

Zeitschrift:	Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern
Herausgeber:	Archäologisches Seminar der Universität Bern
Band:	16 (1997)
Artikel:	Eine Centuriate-Pyxis in der Antikensammlung Bern : Untersuchungen zu einem "Problemkind"
Autor:	Jost, Mirjam
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-521342

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Eine Centuripe-Pyxis in der Antikensammlung Bern – Untersuchungen zu einem ‘Problemkind’

Das Folgende handelt von einer Vase, die 1982 als Geschenk aus Zürcher Privatbesitz in die Antikensammlung Bern kam (Taf. 6–9). Körper und Deckel des Gefäßes sind vielfach gebrochen und stellenweise stark ergänzt¹. Das Gefäß gehört zur Gruppe der hellenistischen sogenannten Centuripe-Vasen aus Sizilien, die aus den Grabungen in der Nekropole von Centuripe sowie dem Heiligtum in Morgantina bekannt sind. Es handelt sich dabei einerseits um Grabbeigaben, andererseits um Weihegaben². Das Berner Gefäß besteht aus dem für die Gattung typischen rötlich-orangefarbenen Ton. Körper wie Deckel sind schwarz grundiert und tragen eine stark überarbeitete Bemalung. Der Fuss und der obere Rand des Gefässkörpers sind mit plastischem Dekor geschmückt. Bemalung und Dekor lassen in typischer Weise das hintere Drittel des Gefässkörpers frei, was darauf hindeutet, dass die Gefässe nicht für den praktischen Gebrauch, sondern für die Aufstellung im Grab vorgesehen waren³. Die modernen Verfälschungen der Bemalung sind der Hauptgegenstand der nachfolgenden Überlegungen, doch soll das Gefäß zuvor als ganzes innerhalb seiner Gattung betrachtet werden.

Die Gefäßform

Innerhalb der wenigen Gefäßformen, die die Gattung der Centuripe-Vasen verwendet, ist das Berner Exemplar den Pyxiden bzw. Lebeten zuzuordnen⁴. Es weist einige Unregel-

Abkürzungen:

Deussen	=	P. W. Deussen, <i>The Polychromatic Ceramics of Centuripe</i> (Diss. Princeton 1971 [1988]).
Trendall	=	A. D. Trendall, <i>The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily I. II</i> (1967).
Wintermeyer	=	U. Wintermeyer, <i>Die polychrome Reliefkeramik aus Centuripe</i> , JDI 90, 1975, 136–241.

¹ Antikensammlung Bern der Universität, Inv. 148. H (gesamt) 45 cm, H des Gefässkörpers 27 cm, H des Deckels 18 cm; grösster Durchmesser des Körpers 32 cm, Durchmesser des Deckels 33 cm. Die Ergänzungen bestehen z. T. aus Polyfilla, einer vinylverstärkten Zellulose, z. T. aus Ton. Vgl. hierzu auch J. Larney, *Restoring Ceramics* (1975) 24ff.

² Centuripe: G. Libertini, NSc 1946/47, 259ff.; G. Rizza, SicGymn 24, 1971, 218ff.; ders., Kokalos 22/23, 1976/77, 636ff.; ders., Kokalos 26/27, 1980/81, 764ff. – Morgantina: E. Sjöqvist, AJA 62, 1958, 160ff. Zur Gattung v. a. Deussen und Wintermeyer. Wintermeyer 137. 169ff. geht für die Gefässe aus Centuripe von einer rein sepulkralen Zweckbestimmung aus, während Deussen 196ff. in Betracht zieht, dass es sich teilweise um Hochzeitsgeschenke handeln könnte, die später mit ins Grab gegeben wurden.

³ Dafür sprechen auch die leicht vergängliche Bemalung und die Tatsache, dass der Deckel bei einigen Exemplaren fest an den Gefässkörper angefügt ist (Deussen 33; Wintermeyer 137).

⁴ Deussen und Wintermeyer unterscheiden sich teilweise in der Beurteilung und Benennung der Gefäßformen. Letztere (142f.) unterscheidet zwischen Pyxiden, hervorgegangen aus den liparischen skyphoiden Pyxiden, und den Lebeten, hervorgegangen aus den liparischen Lebetes Gamikoi. Deussen (32) nennt diese gesamte Gruppe Lebeten, hervorgegangen aus den lipari-

mässigkeiten auf, sowohl Körper wie auch Deckel sind in sich schief. Diese Eigenheit tritt bei vielen Vertretern der Gefässgruppe auf und ist einerseits auf die starke Restaurierung, andererseits auf die unsorgfältige Herstellung zurückzuführen. Dennoch lässt sich der entwicklungsgeschichtliche Standort des Gefäss innerhalb der Formentwicklung eindeutig bestimmen.

Zunächst treten Gefässe auf, deren Körper ohne weitere Akzentuierung bauchig durchschwingt und in einem halbkugeligen Deckel mit teilweise recht hohem Griff seine Entsprechung findet⁵. Viele von ihnen besitzen Henkel, alle stehen auf einem separaten Fuss, der in Höhe und Breite variieren kann. Ihr plastischer Dekor beschränkt sich auf die Betonung des Gefässrandes durch einen Perlstab. In der Folge wird der Gefässkörper stärker akzentuiert: Sein Verlauf ist immer noch bauchig, wird jedoch durch das nun einsetzende Auskragen des oberen Randes variiert. Die Standfüsse sind insgesamt schlanker, die Deckel laufen spitzer zu, der hohe Aufsatz wird teilweise durch einen niedrigeren Griff ersetzt.

Zunehmend reicher wird auch der plastische Dekor: Neben dem Perlstab tritt der Blattstab als obere Bildfeldbegrenzung auf, die Henkel erhalten oft eigene plastische Verzierungen in Form von Blättern. Der untere Rand wird jetzt häufig durch einen Ring aus Akanthusblättern betont⁶. Sind bei der ersten Gruppe hauptsächlich schwarzgrundige Vertreter bekannt, so treten nun auch weissgrundige Gefässe in Erscheinung.

Die weitere Entwicklung bringt eine immer stärkere Abkehr von der bauchigen hin zur akzentuierten Form des Gefässes. Der separate Fuss wird seltener, statt dessen wird der untere Teil des Gefässkörpers durch einen plastischen Ring vom Rest abgetrennt und durch Akanthusblätter betont. Der obere Rand kragt weit vor und erhält zusätzlichen Schmuck durch friesartig aufgereihte Löwenköpfe, später auch Masken und Blüten. Der plastische Dekor kann sich in der Folge auch auf den Deckel erstrecken, der seinerseits nun mit Perlstäben verziert wird. Die Deckelformen werden im Laufe der Entwicklung variabler. Als Neuerung kommt außerdem der zusätzliche Schmuck des oberen Gefässrandes durch Triglyphenfriese hinzu⁷.

Bei der Betrachtung der Berner Pyxis im Hinblick auf diese Entwicklung fällt folgendes auf: Der Deckel entspricht in seiner hochgewölbten Form zwar noch einem relativ frühen Entwicklungsstadium, zeigt jedoch in seiner leicht abgeflachten, nicht mehr ganz halbkugeligen Gestalt bereits Merkmale einer etwas fortgeschritteneren Stufe. Eine enge Parallelie findet sich in einem Stück aus Boston⁸. Die Form des Griffknaufes, der Schwung des Deckels sowie der ausschwingende Rand stimmen bei beiden Gefässen völlig überein. Vergleicht man jedoch die Körper, so kommt der Unterschied zutage: Hat die Bostoner Vase noch den typischen schlanken Standfuss, den durchschwingenden Körper sowie die Henkel der früheren Gruppe, ist das Stück in Bern im Gegensatz dazu bereits einer weiteren Entwicklungsstufe zuzurechnen.

schen skyphoiden Pyxiden, und schlägt eine Gruppierung bzw. Entwicklung innerhalb dieser Gruppe vor (33ff., vgl. auch ebenda Anm. 58). Die im folgenden vorgelegte Entwicklungsskizze stützt sich v. a. auf Deussen.

5 Wintermeyer K 30 Abb. 9; K 32 Abb. 34.

6 Wintermeyer K 34 Abb. 10; K 36 Abb. 35; K 39 Abb. 36.

7 Eine genaue Unterscheidung trifft Deussen 80ff. Er gebraucht sowohl Gefässformen wie auch Dekor zur Klassifizierung von Werkstätten. – Für weitere Abbildungen zu entwickelteren Formen vgl. Wintermeyer K 60 Abb. 12; K 82 Abb. 13; K 71 Abb. 15; K 57 Abb. 26; K 78 Abb. 62.

8 Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 1970.479: Wintermeyer Abb. 10.

Der füsslose Körper ist im unteren Teil durch den charakteristischen plastischen Ring akzentuiert, der bei den Gefäßen dieser Stufe den Schwung des Körpers unterbricht. Auch der niedrige Standring ist ein Kennzeichen dieser jüngeren Entwicklungsstufe. Der obere Rand springt bereits plastisch vor und kragt deutlich aus. Auch im plastischen Dekor durch Löwenkopffries, Perlstab und Akanthusblätter, in diesem Fall drei relativ kleine, unregelmäßig geformte Exemplare, spiegelt sich die fortgeschrittene Entwicklung wieder⁹. Vergleichbare Formen besitzen z. B. ein Gefäß in Syrakus und ein weiteres ehemals im Kunsthandel befindliches, wobei hier sowohl die Körperform wie auch der Dekor bereits einer nächsten Entwicklungsstufe angehören¹⁰.

Ungewöhnlich ist die geringe Anzahl von Akanthusblättern auf unserem Gefäß, ebenso ihre völlig unregelmäßige Anbringung. Zwei von ihnen befinden sich unter dem Hauptbild auf der Vorderseite des Gefäßes, das dritte sitzt – in sehr grossem Abstand dazu – bereits auf dem rückwärtigen Teil des Gefäßes, der ansonsten keinen plastischen Dekor trägt (vgl. das Ende des Perlstabs sowie des Löwenkopffrieses). Alle drei Blätter sind nur noch sehr bruchstückhaft erhalten, so dass mit einer unbestimmten Anzahl von verlorengegangenen Appliken zu rechnen ist. Bei dem nach hinten ‘verrutschten’ Blatt dürfte es sich um eine fehlerhafte Ergänzung handeln. Die Qualität ihrer Ausführung ist, soweit noch ablesbar, nicht sehr hoch, sie sind recht grob gearbeitet. Diese Tatsache sowie ihre geringe Grösse erweisen die Blätter als Produkte aus der Anfangszeit der Akanthusornamentik auf Gefässen der vorliegenden Gattung.

Vergleicht man sie ein weiteres Mal mit dem Bostoner Gefäß, so wird die Verbindung von früher Gefäßform mit erweitertem Dekor an diesem deutlich: Gerade die Akanthusblätter sind hier sehr viel qualitätvoller als beim Berner Exemplar. Ein Blattstab schmückt den oberen Rand, der Henkel hat ebenfalls plastische Aufsätze. Fortschrittlich ist auch das noch sehr abrupte und deutliche Auskragen des oberen Randes der Bostoner Vase.

Als Ergebnis lässt sich damit festhalten, dass der Übergang von einer Entwicklungsstufe zur nächsten fliessend war, und zahlreiche Variationen vorkommen, die ältere mit jüngeren Formelementen in verschiedener Weise kombinieren. Die generelle Tendenz führt von der ursprünglich bauchigen Form mit hohem Fuss und halbkugeligem Deckel zu einer immer stärker akzentuierten, binnengliederten Form mit zunehmendem plastischem Dekor und einer grossen Variationsbreite in der Gestalt von Deckeln und Standfüßen. Die Berner Pyxis lässt sich innerhalb dieser Entwicklung jenem Stadium zuweisen, bei dem der Wechsel von der bauchigen Körperform hin zur stärker akzentuierten bereits vollzogen ist, ältere Elemente, z. B. in der Form des Deckels, aber nach wie vor vorkommen können. Sie ist also ebenso wie die Bostoner Pyxis ein Beispiel für den fliessenden Übergang der Formentwicklung. In einer relativchronologischen Anordnung würde die Berner Pyxis etwas später als ihr Bostoner Gegenstück, jedoch noch in dessen unmittelbare Nachfolge anzusetzen sein. Sie markiert den Beginn des Übergangs zur akzentuierten Form.

Die Datierung

Die bildlichen Darstellungen können aufgrund ihres Zustands nicht als Kriterium der Datierung herangezogen werden. Diese muss sich vielmehr ganz auf die oben vorgelegte

⁹ Die Löwenköpfe wurden mittels Matrizen vorgeformt und dann aufgesetzt: Wintermeyer 140.

¹⁰ Syrakus, Mus. Arch., Inv. 35946: Wintermeyer Abb. 57. 58; Kunsthandel: Wintermeyer Abb. 47. 48.

Form- und Dekoranalyse stützen. P. Deussen datierte die frühen Vertreter der Gruppe als Spiegelung der sizilischen skyphoiden Pyxis in die letzten Jahre des 4. Jahrhunderts¹¹. Eine Übergangsphase setzte er im 1. Jahrzehnt des 3. Jahrhunderts an. In diese Phase des Übergangs würde auch das Bostoner Gefäß fallen, wie dies zuletzt U. Wintermeyer nachwies¹². Die Berner Pyxis ist demzufolge etwas später, also ins späte erste bzw. ins zweite Jahrzehnt des 3. Jahrhunderts zu datieren. Nach Deussen wäre dies die Periode der "Early developed shapes", für die eben diejenigen Charakteristika gelten, die die Eigenart der Berner Pyxis ausmachen¹³.

Die Darstellungen – der heute sichtbare Zustand

Sowohl auf dem Deckel wie auf dem Körper befindet sich Bemalung auf schwarzem Grund. Für die Betrachtung mit blossem Auge werden folgende Darstellungen erkennbar:

In der *Hauptszene* auf dem Gefässkörper (Abb. 1; Taf. 6, 2) sind um eine sitzende männliche Zentralfigur drei stehende weibliche Gestalten gruppiert. Eine nähert sich dem Sitzenden von links, die anderen beiden von rechts. Dieser ist in Dreiviertelansicht nach links gegeben, wendet sich jedoch nach rechts, so dass der Oberkörper in Frontalansicht, der Kopf im Profil erscheint. Die Arme sind nach rechts ausgestreckt. Die Figur trägt um die Hüften einen roten Mantel, der Oberkörper ist unbekleidet. Um den Kopf sind Reste eines Strahlenkranzes sichtbar. Von der Sitzgelegenheit sind rechts ein Stück des Behangs sowie das linke vordere Möbelbein mit Aufsatz erkennbar. Im Hintergrund steht eine Säule, darüber sind Reste eines weißen Gegenstandes auszumachen. Links lassen sich Reste des Sitzkissens sowie des Behangs feststellen.

Die linke Figur in Profilansicht tritt mit ausgestrecktem linken und angewinkeltem rechten Arm an die Zentralfigur heran (der linke Fuss verrät die Schrittstellung). Sie ist geflügelt (Flügel in Hellblau) und mit weißem Chiton und hellgelbem Mantel bekleidet. Oberhalb ihrer linken Hand erkennt man Reste eines flacheren, schräg verlaufenden Gegenstandes mit kleinen weißen Anhängseln.

Von rechts treten zwei weitere weibliche Figuren heran, deren Köpfe in Profilansicht, deren Körper in Dreiviertelansicht gegeben sind. Die vordere Figur in braunrötlichem Chiton und hellblauem Mantel streckt der sitzenden mit der Rechten einen ovalen Gegenstand, wohl einen Spiegel, entgegen. Auch bei ihr sind deutlich Reste eines Strahlenkranzes erkennbar. Die hintere in türkisfarbenem Chiton und rosa Übergewand gekleidete Gestalt hält einen nicht näher definierten ovalen Gegenstand in den Händen. Begrenzt wird die Szene zu beiden Seiten von je einem grossen weißen Blatt mit volutenartig auslaufendem Band in Weiss und Rosa, in diesem Fall nicht symmetrisch ausgeführt.

Auf dem *Deckel* sind eine männliche Figur und ein Widder in Profilansicht dargestellt, beide in Schrittstellung. Der Mann führt das Tier (seine Rechte liegt am Rist, seine Linke am Hals des Tieres). Zu beiden Seiten begrenzen doppelvolutenförmige Rankenbänder die Figuren, links durch eine siebenteilige Blüte, rechts durch ein Blatt erweitert.

¹¹ Deussen 265ff.

¹² Wintermeyer 162f. Die Autorin argumentiert in diesem Fall mit der Kompositionsweise und deren Ähnlichkeit zu Reliefs des ausgehenden 4. und beginnenden 3. Jhs., die für die Berner Vase nicht in Betracht gezogen werden können. Für die Akanthusblätter weist sie zusätzlich eine frühe, jedoch nicht genauer datierte Stufe nach: Wintermeyer 159.

¹³ Deussen 268f.



Abb.1: Umzeichnung der Pyxis,
heutiger Zustand (I. Haussener)

Abb. 2: Umzeichnung der Pyxis, rekonstruierter Zustand (I. Haussener)

Die Problematik der Darstellungen ergibt sich aus ihrer starken Überarbeitung. Zunächst fallen die dabei entstandenen Divergenzen in Anatomie bzw. Zusammenhang der Figuren auf: Die Armhaltung der Flügelfigur steht in keinem klaren Bezug zur Szene, unklar bleibt der Gegenstand am oberen Bildfeldrand. Der Oberkörper der sitzenden Figur ist anatomisch unkorrekt und in sich verschoben dargestellt, die linke Hälfte der Brust und auch der Armansatz liegen zu hoch, Brust- und Bauchpartie passen in den Proportionen nicht zusammen. Die Schattierung des Armansatzes sitzt anatomisch ebenso falsch wie die Schulterpartie. Wirft man einen Blick auf die Säule im Hintergrund, erkennt man, dass deren Entasis ganz unregelmässig verläuft, als habe unterhalb des Arms eine nachträgliche Verbreiterung stattgefunden. Deutlich erkennbar ist der nachträgliche Ansatz der linken Volute. Ganz uneinheitlich ist die Sitzgelegenheit: Erkennt man rechts deutlich Sitzkissen, Behang und Standbein, ist die linke Seite viel schwerer auszumachen. Die Reste zeigen eine blockartige Sitzfläche mit Behang, die viel tiefer liegt als auf der rechten Seite. Der vordere Gewandabschluss der ersten Figur rechts läuft auffälligerweise bündig mit der Fragmentkante. An Spiegel und Hand sind Ungereimtheiten erkennbar, auch sind hier deutlich verschiedene Farbschichten erkennbar. Die zweite Figur besitzt einen völlig uneinheitlichen Gesichtskontur, die Nase besteht aus mehreren Teilen, die auch stilistisch nicht zusammenpassen. Vom Stil der Profilzeichnungen der anderen Figuren weicht diese total ab.

Insgesamt fällt an der Bemalung auch die sehr unterschiedliche Qualität der Farben auf: Stellenweise erscheinen sie sehr dick und deckend, der Grundierung aufliegend. Beispiele hierfür liessen sich am rechten Arm der Spiegelträgerin oder in der Bauch- und Brustpartie der Sitzfigur anführen (man vergleiche hier auch die Abplatzungen, die die Dicke der Farbschicht verdeutlichen). Gleches lässt sich auch für den Widder auf dem Deckel sagen

(ersichtlich an den Vorderläufen und am Schwanz). Andere Farbpartien hingegen bilden mit der schwarzen Grundierung eine eher homogene Schicht: Dies ist der Fall bei den noch erkennbaren Resten der Strahlenkränze der Flügelfigur (an der Stirn), der Sitzfigur und der Spiegelträgerin. Die gleiche Eigenschaft ist auch bei dem Gegenstand über dem Kopf der Sitzfigur zu beobachten. Vergleicht man die genannten Stellen auf ihre Malweise hin, so fällt der nächste grundlegende Unterschied auf. Ist bei den Strahlenkränzen und dem Gegenstand über der Sitzfigur eine eher grobe, durch breite Farbstriche charakterisierte Ausführung zu verzeichnen, sticht die Feinlinigkeit der Profilzeichnungen und die Detailfreude bei den Binnenzeichnungen (z. B. bei den Gewändern) dagegen deutlich ab.

Festzuhalten ist, dass die Darstellung auf der Berner Pyxis starke Uneinheitlichkeit aufweist. An sehr vielen Teilen ist grossflächige Überarbeitung zu beobachten. Es ist deshalb zu überprüfen, welche Teile der Darstellung noch Originalsubstanz enthalten und was man aus dieser für die ursprüngliche Bemalung schliessen kann.

Rekonstruktion des Originaldekors – die Technik der Untersuchungen

Den Zugang zu den ursprünglichen Bildern ermöglichen in diesem Fall photographische Hilfsmittel: Ultraviolett-Aufnahmen der Vase bilden die Grundlage der folgenden Erläuterungen¹⁴. Bei drei von ihnen handelt es sich um direkte UV-Aufnahmen (Taf. 7, 2; 8, 1; 9, 2), zwei sind sogenannte UV-Fluoreszenz-Aufnahmen (Taf. 8, 2; 9, 3). Alle Aufnahmen stammen von der Hauptszene, die Darstellung auf dem Deckel ist in diesem Zusammenhang gesondert zu behandeln, da hier nur herkömmliche Aufnahmen vorliegen. Absicht ist es, die für das blosse Auge nicht erkennbaren originalen Bemalungsteile von den übermalten Partien zu trennen und isoliert sichtbar zu machen.

Die Technik der UV-Photographie arbeitet mit dem Phänomen, dass bestimmte Materialien, welche von UV-Strahlen getroffen werden, diese als sichtbares Licht in bestimmten Wellenlängen reflektieren¹⁵. Die direkten UV-Aufnahmen geben die UV-Strahlen wieder, die von der Oberfläche als solche reflektiert werden; die UV-Fluoreszenz-Aufnahmen halten die Reflexion der auf die Oberfläche ausgesandten UV-Strahlen in Form von sichtbarem Licht fest. In diesem Fall sind die Aufnahmen zwar mit blossem Auge bereits von den herkömmlichen deutlich zu unterscheiden, um jedoch Ergebnisse ablesen zu können, sind sie unter einer UV-Lampe zu betrachten¹⁶.

Im Falle des hier aufgenommenen Materials spielt die folgende Tatsache eine entscheidende Rolle: Die verschiedenen Farbpigmente reflektieren UV-Strahlung, wobei der Reflexionsgrad der einzelnen Pigmente sehr unterschiedlich ist¹⁷. Die in der Antike verwendeten Naturpigmente reflektieren viel stärker als moderne, auf Kunststoffen wie Anilin basierende Farben¹⁸. Sie können aufgrund dieser Eigenschaft auf den direkten UV-Aufnahmen isoliert

¹⁴ Diese Photographien wurden im Rahmen einer älteren Untersuchung im Dezember 1985 von Michael Krumme (Berlin) aufgenommen. Die Negative befinden sich im Archiv zur antiken Malerei des Instituts für Archäologie der Universität Bochum (V. von Graeve).

¹⁵ P. Dorrell, Photography in Archaeology and Conservation (1989) 199ff. bes. 200 zu Taf. 72–74.

¹⁶ In diesem Fall wurde eine herkömmliche 4-Watt-Fluoreszenzlampe mit 220V, 50Hz gebraucht.

¹⁷ Dorrell a. O. 205. Die dort gegebenen Erklärungen im Hinblick auf Infrarot-Strahlung treffen auch auf die UV-Strahlung zu (s. o. Anm. 15).

¹⁸ Das Ergebnis einer differenzierten Farbuntersuchung, die diese heute nicht mehr hergestellten Naturpigmente auf einer Gruppe von Gefässen der Gattung vorstellt, findet sich im Anschluss an

werden. Hier erscheinen sie als helle leuchtende Stellen, je nach Dichte und Art verschieden intensiv leuchtend. Die moderne Übermalung hingegen bleibt stumpf und dunkel. Zu beachten ist, dass die so erscheinenden Reste der Originalbemalung in diesem Fall zum grössten Teil unter moderner Übermalung liegen, für das blosse Auge also nicht erkennbar sind. Zum Vergleich dienen zwei UV-Fluoreszenz-Aufnahmen, die die Strahlung aller verschiedenen Materialien zugleich aufnehmen und so die Eigenheiten der einzelnen Partien – bemalte Teile, Grundierung, rekonstruierte Teile etc. – sichtbar machen. Bei dünner oberster Schicht ist zum Teil Darunterliegendes auszumachen.

Ergebnisse

Direkte UV-Reflexion existiert bei allen Elementen der Darstellung, keines ist also völlig neu hinzugefügt worden. Die Originalbestandteile haben durchwegs fragmentarischen Charakter, bei der Zusammenfügung des Stücks war dessen Bemalung also nur noch unvollständig zu erkennen. Die Untersuchung muss nunmehr die Elemente im einzelnen analysieren.

Soweit auf den Aufnahmen erkennbar, enthalten die randlichen Blatt- und Volutenornamente beidseits des Mittelbildes genügend Originalmaterial, um die Kombination von Blatt und Volute zu bestätigen. Sie sind somit auch die ursprüngliche Bildfeldbegrenzung gewesen. Das linke Blatt wirkt stellenweise recht fleckig, ein Zeichen dafür, dass hier partielle Übermalung und Ausbesserung stattgefunden hat. Deutlich erkennbar ist auf der rechten Seite die nachträgliche Hinzufügung der unteren Volute: Nichts reflektiert an dieser Stelle. Ursprünglich ist eine symmetrische Komposition anzunehmen, bei der die Volutenbänder wie links direkt unterhalb des Blattes entspringen.

Die Flügelfigur weist im gesamten Teil des Mantels, am unteren Teil des Chitons und dem sichtbaren Fuss Originalsubstanz auf. Besonders auffällig ist die Dichte im Bereich des Mantels. Dies erklärt sich folgendermassen: Für den Farbton Gelb wurden und werden in der Antike wie heute Ockerpigmente gebraucht¹⁹. Es handelt sich also in beiden Fällen um Naturfarbstoffe, auch beim modernen gelegentlich ohne chemische Zusätze. Die Übermalung vorhandener gelber Farbreste mit einer neuen Schicht bewirkt die hohe Dichte des reflektierenden Materials. Die Flügel erscheinen viel unklarer. Wenn es sich ursprünglich tatsächlich um solche gehandelt hat, waren sie nur noch in spärlichen Resten zu erkennen. Möglich ist jedoch auch eine flügellose Figur. Der in diesem Fall grössere Abstand zum Volutenband würde diese Lösung zusätzlich plausibel erscheinen lassen.

Ebenso verhält es sich mit Oberkörper- und Kopfbereich: Der vordere Teil des Gesichts ist eindeutig neu ergänzt, klar sticht der vorhandene Rest des Strahlenkranzes davon ab. Die Umrisse des Profils erscheinen verwischt. Ebenso wie die Flügel erscheinen auch die Arme nur noch sehr unklar, der linke hat insgesamt noch mehr Originalsubstanz aufzuweisen als der rechte. Die schwarze Grundierung unter dem linken Arm ist dunkler als das Umfeld, wurde also übermalt. Insgesamt sind Standmotiv sowie Seitenansicht der Figur nachvollziehbar, es haben in diesen Punkten keine wesentlichen Veränderungen stattgefunden. Hell leuchtend erscheint jetzt auch der Gegenstand über dem Kopf der sitzenden Figur: Von links oben nach rechts unten schräg verlaufend trägt er troddelartige Verzierungen. Es könnte sich um einen Schirm handeln, den die Figur über die Sitzende zu ihrer Rechten hält.

den Artikel U. Wintermeiers: J. Riederer, Untersuchung der Pigmente von Centuripegefässen, Anhang zu Wintermeyer 178f.

¹⁹ Riederer a. O. 179.

Ähnlich verhält es sich mit den Figuren auf der rechten Seite. Deutlich tritt bei der ersten der Strahlenkranz hervor, ebenso intensiv strahlen Teile im Bereich der rechten Hand und des Spiegels, allerdings in derart fleckiger Form, dass sich keine eindeutigen Konturen ausmachen lassen. Im Gewand wechseln Stellen mit dichterer Leuchtkraft mit solchen ohne jegliches Licht. Auffällig ist ein isolierter Fleck in der linken unteren Ecke des Chitons. Beim Gesicht ist beinahe überhaupt keine Originalsubstanz vorhanden.

Die zweite Figur enthält von dieser insgesamt mehr, sowohl im Bereich des Gesichts – gerade die Nasenspitze leuchtet klar! – als auch im Bereich grosser Teile des Oberkörpers und der Beine. Auch hier ist es dennoch unmöglich, genaue Umrissfestzulegen. Eindeutig wird die totale Ergänzung des unteren Gewandbereichs: Die Konturen von Füßen in Schrittstellung zeichnen sich hier klar ab, was auch den isolierten Flecken bei der ersten Figur als solchen definiert. In den Grundzügen bleibt also auch hier die Komposition erhalten, mit stellenweise nur noch ganz fragmentarisch erhaltenem Originalmaterial.

Die entscheidende Veränderung ist nun bei der Zentralfigur zu konstatieren. Kopf und Oberkörper enthalten in der üblichen Weise fleckig verstreutes Originalmaterial, rechte Hüfte und Mantel sind stark übermalt. Durch gleiche Leuchttintensität und Dichte schliessen sich die Teile zu einem Feld zusammen, die in der Übermalung als Sitzkissen und Behang des Sitzes definiert wurden. Dazu gehören auch noch einige Partien schräg darunter am unteren Bildfeldrand. Sie ergeben insgesamt einen gänzlich neuen Kontur für die Zentralfigur: Sie sitzt den rechten Figuren zugewandt in Profilansicht da, ihren Rücken kehrt sie der Flügelfigur links zu. Die in der Übermalung als Behang interpretierte Zone stellt in der Originalszene die Kniepartie der Zentralfigur dar. Die stellenweise schwach erkennbare Bin nenzeichnung sowie die Konturen lassen auf ein längeres, bis zum Boden reichendes Gewand schliessen. Fussumrisse sind nicht auszumachen, statt dessen fällt die Einheitlichkeit der hellen Stellen am unteren Bildfeldrand auf. Rekonstruiert man die vollständigen Körperumrisse der Figur, so kommt sie auf einem viel tieferen Niveau zu sitzen als bisher. Damit bekommt der in der Übermalung tiefere linke Teil der Sitzgelegenheit seine Begründung: Es handelt sich um den originalen Sitz der Figur.

Einen weiteren wichtigen Aspekt bringt die Betrachtung der Fluoreszenz-Aufnahme: Direkt unter dem jetzt übermalten kommt das originale Auge zum Vorschein. Es besitzt eine langgezogene, mandelförmige Gestalt, die Pupille sowie drei Augenwimpern sind deutlich erkennbar. Die Figur erhält dadurch eine gänzlich neue Blickrichtung schräg nach unten. Wahrscheinlich wird somit auch ein ursprünglich tieferer Ansatz des Gesichts. Als Teil der ursprünglichen Malschicht erscheint auf dieser Aufnahme auch die Knotenfrisur der Figur (vgl. ihr Verhältnis zum Bildgrund mit dem der Brustpartie). Es handelt sich also bei der Sitzenden um eine weibliche Person.

Neben bzw. hinter ihrer Kniepartie ist ein weiterer Flecken Originalmaterial erhalten, dessen Bestimmung durch die Tatsache erschwert wird, dass das direkt darüber anschliessende Fragment keinerlei originale Substanz aufweist. Auch wirkt die schwarze Grundierung auf dieser Partie dünner als auf den umliegenden Zonen. Es handelt sich in diesem Fall möglicherweise um ein gänzlich modern bemaltes Fragment, das aus Gründen der Vollständigkeit in die Darstellung eingepasst wurde. Betrachtet man zur klarenden Gegenkontrolle die Fluoreszenz-Aufnahme, so werden Bearbeitungsspuren in Form von gleichmässigen parallelen schwarzen Strichen sichtbar. Ein weiteres Fragment weist ebensolche Spuren auf: Es befindet sich zwischen erster und zweiter Figur rechts und trägt in der Übermalung ein Stück des linken Arms und des Gewandes der vorderen Figur. Auch hier handelt es sich also mit einiger Wahrscheinlichkeit um eine moderne Ergänzung.

Wir fassen zusammen (vgl. Abb. 2). Die Rekonstruktion der Originalszene nach erwiesenen Farbresten ergibt eine vierfigurige Komposition mit sitzender weiblicher Zentralfigur im Profil, einer Figur, eventuell mit einem Schirm, von links und zwei Gabenträgerinnen von rechts. Insgesamt sind stellenweise nur noch stark fragmentierte Originalbestandteile erhalten. Die fürs blosse Auge sichtbare Darstellung stellt eine grossenteils rekonstruierte, im Zuge der Restaurierung modern übermalte Szene dar.

Deutung

Szenen der jetzt erkannten Art sind von einer Reihe von Gefässen der Centuripe-Gattung bekannt. Identifiziert wurden sie von Deussen als Epaulia-Darstellungen²⁰. Bei der Hochzeit werden dem jungen Brautpaar am Tag nach der eigentlichen Vermählungszeremonie von Verwandten und Gästen die Hochzeitsgeschenke überreicht. Auf attischen Vasen erscheint das Thema seit der Mitte des 5. bis ins 4. Jahrhundert²¹. Deussen wies weiterhin auf die Darstellungen auf den Kertscher Vasen und schliesslich auf den sizilischen rotfigurigen Vasen der Lipari-Gruppe hin²². Auf den Gefässen von Centuripe und Morgantina bildet die Darstellung der verschiedenen Tage des Hochzeitsritus ein Hauptthema²³. Eine weitere Bildgruppe stellen die dionysischen Themen dar, schliesslich existieren auch noch Gefässer mit Porträtdarstellungen und solche ohne szenische Darstellung²⁴.

Die Komposition der Epaulia-Szene besitzt auf allen bekannten Gefässen gleiche Grundzüge²⁵. Die Braut steht im Zentrum des Geschehens. Sie ist stets sitzend dargestellt²⁶. Umgeben wird sie von zwei oder mehr Frauen, von denen eine oft eine Dienerin ist, die anderen Geschenkträgerinnen. Deussen wies nach, dass dieses Schema von den frühen zu den entwickelten Gefässen hin konstant bleibt²⁷. Anhand von Vergleichen mit kompositionsverwandten Darstellungen derselben Thematik lässt sich somit auch von der nicht mehr sichtbaren Originalszene der Berner Pyxis eine Vorstellung gewinnen. Das gleiche Thema findet sich auf der bereits behandelten Vase aus Boston. Es liegt hier eine dreifigurige Komposition mit sitzender Zentralfigur vor, die einen direkten Vergleich nur in einzelnen Details erlaubt. Zeigt man eine nicht weiter nachweisbare thematisch abhängige Werkstattzusammengehö-

²⁰ Deussen 155ff. Er gibt eine Liste der ihm bekannten Stücke, die im folgenden hier noch erweitert wird (Deussen 157). Deussen stützte sich auf eine Quelle bei Eustathius (Deussen Anm. 105).

²¹ J. H. Oakley, *The Wedding in Ancient Athens* (1993) 38–42.

²² Deussen 156 sowie Anm. 108; 157 sowie Anm. 109; Trendall 654ff. Taf. 253f. (The Bridal Sub-Group).

²³ Dazu gehören neben der Epaulia noch die sogenannten Proteleia (Hochzeitsprozession) und die Nymphagogia (rituelles Brautbad). Zu einer genauen Definition und Werkzusammenstellung Deussen 126ff. bzw. 139ff.

²⁴ Deussen 161ff. bzw. 168ff. Er sieht insgesamt auch thematisch abhängige Werkstattzusammenhänge.

²⁵ Deussen 157. Eines der besterhaltenen Stücke mit dieser Szene ist eine Vase in der Slg. der Universität Catania, Inv. 9-426. Deussen diente sie als Exemplum für die Gruppedefinition, da sowohl Körper wie Bemalung sehr gut erhalten sind. Vgl. hierzu auch G. Libertini, *Nuove ceramiche dipinte di Centuripe*, Atti MGrecia 1932, 194ff. Taf. 4.

²⁶ A. Brueckner, *Lebensregeln auf athenischen Hochzeitsgeschenken*, 62. BWPr (1907), interpretierte dies für die attischen Gefässer als Symbol ihrer neuerlangten Autorität im Haus. Vgl. auch Deussen Anm. 107.

²⁷ Deussen 157f.

rigkeit in Betracht, ergibt sich ein weiteres Argument für einen engen Zusammenschluss der beiden Gefäße²⁸.

Die engste Parallele findet sich jedoch auf einem Gefäß in Kassel²⁹. Es handelt sich um eine schwarzgrundige Pyxis mit Standfuss und plastischem Dekor, der aus Akanthusblattkranz mit Blüten am unteren Teil und einem Triglyphenfries am oberen Rand besteht. Ebenso wie beim Berner Gefäß findet sich hier ein gemaltes Wellenband auf dem Rand. Der differenzierte Dekor aus Akanthusblättern und Blüten lässt auf eine Entstehung nach dem Berner Gefäß schliessen. Die Hauptszene zeigt eine vierfigurige Komposition, wie sie hier auch für die Pyxis in Bern rekonstruiert wurde: Im Zentrum sitzt die Braut auf einer nicht mehr erkennbaren Sitzgelegenheit nach rechts gewandt. Die Sitzhöhe entspricht derjenigen der hier für das Bild in Bern rekonstruierten im Verhältnis recht genau. Die Braut stützt sich, wie es für die Darstellungen typisch ist, mit der rechten Hand auf die Sitzgelegenheit, ein Element, das für die Berner Vase nicht mehr nachweisbar, aber durchaus wahrscheinlich ist. Gut erkennbar ist das lange, bis zum Boden reichende Gewand der Figur, das in der Berner Darstellung ebenfalls seine Parallele findet. Auch der Oberkörper ist wie bei allen anderen Vertretern der Gruppe bekleidet. Nicht mehr erkennbar ist der Kopf der Sitzenden. Häufig blickt die Braut frontal aus der Szene³⁰. Für die Berner Pyxis jedoch weisen die Ergebnisse an Frisur und Auge auf eine Profilansicht hin, ein Sachverhalt, der auch durch den szenischen Zusammenhang unterstützt wird: Die Frau blickt den Geschenkträgerinnen entgegen.

Die linke Figur ist in Haltung und Gewandung gut mit der hier rekonstruierten identifizierbar. Knotenfrisur und Strahlenkranz würden in den Befunden ihre Bestätigung erhalten. Sie besitzt allerdings keine Flügel, was die bereits erhobenen Zweifel an solchen in der Berner Darstellung bestärkt und die Wahrscheinlichkeit erhöht, das auch im Fall der Berner Pyxis eine flügellose Figur dargestellt ist. Passender wäre in diesem Fall der Abstand zum dahinterliegenden Ornament, der im gegenwärtigen Zustand recht gering ist. Die Armhaltung ist bei beiden Darstellungen die gleiche, der linke Arm ist auf dem Berner Gefäß ursprünglich – der Kasseler Figur entsprechend – etwas tiefer zu denken, das moderne Stück schwarzer Grundierung deutet auf den ursprünglichen Verlauf hin. Eine gut erkennbare Parallele erhält auch der Gegenstand, der hier tatsächlich von der linken Figur über den Kopf der Sitzenden gehalten wird. Gleich sind sowohl der schräge Verlauf von links oben nach rechts unten wie auch der Schmuck durch weisse Troddeln. Es handelt sich um einen Schirm, das sogenannte *umbraculum*, griechisch *Skiaideion*, das der Braut bei der Zeremonie als Schutz über den Kopf gehalten wird. Es ist so auch ein häufiger anzutreffendes Element bei den Epaulia-Darstellungen³¹. Deussen schloss eine symbolische Bedeutung nicht aus, da es auch bei Darstellungen im Hausinnern auftauchen kann, wo Wetterschutz nicht nötig

²⁸ s. o. S. 28ff.; vgl. auch a. O. Anm. 24 und 25.

²⁹ Kassel, Hessisches Landesmuseum, Inv. Alg. 82a (aus der Slg. Paul Dierichs); U. Wintermeyer in: P. Gercke (Hrsg.), Funde aus der Antike, Katalog der Sammlung Paul Dierichs (1981) 133f. Nr. 62 mit Abb. S. 134. Dieses Gefäß taucht in der Zusammenstellung Deussens nicht auf. Es stammt aus dem Schweizer Kunsthändel (E. Borowski) und wurde 1976 mit der nicht weiter verfolgbaren Notiz «angeblich aus einem Grab» für die Kasseler Slg. erworben. Fluoreszenzaufnahmen liegen nicht vor.

³⁰ Vgl. z. B. die Vase in Catania (a. O. Anm. 25) hier jedoch auch durch die andere Kompositionswweise bedingt.

³¹ Ein sehr gut erkennbares Beispiel zeigt die Vase in Catania (oben Anm. 25). Zum Begriff Libertini a. O. 195. Vgl. auch in der bei Deussen aufgeführten Liste Nr. 2. 10. 10a. 78.

ist³². In beiden hier besprochenen Darstellungen ist dies der Fall. Der Innenraum ist durch Wandschmuck angedeutet und zwar in beiden Szenen in gleicher Form und an gleicher Stelle, in Form einer weissen Blüte schräg über dem Kopf der Sitzenden. Die Berner Vase weist zudem noch die Reste einer schlanken kannellierten Säule im Hintergrund auf, die dem gleichen Zweck dient³³. Wintermeyer verweist in diesem Zusammenhang auf die enge Verbindung zu den rituellen Hochzeiten innerhalb des Dionysos-Kults, zu denen die Braut unter einem Schirm geleitet wurde³⁴. Da es sich im Fall der Epaulia jedoch bereits um den Tag nach der eigentlichen Hochzeit handelt, ist hier wohl eher an einen symbolischen Schutz für die Zukunft zu denken.

Die beiden Figuren zur Rechten sind auf beiden Darstellungen als Geschenkträgerinnen zu identifizieren. In Körperhaltung und Gewandung finden sich weitestgehende Übereinstimmungen. Was die sichtbare Stellung der Füsse anbetrifft, herrscht gar vollständige Identität. Beide Figurenpaare sind mit Strahlenkränzen geschmückt. Bei der hinteren Figur der Darstellung in Kassel lässt sich die Profilansicht mit Knotenfrisur nachvollziehen, die vordere jedoch schaut zu Dreivierteln aus der Szene heraus. Gleich ist auch die entsprechende Figur der Berner Pyxis zu rekonstruieren, die Lage des Strahlenkranzes und der erhaltene kleine Farbrest sprechen dafür. Unterschiede ergeben sich indessen bei den offerierten Gegenständen. Derjenige in den Händen der vorderen Figur in Kassel ist weitaus grösser als der Spiegel der Berner Vase, bedingt daher auch eine andere Handhaltung der Figur. Wintermeyer dachte dabei an ein Tympanon³⁵. Die zweite Figur trägt in jeder Hand einen runden Gegenstand, nach Wintermeyer handelt es sich um Schallbecken. Eine dem Tympanon ähnliche Darstellung findet sich auf einer sizilischen skyphoiden Pyxis des Cefalù-Malers³⁶. Ovale Form sowie das gezackte Randornament stimmen überein. Die dargestellte, schön geschmückte Frau betrachtet sich hier im Spiegel. Die Ähnlichkeit mit dem Gegenstand in der Hand der Kasseler Geschenkträgerin legt die Annahme nahe, dass auch hier ein solcher gemeint ist, ebenso könnte man ähnliches für die Darstellung in Bern vermuten. Sowohl ein Spiegel wie ein Tympanon wären als Hochzeitsgabe denkbar, beide gehören zu den üblichen Geschenken an die Braut. Nimmt man für die zweite Figur tatsächlich Schallbecken an, so würde ein Tympanon thematisch gut passen. Die allzu bruchstückhaften Reste des Originalmaterials verhindern an dieser Stelle allerdings eine eindeutige Aussage.

Die Darstellung der Kasseler Vase wird seitlich durch je zwei hintereinanderliegende Volutenbänder begrenzt. Auf der Rückseite befindet sich ein grosses Blatt, bei dem es sich jedoch um eine fehlerhafte Ergänzung handeln dürfte, da es auf der üblicherweise unbearbeiteten Stelle liegt³⁷. Die Art der seitlichen Bildfeldbegrenzung durch derartige Ornamentik

³² Deussen 157 Anm. 110.

³³ Solche Säulen sind aus der unteritalisch-sizilischen Vasenmalerei bekannt. Hier dienen sie oft zur Kennzeichnung eines Heiligtums: A. D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily. 3. Suppl. (Consolidated)* (1983) Taf. 23, 3; 160, 4; ders., *The Red-Figured Vases of Paestum* (1987) 158 Taf. 62a. Soweit bei dem problematischen Zustand mancher Stücke feststellbar, ist das Element für Centuripe-Gefässe eine Ausnahme.

³⁴ Wintermeyer 171 ; vgl. auch ebenda Anm. 136.

³⁵ Dies. in: Gercke a. O. 135.

³⁶ Trendall Nr. 324 Taf. 250, 1. 2.

³⁷ Wintermeyer in: Gercke a. O. 135.

ist dennoch typisch für die Gefäße aus Centuripe und Morgantina³⁸. Die engste Parallele zur Bildbegrenzung der Berner Pyxis zeigt ein schwarzgrundiges Gefäß in Catania³⁹, das eine Prozessionsszene trägt, begrenzt von zwei grossen weissen Blättern mit daraus entspringendem Volutenband.

Wir fassen die Beobachtungen zum Hauptbild der Berner Pyxis zum Schluss noch einmal zusammen. Es weist nur noch Bruchstücke der Originalbemalung auf, wie dies anhand der UV-Photographien festgestellt werden konnte. Aus der Rekonstruktion der originalen Teile ergibt sich eine vierfigurige Komposition, die als Epaulia-Szene gedeutet werden kann. Hauptveränderung der Übermalung ist die Drehung der Zentralfigur sowie ihre Umwandlung von einer Frau zum Mann. Die Berner Pyxis gehört demnach in die Gruppe der Centuripe-Gefäße mit Hochzeitsdarstellungen.

Die Deckeldarstellung

Auch die Darstellung des Deckels ist stark übermalt. Betroffen sind insbesondere das Fell des Widders, man vergleiche die dicke dunkle Binnenzeichnung an Hinterleib und Bauch des Tieres, sowie der Kopf, man vergleiche das sehr grosse, detailliert gezeichnete Horn. Am Hals des Tieres sowie am rechten Arm des Mannes ist deutlich die moderne Farbschicht erkennbar. Anatomisch falsch und modern ergänzt ist die linke, am Hals des Tieres liegende Hand. Unnatürlich ist auch das Größenverhältnis zwischen Mensch und Tier. Letzteres wirkt riesig im Vergleich zur menschlichen Gestalt. Zum Ausgleich wurde diese an Oberkörper und linkem Bein vergrössert (s. u.).

Stellenweise ist jedoch noch deutlich die weisse Grundierung der Originalzeichnung zu erkennen. Betrachtet man die herkömmliche Aufnahme der Szene unter der UV-Lampe, lässt sie sich an verschiedenen Stellen im Körper, am Schwanz sowie an den Läufen des Widders feststellen. Insgesamt fällt auf, dass dieser bei der Übermalung verbreitert und vergrössert wurde, wofür die besagten Korrekturen am Bauch, Rücken und Hals (jeweils an den Rändern) heranzuziehen sind. Verlängert wurden auch alle vier Läufe, die eigentlichen Hufe befinden sich oberhalb der Bruchkante. Neben dem linken Vorderfuss sind Reste des ursprünglichen Hufs erkennbar, das angewinkelte Bein ist also modern, im Originalzustand war es gerade aufgestellt. Völlig untypisch für einen Widder ist die lange, spitz zulaufende Schwanzform (Widder besitzen einen relativ kurzen breiten Schwanz). Auch bei der menschlichen Figur sind grosse Teile modern ergänzt, namentlich das linke Bein und Partien des Oberkörpers. Auch der rechte Fuss ist modern. Die unter der Farbschicht des rechten Arms auftauchende weisse Grundierung verbindet sich mit derjenigen am Hals des Tieres. Daraus ergeben sich für dieses völlig neue Proportionen, die in ihrer Form und Grazilität eher den Umrissen eines Pferdes als eines Widders entsprechen. Der menschliche Begleiter war ursprünglich ebenfalls viel schlanker und schmäler und wurde durch die Verbreiterungen nach vorne verschoben. Die völlige Ergänzung des linken Beins und des rechten Fusses deuten zudem auf eine ursprünglich reitende Figur hin. Insgesamt ist die Darstellung eines Reiters für die bekannten Deckel aber eine Ausnahme. Die figürliche Bemalung stammt hier durchwegs aus dem Bereich der Seewesen (Delphine, Tritone), ansonsten be-

³⁸ Eine dem Kasseler Stück ganz ähnliche Anordnung findet sich auf dem bereits erwähnten Gefäß in Catania (oben Anm. 25), Libertini a. O. (s. o. Anm. 25) Taf. 4.

³⁹ Catania, Privatslg.: Libertini a. O. (s. o. Anm. 25) Taf. 1; hier auch eine gute Parallele zu der direkt anschliessenden Figur: Es wäre demnach gut vorstellbar, dass auch die Figur auf dem Berner Gefäß flügellos dargestellt war.

schränkt sie sich auf vegetable Ornamente (Ranken, Blattwerk etc.)⁴⁰. Auch das hier des öfters zum Vergleich herangezogene Gefäß aus Boston bildet mit seiner Blattwerk bemalung keine Ausnahme.

Die Annahme, dass Gefäß und Deckel erst nachträglich zusammengefügt wurden, bietet keine befriedigende Lösung des Problems, bleibt die Darstellung doch auch in anderem Zusammenhang singulär. Gleiche Art des Tons, der passende Radius beider Teile (Körper 32 cm, Deckel 33 cm), der gleiche Erhaltungszustand und die übereinstimmende, also wohl auch gleichzeitige Art der Restaurierung, scheinen diesem Schluss vielmehr zu widersprechen. Wie oben nachgewiesen, ist die Kombination des Deckels mit dem Körper nach formal-stilistischen Vergleichen durchaus möglich⁴¹. Eine naturwissenschaftliche Untersuchung des Tons sowie der Farbpartikel könnte hier noch letzte Sicherheit liefern.

Sollten Körper und Deckel des Gefäßes also tatsächlich zusammengehören, so wäre vielmehr nach einer inhaltlichen Verknüpfung der beiden Bildthemen zu suchen. Naheliegend wäre in diesem Fall natürlich die Aufnahme des Bräutigams in die Darstellung. Der problematische Erhaltungszustand verhindert indessen eine abschließende Beurteilung dieser Frage.

Die Absichten der Übermalung

Die Umwandlung zur jetzt gezeigten Szene auf dem Deckel ist im Zusammenhang mit der modernen Interpretation der Hauptszene auf dem Gefäskörper zu sehen. Die Hauptfigur ist dort zu einem Mann geworden, so dass die Szene einem anderen Bereich zugewiesen wird, wohl dem dionysischen Themenkomplex, der die zweite Hauptgruppe der Darstellungen auf Centuripe-Gefäßen bildet⁴². Sämtliche Figuren wurden diesem Thema angepasst. Dionysos ist mit blossem Oberkörper und Mantel um die Hüften dargestellt, wie er auch auf anderen Vasenbildern in Erscheinung tritt⁴³. Die Figuren von rechts bringen dem Gott Gaben dar, ein Motiv, das auf den thematisch verwandten Vasenbildern bislang nicht belegt ist. Die Figur links ist vielleicht als Adorantin zu deuten, der Schirm, den sie ursprünglich in ihren Händen hielt, ist hier eindeutig nicht mehr als solcher zu erkennen. Sollten die Flügel total ergänzt sein, so hätte sich der moderne 'Vasenmaler' wohl an unteritalisch-sizilischen Vorbildern orientiert, Flügelwesen tauchen hier häufig auf, meist auf Gefässdeckeln und im Zusammenhang mit Brautszenen, als Gabenträger oder am Altar.⁴⁴ Die deutliche Vergrößerung und Neuergänzung der Säule unterstreicht deren Bedeutung. Sie dient im neuen Kontext als Markierung des Heiligtums, in dem sich der Gott befindet. Bekannt ist dieses Element von anderen Vasenbildern Unteritaliens⁴⁵. Passend dazu wurde die Szene auf dem Deckel als Hinführung eines Widder zum Opfer umgestaltet.

⁴⁰ Vgl. hierzu Wintermeyer 209ff. K 30. K 32. K 34. K 36. K 39. K 40. K 41; Gercke a. O. (s. o. Anm. 29) Nr. 61. 63.

⁴¹ Oben S. 28f.

⁴² Deussen 161ff.

⁴³ z. B. Wintermeyer K 50 Abb. 52; weitere Abb. bei G. M. A. Richter, MetrMusStud 2, 2, 1930, 187ff.

⁴⁴ Trendall Taf. 215. 246. Vgl. auch Wintermeyer 174.

⁴⁵ Vgl. Anm. 34.

Interessant ist die Tatsache, dass sich der moderne 'Restaurator' für seine Ergänzung an Motiven der 'Aldobrandinischen Hochzeit' im Vatikan orientiert hat⁴⁶. Die Haltung des Gottes findet ihre Entsprechung in der hier die Braut betreuenden Frau; Lage des Gewandes, Körperdrehung und anatomische Details (vor allem in der Bauch- und Hüftpartie) wurden hier studiert. Ebenso wiedererkennbar sind die Drapierung des Sitzbehangs sowie die Form des Standbeins, sogar der geschwungene Aufsatz wurde übernommen⁴⁷. Auch für die für Centuripe-Gefäße untypische stilistische Ausführung sind hier die Anregungen zu finden, z.B. für die etwas harte Faltenzeichnung. Man vergleiche z. B. die zweite Figur rechts auf der Berner Pyxis mit der Musikantin der 'Aldobrandinischen Hochzeit' oder die Profilzeichnungen, etwa die der ersten Figur rechts hier mit dem der dritten auf dem Bild im Vatikan. Die ursprünglichen Zeichnungen sowohl der Gewänder wie auch der Gesichter waren weicher im Umriss, die Gewänder mit weniger Binnenzeichnung ausgeführt. Insgesamt gröbere Linienführung und geschlossenere Farbpartien charakterisieren den Malstil der Centuripe-Gefäße und damit auch den der Berner Pyxis.

Rückblick

Aus den Fundzusammenhängen erwiesen ist die Funktion der Centuripe-Gefäße als Grabbeigaben und als Weihegaben⁴⁸. In keinem Fall ist eines als Urne belegt⁴⁹. Aufgrund der nur partiellen Bemalung sowie der z. T. fest angefügten Deckel ist an eine rein dekorative Bestimmung zu denken. U. Wintermeyer ging von einer rein sepulkralen Bestimmung der Gefäße aus⁵⁰. Die häufige sowie differenzierte Darstellung der Hochzeit regte P. Deussen zur Vermutung an, dass diese Gefäße als Hochzeitsgeschenke gereicht und später als Gedenkstück mit ins Grab gestellt wurden⁵¹. Hauptthemen stellen die Hochzeitsprozession sowie die Epaulia dar, die zunächst ganz konkrete Ereignisse verbildlichen und keinerlei Jenseitssymbolik beinhalten müssen. Auch die Berner Pyxis ist demnach ein Grabgefäß des frühen 3. Jahrhunderts v. Chr., dessen rekonstruierte bildliche Darstellung ihre möglicherweise vorangegangene Rolle als Hochzeitsgeschenk nahelegt. Dass aus der jungvermählten Frau in der modernen, entstellenden 'Schönung' der Gott Dionysos wurde, schafft eine Pointe, die dem neuzeitlichen unbekannten 'Restaurator' vermutlich nicht einmal bewusst war.

⁴⁶ Abb. bei P. Moreno, *La pittura greca* (1987) 181f. Abb. 183f.; P. H. v. Blanckenhagen, RM 82, 1975, 83ff.; F. G. J. Müller, *The Aldobrandini Wedding* (1994).

⁴⁷ Der Ausführende orientierte sich vielleicht an der Tatsache, dass enge Beziehungen zwischen den Gefäßen der vorliegenden Gattung und den hellenistischen bzw. römisch-kampanischen Wandgemälden bestehen: Wintermeyer 175f. – Das Haltungsmotiv findet sich bei der Brautdarstellung auf einer skyphoiden Pyxis des Cefalù-Malers wieder: Trendall Nr. 325 Taf. 249, 1–3.

⁴⁸ Erwiesen ist, dass sie nicht auf dem Grab aufgestellt, sondern mit hineingegeben wurden, vgl. Anm. 2.

⁴⁹ Wintermeyer 137; vgl. auch Anm. 2.

⁵⁰ Wintermeyer 137. 169ff.

⁵¹ Deussen 201ff.