

## VERVIELFÄLTIGTE LOCKENKÖPFE

### Zur Produktion apulischer Volutenkratere

Vor bald zwanzig Jahren habe ich als junges Semester in einem Seminar von Ernst Berger meine erste Bekanntheit mit der Methode des Lockenzählens gemacht. Im Seminar wurden polykletische Kopien behandelt, und durch Zählen der Locken lernten wir bald, Replikengruppen voneinander zu scheiden. Dieselbe Methode kann aber gelegentlich auch in ganz anderen Bereichen und sogar bei der Beschäftigung mit Keramik Anwendung finden.

Das Berliner Antikenmuseum hatte 1984 Gelegenheit, dem Basler Vorbild zu folgen und einen grösseren Komplex apulischer Grabvasen zu erwerben<sup>1</sup>. Dazu gehören drei Volutenkratere, die stilistisch eng miteinander verwandt, aber doch drei verschiedenen Malerhänden zuzuschreiben sind. Alle drei stimmen unter anderem darin überein, dass an den Voluten ornamentale Frauenköpfe in flachem Relief angebracht sind: runde, der vollen Mondscheibe nicht unähnliche Gesichter, von einer reichen Lockenpracht umrahmt und über der Stirn mit einem kurzen Diadem<sup>2</sup> geschmückt. Die farbliche Erscheinung der Köpfe kann durchaus variieren. So zeigt etwa der Krater Inv.Nr. 1984.42<sup>3</sup> – nach der Malerei ein Werk des Loebbecke-Malers – auf der Vorderseite weisse Gesichter mit goldblondem Haar (*Taf. 45, 2*), während auf der Rückseite auf die normale Technik zurückgegriffen wird: hier ist der Haarkranz jeweils schwarz übermalt, während das Gesicht rotgrundig ausgespart bleibt (*Taf. 45, 3*). Die plastische Form des Reliefs ist von derlei Variationen aber unabhängig und in beiden Fällen identisch: im Gipsabguss (*Taf. 45, 4*) lassen sich die Masken der Vorder- und Rückseite nicht voneinander unterscheiden. Alle vier Volutenmasken sind offensichtlich aus der

gleichen Matrize gefertigt. Der feuchte Ton wurde in die Negativ-Form gepresst und von dort auf die Volute übertragen.

Bei einer solchen Technik wäre es nun sehr merkwürdig, wenn eine Matrize, aus der sich leicht beliebig viele Positiv-Ausdrücke gewinnen liessen, nur zur Herstellung der vier Masken eines einzigen Kraters verwendet worden wäre. Der Töpfer wird viel eher bestrebt gewesen sein, die Vervielfältigungsmöglichkeiten der Matrizentechnik zu nutzen und den gleichen Kopftypus für mehrere Stücke zu verwenden. Diese Vermutung lässt sich leicht bestätigen. Der nächste Krater Inv.Nr. 1984.43<sup>4</sup>, bei dem leider nur die Masken der Vorderseite erhalten sind, ist dem Maler von Kopenhagen 4223 zuzuschreiben; die unterschiedliche Malweise kommt auch bei unseren Frauenköpfen deutlich zu Geltung (*Taf. 46, 1*): der Haarkranz ist stärker gegliedert, und auch das Diadem hat ein anderes Muster erhalten. Aber hinter der unterschiedlichen Bemalung verbirgt sich dasselbe Relief. Die Köpfe stimmen mit denen des ersten Kraters sowohl in der plastischen Form als auch in den Maßen überein und müssen demnach aus der gleichen Form gewonnen worden sein.

Etwas komplizierter ist der Befund beim dritten Krater Inv.Nr. 1984.41<sup>5</sup>, der dem Dareios-Maler zugeschrieben werden kann. Das Gefäss ist mit 102 cm deutlich grösser als die zwei vorhergehenden, die lediglich 76,5 bzw. 84,5 cm messen. Grösser sind dementsprechend hier auch die Volutenmasken<sup>6</sup> (*Taf. 46, 2*; dieselbe Maske im Gipsabguss: *Taf. 46, 3*). Dennoch stimmen die allgemeine Form des Gesichts, der Haarschmuck sowie Lage und Verlauf der einzelnen Locken vollständig mit den Masken der kleineren Kratere überein. Eine solche Entsprechung ist abermals durch mechanische Abhängigkeit zu erklären. Die Matrize, aus der die Masken des dritten Kraters gewonnen worden sind, muss allerdings einer

<sup>1</sup> Die Publikation des gesamten Komplexes ist in Vorbereitung. Vgl. einstweilen: Verf., *JbStiftPreussKulBes Sonderbd. 3*, 1986, 31ff. Nr. 15f.

<sup>2</sup> Diademe dieser Art sind in Apulien realiter zu belegen; vgl. Tarent, *Mus.Arch. Inv.Nr. 54.114*: E. De Juliis (Hrsg.), *Gli ori di Taranto* (Ausstellung Mailand 1984/85) 118 Nr. 47; vgl. auch ebd. 116 Nr. 73.

<sup>3</sup> Trendall–Cambitoglou, *RVAp First Supplement 27/12b* mit schwankender Zuschreibung; im nächsten Supplement wird der Krater seinen Platz in der Umgebung von 17/21 erhalten (A. D. Trendall, briefliche Mitteilung vom 8. 3. 1985).

<sup>4</sup> Trendall–Cambitoglou, *RVAp First Supplement 17/39 f.*

<sup>5</sup> Verf. a. O. (oben Anm. 1) 263 Nr. 16.

<sup>6</sup> Als Vergleichsmaß gut geeignet ist der vertikale Abstand zwischen Mundspalte und unterem Diademrand; er beträgt bei 1984.41 4,5 cm, bei 1984.42 und 1984.43 3,7 cm.

früheren Generation angehören als die beiden anderen. Offenkundig ist man in der Werkstatt, in der die drei Kratere entstanden sind, so vorgegangen, dass man Ausdrücke einer ersten Matrizengeneration ihrerseits wieder abgeformt hat, um dadurch neue Matrizen herzustellen. Dabei müssen, da der Ton beim Trocknen und Brennen einer leichten Schrumpfung unterworfen ist, sowohl die Matrizen als auch ihre positiven Ausdrücke von Generation zu Generation kleiner werden<sup>7</sup>. Ferner ist bei jedem Ausformen mit einem gewissen Verlust an Reliefschärfe zu rechnen: die jüngeren Exemplare werden also auch ein zunehmend verschwommeneres Relief aufweisen. Das entspricht genau dem Unterschied, der zwischen den Volutenmasken des Kraters vom Dareios-Maler einerseits und den Kratern des Loebbecke-Malers und des Malers Kopenhagen 4223 andererseits zu beobachten ist: beim Krater des Dareios-Malers sind die Locken voneinander abgesetzt und vor allem in der linken Partie insgesamt deutlicher überliefert.

Eine solche Wiederkehr matrizengleicher Masken auf apulischen Volutenkratern wurde bisher selten explizit vermerkt<sup>8</sup>. Dennoch handelt es sich um ein recht häufiges Phänomen. Dies mag schon bei den drei Matrizentypen deutlich werden, auf die ich mich im folgenden beschränke. Die Listen sind das Produkt eines unvermeidlicherweise nicht allzu systematischen Sammelns<sup>9</sup>:

sie erheben keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, sondern sollen lediglich dazu dienen, den Umfang des Phänomens vor Augen zu führen. Vom Zufall diktiert ist zum Teil auch die Auswahl der Abbildungen: von vielen, besonders qualitativollen und entsprechend aufschlussreichen Exemplaren stehen keine brauchbaren Detailaufnahmen zu Verfügung.

Typus A. Zu dieser ersten Gruppe gehören ausser unseren drei Berliner Kratern folgende Stücke:

4. Rom, Mus.Vat. Inv.Nr. 17 163; Trendall-Cambitoglou, RVAp 13/21
5. Kassel T 479; RVAp 15/40 (*Taf. 46, 4*)
6. Rom, Mus.Barracco 233; RVAp 15/63
7. Brüssel R402; RVAp 17/5 (*Taf. 46, 5*)
8. ehem. Basel, MMAG; RVAp 17/39
9. Neapel, Mus.Naz. Stg. 689; RVAp 17/55
10. Brüssel A730; RVAp 17/64
11. Leningrad, Ermitage Inv.Nr. 1711; RVAp 17/71
12. Boston Inv.Nr. 03.804; RVAp 17/75
13. Bari, Slg. Macinagrossa; Trendall-Cambitoglou, RVAp First Supplement Nr. 17/49b
14. ehem. London, Sotheby; RVAp Suppl. I, 17/49e
15. Hamburg Inv.Nr. 1917. 1093
16. Barletta, Mus.Civ. Inv.Nr. 659; RVAp 18/1
17. Triest S 382; RVAp 18/2
18. Schweiz, Privatbesitz; RVAp 18/41
19. Warschau Inv.Nr. 138532; RVAp 18/285
20. ehem. London, Kunsthandel; RVAp Suppl. I, 18/16b
21. Princeton Inv.Nr. 83-13; RVAp Suppl. I, 18/41a
22. Neapel, Privatbesitz; RVAp Suppl. I, 18/293a
23. Neapel, Mus.Naz. H. 2197; RVAp 23/234
24. Neapel, Mus.Naz. H. 2239; RVAp 23/272
25. Bari, Mus.Arch. Nr. 4982; RVAp 27/7

Balty (Brüssel); M. Mazzei (Foggia); F. Hornbostel und H. Termer (Hamburg); P. Gercke (Kassel); J. Raeder und K. Schauenburg (Kiel); M. Korsholm und K. Slej (Kopenhagen); G. Delli Ponti (Lecce); D. Williams (London); M. Jentoft-Nilsen und M. True (Malibu); M. R. Boriello und R. Cantilena (Neapel); R. Steuer (Oxford/Mississippi); I. und T. Raubitschek (Palo Alto); A. Pasquier (Paris); J. R. Guy (Princeton); G. Andreassi und E. Lippolis (Tarent); G. Beckel (Würzburg).

<sup>7</sup> Dieser Vervielfältigungsprozess ist vor allem aus der Produktion von Terrakottastatuetten bekannt. Grundsätzlich dazu: R. V. Nicholls, Type, Group and Series: A Reconsideration of Some Coroplastic Fundaments, BSA 47, 1952, 219f.; zum Schrumpfungskoeffizienten 220, 23.

<sup>8</sup> vgl. aber B. M. Scarfi, ArchCl 11, 1959, 182 Taf. 59, 1 (seitenverkehrt!) und 2.

<sup>9</sup> Ein hauptsächlichliches Hindernis liegt darin, dass sich bei apulischen Volutenkratern die Aufmerksamkeit verständlicherweise in erster Linie auf die Malerei richtet: die Voluten werden oft nicht einmal abgebildet. Dazu kommt, dass selbst gute Abbildungen manchmal nicht weiterhelfen: Gewissheit über die Zugehörigkeit zu einem Typus ist in vielen Fällen nur durch Autopsie zu gewinnen. In dieser etwas misslichen Situation habe ich Hilfe von unterschiedlichster Seite erfahren; bedanken möchte ich mich vor allem bei: F. Hugelmann (Ascona); G. Agresti (Bari); H. A. Cahn, R. Perry, M. Schmidt, G. Seiterle und V. Slehoferova (Basel); N. Kunisch (Bochum); J. Ch.

26. Mailand, Slg. «H. A.» 248; RVAp 27/10
27. Ruvo, Mus.Jatta 424; RVAp 27/24
28. Bari, Slg. Macinagrossa; RVAp Suppl. 1, 27/9a
29. Madrid, Mus.Arqueol. Inv.Nr. 32.667; RVAp 28/53
30. Foggia, Mus.Civ. ohne Inv.Nr.; RVAp 30/14  
(Taf. 46, 6)
31. Gnathia Krater ehem. London, Sotheby Auktion vom 13./14. 12. 1982 Nr. 287

#### Typus B

1. Berlin, Antikenmus. V. I. 3157; RVAp 8/102a  
(Taf. 46, 7)
2. Mailand, Slg. «H. A.» 270; RVAp 16/42
3. Neapel, Mus.Naz. H. 3230; RVAp 16/43
4. Bari, Mus.Arch. Inv.Nr. 20054; RVAp 17/1
5. Tarent, Mus.Arch. Inv.Nr. 61431; RVAp 17/2
6. Mailand, Slg. «H. A.» 275; RVAp 17/8
7. Bari, Slg. Macinagrossa; RVAp 17/11
8. Oxford/Mississippi, University of Mississippi; RVAp 17/69 (Taf. 46, 8–9)
9. ehem. Schweizer Kunsthandel; RVAp Suppl. 1, 17/40c
10. ehem. Hamburg, Kunsthandel; RVAp Suppl. 1, 17/49c (Taf. 47, 1)
11. Berlin, Antikenmus. Inv.Nr. 1968.11; RVAp 18/3  
(Taf. 47, 2)
12. Kopenhagen, N. C. G. H 48; RVAp 23/23
13. Neapel, Mus.Naz. H. 2049; RVAp 23/31
14. Nîmes Inv.Nr. 891.25.37; RVAp 23/240
15. ehem. Ascona, Kunsthandel; RVAp Suppl. 1, 27/12c  
(Taf. 47, 3–4)

#### Typus C

1. Neapel, Mus.Naz. H. 2276; RVAp 23/10
2. Rom, Villa Giulia Inv.Nr. 50664; RVAp 23/96
3. Rom, Villa Giulia Inv.Nr. 50657; RVAp 23/97
4. Würzburg L. 856; RVAp 23/98 (Taf. 47, 5)
5. Los Angeles M 80.196.1; RVAp Suppl. 1, 23/38b
6. Malibu, J.P. Getty Mus. 77 AE 112; RVAp 27/11
7. Malibu, J.P. Getty Mus. 77 AE 113; RVAp 27/12  
(Taf. 47, 6)
8. Okajama, Kurashiki Mus.; RVAp 27/14
9. Schweiz, Privatbesitz; RVAp 27/22a

10. Basel, Antikenmus. BS 464; RVAp 27/23
11. Urbana/Illinois, World Heritage Mus. 82.6.1; RVAp Suppl. 1, 27/23a
- 12.–14. ehem. Brüssel, Kunsthandel; RVAp Suppl. 1, 27/23b–d
15. Neapel, Privatbesitz; RVAp 28/87
16. ehem. Basel, MMAG; RVAp 28/96
17. ehem. Ascona, Kunsthandel; RVAp Suppl. 1, 28/63e
- 18.–20. New York, Privatbesitz; RVAp Suppl. 1, 28/86a–c
- 21.–22. Schweiz, Privatbesitz; RVAp 29/1–2
23. ehem. Athen, Kunsthandel; RVAp 29/3
24. Polychromer Volutenkrater Ordon 66 OR 184 Nr. 33; RVAp 29/336
25. Canosinischer Askos Bari, Mus. Arch. 6004; M. Jatta, RM 29, 1914, 104f. Taf. 9, 2
26. Canosinischer Askos Bari, Mus.Arch. 6006; G. Pugliese Carratelli (Hrsg.), Megale Hellas (1983) 540 Abb. 650
27. Isolierte Applique Canosa, Mus.Civ. 1300 (Taf. 47, 7)
28. Isolierte Applique Ruvo, Mus.Jatta 117
29. Isolierte Applique Ruvo, Mus.Jatta 118
30. Reliefpyxis Bari, Mus.Arch. 7552
31. Reliefpyxis Lecce, Mus.Prov. 2677 (Taf. 47, 8)

Die abgebildeten Beispiele des Typus A machen deutlich, dass an den Matrizen gelegentlich auch manipuliert worden ist. A7 zeigt Spuren eines Eingriffs in der Gegend des Diadems, das auf Kosten der Locken verbreitert und durch eine waagrechte Markierung zusätzlich gegliedert worden ist. Bei A30 ist seitlich vom Diadem sogar ein Hörnerpaar hinzugefügt worden, offenkundig in Anlehnung an gehörnte Köpfe wie etwa Typus B<sup>10</sup>.

Bei Typus B zeigt sich besonders augenfällig der Unterschied zwischen präzisen Ausdrücken mit differenziertem Relief und solchen mit flauen, verschwimmenden Formen. Von guter Qualität sind unter den abgebildeten Beispielen etwa B1 (Taf. 46, 7) und B8. Bei diesem ist das Relief der Vorderseite (Taf. 46, 8) besonders gut erhalten, wengleich es durch die Übermalung vielleicht nicht so

<sup>10</sup> Ähnliche Hörner sind gelegentlich auch nur aufgemalt worden, ohne Veränderung der plastischen Form: vgl. A14.

leicht abzulesen ist wie auf der Rückseite (*Taf. 46, 9*). Deutlich tritt zwischen den Hörnern ein palmettenförmiger Lockenwirbel in Erscheinung; dessen feingliederige Strähnen beginnen bei geringerer Reliefschärfe gleich zu verschwimmen. Nur noch in Spuren zu erkennen sind sie bei B<sub>15</sub> (*Taf. 47, 3-4*), wo auf der Vorderseite die entsprechende Partie durch Malerei auch entscheidend verändert worden ist: die ehemals eher zierlichen Hörner sind breit und knollig geworden, und zwischen ihnen wird das verriebene Relief von einer in heller Farbe aufgetragenen Zierscheibe überdeckt.

Typus C zeigt wiederum einen diadem-geschmückten Frauenkopf ohne Hörner. Masken dieses Typus sind auf der Vorderseite von Krateren meist mit einer leuchtenden Polychromie versehen. Das Relief lässt sich normalerweise besser auf der weniger aufwendig dekorierten Rückseite erkennen: so etwa bei C<sub>4</sub> (*Taf. 47, 5*). Der Abdruck ist allerdings eher verschwommen, und die einzelnen Locken scheinen teigig ineinander zu fließen. Besser überliefert ist die Maske auf einer unbemalten Pyxis (C<sub>31</sub>: *Taf. 47, 8*): trotz der unterschiedlichen Gattung ist an der Identität des Typus kein Zweifel möglich. Die isolierte Applique C<sub>27</sub> (*Taf. 47, 7*), die ursprünglich zu einem canosinischen Askos (vgl. C<sub>25-26</sub>) gehört haben dürfte, zeigt unseren Kopf schliesslich gewissermassen verkleidet, durch Flügel und gröber gearbeiteten Stirn- und Ohrenschmuck bereichert. Auch hier ist ungeachtet solcher Zutaten die typologische Identität augenfällig. Schon bei den drei Berliner Exemplaren des Typus A haben wir gesehen, dass sie nicht alle aus ein und derselben Matrize stammen. Das lässt sich ohne weiteres verallgemeinern. Masken eines Typus weisen häufig ganz unterschiedliche Maße auf<sup>11</sup>. Es muss demnach eine geläufige Praxis gewesen sein, die Matrizen durch Abdruck zu vielfältigen. Soweit ist der Befund eindeutig.

Weniger eindeutig ist die Erklärung des Phänomens. Eine solche scheint auf den ersten Blick freilich auf der Hand zu liegen: man benutzte eine erste Generation von Matrizen so lange, bis sie durch den Gebrauch abgenutzt waren, um sie dann durch eine zweite Generation zu ersetzen, bei deren Abnutzung wiederum eine dritte eingesetzt wurde, und so fort. Wenn dies zuträfe, so liessen sich aus einer Untersuchung der Volutenmasken unmittelbare Rückschlüsse ziehen auf die relative Chronologie der Kratere: die grösseren Masken mit dem schärfsten Relief wären immer die ältesten, die kleineren und abgegriffenen Exemplare hingegen die spätesten.

Dieser einfache Erklärungsversuch ist indessen schon aus technischen Gründen nicht besonders plausibel. Aus einer Tonmatrize lassen sich, ohne dass es zu nennenswerten Abnutzungen käme, leicht Tausende von Abdrücken gewinnen. Um nur ein mir vertrautes Beispiel anzuführen: in heutigen Töpfereien der Toscana werden die Ornamente der grossen, bauchigen Ölbehälter – meist Rosetten oder einfache Girlanden – in aller Regel aus Matrizen gewonnen. Trotz der gewaltigen Produktion sind die Matrizen erstaunlich langlebig: heute verwendete Exemplare stammen nicht selten aus der Vorkriegszeit und sind von einer Töpfergeneration an die nächste weitergegeben worden<sup>12</sup>.

Dazu kommt zweitens, dass eine chronologische Neuordnung der Kratere je nach Reliefschärfe der Volutenmasken sich schwerlich in Einklang bringen liesse mit dem, was wir über die Stilgeschichte der apulischen Vasenmalerei wissen. Die stilistisch ältesten Kratere eines Typus weisen häufig Masken von ganz durchschnittlicher Reliefqualität auf, und umgekehrt: Masken mit dem differenziertesten Relief finden sich auf Krateren, die aus stilistischen Gründen kaum an den Anfang ihrer Reihe gehören können<sup>13</sup>. Eines scheint sich allerdings zu

<sup>11</sup> Die Unterschiede können beträchtlich sein. So beträgt der vertikale Abstand zwischen Mundspalte und unterem Diademrand bei A<sub>27</sub> 5,3 cm, bei A<sub>30</sub> nur noch 3 cm. Ähnlich bei Typus B: der Abstand zwischen Mundspalte und Stirnscheitel beträgt bei B<sub>3</sub> 5,05 cm, bei B<sub>13</sub> 2,85 cm.

<sup>12</sup> Für freundliche Auskünfte danke ich vor allem L. Ruffoli von der Fornace Campo al Sole bei Radda. Siehe auch M. Carnasciali-G. Roncaglia, *Antiche Fornaci nel Chianti* (1986).

<sup>13</sup> Ein besonders gutes Beispiel ist A<sub>27</sub>, weitaus das qualitativste mir bekannte Exemplar seines Typus; vgl. aber auch B<sub>3</sub>.

bestätigen: es handelt sich stets um besonders grossformatige Kratere, die auch entsprechend grosse Volutenmasken aufweisen<sup>14</sup>. Grösse der Masken und Qualität des Reliefs entsprechen einander unmittelbar.

Darin liegt wie mir scheint auch der Schlüssel zur Lösung unseres Problems. Versuchen wir uns den Produktionsvorgang möglichst konkret vorzustellen. In einer Töpferei entsteht der Prototyp eines Maskentypus X. Die ersten Matrizen X<sup>1</sup> sind von optimaler Reliefschärfe und zugleich von einer Grösse, die sie nur für entsprechend dimensionierte Gefässe verwendbar macht. In der Töpferei werden aber Kratere der unterschiedlichsten Dimensionen gefertigt<sup>15</sup>. Statt nun für etwas kleinere Kratere einen neuen Prototyp zu entwickeln, liegt es nahe, bereits vorhandene Masken des Typus X neu abzuformen und daraus eine neue, infolge der Schrumpfung etwas kleinere Matrizengeneration X<sup>2</sup> zu gewinnen. Für noch kleinere Gefässe wird man eine weitere Generation X<sup>3</sup> herstellen, und so fort: je nach Bedarf. Das heisst: Matrizen unterschiedlicher Generationen haben einander nicht abgelöst, sondern sind nebeneinander verwendet worden für Gefässe unterschiedlichen Formats. Dabei ergibt sich als vielleicht überraschendes Nebenergebnis, dass das Format der Kratere nicht erst im Lauf der Zeit gesteigert worden ist, sondern dass sich die Werkstätten schon sehr früh auf die Produktion monumentaler Gefässe eingerichtet haben.

Eine weitere Frage liegt nahe. Lässt sich vielleicht von der Matrizengleichheit auf die Herkunft aus ein und derselben Werkstatt schliessen? Liegt hier vielleicht ein mechanisches, ausserstilistisches Kriterium zur Bestimmung von Töpferwerkstätten vor?

Eine erste Übersicht über unsere Beispiele zeigt, dass sich die drei Typen jeweils über längere Zeit und durch das Œuvre verschiedener Maler hindurch verfolgen lassen. Typus A lässt sich zum erstenmal um die Jahrhundertmitte auf einem Krater des Varrese-Malers belegen

(A4); besonders reich vertreten ist er dann im Umkreis des Malers von Kopenhagen 4223 (A7-15), des Dareios-Malers (A16-22) und des Baltimore-Malers (A23-28); in der stilistischen Nachfolge des letzten stehen auch die Kratere A29 und A30, wobei A30 nach Trendall bereits in die späteste Phase der rotfigurigen Vasenproduktion gehört. Vereinzelt begegnet Typus A endlich auch auf einem Krater der Gnathia-Gattung (A31)<sup>16</sup>.

Typus B setzt vielleicht noch etwas früher ein als Typus A. B1 stammt aus der Werkstatt des Iliupersis-Malers, während B2 und B3 mit Werken des Lykurgos-Malers verwandt sind. Reich vertreten ist der Typus wiederum im Umkreis des Malers von Kopenhagen 4223 (B4-10). Die spätesten Beispiele sind Kratere des Patera-Malers (B12-13) und des Baltimore-Malers (B15).

Wesentlich anders ist der Befund bei Typus C, dessen erstes Auftreten in der Werkstatt des Patera-Malers zu lokalisieren ist und in die Zeit nach 330 v. Chr. datiert werden kann (C1-5). Zahlreiche Beispiele stammen aus dem Umkreis oder aus der Nachfolge des Baltimore-Malers (C6-23). Aufschlussreich ist schliesslich der Umstand, dass Matrizen dieses Typus nicht nur bei der Produktion rotfiguriger Keramik verwendet worden sind (C24-31).

Wenn man nun davon ausgeht, dass alle Gefässe mit Masken eines Typus aus einer einzigen Töpferei stammen, so wird man konsequenterweise auch annehmen, dass Matrizen-Typen, die nebeneinander im Œuvre eines Malers auftauchen, ebenfalls zu einer einzigen Werkstatt gehören: eben jener, in der dieser Maler tätig gewesen ist. Mit anderen Worten: wenn Matrizen nicht wandern, so wird man eine entsprechende Sesshaftigkeit auch bei den Malern vermuten wollen. Daraus ergeben sich aber überraschende, wenig überzeugende Konsequenzen. Unsere Masken-Typen A, B und C sind alle drei im Œuvre des Patera-Malers vertreten (A23-24; B12-14; C1-5). In

<sup>14</sup> Siehe oben Anm. 11.

<sup>15</sup> vgl. H. Lohmann, Grabmäler auf unteritalischen Vasen (1979) 18, 119.

<sup>16</sup> Das Stück stammt aller Wahrscheinlichkeit nach aus demselben Fundzusammenhang wie A14: es handelt sich wohl um Gegenstücke, die auch in derselben Werkstatt entstanden sein dürften. Für den Gnathia-Krater ergäbe sich daraus eine Datierung um 350/40.

derselben Werkstatt müssten aber alle Maler tätig gewesen sein, die auch nur mit einem Werk in einer unserer drei Listen vertreten sind. Daraus ergäbe sich das Bild einer Manufaktur von bemerkenswerter Grösse, zu deren Personal praktisch alle bedeutenderen Maler grossformatiger rotfiguriger Gefässe gehört hätten; darüber hinaus wären in ihr auch noch Gnathia-Gefässe und canosinische Keramik produziert worden. Eine solche Konzentration nahezu der gesamten apulischen Vasenproduktion dieser Zeit auf eine einzige Fabrik ist nicht eben wahrscheinlich. Sie lässt sich im Detail auch konkret widerlegen. So konnte Trendall anhand der regionalen Verteilung der Funde zeigen, dass mindestens der Dareios- und der Baltimore-Maler mit ihrem jeweiligen Umkreis in zwei durchaus verschiedenen Werkstätten gearbeitet haben<sup>17</sup>. Die erste belieferte – wahrscheinlich von Tarent aus – vor allem den südlichen Teil von Apulien, während die andere ihren Absatz eher im Norden fand und in einem nördlichen Zentrum auch ihren Sitz gehabt haben dürfte. Wir können also mit einiger Zuversicht mindestens eine südliche und eine nördliche Werkstatt unterscheiden: und diese beiden werden kaum die einzigen gewesen sein. Eine einheitliche, zentrale Produktionsstätte apulischer Keramik hat es jedenfalls mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht gegeben. Daraus ergibt sich indessen, dass auch unsere beiden hypothetischen Prämissen nicht zutreffen können. Matrizen eines gleichen Typus müssen also in verschiedenen Werkstätten in Gebrauch gewesen sein.

Nehmen wir wieder ein konkretes Beispiel. Matrizen des Typus B begegnen uns im Umkreis des Dareios-Malers (B4–11), sind also in der südlichen Werkstatt verwendet worden. Masken desselben Typus finden wir aber auch auf Krateren des Patera- und des Baltimore-Malers (B12–15), die beide in der nördlichen Werkstatt zu lokalisieren sind. Ähnliches gilt auch für Masken des Typus A (vgl. A16–22 und A23–28). Wie sind nun aber die entsprechenden Matrizen von Süden nach Norden gelangt? An einen 'Raubdruck' wird man kaum denken wollen. Es

ist zu bedenken, dass Volutenkratere die Werkstatt, in der sie gefertigt worden waren, nur verliessen, um als Schaustücke bei einer Begräbnisfeierlichkeit zu dienen und dann als Beigabe für den Toten bald im Grab zu verschwinden. Eine Gelegenheit zum Abformen der Volutenmasken dürfte sich ausserhalb der Werkstatt nur selten gefunden haben. Viel wahrscheinlicher ist wohl ein direkter Austausch unter den Werkstätten. Ein Töpfer, der im dritten Viertel des 4. Jahrhunderts von der südlichen zur nördlichen Werkstatt übergewechselt wäre und dabei einiges Werkzeug mit sich geführt hätte, genügte bereits, um das Phänomen der wandernden Matrizen zu erklären. Vermutlich ist darüber hinaus auch mit einer gewissen Mobilität der Maler zu rechnen: jedenfalls müssen auch zwischen räumlich getrennten Produktionszentren Kontakte bestanden haben. Anders ist die sehr auffällige stilistische Homogenität der apulischen Vasenmalerei dieser Zeit kaum zu erklären<sup>18</sup>.

Auf der anderen Seite kenne ich keinen Krater aus der südlichen Werkstatt, der mit einer Maske des Typus C verziert worden wäre. Dieser Typus scheint erst in der nördlichen Werkstatt des Patera- und des Baltimore-Malers entwickelt worden zu sein. Von hier aus wurde er wohl weiter übernommen durch Betriebe, in denen weniger anspruchsvolle Keramik hergestellt wurde wie polychrome Askoi und Reliefpyxiden. Die Wanderung der Matrizen folgt anscheinend Bahnen, die vom Zentrum (Tarent) zur Peripherie führen, aber nicht wieder zurück.

Als mir die typologische Identität der Volutenmasken der drei Berliner Kratere A1–3 zum erstenmal auffiel, hatte ich gehofft, über eine Untersuchung der Masken zu einer eindeutigen Zuweisung an bestimmte Fabrikationszentren und vielleicht zu einer stilunabhängigen Bestätigung der Chronologie zu gelangen. Keine der beiden Hoffnungen hat sich erfüllt. Wohl aber vermittelt uns das Lockenzählen einige Rückschlüsse über den handwerklichen Betrieb und über die Verbindungen, die zwischen den einzelnen apulischen Töpfereien bestanden haben müssen.

<sup>17</sup> Trendall–Cambitoglou, RVAp 2, 450f.

<sup>18</sup> vgl. Trendall–Cambitoglou, RVAp 1 XLVI.

## TAFELVERZEICHNIS

- Taf. 45, 2-4 A 1: Krater Berlin Inv.Nr. 1984.42. Vorder- und Rückseite; Gipsabguss.
- Taf. 46, 1 A 2: Krater Berlin Inv.Nr. 1984.43. Vorderseite.
- Taf. 46, 2-3 A 3: Krater Berlin Inv.Nr. 1984.41. Vorderseite; Gipsabguss.
- Taf. 46, 4 A 5: Krater Kassel T 479. Rückseite. Phot. Staatl. Kunstsammlungen Neg.Nr. 52034 (M. Büsing).
- Taf. 46, 5 A 7: Krater Brüssel R 402. Rückseite. Phot. Mus.
- Taf. 46, 6 A 30: Krater Foggia, Mus.Civ. ohne Inv.Nr. Phot. A. Heiden.
- Taf. 46, 7 B 1: Krater Berlin V. I. 3157. Rückseite.
- Taf. 46, 8-9 B 8: Krater Oxford/Miss. Vorder- und Rückseite. Phot. Mus.
- Taf. 47, 1 B 10: Krater ehem. Hamburg, Kunsthandel. Vorderseite.
- Taf. 47, 2 B 11: Krater Berlin Inv.Nr. 1968.11. Vorderseite.
- Taf. 47, 3-4 B 15: Krater ehem. Ascona. Vorder- und Rückseite. Phot. Galleria Serodine.
- Taf. 47, 5 C 4: Krater Würzburg L. 856. Rückseite. Phot. Mus.
- Taf. 47, 6 C 7: Krater Malibu, J. P. Getty Mus. Inv.Nr. 77 AE 113. Rückseite. Phot. Mus.
- Taf. 47, 7 C 27: Applique Canosa, Mus.Civ. Inv.Nr. 1300. Phot. A. Heiden.
- Taf. 47, 8 C 31: Reliefpyxis Lecce. Mus.Prov. Inv.Nr. 2677. Phot. Mus. (G. Guido).

Taf. 45, 2-4; 46, 1-3.7-8; 47, 2 Phot. I. Geske.



I



2



3



4



1



2



3



4



5



6



7



8



9



1



2



3



4



5



6



7



8