Originalveröffentlichung in: Luciana Aigner-Foresti (Hrsg.), Etrusker nördlich von Etrurien. Etruskische Präsenz in Norditalien und nördlich der Alpen sowie ihre Einflüsse auf die einheimischen Kulturen. Akten des Symposions von Wien - Schloß Neuwaldegg, 2. - 5. Oktober 1989 (Sitzungsberichte / Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse Bd. 589), Wien 1992, S. 93-101; 31-34; Online-Veröffentlichung auf Propylaeum-DOK (2024), DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeumdok.00006486

BEZIEHUNGEN DER SITULENKUNST ZUM KUNSTSCHAFFEN ETRURIENS

O.-H. Frey (Marburg/Lahn)

5 Abb.

Die Werke der sogenannten Situlenkunst, d. h. figürlich verzierter Metallarbeiten aus dem weiteren Bereich um das Caput Adriae, fanden bereits im vorigen Jahrhundert starke Beachtung[1]. Dagegen ist aus unserem Jahrhundert zunächst nur die gründliche Untersuchung von P. Ducati über die Certosa-Situla von Bologna aus den zwanziger Jahren zu nennen[2]. Grund für dieses geringere Interesse mag gewesen sein, daß man damals die künstlerische Qualität dieser Erzeugnisse recht abschätzig beurteilte. Eine Wende brachte erst die Ausstellung: „Arte delle situle dal Po al Danubio", die 1961–1962 in Padua, Ljubljana und Wien gezeigt wurde[3]. Wie bei einer Ausstellung verständlich, bot man hier allerdings ein breites Spektrum figürlicher Kunstäußerungen aus dem fraglichen Gebiet. Außer den namengebenden Situlen waren es andere, unterschiedlich verzierte Metallarbeiten, darunter besonders viele aus Este bis hin zu Votivblechen aus den venetischen Heiligtümern. Hinzu kamen Tongefäße, ja sogar japodische Steinkisten wurden präsentiert.

Zur gleichen Zeit hatte ich die Edition der Marburger Dissertation von W. Lucke vom Jahre 1939 über eine Situla ohne gesicherten Fundort im Museum in Providence, Rhode Island, fast abgeschlossen, die infolge des Kriegstodes Luckes unbeachtet als Manuskript liegengeblieben war[4]. Lucke begrenzte darin den Begriff Situlenkunst

---

[1] Zur Forschungsgeschichte vgl. Frey, *Situlenkunst*, 1.

[2] P. Ducati, La situla della Certosa. *Mem. Acc. Bologna*, ser. II, 5–7 (1920–23) 23 (Rist., Roma 1970).

[3] *Mostra dell'Arte delle Situle dal Po al Danubio.* Padova 1961; Umetnost alpskih Ilirov in Venetov. Ljubljana 1962; Situlenkunst zwischen Po und Donau. Wien 1962.

[4] Lucke / Frey, *Providence.*

auf Werke, die stilistisch unmittelbar an die Situla in Providence angeschlossen werden können (Abrollung Abb. 1), d. h., er klammerte das Kunstschaffen von Este[5] und andere Erscheinungen in Oberitalien und im Alpenbereich aus. Lediglich die etwas abweichende Benvenuti-Situla aus Este zog er mit heran, deren höheres Alter er aber noch nicht erkannt hatte. Erst die von S. Gabrovec nur kurz angedeutete genauere zeitliche Zuordnung der mitgefundenen Grabbeigaben[6] und die Neubewertung ihres figürlichen Schmucks innerhalb der Ausstellung öffneten den Weg, eine Frühphase solcher Darstellungen, die von der italienischen Forschung unter dem Begriff „Orientalizzante del nord" zusammengefaßt wird, näher zu umschreiben.

Im folgenden soll allein die Situlenkunst im Sinne Luckes behandelt werden, wobei zunächst eine kurze allgemeine Charakterisierung gegeben wird. Ausgeklammert bleibt dabei die Benvenuti-Situla, die dem älteren Kunstschaffen in Este zugewiesen wurde[7]. Bildträger sind nicht nur Situlen, sondern auch andere Metallgefäße, ferner Gürtelbleche und in einem Fall ein Spiegel. Soweit die Fundumstände überliefert sind, handelt es sich um Grabbeigaben. Ausnahmen bilden das Gürtelblech von Volders-Himmelreich[8], das aus einer Siedlung stammt; ferner ist umstritten, wie man den Hauskomplex von Appiano/Eppan deuten soll[9]. Schließlich gibt es unter den Votiven von Mechel neben Gefäßdeckeln in zweiter Verwendung als Anhänger zurechtgeschnittene Blechstücke[10].

G. Kossack sah die bildlichen Wiedergaben in enger Beziehung zum Totenritual[11]; doch darf man die Deutung nicht zu sehr nur auf einen Bereich einschränken. Die Gürtelbleche beispielsweise zeigen klare Gebrauchsspuren. So viel ist aber klar, daß man solchen Werken eine besondere Bedeutung zumaß. Das ergibt sich z. B. daraus, daß beschädigte Gürtelbleche weiterbenutzt wurden, obwohl die

---

[5] Frey, *Situlenkunst*.

[6] S. Gabrovec, Grob z oklepom iz Novega mesta. *Situla* 1 (1960), 53.

[7] Lucke-Frey, *Providence*, Nr. 7. Vgl. Frey, *Situlenkunst*, Nr. 4.

[8] Lucke-Frey, *Providence*, Nr. 43.

[9] Lucke-Frey, *Providence*, Nr. 2. Zur Deutung vgl. Frey, Einige Überlegungen zu den Beziehungen zwischen Kelten und Germanen in der Spätlatènezeit. Gedenkschrift für Gero von Merhart, *Marburger Stud. z. Vor- und Frühg.* 7 (1986), 61.

[10] Lucke-Frey, *Providence*, Nr. 8–11.

[11] G. Kossack, Gräberfelder der Hallstattzeit an Main und fränkischer Saale. *Materialh. Bayer. Vorgesch.* 24 (1970), 160.

Fragmente bisweilen so übereinandergeschoben und neu vernietet werden mußten, daß die Darstellungen fast unkenntlich wurden[12].

Nach den Fundumständen sind die Werke in das 5. und auch noch in das 4. Jh. v. Chr. zu datieren. Die Certosa-Situla aus Bologna wurde zusammen mit einer attischen Lekythos der Zeit um 480 v. Chr. entdeckt[13]. Die berühmte Situla aus Vače[14] besitzt einen Zwilling in der Situla von der Magdalenska gora in Wien[15], deren Grabbeigaben eindeutig in die Endphase der Unterkrainer Hallstattkultur weisen. Das gleiche trifft für die Situlen von der Magdalenska gora in Cambridge, Mass.[16], und von Toplice[17] zu. Die Situla von Kuffarn[18] stammt aus einem typischen Lt A-Grab. Daß es trotz der relativ großen Einheitlichkeit des Kunstschaffens eine zeitliche Entwicklung gab, verdeutlicht z. B. eine Gegenüberstellung der Gefäße von Welzelach[19] und San Maurizio/Moritzing[20].

Vornehmlich sind es drei Gebiete, in denen sich diese Metallarbeiten konzentrieren (Abb. 2)[21]. Das eine bildet Unterkrain (Dolenjska), das zweite Tirol, beim dritten handelt es sich um den Raum um Bologna. Sonst hat nur noch die Nekropole von Nesactium in Istrien mehrere Werke geliefert. Anzunehmen ist, daß in diesen drei Regionen – und vielleicht noch darüber hinaus – auch mit der Produktion solcher Situlen gerechnet werden muß, was enge Kontakte der Werkstätten untereinander bis hin zu einer gewissen Mobilität der Künstler und den Austausch von Vorlagen usw. voraussetzt. Wie die Bedingungen für die Produktion in den verschiedenen Hallstattzentren waren, soll hier aber nicht genauer untersucht werden.

---

[12] Vgl. Lucke-Frey, *Providence,* Nr. 17–18 (Brezje); RGZM 34 (1987), 181 (Molnik).

[13] Lucke-Frey, *Providence,* Nr. 4.

[14] Lucke-Frey, *Providence,* Nr. 33.

[15] Lucke-Frey, *Providence,* Nr. 21; K. Kromer, *Inventaria Arch.* Y 45.

[16] Lucke-Frey, *Providence,* Nr. 24; Hencken, *Magdalenska gora,* 30.

[17] Lucke-Frey, *Providence,* Nr. 32; Kromer, zit. in Anm. 15, Y 46.

[18] Lucke-Frey, *Providence,* Nr. 40.

[19] Lucke-Frey, *Providence,* Nr. 44.

[20] Lucke-Frey, *Providence,* Nr. 13.

[21] Lucke-Frey, *Providence,* Abb. 1; folgende Funde sind nachzutragen: O.-H. Frey, Eine figürlich verzierte Ziste in Treviso. *Germania* 44 (1966), 66 (Montebelluna); T. Knez, Novo mesto I. Halštatski grobovi/ Hallstattzeitliche Gräber. *Carniola Arch.* 1. Novo mesto 1986 (Novo mesto, Tumulus II, Grab 6; Tumulus III, Grab 33; Tumulus IV, Grab 3); *RGZM* 33 (1986), 874 (Nesactium); 34 (1987), 787 (Molnik); F. Moosleitner, *Arte protoceltica a Salisburgo.* Mostra Firenze 1987, 76 (Dürrnberg).

Eine lokale Fertigung von Situlen in Slowenien verdeutlichen z. B. die in vielen Details übereinstimmenden Exemplare von Vače[22] und von der Magdalenska gora in Wien[23], worauf bereits M. Hoernes hinwies[24]. Hohe fischgrätenverzierte Kappen von Männern begegnen uns dagegen nur auf der Situla in Providence (Abb. 1) und auf Arbeiten aus Tirol, wie z. B. der Situla von Welzelach[25] oder Blechen von Mechel[26]. Eigentümlich für letzteren Ort sind auch Arbeiten in einem Mischstil, der Vorbilder sowohl in der Situlen- als auch der Estekunst erkennen läßt[27].

Besonders interessant in diesem Zusammenhang sind ferner typische Darstellungen beider Kunstkreise, jedoch auf fremden Bildträgern, die neben figürlich verzierter attischer Keramik und qualitätvollen etruskischen Metallarbeiten im Gebiet des etruskischen Bologna zutage gekommen sind. Zu nennen ist ein etruskisches Bronzebecken, das mit einem Fries typischer Este-Tiere geschmückt ist[28]. Hinzu kommen entsprechend dekorierte Spiegel (Abb. 4)[29].

Wiederholt bemerkt wurde ferner die Sonderstellung der Certosa-Situla von Bologna, die alle anderen Werke an Qualität übertrifft und in der Wiedergabe von Fabelwesen etruskischen Bildzeugnissen besonders nahesteht[30].

Schließlich sei noch auf eine Bronzeschale vom Dürrnberg bei Hallein – geographisch gesehen ein Ausreißer – hingewiesen[31], bei der es sich wegen des ungewöhnlichen Bildträgers ebenfalls um eine „örtliche Auftragsarbeit" handeln dürfte.

Auf die Inhalte der Darstellungen soll in diesem Referat nicht genauer eingegangen werden. Im wesentlichen geht es um das Fest mit Trinkgelagen, Musikszenen und Wettkämpfen. Daneben gibt es verschiedene Aufzüge, ferner Themen wie die Jagd, das Pflügen usw.

---

[22] Lucke-Frey, *Providence*, Nr. 33.

[23] Lucke-Frey, *Providence*, Nr. 21.

[24] M. Hoernes, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*. Wien 1898, 668.

[25] Lucke-Frey, *Providence*, Nr. 44.

[26] Lucke-Frey, *Providence*, Nr. 8d, 9k und 9m; vgl. ferner Lucke-Frey, *Providence*, Nr. 42 (Matrei).

[27] Z. B. Lucke-Frey, *Providence*, Nr. 11; ferner ist auch die Situla Arnoaldi (Lucke-Frey, *Providence*, Nr. 3) mit ihrem estensischen Tierfries in diesem Zusammenhang zu sehen, vgl. Frey, *Situlenkunst*, 58.

[28] Frey, *Situlenkunst*, Nr. 50.

[29] Lucke-Frey, *Providence*, Nr. 6; Frey, *Situlenkunst*, Nr. 49.

[30] Lucke-Frey, *Providence*, Nr. 4.

[31] Moosleitner, zit. in Anm. 21.

Es handelt sich nicht um bedeutende Kunstäußerungen. Die Darstellungsweise der Figuren, bei denen z. B. die relativ schwer wiederzugebenden Ansätze der Arme verdeckt werden, ist sehr einfach. Auch die Tiere werden meistens nur durch akzessorische Details wie Hörner und dergleichen unterschieden. Selbst eine so komplizierte Szene wie das Symplegma auf dem Gefäß von Sanzeno kehrt bis ins einzelne genau auf Fragmenten in Treviso wieder[32].

Trotzdem ist die Ausdrucksfähigkeit der Künstler nicht zu unterschätzen. Bezeichnende Einzelheiten werden liebevoll geschildert. Ebenfalls wird die Darstellung selbst komplexer Vorkommnisse wie ein Schiffskampf[33] bewältigt. Vereinzelt gibt es auch qualitativ bessere Werke, neben der Certosa-Situla[34] z. B. das Gürtelblech von Vače[35].

Es ist anzunehmen, daß die Alpenbewohner in den Bildern ihr eigenes Leben einfangen wollten. Zum Beweis dafür wurde meistens auf die Waffen hingewiesen, zu denen genaue Entsprechungen aus den Gräbern bekannt sind[36]. Ferner unterscheiden sich Möbel, Gerätschaften oder Musikinstrumente von solchen, die wir aus den antiken Hochkulturen kennen[37]. Doch ist auch die ganze Lebensweise in vielen Zügen anders als in Griechenland und in Etrurien. Interessant sind für diesen Zusammenhang z. B. die Szenen mit Frauen. Meistens sind diese nur dienend wiedergegeben oder bei erotischen Vergnügungen[38]. Jedenfalls kam ihnen bei den Festen nicht die Stellung zu, die Etruskerinnen gebührte. Möchte man hier zunächst an eine größere Verwandtschaft mit der griechischen Welt denken, so unterscheiden sich jedoch, wie J. Boardman dargelegt hat[39], die Positionen beim Liebesspiel von denen, die in Griechenland vorherrschten. Eher entsprechen sie solchen in Etrurien[40].

---

[32] Frey, zit. in Anm. 21.

[33] *RGZM*, 33 (1986) 874.

[34] Lucke-Frey, *Providence*, Nr. 4.

[35] Lucke-Frey, *Providence*, Nr. 35.

[36] Lucke-Frey, *Providence*, 30.

[37] Lucke-Frey, *Providence*, 17.

[38] Lucke-Frey, *Providence*, 21; Frey, Bemerkungen zu figürlichen Darstellungen des Osthallstattkreises. *Festschrift Pittioni*, 578.

[39] J. Boardman, A southern view of Situla Art. The European Community in Later Prehistory. *Studies in honour of C. F. C. Hawkes*. London 1971, 121.

[40] Boardman, zit. in Anm. 39, wies in diesem Zusammenhang bereits auf die Bilder der Oinochoe von Tragliatella hin: G. Q. Giglioli, L'oinochoe di Tragliatella. *SE* III (1929), 111.

Leicht ließe sich mehr anführen. Doch sei abschließend nur noch darauf hingewiesen, daß alle wiedergegebenen Tiere einschließlich der „Löwen", die mit einem buschigen Schweif in Wölfe umgedeutet werden, typisch für die Alpenregion sind[41].

Bei der räumlichen Nähe zu Mittelitalien ist ohne weiteres einzusehen, daß es bei manchen Bildinhalten auch Übereinstimmungen mit etruskischen gibt. Als zwei Beispiele dafür seien nur die Hasenjagd mit der Verwendung eines rechteckigen Netzes genannt (Abb. 3, 1)[42] und das Wagenrennen mit Bigen, bei denen der Lenker die Zügel um seinen Leib schlingt (Abb. 3, 2)[43]. In letzterem Fall kann vermutet werden, daß es sich nicht nur um parallele Erscheinungen handelte, sondern daß es auch direkte Kontakte zur antiken Welt gab[44]. Wahrscheinlich waren von dort sogar die Regeln des Wettkampfes in manchen Zügen beeinflußt, ebenso wie z. B. das Militärwesen in Oberitalien nicht ohne Anregungen aus dem Süden geblieben ist[45].

Eine zentrale Frage im Rahmen des Kolloquiums ist die nach der formalen Abhängigkeit der Bildersprache der Situlen von antiken Vorlagen und nach dem entsprechenden chronologischen Rahmen. Als ein Vorläufer der Situlenkunst (in der Umschreibung W. Luckes) wurde bereits mehrfach die ältere Este-Kunst des späten 7. Jh.s und

---

[41] Lucke-Frey, *Providence*, 35; O.-H. Frey, Der Ostalpenraum und die antike Welt in der frühen Eisenzeit. *Germania* 44 (1966), 48, bes. 55.

[42] G. Camporeale, La scena di caccia nell'arte delle situle. *Studi Maetzke*, 165, die angeführten Parallelen sind aber nicht ohne Probleme. Zu fragen ist ferner, ob an Leinen geführte, ruhig schreitende Wildtiere auf den Situlen (Lucke-Frey, *Providence* 37, Nr. 2 und 21), zu denen wiederum auf der Oinochoe von Tragliatella ein unmittelbarer Vergleich zu finden ist (Giglioli, zit. in Anm. 40), mit den in Etrurien belegten Lockhirschen zusammenzubringen sind, vgl. für letztere G. Camporeale, Sulla caccia in Etruria nel Villanoviano e nell'Orientalizzante. *Studi per Enrico Fiumi*. Pisa 1979, 21; B. Kaeser, Zur Ikonographie frühetruskischer Granulationsarbeiten. *Münchner Jb. der bildenden Kunst* 3. F. 35 (1984), 7. Der szenische Zusammenhang auf den Situlen bietet dafür keinen Hinweis, vgl. auch L. Pauli, Eine frühkeltische Prunktrense aus der Donau. *Germania* 61 (1983), 459, bes. 473.

[43] R. C. Bronson, Chariot Racing in Etruria. *Studi in onore di Luisa Banti*. Roma 1965, 89; vgl. auch J.-R. Jannot, Les reliefs archaiques de Chiusi. *Coll. Ecole Franç. Rome* 71, Rome 1984, 350.

[44] In den antiken Quellen werden wiederholt venetische Rennpferde genannt, was ebenfalls ein Spiegel solcher Kontakte sein könnte, vgl. z. B. die Zusammenstellung der Zeugnisse bei E. Wikén, *Die Kunde der Hellenen von dem Land und den Völkern der Apenninenhalbinsel bis 300 v. Chr.*, Lund 1937.

[45] Frey, Bemerkungen zur hallstättischen Bewaffnung im Südostalpenraum. *AV* 24 (1973), 621.

der Zeit um 600 herausgestellt, die in den Zusammenhang des „Orientalizzante del nord" gehört, wobei der Situla Benvenuti mit ihren szenischen Darstellungen ein besonderer Platz gebührt[46]. In dieser Frühphase sind die Beziehungen zur etruskischen Kunst evident. Nicht alle Darstellungen auf den Situlen lassen sich aber auf so frühe Kontakte mit dem Kunstschaffen Mittelitaliens zurückführen. Lucke zeigte bereits, daß verschiedene Bilder erst in der archaischen Kunst des 6. Jh.s wurzeln könnten[47]. Bei Vorlagen für die Pflugszenen und andere dachte er an Darstellungen aus dem dritten Viertel des 6. Jh.s, wie sie beispielsweise auf attischen Vasen aus der Werkstatt des Töpfers Nikosthenes erscheinen.

Beobachtungen wie die, daß eine Reihe von Vorbildern der Situlenkunst nicht wesentlich vor die Mitte des 6. Jh.s zurückreicht, lassen sich leicht vermehren: Auf dem Spiegel von Castelvetro (Abb. 4)[48] – der Bildträger selbst ist von etruskischen Spiegeln abhängig, die frühestens in das späte 6. Jh. datierbar sind – werden drei Pferde vorgeführt. Interessant ist das vorderste, das ungewöhnlicherweise die Figur des Mannes überschneidet und dessen Kopf trotz der anderen Ausrichtung der Ohren in Frontalansicht wiedergegeben ist. Einzelne Pferde mit Köpfen in Vorderansicht – wodurch z. B. bei Viergespannen das traditionelle Schema aufgelockert wird – erscheinen erst von der Zeit des späten Amasis an in der attischen Vasenmalerei der zweiten Hälfte des 6. Jh.s[49]. Ebenfalls knüpft das Wagenrennen an archaische Vorbilder an, wie R. C. Bronson bemerkte[50]. Schließlich ist der Knospenfries auf der Situla Arnoaldi aus Bologna, der ähnlich auf anderen Situlen wiederkehrt[51], nicht allein mit Blütenfriesen auf spätsf. attischen Vasen der Zeit um 500 v. Chr. in Beziehung zu bringen (Abb. 5), wie es E. Brizio auf Grund der Vergesellschaftung mit einer solchen Amphore im gleichen Grab tat[52].

---

[46] Frey, *Situlenkunst*, 62.

[47] Lucke-Frey, *Providence*, 44.

[48] Lucke-Frey, *Providence*, Nr. 6.

[49] Zeugnisse der Epoche bei D. V. Bothmer, *The Amasis Painter and his World*. Vase-Painting in Sixth-Century B. C. Athens. Catalogue Exhibition New York – Toledo – Los Angeles 1985–1986. Malibu, New York/London 1985.

[50] Bronson, zit. in Anm. 43.

[51] Lucke-Frey, *Providence*, Nr. 3, 24, 37 und 40; Knez, Novo Mesto, zit. in Anm. 21, Beilage 1–2.

[52] E. Brizio, Nuova situla di bronzo figurata trovata in Bologna. *Atti e Mem. Romagna* 3. Ser. 2 (1883–84), 269, bes. 299.

Vielmehr reicht dieses Motiv in ähnlicher Ausprägung weiter in das 6. Jh. zurück.

Alle hier genannten Vergleiche bleiben aber sehr vage; denn bei dem unübersehbaren Abstand unserer Werke zu griechischen und etruskischen sind präzisere Gegenüberstellungen unmöglich. So viel ist aber zweifellos ersichtlich, daß die Situlenkunst nicht allein in der Kunstströmung des „Orientalizzante del nord" wurzelt, sondern daß es auch noch das 6. Jh. hindurch zur Übernahme von Bildschemata kam. Dagegen findet die viel mehr von natürlicher Bewegung erfüllte griechische (bzw. etruskische) Kunst des 5. Jh.s in den Schöpfungen der Situlenkunst keinen Widerhall.

Zwischen der Übernahme antiker Vorbilder und der Datierung der Situlen erst in die Zeit um 500 und später auf Grund ihrer Fundzusammenhänge besteht also eine zeitliche Diskrepanz. Lucke hatte dieses Problem dadurch zu lösen versucht, daß er einige der bekannten Situlen in die zwanziger Jahre des 6. Jh.s zurückdatierte, was sich aber heute bei der besseren Kenntnis der Chronologie der Grabensembles nicht halten läßt.

Trotzdem ergibt sich nach unseren Ausführungen zwingend, daß es schon eine Frühphase der Bildschöpfungen im 6. Jh. gegeben haben muß, auch wenn uns bislang Werke aus dieser Epoche fehlen[53]. Zur Zeit der Certosa-Nekropole von Bologna war diese Bildersprache bereits fertig entwickelt. In diesem Zentrum, in dem es, wie oben schon ausgeführt, neben Etruskern und Griechen auch andere Bevölkerungskomponenten gegeben haben muß[54], finden sich im 5. Jh. sogar auf nur für diese Region typischen Handwerksprodukten wie Spiegeln, Becken usw. Dekorationen im Situlen- bzw. Este-Stil. Diese Kunstäußerungen waren also bereits so gefestigt, daß sie sich sogar längere Zeit hindurch neben dem überlegenen antiken Kunstschaffen behaupten konnten. Auf der anderen Seite waren aber die künstlerischen Traditionen bereits so starr, daß neue Impulse aus der griechisch-etruskischen Kunst des 5. Jh.s nicht mehr aufgenommen wurden.

Die vorgetragenen Schlüsse scheinen mir gerade für das hier anberaumte Kolloquium von besonderem Interesse zu sein. Auf der einen Seite wurde auf die kulturelle Situation vornehmlich im 5. Jh. in Oberitalien und im anschließenden Alpenbereich, die aus dem Neben-

---

[53] Vgl. auch Frey, *Situlenkunst*, 88.

[54] Vgl. G. Sassatelli, Ancora sui rapporti tra Etruria padana e Italia settentrionale: Qualche esemplificazione. *Atti Mantova*, 49.

einander verschiedener Bevölkerungsgruppen resultiert, ein Licht geworfen. Auf der anderen Seite wurde besonders nach der etruskisch-griechischen Präsenz im 6. Jh. in Oberitalien gefragt. Wir mußten für die Situlenkunst eine lange Entstehungszeit annehmen, die sich von der Zeit des „Orientalizzante del nord" bis in die zweite Hälfte des 6. Jh.s erstreckte. In Bologna überblicken wir aber gegenüber der älteren Arnoaldi-Epoche die Phase, die die Mitte und das dritte Viertel des 6. Jh.s einnimmt – G. L. Carancini spricht von einer Stufe Villanoviano IV C[55] –, noch sehr schlecht. Allein wenige bislang nur unzureichend veröffentlichte Gräber aus den Giardini Margherita scheinen diesen Zeithorizont in Bologna gut zu repräsentieren[56], der wiederum durch intensive Kontakte mit Mittelitalien charakterisiert wird.

Wissen wir auch in dieser Zeit über Bologna, das für die kulturellen Auseinandersetzungen das wichtigste Zentrum gewesen sein dürfte, nur wenig, so können wir doch z. B. in Marzabotto bereits eine Frühphase der etruskischen Besiedlung („Marzabotto I") fassen, die bis über die Mitte des 6. Jh.s zurückreicht[57]. Oder in Adria setzen die Funde griechischer Keramik schon um die Mitte des 6. Jh.s ein[58].

Nicht nur die orientalisierende Strömung des 7. Jh.s und der Zeit um 600, sondern auch die Impulse, die vom Ausgreifen der griechisch-etruskischen Kultur im 6. Jh. nach Norden ausgingen, dürften für die Bevölkerung in den benachbarten Regionen von großer Bedeutung gewesen sein. Das zeigt sich daran, daß in dieser Epoche die Bildtraditionen ausgeformt wurden, die unter dem Begriff Situlenkunst zusammengefaßt werden.

---

[55] G. L. Carancini, Osservazioni sulla cronologia del Villanoviano IV a Bologna. *BPI* 78 (1969), 277.

[56] *Formazione città* II, 47.

[57] Bermond Montanari, *Formazione città* II, 125.

[58] Vgl. z. B. G. Fogolari e B. M. Scarfi, *Adria antica*. Venezia 1970.

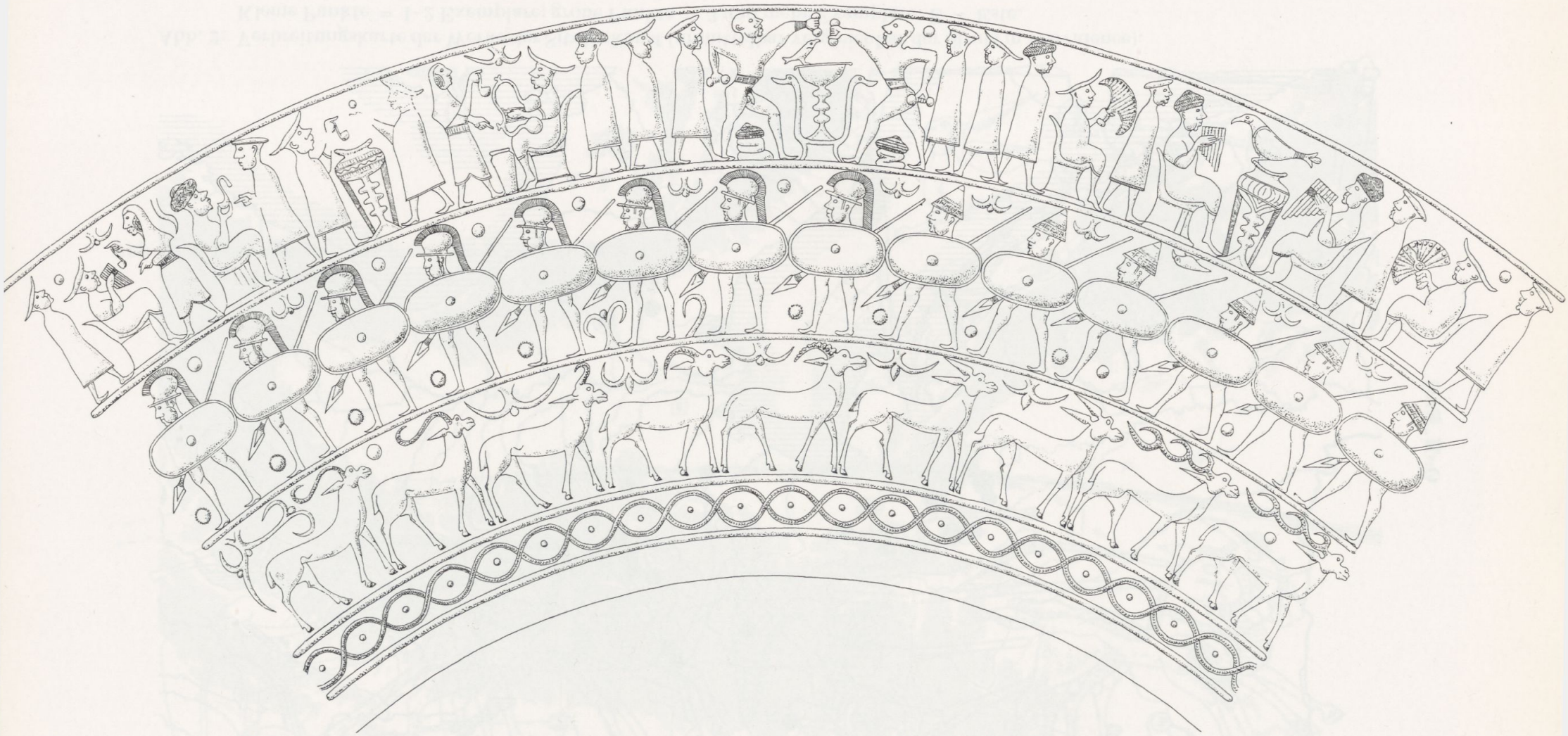

Abb. 1: Zeichnerische Abrollung der Situla in Providence. M. 3: 8.

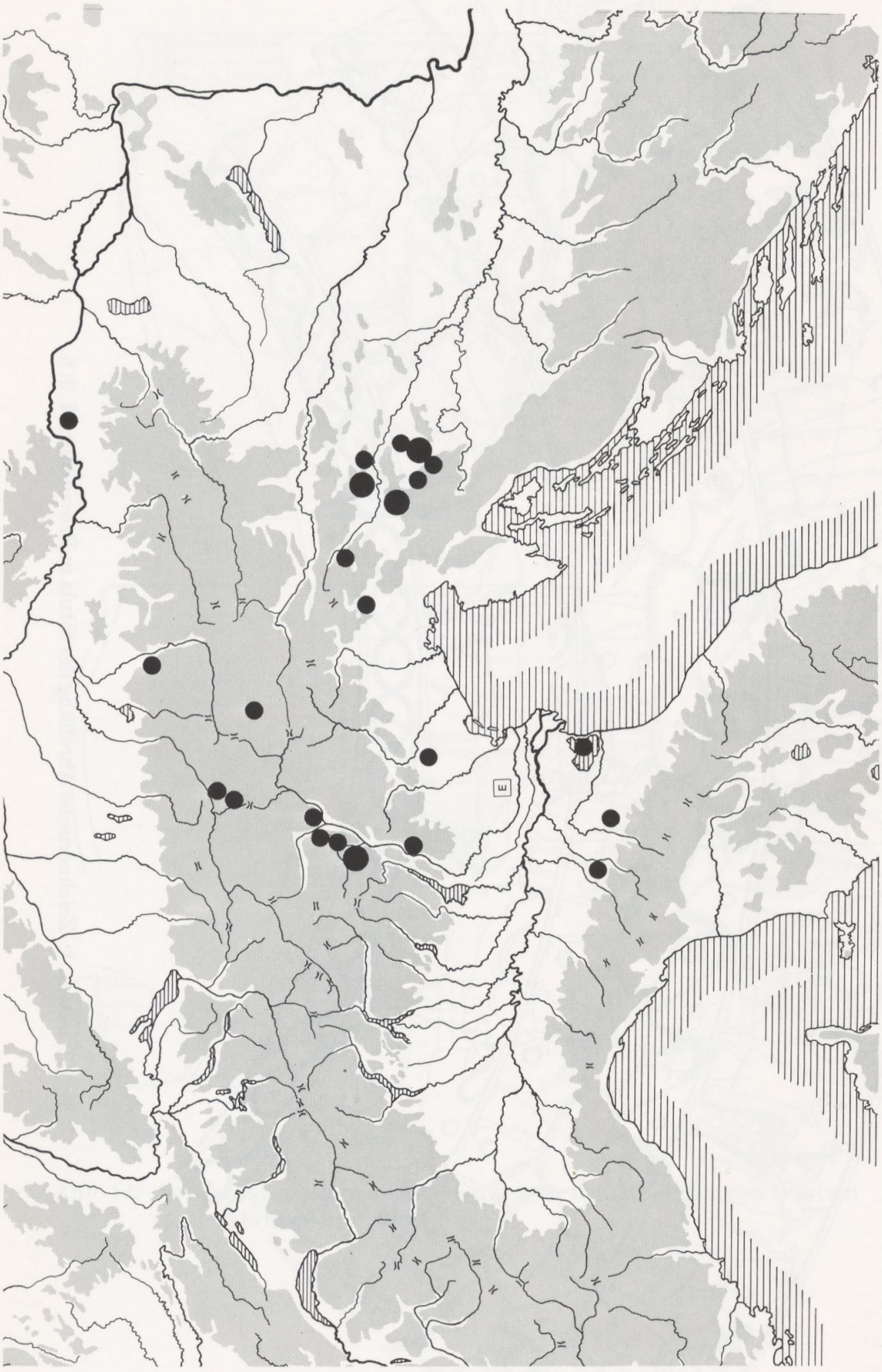

Abb. 2: Verbreitungskarte der Werke der Situlenkunst (unmittelbar vergleichbar der Situla in Providence). Kleine Punkte = 1–2 Exemplare; große Punkte = 3 und mehr Exemplare. E = Este.

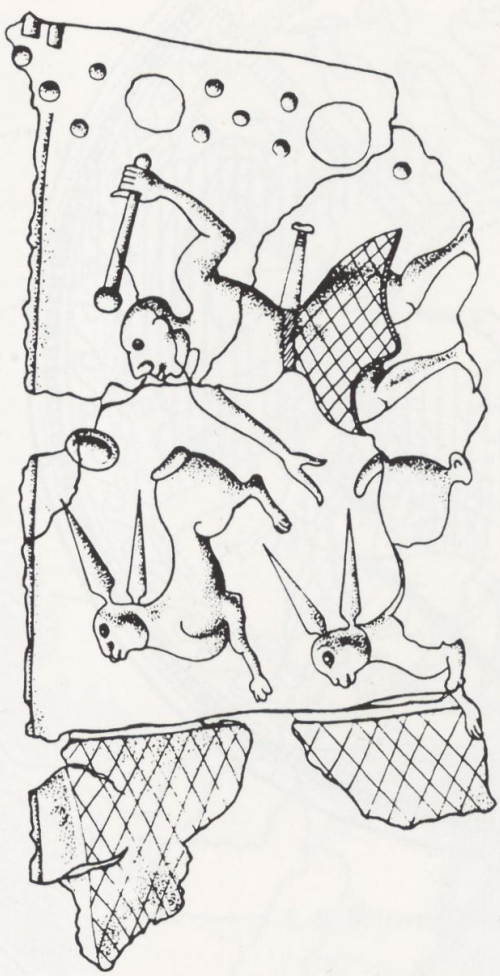

Abb. 3: 1: Hasenjagd von der Situla aus Welzelach. M. 3:4;
2: Wagenrennen von der Situla aus Kuffarn. M. 1:1.

Abb. 4: Spiegel von Castelvetro. M. 2: 3.

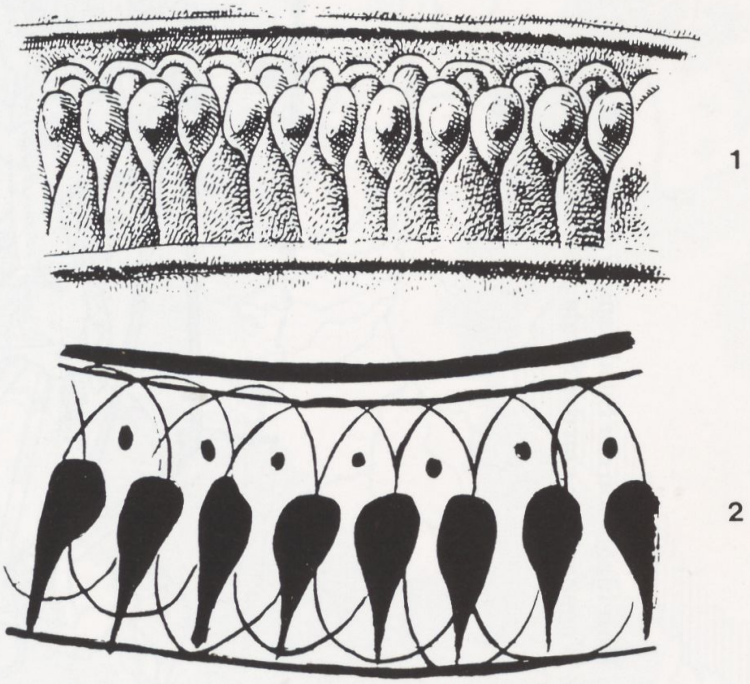

Abb. 5: 1: Knospenfries der Situla Arnoaldi;
2: Blütenfries einer s.f. attischen Amphore aus dem gleichen Grabfund, nach E. Brizio. M. 1: 1.