

Der sogenannte Jason im archäologischen Museum von Florenz

Autor(en): **Grau, Isabel / Formigli, Edilberto / Miccio, Marcello**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern**

Band (Jahr): **18 (2002)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-521243>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DER SOGENANNTTE JASON IM ARCHÄOLOGISCHEN MUSEUM VON FLORENZ*

Mit einem Beitrag von Edilberto Formigli, Marcello Miccio und Roberto Pecchioli
(Centro di Restauro della Soprintendenza Archeologica della Toscana, Florenz)

memoriae carorum

Gegenstand dieses Aufsatzes ist die Bronzestatuette des sogenannten Jason im Archäologischen Museum von Florenz¹, eine 44,5 cm grosse Gruppe bestehend aus einem athletischen Jüngling mit Widderfell und einem auf dessen Schulter knienden Flügelknaben mit Schwanenkappe (Taf. 6-8). Der Jüngling ruht rechts auf einem heute fehlenden, einst unter der rechten Achsel plazierten Stock. Um den in die Hüfte gestützten linken Arm ist ein Widderfell geschlungen: Es verläuft schräg über den Rücken der Figur nach oben und bildet unter der rechten Achsel ein Polster über dem Stock. Der rechte Arm des Jünglings hängt locker über das Fell herunter. Die Beinstellung der Figur zeigt ein gegenüber dem linken Standbein etwas nach hinten versetztes und nach aussen abgedrehtes rechtes Spielbein. Der Jüngling wendet seinen Kopf in einer heftigen Be-

wegung nach rechts oben, so dass man in der Vorderansicht sein Profil sieht. Der Blick ist auf einen Knaben mit weit ausgespannten Flügeln und spitzer, in einen Schwanenkopf auslaufender Kappe gerichtet. Dieser stützt sich von hinten mit dem rechten Knie auf die rechte Schulter des Jünglings und wendet mit der linken Hand dessen Kopf zu sich hin. Das linke Bein hängt gerade und ohne den Rücken der unteren Figur zu berühren nach unten (Taf. 7,2). Mit der erhobenen Rechten giesst der Knabe aus einer Kanne eine Flüssigkeit ins Gesicht des Jünglings. Die Gruppe steht auf einer reich profilierten, runden Basis. Seit 1579 bekannt und erstmals 1737 in Goris Museum Etruscum publiziert, ist die Statuette lange Zeit stillschweigend für eine etruskische Arbeit gehalten worden². Dennoch machte sich stets Unbehagen be-

* Der vorliegende Beitrag beruht auf meiner im April 2001 fertiggestellten Lizentiatsarbeit am Institut für Klassische Archäologie der Universität Bern. An dieser Stelle möchte ich den Direktoren des Centro di Restauro della Soprintendenza Archeologica della Toscana in Florenz, M. Cygielman und M. Iozzo, den Spezialisten E. Formigli, M. Miccio und R. Pecchioli sowie den Repräsentanten der Soprintendenza und des Archäologischen Museums von Florenz, A. Bottini, A. Rastrelli, A. Romualdi und M. Sguanci, die durch ihre Hilfsbereitschaft diese Arbeit möglich gemacht haben, meinen wärmsten Dank aussprechen. Wertvolle Ratschläge verdanke ich auch M. Guggisberg, S. Haynes, I. Jucker, E. Schwarzenberg, R. von Kaenel, D. Willers, und G. Zimmer.

Abkürzungen:

- | | |
|-------------------|---|
| Bentz (1992) | M. Bentz, <i>Etruskische Votivbronzen des Hellenismus</i> . Biblioteca di Studi Etruschi 25 (1992). |
| Cristofani (1985) | M. Cristofani, <i>I bronzi degli Etruschi</i> (1985). |
| Fuchs (1993) | W. Fuchs, <i>Die Skulptur der Griechen</i> ⁴ (1993). |
| Haynes (1985) | S. Haynes, <i>Etruscan Bronzes</i> (1985). |

Malibu (1994)	A Passion for Antiquities. Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischman. Ausst.-Kat. Malibu (1994).
---------------	---

Schwarzenberg (1996)	E. Schwarzenberg, <i>Giasone, Alessandro Pucci ed i due Pieri da Barga</i> , MKuHistFlorenz 40, 1996, H. 3, 384-390.
----------------------	--

Volumniergrab (1942)	A. von Gerkan – F. Messerschmidt, <i>Das Grab der Volumnier bei Perugia</i> , RM 57, 1942, 189-217.
----------------------	---

¹ Florenz, Archäologisches Museum, Inv. 547. H. mit Basis: 44,5 cm; H. Jason: 24,8 cm; H. Knabe: 16,8 cm (Masse nach Inventar); H. Basis: 6,1 cm; oberer Durchmesser Basis: 9,3 cm (eigene Messungen). Die Statuette wird im folgenden mit dem Namen "Jason" bezeichnet, obwohl eine Identifikation mit dem Argonautenführer letztlich nicht beweisbar ist (dazu unten).

² Literatur zum Jason: A. F. Gori, *Museum Etruscum* (1737) 133 Taf. 54 (mit ungenauer Zeichnung); L. Lanzi, *Saggio di lingua etrusca II* (1789) 533-535; G. B. Zannoni, *Reale Galleria di Firenze illustrata*, ser. 4, III (1824) 135 ff. Taf. 139-140; Bdl 1846, 102-103; AZ 4, 1846, 291; L. Stephani, *CRPéters-*

merkbar, wenn es darum ging, der Figur einen festen Platz in der etruskischen Kunstgeschichte zuzuweisen. Diese Unsicherheit widerspiegelt auch der Forschungsstand: Längere Auseinandersetzungen mit dem Stück sind selten, Fussnoten und Kurzverweise hingegen häufig. Referenzwerke zur etruskischen Bronzeplastik und zur etruskischen Kunst sowie Ausstellungen meiden den Jason. Einzig die Grossausstellung „Die Etrus-

bourg 1863, 1864, 50-51 Anm. 10; H. Heydemann, Mitteilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien, 3. HallWPr (1879) 79 Nr. 13; W. Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz (1897) 263; Reinach, RSt II (1909) 459 Nr. 7; L. A. Milani, Il Reale Museo Archeologico di Firenze (1912) 140 Taf. 34; G. Bendinelli, Nota sopra l'ipogeo dei Volumni e i suoi lampadari, BdA 9, 1915, 245-248; E. Zalapy, La tomba etrusca dei Velimni a Perugia, Bollettino della R. Deputazione di storia patria per l'Umbria 24 (1920) 217-218 Abb. 7; D. Levi, Statuetta in bronzo di Marte o di guerriero, NSc 1926, 204; A. Minto, Il Regio Museo Archeologico di Firenze (1931) 54; Volumniergrab (1942) 192-217 Taf. 15; C.-C. van Essen, Précis d'histoire de l'art antique en Italie. Collection Latomus 42 (1960) 46-47 Taf. 27; ders., Un groupe en bronze du Musée étrusque de Florence, in: M. Renard (Hrsg.), Hommages à Albert Grenier III. Collection Latomus 58 (1962) 1571-1577; R. Herbig, Götter und Dämonen der Etrusker, hrsg. und bearb. von E. Simon (1965) 31. 49 Taf. 50; A. de Agostino, Das Archäologische Museum von Florenz (1969) 27; G. Hafner, Athen und Rom. Kunst im Bild (1969) 164; A. Hus, Les bronzes étrusques. Collection Latomus 139 (1975) 121 Taf. 56; D. M. Bailey – P. T. Craddock, A bronze lamp of late etruscan type, StEtr 46, 1978, 78-79; Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei 1537-1610. Ausst.-Kat. Florenz (1980) 35 Kat.-Nr. 44 (M. Martelli); G. M. Della Fina, La collezione di antichità „etrusche“ agli Uffizi in un documento del 1761, StEtr 49, 1981, 3-11 Taf. 1-4; E. V. Mavleev, Greceskie Diomedey i etruskij celovek-lebed', in: Chudozestvennye izdelija anticnykh masterov (1982) 86-96 Abb. 5; Haynes (1985) 322 zu Kat.-Nr. 198; K. Schefold – F. Jung, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst (1989) 19-20; Tesori dei musei toscani. Gioielli e ornamenti preziosi dagli Etruschi al Rinascimento. Ausst.-Kat. Tokio (1991) 100 Kat.-Nr. 53 (E. Paribeni) (non vidi); Die Etrusker und Europa. Ausst.-Kat. Berlin (1992) 381 Kat.-Nr. 373; D. M. Bailey, Catalogue of the lamps in the British Museum IV (1996) 121 zu Q 3969; Schwarzenberg (1996) 384-390; Magnificenza alla corte dei Medici: Arte a Firenze alla fine del Cinquecento. Ausst.-Kat. Florenz (1997) 152 Kat.-Nr. 115 (E. Schwarzenberg); A. Rastrelli – A. Romualdi (Hrsg.), Bronzi greci e romani dalle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (o. J., ca. 1998-1999) 22-23; A. M. Esposito – M. C. Guidotti (Hrsg.), Museo Archeologico Nazionale. La guida ufficiale (1999) 16.

ker und Europa“, die 1992-1993 in Paris und Berlin gezeigt wurde³, und eine Ausstellung in Tokio⁴ haben ihn bisher ausserhalb Italiens präsentiert. Der Berliner Katalogtext verdeutlicht, woran dieses Missbegehen liegt: „Die Gruppe wird zwar einer etruskischen Werkstatt des 3. Jahrhunderts v. Chr. zugewiesen, entzieht sich bisher aber einer präzisen stilistischen und chronologischen Einordnung“. Insbesondere stellt auch die seltene Ikonographie des Begleiters des Jason, des Schwanenmenschen, eine Schwierigkeit dar, was im Katalog durch die flauere Bezeichnung der Gruppe als „Satyr und geflügelter Knabe“ zum Ausdruck kommt. Stilistisches Umfeld, Datierung und Deutung liegen also im Ungewissen und haben eine weitgehende Vernachlässigung des Stücks zur Folge gehabt.

In einem 1996 erschienenen Aufsatz⁵ vertritt Erkinger Schwarzenberg die These, die Gruppe sei ein Pasticcio der Renaissance, das sich aus einem etruskischen Genius und einer Jünglingsfigur aus der Werkstatt des Pietro Simoni da Barga, eines Bildhauers der zweiten Hälfte des 16. Jhs., zusammensetze. Schwarzenbergs Vorschlag wurde in der Folge auch bei der Neuordnung der Abteilung für griechische und römische Bronzen im Archäologischen Museum von Florenz übernommen⁶.

Die folgende erneute Untersuchung der technischen, formalen, stilistischen und ikonographischen Aspekte versucht, das Verständnis des Werkes zu fördern und die Grundlagen für eine angemessenere Würdigung der überdurchschnittlich qualitativ vollen Bronzestatuetten zu legen. Am Anfang steht der auch von Schwarzenberg herangezogene Brief des Alessandro Pucci von 1579, der nicht nur die früheste Erwähnung des Jason, sondern auch andere, interessante Hinweise enthält. Darauf folgt eine genaue Analyse der technischen Aspekte

³ Die Etrusker und Europa. Ausst.-Kat. Berlin (1992) 381 Kat.-Nr. 373.

⁴ Der in Schwarzenberg (1996) 390 Anm. 27 zitierte Katalog war mir nicht zugänglich: Tesori dei musei toscani. Gioielli e ornamenti preziosi dagli Etruschi al Rinascimento. Ausst.-Kat. Tokio (1991) 100 Kat.-Nr. 53 (E. Paribeni). Darin wird der Jason offenbar als mögliche Arbeit des 16. Jhs. bezeichnet.

⁵ Schwarzenberg (1996).

⁶ In der neuen Abteilung für griechische und römische Bronzen ist auch Platz für Pasticci, Fälschungen, Imitationen usw., die im Laufe der Geschichte ins Archäologische Museum gelangt sind. Vgl. A. Rastrelli – A. Romualdi (Hrsg.), Bronzi greci e romani dalle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (o. J., ca. 1998-1999) bes. 22-23.

der Statuette, die teilweise auf den Forschungen der Spezialisten des Centro di Restauro beruht, deren Bericht im Anhang I abgedruckt wird. Den Hauptteil bildet eine detaillierte Beschreibung der Gruppe des Jason. Dabei geben die zu den einzelnen Punkten hinzugezogenen Vergleichsstücke Hinweise auf das stilistische Umfeld und die Datierung⁷. Im Anschluss daran wird versucht, durch ikonographische Vergleiche zu den Einzelfiguren dem Inhalt der Gruppe als Ganzes näherzukommen.

Überlieferung

Die Statuette des Jason wird erstmals in einem Brief vom 15. April 1579 erwähnt⁸. Der Verfasser Alessandro Pucci war Sprecher des Grossfürsten Francesco I de' Medici beim Vatikan. Das an den Minister Antonio Serguidi adressierte Schreiben wurde als Geleitbrief der Kiste mit der angeblich „neu gefundenen“ Bronzestatue des Jason auf dem Weg von Rom nach Florenz beigelegt. Serguidi sollte die Figur in Puccis Namen als Geschenk dem Grossfürsten überbringen. Der Wortlaut des Briefes ist folgender:

„(...) Ho indirizzato a Vostra Signoria una cassetta dentrovi una figura di bronzo, che io ho portato di Roma a Sua Altezza Serenissima, la quale io desidero gli sia presentata in nome mio per el mezo di lei, avendo inteso che el ritorno a Firenze si va allungando. È stata stimata cosa degna di Sua Altezza e per esser stata trovata poco tempo fa non è ancor netta come la vedrà. Messer Piero da Barga l'interpreta che la figura principale sia Iasone, con quella pelle del vello d'oro, l'altro che è su le spalle sia un di quei due figliuoli di Borea (che avevono l'ale andati seco a tal impresa in Colco) gli versi con quel vaso acqua incantata addosso. È ben vero che quella testa di cigno (al mio partire) non l'aveva ritrovata a modo suo, desidero adunque che Vostra Signoria baciando umilmente la mano a Sua Altezza in nome mio gle ne presenti e mi dia aviso della riceuta (...)”⁹.

⁷ Bei den hinzugezogenen Vergleichsstücken wurden die in der archäologischen Literatur üblichen Datierungen übernommen.

⁸ Schwarzenberg hat meines Wissens als erster auf den Zusammenhang dieses Briefes mit dem Jason hingewiesen: Schwarzenberg (1996) 384-390.

⁹ ASF, MP 722, c. 120; P. Barocchi – G. Gaeta Bertelà, *Collezione mediceo. Cosimo I, Francesco I e il Cardinale Ferdinando. Documenti 1540-1587* (1993) 154 ff.

Der Brief enthält nur vage Nachrichten über die Herkunft der Bronze: Sie war vor kurzem gefunden worden und wurde nun von Rom nach Florenz geschickt. Wenn dies nicht erfunden ist – etwa um die Statuette als Ausgrabungsobjekt wertvoller erscheinen zu lassen – könnte es somit auf eine Auffindung in der Umgebung Roms oder zumindest in Mittelitalien hindeuten. Jedenfalls hatte man von Anfang an bemerkt, dass es ein wertvolles Objekt war, das des Grossfürsten würdig war. Die Tatsache, dass es sich um einen Neufund handelte, bewirkte allerdings, dass die Statuette zum Zeitpunkt des Versandes noch nicht „netta“ war. Das Wort bezieht sich im Brief eindeutig auf die ganze Gruppe, die als Einheit, „una figura“, betrachtet wird. Aus dem kausalen Satzzusammenhang klärt sich auch die Bedeutung des Ausdrucks: Die Gruppe ist noch nicht „netta“, weil sie ein Neufund ist; „netta“ muss also „sauber, gereinigt von Ausgrabungserde und Korrosionsspuren“ heissen. Die von Schwarzenberg vorgezogene Nebenbedeutung des Wortes, die bei Vasari (1511-1574)¹⁰ belegt ist und im Zusammenhang mit unfertigen Bronzeerzeugnissen verwendet wurde, nämlich „poliert, geglättet, gereinigt von den Unreinheiten und Unebenheiten des Gusses“, passt also an dieser Stelle nicht. Ausserdem bezog Schwarzenberg das Wort nur auf den Jason, der seiner Meinung nach ein zeitgenössisches Werk der Renaissance war, obwohl sich im Text „trovata“ und „netta“ auf dasselbe Subjekt („una figura“), also auf die Gruppe als Ganzes, beziehen. Pucci berichtet auch von einem ersten Interpretationsversuch für die Bronzegruppe: Pietro da Barga habe sie als Jason, der sich das Goldene Vlies umlege, und einen Boreassohn, der eine verzauberte Flüssigkeit über ihn giesse, gedeutet. Es ist auch explizit vom Schwanenkopf auf der Kappe des Knaben die Rede, für den da Barga keine Erklärung wusste. Von den beiden Pietri da Barga, die sich zu jener Zeit am Hof der Medici in Rom¹¹ aufhielten, dem Humanisten Pietro Angeli da

¹⁰ G. Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori* (1550, 1568 erweitert). Aufschlussreiches Zitat aus dem Proömium in: B. Paolozzi Strozzi (Hrsg.), *Bronzetti dal XV al XVII secolo*. Museo Nazionale del Bargello (1989) 7. Ausführlich zu allen Bedeutungen des Wortes (mit Belegen): S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana XI* (1981) 390 ff. s. v. nettare, S. 396 ff. s. v. netto.

¹¹ Hier hatte der Bruder des Grossfürsten Francesco I, der Kardinal Ferdinando de' Medici, seine Residenz. Pietro Simoni da Barga war Hofbildhauer des Kardinals (s. Anm. 13).

Barga und dem Bildhauer Pietro Simoni da Barga, scheint am ehesten der erstgenannte für die Interpretation des Jason in Frage zu kommen, weil er über die notwendigen Kenntnisse der antiken Quellen verfügte¹². Falls also die Deutung der Gruppe von Pietro Angeli da Barga stammte, wovon auch Schwarzenberg ausging, so kommt der Bildhauer Pietro Simoni da Barga im Brief nicht vor. Es besteht daher kein Anlass, ihn im Sinne von Schwarzenberg als Schöpfer des angeblich ergänzten Jünglings anzusehen¹³.

Nachdem der Jason in den Besitz des Grossfürsten Francesco I de' Medici gekommen war, wurde er ab 1589, also zehn Jahre nach Puccis Brief, in der neugebauten Tribuna der Uffizien aufgestellt¹⁴. Davon zeugen neben den Inventarlisten auch zwei Zeichnungen aus dem unter der Leitung von B. de Greyss angefertigten "inventaire dessiné"¹⁵. Aus einem Brief des Kustoden R. Cocchi von 1761, der eine Liste der "etruskischen" Werke in den Uffizien enthält, geht hervor, dass der Jason zu jener Zeit nicht mehr in der Tribuna, sondern entweder in der Stanza di Madama (auch 'degli Idoli')

¹² Die für die Deutung als Jason besonders interessante Textstelle bei Apollonios Rhodios (A. R. Arg. IV 179 ff.), in der davon die Rede ist, dass Jason sich das Goldene Vlies als Mantel umgelegt habe, kommt weiter unten zur Sprache.

¹³ Zu Pietro Simoni da Barga: G. de Nicola, A series of small bronzes by Pietro da Barga, Burlington Magazine 29, 1916, 363-373; A. M. Massinelli, Identità di Pietro Simoni da Barga, Critica d'Arte 52, 1987, 57-61. Farbabbildungen ausgewählter Stücke: dies. – F. Tuena, Le trésor de Médicis (1992) 140-143 (für diesen Hinweis danke ich E. Schwarzenberg). Zum Stil dieser Werke sei nur wenig bemerkt: Haargestaltung als undifferenzierte, rauhe Masse, fließende Übergänge zwischen den Körperteilen, ohne dass das darunterliegende Gerüst deutlich würde, etwas ungepflegte Oberfläche, als wäre sie nach dem Guss nicht genügend überarbeitet worden. Die Werke des Pietro da Barga haben meistens mitgegossene Standplatten und strahlen gesamthaft Unruhe aus, darin modernen Plastiken ähnelnd. All diese Züge unterscheiden diese Bronzen vom Jason.

¹⁴ Vgl. Schwarzenberg (1996) 390 Anm. 22. Liste der Inventare in: Palazzo Vecchio: Committenza e collezionismo mediceo 1537-1610. Ausst.-Kat. Florenz (1980) 35 Kat.-Nr. 44 (M. Martelli).

¹⁵ Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, 4586 F (G. Neri): G. M. Della Fina, La collezione di antichità "etrusche" agli Uffizi in un documento del 1761, StEtr 49, 1981, 10-11 Taf. 4. Eine fast gleiche Zeichnung von G. Magni: Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein. Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. (1986) 106. Vgl. auch D. Heikamp, Le musée des offices au XVIIIe siècle: un inventaire dessiné, L'Oeil 169, 1969, 2 ff.

oder aber im Arsenal aufgestellt war¹⁶. 1870 gelangte die Statuette ins Archäologische Museum von Florenz¹⁷.

*Technische Aspekte*¹⁸

Die recht schwere Bronze­gruppe ist ein Vollguss nach dem Wachs­ausschmelz­verfahren, wie die am Centro

¹⁶ Della Fina a. O. 3-11.

¹⁷ ebenda 9 Anm. 42. Zur Geschichte der Sammlungen des Archäologischen Museums von Florenz vgl. auch A. Romualdi, in: M. Torelli (Hrsg.), Gli Etruschi. Ausst.-Kat. Venedig (2000) 515-521. Die meisten Bronzen, wenigstens die griechisch-römischen, kamen allerdings offenbar erst 1890 ins Archäologische Museum: A. Rastrelli – A. Romualdi (Hrsg.), Bronzi greci e romani dalle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (o. J., ca. 1998-1999) 4.

¹⁸ Erhaltungszustand und Reparaturen: Gussfehler (Luftblasen): linke Schulter, Nacken und vereinzelt an anderen Stellen des Jason, Halsansatz Knabe (Taf. 8,1), linker Oberarm Knabe (durch Einhämmern eines quadratischen Bronzeplättchens antik repariert). Bestossungen: oberer Rand der Basis, Haar links Jason, Haar über Stirn sowie Nase des Knaben. Fehlen: getrennt gearbeiteter Stock, abgebrochener rechter Zeigefinger des Jason, Henkel der Kanne (Taf. 7,3), Federspitzen des linken Flügels (Taf. 8,4), viereckiger Einschnitt am Ansatz des linken Flügels (Taf. 6, 7,2). Risse: linker Flügel (Taf. 7,1), horizontal entlang der Profil­linien der Basis. Antike Lötstellen: Oberteil Widderfell (Taf. 6), kleiner Rest am rechten Knie des Knaben (Taf. 9,1). Reparatur in Bronzelötung: linker Flügel­ansatz (Taf. 7). Nachantike Lötungen (Zinn): rechter Arman­satz Knabe (Taf. 8,3; 9,1), linkes Handgelenk Knabe (Taf. 7,3; 8,2), rechtes Knie Knabe (Taf. 9,1), Schnabel des Schwans (Taf. 9,1). Ergänzungen in anderer Legierung: linker Flügel (Teil zwischen Arm und Körper original, Taf. 7), Teil des linken Unterarmes des Knaben, Stück am Schwanenhals (Taf. 6, 7,2). Andere nachantike Eingriffe: schwarze Lackierung, darüber kleine Vergoldungsreste (Basis, rechter Flügel hinten, linker Fuss Jason; diese sind erstaunlicherweise nicht in Spalten oder anderen schwer zugänglichen Stellen erhalten geblieben, sondern gerade an glatten Partien, weshalb keine vollständige Vergoldung der Statuette angenommen wird. Am Centro di Restauro vermutet man vielmehr einen zufälligen Charakter der Goldreste, die vielleicht im Laufe von Restaurierungsarbeiten in der Werkstatt auf die Bronze geraten sind), drei Schrauben am unteren Rand der Basis hielten einen Gips-Holz-Kern im Inneren fest, der jetzt entfernt worden ist (ev. stand er mit einer früheren Aufstellung auf einer Säule in Zusammenhang; vgl. W. Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz [1897] 263; L. A. Milani, Il Reale Museo Archeologico di Firenze I [1912] 140). An den Stellen, an denen die Materialproben für die chemische Analyse genommen worden sind, sind kleine runde Eintiefungen sichtbar. Patina: durch die Lackschicht schimmert eine grünliche Patina durch. Erdreste: Verkrustungen im Inneren der Basis und in den Höhlungen des Widderfells (Gussmantel oder Grabungserde, Taf. 9,3-4). Vgl. Anhang I.

di Restauro gemachten Röntgenaufnahmen zeigen¹⁹. Die Statuette ist in fünf Teilen gegossen²⁰: Die Basis, die Figur des Jason samt der linken Hand des Knaben, der Vorderteil des Widderfelles, der Knabe samt der Schwanenkappe und dem rechten Flügel und schliess-

¹⁹ Bronzestatuetten dieser Grösse, die vollgegossen sind, sind keine Seltenheit. Als Beispiel bietet sich eines der Vergleichsstücke zum Schwanenmenschen an, der Petersburger Jüngling (Kat.-Nr. 6), der ein 52 cm grosser Vollguss ist. Vgl. auch eine Heraklesstatuette in der Slg. Fleischman (24,3 cm, Ende 4. - Anfang 3. Jh. v. Chr.: Malibu [1994] 173-174 Kat.-Nr. 80) und den Herakles von Poggio Castiglione in Florenz (28 cm, Ende 4. - Anfang 3. Jh. v. Chr.: *Arte e civiltà degli Etruschi*. Ausst.-Kat. Turin [1967] 118 Kat.-Nr. 329 mit Abb.; Cristofani [1985] 203. 283 Kat.-Nr. 98; Bentz [1992] 191-192; A. M. Esposito – M. C. Guidotti [Hrsg.], *Museo Archeologico Nazionale. La guida ufficiale* [1999] 51).

²⁰ Aus mehreren Teilen aufgebaute Bronzestatuetten sind in der Antike üblich, umso mehr, wenn es sich um komplizierte Gruppen handelt (vgl. C. Boube-Piccot, *Les bronzes antiques du Maroc I: La statuaire* [1969] 309-313 Taf. 242-245. 264-265; *Il Marocco e Roma. I grandi bronzi del Museo di Rabat*. Ausst.-Kat. Rom [1991] 80-81). Verwundern mag aber beim Jason die Tatsache, dass die linke Hand des Knaben – von dessen Körper getrennt – mit dem Kopf des Jason gegossen worden ist. Am ehesten würde man erwarten, dass die Figur des Knaben als Ganzes separat gegossen und dann an der Handfläche mit dem Jason verlötet wird. Dennoch sind auch andere Fälle bekannt, in denen das Wachsmo- dell einer Figur auf ungewöhnliche Weise in einzeln zu giessende Stücke unterteilt wurde: Eine bronzene Nachbildung des Herakles Farnese im Louvre wurde etwa in mindestens drei Teilen gegossen: a) Keule mit Löwenfell und linkem Arm, b) linkes Bein, c) Rest des Körpers. Auffällig ist dabei auch, dass der oberste Abschluss des Widderfells unter der linken Achsel – wie beim Jason – mit dem Körper und dem Armansatz des Herakles gegossen worden ist: P. Moreno (Hrsg.), *Lisippo. L'arte e la fortuna*. Ausst.-Kat. Rom (1995) 109 Kat.-Nr. 4.14.4 (35 cm, um 50 n. Chr.). Es wird nicht erwähnt, ob das Stück hohl- oder vollgegossen ist. In der Renaissance hat man diese Art von Teilgüssen, die man zusammenlöten musste, wie sie auch beim Jason vorkommen, selten verwendet. Sehr verbreitet war aber das Erstellen eines Modells auf der Basis von Teilformen, ein ebenfalls antikes, beim Jason zu beobachtendes Verfahren (s. unten). Die so entstandenen mehrteilig zusammengefügte Wachsmo- delle wurden dann praktisch immer in einem Zug in Bronze gegossen. Die meisten Bronzestatuetten der Renaissance waren Hohl- güsse, doch daneben existierten durchaus die Vollgüsse weiter. Vgl. allgemein zur Bronzetechnik in der Renaissance: *Natur und Antike in der Renaissance*. Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. (1985) 18-23 (D. Blume); *Die Beschwörung des Kosmos. Europäische Bronzen der Renaissance*. Ausst.-Kat. Duisburg (1995) 19-25 (A. Offermann); V. Krahn (Hrsg.), *Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock*. Ausst.-Kat. Berlin (1995) 82-91 (F. Bewer).

lich der rechte Arm des Knaben mit der Kanne. Der linke Flügel ist hingegen eine spätere Ergänzung (s. unten).

Die Basis, die unten hohl ist, wurde noch in Wachs auf der Drehbank gedreht, mit dem Rädchen verziert²¹ und mit zwei Löchern für Jasons Füsse versehen. Der zunächst ebenfalls in Wachs modellierte Jason wurde auf eine höchst bemerkenswerte Art auf der schon gegossenen Basis befestigt: Unter den Füßen geformte Wachsstifte wurden in die vorbereiteten Löcher gesteckt und auf der Unterseite der Basis angedrückt. Danach wurde die Figur des Jason im Überfangguss angegossen. Vermutlich wurde die flüssige Bronze vom Kopf her eingefüllt, da die angedrückten Wachsklumpen der Stifte unter den Füßen heute noch in Bronze zu sehen sind und keine Reste von Einflusskanälen aufweisen (Taf. 9,3)²². Der vornüberhängende Teil des Felles mit dem Widderkopf wurde angelötet²³ (Taf. 6); der Stock war ebenfalls gesondert gearbeitet und in dem Bohrloch hinter dem Fell befestigt (Taf. 9,4).

Beim Knaben wurde die linke Hand bis zum Handgelenk mit dem Kopf des Jason mitgegossen (Taf. 6. 7,3. 8,2). Der rechte erhobene Arm wurde ebenfalls separat abgeformt (Taf. 8,3; 9,1). Die Oinochoe und wohl auch die Flügel waren vermutlich in Wachs einzeln gearbeitet und vor dem Guss mit dem Wachsmo- dell des Knabens bzw. seines rechten Armes verbunden worden. Beim Auftragen des Tonmantels oder beim Guss hat sich die Kanne offenbar leicht verschoben, so dass eine kleine horizontale Stufe auf dem Gefässkörper entstand (Taf. 8,3; 8,6).

Die Einzelteile wurden danach miteinander verlötet. Spuren der ursprünglichen Lötung sind am Knie des Knaben als dünne Metallschicht erkennbar (Taf. 9,1). Nach einer Beschädigung wurde der Knabe mit Zinn neu am Jason befestigt. Soweit erkennbar ist, waren die beiden Figuren also nur durch zwei Lötstellen am rechten Knie und am linken Handgelenk des Knaben miteinander verbunden. Einige Details der Gruppe,

²¹ Zum Drehen und Verzieren der Basen von Kandelaberfiguren noch im Wachszustand: A. Testa, *Candelabri e Thymiate- ria*. *Museo Gregoriano Etrusco. Cataloghi* 2 (1989) 231 ff.

²² Die Konzentration der Luftblasen im oberen Teil der Statu- ette, v. a. an den Halsen, könnte ebenfalls darauf hindeuten: vgl. G. Lahusen – E. Formigli, *Römische Bildnisse aus Bronze*. *Kunst und Technik* (2001) 484 (unter "Gussfehler"). Das Buch behandelt römische Bildnisse, doch ist der technische Teil all- gemein gültig.

²³ Die antike Lötung ist noch heute erhalten.

etwa an Haar und Gesichtern, am rechten Flügel und am Fell, wurden in Kaltarbeit ausgeführt (Taf. 8,1-3; 9,1.4 u.a.).

Die Materialproben, die am Centro di Restauro dem Jason entnommen wurden, stimmen – bis auf Probe 1566 vom ergänzten linken Flügel – in ihrer chemischen Zusammensetzung überein, was die Resultate der Wirbelstrom-Messungen bestätigt (Anhang I). Im Gegensatz zu Schwarzenbergs Vermutung ist damit die Zusammengehörigkeit der beiden Figuren der Gruppe bewiesen. Eindeutige chronologische Hinweise können aus der Legierung hingegen nicht gewonnen werden, da bisher weder aus der Antike noch aus der Renaissance Bronzen mit vergleichbarer Zusammensetzung untersucht worden sind²⁴.

Für die Herstellung der Bronzestatuette wurden also in der Antike durchaus übliche Techniken verwendet, auch wenn die Befestigung auf der Basis im Überfangguss ungewöhnlich ist. Sowohl die gut durchdachte Zusammenstellung der Gruppe als auch die sorgfältige Ausführung der einzelnen Teile bis ins Detail lassen eine äusserst qualitätvolle Arbeit erkennen.

Beschreibung

Die Basis des Jason (Taf. 6-7) ist in der Forschung zumeist als antik, aber nicht zur Figur zugehörig bezeichnet worden²⁵. Nun haben aber die Analysen des Centro di Restauro sowohl durch die chemische Zusammensetzung der Legierungen als auch durch die besondere Verankerung des Jason in der Basis die Zugehörigkeit zur Figurengruppe eindeutig nachgewiesen.

Die runde Bronzebasis entspricht in ihrem Aufbau einem in der Antike sehr verbreiteten, wenn auch meistens rechteckigen Basen- und Altartypus, der im Profilschnitt oben breit ist, sich auf mittlerer Höhe verengt und unten wieder breiter wird. Innerhalb dieser Grundform fällt auf, dass griechische und römische Basen in der Regel aus einem mehr oder weniger glatten Basiskörper bestehen, der oben und unten durch Profilleisten eingerahmt wird, während die etruskisch-

italischen Beispiele einen in der Mitte stärker eingezogenen Basiskörper und ein bewegteres Profil aufweisen²⁶.

Die Basis des Jason ist rund, reich profiliert und relativ hoch (ein Siebentel der Gesamthöhe). Mehrere Stufen des Profils wurden mit dem Rädchen verziert. Den oberen Rand schmückt ein verschwommenes Perlband. In der Mitte, zwischen den Füßen des Jason, befindet sich eine kleine runde Eintiefung, die von der Befestigung des Wachsmodells der Basis auf der Drehbank herrührt.

Die Basis des Jason lässt sich etwa mit Basen von Kandelaberfiguren²⁷ und von freistehenden Bronzestatuetten aus dem etruskischen Raum²⁸ sowie mit Darstel-

²⁶ Vgl. zur Beziehung zwischen Altären, Trapezai und Sarkophagen: H. Gabelmann, Die Werkstattgruppen der oberitalischen Sarkophage (1973) 17-18. Zum Aufbau der griechischen Statuenbasen: H. B. Seidentopf, Das hellenistische Reiterdenkmal (1968) 52. Allgemein zu griechischen Statuenbasen: I. Schmidt, Hellenistische Statuenbasen (1995). Römische Rundaltäre und ihre Übernahme aus der griechischen Tradition: W. Hermann, Römische Götteraltäre (1961) 29-30. Römische Altäre: ebenda 11-12. Etruskisch-italische Altäre: ebenda 28-29 und S. Steingraber, Überlegungen zu etruskischen Altären, in: H. Blanck – S. Steingraber (Hrsg.), *Miscellanea archaeologica Tobias Dohrn dedicata* (1982) 103-116. Zum Vergleich zwischen etruskischen Altären und steinernen Statuettenbasen: Bentz (1992) 83 Anm. 154. Zusammenfassend zu etruskischen, griechischen und römischen Altären: Hermann a. O. 76.

²⁷ Gut aufgearbeitet sind die Basen der Kandelaberfiguren von Spina: E. Hostetter, *Bronzes from Spina I* (1986) 134-137. 155 Abb. 29. Diese Stücke aus der Zeit zwischen 480 und 370 v. Chr. sind, wie sich herausstellen wird, älter als der Jason, der schon wegen seiner Grösse von 24,8 cm (Jüngling allein) keine Kandelaberfigur gewesen sein kann: Diese sind durchschnittlich 10-12 cm hoch. Obwohl keine der Basen aus Spina genau mit derjenigen des Jason übereinstimmt, so ist die Grundform doch eindeutig dieselbe.

²⁸ Vgl. K. Gschwantler, *Guss + Form. Bronzen aus der Antikensammlung. Ausst.-Kat. Wien* (1986) 99-100 Kat.-Nr. 128 (Mitte 5. Jh. v. Chr.); Haynes (1985) 204 Kat.-Nr. 136-137 (425-400 bzw. 410-390 v. Chr.); Cristofani (1985) 106 Kat.-Nr. 4.9 (350-325 v. Chr.), 207 Kat.-Nr. 101 (375-350 v. Chr.); *Die Welt der Etrusker. Archäologische Denkmäler aus den Museen der sozialistischen Länder. Ausst.-Kat. Berlin* (1988) 272-273 Kat.-Nr. 2.25 (4. Jh. v. Chr.); M. Sprenger – G. Bartoloni, *Die Etrusker. Kunst und Geschichte* (1977) 158 Nr. 259 und Taf. (Anfang 3. Jh. v. Chr.; dasselbe Stück mit abweichenden Datierungen in: Cristofani (1985) 166-167 Kat.-Nr. 59, 375-350 v. Chr.; A. Hus, *Les bronzes étrusques, Collection Latomus* 139 (1975) 118 Taf. 50,2, Ende 4. Jh. v. Chr.). Der Schwanenmensch auf der Lampe in London (Kat.-Nr. 1) hat eine andere Basenform, die sich durch die Funktion als Lampenbestandteil erklären lässt.

²⁴ Obwohl in den letzten Jahrzehnten die Anzahl der mit Hilfe naturwissenschaftlicher Methoden untersuchten Objekte ständig gestiegen ist, sind auf ihre Zusammensetzung hin analysierte Bronzen immer noch eine Minderheit. Vgl. Anhang I und Anm. 126.

²⁵ Einzig Milani meinte in seinem Museumsführer von 1912, die Basis sei antik und zugehörig: L. A. Milani, *Il Reale Museo Archeologico di Firenze I* (1912) 140.

lungen auf etruskischen Spiegeln vergleichen, die seit archaischer Zeit vereinzelt vorkommen²⁹. Besonders interessant wegen der bewegten Gliederung des Basiskörpers ist die Darstellung auf einem um 300 v. Chr. datierten Spiegel in Bloomington³⁰.

Die Grundform dieser etruskischen Basen ist überall gleich: Sie besitzen einen runden Basiskörper, der im Längsschnitt oben breit ist, sich in der Mitte markant verengt und unten wieder breiter wird, in der Regel eine noch grössere Breite erreichend als oben. Der obere Rand wird sehr häufig mit einem Perlband geschmückt. Bei komplizierteren Stücken ist das Profil stärker untergliedert.

Die Basis des Jason ist nach demselben Muster aufgebaut und muss also als etruskische Basis gelten. Allerdings können angesichts der Langlebigkeit der Typen keine chronologischen Schlüsse aus diesen Vergleichen gezogen werden. Die Basis auf dem Spiegel von Bloomington kommt mit ihrem mehrstufig gegliederten Profil dem hier besprochenen Stück am nächsten und ergibt für den Jason einen Hinweis auf eine mögliche Datierung um 300 v. Chr.

Das Standmotiv des Jason folgt dem chiasmischen Kontrapost: Dem linken Standbein entspricht die auf den Stock gestützte und somit belastete rechte Schulter, dem leicht zurückgesetzten und nach aussen gedrehten rechten Spielbein der locker aufgestützte linke Arm. Der rechte Fuss berührt den Boden nur mit den Zehen und dem Fussballen, doch ein mitgegossener Keil unter der Ferse verleiht ihm grösseren Halt. Durch die chiasmische Gewichtsverlagerung stehen Hüft- und Schulterlinie einander schräg gegenüber und laufen spitz aufeinander zu. Die rechte Flanke ist gestreckt, die linke gestaucht. Eine geschwungene Linie führt vom Glied über die Linea Alba und eine Sehne des Halses zum Kopf. Dieser ist auf der Spielbeinseite in einer starken Bewegung nach oben gewandt.

Der Körper des Jason ist athletisch ausgebildet. Pubeshaar und Krähenfüsse an den äusseren Augenwinkeln weisen auf das erwachsene Alter des jungen Mannes hin, dessen durchtrainierte Muskeln auch in der ruhenden Pose noch Kraft ausstrahlen. Man hat den Eindruck, zwischen den Knochen und der Haut lägen nur Muskeln, deren Formen man an der Oberfläche gut

nachvollziehen kann. Dies ist besonders gut am Torso, aber auch an Armen und Beinen zu beobachten. An die Oberfläche treten die mehr oder weniger klaren und muskulösen Formen immer mit einer gewissen Weichheit, die den eckigen Kanten geschmeidige Rundungen vorzieht. Dennoch bleibt der Körperbau stets klar und zerfliesst nicht in ein unbestimmtes Inkarnat. Die Einzelteile sind an einigen Stellen sogar ziemlich linear voneinander abgetrennt, vgl. etwa die rechte Armbeuge (Taf. 6), die rechte Handfläche (Taf. 9,4), die Gesässfalte, die Muskeln auf der Rückseite der Unterschenkel und die Kniekehlen (Taf. 7,2). Diese Abtrennungen bleiben an der Oberfläche und wirken wie gleichsam dem Inkarnat aufgestempelte Linien. Das gilt auch für die Haargestaltung mit den ziselierten Strähnen und Locken (Taf. 8,2). All dies weist auf eine Abstraktion der Formen hin, die im Gegensatz zu dem anfänglichen naturalistischen Eindruck, den die Statuette vermittelt, steht. Ähnliche Beobachtungen kann man öfters an etruskischen Bronzwerken anstellen³¹. Das fleischige Gesicht des Jason mit den grossen, flachen Wangen weist eine breite, gerade Nase auf, die an der Wurzel einen Knick und auf den Seiten grosse, leicht sichelförmige Nasenflügel bildet (Taf. 8,2). Die geschwungenen, vollen Lippen sind durch einen tiefen Schnitt voneinander abgetrennt und zeigen an den Mundwinkeln Grübchen. Die Ohren des Jason, zumindest das linke, sichtbarere, sind verhältnismässig klein und liegen schräg. Über den grossen Augen liegen Wülste, die den Brauen die Form eines langgezogenen S geben. Darunter umgeben breite Lider den Augapfel, in dem ein kleines Loch die Pupille angibt. Die Frisur des Jason kennzeichnet sich durch kurzes, in grössere Lockenbüschel gegliedertes Haar; die Feinstruktur der einzelnen Locken ist durch tiefe Ritzlinien angegeben.

Als Attribute trägt der Jason ein Widderfell und einen Stock. Der hintere Teil des Fells ist um Jasons linke, in die Hüfte eingestützte Hand geschlungen; die rechteckig geschnittenen Fellpartien des Schwanzes und der Hinterläufe des Widders hängen dabei dem Bein des Jünglings entlang nach unten (Taf. 7,3). Das schräg über den Rücken hochgezogene Fell führt schliesslich unter der rechten Achsel des Jason hindurch wieder

²⁹ Vgl. P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca* (1927) 292-293 Taf. 119 Fig. 315 (530-520 v. Chr.); R. D. De Puma, *CSE U.S.A. 2: Boston and Cambridge* (1993) Kat.-Nr. 5 (um 500 v. Chr.).

³⁰ R. D. De Puma, *CSE U.S.A. 1: Midwestern Collections* (1987) Kat.-Nr. 4 (um 300 v. Chr.).

³¹ Vgl. etwa den Pferdebandiger im Archäologischen Museum von Florenz: Cristofani (1985) 166-167 Kat.-Nr. 59; Sprenger – Bartoloni a. O. 158 Nr. 259 und Taf.; Hus a. O. (oben, Anm. 28) 118 Taf. 50,2.

auf die Vorderseite. Da hängt es gerade und steif herab und scheint so die Form des harten Stockes nachzuzeichnen³². Den unteren Abschluss bildet der Widderkopf mit den eingerollten Hörnern (Taf. 8,5). Auf beiden Seiten befinden sich ausserdem die von vorne nicht sichtbaren, eckig endenden Fellpartien der Vorderläufe (Taf. 7,2). An der Stelle, wo das Fell unter dem Arm des Jason eingeklemmt ist, befindet sich in der hinteren Höhlung ein kleines, schräg nach oben gebohrtes Loch, das zur Befestigung des Stockes diente (Taf. 9,4). Das Fell ist am Rand mit kurzen, senkrechten Kerben verziert; diese sind auf der Rückseite der Figur, wo das Fell übermässig schmal wird, weniger deutlich, so dass dieses an Stofflichkeit verliert (Taf. 6. 7,1). Die Oberfläche ist ansonsten relativ glatt und wird nur von schweren Falten durchzogen. Sie zeigt also nicht die typisch gekräuselte Struktur der Schafwolle. Die Widderhörner sind mit parallelen, waagrecht eingekerbten Strichen versehen (Taf. 8,5). Die geschlossenen Augen werden durch eine Falte gebildet, Maul und Nasenöffnungen sind hingegen kaum angegeben. Der Vorder- teil des Kopfes ist nach unten abgeschrägt³³.

Wenn auch in der antiken Kunst Gestalten mit Fellen häufig sind, begegnet die spezielle Form des Widderfelles selten. Besonders auffällig am hier behandelten Stück ist die Tatsache, dass die Hufe und der Schwanz im Gegensatz zu den in der Antike üblichen Darstellungen von Tierfellen abgeschnitten sind³⁴. Die Verzierung mit Einkerbungen am Rand finden sich hingegen oft an etruskischen Werken, an Kleidern und Fellen, wieder³⁵.

³² s. unten zum Stock, sowie Schwarzenberg (1996) 387.

³³ An etruskischen Widderköpfen kann man die Protomen auf den Henkeln gewisser Knickwandkannen erwähnen: M. P. Bini – G. Caramella – S. Buccioli, *I bronzi etruschi e romani. Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia XIII* (1995) 18-23 Taf. XII-XIV Kat.-Nr. 26-34 (Mitte 5. - 3. Jh. v. Chr.).

³⁴ Beim um 220 v. Chr. datierten Faun Barberini hat die Schwanzpartie des Pantherfelles einen eckigen Abschluss, während die Pfoten nicht abgeschnitten sind: Fuchs (1993) 318-319 Nr. 354. Normalerweise werden jedoch die Felle bei Griechen, Römern und Etruskern vollständig, d. h. ohne abgeschnittene Teile, dargestellt (vgl. beliebige Darstellungen von Herakles oder von Satyrn).

³⁵ Vgl. Bentz (1992) 140 Anm. 42. Beispiele: Abb. 7-9. 10. 18. 42. 78-80. 81-83. 84-86. 163. Teilweise sind die Einkerbungen auf den Abbildungen schlecht erkennbar, und im Text wird nicht systematisch darauf hingewiesen. Diese Saumanga- be beschränkt sich natürlich nicht auf Etrurien, ist aber hier sehr verbreitet. Eine qualitätvolle weibliche Votivfigur im Ar-

Der Stock, auf den sich der Jason ursprünglich stützte, ist nicht erhalten. Er scheint entweder bei der Auffindung nicht dabeigelegen zu haben oder schon früh verloren gegangen zu sein, denn er fehlt bereits auf den ältesten Zeichnungen³⁶. Erstaunlich ist allerdings der Umstand, dass er nicht ergänzt worden ist, zumal er schon in der Antike getrennt gearbeitet worden war. Der Stock war in dem oben beschriebenen Bohrloch unter der Achsel des Jason befestigt (Taf. 9,4) und hat auf der Basisoberfläche keinerlei Standspuren hinterlassen (Taf. 6. 7,2). Somit muss seine genaue Position unsicher bleiben. Wegen des vorne abgeschrägten Widderkopfes kann sie aber nicht dem Verlauf des steif herabfallenden Fells, der ohnehin an der Basisoberfläche vorbei ins Leere führt, entsprochen haben³⁷. Das bedeutet einerseits, dass das Fell nicht den Stock nachformt, sondern von selbst so steif fällt, und andererseits, dass der Stock anders (vermutlich senkrechter) ausgerichtet war als das Fell und so auf der Basis zu stehen kam. Vielleicht handelte es sich um einen Knotenstock, wie ihn bisweilen Wanderer und Alte trugen. Weniger wahrscheinlich wäre eine Keule, die als Attribut des Herakles ikonographisch nicht zum Widderfell passen würde und in der üblicherweise verwendeten Form auch zu kurz und zu dick für das Bohrloch wäre³⁸. Am ehesten werden wir für den Jason also von einem schmalen, vielleicht knotigen, Stock ausgehen.

Im Unterschied zum Jason ist der Körper des Knaben schraubenartig in sich gedreht. Rechte Schulter und linke Hüfte befinden sich auf einer hinteren, rechte Hüfte und linke Schulter hingegen auf einer vorderen, mit derjenigen des Jason übereinstimmenden Ebene.

chäologischen Museum von Florenz (Inv. 549) weist an Mantel, Ausschnitt und Ärmel am Rand durchgehend dieselben kurzen, parallelen Linien wie der Jason auf. Ausserdem ist ihr Gewand in der gleichen Art von schweren Falten durchzogen: ebenda 140 und Anm. 42; Cristofani (1985) 175. 274.

³⁶A. F. Gori, *Museum Etruscum* (1737) Taf. 54; G. B. Zannoni, *Reale Galleria di Firenze illustrata, ser. 4, III* (1824) Taf. 139-140.

³⁷ So Schwarzenberg (1996) 387.

³⁸ Obwohl Keulen bisweilen auch lang und schmal sein können, ist doch eine eher kürzere Form die Regel: Vgl. den Herakles Farnese des Lysipp: Fuchs (1993) 101-104 Nr. 95 (um 320 v. Chr.), den Herakles Lansdowne des Skopas (um 340 v. Chr.): ebenda 100-101 Nr. 92-93, oder für Etrurien: LIMC V (1990) 196-253 s. v. Herakles/Hercle (S. J. Schwarz).

Durch den erhobenen rechten Arm fällt die Schulterlinie deutlich nach links ab, während die Hüftlinie nur leicht nach links oben ansteigt³⁹. Somit entstehen wiederum analog zum Jason spitz aufeinander zulaufende Geraden. Die Linea Alba des Knaben ist ebenfalls gebogen, wenn auch weniger stark. Die auf den ersten Blick seltsam anmutende Körperhaltung (man mag versucht sein, das linke Bein auf Jasons Schulter zunächst für das belastete zu halten) erklärt sich aus der Landebewegung des Knaben, der noch teilweise in der Luft zu schweben scheint (Taf. 7,2-3). S-förmig geschwungene Linien durchziehen die ganze Gruppenkomposition⁴⁰.

Die Darstellung des Knaben wirkt wiederum sehr naturalistisch: Gezeigt wird der Körper eines Kindes mit den üblichen rundlichen Formen. Gleichzeitig ist der Knabe jedoch in einer anstrengenden und schwierigen Handlung begriffen. Umso stärker fällt der Kontrast zwischen dem unangestrengt Muskulösen des Jason und dem angestrengt Weichen des Knaben ins Auge. Gekannt wurde der Altersunterschied an jedem einzelnen Körperteil deutlich gemacht. Beim Knaben gibt es keine Muskeln, und der Verlauf der Knochen verschwindet unter den kindlichen Fettpolstern. Die anstrengende Handlung, die im Landen auf Jasons Schulter, im Bewahren des Gleichgewichts und im gleichzeitigen Ausgießen der Flüssigkeit besteht, spiegelt sich in der Körperbildung des Knaben lediglich durch die spiralartige Windung in der Taille und durch den hochgezogenen Brustkorbrand wider. Auch dieser ist jedoch immer noch viel weicher gestaltet als beim Jason, was ebenso für alle übrigen Körperteile gilt. Beiden Figuren gemeinsam ist hingegen die Gestaltung der Oberfläche und die Vorliebe für weiche Rundungen. Dazu findet sich aber auch beim Knaben die lineare Abtrennung einzelner Körperteile wieder, so etwa am rechten, eingeknickten Bein (Taf. 9,1) und an den Leistenlinien (Taf. 6). Auch an den Köpfen sind die gemeinsamen Züge deutlich, wie beispielsweise in der Gestaltung der Augen und der Nasenflügel oder im fleischigen Mund mit dem Spalt zwischen den Lippen (Taf. 8,1-2).

Der Knabe hat halblanges Haar, das über der Stirn V-förmig auseinandergeht und links, wo es bestossen ist,

einmal eingerollt gewesen zu sein scheint (Taf. 8,1). Auf den Seiten ist es unter die Schwänenhaube geschoben. Sowohl die V-förmige Haarbildung auf der Stirn als auch die seitlichen Strähnen sind vermutlich als vom Wind nach hinten zurückgewehtes Haar zu verstehen: Der Schwänenmensch ist soeben auf Jasons Schulter gelandet. Die Feinstruktur des Haares mit den tiefen Ritzlinien entspricht derjenigen beim Jason, wie man am Besten auf der nicht bestossenen Rückseite erkennen kann (Taf. 7,2).

Der Vergleich der Figuren des Jason und des Knaben ergibt also trotz der ikonographischen Unterschiede in allen Punkten eine stilistische und technische Übereinstimmung. Dies bestätigt die durch die Analysen des Centro di Restauro nachgewiesene Zusammengehörigkeit der Gruppe zusätzlich.

Der Knabe trägt hohe, besohlte Schuhe aus weichem Leder, deren Rand sich knapp über dem Fussgelenk geschmeidig nach aussen biegt (Taf. 9,1). Eine senkrechte Linie führt auf beiden Seiten vom Rist zur Sohle. Es handelt sich vermutlich um die vereinfachte Darstellung einer Art von Schuhen, die von einem Band zusammengehalten und sowohl von Männern als auch von Frauen sehr häufig auf etruskischen Spiegeln getragen werden⁴¹. Andere Details, wie beispielsweise die Falten auf dem Fussrücken oder die Struktur der Sohlen sind dagegen sehr sorgfältig wiedergegeben worden.

Relativ gute Vergleiche für die Schuhe des Schwänenmenschen finden sich neben den Spiegeln aber auch auf praenestinischen Cisten⁴², Vasen⁴³ und beispiels-

³⁹ Vgl. etwa den bereits erwähnten Spiegel in Bloomington: R. D. De Puma, CSE U.S.A. 1: *Midwestern Collections* (1987) Kat.-Nr. 4 (um 300 v. Chr.). Es genügt aber, einen beliebigen CSE-Band aufzuschlagen, um eine ganze Reihe von Beispielen zu finden.

⁴² z. B. G. Bordenache Battaglia – A. Emiliozzi, *Le ciste prenestine I 2* (1990) Kat.-Nr. 70 Taf. 322 (Mitte 4. bis Ende 3. Jh. v. Chr.). Schuhe: am Deckel und im Hauptfries. (Zum plastischen Deckelgriff s. unten, Anm. 45).

⁴³ Man findet diese Schuhart besonders häufig in den süditalischen Keramikgattungen und deren Imitationen: K. Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei I-III* (1999-2001) mehrere, etwa Bd. III S. 102. Beispielsweise auch in lokalen Produktionen Tarquinias (etruskisch rotfigurige und sog. faliskische Keramik aus der zweiten Hälfte des 4. Jhs. v. Chr.): G. Pianu, *Ceramiche etrusche a figure rosse. Materiali del Museo Archeologico di Tarquinia I* (1980) Kat.-Nr. 46. 50-51. Leider schlechte Abbildungen. Im Text werden die Schuhe als „sandali“ bezeichnet.

³⁹ Man kann den Verlauf der Hüftlinie besser in der Rücken- und den Seitenansichten erkennen (Taf. 6. 7,2).

⁴⁰ Vgl. etwa die Armhaltung des Knaben, die ein langgezogenes S bildet.

weise auch auf dem Amazonensarkophag von Tarquinia⁴⁴. Unter den Bronzestatuetten lassen sich hingegen keine in allen Details übereinstimmenden Parallelen nachweisen⁴⁵. Allgemein scheinen die Schuhe der Bronzestatuetten, verglichen mit den Darstellungen der Flächenkunst, vereinfacht zu sein. Die Schuhe des Knaben fügen sich dennoch gut in die Reihe der in Etrurien üblichen Fussbekleidungen ein⁴⁶, wobei der zeitliche Rahmen der angeführten Vergleichsstücke übereinstimmend in der Zeitspanne vom Ende des 4. bis zum Anfang 3. Jhs. v. Chr. liegt.

Sehr unterschiedlich sind die beiden grossen, horizontal ausgespannten Flügel des Knaben gestaltet, obwohl sie nach demselben Schema aufgebaut sind (Taf. 8,3-4; 9,1): lange, schmale Federspitzen am unteren Flügelrand werden an ihrem Ansatz von einer Schicht kleiner, runder Federn abgelöst; der übrige Teil des Flügels, der ungefähr die Form eines Kreissegments hat, ist bis auf feine Ritzungen beim Ansatz der zweiten Federschicht ungeschmückt. Die einzelnen Federn sind durch eine plastisch eingetiefte Mittellinie in zwei Hälften gegliedert, die zur Mitte hin schräg zulaufen. Ihre Feinstruktur ist mit oberflächlichen Ritzungen angegeben. Durch diese plastische Gestaltung entsteht eine bewegte Flügeloberfläche mit auffälligen Licht-Schatten-Effekten.

Während jedoch der rechte Flügel tadellos ausgearbeitet und erhalten ist, weist der ergänzte linke nebst dem deutlich schlechteren Erhaltungszustand auch stilistische Mängel auf: Die Federn sind im Gegensatz zur anderen Seite grob gearbeitet und unregelmässig in

Breite und Länge. Nur die Mittellinien sind übernommen worden, während auf jegliche Feingliederung verzichtet wurde. Die geschwungenen Linien, die rechts die verschiedenen Federschichten bildeten, sind hier durchbrochen.

Der linke Flügel erweist sich aber nicht nur durch die stilistischen Besonderheiten, sondern auch durch die Analysen des Centro di Restauro als eine spätere Zutat (s. Anhang I): Er wurde in einer anders zusammengesetzten Legierung gegossen, die brüchiger als das originale Material ist. Der ursprüngliche linke Flügel war wohl durch einen Sturz der Statuette gebrochen, doch ist zwischen Arm und Körper des Knaben noch ein kleiner Rest davon mit der eingeritzten Feinstruktur erhalten geblieben.

Die Unterschiede zwischen den beiden Flügeln betreffen vor allem die Vorderansicht; von hinten sehen die Flügel fast gleich aus (Taf. 7,2): Beide Flügel sind glatt, ohne Angabe der Federstruktur gearbeitet und gehen ineinander über, ohne dass irgendetwas den auf der Vorderseite doch recht auffälligen Bruch des linken Flügels erkennen liesse. Als einzigen Hinweis könnte man den Einschnitt am oberen Rand des Flügelansatzes ansehen. Bei der Ergänzung wurde daher die Rückseite beider Flügel offenbar überarbeitet und verlötet. Der beschriebene Flügeltypus kommt in der etruskischen Bronzeplastik des ausgehenden 4. und beginnenden 3. Jhs. v. Chr. vermehrt vor⁴⁷. Am ähnlichsten ist die Flügeldarstellung beim Schwanenmenschen auf der Lampe in London (Kat.-Nr. 1)⁴⁸, die wohl ins 3. Jh. v. Chr. zu datieren ist⁴⁹.

⁴⁴ etwa in: M. Torelli (Hrsg.), *Gli Etruschi*. Ausst.-Kat. Venedig (2000) 344. Die Amazonen tragen diese Schuhe.

⁴⁵ A. Testa, *Candelabri e Thymiateria*. Museo Gregoriano Etrusco. *Cataloghi* 2 (1989) 112-114 Kat.-Nr. 54 (Eros an Thymiaterionschaft: 11,5 cm; um 300-270 v. Chr.); R. S. Teitz, *Masterpieces of Etruscan Art*. Ausst.-Kat. Worcester (1967) 96. 195 Kat.-Nr. 87 (weibliche, ungeflügelte Gestalt als Pateragriff: 3. Jh. v. Chr.); Malibu (1994) 168-169 Kat.-Nr. 78 (weibliche Gestalt als Pateragriff mit Flügel: Zweite Hälfte des 4. Jhs. v. Chr.); Bordenache Battaglia – Emiliozzi a. O. Kat.-Nr. 70 Taf. 326 (Griff der oben in Anm. 42 erwähnten Ciste: zwei Flügelgenien, ein weiblicher und ein männlicher); Haynes (1985) 227. 312 Kat.-Nr. 175 (Jüngling auf Weihrauchschaukel: 350-300 v. Chr.); W. Froehner, *Collection Auguste Dutuit* (1897) 52 Taf. 78 Kat.-Nr. 83 (weibliche Flügelfigur aus Tarquinia, vielleicht von Kandelaber; schlechte Abbildung).

⁴⁶ Zu Schuhen als typisch etruskisches Merkmal: LIMC IV (1988) 9 s. v. Eros in Etruria (I. Krauskopf).

⁴⁷ z. B. Malibu (1994) a. O.; Bordenache Battaglia – Emiliozzi a. O. (oben, Anm. 42) (Flügel getrennt gearbeitet und mechanisch in längliche Eintiefungen eingeschoben, vgl. Kat.-Nr. 6); Froehner a. O.; A.-M. Adam, *Bronzes étrusques et italiques*. Paris, Bibliothèque Nationale (1984) 37-38 Kat.-Nr. 39 (weiblicher Pateragriff: Ende des 4. - Anfang des 3. Jhs. v. Chr.).

⁴⁸ Die Struktur des Flügels ist besonders gut in der Umzeichnung zu sehen: D. M. Bailey, *Catalogue of the Lamps in the British Museum IV* (1996) Taf. 160 Kat.-Nr. Q 3969.

⁴⁹ Die Lampe wird von Haynes um 300-200 v. Chr. datiert (Haynes [1985] 321 Kat.-Nr. 198). Bailey und Craddock schlagen jedoch mit besonderer Berücksichtigung des Lampentellers, des Vergleiches mit den Terrakottastücken aus dem Volumniergrab (Kat.-Nr. 5) und der hypothetischen kampanischen Herkunft der Londoner Lampe eine Datierung ins erste Viertel des 1. Jhs. v. Chr. vor. Gleichzeitig geben sie aber zu, dass die Figur aus stilistischen Gründen im 3. Jh. v. Chr. entstanden sein könnte (D. M. Bailey - P. T. Craddock, *A bronze lamp of late etruscan type*, *StEtr* 46, 1978, 75-80). Die Zu-

Die ca. 3 cm hohe Kleeblatt-Oinochoe, aus der der Knabe ausgiesst, hat einen leicht bikonischen Gefässkörper, bei dem der untere Teil höher als der obere ist (Taf. 8,6). Sie hat einen niedrigen, scheibenförmigen Fuss, und ihr schmaler Hals ist nicht vom Körper abgesetzt. Die Grenze zwischen Schulter und Hals ist somit zu einer fließend ineinander übergehenden Profilinie verschliffen. Die Kanne ist nicht hohl, sondern vollgegossen. Ein kleines Loch in der Mündung diente vermutlich zur Befestigung des Henkels (Taf. 7,3). Obwohl dieser heute verloren ist, lässt die Tatsache, dass er wohl gesondert gearbeitet war, eine hochgezogene Henkelform vermuten, da ein niedriger Henkel keine leeren Zwischenräume bildet und, in seiner ganzen Länge mit Hand und Unterarm des Knaben verbunden, am ehesten zusammen mit der Figur gegossen worden wäre. Charakteristisch für die Oinochoe sind die flach herausgedrehten drei Blätter des Kleeblatts. Von den T-förmig angelegten Blättern ist das mittlere ein wenig grösser als die beiden seitlichen. Dieselbe flache Ausarbeitung der Blättermündung findet man häufig auch an den grossformatigen Oinochoen, seien sie aus Keramik oder aus Metall (s. unten).

Das Kännchen gibt in reduziertem Massstab die Form von realen Gebrauchsgefässen wieder. Sein Miniaturformat verunmöglicht es aber, in allen Punkten übereinstimmende Vergleichsstücke zu finden⁵⁰. Die besten Parallelen für die Gefässform gibt es in der unteritalischen Keramik der Gnathia-Gattung⁵¹, in ihren

sammenghörigkeit aller Bestandteile der Lampe, einschliesslich der Figur, wurde durch Metallanalysen ermittelt. Das Hypogäum der Volumnier ist allerdings ein Familiengrab, in dem über einen längeren Zeitraum bestattet wurde. Seine Datierung und vor allem diejenige der Lampen, deren Zugehörigkeit zu der einen oder anderen Bestattung nicht nachweisbar ist, weil sie nicht als Beigaben, sondern als Ausstattung der Grabkammer verwendet wurden, ist nicht geklärt. (Vgl. Literatur zu Kat.-Nr. 5). Der Vorschlag von Haynes, der dem Stil der Figur Rechnung trägt, ist deshalb vorzuziehen.

⁵⁰ Beim Reduktionsprozess können Details vereinfacht oder weggelassen worden sein, so dass man nicht mit einer getreuen Übertragung rechnen kann.

⁵¹ Die Gnathia-Ware wurde zwischen ca. 370 und 270 v. Chr. in Apulien hergestellt (J. R. Green, in: M. E. Mayo – K. Hamma (Hrsg.), *The art of South Italy. Vases from Magna Graecia*. Ausst.-Kat. Richmond (1982) 255). Vgl. E. M. De Juliis et al., *Gli ori di Taranto in età ellenistica*. Ausst.-Kat. Mailand (1984). Darin etliche Beispiele in Grabinventaren, z. B. 413 Nr. XLIX, 5 (Ende 4. Jh. v. Chr.); 421 Nr. LXXV, 3 (Ende 4. - Anfang 3.

etruskischen Imitationen⁵² und unter den rotfigurigen Vasen der spätesten apulischen Produktion der zweiten Hälfte des 4. Jhs. v. Chr.⁵³ An Bronzeerzeugnissen können zwei Kannentypen aus dem 4. - 3. Jh. v. Chr. angeführt werden, die aber nur teilweise mit dem Kännchen des Florentiner Knaben übereinstimmen: einerseits eine grössere Gruppe einheimisch etruskischer Gefässe, andererseits eine Gattung von Oinochoen, die man vor allem in Bulgarien gefunden hat, deren Herstellungsort aber unbekannt ist⁵⁴. Schliesslich muss eine

Jh. v. Chr.); Guida al Museo Archeologico di Novara (1980) 56 Abb. 90, Inv. 1363 (zweite Hälfte 4. Jh. v. Chr.); F. Roncalli (Hrsg.), *Museo Regionale della Ceramica di Deruta. Ceramica greca, italiota ed etrusca, terrecotte, lucerne e vetri* (1999) 208 Nr. 336 (um 300 v. Chr.).

⁵² Etruskische Imitationen der Gnathia-Ware aus Tarquinia: F. R. Serra Ridgway, *I corredi del fondo Scatagliani a Tarquinia* (1996) 235-236 (allg.); 34 und Taf. 23; 117 Kat.-Nr. 25-10 bis 25-12 (Grab 25: 3. Jh. v. Chr.).

⁵³ Beispiele: G. Andreassi, *Ceramica italiota a figure rosse della collezione Chini del Museo Civico di Bassano del Grappa* (1979) 98-99 Nr. 48 (Ende 4. Jh. v. Chr.); I. Favaretto, *Ceramica greca, italiota ed etrusca del Museo Provinciale di Torcello* (1982) 96-97 Nr. 69 (325-300 v. Chr.: Das Stück wurde vor dem Brand nicht fertigbemalet); G. Zampieri, *La collezione Casuccio nel Museo Civico Archeologico di Padova* (1996) 116-119 Nr. 21 (Ende 4. Jh. v. Chr.: Das Stück ist interessant wegen des ungewöhnlich hohen Henkels).

⁵⁴ M. Castoldi, *Vasellame in bronzo di età ellenistica*, in: R. Thomas (Hrsg.), *Antike Bronzen. Werkstattkreise: Figuren und Geräte. Akten des 14. Internationalen Kongresses für Antike Bronzen, Köln 1999, KölnJb 33, 2000 (2001) 403-416*. Der erstgenannte, rein etruskische Typus (Castoldi Typ Ia) hat zwar einen fließenden Bauch-Hals-Übergang, ist aber allzu konkav, hat eine zu horizontale Schulter, und die Proportionen sind im allgemeinen zu gedrungen und zu bauchig verglichen mit dem Kännchen des Knaben. Besonders ähnlich ist jedoch die flache Kleeblattmündung. Vgl. auch T. Weber, *Bronzekannen. Studien zu ausgewählten archaischen und klassischen Oinochoenformen aus Metall in Griechenland und Etrurien* (1983) 442-444 Taf. 23 Typ A.Etr.b (Anhang). Von diesen Bronzekannen gibt es bis ins Detail getreue Imitationen in Keramik: F. Buranelli, *The Etruscans. Legacy of a lost civilization from the Vatican Museums*. Ausst.-Kat. Memphis (1992) 122 Nr. 96 (Ende 4. Jh. v. Chr.: Die Kanne ist gerade neben dem bronzenen Vorbild abgebildet); *Die Etrusker – Volterra*. Ausst.-Kat. Bergisches Museum Schloss Burg an der Wupper (1986) 71 f. Abb. 69 Kat.-Nr. 27 (zweite Hälfte 4. Jh. - erste Hälfte 3. Jh. v. Chr.). Der zweite Kannentypus (Castoldi Typ Ib) ist im Aufbau des Gefässkörpers gut mit der Kanne des Knaben zu vergleichen, hat aber einen eher unpassenden Henkel: Weber a. O. Typen 2 E-F. Zur Herkunft: ebenda 99-101. Castoldi a. O. ergänzt Webers Liste und schliesst die Existenz lokaler etruskischer Werkstätten nicht aus.

Reihe von kleinformatigen Bronzekannen genannt werden, die als Anhänger oder Gewichte dienten⁵⁵. Man findet sie in verschiedenen Gegenden spätestens ab dem 6. Jh. v. Chr. Die Analogien beschränken sich aber weitgehend auf das Miniaturformat. Die besten Vergleiche verweisen also auf den Zeitraum zwischen dem Ende des 4. und dem Anfang des 3. Jhs. v. Chr., eher auf das Ende dieser Periode.

Das Haar des Knaben ist unter eine kegelförmige, glatte Kappe mit runder Grundfläche geschoben. Daraus erwächst ein langer, geschwungener Hals, der oben mit dem Kopf eines Schwanes endet (Taf. 6, 7, 1-2; 9, 1). Das Tier wendet seinen Blick nach unten und schaut gleichsam der Handlung des Knaben zu. Die Einzelheiten des Kopfes sind detailliert ausgearbeitet, wie die Atmungslöcher auf der Wölbung des Schnabels⁵⁶, die Augen und die tropfenförmigen Eintiefungen des Gehörs⁵⁷ zeigen.

Der Schwanenhals weist an der Stelle, an der er umbiegt, keinerlei Abnutzungsspuren auf, die man von einer Verwendung als Haken (etwa zum Aufhängen einer Lampe, wie Schwarzenberg und andere vermutet haben⁵⁸) vielleicht erwarten könnte. Ausserdem scheint der seitlich gekrümmte Hals nicht die ideale Form für einen Haken zu haben. Seine Tragfähigkeit ist ebenfalls fraglich.

⁵⁵ Eine Gruppe solcher Miniaturkännchen von ca. 5-6 cm Höhe (32, etliche hohlgegossen) kommt aus Etrurien, Umbrien und Picenum: J. H. C. Kern, *Une statuette étrusque en bronze*, *OudhMeded* 36, 1955, 1-8, insbesondere 3 ff. (der Artikel handelt von einer Figur mit Kanne und Spitzhut, die nicht etruskisch, sondern eine Fälschung ist); A.-M. Adam, *Bronzes étrusques et italiques* (1984) 138-140 Kat.-Nr. 181. Es gibt auch Bronzestatuetten, die kleinformatige Kännchen tragen, wie die Londoner Lampe (Kat.-Nr. 1), die eine Olpe trägt. Eine Untersuchung könnte aufgrund der durch die Figuren selbst gelieferten stilistischen und chronologischen Hinweise zur Klärung der Anwendbarkeit der für die grossformatigen Bronze- und Tongefässe erarbeiteten Typologien auf solche Fälle beitragen.

⁵⁶ Diese Wölbung erinnert an die Gattung der Höckerschwäne, deren Höcker sich jedoch am Ansatz des Schnabels und nicht auf diesem selbst befindet.

⁵⁷ Das Gehör der Schwäne und anderer Vögel wird in der antiken Kunst ebenso häufig dargestellt wie weggelassen. In der Tat ist es in der Natur nicht ohne weiteres sichtbar, sondern es bedarf dazu günstiger Beobachtungsumstände.

⁵⁸ Schwarzenberg (1996) 384-390; L. Stephani, *CRPétersbourg* 1863, 1864, 50-51 Anm. 10 (s. unten).

Schwanenkappen sind in der antiken Kunst nicht sehr häufig zu finden (s. Anhang II). Typologisch sind zwei Gruppen zu unterscheiden: Auf der einen Seite glatte Kappen mit rundem⁵⁹, auf der anderen blütenförmig lobulierte mit vieleckigem Querschnitt⁶⁰. Lässt man die Statuette Micali (Kat.-Nr. 7) und die Figur aus dem Kunsthandel (Kat.-Nr. 8) aus der ersten Gruppe beiseite, die Geräteteile sein dürften und auch wegen ihrer frühen Zeitstellung (5.-4. Jh. v. Chr.) aus dem Rahmen fallen, so bietet sich folgendes Bild: Die 'gesicherten' Darstellungen des Schwanenmenschen (Kat.-Nr. 1-4, Jason) haben – abgesehen vom Jason – lobulierte Kappen. Unter den möglichen Schwanenmenschen finden sich zwei mit glatten (Kat.-Nr. 5-6) und zwei mit blütenförmigen (Kat.-Nr. 9-10) Kopfbedeckungen. Gemäss den Datierungen, die in der Forschung für die einzelnen Stücke vorgeschlagen wurden und in beiden Gruppen grob die Zeitspanne vom 3. Jh. v. Chr. bis zur Zeitenwende abdecken⁶¹, müssen glatte und blütenförmige Kappen parallel verwendet worden sein und brauchen daher keine besondere Bedeutung gehabt zu haben. Allenfalls könnte man sich vorstellen, dass die glatten Schwanenkappen weder an chronologische noch an lokale Entwicklungen gebundene Vereinfachungen der zahlreicher belegten blütenförmigen sind.

Die Darstellungen des Schwanenmenschen im Katalog haben, ausser Kat.-Nr. 5 aus dem Volumiergrab in Perugia, keinen gesicherten Fundort. Die vagen Angaben, die man der Geschichte der Objekte entnehmen kann, weisen aber übereinstimmend nach Mittelitalien. Insgesamt sind die Darstellungen des Schwanenmenschen also eine Erscheinung des italisch-etruskischen Hellenismus.

Die ikonographischen Details der Statuettengruppe weisen somit durchgehend in die zweite Hälfte des 4. und in die erste Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. Diese Einordnung bestätigt sich auch aus der nachfolgenden stilistischen Analyse.

⁵⁹ Jason und Kat.-Nr. 5-8.

⁶⁰ Kat.-Nr. 1, 2, 3, 4, 9, 10.

⁶¹ Die im Katalog zitierten Datierungsvorschläge wären im einzelnen im Lichte dieser Untersuchung zu überprüfen. Ebenso wäre eine Neubearbeitung der Stücke wünschenswert: Es ist nicht auszuschliessen, dass sich der zeitliche und räumliche Rahmen des Auftretens des Schwanenmenschen weiter präzisieren liesse.

Stilistische Einordnung

Die Gruppe des Jason ist vertikal aufgebaut⁶². Die Falllinie der Flüssigkeit zwischen Kännchen und Jason sowie der Blickkontakt der beiden Figuren verlaufen ebenfalls senkrecht. In derselben Achse befindet sich schliesslich auch der Schwanenkopf, der zwar 'nur' die Kappe des Knaben bildet, gleichzeitig aber auch eine eigene, unabhängige Natur zu haben scheint. Die einzige Horizontale bilden die seitlich ausgespannten Flügel.

Senkrechte Gruppenszusammenstellungen begegnen relativ selten, doch sind durchaus Beispiele bekannt. Es gibt bereits im 6. Jh. v. Chr. in den ephedrismosähnlichen Darstellungen von Aeneas und Anchises⁶³ auf attisch-schwarzfigurigen Vasen Ansätze zu senkrecht aufgebauten Gruppen. Spätestens seit klassischer Zeit wird der eigentliche Ephedrismos als Spiel mit zwei Erwachsenen – oder zumindest mit zwei gleich grossen Gestalten – dargestellt: Eine Person wird von einer anderen auf dem Rücken getragen⁶⁴. Seltener sind im Ephedrismos Zusammenstellungen mit Erwachse-

nen und Kindern⁶⁵. Daneben gibt es Gruppen, bei denen eine Figur die andere auf den Schultern trägt. Meist trägt ein Erwachsener ein Kind, es kann aber auch vorkommen, dass sich die Gruppe aus zwei Erwachsenen zusammensetzt⁶⁶. Der Getragene kann mit beiden Knien auf dem Nacken des Tragenden angesetzt sein⁶⁷, die Beine auf beiden Seiten des Halses von jenem nach vorne hängen lassen⁶⁸ oder nur auf der einen Schulter bzw. auf dem einen Arm der unteren Figur sitzen⁶⁹.

⁶² Eine Untersuchung zu vertikal aufgebauten Gruppen gibt es meines Wissens noch nicht. Wichtig für die Gruppenbildungen im Hellenismus sind: E. Künzl, Frühhellenistische Gruppen (1968) und K. Kell, Formuntersuchungen zu spät- und nachhellenistischen Gruppen (1998). Daneben möge man die Monographien zu den hier behandelten Einzelwerken hinzuziehen.

⁶³ Ephedrismosähnliche Darstellungen von Aeneas' Flucht aus Troja sind schon früh belegt, wie eine Reihe von attisch-schwarzfigurigen Vasenbildern aus dem letzten Viertel des 6. Jhs. v. Chr. zeigt. Aeneas trägt seinen alten Vater Anchises meistens auf dem Rücken. In Etrurien, im Latium und dann in der römischen Kunst wird jedoch eine andere Ikonographie bevorzugt, die Anchises auf der einen Schulter des Sohnes plaziert: LIMC I (1981) 395 s. v. Aineias (F. Canciani). Ein Beispiel dafür ist eine Terrakottastatue aus Veji (Datierung umstritten: 1. Hälfte 5. Jh. v. Chr. oder nach 387 v. Chr.): ebenda 388 Nr. 96. Dies ist auch eines der Stücke, die die beiden Figuren untereinander am engsten verbinden. Die frühe Beliebtheit dieses Gruppenaufbaus in Italien beweisen auch andere Beispiele wie etwa eine rotfigurige Amphore des Praxias-Malers, die um 470-460 v. Chr. datiert wird: ebenda 388 Nr. 94. In der späteren römischen Kunst rückt Anchises immer weiter zur Seite auf den Arm des Aeneas.

⁶⁴ Fragment im Agora-Museum in Athen aus dem ausgehenden 5. Jh. v. Chr. (um 420 v. Chr.), das vielleicht zu einem der Akrotere des Hephaisteions gehörte: Fuchs (1993) 352-353 Nr. 390-391.

⁶⁵ Terrakottastatue mit Satyr und Eros aus einem Grab in Samothrake (19 cm, um 275-250 v. Chr.): E. B. Dusenbery, Samothrace 11.2: The Necropoleis. Catalogues of objects by categories (1998) 863. 919-921.

⁶⁶ Vgl. Aeneas und Anchises in der italischen und römischen Kunst, s. Anm. 63.

⁶⁷ Vgl. die schon in Volumniergrab (1942) 194-195 Anm. 1 mit dem Jason verglichene Terrakottagruppe in Tarent, die eine stehende Venus mit einem Eros verbindet (31, 2 cm, 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.): E. De Juliis – D. Loiacono, Taranto. Il Museo Archeologico (ohne Jahr, 1985?) 350-351. Fuchs datiert sie um 300 v. Chr. (Fuchs [1993] 363-365. 367 Nr. 407).

⁶⁸ Böotische Terrakottagruppe (500-475 v. Chr., H. 15, 3 cm, Frau mit Kind): Malibu (1994) 104-105 Kat.-Nr. 45 (mit Literatur zur Gruppenkomposition); Süditalische Vasenbilder: kampanisch-rotfiguriger Krater in Palermo (410-380 v. Chr., Satyr und Eros): LIMC III (1986) 914 Nr. 761 s. v. Eros (A. Hermary – H. Cassimatis – R. Vollkommer); proto-paestinischer Kelchkrater in der Sammlung Fleischman (um 360 v. Chr., Satyr und Eros): Malibu (1994) 144-145 Kat.-Nr. 64; kampanisch-rotfigurige Amphore (330-310 v. Chr., Papposilen und Eros): LIMC a. O. 914 Nr. 762. — Freiplastik: Satyr mit dem Dionysosknaben: (ausgewählte Bibliographie): LIMC III (1986) 480 Nr. 693 s. v. Dionysos (C. Gasparri); O. Vessberg, Sculptures in the Throne-Holst Collection, MedelhavsMusB 2, 1962, 39 ff., besonders 42-46; Christie's London. The Collection of the late Henning Throne-Holst, 8.6.1988, 40-41 Kat.-Nr. 43; C. Morigi Govi – D. Vitali (Hrsg.), Il Museo Civico Archeologico di Bologna (1982) 178-179; A. M. Brizzolara, Le sculture del Museo Civico Archeologico di Bologna. La collezione Marsili (1986) 42-43 Taf. 12-14; Bildwerke aus Stein und Stuck von archaischer Zeit bis zur Spätantike. Liebieghaus – Museum Alter Plastik, Antike Bildwerke I (1983) 190-192 Kat.-Nr. 58; K. Kell, Formuntersuchungen zu spät- und nachhellenistischen Gruppen (1998) 40-43; A. Minto, Satiro con Bacco fanciullo. Gruppo frammentario in Firenze, Ausonia 8, 1913, 90-103 Taf. 4; P. Gercke, Satyr mit Dionysosknaben auf der Schulter, in: P. Zazoff (Hrsg.), Opus Nobile. Festschrift zum 60. Geburtstag von Ulf Jantzen (1969) 48-49 Taf. 10 (Liste der Datierungsvorschläge: S. 49 Anm. 6).

⁶⁹ Vgl. Aeneas und Anchises in der italischen und römischen Kunst, (s. Anm. 63). Es gibt auch Varianten des Satyrs mit dem Dionysoskind, bei denen der Knabe nur auf einer Schul-

Sonderfälle in dieser Hinsicht sind die Trivulzio-Gruppe⁷⁰ und der Ganymed des Leochares⁷¹. Erstere könnte man als Weiterführung des Ephedrismos sehen: Der Triton klammert sich aber selbst von hinten mit seinen Schlangenbeinen fest und braucht deshalb nicht von Euphemos gehalten zu werden. Das Beispiel des Ganymed zeigt hingegen eine Gruppierung von Tier/Gottheit und Mensch, bei der seltsamerweise und im Gegensatz zu all den anderen aufgezählten Gruppen die obere Gestalt das Gewicht der ganzen Gruppe trägt: Ganymed wird vom Adler des Zeus in den Himmel emporgehoben und berührt den Boden nur noch mit den Zehenspitzen.

ter des Satyrs sitzt: K. T. Erim, *The Satyr and young Dionysus Group from Aphrodisias*, *Mélanges Mansel* (1974) II 761-775. III 257-266; LIMC III (1986) 481 Nr. 695 s. v. Dionysos (C. Gasparri): Terrakotta aus Myrina, 2 Jh. v. Chr.; A. Ajoatian, *A roman table support at ancient Corinth*, *Hesperia* 69, 2000, 487-507: Hermes mit Dionysoskind, römischer Tischfuss, 2. Hälfte 2. Jh. n. Chr.; E. D. Reeder, *Hellenistic Art in the Walters Art Gallery* (1988) 104 Kat.-Nr. 27; LIMC III (1986) 480 Nr. 694 s. v. Dionysos (C. Gasparri).

⁷⁰ Die 33 cm hohe Bronze-Gruppe stellt den Helden Euphemos dar, der einen Triton auf dem Rücken trägt: L. Curtius, *Die Bronze-Gruppe Trivulzio*, *RendPontAc* 20, 1943-1944, 255-266; EAA VII (1966) 990 Abb. 1119 s. v. Tritone (E. Paribeni); E. Künzl, *Frühhellenistische Gruppen* (1968) 45-49 Abb. 2; *Christie's New York. Antiquities*, 9.12.1999, 124-125 Kat.-Nr. 442 und *Minerva* 11, 2000, H. 2, 40; Jean-David Cahn AG (Basel), *Auktion TEFAF Maastricht 10.18.3.2001* (unpag.), die Oberfläche der Bronze ist behandelt, die rechte Hand des Tritons ergänzt worden.

⁷¹ Bei der Entführung des Ganymed durch den Adler des Zeus handelt es sich um eine Gruppe, die auf den Bildhauer Leochares (tätig von ca. Mitte 4. Jh. bis gegen 320 v. Chr.) zurückgeführt wird. Darstellungen des Mythos gibt es seit dem 6. Jh. v. Chr., die Substitution von Zeus durch den Adler findet jedoch erst im 4. Jh. v. Chr. statt: H. Sichtermann, *Ganymed* (o. J.) 32 Anm. 116. Zur Datierung des Originals des Leochares gegen die Mitte des 4. Jhs. v. Chr.: ebenda 61-62; LIMC IV (1988) 164 Nr. 200 s. v. Ganymedes (H. Sichtermann): Erste Hälfte 4. Jh. v. Chr. Als zuverlässigste Nachbildung der Gruppe des Leochares gilt ein schlecht erhaltener und stark ergänzter römischer Tischfuss im Vatikan: Sichtermann, *Ganymed* (o. J.) Kat.-Nr. 106 Taf. 3. 4. 6,1 (ohne Ergänzungen); LIMC a. O. 166 Nr. 251. Daneben gibt es zahlreiche abweichende Umbildungen, die vermutlich dennoch auf dasselbe Vorbild zurückgehen. Interessant ist, dass solche Gruppen auch in Etrurien rezipiert wurden (LIMC IV [1988] 169-170 s. v. Ganymedes/Catmitte (H. Sichtermann): Nr. 8 ist ein Spiegel aus Tarquinia, Nr. 9 ein Bronzerelief aus Viterbo, beide aus dem 3. Jh. v. Chr.) und dass in Süditalien eine Variante des Mythos den Adler durch einen Schwan ersetzte (s. unten zur Deutung des Schwanenmenschen).

Die Gruppenbildung beim Jason ist am besten mit der Ganymed-Gruppe zu vergleichen. Der Aufbau mit den senkrecht übereinander gestellten Figuren, die horizontale Achse im oberen Teil der Gruppe, die in beiden Fällen von den ausgespannten Flügeln eines Vogels bzw. eines Vogelmischwesens gebildet wird sowie der Blickkontakt zwischen den Figuren weisen auf eine enge Verwandtschaft hin, die sogar an ein Abhängigkeitsverhältnis denken lässt. Rechnet man eine gewisse Zeitspanne zwischen der Erschaffung des Originals des Leochares und dessen Rezeption in Etrurien ein, so kann die Gruppe des Jason erst ab der zweiten Hälfte des 4. Jhs. v. Chr., vermutlich erst im 3. Jh. v. Chr. entstanden sein. In diese Zeit gehört auch die motivisch sehr ähnliche, vertikal aufgebaute Terrakotta-Gruppe in Tarent⁷².

Obwohl die Gruppe des Jason mit Ausnahme der Flügel auf der Rückseite voll ausgearbeitet ist, wurde sie eindeutig auf Vorderansicht berechnet (Taf. 6. 7,2). Dies wird durch die flache Ausdehnung auf die Seiten (und nicht in den Raum) unterstrichen: Die gespreizten Flügel, die vom Körper abgehobenen Arme des Jünglings, das Ausgießen, der Blickkontakt zwischen den Figuren – alles entfaltet sich auf einer Ebene wie vor dem Hintergrund einer Wand. Die Gruppe hat, wie die Seitenansichten sehr gut zeigen, kaum räumliche Tiefe (Taf. 7,1). Einzig der im Schritt zurückgesetzte rechte Fuss des Jünglings nimmt hinten etwas mehr Raum in Anspruch. Leider lässt aber auch eine so eindeutige Einansichtigkeit keine weiterführenden Schlüsse zu, weder zur Chronologie noch zur Aufstellung.

Für die stilistische Einordnung sind wir angesichts der Seltenheit etruskisch-hellenistischer Werke vom Rang des Jason wiederum auf griechische Vergleichsstücke angewiesen. Im Standmotiv mit dem eingestützten Arm und im athletischen Körperbau, an dem alle Muskeln detailliert wiedergegeben sind, lässt sich die ins 4. Jh. v. Chr. datierte Statuette eines bärtigen Gottes aus Dodona, der vermutlich Zeus darstellt, mit dem Jason vergleichen⁷³. Die naturalistischere Wiedergabe des

⁷² s. oben Anm. 67.

⁷³ H. 26 cm, Vollguss, 4. Jh. v. Chr.: R. Kekulé von Stradonitz – H. Winnefeld (Hrsg.), *Bronzen aus Dodona in den königlichen Museen zu Berlin* (1909) 24-27 Taf. IV-V; K. A. Neugebauer, *Die griechischen Bronzen der klassischen Zeit und des Hellenismus*. Staatliche Museen zu Berlin, *Katalog der statuarischen Bronzen im Antiquarium II* (1951) 44-46 Taf. 20-21 Kat.-Nr. 33.

Körpers beim Jason lässt aber für diesen eine etwas spätere Entstehungszeit vermuten. Der Jüngling mit Petasos aus Saponara (Basilicata) in London⁷⁴, ein mittelhellenistisches griechisches Werk oder eine hervorragende römische Kopie eines solchen, wird etwas später, in die Übergangszeit vom 3. zum 2. Jh. v. Chr. datiert. Der Jüngling zeigt einen zwischen linkem und rechtem Bein schwankenden Stand und stählerne Anspannung im ganzen Körper. Er hat einen breiten Hals und einen ähnlichen Gesichtsaufbau wie der Jason: Grosse Wangen, fleischige, geschwungene Lippen, die einen Zwischenraum freilassen, gerade Nase, tiefsitzende Ohren, bewegte Augenpartie (hier grosser Stirnwulst, beim Jason Wülste an den Augenbrauen). Die sorgfältigere Darstellung der Muskeln beim Jason wird vor allem beim Vergleich der Rückseiten deutlich. In der Vorderansicht fällt besonders der geschwungene Stand des Jason auf, dem der Verlauf der Linea Alba entspricht: Während diese beim Jason gerundet ist, weist sie beim Londoner Jüngling einen Knick auf. In den Körperdarstellungen spiegeln sich auch unterschiedliche Auffassungen von der Wiedergabe des Inkarnats wider: Beim Jason bleibt das stützende Skelett immer präsent, der Londoner Jüngling wirkt hingegen wie aufgeblasen.

Ein etruskisches Vergleichsstück ist der lang und schlank proportionierte Herakles von Poggio Castiglione im Archäologischen Museum von Florenz⁷⁵. Unter Berufung auf die lysippisch gelängten Proportionen wird die Figur in die Zeit vom Ende des 4. bis zum Anfang des 3. Jhs. v. Chr. datiert. Das Standmotiv mit den waagrechten Schultern würde zunächst einen vopolykletischen, nicht chiasmatischen Kontrapost vermuten lassen. Im Gegensatz dazu stehen jedoch die seitlich ausladenden Hüfte und der auffällige Knick rechts in der Taille. Das linke Spielbein ist nicht nach

hinten, sondern nach vorne gesetzt, weshalb es mit der ganzen Fussfläche auftritt. Die Körperformen sind jedoch viel weniger ausgeprägt als beim muskulöseren Jason. Dieselben schlanken, gelängten Proportionen finden sich bei einem Pateragriff aus Tarquinia wieder⁷⁶. Der nackte Jüngling mit Blumendiadem hat dazu wie der Jason unter dem rechten Spielbein einen mitgegossenen Keil. Durch den rechts eingestützten Arm entsteht wiederum der chiasmatische Kontrapost. Die Muskelwiedergabe bleibt diskret und wenig differenziert. Dennoch stimmt der Gesamteindruck mit demjenigen des Jason überein. Im selben Schema wie das Stück aus Poggio Castiglione, nur mit eingestütztem Arm anstatt des vorgestreckten Trinkhorns, ist ein ebenfalls etruskischer Herakles der Sammlung Fleischman dargestellt⁷⁷. Er hat eine schräggestellte Hüft- und Schulterlinie und eine ausladende Hüfte. Der rechte, eingestützte Arm greift mit dem Ellbogen hinten in den Raum aus. Die Bronzestatue ist nicht ganz so detailliert ausgearbeitet wie der Jason, lässt sich aber in den Grundzügen dennoch gut vergleichen. Das gilt insbesondere auch für den breiten Hals und die flächigen Wangen, sowie für das mit Ritzlinien geschmückte Tierfell.

Ganz ähnlich wie beim Jason ist der Körper eines Pferdébändigers in Florenz wiedergegeben⁷⁸. Die heftige Bewegung der Gruppe und die ausgeprägte, aber trotzdem weich modellierte Muskulatur stehen in scharfem Kontrast zu dem ausdruckslosen Gesicht mit seinen eckigen, scharf geschnittenen Formen, die ihn altertümlich erscheinen lassen. Die Ähnlichkeiten gehen über die Körpergestaltung hinaus: Auch der her-

⁷⁴ H. 48 cm, Wende 3. - 2. Jh. v. Chr.: G. Kraemer, Eine Jünglingsfigur mittelhellenistischer Zeit, *RM* 46, 1931, 130-149 Taf. 15-16. Diese Statue ist auch schon mit dem Jason in Verbindung gebracht worden: *Volumniergrab* (1942) 199.

⁷⁵ H. 28 cm, Ende 4. - Anfang 3. Jh. v. Chr.: *Arte e civiltà degli Etruschi*. Ausst.-Kat. Turin (1967) 118 Kat.-Nr. 329 mit Abb.; Cristofani (1985) 203. 283 Kat.-Nr. 98; Bentz (1992) 191-192 mit allgemeinen Überlegungen zum Herakleskult in Etrurien; zuletzt A. M. Esposito – M. C. Guidotti (Hrsg.), *Museo Archeologico Nazionale. La guida ufficiale* (1999) 51 (Hier ist nicht von Lysipp, sondern von Praxiteles die Rede). Auf die Gefahren eines zu verallgemeinerten Gebrauchs des Begriffes "lysippisch" weist Kraemer a. O. hin.

⁷⁶ H. 19,4 cm, Mitte 4. bis erste Jahrzehnte des 3. Jhs. v. Chr.: M. P. Bini – G. Caramella – S. Bucciolini, *I bronzi etruschi e romani. Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia XIII* (1995) 184-185 Taf. 135 Kat.-Nr. 234.

⁷⁷ H. 24, 3 cm, Ende 4. - Anfang 3. Jh. v. Chr.: *Malibu* (1994) 173-174 Kat.-Nr. 80.

⁷⁸ H. 17 cm: Cristofani (1985) 166-167. 272 Kat.-Nr. 59 (zweites Viertel des 4. Jhs. v. Chr.); M. Sprenger – G. Bartoloni, *Die Etrusker. Kunst und Geschichte* (1977) 158 Nr. 259 Taf. (Anfang 3. Jh. v. Chr.); A. Hus, *Les bronzes étrusques. Collection Latomus* 139 (1975) 118 Taf. 50,2 (Ende 4. Jh. v. Chr.). Die Datierung Cristofanis basiert auf dem Vergleich mit Kandeläberbekrönungen gleichen Sujets aus einem Grab in Montepulciano. Das Motiv des Pferdébändigers begegnet allerdings in verschiedenen Ausprägungen und Zeitstellungen. Wegen der Bewegtheit der Gruppe und der Oberfläche des Stücks – und trotz des unpassenden, altertümlichen Kopfes – sind vermutlich die Datierungen von Sprenger – Bartoloni und von Hus vorzuziehen.

ableitende Mantel mit den schweren Falten und die lineare Abgrenzung bestimmter Teile, etwa am linken Puls, am linken Knie des Pferdebandigers oder am Hals des Pferdes, verbinden das Stück mit dem Jason. Ein weiteres Vergleichsstück, das auch inhaltlich mit dem Jason in Zusammenhang steht, ist der Jüngling in Petersburg (Kat.-Nr. 6). Der etwas jüngere Mann mit dem geschwungenen Stand hat weiche Körperformen, die zwischen denjenigen des Knaben und denjenigen des Jason anzusetzen sind. Sein Kopf lässt sich mit einer Gruppe qualitativ heller hellenistisch-etruskischer Votivbronzen der ersten Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. vergleichen, für die Bentz eine Werkstatt in Nordetrurien (Arezzo?) annimmt⁷⁹. Sowohl weibliche als auch männliche Figuren dieser Gruppe weisen dieselbe glatte Schädelkalotte mit nur oberflächlich eingeritzter Haarstruktur und dasselbe vorne plastisch aufgeworfene Stirnhaar wie der Petersburger Jüngling auf.

Das Stück, das dem Jason stilistisch am engsten verwandt ist, ist die etruskische Statuette einer langgewandeten Frau im Archäologischen Museum von Florenz⁸⁰. Die sehr sorgfältig ausgearbeitete Figur ist etwa gleich gross wie der Jason und wird um 300 v. Chr. datiert. Die Einkerbungen, die den Saum des Mäntelchens und des Chitons schmücken, aber auch die Stofflichkeit der gesamten Kleidung mit den schweren Falten lassen sich gut mit dem Widderfell des Jason vergleichen. Ebenso stimmen die Augen, der breite Hals und die Detailformen des Gesichts überein. Auch die Haargestaltung mit der in Strähnenbüscheln stufenförmig angeordneten Frisur findet sich beim Knaben wieder. Trotz anderer Thematik weist diese Bronzestatuette insgesamt frappante Ähnlichkeiten mit der Gruppe des Jason auf⁸¹.

Die aufgeführten griechischen und etruskischen Bronzefiguren beschreiben recht gut den stilistischen Hintergrund, vor dem der Jason entstanden ist. Für die Gruppe wird somit eine Datierung in die Zeit vom Ende des 4. bis in den Anfang des 3. Jhs. v. Chr. vorgeschlagen.

⁷⁹ Vgl. Bentz (1992) 140-142. 155-157; S. Haynes, *The bronze priests and priestesses from Nemi*, RM 67, 1960, 34-47 Taf. 12-20 (schlägt eine Datierung in die zweite Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. vor).

⁸⁰ H. 26 cm, datiert um 300 v. Chr.; Florenz, Archäologisches Museum, Inv. 549; Cristofani (1985) 175. 274 Kat.-Nr. 69. Die hier genannten Vergleiche überzeugen nicht. Vgl. auch Bentz (1992) 140 und Anm. 42.

⁸¹ Die Zugehörigkeit beider Statuetten zu derselben Werkstatt ist zwar zurzeit nicht zu beweisen, kann aber durchaus in Erwägung gezogen werden.

Deutung

Um der Deutung der Gruppe näherzukommen, ist bei der Betrachtung der Einzelfiguren zu beginnen. Mythische Helden, die eine Verbindung zu Widder oder Widderfellen haben, sind nicht sehr häufig⁸². Ein erstes Beispiel ist Phrixos. Freiplastische Darstellungen des Helden kennt man sowohl aus der Beschreibung einer Statue des widderopfernden Phrixos bei Pausanias (I 24, 2)⁸³ als möglicherweise auch durch eine in Rom gefundene Marmorstatue eines Epheben⁸⁴ und eine Bronzestatuette eines Jünglings mit einem Widderkopf in der Hand in Malibu⁸⁵. Es gibt also nur zwei erhaltene, dazu nicht gesicherte Darstellungen, die Phrixos mit dem toten Tier zeigen. Eine Identifikation des Jünglings der Gruppe in Florenz mit Phrixos ist daher unwahrscheinlich.

Mit Schafen und Widdern hat auch der Götterbote Hermes zu tun, der nach Apollodor (Apollod. Bibl. I 9,1) den Goldenen Widder der Mutter des Phrixos, Nephele, gebracht haben soll. Der Gott kann auch sonst widderführend, widderopfernd oder als Herr der Herden dargestellt werden⁸⁶. Aber auch hier handelt es sich

⁸² Schafe und Widder kommen in vielen Mythen in Nebenrollen vor (z. B. Odysseus in der Kyklophenhöhle, Atreus und Thyestes, Aias usw.). Diese Geschichten können kaum zur Deutung des Jason beitragen.

⁸³ LIMC VII (1994) 402 Nr. 51 s. v. Phrixos et Helle (P. Bru-
neau).

⁸⁴ Auf der Baumstütze befindet sich ein toter Widder: ebenda 403 Nr. 53; Helbig⁴ II 480 Nr. 1693 (Rom, Museo Nuovo Capitolino, Inv. 1875). Die Statue ist auch als Hermes gedeutet worden: ebenda und D. Mustilli, *Il Museo Mussolini* (1939) 50-51 Kat.-Nr. 6 Taf. 34, 140.

⁸⁵ H. 17 cm: Fuchs (1993) 145-147 Nr. 138-139 (klassizistisch-späthellenistisches Werk um 130-120 v. Chr.); Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. (1990) 659-660 Kat.-Nr. 196 (A. Leibungut): Merkur, zweites bis drittes Viertel des 2. Jhs. n. Chr., evtl. aus einer gallischen Werkstatt. In der Tat stimmt das Grundschemata der Figur mit einer Reihe von römischen Merkurbronzen überein, die in der vorgestreckten Hand meistens einen Beutel tragen: ebenda Kat.-Nr. 191-195. Dennoch überzeugt keine der beiden Deutungen für diese Figur, die im Übrigen auch als Jason interpretiert werden könnte.

⁸⁶ Vgl. etwa den sogenannten Hermes von Troizen im Athener Nationalmuseum, der Naukydes zugeschrieben wird: Polyklet a. O. 267-269 Abb. 137. 138 a.b. 141 a.b oder einen etruskischen Skarabäus des 4. Jhs. v. Chr.: J. Boardman – M. L. Vollenweider, *Catalogue of the engraved gems and finger rings in the Ashmolean Museum I: Greek and Etruscan* (1978) 51-52 Taf. 37 Kat.-Nr. 218.

um lebendige Tiere und nicht um Felle⁸⁷. Tierfelle, die aber nicht als Widderfelle identifiziert werden können, trägt Hermes nur auf frühen Vasenbildern und da als Kleidungsstücke⁸⁸. Dies spricht zusammen mit der Tatsache, dass an der Figur des Jason Hermesmerkmale wie Heroldstab, Petasos, Flügelschuhe o. ä. fehlen, gegen eine Identifikation mit diesem Gott.

Die letzte in Frage kommende mythologische Gestalt, Jason⁸⁹, lässt sich tatsächlich mit einem Widderfell, wiederum mit dem Goldenen Vlies, verbinden. Apollonios Rhodios berichtet sogar in den Argonautika (A. R. Arg. IV 179 ff.), dass der nicht sehr respektvolle Jason das Goldene Vlies wie einen Mantel umgelegt habe, nachdem Medea es ihm beschafft hatte. Das ist meines Wissens die einzige Schriftquelle, in der eine mythische Gestalt ein Widderfell trägt. Diese Interpretation würde zudem das Innehalten und Ausruhen bei der Florentiner Statuette als Folge der Arbeiten, die der Held verrichten musste, erklären. Die Deutung des Jünglings der Florentiner Gruppe als Jason nach der Eroberung des Goldenen Vlieses ist also, wenn sie auch in Ermangelung der nötigen Parallelen unabweisbar ist, sicher die naheliegendste.

Betrachtet man die Gruppe des Jason nur flüchtig, so entsteht zunächst der Eindruck, dass auf der Schulter des Jünglings ein Schwan stehe. Bei genauerem Hinsehen merkt man jedoch, dass es sich um einen geflügelten Knaben handelt und dass der Schwanenkopf aus dessen Kappe herauswächst. Diese Täuschung finden wir bei keinem anderen Schwanenmenschen. So kommt es, dass in der Forschung diskutiert worden ist, ob der Schwan nur als Verzierung eines Kleidungsstückes (d.h. der Kappe) oder als figürlicher Haken zum Aufhängen bestimmter Geräte anzusehen sei, oder ob er im Gegenteil zusammen mit dem Knaben ein Mischwesen bilde, also dessen zweite Natur verkörpere⁹⁰.

⁸⁷ Eine Ausnahme wäre die oben angesprochene Statue mit dem toten Widder in Rom, falls sie wirklich Hermes darstellen sollte: Anm. 84.

⁸⁸ LIMCV (1990) 333 s. v. Hermes (G. Siebert). Vgl. etwa Nr. 572: Vase François aus Chiusi (um 570 v. Chr.).

⁸⁹ Zu Jason gibt es keine feste Ikonographie in der Antike. Der Held wird nicht sehr häufig dargestellt und sieht jedesmal ein bisschen anders aus. Man erkennt ihn praktisch nur aus dem Kontext oder aus den Namensbeischriften: vgl. LIMCV (1990) 636-638 s. v. Iason (J. Neils). Eine Identifikation mit Jason wurde bereits im Brief Puccis vorgeschlagen, s. oben.

⁹⁰ Haken: L. Stephani, CRPetersbourg 1863, 1864, 50-51 Anm. 10; Schwarzenberg (1996) 384-390. Mischwesen: Volumnier-

Die Annahme, die Gruppe sei eine Lampenfigur gewesen, die man analog zur Londoner Lampe (Kat.-Nr. 1) am Schwanenhals wie an einem Haken aufhängen konnte, ohne dass der Schwan eine Bedeutung hätte, ist unwahrscheinlich⁹¹. Gegenargumente liegen vor allem im Gewicht der Gruppe und in der labilen Verbindung der beiden Figuren untereinander mittels zweier Lötungen. Ein passender Lampenteller müsste beachtliche Ausmasse und damit auch ein beachtliches Gewicht erreichen⁹², was vermutlich auch die antiken Lötstellen nicht verkraftet hätten.

In die Kategorie des Schmuckes von Kleidungsstücken gehören die Schwäne auf den Kopfbedeckungen von Kriegerinnen. Sie können dabei auch eine praktische Funktion als Helmbuschhalter übernehmen⁹³. Obwohl

grab (1942) 193. Die Form der Schwanen- und allgemein der Vogelköpfe ist mit ihrer Krümmung besonders geeignet zum Gestalten von gebogenen Haken für Lampen, Kellen, Siebe usw. Beispiele dafür sind die beiden römischen Merkurbüsten (Kat.-Nr. 11-12), bei denen auf Merkurs Petasos eine Öse in Form eines Schwanenkopfes sitzt.

⁹¹ Schwarzenberg a. O. Bei der etruskischen Lampe in London (Kat.-Nr. 1), auf der ein Schwanenmensch steht, wird nach dem Vergleich mit den Terrakotalampen des Volumniergrabes (Kat.-Nr. 5) angenommen, dass sie an dem Schwanenhals aufgehängt war (D. M. Bailey, *Catalogue of the Lamps in the British Museum IV* [1996] 121 Kat.-Nr. Q 3969). Es besteht aber noch die Möglichkeit, dass die Londoner Lampe an einer dreifachen Kette gehangen hätte, die direkt am Lampenteller, wo sich tatsächlich drei unerklärte, teilweise abgebrochene Fortsätze befinden, befestigt gewesen sein könnte (vgl. Anm. 92).

⁹² Obwohl der Jason mit grosser Wahrscheinlichkeit nicht zu einer Lampe gehört hat, kann am Rande auf einen im Archäologischen Museum von Florenz (Inv. 896) befindlichen, qualitätvollen Lampenteller aus dem 3. Jh. v. Chr. mit Medusenhaupt in der Mitte und umlaufender etruskischer Inschrift hingewiesen werden, der in dieselbe Stilstufe gehört. Die Lampe hat vier stumpfe Fortsätze, an denen wiederum Ketten zum Aufhängen der Lampe angebracht gewesen sein könnten (vgl. Anm. 91). Die mir bekannten Publikationen zeigen leider weder die Aufsicht noch geben sie die Masse des Tellers an: M. Runes, *Eine etruskische Grablampe*, StEtr 12, 1938 219-221 (behandelt nur die Inschrift); A. de Agostino, *Das Archäologische Museum von Florenz* (1969) 61-62. Der Teller ist besonders gut mit der Rekonstruktion der Terrakotalampen aus dem Volumniergrab (Kat.-Nr. 5) zu vergleichen: z. B. U. Tarchi, *L'arte etrusco-romana nell'Umbria e nella Sabina* (1936) Taf. 36. Vgl. allgemein: D. M. Bailey – P. T. Craddock, *A bronze lamp of late etruscan type*, StEtr 46, 1978, 78.

⁹³ Schwanen- und Vogelköpfe ohne inhaltliche Bedeutung kommen als Helmzier oder als Helmbuschhalter seit archaischer Zeit sowohl in Griechenland (vgl. eine subarchaische Bronze-
statuette der Athena Promachos von der Athener Akropolis,

Krieger – gerade in Etrurien – auch nackt oder geflügelt dargestellt werden können, sind sie doch stets von den hier interessierenden eher jungen Schwanenmenschen, die eine ausgesprochen friedliche Ausstrahlung haben, zu unterscheiden.

Im Falle der eigentlichen Schwanenmenschen handelt es sich um Darstellungen, bei denen die Schwanenköpfe weder Haken noch Verzierung einer Kappe oder eines Helmes sind. Im Anhang II sind diejenigen Werke, die den Schwanenmenschen darstellen, aber auch einige, die im Zusammenhang mit dem Jason in der Forschung bisweilen irrtümlich als solche angesprochen worden sind, aufgenommen.

Keine Schwanenmenschen sind die beiden römischen Merkurbüsten (Kat.-Nr. 11-12), deren Schwäne Aufhängeösen sind, die Bronze Sciarra (Kat.-Nr. 13), die trotz Federstruktur auf dem Haar vermutlich nie mit einem Vogelkopf versehen war, und 'The Swan Hero' (Kat.-Nr. 14), der sich durch seine Zeitstellung und seine Ikonographie mit der Blütenknospe und der seltsamen Form der Schwanenkappe von den übrigen Darstellungen abhebt⁹⁴. Ganz isoliert steht auch die

heute im Nationalmuseum: V. Stais, *Marbres et bronzes du Musée National I* [1910] 282-283 Nr. 6447; Fuchs [1993] 177 Nr. 181) als auch im italischen Bereich vor (vgl. E. Richardson, *Etruscan Votive Bronzes. Geometric, Orientalizing, Archaic* [1983] mehrere; G. Grigson, *Art Treasures of the British Museum* [1957] 58 Taf. 66-67: Bronzener Lebes; Volumniergrab [1942] 196 Taf. 16,1: Krieger, 208-209 Abb. 33: Gemme mit behelmtem Kopf; T. Dohrn, *Die etruskische Kunst im Zeitalter der griechischen Klassik. Die Interimsperiode* [1982] 61-63 Taf. 42,1-2: Athenaköpfchen aus Cagli; G. Bordenache Battaglia – A. Emiliozzi, *Le ciste prenestine I 2* [1990] Kat.-Nr. 59 [Mitte 4. bis Ende 3. Jh. v. Chr.]: Figur auf dem Fries; D. Levi, *Statuetta in bronzo di Marte o di guerriero*, *NSc* 1926, 201-204: Krieger). Vogelhelme sind auch bei den Römern (G. Koch – H. Sichtermann, *Römische Sarkophage. Handbuch der Altertumswissenschaft* [1982] 92 Abb. 78: Grosser Ludovisischer Schlachtsarkophag; H. Born – M. Junkelmann, *Römische Kampf- und Turnierrüstungen. Sammlung Axel Guttmann VI* [1997] 109-113 Abb. 116. 118 Taf. IV-V. XXV-XXVII Inv. AG 471, sowie Abb. 41. 48: alle etwa zweite Hälfte 2. - erste Hälfte 3. Jh. n. Chr. datiert) und dann in nachantiker Zeit beliebt gewesen (z. B. Sotheby's New York. *Antiquities and Islamic Art*, 2.12.1988, Kat.-Nr. 439: „Qajar Steel Helmet, 19th Century, of hemispherical form and tapering into the head of a bird with slender neck and applied crest“).

⁹⁴ Die Kappe des "Swan Hero" weist in ihrer Starrheit am ehesten in Richtung Helm, auch wenn der Jüngling friedlich, nackt und unbewaffnet dasteht und eine Blütenknospe in der Hand hält. Für die Statuette wurde auch schon eine lakonische Herkunft in Erwägung gezogen: vgl. allgemein Volumniergrab (1942) 200.

höchst zweifelhafte, hermaphroditische Herme Peyrefitte (Kat.-Nr. 15) da, der vorsichtshalber kein grosses Gewicht in dieser Untersuchung zugemessen wird. Ihr Schwanenhals dürfte wohl als Haken zu interpretieren sein.

Mögliche Schwanenmenschen, aber mit ausgefallener Ikonographie, sind die ungeflügelten Statuetten Micali (Kat.-Nr. 7; Taf. 9,2) und aus dem Kunsthandel (Kat.-Nr. 8), die vielleicht auch nur Geräteteile mit schwanenkopfförmigen Haken waren, der ungeflügelte, sitzende, bekleidete und bewaffnete Kyknos (Kat.-Nr. 9) und der ithyphallische, gehörnte Flügelstyr im Tanzschritt und mit der lebhaften Armhaltung (Kat.-Nr. 10).

Bei den Lampen des Volumniergrabes (Kat.-Nr. 5) ist der Fortsatz auf dem Kopf zwar erhalten und seine Funktion als Aufhängeöse erwiesen, doch ist er nicht eindeutig als Schwanenkopf bestimmbar. Schlangen wurden dafür auch schon vorgeschlagen⁹⁵, es könnten aber auch einfach Ösen sein, ohne dass ein bestimmtes Tier gemeint wäre.

Im Falle des Petersburger Jünglings (Kat.-Nr. 6) kommen verschiedene ungewöhnliche Elemente zusammen, die eine Einordnung des Werkes erschweren. Die Kappe runden Querschnitts ist nur bis wenig über den Kopf erhalten; der Oberteil war sehr wahrscheinlich getrennt gearbeitet. Von den Flügeln sind nur die Eintiefungen im Rücken vorhanden. Dies allein würde keine Schwierigkeiten machen. Viel problematischer sind allerdings der Schwertgriff in der rechten Hand und die im Anschluss an Darstellungen des Diomedes⁹⁶ vorgeschlagene Ergänzung des Palladions auf der linken, vorgestreckten Handfläche. Der griechische Held erscheint aber nie geflügelt, und hat nur vage Verbindungen zu Schwänen⁹⁷.

⁹⁵ Vgl. D. Viviani, *BdA* 9, 1915, 161-164.

⁹⁶ LIMC III (1986) 396-409 s. v. Diomedes I (C. E. Vafopoulou-Richardson), v. a. 401-406 Nr. 23-105. Der Petersburger Jüngling kommt hier nicht vor. Vgl. auch: E. V. Mavleev, *Grecskie Diomedey i etruskij celovek-lebed'*, in: *Chudozestvennye izdelija anticnych masterov* (1982) 86-96 Abb. 1.2. Die Statuette ist wohl geflickt, eine Umarbeitung von einem Schwanenmenschen in einen Diomedes ist zwar nicht auszuschliessen (Kat.-Nr. 6), aber aufgrund der Photos unwahrscheinlich.

⁹⁷ Es sei hier auf eine Episode hingewiesen, die den aus Troia heimkehrenden Griechen widerfahren ist: Nachdem sie im Unglück die Göttin beschimpft hatten, wurden die Gefährten des Diomedes von Aphrodite in weissgefiederte, schwanenähnliche Vögel verwandelt (Ov. *Met.* XIV 483-509).

Für die Untersuchung des Wesens des Schwanenmenschen bilden somit die Lampe in London (Kat.-Nr. 1), der Eros in London (Kat.-Nr. 2), die Statuette im Kunsthandel (Kat.-Nr. 3), die Figur in Amsterdam (Kat.-Nr. 4)⁹⁸ und der Jason die Kerngruppe, auch wenn der Knabe in Florenz durch die Einbindung in eine Zweifigurengruppe im Grunde auch eine Sondererscheinung des Schwanenmenschen darstellt. Bei den genannten Statuetten wird der Schwanenmensch als nackter Flügelknabe charakterisiert. Sein Hauptattribut ist die Schwanenkappe. Ausserdem kann er Kanne, Kanne und Schale, Panflöte oder einen stabartigen Gegenstand (wie bei der Statuette in Amsterdam) halten und Schmuckringe an Armen und/oder Beinen sowie Schuhe tragen.

Das Motiv des Einschenkens⁹⁹ oder auch nur das Halten von Kanne und Schale hängt mit dem Servieren von Getränken, dem Händewaschen oder mit dem Spenden von Trankopfern zusammen, und findet sich u. a. bei Erosdarstellungen¹⁰⁰. Kanne und Schale trägt auch Aminth, ein erosähnliches Wesen aus dem etruskischen Pantheon, von dem eine einzige Darstellung auf einem Spiegel in Florenz bekannt ist. Besonders interessant ist die Tatsache, dass die Gestalt hier zusammen mit Jason, Dionysos, Ariadne und Kastor erscheint¹⁰¹.

⁹⁸ Hier fehlt zwar der obere Teil der Kappe, der wohl getrennt gearbeitet war, doch ist die Ergänzung eines Schwanenkopfes sehr plausibel. Die Kappe hat den mehrfach belegten vieleckigen Querschnitt (s. oben).

⁹⁹ Die Flüssigkeit in der Kanne des Schwanenmenschen kann als Getränk oder als Erfrischung gedacht sein: da Barga meinte, es handle sich um verzaubertes Wasser (s. oben).

¹⁰⁰ LIMC III (1986) 937. 941 s. v. Eros (A. Hermary – H. Cassimatis – R. Vollkommer): vgl. etwa 862-863 Nr. 78 f.; 891 Nr. 484; ebenda 1045 s. v. Eros/Amor, Cupido (N. Blanc – F. Gury); LIMC IV (1988) 11 s. v. Eros in Etruria (I. Krauskopf).

¹⁰¹ Eiasun kniet am Boden und umfasst das Knie des Fuluns, der von Aratha begleitet wird. Links befindet sich Castur, rechts der nackte Flügelknabe Aminth, der Kanne und Schale trägt und auf einer Art Basis steht. Die Darstellung lässt sich einzig mit einer Variante des Jasonmythos, die bei Dracontius (Drac. Rom. 10, 177-336; 5. Jh. n. Chr.) überliefert ist, verbinden. Jason soll auf dem Altar der Diana geopfert werden und bittet Amor um Hilfe. Dieser bewirkt die Liebe Medeas und somit die Rettung des Helden. Dionysos tritt mit seinem Thiasos hinzu und überredet Medeas Vater, die Liebenden aufzunehmen. Aminth würde somit am ehesten Amor entsprechen. Kastor ist als Argonaut anwesend. Florenz, Archäologisches Museum, Inv. 615, aus Bolsena, 2. Jh. v. Chr.: LIMC I (1981) 665 s. v. Aminth

Die Syrinx oder Panflöte, ein anderes Attribut des Schwanenmenschen, ist das Instrument der Hirten und des Hirtengottes Pan und symbolisiert die Liebessehnsucht (vgl. Ov. Met. I 698-712). Sie gehört im weitesten Sinn auch in den dionysischen Bereich¹⁰²; ebenso findet man sie dann bei Eros, wie beispielsweise ein Silberspiegel aus Canosa in Tarent zeigt¹⁰³.

Das Tragen von Schmuckringen an Armen und Beinen ist im Hellenismus allgemein sehr verbreitet und nicht auf bestimmte Gestalten beschränkt, obwohl es gerade bei Erosen sehr häufig vorkommt¹⁰⁴. Insbesondere in der süditalischen Vasenmalerei findet man zahlreiche Darstellungen mit reich geschmückten Figuren¹⁰⁵.

Schuhe tragen im etruskischen Raum sowohl nackte als auch bekleidete Gestalten beider Geschlechter und aller Altersstufen häufig. Unter den zu den Schuhen des Florentiner Knaben angeführten Vergleichen (s. oben) finden sich beispielsweise kindliche Wesen, Frauen mit und ohne Flügel sowie männliche Gestalten. Die Auswahl zeigt das breite Spektrum der Darstellungen mit Schuhen deutlich auf und beweist, dass den Schuhen keine tiefere inhaltliche Bedeutung zuzumessen ist¹⁰⁶.

(G. Camporeale); L. B. van der Meer, *Interpretatio etrusca. Greek myths on etruscan mirrors* (1995) 115-118. Zu weiteren erosähnlichen Gestalten mit Namensbeischriften: LIMC IV (1988) 1-2 s. v. Eros in Etruria (I. Krauskopf).

¹⁰² Der Neue Pauly 8 (2000) 549. 552 s. v. Musikinstrumente (L. Zanoncelli). In den orientalisierenden Kulturen Norditaliens wurde die Panflöte auch beim Gelage verwendet, wie eine Szene auf der bronzenen Situla della Certosa von Ende 6. - Anfang 5. Jh. v. Chr. lehrt: M. Sprenger - G. Bartoloni, *Die Etrusker. Kunst und Geschichte* (1977) 130 Nr. 168-169. Für Griechenland: G. Haas, *Die Syrinx in der griechischen Bildkunst* (1985).

¹⁰³ E. M. De Juliis et al., *Gli ori di Taranto in età ellenistica*. Ausst.-Kat. Mailand (1984) 62-65 Kat.-Nr. 9. Eros im dionysischen Kreis in Etrurien: LIMC IV (1988) 4-5 s. v. Eros in Etruria (I. Krauskopf).

¹⁰⁴ LIMC III (1986) 940 s. v. Eros (A. Hermary – H. Cassimatis – R. Vollkommer). Vgl. ein Thymiaterion aus Bomarzo im Museo Gregoriano Etrusco, das am Schaft eine Erosfigur mit Schmuckringen zeigt: A. Testa, *Candelabri e Thymiateria*. Museo Gregoriano Etrusco. *Cataloghi* 2 (1989) 112-114 Kat.-Nr. 54 (H. der Figur: 11,5 cm, um 300-270 v. Chr. datiert).

¹⁰⁵ K. Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei I-III* (1999-2001) mehrere Beispiele, etwa Bd. II S. 148.

¹⁰⁶ Vgl. auch LIMC IV (1988) 8-12 s. v. Eros in Etruria (I. Krauskopf).

Flügelwesen gehören allgemein in die Sphäre der Genien und Dämonen¹⁰⁷. Die etruskische Götterwelt kennt zahlreiche solche Wesen, die für uns aber wegen der mangelnden Kenntnisse im Bereich der etruskischen Religion schwer zu fassen und zu unterscheiden sind. Die oben zu den Flügeln hinzugezogenen Vergleiche stellen sowohl weibliche als auch männliche Wesen dar, die häufig unbekleidet sind, aber Schuhe und Schmuck tragen können. Die Mehrzahl sind junge Mädchen und Knaben, während kleinere Kinder seltener auftreten.

Der Schwanenmensch gleicht also aufgrund seines eher kindlichen Alters und seiner Flügel äusserlich einem Eros. Seine Attribute sind – abgesehen von der Schwanenkappe – oft auch bei den Erosen zu finden¹⁰⁸. Wie diese dürfte der Schwanenmensch ein Wesen mit positiver Konnotation sein.

Um der Bedeutung der Schwanenkappe näher zu kommen, ist danach zu fragen, welche mythologischen Wesen eine Verbindung zu Schwänen haben und insbesondere, ob Eros mit Schwänen in Zusammenhang gebracht werden kann¹⁰⁹. Als erstes sind mehrere Sagen zu nennen, in denen Personen mit dem Namen Kyknos in Schwäne verwandelt werden¹¹⁰. In derartigen Erzählungen kann für die Darstellung mitunter tatsächlich die noch nicht vollendete Metamorphose gewählt werden, wie das Beispiel des oft als Menschen mit Hirschgeweih auftretenden Aktaion belegt¹¹¹. Dieses Verfahren könnte auch auf einen der Kyknoi angewendet worden sein; allerdings werden diese zumeist und im Gegensatz zu Aktaion erst nach dem Tode verwandelt und stehen ausserdem in keinem Bezug zu Jason oder einem anderen Helden, der für die Interpretation des Jünglings in Frage kommen könnte.

¹⁰⁷ Dieselbe Gestalt kann allerdings jeweils mit oder ohne Flügel dargestellt werden. Nicht-dämonische Wesen tragen aber in der Regel keine Flügel.

¹⁰⁸ Krauskopf a. O.; LIMC III (1986) 933-942 s. v. Eros (A. Hermary – H. Cassimatis – R. Vollkommer); 1042-1049 s. v. Eros/Amor, Cupido (N. Blanc – F. Gury).

¹⁰⁹ In der Antike scheint es keine klar definierte Schwanensymbolik gegeben zu haben: RE II A 1 (1921) 788-789 s. v. Schwan (H. Gossen).

¹¹⁰ RE XI 1 (1922) 2435-2451 s. v. Kyknos (W. Gundel); Roscher, ML II.1 (1890-1897) 1690-1699 s. v. Kyknos (R. Engelmann). Cynus, Sohn des Sthenelus, wird als einziger noch lebend in einen Schwan verwandelt (Ov. Met. II 367-380).

¹¹¹ Aktaion kann als Mensch oder in verschiedenen Verwandlungsphasen (mit Geweih, mit Hirschkopf, aber nie als Hirsch) erscheinen: LIMC I (1981) 454-469 s. v. Aktaion (L. Guimond).

Interessant im Zusammenhang mit Metamorphosen und Schwänen ist die Verwandlung des Zeus in einen Schwan, als er Leda verführt. Sowohl in dieser Geschichte als auch in derjenigen Ganymeds, in der Zeus in Adlergestalt erscheint, wird der Göttervater ganz durch den jeweiligen Vogel vertreten. Und wenn die Ganymedgruppe des Leochares der Gruppe des Jason schon formal sehr ähnlich sieht (s. oben), so setzt eine unteritalische Variante des Ganymedmythos, in der anstelle des Adlers ein Schwan vorkommt, auch scheinbare inhaltliche Bezüge her¹¹². Eines dieser unteritalischen Vasenbilder wurde im Übrigen schon vor langer Zeit zur Erklärung des hier behandelten Stücks hinzugezogen¹¹³. Zu Ganymed, dem Mundschenken der Götter, würde das Einschenken gut passen. Eine Verschmelzung von Ganymed und Zeus-Schwan zum Mischwesen sowie dessen Zusammensetzung mit einem Helden mit Widderfell ergeben aber keinen Sinn. Ausser Zeus sind auch andere Götter mit Schwänen zu verbinden: Diese Vögel sind dem Apollo und den Musen, u. a. wegen ihres Gesanges in der Todesstunde, heilig¹¹⁴. Heilig sind sie auch der Aphrodite/Turan und – was an dieser Stelle besonders wichtig ist – dem Eros¹¹⁵: Oben war festgestellt worden, dass der Schwa-

¹¹² K. Schauenburg, Ganymed in der unteritalischen Vasenmalerei, in: P. Zazoff (Hrsg.), *Opus Nobile. Festschrift zum 60. Geburtstag von Ulf Jantzen* (1969) 131-137 Taf. 21-22; I. Krauskopf, Ganymed und der Schwan, in: F. Krinzinger – B. Otto – E. Walde-Psenner (Hrsg.), *Forschungen und Funde. Festschrift Bernhard Neutsch* (1980) 243-248 Taf. 49-50; A. D. Trendall, *Two South Italian red-figure vases in a private collection in Sorrento*, *NumAntCl* 19, 1990, 117-134; K. Schauenburg, *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei II* (2000) 55-56 Abb. 221-223.

¹¹³ Bdl 1846, 102-103; AZ 1846, 291.

¹¹⁴ RE II A1 (1921) 788-789 s. v. Schwan (H. Gossen). Vgl. auch LIMC II (1984) 357-358 s. v. Apollon/Aplu (I. Krauskopf) und 346-347 Nr. 65-76. Nonnos berichtet sogar, dass Apollo sich in einen Schwan verwandelt habe (Nonn. D. II, 219). Am Rande sei auch Apollons Geliebter Hyakinthos erwähnt, der das Privileg erhielt, auf dem Schwan des Gottes zu reiten. Er wird als Knabe auf einem Schwan oder auf einer Schwanenbiga dargestellt: LIMC V (1990) 550 s. v. Hyakinthos (L. und F. Villard).

¹¹⁵ Gossen a. O. 789. Zur Assimilation des Eros mit einem Vogel in der hellenistischen Dichtung: LIMC III (1986) 851 s. v. Eros (A. Hermary – H. Cassimatis – R. Vollkommer). Eros' Beziehung zum Wasser und zu den Vögeln der Aphrodite (Schwan, Taube): ebenda 940. Zu Turan: LIMC II (1984) 176 s. v. Aphrodite/Turan (R. Bloch – N. Minot). Die Dämonen in Turans Kreis sind mehrheitlich weiblich, scheinen ursprüng-

nenmensch in allem ausser in der Kopfbedeckung einem Eros ähnelt. Die Austauschbarkeit der einzelnen Begleiter der Göttin, Eros und Schwan, ist etwa an den Darstellungen von Aphrodite/Turan und Adonis/Atunis abzulesen. Oft ist Eros anwesend, an seine Stelle kann aber bisweilen auch ein Vogel oder ein Schwan treten¹¹⁶.

Wenn nun Eros insbesondere auch in Etrurien einen Bezug zu Schwänen hat, dann könnte man den Knaben der Florentiner Gruppe vielleicht als Erosfigur, die man zur Verdeutlichung der Ikonographie mit dem Zusatz des Schwanes der Aphrodite/Turan versehen hat, verstehen. Worin sich dieser Schwaneneros inhaltlich von gewöhnlichen Erosen unterscheiden würde, bleibt dabei aber unklar¹¹⁷.

Zum Kontext, in dem der Schwanenmensch aufzutreten pflegt, lässt sich nur sagen, dass er einmal auf einer Lampe (Kat.-Nr. 1) befestigt ist und dass er im Fall des Jason mit einer Jünglingsfigur eine Gruppe bildet. Die Statuette im Kunsthandel (Kat.-Nr. 3) könnte aufgrund ihrer Grösse und der Form ihrer Basis zu einem Kandelaber o. ä. gehört haben. Zusammen mit der Tatsache, dass die Stücke aus dem Volumniergrab (Kat.-Nr. 5) ebenfalls Lampen waren, würde dies einen Bezug zu Licht und Beleuchtung möglich erscheinen lassen. Andererseits müssen Kandelaber- und Lampenbegründungen keineswegs mit der Funktion des Gerätes, das sie zieren, übereinstimmen¹¹⁸.

Die Kontextfrage führt weiter zu den Darstellungen auf dem Teller der Londoner Lampe (Kat.-Nr. 1). Der Teller, dessen Zugehörigkeit zur Figur nachgewiesen wurde, ist auf der Unterseite mit einem jugendlichen,

lich aber nicht geschlechtlich festgelegt gewesen zu sein, so dass auch männliche Gestalten präsent sind: LIMC IV (1988) 9 s. v. Eros in Etruria (I. Krauskopf).

¹¹⁶ Vgl. etwa einen etruskischen Spiegel in Petersburg: LIMC I (1981) 225 Nr. 17 s. v. Adonis (B. Servais-Soyez); F. Roncalli (Hrsg.), *Gens antiquissima Italiae. Antichità dell'Umbria a Leningrado*. Ausst.-Kat. Leningrad (1990) 413-416 Kat.-Nr. 8.19. Vgl. auch: LIMC II (1984) 170-171 s. v. Aphrodite/Turan (R. Bloch – N. Minot).

¹¹⁷ Zur Rezeption des griechischen Eros in Etrurien und zu seiner anfänglichen Unbeliebtheit vgl. LIMC IV (1988) 8-12 s. v. Eros in Etruria (I. Krauskopf).

¹¹⁸ Das geht schon aus den Abbildungen bei E. Hostetter, *Bronzes from Spina I* (1986) hervor. Es ist sogar anzunehmen, dass bei der Erschaffung solcher Stücke formale Gesichtspunkte im Vordergrund standen und dass man diejenigen Mythen wählte, die sich in prägnante Einzelfiguren oder Gruppen auflösen liessen. Der Inhalt der Darstellung spielte dabei eine untergeordnete Rolle.

gehörten Satyrkopf auf einer Blüte und mit drei schreitenden Mänaden oder Opferdienerinnen verziert. Ein Bezug des Schwanenmenschen zur dionysischen Sphäre, in der ja auch Eros zu Hause ist¹¹⁹, wäre also auch möglich¹²⁰. Letztlich ist diese Vermutung aber nicht beweisbar, weil wir nicht wissen, wie sehr bei der Auswahl der Modelle für Lampenteller und Figur bewusst auf inhaltliche Übereinstimmungen geachtet wurde. Die grosse Vielfalt der Darstellungen und der Darstellungsträger macht es äusserst schwierig, eine einheitliche Erklärung für alle Schwanenmenschen zu finden¹²¹. Auffällig ist, dass es sich bei allen, ausser bei den Terrakottalampen des Volumniergrabes, um Bronzestatuetten handelt. Ob innerhalb der Denkmälergruppe immer dasselbe Wesen gemeint ist, muss dahingestellt bleiben. Da alle Schwanenkappen tragen, darf man wohl durchaus von einer inhaltlichen Beziehung zwischen ihnen ausgehen. Vielleicht könnte man an ein Wesen denken, das mehrere Facetten und dementsprechend unterschiedliche Erscheinungsformen hat. Auf die Untersuchung der Persönlichkeiten des Jünglings und des Schwanenmenschen folgt die Frage nach der Bedeutung der Gruppe.

Für den Jüngling kommt, wie erwähnt, am ehesten eine Interpretation als Jason in Frage: Der erfolgreiche Argonautenführer, der nach den Prüfungen und dem Erlangen des Goldenen Vlieses das Fell wie einen Mantel um sich legt und ausruht¹²². Für den Knaben deutet die Interpretation am ehesten auf den aphroditischen Bereich hin. Die Beziehung zwischen Aphrodite/Turan, Eros und den Schwänen könnte in Richtung einer etruskischen Interpretation als erosähnliches Wesen weisen: Der Schwanenmensch ähnelt einem Eros, Eros und Schwan sind übliche Begleiter der Aphrodite/Turan, und sowohl Eros als auch die Liebesgöttin lassen sich mit Jason in Verbindung bringen.

¹¹⁹ LIMC IV (1988) 9 s. v. Eros in Etruria (I. Krauskopf).

¹²⁰ Der Satyr in Neapel (Kat.-Nr. 10) weist in dieselbe Richtung.

¹²¹ Angesichts der geringen Anzahl Objekte, ist letztlich auch unsicher, ob der erarbeitete "Grundtypus" das Wesen des Schwanenmenschen am besten vertritt, oder ob nicht eines der Einzelstücke, das vielleicht wegen einer ungünstigen Überlieferungssituation heute allein dasteht, das massgebliche wäre.

¹²² Schon die ersten Erklärungsversuche waren diesen Weg gegangen und hatten entsprechend im Knaben mit der Schwanenkappe einen der Boreaden, Kalais oder Zetes, gesehen (s. oben den Brief des Alessandro Pucci). Diese nahmen zwar am Argonautenzug teil, haben aber keine Beziehung zu Schwänen.

gen: Auf Veranlassung von Athena und Hera überredet bei Apollonios Rhodios Aphrodite ihren Sohn Eros, Medeas Liebe zu Jason zu entfachen (A. R. Arg. III Anfang). Die Gefühle und die Unterstützung Medeas sind für den Erfolg des Argonautenzuges entscheidend¹²³. In diesem Sinn könnte man die Gruppe vielleicht als Jason, siegreich durch die Hilfe der Aphrodite/Turan (die durch ihre Begleiter Eros und Schwan vertreten wird), deuten, auch wenn die Tatsache, dass sich der Schwänenmensch nicht Medea, sondern Jason nähert und dieser bereits das Goldene Vlies in Besitz genommen hat, zunächst befremden mag.

Mögen diese Hinweise auch zu keiner sicheren Deutung führen, so wird man doch in der Florentiner Statue eine Darstellung Jasons und eines spezifisch etruskischen Wesens aus dem Bereich der guten Genien und Dämonen, möglicherweise aus demjenigen der Aphrodite/Turan, sehen können.

Zusammenfassung

Die Bronzestatue des Jason wurde 1579 vermutlich in der Umgebung Roms ausgegraben. Sie gelangte sofort in die Sammlung der Medici und von da ins Archäologische Museum von Florenz. Analysen am Centro di Restauro in Florenz konnten die Reparaturen und die Herstellungstechnik der Bronze Gruppe genau bestimmen: Es handelt sich um einen fünfteiligen Vollguss, dessen Teile nach Ausweis der Wirbelstrom-Messungen und der chemischen Analyse der Legierungen – mit Ausnahme des linken ergänzten Flügels – alle zum gleichen Zeitpunkt entstanden sind und zusammengehören. Somit wird auch Schwarzenbergs These, nur der Knabe sei etruskisch, der Jüngling hingegen ein Werk Pietro da Bargas aus der Renaissance, hinfällig. Die Zeitgleichheit sagt aber nichts über die Datierung der Gruppe aus, da die Zusammensetzung der Legierung bisher sowohl in der Antike als auch in der Renaissance ohne Vergleiche ist. Die auffällig grosse Sorgfalt und Qualität der Bronzearbeit ist etwa an der aussergewöhnlichen und soliden Verankerung in der Basis im Überfangguss oder am feinen Muster des rechten Flügels ersichtlich.

Der Jason wurde seit seiner Auffindung für ein etruskisches Stück gehalten. Diese Ansicht ist sowohl durch die formale als auch durch die ikonographische Analyse bestätigt worden: Für die Basis, die Schuhe, die Flügel und die Kanne weisen die nächsten Parallelen in

die Zeitspanne vom Ende des 4. bis in den Anfang des 3. Jhs. v. Chr. und in den etruskisch-italischen Raum. Die stilistische Betrachtung stellte die Einansichtigkeit der Gruppe und den nicht allzu häufig auftretenden Aufbau in der vertikalen Achse fest. Erstaunliche Ähnlichkeiten in dieser Beziehung weist die berühmte, Leochares zugeschriebene Ganymedgruppe auf, weshalb eine mehr oder weniger entfernte Abhängigkeit des Jason von diesem Stück in Erwägung gezogen werden kann. Die Statue könnte demnach frühestens ins Ende des 4. Jhs., wahrscheinlicher aber ins 3. Jh. v. Chr. datiert werden. Auch die Untersuchung der Figur des Jason gab Hinweise auf eine chronologische Einordnung im frühen Hellenismus. Die formalen Aspekte deuten also übereinstimmend auf eine Entstehung der Gruppe des Jason in der Übergangszeit vom 4. zum 3. Jh. v. Chr. hin.

Vom ikonographischen Standpunkt kommt für den Jüngling von den widerfelltragenden mythologischen Gestalten nur der Argonautenführer Jason in Frage. Obwohl keine ausreichenden Beweismittel zur Verfügung stehen, ist dies die wahrscheinlichste Deutung für die untere Figur der Gruppe.

Noch problematischer bleibt die Identifikation des Schwänenmenschen. Aufgrund der im Katalog zusammengestellten Schwänenmenschendarstellungen lässt sich ein Grundtyp erarbeiten, an dem die wichtigsten Eigenschaften des Schwänenmenschen einzeln überprüft werden können. Dabei stellte sich eine gewisse Ähnlichkeit zu Erosdarstellungen, insbesondere solchen aus Süditalien und Etrurien, heraus.

Des weiteren finden sich unter den mythologischen Gestalten oder Wesen, die einen Bezug zu Schwänen haben, auch Aphrodite/Turan und Eros. Man kann wohl – in Anlehnung an die Persönlichkeit des Eros und an die Art der Darstellung in der Florentiner Gruppe, die keinen finsternen, negativen Charakter hat – durchaus von einer Interpretation unseres Schwänenmenschen als wohlwollendes Wesen aus dem Bereich der etruskischen Genien und Dämonen ausgehen. Für die Deutung der Gruppe ist demnach eine Kombination des Helden Jason mit einem etruskischen Wesen positiver Konnotation, vielleicht aus dem Kreis der Aphrodite/Turan, anzunehmen.

Die Gruppe des Jason erweist sich insgesamt als ein qualitativvolles, einheitlich etruskisches Werk aus der zweiten Hälfte des 4. bzw. der ersten Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. Es bleibt zu wünschen, dass diese Untersuchung Anlass zu erneuter Beschäftigung und angemessenerer Würdigung der lange vernachlässigten Statue geben wird.

¹²³ Zu Aphrodite im Argonautenkreis: LIMC II (1984) 134 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias et al.).

Anhang I:

Edilberto Formigli, Marcello Miccio, Roberto Pecchioli

BRONZETTO DEL "GIASONE" – INDAGINI ARCHEOMETRICHE¹²⁴

Esame autoptico e radiografico

Il peso del bronzetto indica che si tratta di una fusione piena. L'esame radiografico ha confermato questa ipotesi.

Data la forma delle figure che compongono il gruppo in bronzo, appare evidente che la tecnica usata è quella della cera persa, non è però possibile stabilire se si tratti della tecnica diretta o di quella indiretta. Sicuramente l'opera è composta da cinque parti fuse separatamente. Si tratta della base, della figura del Giasone compresa la mano sinistra del genietto, della parte anteriore del vello, del genietto insieme alla testa di cigno e all'ala destra e infine del braccio destro che tiene la brocca. L'attuale ala sinistra non appartiene alla costruzione iniziale del gruppo, ma è una integrazione successiva.

Le giunture costruttive

La base è resa solidale con la figura del Giasone non attraverso una saldatura dei due fusi bensì con la tecnica del rigetto ad incastro a cera persa. La base di bronzo fusa per conto proprio era in origine provvista di due fori in corrispondenza delle zone di appoggio dei piedi del Giasone. La figura del Giasone in cera è stata fissata alla base con due riporti, anch'essi di cera, che passando attraverso i fori si espandevano alla parte interna del piano di appoggio della base.

Il getto in bronzo del Giasone è stato eseguito sopra la base già in bronzo. Il rigetto fornisce in questo modo alla figura un saldo ancoraggio sulla sua base. Il rigetto ad incastro è una tecnica antica che risale all'età del bronzo ma che è stata applicata anche su bronzi greci, romani, medioevali e rinascimentali.

Una vera e propria saldatura si trova invece in corrispondenza dell'attacco del vello. La giuntura taglia orizzontalmente la parte alta a circa un centimetro dall'ascella del Giasone. La parte superiore del vello è stata dunque fusa insieme alla figura umana, mentre per la

parte bassa è stato necessario procedere ad una fusione separata, poiché sarebbe stato estremamente difficile ottenere in un unico getto parti così ravvicinate, separate solo da un sottile diaframma.

Due saldature bronzo con bronzo fissavano il genietto al Giasone. La prima giuntura si trova tra la spalla destra del Giasone ed il ginocchio destro del genietto. Materiale bronzeo di riporto è ancora visibile tra le due parti. Si tratta di una saldatura per colata usata comunemente in età greca e romana. L'altra saldatura si trovava al polso sinistro del genietto mentre la mano stessa è fusa insieme alla figura del Giasone. Successivamente vi è stato un distacco violento che ha seguito la linea di saldatura al quale si è rimediato in seguito in età moderna mediante brasatura dolce (saldatura a stagno). Per eseguire questa riparazione le parti interessate sono state limate fino a ritrovare il metallo vivo. Altre saldature per colata si trovano all'attacco del braccio destro del genietto e all'attacco dell'ala sinistra. Piccoli difetti di fusione sono presenti nel collo del genietto e su quello del Giasone.

Le giunture di restauro

Mentre le giunture a stagno tra genietto e Giasone già menzionate sostituiscono antiche saldature bronzo con bronzo, altre saldature a stagno di epoca recente (probabilmente ottocentesche) sono state eseguite per rimediare a fratture avvenute in zone deboli del bronzetto in corrispondenza del braccio destro del genietto, del collo e del becco del cigno. Per quanto riguarda la saldatura dell'ala sinistra del genietto, essa appare eseguita per colata in bronzo.

Il modellato e anche il disegno delle due ali appaiono alquanto diversi. Si tratta di una sostituzione pertinente ad un restauro eseguito con molta cura, di tipo completamente diverso da quelli finora descritti.

Su alcuni punti della statuetta come la base, l'ala destra e il piede sinistro del Giasone sono presenti piccolissime zone di doratura, data la loro pochezza non fanno pensare ad una più estesa superficie dorata, ma a macchie accidentali avvenute nella bottega dove sono stati eseguiti alcuni restauri.

¹²⁴ Die Untersuchungen wurden in den Labors des Centro di Restauro della Soprintendenza Archeologica della Toscana in Florenz durchgeführt (Anm. d. Verf.).

Le misure di conducibilità¹²⁵ (fig. 1)

I valori di conducibilità espressi in unità I.A.C.S. rilevati con il metodo delle correnti indotte risultano statisticamente omogenei per tutto il bronzetto eccetto che per l'ala sinistra che presenta valori mediamente superiori di I.A.C.S.

Le analisi chimiche (fig. 2)

Punti di prelievo:

1559:	Prelievo	sul bordo interno della base
1560:	"	sulla ribattitura dei tenoni
1561:	"	interno della coscia sx
1562:	"	vello
1563:	"	tallone sx del genietto
1564:	"	vaso nella mano del genietto
1565:	"	ala dx
1566:	"	ala sx
1567:	"	cappello del genietto
1568:	"	cigno

Le analisi chimiche quantitative eseguite per assorbimento atomico su 10 campioni prelevati dalle varie zone della statuetta, mostrano, fatta eccezione l'ala sinistra, che nella loro fusione è stata utilizzata una stessa lega ternaria (Cu-Sn-Pb) caratterizzata da alti contenuti di piombo ed altissimi contenuti di stagno¹²⁶. Le quantità relative dei tre maggiori costituenti della lega ed anche le piccole quantità in traccia, rientrano entro certi limiti che permettono di affermare la sostanziale uniformità della lega usata per tutto il bron-

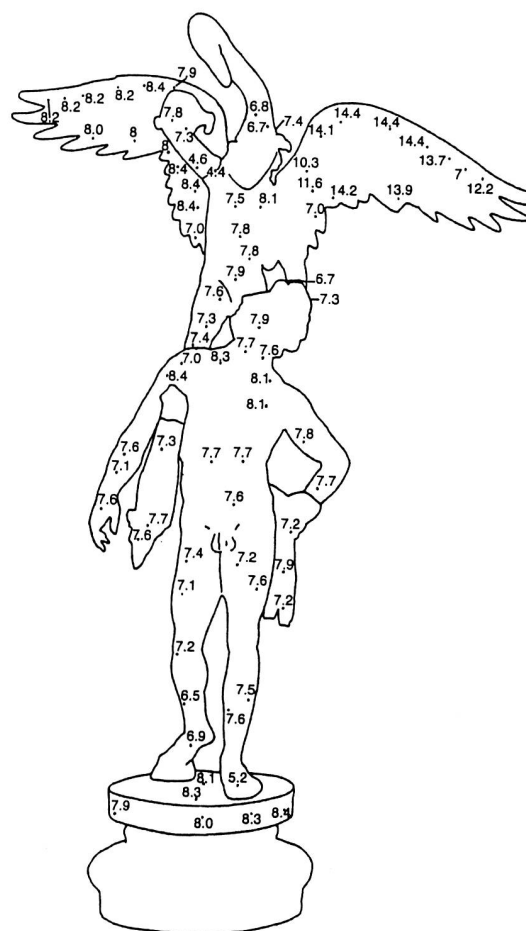


fig. 1: Misure di conducibilità.

¹²⁵ Zur Methode der Wirbelstrom-Messungen (Eddy-Currents): F. Nicosia – M. Diana (Hrsg.), *La chimera d'Arezzo* (1992) 125-126; G. Hellenkemper-Salies – H. H. von Prittwitz und Gaffron – G. Bauchhenss (Hrsg.), *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia. Ausst.-Kat. Bonn* (1994) 991-993 (E. Formigli – F. Willer); G. Zimmer – N. Hackländer (Hrsg.), *Der Betende Knabe. Original und Experiment* (1997) 145-150 (E. Formigli); M. Iozzo (Hrsg.), „...qual era tutto rotto“. *L'enigma dell'Idolino di Pesaro. Indagini per un restauro* (1999) 61. 95 Taf. XXIX (E. Formigli - M. Miccio). Die Wirbelstrom-Messungen sind meines Wissens bisher nur an Grossbronzen angewendet worden. Angesichts der technischen Voraussetzungen (man muss eine Sonde auf eine glatte Oberfläche ansetzen können), schien die Methode für kleinere Objekte mit unruhiger Oberfläche weniger geeignet zu sein. Im Falle des Jason konnte sie dennoch erfolgreich durchgeführt werden (Anm. d. Verf.).

¹²⁶ Sehr hohe Bleikonzentrationen (20-30% Pb) sind unter den etruskischen Statuetten häufig zu finden, wogegen hohe Zinnwerte (10-20% Sn) seltener auftreten. Aus diesen Werten folgt ein besonders tiefer Kupferanteil. Während Zink und Nickel in der für etruskische Bronzen üblichen Konzentration vorkommen, sind die Eisen- und Silberanteile des Jason verhältnismässig und die Antimonwerte extrem hoch. Für weitere chemische Analysen etruskischer Bronzestatuetten vgl. J. Riederer, *Archäologie und Chemie. Ausst.-Kat. Berlin* (1987) 99-130; ders., *Die Metallanalyse der Objekte aus Kupferlegierungen*, in: F. Jurgeit, *Die etruskischen und italischen Bronzen sowie Gegenstände aus Eisen, Blei und Leder im Badischen Landesmuseum Karlsruhe II* (1999) 298-310: Die Werte sind insofern zu relativieren, als von den 97 analysierten Statuetten 107 Proben, also beim grössten Teil eine Probe pro Stück, genommen werden konnten. Es bleibt konkret danach zu fragen, welche Schlüsse aus den unterschiedlichen Zusammensetzungen der Legierungen für Chronologie und Herkunft der Statuetten gezogen werden können (Anm. d. Verf.).

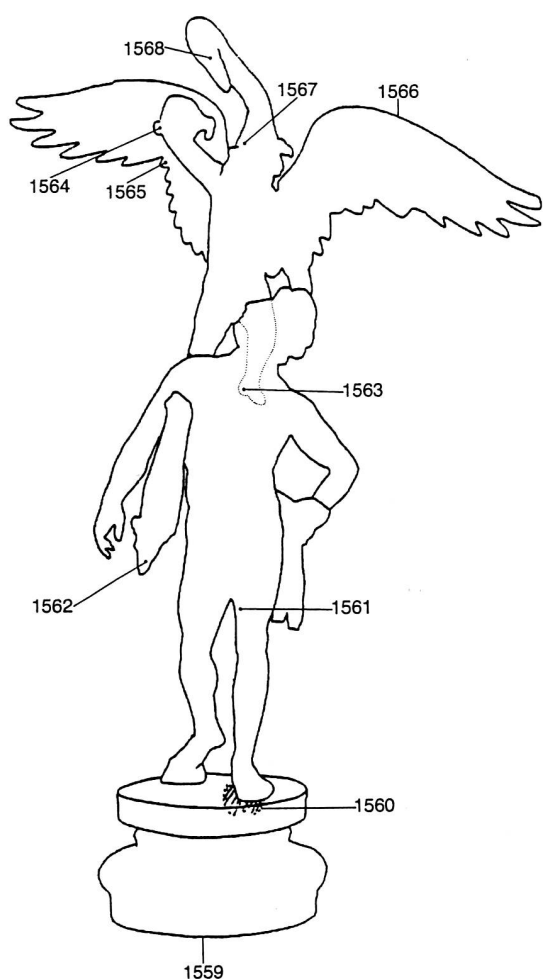


fig. 2: *Analisi chimiche.*

c	Cu	Sn	Pb	Zn	Fe	Ag	Sb	Ni
1559	62,87	13,54	22,13	0,01	0,13	0,14	0,24	0,04
1560	62,44	15,05	19,78	0,01	0,20	0,11	0,21	0,04
1561	61,12	12,95	23,29	0,01	0,13	0,11	0,36	0,05
1562	60,16	14,81	23,09	0,01	0,10	0,08	0,25	0,04
1563	60,27	14,31	24,34	0,02	0,21	0,09	0,24	0,05
1564	62,97	13,39	21,4	0,01	0,11	0,08	0,27	0,06
1565	58,88	13,69	24,12	0,01	0,24	0,07	0,30	0,06
1566	78,06	7,77	12,85	0,03	0,17	0,12	0,09	0,14
1567	63,17	12,59	22,18	0,01	0,27	0,09	0,22	0,04
1568	63,01	12,28	23,25	0,01	0,27	0,09	0,21	0,04

tabella 1: *Risultati*

zetto esclusa appunto l'ala sinistra. La lega di quest'ultima mostra al contrario contenuti di Sn e di Pb notevolmente più bassi. Anche le tracce del campione prelevato dall'ala sinistra divergono da quelle di tutte le altre analisi (tabella 1).

Conclusioni

L'esame delle tecniche costruttive del bronzetto e la valutazione dei risultati analitici non permettono una attribuzione sicura all'età antica o rinascimentale. Solo le giunture eseguite mediante brasatura dolce (saldatura a stagno) sono sicuramente pertinenti a restauri recenti (probabilmente ottocenteschi).

D'altra parte l'uniformità delle leghe e delle tecniche esecutive portano ad escludere l'ipotesi che alcune parti, come ad esempio la base, siano state aggiunte o sostituite in età diversa da quella della costruzione. Fa eccezione l'ala sinistra che, come dimostrano sia la tecnica di decorazione che le misurazioni di conducibilità ed anche le analisi chimiche, si differenzia nettamente dal resto del bronzetto. Anche qui però né la tecnica di giuntura né il tipo di lega permettono una attribuzione cronologica sicura. Possiamo solo dire che la sua fusione e l'attacco al bronzetto sono molto bene eseguite.

Ulteriori informazioni potrebbero essere ricavate dall'esame scientifico delle patine. Ciò richiederebbe però prelievi di campioni per carotaggio difficilmente eseguibili sulla delicata superficie del bronzetto.

Anhang II:

KATALOG: DARSTELLUNGEN DES SCHWANENMENSCHEN ¹²⁷

Schwanenmenschen

1. Lampe in London¹²⁸

Flügelknabe im Ephebenalter mit langgezogenen Körperformen und Schmuckringen am linken Knöchel und am linken Handgelenk. Er trägt in der gesenkten linken eine Omphalos-Schale und in der erhobenen rechten Hand eine Kanne (Olpe), aus der er ausgiesst. Über dem fast schulterlangen Haar schlängelt sich die blütenförmige Schwanenkappe empor.

London, British Museum, Reg.-Nr. 1824.4-54.25. Hängelampe. Bronze (einheitliche Legierung für Lampe und Figur nachgewiesen). H. (mit Lampe) 29,6 cm, H. Figur: 6,5 in. (ca. 16,5 cm). R. Payne Knight erwarb sie von Sir William Hamilton, Botschafter in Neapel, zusammen mit anderen Objekten, von denen die meisten in der Umgebung von Neapel gefunden worden waren, und vermachte sie 1824 dem British Museum. Walters gibt an: „found near Naples“.

Etruskisch, 3. Jh. v. Chr. (Haynes).

Lit.: H. B. Walters, *Catalogue of the bronzes, Greek, Roman and Etruscan, in the British Museum* (1899) 175 Kat.-Nr. 956. 327 Kat.-Nr. 2524; D. M. Bailey – P. T. Craddock, *A bronze lamp of late Etruscan type*, *StEtr* 46, 1978, 75-80 Taf. 16-17; Haynes (1985) 321-322 Nr. 198 Abb. S. 242; D. M. Bailey, *Catalogue of the lamps in the British Museum IV* (1996) 121. 162 Taf. 160-161 Nr. Q 3969.

¹²⁷ Der Katalog nimmt Denkmäler auf, die den Schwanenmenschen darstellen oder aber im Zusammenhang mit dem Jason zu Unrecht als solche bezeichnet worden sind. Die Katalogeinträge enthalten der Reihe nach folgende Daten (wo sie bekannt sind): Kurzbeschreibung, Aufbewahrungsort, Inventarnummer, Material, Masse, Funktion, Herkunft, Erhaltungszustand, Datierung und Literatur. Unsicheres und Hypothetisches wird mit Fragezeichen gekennzeichnet.

¹²⁸ Mit diesem Knaben stimmt die Beschreibung eines weiteren Stücks im British Museum, ebenfalls aus der Sammlung Payne Knight, genau überein. Die mit „Ganymede“ bezeichnete Figur ist etwas grösser (8,25 in.: ca. 21 cm), und ihre kelchartige Kappe soll in eine Schlange auslaufen. Es wäre zu prüfen, ob es nicht doch eine Schwanenkappe sein könnte: H. B. Walters, *Catalogue of the bronzes, Greek, Roman and Etruscan in the British Museum* (1899) 175 Kat.-Nr. 956 (ohne Abb.).

2. Eros in London

Kindlicher Flügelknabe in Schrittstellung. Mit dem angewinkelt erhobenen linken Arm führt er eine Panflöte an den Mund. Kleine Flügel, mittellanges Haar, Schwanenkappe mit vieleckigem Querschnitt.

London, British Museum, Reg. 1757.8-15.14B. Figur einer Hängelampe (?). Bronze (Vollguss). H. 9,5 cm. Von oberhalb der Knöchel abwärts fehlen beide Füße. Über den Bruchstellen wurden zwei runde Löcher von vorn nach hinten gebohrt, vermutlich zum Befestigen der fehlenden Stücke. Aus dem linken Bein ragt ein feiner Stift heraus. Der rechte Arm ist oberhalb des Ellbogens gebrochen. Im Arm ist eine runde Eintiefung sichtbar. Herkunft unbekannt, Schenkung Hollis.

Etruskisch, 3.-2. Jh. v. Chr. (Bailey).

Lit.: H. B. Walters, *Catalogue of the Bronzes, Greek, Roman and Etruscan, in the British Museum* (1899) 200 Nr. 1137; D. M. Bailey, *Catalogue of the Lamps in the British Museum IV* (1996) 121. 162 Taf. 160 Nr. Q 3968.

3. Statuette im römischen Kunsthandel (1930)

Der Flügelknabe giesst rechts aus einer Kanne aus. Die linke Hand fehlt, hielt aber wohl eine Schale. Er trägt kurz gelocktes Haar mit Mittelscheitel, auf dem die blütenförmige Schwanenhaube sitzt. Der Kopf des Schwanes ist so stark gebogen, dass er unten mit dem aufstrebenden Hals zusammengewachsen ist.

1930 Kunsthandel Rom, 1978 und 1989 Sotheby's New York. Kandelaberfigur (?). Bronze (Vollguss). H. 10,1 cm. Linke Hand fehlt, Flügel teilweise abgebrochen, Schwanenhals nachträglich durchbohrt. Die mitgegossene Standplatte ist wahrscheinlich der obere Rand einer einst höheren Basis für einen Kandelaberaufsatz. Herkunft unbekannt.

Etruskisch (Volumniergrab); späthellenistisch oder römisch, 1. Jh. v. Chr.-1. Jh. n. Chr. (Sotheby's).

Lit.: Volumniergrab (1942) 197-198 Abb. 20-21; Sotheby's New York. *Fine Antiquities*, 17.2.1978, 35 Kat.-Nr. 110; Sotheby's New York. *Antiquities and Islamic Art*, 29.11.1989, Kat.-Nr. 82.

4. Statuette in Amsterdam

Schreitender Flügelknabe, leicht nach links gewandt. Auf dem mittellangen, gewellten Haar die blütenförmige Kappe. Am rechten Arm ein Armreif. Der linke Arm war angewinkelt nach vorne gestreckt. Eine Ergänzung mit Kanne und Schale kann nicht ganz ausgeschlossen werden, ist aber nicht wahrscheinlich.

Amsterdam, Allard Pierson Museum, Inv. 1738. Bronze (Vollguss). H. 12,3 cm. Die linke Hand, das stabartige Attribut der rechten durchbohrten Hand und die Spitze der Kappe waren getrennt gearbeitet und fehlen. Am oberen Ende der Kappe befindet sich ein Loch zur Befestigung der Spitze. Herkunft unbekannt, 1921 aus Slg. Scheurleer erworben.

Nach van Gulik suspekt.

Lit.: H. C. van Gulik, Catalogue of the Bronzes in the Allard Pierson Museum I (1940) 100-101 Taf. 35 Nr. 152 (hier unter "false and suspect bronzes" eingereiht; dieses Urteil beruht wohl auf der Ähnlichkeit mit einer Gruppe von Frauenfiguren mit Spitzhut, die nachweislich Fälschungen sind: vgl. M. C. Galestin, Reproductions, falsifications, imitations of ancient bronzes, BABesch 56, 1981, 89-115 bes. 98-99 Fig. 24-25).

Mögliche Schwanenmenschen

5. Zwei Terrakotalampen aus dem Volumniergrab zu Perugia

Je ein nackter Jüngling mit grossen, senkrecht nach unten hängenden Flügeln, langem Mantel am Rücken und Stiefeln. Schulterlanges Haar. Die schlaufenartigen Enden auf den glatten Kappen wurden teils als Schlangen, teils als Schwäne interpretiert.

Einst Perugia, seit 1960 verschollen. Hängelampen. Ton. H. mit Basis: 34 cm, H. Figuren: 24 cm, Durchmesser Lampenteller: ca. 30 cm. Lampenteller stark fragmentiert. Figuren: einige Brüche, sonst gut erhalten. Aus Perugia, Volumniergrab. Man fand den Kopf der einen Figur noch an einem Bleifaden hängend *in situ*. Der Körper hatte sich vom Kopf gelöst, und die Lampe war zu Boden gefallen. Die Lampen gehörten zur Innenausstattung der Bestattungsanlage.

Etruskisch, 1. Jhs. v. Chr. (Volumniergrab).

Lit.: G. B. Vermiglioli, Il sepolcro dei Volumni II (1855) 61 ff.; Daremberg-Saglio III (1904, Nachdruck 1969) 1335 s. v. lucerna, lychnus (J. Toutain); D. Viviani, BdA 1915, 161-164; G. Bendinelli, BdA 1915, 245-248; E. Zalapy, La tomba etrusca dei Velimni a Perugia. Bollettino della R. Deputazione di storia patria per l'Umbria 24 (1920); E. Galli, Perugia. Il Mu-

seo funerario del Palazzone all'Ipogeo dei Volumni (1921) 39 Abb. 24-25; U. Tarchi, L'arte etrusco-romana nell'Umbria e nella Sabina (1936) Taf. 36; Volumniergrab (1942) 189 ff.; Repertorio delle opere d'arte trafugate in Italia I, 1957-1964. Ministero della pubblica Istruzione. Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti (1964) 14 Abb. 77 (fälschlicherweise als Bronzeobjekte bezeichnet); EAA VI (1965) 88 Abb. 99 s. v. Perugia (A. E. Feruglio).

6. Jüngling in Petersburg ("Diomedes")

Nackter Jüngling mit Stiefeln, die Zehen und Fersen freilassen. Beide Arme sind angewinkelt vorgestreckt, rechts mit Schwertgriff, links rekonstruiert man auf der Handfläche das Palladion. Ursprünglich geflügelt. Auf dem nach rechts unten gewandten Kopf Haarreif und Ansatz einer glatten Kappe.

St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. W 2068. Bronze (Vollguss). H. 52 cm. Es fehlen die beiden Flügel, die Attribute der beiden Hände und der getrennt gearbeitete Oberteil der Kappe. In der rechten Hand ist noch ein Rest des Attributs erhalten, wohl als Schwert- oder Dolchgriff zu verstehen. Oben an der Kappe kleine Eintiefung zur Befestigung des fehlenden Teils. Am Rücken auf den Schulterblättern V-förmige Spalten, in denen einst die Flügel eingefügt waren. Weiter unten auf der Höhe der Lenden zwei kleine runde Aussparungen. Verschiedene Bruchstellen. Rechter Arm am Oberarm mit gut sichtbarer Schwalbenschwanzklammer befestigt, möglicherweise eine antike Flickung. Eine absichtliche Umarbeitung eines Schwanenmenschen in einen Diomedes (Abnahme der Flügel und der Kappe, neue Attribute) ist nicht auszuschliessen, aber unwahrscheinlich. Die Beine unterhalb der Knie und der linke Arm am mittleren Oberarm scheinen ebenfalls gebrochen oder angerissen zu sein. Klammern sind aber auf den Photos keine mehr sichtbar. Brustwarzen und Pupillen waren eingelegt. Die Zugehörigkeit der Basis wird teilweise bezweifelt. Wohl aus Italien. Nach Mavleev ev. aus dem Val di Chiana (Toskana). Seit 1928 in der Eremitage.

Etruskisch, 3. Jh. v. Chr. (z. B. Ausst.-Kat. Zürich).

Lit.: Volumniergrab (1942) 199-200 Abb. 22-24; Z. A. Vilimovic (Hrsg.), Kul'tura i iskusstvo Etrurij. Ausst.-Kat. Leningrad (1972) 31 Nr. 69; E. V. Mavleev, Greceskie Diomedey i etruskij celovek-lebed', in: Chudozestvennyye izdelija anticnych masterov (1982) 86-96 Abb. 1.2; Die Welt der Etrusker. Archäologische Denkmäler aus Museen der sozialistischen Länder. Ausst.-Kat. Berlin (1988) 279-280 Nr. D 2.65; F. Roncalli (Hrsg.), Gens antiquissima Italiae. Antichità

dell'Umbria a Leningrado. Ausst.-Kat. Leningrad (1990) 405-406 Nr. 8.4; Aus den Schatzkammern Eurasiens. Meisterwerke antiker Kunst. Ausst.-Kat. Zürich (1993) 206-207.

7. Statuette Micali (Taf. 9,2)

Nackter Jüngling mit in sich zurückgebogener Schwankenkappe. Linker Arm in die Hüfte gestemmt, rechter Arm hoch erhoben. Kurzes Haar mit dichten Stirnfransen, darüber Haarreif mit drei runden Schmuckscheiben und glatte Schwankenkappe. Am Schwanenkopf stehen Federn (?) nach hinten ab.

Einst im Museo Venuti in Cortona, 1975 in Basel¹²⁹. Geräteteil, Pateragriff (?). Bronze. H.: Der Kupferstich bei Micali misst ca. 17 cm. Da bei anderen Stücken des Buches der Massstab der Verkleinerung angegeben ist, könnte das Fehlen dieser Angabe auf eine 1:1-Wiedergabe schliessen lassen. Die Füße sind ergänzt, die rechte Hand fehlt. Wohl aus Italien.

Um 460 v. Chr. (unteritalisch?)¹³⁰.

Lit.: G. Micali, *Antichi monumenti per servire alla storia degli antichi popoli italiani* (1832) Taf. 35,13; G. B. Vermiglioli, *Il sepolcro dei Volumni II* (1855) 62; *Volumniergrab* (1942) 198-199 Abb. 25 (vereinfachte Skizze, Vermerk „verschollen“).

8. Statuette im römischen Kunsthandel (1931)

Frontal dastehender Mann mit gekreuzten Beinen und in die Hüfte gestützten Armen. Auf dem Kopf glatte Schwankenkappe, die sich unnatürlich U-förmig nach unten biegt.

1931 im römischen Kunsthandel. Griff einer Patera (?). Bronze. Es fehlen beide Füße von den Knöcheln abwärts. Kleines Loch links auf der Brust.

Etruskisch, 5.-4. Jh. v. Chr.

Lit.: *Volumniergrab* (1942) 212-213 Taf. 16,2-3.

¹²⁹ Von der in *Volumniergrab* (1942) als verschollen bezeichneten Statuette fand ich in der Photothek des Instituts für Klassische Archäologie der Universität Bern zwei Photos, eine Vorderansicht und eine Vergrößerung des Büstenausschnitts, die 1975 vom Photographen des Instituts, J. Zbinden, in Basel aufgenommen worden waren (Taf. 9,2). Ich habe die Statuette in keinem der Kataloge der Basler Museen und Privatsammlungen finden können.

¹³⁰ Vergleichsstücke: K. Gschwantler, *Guss + Form. Bronzen aus der Antikensammlung*. Ausst.-Kat. Wien (1986) 74-75 Abb. 140 Nr. 74; D. von Bothmer (Hrsg.), *Glories of the past*. Ausst.-Kat. New York (1990) 109 Kat.-Nr. 90; M. T. Iannelli – V. Ammendolia (Hrsg.), *I volti di Hipponion*. Vibo Valentia, Museo Archeologico “Vito Capialbi” (2000) 129.

9. Sogenannter “Kyknos”

Gnomenhafter Mann, der im Schneidersitz auf einer halbkugelförmigen, felsähnlichen Basis sitzt. Die Chlamys ist rechts mit einer Fibel befestigt. Er greift mit dem linken Arm nach rechts hinten zum Schwert, das er am Gürtel in der Scheide trägt, und schaut zugleich links über die Schulter in die Ferne. Auf dem Kopf sitzt die übergrosse Schwankenkappe vieleckigen Querschnitts.

Paris, Bibliothèque Nationale, Inv. B.B. 803. Geräteteil. Bronze. H. 6,7 cm. Herkunft unbekannt, zuerst in Slg. Fould, dann in Slg. Oppermann.

Etruskisch, 3.-2. Jh. v. Chr. (?) (Adam).

Lit.: A. Chabouillet, *Description des antiquités du Cabinet Louis Fould* (1861) 61 Nr. 1217; L. Stephani, *CRPétersbourg* 1863, 1864, 50 Anm. 10¹³¹; E. Babelon – J. A. Blanchet, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale* (1895) 346-347 Nr. 803; Reinach, *RSt II* 464,4; J. Babelon, *Choix de bronzes et de terres cuites des collections Oppermann et de Janzé* (1929) 36-37 Taf. 24 Nr. 35; *Volumniergrab* (1942) 202 Abb. 27-28; A. M. Adam, *Bronzes étrusques et italiques*. Bibliothèque Nationale, Paris (1984) 72-73 Nr. 74 (mit ausführlicher Bibliographie).

10. Satyr in Neapel¹³²

Der ithyphallische Flügelatyr steht auf dem rechten Bein und hat das linke vorgestreckt, den Boden nur mit der Ferse berührend. Der rechte Arm ist in die Hüfte gestützt, der linke wie zum Gruss seitlich hoch erhoben. Auf der Stirn zwei V-förmig angebrachte Hörner sowie langes, unter die blütenförmige Schwankenkappe gescho-benes Haar.

Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 129111. Bronze. H. 17,5 cm, B. 10 cm, Tiefe 5,5 cm. Der rechte Flügel fehlt; an seinem Ansatz am Rücken sind noch Reste einer modernen Lötung zu sehen. Die kleine runde Bronzebasis, auf der der Satyr steht, ist gespalten und mit einer modernen Holzbasis vervollständigt. Die Statuette hat eine homogene dunkelgrüne Patina.

¹³¹ Stephani äusserte die Vermutung, der Kyknos könnte identisch sein mit einer in einer Adunanz von 1846 erwähnten Statuette im Besitz des römischen Kunsthändlers Capranesi, die andernfalls als verschollen gelten muss; vgl. BdI 1846, 103 und AZ 1846, 291. Von Gerkan und Messerschmidt konnten sie jedenfalls nicht wiederfinden: *Volumniergrab* (1942) 193 Anm. 3.

¹³² Ich danke S. De Caro für nähere Hinweise zu diesem Stück.

Herkunft unbekannt, 1903 aus der Privatsammlung von Raffaele Santojanni angekauft.

Etruskisch, "voraugusteisch" (Volumniergrab 212-213).

Lit.: Volumniergrab (1942) 200 Taf. 16,4.5; A. Ruesch (Hrsg.), Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli I² (1911) 358 Nr. 1523.

Auszuscheidende Darstellungen

11. Merkurbüste Beger

Büste des Merkur mit gewelltem Petasos. Darauf Öse in Form eines Schwanenkopfes, daneben Flügel. Büste unten durch zwei Füllhörner und Akanthusranken gerahmt. Auf der linken Schulter Mantelbausch. Pathetisches Gesicht mit Buckellocken.

1871 im Alten Museum zu Berlin, heutiger Standort unklar. Bronze. 7,5 Zoll (ca. 19,05 cm). „Der eine Flügel ist aus-, der andere fast ganz abgebrochen“ (Friederichs). Herkunft unbekannt, aus Slg. Bellori.

Gallorömisch, 2.-3. Jh. n. Chr. (vgl. Petit).

Lit.: L. Begerus, Thesaurus Brandenburgicus III (1696) 234 ff.; G. B. Zannoni, Reale Galleria di Firenze illustrata, ser. 4, III (1824) 142; C. Friederichs, Berlins antike Bildwerke II: Geräte und Bronzen im Alten Museum. Kleinere Kunst und Industrie im Alterthum (1871) 390 Kat.-Nr. 1833a; R. Lantier, Buste en cristal de roche: Faustine l'ancienne, MonPiot 38, 1941, 138-139; H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch (1961) 161-162 Abb. 43; J. Petit, Bronzes antiques de la Collection Dutuit. Musée du Petit Palais (1980) 70-71.

12. Merkurbüste Pierpont Morgan

Ähnlich wie Kat.-Nr. 11: Auf den Füllhörnern und dem Blattwerk Büsten von Jupiter, Juno und Minerva. Merkur trägt ein Gewand mit zwei Fibeln, auf dem Petasos wiederum Schwanenöse und Flügel. Markante Mittelscheitelfrisur.

Hartford (USA), Wadsworth Atheneum. Büste zum Aufhängen oder Befestigen an einem erhöhten Ort. (Am Unterteil der Büste war mit Ketten eine Hängelampe befestigt, deren Zugehörigkeit aber nicht eindeutig ist). Bronze. H. 47 cm (wohl mit Lampe). Herkunft unbekannt, aus Slg. Pierpont Morgan.

Römisch, 1. Jh. n. Chr. (Smith).

Lit.: C. H. Smith, Collection of J. Pierpont Morgan. Bronzes, antique Greek, Roman, etc. including some antique objects in gold an silver (1913) 35 Kat.-Nr. 84 Taf. 54; H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch (1961) 161; J. Petit, Bronzes antiques de la Collection Dutuit. Musée du Petit Palais (1980) 71.

13. Bronze Sciarra

Nackter Jüngling mit angewinkelt vorgestrecktem rechten und abgebrochenem linken Arm. Auf dem Kopf sitzt eine eng anliegende Kappe mit Federmuster. Über der Stirn Haar sichtbar. Das Loch im Hinterkopf, aus dem der Schwanenhals wachsen sollte, scheint allein ein Werk der neuzeitlichen Restaurierungen zu sein.

Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, I.N. 2235. Freistehende Statue, wohl Votiv, ev. zu einer Mehrfigurengruppe gehörig. Bronze (Hohlguss). H. 1,02 m. Es fehlen beide Füße, rechte Hand, linker Arm, Schädelkalotte, Teile der Lippen. Augenbrauen, Lippen, Nabel und Brustwarzen waren ursprünglich in Kupfer eingelegt. Die Ergänzungen der fehlenden Teile vom 17. Jh. wurden 1963 wieder entfernt. 1643 auf dem Gianicolo in Rom gefunden. Zuerst im Palazzo Barberini, dann 1830-1892 im Palazzo Sciarra, anschliessend durch Wolfgang Helbig an Carl Jacobsen verkauft.

Griechisch oder grossgriechisch, 470-460 v. Chr. (Zuschreibung und Datierung umstritten).

Lit.: F. Studniczka, RM 2, 1887, 90-109 Taf. IV. IVa. V; Billedtavler Taf. II Nr. 28 (1907); F. Poulsen, BrBr 743-744 (1932); V. H. Poulsen, ActaArch 8, 1937, 104; H. Bulle, Tarentinischer Apollonkopf, 99. BWPr (1939) 17-18 Anm. 31; L. Curtius, Mdl 4, 1951, 32-34 Taf. 12; F. Poulsen, Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek (1951) 45-46 Kat.-Nr. 28; G. Hafner, AA 1954, 233-241; C.-C. Van Essen, in: M. Renard (Hrsg.), Hommages à Albert Grenier III. Collection Latomus 58 (1962) 1574; M. Gjodsen, MeddelGlypt 1970, 11-76; A. Hus, Les bronzes étrusques (1975) 105 Taf. 40; T. Fischer-Hansen, Catalogue Campania, South Italy and Sicily. Ny Carlsberg Glyptotek (1992) 28-31; M. Bell, III, in: E. M. Steinby (Hrsg.), Ianiculum – Gianicolo. Storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al rinascimento. ActaInstRomFin 16 (1996) 77-99; ders., in: C. Mattusch et al. (Hrsg.), From the parts to the whole. Acta of the 13th International Bronze Congress I (2000) 132-133.

14. "The Swan Hero"

Nackter Jüngling auf rechteckiger Standplatte mit steif vorgesetztem linken Bein. Linker Arm aufgestützt, rechte Hand hält Knospe vor das Gesicht. Archaische Frisur mit je drei seitlich nach vorne fallenden langen Locken und Haarmasse hinten. Kopfbedeckung mit Schwanenkopf. Der Vogelhals ist dabei völlig in sich zusammengebogen.

Paris, Louvre, Inv. 219. Votivstatuette. Bronze. H. 25,4 cm. Herkunft unbekannt.

Etruskisch, spätarchaisch (Richardson).

Lit.: Volumniergrab (1942) 200 Taf. 17; E. Richardson, *Etruscan Votive Bronzes, Geometric, Orientalizing, Archaic* (1983) 362-363 Taf. 262 Abb. 868.

15. Herme Peyrefitte

Auf einer runden Scheibe steht der pilasterförmige Hermenschaft, der die Beine der Figur ersetzt. Daraus erwächst eine in einen Mantel gehüllte Gestalt, von der nur das Gesicht und das stark betonte weibliche Geschlecht sichtbar sind (Hermaphrodit?)¹³³. Die rechte geballte Hand ist unter dem Mantel zum Kinn geführt. Über dem Kopf, auf dem Mantel, sitzt der Schwanenhals.

1988 Christie's New York, 1992 Christie's London, 1999 Christie's New York. Lampenfigur oder Abschluss eines Möbels oder Gerätes (?). Bronze. H. 14,7 cm. Herkunft unbekannt, aus Slg. Roger Peyrefitte, Paris. Suspekt (Christie's: etruskisch, 2.-3. Jh. v. Chr. bzw. römisch, 1. Jh. v. Chr. - 1. Jh. n. Chr.).

Lit.: Christie's New York. *Antiquities*, 5.6.1988, 108 Kat.-Nr. 282; Christie's London. *Fine Antiquities*, 8.7.1992, 56-57 Kat.-Nr. 155; Christie's New York. *East. Nineteenth Century Decorative Arts. Antiquities and Souvenirs of the Grand Tour*, 28.-29.4.1999, 130 Kat.-Nr. 682.

TAFELVERZEICHNIS

- Taf. 6, 7,2 Bronzestatuetten des sogenannten Jason. Florenz, Archäologisches Museum, Inv. 547. Photo: Centro di Restauro della Soprintendenza Archeologica della Toscana, Florenz.
- Taf. 7,1, 3 dito. Photo: Soprintendenza Archeologica per la Toscana, Gabinetto Fotografico (Neg. 61 977 / 7 und Neg. 61 977 / 8).
- Taf. 8,1-2 dito. Photo: Soprintendenza Archeologica per la Toscana, Gabinetto Fotografico (Neg. 61 977 / 2 und Neg. 61 977 / 6).
- Taf. 8,3-4 dito. Photo: Centro di Restauro della Soprintendenza Archeologica della Toscana, Florenz.
- Taf. 8,5-6 dito. Photo: Soprintendenza Archeologica per la Toscana, Gabinetto Fotografico (Neg. 61 977 / 4 und Neg. 61 977 / 3).
- Taf. 9,1 dito. Photo: Soprintendenza Archeologica per la Toscana, Gabinetto Fotografico (Neg. 12 165).
- Taf. 9,2 Bronzestatuetten Micali, Standort unbekannt. Photo: J. Zbinden, Institut für Klassische Archäologie der Universität Bern, 1975.
- Taf. 9,3-4 Bronzestatuetten des sogenannten Jason. Florenz, Archäologisches Museum, Inv. 547. Photo: Centro di Restauro della Soprintendenza Archeologica della Toscana, Florenz.
- fig. 1 Misure di conducibilità.
- fig. 2 Analisi chimiche.

¹³³ Hermaphroditen bestehen in der Regel aus einem männlichen Unterkörper und einem weiblichen Oberkörper: LIMC V (1990) 268-285 s. v. Hermaphroditos (A. Ajootian).