

<b>Zeitschrift:</b>	Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft
<b>Band:</b>	39 (1982)
<b>Heft:</b>	1
<b>Artikel:</b>	Ein etruskischer Spiegel mit Parisurteil
<b>Autor:</b>	Jucker, Ines
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-30336">https://doi.org/10.5169/seals-30336</a>

### 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:** 14.01.2026

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

# Ein etruskischer Spiegel mit Parisurteil

Von Ines Jucker, Bern

Lieber Herr Gigon,

Der bronzenen Handspiegel, den ich zu Ehren Ihres Geburtstags hier veröffentlichen möchte, entstammt weder der griechischen noch der römischen Kunst, sondern er wurde von einem etruskischen Künstler am Beginn der klassischen Zeit für einen Etrusker oder eine Etruskerin dekoriert (Abb. 1–3)<sup>1</sup>. Wahrscheinlich haben die Angehörigen dem Verstorbenen, der sich bei Lebzeiten ebenso oft in der glänzend polierten, leicht konvexen Vorderseite gespiegelt haben mag, als er sich an dem Bild der Rückseite freute, diesen sehr persönlichen Gegenstand seines Besitzes nach dem Tod mit ins Grab gelegt. Nach der Angabe des Kunsthändlers soll er aus Vulci stammen, was umso glaubhafter ist, als Vulci in archaischer und klassischer Zeit berühmte Bronzeworkstätten besass, in denen neben anderem Gerät auch zahlreiche Spiegel hergestellt wurden. In einer kürzlich erschienenen Monographie weist U. Fischer-Graf dieser Stadt über hundert Spiegel des 5. und 4. Jhs. v. Chr. zu, die meisten auf Grund von stilistischen Vergleichen mit achtzehn Spiegeln, die in Vulci selbst gefunden wurden. Diese zeichnen sich durch ihr hohes künstlerisches Niveau und ihre Nähe zu den griechischen Vorbildern aus. Vulci muss eine für die griechische Kultur ganz besonders begeisterte Stadt gewesen sein; aus Beazleys Fundlisten geht hervor, dass aus seinen Nekropolen mehr schwarzfigurige attische Vasen stammen als von irgend einem anderen Ort der alten Welt<sup>2</sup>. Bei den rotfigurigen attischen Vasen ist nur Athen als Fundplatz noch bedeutender, während

\* Ausser den Abkürzungen und Sigeln der Archäologischen Bibliographie und des Archäologischen Anzeigers des Deutschen Archäologischen Instituts werden folgende Abkürzungen verwendet: Bonfante = L. Bonfante, *Etruscan Dress* (The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London 1975). Clairmont = Chr. Clairmont, *Das Parisurteil in der antiken Kunst* (Zürich 1951). De Simone 1–2 = C. de Simone, *Die griechischen Entlehnungen im Etruskischen* (Wiesbaden 1968–1970). Fischer-Graf = U. Fischer-Graf, *Spiegelwerkstätten in Vulci* (Berlin 1980). Kongress Mannheim = Die Aufnahme fremder Kultureinflüsse in Etrurien und das Problem des Retardierens in der etruskischen Kunst, Schriften des Deutschen Archäologen-Verbandes 5 (Mannheim 1981). Mayer-Prokop = I. Mayer-Prokop, *Die gravierten etruskischen Griffspiegel archaischen Stils* (Heidelberg 1967). Pfister-Roesgen = G. Pfister-Roesgen, *Die etruskischen Spiegel des 5. Jhs. v. Chr.* (Bern/Frankfurt 1975). Raab = I. Raab, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst* (Bern/Frankfurt 1972). Simon-Hirmer = E. Simon, E. und A. Hirmer, *Die griechischen Vasen* (München 1976).

<sup>1</sup> Spiegel finden sich fast überall auch in Männergräbern, Mayer-Prokop 121.

<sup>2</sup> Beazley, ABV 721f.

das etruskische Spina an der Adria etwa die gleiche Menge an importierten Gefässen aufweist wie Vulci (über 800)<sup>3</sup>. Dabei betreffen diese Statistiken ja nur die von Beazley bestimmten Malern oder Werkstätten zugeschriebenen Vasen, sodass die absoluten Zahlen noch weit höher liegen dürften. Zudem hörte die Einfuhr attischer Vasen in beiden etruskischen Städten im letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. auf.

Doch betrachten wir zunächst den Spiegel selbst<sup>4</sup>. Er ist, wie alle etruskischen Spiegel, aus Bronze gegossen, nicht getrieben. Der Zapfen steckte ursprünglich in einem heute fehlenden gedrechselten Griff aus Holz, Knochen oder Elfenbein. Die Vorderseite, in der man sich spiegelte, ist hier praktisch flach, der Rand gegen die Rückseite kaum merklich aufgebogen; dies, zusammen mit der Dicke und Schwere der Platte, deutet auf eine frühe Entstehung des Spiegels hin. Der Rand weist ein einfaches mitgegossenes Profil von drei durch Rillen getrennten Rundstäben auf; der der Vorderseite zugewandte Rundstab war geperl<sup>5</sup>. Die Zerstörung fast der ganzen Randzone lässt kaum mehr erkennen, dass ein trapezförmiges Zwischenstück den Übergang von der Scheibe zum Griff bildete. Die starke Verkrustung der Rückseite hat der Besitzer in mühevoller Arbeit auf mechanischem Wege so weit abgelöst, dass die feine geritzte Zeichnung jetzt fast ganz frei liegt.

Der Graveur füllte das ihm zur Verfügung stehende Rund mit der Darstellung eines Parisurteils. Rechts sitzt mit angezogenen Beinen der troianische Königsohn auf einem Felsen. Er ist ganz jung, fast noch ein Knabe. In der Linken hält er die Lyra, mit der er sich die Zeit des Rinderhütens auf dem Ida vertrieb. Die Rechte legt er nachdenklich ans Kinn und schaut aufmerksam zu Hermes empor, der ihm eben seine schwierige Aufgabe erklärt. Der Götterbote, angetan mit Flügelhut und Flügelschuhen, in der Rechten das Kerykeion, in der Linken einen Kranz, wendet sich halb zu den Göttinnen zurück, deren kleiner Umzug hier sein Ziel erreicht hat. Hera schreitet voran, eine Blüte in der erhobenen Rechten<sup>6</sup>, hinter ihr Athena mit grossem attischem Helm, Lanze und Ägis, auf der eine Gorgonenfratze und kleine Schlangen am Rand sichtbar sind. Die Schuppen über ihren Schultern gehören nicht zur Ägis, sondern zu grossen Rückenflügeln, deren Schwungfedern rechts unter ihrem Ellbogen zum Vorschein kommen. Die Beflügelung der Göttin in dieser sonst ganz griechischen Umgebung mutet seltsam an. Beflügelung höherer Wesen ist in der etruskischen Kunst häufiger als in der griechischen, findet sich aber sonst eher bei Dämonen wie den Lasen, selten an olympischen Gottheiten. Eigenartigerweise

3 Beazley, *ARV* 3, 1718f. Vgl. A. Hus, *Vulci étrusque et étrusco-romaine* (Paris 1971) 93ff.

4 In einer Schweizer Privatsammlung. Dem Besitzer danke ich herzlich für die Erlaubnis, den Spiegel hier veröffentlichen zu dürfen. Durchmesser ca. 16,5 cm, gesamte Länge 21,2 cm, Dicke der Scheibe ca. 0,54 cm, Gewicht 625 g.

5 Wie Mayer-Prokop 99 S 48 Taf. 52, 2, um 480 v. Chr. datiert.

6 Es ist eine linke Hand, verzeichnet!

ist es gerade Athena, die auf etruskischen Monumenten öfter mit grossen Schwingen ausgestattet wird; auf einem Spiegel in London trägt sie diese schon bei ihrer Geburt aus dem Haupt des Zeus. Im Giebel von Pyrgi hat sie sich zu den Kämpfenden vor den Mauern Thebens niedergeschwungen, um Tydeus den Trank der Unsterblichkeit zu bringen. Mit dem chthonischen und mütterlichen Aspekt, der Athena in Etrurien neben dem der Kriegsgöttin eignet, kann die Beflügelung kaum erklärt werden<sup>7</sup>. Den Schluss bildet, wie meist auf Darstellungen des Parisurteils, Aphrodite, die künftige Siegerin. Eine eng anliegende Perlenkette ziert ihren schlanken Hals, und im Haar liegt nur ein schlichtes Band, während Hera eine verzierte Stephane und einen scheibenförmigen Ohrschmuck trägt. Eigenartig ist die Wiedergabe der Gewänder, die bei allen Personen aus durchsichtigen Stoffen bestehen, sodass die Körperperformen durchscheinen. Darauf muss unten noch eingegangen werden.

Zwei vom Spiegelgriff aufsteigende Efeuranken rahmen die Darstellung; sie enden oben in runden Gebilden, Abkürzung für Korymben, unten wohl in Wurzeln, wie auf verwandten Spiegeln, doch kann dies heute nicht mehr genau ausgemacht werden<sup>8</sup>. Die fünf Personen stehen eng beisammen auf einer dünnen Standleiste. Ausser Hera überschneiden alle mit ihren Köpfen den Rahmen. Im Abschnitt schwimmen zwischen Seerosen oder Lotosblüten zwei gegeneinander gewendete Wasservögel<sup>9</sup>.

Das Parisurteil war ausführlich in dem uns bis auf spärliche Inhaltsangaben verlorenen Epos der Kyprien erzählt. Es übte auf die griechischen Künstler bis zum Ausgang der klassischen Zeit eine starke Faszination aus und wurde immer wieder gestaltet, zuerst auf der protokorinthischen Kanne Chigi und auf einem spartanischen Elfenbeinkamm schon im dritten Viertel des 7. Jhs. v. Chr. Es folgen berühmte Monamente wie die Reliefs an der Kypseloslade und am Bathyklesthron, von denen wir durch kurze Erwähnungen des Pausanias wissen. Teilweise erhalten ist die aussergewöhnliche Schilderung im

<sup>7</sup> Zu Athenas Flügeln zuletzt Fischer-Graf 43 Anm. 447–448; F. Jurgeit, in: Tainia, Festschrift für R. Hampe (Heidelberg 1980) 276 mit Ann. 33. Athenageburt: G. Körte/K. Klügmann, *Etruskische Spiegel* 5 (Berlin 1897) Taf. 6; Brit. Mus. Cat., Walters, *Bronzes* 91 Nr. 617. Giebel von Pyrgi: M. Sprenger/G. Bartoloni/M. und A. Hirmer, *Die Etrusker* (München 1977) Taf. 179ff. Br.-figur einer geflügelten Athena mit Baby im Arm, R. Enking, *Minerva Mater*, JdI 59/60 (1944/1945) 115 Abb. 1 (in der Villa Giulia, momentan nicht auffindbar).

<sup>8</sup> Zu den Efeurankenspiegeln Fischer-Graf 4; nach Fischer-Graf wäre Vulci das Zentrum der Efeurankenspiegel. Die dionysische Efeuranke erfreute sich aber überhaupt grosser Beliebtheit, etwa in Grabkammern, vgl. H. Leisinger, *Malerei der Etrusker* (Stuttgart o.J.) passim, z. B. Taf. 64f. 76. Diese Efeuranken werden unendlich variiert. Unserer Ranke am nächsten kommt jene auf dem Peleus-Atalante-Spiegel im Vatican, Fischer-Graf Taf. 6, der in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. entstanden ist.

<sup>9</sup> Die Phantasie der etruskischen Spiegelgraveure bei der Füllung des Abschnitts kennt fast keine Grenzen; es kommen neben abstrakten Ornamenten Tiere, Pflanzen, menschliche Figuren und selbst mythische Szenen vor. Einige Motive sind zusammengestellt bei E. Gerhard, *Etruskische Spiegel* 1 (Berlin 1840) Taf. 24–29.

Westfries des delphischen Siphnierschatzhauses, wo die Göttinnen mit prächtigen Viergespannen aufgefahren sind<sup>10</sup>. Die attische schwarzfigurige Vasenmalerei lässt die Wirkung der strahlenden Erscheinungen auf den Hirten sichtbar werden: vor den drei Olympierinnen ergreift er meistens voller Entsetzen die Flucht, wobei ungewiss bleibt, ob er als Sterblicher den göttlichen Anblick nicht zu ertragen vermag oder ob das Ungeheuerliche der Aufgabe ihn erschreckt<sup>11</sup>. Erst die lyrisch gestimmte Spätzeit des 6. Jhs. v. Chr. gestaltet ein neues Parisbild: Paris ist zwar noch als reifer Mann bärtig und ganz in seinen Mantel eingehüllt dargestellt, doch sitzt er jetzt in der freien Natur und verhandelt mit Hermes (Abb. 4). Ob der Kranz, den Hermes ihm hier entgegenstreckt und der auch auf unserem Spiegel vorkommt, als Äquivalent zum Apfel aufgefasst werden könnte, bleibe dahingestellt<sup>12</sup>. Auf den rotfigurigen Vasen verjüngt sich Paris immer mehr; er sitzt jetzt oft in einer durch Pflanzen und seine Herdentiere zum Hirtenidyll ausgestalteten Landschaft, musiziert noch ahnungslos oder zieht beim Nahen der Götter scheu den Mantel vors Gesicht.

In diese Zeit muss das attische Vorbild gehören, das der etruskische Zeichner mehr oder weniger getreu auf seinen Spiegel übertragen hat. Wahrscheinlich kopierte er die Szene nicht vom Innenrund einer Schale, eher von der Aussenseite eines Gefäßes, wo die friesartige Darstellung besser Platz fand. Durch die Übertragung der Prozession auf den Spiegel mussten die Personen eng zusammengeschoben werden; aber das Thema eignete sich für ein Toilettengerät natürlich besonders gut. Vielleicht hat erst der auf dekorative Wirkung bedachte etruskische Künstler Abwechslung in das Bild gebracht, indem er den Oberkörper der zweiten und vierten Figur frontal zeigte, die äussersten Figuren in Dreiviertelansicht und nur die mittlere ganz im Profil. Die Gravur ist leicht und flüssig und von seltener Feinheit.

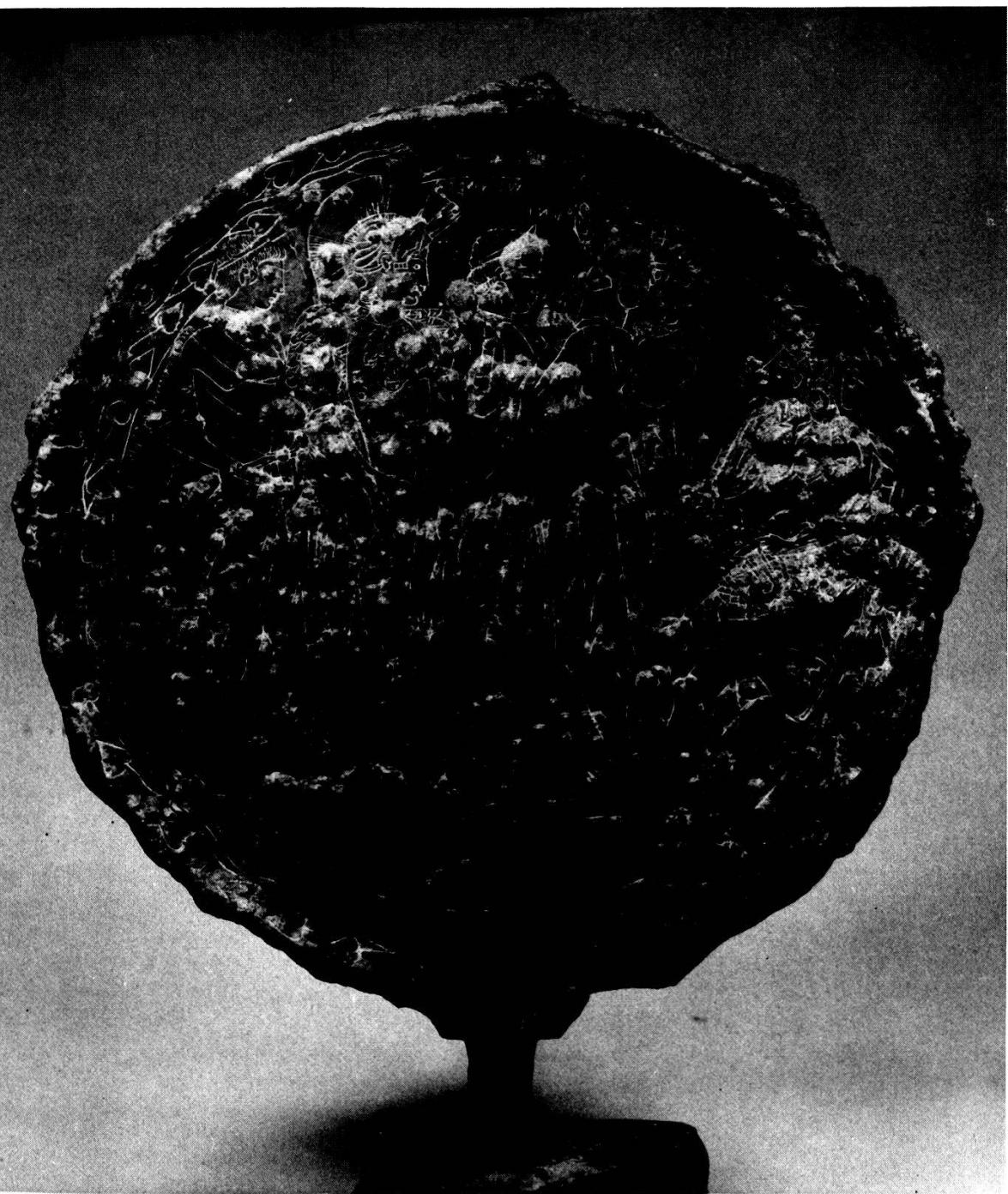
Das Parisurteil hatte auch in Etrurien eine lange Tradition. In monumentaler Form kommt es schon als Grabgemälde auf Terrakottaplatten aus Tarquinia vor 550 v. Chr. vor und um 530 v. Chr. in humoristischer Form auf der berühmten pontischen Amphore in München<sup>13</sup>. Diese beiden bedeutenden

10 Chigikanne, K. Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder* (München 1964) Abb. 29b. Elfenbeinkamm, E.-L. I. Marangou, *Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien* (Tübingen 1969) 97f. Abb. 78a. Kypseloslade und Bathyklesthton, Pausanias 5, 19, 5 und 3, 18, 12. Siphnierschatzhaus, K. Schefold, *Götter- und Heldenagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst* (München 1978) 188 Abb. 252f.

11 Raab 163ff. Zur Veränderung und zum tieferen Gehalt des Parisurteils vgl. N. Himmelmann-Wildschütz, *Zur Eigenart des klassischen Götterbildes* (München 1959) 16ff.; J.-M. Moret, *Le jugement de Pâris en Grande Grèce: Mythe et actualité politique*, AntK 21 (1978) 85f.

12 Zu der umstrittenen Frage, seit wann der Apfel vorkomme, s. Clairmont 102ff. und Raab 49ff.

13 Das Thema auf den Terrakottaplatten zuerst erkannt von Clairmont, 46f.; vgl. S. Haynes, *Ein etruskisches Parisurteil*, RM 83 (1976) 227ff.; F. Roncalli, *Die Tracht des Haruspex als frühgeschichtliches Relikt in historischer Zeit*, Kongress Mannheim 124ff. Die pontische Amphore, R. Hampe und E. Simon, *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst* (Mainz 1964) Taf. 16f.; Sprenger/Bartoloni/Hirmer, a.O. (oben Anm. 7) Taf. 72.



**Abb. 1. Etruskischer Spiegel mit Parisurteil. Privatbesitz.  
Aufnahme des Besitzers**



Abb. 2. Etruskischer Spiegel mit Parisurteil. Privatbesitz.  
Zeichnung des Besitzers



Abb. 3. Querschnitt durch den Spiegel mit Parisurteil.  
Zeichnung des Besitzers



Abb. 4. Attisch sf. Amphore mit Parisurteil. München, Staatliche Antikensammlungen 1392.  
Photo C. H. Krüger-Moessner



Abb. 5. Attisch rf. Kantharos mit Parisurteil. Fragmente, Athen Agora P 4952.  
Photo American School of Classical Studies at Athens



Darstellungen gehen nicht auf attische Vorbilder zurück und tragen auch keine Beischriften wie unser Spiegel, der zeitlich das nächstfolgende erhaltene Zeugnis für dieses Thema in Etrurien darstellt<sup>14</sup>. Denn der aussergewöhnliche Spiegel, bei dem glücklicherweise schon durch den Erhaltungszustand jeder Verdacht einer Fälschung ausgeschlossen werden kann, gehört zweifellos in die Zeit des strengen Stils. Er ist auch deshalb von Bedeutung, weil die Spiegelproduktion im 6. und 5. Jh. v. Chr. noch nicht sehr umfangreich war; die grosse Masse stammt erst aus dem 4. und 3. Jh. v. Chr., wobei sich dann noch zahlreiche Urteilsbilder finden, die jedoch mit unserer frühklassischen Darstellung formal nichts zu tun haben, vielmehr zum klassischen und spätklassischen Typus der Daseinsbilder gehören<sup>15</sup>. Die Datierung unseres Spiegels in die Jahre 460–450 v. Chr. wird schon durch seine Form und seine Schwere nahegelegt. Sie wird bestätigt durch die Stilelemente der Gravierung, die alle Merkmale des Übergangs von der archaischen zur klassischen Kunst aufweisen. So ist die Pupille in dem noch mandelförmig wiedergegebenen Auge schon ganz nach vorn verschoben, wie es die griechischen Vasenmaler im zweiten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. zu zeichnen pflegten, bevor sie zur vollständigen Profilansicht übergingen<sup>16</sup>. Dazu passt die wenn auch flüchtige schematische Angabe von Brust- und Bauchmuskulatur der nackten Männerkörper<sup>17</sup>. Besonders ausschlussreich ist das Standmotiv des Hermes, dem man im strengen Stil immer und immer wieder begegnet<sup>18</sup>. Es zeigt bereits einen voll ausgebildeten Kontrast und ist hier besonders glücklich gewählt zur Charakterisierung einer immanenten Beweglichkeit des Götterboten, der im nächsten Augenblick enteilen wird, sobald er seinen Auftrag ausgerichtet hat. Hermes bildet das Verbindungsglied zwischen dem etwas ängstlich auf dem Felsen kauernden Paris und den drei majestatisch heranschreitenden Göttinnen. Das Standmotiv lässt sich auch sonst in der etruskischen Kunst belegen, so auf einer der besten Vasen des Praxiaskreises an einem nicht näher benennbaren Jüngling oder auf dem berühmten Atlasspiegel im Vatican an Herakles, der sich noch energischer als

<sup>14</sup> Mit Ausnahme von Clairmont K 9 bis, sf. Vasenfuss in Ost-Berlin, von dem eine Aufnahme nicht erhältlich ist.

<sup>15</sup> Clairmont 65ff.; Raab 178ff. Zuletzt L. Bonfante, *The judgment of Paris, the Toilette of Malavisch, and a Mirror in the Indiana University Art Museum*, StEtr 45 (1977) 149ff.

<sup>16</sup> Mandelauge mit nach vorn blickender Pupille z. B. Simon-Hirmer Taf. XLI, Schale des Pistoxenosmalers in Tarent, 470–460 v. Chr. Die Entwicklung war gegen 450 v. Chr. abgeschlossen.

<sup>17</sup> In der attischen Vasenmalerei noch um 450 v. Chr. beim Niobidenmaler, Simon-Hirmer Taf. 191ff., in der etruskischen Kunst auf dem Atlasspiegel im Vatican, Pfister-Graf Taf. 4, 3. Die Zeichnung der Brustwarzen kommt so beim Berliner Maler vor, J. D. Beazley, *The Berlin Painter* (Berlin 1930) Taf. 6. 7. 9. 10. 14. 15. 17, und ebenso beim Pistoxenosmaler (vorige Anm.)

<sup>18</sup> Dabei ruhen beide Fusssohlen noch fest auf dem Boden, vgl. etwa Simon-Hirmer Taf. 178, Pelike des Hermonax mit dem Raub der Oreithyia. Dazu auch Fischer-Graf 21.

unser Hermes zum Fortgehen wendet<sup>19</sup>. Im Gegensinn bewegt ist der von Eos und Thetis bedrängte Zeus auf einem Spiegel im Vatican, der nach den zarteren Gesichtern und den weicher schwingenden Gewandfalten etwas später als der Urteilsspiegel entstanden sein muss; er wird von U. Fischer-Graf zwischen 460 und 440 v. Chr. angesetzt und Vulci zugewiesen<sup>20</sup>. Ihr Haar haben alle Figuren des Urteilsspiegels kurz aufgebunden, doch nur bei Paris ist deutlich eine Krobylosfrisur angegeben, wie sie im 6. und im früheren 5. Jh. v. Chr. von Männern und Frauen der ganzen griechischen Welt getragen wurde; am Ende des strengen Stils kam sie ausser Mode<sup>21</sup>. Bei Hera handelt es sich wohl um eine Speira, eine Haarrolle<sup>22</sup>, während man die Frisuren der übrigen drei Personen nicht genau erklären kann. So glattes Haar findet sich im mutterländischen strengen Stil beim Brygosmaler, an den auch die Gesichtsprofile erinnern, obgleich sie weniger schwer erscheinen. Die heruntergezogenen Unterlippen wirken fast wie eine Karikatur der sinnlichen Münder des Brygos- und noch mehr des Panmalers<sup>23</sup>.

Vor ein schwieriges Problem hat uns der etruskische Zeichner mit den Gewändern seiner Figuren gestellt, die sich weder aus griechischer noch aus etruskischer Sitte ganz erklären lassen. L. Bonfante macht in ihrer Monographie darauf aufmerksam, dass die etruskische Kleidung mannigfaltiger als die griechische gewesen sei, was sie einerseits auf das kühlere Klima und andererseits auf vermehrte Aufnahme fremder Einflüsse zurückführt<sup>24</sup>. Doch bei einer so sehr von griechischem Geist inspirierten Darstellung, wie es das Parisurteil ist, möchte man annehmen, dass mit den Gewändern griechische Gewänder gemeint seien. Sie bestehen offenbar aus ganz dünnen Stoffen, da die Körper sich darunter wie nackt abzeichnen. Das kennen wir auch von griechischen Vasenbildern strengen Stils, etwa des Makron, bei dem wir ebenso das weibliche Rückenprofil mit eingezogenem Kreuz und herausgewölbten Glutäen wiederfinden<sup>25</sup>. Ganz unverständlich ist der offenbar über Schulter, Rücken und Oberschenkel gelegte Mantel des Paris, während wir an Hermes ein gewöhnliches Himation sehen.

19 Stamnos der Praxiasgruppe in Schloss Fasanerie, CVA 2 (München 1959) Taf. 71 (F. Brommer). Atlasspiegel, s. Anm. 17.

20 Taf. 3, 1, deutlichere Abb. Pfister-Roesgen Taf. 19.

21 J. Fink und H. Weber, *Beiträge zur Trachtgeschichte Griechenlands* (Würzburg 1938) 44ff. und 53 über das Ende der Krobylostracht mit einer Erwähnung bei Thukydides 1, 6. Der Krobylos bei den Etruskern s. Bonfante Index s.v.

22 Vgl. Daremburg-Saglio s.v. speira; Bonfante 74 und Abb. 118.

23 Glattes Haar an den Hetären auf dem Skyphos im Louvre, Simon-Hirmer Taf. 151ff. Zum Vergleich mit Gesichtsprofilen des Pan-Malers, J. D. Beazley, *The Pan Painter* (Berlin 1931) Taf. 1ff.

24 Bonfante 42.

25 Durchsichtige Stoffe, Bonfante 38. Zu Makron, Simon-Hirmer Taf. 166ff. Auch die kleinen im Stoff eingewobenen Kreuzchen kommen an besonders prächtigen Stoffen des Makron vor: Simon-Hirmer Taf. 168f. (Schale aus Vulci).

Die drei Frauen tragen wohl alle den Chiton, Aphrodite zusätzlich eine Chlaina, die sie von vorn nach rückwärts über die Schultern geworfen hat<sup>26</sup>; die straffen Falten am Oberkörper und der herabfallende Zackenzipfel geben wieder einen Datierungshinweis in die ausgehende archaische Zeit. Als schmuckfreudiger Etrusker stattete der Graveur seine Gewänder mit gemusterten Borten aus, die er allerdings etwas willkürlich verteilte, besonders am Mantel des Paris. Für den Verlauf dieser Borten an den Röcken der Göttinnen kenne ich keine griechische Parallele, und in Etrurien höchstens den Spiegel mit Aphrodite am Wochenbett der Helena im Cabinet des Médailles, der in die gleiche Zeit gehört<sup>27</sup>. Die Anregung mag der Etrusker von verzierten schwungenden Chitonen erhalten haben, wie wir sie etwa auf der Pelike des Hermonax mit dem Raub der Oreithyia sehen. Hier sind die Kanten über den Füßen und am Überfall gestickt – oder eher mit eingewobenen gemusterten Säumen versehen –, und hier versteht man auch, was mit dem dicken Schmuckband an Hals und Oberarm der Aphrodite gemeint ist. Es handelt sich um eine Schmuckborte, die den Halsausschnitt säumt und von der Schulter dann noch bis zum Ende des Ärmels über dem Ellbogen weiterläuft. So bereicherte Untergewänder kommen auch auf etruskischen Grabmalereien dieser Zeit vor, besonders gut zu sehen an den blonden Mädchen im Grab der Leoparden in Tarquinia<sup>28</sup>. Die Unbekümmertheit des Etruskers, die uns das Verstehen der Gewänder so erschwert, trägt auch die Schuld daran, dass Hera und Aphrodite auf ihrer rechten Seite je eine linke Hand erhalten haben!

Obschon die meisten Etrusker die Szene auf dem Spiegel sicher auf den ersten Blick zu deuten vermochten, freute es den schreibkundigen Künstler, seine Figuren namentlich zu bezeichnen. In schönen etruskischen Buchstaben hat er die etruskischen Namen, nach einheimischem Brauch linksläufig, eingeschnitten. Die Etrusker haben erst in der ausgehenden archaischen Zeit begonnen, griechische Sagenbilder mit Beischriften zu versehen. Die meisten Forscher neigen deshalb zu der Annahme, die älteren Mythendarstellungen in Etrurien seien lediglich von importierten griechischen Darstellungen angeregt worden, ohne Kenntnis von literarischen Quellen. Der griechischen Literatur habe sich Etrurien erst zur Zeit des strengen Stils geöffnet, sei es durch Übersetzungen, sei es durch Lesen und Rezitieren von Originaltexten. Dass die Etrusker vom Inhalt der Mythen, die sie so unentwegt darstellten, vor dem 5. Jh. v. Chr. keine rechte Vorstellung gehabt haben sollten, leuchtet nicht recht ein. Aber vielleicht war ihre Kenntnis damals wirklich hauptsächlich durch griechische Kaufleute

<sup>26</sup> Eine in Etrurien viel häufiger als in Griechenland anzutreffende Drapierung des Überwurfs, s. Bonfante Abb. 115ff. Besonders oft an tanzenden Figuren auf Grabgemälden Tarquinias, H. Leisinger, *Malerei der Etrusker* (Stuttgart o.J.) Abb. 57. 60. 77. 81. 83.

<sup>27</sup> D. Rebiffat-Emmanuel, *Le miroir étrusque* (Lille 1974) Taf. 2; Pfister-Roesgen Taf. 7.

<sup>28</sup> Pelike des Hermonax, Simon-Hirmer Taf. 178f. Grab der Leoparden, Leisinger, a.O. (oben Anm. 26) Abb. 54f.

und Handwerker vermittelten, die die Bilder erklärten<sup>29</sup>. Wie dem auch sei, unser Spiegel gehört zu den ältesten Zeugnissen mit mythischen Namensbeischriften, die von nun an rasch häufig werden. Die Künstler beherrschten die Schrift, und die Benutzer konnten lesen. Die Inschriften auf den Spiegeln sind immer etruskisch; nur auf den praenestinischen Spiegeln wird vom 4. Jh. v. Chr. an ein altertümliches Latein verwendet<sup>30</sup>.

Die Buchstaben auf dem Parisspiegel entsprechen den in der klassischen Zeit in Etrurien üblichen Formen<sup>31</sup>. Aphrodite und Hera wurden in Etrurien durch alle Jahrhunderte hin Turan und Uni genannt<sup>32</sup>. Dagegen ist Menarva, statt Menerva oder dem später üblichen Menrva, eine selten belegte ältere Form<sup>33</sup>. Ausser auf einem Gefässfragment des 6. Jhs. v. Chr. aus Veii, das aber nicht aus mythischem Zusammenhang, sondern von einer Weihung stammt, kenne ich nur noch einen sicheren Beleg, den Spiegel mit der Entrückung der Ariadne in Bologna. Dieser muss wegen der Augenbildung etwas später als der Parisspiegel, um die Mitte des 5. Jhs. v. Chr., entstanden sein. Es gibt von ihm in Brüssel eine Replik vom Ende des 5. Jhs. v. Chr., die R. Lambrechts kürzlich vom Verdacht, eine Fälschung zu sein, befreien konnte. Hier heisst die Göttin Menarea, was etwas häufiger belegt ist als Menarva<sup>34</sup>. Aber E und F sind auf Inschriften oft nicht deutlich zu unterscheiden, klingen auch für das Ohr ähnlich in einer unbetonten Endsilbe. Wichtig ist, dass Menar- nur vom 6. bis ins frühe 4. Jh. v. Chr. und nur im südlichen Etrurien bezeugt zu sein scheint; die Belege sicherer Herkunft stammen aus Veii oder Praeneste. Dem schliesst sich nun noch der Urteilsspiegel aus Vulci an.

Ganz singulär ist die Form Turamas für den in so griechischer Gestalt auftretenden Götterboten, der sonst immer Turms heisst. In Südetrurien kommen ähnliche durch Vokale bereicherte ungewöhnliche Formen vor, Aritimi im

29 Zu dem komplexen Problem der Übernahme griechischer Sagen in die etruskische Kunst s. die gute Zusammenfassung von T. Dohrn, RM 73/74 (1966/67) 15ff. Ferner Fischer-Graf 97 mit Anm. 891 und zur sprachgeschichtlichen Seite jetzt H. Rix, Kongress Mannheim 96ff.

30 R. Pfister bin ich für nützliche Hinweise zu den sprachlichen Formen der Inschriften auf dem Parisspiegel zu herzlichem Dank verpflichtet.

31 Vgl. die Alphabete bei A. J. Pfiffig, *Die etruskische Sprache* (Graz 1969) 20.

32 A. J. Pfister, *Religio etrusca* (Graz 1975) 260ff. und 266ff.

33 De Simone 2, 111 mit Anm. 75b; Thesaurus linguae etruscae 1 (Rom 1978) 239.

34 Spiegel aus Praeneste in Bologna, Pfister-Roesgen Taf. 9f. Spiegel in Brüssel, R. Lambrechts, *Les miroirs étrusques et prénestins des Musées royaux d'art et d'histoire à Bruxelles* (Bruxelles 1978) 67ff. Nr. 10 (der länglichen Form nach ein praenestinischer Spiegel). Menarea noch auf zwei weiteren Spiegeln: Athena zeigt Aias die Stelle, wo sein Körper verwundbar ist, in Boston, ohne Fundangabe, J. D. Beazley, *The World of the Etruscan Mirror*, JHS 69/70 (1949/1950) Taf. 7a; M. Comstock and C. Vermeule, *Greek Etruscan and Roman Bronzes* (Boston 1971) 264 Nr. 381. Perseus bei den Graien, aus Praeneste in New York, Beazley, a.O. Taf. 7b. Diese beiden Spiegel stammen aus dem frühen 4. Jh. v. Chr. und vom gleichen hervorragenden Graveur. – Zur etruskischen und altitalischen Minerva vgl. K. Latte, *Römische Religionsgeschichte* (München 1960) 163f. und Pfister, a.O. (oben Anm. 32) 255ff.

6. Jh. v.Chr. in Veii und Herecele auf einem Reliefspiegel aus Atri um 480 v.Chr.<sup>35</sup>.

Auch die Schreibweise Elacsantre für Alexandros steht bisher allein da<sup>36</sup>. Elachsantre heisst auf dem Spiegel mit Helenas Kindbett aus Praeneste das ganz junge Bürschchen, das in der gleichen Haltung wie unser Elacsantre hilfesuchend zu Turan aufblickt<sup>37</sup>. Dieser Spiegel steht dem Urteilsspiegel von allen mir bekannten stilistisch am nächsten, man betrachte die Augenbildung, die Falten, die Gesichtsprofile, Turans Stand- und Elachsantres Sitzmotiv! Trotz der Ähnlichkeit stammen die beiden Stücke nicht von der gleichen Künstlerhand, ebenso wenig wie der schon oben verglichene Spiegel mit Tinia zwischen Eos und Thetis<sup>38</sup> oder jener mit Apollon, Idas und Marpessa in Chiusi, der ebenfalls als gleichzeitig und stilistisch nahe verwandt gelten kann<sup>39</sup>. Sehr nahe steht auch die feine Zeichnung der leider schlecht erhaltenen Scheibe mit der Entrückung Ariadnes durch Artemis, einer Szene, die uns, wie Helenas Kindbett, auch nur aus der etruskischen Kunst bekannt ist<sup>40</sup>. Die vier Spiegel hängen untereinander und mit dem Parisspiegel nur lose zusammen, sind jedoch durch das Kompositionsschema – Reihung von mehreren aufrechten Personen – und stilistische Einzelheiten wie Augenbildung, Muskelangabe, Gewandfalten verbunden. Sie sind alle gegen die Mitte des 5. Jhs. v.Chr. und unter besonders starkem Einfluss der griechischen Vasenmalerei des strengen Stils entstanden. Als Fundorte werden, soweit sie bekannt sind, Vulci und Praeneste genannt, also das südliche Etrurien. Dahin weisen auch die Inschriften des Parisspiegels. Aber auf Herkunftsangaben, selbst wenn sie korrekt sind, darf nicht allzuviel Gewicht gelegt werden, da Spiegel wie Vasen ein leicht zu transportierendes Gut darstellten.

G. A. Mansuelli hat 1946 festgestellt, dass man von den Spiegelzeichnungen des 6. und 5. Jhs. v.Chr. sagen könne, jede bilde eigentlich eine Gruppe für sich. Sie offenbarten so viele stilistische Tendenzen und Experimente wie später die vielen verschiedenen Kunstschenken der Toscana<sup>41</sup>.

Unter den Hunderten von griechischen Vasen, die uns der etruskische Boden wiedergeschenkt hat, findet sich bis jetzt nicht eine einzige, die von

35 Aritimi, De Simone 1, 25; 2, 10. 72; H. Rix, Kongress Mannheim 102. Herecele, De Simone 1, 70; 2, 72; Rix, a.O. 98.

36 Auf den Spiegeln heisst der troianische Königsohn immer Alexandros, d.h. er wird mit einer der sehr vielen etruskischen Varianten dieses Namens bezeichnet. Paris nur ein einziges Mal auf dem verschollenen Spiegel G. Körte/K. Klügmann, *Etruskische Spiegel* 5 (Berlin 1897) 88, 1. Zu den von Alexandros abgeleiteten Formen s. De Simone 1, 56f.; 2, 10; vgl. Rix, Kongress Mannheim 99.

37 In der Villa Giulia, Pfister-Roesgen Taf. 6; De Simone 1 Abb. 8.

38 Oben S. 10 Anm. 20.

39 Mayer-Prokop Taf. 4 und Taf. 55 oben, «aus der Toscana».

40 S. oben S. 12 Anm. 34.

41 StEtr 19 (1946) 9. Vgl. auch Mayer-Prokop 123f. und Pfister-Roesgen 193ff.

einem etruskischen Spiegelgraveur kopiert worden wäre. Dagegen gibt es zwei etruskische rotfigurige Vasen, deren aus etruskischen Gräbern stammende attische Muster bekannt sind und die zeigen, wie frei die Etrusker mit ihren Vorbildern verfahren<sup>42</sup>. Unter diesen Umständen können wir auch nicht erwarten, eine genaue griechische Vorlage für unseren Parisspiegel zu finden. Bei der Durchsicht der früheren attisch rotfigurigen Darstellungen des Parisurteils fällt auf, dass die Maler grosse Vasen und bei Trinkgefäßen die Aussenseite bevorzugten, wo die Szene friesartig angeordnet werden konnte<sup>43</sup>. Von attischen Vasenbildern kommt dem Spiegel ein nur zur Hälfte erhaltener Kantharos sehr nahe, der allerdings von der Athener Agora und nicht aus Etrurien stammt (Abb. 5)<sup>44</sup>. Hermes spricht mit ausdrucks voller Bewegung der rechten Hand zu Paris, der bereits die Göttinnen staunend ins Auge fasst. Die Figuren sind von viel Luft umflossen, hinter dem freier auf dem Felsen sitzenden Hirten ist Raum für einen Baum. Athena wendet sich zu Aphrodite um, deren Anwesenheit gerade noch durch den Rest eines Erotenflügels bezeugt wird. Der Kantharos mag etwas später als der Spiegel anzusetzen sein und weist bereits auf die klassische Entwicklung der Urteilsbilder voraus, wo die Götter ruhig um Paris her sitzen oder stehen, im Gespräch oder in ihre Gedanken versunken<sup>45</sup>.

R. Herbig hat 1954 das monumentale Spiegelwerk des vergangenen Jahrhunderts von Gerhard und Körte, das alle damals bekannten etruskischen Spiegel in Zeichnungen zu erfassen suchte, mit einem «eingefrorenen Bankkonto» verglichen. Er sprach die Hoffnung aus, dass dieses reiche Material, zusammen mit den vielen inzwischen gefundenen und immer neu auftauchenden Spiegeln bald nach den Methoden der heutigen Forschung aufgearbeitet werden möchte. Dieses Desiderat scheint sich nun zu verwirklichen mit dem eben anlaufenden Unternehmen des internationalen Corpus Speculorum Etruscorum, in dessen Schweizer Faszikel dem kostbaren Parisspiegel ein wichtiger Platz gebührt.

42 B. B. Shefton, *Attisches Meisterwerk und etruskische Kopie*, WissZ Rostock 16 (1967) 529ff. Zuletzt dazu Kongress Mannheim 180f.

43 Vgl. die Liste bei Raab 171ff. Auf den bei ihr genannten Schalen befindet sich das Parisurteil immer aussen; die einzige Ausnahme bildet ein attisch sf. Teller von der Akropolis Athen, 171 Nr. 3.

44 Clairmont K 144; Raab 178 Nr. 7; N. Himmelmann-Wildschütz, *Eigenart des klassischen Götterbildes* (München 1959) Abb. 18.

45 Raab 178ff. Gruppe B.