

# 11 DAS SITZMÖBEL AUS DEM PRUNKGRAB VON HOCHDORF

## Betrachtungen zur Prähistorie öffentlichen Sitzens und Thronens

Wolfgang Löhlein

Die frühesten Darstellungen Sitzender gehen mit der Sesshaftwerdung des Menschen einher.<sup>1</sup> Dabei handelt es sich nicht vornehmlich um die Thematisierung der Körperhaltung,<sup>2</sup> vielmehr steht das Sitzen auf dafür geschaffenen Möbeln im Zentrum der Betrachtung. Kenntnis davon erhalten wir außer von Möbelfunden durch bildliche Darstellungen, auf denen das Sitzen nicht in erster Linie in motorischer Hinsicht, als vielmehr unter sozialen Aspekten thematisiert ist. In der Regel hat man es sowohl bei Sitzdarstellungen wie auch bei Möbelfunden in archäologischem Kontext nicht mit im Alltag verwendetem Mobiliar zu tun, sondern mit repräsentativen Sitzgelegenheiten, denn Sitzen in der Öffentlichkeit war bis in die frühe Neuzeit ein herrschaftliches Privileg.<sup>3</sup>

Die ältesten Sitzdarstellungen Zentraleuropas kommen mit dem Übergang zur bäuerlichen Lebensweise auf. Ab der Stufe Flomborn der Linearbandkeramischen Kultur (ab ca. 5300 v. Chr.) begannen die Menschen kleine walzenförmige Vollplastiken, aber auch hohl gearbeitete Tonfiguren stehender und sitzender Personen herzustellen, die mit Mustern versehen waren, welche Kleidung oder Körperbemalung darstellen (Abb. 1).<sup>4</sup> Die Musterrungen sitzender und stehender Figuren unterschieden sich dabei nicht. Gemeinsam ist den sitzenden Figuren, dass es sich stets um Hohlfiguren handelt, in die man Flüssigkeiten geben konnte, etwa in die Kopfpattie oder in eine Öffnung in Form eines Gefäßes, das die Figuren vor der Brust, bzw. auf dem Schoß hielten.<sup>5</sup>

Auch wenn die Funktion dieser Figurinen nur äußerst vage zu erschließen ist, liegt ein kultisch-religiöser Kontext nahe.<sup>6</sup>

Über die weitere Entwicklung von Sitzmöbeln in Zentraleuropa fehlen ab dem Altneolithikum über Jahrhunderte hinweg Belege in Form von archäologischen Funden oder bildlichen Darstellungen. Dagegen sind aus der älteren Nordischen Bronzezeit bislang insgesamt 16 Exemplare von Falthockern überliefert, deren nächste, etwa gleichzeitige Gegenstücke aus Ägypten stammen.<sup>7</sup> Möglicherweise spiegelt das Fehlen von Möbeln im dazwischen liegenden Korridor eine Überlieferungslücke für eine beträchtliche Zeitspanne. Wenn Stefan Steingraber ein Fehlen repräsentativer Sitzmöbel auch für den etruskischen Bereich der Villanovazeit (9./8. Jh. v. Chr.) konstatiert,<sup>8</sup> trifft diese Beobachtung für Landstriche beiderseits der Alpen zu, was wiederum ein allein erhaltungsbedingtes Phänomen aufgrund der deutlich größeren Stichprobe weniger wahrscheinlich erscheinen lässt.

Im Zuge des Orientalisierenden, das aus Kleinasien das Mittelmeergebiet erreicht, gelangen mit etwas Verzögerung, vermittelt über den etruskischen Kulturraum, die damit verbundenen Innovationen, die sich insbesondere durch habituelle Änderungen im Repräsentationsgebaren der Eliten zu erkennen geben, in den Alpenraum und schließlich in Gebiete nordwärts der Alpen. Dies betrifft auch einige wenige Möbelfunde der Hallstattzeit, darunter das Bronzesofa aus Hochdorf und später im Zuge

1 Eickhoff 1993; Hansen 2007.

2 Hockende oder kauernde Körperhaltungen Hominider sind von Beginn ihrer Entwicklung an zu vermuten.

3 Siehe etwa Zaunschirm 1974.

4 Lüning 2005; 2006; Becker 2011; Schade-Lindig 2013.

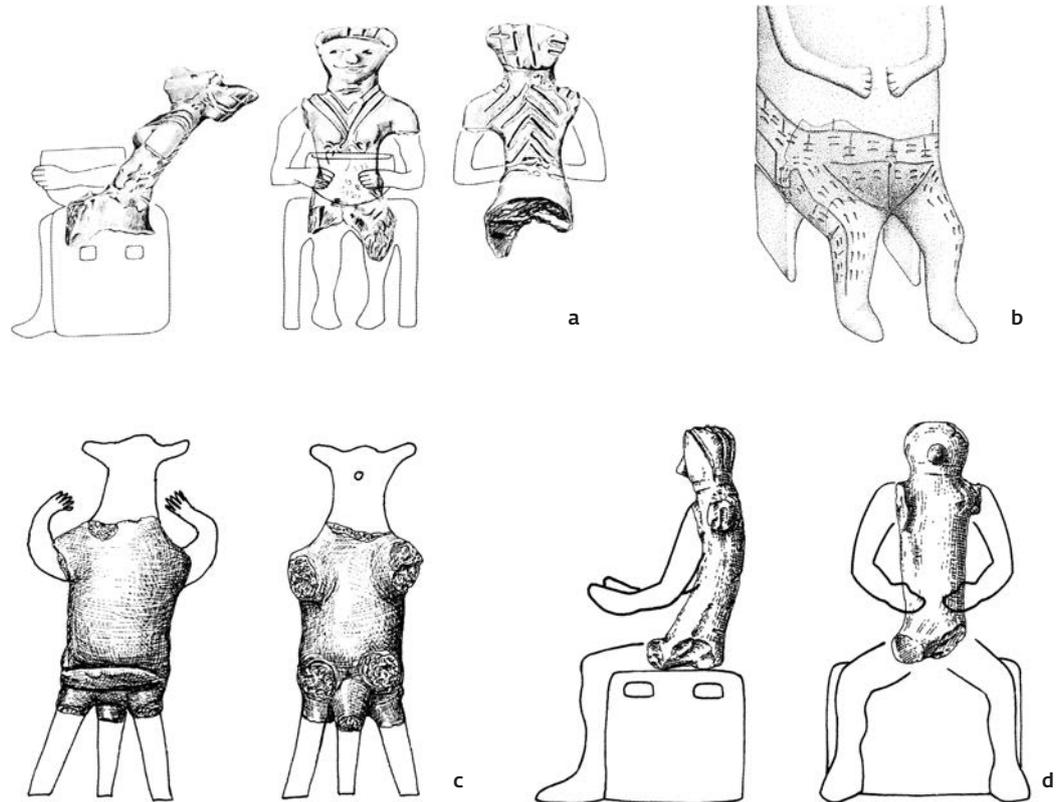
5 Schade-Lindig 2013, 460 f. mit Abb. 6.

6 Als Indiz dafür gilt u. a., dass sämtliche Statuetten zerschlagen aufgefunden wurden. Ähnliches ist

auch für vorderasiatische (Hansen 2014, 280) oder südosteuropäische (Becker 2012) Tonplastiken belegt, die z. T. präformierte Bruchstellen aufwiesen und in deren Tradition die LBK-Figuren stehen, auch wenn sie gegenüber ihren Vorbildern „zugewandter“ wirken. Hansen 2014; Lüning 2016.

7 Wanscher 1980, 75–82; Werner 1994.

8 Steingraber 1979, 75 erwähnt als überlieferte Möbelform lediglich kleine Terrakottamodelle, die Tische seines Typs 3 darstellen.



1 Linearbandkeramische Sitzfiguren. a: Butzbach (Wetteraukr.); b: Cifer Pac (Slowenien); c: Nieder-Florstadt (Wetteraukr.); d: Bicske (Ungarn).

einer gänzlich neuen Sitte Klinen, die vorsahen, dass Symposiasten liegend am Bankett teilnahmen.<sup>9</sup>

### DIE BRONZECOUCH AUS DEM HOCHDORFER PRUNKGRAB UND IHRE VERGLEICHE

Wie die Klinenimporte der Hallstattzeit in Südwestdeutschland<sup>10</sup> ist auch die aus Metall gefertigte Hochdorfer Bronzecouch keine genuin einheimische Arbeit. Sie ist bislang ohne direkten Vergleich. Auch stellt sie den bisher einzigen hallstattzeitlichen Fund eines Sitzmöbels dar. Die Rekonstruktion eines Wagenstuhls im Ha C-zeitlichen Prunkgrab von Mitterkirchen in Oberösterreich darf als überholt angesehen werden, da die hierfür in Anspruch genommenen Teile wohl zur Wagenrückwand

gehörten.<sup>11</sup> Von Robert Forrer als Teile eines Thronessels gedeutete bronzene Winkeltüllen aus einem Prunkgrab im elsässischen Ohnenheim (Dép. Bas-Rhin) wies Markus Egg bereits 1987 dem im Grab deponierten Wagen zu.<sup>12</sup>

Dirk Krausse hat dargelegt, dass ab Ha D3 in Südwestdeutschland mit der Abhaltung von Banketten nach griechischem Vorbild gerechnet werden kann.<sup>13</sup> Auch für die gegenüber den südwestdeutschen Klinenfunden aus einem etwa eine Generation älteren Grab stammende bronzene Sitzbank von Hochdorf stand eine ursprüngliche Nutzung als Bankettmöbel in der Diskussion, weshalb die Bronzecouch zunächst auch als Kline bezeichnet wurde. Den Gedanken an ein Bankett legten umfangreiches Trink- und Speisegeschirr für den Toten und acht weitere Personen sowie der große, mit

9 Die Liegemöbel (Klinen) waren lediglich anhand ihrer Appliken aus nicht-organischem Material zu erkennen, während die metallene Couch aus Hochdorf vollständig überliefert ist.

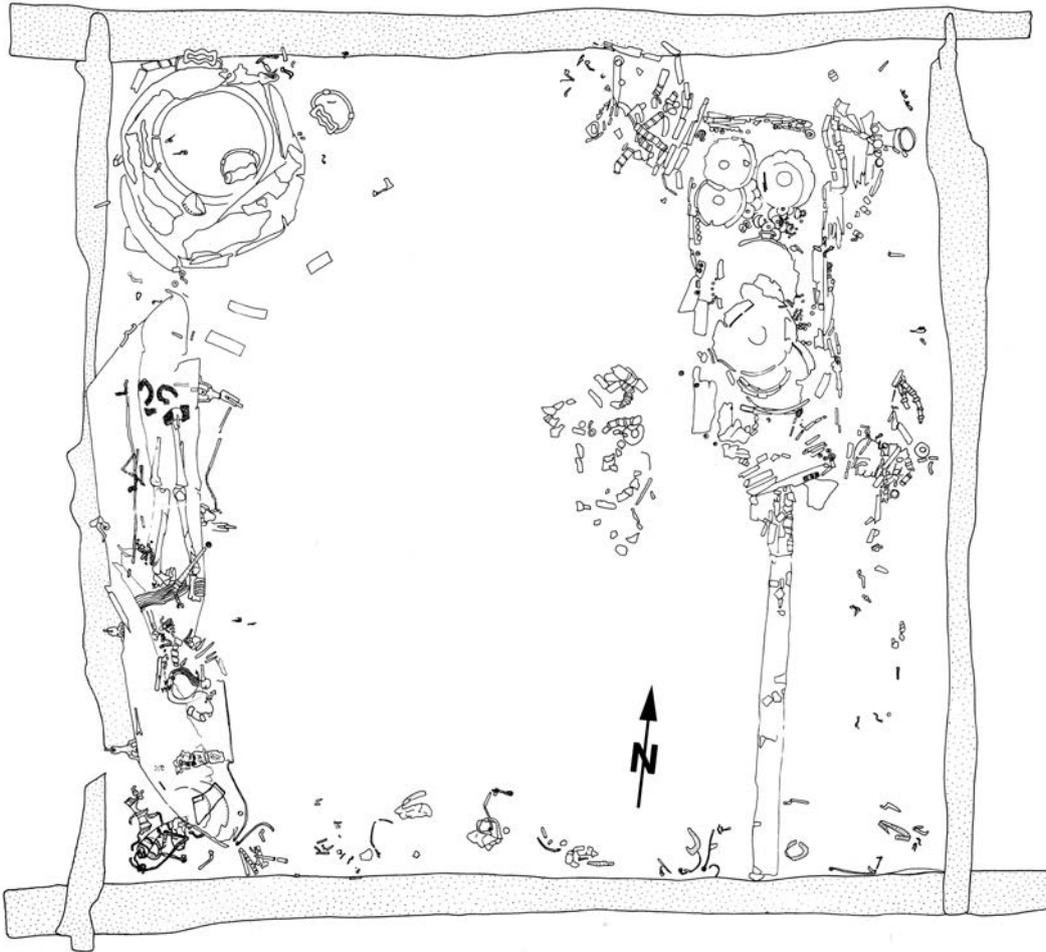
10 Zürn 1970, 17–20; Herrmann, 1970.

11 Freundliche Mitteilung Jutta Leskovar, Oberösterreichisches Landesmuseum Linz. Zur Kritik der Rekonstruktion des Wagenstuhls siehe auch Pertlwieser 1987, 70 Anm. 7.

12 Egg 1987, 92–95.

13 Krausse 1996 315; 2003. Das bedeutet, dass mit Klinen, wie aus dem Grafenbühl sowie mediterranem Symposialgeschirr die Möglichkeit bestand, Symposien nach südlichem Vorbild auszurichten, nicht

jedoch, dass diese auch mit Sicherheit abgehalten wurden. Die Analyse von Gefäßinhalten im Rahmen des BEFIM-Projektes deutet am Beispiel des Mont Lassois ein breites Spektrum von Möglichkeiten an, sowohl was die konsumierten Getränke als auch der dafür verwendeten Gefäße angeht (Rageot u. a. 2019). Es wird von großem Interesse sein, wenn solche Untersuchungen auch für Funde aus Gräbern vorliegen und Individuen mit solchen Ergebnissen in Verbindung gebracht werden können. – Für Anregungen und Diskussion zu dieser Thematik danke ich Andrea Bräuning, Esslingen a. N.



nahezu 400 l Honigmet<sup>14</sup> gefüllte Bronzekessel nahe. Heute überwiegt dagegen die Ansicht, dass es sich um ein Sitzmöbel handelte, man darauf also nicht liegend bei Banketten speiste oder trank.<sup>15</sup>

Da die Auffindungsgeschichte bereits an anderer Stelle in diesem Band (siehe Beitrag Biel, Kap. 6) dargestellt wird, soll im Folgenden nur in aller Kürze auf einige wenige Aspekte des Grabungsbefundes eingegangen werden.

In der Grabkammer befand sich das Bronzesofa vor der westlichen Kammerwand (Abb. 2). Zu Füßen des darauf gebetteten Toten stand in der Nordwestecke des Grabes der große bronzene, mit Löwen und Henkeln mit Rollenattaschen versehene Bronzekessel.<sup>16</sup> Vor der gegenüberliegenden Wand stand der vier-

rädrige Wagen,<sup>17</sup> auf dem Bronzegeschirr und Opfergerät lag. An der südlichen Kammerwand hingen neun Trinkhörner – das größte, dem Grabherrn zuzurechnende – unmittelbar hinter dem Kopfende des Bronzesofas.<sup>18</sup>

Die Bettung des Toten auf der Bronzecouch verwandelte diese in eine Totenliege. Es ist aufgrund der Störungen nicht anzugeben, ob eine Kline mit Elfenbeinappliken aus dem Grafenbühl ebenfalls als Totenliege fungierte.<sup>19</sup> Noch weniger ist über Position und Verwendung der Klingen in der Gießübelnekropole und dem Römerhügel bekannt, die Alessandro Naso demselben Typ zuweist wie die Kline aus dem Grafenbühl.<sup>20</sup> In Etrurien ist die Bettung von Toten auf Liegemöbeln seit dem frühen 7. Jahrhundert v. Chr. belegt.<sup>21</sup> Elizabeth P. Baughan

2 Die Hochdorfer Grabkammer.

14 Es handelte sich um einen frischen Metansatz, keinen geklärten, dekantierten Met. Rösch/Rieckhoff 2019, 106.

15 Steingraber 1979, 142 f. bezeichnet etwa das Sofa der Certosa-Situla ebenfalls als Kline. Als Vertreter seines Klintentyps 2S repräsentiert es einen Möbeltyp, der auf die Situlenkunst beschränkt und somit Teil der Darstellung von Feiern ist. Gleichwohl sind die Musikanten auf der Certosa-Situla sitzend und nicht liegend dargestellt.

16 Bieg 2002.

17 Koch 2006.

18 Krause 1996.

19 Wenngleich Biel 2009, 168 keinen Zweifel daran hegt, dass der Tote des Grafenbühl auf der Kline liegend bestattet wurde.

20 Naso 2007.

21 Baughan 2013, 226.

plädiert dafür, dass, wenn Mann und Frau in einer eigenen Kammer innerhalb eines etruskischen Familiengrabs bestattet wurden, es sich eher um Totenbetten als um Bankettmöbel handelte, da dort ältere Traditionen zum Ausdruck kämen, die mit einem Verständnis von Gräbern als Häuser zu tun haben, und erinnert in diesem Zusammenhang an die villanovazeitlichen Urnen in Form von Hütten.<sup>22</sup> Eine vergleichbare Tradition existiert für die südwestdeutsche Hallstattkultur nicht,<sup>23</sup> weshalb Überlegungen Matthias Jungs, der vorschlägt die Hochdorfer Kammer ebenfalls im Sinne einer Behausung zu verstehen, letztlich nicht verfangen.<sup>24</sup>

## VERGLEICHSFUNDE SÜDALPINER PROVENIENZ

In der Forschung ist unbestritten, dass das Hochdorfer Sitzmöbel auf Anregungen von südlich der Alpen zurückzuführen ist (vgl. u. a. Beitrag Hoppe in diesem Band, Kap. 6). Es sei deshalb der näheren Betrachtung der Bronzezeit ein Vergleich mit verwandten südalpinen und mittelitalischen Sitzgelegenheiten vorangestellt. Während die mittelitalischen Bronzesessel aus Gräbern belegt sind, beschränkt sich die Kenntnis südalpiner Möbel ausschließlich auf bildliche Darstellungen. Die Vermittlung der letztlich auf vorderasiatische Vorbilder zurückzuführenden Sitzmöbel erfolgte wohl über den griechischen Kulturraum.

### Bänke aus dem Mittelmeerraum als Sitzmöbel für mehrere Personen

Eine Besonderheit des Hochdorfer Bronzemöbels ist, dass es nicht nur für eine, sondern für zwei oder mehr Personen Platz bot. Sitzgelegenheiten für mehrere Personen haben im Mittelmeerraum eine lange Tradition. So treten in der Ägäis Bänke mit oder ohne Lehnen seit der Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrtausends auf, wie etwa Steinbänke im Thronsaal von Knossos oder Tonbänke im Palast von Kokovatos belegen.<sup>25</sup> In Griechenland dagegen galten laut Plato Bänke als Sitz für Zuhörer der Philosophen oder Sophisten, während diese

selbst einzeln auf Sitzmöbeln wie dem *klismos* Platz nahmen. Bänke wurden als *bathron* bezeichnet, wogegen *ikria* auch Plattformen oder Theatersitze meinen konnten, während die Bezeichnung *thranos* Ruderbänken vorbehalten war. Eine Reihe von Steinbänken mit Rücken- oder Armlehnen sind aus Theatern oder Heiligtümern überliefert.<sup>26</sup> Sie datieren überwiegend ins 4. bis 2. Jahrhundert v. Chr. Auch aus Grabanlagen sind Steinbänke belegt. Die Rückenlehnen steinerner Bänke standen meist senkrecht und waren unverziert, während die Armlehnen, wie auch die Fußenden auf der Vorderseite häufig volutenartige Verzierungen trugen.<sup>27</sup> Lange Sitzbänke sind auch aus der etruskischen Wandmalerei bekannt. In der Tomba delle Brighe in Tarquinia sitzen Zuschauer von Wettkämpfen auf einfachen, langgestreckten Bänken ohne Lehnen. Da die Möbel ohne perspektivische Tiefe dargestellt sind, kann abgesehen von einem in der Vorderansicht rechteckigen Fuß nichts weiter zur Konstruktion der Bänke gesagt werden.<sup>28</sup> Bislang nur als Votivstatuetten belegt sind kleine steinerne Sessel oder Bänke, auf denen Frauenfiguren, wohl Göttinnen, sitzen. Sie besitzen wie das Hochdorfer Sofa eine rechteckige, jedoch geschlossene Unterkonstruktion. Steingräber sieht darin die etruskische Übernahme eines in Griechenland weit verbreiteten Typs, der jedoch aufgrund des Vorkommens geschwungener Lehnen auch deutliche Bezüge zu Thronen seines etruskischen Typs 1 a/b aufweise.<sup>29</sup>

Im Valcamonica, Campanine R7, zeigt eine Felsgravur ein großes Haus, in dem sich zwei Personen in einem Raum gegenüber sitzen (Abb. 3). Die linke Person hat auf einem Möbel Platz genommen, das an Sessel erinnert, wie sie in der Situlenkunst wiedergegeben sind, wogegen die rechte Person auf einer Art Bank vor einer Wand zu sitzen scheint.<sup>30</sup> Nach Umberto Sansoni befindet sich zwischen ihren Köpfen ein Gefäß, wohl eine Art Kelch. In der Gestaltung der Situation scheint ein soziales Gefälle zwischen der linken Figur, die ihre Hand erhoben hat und ihrem Gegenüber zu bestehen. Dies kommt außer in dieser Geste auch in der detaillierteren Wiedergabe des Sessels

22 Baughan 2013, 223–228.

23 Ein von Kimmig selbst als fragliches Hüttenmodell bezeichneter Keramikfund aus einem Grab aus Breisach-Gündlingen wird kaum als Beleg für eine entsprechende Tradition in Anspruch genommen werden können. Kimmig 1940, 137–140 mit Abb. 3,1a–c.

24 Jung 2006. Biel weist in diesem Zusammenhang auf die erhebliche Größe der Hochdorfer Kammer hin, die es erlaubte, die Grabbeigaben weniger eng anzuordnen, als etwa in Vix oder Apremont, wo die Kammern nicht einmal halb so groß waren. Vermutlich unterstützte dies, neben der Beigabe eines Möbels, den Eindruck, es handle sich um eine

Ausstattung nach dem Vorbild von Wohnräumen. Biel 2009, 167 f. Außerdem ist zu ergänzen, dass dort, wo keine Metallsalze konservierend wirken konnten, grundsätzlich mit erhaltungsbedingten Verlusten von organischen Materialien gerechnet werden muss.

25 Richter 1966, 7.

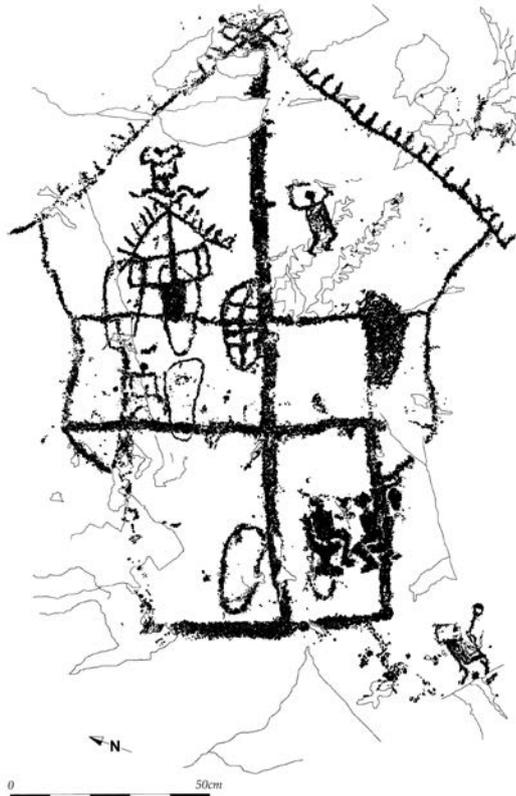
26 Richter 1966, 47–49.

27 Ebd.

28 Richter 1966, 90 f.

29 Steingräber 1979, 97; 151 f.

30 Sansoni 2007, 63 mit Abb. 24 u. 25; Sansoni/Gavaldo 2009, 64.



zum Ausdruck, der vermutlich norditalischen Ursprungs ist,<sup>31</sup> wobei Steingräber vor allem hinsichtlich des trommelförmigen Unterteils „eine gewisse, wenn auch nur indirekte Abhängigkeit“ von älteren etruskischen Sesseln sieht.<sup>32</sup> Sitzmöbel der Situlenkunst vergleichbarer Form und Gliederung bezeichnet Frey als oberitalisch-ostalpine Möbelform,<sup>33</sup> die Sitzgelegenheiten werden meist als Throne interpretiert. Die auffallende Größe des Hauses mit den Sitzenden aus Campanine R7 spricht für eine Behausung besonderer Funktion oder einer wichtigen Person. Georg Kossack vermutet denn auch in Anlehnung an assyrische Grabreliefs, dass auf solchen Sitzgelegenheiten Untertanen oder Klienten empfangen worden sein könnten,<sup>34</sup> was auch eine mögliche Erklärung für die Darstellung aus dem Valcamonica ist.

### Sessel mit geschwungener Lehne und trommelförmigem Unterteil

Sessel, die aufgrund ihrer geschwungenen Lehnen Ähnlichkeiten mit dem Hochdorfer Sofa aufweisen, sind insbesondere aus Mittelitalien überliefert. Aus Bronze gearbeitet ist

der in der Villa Giulia in Rom aufbewahrte Barberini-Sessel (7. Jh. v. Chr.) aus Praeneste (Abb. 4). Es handelt sich um eine Bronzekonstruktion, die ein trommelförmiges Unterteil besitzt und eine geschwungene Lehne, die die Seiten und den Rücken der Sitzenden umschließt. In schmalen vertikalen Reihen sind auf der Lehne Abfolgen identischer menschlicher und tierischer Figuren sowie geometrischer Muster eingepunzt. Nahe des oberen Abschlusses befinden sich vier große kreisrunde Sonnen- oder Radmotive. Das Unterteil des Möbels ist ebenfalls durch Reihen von anthropomorphen und teriomorphen Figuren sowie geometrischen Mustern gegliedert, wobei auf halber Höhe eine Reihe sehr großer kreisrunder Buckel umlaufen, die das Unterteil in zwei Hälften teilt. Reste eines ähnlichen Bronzesitzes befinden sich im Louvre (Abb. 5). Erhalten haben sich hier jedoch nur die ebenfalls mit Reihen kleinerer Motive und fünf großen radförmigen Mustern<sup>35</sup> gestempelte Lehne sowie wenige Teile vom Fußbereich des Möbels, wobei der Tambour ähnlich dem Barberini-Sessel große Bronzebuckel trug. 2014 wurden Reste eines Thrones aus den Beständen der Villa

3 Felszeichnung aus dem Valcamonica, Campanine R7.

4 Bronzesessel aus Praeneste.

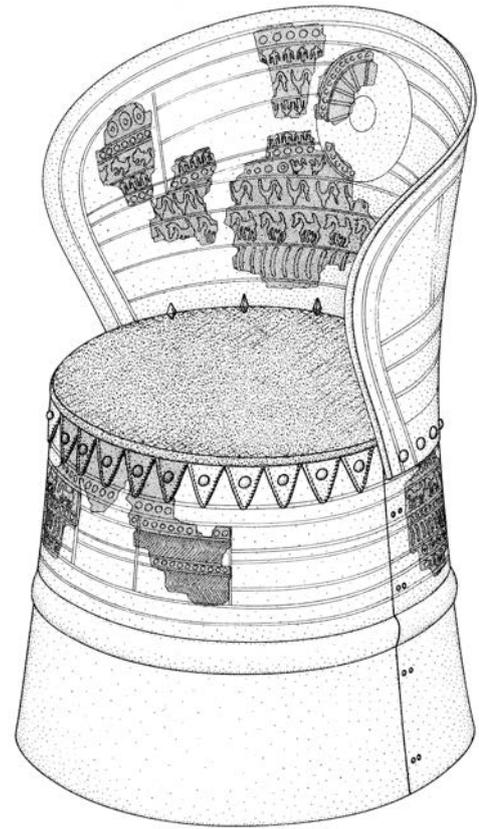
31 So auch Sansoni 2007, 63, der zudem darauf hinweist, dass in der Felskunst des Valcamonica auch etruskische Formen auftreten. Dagegen sei das Situlenfest mit seinen Banketten nicht Thema der camunischen Felsbilder.

32 Steingräber 1979, 97.

33 Lucke/Frey 1962, 21 f.

34 Kossack 1992, 234.

35 Im Zentrum der Rad- oder Sonnenmotive des Sessels im Louvre befinden sich im Umriss an geöffnete Blüten erinnernde Motive.



5 Bronzesessel im Louvre.

6 Bronzesessel im Badischen Landesmuseum Karlsruhe.

Giulia bekannt, die zu Beginn der 1960er Jahre beschlagnahmt worden waren und die nun Anna Maria Moretti Sgubini vorgelegt hat.<sup>36</sup> Es handelt sich um Blechfragmente des Unterteils und der Rückenlehne, deren Bildpunzen denen des Louvresessels ähneln. Die Autorin vermutet die Herkunft aus einer in Vulci befindlichen Werkstatt. Auffallend ist neben einer radialen Gliederung auf der Außenseite der Rückenlehne die Gestaltung der Frieße auf der Innenseite, die nicht das übliche Stempeldekors besitzen. Vielmehr sind dort geflügelte Raubkatzen, ein spitzbärtiger Kentauer und ein bewaffneter Mann in linearer Punzbuckeltechnik dargestellt, für die Moretti Sgubini griechischen, möglicherweise korinthischen Einfluss vermutet.<sup>37</sup> Zusammen mit Resten eines weiteren Bronzesitzmöbels, die Mitte des

19. Jahrhunderts als Bestandteil eines größeren Konvoluts für die Antikensammlung der Großherzoglichen Badischen Staatssammlung in Karlsruhe erworben wurden (Abb. 6),<sup>38</sup> gehören diese Bronzesitze zur sogenannten „Barberini-Gruppe“.<sup>39</sup> Im Gegensatz zu den Sesseln aus Praeneste und dem Louvre scheint das Karlsruher Möbel nur ein einziges Radmotiv in der Mitte der Lehne besessen zu haben.<sup>40</sup>

Die Gemeinsamkeiten der Bronzesessel<sup>41</sup> bestehen hinsichtlich ihrer Konstruktion: Neben einem Tambour aus einer zusammengenieteten Blechbahn, dem separat die Sitzfläche aufgesetzt ist, besitzen sie eine geschwungene Rückenlehne,<sup>42</sup> deren Bronzeblech um eine eisene Seele geschlagen wurde.

36 Moretti Sgubini 2014.

37 Moretti Sgubini 2014, Abb. 27–31.

38 Neben einem radförmigen Motiv im Zentrum der Rückenlehne lässt sich der Dekor des Möbels wie folgt rekonstruieren: In durch glatte Leisten getrennten Streifen sind auf der Lehne als Motive Lotosblüte, Buckel, Wasservogel nach rechts, stehende Sichel nach rechts geöffnet und ein glatt belassener Streifen erhalten. Das Blech der Sitzfläche wurde durch überstehende Dreiecke, die über das Unterteil gelegt waren, mit diesem vernietet. Nieten die am rückwärtigen Teil der Sitzfläche von unten durch die Bleche getrieben waren, sodass deren pyramidenförmige Köpfe hervorstanden, dienten wohl zu Befestigung eines Sitzkissens. Das zylindrische Unterteil war, soweit die Fragmente

eine Rekonstruktion zuließen, durch gegenständig mit Fischgrätmuster verzierte Bänder, die durch Buckelreihen begrenzt waren, verziert. Zu Beschreibung und Rekonstruktion siehe Jurgeit 1990.

39 Bei Steingraber 1979, 24 f. Throntyp 1b.

40 Jurgeit 1990, 10.

41 Ob ein Bronzeblech dieses Typs gehört, ist nicht sicher. Strøm 2000.

42 Die Formgebung der Rückenlehne bedingt, dass, wenn man die Arme auflegt, sich der Oberkörper aufrichtet und die Brust hervortritt, was den gängigen Vorstellungen von selbstbewusster und deshalb auch repräsentativer Sitzhaltung entspricht. Bei einem Mehrsitzer, wie dem Hochdorfer Sofa ist dieser Effekt nicht gegeben.

Die Dekore der Bronzesessel bestehen überwiegend aus großen radförmigen Sonnenmotiven und bandförmigen Feldern in denen sich identische Punzmotive von Menschen, Tieren oder grafischer Natur (teilweise wohl Gestirne symbolisierend) wiederholen. Es wirkt, als ob die sich vielfach wiederholenden Punzbilder, zumal wenn die Bildfelder im Bereich des Tambours umlaufen, den Eindruck einer nicht endend wollenden Wiederholung oder einer Überfülle erwecken sollten, die die belebte Welt genauso umfasste wie die Gestirne. Dabei kam der Sonne als Lebensspenderin in Form der großen radförmigen Symbole inmitten des Bildgeschehens eine besondere Rolle zu. Menschengestalten sind an Kopf, Körper, zwei Beinen und zwei hängenden Armen zu erkennen.<sup>43</sup> Unter den Tiergestalten dominieren Vierbeiner, ohne dass immer eine bestimmte Tierart zu erkennen wäre. Auf dem Louvre-Sessel könnte neben anderen ein vierbeiniges Mischwesen, eine Chimäre, dargestellt sein. Die Unterteile der Möbel umlaufen etwa auf halber Höhe je eine Reihe großer plastisch hervor tretender Buckel. Die Vergleiche vor allem der Punzmotive gehören eindeutig in den etruskischen Kulturraum, wo im Zuge des Orientalizzante insbesondere Rundschilde und Panzerscheiben vorwiegend der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. ähnliche Motive zierte.<sup>44</sup>

Ein den Bronzesesseln in Aufbau und Gestalt ganz ähnlicher Sitz aus Holz (Ende 8. bis Mitte 7. Jahrhundert v. Chr.)<sup>45</sup> stammt aus einem Männergrab der Nekropole Lippi in Verucchio. In Grab 89/1972 befand sich ein insgesamt etwas schlanker und höher wirkendes Möbel mit ebenfalls trommelförmigem Unterteil und geschwungener Lehne, zu dem auch ein hölzerner Fußschemel gehörte.<sup>46</sup> Das Unterteil zierte etwa in der Mitte eine buckelige Leiste, ähnlich den Bronzebuckeln auf den Unterteilen der Sessel der Barberini-Gruppe. Und wie diesen sitzt dem Tambour die runde Sitzfläche auf. Die Außenseite der Lehne ist mit Mäan-

dermustern verziert, an den Seiten des Sitzmöbels, am Übergang von der Sitzfläche zur Lehne befinden sich geschnitzte Doppelvoluten. Eine die Innenseite der Rückenlehne überziehende, geschnitzte Bilderzählung (Abb. 7) ist in drei Register gegliedert.<sup>47</sup> Im obersten Register sind, ähnlich wie auf den erwähnten Bronzeblechmöbeln, sieben größere Rad- oder Sonnenscheiben dargestellt, die in Verucchio sechsspeichig ausgeführt wurden. Zwischen diesen sind Wasservögel abgebildet. Die gesamte Lehne wird eingerahmt von einem umlaufen Band scheibenförmiger bronzener Beschläge mit einem Buckel in der Mitte – sie gleichen optisch den Kreisaugenmotiven der Bronzesessel. Etwas kleinere Ausführungen dieser Scheiben mit Buckel rahmen die radförmigen Motive. Die Bildszenen selbst werden von einfachen oder doppelten Nietebändern in Gestalt halbkugeliger Buckel getrennt und eingerahmt.<sup>48</sup> Im darunter liegenden Register ist eine Szene mit Tieren und eine Schafschur dargestellt, daneben Frauen beim Wolle zupfen. Sie befinden sich bei einem Haus, dessen Hofplatz umzäunt ist.<sup>49</sup> Im Zentrum dieses Registers weben Frauen an Webstühlen, die aus Vogelbarken aufgebaut sind. Anschließend an dieses von der Textilherstellung handelnde Register schließt sich zuunterst wohl der konkrete Zweck dieser Textil-Produktion an: Zur Mitte hin bewegen sich von links und von rechts Wagen, auf denen je eine Frau auf einem Sitzmöbel mit Rückenlehne sitzt. Im Zentrum des Bildfeldes befindet sich eine Art Podest, auf dem Figuren wohl Kleider oder Tuche tauschen. Am Rande des Podestes beobachtet links und rechts jeweils eine auf einem Gestell sitzende Person mit Lanze diesen Tausch von Textilien, der möglicherweise im Kontext einer Hochzeit zu sehen ist. Diese bewaffneten Personen, die das zentrale Geschehen rahmen, stellen formal ein Pendant zu den auf Wagen stehenden, mit Stab, Speiß oder Treibstachel und Schild bewaffneten Personen des Hochdorfer Sofas dar.

Ein weiteres vergleichbares, doch schlecht erhaltenes Holzmöbel und zugehöriger Fuß-

43 Bei den menschengestaltigen Figurenreihen mit hängenden, sich an den Händen fast berührenden Armen auf dem Barberini-Sessel, den Fragmenten aus der Villa Giulia und dem Sessel im Louvre, könnte es sich um die Darstellung Tanzender handeln, die die sitzende Person „umtanzt“ hätten. Ihr Geschlecht ist aufgrund der abstrahierenden Darstellung des Punzdekors nicht anzugeben. Für geometrische und attische Keramik werden verschiedene Interpretationsmöglichkeiten für die Abbildungen von Tanzenden, die sich an Händen halten, angegeben: Initiation, Agon, religiöse Feier, Rites de passage. Siehe D'Acunto 2016.

44 Siehe etwa Stary 1981, Geiger 1994 und Weidig 2016. Offensichtlich gehörten auch bronzene Wa-

genverkleidungen zum Kreis der Erzeugnisse, die mit vergleichbaren Punzdekors versehen wurden, wie ein Beispiel aus Vulci zeigt. Bonetti 2012, Taf.9.

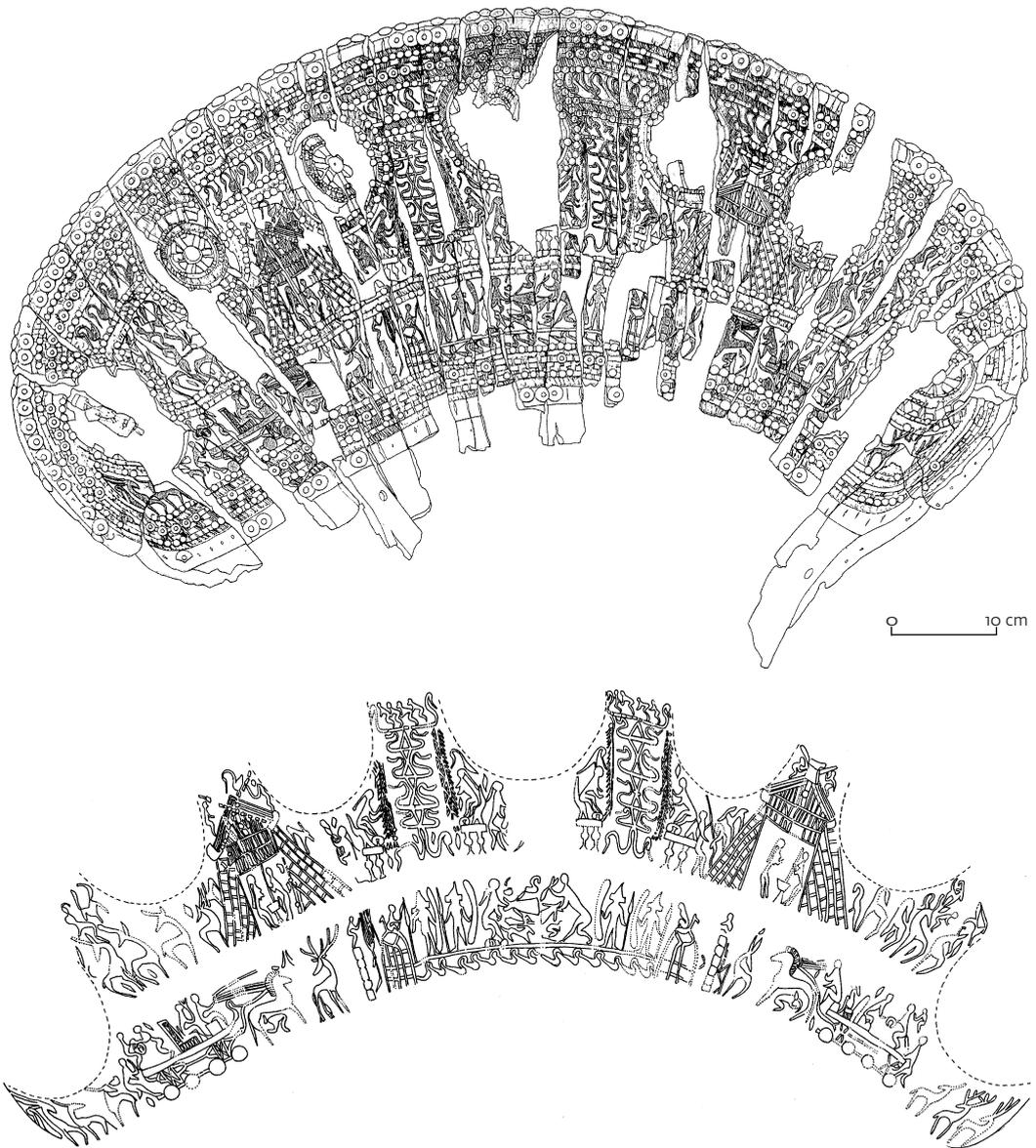
45 Zur Datierung siehe Albers 2007, 132.

46 Zur Beschreibung des Throns siehe von Eles 2002.

47 Die folgende interpretative Beschreibung orientiert sich zusätzlich an Huth 2003, 208 f. und Kossack 1992, 235–238.

48 Die Buckel erinnern in ihrer optischen Wirkung an die Punzzier metallener Gegenstände – wobei unklar bliebe, ob die Metallmöbel den Nietebesatz von Holzmöbeln imitierten, oder die Holzmöbel Metalldekore.

49 Zur Interpretation der Elemente als Zäune und nicht als Leitern siehe Huth 2003, 208.



7 Rückenlehne des Holzsessels aus Verucchio, Lippi 89/1972, Bild-zählung gesamt (oben) und umgezeichnetes Detail (unten).

schemel des späten 8. Jahrhunderts v. Chr. befand sich in Grab 26/1969 aus Verucchio, Morini. Außen besitzt die Lehne geometrische Muster, auf der Innenseite der Lehne ist die Verzierung in mehreren Zonen angeordnet. Zwischen Mäanderhaken und gekerbten Leisten befindet sich ein Fries mit nach rechts gewendeten Wasservögeln und in einem höheren Mittelfeld eine Szene bei einer Hütte, Krieger mit Lanze und Schild, sowie ein Pferd und Hirsche.<sup>50</sup> Ebenfalls ein Holzstuhl mit zylindrischem Unterteil und geschwungener Lehne war in Lippi Grab 85/1972 deponiert.

Die Möbel aus Verucchio unterstreichen mit welchen Verlusten im Falle organischer Grabbeigaben in der Regel zu rechnen ist. Neben dem Material der Holzstuhl aus Verucchio erinnert auch die Form der zylindrischen Un-

terteile an Baumstümpfe oder trommelförmige Sitzgelegenheiten aus Holz, die eine der einfachsten und vielleicht auch ältesten Arten darstellen, einen Sitz zu fertigen. Fritzi Jurgeit, geht davon aus, dass Rundthronen sich aus hölzernen Vorläufern entwickelten, gibt jedoch zu bedenken, dass im Falle der Throne aus Verucchio, deren Unterteile und Lehnen aus einem einzigen Baumstamm gefertigt waren, unheimlich viel Material abgearbeitet werden musste, um die ausschwingenden Lehnen zu erhalten. Dies wertet sie als Argument dafür, dass sich die Handwerker an bronzenen Vorbildern orientierten.<sup>51</sup> Jacques Heurgon dagegen führt die geschwungene Form der Lehnen etruskischer Möbel auf geflochtene Vorbilder aus Weide zurück.<sup>52</sup> Mit Verweis auf tönernen Kanopenthrone, die meist Bronzethrone imitieren, nie

50 Die Beschreibung folgt Jurgeit 1990, 17.

51 Jurgeit 1990, 20.

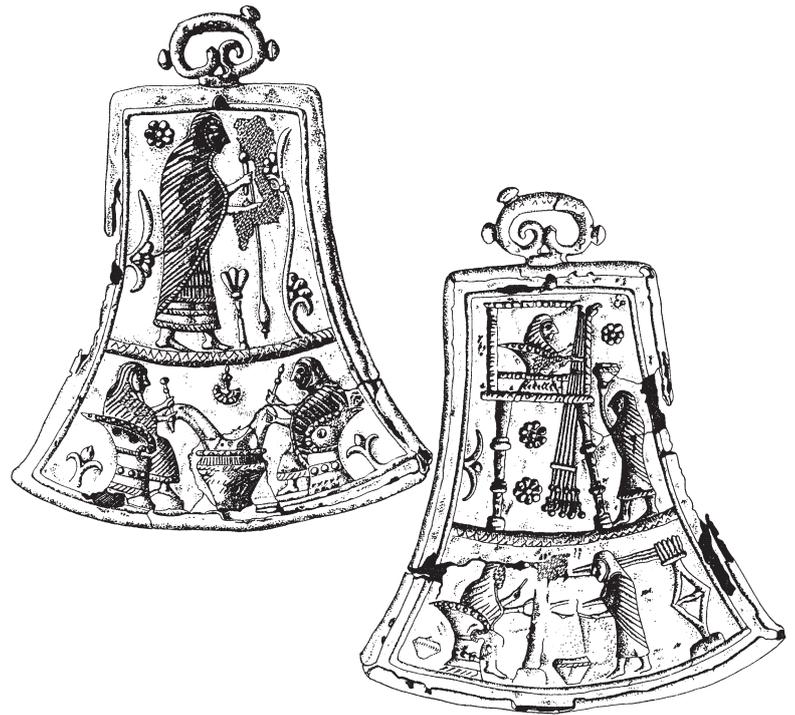
52 Heurgon 1981, 229.

jedoch solche aus Weide, zieht Jurgeit die Plausibilität solcher Herleitung stark in Zweifel.<sup>53</sup> Trotz möglicher Vorformen aus Holz plädiert sie angesichts der „ausgereiften Technik“ der Throne der Barberini-Gruppe für in Blech konzipierte Möbel.<sup>54</sup>

Ingrid Strøm schreibt die Kombination von Sitzmöbeln mit trommelförmigem Unterteil und Fußschemeln mit Volutenzier solchen Regionen zu, die unter dem Einfluss Vejis standen, woher auch das älteste Exemplar eines solchen Fußschemels stammt.<sup>55</sup> Zudem sind die trommelförmigen Throne ihrer Ansicht nach Ausdruck einer hohen und einflussreichen öffentlichen Position, die ihre Besitzer in der etruskischen Gesellschaft innehatten, teilweise in religiöser Funktion.<sup>56</sup>

Aus der Tomba degli Scudi e delle Sedie in Cerveteri stammen zwei steinerne Sessel mit Fußschemel, die in das ausgehende siebte oder beginnende 6. Jahrhundert v. Chr. datiert werden. Sessel und zugehöriger Fußschemel sind in einem Stück gearbeitet. Dem zylindrischen Unterteil folgt, durch eine Art Leiste abgesetzt, die Lehne, die, wohl technisch bedingt, nach oben hin weniger weit ausschwingt, als bei Exemplaren aus Bronze oder Holz, wohl um allzu starke Unterschneidungen zu vermeiden. Jurgeit weist darauf hin, dass der Sessel mit Sitzkissen dargestellt ist, weshalb sie für diese Art Throne Sitzkissen für obligatorisch hält.<sup>57</sup>

Der sogenannte Corsini-Thron, eine aus Marmor gearbeitete Sitzgelegenheit, ist die römische Kopie (um 40 v. Chr.) eines etruskischen Möbels des 5. Jahrhunderts v. Chr. Er diente dazu, die etruskische Herkunft der Familie einer vornehmen Römerin öffentlich darzustellen.<sup>58</sup> Dem zylindrischen Unterteil mit konkav einziehenden Seiten ist eine scheibenförmige Sitzplatte aufgesetzt, der eine stark ausschwingende Lehne folgt. Unterteil und Lehne sind jeweils durch zwei Bildregister verziert, deren Motive erhaben gearbeitet sind. Auf der Lehne zeigt das obere Register einen Aufzug von Kriegern, während darunter eine Jagdszene dargestellt ist. Den Sockel des Sitzes ziert dagegen im oberen Register ein umlaufendes Band aus Efeuranken. Im unteren Bildregister ist eine Opferprozession mit Ringkampf abgebildet.



8 Tintinnabulum aus Bologna, Tomba degli ori.

Insgesamt vier auf Sesseln vergleichbar denen der Barberini-Gruppe<sup>59</sup> sitzende Frauen, sind auf dem Tintinnabulum aus Bologna, Tomba degli ori dargestellt (Abb. 8). Die bei der Textilherstellung gezeigten Frauen sind in sitzender und stehender Haltung wiedergegeben. Die stehende Frau, die beim Spinnen gezeigt wird, ist sehr groß gehalten, was ihre Bedeutung unterstreicht. Dagegen sind die Frauen der Rückseite, die bei den weiteren Schritten der Garnverarbeitung sitzen, von stehenden Helferinnen wohl geringeren Status flankiert. Durch Rosetten und Voluten, wie sie aus der Situlenkunst bekannt sind, ist die Bildfolge religiös konnotiert. Es sind zwar nicht alle statushöheren Frauen sitzend dargestellt, doch allen sitzenden Frauen kommt ein hoher Status zu.

Schließlich sind Sessel der vorgestellten Form auch als Untersätze von Kanopen bekannt.<sup>60</sup> Die meist aus Ton gefertigten Sessel dienen als Untersätze für anthropomorphisierte Leichenbrandbehältnisse, die im Wortsinne auf diesen „sitzen“. Was die funerale Nutzung der Bronze- und Holzessel mit trommelförmigem Unterteil und ausschwingender Lehne angeht,

53 Vgl. Jurgeit 1990, 16 mit einem Hinweis auf die in Chiusi gängige Imitation von Weidenkörben, die zeige, dass solches Material durchaus in Ton nachgebildet wurde.

54 Jurgeit 1990, 21.

55 Strøm 2000, 72 f. Auf einen weiteren Thron aus Veji, Casale del Fosso Grab 871 ist wohl indirekt über Beschläge eines zugehörigen hölzernen Fußschemels zu schließen. Siehe Drago Troccoli 2005, mit Abb. 12,1. Für den Hinweis danke ich Christoph Baur, Innsbruck.

56 Strøm 2000, 72.

57 Jurgeit 1990, 11.

58 Torelli 2000, 638 Kat. Nr. 330.

59 Kennlich an Aufbau und Gliederung des Möbels – den radförmigen Motiven der Rückenlehne und einer Reihe großer Buckel, die das tambourförmige Unterteil zieren.

60 Siehe etwa Strøm 1986 mit einer Reihe von Beispielen aus dem Britischen Museum, oder Randall-Maclver 1924, Taf. 43.

so ist für einige, wie auch für die chiusinischen Miniaturessel eine Funktion als Unterlage für Leichenbrandbehälter nachgewiesen.<sup>61</sup> Doch ist es unwahrscheinlich, dass die lebensgroßen Sitzmöbel eigens für die Grablegen angefertigt wurden. Friedhelm Prayon vermutet vielmehr, dass es sich dabei um Hausmöbel handelte, die ins Grab gelangten, wie es in Cerveteri nachgewiesen werden konnte.<sup>62</sup> Für einen Gebrauch besonderer Sitzmöbel in späthallstattzeitlichen Haushalten gibt es derzeit keine Hinweise. Gleichwohl ist die Verbindung von etruskischen Sitzmöbeln und deren Miniaturen zu funeralen Kontexten für den Hochdorfer Befund von Bedeutung.

Die Angaben zu etruskischen Sesseln der Barberini-Gruppe beziehen sich auf unterschiedliche Repräsentationsformen. Die lebensgroßen Sitzmöbel aus Praeneste und Verucchio stammen aus dem zweiten Viertel des 7. Jahrhunderts v. Chr. und sind damit deutlich älter als das Hochdorfer Sofa. Die Throntypen 1a und 1b nach Steingräber waren jedoch bis in die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. gebräuchlich – allerdings nicht durchgängig durch gebrauchstüchtige Sitzgelegenheiten belegt. Es kann deshalb nicht ohne weiteres davon ausgegangen werden, dass sich jüngere Miniaturen, bildliche Darstellungen und Steinsitze dieses Möbeltyps jeweils auf zeitgenössisch genutzte Vorbilder beziehen.

### Sitzdarstellungen der Situlenkunst

Von insgesamt sieben Bild-Situlen sind Sitzdarstellungen überliefert (Abb. 9). Übereinstimmend zeigen die Sessel, bei denen es sich wohl um Darstellungen bronzener oder vielleicht auch hölzerner Sitzgelegenheiten handelt, in Form und Gliederung Ähnlichkeiten mit den vorstehend besprochenen. So scheinen die Unterteile ebenfalls häufig zylindrisch geformt zu sein, wobei sie im Gegensatz zu ihren Vorbildern eine Art Fußteil besitzen, das ausgestellt ist und auf dem bisweilen die Füße der Sitzenden ruhen. Die Unterteile können entweder glatt belassen sein<sup>63</sup> oder durch waagrechte Bänder, senkrecht stehende Wülste oder eng stehende runde Ständer gegliedert sein. Zwei Sessel auf der Situla Benvenuti sind nicht weiter gegliedert und flächig mit Punkten versehen, die möglicherweise Verzierungen mit Buckeln wiedergeben sollen. Im Unterteil des Sessels auf der Situla von Kuffarn sind zwei rechteckige Elemente zu erkennen, die breite

Vertikalstreben darstellen mögen, was für einen offen gestalteten Unterbau spricht.<sup>64</sup>

Ähnliches legt die formal zu den Sesseln der Situlenkunst gehörende Sitzgelegenheit auf dem Spiegel aus Castelvetro nahe, der in verkürzter Form Szenen der Bildersitulen wiedergibt (Abb. 10). Der Unterbau des Möbels ist in Gestalt gekreuzter Linien dargestellt, was ebenfalls weniger auf eine geschlossene, denn auf eine offene Konstruktion hindeutet; möglicherweise in Form von Streben. Die Lehne des dort abgebildeten Sessels endet in einem rückwärts blickenden Vogelkopf.

Auf den Situlen sind die Lehnen der Sessel überwiegend als reine Rückenlehnen ohne Armresten wiedergegeben, wobei sie auf der Situla von Magdalenska Gora, Magdalenenberg, Kuffarn und in Providence mit der Sitzfläche eine Einheit zu bilden scheinen, was sie von den Funden aus mittelitalischen Gräbern unterscheiden würde, wo die Bleche der Sitzflächen dem Tambour aufgesetzt sind. Die fehlenden Armlehnen sind möglicherweise darauf zurückzuführen, dass diese die sitzenden Personen teilweise verdeckt hätten. Eine Ausnahme bildet eine sitzende Person auf der Benvenuti-Situla, die einen Becher erhebt und ein Pferd am Zügel hält. Ihr Sessel besitzt nicht nur die typisch geschwungenen Armlehnen, sondern zeigt auch die großen radförmigen, hier vierspeichigen, Ziermotive im oberen Bereich von Rücken- und Armlehne, womit er in typisch etruskischer Tradition von Sesseln der Barberini-Gruppe steht. Auf etruskische Provenienz weisen auch die schnabelförmigen Schuhe des Sitzenden hin, die vermutlich auf einem Fußschemel ruhen.<sup>65</sup>

Bei den auf den Situlen sitzend dargestellten Personen handelt es sich ausnahmslos um Hauptpersonen des Situlenfestes. Überwiegend erhalten sie eine Trankspende oder musizieren auf Leier oder Rohrflöte, einige der sitzend dargestellten Protagonisten halten gebogene oder gegabelte Gegenstände, die in Vogelköpfen enden in Händen, die Frey in Anlehnung an den etruskischen Lituus allgemein als „Abzeichen der Würde und der Macht“ versteht, während er die Fächer der Sitzfiguren auf der Situla in Providence als „Zeichen für Vornehmheit oder besondere Würde“ auffasst.<sup>66</sup>

Ein im Stile der Bildsitulen verziertes Gürtelblech aus Brezje pri Trebelnem zeigt eine auf einem Sessel sitzende Frau bei einem Geschlechtsakt mit einem vor ihr knienden Mann (Abb. 11). Derselbe Mann ist in der folgenden

61 Siehe etwa Kistler 2001, Taf. 30.

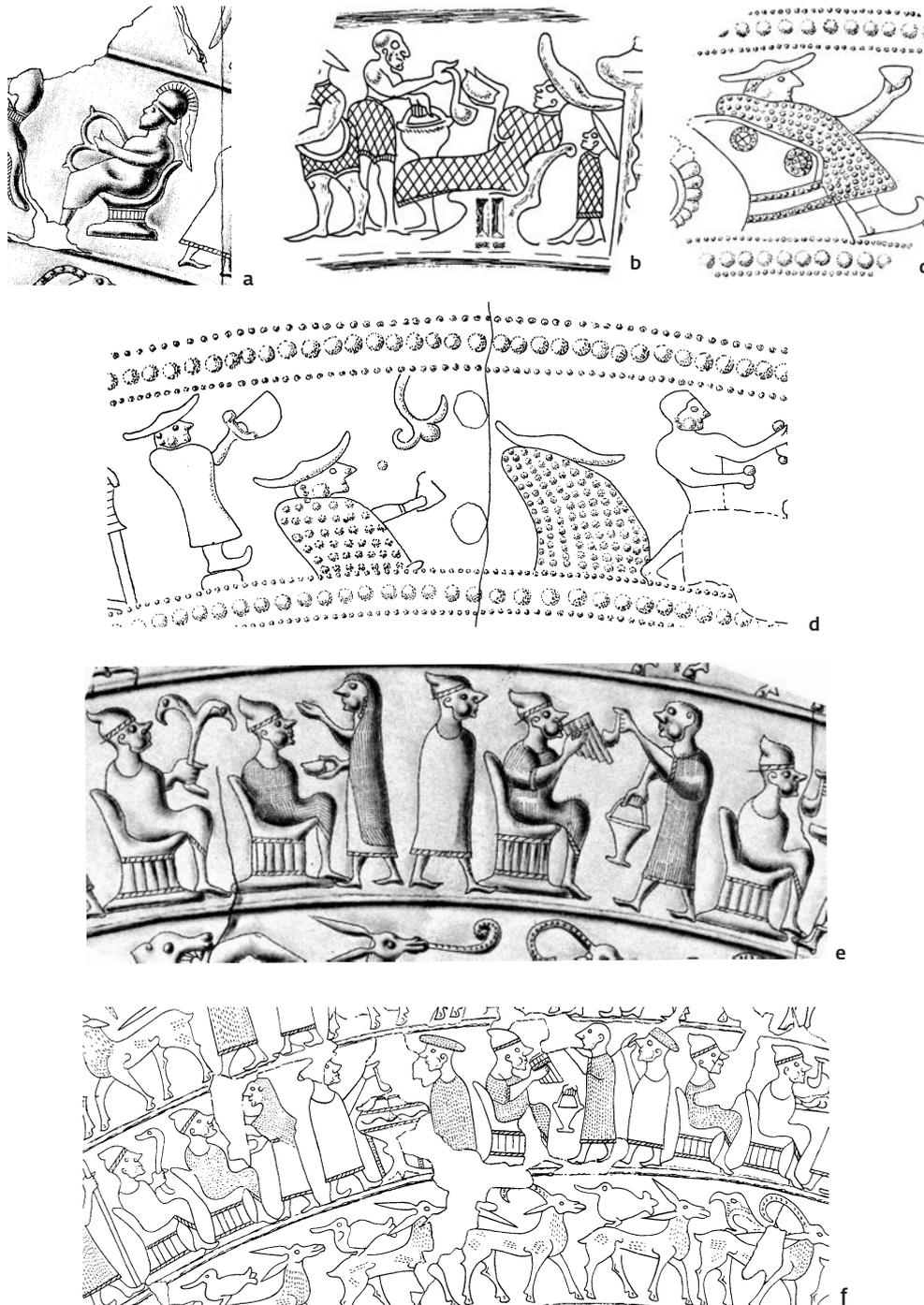
62 Prayon 1975, 107–111.

63 Außer für die Situla in Providence trifft dies auch für die jüngst entdeckte Situla aus Montebelluna zu, deren Sitzmöbel nicht in Abb. 6 übernommen wurde. Siehe Huth 2019b, Abb. 1.

64 Die Zeichnung ist hier möglicherweise irreführend. Das Detail ist besser auf einer Fotografie zu beobachten. Z. B. Lucke/Frey 1962, Taf. 56 oben.

65 So auch Eibner 2007, 436.

66 Lucke/Frey 1962, 18 f.



Szene selbst auf diesem Thron sitzend dargestellt. Man wird kaum fehlgehen, wenn man diese Bildfolge als Darstellung einer Inthronisation sieht, die durch das Symplegma göttliche Legitimation erfährt.<sup>67</sup> Entsprechend wäre die Darstellung einer auf dem Thron sitzenden Frau als eine Epiphanie zu verstehen.

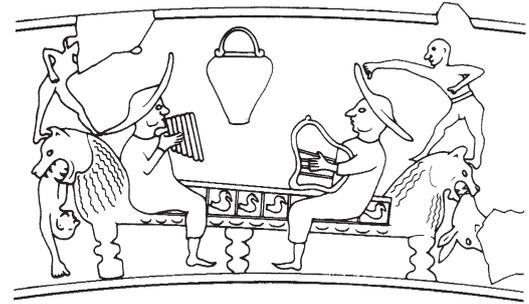
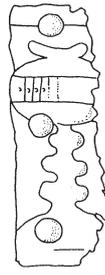
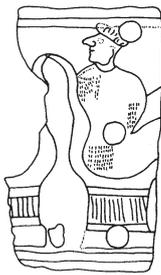
Stilistisch kommt der Hochdorfer Bronzencouch die Darstellung eines Sofas auf der Certosa-Situla aus Bologna am nächsten (Abb. 12). Zwei Musikanten sitzen seitlich, ein Bein angewinkelt auf der Sitzfläche, eines auf den Boden gestellt,<sup>68</sup> einander gegenüber. Über ihnen sind, deutlich kleiner, zwei Faustkämpfer<sup>69</sup> und

9 Sitzmöbel einiger Bildsitulen. a: Magdalensberg; b: Kuffarn; c/d: Este; Villa Benvenuti; e: Vače; f: Magdalenska Gora.

67 Turk 2005, 30. – Huth 2003, 195 begründet, warum er es für äußerst wahrscheinlich hält, dass es sich bei den „Speis und Trank verabreichenden Personen bzw. der Partnerin beim Symplegma um Götter Priester oder vergöttlichte Ahnen“ handelt.

68 Dies wird wohl auch die Sitzposition auf dem Hochdorfer Sofa gewesen sein. Abweichend: Verger 2006, 23–25.

69 Die gegenüber den Sitzenden kleinere Darstellung der Faustkämpfer ist als Hinweis auf einen sozialen Rangunterschied zu verstehen.



scher Felder verziert, in deren Mitte jeweils ein Vogel abgebildet ist.<sup>71</sup> Die Armlehnen bestehen aus Raubtierköpfen. Das in Vorderansicht linke Raubtier verschlingt oder erbricht einen Menschen, das rechte einen Hasen.<sup>72</sup> Es ist nicht sicher zu entscheiden, ob das Möbel mit seinen außergewöhnlichen Lehnen einem realen Vorbild naheifert, oder doch vielmehr reale Elemente eines Sitzmöbels mit mythisch-phantastischen Elementen an den Seiten kombiniert. Sollte es sich um die Wiedergabe eines realen Möbels handeln, ist aufgrund der Seitenlehnen eigentlich nur ein Holzmöbel denkbar, da dieses ansonsten nicht nur technisch ganz außergewöhnlich gewesen wäre, sondern auch von ausnehmend hohem Gewicht.<sup>73</sup>

Bislang sind keine Möbel nach Art der auf den Situlen dargestellten alpinen Sessel gefunden worden. Es ist deshalb schwer zu beurteilen, wie deren wohl tambourförmige Unterteile gearbeitet waren. Es scheint jedoch Anzeichen dafür zu geben, dass hier auch offene, mit Streben konstruierte Formen vertreten sind. Jedenfalls könnten die Sessel auf den Situlen von Magdalenenberg, Kuffarn und Vače sowie auf dem Spiegel von Castelvetro so gesehen werden. Träfe diese Beobachtung zu, so stünden diese Sitzgelegenheiten technisch wie optisch zwischen den geschlossenen tambourförmigen Unterteilen der etruskischen Sessel und der filigranen, offenen Substruktion des Hochdorfer Sitzmöbels. Festzuhalten

10 Bronzespiegel aus Castelvetro.

11 Bronzegürtel aus Brezje pri Trebelnem (Slowenien).

12 Musikanten auf einer Bank. Situla aus Bologna-Certosa.

zwischen diesen ein Bronzeeimer dargestellt, bei dem es sich entweder um eine Trankspende oder um den Preis für die Faustkämpfer handelt. Das Möbel ruht auf drei profilierten Beinen, die aus Holz oder Bronze gearbeitet sein können.<sup>70</sup> Die Rückenlehne des Sofas reicht nur etwa hüfthoch und ist mit einer Reihe quadrati-

70 Zwar gewinnt man den Eindruck, als handle es sich bei den Möbelbeinen um eine gedrechselte Holzarbeit, doch zeigen bronzene Kandelaber etruskischer Provenienz oder auch jüngere römerzeitliche Möbelbeine (z. B. Richter 1966, Kat. Nr. 542), dass eine bronzene Ausführung nicht auszuschließen ist. Steingraber 1979, 142 geht dagegen von hölzernen Beinen aus.

71 Steingraber 1979, 143 meint, die Rückenlehne müsse aus Bronze gefertigt sein, obgleich auch eine Ausführung in Schnitztechnik plausibel erscheint, worauf die Throne aus Verucchio nachdrücklich hinweisen.

72 Laut Louis D. Nebelsick werden Hase und Mensch nicht verschlungen, sondern durch die Raubtiere erbrochen. Nebelsick 2019, 9. Dabei scheint er sich auf eine Interpretation von Fischdarstellungen zu beziehen, wonach Menschen, deren Kopf im

Tier ist, von diesem verschlungen, solche, deren Kopf außerhalb des Tieres ist, dagegen ausgespien würden. Reichenberger/Dobiat 1985, 80. Diese Art Bilder gelten als Bildchiffren für Tod und (Wieder-) Geburt.

73 Für Steingraber 1979, 142 sind die Protomen von Kopf- und Fußende der Certosa-Situla nicht die natürliche Wiedergabe eines realen Möbels, da diese „zu phantastisch und konstruktiv auch zu schwer nachzugestalten“ seien. Es sei in diesem Zusammenhang auf die Darstellungen von Wagen in der Situlenkunst hingewiesen, die – zumindest in der Bildkunst – ebenfalls durch Tierprotome geschmückt sein konnten. Darunter auch recht groß bemessene, wie etwa auf dem Bronze(gürtel-)Blech aus Pfatten, wo der Wagen mit großem Pferdeköpfe versehen ist. Eibner 2018, Taf. 5,9d.

ist außerdem, dass mit der Darstellung auf der Certosa-Situla auch das einzige Vergleichsbeispiel für ein mehrsitziges Möbel aus der Situlenkunst stammt.<sup>74</sup>

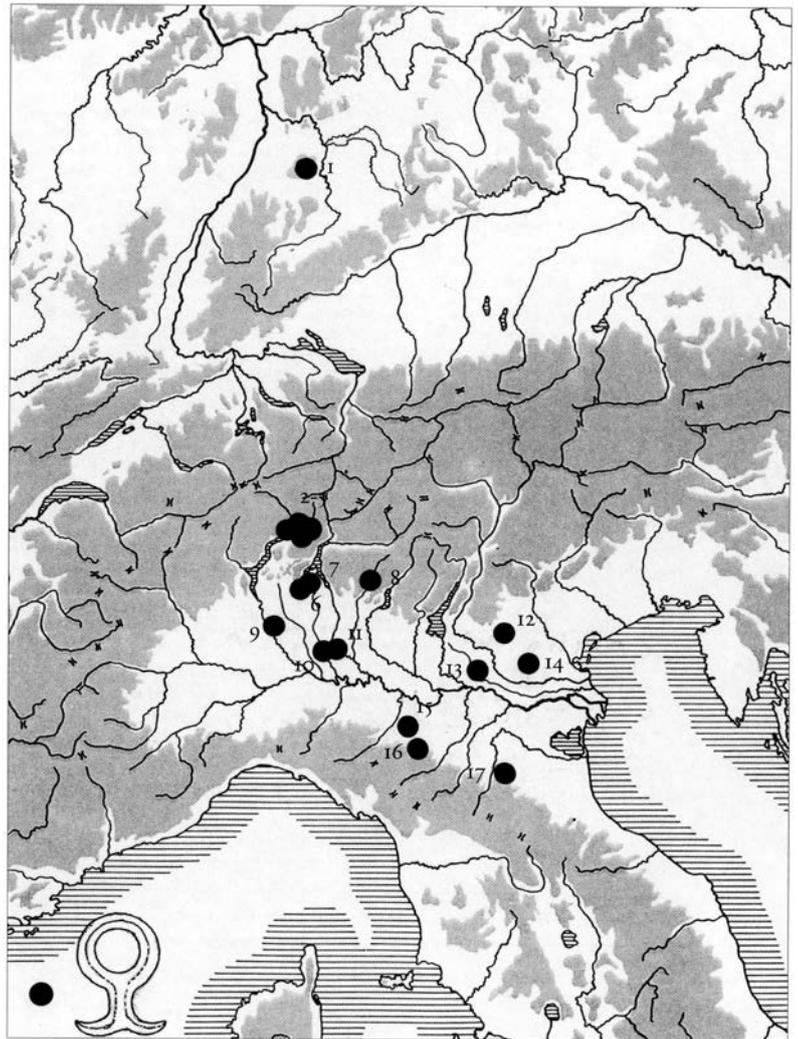
## HOCHDORF – DIE FERTIGUNG DER BRONZECOUCH UND IHR BILDPROGRAMM

### Handwerkstechniken

Jörg Biel schrieb 1985 in einer ersten Analyse zur Konstruktion des Hochdorfer Bronzesofas, die „Außenränder der Bronzebleche“ seien „wie bei den Situlen um einen Eisenstab gelegt“ gewesen<sup>75</sup> – und man darf ergänzen, es waren, wie von Bronzegefäßen bekannt, die Bleche durch senkrechte Nietbahnen verbundenen. An Griffen oder Attaschen der Hochdorfer Couch hängen Ketten mit Anhängern, was ebenfalls seine Parallelen in der Gestaltung von Bronzeblechgefäßen hat.<sup>76</sup>

Die Handhaben und vor allem die Attaschen der Sitzbank haben technisch sehr ähnliche Vergleiche in der Toreutik von Griffen, wie sie sich auch an Bronzegefäßen des Hochdorfer Grabes befinden,<sup>77</sup> oder von Attaschen an alpinen Metallgefäßen.<sup>78</sup> Vom Alpensüdfuß sind auch Bronzeringe oder -kettchen bekannt, in die wie in Hochdorf Anhänger mit ankerförmigen Enden eingehängt wurden (Abb. 13).<sup>79</sup> Anhänger dieser Art sind wohl weniger mit den anthropomorphisierenden Anhängern Verbindung zu bringen,<sup>80</sup> sondern weisen Ähnlichkeiten mit urnenfelderzeitlichen Anhängern auf, die auf das Vogelbarkenmotiv zurückgehen.<sup>81</sup>

Das Untergestell der Bronzecouch erinnert in seiner handwerklichen Ausführung schon allein rein äußerlich an die Konstruktionen der Unterteile von Stabdreiffüßen. Diese Untergestelle



großer Bronzekessel, die unter Umständen mehrere hundert Liter flüssigen Inhalts fassten, bedurften einer ausgesprochen stabilen Bauweise.<sup>82</sup> Damit waren diese bewährten Konstruktionen geeignet, auch das Gewicht mehrerer Personen

13 Verbreitungskarte der Anhänger mit ankerförmigen Enden. 1: Eberdingen-Hochdorf; 2: Castione; 3: Molinazzo; 4: Gudo; 5: Giubiasco; 6: Caviglio; 7: Prestino (abitato); 8: Parre (ripostiglio); 9: Cuggiono; 10: Melegnano; 11: Mazzucca di Monatanzo; 12: Monte Lago; 13: Gazzo – Dos del Poll; 14: Este; 15: Fraore; 16: S. Polo; 17: Bologna.

74 Erwähnt sei hier eine Miniaturbronzebank des 3. Jahrhunderts v. Chr. aus Grab 23 der Nekropole Este „Casa di Ricovero“, die neben einer Rahmung aus parallelen, gepunzten Linien auf Sitz- und Rückenlehne im Bereich der Lehne eine Szene aus vier springenden Pferden zeigt, die von einem Raubtier, wohl einem Wolf, verfolgt werden (Lang 2012). Das Sitzmöbel, wie auch das übrige Beigabensembel zeigt starke Anklänge an Grabausstattungen der frühen Eisenzeit (Fath/Ebrecht 2019, 225) und erinnert in der Machart an das Hochdorfer Bronzesofa. Außerdem wurde zur Herstellung des Dekors, wie dort auch, die Punzbuckeltechnik verwendet, die schon zu Zeiten der Hochdorfer Grabblege eine nicht mehr aktuelle Ziertechnik war. Möglicherweise konnte neben der Motivauswahl auch die Wahl der Ziertechnik Bestandteil eines antikisierenden Gestaltungskonzepts sein.

75 Biel 1985a, 99. Wobei zu ergänzen ist, dass die tessinischen Situlen auch bronzene Seelen und die jüngeren Stücke solche aus Blei haben konnten. Siehe Nagy/Tori 2010, 187.

76 Zur Herkunft der Anhängerform aus dem Südwestalpenraum siehe etwa Carlevaro u. a. 2010, 61 Abb. 2; 24 unten li.

77 Krause 1996, Taf. 21–23. Wobei die Anzahl Niete, mit denen die Griffe befestigt waren, nicht mit denen an den Handhaben der Bronzesitzbank übereinstimmt, und auch die Verzierungen der Gefäßgriffe finden sich so an der Sitzbank nicht wieder.

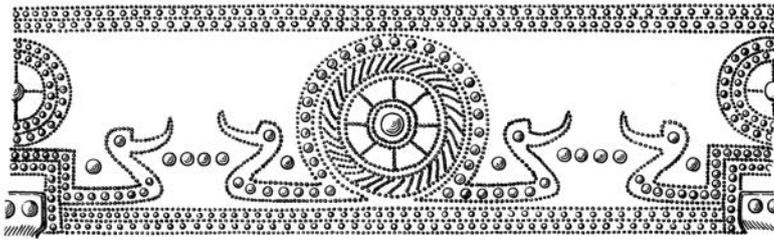
78 Carlevaro u. a. 2010, 187 Abb. 3; 5.

79 De Marinis 2000, 386 f. Formale Ähnlichkeit zu den Hochdorfer Anhängern besteht wohl auch mit antropomorph gestalteten Henkelattaschen z. B. an bronzenen Schöpfgefäßen aus Bologna. Vgl. Marchesi 2019, bes. Var. 9; 10. Dagegen werden die bei Kossack 1954, Taf. 11,2.11 abgebildeten Anhänger mit dem Vogelbarkenmotiv assoziiert.

80 Kossack 1954, 58 f.

81 Kossack 1954, 43–45 mit Taf. 11,2.11.

82 Zu Handwerk und Konstruktion etruskischer Stabdreiffüße Bardelli 2015a; 2015b; 2017.



14 Vogelsoonnenbarke auf einer Bronzeamphora aus Lavinsgaard (Dänemark).

zu tragen, die auf dem Bronzesofa Platz finden konnten. Eine Variante der StabdreifüÙe verband, wie das Untergestell der Hochdorfer Sitzbank, eiserne Stangen und bronzene FüÙe. Eine Besonderheit stellen DreifüÙe dar, bei denen in bronzenen FüÙen vertikal und horizontal verlaufende Eisenstangen enden. Die FüÙe wurden wie die Trägerinnen der Hochdorfer Couch im Überfangguss hergestellt. Dabei gibt es sowohl Beispiele, bei denen das im Vollguss erfolgte, wie auch Varianten, bei denen das Innere der im Hohl-guss gearbeiteten FüÙe nachträglich mit Metall, etwa Blei ausgegossen wurde. In Hochdorf wurden die Eisenstangen durch Tonkerne am vorgesehenen Platz gehalten, über die dann die Trägerfiguren im Wachsausschmelzverfahren gegossen wurden (siehe Beitrag Binggeli in diesem Band, Kap. 10).<sup>83</sup> Die beiden experimentalarchäologischen Nachbauten der Bronzefigur erbrachten keinerlei statische Probleme, selbst wenn vier Erwachsene auf dem Möbel Platz nahmen.<sup>84</sup> Trotzdem fehlten bei der Auffindung laut Ausgräber einige Eisenstangen des Untergestells, weshalb er davon ausging, dass die Sitzgelegenheit beschädigt ins Grab gegeben wurde. Ohne technische Probleme scheint die Verbindung der hohl gegossenen Bronzefiguren mit den Eisenstangen durch den Überfangguss gewesen zu sein, da keine Ausbrüche und Beschädigungen an den Figuren selbst festgestellt werden konnten, wo diese die Eisenstangen aufgenommen hatten.<sup>85</sup> Insgesamt scheint bei der Fertigung der eisernen Substruktion der Bronzefigur südalpines Handwerk einen deutlichen Einfluss gespielt zu haben. Und auch die metallographische Analyse des eisernen Unterbaus (siehe Beitrag Schwab u. a. in diesem Band, Kap. 8) ergab, dass eine lokale Produktion wenig wahrscheinlich ist.

Auf die sechsspeichigen Bronzeräder der Trägerfiguren waren eiserne Radreifen aufge-

zogen, ganz wie bei den großen vierrädrigen Wagen der Hallstattzeit. Pare hat im Kontext der symbolischen Bedeutung des Radmotivs auf urnenfelderzeitliche Vogelsoonnenbarken hingewiesen, deren Sonnensymbole nicht um einen Mittelpunkt angeordnete konzentrische Kreise zeigen, sondern aus Punzbuckeln gearbeitete Speichen, die außen wiederum durch ein kreisförmiges Band abgeschlossen werden (Abb. 14).<sup>86</sup> Die punktförmigen Koralleneinlagen der Hochdorfer Räder korrespondieren rein formal mit diesem kreisförmigen Band. Außer als Analogie zu einer Sonnensymbolik können diese Koralleneinlagen aber auch als Andeutung der Konstruktion hölzerner Radfelgen gelesen werden. In jedem Fall lassen die eisernen Radreifen keinen Zweifel daran, dass die Räder der Hochdorfer Trägerfiguren optisch in erster Linie als funktionstüchtige Miniaturen großer Wagenräder dienen sollten.

Die Annahme Biels, die Vertiefungen für die Koralleneinlagen am Brust-, Hüft-, Arm-, und Fußbereich sowie an den Gefäßaufsätzen der Tragefiguren seien mitgegossen worden,<sup>87</sup> hat sich nicht bestätigt. Dagegen wurden die Figuren vor allem im Kopfbereich bereits vor dem Guss überarbeitet. Die sehr unterschiedlichen Ausrichtungen der Ohren (senkrecht, nach vorn oder nach hinten geneigt) sprechen dafür, dass dies am Wachsmodell erfolgte. Gegen eine nachträgliche Bearbeitung der Köpfe spricht auch, dass etwa auf der Trägerfigur Fundbuchnr. 138 die Guss-haut oder Verstreichungen im Wachsmodell erhalten zu sein scheinen (siehe Figur 138, Taf. 30 unten). Man darf davon ausgehen, dass die divergierenden Nasen und der Umstand, ob eine Figur einen Mund erhielt oder nicht, ebenfalls vor dem Guss entschieden wurde. Die Löcher für die Ohrringe wurden sicherlich nach dem Guss gebohrt. In jedem Fall spricht die exakt gleiche Höhe der vorderen Figurenreihe einerseits und der hinteren Reihe andererseits für ihre Herstellung aus jeweils ein- und derselben Vorlage (vgl. ebenfalls Beitrag Binggeli in diesem Band, Kap. 10).<sup>88</sup>

Die unterschiedliche Ausgestaltung der Trägerfiguren können als Differenzierung der Dargestellten verstanden werden, oder vielleicht auch als Folge verschiedener Handwerker, die am Möbelstück arbeiteten.

83 Für eine Auskunft über den Aufbau der Tragefiguren danke ich Nicole Ebinger vom LAD Baden-Württemberg, die eine der Tragefiguren computertomografisch untersuchen konnte und weder nachgegossenes Metall, noch einen Spalt zwischen Tonkern und Bronzeguss feststellen konnte.

84 Längerer 1996, 27 und Beitrag Binggeli in diesem Band, Kap. 10.

85 Von Brüchen der Figuren aufgrund des auflagernden Erd- bzw. Steindrucks abgesehen.

86 Pare 1992, 179.

87 Biel 1985a, 101.

88 Im Beitrag von Thomas Hoppe in diesem Band (Kap. 6) wird auf Spuren der Wachsmodellierung an Trägerfigur 138 hingewiesen.

## Bildszenen auf der Rückenlehne

Der Bildfries auf der Rückenlehne der Hochdorfer Bronzeliège wird seitlich begrenzt durch Vogelbarken. Dazwischen sind fünf Bildszenen in das Blech eingepunzt.<sup>89</sup> Rechts und links sind von Hengsten gezogene vierrädrige Wagen mit deutlichen konstruktiven Details wie den Gabelungen der Deichsel und der Langfuhr dargestellt. Auf diesen steht jeweils eine Person mit einem langen spitzen Gegenstand,<sup>90</sup> vielleicht einem Treibstachel, Spieß oder Stab,<sup>91</sup> dessen Spitze in Richtung der zentralen Bildfelder weist. In der anderen Hand halten sie kleine ovale Schilde. Der Umstand, dass die Wagen in Richtung des Bildzentrums gewendet sind – sich möglicherweise auf dieses zu bewegen – erinnert an die Bilderzählung auf der Thronlehne von Verucchio, Lippi 89, wo ebenfalls Wagen auf das Bildzentrum zuzufahren scheinen. Dort sind auch bewaffnete Figuren abgebildet sowie auf einer Art Hochsitz sitzende Personen, die als Beobachter oder Wächter verstanden werden können; weshalb für Hochdorf schon vermutet wurde, ob es sich bei den auf den Wagen Stehenden um Schiedsrichter der in der Bildmitte abgebildeten Wettkämpfe handelt.<sup>92</sup> Hinsichtlich der Wiedergabe der Pferde auf dem Hochdorfer Bronzesofa hat Alberto Marretta eindrücklich dargelegt, dass diese mit einer Darstellungs-konvention des Golaseccagebietes und des Valcamonica übereinstimmt, wo Tierkörper häufig so angelegt sind, dass die Umrisslinien des Rumpfes fließend in die Beinpartie übergehen (Abb. 15).<sup>93</sup>

Die drei zentralen Bildszenen der Rückenlehne zeigen drei Paare sich gegenüber stehender Figuren mit langen, vom Hinterkopf herabhängenden Strähnen, die in zurückgebogener Körperhaltung in der vorderen Hand eine Art Hantel und in der hinteren ein Schwert halten (Taf. 11–13). Diese Szenen sind gegenüber den seitlichen Wagendarstellungen erhöht dargestellt, als stünden die Wettkämpfer auf einer Bühne oder einem Podest (Taf. 5,1–3).<sup>94</sup> Die Anmutung der Figuren mit den weit zurückgebogenen Oberkörpern erinnert mehr an eine Art Tanz, als an einen Kampf.<sup>95</sup> Wobei Hanteln, ähnlich den dargestellten, häufig auf den Friesen der Bildsitulen wiedergegeben sind. Erich Zimmermann konnte überzeugend darlegen, dass es bei diesen Faustkämpfen darum ging, dem Gegner die Hantel aus der Hand zu schlagen,<sup>96</sup> wozu ein mehr tänzerischer denn kriegerischer Kampfstil passte. Hubert Steiner verwies auf zwei sich mit erhobenem Schwert gegenüberstehende Personen auf Situla B aus Sesto Calende, die möglicherweise ebenfalls einen „Schwerttanz“ aufführen, ebenfalls wohl mit Kurzschertern.<sup>97</sup> Wobei ihnen, soweit die Figuren zu erkennen sind, die dynamische Haltung der Hochdorfer Figuren gänzlich abzugehen scheint. Wenig tänzerisch mutet auch die Haltung sich gegenüber stehender Figuren der camunischen Felsbildkunst an, die jeweils mit Kurzschertern und einem sehr kleinen Schild oder eben den Hochdorfer Hanteln gleichenden Gegenständen bewehrt sind.<sup>98</sup>

Die bei den Hochdorfer Schwerttänzern im Bereich der Hüfte abstehenden „Rockschöße“

89 Die Darstellung eines zweirädrigen Wagens mit Lenker und Pferden, die ein Hund begleitet, auf einem Kegelhalsgefäß aus Rabensburg, Niederösterreich besteht aus in Ton eingedrückten Punkten. Möglicherweise soll diese für Keramiken ungewöhnliche Technik, die an Punzierungen erinnert, einen Bezug zu Verzierungen von Metallarbeiten suggerieren. Huth sieht in der Darstellung italische Einflüsse. Huth 2003, 134 mit Taf. 40,5.

90 Es wäre unverständlich, wenn der Gegenstand ein Schwert darstellen sollte, wo sich doch die Schwerter der benachbarten Schwerttänzer deutlich von diesem Gegenstand unterscheiden.

91 Die Kombination von kleinem ovalem Schild und Schwert ist in der camunischen Felsbildkunst zahlreich vertreten. Diese werden jedoch deutlich älter datiert, als die Hochdorfer Grableiße. Siehe etwa zur Übersicht Sansoni/Gavaldo 2009, 18. Schickler 2001, 150 mit Anm. 11 weist darauf hin, dass bei dem auf der Bronzeliège liegenden Toten von Hochdorf auch ein Haselstab gefunden wurde. Neben mehreren Deutungsvorschlägen für Funde eisenzeitlicher Holzstäbe erwähnt er auch, dass ein Haselstab eine Rolle bei der Initiation von Kriegergefolgschaften gespielt hätte. Die Kombination mit einem Schild, wie auf der Rückenlehne des Bronzesofas, bedürfte dann jedoch weiterer Erklärung.

92 Verger 2006, 27. Gleichfalls auf Wagen stehende Personen sind auf Keramikgefäßen aus Sopron dargestellt. Pare 1989, Abb. 16. Pare schreibt den vierrädrigen Wagen der Hallstattzeit unter anderen eine religiöse Bedeutung zu, was sich seiner Ansicht nach auch darin ausdrücke, dass diese in den Gräbern (wie in Hochdorf) so platziert wurden, dass sie in Fahrtrichtung Süden weisen, was mit der Rolle der Wagenbeigabe in grabrituellen und Jenseitsvorstellungen zu tun habe (ebd. 96 f.).

93 Marretta 2015.

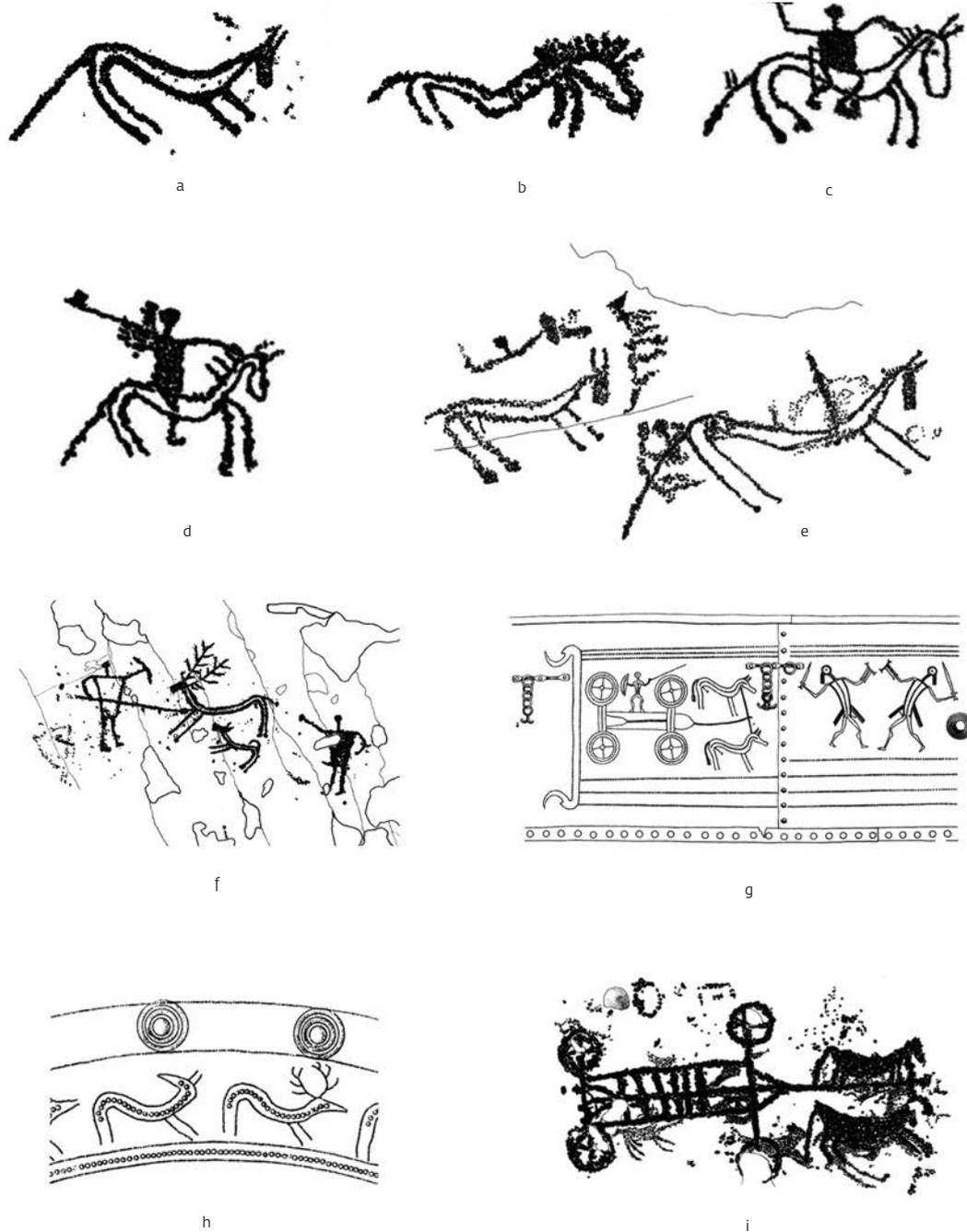
94 Ein Podest wird auch für das zentrale Bildgeschehen der Rückenlehne von Verucchio, Lippi Grab 89 beschrieben. Siehe etwa Verger 2006, 27.

95 Ebenfalls zurückgebogene Oberkörper besitzen Hantelkämpfer auf der Situla Benvenuti; nach Zimmermann wohl um einem zu erwartenden Schlag auszuweichen. Zimmermann 2003, 231 f.

96 Zimmermann 2003, bes. 236–239.

97 Steiner 2010, 581 f.

98 Dem Wettkampf auf der Hochdorfer Lehne sehr ähnlich ist die Felsritzung in Paspardo R. 15 mit Schwert und gebogenen Hanteln. Zudem befindet sich zwischen den Kämpfern wohl wie auf den Situlen ein Preis in Form eines Gefäßes oder eher eines Helms (Fossati 1991, Abb. 74), wodurch die Szene als Wiedergabe eines Agons charakterisiert ist.



15 Tierdarstellungen aus dem Golasecca-Gebiet und auf dem Hochdorfer Bronzesofa. a, b, e: Foppe di Nadro R. 27; c: Foppe di Nadro R. 6; d: Naquane R. 2; f: Bedolina R. 28; g: Rückenlehne Hochdorf; h: Situla aus Trezzo sull'Adda; i: Naquane R. 23.

wurden als rückwärtige Panzerungen interpretiert.<sup>99</sup> Bei aus einer Reihe von drei oder vier Perlpunzen aufgebauten Linien im Bereich

des Hüftknicks kann es sich um ithyphallische Darstellungen<sup>100</sup> oder auch die Wiedergabe eines Waffengehänges handeln. Darstellungen

99 Nach Zimmermann verweisen die „RockschöÙe“ der Hochdorfer Schwerttänzer auf eine rückwärtige Panzerung der dargestellten Personen, wofür ihm zufolge insbesondere die Darstellung von Wagenfahrern auf der Kuffarn-Situla sprächen (Zimmermann 2003, 47–49 mit weiterer Literatur). Zu ergänzen wäre die Darstellung eines Reiters mit Schwert und „RockschöÙen“ auf R. 51 von Capo di Ponte, Naquane (vgl. Fossati 1991, Abb. 51). Weiters zwei behelmte Kämpfer mit Schwert, Schild und „RockschöÙen“ auf Foppe die Nadro, R. 6 (Zanetta 2007, Abb. 10) sowie auf Camapnine R. 62 (Sansoni 2007, Abb. 11). Auf eine vergleichbare Darstellung solcher „RockschöÙe“ auf einer

spätbronze-/früheisenzeitlichen Steinstele (Stele I) aus Los Llanos bei Zarza Capilla la Nueva, Prov. Badajoz hat mich Ch. Huth hingewiesen. Der dort abgebildete Krieger trägt ein Schwert. Um ihn herum sind verschiedene Gegenstände dargestellt, darunter ein Speiß oder Speer, ein Schild und ein zweirädriger Wagen, was ebenfalls an die Darstellung auf der Lehne der Hochdorfer Bronzesofa erinnert (siehe Harrison 2004, 250 f.). Alle Abbildungen zeigen mit Schwertern bewaffnete Kämpfer, was ebenfalls auf eine Schutzbewaffnung hinweist.

100 Siehe Huth 2003, 93.

von Figuren mit erhobenen Schwertern – teilweise Antennenschwertern – sowie von „Rockschößen“ und kurzen stabförmigen Elementen im Bereich des Übergangs von den Beinen zum Rumpf sind allesamt von camunischen Felsbildern bekannt.<sup>101</sup> Dass es sich bei den Hochdorfer Schwerttänzern um die Hauptpersonen der Bilderzählung handelt, unterstreichen die beiden großen, vermutlich als Sonnensymbole zu deutenden Ringbuckel, die die drei Personenpaare voneinander trennen.<sup>102</sup> Bei sämtlichen, stets in gleicher Perspektive wiedergegebenen Figuren auf der Rückenlehne sind die anatomisch sehr kräftig geratenen Waden hervorgehoben,<sup>103</sup> ebenfalls ohne Ausnahme sind die Köpfe der Figuren ganz schematisch durch konzentrische, einen Punkt umgebende Kreise dargestellt. Die Art die Kopfpartie in Form eines Punktkreises wiederzugeben, hat seine besten Vergleiche in der camunischen Felskunst. Angelo Fossati zeigt eine Ritzung aus Ceto, Foppe die Nadro R. 5, die einen mit Schwert und rechteckigem Schild bewaffneten Krieger zeigt. Ihn charakterisiert ganz wie die Hochdorfer Schwerttänzer eine ungewöhnlich langgezogene Halspartie sowie ein Kopf, der aus anatomischer Sicht als verhältnismäßig kleiner Punktkreis ausgeführt ist.<sup>104</sup> Diese Art Darstellung eines Kopfes in Form eines Punktes den ein Kreis umgibt, wird in der alpinen Felskunst allgemein als die Wiedergabe behelmter Personen interpretiert. Die bislang als Haarschöpfe interpretierten Strähnen, die von Hinterhaupt der Hochdorfer Schwerttänzer herabhängen, dürften dann entsprechend eher als eine Art Helmbüsche anzusehen sein, wie sie in anderer Form auch in den Bildwerken des Valcamonica vielfach vertreten sind. Es ist nicht auszuschließen, dass durch Hinzufügung solcher Attribute für den kundigen Betrachter die Protagonis-

ten ausreichend charakterisiert waren, um die gesamte Szene entschlüsseln und in einen bekannten Kontext stellen zu können. Sollten infolge dessen die szenischen Darstellungen als eine Bilderzählung zu verstehen sein, so würde dies hinsichtlich der Darstellungsform Bezüge etwa zu der Thronlehne von Verucchio, Lippi 89 herstellen.<sup>105</sup> Dies betrifft auch die Komposition des zentralen Bildgeschehens, welches sich auf dem Holzthron aus Verucchio, Lippi 89 wie in Hochdorf auf einer Bühne abspielt, die von mit Helm und Schild bewehrten Krieger flankiert wird. Analog sind die zentral auf der Rückenlehne wiedergegebenen „Schwerttänzer“ des Hochdorfer Sofas ebenfalls beiderseits von auf Wagen stehenden, mit Schild und Speiß, Stab oder Treibstachel bewaffneten Personen eingerahmt. Was die Darstellung der Schwerter selbst angeht, so sind Knaufende und Parier jeweils durch ein Punzenpaar deutlich hervorgehoben (Taf. 11–13). Für das 6. Jahrhundert v. Chr. sind vergleichbare Schwertformen aus Gräbern selten.<sup>106</sup> Schwerter, die solche Charakteristika an Knauf und Parier aufweisen, datieren häufiger in die ausgehende Urnenfelderzeit<sup>107</sup> oder bereits in das 5. Jahrhundert v. Chr.<sup>108</sup>

Auf eine Besonderheit der begrenzenden, in bronzezeitlicher Tradition stehenden Vogelbarken der Bronzecouch hat Christoph Huth hingewiesen,<sup>109</sup> der feststellte, dass die Vogelköpfe mitsamt den Schnäbeln spiegelverkehrt und ohne Hälse aufgebracht wurden, wodurch die Köpfe nach hinten bzw. innen anstatt nach außen blicken (vgl. Taf. 8). Diese Abweichung von der Darstellungskonvention (vgl. Abb. 14) mag nicht zwingend durch einen zeitlichen Abstand zwischen Vorlagen und Nachahmung begründet sein, da das Motiv während der frühen Eisenzeit beiderseits der Alpen gebräuch-

101 Fossati 1991, Abb. 22 (Penis/Schwertgehänge); Abb. 23 („Rockschöße“); Abb. 24 (Antennenschwert).

102 Nebelsick hat darauf hingewiesen, dass Kompositionen basierend auf drei Personenpaaren ein wiederkehrendes Motiv figural verzierter Bronzearbeiten der Nekropolen von Kleinklein seien (Nebelsick 2019, 4). – Eibner verweist darauf, dass die Rückenpartien der Schwerttänzer annähernd kreisförmig um die großen Ringbuckel gebogen seien. Eibner 2018, 109.

103 Zum möglichen Bedeutungsgehalt kräftiger Waden- bzw. Beinmuskulatur eisenseitlicher Steinstelen siehe Löhlein 2006. Vergleichbare Betonung der Waden ist auch in der camunischen Felskunst üblich.

104 Vgl. Fossati 1991, Abb. 85.

105 Wobei die Bildsequenzen des Sessels aus Verucchio deutlich narrativen Charakter haben und offenbar eine Handlung in mehreren unterschiedlichen Bildfeldern erzählen, wogegen die Szene auf der Rückenlehne der Hochdorfer Couch deskriptiv bleibt und sich ein spezifischer Handlungs-

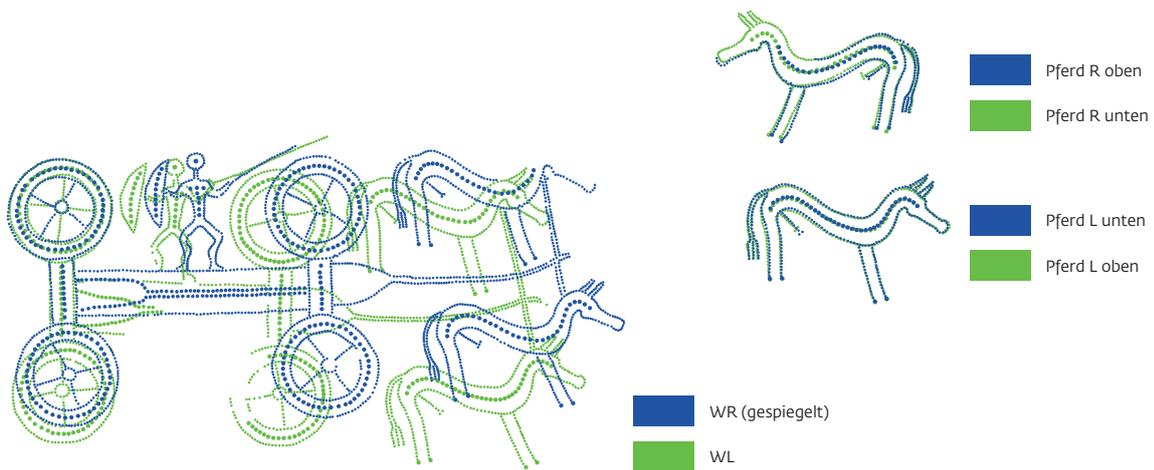
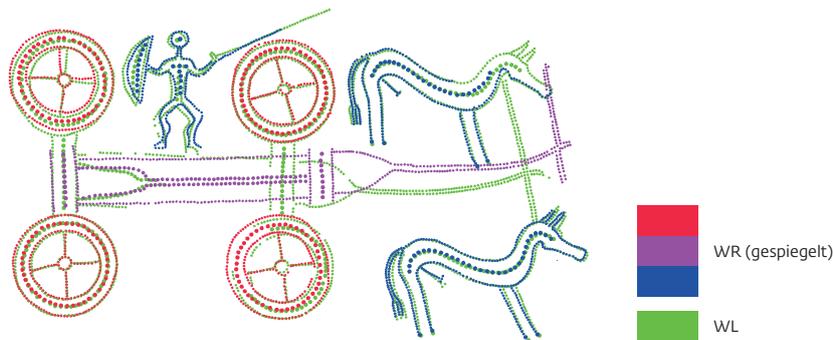
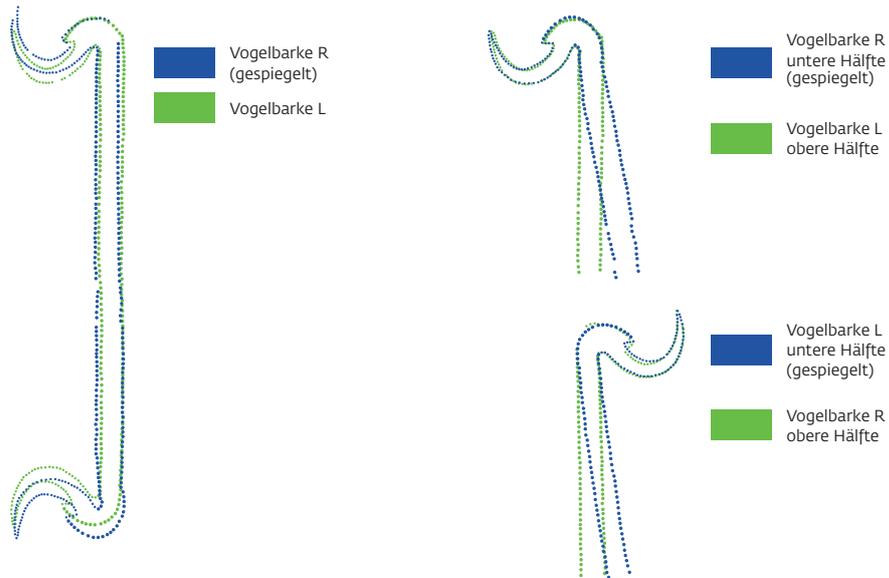
gang allenfalls durch die wiederholte Wiedergabe ein- und derselben Figur in zwei Situationen erschließt. Vgl. Giuliani 2003, 21–37.

106 Kurze Schwerter der Späthallstattzeit aus Südwestdeutschland und Frankreich, die mit den auf der Hochdorfer Bronzecouch abgebildeten vergleichbar sind, erwähnt Th. Hoppe. Ihm danke ich für den Hinweis auf ein eisernes Exemplar mit Antennengriff aus Münsingen- Böttingen, Kr. Reutlingen. Hoppe 2018, 68; Zürn 1987, Taf. 249,1.

107 Einen Überblick über süddeutsche sowie alpine Typen bietet Müller-Karpe 1961. Zu ebenfalls urnenfelderzeitlichen italischen Schwertern siehe Bianco Peroni 1970, z. B. Taf. 42,283–284 oder die Antennenschwerter mit Rahmenknauf ebd. 122 f.

108 Zu Schwertern mit breiten Knäufen und Parierstangen der camunischen Felskunst, die dem 5. Jahrhundert v. Chr. zugeordnet werden, siehe etwa Sansoni/Gavaldo 2009, 18.

109 Für den mündlichen Hinweis auf dieses bis dahin nicht entdeckte Detail danke ich Ch. Huth, Freiburg i. Br.



16 Überlagerungen von Elementen des Bildfrieses auf der Rückenlehne des Hochdorfer Bronzesofas – Vogelbarken, Hengste, Wagen.

lich war.<sup>110</sup> Stefan Wirth vermutet deshalb, dass auch die Kombination des Vogelbarkenmotivs mit den großen konzentrischen Kreisbuckeln auf der Hochdorfer Lehne kein Zufall ist, sondern zusammen gehörende Barken- und Sonnenmotive darstellt.<sup>111</sup> Denkt man bei dieser Art der Darstellung des Vogelbarkenmotivs zunächst an eine handwerkliche Fehlleistung (Abb. 16 oben rechts), so zeigt eine Amphore aus dem Latium eine vergleichbare Darstellung, die auf der Schulter des aus der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. datierenden Gefäßes eingeritzt war.<sup>112</sup> Ansonsten entsprechen die Vogelprotomen abgesehen von der bezüglich der Vertikalachse spiegelverkehrten Anbringung in Form und Proportion bis ins Detail den Vorbildern des bekannten Motivschatzes.<sup>113</sup> Ohne die Ursache der unkonventionellen Wiedergabe des Vogelbarken-Motivs letztlich ergründen zu können, bleibt ein Moment der Diskrepanz zwischen intendiertem Dekor und dessen kanonischer Wiedergabe festzuhalten.

Diese Beobachtung an den Vogelbarken gab Anlass, auch die übrigen Bildelemente der Rückenlehne auf ihre Herstellung hin genauer zu untersuchen. Infolge des hochauflösenden 3D-Scans des Sitzmöbels (siehe Beitrag Schaich in diesem Band, Kap. 4) und einem darauf hin durchgeführten 3-D-Survey (siehe Beitrag Belgiovine und Capuzzo in diesem Band, Kap. 5) waren feine Anriss- oder Konstruktionslinien auf dem Bronzeblech der Rückenlehne erkannt worden, die überwiegend als Vorzeichnung für die Punzierungen dienten (Taf. 5). Es handelt sich um Linien, die die Bildszenen oben und unten begrenzen und strukturieren. Darüber hinaus sind im Bereich des Bildfeldes links Spuren der Wagenkonstruktion und eines Rades sowie vom Umriss des unteren Hengstes erhalten. Auf der rechten Seite waren lediglich Anrisslinien im Bereich des oberen Hengstes sichtbar, die Teile des Körperumrisses wiedergeben. Es ist aufgrund des Erhaltungszustan-

des nicht zu belegen, inwieweit für das gesamte Bildgeschehen von Vorzeichnungen dieser Art auszugehen ist, da das Möbel einerseits bereits bei seiner Bergung Fehlstellen aufwies und andererseits stellenweise stark korrodiert ist (siehe Beitrag Heinrich und Wolf in diesem Band, Kap. 3). Auch ist eine röntgentechnische Untersuchung der Couch heute nicht mehr möglich, um auf diese Weise korrodierte Areale auf Anrisslinien bzw. Vorzeichnungen hin zu untersuchen.<sup>114</sup> Gleichwohl erscheint die Annahme einer ursprünglich weitgehenden Vorzeichnung für die zu punzierenden Linien der Rückenlehne durchaus plausibel.

Umfänglich erhalten sind die Anrisse der langen waagrecht Linien, die die Bildfelder oben und unten begrenzen sowie einer senkrechten Geraden im Bereich des linken Ringbuckels, die nicht gepunzt wurde und hilft das Bildgeschehen in Felder zu unterteilen. Vermutlich war ursprünglich auch am rechten Ringbuckel eine solche Senkrechte vorhanden, wie es die Ergänzungen auf Taf. 5 unten zeigen. Es ist auffallend, dass ober- und unterhalb der Schwerttänzer nicht alle angerissenen Geraden später auch punziert wurden, was auf eine andere als eine Zierfunktion derselben hinweist. So diente die unterste Linie der oberen Begrenzung offensichtlich als Hilfslinie der Orientierung in der Fläche, da alle Schwertkämpfer mit Hantel und/oder Schwert an diese Linie anstoßen, was jedoch aufgrund der nicht ausgeführten Punzierung später nicht zu erkennen war und so der optische Eindruck entstand, als seien die Schwerttänzer mittig zwischen einer oberen und einer unteren waagrecht Punzlinie platziert. Die Funktion der beiden nicht punzierten Hilfslinien am unteren Ende des Bildfrieses ist weniger offensichtlich.

Untersucht man die Figuren des symmetrisch aufgebauten Bildfrieses<sup>115</sup> näher, so ergibt sich für die beiderseits dargestellten Hengste, dass beide Hengste auf der rechten und beide Hengste auf der linken Seite in ihren Umriss-

110 Wirth 2006, 556–559. Siehe außerdem Beitrag Hoppe in diesem Band (Kap. 6). Gute Vergleiche zu den Hochdorfer Vogelbarken, dort mit der kanonischen Variante der Vogelköpfe in Kombination mit Inschriften, sind auch aus dem Valcamonica, Capo di Ponte, Naquane R. 50 bekannt. Siehe Fossati 1991, Abb. 40.

111 Wirth 2006, 558. Dass „Sonnensymbole“ die Bildfelder der Hochdorfer Rückenlehne trennen, bemerkte bereits Kossack 1999, 128.

112 Bedini 1992, 263 mit Abb. 42,5.

113 Siehe etwa Wirth 2009 oder Iaia 2004, 316–318. Eine Verwendung von Vorzeichnungen in Kohle oder anderem Material für die Gestaltung der Figuren der Rückenlehne hat bereits Biel vermutet. Biel 1985b, 94 f.

114 Die vor der Restaurierung der Hochdorfer Bronzencouch gefertigten Röntgenaufnahmen von Teilen der Rückenlehne lassen keine Hinweise auf Anrisslinien erkennen. Bocher 2010, 27 berichtet dagegen, dass bei Röntgenaufnahmen von Bronzeblechen Hilfslinien selbst bei starker Korrosion noch als „feine schwarze Linien“ erkannt werden konnten. Anrisslinien, wohl zur Aufteilung des Ornamentfeldes, waren außerdem auf dem Goldblech des rechten Knöchelbandes aus dem Hochdorfer Prunkgrab zu erkennen. Hansen 2010, 43.

115 Die Symmetrie des Bildfeldes würde durch die auf dem Möbel sitzenden Personen aufgenommen, wenn es sich, ähnlich wie auf der Sitzbank der Certosa-Situla, um zwei seitlich sitzende Personen gehandelt hätte. Zur Sitzposition siehe auch Jung 2006, 35.

sen jeweils über weite Strecken bzw. vollständig übereinstimmen. Dagegen sind die Wagen selbst augenscheinlich unterschiedlich beschaffen, wie die Überlagerung Abb. 16 unten zeigt. So ist der linke Wagen breiter und der rechte länger ausgeführt, weshalb folglich auch die Wagenkonstruktionen unterschiedlich ausfallen und weitere Bildelemente bei einer einfachen Überlagerung gegeneinander verschoben sind. Passt man jedoch die auf den Wagen stehenden Personen mitsamt Schild und Stachel oder Stab übereinander, werden starke Übereinstimmungen nicht nur im Umriss, sondern auch in den Binnenstrukturen von Schild und Körper deutlich (Abb. 16 Mitte). Lediglich im Bereich der Beine weichen sie voneinander ab. Ebenso stimmen die Räder beider Gefährte, wenn sie entweder durch Drehen sowohl im oder gegen der Uhrzeigersinn übereinander gepasst werden, wiederum teilweise überein (Abb. 16 Mitte). Es ist darüber hinaus auch so, dass an den beiden Wagen jeweils die beiden diagonal gegenüber liegenden Wagenräder von sehr ähnlicher Gestalt sind. Somit wurde trotz zahlreicher Übereinstimmungen durch Drehen der Vorlagen für die Räder und ihre Anbringung über Kreuz versucht, eine augenfällige Ähnlichkeit der beiden Gefährte zu vermeiden.

Die Analyse der Schwerttänzer ergab ebenfalls partiell übereinstimmende Umrisse. Orientiert man sich am Oberkörper der Figuren, so weisen die erste und zweite Figur von links, die dritte und vierte sowie die fünfte und sechste Figur von links hinsichtlich ihres Umrisses bei einer Überlagerung Übereinstimmungen auf. Allerdings stehen die Extremitäten und die Hals-Kopf-Partien oder die „Rockschöße“ bzw. Panzerungen in unterschiedlichen Winkeln zum Körper (Abb. 17 rechte Hälfte). Erst durch Verschieben und Übereinanderlegen dieser Partien wird ihre Kongruenz ersichtlich (Abb. 17 linke Hälfte).

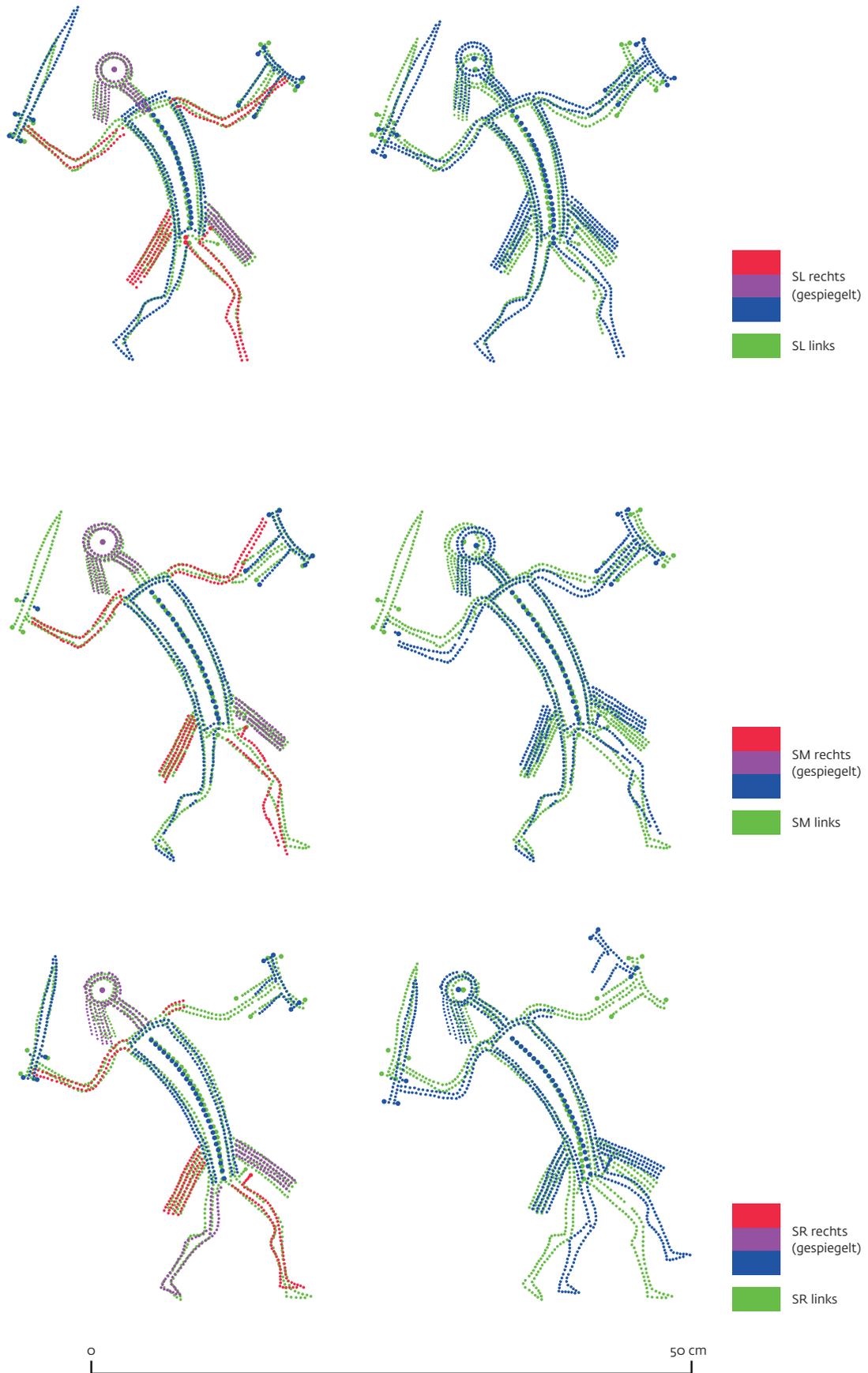
Angesichts der Übereinstimmungen stellt sich die Frage nach der Herstellungsweise der Figuren. Zunächst ist zu konstatieren, dass die umrissgleichen oder -ähnlichen Figuren an der Vertikalachse gespiegelt wurden. Dies spricht für eine Verwendung von Vorlagen oder Schablonen. Dabei kommt für die Anfertigung einer Figur und ihres Spiegelbildes sowohl der Gebrauch einer gemeinsamen Vorlage in Frage, als auch die Möglichkeit, dass zunächst eine Figur auf das Bronzeblech aufgebracht wurde und von dieser eine Schablone für die Herstellung ihres seitenverkehrten Pendants angefertigt

wurde. Die genannten Übereinstimmungen betreffen nicht nur die Umrisse der Figuren, sondern bisweilen auch die Punzreihen im Inneren. Hierfür wäre eine transparente Vorlage vorauszusetzen (z. B. dünnes Leder, evtl. festes Textil), bzw. ein Schablonenmaterial auf dem die gewünschte Linienführung ausgeschnitten oder ausgeschabt war. Als Materialien hierfür kommen etwa Holzplatten oder dünne Metallbleche in Frage, welche den Vorteil besaßen hätten, dass man das Positiv zur Anfertigung des Umrisses und das Negativ zur Herstellung inliegender Strukturen hätte verwenden können. Der Umstand, dass Gliedmaßen sowie Hälse und Köpfe und die „Rockschöße“ miteinander umrissgleich sind, doch in unterschiedlichen Winkeln oder auf unterschiedlicher Höhe angebracht wurden, könnte darauf zurückgehen, dass die Schablonen bei Anlage der Figuren bewegt wurden, oder mehrteilige Vorlagen verwendet wurden.<sup>116</sup> Einige Elemente wie die Schwerter scheinen partiell frei Hand aufgebracht worden zu sein. Die Spiegelung von Figuren an der Vertikalachse bewirkt bei den Schwerttänzern, dass die Schwerthand wechselt. Da zudem die Extremitäten und die Hals-Kopf-Partien abweichend dargestellt wurden, konnte ein statischer Gesamteindruck des Bildfrieses vermieden werden. Dass auf diese Weise auch tatsächlich die Darstellung von Bewegung intendiert war und von den Betrachtern auch erkannt werden konnte, ist unwahrscheinlich, da hierfür doch eine recht genaue Inaugenscheinnahme des Bildgeschehens vonnöten gewesen wäre. In jedem Fall erfolgte die Doppelung bestimmter Personen oder Charaktere bei gleichzeitigem Bemühen, deren Gemeinsamkeiten durch abweichende Arm-, Bein- und Kopfhaltung oder Kleidung bzw. Panzerung zu verschleiern. Deshalb wurden auch für das Hinzufügen eines abweichenden, fünf anstatt vier Linien umfassenden Schopfes keine umrissgleichen Figuren ausgewählt, sondern der dritte und sechste Schwerttänzer von links.

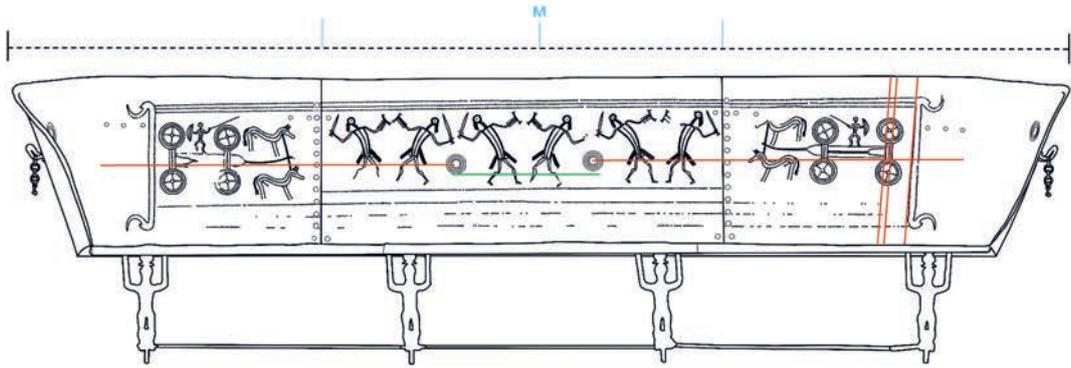
Obwohl die Paare der drei Bildfelder wohl jeweils einer gemeinsamen Vorlage entstammen, erscheinen sie dem Betrachter als divergent. Dass die Personen gleich groß ausfielen, dürfte als Hinweis auf ihre Statusgleichheit verstanden werden, was Voraussetzung für einen würdigen Wettkampf war. Es mag sein, dass die Bildfolge dazu diente, die körperliche Tüchtigkeit des Verstorbenen herauszustellen, der selbst an solchen Agonen teilgenommen haben könnte, oder aber es handelte sich um eine Bilderzählung, die von den antiken Betrachtern als

116 Möglicherweise dienten einige der nicht punzierten Anrisslinien als Orientierung für das Anlegen von Schablonen oder Vorlagen oder zeugen von

einer Umplanung bei Anlage des Bildfeldes und wurden deshalb nicht punziert.



17 Überlagerungen von Elementen des Bildfrieses auf der Rückenlehne des Hochdorfer Bronzesofas – Schwerttänzer. SL = Schwerttänzerpaar links. SM = Schwerttänzerpaar mitte. SR = Schwerttänzerpaar rechts.



18 Konstruktionsdetails des Bildfrieses auf der Rückenlehne des Hochdorfer Bronze-sofas.

ein bekanntes reales oder mythisches Ereignis identifiziert und erinnert werden konnte, wozu auch die gesamte Szenerie mit den flankierenden Wagen und den begrenzenden Vogelbarken passen würde. Dadurch, dass der Tote auf der Bronzecouch liegend bestattet wurde, wurde er spätestens ab diesem Zeitpunkt ohnehin mit dem Bildgeschehen assoziiert.

Da nach Meinung Biels die Bildszenen der Rückenlehne durch Kissen oder anderweitige Textilien, die an den Anhängern der Kettchen eingehängt waren, verdeckt gewesen seien,<sup>117</sup> vermutet Verger für die Bronzecouch zwei Nutzungsphasen. Ein erste, in der das Bildgeschehen sichtbar war und eine zweite, in der dieses durch einen Stoff verhängt und ein Sitzpolster in Gebrauch war.<sup>118</sup> Diese Annahme setzt voraus, dass die ineinander hängend gegossenen Kettchen und die Anhänger (siehe Beitrag Binggeli in diesem Band, Kap. 10) nachträglich an den Griffen oder Attaschen nur angebracht werden konnten, wenn deren Vernietung mit dem Rückenblech zunächst gelöst und dann wieder angebracht wurde. Zudem wird die polsterartige Auflage der Sitzfläche mit ca. 10 cm Höhe rekonstruiert (vgl. Beitrag Banck-Burgess in diesem Band, Kap. 9), wodurch die Bildszenen durchaus sichtbar geblieben wären. Die Annahme, an den ankerförmigen Anhängern seien Polster oder Tuche eingehängt gewesen, die die Bildszenen der Rückenlehne bedeckten, bleibt spekulativ.<sup>119</sup>

Es scheint so, dass nur dann die gesamte Bildszene der Rückenlehne sichtbar war, solange niemand auf dem Sofa Platz genommen hatte. Saßen darauf zwei Personen, ähnlich der Darstellung auf der Certosa-Situla, wäre nur der mittige Ausschnitt mit den Schwerttänzerpaaren frei einsehbar gewesen. Vielleicht war diese Bildkomposition so bekannt oder allge-

mein verbreitet, dass sie den Anwesenden auch gewärtig war, wenn sie während der Nutzung durch Sitzende ganz oder teilweise verdeckt wurde. Außerdem unterstreicht diese praktische Erwägung deutlich, dass die Schwerttanzszene die zentrale Bildbotschaft auf der Bronzelehne ist.

Nach den beim experimentellen Nachbau gemachten Beobachtungen müssen die großen Ringbuckel der Hochdorfer Lehne aus technischen Erwägungen im demontierten Zustand aufgebracht worden sein (siehe Beiträge Heinrich/Wolf, Hoppe und Binggeli in diesem Band, Kap. 3, 6 und 10). Verger weist diesen Ringbuckeln, wie auch den senkrechten Nietbahnen, eine Funktion als Teiler der Bildszenen auf der Rückenlehne zu, was durch die Anrisse bzw. Vorzeichnungen (Taf. 5,4–6) unterstrichen wird. Zudem können diese Ringbuckel als Sonnensymbole gedeutet werden, die zusammen mit den Vogelbarken als sozusagen dekonstruierte Vogelsonnenbarken eine Einheit bilden. Projiziert man die Mittelpunkte der Ringbuckel auf die seitlichen Vogelbarken, liegt tatsächlich nur der linke etwa in deren Mitte (Abb. 18), denn die beiden Ringbuckel wurden nicht auf derselben Höhe über der Sitzfläche angebracht. Der linke liegt etwas tiefer als der rechte (vgl. Abb. 18 grüne Linie) und gleichzeitig ist der linke Ringbuckel weiter vom Mittelpunkt des Möbels entfernt, als der rechte. Dies hängt damit zusammen, dass auch das mittlere Bronzeblech der Rückenlehne nicht genau mittig platziert wurde, sondern nach links verschoben (Abb. 18 blaue Markierungen). Dadurch musste das äußere Blech auf der rechten Seite länger bemessen sein als das auf der linken. Die rechte Vogelbarke wurde mit ihrem unteren Ende leicht nach links, d. h. nach innen geneigt, vermutlich um die Länge des Bildfeldes optisch

117 Lüttich 2013, 34.

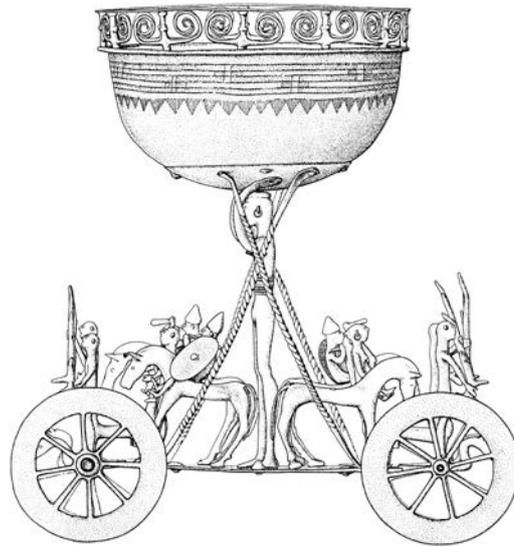
118 Verger 2006, 30.

119 Für entsprechende Anhänger an Metallgefäßen wird jedenfalls keine Anbringung von Accessoires vermutet. Aufgrund der Ausführungen von Banck-Burgess (siehe Beitrag in diesem Band, Kap. 9) ist außerdem davon auszugehen, dass angesichts der Beschaffenheit des Hanfbastgewebes

für dieses keine Aufhängevorrichtung erforderlich gewesen wäre. Aufgrund der Befundsituation käme jedoch vor allem dieses als Textil für die Rückenlehne in Betracht. Auch bleibt es Spekulation, ob die Matratze, die im Grab der Lagerung des Toten diente, bereits in Gebrauch war bevor das Sitzmöbel als Totenliege genutzt wurde.

etwas zu verkürzen. Für die Positionierung der Wagendarstellungen scheint in etwa das untere Ende der Wagenkästen als grobe Orientierung gedient zu haben (Abb. 18 waagrechte rote Linien), wobei beim rechten Wagen, um die Neigung der rechten Vogelbarke zu kaschieren, auch die rechte Achse parallel zur Barke nach innen geneigt wurde, während der linke Achsblock entsprechend den Achsen des linken Wagens senkrecht zur Sitzfläche des Sofas stand. Die Streckung des rechten Bildfeldes bedingte zudem, dass der rechte Wagen etwas schmaler und länger ausgeführt werden musste als der auf der linken Seite. Durch die Streckung des Gefährts fällt außerdem weniger auf, dass der Wagenkasten entsprechend der Neigung der rechten Barke an seinem linken Ende gegen die Waagrechte leicht nach oben verkippt ist.

Trotz solcher Schwierigkeiten in der Ausführung muss davon ausgegangen werden, dass sowohl für das Möbel wie auch für die Anbringung der Dekore von Beginn an ein einheitlicher Plan bestand, dieser sich möglicherweise an den zur Verfügung stehenden Bronzeblechen orientierte und die Bildszenen nicht eine spätere Zutat waren. Biel vermutet, dass ein Handwerker aus dem Süden in Zusammenarbeit mit lokalen Kräften das Möbel vor Ort gefertigt habe.<sup>120</sup> Zum gleichen Schluss kommt Konrad Spindler aufgrund der durch die Koralleneinlagen angedeuteten Schmuckensembles der Tragefiguren, die er als charakteristisch für lokale Frauenbestattungen beschreibt,<sup>121</sup> während Raffaele De Marinis die Einlage der Korallen als Arbeit eines Handwerkers aus dem Golaseccagebiet interpretiert.<sup>122</sup> Alternativ zur lokalen Fertigung für die auch die Schwierigkeiten bei der Herstellung des Möbels hinweisen könnten, wäre, wenn auch schwer vorstellbar, ein Transport der Sitzbank aus dem italischen Raum über die Alpen nach Norden eine weitere Möglichkeit. Mit dem großen Kessel aus Vix ist ein ebenfalls ausnehmend großer Gegenstand bekannt, der eine weite Transport-Strecke zurücklegte. Allerdings wohl in demontiertem Zustand, worauf Zahlzeichen hinweisen, die als Anhaltspunkte für den korrekten Zusammenbau des Stücks interpretiert werden. Im Falle der Hochdorfer Sitzbank erscheint das unter technischen Ge-



19 Der Kultwagen aus Strettweg.

sichtspunkten kaum wahrscheinlich und Markierungen, die auf eine zeitweise Demontage des Sofas oder seiner Teile hinwiesen, sind nicht vorhanden. Gleichwohl ist auch der Transport des Sofas über die Alpen nicht generell auszuschließen, bleibt aber wie alle anderen Szenarien aufgrund fehlender Belege hypothetisch.

### Die Tragefiguren

Die Tragefiguren des Bronzesofas haben ihren nächsten Vergleich in der zentralen Figur auf dem Kultwagen aus Strettweg.<sup>123</sup> Der Kesselwagen gehört zu einer Reihe ähnlicher Funde aus Männergräbern, meist Schwerträgern, des Alpensüdlandes. Diese Wagenmodelle besitzen einen Bezug zu dem auf den Friesen der Situlen dargestellten Geschehen.<sup>124</sup> Das Strettweger Prunkgrab bringt laut Huth zusammen mit der Ausstattung des weit jüngeren Hochdorfer Grabes deutlich die Inszenierung herausragender Gräber des Hallstattraumes im Stile des Situlenfestes zum Ausdruck.<sup>125</sup> Dabei bestehen nicht nur hinsichtlich der Grabinszenierung Ähnlichkeiten zwischen beiden Gräbern, sondern auch zwischen dem Strettweger Kesselwagen und der Hochdorfer Bronzbank selbst gibt es eine Reihe an Gemeinsamkeiten (Abb. 19). Die augenfälligste Ähnlichkeit besteht, wie erwähnt, zwischen der Gefäßträgerin des Kultwagens und den Tragefiguren der

120 Wie der Beitrag von Markus Binggeli in diesem Band (Kap. 10) verdeutlicht, war mit dem bekannten handwerklichen Wissen der Späthallstattzeit die Herstellung einer solchen Bronzecouch möglich.

121 Spindler 1983, 156.

122 De Marinis 2000, 386.

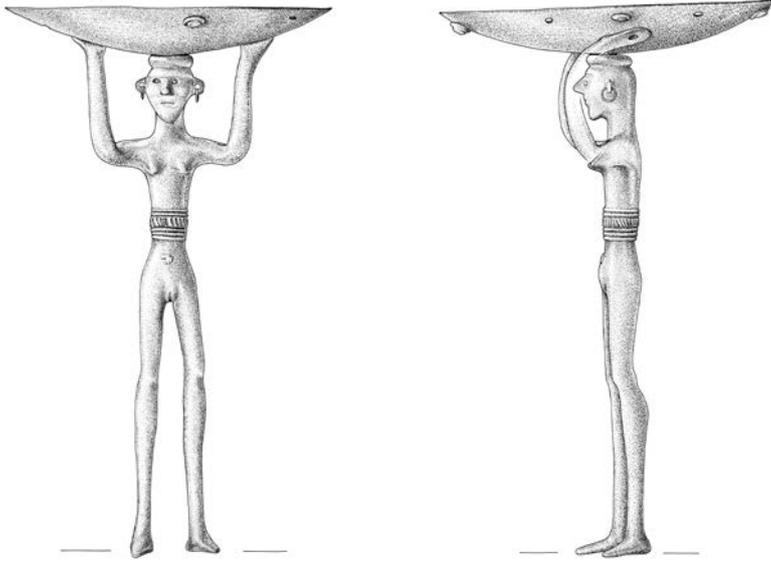
123 Darauf wurde verschiedentlich hingewiesen, etwa in Hoppe 2012, 222 f.

124 Egg 1996, 33.

125 Huth 2003, 254–260.

126 In diesem Kontext ist auf Figuren hinzuweisen, die auf Keramiken der Kalenderbergkultur abge-

bildet sind. Diese sind nicht nur häufig durch erhobene Arme gekennzeichnet, wobei Unter- und Oberarme etwa rechtwinklig zueinander stehen, ähnlich wie bei den Hochdorfer Tragefiguren, sondern bisweilen auch rechtwinklig abknickende Hände. Siehe Tarpini 2016 mit mehreren Beispielen. Als Bildträger fungieren Kegelhalsgefäße und Schälchen, die wohl zur Aufnahme von Flüssigkeiten/Getränken dienten und auch in dieser Hinsicht Bezüge zu den Hochdorfer Tragefiguren mit Kopfaufsatz herstellen. Auf ein aus der Slowakei stammendes anthropomorphes Gefäß mit erho-



20 Die Gefäßträgerin auf dem Kultwagen von Strettweg.

Bronzecouch.<sup>126</sup> Die große, zentral auf dem Wagenmodell positionierte, 23 cm hohe Figur<sup>127</sup> trägt eine Schale, in der sich ein weiteres Gefäß befand (Abb. 20). Die Bronzefigur selbst ist bis auf einen Gürtel nackt dargestellt. In die wie in Hochdorf abstehenden Ohren sind Ohringe aus Bronzedraht eingehängt. Aufgrund der angedeuteten Scham ist anzunehmen, dass es sich um eine weibliche Figur handelt. Ein auf dem Kopf befindlicher Wulst kann als Frisur oder auch als Tragehilfe für die auf dem Kopf angelegte Schale angesehen werden. Ebenfalls mit Nieten ist die Schale an den blattförmigen Händen befestigt. Um die Trägerin herum sind zwei identische Personengruppen angeordnet, die wohl ein Tieropfer zelebrieren. Unter diesen Figuren ist eine behelmte Männerfigur, die ähnlich der beiden auf einem vierrädrigen Wagen stehenden Männer im Bildfries des Hochdorfer Möbels einen Ovalschild trägt, darüber hinaus jedoch eine Lanze hält und keinen Speiß, Stab oder Treibstachel.<sup>128</sup> Die beiden Figuren-

gruppen sind auf dem Kesselwagen so angeordnet, dass sie in entgegengesetzte Richtungen blicken. Gleiches gilt für die beiden Reihen der Trägerinnen des Bronzesofas.<sup>129</sup> Dieser Effekt ist wohl weniger auf eine kommunikative Funktion im Kontext des Gebrauchs des Sofas zurückzuführen.<sup>130</sup> Vielmehr scheint die Vorderansicht als einzige oder Hauptansicht des Möbels vorgesehen gewesen zu sein, weshalb nur die Figuren der Vorderseite ein Gefäß auf dem Kopf tragen.<sup>131</sup> Es erschien nur in der frontalen Ansicht die Assoziation einer Trankspende wichtig. So ist die Trankspende für in der Regel sitzend dargestellte Personen auf den Bildsitulen ein zentrales Bildmotiv. Nach Huth kann es sich bei den Trankspenderinnen entweder um Priesterinnen, oder aber um Gottheiten handeln.<sup>132</sup> Gleiches wird für die Strettweger Kesselträgerin angenommen. In diesem Zusammenhang verwundert es nicht, dass das Hochdorfer Sitzmöbel direkt neben einem mit mehreren hundert Litern berauschenden Getränks gefüllten Bronzekessel platziert wurde, da nach Ansicht von Peter S. Wells Couch und Kessel wohl auch bei durch den Grabherrn ausgerichteten rituellen Festen eine funktionale Einheit bildeten.<sup>133</sup> Das zu Häupten des Toten an der Kammerwand hängende große, eiserne Trinkhorn sowie die weiteren acht an der südlichen Kammerwand hängenden Auerochsenhörner sind wohl in diesen funktionalen Kontext mit einzubeziehen (Abb. 21).

Der Miniaturwagen vom Südostalpenrand und das Hochdorfer Bronzesofa scheinen eine Reihe auffälliger Gemeinsamkeiten aufzuweisen. Zunächst sind es die Figuren in Tragehaltung. Während jedoch die Strettweger Figur ausschließlich Gefäßträgerin ist, scheinen die Hochdorfer Figuren in erster Linie das Möbel, oder vielmehr die darauf Sitzenden zu tragen. Die Gefäße sitzen den Köpfen der vorderen vier Figuren auf, sodass sich die aufliegenden

benen Armen und abknickenden Händen weist Huth 2019a, 237 mit Abb. 5 hin. Schließlich sei erwähnt, dass Glunz-Hüsken/Schebesch 2015, 304 auch den Griff des Dolches aus dem Hochdorfer Grab mit einer Menschengestalt, die die Arme wie die Gefäßträgerinnen des Sofas erhoben hat, assoziieren. Die den Antennen des Knaufes aufsitzenden Endknöpfe sehen sie als mögliche Darstellungen von Gefäßen an, was das Objekt zusätzlich mit den Tragefiguren des Möbels verbinden würde.

127 Die vorderen Tragefiguren der Bronzecouch sind 30 cm und die hinteren 26 cm hoch.

128 Mit gleicher Bewaffnung, jedoch anderem Helm der Zug von Kriegern des mittleren Registers auf der Situla in Providence. Lucke/Frey 1962, Beil. 1.

129 Im Falle der Steinstele aus Holzgerlingen (Kr. Böblingen) ist dieses Prinzip in einer Figur dargestellt, die neben der janusköpfigen Darstellung auch auf Vorder- und Rückseite je einen Arm vor dem Körper trägt. Der römische Gott Janus

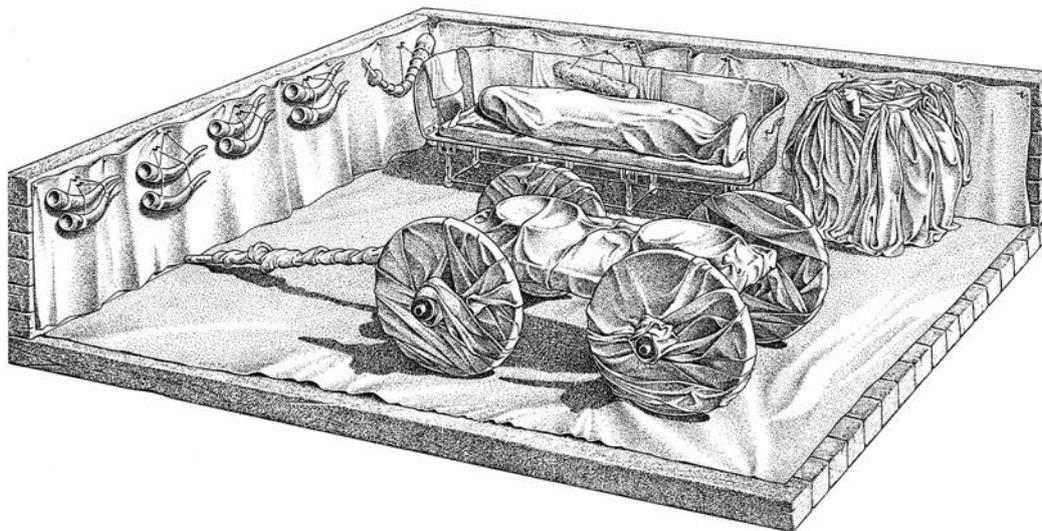
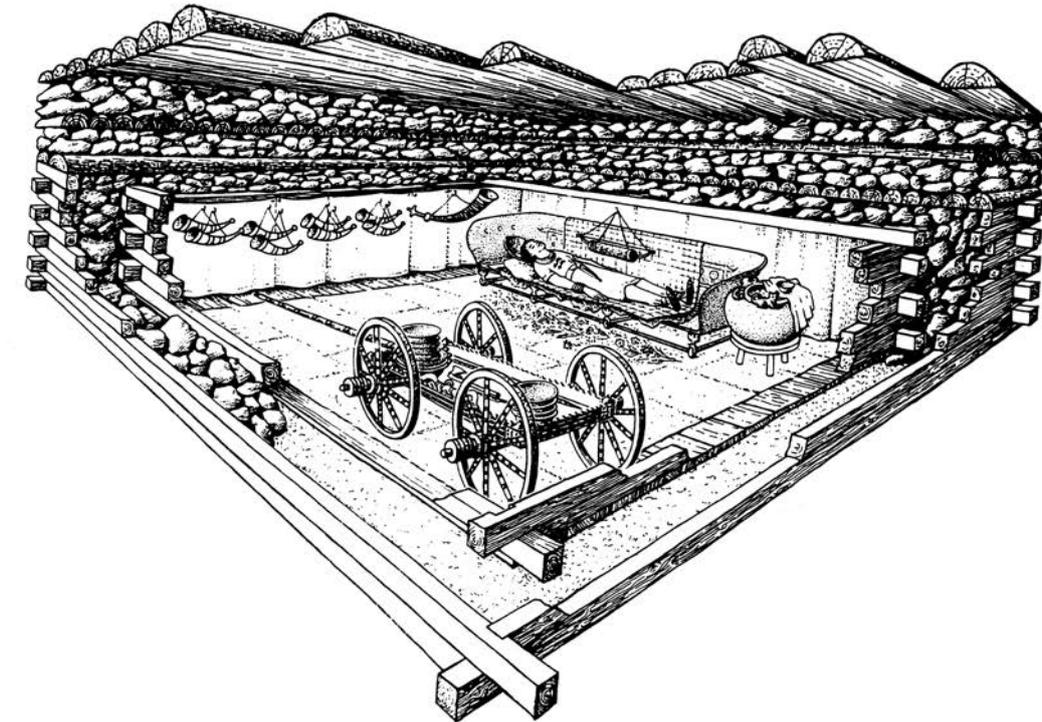
wird auch als Gott des Übergangs und der Wege bezeichnet, da er Anfang und Ende, Vergangenheit und Zukunft überblickt, oder allgemeiner, mit Werden und Vergehen in Zusammenhang steht. Ein Januskopf aus dem provenzalischen Heiligtum von Roquepertuse verdeutlicht zudem die weiträumige Verbreitung des Motivs während der Eisenzeit. Lescuré 2002.

130 In diesem Sinne Nordbladh 2013, 424. Es ist zu vermuten, dass für die Aufbringung des Dekors die Punztechnik u. a. deshalb gewählt wurde, weil sie aufgrund des lebhaften Spiels von Licht und Schatten visuell wesentlich auffälliger und auch noch auf größere Entfernung zu erkennen war, als z. B. eine gravierte Linie.

131 Was auch zu dem bei Biel erwähnten Effekt einer bequemen Sitzposition infolge der Neigung der Sitzfläche beiträgt (siehe Beitrag Biel in diesem Band, Kap. 2).

132 Huth 2003, 246.

133 Wells 2008, 92.



Lasten nicht nur auf die Arme, sondern auch auf die Köpfe zu verteilen scheinen.

Paolo Brocato und Carlo Regoli weisen bei der Betrachtung etruskischer Buccherokeramik auf den vorderasiatischen Einfluss auf weibliche Tragefiguren hin, die Schalen oder Becher stützen, wobei die Behältnisse sowohl allein den Köpfen aufliegen können, wie auch ausschließlich den Armen.<sup>134</sup> Eine lose Kombination von Statuetten mit einem Möbel ist aus dem Regolini-Galassi-Grab belegt. Dort sind insgesamt 33 Buccherofiguren überliefert, die an drei Seiten

der bronzenen Liege in der Vorkammer sowie wohl in zwei Reihen neben der Graburne standen. Nach Maurizio Sannibale geben die Frauenfiguren Trauergesten wieder und mögen eine Rolle während der Prothesis gespielt haben.<sup>135</sup> Die frühesten menschengestaltigen Stützen von Möbeln stammen nach Helmut Kyrieleis aus dem syrisch-phönizischen Bereich und reichen im Alten Orient bis in das 9. Jahrhundert v. Chr. zurück. Allerdings sind sie dort Zierrat im Seitenteil des Thrones.<sup>136</sup> Kaum weiter zu beurteilen ist eine bronzene anthropomorphe Figur aus

21 Rekonstruktionen der Grabkammer von Hochdorf. Oben: Kammerbau und Einrichtung der Grabkammer. Unten: Rekonstruktion nach Verhüllung der Beigaben und des Toten.

134 Brocato/Regoli 2009, bes. Abb. 2; 4; 6; 8–9.

135 Sannibale 2016, 308.

136 Kyrieleis 1969, 68. – Im Palast Sanheribs (Regierungszeit 705–680 v. Chr.) in Ninive ist auf einem

Wandrelief ein Thron abgebildet, in dessen Armlehne mit zwei Querstreben übereinander drei Reihen von Tragefiguren mit erhobenen Armen abgebildet sind. Metzger 1985, Taf. 100 A.D.

Grab 24/2005 in der Nekropole von Verucchio, deren Extremitäten nicht erhalten sind und die ebenfalls mit einem Totenbett in Verbindung gebracht wird.<sup>137</sup>

Während die Strettweger Kesselträgerin auf einem Wagen mit vier achtspeichigen Rädern steht, stehen alle acht Tragefiguren des Hochdorfer Bronzesofas jeweils auf einem sechspeichigen Bronzerad. Sowohl der Miniaturwagen, wie auch die Bronzecouch konnten auf den starren Rädern geradeaus vor und zurück bewegt werden. Wobei es vermutlich realiter nicht auf tatsächlich zurückzulegende Strecken ankam, was bei einem Miniaturwagen ja sinnfälliger ist, sondern auf die prinzipielle Möglichkeit der Bewegung vor und zurück.<sup>138</sup> Diese Beweglichkeit ist wohl nicht räumlich zu verstehen, sondern symbolisiert eine Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Dieses Thema von Werden und Vergehen kommt ebenso in den antithetischen Blickrichtungen der Opfergesellschaften auf dem Strettweger Wagen, wie auch der vorderen und hinteren Reihe der Tragefiguren aus Hochdorf zum Ausdruck. Letztlich verorten der fahrbare Kesselwagen und das Sofa mit ihren in entgegengesetzter Richtung blickenden Figurengruppen die Gegenwart innerhalb der kosmischen Ordnung. Sie wurzelt in der Zeit der Ahnen und soll auch in der Zukunft Bestand haben. Dies verdeutlicht, dass es sich um Motive der Herrschaftslegitimation und -sicherung handelt, die in der Grabinszenierung von Prunkbestattungen eine gewichtige Rolle spielten,<sup>139</sup> wie auch bei anderen zeremoniellen Feiern, wo vermutlich unter Genuss alkoholischer Getränke die Bekräftigung der Übereinstimmung der weltlichen mit der göttlichen Ordnung im Zentrum gestanden haben wird.

## ZUSAMMENFASSENDER BETRACHTUNG

Biel hat in einem Aufsatz 2009 die Hochdorfer Grablege als „bewusste Inszenierung einer sozialen Elite“ interpretiert und bezog sich dabei insbesondere auf ein bereits 1985 von ihm

postuliertes Steinpodium als zentrale Plattform, die sich im Norden des Hügels befunden haben soll und in der Hallstattzeit ohne direkten Vergleich ist.<sup>140</sup> Von diesem Podium aus seien den Anwesenden bei den Bestattungsfeierlichkeiten ein Blick in die Grabkammer möglich gewesen, in der sich neben der für ein Prunkgrab einer sozial sehr hochstehenden Person mit neun Trinkhörnern und neun bronzenen Speisetellern noch weitere Elemente, wie der mit nahezu 400 l Met gefüllte Bronzekessel befanden, die auf einen größeren Kreis hinwiesen, der sich mit der Grabinszenierung in Szene setzen wollte (Abb. 21). Damit sieht er sich in grundsätzlicher Übereinstimmung mit Vergers, dessen Ausführungen zur weiteren hierarchischen Gliederung der Gruppe unterhalb des Grabherrn er jedoch skeptisch gegenüber steht, wie auch dessen Annahme, die geringe Sitzhöhe des Möbels taue nicht für eine konventionelle Sitzhaltung.<sup>141</sup> Für Vergers Argumentation spielt die Hochdorfer Bronzecouch eine wichtige Rolle, da er sie als repräsentative Sitzgelegenheit für den Grabherrn und drei weitere wichtige Vertreter um den Asperg siedelnder Stämme ansieht.<sup>142</sup>

Im Gegensatz zu den Interpretationen Biels und Vergers, hebt Dirk Krause in seiner Arbeit über das Trink- und Speiseservice des Hochdorfer Grabes nicht nur die politisch-soziale, sondern auch die religiöse Vorrangstellung des Toten heraus. Das Schlachtgerät für rituelle Tieropfer, das auf dem Wagenkasten lag und das Geschirr für Trankopfer spreche für die herausgehobene religiöse Funktion des Verstorbenen, weshalb Krause ihn als „Priesterhäuptling“ bezeichnete.<sup>143</sup>

Da sich neben anderen Grabbeigaben auch das Hochdorfer Bronzesofa letztlich auf orientalisierende Einflüsse aus Mittel- und Norditalien zurückführen lässt, sei in diesem Zusammenhang auf einen Beitrag von Erich Kistler hingewiesen, der ausgehend von chusinischen Gräbern für eine Reihe weiterer Gräber Mittelitaliens mit Sitz- (und anderen) Möbeln zeigt, dass deren Grabinventare mit neoassyrischen Beigabencodes übereinstimm-

137 Manzoli u. a. 2015, 8 mit Beil. 5, 26–27.

138 So auch Huth 2016, 229 mit weiterer Literatur.

139 Zu zeitgeschichtlichen Selbstdarstellungen des deutschen Staates und seiner Eliten anlässlich von Staatsbegräbnissen siehe Wendler 2012, der die Staatsbegräbnisse von Adenauer, Erhard, Kiesinger und Brandt analysiert und vergleicht.

140 Für die Beurteilung des Befundes ist die Publikation von Brestel zum Hochdorfer Grabhügel abzuwarten. Kritisch zur Interpretation Biels äußerte sich Kurz 1997, 55 f., der für möglich hielt, dass die radialen Strukturen im besser erhaltenen Nordostteil des Hügels Bestandteil von Einbauten zur Stabilisierung der Hügelschüttung waren. Ähnliche Steinkonstruktionen, deren Zwischenräume

mit Lehm und Steinen verfüllt wurden, unterstützen bei Terrassierungen oder Befestigungen u. a. die Einhaltung gleicher Höhenniveaus, was auch für den einheitlichen, wohlproportionierten Aufbau eines so großen Grabmonumentes von Bedeutung gewesen sein dürfte.

141 Vgl. Biel 2009, 173, der vor allem Sitzproben auf dem von Gerhard Längerer nachgebauten Bronzesofa, das heute im Hochdorfer Museum steht, anführt, die eine ausgesprochen bequeme Sitzhaltung erlaubten. Längerer 1996.

142 Vergers 2006.

143 Krause 1996, 320 u. bes. 346. Der Gedanke wurde bereits früher geäußert in Pauli 1988/1989.

ten. Diese umfassen neben einem Thron eine prunkvolle Tafel, edelmetallenes Bankettzubehör, ein Bett, Paradewaffen und einen Wagen.<sup>144</sup> Diese Beschreibung erfüllt im Grunde auch das Hochdorfer Grabinventar – wobei die Bronzecouch als Sitzmöbel genutzt wurde und erst im Grab zur (Toten-) Liege wurde. Kistler ist daran gelegen, darzustellen, wie dieser aus dem assyrischen Raum wohl über Zypern nach Mittelitalien vermittelte Grabritus durch besondere Qualität und Quantität der Grabbeigaben der Herrschaftssicherung diene, indem durch den demonstrativ zur Schau gestellten Überfluss jeder Zweifel an der Potenz der Führungselite obsolet erscheinen sollte. Und auch das Hochdorfer Grab musste seinerzeit für die Betrachter von überwältigender Opulenz und Buntheit gewesen sein.<sup>145</sup> Nach Kistler spiegelt insbesondere die Beigabe von Thron und Speisetischen in mittelitalischen Gräbern die Abkehr von der gesellschaftlichen Dominanz überkommener Kriegerverbände, die vornehmlich mit Waffen, Ess- und Trinkgeschirr bestattet worden waren, hin zu einer Selbstdarstellung der Eliten, die eine zunehmende soziale Stratifizierung der Aristokratie durch kommensale Politik betrieb und auch im Grabkontext zur Anschauung brachte.<sup>146</sup> Dieser Differenz von Zurschaustellung einer Kriegerelite im Grab, entsprechen in der Hallstattkultur die Schwertgräber der Stufe Ha C, während in der Späthallstattzeit die Waffenbeigabe weitgehend zurücktritt<sup>147</sup> und stattdessen die Anzahl statusanzeigender Beigaben wie Wagen oder importierte Gefäße sowie von Goldfunden deutlich zunimmt. Ebenso findet in den Prunkgräbern eine deutliche Diversifizierung des Beigabenspektrums statt.<sup>148</sup> Möbel bleiben im späthallstattzeitlichen Grabkontext allerdings die Ausnahme. Dagegen kommt das

Motiv der Feier und Bewirtung in den Prunkgräbern deutlich zum Ausdruck und erfährt in Hochdorf auch durch Funde von Braumalz in der Siedlung „Reps“ in einem Umfang, der eine „private“ Konsumtion deutlich übersteigt, eine eindruckliche Bestätigung.<sup>149</sup> Solche Feste brachten nicht nur die ökonomische Potenz der Ausrichter zum Ausdruck, sondern waren auch Anlässe, bei denen soziale Status-, aber auch Rangunterschiede öffentlich kommuniziert werden konnten.<sup>150</sup> Der Bronzekessel und das gegenüber den übrigen acht Trinkhörnern aufwändiger und größer gestaltete Trinkhorn des Hochdorfer Toten scheinen beide Aspekte zu bestätigen.

Das Sofa selbst war in diesem gesellschaftlichen Milieu ein vollkommen exzeptioneller Gegenstand, der sicherlich als Distinktionsmittel ersten Ranges wirkte. Zudem kommt schon allein in der Tatsache, dass mit der Hochdorfer Bronzecouch ein Möbelstück ins Grab gegeben wurde, eine gewisse Nähe der Grabinszenierung zu südalpinem Milieu zum Ausdruck.<sup>151</sup> Deutliche Bezüge des Bronzesofas zu Kulturen vom Südfuß der Alpen und aus Mittelitalien zeigte auch die Analyse der Herstellungstechniken, der Formgebung sowie des Bildprogramms. Eine geografisch näher eingegrenzte Herkunftsangabe ist aufgrund dieser technischen und stilistischen Aspekte nicht möglich. Letztlich wirkt das solitäre Stück wie ein Hybrid aus südalpinen und mittelitalischen Vorbildern. Nicht zuletzt ist neben einer südalpinen Herkunft des Möbels auch eine Fertigung im Hallstattbereich nicht auszuschließen.<sup>152</sup>

Verbunden mit der Herkunftsfrage ist diejenige nach der Botschaft des Bildprogramms der Bronzecouch. Hier war insbesondere der Vergleich mit dem Kesselwagen aus Strettweg

144 Kistler 2001.

145 Wells 2008, 91 f.

146 Kistler 2001, 230–237.

147 So wird der Dolch eher als Statusmarker, denn als real genutzte Waffe angesehen. Dagegen sind Schwerter, die in den Gräbern der Späthallstattzeit kaum mehr vertreten sind, auf dem Bildfries der Rückenlehne des Hochdorfer Sitzmöbels abgebildet.

148 Das Moment der Gefolgschaft, das im Hochdorfer Grab im Trink- und Speisegeschirr von acht weiteren Personen zum Ausdruck kommt, mag als Reminiszenz an die früher dominierende Kriegergemeinschaft angesehen werden. Gleichzeitig sind hier jedoch auch alle ‚neuen‘ Elemente elitärer Selbstdarstellung repräsentiert.

149 Sticka 2010.

150 Es ist anzunehmen, dass die Platzverteilung bei öffentlichen Feiern oder Banketten anhand der zugewiesenen Sitzplätze oder der Reihenfolge der Trankspende der Tafelnden deren Rang wiedergab. Plätze gelten als „immobile territoriale Symbole“. Sie kommen nur einmal vor und wer-

den als solch distinktive Ressource auch von allen Beteiligten wahrgenommen. Durch Beibehaltung oder Veränderung der Platzfolgen können soziale Rangfolgen bei öffentlichen zeremoniellen Anlässen entweder bestätigt oder aber verändert werden. Curtius Seutter von Lötzen 2008, 25 f.; Löhlein 2016, 316–318.

151 So vermutete Biel angesichts der Tatsache, dass der Tote auf einem Möbelstück aufgebahrt wurde, mit Verweis auf die Kanopenthronen, eine letztlich etruskische Anregung, deren Umsetzung er als Heroisierung des Toten verstand. Biel 1985b, 113.

152 In diesem Sinne auch Spindler 1983, 156 Abb. 16–17. Gleichwohl wird man sich eine solche Fertigung kaum ohne jeden Einfluss südlicher Handwerker vorstellen können. Zumal, wie eingangs erwähnt, Sitzmöbel im Hallstattraum wohl nicht verbreitet waren. Dagegen ist für die Aufbringung des Bildfeldes auf der Rückenlehne angesichts der mutmaßlichen Verwendung von Vorlagen durchaus vorstellbar, dass diese selbstständig durch hallstattzeitliche Kunsthandwerker hätte erfolgen können.



22 Steinstele aus Holzgerlingen.

aufschlussreich, der nicht nur eine augenfällig sehr ähnliche Tragefigur zeigt, die wie die Hydrophoren des Hochdorfer Couch als Trankspenderin dargestellt ist, sondern ebenfalls das bipolare Moment mit den in entgegengesetzte Richtungen blickenden Figurengruppen. Die entgegengesetzten Blickrichtungen entsprechen

den Möglichkeiten des Gefährts, wie auch des Hochdorfer Sitzmöbels, sich geradlinig auf einer Achse hin und her zu bewegen: Damit befinden sich die Sitzenden inmitten eines mythischen Zeitgeschehens, das Vergangenheit und Zukunft umfasst und damit den ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen.<sup>153</sup> Dieses Motiv ist nicht neu, sondern wird bereits durch die urnenfelderzeitlichen Vogelssonnenbarken symbolisiert, wo Wasservögel die Sonne über den Horizont bewegen und damit das gleiche Narrativ einer Ewigen Wiederkehr versinnbildlichen.<sup>154</sup> Aufgrund fehlender Eisengestänge des Sofa-Unterbaus und der Abnutzungsspuren an den Anhängern der Handhaben bzw. Attaschen sowie den altertümlich wirkenden Motiven und der Ziertechnik der Rückenlehne mit den vierspeichigen Rädern, Vogelssonnenbarken, Schwertern und Ovalschilden, wird auf eine Herstellung des Möbels etwa eine bis zwei Generationen vor der Grablege geschlossen. Auch wenn einige der in Frage stehenden Elemente, wie die Schwerter durchaus auch zeitgenössisch noch in Gebrauch waren,<sup>155</sup> kann es sich bei den nicht mehr aktuellen Bildelementen der Lehne auch um einen Versuch der Archaisierung handeln, mit der Absicht das dargestellte Geschehen zu sakralisieren, indem es in eine als heroisch angesehene Vergangenheit transformiert wurde.<sup>156</sup>

Die unkonventionelle Darstellung der Sonnenbarken unterstreicht, dass dieses Motiv im Kern immer gleich dargestellt wurde und einem imaginären Archetypus verbunden zu sein scheint. Dagegen begegnen die in entgegengesetzte Richtungen blickenden menschlichen Individuen<sup>157</sup> in divergenten künstlerischen Ausdrucksformen wie Steinbildnissen (Abb. 22), Kesselwagen oder dem Hochdorfer Sitzmöbel. Die bronzezeitliche, poetische Bildchiffre der Vogelssonnenbarke wirkt uniform und invariabel, was damit zusammenhängen mag, dass das empirische Ereignis (auf- und untergehende Sonne) an eine Raum- und Zeiterfahrung gekoppelt ist. Dagegen scheint das Motiv der antipodischen Blickachse mit seinen vielfältigeren Erscheinungsformen den Eindruck eines allgemeineren Prinzips auf einem höheren Abstraktionsgrad wiederzugeben, dessen Übersetzung nicht mehr an eine spezifische Erfahrung, wie

153 Dabei ist eine gewisse Asymmetrie zugunsten des Werdens zu konstatieren, denn dieser endlose Kreislauf festigt das Vertrauen in ein wiederkehrendes Sein, somit in ein Fortbestehen, eine Zukunft.

154 Zur zyklisch-kosmologischen Weltsicht im Kontext bronzezeitlicher Vogelssonnenbarken, die sich, wie Wirth betont, ähnlich wie die Gefährte auf Rädern, in zwei Richtungen bewegen konnten, siehe Wirth 2006; 2009 bes. 7–10.

155 Zu den Schwertern der Schwerttänzer siehe Hoppe 2018. Zu in Stein dargestellten Vogelbar-

ken des 6./5. Jahrhunderts v. Chr. auf einer Stele aus Tresivio siehe Fossati 1991, Abb. 72. Gleichwohl bleibt die Schwertbeigabe in späthallstattzeitlichen Gräbern auf Ausnahmen beschränkt.

156 Ähnliches vermuten Egg/Staginowa 1996, 45 mit Anm. 201 für den Kesselwagen von Strettweg und Bilder der Situlenkunst, wo altertümliche Helmtypen (also ebenfalls Teile der Bewaffnung) dargestellt sind.

157 Auch die die Sonne über den Horizont bewegenden Wasservögel blicken in entgegengesetzte Richtungen.

den Lauf der Gestirne gebunden ist, sondern nun den Menschen selbst innerhalb des kosmischen Geschehens thematisiert.<sup>158</sup> Es handelt sich ebenfalls um ein zyklisches Motiv der „Ewigen Wiederkehr“ was bedeutet: „In jedem Augenblick beginnt alles wieder von vorn. Die Vergangenheit ist nichts als die Präfiguration der Zukunft. Kein Ereignis ist unumstößlich, und keine Verwandlung ist endgültig.“<sup>159</sup> In der Wiederholung wird die Zeit aufgehoben, wird zur bloßen Unendlichkeit, denn sie ermöglicht zwar die Wiederholung, bleibt aber letztlich ohne weiteren Einfluss auf sie.<sup>160</sup>

Dieser Charakter eines kosmologischen Prinzips, das in den antithetischen Blickachsen zum Ausdruck kommt, unterscheidet sich hinsichtlich seiner Decodierung fundamental von dem der Bildszene auf der Rückbank des Sofas, die dem Betrachter ein ganz spezifisches, kollektiv erinnertes Ereignis oder eine bestimmten Teilen der Gesellschaft vorbehaltene Betätigung vor Augen führt, für deren Verständnis eine spezifische Kenntnis des dargestellten Stoffes und der ihn begleitenden Umstände vorauszusetzen ist.

In Anlehnung an die Peirce'sche Zeichentheorie<sup>161</sup> kann der Erkenntnisprozess, der sich im Motiv der Vogel Sonnenbarke oder den antithetischen Blickachsen ausdrückt, durch den Gebrauch metaphorischer Modelle erklärt werden, mit denen nicht unmittelbar geistig erfassbare Phänomene oder die zyklische Natur durch modellhaft Ähnliches wie dem Lauf der Gestirne sinnlich begreifbar gemacht wird. Dadurch, dass anhand eines Modells eine Ähnlichkeit mit den beobachtbaren Phänomenen postuliert wird, letztlich aber dieses nicht mit

jenem identisch ist, ermöglicht die metaphorische Differenz (ähnlich wie bei Gleichnissen<sup>162</sup>) einen immateriellen Sachverhalt zu erschließen.<sup>163</sup> Die Poetik, die solchen prähistorischen Metaphern inhärent ist, weist nach Claas Lattmann darauf hin, dass noch kein spezifisches Vokabular für einen Erkenntnisprozess ohne Metaphern entwickelt war. Doch stellen gerade die metaphorischen Modelle eine Vorstufe bei der Herausbildung einer Fachsprache dar, über die die griechische Philosophie spätestens mit Platon verfügte.<sup>164</sup> Entsprechend wirkt auch das im eisenzeitlichen Bilderzählen ausgedrückte zyklische Weltbild der antithetischen Blickachsen deskriptiv und scheint nicht den Schritt zur Analyse zu vollziehen – soweit dies für eine illiterate Kultur allein anhand ihrer Bildmedien zu beurteilen ist.<sup>165</sup> Anstatt eines deskriptiven hätte ein ontologischer Ansatz erfordert, das Sein seinem Grunde nach erklären zu wollen, wie es die vorsokratische Philosophie im 6. Jahrhundert v. Chr. ansetzte zu tun.<sup>166</sup> Für eine Annahme, das hallstattzeitliche Bildprogramm weise in diese Richtung liegen indes keine tragfähigen Argumente vor. Dennoch gilt, wie Jan Assmann anmerkt, dass ein Mythos ein „ungemein suggestives, erklärungs- und wirkmächtiges fundierendes Narrativ, eine Weltsicht und Handeln fundierende Geschichte von normativer und formativer Geltung“ sein könne.<sup>167</sup> Dies mag erhellen, weshalb nach Ausweis der bildlichen Darstellungen metaphorische Modelle zyklischer Kosmogonien sowohl bereits bronzezeitlich, als auch während der Hallstattzeit im südwestdeutschen Raum wie im südalpinen Gebiet verbreitet waren und sich gleichartiger Bildmetaphern bedienten.

158 Zum Auftreten der Darstellung von Menschen in der figürlichen Bildkunst Huth 2003, 271–294.

Nach Huth reflektiert die Darstellung menschlicher Figuren in der Bildkunst die Nähe zu hochkulturellen Milieus und fällt je elaborierter aus, desto geringer die Distanz zu diesen ist. Darüber hinaus sei darauf verwiesen, dass auch der menschliche Organismus auf zahlreichen zyklischen Prozessen beruht, wie dem Blutkreislauf, der Atmung, Hormonzyklen usw. Dies bedingt eine rhythmisierte Körpererfahrung, die jedem linearen Zeiterleben vorangeht. Vgl. Fuchs 2018.

159 Eliade 2007, 103.

160 Ebd. Es handelt sich um ein mythisches, nicht um ein abstraktes Zeitverständnis, d. h. seine existenzielle, nicht seine empirische Bedeutung war von Belang. Weshalb diese Auffassung von Zeit den gesamten Kosmos zum Gegenstand hatte.

161 Die nachfolgenden Ausführungen beziehen sich auf den Text von Claas Lattmann 2015, der die Zeichentheorie im Kontext antiker Modellierungen thematisiert.

162 Während es sich bei einer Metapher um eine bildhafte Übertragung handelt, ist ein Gleichnis komplexer und nimmt in der Regel die Form einer Erzählung an. Aus der eisenzeitlichen Bildsprache ist ein Gleichnischarakter nicht abzuleiten, wes-

halb die Metapher hier der angemessene Begriff ist.

163 Vgl. Lattmann 2015, 314 f.

164 Ebd. 315–317. Lattmann sieht eine solche Fachsprache mit Platon in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. als hinreichend entwickelt an.

165 Für die maßgebliche Rolle, die die Verschriftlichung von Gedanken bei der Herausbildung der griechischen Philosophie spielte, siehe etwa Verant 1987, 188–192.

166 Im Motiv der Ewigen Wiederkehr erfolgte nach Geyer 1996, 6 eine „Selektion des Beliebigen auf das Bedeutende hin“, es leistete jedoch keine Erklärung für beobachtete Phänomene. Keimpe Algra zeigt auf, dass die materialistischen Theorien der Vorsokratiker, die die Elemente des Kosmos noch als lebend oder göttlich ansahen, ein „Überbleibsel“ einer mythischen Weltsicht waren. Weshalb anzunehmen sei, dass der Übergang von mythischen zu philosophischen Theorien allmählich erfolgte. Algra 2001, 50.

167 Assmann 2018, 18. Heute haben die strukturelle ahistorischen und unwissenschaftlichen Mythen im Zuge des antiaufklärerischen sog. Postfaktizismus und seiner Spielarten wieder Konjunktur.

23 Beschädigung der Bronzecouch am Berner Nachbau des Möbels.



Einige Ausstattungselemente des Hochdorfer Prunkgrabes, wie der aufgeschnittene Goldtorques, von dem ein Stück entfernt wurde, oder die verbogenen Goldfibeln weisen auf absichtliche Beschädigungen hin. Diese Art, aus der Alltagssphäre stammende Grabbeigaben durch Unbrauchbarmachung als nicht mehr dem Diesseits zugehörig zu markieren, ist eine für die Hallstattzeit geläufige Erscheinung. In dieselbe Richtung weisen die vertauschten Schuhe des Toten. Solche Praktiken werden auch als Versuch der Bannung von gefährlichen Toten interpretiert.<sup>168</sup> Möglicherweise gehen die Beschädigungen an den eisernen Gestängen des Sitzmöbels, auf das der Tote gebettet war, auf ähnlich motivierte Handlungen zurück und waren keine Folge eines langen, alltäglichen Gebrauchs. Weiteren Aufschluss in dieser Frage könnten Versuche zur Belastbarkeit der Möbelkonstruktion geben, um zu klären, ob die Eisenstangen der Substruktion unter Belastung brechen, bevor andere Teile des Sofas verschleifen.<sup>169</sup> Jedenfalls ist nach Ansicht Markus Binggeli mit einem Durchbrechen der Eisenstangen im Untergestell der Bronzecouch wenige Zentimeter jenseits der Tragefiguren

eher nicht zu rechnen, vielmehr müssten diese zunächst dort nachgeben, wo sie flach ausgeschmiedet und durchbohrt sind.<sup>170</sup> „Sitzproben“ auf dem Berner Nachbau des Sofas haben ergeben, dass vermutlich vor einer Ermüdung der eisernen Substruktion mit Beschädigungen der Blechkonstruktion zu rechnen ist, wie etwa Spuren an Original und Nachbau an der Vorderseite des Möbels am Übergang von der Sitzfläche zur Lehne verdeutlichen<sup>171</sup> (Abb. 23).

Zieht man in Betracht, dass außer einer Beschädigung der eisernen Elemente der Unterkonstruktion durch intensiven Gebrauch auch andere Erklärungen in Frage kommen<sup>172</sup> und Teile des altertümlich wirkenden Dekors auf der Intention einer archaisierenden Darstellung beruhen können, so steht letztlich auch der angenommene Herstellungszeitpunkt des Möbels eine bis zwei Generationen vor der Bestattung des Hochdorfer Toten um 530/520 v. Chr. zur Diskussion.<sup>173</sup> Denn die „Altstück-These“ beruht im Grunde allein auf den an Griffen und Attaschen befestigten, abgegriffenen Anhängern, und eine sekundäre Verwendung der Anhänger ist ebensowenig auszuschließen,<sup>174</sup> wie eine Abnutzung durch eine hohe Nutzungsfrequenz anstatt eines lange andauernden Gebrauchs.

Vermutlich war die Hochdorfer Bronzebank allein schon aufgrund ihres im nordalpinen Milieu exotischen Charakters zur Überhöhung des Toten im Zuge der Grablegung geeignet. Auch mag das Möbel durch seine Verwendung bei öffentlichen Feiern und Zeremonien zu Lebzeiten des Grabherrn symbolisch aufgeladen gewesen sein, wie möglicherweise auch durch die Erinnerung an vornehme Personen, die darauf Platz genommen hatten.

Die Untersuchung bronze- und eisenzeitlicher Bildprogramme beiderseits der Alpen legt nahe, dass sich vergleichbare religiöse Narrative etabliert hatten, sodass eine ähnliche Auffassung von der Beschaffenheit und dem Fortbe-

168 Ausführlicher zu diesen Aspekten der Hochdorfer Grablege siehe Hansen 2010, 185–188.

169 Da solche Experimente weder am Original noch an den in der Herstellung äußerst aufwendigen Nachbildungen durchgeführt werden können, wäre die Möglichkeit digitaler Simulationen zu prüfen.

170 Siehe Beitrag Heinrich/Wolf, Abb. 22 und den Beitrag Binggeli in diesem Band (Kap. 3 und 10).

171 Markus Binggeli danke ich für diese wichtigen Informationen und die freundliche Überlassung der Detailaufnahme der Schadstelle am Berner Nachbau. Ähnliche, von Belastung herrührende Spuren weist übrigens auch das Original auf (Für die freundliche Mitteilung danke ich Thomas Hoppe, Landesmuseum Württemberg Stuttgart).

172 Lagerungs- oder mögliche andere erhaltungsbedingte Gründe für das Fehlen von Teilen der Substruktion wurden bislang nicht genannt, vielmehr betont der Ausgräber ausdrücklich die gute Erhal-

tung der zur Sitzbank gehörenden Eisenkonstruktion (siehe Beitrag Biel in diesem Band, Kap. 2).

173 Die Möglichkeit einer Herstellung des Möbels deutlich näher am Zeitpunkt der Grablegung bliebe zu diskutieren. Würde man solch einer jüngeren Datierung zuneigen, wäre dann wiederum die Frage zu stellen, ob das Möbel nicht eigens für die Grablegung des Toten angefertigt wurde?

174 In diesem Zusammenhang ist auf den Beitrag von Markus Binggeli in diesem Band (Kap. 10) hinzuweisen, der am Original Anzeichen für die Verwendung von Nietenziehern feststellte. Es wäre im Sinne einer Objektbiographie wichtig, sich die Stellen nochmals in Hinblick auf mögliche Aspekte herstellungstechnischer Natur oder auf mögliche Veränderungen an der Couch anzusehen. Allerdings hinterließen Nietenzieher nur auf den Bronzeblechen charakteristische Spuren, nicht auf den Griffen und Schlaufen (freundlicher Hinweis M. Binggeli).

stand des Kosmos herrschte.<sup>175</sup> Den Angehörigen der jeweils superioren Gesellschaftsschicht war vorbehalten, mit diesen Möbeln bei zereemoniellen Anlässen gleichermaßen die Legitimität wie den fortbestehenden Anspruch auf künftige Herrschaft zum Ausdruck zu bringen.

Die jüngsten anthropologischen Untersuchungen (siehe Beitrag Wahl in diesem Band, Kap. 12) könnten der Interpretation des Hochdorfer Grabbefundes noch eine individuelle Note hinzufügen. Demnach litt der etwa im Alter von 50 Jahren verstorbene, wohl etwas über 1,80 m große Grabherr an einem Hirntumor (Hypophysentumor), der neben beachtlicher Körpergröße, auch andere auffällige körperliche Veränderungen und Verhaltensweisen auslösen konnte.<sup>176</sup> Im Allgemeinen bedingt die als Akromegalie bekannte Krankheit eine vermutlich physisch wie möglicherweise psychisch ungewöhnliche Erscheinung. Infolge der Erkrankung kann es zu einer Vergrößerung insbesondere der Hände, Füße, des Kinns, der Ohren, der Zunge, des Kiefers<sup>177</sup> und der Nase sowie der Genitalien kommen, auch starkes Schwitzen und ungewöhnlich starke Behaarung gehören zum Krankheitsbild. Wegen der Größe der Zunge können Akromegale Probleme mit der Aussprache haben. Psychisch können infolge veränderter hormoneller Prozesse Depressionen, verminderte Vitalität oder Schlafsucht auftreten. Vielleicht hielten die Zeitgenossen solche Phänomene für übernatürlichen Ursprungs, wobei nicht be-

kannt ist, welche der Symptome – neben einer außergewöhnlichen Körpergröße – der Tote aufwies. Allerdings sind magisch-dämonologische Erklärungsmuster für diverse Krankheitsbilder aus ethnografischen wie auch antiken und mittelalterlichen Quellen überliefert.<sup>178</sup> Der medizinische Befund des Hochdorfer Grabherrn mag deshalb mit dafür verantwortlich sein, dass im archäologischen Befundbild eine religiöse Funktion des Verstorbenen zum Ausdruck kommt. Nicht selten galten Erkrankte, deren Verhalten oder Erscheinung auffällig von der Norm abwich, als Emanation des Göttlichen, oder als Bedrohung.<sup>179</sup> Gleichzeitig würde die Hypothese, dass einige der grabrituellen Handlungen mit der Abwehr eines als gefährlich empfundenen Toten in Verbindung standen, gestützt.

Es wurde bereits erwähnt, dass die altertümlichen Elemente der beiden äußeren Bildfelder mit den von Hengsten gezogenen Wagen, durch die vierspeichigen Räder oder die Ovalschilder einer intendierten Überhöhung des Dargestellten geschuldet sein können, indem man die Szenen durch Verwendung altertümlich wirkender Bildelemente in eine heroische Vergangenheit zu transponieren versuchte.<sup>180</sup> Dazuhin ist auf zwei ebenfalls bereits erwähnte Details der zentralen Schwerttanzszenen hinzuweisen. So waren in zwei der drei Bildfelder Schwerttänzer mit abweichender Darstellung des Helmbusches aufgefallen (siehe Taf. 12 u. 13), bei denen es sich um ein- und dieselbe Person handeln könnte.<sup>181</sup>

175 Entsprechendes verdeutlichen auch früheisenzeitliche Steinbildnisse, die gegenseitige transalpine Bezüge dokumentieren. Die Übereinstimmungen in Bildsprache und Aufstellungskontexten repräsentieren nicht nur Gemeinsamkeiten in Bezug auf eine technisch-handwerkliche Sphäre, sondern insbesondere auch auf die geistig-religiöse Natur. Giuseppe Sassatelli konstatiert, dass die transalpinen Beziehungen über einen reinen Warenaustausch hinausgingen und ein dauernder oder zumindest relativ langer und wiederholter Aufenthalt von Einzelpersonen, etwa Handwerkern oder Händlern im Norden wahrscheinlich sei. Solcher Art von Kontakten sei außer den Warenimporten auch der Austausch von Technologien, kulturellen Leitbildern und Ideen zu verdanken. Dabei hätten die kulturellen südlichen Einflüsse einen kreativen Mimesis-Prozess in der keltischen Welt in Gang gesetzt, wie das Töpferhandwerk und insbesondere das Aufkommen der Latènekunst verdeutlichen. Sassatelli 2011, bes. 113 f. Zum materiellen transalpinen Austausch zwischen Etrurien und Zentraleuropa Naso 2017. – Huths Analyse reicher Bestattungen der frühen Eisenzeit mündet in der These, die Ausstattungen der reichen früheisenzeitlichen Gräber spiegelten die Bilderzählungen der Situlenkunst wieder. Dies konkretisiert die Ausführungen Sassatellis für das geistig-religiöse Feld und erfährt im Hochdorfer Grabinventar – nicht zuletzt durch die Bronzecouch – materielle Bestätigung. Siehe Huth 2019a.

176 Joachim Wahl, Konstanz danke ich für Informationen zum medizinischen Befund.

177 So sind nach Wahl (siehe Beitrag in diesem Band, Kap. 12) auffällige Strukturen an Unterkiefer und Jochbein des Toten festzustellen.

178 Vgl. Comer 2008. Es sei in diesem Zusammenhang auch auf die bislang noch wenig beachtete Beigabe von Zweigen und (Heil-) Kräutern, die unmittelbar bei dem Toten auf der Bronzecouch lagen, hingewiesen. Körber-Grohne 1985; Koch 2009.

179 So gibt z. B. Schneble 2003 einen Abriss der Kulturgeschichte der Epilepsie, die in Antike und Mittelalter als „Heilige Krankheit“ galt. Heilige der christlichen Religion wurden mit psychischen Erkrankungen in Verbindung gebracht, bzw. Menschen aufgrund körperlicher oder psychischer Auffälligkeiten, etwa im Zuge von Inquisition und Hexenverfolgung, auch als vom Teufel besessen stigmatisiert und ermordet. Dinzelsbacher 2004.

180 Im Grunde ist auch die Formgebung der Hochdorfer Lehne mit den an die Bronzesessel der Barberini-Gruppe erinnernden Lehnen ein altertümliches Element, wobei solche Möbel im italischen Raum in Gestalt von Miniaturen oder bildlichen Darstellungen auch noch im 6. Jahrhundert v. Chr. üblich waren.

181 Der Umstand, dass die Person mit fülligerem Helmbusch einmal das Schwert mit der rechten Hand (Taf. 12), das andere Mal mit der linken Hand (Taf. 13) führt, konnte auf das spiegelbildliche Aufbringen der Figuren mit einer Schablone zurückgeführt werden (s. o.).



24 Die Sitzbank aus dem Prunkgrab von Eberdingen-Hochdorf. Gesamtansicht.

Dies könnte als ein Indiz in Richtung Individualisierung gelten. Die Bildfelder der Rückenlehne sind entweder als allgemeine Darstellung eines Agons zu lesen, oder, ähnlich wie die Darstellungen auf dem Sessel aus Verucchio, als szenische Bildfolge, die ein tradiertes reales oder mythisches Ereignis wiedergibt, in das möglicherweise der Grabherr involviert war, bzw. in das er durch die Künstler, die das Sofa schufen, transponiert worden wäre.<sup>182</sup> Träfe diese Spekulation zu, könnte es sich bei der Bronzecouch um ein individuell für den Grabherrn hergestelltes, repräsentatives Möbel handeln.<sup>183</sup>

Wer auf der Hochdorfer Bronzecouch Platz nahm, war Teil einer Gesamtkomposition: An der Basis des Möbels befanden sich die Hydrophoren, die den Sitzenden trugen und ihm symbolisch Trank spenden konnten (Abb. 24). Durch die entgegengesetzten Blickachsen der vorderen und hinteren Figurenreihe verkörpern diese eine Kosmogonie, die allgemein das Werden und Vergehen des Seins thematisiert

und somit den, bzw. die Sitzenden in dieses religiöse Mythologem miteinbezogen. Man bezugte durch das Sitzen auf dem Sofa seine Nähe zum Mythos und wird deshalb wohl auch mit dessen religiösem Gehalt identifiziert worden sein. Inwieweit durch die Bestattung des Toten auf der Bronzecouch im Angesicht der Bildsymbolik auch ein Moment des Glaubens an dessen Wiedergeburt oder Weiterleben nach dem Tode zum Ausdruck kommt, ist ungewiss.<sup>184</sup> Jedenfalls scheint die sitzende Person zwischen irdischer und göttlicher Existenz zu oszillieren. In diese Richtung deutet auch die Bildsequenz der Rückenlehne, die aufgrund ihrer antiquiert wirkenden Bildsprache als in der Zeit der Ahnen handelnd interpretiert werden kann. Die Assoziation von Personen mit einer vermutlich als heroisch empfundenen Vergangenheit wird oft als Ausdruck einer Überhöhung, möglicherweise einer Apotheose verstanden.<sup>185</sup> Sehr wahrscheinlich drückte in einer Gemeinschaft, die einen Ahnenkult pflegte, diese Art demonstrativer Nähe zu den Vor-

182 An der Frage, ob ein idealtypischer Wettkampf dargestellt ist, oder ein spezifischer (historischer) entscheidet sich nach Giuliani, ob es sich um eine Darstellung deskriptiven oder narrativen Charakters handelt. Siehe Giuliani 2003, 283–286.

183 Die persönliche Zueignung von Möbeln zu Herrschern unterscheidet diese von anderen – auch aufwändig gestalteten – herrschaftlichen Sitzmöbeln. So waren im Grab des Tutankhamun, das insgesamt 19 Sitzgelegenheiten enthielt, nur diejenigen potentiell der Herrscherfamilie zuzuweisen, die das Vereinigungssymbol zierte und nur ganz vereinzelt dem Bestatteten selbst. Zusätzliche Bild- oder Schriftsequenzen gaben Hinweise auf ihre weitere öffentliche (politische, sakrale) Verwendung als Thronsitze oder dem Gebrauch in der privaten Sphäre oder zu bestimmten Gelegenheiten. Siehe Eaton-Kraus 2008. Der ägyptische Befund verdeutlicht zudem – ohne freilich die Hallstattkultur mit der ägyptischen gleichsetzen zu wollen – dass es sich nicht bei jedem in einem reichen Grab gefundenen Sitzmöbel zwangsläufig um einen Thron handeln muss.

184 So spekuliert etwa Bernhard Maier, dass die Verwendung von Dachshaar in der Unterlage, auf die der Tote gebettet war, symbolisch für die Fortdauer des Lebens stehen könne, da der Dachs Winterschlaf halte und sein saisonales Wiederaufwachen gleichsam für das Erwachen der Natur stehe. Maier weist selbst darauf hin, dass es für eine tragfähige Interpretation in dieser Richtung jedoch weiterer Belege für prähistorische Textilien mit Dachshaar aus Grabkontexten bedarf. Maier 2001, 51 f.

185 Assmann unterscheidet ein retrospektives Totengedenken, das die Verstorbenen in Erinnerung hält und einer prospektive Erinnerung an verstorbene Personen, die unter dem Aspekt der „Leistung und fama“ Ruhm und damit Unvergessenheit erworben haben (Assmann 1999, 61). Dieser Bezug auf unvergessliche Ahnen kann für eine Gemeinschaft identitätsstiftend wirken (ebd. 63). Solcherart prospektives Gedenken zu initiieren scheint mit der Darstellung des Agons auf der Rückenlehne des Hochdorfer Möbels intendiert gewesen zu sein.

fahren gleichermaßen den Anspruch auf Herrschaft aus, wie auch dessen Legitimation, was sowohl zu Lebzeiten, wie auch im Bestattungskontext von Bedeutung war. Auf dem Sitzmöbel sind somit sowohl die göttliche, wie auch die weltliche Ordnung bildlich thematisiert und werden durch die Person des Sitzenden symbiotisch miteinander verschränkt. Wenn auf dem Möbel noch andere als der Hochdorfer Grabherr Platz nehmen konnten, so wird dies kaum auf eine Teilung von Macht oder Herrschaft hinweisen, als vielmehr auf eine In-

pflichtnahme dieser Gäste vor den göttlichen und weltlichen Autoritäten.

Es ist somit davon auszugehen, dass es sich bei der Sitzcouch um ein repräsentatives, möglicherweise für den Grabherrn selbst entworfenes und gefertigtes Möbel handelte, das bei zeremoniellen öffentlichen Anlässen als Thron dienen konnte, auch wenn diese Bezeichnung in der Regel eine Sitzgelegenheit für eine einzelne Person impliziert. Als solches war es gleichzeitig dazu prädestiniert dem Toten als letzte Ruhestatt zu dienen.

## LITERATUR

### ADAM U. A. 1992

R. Adam/D. Briquel/J. Gran-Aymerich/D. Ridgway/I. Strøm/F.-W. v. Hase, Die transalpinen Beziehungen. In: M. Pallottino (Hrsg.), *Die Etrusker und Europa*. Ausstellungskat. Paris 1992/Berlin 1993 (Mailand 1992) 180–195.

### ALBERS 2007

G. Albers, Perspektiven der prähistorischen Gräberforschung am Beispiel der villanovazeitlichen Gräberfelder von Bologna. In: R. Karl/J. Leskovar (Hrsg.), *Interpretierte Eisenzeiten. Fallstudien, Methoden, Theorien*. Tagungsbeitr. 2. Linzer Gespräche zur interpretativen Eisenzeitarchäologie (Linz 2007) 125–139.

### ALGRA 2001

K. Algra, Die Anfänge der Kosmologie. In: A. A. Long (Hrsg.), *Handbuch frühe griechische Philosophie*. Von Thales bis zu den Sophisten (Stuttgart/Weimar 2001) 42–55.

### ASSMANN 1999

J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München 1999).

### ASSMANN 2018

J. Assmann, *Achsenzeit. Eine Archäologie der Moderne* (München 2018).

### BANCK-BURGESS 1999

J. Banck-Burgess, Hochdorf IV. Die Textilfunde aus dem späthallstattzeitlichen Fürstengrab von Eberdingen-Hochdorf (Kreis Ludwigsburg) und weitere Grabtextilien aus hallstatt- und latènezeitlichen Kulturgruppen. *Forsch. u. Ber. Vor- u. Frühgesch.* 70 (Stuttgart 1999).

### BARDELLI 2015A

G. Bardelli, Aspekte der Herstellungstechnik der etruskischen Dreifüße. In: E. Deschler-Erb/Ph. Della Casa (Hrsg.), *New Research on Ancient Bronzes*. Acta 18<sup>th</sup> Internat. Congress on Ancient Bronzes. Zürich Stud. Arch. 10 (Zürich 2015) 25–28.

### BARDELLI 2015B

G. Bardelli, Near Eastern Influences in Etruria and Central Italy between the Orientalizing and the Archaic Period. The case of Tripod Stands and Rod Tripods. In: R. Rollinger/E. van Dongen (Hrsg.), *Mesopotamia in the Ancient World. Impact, Continuities, Parallels*. Melammu Symposia 7 (Münster 2015) 145–173.

### BARDELLI 2017

G. Bardelli, Mythen auf drei Beinen. Die Stabdreifüße: Meisterwerke des etruskischen Bronzehandwerks. *Antike Welt*, 2017/4, 2017, 26–30.

### BAUGHAN 2013

E. P. Baughan, Couched in Death. *Klinai and Identity in Anatolia and Beyond* (Wisconsin 2013).

### BECKER 2011

V. Becker, Anthropomorphe Plastik der westlichen Linearbandkeramik. *Saarbrücker Beitr. Altertumskde.* 83 (Bonn 2011).

### BECKER 2012

V. Becker, Zur Zerstörung geschaffen. Figurinen der Kupferzeit Südosteuropas. In: Th. Link/D. Schimmelpfennig (Hrsg.), *Taphonomische Forschungen (nicht nur) zum Neolithikum. Fokus Jungsteinzeit – Berichte der AG Neolithikum 3* (Kerpen-Loogh 2012) 221–235.

### BEDINI 1992

A. Bedini, L'Ottavo Secolo nel Lazio e l'inizio dell'Orientalizzante Antico alla Luce di recenti Scoperte nella Necropoli di Castel di Decima in La Parola del Passato. *Atti della Accademia Nazionale. Notizie degli Scavi di Antichità Ser. Ottava Vol.* 42–43 (1988–1989). Estratto (Roma 1992) 221–279.

### BIANCO PERONI 1970

V. Bianco Peroni, Die Schwerter in Italien. *Le spade nell'Italia continentale*. PBF IV,1 (Frankfurt a. M. 1970)

### BIEG 2002

G. Bieg, Hochdorf V. Der Bronzekessel aus dem späthallstattzeitlichen Fürstengrab von Eberdingen-Hochdorf (Kr. Ludwigsburg). *Griechische Stabdreifüße und Bronzekessel der archaischen Zeit mit figürlichem Schmuck*. *Forsch. u. Ber. Vor- u. Frühgesch. Baden-Württemberg* 83 (Stuttgart 2002).

### BIEL 1985A

J. Biel, Das Grab des Keltenfürsten. Ein Tresor voll archäologischer Überraschungen. Die Ausstattung des Toten; Reichtum in Grabe – Spiegel seiner Macht. In: *Der Keltenfürst von Hochdorf. Methoden und Ergebnisse der Landesarchäologie*. Ausstellungskat. Stuttgart (Stuttgart 1985) 78–105.

### BIEL 1985B

J. Biel, *Der Keltenfürst von Hochdorf* (Stuttgart 1985).

### BIEL 1996

J. Biel, *Experiment Hochdorf. Keltische Handwerkskunst wiederbelebt*. Schr. Keltenmus. Hochdorf 1 (Stuttgart 1996).

### BIEL 2009

J. Biel, Das keltische Fürstengrab von Eberdingen-Hochdorf. Eine Inszenierung. In: J. Biel/J. Heiligmann/D. Krause (Hrsg.), *Landesarchäologie. Festschr. Dieter Planck zum 65. Geburtstag*. *Forsch. u. Ber. Vor- u. Frühgesch. Baden-Württemberg* 100 (Stuttgart 2009) 163–174.

### BOCHER 2010

S. Bocher, Die tremolierstichverzierten Bronzebleche aus Olympia. Untersuchungen zu einer früheisenzeitlichen Fundgruppe und ihrer kulturhistorischen Einordnung im Heiligtum von Olympia. Unpubl. Diss. (Heidelberg 2010). <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/24744> (14. 09. 2019).

### BONETTI 2012

B. Bonetti, *Iconologia dei simboli di potere e sistemi di rappresentazione simbolica. Metodologie di ricerca su contesti archeologici*. Unpubl. Universitätsarb. (Mailand 2012). [https://www.academia.edu/24866593/Iconologia\\_dei\\_simboli\\_di\\_potere\\_e\\_sistemi\\_di\\_rappresentazione\\_simbolica.\\_Metodologie\\_di\\_ricerca\\_su\\_contesti\\_archeologici](https://www.academia.edu/24866593/Iconologia_dei_simboli_di_potere_e_sistemi_di_rappresentazione_simbolica._Metodologie_di_ricerca_su_contesti_archeologici) (29. 04. 2019).

### BROCATO/REGOLI 2009

P. Brocato/C. Regoli, *Iconografie orientali nei calici a sostegni in bucchero etruschi*. In: *Riv. Stud. Fenici* 37/1–2, 2009, 213–230.

### CARLEVARO U. A. 2010

E: Carlevaro/Ph. Della Casa/L. Pernet/B. Schmidt-Sikimić (Hrsg.), *La Necropoli di Gubiasco (TI) III. Le Tombe dell'Età del Bronzo della prima Età del Ferro e del La Tène antico e medio*. *Collectio Archaeologica* 8 (Zürich 2010).

### COMER 2008

R. J. Comer, *Klinische Psychologie in Vergangenheit und Gegenwart*. In: G. Sartory (Hrsg.), *Klinische Psychologie* (Wiesbaden 2008) 6–17.

**CURTIUS SEUTTER VON LÖTZEN 2008**

C. Curtius Seutter von Lötzen, Das Tafelzeremoniell an deutschen Höfen im 17. und 18. Jahrhundert – Quellen und Rechtsgrundlagen. Diss. Univ. Jena (2008). [https://www.db-thueringen.de/receive/dbt\\_mods\\_00011083](https://www.db-thueringen.de/receive/dbt_mods_00011083) (03. 05. 2019)

**D'ACUNTO 2016**

D'Acunto, Dance in Attic and Argive Geometric Pottery: Figurative Imagery and Ritual Contexts. In: G. Colesanti/L. Lulli (Hrsg.), *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. Case Studies* (Berlin/Boston 2016) 205–241.

**DE MARINIS 2000**

R. De Marinis, I Principi Celti. In: In: G. Bartoloni/F. Delpino/C. Morigi Govi (Hrsg.), *Principi Etruschi: tra Mediterraneo ed Europa. Ausstellungskat.* Bologna 2000 (Venedig 2000) 377–389.

**DIETLER 2006**

M. Dietler, Feasting and kommensale Politik in der Eisenzeit Europas. Theoretische Reflexionen und empirische Fallstudien. *Ethnogr.-Arch. Zeitschr.* 47, 2006, 541–568.

**DINZELBACHER 2004**

P. Dinzelbacher, Heilige oder Hexen. Schicksale auffälliger Frauen in Mittelalter und Frühneuzeit (Zürich/London 2004).

**DRAGO TROCCOLI 2005**

L. Drago Troccoli, Una coppia di principi nella necropoli di Casale del Fosso a Veio. In: O. Paoletti/G. Camporeale (Hrsg.), *Dinamiche di sviluppo delle città nell'Etruria meridionale: Veio, Caere, Tarquinia, Vulci.* Atti del XXIII Convegno di Studi Etruschi (Pisa/Rom 2005) 87–124.

**EATON-KRAUS 2008**

M. Eaton-Krauss, *The Thrones, Chairs, Stools and Footstools from the Tomb of Tutankhamun* (Oxford 2008).

**EGG 1987**

M. Egg, Das Wagengrab von Ohnenheim im Elsaß. In: F. E. Barth u. a. (Hrsg.), *Vierrädrige Wagen der Hallstattzeit.* Monogr. RGZM 12 (Mainz 1987) 77–102.

**EGG 1996**

M. Egg, Das hallstattzeitliche Fürstengrab von Strettweg bei Judenburg in der Obersteiermark. Monogr. RGZM 37 (Mainz 1996).

**EIBNER 2007**

A. Eibner, Thron – Schemel – Zepter. Zeichen der Herrschaft und Würde. In: M. Blečić/M. Črešnar/B. Hänsel (Hrsg.), *Scripta Praehistorica in Honorem Biba Teržan.* Situla 44 (Ljubljana 2007) 435–451.

**EIBNER 2018**

A. Eibner, Motiv und Symbol als Ausdrucksmittel der Bildsprache in der eisenzeitlichen Kunst. *Przegląd Archeologiczny* 66, 2018, 77–136.

**EICKHOFF 1993**

H. Eickhoff, Himmelsthron und Schaukelstuhl. Die Geschichte des Sitzens (München/Wien 1993).

**VON ELES**

P. v. Eles (Hrsg.), *Guerrero e sacerdote. Autorità e comunità nell'età del ferro a Verucchio. La Tomba del Trono.* Quaderni di Archaeologia dell'Emilia Romagna (Florenz 2002).

**ELIADE 2007**

M. Eliade, *Kosmos und Geschichte: Der Mythos der Ewigen Wiederkehr* (Frankfurt a. M. 2007<sup>3</sup>).

**EMILIOZZI/SANNIBALE 2018**

A. Emiliozzi/M. Sannibale, La tomba Regolini-Galassi e i suoi carri. In: A. Naso/M. Botto (Hrsg.), *Caere orientalizzante. Nuove ricerche su città e necropoli.* Studia Caerentana 1 (Rom 2018) 195–261.

**FATH/EBRECHT 2019**

B. Fath/D. Ebrecht, *Woven Stories: The Golden Thread in the Early Iron Age.* In: E. Wagner-Durand/B. Fath/A. Heinemann (Hrsg.), *Image – Narration – Context. Visual Narration in Cultures and Societies of the Old World.* Freiburger Stud. Arch. u. Visuellen Kommunikation 1 (Heidelberg 2019) 215–233.

**FOSSATI 1991**

A. Fossati, L'età del Ferro nelle incisioni rupestri della Valcamonica. In: R. La Guardia (Hrsg.), *Immagini di una aristocrazia dell'età del Ferro nell'arte rupestre camuna* (Mailand 1991) 11–71.

**FUCHS 2018**

Th. Fuchs, The Cyclical Time of the Body and its Relation to Linear Time. *Journal of Consciousness Studies* 25/7–8, 2018, 47–65.

**GEIGER 1994**

A. Geiger, *Treibverzierte Bronzerundschilder der italischen Eisenzeit aus Italien und Griechenland.* PBF III,1 (Frankfurt a. M. 1994).

**GEYER 1996**

F. G. Geyer, *Philosophie der Antike. Eine Einführung* (Darmstadt 1996).

**GIULIANI 2003**

L. Giuliani, Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst (München 2003).

**GLUNZ-HÜSKEN/SCHEBESCH 2015**

B. Glunz-Hüsken/A. Schebesch, *Körpersprachliche Signale hallstattzeitlicher, anthropomorph gestalteter Dolchgriffe.* *Prähist. Zeitschr.* 90/1–2, 2015, 301–317.

**HANSEN 2010**

L. Hansen, Hochdorf VIII. Die Goldfunde und Trachtbeigaben des späthallstattzeitlichen Fürstengraves von Eberdingen-Hochdorf (Kr. Ludwigsburg). *Forsch. u. Ber. Vor- u. Frühgesch. Baden-Württemberg* 118 (Stuttgart 2010).

**HANSEN 2007**

S. Hansen, *Kleinkunst und Großplastik. Menschendarstellungen von Vorderasien-Anatolien bis in den Donaauraum.* In: *Vor 12000 Jahren in Anatolien. Die ältesten Monumente der Menschheit.* Ausstellungskat. Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Karlsruhe 2007) 192–206.

**HARRISON 2004**

R. J. Harrison, *Symbols and Warriors: Images of the European Bronze Age* (Bristol 2004).

**HERRMANN 1970**

H.-V. Herrmann, Die südländischen Importstücke des Fürstengraves von Asperg. In: *Zürn* 1970, 25–34.

**HEURGON 1981**

J. Heurgon, *Die Etrusker* (Stuttgart 1981).

**HOPPE 2012**

Th. Hoppe, Das Sofa des Fürsten – Die „Kline“ von Hochdorf. In: *Die Welt der Kelten. Zentren der Macht, Kostbarkeiten der Kunst.* Begleitband zur Großen Landesausstellung Baden-Württemberg 2012 (Ostfildern 2012) 222–224.

**HOPPE 2018**

Th. Hoppe, *Bildergeschichten.* Arch. Deutschland. Sonderh. 14, 2018, 68.

**HUTH 2003**

Ch. Huth, *Menschenbilder und Menschenbild.* *Anthropomorphe Bildwerke der frühen Eisenzeit* (Berlin 2003).

**HUTH 2016**

Ch. Huth, *Von der verborgenen Lebenskraft der Dinge. Bilder auf Bronzen der Urnenfelder- und Hallstattzeit.* In: U. I. Dietz/A. Jockenhövel (Hrsg.), *50 Jahre „Prähistorische Bronzefunde“. Bilanz und Perspektiven.* Beiträge zum internationalen Kolloquium vom 24. bis 26. September 2014 in Mainz. PBF XX,14 (Stuttgart 2016) 227–240.

**HUTH 2019A**

Ch. Huth, *Gefäße in der früheisenzeitlichen Bilderwelt. Eine religionsarchäologische Betrachtung.* In: Ph. W. Stockhammer/J. Fries-Knoblach (Hrsg.), *Was tranken die frühen Kelten? BEFIM 1* (Leiden 2019) 231–247.

**HUTH 2019B**

Ch. Huth, *Montebelluna-Posmon, Grab 224: Betrachtungen zu einem neu entdeckten Werk der Situlenkunst.* In: H. Baitinger/M. Schönfelder (Hrsg.), *hallstatt und Italien.* *Festschr. Markus Egg. Monogr. RGZM 154* (Mainz 2019) 453–468.

**IAIA 2004**

C. Iaia, *Lo Stile Della „Barca Solare Ornitoromorfa“ Nella Toreutica Italiana Della Prima Età Del Ferro.* In: N. Negroni Catacchio (Hrsg.), *Miti Simboli Decorazioni Ricicere E Scavi I.* Atti del Sesto Incontro Pitigliano – Valentano 2002 (Mailand 2004) 307–325.

**JUNG 2006**

M. Jung, *Zur Logik archäologischer Deutung. Interpretation, Modellbildung und Theorieentwicklung am Fallbeispiel des späthallstattzeitlichen „Fürstengraves“ von Eberdingen-Hochdorf, Kr. Ludwigsburg.* *Universitätsforsch. Prähist. Arch.* 138 (Bonn 2006).

**JURGEIT 1990**

F. Jurgait, *Fragmente eines etruskischen Rundthrones in Karlsruhe.* *Mitt. DAI Rom* 97, 1990, 1–37.

**KIMMIG 1940**

W. Kimmig, *Die Urnenfelderkultur in Baden untersucht auf Grund der Gräberfunde.* *Röm.-German. Forsch.* 14 (Berlin 1940).

**KISTLER 2001**

E. Kistler, *Thronende vor üppig beladener Tafel – orientalisierende „Fürsten“ in Chiusi.* In: S. Buzzi u. a. (Hrsg.), *Zona Archeologica.* *Festschr. Hans Peter Isler. Antiquitas* 3, 42 (Bonn 2001) 219–237.

**KOCH 2006**

J. K. Koch, Hochdorf VI. Der Wagen und das Pferdegeschirr aus dem späthallstattzeitlichen Fürstengrab von Eberdingen-Hochdorf (Kr. Ludwigsburg). *Forsch. u. Ber. Vor- u. Frühgesch. Baden-Württemberg* 89 (Stuttgart 2006).

**KOCH 2009**

J. K. Koch, *Ein Blumenstrauß aus Hochdorf. Zur Deutung der botanischen Makroreste aus dem Prunkgrab von Eberdingen-Hochdorf.* In: S. Grunwald/J. K. Koch/D. Mölders/U. Sommer/S. Wolfram (Hrsg.), *ARTEFACT.* *Festschr. Sabine Rieckhoff* 2. Universitäts-

forsch. Prähist. Arch. 172 (Bonn 2009) 487–497.

#### KÖRBER-GROHNE 1985

U. Körber-Grohne, Die biologischen Reste aus dem hallstattzeitlichen Fürstengrab von Hochdorf, Gem. Eberdingen (Kr. Ludwigsburg). In: U. Körber-Grohne/H. Küster, Hochtorf I. Forsch. u. Ber. Vor- u. Frühgesch. Baden-Württemberg 64 (Stuttgart 1985) 87–164.

#### KOSSACK 1954

G. Kossack, Studien zum Symbolgut der Urnenfelder- und Hallstattzeit Mitteleuropas. Röm.-German. Forsch 20 (Berlin 1954).

#### KOSSACK 1992

G. Kossack, Lebensbilder, mythische Bilderschilderung und Kultfestbilder. Bemerkungen zu Bildszenen auf einer Thronlehne von Verucchio. In: A. Lippert/K. Spindler (Hrsg.), Studien zur vor- und frühgeschichtlichen Archäologie. Festschr. zum 50jährigen Bestehen des Institutes für Vor- und Frühgeschichte der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck (Bonn 1992) 231–246.

#### KOSSACK 1999

G. Kossack, Religiöses Denken in dinglicher und bildlicher Überlieferung Alteuropas aus der Spätbronze- und frühen Eisenzeit (9.–6. Jahrhundert v. Chr. Geb.). Bayer. Akad. Wissensch. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandl. NF 116 (München 1999).

#### KRAUSSE 1996

D. Krausse, Hochdorf III. Das Trink- und Speiseservice aus dem späthallstattzeitlichen Fürstengrab von Eberdingen-Hochdorf (Kr. Ludwigsburg). Forsch. u. Ber. Vor- u. Frühgesch. Baden-Württemberg 64 (Stuttgart 1996).

#### KURZ 1997

S. Kurz, Bestattungsbrauch in der westlichen Hallstattkultur (Südwestdeutschland, Ostfrankreich, Nordwestschweiz). Tübinger Schr. Ur- u. Frühgesch. Arch. 2 (Münster 1997).

#### KYRIELEIS 1969

H. Kyrieleis, Throne und Klinen. Studien zur Erforschung altorientalischer und griechischer Sitz- und Liegemöbel vorhellenistischer Zeit. Erg. Jahrb. DAI 24 (Berlin 1969).

#### LÄNGERER 1996

G. Längerer, Treiben, Schmieden, Feuerschweissen. Erfahrungen eines Kunstschmiedes. In: Biel 1996, 22–39.

#### LANG 2012

A. Lang, Das Grab der Nerka. Bemerkungen zu Este Ricovero, Grab 23. In: P. Anreiter/E. Bánffy/L. Bartosiewicz/W. Meid/C. Metzner-Nebelsick (Hrsg.), Archaeological, Cultural and Linguistic Heritage. Festschr. E. Jerem (Budapest 2012) 363–378.

#### LATTMANN 2015

C. Lattmann, Die Welt als Modell. Zur Geburt der systematischen Modellierung in der Antike. In: B. Thalheim/I. Nissen (Hrsg.), Science and Art of Modelling. Wissenschaft und Kunst der Modellierung. Kieler Zugang zur Definition Nutzung und Zukunft (Berlin 2015) 307–327.

#### LESCURE 2002

B. Lescuré, Sitzstatue eines Kriegers und Januskopf. In: H. Baitinger/B. Pinsker (Red.), Das Rätsel der Kelten vom Glauberg. Glaube – Mythos – Wirklichkeit. Ausstellungs-

kat. Frankfurt a. M. 2002 (Stuttgart 2002) 320–324.

#### LÖHLEIN 2006

W. Löhlein, Stark, schnell und mutig. Zur Deutung figürlicher Großplastik der frühen Eisenzeit. Arch. Korrb. 36/4, 2006, 495–510.

#### LÖHLEIN 2016

W. Löhlein, Spinnen, Weben, Schweine züchten. Soziale und ökonomische Aspekte hallstattzeitlicher Grabfunde aus Mauenheim „Untere Lehr“. In: L. Wamser, Mauenheim und Barga. Zwei Grabhügelfelder der Hallstatt- und Frühlatènezeit aus dem nördlichen Hegau. Forsch. u. Ber. Arch. Baden-Württemberg 2 (Esslingen 2016).

#### LUCKE/FREY 1962

W. Lucke/O.-H. Frey, Die Situla in Providence (Long Island). Ein Beitrag zur Situlenkunst des Osthallstattkreises. Röm.-German. Forsch. 26 (Berlin 1962).

#### LÜNING 2005

J. Lüning, Die Macht der Ahnen und ihrer Abbilder. Wer hatte das Sagen in der Gesellschaft. In: J. Lüning (Hrsg.), Die Bandkeramiker. Erste Steinzeitbauern in Deutschland. Bilder einer Ausstellung beim Hessentag in Heppenheim/Bergstraße im Juni 2004 (Rahden/Westf. 2005) 272–284.

#### LÜNING 2006

J. Lüning, Haare, Hüte, Hosenanzüge. Trachten der Bandkeramik und ihre Rolle im Ahnenkult. In: E. Keefer (Hrsg.), Lebendige Vergangenheit. Vom archäologischen Experiment zur Zeitreise. Arch. Deutschland. Sonderh. 2006 (Stuttgart 2006) 52–64.

#### LÜNING 2016

J. Lüning, Geburt aus dem Widerspruch. Die Entstehung der Bandkeramik aus ihrer Mutterkultur Starčevo. In: Y. Ünsal (Hrsg.) Anatolien und seine Nachbarn vor 10.000 Jahren. Anatolian Metal VII. Veröff. Dt. Bergbaumus. Bochum 214. Anschnitt Beih. 31 (Bochum 2016) 273–289.

#### LÜNING 2016

J. Lüning, Geburt aus dem Widerspruch. Die Entstehung der Bandkeramik aus ihrer Mutterkultur Starčevo. In: Y. Ünsal (Hrsg.) Anatolien und seine Nachbarn vor 10.000 Jahren. Anatolian Metal VII. Veröff. Dt. Bergbaumus. Bochum 214. Anschnitt Beih. 31 (Bochum 2016) 273–289.

#### LÜTTICH 2013

H. Lüttich, Hochdorf – Steine, Gold und Menschenmassen. Erinnerungen des Ausgräbers Jörg Biel. Porträt Arch. 5 (Esslingen a. N. 2013).

#### MAIER 2001

B. Maier, Die Religion der Kelten. Götter – Mythen – Weltbild (München 2001).

#### MANZOLI U. A.

L. Manzoli/C. Negrini/P. Paoli Verucchio. Campagne Di Scavo 2005–2009. Relazioni Preliminari Necropoli Lippi Tomba 24/2005 E 41/2006 (DVD) In: P. von Eles/L. Bentini/P. Poli/E. Rodriguez (Hrsg.), Immagini di uomini e di donne dalle necropoli villanoviane di Verucchio. Atti delle Giornate di Studio dedicate a Renato Peroni. Verucchio, 20–22 Aprile 2011. Quaderni di Archeologia dell'Emilia Romagna 34 (Firenze 2015) 1–13 mit Beilagen.

#### MARCHESI 2019

M. Marchesi, Un complesso inedito da San Giovanni in Persiceto (prov. Bologna). Revisioni e riflessioni sugli attingitoidi emisferici a manico aperto. In: H. Baitinger/M. Schönfelder (Hrsg.), Hallstatt und Italien. Festschr. Markus Egg. Mongr. RGZM 154 (Mainz 2019) 399–429.

#### MARRETTA 2015

A. Marretta, Trading images: exchange, transformation and identity in rock art from

Valcamonica between the Bronze Age and the Iron Age. In: P. Skoglund/J. Ling/U. Bertilsson (Hrsg.), Picturing the Bronze Age. Swedish Rock Art Series Vol. 3 (Oxford 2015) 105–119.

#### METZGER 1985

M. Metzger, Königsthron und Gottesthron. Thronformen und Throndarstellungen in Ägypten und im Vorderen Orient im dritten und zweiten Jahrtausend vor Christus und deren Bedeutung für das Verständnis von Aussagen über den Thron im Alten Testament. Alter Orient und Altes Testament. Veröff. Kultur und Gesch. des Alten Orients und des Alten Testaments 15/2. Tafeln (Neukirchen-Vluyn 1985).

#### MORETTI SGUBINI 2014

A. M. Moretti Sgubini, Ancora scoperte nei depositi per l'Orientalizzante di Vulci. Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia LXXXVI 2013–2014, 2014, 145–198.

#### MÜLLER-KARPE 1961

H. Müller-Karpe, Die Vollgriffschwerter der Urnenfelderzeit in Bayern. Münchner Beitr. Ur- u. Frühgesch. 6 (München 1970).

#### NAGY/TORI 2010

P. Nagy/L. Tori, Vasselame di bronzo – Brozegefässe. In: Carlevaro u. a. 2010, 183–195.

#### NASO 2007

A. Naso, Klinai lignee intarsiate dalla Ionia all'Europa centrale. Mitt. DAI Röm. Abt. 113, 2007, 9–33.

#### NASO 2017

A. Naso, Etruscan and Italic Artefacts in Central Europe, 800–500 BC. In: G. Bardelli (Hrsg.), Das Prunkgrab von Dürkheim 150 Jahre nach seiner Entdeckung (Mainz 2017) 81–92.

#### NEBELSICK 2019

L. D. Nebelsick, Sechs Flötenspieler, fünf trauernde Frauen, drei Ahnen und ein jagender Held. Eine Lektüre der Ziste 13 aus dem Kröllkogel von Kleinklein. In: S. Hye/U. Töchterle (Hrsg.), UPIKU: TAUKE Festschr. für Gerhard Tomedi zu seinem 65. Geburtstag. Universitätsforsch. Prähist. Arch. (Bonn 2019) 1–23.

#### NORDBLADH 2013

J. Nordbladh, A Choreography of Furniture: The Art of Sitting, Standing Up and Lying Down. In: S. Bergerbrant/S. Sabatini (Hrsg.), Counterpoint: Essays in Archaeology and Heritage Studies in Honour of Professor Kristian Kristiansen. BAR Internat. Ser. 2508 (Oxford 2013) 421–427.

#### PARE 1989

Ch. Pare, From Dupljaja to Dphi: the ceremonial use of the wagon in later prehistory. Antiquity 63, 1989, 80–100.

#### PARE 1992

C. F. E. Pare, Wagons and Wagon-Graves of the Early Iron Age in Central Europe. Oxford Univ. Committee Arch. Monogr. 35 (Oxford 1992).

#### PAULI 1988/1989

L. Pauli, Zu Gast bei einem keltischen Fürsten. Mitt. Anthropolog. Ges. Wien 118/189, 1988/1989, 291–303.

#### PERTLWIESER 1987

M. Pertlwieser, Frühhallstattzeitliche Wagenbestattung in Mitterkirchen. In: M. Pertlwieser, Prunkwagen und Hügel-

grab. Kultur der frühen Eisenzeit von Hallstatt bis Mitterkirchen. Kat. Oberösterreichisches Landesmus. NF 13 (Linz 1987) 55–70.

**PRAYON 1975**

F. Prayon, Frühetruskische Grab- und Hausarchitektur. Mitt. DAI. Röm. Abt. 22. Ergänzungsh. (Heidelberg 1975).

**RAGEOT U. A. 2019**

M. Rageot/A. Mötsch/B. Schorer/D. Bardel/A. Winkler/F. Sacchetti/B. Chaume/Ph. Della Casa/S. Buckley/S. Cafiso/J. Fries-Knoblach/D. Krause/Th. Hoppe/Ph. Stockhammer/C. Spiteri, New insights into Early Celtic consumption practices: Organic residue analyses of local and imported pottery from Vix-Mont Lassois. *PLoS ONE* 14/6, 2019, 1–19. <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0218001> (22. 08. 2019).

**RANDALL-MACIVER 1924**

D. Randall-MacIver, A Study of the Early Iron Age in Italy as it is seen near Bologna, in Etruria, and in Latium (Oxford 1924).

**REICHENBERGER/DOBIAT 1985**

A. Reichenberger/C. Dobiak, Der Kröll-Schmiedkogel. Beiträge zu einem „Fürstengrab“ der östlichen Hallstattkultur in Kleinklein (Steiermark). Kl. Schr. Seminar Marburg 18 (Marburg 1985).

**RICHTER 1966**

G. M. A. Richter, The Furniture Of The Greeks Etruscans And Romans (London 1966).

**RÖSCH/RIECKHOFF 2019**

M. Rösch/S. Rieckhoff, Alkohol in der Eisenzeit. Anmerkungen aus botanischer und archäologischer Sicht. In: Ph. W. Stockhammer/J. Fries-Knoblach (Hrsg.), Was tranken die frühen Kelten? BEFIM 1 (Leiden 2019) 101–112.

**SANNIBALE 2012**

M. Sannibale, La principessa Etrusca della Tomba Regolini-Galassi. In: N. C. Stampolidis (Hrsg.), "Principessa" del Mediterraneo all'alba della Storia (Athen 2012) 307–321.

**SANNIBALE 2016**

M. Sannibale, The Etruscan Orientalizing. The View from the Regolini-Galassi Tomb. In: J. Aruz/M. Seymour (Hrsg.), Assyria to Iberia. Art and Culture in the Iron Age. The Metropolitan Museum of Art Symposia (New York 2016) 296–315.

**SANSONI 2007**

U. Sansoni, Campanine, fanum Iovis? In: A. Marretta (Hrsg.), Sentieri del tempo: l'arte rupestre di Campanine tra Storia e Preistoria. Atti della II giornata di studio sulle incisioni rupestri della Riserva Regionale di Ceto. Nadro, 14–15 Maggio 2005 (Monza 2007) 43–72.

**SANSONI/GAVALDO 2009**

U. Sansoni/S. Gavaldo (Hrsg.), Lucus rupestris. Sei millenni d'arte rupestre a Campanine di Cimbergo. Archivi 18 (Capo di Ponte 2009).

**SANSONI/MARRETTA 2003**

U. Sansoni/A. Marretta, The recent discoveries in Zurla and Dos Cui. Adoranten, 2002, 5–14.

**SASSATELLI 2011**

G. Sassatelli, Die Beziehungen zwischen dem Mittelmeerraum und Europa. Die Rolle der Etrusker. In: R. Gebhard/F. Marzatico/

P. Gleirscher (Hrsg.), Im Licht des Südens – Begegnungen der antiken Kulturen zwischen Mittelmeer und Zentraleuropa. Ausstellungskat. Arch. Staatssammlung München (München 2011) 105–115.

**SCHADE-LINDIG 2013**

S. Schade-Lindig, Kunst oder Kult – Figürliche Plastiken aus Bad Nauheim-Niedermörlen und der geografischen Wetterau. In: Die ersten Ackerbauern in der Pfalz in der Jungsteinzeit. Tagung Herxheim 2012. Anhang. Mitt. Hist. Verein Pfalz 111, 2013, 453–475.

**SCHICKLER 2001**

H. Schickler, Heilige Ordnungen. Zu keltischen Funden im Württembergischen Landesmuseum (Ulm 2001).

**SCHNEBLE 2003**

H. Schneble, Heillos, heilig, heilbar. Die Geschichte der Epilepsie von den Anfängen bis heute (Berlin 2003).

**SIMPSON 2010**

E. Simpson, Furniture. In: M. Gagarin (Hrsg.), The Oxford Encyclopedia Of Ancient Greece And Rome 7 (Oxford 2010) 252–255.

**SPINDLER 1983**

K. Spindler, Die frühen Kelten (Stuttgart 1983).

**STARY 1981**

P. F. Stary, Zur eisenzeitlichen Bewaffnung und Kampfweise in Italien. Marburger Studien Vor- u. Frühgesch. 3 (Mainz 1981).

**STEINER 2010**

H. Steiner, Alpine Brandopferplätze – Archäologische und naturwissenschaftliche Untersuchungen. Forsch. Denkmalpfl. Südtirol V (Trento 2010).

**STEINGRÄBER 1979**

S. Steingräber, Etruskische Möbel. *Archaeologica* 9 (Rom 1979).

**STICKA 2010**

H.-P. Sticka, Früheisenzeitliche Met- und Biernachweise aus Süddeutschland. *Arch. Inf.* 33/1, 2010, 113–121.

**STRØM 1986**

I. Strøm, Decorated bronze sheets from a chair. In: J. Swaddling (Hrsg.), Italian Iron Age Artefacts in the British Museum. Papers of the Sixth British Museum Classical Colloquium (London 1986) 53–62.

**STRØM 2000**

I. Strøm, A Fragment of an Early Etruscan Bronze Throne in Olympia. *Proc. Danish Institute Athens* 3/3, 2000, 67–96.

**TARPINI 2016**

R. Tarpini, Dalla figura al triangolo o dal triangolo alla figura? Alcune considerazioni sulla ceramica con decorazione figurata dell'area hallstattiana orientale. In: D. Vitali/C. Goudineau (Hrsg.), Il mondo celtico prima e dopo la conquista romana. Studi in onore di Jean-Paul Guillaume (Dijon 2016) 75–90.

**TORI U. A. 2010**

L. Tori/B. Schmid-Sikimić/E. Carlevaro/L. Pernet, Gli oggetti d'ornamento e d'abbigliamento – Schmuck und Trachtzubehör. In: E. Carlevaro u. a. 2010, 25–116.

**TORELLI 2000**

M. Torelli (Hrsg.), The Etruscans. Ausstellungskat. Venedig 2000 (Mailand 2000).

**TURK 2005**

P. Turk, Bilder aus Leben und Mythos. Ausstellungskat. Situlenkunst im slowenischen Raum (7.–4. Jh. v. Chr.) (Ljubljana 2005).

**VERNANT 1987**

J.-P. Vernant, Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland (Frankfurt a. M. 1987).

**VERGER 2006**

S. Verger, La grande tombe de Hochdorf, mise en scène funéraire d'un cursus honorum tribal hors pair. *Siris* 7, 2006, 5–44.

**WANSCHER 1980**

O. Wanscher, Sella curulis. The Folding Stool. An Ancient Symbol of Dignity (Kopenhagen 1980).

**WEIDIG 2016**

J. Weidig, I Draghi Appenninici. Appunti Sulle Raffigurazioni Degli Animali Fantastici Tra Abruzzo, Umbria E Marche. In: M. C. Biella/E. Giovanelli (Hrsg.), Nuovi Studi Sul Bestiario Fantastico Di Età Orientalizzante Nella Penisola Italiana. *Aristonothos* 5 (Trento 2016) 247–

**WELLS 2008**

P. S. Wells, Image and Response in Early Europe (London 2008).

**WENDLER 2012**

J. Wendler, Rituale des Abschieds. Eine Studie über das staatliche Begräbniszeremoniell in Deutschland (Stuttgart 2012).

**WERNER 1994**

W. M. Werner, Faltstuhl. *RGA* 8 (Berlin 1994) 176–181.

**WIRTH 2006**

St. Wirth, Vogel-Sonnen-Barke. In: H. Beck u. a. (Dir.), *RGA* 32 (Berlin 2006) 552–563.

**WIRTH 2009**

St. Wirth, Sonnenbarke und zyklisches Weltbild – Überlegungen zum Verständnis der spätbronzezeitlichen Ikonographie in Mitteleuropa. In: H. Meller/F. Bertemes (Hrsg.), Der Griff nach den Sternen. Internat. Symposium Halle (Saale) 2005. Tagungen Landesmus. Halle 5 (Halle 2010) 501–515.

**ZANETTA 2007**

M. Zanetta, Il duello nell'arte rupestre camuna: simbolo di passaggio, della danza armata e della lotta del bene contro il male. In: E. Anati (Hrsg.), Valcamonica Symposium 2007: l'arte rupestre nel quadro del Patrimonio Culturale dell'Umanità. Darfo Boario terme 18.–24. Maggio 2007 (Capo di Ponte 2007) 527–532.

**ZAUNSCHIRM 1974**

Th. Zaunschirm, Zur Architektur des Sitzens. In: H. G. Haberl (Hrsg.), Kunst als Lebensritual. Steirischer Herbst. Ausstellungskat. (Graz 1974) 99–106.

**ZIMMERMANN 2003**

E. Zimmermann, Figheten. Faustkampf in der Situlenkunst – Kampf der Fäuste. *Arch. Vestnik* 54, 2003, 225–241.

**ZÜRN 1970**

H. Zürn, Hallstattforschungen in Nordwürttemberg. Veröff. Staatl. Amt Denkmalpfl. Stuttgart. Vor- u. Frühgesch. A 16 (Stuttgart 1970).

**ZÜRN 1987**

H. Zürn, Hallstattzeitliche Grabfunde in Württemberg und Hohenzollern. *Forsch. u. Ber. Vor- u. Frühgesch. Baden-Württemberg* 25/2 (Stuttgart 1987).

## BILDNACHWEIS

Abb. 1: Lüning 2005, 25; 208; 254; 278. – Abb. 2: Biel 1985a, Abb. 90. – Abb. 3: Sansoni/Gavaldo 2009, 64. – Abb. 4: Villa Giulia: MiBAC (Foto Museo nazionale Etrusco di Villa Giulia – Mauro Benedetti). – Abb. 5: Louvre: bpk/RMN – Grand Palais (Foto Hervé Lewandowski). – Abb. 6: Jurgeit 1990, Abb. 1. – Abb. 7–8; 10: Kossack 1999, Abb. 43/44; 45. – Abb. 9: Lucke/Frey 1962, Taf. 65; 67; 68; 75; 79; Beil. 1. – Abb. 11: Turk 2005, Abb. 42. – Abb. 12: Schickler 2001, Abb. 142. – Abb. 13: De Marinis 2000, 387. – Abb. 14: Kossack 1954, Taf. 8, 15. – Abb. 15: Marretta 2015, Abb. 9. – Abb. 16–17: Entwurf: W. Löhlein/Th. Pabst; Grafik: Th. Pabst. – Abb. 18: Taf. 2 mit Ergänzungen W. Löhlein. – Abb. 19–20: Egg 1996, Abb. 14; 17. – Abb. 21: Hansen 2010 Abb. 1 (oben); Banck-Burgess 1999, Abb. 4 (unten). – Abb. 22; 24: Landesmuseum Württemberg Stuttgart (Foto P. Frankenstein/H. Zwietasch). – Abb. 23: Foto M. Binggeli.

## ZUSAMMENFASSUNG

Die Hochdorfer Bronzecouch kennt keine direkten Vergleiche. Die technische Fertigung wie auch ihr Bildprogramm weisen neben heimischen Elementen deutliche Bezüge sowohl in den Südalpenraum sowie in etruskisches Gebiet auf – ohne dass mit Sicherheit angegeben werden könnte, wo das Stück gefertigt wurde. Das bronzezeitliche Vogelbarkenmotiv auf der Rückenlehne, wie auch die das Sofa tragenden Figuren mit antithetischen Blickachsen repräsentieren eine zyklische Kosmogonie von Werden und Vergehen, die beiderseits der Alpen geläufig war. Beschädigungen an der eisernen Substruktion der Bronzecouch mögen mit einer intentionellen Unbrauchbarmachung des Möbels in Verbindung stehen, worauf die Behandlung weiterer Grabfunde sowie der mächtige Grabschutz hinweisen. Das als Thron interpretierte Möbel diente dem Grabherrn vermutlich als repräsentative Sitzgelegenheit bei feierlichen Anlässen, wobei neben ihm noch andere Personen – etwa Gäste oder Vertragspartner – darauf Platz nehmen konnten, bevor es schließlich als Grabliege diente.

**Schlagworte:** Hallstattkultur, Barberini-Gruppe, Situlenkunst, Gola-seccakultur, Etrusker, Ewige Wiederkehr, Gefährlicher Toter, Sakralherrscher

## ABSTRACT

The Hochdorf bronze couch has no direct comparators. The technical production as well as its pictorial design show, in addition to domestic elements, clear references to the Southern Alps as well as to the Etruscan region – without providing clarity about the original manufacturing site. The Bronze Age bird barque motif on the backrest as well as the figures carrying the sofa with antithetic lines of sight represent a cyclical cosmogony of growth and decay, which was common on both sides of the Alps. Damage to the iron substructure of the bronze couch may be linked to an intentionally rendering of the furniture unusable, as indicated by the treatment of further grave finds and the powerful grave tomb protection. Before finally serving as a burial couch, the furniture, interpreted as a throne, probably served for its owner as a representative seat for ceremonial occasions, on which other people – such as guests or allies – could sit next to him.

**Keywords:** Hallstatt culture, Barberini group, situlae art, Gola-secca culture, Etruskans, eternal recurrence, dangerous deceased, sacral ruler