

# Mainzer Winckelmann-Blätter

*Arbeitsbereich Klassische Archäologie  
Institut für Altertumswissenschaften  
Johannes Gutenberg-Universität Mainz*



Mainz, 5. Dezember 2022



Abb. 1 Die Halsamphora der Universitätsammlung Mainz 222

# Tanz und Kampf – zwei Seiten einer Amphora

## *Die schwarzfigurige Halsamphora Mainz 222*

Die letzten beiden Jahrzehnte haben ein erneutes Interesse an der späten etruskischen bzw. (etrusko-)kampanischen schwarzfigurigen Vasenmalerei gesehen. Neue Forschungen versuchen, diese Erzeugnisse nicht länger aus dem Blickwinkel einer oft schnellen Ausführung und mittleren bis schlechten malerischen Qualität zu sehen, sondern in ihrem kulturhistorischen Umfeld und ihrer bildlichen Aussageabsicht ernst zu nehmen<sup>1</sup>. Die schwarzfigurige Mainzer Amphora mit der Inventarnummer 222 (Abb. 1) taucht in der umfassenden Monographie von Lidia Falcone und Virginia Ibelli aus dem Jahr 2007 zur kampanischen Vasenmalerei wie schon bei dem ursprünglichen Standardwerk zu dieser Produktion von Franca Parise Badoni 1968 unter den unsicheren und keiner der fünf großen Gruppen zuweisbaren Gefäßen auf<sup>2</sup>. Bis auf die beiden knappen Katalogeinträge sowie denjenigen

\* In den Anmerkungen abgekürzt werden folgende Werke:

Bellelli 2009 = V. Bellelli, *Nel mondo dei vasi campani a figure nere. A proposito di un libro recente*, *Oebalus* 4, 2009, 115–151.

Bellelli 2017 = V. Bellelli, *Northern Campania*, in: A. Naso (Hrsg.), *Etruscology* (Berlin 2017) 1395–1436.

Falcone – Ibelli 2007 = L. Falcone – V. Ibelli, *La ceramica campana a figure nere. Tipologia, sistema decorativo, organizzazione delle botteghe*, *Mediterranea Suppl.* 2 (Pisa 2007).

Martelli 1987 = M. Martelli, *La ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare* (Novara 1987).

Minoja 2010 = M. Minoja, *Ceramica campana a figure nere in contesto: nuovi dati dall'abitato e della necropoli di Capua*, *Mediterranea* 7, 2010, 185–202.

Paolucci 2011 = G. Paolucci, *I gruppi Vaticano 265 e Monaco 883 riuniti e rivisitati*, *Mediterranea* 8, 2011, 151–196.

Parise Badoni 1968 = F. Parise Badoni, *Ceramica campana a figure nere, Capua preromana* 2 (Florenz 1968).

1 s. bspw. Falcone – Ibelli 2007; Bellelli 2009; Minoja 2010; Paolucci 2011.

2 Parise Badoni 1968, 74 Nr. 20; V. Ibelli, *Temi e programma figurativo della ceramica*

von Grünhagen 1948 ist Mainz 222, eines der wenigen Exemplare nicht-griechischer figürlicher Vasen in der Mainzer Sammlung, bislang noch unpubliziert, bietet jedoch aufgrund stilistischer und ikonographischer Besonderheiten einen guten Ausgangspunkt zu weiterführenden Reflektionen zur schwarzfigurigen etruskischen und kampanischen Vasenmalerei.



Abb. 2 Unterseite des rekonstruierten Fußes mit Etikett der Sammlung Preyß

### *Die Amphora Mainz 222*

Die Amphora Mainz 222 wurde 1951 aus der Sammlung des Münchner Arztes Dr. Adolf Preyß (Nr. 61) erworben (Abb. 2)<sup>3</sup>. Wie andere Stücke aus der Sammlung Preyß befand sich Mainz 222 vor dem Ankauf durch das gerade erst gegründete Mainzer Institut für Klassische Archäologie als Leihgabe in Erlangen und wurde dort erstmalig von Wilhelm Grünhagen besprochen<sup>4</sup>. Zur Sammlung Preyß und den Umständen der Erwerbung

---

campana a figure nere, *Annali di archeologia e storia antica* 9–10, 2002/2003, 136 Anm. 176; Falcone – Ibelli 2007, 138 Nr. 451.

3 CVA Mainz (1) 5 [R. Hampe – E. Simon].

4 W. Grünhagen, Archäologisches Institut der Universität Erlangen. *Antike Originalarbeiten der Kunstsammlung des Instituts (Nürnberg 1948)* 89 Nr. Pr. 61. Allgemein zur Mainzer Sammlung s. P. Schollmeyer, *Die Sammlungen des Instituts für Klassische Archäologie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz*, in: F. M. Müller (Hrsg.), *Archäo-*

der einzelnen Stücke ist in der Literatur nichts bekannt. Es überrascht daher nicht, dass der Fundort von Mainz 222 unbekannt ist. Dies ist umso bedauerlicher, als dass so viele wertvolle Informationen zum Fundkontext, der Verwendung und den antiken Bedeutungszuschreibungen unwiderrufflich verloren, und wir daher ganz auf die gründliche Betrachtung, dichte Beschreibung und vergleichende Einordnung des Objektes zurückgeworfen sind, um daraus wiederum kulturgeschichtliche Informationen zu gewinnen.

Die Amphora ist vollständig erhalten, lediglich der Fuß fehlt und wurde in bemaltem Holz ergänzt. Es gibt kleinere Abplatzungen am Firnis an der Lippe sowie über das gesamte Gefäß verteilte kleinere Bestoßungen, die teilweise mit Gips gefüllt bzw. übermalt wurden und den Gesamteindruck des Stücks nicht beeinträchtigen (z. B. auf der Lippe in Abb. 5). Die Halsamphora mit angesetzten, zweiteiligen Henkeln (Abb. 4) ist 23,4 cm hoch und hat einen maximalen Durchmesser von 14,2 cm, an der Lippe von 10,8 cm. Der Ton ist hellbraun (Munsell 7.5 YR 6/4). Der Schwarzfirnis (Munsell GLEY 1 N2.5-N3) weist einen silbrig-metallischen Glanz auf.

Der obere Teil der Lippe sowie die Mündung und der Hals innen sind gefirnisst, der untere Teil der Lippe ist ebenso wie der Hals tongrundig belassen. Auf beiden Seiten der Amphora erstrecken sich vier lanzettförmige, sich nach unten verjüngende, aus Firnis aufgetragene Tropfen vom unteren Rand der Lippe über den gesamten Hals (Abb. 1). In der Literatur werden sie auch als stilisierte Blüten angesprochen und lassen sich als vereinfachte Variante gut in dekorative, vegetabile Schemata der sog. Pattern Class orvietanischer und kampanischer Produktionen einfügen<sup>5</sup>. Die Außenseiten der Henkel sind wiederum vollständig gefirnisst (Abb. 4). Die beiden tongrundigen Bildfelder nehmen den gesamten Raum des Bauches fast bis zum Ansatz der Henkel ein und sind nach oben offen. Auf der einen Seite der Amphora befindet sich ein nackter Krieger (Abb. 3), auf der anderen eine tanzende weibliche Figur (Abb. 5).

---

logische Universitätsmuseen und -sammlungen im Spannungsfeld von Forschung, Lehre und Öffentlichkeit (Wien 2013) 417–428.

<sup>5</sup> Falcone – Ibelli 2007, 41 f.



Abb. 3 Seite des Kriegers

Mit weitem Schritt nach links, angewinkeltem, erhobenen linken Arm, in dem er einen langen Speer über seinem Kopf hält, und großem Schild in der rechten Hand schreitet auf der einen Seite von Mainz 222 ein nackter Jüngling aus (Abb. 3). Der Körper ist mit schnellem, unsauberem Strich in schwarzem Firnis ausgeführt, der Farbauftrag ist entsprechend ungleichmäßig. Besonders deutlich zeigt sich das im Bauch- und Brustbereich neben dem großen, runden Schild, der wiederum mit weißer, heute teils abgeblätterter Farbe wiedergegeben ist (Abb. 6). Ein schwarzer, nach links offener Halbmond ist das aus schwarzem Firnis aufgetragene Schildzeichen. Obwohl bei der Körperhaltung des Kriegers eigentlich der Schild vor dem Körper gehalten sein sollte, wird die Außenseite präsentiert. Die Silhouette des nach links, in Laufrichtung gewandten Kopfes, Mund und Braue sind durch Ritzungen markiert. Das Auge ist als mit weißer Farbe gefüllter Rhombus, die Haare als eng am Kopf anliegende Kappe angegeben, wobei lediglich die vorderen und unteren Locken durch leicht geschwungene parallele Ritzungen ausgeführt wurden (Abb. 7). Weitere, mit unsicherer Hand geführte Umrisss- und Binnenritzungen finden sich noch im Bereich der Hals-, Brust und Bauchmuskulatur, am Gesäß, den Hoden – möglicherweise könnte es sich auch um einen Hoden und das hochgebundene Glied handeln –, dem linken Oberschenkel der Figur und ihrer rechten Wade. Um die Hüfte lassen sich noch Reste weißer Farbe erkennen, die wohl zu einem aufgemalten Gürtel gehören<sup>6</sup> (Abb. 8). Möglicherweise lassen sich so auch die beiden länglichen, hellen Bereiche zwischen den beiden Beinen erklären, die ein Teil davon sein könnten.

Die weibliche Figur auf der anderen Seite tanzt, bewegt sich dabei nach rechts, hebt ihren linken Arm über den Kopf und hat den rechten nach unten zur Taille hin angewinkelt (Abb. 5). Der Kopf ist entgegen der Bewegungsrichtung nach links gedreht und verleiht der Komposition so eine gewisse Dynamik. Die Figur trägt einen kurzen Chiton, der die Waden und die Unterarme frei lässt, einen Schal, der wie eine Stola hinter den Hals geführt ist und eine Kopfbedeckung. In ihren Händen hält sie zwei Krotala (Abb. 9). Der Chiton und die Haare sind mit schwarzem Firnis gemalt, die freien Körperpartien, Schal, Kopfbedeckung und Krotala mit weißer,

<sup>6</sup> Parise Badoni (1968, 74) meint darin, ein Perizoma zu erkennen.



Abb. 4 Seitenansicht von Mainz 222



Abb. 5 Seite der Tänzerin mit Krotala



Abb. 6 Detailansicht des Kriegers

stark verwitterter Farbe. Bei der Kopfbedeckung lässt sich aufgrund des Erhaltungszustands der Farbe nicht entscheiden, ob es sich um einen einfachen rundlichen Hut, wie sie im späteren 6. Jh. v. Chr. in Etrurien in Mode kamen, oder um Bänder handelt<sup>7</sup>. Im Gegensatz zur anderen Seite weist die weibliche Figur keinerlei Binnenritzungen auf, allerdings lassen sich bei der Silhouette des Gesichtes Vorritzungen erkennen (Abb. 10). Trotz des kurzen Oberkörpers und der leicht gelängten Gliedmaßen fallen die Proportionen hier deutlich harmonischer aus als beim Krieger.

#### *Mainz 222 im Kontext der schwarzfigurigen (kampano-)etruskischen Vasenmalerei*

Möchte man nun Mainz 222 in die zeitgenössische Herstellung figürlicher Vasen einordnen, um beispielsweise zu entscheiden, ob sie zur kampanischen Produktion oder der des etruskischen Kernlandes gehört, bieten sich

---

<sup>7</sup> Zu Kopfbedeckungen s. L. Bonfante, *Etruscan Dress* <sup>1</sup>(Baltimore 1975) 76.



Abb. 7 Detailaufnahme des Gesichts des Kriegers

dafür, sieht man von naturwissenschaftlichen Analysen ab, drei Kriterien an: Morphologie, Stil und Ikonographie.

Die von Falcone und Ibelli aufgestellten morphologischen Gruppen für die schwarzfigurigen kampanischen Vasen können teilweise bestimmten Werkstätten zugeordnet werden. Mainz 222 ordnen sie dem Typ Amphora 30 D zu<sup>8</sup>: Amphoren mit länglichem ovoidalen Körper, was anhand der Zeichnung nun bestätigt werden kann (Abb. 11). Die Gruppe 30 D lässt sich keiner spezifischen Werkstatt zuweisen; sie weist dafür gewisse Übereinstimmungen zu Amphoren des Micali-Malers und seiner Schüler sowie der Gruppe von Orvieto und damit dem etruskischen Kernland auf<sup>9</sup>. Die kleinen Halsamphoren sind allgemein typisch für die kampanische Vasenproduktion<sup>10</sup>. Luca Cerchiai, Raffaella Bonaudo und Virginia Ibelli haben eine morpho-typologische Ordnung der Produktion der Werkstatt des

8 Falcone – Ibelli 2007, 24.

9 Falcone – Ibelli 2007, 25 f.

10 Bellelli 2017, 1411.



Abb. 8 Detailaufnahme des Gürtels des Kriegers

Micali-Malers vorgelegt, die sich ebenfalls auf weitere Produktionen anwenden lässt. Mainz 222 kann der Gruppe A20B5 zugeordnet werden, zu der u. a. Exemplare des Malers Vatikan 266, München 892 und 883 oder der Gruppe dei Bocci di Loto gehören, die sich an die Wende vom 6. zum 5. Jh. v. Chr. einordnen lassen<sup>11</sup>.

Eine stilistische Einordnung bzw. die Zuweisung zu einem Maler oder einer Werkstatt blieb bislang fruchtlos. Die auf den ersten Blick relativ großen stilistischen Unterschiede zwischen den beiden figürlichen Seiten lassen sich primär auf den Einsatz von Ritzungen beim Krieger und dem Verzicht darauf bei der Tänzerin zurückführen, wofür es keine Vergleiche gibt<sup>12</sup>. Sti-

---

11 L. Cerchiai – R. Bonaudo – V. Ibelli, *La ceramica etrusca a figure nere come sistema di produzione: alcuni spunti di ricerca per la definizione del metodo*, *Mediterranea* 7, 2010, 79 f.

12 Lediglich die Amphore aus der Sammlung Califano 156, heute in Capua, ließe sich anführen; allerdings wird im CVA Capua (3) 6 Taf. 7,1–2 [P. Mingazzini] davon ausgegangen, dass die Ritzungen erst modern vorgenommen wurden.

listisch weist Mainz 222 sowohl Elemente der kampanischen, wie z. B. der Diphros-Gruppe, als auch der etruskischen Vasenmalerei, etwa der Gruppe München 883 und Vatikan 265, auf, um nur ein paar Beispiele zu geben, lässt sich aber keiner Werkstatt mit Sicherheit zuordnen. Der Einsatz von Binnenritzungen und die Zeichnung von Figuren als Silhouetten findet sich um und nach 500 v. Chr. parallel. Eine lineare, quasi-teleologische Abfolge, wie sie noch Parise Badone für die kampanische Vasenmalerei vorgeschlagen hat<sup>13</sup>, wird heute nicht mehr angenommen<sup>14</sup>. Über die verschiedenen Vergleiche scheint eine Datierung ins erste Viertel des 5. Jhs. v. Chr. wahrscheinlich.

Die Produktion der kampanischen bzw. etrusko-kampanischen Vasen wird hauptsächlich in Capua verortet und konzentriert sich auf die letzten Jahre des 6. und die ersten Jahrzehnte des 5. Jhs. v. Chr.<sup>15</sup>. Durch eine genaue ikonographische Analyse des gesamten überlieferten Korpus ist es Virginia Ibelli gelungen zu zeigen, dass die Produktion in zwei große Gruppen zerfällt, eine mit weiblichen und eine mit männlichen Themen, sich aber auf keiner Vase beide Themenkreise zugleich wiederfinden<sup>16</sup>. Aus diesem Schema fällt Mainz 222 mit der gemeinsamen Darstellung eines Kriegers und einer Tänzerin klar heraus und wird deshalb in der ikonographischen Analyse von Ibelli ausgeklammert.

Betrachtet man die beiden Seiten der Amphora nicht getrennt<sup>17</sup>, sondern als ein einheitliches Bild, fällt auf, dass sich die beiden Figuren durch ihre Körperbewegungen aufeinander zu beziehen scheinen – sie laufen nämlich zueinander. Die Kopfbewegungen hingegen kreieren den Effekt einer im Uhrzeigersinn kreisförmigen Bewegung um die Amphora herum, als ob sich die Figuren verfolgen würden, jedoch nie erreichen könnten (Abb. 1 und Titelbild). Dadurch wird die formale und inhaltlich strenge Teilung der beiden Seiten wenigsten teilweise wieder aufgehoben. Ebenso bindet der Einsatz von weißer Farbe die beiden Figuren formal zusammen.

---

13 Parise Badoni 1968, 134–137.

14 Falcone – Ibelli 2007, 82.

15 Falcone – Ibelli 2007, 175.

16 Falcone – Ibelli 2007, 49.

17 M. Franceschini, Attische Mantelfiguren. Relevanz eines standardisierten Motivs der rotfigurigen Vasenmalerei, ZAF 5 (Rahden/Westf. 2018) 132 f. 208–211.



Abb. 9 Detailaufnahme der Hand der Tänzerin mit Krotala

Die beiden Figuren auf Mainz 222 sind nicht isoliert zu verstehen, sondern sie verweisen in verkürzter Form auf größere Themenkreise, die auf Vasen mit größeren Bildfeldern und mehrfigurigen Szenen oder in anderen Bildmedien ausgeführt sind.

Der Krieger kann als Teil eines breiteren thematischen Feldes gelesen werden: Die Haltung mit erhobenem Speer und Schild spricht für eine Kampfdarstellung, wobei der Gegner nicht dargestellt ist. Ein solches Duell zwischen zwei Kriegern, wobei der rechte einen motivisch sehr guten Vergleich zu Mainz 222 darstellt, findet sich auf einer Amphora im British Museum, die der kampanischen Gruppe des Mailand-Malers zugewiesen ist<sup>18</sup>. Eine Orvietaner Amphora in Kopenhagen bietet einen weiteren Vergleich für Darstellungen von Duellen. Allerdings gibt es bei der Vase, die der Gruppe von Orvieto zugeschrieben und auf 510–500 v. Chr. datiert wird, Unter-

---

18 London, British Museum Inv.nr. 1907,2056.5, publ. in: Falcone – Ibelli 2007, 76 Abb. 48; 140 Nr. 466.

schiede bei der Körperhaltung und einen deutlich großzügigeren Einsatz von Binnenritzungen<sup>19</sup>. Im Fall der Mainzer Amphora muss sich der Betrachtende die gesamte, nur implizit angelegte Szene imaginieren. Virginia Ibelli fasst den Kampf u. a. als Endpunkt der athletischen Bildung jugendlicher Männer auf und ordnet ihn in das Ambiente von Wettkämpfen ein<sup>20</sup>.

Ebenso kann die Tänzerin mit den Krotala als Teil eines größeren Zugs von Musiker:innen und Tänzer:innen, möglicherweise auch als Mänade verstanden werden, die auf die dionysische Sphäre des Ausgelassenseins, auf Tanz, Sang, Weingenuß und allgemein auf eine heitere Festlichkeit deutet. Sie ist nur als Silhouette wiedergegeben, wie es für weite Teile der etruskischen Vasenmalerei besonders im Gebiet von Chiusi und Orvieto, die in der Nachfolge der Vulcenter Werkstatt des Micali-Malers steht<sup>21</sup>, als auch



Abb. 10 Detailansicht der Tänzerin

19 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv.nr. H.I.N. 311, publ. in: Martelli 1987, 178. 311 Nr. 131.

20 Falcone – Ibelli 2007, 76.

21 M. Bentz, Handicrafts, 580–450 BCE, in: A. Naso (Hrsg.), Etruscology (Berlin 2017) 981.

für die kampanische Vasenmalerei in dieser Zeit weit verbreitet ist. Einen guten Vergleich für die Mainzer Tänzerin bietet eine Olla aus Grab 969 der Nekropole von Tolle, auf deren beiden Seiten ein Satyr, der eine Mänade verfolgt, abgebildet ist. Giulio Paolucci weist die Olla dem Maler von Tolle 126 zu<sup>22</sup>. Im Gegensatz zur Mainzer Tänzerin werden in der etruskischen Vasenmalerei im Gebiet von Chiusi und Orvieto die Hautpartien nicht mit weiß angegeben, sondern die Figuren bleiben vollständig schwarz. Lediglich einzelne Details werden durch weiße Farbe hervorgehoben, wie bspw. bei einer Amphora der Gruppe München 883 mit jeweils zwei Athleten auf beiden Seiten, die in das erste Jahrzehnt des 5. Jhs. v. Chr. datiert und sich heute in der Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen befindet. Details wie die Augen ebenso aber Haarbänder und Gürtel werden durch den Einsatz weißer Farbe angezeigt<sup>23</sup>. Im Gegensatz dazu werden bei kampanischen Vasen die Hautpartien von Frauen durchaus weiß dargestellt. Als Vergleich bietet sich besonders eine Amphora aus Leiden an, die der Diphros-Gruppe zugeordnet wird. Hier tanzt eine junge Frau, die nur als Silhouette, ohne Binnenritzungen und mit weißen Hautpartien wiedergegeben ist, vor einem Altar. Auf der Rückseite sind zwei Männer auf Klinen angegeben<sup>24</sup>. Eine weitere, heute in Neapel befindliche Amphora aus der Diphros-Gruppe zeigt auf beiden Seite eine sitzende Frau auf einem Diphros und davor eine Tänzerin<sup>25</sup>.

Das Bewegungsschema und der flächige Eindruck der Tänzerin erinnern nicht nur an die oben bereits erwähnten Vasendarstellungen, sondern auch an die berühmte etruskische Wandmalerei, auch wenn es hier keine exakte motivische Übereinstimmung gibt. Während die Vergleiche aus der Vasenmalerei meist Mänaden und Satyrn zeigen, sind die der Wandmalerei aus dem Kontext eines größeren Reigens von Musikant:innen und Tänzer:innen.

---

22 Chianciano Terme, Museo Civico Archeologico, publ. in: Paolucci 2011, 172 f. Abb. 22. 23.

23 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv.nr. H.I.N. 426, publ. in: Martelli 1987, 181. 312 Nr. 134.

24 Leiden, Rijksmuseum Inv.nr. G.N.V. 4, publ. in: Falcone – Ibelli 2007, 49 f. Abb. 4; 138 Nr. 445.

25 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv.nr. 164278, publ. in: Falcone – Ibelli 2007, 69 Abb. 37; 121 Nr. 292.

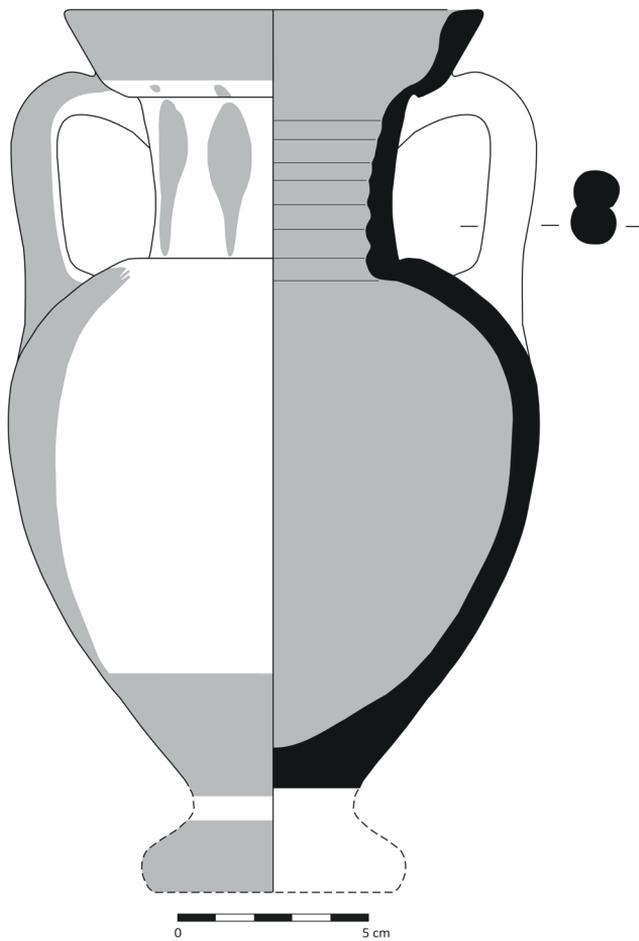


Abb. 11 Zeichnung von Mainz 222 (Maßstab 1:2)

Insbesondere zwei Gräber drängen sich als Vergleiche auf: Den wohl treffendsten motivischen Vergleich für das Bewegungsschema bietet die Tomba del Colle Casuccini (Chiusi) aus dem zweiten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. Die Krotalatänzerin ist allerdings deutlich steifer und weniger dynamisch und die Arme sind in ihrer Bewegung gespiegelt, also der rechte Arm der Tänzerin ist über den Kopf geführt und der linke nach unten abgewinkelt. Musiker, Athleten und Tänzerinnen tauchen hier gemeinsam auf der linken Rückwand der Hauptkammer auf. Die anderen Wände zeigen u. a. Bankett-szenen und Wagenrennen. Ein anderer Vergleich führt zu der gegen 470 v. Chr. ausgemalten Tomba del Triclinio in die Monterozzi-Nekropole nach Tarquinia. Auf der linken und rechten Wand finden sich dort Musiker sowie Tänzerinnen und Tänzer<sup>26</sup>.

### *Neue Überlegungen zu einer ungewöhnlichen Amphora*

Die insgesamt gute Erhaltung deutet darauf hin, dass das Stück ursprünglich aus einem der zahlreichen undokumentiert geplünderten Gräber Italiens stammt, deren Funde archäologische Museen weltweit füllen. Obzwar sich eine genaue Werkstattzuweisung oder die Einordnung in eine spezifische Produktion bislang nicht absichern lässt, kann dennoch festgehalten werden, dass Mainz 222 aus dem Kanon der kampanischen schwarzfigurigen Vasen herausfällt. Im Gegensatz zur dort üblichen Dichotomie männlicher und weiblicher Themen werden sie hier in abbreviiierter Form zusammengeführt. Dies verweist eher auf das etruskische Kernland. Wie Vincenzo Bellelli zeigen konnte, gibt es unter vergleichbaren Funden eine kleine Gruppe an Vasen, die weniger aus dem Schema Ibellis herausfallen als es vielmehr komplettieren: Bei den Vasen der männlichen und weiblichen Sphäre, die stark auf Übergangsriten ausgerichtet sind, lässt sich eine motivische Einheit identifizieren, die v. a. Mischwesen zeigt, und die wiederum unmittelbar mit der funerären Sphäre zu assoziieren sind<sup>27</sup>. Ebenso wie bei den etruskischen geht man auch bei den kampanischen schwarzfigurigen Vasen davon

---

26 St. Steingräber, *Etruskische Wandmalerei* (Stuttgart 1985) 274 f. Nr. 15 (Tomba del Colle Casuccini); 360 f. Nr. 121 (Tomba del Triclinio).

27 Bellelli 2009, 126 f.

aus, dass wenigstens ein großer Teil der Produktion für Gräber bestimmt war<sup>28</sup>. In dieses interpretative Spektrum kann Mainz 222 ebenfalls eingefügt werden. Die Verbindung von (Wett-)Kämpfen und der dionysischen Sphäre findet sich nicht nur auf der etruskischen schwarzfigurigen Vasenmalerei, sondern ebenso auf der zeitgleichen Wandmalerei in den Gräbern.

Capua, das moderne S. Maria Capua Vetere, ist zweifelsohne das wichtigste etruskische Zentrum Nordkampaniens und Ausgangspunkt einer lokalen schwarzfigurigen Vasenproduktion, die stark etruskisch beeinflusst ist<sup>29</sup>. Ob etruskische Töpfer und Vasenmaler nach Capua gegangen und die dortige Produktion beeinflusst haben, ist noch immer Gegenstand der Debatte<sup>30</sup>. Am Beispiel von Mainz 222 konnte gezeigt werden, dass die Grenzen zwischen der spätschwarzfigurigen Vasenmalerei im etruskischen Kernland und derjenigen in Capua teils fließend sind, so lassen sich in den beiden Produktionskontexten hinsichtlich der verhandelten Themen und dem vergleichbaren Bildrepertoire ähnliche künstlerische und kulturgeschichtliche Entwicklungen fassen.

Paul P. Pasiëka

---

28 Bellelli 2009, 126–128; Minoja 2010, 188.

29 Zum etruskischen Capua s. Bellelli 2017.

30 Für einen Überblick zur Frage s. Bellelli 2009, 133–137.



Arbeitsbereich Klassische Archäologie  
Institut für Altertumswissenschaften  
Johannes Gutenberg-Universität Mainz



<https://www.klassische-archaeologie.uni-mainz.de/>



<https://www.facebook.com/klassischearchaeologieJGUMainz/>

Abbildungsnachweise:

Titelbild, Abb. 1, 3, 4, 5, 6, 10: Fotos Angelika Schurzig, Klassische Archäologie/JGU

Abb. 2: Foto Paul P. Pasieka

Abb. 7, 8, 9: Fotos Mariachiara Franceschini

Abb. 11: Zeichnung Anne Sieverling

Text: Paul P. Pasieka

Satz & Layout: Mariachiara Franceschini, Elisa Schuster & Anne Sieverling

Druck: WIRMachenDRUCK GmbH