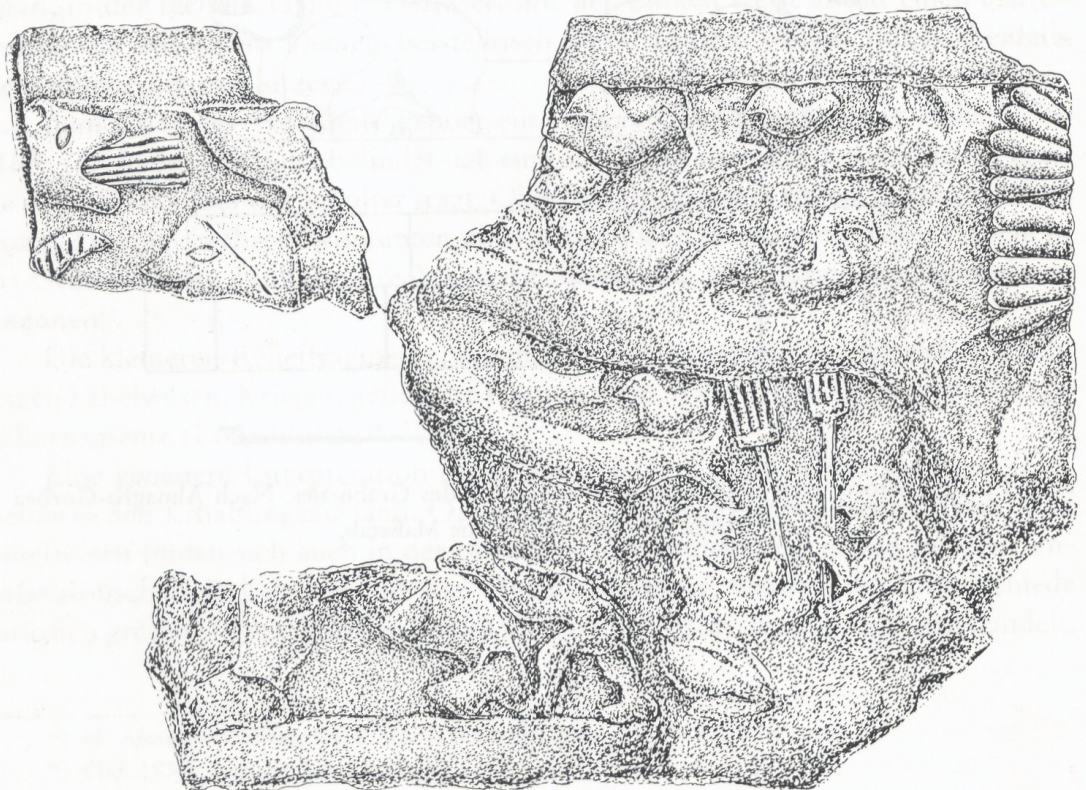


Abb. 17. Pozo Moro, Prov. Albacete. Reliefblock von der Nordseite. Nach Almagro-Gorbea (Anm. 40) Taf. 25,a. – Ohne Maßstab.

weshalb Jenseitsvorstellungen eine größere Rolle spielen könnten. Auch hier lassen sich keine Figuren überzeugend als Gottheiten ansprechen⁴⁵.

Suchen wir nach Vergleichen zu den Reliefs von Pozo Moro, so stellen wir fest, daß dieses Monument beim gegenwärtigen Forschungsstand ein Einzelfall bleibt. Lotosblüten, geflügelte Figuren sowie Fabelwesen mit weit aufgerissenem Maul und herausgestreckter Zunge, wie sie auf den Reliefs von Pozo Moro begegnen, finden sich ähnlich auch auf Elfenbeinschnitzereien (meist Käbme oder Teile von Kästchen) (Abb. 18), doch lassen sich stilistische Unterschiede nicht verkennen⁴⁶. Die Verbreitung dieser Stücke konzentriert sich auf die andalusische Mittelmeerküste und den unteren Guadalquivir, nur gelegentlich kommen sie auch weiter im Landesinneren vor (Abb. 28). Die südspanischen Elfenbeinarbeiten gehören neben den Erzeugnissen der Goldschmiedekunst zu den hervorragendsten Arbeiten orientalisierenden Kunstschaffens im Hinterland der phönizischen Kolonien (Tartessos). Ihre Herstellung fällt im wesentlichen in das 7. Jahrhundert v. Chr.; im zweiten Viertel desselben Jahrhunderts gelangen sie sogar in das Heraion von Samos und scheinen damit erstmals auch archäologische Belege für die sagenhafte Fahrt des Kolaïos von Samos nach Westen ins Reich von Tartessos zu liefern⁴⁷. Die Wurzeln dieser südspanischen Elfenbeinarbeiten werden im phönizisch-palästinensischen Küstenraum gesucht. Vor allem Stücke aus Megiddo oder Tell Fara, die dort in das späte 2. Jahrtausend v. Chr. datieren, liefern die besten Vorbilder zu Technik und Stil⁴⁸. Hier findet sich der Anschluß an die Ritztechnik, die am unteren Guadalquivir dominiert. Entsprechendes gilt für den ägyptisierenden Stil, der auch die westphönizischen Schnitzereien kennzeichnet⁴⁹. Größere Unterschiede ergeben sich jedoch bei den Darstellungsinhalten, entbehren die lokalen südspanischen Arbeiten doch jeglichen mythologischen oder religiösen Hintergrundes, der für die Elfenbeine aus dem nord-syrisch-ostphönizischen Raum so charakteristisch ist. Statt dessen beschränken sich die tartessischen Stücke auf die monotonen und wiederholenden Friese orientalisierenden Stils, in denen Pferde, Rinder, Hirsche, Ziegen, Gazellen, Vögel, Stiere, Löwen, Greife und Sphingen aneinandergereiht werden und der Mensch, wie bei dem Beschlägstück aus Bencarrón, nur gelegentlich vorkommt⁵⁰. Von Bilderzählung kann hier keine Rede sein.

Entsprechendes gilt für figuralverzierte Keramik aus Südspanien, die entweder geritzt oder bemalt ist (Abb. 19; 28). Die einzeln dargestellten oder in Friesen an-

⁴⁵) Ebd. 199. – J.-M. Blázquez, *Las raíces clásicas de la Cultura Ibérica*. Archivo Español Arq. 52, 1979, 141 ff. bes. 165.

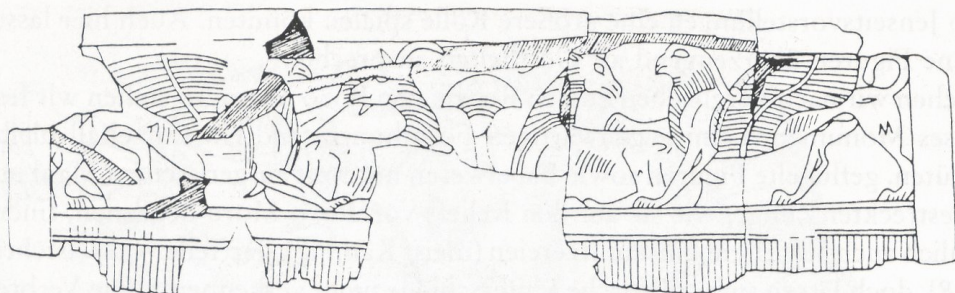
⁴⁶) J.-M. Blázquez, *Tartessos y los orígenes de la colonización fenicia en Occidente*. Acta Salmanticensia 85 (Salamanca 1975) 149 ff. – M. E. Aubet, *Marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir I (Cruz del Negro)*. Stud. Arch. 52 (Valladolid 1979). – Dies., *Marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir II (Acebuchal y Alcantarilla)*. Stud. Arch. 63 (Valladolid 1980). – Dies., *Marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir III (Bencarrón, Santa Lucía, Setefilla)*. Pyrenae 17/18, 1981/82, 231 ff.

⁴⁷) B. Freyer-Schauenburg, *Kolaïos und die westphönizischen Elfenbeine*. Madrider Mitt. 7, 1966, 89 ff.; 100 f. Anm. 47.

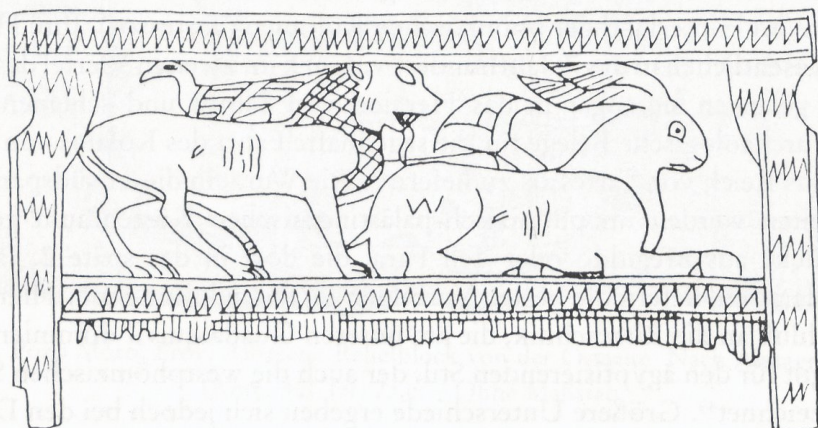
⁴⁸) Ebd. 105 ff. – G. Loud, *The Megiddo Ivories*. Oriental Inst. Publ. LII (Chicago 1939). – C. Dechamps de Mertzfeld, *Inventaire Commenté des Ivoires Phéniciens* (Paris 1954).

⁴⁹) Freyer-Schauenburg (Anm. 47) 105 f.

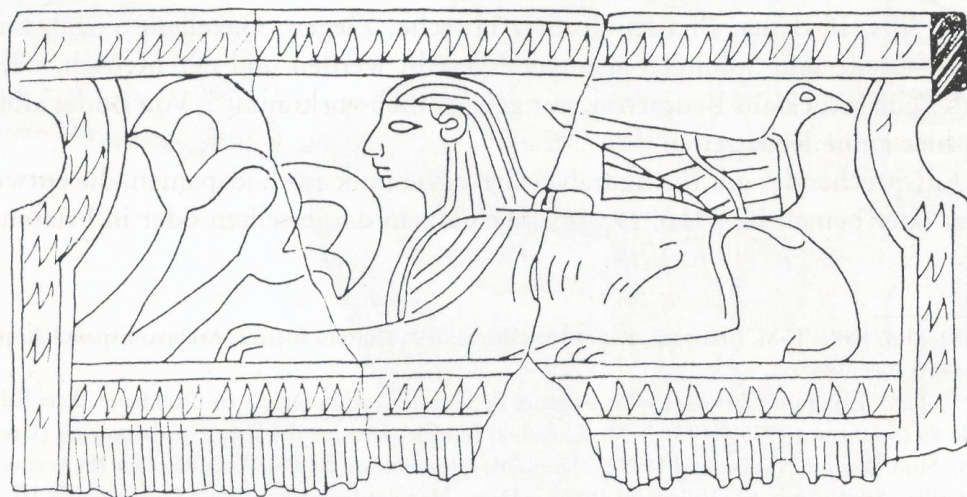
⁵⁰) Blázquez (Anm. 46) 149 ff.



1



2



3

Abb. 18. Cruz del Negro, Prov. Sevilla. Westphönizisch-andalusische Elfenbeinschnitzereien (Kämme). Nach Aubet (Anm. 46) Abb. 2, Mitte; 5, oben; 8, oben. – M. ca. 2:3.

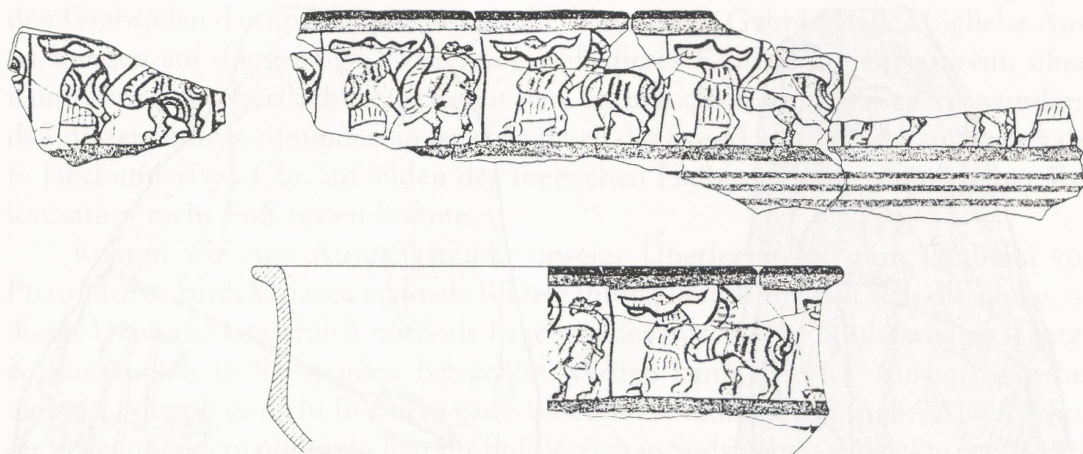


Abb. 19. Montemolín, Prov. Sevilla. Figuralverzierte Keramik.
Nach Chaves Tristán u. de la Bandera (Anm. 51) Abb. 20. – M. ca. 1:3.

geordneten Tiere und Fabelwesen gehen nicht über den monotonen Motivschatz der Elfenbeinarbeiten hinaus⁵¹.

Kommt es also während des 8. bis ins beginnende 6. Jahrhundert v. Chr. nicht einmal im Bereich der orientalisierenden Kultur von Tartessos am unteren Guadalquivir zur Entstehung von Bilderzählung, so ist dies im weiter entfernten Hinterland, wie etwa in der Algarve oder in Extremadura, noch viel weniger zu erwarten, obwohl hier bildliche Darstellungen, wenn auch nicht von Figuren, auf eine lange Tradition zurückblicken. Es handelt sich dabei um die vorwiegend in Südportugal vorkommenden Steinstelen vom Typ Alentejo (*Abb. 20,1; 29,1*). Sie gehören zu Grabanlagen und zeigen in der Regel diejenigen Gegenstände, die nicht mit ins Grab gegeben worden sind: Schwerter, Stabdolche, Meißel und andere Waffen und Geräte aus dem männlichen Lebenskreis, die meist an einem Gürtel hängend abgebildet werden (*Abb. 20,1*). H. Schubart kann ihre Datierung überzeugend auf das späte 2. und frühe 1. Jahrtausend v. Chr. festlegen⁵². Dabei ist ihr Beginn zeitlich weniger klar zu fassen als ihr Ende, denn spätestens im 9./8. Jahrhundert v. Chr. werden sie von den Stelen des sog. Extremadura-Typs abgelöst (*Abb. 20,2*). Der Verbreitungsschwerpunkt verschiebt sich dabei nach Extremadura, und vereinzelt erreichen sie auch das Guadalquivir-Tal (*Abb. 29*). Wiederum steht die Bewaffnung der Männer im Mittelpunkt: Helme, Schilde, Pfeil und Bogen. Hinzu treten zweirädrige Streitwagen sowie persönliche Gebrauchsgegenstände wie Gürtelplatten, Kniefibeln, Käämme, Spiegel und Musikinstrumente (Leiern). Daneben wird nun erstmals auch der Mensch selbst

⁵¹ J. Remesal Rodríguez, *Cerámicas orientalizantes andaluzas*. *Archivo Español Arqu.* 48, 1975, 3 ff. – F. Chaves Tristán u. M. L. de la Bandera, *Figürlich verzierte Keramik aus dem Guadalquivir-Gebiet*. *Madriider Mitt.* 27, 1986, 117 ff.

⁵² H. Schubart, *Die Kultur der Bronzezeit im Südwesten der Iberischen Halbinsel*. *Madriider Forsch.* 9 (Berlin 1975) 100 ff. – M. Almagro, *Las estelas decoradas del suroeste peninsular*. *Bibl. Praehist. Hispana* 8 (Madrid 1966).

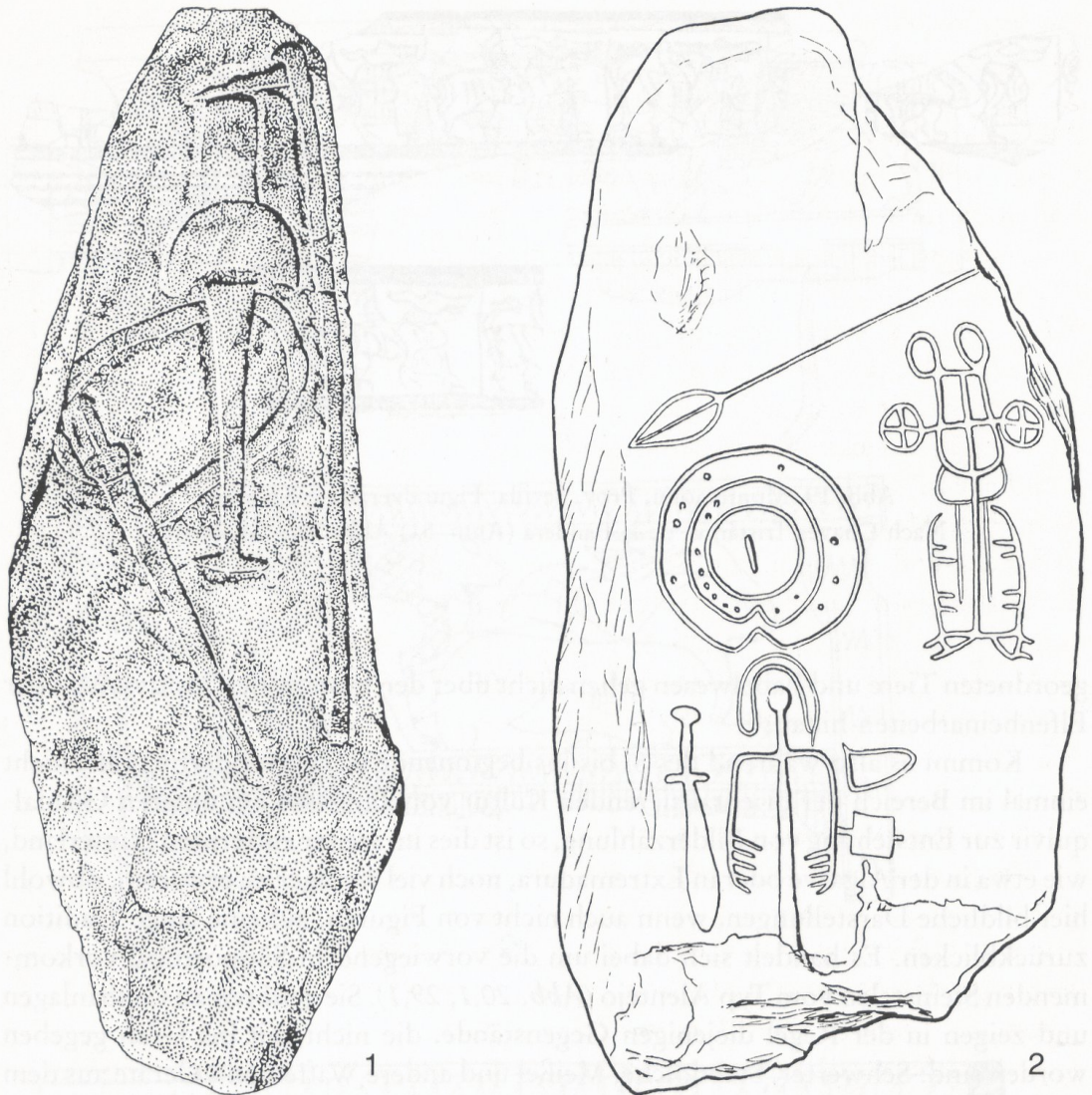


Abb. 20. Verzierte Steinstelen des Alentejo- (1) und Extremadura-Typs (2). Nach Almagro (Anm. 52) Abb. 19; 21. – 1 M. ca. 1:14; 2 M. ca. 1:10.

inmitten seiner persönliche Habe abgebildet (*Abb. 20,2*)⁵³. Woher der Anstoß zu dieser Veränderung kam, zeigen Kämmе, Spiegel, Leiern, zypriotische Kniefibeln sowie zweirädrige Streitwagen überdeutlich. Ohne Vermittlung durch die Phönizier wäre die Kenntnis dieser Gegenstände in Südspanien kaum verständlich. Der Wandel bleibt aber rein gegenständlich. Fremdgüter werden aufgenommen, in lokalen Werkstätten nachgeahmt und erhalten einen festen Platz im Wertesystem der einheimischen Kulturen im Hinterland der phönizischen Kolonien. Dieselben Gegenstände, die den Bewohnern des Guadalquivir-Tales im Umfeld von Tartessos ins Grab mitgegeben werden, stellt man in der nördlich anschließenden Extremadura bildlich auf

⁵³) M. Almagro-Gorbea, *El Bronce final y el periodo orientalizante en Extremadura*. *Bibl. Praehist. Hispana XIV* (Madrid 1977) 156 ff. – J.-M. Blázquez, *La estela de Monte Blanco, Olivenza (Badajoz), y el origen fenicio de los escudos y de los carros representados en las losas de finales de la Edad del Bronce en la Península Ibérica*. *Archivo Español de Arqu.* 59, 1986, 191 ff. – Ders., *Los escudos con escotadura en V y la presencia fenicia en la costa atlántica y en el interior de la Península Ibérica*. *Stud. Palaeohispanica* (Vitoria 1987) 469 ff.

den Grabstelen dar und folgt damit altüberkommenen Gebräuchen. Mögliche Auswirkungen auf die geistige Vorstellungswelt dieser Kulturen dürften, wenn überhaupt, nur sehr oberflächlich gewesen sein. Es braucht somit nicht zu verwundern, daß Bilderzählung zumindest in jener Frühzeit des 8. und 7., vielleicht auch noch des 6. Jahrhunderts v. Chr. im Süden der Iberischen Halbinsel trotz phönizischer Kolonisation nicht Fuß fassen konnte.

Kehren wir zum Ausgangspunkt unserer Überlegungen, zum Grabmal von Pozo Moro, zurück, das ja erstmals Bilderzählung liefert, so stellt sich die Frage, ob dieses Denkmal tatsächlich noch als Ergebnis des durch die Phönizier eingeleiteten Kulturwandels in Südspanien betrachtet werden kann, wie M. Almagro-Gorbea meint⁵⁴, oder ob es nicht in einem ganz anderen Zusammenhang steht. Allein schon die gegenüber dem phönizischen Einflußbereich in Südspanien entrückte geographische Lage in der Provinz Albacete im Südosten des Landes legt diesen Gedanken nahe. Pozo Moro befindet sich damit bereits im Hinterland der späteren griechischen Kolonien, und von Kontakten zur griechischen Welt zeugen ja nicht zuletzt auch die Grabbeigaben des Verstorbenen (Schale des Pithos-Malers, schwarzfigurige Lekythos usw.). Hinzu kommt, daß turmförmige Denkmäler in der Grabarchitektur der Iberer noch über Jahrhunderte bis in frühromische Zeit hinein geläufig bleiben⁵⁵. Zwar kommen sie vereinzelt im Guadalquivir-Tal vor, doch ein Schwerpunkt bildet sich weiter östlich im Hinterland von Alicante, ein Gebiet, in dem ab dem 5. Jahrhundert v. Chr. der griechische Einfluß in Form von Importen am massivsten greift; hier liegt auch Pozo Moro (*Abb. 30*).

Entsprechendes gilt für iberische Reliefkunst und Plastik, deren Datierungen ebenfalls zwischen dem 5./4. Jahrhundert v. Chr. und frühromischer Zeit schwanken⁵⁶. Der mit einem Greif kämpfende Mensch aus Porcuna⁵⁷ sowie die ein Tieropfer darbringenden Männer aus Estepa⁵⁸ lassen erste Ansätze zu szenischer Darstellung erkennen. Sofern die Doppelflötenspielerin, gabenbringende Frauen, mit Spindelrippenschild und Falcata bewaffnete Krieger, Reiterkämpfer, Akrobaten, ein Liebespaar und ein mit einem Löwen ringender Mensch aus Osuna tatsächlich zu einem längeren Figurenfries gehören, dürfte es sich um Bilderzählung handeln⁵⁹.

Bessere Beispiele liefert die iberische Kleinkunst, wie z. B. die berühmte SilberSchale aus dem Schatzfund von Tivisa, in deren Innenfläche Figuren eingraviert und mit Gold ausgelegt sind (*Abb. 21*). Um einen stark herausgetriebenen Wolfskopf in der Mitte legt sich ein Figurenfries: Auf eine sitzende, offenbar mit einem Kind spielende Gestalt folgen ein zwischen Ebern kauender Mensch, ein galoppierender Lanzenreiter, eine Tierkampfszene, ein geflügelter Mensch mit Kandelaber, zwei weitere, ein Tieropfer darbringende Flügelmenschen sowie ein galoppierender Kentaur (*Abb. 21*). Fällt eine genauere Deutung dieser Bilder auch schwer, so zeigen

⁵⁴) Almagro-Gorbea (Anm. 40) 177 ff.; 288 ff.

⁵⁵) Ebd.

⁵⁶) Ebd. Taf. 33, d. – J.-M. Blázquez u. M. P. García-Gelabert, Connotaciones meseteas en la panoplia y ornamentación plasmadas en las esculturas de Porcuna (Jaén). *Zephyrus* 39/40, 1986/87, 411 ff.; Abb. 1. – A. García y Bellido, Iberische Kunst in Spanien (Mainz 1971) 44 ff. Abb. 64–73.

⁵⁷) Blázquez u. García-Gelabert (Anm. 56) Abb. 1.

⁵⁸) Almagro-Gorbea (Anm. 40) Taf. 33, d.

⁵⁹) García y Bellido (Anm. 56) Abb. 64–73.



Abb. 21. Tivisa. Silberschale. Nach García y Bellido (Anm. 56) Abb. 172. – Ohne Maßstab.

zumindest Eber und Flügelmenschen Verbindungen zu den Reliefs von Pozo Moro⁶⁰. Mitgefundene Münzen datieren die Niederlegung dieses Werkes angeblich in das 3. Jahrhundert v. Chr.⁶¹.

Zur selben Zeit wird auch in der iberischen Vasenmalerei Figuralverzierung häufiger, die neben Tierfriesen Beispiele für Bilderzählung bietet: kriegerische Auseinandersetzungen, Aufzüge von Tänzern und Musikern (Abb. 22,1), Jagdszenen (Abb. 22,2) u. v. m.⁶². Die Verbreitung dieser Keramik zeigt den Zusammenhang mit dem durch Importe umgrenzten griechischen Einflußgebiet (Abb. 31): In Andalusien fehlt sie, dagegen häuft sie sich im Hinterland von Alicante und der bei Denia vermuteten, bislang aber noch nicht sicher lokalisierten griechischen Kolonie Hermeroskopeion, von wo aus sie die Levante-Küste entlang nach Norden (Ampurias) streut (Abb. 31). Die Südgrenze ihrer Verbreitung scheint sich in etwa mit der Grenze

⁶⁰ Almagro-Gorbea (Anm. 40) Taf.23,c; 25,b; 27,a.

⁶¹ García y Bellido (Anm. 56) 79f.; Abb. 171–172.

⁶² Ebd. 63 ff.; Abb. 134–166.



Abb. 22. Figuralverzierte iberische Keramik aus Liria (1) und Azaila (2). Nach García y Bellido (Anm. 56) Abb. 148; 156. – Ohne Maßstab.

zwischen punisch-karthagischer und griechischer, später vor allem römischer Interessensphäre während des 5.–2. Jahrhunderts v. Chr. zu decken, was erneut unterstreicht, wie eng die Entwicklung im spanischen Küstengebiet auch nach der Zeit der phönizischen Kolonien noch von äußeren Einflüssen abhängig war.

Wie sich diese verschiedenartigen Anregungen aber auf die heimische Kunst auswirkten, läßt sich im Detail nicht näher prüfen, denn bislang verfügen wir weder bei der Plastik und der Reliefkunst noch bei der Vasenmalerei und der Kleinkunst über verlässliche Zeitansätze. Meist schwanken die Datierungen zwischen 4./3. und 2./1. Jahrhundert v. Chr. Gerade die Frühzeit des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr., die erst durch die Forschungen der letzten Jahre an durchgehend besiedelten Plätzen, wie z. B. Los Saladares⁶³, besser bekannt wird, liefert für die Entstehung der iberischen Kunst noch wenig Anhaltspunkte. Die Reliefs von Pozo Moro bleiben hier ein Einzelfall. Trotz ihrer orientalisierenden Elemente, die auch bei jüngeren iberischen Kunstwerken bis in die frühromische Zeit hinein immer wieder auftreten, bildet Pozo Moro im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. den Anfang dieser Entwicklung. Die phönizischen Kolonien ebenso wie die orientalisierende Kultur von Tartessos hatten zu jener Zeit bereits ihre Ausstrahlungskraft verloren. Die Faktoreien waren entweder schon aufgegeben oder wurden von punischen Karthagern übernommen⁶⁴. Erst

⁶³) O. Arteaga, Los Saladares–80. Nuevas directrices para el estudio del horizonte proto-ibérico en el Levante meridional y sudeste de la Península. *Huelva Arqu.* 6, 1982, 131 ff.

⁶⁴) H. G. Niemeyer, Orient im Okzident. Die Phöniker in Spanien. *Mitt. Dt. Orient-Ges.* 104, 1972, 5 ff. – Ders., Die phönizische Niederlassung Toscanos: eine Zwischenbilanz. In: H. G. Niemeyer (Hrsg.), *Phönizier im Westen*. *Madrider Beitr.* 8 (Mainz 1982) 185 ff. – H. Schubart, Phönizische Niederlassungen an der Iberischen Südküste. In: Ebd. 207 ff. – Ders., Morro de Mezquitilla. *Madrider Mitt.* 23, 1982, 33 ff. – Ders., Morro de Mezquitilla. *Madrider Mitt.* 24, 1983, 104 ff. – Ders., Endbronzezeitliche und phönizische Siedlungsfunde von der Guadiana-Mündung, Prov. Cadiz. *Madrider Mitt.* 29, 1988, 132 ff.

während des stärkeren griechischen Einflusses entwickelte sich also auf der Iberischen Halbinsel heimische Bilderzählung.

IV.

Wo auch immer Bilderzählung in nicht-urbanen Kulturen entstand, stets bedurfte sie des Anstoßes von außen und war sie das Ergebnis der Auseinandersetzung mit einer geistig, sozial und wirtschaftlich anders strukturierten Kultur: In Inneranatolien waren es die Assyrer, in Oberitalien und dem Südostalpenraum Etrusker und Griechen, im Süden der Iberischen Halbinsel Phönizier und vor allem Griechen. In allen drei von uns ausgewählten Fallbeispielen handelt es sich um historische Prozesse, die von der Geschichtsforschung als Kolonisationsvorgänge bezeichnet werden.

Dennoch ist das Ergebnis jedes Mal ein anderes. Im Inneren des Halysbogens entwickelte sich die althethitische Kultur mit städtischem Leben, repräsentativer Architektur, Tempeln mit anthropomorphen Göttern, Königtum, Schriftgebrauch und historischem Bewußtsein. Aus der Bilderzählung wird repräsentative Kunst, der Verehrung von Göttern und Königen gewidmet, wobei sich die Szenen stets wiederholen, immer gleichartiger werden und kaum mehr von erzählendem Wert sind.

Bedurfte es in Zentralanatolien offenbar nur mehr des Anstoßes, um diese Entwicklung in Gang zu setzen, was sich vielleicht noch bedingt mit den Verhältnissen in der griechischen Welt und in Etrurien vergleichen läßt, die wir hier jedoch nicht untersucht haben, so war man in Oberitalien und dem Südostalpenraum noch weit davon entfernt. Die heimische Bilderzählung war hier nur von kurzer Dauer, und allzu schnell scheint man wieder zur mündlichen Tradierung der religiösen Vorstellungswelt zurückgekehrt zu sein.

Im Süden der Iberischen Halbinsel kam es dagegen trotz des etwa zwei Jahrhunderte währenden intensiven Kontaktes mit der ostmediterranen Hochkultur der Phönizier nicht einmal ansatzweise zur Ausbildung einer Bilderzählung, es sei denn, gerade diese Denkmäler seien uns verloren gegangen. Dies scheint schon allein deshalb kaum vorstellbar, weil die zahlreichen andalusischen Elfenbeinschnitzer zwar Arbeiten nordsyrisch-phönizischen Stils imitierten, über rein ornamentale Figurenfriese dabei jedoch nicht hinauskamen; der erzählende Inhalt der ostmediterranen Vorlagen fand darin keinen Widerhall. Die Grabstelen der Extremadura zeigen darüber hinaus, daß die Auseinandersetzung mit den Phöniziern und dem, was sie brachten, im weiteren Hinterland von Tartessos rein gegenständlich blieb. Die Auswirkungen auf die geistige Vorstellungswelt waren dagegen offenbar gering. Dennoch dürften sich zu jener Zeit in Südspanien Kulturverhältnisse herausgebildet haben, die durch die Anregungen der jüngeren, griechischen Kolonisation doch noch zur Bilderzählung fanden, wie iberische Reliefs, Plastik, Vasenmalerei und Kleinkunst zeigen, die dann jedoch bald schon in der frühromischen Kunst aufgingen.

Der hier gesteckte Rahmen machte es notwendig, sich auf ausgewählte Beispiele zu beschränken, ohne daß dabei alle Fragen bis zur befriedigenden Klärung weiterverfolgt werden konnten; vielfach setzt der Forschungsstand enge Grenzen. Eines

dürfte jedoch deutlich geworden sein: Entstehung und Schicksal der Bilderzählung hängen von der Art und Aufnahmebereitschaft der jeweiligen Kultur ab. Dabei sollte es nicht verwundern, daß Inneranatolien einen anderen Weg einschlug, fand man hier doch schon vor Gründung der altassyrischen Handelskolonien zu ortsfester, früh-urbaner Siedlungsweise. Oberitalien und der Südostalpenraum ebenso wie die Iberische Halbinsel waren zum Zeitpunkt ihrer Auseinandersetzung mit der andersartig strukturierten Kultur der Kolonisatoren davon jedoch noch weit entfernt.

Die Bilder, wie sie in İnandıktepe, Este und Pozo Moro vorliegen, bleiben dennoch ganz der heimischen Vorstellungswelt verpflichtet. Die Bilderzählung wird dabei als Mittel entdeckt, diese Vorstellungen zu einer Wirklichkeit besonderer Art werden zu lassen, vielleicht gerade in der geistigen Auseinandersetzung mit dem Fremden.

Die historische Individualität der besprochenen Fallbeispiele bleibt dabei unbestritten, hier sollte nicht gleichgesetzt werden, was doch grundverschieden ist. Gerade deshalb kam es darauf an, die Entstehung von Bilderzählung in Kulturen zu beleuchten, zwischen denen eben kein räumlicher und zeitlicher Zusammenhang besteht (Althethitisches Reich, Este-Kreis, Iberische Halbinsel), wie es dem Prinzip vergleichender Archäologie gebührt. Denn gerade wenn unter bestimmten Voraussetzungen an verschiedenen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten trotz nicht ganz übereinstimmender kultureller Gegebenheiten Ähnliches entsteht, läßt dies doch am ehesten Grundzüge menschlichen Verhaltens und Denkens zu jener Zeit erahnen. Dies soll aber keinesfalls heißen, daß der Prozeß, der in Zentralanatolien, Oberitalien und auf der Iberischen Halbinsel zu früher Bilderzählung führt, einer Zwangsläufigkeit unterliegt. Gerade die Verhältnisse in Südspanien, wo während des 8.–6. Jahrhunderts v. Chr. trotz des langdauernden Kontaktes mit den Phöniziern eben keine Bilderzählung entstand, zeigen sehr deutlich, daß nicht immer und überall, wo es zur geistigen Auseinandersetzung mit einer kulturell überlegenen Kultur kam, dasselbe Ergebnis am Ende steht. Nicht zuletzt darin äußert sich die von uns nie in Abrede gestellte historische Individualität der gewählten Fallbeispiele, die sich allenfalls vergleichen, aber nicht gleichsetzen lassen.

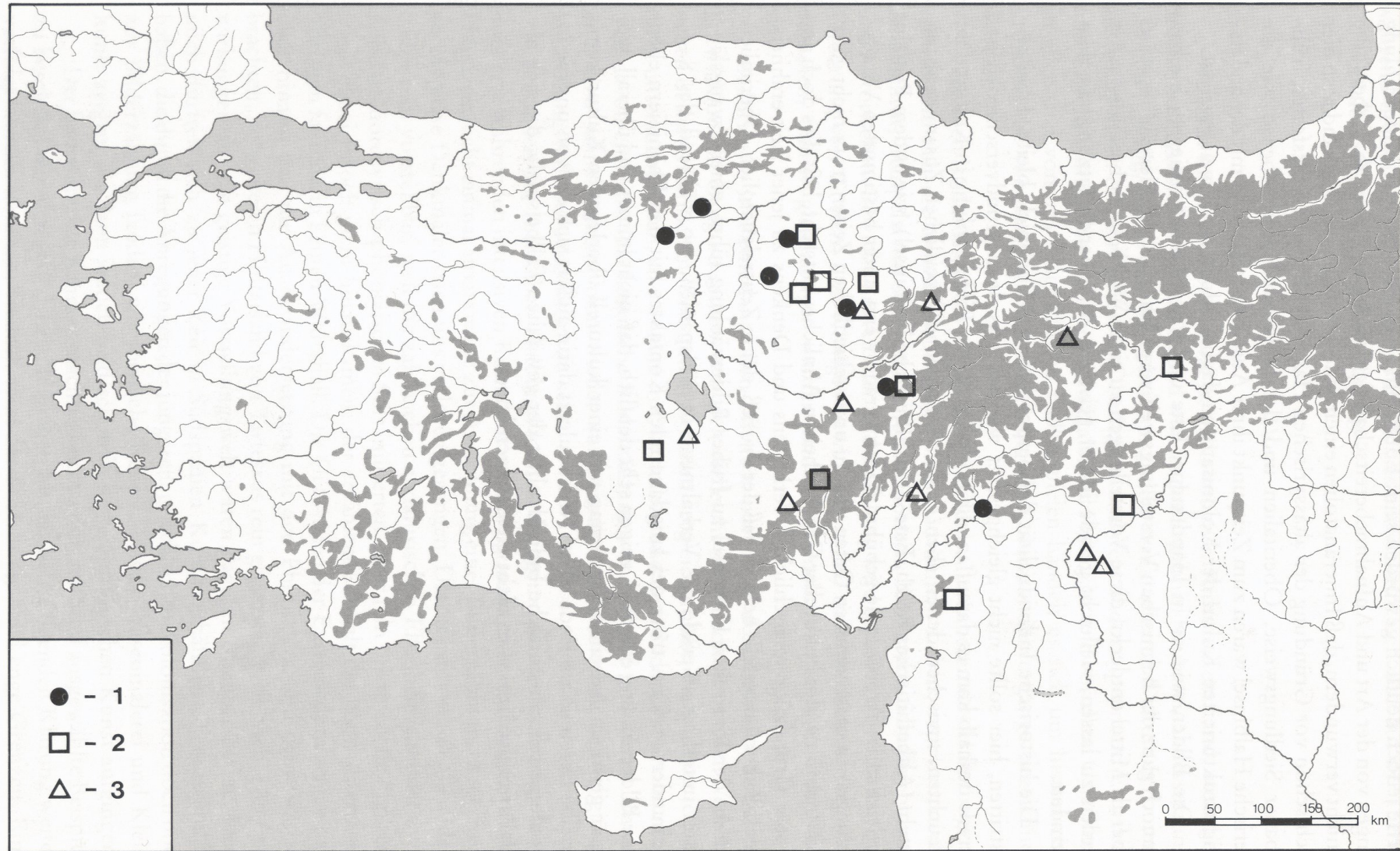


Abb. 23. Verbreitung althethitischer Reliefvasen (1) und altassyrischer Handelsniederlassungen (Kārum – 2; Wabārtum – 3).

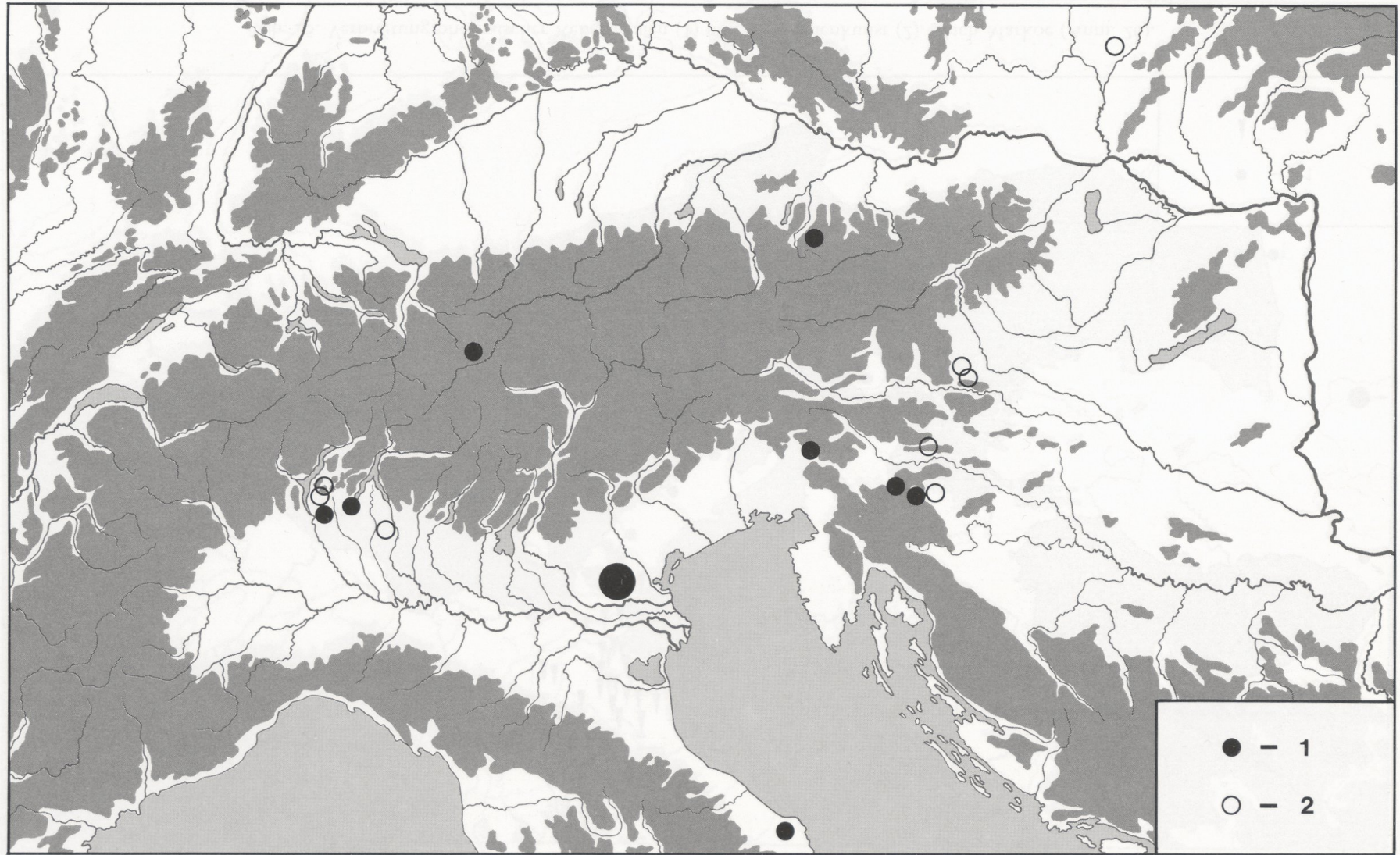


Abb. 24. Verbreitung der frühen Este-Kunst (1) und des alpinen Punkt-Buckel-Stils (Sesto Calende, Kleinklein) (2).



Abb. 25. Verbreitung phönizischer Reliefschalen (1) und der Situlenkunst (2). Nach Markoe (Anm. 26).

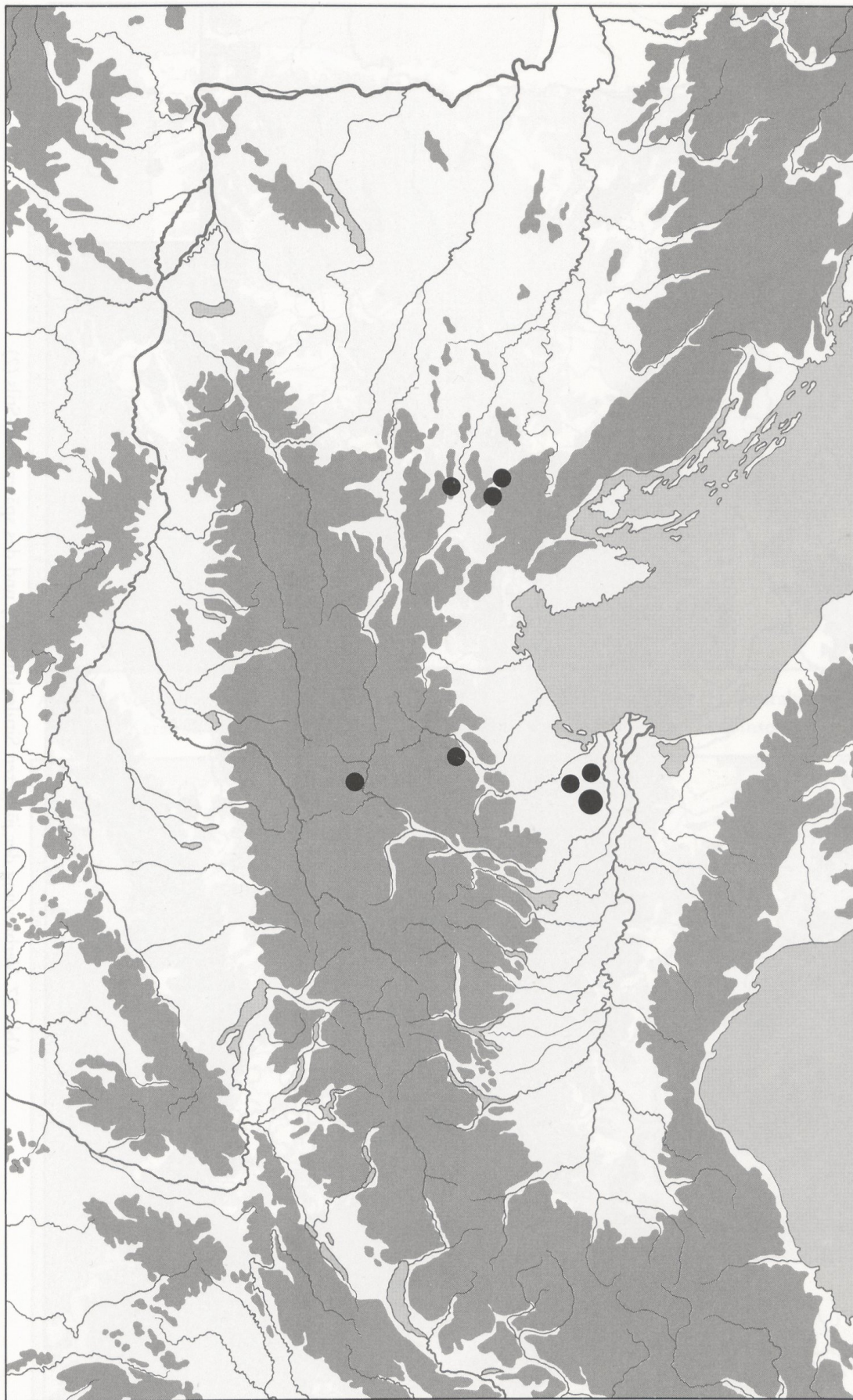


Abb. 26. Verbreitung toreutischer Arbeiten des 6. Jahrhunderts v. Chr. (Mittlerer Este-Stil).

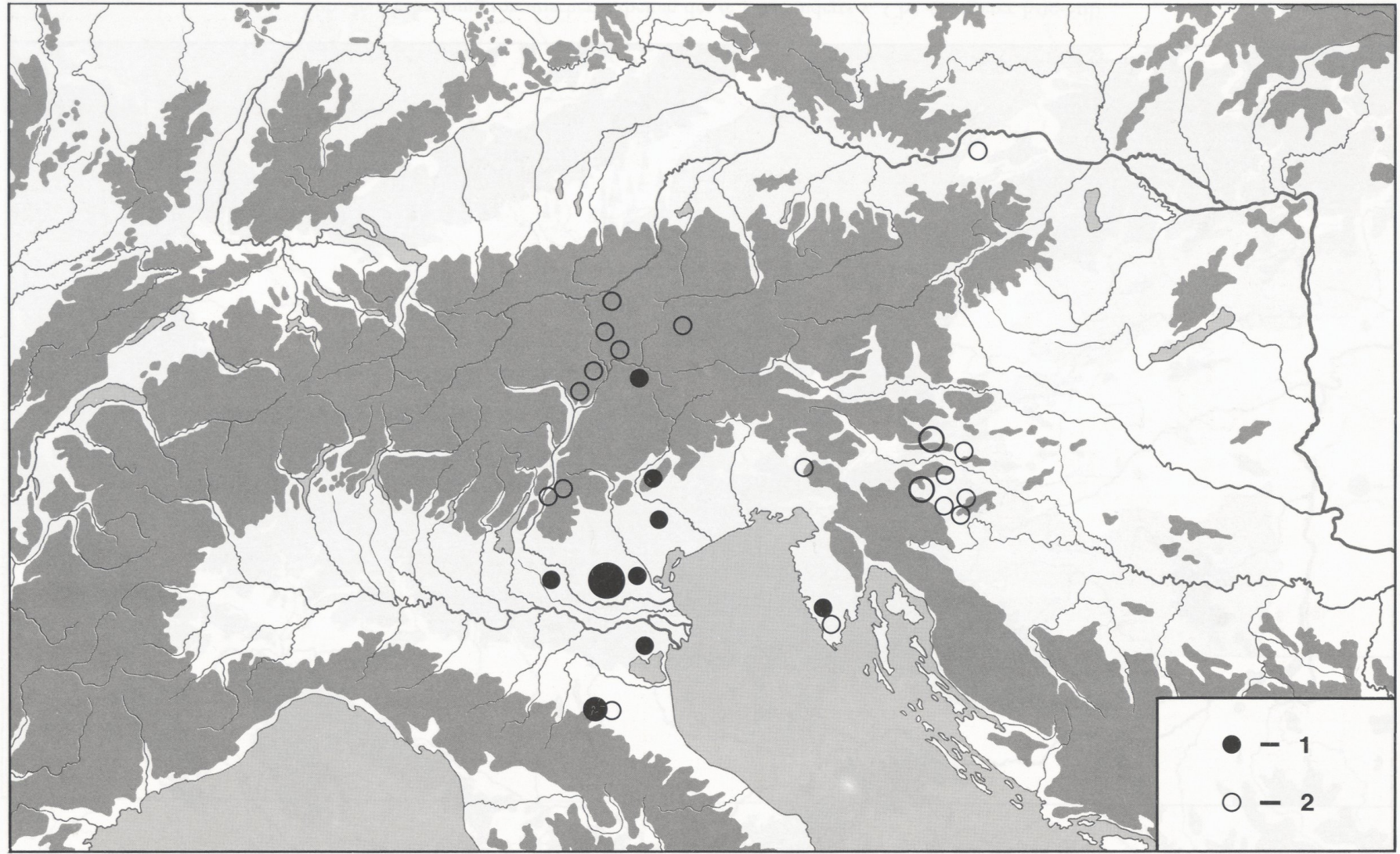


Abb. 27. Verbreitung der jüngeren Situlenkunst (1) und des späten Este-Stils (2).

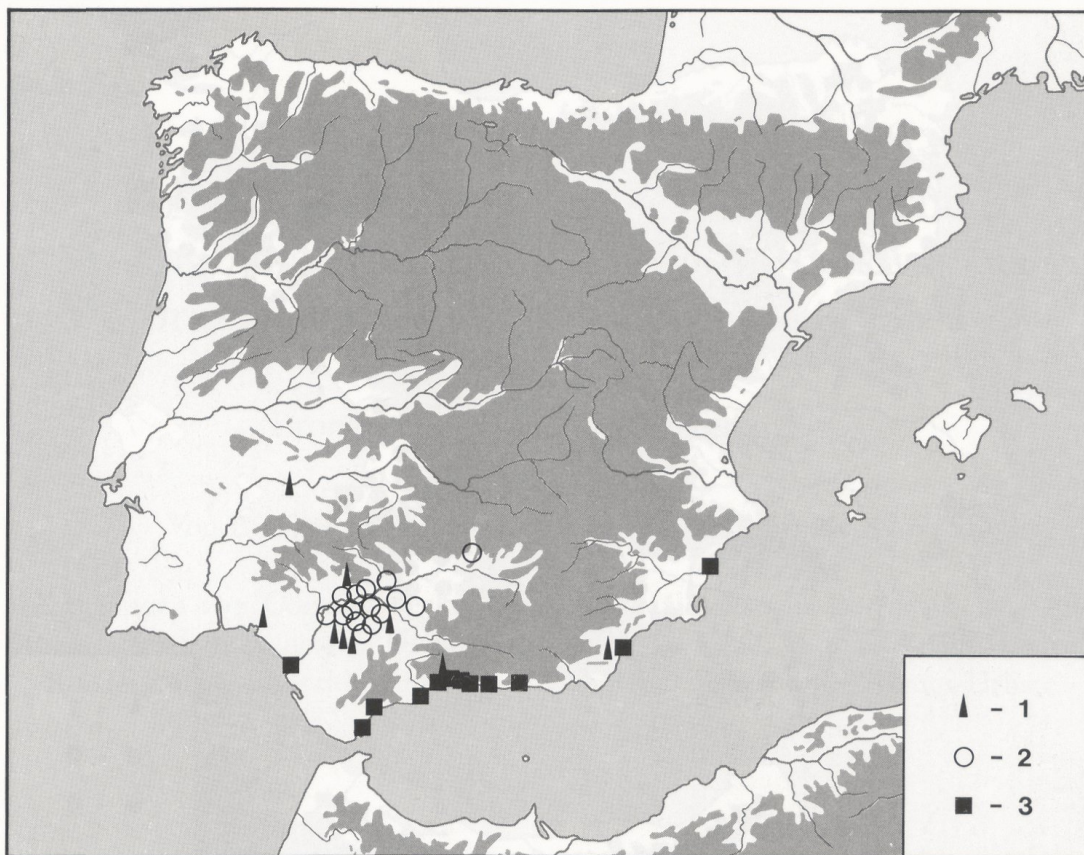


Abb. 28. Verbreitung westphönizisch-andalusischer Elfenbeinschnitzereien (1), figuralverzierter Keramik (2) und phönizischer Faktoreien (3) auf der Iberischen Halbinsel.



Abb. 29. Verbreitung verzierter Steinstelen vom Alentejo- (1) und Extremadura-Typ (2) sowie phönizischer Faktoreien (3) auf der Iberischen Halbinsel.



Abb. 30. Verbreitung iberischer Grabtürme (1), griechischer Funde nach 500 v. Chr. (2) und griechischer Kolonien (3) auf der Iberischen Halbinsel.

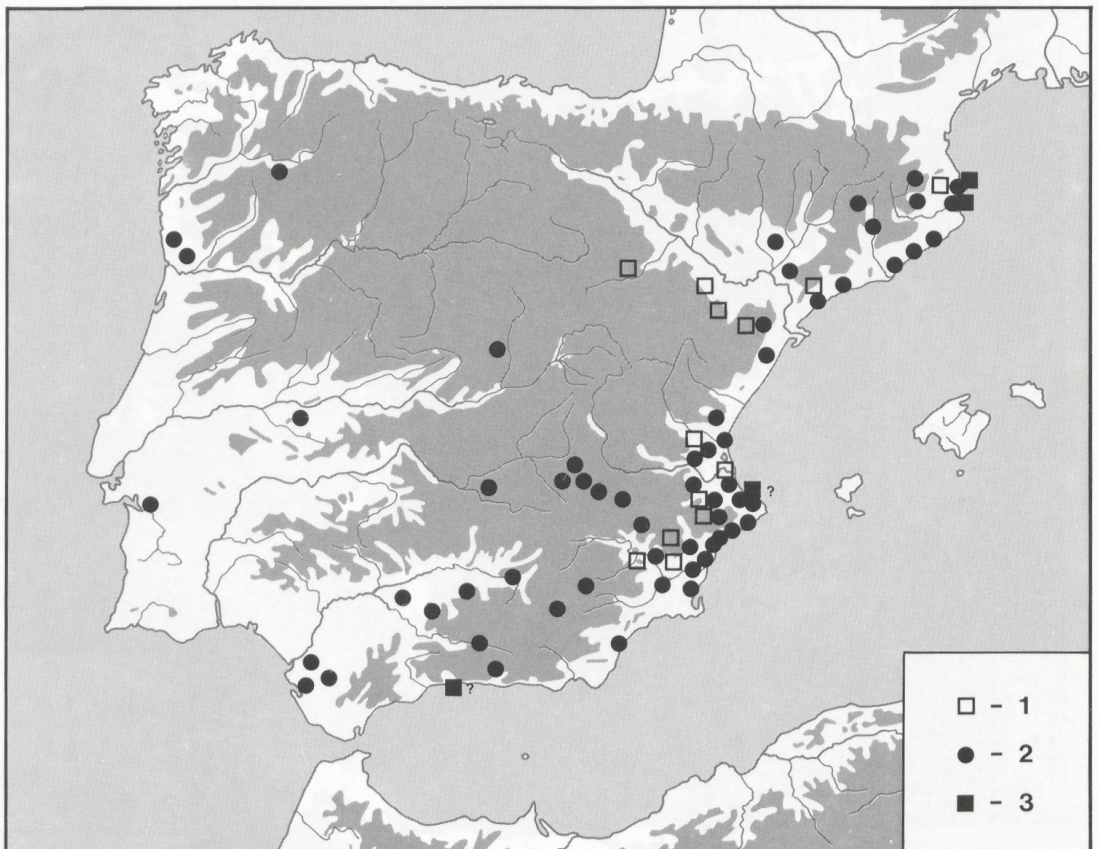


Abb. 31. Verbreitung figuralverzierter iberischer Keramik (1), griechischer Funde nach 500 v. Chr. (2) und griechischer Kolonien (3) auf der Iberischen Halbinsel.