

I. M. PERENNIVS

1. DIE WERKSTATT	4	XIV/6	Satyrn mit Schlauch und Schale	74
1.1 Gliederung der Werkstatt	5	XIV/7	Satyr S re 2a	75
2. DIE NAMENSSTEMPEL	6	XIV/8	Satyr S re 3a-b	76
2.1 Namensstempel (und freihändig eingeritzte Signaturen?) der 1. Phase	6	XIV/9	Satyr S re 4a	77
2.2 Namensstempel und freihändig eingeritzte Signaturen der 2. Phase	9	XIV/10	Satyr S li 2a	77
2.3 Namensstempel der 3. Phase	14	XIV/11	Satyr S li 4a	78
2.4 Namensstempel der 4. Phase	16	XIV/12	Satyr S li 7a	78
3. ZU DEM BESITZER/DEN BESITZERN DER 1. PHASE UND 2. PHASE	21	XIV/13	Satyr S li 8a	79
4. ZU DEN ANONYMEN MEISTERN DES M. PERENNIVS TIGRANVS (nach H. Dragendorff)	27	XIV/14	Satyr S li 24a	80
5. DIE TYPOLOGIE	29	XIV/15	Satyr S li 26a	80
6. DIE CHRONOLOGIE	32	XV	Skelette	81
7. DIE MERKMALE DER WERKSTATT	34	XVI	Undeutliche Szene der 2. Phase	82
7.1 Merkmale der 1. und der 2. Phase	34	XVII	Eroten beim Wagenrennen	82
7.2 Merkmale der 3. Phase	34	XVIII	Putten und Eroten	84
7.3 Merkmale der 4. Phase	35	XIX	Masken	84
8. DIE AB DER 1. PHASE DOKUMENTIERTEN ZYKLEN UND EINZELNEN MOTIVE	36	XX	Tiere	85
I Götter der Kitharödenreliefs	36	XX/1	Tiere in der 1. Phase	85
II Herakles und Omphale	37	XX/2	Tiere in der 2. Phase	87
III Herakles Musarum und die Musen	39	XXI	Ornamentale Produktion der 1. Phase	88
IV Dionysisches Opfer	41	XXI/1	Akanthusblätterkränze	89
V Nereiden	42	XXI/2	Olivenblätterkränze	90
VI Geflügelte Mädchen	43	XXI/3	Weinblätter- und Weintraubenkränze	90
VI/1 Geflügelte Mädchen mit Girlanden	44	XXI/4	Efeublätterkränze	90
VI/2 Geflügelte und musizierende Mädchen	45	XXI/5	Gefäße mit geometrischen Unterteilungen	90
VII Sirenen	46	XXI/6	Becherdekorationen	91
VIII Kämpfer	47	XXI/7	Gefäße mit Kommaegen und in der Art eines geflochtenen Weidenkorbes	91
VIII/1 Kämpfer in Jagdszenen	47	XXI/8	Gefäße mit verschiedenen Dekorationen	92
VIII/2 Krieger als Lapithen in der Kentaumachie	50	XXII	Ornamentale Produktion der 2. Phase	92
VIII/3 Krieger in den homerischen Kampfgruppen	52	XXII/1	Olivenblätterkränze	92
IX Knöchelspielerinnen	54	XXII/2	Weinblätter- und Weintraubenkränze	93
X Kalathiskostänzerinnen	55	XXII/3	Efeublätterkränze	94
XI Tanzende und musizierende Figuren	58	XXII/4	Wein- und Efeublätterkränze	94
XI/1 Tanzende und musizierende Figuren des Zyklus D.-W. XXI	58	XXII/5	Platanenblätterkränze	94
XI/2 Kitharaspielder mTMF re 1a	60	XXII/6	Akanthusblätterpaare	95
XI/3 Leierspielerin wTMF li 2a	60	XXII/7	Girlanden und Bukranien	95
XI/4 Sitzende Kithara- und Auloispielerinnen	61	XXII/8	Girlanden als Bögen	96
XI/5 Cymbalaspielder wTMF fr 1a	61	XXII/9	Vegetabilische Motive, durch Thyrsos getrennt	97
XI/6 Tänzerin wTMF li 1a	61	XXII/10	Näpfe mit zwei waagerechten, dekorierten Zonen	97
XII Symposienszenen	62	XXII/11	Friese durch schräge Linien gegliedert	98
XIII Symplegmaszenen	65	XXII/12	Blüten- und Fruchtgirlanden mit Vögeln und Insekten	98
XIV Mänaden und Satyrn	68	XXII/13	Statuetten auf »Hügeln«	98
XIV/1 Sog. kleine Mänaden	69	XXII/14	Ornamentale Produktion in Cincelli	99
XIV/2 Mit dem Satyr S re 2a tanzende Mänaden	70	9. DIE AB DER 3. PHASE DOKUMENTIERTEN ZYKLEN UND EINZELNEN MOTIVE	99	
XIV/3 Sog. große Mänaden	71	XXIII Hochzeitszug des Dionysos und der Ariadne	99	
XIV/4 Stieropfernde Satyrn	72	XXIV Phaethon und die Heliaden	100	
XIV/5 Satyrn bei der Weinernte	73	XXV Götter- und Figurenmotive	102	
		XXV/1 Hermes, Athena, stehende und sitzende Frauenfiguren	102	
		XXV/2 Männliche und weibliche Figuren	102	
		XXV/3 Drei einzelne Götterfiguren: Athena, Hephaistos und Herakles	104	
		XXV/4 Unverständliche Szene	104	
		XXV/5 Nicht eingeordnete Figurenmotive	105	

XXVI	Weibliche Figur auf der Kline	105	XXXVI	Pegasoi rennwagen	121
XXVII	Horai	105	XXXVII	Szenen mit Schiffen: Eine Naumachie(?)	121
XXVIII	Krieger	107	XXXVIII	Masken als Attachen und Appliken	122
XXVIII/1	Kämpfe zwischen Römern und Barbaren	107	XXXIX	Ornamentale Produktion	122
XXVIII/2	Triumphzugszene	108			
XXIX	Mänaden und Satyrn	108	10. DIE IN DER 4. PHASE DOKUMENTIERTEN		
XXIX/1	Satyrn bei der Weinernte	108	ZYKLEN UND EINZELNEN MOTIVE	124	
XXIX/2	Satyr S re 9b	109	10.1	Motive aus dem Repertoire der Anni	124
XXIX/3	Satyr S re 11c	110	10.2	Motive aus dem Repertoire des Rasinius	125
XXIX/4	Mänaden M re 30a und M li 14a	110	XL	Götter	126
XXIX/5	Mänade M re 28a	110	XLI	Liegende Frauen (Musen?)	127
XXX	Szenen bei der Weinernte	111	XLII	Mänaden, Satyrn, tanzende und musizierende Figuren	127
XXXI	Possenfiguren	111	XLIII	Zweifelhaftes Formfragment mit Jagdszene	128
XXXI/1	Homer und die Gelehrten des Museums von Alexandria	112	XLIV	Zyklen mit Büsten	129
XXXI/2	Arkesilaos und der Cinaedus	113	XLIV/1	Zyklus mit der Büste der Frühlingshore	129
XXXI/3	Piscatus Philosophorum	114	XLIV/2	Zyklus mit der Büste der Omphale	130
XXXI/4	Szenen der Enthaarung	114	XLV	Pygmäen und Krokodile	130
XXXI/5	Szene mit Cleanthes aus Assos	115	XLVI	Zwerge	131
XXXI/6	Festnahme des Eselsmenschen	115	XLVII	Sphingen	131
XXXI/7	Toiletteszene(?)	116	XLVIII	Putten und Eroten	132
XXXI/8	Zwei weitere Figuren	117	XLIX	Tiere	133
XXXII	Skelett	117	XLIX/1	Delphine	134
XXXIII	Symplegmaszenen zwischen Kentauren	118	XLIX/2	Aufgespanntes Tierfell	134
XXXIV	Eroten	119	L	Masken	135
XXXV	Tiere und Fabeltiere	119	LI	Ornamentale Produktion	137

DIE WERKSTATT

Die perennische Werkstatt befand sich in Arezzo; ihre Abfallgrube wurde 1883 im Garten der Kirche Santa Maria in Gradi, zusammen mit jenen u.a. des Rasinius und des Vibienus, entdeckt und freigelegt¹. Man kann also annehmen, daß die Werkstatt ihren Sitz in der unmittelbaren Nähe der oben genannten Kirche hatte. In der arretinischen Produktion ist das reliefverzierte Material dieser Werkstatt zweifellos das zahlreichste, das verbreitetste und das am besten bekannte und erforschte überhaupt². Dieses Bild wird sich – mindestens teilweise – mit der Veröffentlichung der Reliefproduktion des Cn. Ateius aus der Via Nardi ändern. Diese Werkstatt war die erste, die mit der Produktion der Reliefgefäße in Arezzo begonnen hatte; sie produzierte auch – wenn man einen Vergleich mit den anderen Werkstätten anstellt – über den längsten Zeitraum.

Man gliedert die Produktion dieser Werkstatt in vier verschiedene Hauptphasen:

1. Phase: prä-tigranisch.
2. Phase: tigranisch.
3. Phase: bargathisch.
4. Phase: postbargathisch.

¹ NotScavi 1883, 265-269. – NotScavi 1884, 83ff; 369-382. – NotScavi 1894, 93. – NotScavi 1896, 453-466. – Siehe noch: Stenico [1967], 51, 66ss. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 22ff. – Porten Palange 1995, 627ss.

² Das ist teilweise anhand der Erforschung des Materials im Museum von Arezzo geschehen, sowie der Analyse mehrerer Sammlungen und der zahlreichen Fundstücke. In der Folge sind die wichtigsten Fundorte von perennischen Materialien außerhalb Arezzos zitiert: Adria, Avellino, Bolsena, Capua, Castellare (Domo/Casentino), Caere, Cetamura (Chianti, Valdarno), Cosa, Gubbio, im Meer vor Ladispoli, Mailand, Moiano (Casentino),

Monte Jato, Napoli-Posillipo, Nemi, Ortona, Ostia, Pavia, Pompeji, Populonia, Rimini, Rom, S. Pietro in Carpignano (Ligurien), Sarteano, Sibari, Solunto, Tindari, Venosa di Puglia, Vulci, Varrignano (La Spezia); Chur, Vindonissa; Lentia, Magdalensberg; Haltern, Mainz, Neuss, Oberaden, Xanten; Anterive (Toulouse), Aumes, Agde, Ceilhes, Clermont-Ferrand, Ensérune, Fourvière, Fréjus, Lattes (Hérault), Mans, Narbonne, Nîmes, Magalas, Oupia, St. Bertrand-de-Comminges; Alicante, Ampurias, Antequera (Malaga), Bilbilis, Can Xammar, Herrera de Pisuerga, Ilici, Tarragona, Valencia, Zaragoza; London; Emona; Argos, Athen, Cnossos, Corinth; Alexandria, Coptos; Berenice, Sabrata; Karthago.

In der Zeit ihrer höchsten Produktion (gegen Ende der zweiten, Anfang der dritten Phase) hatte die Werkstatt auch eine Filiale in Cincelli, ca. 10 km von der Stadt entfernt. Die zwei Subphasen sind hier mit 2.1 und 3.1 bezeichnet.

Als Besitzer der Werkstatt sind bekannt:

1. Phase: M. Perennius.
- 2.-2.1 Phase: M. Perennius Tigranus.
- 3.1-3 Phase: M. Perennius Bargathes.
4. Phase: M. Perennius Crescens und M. Perennius Saturninus.

1.1 Gliederung der Werkstatt

1. Phase (prätigranisch)

Sitz der Werkstatt: Arezzo, in der Nähe der Kirche Santa Maria in Gradi.

Von dieser Phase sind die Namen von vier Töpfern – CERDO, PILADES, P(H)ILEMO, NICEPHOR(VS) – auf Namensstempeln im Nominativ überliefert; sie sind mit dem Namensstempel des M. Perennius oder des Perennius (d.h. ohne Praenomen) im Genitiv vereinigt.

Die in O.-C.-K. 1401 und 1402 erwähnten Innennamensstempel auf reliefverzierten Gefäßen sind mir z.Zt. unbekannt.

Vgl. die Außennamensstempel **Per 1.A-Per 1.M.**

2. Phase (tigranisch)

Sitz der Werkstatt: Arezzo, in der Nähe der Kirche Santa Maria in Gradi.

2.1 (im letzten Zeitraum der Phase).

Sitz der Werkstatt: Arezzo, in der Nähe der Kirche Santa Maria in Gradi. Sitz der Filiale: Cincelli.

In dieser Phase ist der Namensstempel des M. Perennius Tigranus im Genitiv und in verschiedenen Varianten bekannt. In der Regel befindet er sich außen, zwischen den Motiven. Es sind aber auch Innennamensstempel vorhanden. Für diese Phase ist kein eingestempelter Name eines Arbeiters überliefert, nur der freihändig geschriebene Name (wahrscheinlich) eines Töpfers, FELIX.

Vgl. die Außennamensstempel **Per 2.A-Per 2.Q** und die inneren Namensstempel **Per 2.Inn A-Per 2.Inn I.**

3. Phase (bargathisch)

3.1 (im ersten Zeitraum der Phase).

Sitz der Werkstatt: Arezzo, in der Nähe der Kirche Santa Maria in Gradi. Sitz der Filiale: Cincelli.

3. Sitz der Werkstatt: Arezzo, in der Nähe der Kirche Santa Maria in Gradi.

In dieser Phase ist nur der Namensstempel des M. Perennius Bargathes, jedoch kein Name eines Arbeiters bekannt.

Innere Namensstempel sind z.Zt. nicht überliefert.

Vgl. die Außennamensstempel **Per 3.A-Per 3.F.**

4. Phase (postbargathisch)

Sitz der Werkstatt: Arezzo, in der Nähe der Kirche Santa Maria in Gradi.

Die Werkstatt hat in der letzten Phase zwei Besitzer: M. Perennius Crescens und M. Perennius Saturninus. Die beiden übernahmen – in welcher Reihenfolge ist noch unklar (s.u.) – die Werkstatt des M. Perennius Bargathes und bezeichnen zusammen den Zeitraum des Verfalls und des Endes der Werkstatt. Kein Name

irgendeines Arbeiters ist bekannt. In der Regel sind die Signaturen außen eingestempelt; es sind aber auch Innennamensstempel vorhanden.

Vgl. die Außennamensstempel **Per 4.A-Per 4.N** und die Innennamensstempel **Per 4.Inn A-Per 4.Inn B**.

2. DIE NAMENSSTEMPEL

2.1 Namensstempel (und freihändig eingeritzte Signaturen?) der 1. Phase (Taf. 1)

Es gibt vier bekannte Arbeiter in der 1. Phase der Werkstatt des M. Perennius: Cerdo, Pilades, P(h)ilemo und Nicephor(us).

H. Dragendorff vereinigte Cerdo, Nicephorus und Pilemo in der »Cerdogruppe«³, während er dem Pilades ein kurzes Sonderkapitel widmete⁴. Obwohl Dragendorff Pilades noch an die »Cerdogruppe« anschließt, merkte er, daß dieser Töpfer verschiedene Zyklen mit Figuren unterschiedlicher Größe mischte, ein Zeichen dafür, daß er etwas später als die anderen drei produzierte. Diese von Dragendorff vertretene Meinung basiert aber auf stilistischen Beobachtungen einer gefälschten, mit dem Namensstempel des Pilades signierten Formschüssel⁵; deshalb gilt sie heutzutage überhaupt nicht mehr (s.u.).

Auch die These Dragendorffs, Pilemo hätte sowohl in der »Cerdogruppe« als auch im »Tigranuskreis« gearbeitet und so seine Gefäße gleichzeitig entweder mit seinem Namen oder mit dem Stempel des M. Perennius Tigranus signiert⁶, müssen wir jetzt ebenfalls aus den identischen, oben erwähnten Gründen nicht mehr in Betracht ziehen⁷.

Aufgrund des immer noch spärlich bekannten, mit Signaturen versehenen Materials⁸, scheinen Pilades und Pilemo keine großen Persönlichkeiten gewesen zu sein; sie produzierten hauptsächlich im Stil des Cerdo. Denn in der sog. prä-tigranischen Phase (1. Phase) sind zweifellos Cerdo und Nicephorus die Schöpfer jener Motive und Zyklen, die auch in den folgenden Phasen die Werkstatt tatkräftig beeinflußt haben.

Als ältester Arbeiter des M. Perennius ist Cerdo⁹ schon lange anerkannt; man kann sogar behaupten, daß die Reliefproduktion mit ihm in Arezzo begann.

Zahlreiche bekannte und unveröffentlichte Stücke tragen seinen Namensstempel in zwei verschiedenen Größen (**Per 1.G** und **Per 1.H**). Wegen des fragmentarischen Zustandes des Materials scheinen dagegen wenige Stücke die komplette Signatur überliefert zu haben¹⁰. Bis jetzt kennen wir von ihm zwei Namensstempelkombinationen, **Per 1.G/Per 1.H+Per 1.B** und **Per 1.G/Per 1.H+Per 1.C**, mit gut geschnittenen Buchstaben¹¹. Sie stehen in der Regel unter dem Rand, in der dekorierten Zone, waagrecht und getrennt. Ähnliche Namensstempel wie Cerdo besaßen auch Pilades (**Per 1.L**) und Pilemo (**Per 1.M**), die ebenfalls ihre Stempel mit **Per 1.B** und **Per 1.C** kombinierten, um ihre Gefäße zu signieren.

³ D.-W. 35-37. S. zuletzt: A. Cherici, Arretium. *Rivista di Topografia Antica* 7, 1997, 77-128; 107. 109; 79 Abb. A, 24; 108 Abb. 21-22.

⁴ D.-W. 37. So auch Hähnle 1915, 31.

⁵ D.-W. 37; vgl. Porten Palange 1995, Taf. 54, F 25 (= Chase 1916, Taf. 6, 3) + Taf. 51, F 8. Die Formschüssel Taf. 57, F 42 war Dragendorff unbekannt.

⁶ D.-W. 36f.

⁷ Siehe u. S. 27.

⁸ Stenico notiert in seinem im Magazin von Arezzo redigierten Notizheft für Pilades und Pilemo je fünf Stücke mit kompletten

Namenssignaturen; ca. 40 Stücke bewahren nur die Namen des Pilades bzw. des Pilemo.

⁹ Vgl. D.-W. 35 Anm. 2: Der Name bedeutet »Handwerker«.

¹⁰ Stenico notiert in seinem Notizheft nur sechs Stücke mit einer kompletten Namensstempelkombination (Arezzo, Museum). Die gefälschten Formschüsseln des Cerdo sind die folgenden: Porten Palange 1995, Taf. 57, F 44; Taf. 58, F 46; Taf. 61, F 64; Taf. 63, F 74.

¹¹ Die Signatur CERDO+M.PERENN in D.-W. 35 (zweites Beispiel) ist sicher ungenau.



Abb. 1 O.-C.-K. 1401. 1, 2; 1402.

Nicephorus dagegen ist im Besitz einer anderen Signatur (**Per 1.I**), die viel öfter als die vorigen dokumentiert ist¹². Das geht auf die Form des Namensstempels zurück, der nicht zwei- oder dreiteilig ist¹³, sondern in einen zweizeiligen rechteckigen Rahmen eingeschlossen und sehr oft zweimal eingetieft wird.

Ich vermute, daß dieser Stempel des Nicephorus seine einzige Signatur war, obwohl eine Revision des Materials in Arezzo auch deswegen erforderlich ist, um eventuelle Zweifel zu beseitigen. Auch in meiner Arbeit über die Pasquischen Fälschungen habe ich deshalb dieses Problem offen gelassen¹⁴. Denn wir dürfen nicht vergessen, daß einige Namensstempel des M. Perennius (im Genitiv), **Per 1.A**, **Per 1.D**, **Per 1.E**, **Per 1.F**, die sicherlich nur in der 1. Phase vorhanden waren, bis jetzt ohne Verbindung mit dem Namen eines Arbeiters (im Nominativ) dokumentiert sind. Selbstverständlich sind solche Überlegungen nicht nur für Nicephorus, sondern auch für Cerdo, Pilades und Pilemo gültig.

Auch anhand des Namensstempels **Per 1.I** neige ich zu der Annahme, daß Nicephorus vielleicht etwa später als Cerdo die Arbeit in der Werkstatt begann; wahrscheinlich arbeitete er länger als Cerdo, sicher liegt seine Produktion unmittelbar vor jener des M. Perennius Tigranus. Ich mache darauf aufmerksam, daß die ältesten Namensstempel der 2. Phase eng mit **Per 1.I** verbunden sind (s.u.).

Ich möchte noch hinzufügen, daß von Nicephorus und Pilades auch innere Namensstempel auf reliefverzierten Gefäßen bezeugt sind, die mir aber unbekannt und unzugänglich bleiben; hier werden sie – nach Ph. Kenrick – in der **Abb. 1** gezeigt¹⁵.

NAMENSSTEMPEL DES BESITZERS (Taf. 1)

M.PERENNI (**Per 1.A**)

O.-C.-K. 1390.1.

Der Namensstempel des M. Perennius im Genitiv wird von einem viereckigen Rahmen umgrenzt und zeigt gut geschnittene Buchstaben.

Zur Zeit steht dieser Namensstempel in keiner Verbindung mit dem Namen eines Arbeiters.

Ich vermute, daß dieser Namensstempel dem Ende der Phase zuzuordnen ist.

Vgl. z.B. Chase 1916, Taf. 26, 77. – Oxé 1933, Taf. 24, 114. – Porten Palange 1995b, Taf. 2, 6; Taf. 9, 30 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2968 u. 13781). – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5133, 6018, 7837, 8027, 8032, 8265, 8806, 8809 usw.

M + PERENNI (**Per 1.B**)

Für »M«: O.-C.-K. 1389.1.

Zweiteiliger Namensstempel. Der kleine Stempel »M« in rechteckigem Rahmen, oben und unten von einer Linie begrenzt, ist etwas kleiner als der Stempel des Perennius, in dessen Nähe er immer steht.

Auf Formschüsseln befindet sich oft der Stempel »M« links von jenem des Nomen gentile, so daß auf den Gefäßen (in Positiv) PERENNI + M zu lesen ist (CIL XI, 6700, 435 k). Dieser Fehler ist nur auf ein optisches Versehen des Töpfers während der Einstempelung zurückzuführen. Der Namensstempel PERENNI ist eng mit **Per 1.C** verbunden, aber deutlich kleiner.

Vgl. z.B. A. Pasqui 1884, Taf. 7, 3 (= Franciosi 1909, 22 unten). – Porten Palange 1995b, Taf. 3, 9; 7, 21. 24 (= Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2878, 5448 u. 12388; vgl.

¹² Stenico notiert in seinem Notizheft über 60 Stücke (Arezzo, Museum).

¹³ Vgl. D.-W. 36: die bis jetzt bekannten Formschüsseln mit den Namensstempeln NICEPHOR+M.PERENNI und NICEPHOR+PERENNI sind Fälschungen; vgl. Porten Palange 1995, Taf. 50, F 3; Taf. 57, F 43; Taf. 58, F 47; Taf. 59, F 55. Weitere Fälschungen mit dem Namensstempel **Per 1.I** sind folgende: Porten Pa-

lange 1995, Taf. 54, F 26-F 27; Taf. 57, F 39; Taf. 59, F 57; Taf. 60, F 58-F 59; Taf. 64, F 79.

¹⁴ Porten Palange 1995, 560 Abb. 5, 1-2; 561-562.

¹⁵ O.-C.-K. 1401.1,2; 1402.1. Im Notizheft Stenicos ist der folgende Nst. ENN/MPER/DES/PILA in viereckigem Rahmen auf glatter Ware notiert: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5916.

Anm. 8). – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 1799, 1813, 1821, 1823, 7791, 7804, 7901-7902 usw.

PERENNI (Per 1.C)

O.-C. 1238. – O.-C.-K. 1388.1.

Namensstempel im Genitiv und in rechteckigem Rahmen mit gut geschnittenen Buchstaben. Der Stempel steht in Verbindung mit jenen des Cerdo, Pilades und Pilemo.

Vgl. z.B. Hoffmann 1983, Taf. 25, 1. – Porten Palange 1995b, Taf. 4, 12; 7, 23: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2882 +2895+2904 u. 9029. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 1592-1593, 1623, 1644, 1665, 1775, 1803, 1805, 1917, 2286, 3501, 6029-6030 usw. Auf dem Stück Inv.-Nr. 1750 ist **Per 1.C** zweimal wiederholt.

PERENNI (Per 1.D)

Namensstempel PERENNI mit gut geschnittenen Buchstaben in tabula ansata.

Dieser NSt. steht z.Zt. in keiner Verbindung mit dem Namen eines Arbeiters.

Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2510. 8756 (Jagdscene). – München, St. Antikensammlungen, Slg. Loeb, Scherbe (dionysisches Opfer). – Pavia, Slg. Stenico, drei Scherben (zwei davon mit dionysischem Opfer).

M-P-E-R-E-I-I-I (Per 1.E)

Die Buchstaben sind regelmäßig (freihändig?) eingetieft, mit Abstand und unter dem Rand angeordnet.

Im einzigen mir bekannten Fall sind die beiden »N« spiegelbildlich dargestellt.

Dieser NSt. ist z.Zt. ohne Verbindung mit dem Namen eines Arbeiters.

Vgl. Arezzo, Museum, Formschüsselfragment mit Satyr und Mänaden (teilweise in D.-W. 74, Zyklus VII, C 2, zitiert); vgl. Zyklus XIV/2 und **Taf. 34, Komb. Per 43**.

M-P-E-R-E-N-N-I (Per 1.F)

Die Buchstaben sind auf den Formschüsseln freihändig (?) und korrekt geschrieben, mit Abstand und unter dem Rand angeordnet.

Dieser NSt. ist z.Zt. ohne Verbindung mit dem Namen eines Arbeiters.

Vgl. Alexander 1943, Taf. 40, 1 (-E-). – Fiches 1974, 274 Abb. 4, 18 (-N-I-). – Porten Palange 1995b, Taf. 7, 25 (-E-R-) – 26 (-N-N- oder -I-) – 27 (-E-N-): Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 13837, 13792, 9031. – Arezzo, Museum, Formschüsselfragmente, Inv.-Nr. 8205 (-E-R-) (zitiert in: A. Pasqui 1884, 373 Nr. 27), 10006 (-M-) mit Kommaregen, 13838 (-E-N-N-), 13814 + 13824 + 13829 + 13831 (-N-N-); Formfragment mit Flügelfigur in kurzem Gewand vor einem Dreifuß (-M-P-) (zitiert in: A. Pasqui 1884, 373 Nr. 9).

NAMENSSTEMPEL DER ARBEITER (Taf. 1)

(in alphabetischer Reihenfolge)

CERDO (Per 1.G)

Der Namensstempel CERDO im Nominativ und mit gut geschnittenen Buchstaben steht in einem viereckigen Rahmen.

Vgl. Caetani Lovatelli 1895, 14 Abb. 8; 12 Abb. 5 (= Viviani 1921, Abb. 38). – Porten Palange 1995b, Taf. 4, 14.

CERDO (Per 1.H)

O.-C.-K. 535.1.

Der Namensstempel CERDO im Nominativ und mit gut geschnittenen Buchstaben ist etwas größer und häufiger belegt als **Per 1.G**.

Vgl. z.B. Porten Palange 1966, Taf. 3, 18; 34, B. – Ead. 1995b, Taf. 3, 10; 8, 28a. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2461 (Formschüssel mit Jagdszene).

NICEPHOR/PERENNI (Per 1.I)

CIL XI,6700,444b. – D.-W. 36. – O.-C. 1275.1. – O.-C.-K. 1400.1.

Zweizeiliger Namensstempel in viereckigem Rahmen mit Trennungslinie zwischen den Zeilen. Der Name des Töpfers ist im Nominativ, Nomen – ohne Praenomen – des Besitzers im Genitiv.

Der Stempel wird in der Regel auf den gegenüberliegenden Seiten der Formschüssel eingetieft, manchmal schräg, oft auf dem Kopf stehend eingestempelt.

Vgl. z.B. Franciosi 1909, 21 unten rechts (= Viviani 1921, Abb. 23 unten). – Milani 1912, Taf. 79, 2. – Chase 1916, Taf. 17, 76. – Vannini 1988, 67 Kat. 34a-b (auf dem Kopf stehend). – Porten Palange 1995b, Taf. 6, 20. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 1579, 1589, 1595, 5316, 6058 usw.; Inv.-Nr. 8429, 8433: schräg; Inv.-Nr. 1971, 8566: auf dem Kopf stehend.

Bemerkungen:

Der zweizeilige Namensstempel NICEPHOR/PERENNI mit Ligatur zwischen P/H, der von Hähnle 1915, 37 sowie in O.-C. 1275.5 und O.-C.-K. 1400.3 erwähnt wird, zeigt in Wirklichkeit keine Ligatur; vgl. (s.o.): Franciosi 1909, 21 unten rechts (= Viviani 1921, Abb. 23, unten). Übrigens zitieren weder CIL noch D.-W. und Stenico (Notizheft) einen solchen Namensstempel.

Ebenfalls scheint der Stempel **Per 1.I** ohne Trennungslinie zwischen den Zeilen (O.-C.-K. 1400.2) nicht zu existieren: Die nicht bemerkte Linie (etwa Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5140) geht mit Sicherheit auf den leicht in die Formen eingepreßten Stempel zurück.

Schließlich scheinen die Kombinationen NICEPHOR+**Per 1.A/C** Erfindungen des Fälschers zu sein; sicherlich sind sie bis jetzt nur auf modernen Formen vorzufinden; vgl. Porten Palange 1995, 558ff. mit Abb. 5, 1-2.

PILADES (**Per 1.L**)

CIL 6700,445. – Hähnle 1915, 37. – O.-C. 1278.1. – O.-C.-K. 1588.1.

Der Stempel PILADES im Nominativ und mit großen, gut geschnittenen Buchstaben steht in rechteckigem Rahmen. Vgl. z.B. Oxé 1933, Taf. 49, 184. – Porten Palange 1966, Taf. 3, 14; 24, C.

PILEMO (**Per 1.M**)

CIL 6700,446. – Hähnle 1915, 37. – O.-C.-K. 1446.2. Der Stempel PILEMO im Nominativ und in rechteckigem Rahmen zeigt kleinere Buchstaben als die des Pilades. Vgl. z.B. Porten Palange 1995b, Taf. 4, 15.

Bemerkungen:

Der Namensstempel PHILEMO mit »H« und mit Ligatur zwischen P/H (Hähnle 1915, 37. – O.-C. 1276.7. – O.-C.-K. 1446.1) ist mir unbekannt. Auch im Notizheft Stenicos ist ein solcher Stempel nicht registriert. Bezüglich der falschen These Dragendorffs (D.-W. 34), Pilemo habe nicht nur mit seinem Namen signiert, sondern gleichzeitig auch den Namensstempel des M. Perennius Tigranus verwendet, vgl. Porten Palange 1995, 575-576. – Ead. 1995a, 396. – s.u. Kapitel 3.

NAMENSSTEMPELKOMBINATIONEN DER 1. PHASE (Taf. 1)

CERDO + M + PERENNI (**Per 1.G/Per 1.H+Per 1.B**)

Dreiteiliger Namensstempel. Der Unterschied zwischen **Per 1.G** und **Per 1.H** ist (auf Photos) nicht immer beweisbar. Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 1607, 2878.

CERDO + PERENNI (**Per 1.G/Per 1.H+Per 1.C**)

Zweiteiliger Namensstempel. Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 1844, 7787 (Formfragment mit stehenden, geflügelten und musizierenden Figuren), 8323 (Scherbe mit Kalathiskostänzerin), 8768 (= A. Pasqui 1884 Taf. 8, 2. – Marabini Moevs 1991, Taf. 2, 2. – Ead. 2006, Taf. 65 u. color Taf. 3, 18. – Porten Palange 1995a, 399 Abb. 2. – Hier: **Abb. 2, 1**).

PILADES + M + PERENNI (**Per 1.L+Per 1.B**)

Dreiteiliger Namensstempel. Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 1582, 1599, 1749, 1751 (Formfragment), 1782 (Formfragment), 1843 (= Zamarchi Grassi 1987, S. 88. – Arezzo Romana 1983, Buchdeckel und 26-27 Abb. 17a, seitenverkehrt, mit NSt.: PILADES+PERENNI+M).

PILADES + PERENNI (**Per 1.L+Per 1.C**)

Zweiteiliger Namensstempel. Vgl. z.B. Oxé 1933, Taf. 5, 12a-b. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 1756.

PILEMO + M + PERENNI (**Per 1.M+Per 1.B**)

Dreiteiliger Namensstempel. Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 1752, 1815 (= O.-C. 1276.2?).

PILEMO + PERENNI (**Per 1.M+Per 1.C**)

Zweiteiliger Namensstempel. Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 1596, 1748, 1777.

2.2 Namensstempel und freihändig eingeritzte Signaturen der 2. Phase (Taf. 2-3)

Der zweizeilige Namensstempel des Nicephorus (**Per 1.I**) in viereckigem Rahmen hat zweifellos einen Einfluß auf die ältesten Signaturen des M. Perennius Tigranus, den ich als zweiten Besitzer der Werkstatt betrachte (s.u.).

Per 2.B (= D.-W. 38, 1), **Per 2.C**, **Per 2.D** (= D.-W. 38, 2) sind Signaturen, die bestimmt im früheren und mittleren Zeitraum der Phase in Santa Maria in Gradi entwickelt und benutzt wurden. Auch die freihändig gezeichnete Inschrift (**Per 2.A**) auf der Schriftrolle der Muse **Mu re 2a** (Bd. 38, 2 Taf. 68) betrachte ich als eine der ältesten Signaturen dieser Phase (s. Kapitel 3).

Zweifellos ist aber der Namensstempel **Per 2.E+Per 2.I** (= D.-W. 38, 3) der meist verbreitete Typus in der 2. Phase. Er befindet sich auf zahllosen Produkten, die in Santa Maria in Gradi hergestellt wurden.

Wie man sieht, sind in dieser Phase der Werkstatt die Namen der Töpfer, die Reliefkeramik anfertigten, nicht überliefert: Der Namensstempel im Genitiv ist nicht mehr eine Künstlersignatur wie in der 1. Phase, sondern er ist zu einer Firmensignatur geworden.

Trotzdem kennen wir vielleicht doch den Namen eines Arbeiters des M. Perennius Tigranus: Felix. Er besaß aber keinen eigenen Namensstempel, denn er vertieft seinen Namen freihändig direkt in die Form (**Per 2.P**

und **Per 2.Q**)¹⁶. In O.-C. 1267 wird aber behauptet: »Perhaps Felix is not a personal name but an adjectival acclamatio of the slaves for their master«. In O.-C.-K. 1397 schreibt Ph. Kenrich den Verdacht Oxés ab, der Name Felix, der z.Zt. nur auf zwei (s. Anm. 16) Formen überliefert ist, sei auf dem angefertigten Gefäß ausradiert worden. Mit dieser Äußerung Oxés bin ich nicht einverstanden. Da die Inschrift Felix (**Per 2.P**) auf einem Stück zusammen mit dem Namensstempel **Per 2.E** verbunden ist, wäre Felix, falls man diesen Namen, wie ich vermute, in Beziehung zu einem Töpfer bringen darf, mit Sicherheit in der 2. Phase tätig gewesen.

In einer späteren Zeit innerhalb der 2. Phase wurden die Namensstempel mit größeren Buchstaben und jetzt zum ersten Mal in der Geschichte der Werkstatt mit Ligaturen verwendet. Sicher ist, wie auf einigen kompletten Gefäßen dokumentiert, die Kombination **Per 2.F+Per 2.L** (D.-W. 38, Typus 4). Denkbar wäre die folgende, mir bis jetzt unbekannt Kombination: **Per 2.G+Per 2.M**, wobei die Umrahmungen punktiert und nicht liniert sind. Daß diese Namenssignaturen mit Ligaturen nicht nur in Santa Maria in Gradi, sondern auch in der Filiale in Cincelli verwendet wurden, ist möglich; denn viele Stücke im Museum von Arezzo mit solchen Namensstempeln stammen aufgrund ihrer Inv.-Nr. aus der Slg. Funghini; es ist bekannt, daß jener Sammler in Cincelli Ausgrabungen auf seinem Grund und Boden durchführte¹⁷. So wurden Fragmente bzw. Motive mit solchen Signaturen im Katalog der Punzenmotive (Bd. 38, 1) unter der Phase »2 oder 2.1« zugeordnet; in diesem Fall wären aber in Zukunft verfeinerte Tonanalysen erforderlich, um Zweifel zu beseitigen.

Sicher war der Namensstempel **Per 2.O** (= D.-W. 38, Typus 5) mit unter dem Rand mit Abstand eingefügten Buchstaben in Cincelli vorhanden. Die Verbindung zwischen diesem Namensstempel und Cincelli ist ein Verdienst Stenicos¹⁸; Dragendorff erwähnt die Filiale in seinem Werk nie. Ein Namensstempel in dieser Form war aber kein Novum, denn mit getrennten, großen Buchstaben wurde schon in der 1. Phase signiert (**Per 1.E-Per 1.F**); ähnlich, obwohl mit punktierten Buchstaben, auch in einer beschränkten Produktion der 2. Phase in Santa Maria in Gradi (**Per 2.N**). Bemerkenswert ist, daß bei **Per 1.E** und **Per 2.N** oft optische Schreibfehler bei »E« und »N« zu vermerken sind (die Buchstaben wurden in die Formen im Positiv eingetieft), während in Cincelli der Namensstempel immer korrekt eingetragen ist. Man könnte fragen, ob in Cincelli Stempel z.B. aus Metall (Metallettern), für jeden Buchstaben (oder Buchstabengruppen?) benutzt worden sind.

Schließlich möchte ich noch darauf hinweisen, daß die Tigranusstempelkombinationen auf den gefälschten Pasquischen Formen ordnungsgemäß eingetieft wurden und deshalb keinen Fehler bewirkt haben¹⁹.

Die folgenden Typen von Namensstempeln wurden innen auf den Böden reliefverzierter Gefäße eingetieft (**Per 2.Inn A-Per 2.Inn I**): Einer davon, **Per 2.Inn D**, befindet sich auf einer Schüssel der Mainzer Sammlung des RGZM, ein zweiter, **Per 2.Inn B**, auf einem Stück in Philadelphia; die weiteren Typen – abgesehen von **Per 2.Inn G** – habe ich auf unveröffentlichten Stücken in Arezzo registriert und gezeichnet.

Ich habe festgestellt (eine weitere, gründliche Untersuchung des Materials im Museum in Arezzo könnte jedoch einige Überlegungen ändern), daß Namensstempel, die in der Regel für glatte Waren benutzt wurden, auch auf Gefäßen, die bestimmte Ornamente zeigen, mindestens teilweise vorhanden sind. So findet man sehr häufig solche Signaturen auf Tellern, kleinen Schüsseln und Tassen, die mit Olivenkränzen, mit Bukranien und Girlanden, mit vier Paaren divergierender Akanthusblätter usw. verziert sind (s. Zyklus XXII).

Diese in der Regel kleinen Gefäße mit einfachen Motiven wurden in großer Menge produziert, und ich kann als Hypothese formulieren, daß sie zusammen mit den glatten Waren angefertigt wurden. Hierzu ist in-

¹⁶ Das zitierte Stück in: CIL XI, 6700, 440c (= O.-C. 1267c; O.-C.-K. 1397.3) ist im Museum von Arezzo bis jetzt nicht auffindbar; vgl. auch: Stenico 1956a, 67 Anm. 1.

¹⁷ Porten Palange 1995, 620-621 mit Bibliographie.

¹⁸ Siehe aber schon CIL XI, 6700, S. 1082.

¹⁹ Die gefälschten Formschüsseln des M. Perennius Tigranus sind folgende: Porten Palange 1995, Taf. 53, F 19; Taf. 54, F 23, F 24; Taf. 55, F 28; Taf. 56, F 35, F 36; Taf. 57, F 45; Taf. 58, F 48; Taf. 59, F 53; Taf. 60, F 60, F 61, F 62, F 63; Taf. 63, F 75, F 77; Taf. 64, F 80, F 81; vgl. auch 561 Abb. 6, 7, 8, 9.

interessant festzustellen, daß diese Gefäße oft zwei Signaturen besitzen, denn sie können außer dem vorher erwähnten inneren Stempel auch die Signatur des M. Perennius Tigranus **Per 2.E+Per 2.I** tragen, die vorher auf die Formen planmäßig eingestempelt wurde. Ob Innennamensstempel auf Gefäßen mit Figuren sehr häufig waren, ist mir z.Zt. unbekannt.

NAMENSSTEMPEL DES BESITZERS (Taf. 2)

M.PERENNI/TIGRANI (**Per 2.A**)

CIL XI,6700,450.f. – O.-C. 1246, 4.

Die kleine flüchtige Inschrift in zwei Zeilen ist auf der Schriftrolle der Muse **Mu re 2a** (Bd. 38, 2 Taf. 68) freihändig geschrieben.

Vgl. Marabini Moevs 1981, 7 Abb. 9 rechts: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2380. – Ead. 1981, 7 Abb. 8; Taf. 2, 3 (= Pucci 1981, 106, Abb. 5. – Porten Palange 1995a, 399 Abb. 1; 400 Abb. 3: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 8769). – Arezzo, Museum, Scherbe, Inv.-Nr. 877? (Photo Stenico). – Siehe **Abb. 2, 2-4**.

M.PERENN/TIGRANI (**Per 2.B**)

CIL XI,6700,450.c-d. – D.-W. 38, Typus 1. – O.-C. 1246, 2a.b,6a.b,9b. – O.-C.-K. 1411.1.

Zweizeiliger Namensstempel in rechteckigem Rahmen mit sehr großen Buchstaben, die ziemlich flüchtig geschnitten sind. Die Trennungslinie zwischen den Zeilen fehlt.

Namensstempel im früheren und mittleren Zeitraum der Phase. Für Stenico 1956, 426-427 Nr. 15, war **Per 2.B** ein späterer Namensstempel (»firma seriore« di Tigranus).

Vgl. z.B. Chase 1916, Taf. 27, 81. – Viviani 1921, Abb. 22: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2319. – Oxé 1933, Taf. 1, 1a-b; Taf. 25, 116a; Taf. 53, 231. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 1765, 4882, 5368, 5506, 6024, 6195, 6646, 6647, 7822, 8121, 8189, 8355, 8402, 8414, 8437, 9751 usw.

M.PERENN/TIGRANI (**Per 2.C**)

CIL XI,6700,450a (?). – O.-C. 1246.1 (?).

Zweizeiliger Namensstempel in rechteckigem Rahmen mit sehr kleinen Buchstaben, ohne Trennungslinie zwischen den Zeilen. Von Anfang bis Mitte der Phase vorhanden. Ziemlich selten.

Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Scherbe mit Ornamentmotiven, ohne Inv.-Nr. (vidi und delineavi).

M.PEREN/TIGRAN (**Per 2.D**)

Hähnle 1915, 37 d. – D.-W. 38, Nr. 2 und Nr. 6. – O.-C. 1246,10.13.15. – O.-C.-K. 1411.2.

Zweizeiliger Namensstempel in rechteckigem Rahmen mit Trennungslinie zwischen den Zeilen. Die Buchstaben sind sehr klein.

Von Anfang bis Mitte der Phase wurde dieser Namensstempel verwendet.

Vgl. z.B. Chase 1908, Taf. 12, 218 (ungenau in D.-W. 38 Nr. 6). – Knorr 1912, Taf. 1, 12. – Oxé 1933, Taf. 53.71,

228 (= O.-C. Taf. 7, 12). – Marabini Moevs 1981, 8 Abb. 10: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 4930. – Mainz, RGZM, Inv.-Nr. O.31939. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 4827, 5224, 5239, 5342, 5369, 5371, 5372, 5374, 5393, 5493, 5643, 5650, 6101, 8286, 12420 usw.

M.PEREN (**Per 2.E**)

CIL XI,6700,450.n.p. – Hähnle 1915, 37. – D.-W. 38 Nr. 3. – O.-C. 1247. – O.-C.-K. 1390.3.

Der Namensstempel zeigt kleine Buchstaben und wurde in der ganzen Phase am häufigsten verwendet, wobei er – von **Per 2.I** getrennt – in der Regel horizontal, schräg oder vertikal eingetragen wurde.

Die Beispiele sind endlos; vgl. z.B. D.-W. Taf. 10, 135; 13, 181 (= O.-C., Taf. 7, 7). – Brown 1968, Taf. 13, 45. – Vannini 1988, 51 Kat. 10a-b. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5359 (mit Efeublättern).

M[̄]P[̄]E[̄]R[̄]E[̄]N[̄]I (**Per 2.F**)

CIL XI, 6700, 435 p. – D.-W. 38 Nr. 4. – O.-C. 1248 (Taf. 7, 10). – O.-C.-K. 1390.2.

Stempel in rechteckigem Rahmen mit großen Buchstaben. Kein Punkt hinter dem »M«, Ligaturen zwischen P/E und E/N; in einigen Fällen ist der obere, waagerechte Strich des »E« in der Ligatur zwischen E/N nicht angedeutet. Es sind einige leichte Varianten zu vermerken.

Dieser Namensstempel wurde im späteren Zeitraum der Werkstatt vermutlich sowohl in Santa Maria in Gradi als auch in Cincelli verwendet.

Vgl. z.B. Oxé 1933, Taf. 20, 95; 27, 118a (= Amsterdam, APM, Inv.-Nr. 2935). – Vannini 1988, 56 Kat. 15a-b. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 6732, 6822, 7212, 7213, 7217, 7617, 7778, 8219 usw. – Für die Signatur als Variante (kein oberer Strich des »E« in der Ligatur zwischen E/N): CVA Petit Palais 1941, Taf. 46, 1.3.

M[̄]P[̄]E[̄]R[̄]E[̄]N[̄]I (**Per 2.G**)

O.-C. 1248.12b.

Der Stempel mit großen Buchstaben, der mit **Per 2.F** eng verwandt ist und gleichzeitig mit ihm verwendet wurde, zeigt einen Bindestrich hinter dem »M« und Ligaturen zwischen P/E und E/N. Er ist von einem Perlrahmen eingefasst. Vermutlich sowohl in Santa Maria in Gradi als auch in Cincelli verwendet.

Vgl. z.B. Oxé 1933, Taf. 41.65, 147 (= Mainz, RGZM, Inv.-Nr. O.7617 = O.-C. 1248.12b). – Stenico 1956, Taf. 1, 17 (Tav. d'agg. Nr. 2). – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 6514.

Bemerkungen:

Stilistisch könnte diese Signatur gut mit **Per 2.M** zusammenpassen, aber eine solche Kombination ist mir z.Zt. unbekannt.

M.PIIRIN (Per 2.H)

CIL XI, 6700, 440b. – NotScavi 1896, 463. – O.-C. 1267.b. – O.-C.-K. 1397.2 (hier fehlt der Punkt zwischen Praenomen und Nomen).

Die Signatur ist freihändig auf eine Form (für eine Art Sparbüchse) eingetieft.

Vgl. Stenico 1956a, Taf. 23, 1: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5422.

TIGRANI (Per 2.I)

CIL XI, 6700, 450.n.p. – Hähnle 1915, 37. – D.-W. 38, Nr. 3. – O.-C. 1247. – O.-C.-K. 1412.1.

Namensstempel in kleinen Buchstaben. Er wurde in der ganzen Phase am häufigsten verwendet, wobei er – von **Per 2.E** getrennt – in der Regel horizontal, schräg oder vertikal eingetragen wurde.

Die Beispiele sind endlos; vgl. z.B. Oxé 1933, Taf. 31, 131. – Porten Palange 1966, Taf. 4, 23. – Brown 1968, Taf. 6, 7. – Vannini 1988, 52 Kat. 11a-b (ungenau gezeichnet auf Taf. I, A).

TIGRĀN (Per 2.L)

CIL XI, 6700, 435p. – Hähnle 1915, 37. – D.-W. 38, Nr. 4. – O.-C. 1248. – O.-C.-K. 1412.2.

Der Stempel steht in rechteckigem Rahmen mit großen Buchstaben. Es gibt eine Ligatur zwischen A/N.

Dieser Namensstempel wurde im späteren Zeitraum der Werkstatt vermutlich sowohl in Santa Maria in Gradi als auch in Cincelli verwendet.

Vgl. u.a.: Chase 1908, 152 Kat. 430. – Oxé 1933, Taf. 27, 118 b (= Amsterdam, APM, Inv.-Nr. 2925). – Alexander 1943, Taf. 40, 2. – Vannini 1988, 54 Kat. 13a-b; 55 Kat. 14a-b.

TIGRĀN (Per 2.M)

D.-W. 38, Nr. 4a.

Der Stempel mit großen Buchstaben, der mit **Per 2.L** eng verwandt ist, zeigt eine Ligatur zwischen A/N. Er ist von einem Perlrahmen eingefasst.

Diese Signatur wird im späteren Zeitraum der Werkstatt vermutlich sowohl in Santa Maria in Gradi als auch in Cincelli verwendet.

Vgl. z.B. Chase 1908, 152 Kat. 429. – D.-W. Taf. 12, 195. – Vannini 1988, 53 Kat. 12a-b. – Paoletti 2000, 238 Abb. 2b. – Arezzo, Inv.-Nr. 6349, 6369, 10013 usw.

Bemerkungen:

Stilistisch könnte diese Signatur gut mit **Per 2.G** zusammenpassen, aber eine solche Kombination ist mir z.Zt. unbekannt.

Die zwei folgenden Signaturen werden als Einheiten betrachtet:

M.-R-C-I-P-E-R-E(Ξ)-N(I)-N(I)-I-T-I-G-R-A-N(I)-I-

(Per 2.N)

(Die Signatur konnte nicht komplett gezeichnet werden: Es fehlen das »M« und das »R« des Praenomen, die auf zwei Fragmenten in Arezzo standen; s.u.).

Die Buchstaben sind freihändig auf die Formen geschrieben, getrennt und direkt unter dem Rand angeordnet. Sie sind punktiert. Manchmal wurden »E« und »N« bei PERENNI und »N« bei TIGRANI im Positiv in die Formen eingetieft, so daß sie auf den Gefäßen im Negativ erscheinen.

Auf zwei Aretiner Formfragmenten sind die Buchstaben »-N-I-M-« zu sehen (Inv.-Nr. 18230: in meiner Doktorarbeit fehlt das Photo; vgl. Zyklus XXII/11) und »-R-C-I-P-E-« (ohne Inv.-Nr.: das »R« ist auf meinem Photo nicht sichtbar) übriggeblieben: Die Vermutung, daß das Praenomen vollständig geschrieben worden war, ist stark.

Diese Signatur wurde in Santa Maria in Gradi, insbesondere auf Olpai, verwendet.

Vgl. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 12369 (-T-I-G-R-A-I-I-), 12449 (-R-E-I-I-I-T-), 17630 (-T-I-G-R-), 17631 (-I-I-I-), 17635 (-A-), 17636 (-G-R-), 18223 (-R-E-), 18224 (-R-Ξ-I-I-I-), 18228 (-R-A-N-), 18230 (-N-I-M-), 18231 (-N-I-), 18238 (-A-), 18241 +18244 (-R-E-N-N-I-I-), 18247 (-E-R-), o. Inv.-Nr. (-R-C-I-P-E-).

Bemerkungen:

Diese Signatur scheint selten zu sein: Ich habe sie auf Material mit vegetabilischen Ornamenten im Museum von Arezzo registriert. Daß das Praenomen M(A)RCI voraussichtlich komplett geschrieben wurde, ist gut möglich: Auch ein Innennamensstempel für glatte Ware zeigt MARC/PEREN in viereckigem Rahmen und eine Trennlinie zwischen den Zeilen (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5665, 5717-5724, nach Stenicos Notizheft). Vgl. etwa: O.-C.-K. 1391.13.

M × P-E-R-E-N-N-I × T-I-G-R-A-N-I × (Per 2.O)

CIL XI, 6700, 450g. – Hähnle 1915, 37. – D.-W. 38 Nr. 5. – O.-C. 1249. – O.-C.-K. 1413.1.

Die Buchstaben sind in die Formen regelmäßig eingetieft, getrennt und direkt unter dem Rand angeordnet. Als Trennungsmotiv zwischen Praenomen, Nomen und Cognomen zeigen sie ein Kreuzchen. Die Buchstaben »E« und »N« sind immer korrekt eingetragen worden.

Dieser Namensstempel, der im späteren Zeitraum der Phase verwendet wurde, ist kennzeichnend für die Filiale in Cincelli.

Vgl. z.B. Oxé 1933, Taf. 31, 128a-b. – Ucelli 1950, Abb. 129.

NAMENSSTEMPEL EINES ARBEITERS (Taf. 2)

I'ELIX (Per 2.P)

CIL XI,6700, 440a. – NotScavi 1896, 463. – O.-C. 1267.a. – O.-C.-K. 1397.1.

Felix ist freihändig auf eine Form für die Herstellung von Deckeln geschrieben.

Vgl. Stenico 1956a, Taf. 23, 5: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5403.

I'IILIX (Per 2.Q)

CIL XI,6700,440b. – NotScavi 1896, 463. – O.-C. 1267.b. – O.-C.-K. 1397.2.

Die Signatur ist freihändig in eine Form (für eine Art Sparbüchse) eingetieft.

Vgl. Stenico 1956a, Taf. 23, 1: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5422.

NAMENSSTEMPELKOMBINATIONEN DER 2. PHASE (Taf. 3)

M.PEREN + TIGRANI (Per 2.E+Per 2.I)

Der zweizeilige Namensstempel ist kennzeichnend für die Massenproduktion der 2. Phase. Die beiden Stempel wurden in der Regel getrennt und horizontal (vgl. z.B. Brown 1968, Taf. 1-2, 1), aber auch schräg (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5359), vertikal (insbesondere auf Bechern und Modioli; vgl. z.B. Oxé 1933, Taf. 23, 113a-d), oder fortlaufend (Hoffmann 1983, Taf. 2A, 4), eingetieft.

Manchmal wird **Per 2.E** waagrecht, **Per 2.I** senkrecht auf Mitte von **Per 2.E** gestellt, so daß ein »T« gebildet wird (vgl. Chase 1916, Taf. 24, 37. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5025, 5030, 5539 usw.; s. u.: **Per 3.C+Per 3.F**).

Auf Tellern und Schälchen mit Girlanden und Bukranien scheint der Namensstempel, vertikal zwischen die Bänder der Stierschädel gedrückt, oft abgekürzt zu sein. In Wirklichkeit wurde der Namensstempel ursprünglich komplett in die Formen eingedrückt, obwohl er zu lang für die schmale Dekoration war. Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Formen für die Herstellung von Tellern, Inv.-Nr. 5263 (M.PEREN) und 12230 (TIGRANI). Erst auf den Gefäßen (während der Arbeit auf der Drehscheibe) wurde das Ende der Signatur verwischt; vgl. z.B. Alexander 1943, Taf. 48, 1 (M.PERE).

M̄PĒRĒNĪ + TIGRĀN̄ (Per 2.F+Per 2.L)

Der zweiteilige Namensstempel ist getrennt eingetieft, und die Teile sind gegenübergestellt. Er ist kennzeichnend für die spätere Phase der Werkstatt und wurde vermutlich sowohl in Santa Maria in Gradi als auch in Cincelli verwendet.

Vgl. z.B. Oxé 1933, Taf. 27-28, 117a-c; 29-30, 121a-d. – Navarro 1954, mit Abb.

M-.R-C-I-P-E-R-E(Ξ)-N(I)-N(I)-I-T-I-G-R-A-N(I)-I- (Per 2.N)

s.o.

M × P-E-R-E-N-N-I × T-I-G-R-A-N-I × (Per 2.O)

s.o.

I'ELIX + M.PEREN (Per 2.P+Per 2.E)

Die zweiteiligen Signaturen sind übereinander eingetieft. Vgl. u. **Per 2.P**.

I'IILIX + M.PIIRIIN (Per 2.Q+Per 2.H)

Die zweiteiligen Signaturen sind von der Maske **mMa fr 18a** (Bd. 38, 2 Taf. 165) getrennt.

Vgl. u. **Per 2.Q** und **Per 2.H**.

INNENNAMENSSTEMPEL AUF RELIEFVERZIERTEN GEFÄSSEN DER 2. PHASE (Taf. 3)

M.PER (Per 2.Inn A)

O.-C. 1240.a. – Etwa: O.-C.-K. 1391.42.44.

Innenstempel in rechteckigem Rahmen mit Punkt zwischen »M« und »P«.

Solche signierte Gefäße tragen oft außen den Namensstempel **Per 2.E+Per 2.I**.

Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5629 (mit **Per 2.E+Per 2.I**), 5630, 5637 (mit **Per 2.E+Per 2.I**), 5661, 5662, 13987.

MPERE (Per 2.Inn B)

O.-C. 1239.21. – Etwa: O.-C.-K. 1391.34.

Innenstempel in rechteckigem Rahmen mit abgerundeten Ecken. Kein Punkt hinter dem »M«.

Vgl. Comfort 1938a, Taf. 7, 3.

M̄PĒRE (Per 2.Inn C)

Etwa: O.-C. 1240 c. – O.-C.-K. 1391.40 (Variante mit Punkt).

Innenstempel in rechteckigem Rahmen mit Ligatur zwischen P/E. Kein Punkt hinter dem »M«.

Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 7607 (außen ist der NSt. **Per 2.E+Per 2.I** belegt).

M̄PĒREN (Per 2.Inn D)

Etwa: O.-C.-K. 1391.29.

Innenstempel in rechteckigem Rahmen. Kein Punkt hinter dem »M« und Ligatur zwischen P/E.

Vgl. Mainz, RGZM, Inv.-Nr. O.7613.

M.PER/ENNI (Per 2.Inn E)

Zweizeiliger Innenstempel in fast quadratischem Rahmen mit abgerundeten Ecken. Als Trennungsmotiv zwischen den Zeilen drei hakenförmige Linien.

Vgl. Arezzo, Museum, unveröffentlichtes Material mit vegetabilischen Motiven.

ENN/PER/M (Per 2.Inn F)

Dreizeiliger Innenstempel in einem Kreis. Praenomen und Nomen sind von unten nach oben eingetragen.

Vgl. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 8963: Scherbe mit tanzen- und musizierenden Figuren.

M.PE/REN (**Per 2.Inn G**)
O.-C. 1239.65.- O.-C.-K. 1391.5-10.
Zweizeiliger Innenstempel in rechteckigem Rahmen.
Punkt nach dem Praenomen. Gezeichnet nach Beschreibung des Autors.
Vgl. Fiches 1974, 277 Nr. 37 (aus Ensérune).

M.PE/TIGR (**Per 2.Inn H**)
O.-C. 1245.18. – O.-C.-K. 1415.18.
Zweizeiliger Innenstempel in rechteckigem Rahmen mit sehr kleinen Buchstaben. Trennlinie zwischen den Zeilen.

Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2913, 5626, 5634, 16669.

TIGRANI/M.PER (**Per 2.Inn I**)
Zweizeiliger Innenstempel in rechteckigem Rahmen mit leicht abgerundeten Ecken und Trennungslinie zwischen den Zeilen. Das Cognomen (im Genitiv) steht über Praenomen und Nomen. Punkt nach dem »M«.
Vgl. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 18095+18135: Scherbe mit Bukranien und Girlanden.

2.3 Namensstempel der 3. Phase (Taf. 4)

Bargathes war ein Töpfer des M. Perennius Tigranus, wie ein Innennamensstempel (**Abb. 3, 8**) auf einer Aretiner glatten Ware beweist²⁰. Als der Freigelassene M. Perennius Bargathes die Werkstatt des M. Perennius Tigranus übernahm, benutzte er – wie sein Vorgänger – eine Firmensignatur: Die Namen seiner Arbeiter werden uns sehr wahrscheinlich für immer unbekannt bleiben.

Anfangs produzierte M. Perennius Bargathes gleichzeitig in Santa Maria in Gradi und in Cincelli. Diese ziemlich kurze Phase wird hier als Phase 3.1 bezeichnet und entspricht teilweise der Produktion des »Bargathesmeister A« Dragendorffs und der »Gruppo protobargateo« Stenicos²¹.

In diesem begrenzten Zeitraum – abgesehen von bedeutenden stilistischen Merkmalen – benutzte M. Perennius Bargathes zwei gut bekannte Typen von Namensstempeln für Praenomen, Nomen und Cognomen, nämlich **Per 3.A+Per 3.D** (D.-W. 45 Typus 3) und – obwohl in der Phase 3.1 zusammen noch nicht dokumentiert – **Per 3.C** (D.-W. 45 Typus 1) und **Per 3.E** (D.-W. 45, teilweise Typus 6) oder **Per 3.E/a**. Der stilistische Unterschied zwischen den beiden Signaturen ist bedeutsam. Der Stempel **Per 3.B** (D.-W. 45 Typus 7) ist z.Zt. nur auf zwei Scherben dokumentiert, und ich schließe nicht aus, daß er ebenfalls mit einem Stempel in der Art von **Per 3.D** verbunden sein könnte.

Während die erste Namensstempelkombination (**Per 3.A+Per 3.D**), die nur auf dem Bostoner, aus der Slg. Funghini stammenden Napf²² komplett aufbewahrt ist, bald verschwindet, bleibt die zweite Kombination **Per 3.C+Per 3.E** weiterhin in der Werkstatt bei Santa Maria in Gradi in Kraft, wobei die Signatur des Bargathes manchmal wieder mit Pünktchen an den vier Ecken geschmückt ist (**Per 3.E/a**). Dieser zweiteilige Namensstempel wird mindestens bis zum mittleren Zeitraum der Werkstatt in Santa Maria in Gradi verwendet.

Sonst kombiniert Bargathes den Stempel **Per 3.C** (oder **Per 3.C/a-b**) mit **Per 3.F** (D.-W. 45 Typus 1), der dieselbe Ligatur (T/E) zeigt wie **Per 3.E**, aber von einem geperlten Rahmen umgrenzt wird²³. Man kann wohl behaupten, daß diese Signatur die typische und die meist verbreitete der 3. Phase ist. Der zweiteilige Namensstempel ist in der Regel waagrecht und getrennt auf den Formen dargestellt; Beispiele, in denen er fortlaufend (aber manchmal unkorrekt eingestempelt), vertikal, schräg, übereinander oder in Form eines »T«, wie bei M. Perennius Tigranus (s.o.), eingetieft wurde, sind ebenfalls zu registrieren. Manchmal sind nur einige der ersten Buchstaben zu beobachten, denn die weiteren wurden vom Dekor bedeckt (s.u.).

²⁰ Oxé 1933, 33. – O.-C. 1244.1253. – Porten Palange 1995a, 392 mit Anm. 16, Abb. 8: Arezzo, Inv.-Nr. 5917. – O.-C.-K. 1417.2: Für Ph. Kenrick »on decorated Ware«.

²¹ D.-W. 46ff. – Stenico 1960a, 15ff.

²² Sein Fundort war sehr wahrscheinlich Cincelli.

²³ D.-W. 45 führt unter Nr. 1 auch diesen Stempel auf. Über die geperlte Umrahmung schreibt er: »Die Perlung scheint hier nicht in der Stempelpunze gebildet zu sein, sondern freihändig hinzugefügt.« Ich bin aber vom Gegenteil überzeugt. Die vielen bemerkbaren Varianten sind auf die vielen Stempel zurückzuführen, die die Arbeiter bestimmt zur Verfügung hatten.

Ich möchte noch darauf aufmerksam machen, daß der Namensstempel D.-W. 45 Nr. 6 die abgekürzte Version von **Per 3.F** bildet, und daß der Stempel Nr. 8 nicht dem M. Perennius Bargathes, sondern der 1. Phase der Werkstatt angehört²⁴; schließlich, daß auch die Nrn. 2, 4 und 5 getilgt werden müssen, denn die Bostoner bzw. New Yorker und Münchener Formen, auf denen nur diese Signaturen dokumentiert sind, wurden als Pasquische Fälschungen entlarvt²⁵.

NAMENSSTEMPEL EINES BESITZERS (Taf. 4)

M. PĒRENN (**Per 3.A**)

CIL XI,8119,38a (ungenau). – D.-W. 45 Nr. 3. – O.-C. 1257a.

Der Namensstempel ist in einem fein geperlten Rahmen. Nach dem Praenomen steht ein Punkt, das Nomen zeigt eine Ligatur zwischen P/E.

Dieser Stempel wurde nur in der Phase 3.1 sowohl in Cincelli als auch in Santa Maria in Gradi verwendet.

Vgl. Funghini 1893, Nr. 65 (= Chase 1916, Taf. 1, 128. – Oxé 1933, Taf. 43, 157).

MĀPĒRENN (**Per 3.B**)

D.-W. 45 Nr. 7. – Etwa: O.-C.-K. 1390.5.

Der Namensstempel in einem fein geperlten Rahmen zeigt gut geschnittene Buchstaben. Kein Punkt zwischen Praenomen und Nomen gentile, das eine Ligatur zwischen P/E zeigt.

Dieser Stempel wurde nur in der Phase 3.1 verwendet. Der zweite Teil der Signatur ist nicht dokumentiert.

Vgl. CVA Baltimore 1938, Taf. 40, 1. – (?) Vannini 1988, 48 Kat. 7a-b.

MĀPĒRĒN (**Per 3.C**)

CIL XI, 6700,451.a. – D.-W. 45 Nr. 1. – O.-C. 1256. – Marcus Perennius Bargathes 1984, Taf. 1, A. – O.-C.-K. 1390.4.

Der Namensstempel in einfacher Umrahmung zeigt große Buchstaben. Es gibt keinen Punkt hinter dem »M« und Ligaturen zwischen P/E und E/N; der obere waagerechte Strich des »E« in der Ligatur zwischen E/N fehlt.

Von dieser Signatur, die in der Phase 3.1 und ständig im Laufe der 3. Phase verwendet wurde, haben wir mehrere Varianten, die hier aber nicht beachtet werden.

Zu **Per 3.C** in der Phase 3.1 vgl. z.B. Arezzo, Museum, Form für Becher oder Modioli, Inv.-Nr. 5202 (in: Hoffmann 1983, Taf. 30, 1; 91, 4 sind die Stempel nicht abgebildet). – Porten Palange 1966, Taf. 2, 11. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 34 Kat. 3.

Zu **Per 3.C** in der 3. Phase vgl. u.a.: Marcus Perennius Bargathes 1984, 38 Kat. 8-10; 77 Kat. 66.

MĀPĒRĒN (**Per 3.C/a** und **Per 3.C/b**)

Marcus Perennius Bargathes 1984, 18 Taf. 1, B-C.

Der NSt., der in der Größe manchmal leicht variieren kann, weist eine Umrahmung auf, die an den vier Ecken kleinere (**Per 3.C/a**) oder größere (**Per 3.C/b**) Punkte schmücken.

Zu **Per 3.C/a** vgl. z.B. Marcus Perennius Bargathes 1984, 118 Kat. 103.

Zu **Per 3.C/b**: Marcus Perennius Bargathes 1984, 146 Kat. 144.

BARCĀTHI (**Per 3.D**)

CIL XI, 6700, 451n; 8119,38a (ungenau). – D.-W. 45 Nr. 3. – O.-C. 1257a. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 18 Taf. 1, D. – O.-C.-K. 1404.4.

Der Namenstempel in fein geperltem Rahmen hat eine Ligatur zwischen T/H.

Die Signatur wurde nur in der Phase 3.1 sowohl in Cincelli als auch in Santa Maria in Gradi verwendet.

Vgl. Marcus Perennius Bargathes 1984, 33 Kat. 1; 45 Kat. 17.

BARGĀTĒ (**Per 3.E**)

D.-W. 45 Nr. 6. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 18 Taf. 1, E. – O.-C.-K. 1404.1-2.

Der Namensstempel in einfachem und oft unregelmäßigem Rahmen zeigt eine Ligatur zwischen T/E. Die Buchstaben sind groß und ziemlich ungenau geschnitten.

Die Signatur war sowohl in der Phase 3.1 als auch in der 3. Phase vorhanden.

Zu **Per 3.E** in der Phase 3.1 vgl. z.B. Alexander 1943, Taf. 40, 3. – Hayes 1976, Taf. 3, 11. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 33 Kat. 2; 36 Kat. 5-6; 42-43 Kat. 14.

Zu **Per 3.E** in der 3. Phase vgl. z.B. Marcus Perennius Bargathes 1984, 66-67 Kat. 49; 70 Kat. 53.

BARGĀTĒ (**Per 3.E/a**)

Marcus Perennius Bargathes 1984, 18 Taf. 1, F.

Der NSt. in einfachem, unregelmäßigem Rahmen ist identisch mit **Per 3.E**, nur mit zusätzlichen Punkten an den Ecken.

²⁴ Vgl. Oxé 1933, Taf. 24, 114a-c (= D.-W. 45. – Stenico 1960a, Nr. 552); dieser Namensstempel lautet **Per 1.A**.

²⁵ Porten Palange 1995, Taf. 53, F 20 (558 Abb. 3, 4); Taf. 62, F 71 (558 Abb. 3, 3); Taf. 59, F 52 (558 Abb. 3, 2).

Zu **Per 3.E/a** in der 3. Phase vgl. z.B. Marcus Perennius Bargathes 1984, 79 Kat. 68; 141 Kat. 135 (senkrecht).

BARGATĒ (**Per 3.F**)

CIL XI,6700,451.e (ungenau). – D.-W. 45 Nr. 1. – O.-C. 1256. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 18 Taf. 1, G. – O.-C.-K. 1404.3.

Der Namensstempel in geperltem Rahmen und mit größeren Punkten an den Ecken hat eine Ligatur zwischen T/E.

Diese Signatur, die am häufigsten in der 3. Phase anzutreffen ist, kann auch schräg oder senkrecht eingestempelt sein. In einigen Fällen wird der Stempel von den ornamentalen Motiven teilweise bedeckt, so daß nur einige Buchstaben – meist die ersten drei – lesbar sind.

Vgl. u.a.: D.-W. Taf. 14, 221-222; 16, 244.

Zu **Per 3.F** schräg: *Archeologia in Liguria* 1984, 166 Abb. 214, 2; senkrecht: Marcus Perennius Bargathes 1984, 146 Kat. 145; unvollständig: Marcus Perennius Bargathes 1984, 156 Kat. 161.

NAMENSSTEMPELKOMBINATIONEN DER 3. PHASE (Taf. 4)

M.PĒRENN + BARCATHĪ (**Per 3.A+Per 3.D**)

Die getrennten Stempel sind auf dem einzigen bekannten Gefäß antithetisch dargestellt.

Vgl. Funghini 1893, Nr. 65 (= Chase 1916, Taf. 1, 128. – Oxé 1933, Taf. 43, 157).

M.PĒREN + BARGATĒ (**Per 3.C+Per 3.E-Per 3.E/a**)

Die beiden getrennten Stempel sind meistens antithetisch

dargestellt, können aber auch übereinander angeordnet sein.

Vgl. z.B. Marcus Perennius Bargathes 1984, 64-65 Kat. 48; 92 Kat. 86; 121-123 Kat. 108.

M.PĒREN+BARGATĒ (**Per 3.C-Per 3.C/a-b+Per 3.F**)

Die beiden getrennten Stempel sind einander auf dem Gefäß meistens gegenübergestellt. Falls die beiden Stempel fortlaufend eingedrückt wurden, könnten sie manchmal falsch angeordnet worden sein, so daß auf dem Gefäß BARGATĒ+M.PĒREN zu lesen ist: Das ist auf einen Fehler des Arbeiters während der Einstempelung zurückzuführen: **Per 3.F+Per 3.C/a**. Die Stempel können auch übereinander oder schräg angeordnet worden sein oder ein »T« bilden.

Zu **Per 3.C+Per 3.F** vgl.: Walters 1908, L 94 Abb. 22 (Porten Palange 1995, 560-561; 558 Abb. 3, 9; 590 Abb. 13; 590-591). – Marcus Perennius Bargathes 1984, 34-35 Kat. 4; 61-63 Kat. 46; 136 Kat. 125.

Zu **Per 3.C/a+Per 3.F** vgl. Marcus Perennius Bargathes 1984, 128 Kat. 116; 130-131 Kat. 119.

Zu den fortlaufenden, jedoch falsch eingetieften Stempeln vgl. Marcus Perennius Bargathes 1984, 126 Kat. 114 (= CIL XI,6700,451 a; O.-C. 1254): **Per 3.F+Per 3.C/a**.

Zu **Per 3.C/b+Per 3.F** (übereinander): Marcus Perennius Bargathes 1984, 146 Kat. 144.

Zu **Per 3.C/a+Per 3.F** (in Form eines »T«): Marcus Perennius Bargathes 1984, 146 Kat. 145.

Zu **Per 3.C+Per 3.F** in zwei verschiedenen Richtungen (horizontal und senkrecht): Marcus Perennius Bargathes 1984, 147 Kat. 146.

2.4 NAMENSSTEMPEL DER 4. PHASE (Taf. 5)

Alle sind sich darüber einig, daß M. Perennius Crescens und M. Perennius Saturninus die vierte und letzte Phase der Werkstatt des M. Perennius signierten. Aber man ist immer noch nicht in der Lage, mit Sicherheit zu sagen, in welcher Reihenfolge die beiden innerhalb der Werkstatt produzierten. Unsicher ist auch, ob die Lösung dieser Frage mit Hilfe des nicht geringen Materials im Museum von Arezzo, das bis jetzt – mit Ausnahme weniger Stücke – unpubliziert ist, gefunden werden kann. In der Regel werden also die beiden der alphabetischen Reihenfolge nach genannt, nämlich erstens Crescens, dann Saturninus.

H. Dragendorff schreibt: »Die beiden sind durch die Form ihres Perenniusstempels eng verbunden, der bei ihnen in der für Bargathes nicht belegten Ligatur M.PĒREN erscheint«²⁶, wobei die zweite falsch eingegebene Ligatur (E/N statt R/E) bestimmt auf einen Druckfehler zurückzuführen ist. Diese Beobachtung ist aber ungenau so wie die Übertragung der Signaturen des Crescens und des Saturninus in O.-C. mangelhaft und nicht immer korrekt war; diese Fehler wurden in O.-C.-K. beseitigt.

Die Signatur des Saturninus (ich folge der Lesart in O.-C. 1284-1285: M.PĒRENNIVS SATVRN[INVS] und in O.-C.-K. 1390: SATVRNINVS; 1409-1410: SATVRN[INVS]), während Hähnles, Dragendorffs und Stenicos Ver-

²⁶ D.-W. 54.

sionen SATVRN, SATVRNVS bzw. SATVRN ... sind)²⁷ scheint älter als die des Crescens zu sein. Von Saturninus kenne ich vier Beispiele, auf denen der zweiteilige Namensstempel komplett geblieben ist, nämlich die Kelche in Mainz, RGZM²⁸, in Siena, aus der Umgebung von Sarteano²⁹, in Neapel, aus Pompeji³⁰ und schließlich im Museum von Orano³¹.

Auf den ersten drei erwähnten Gefäßen ist der zweiteilige NSt. gegenüberliegend dargestellt: Während das Cognomen in zwei Varianten eingestempelt wurde, **Per 4.I** (Mainz und Neapel) und **Per 4.M** (Siena), zeigt das Nomen gentile, **Per 4.A**, in den drei Fällen sowohl in der Form als auch in den Ligaturen (P/E und E/N) keinen entscheidenden Unterschied zur Signatur, die auch M. Perennius Bargathes (**Per 3.C**) verwendete. Dieser Teil des Namensstempels, der in O.-C. für Saturninus nicht notiert war und in O.-C.-K. 1390.4³² noch mit Fragezeichen erwähnt ist, gilt also nicht nur für Bargathes, sondern auch für ihn: Die stilistischen Merkmale werden in den entsprechenden Fällen die Zuweisung oft (aber nicht immer, insbesondere bei Fragmenten mit ornamentalen Motiven) entscheiden. Bemerkenswert ist die Signatur des Saturninus **Per 4.I** in einem geriefelten Rahmen, die nochmals dem gut bekannten NSt. des Bargathes, **Per 3.F**, stilistisch nahesteht.

Aber Saturninus hatte für Praenomen und Nomen vielleicht noch eine weitere Signatur, denn auf einem Fragment im Museum von Arezzo, Inv.-Nr. 3030 – einer (richtigen?) Skizze Stenicos zufolge, die ich aber nicht kontrollieren kann – sind die zwei Teile des Namensstempels übereinander (etwas ungewöhnlich für diesen Töpfer) eingetieft: Das Nomen gentile in der zweiten Reihe zeigt die Ligaturen P/E und R/E, die typische Signatur des Crescens (SATVRN/..PĒRĒN: **Per 4.L+Per 4.B**).

Eine vierte Signatur für das Nomen gentile ist ebenfalls bei diesem Töpfer zu registrieren: Wiederum auf einem Formschüsselfragment in Arezzo³³ und mit großer Wahrscheinlichkeit auf einem Formfragment in Philadelphia³⁴ ist ein nicht alltäglicher Namensstempel, $\overline{M}PĒRĒN$ (**Per 4.E**) in einem geriefelten Rahmen eingetieft, der – obwohl größer – stilistisch mit der Signatur des Saturninus, **Per 4.I**, gut zusammenpassen könnte. Tatsächlich ist die Signatur **Per 4.E** auf dem vierten, oben erwähnten Kelch aus Orano mit SATVRN kombiniert³⁵: Da aber nur die Zeichnungen der beiden Stempel bekannt sind, weiß man nicht genau, ob das Cognomen wirklich **Per 4.L** ist, wie die Zeichnung vermuten ließe, oder ob **Per 4.I** eingestempelt wurde. Ich möchte hier darauf aufmerksam machen, daß der geriefelte Rahmen der Signatur **Per 4.I** auf Gefäßen oft verwischt und deshalb nicht immer gut erkennbar ist³⁶.

Schließlich kenne ich von Saturninus noch den inneren NSt. **Per 4.Inn B** in p.p.

Von M. Perennius Crescens sind viel mehr Beispiele mit dem komplett zweiteiligen Namensstempel überliefert (**Per 4.B+Per 4.F**) als von Saturninus. Grund dafür ist auch, daß die beiden getrennten Teile des Namensstempels sehr oft fortlaufend oder übereinandergelegt sind; trotzdem signiert Crescens auch in der Art des Bargathes und des Saturninus, nämlich getrennt und gegenüberliegend, wie z.B. auf dem Kelch in Avellino, Inv.-Nr. 2449³⁷. Das Nomen gentile zeigt in allen mir bekannten Fällen immer die Ligaturen P/E und R/E (**Per 4.B**); so auch bei Stenico in seinem Notizheft mit vielen registrierten Namensstempeln des reliefverzierten Materials in Arezzo. Seltener scheint mir die Namenskombination **Per 4.D+Per 4.F** belegt zu sein.

²⁷ Hähnle 1915, 35-38. – D.-W. 54. – Stenico [1967], 68 (d).

²⁸ Behn 1927, 109 Abb. 30 links: **Komb. Per 87**.

²⁹ Pernier 1920, Abb. 15. Die Lesung der kompletten Signatur auf Photos Stenicos ist in O.-C. 1285.9 unkorrekt. S. **Komb. Per 114**.

³⁰ Neapel, Inv.-Nr. 16413(?). H. 15,2cm, Dm. 18cm (H. Klumbach). Die richtig angegebene Signatur in: CIL X, 8056.253 ist in: O.-C. 1285.12 unkorrekt abgeschrieben worden. Für das Photo bedanke ich mich bei G. Soricelli. S. **Komb. Per 113**.

³¹ Guery 1994, 156 Abb. 2, 501.

³² O.-C.-K. 1390.5 hat m.E. mit M. Perennius Saturninus nichts zu tun.

³³ Florenz, Neg.-Nr. 38398/5. Dieses Stück zeigt oben eine Punktreihe, gefolgt von waagrecht gelegten Ranken- und Palmettenmotiven (**Taf. 52, 37**) – die von dem vertikal gestellten Namensstempel getrennt sind –, schließlich von einem Blattstab. Das vegetabilische Motiv ist mit dem Kelch in Siena (vgl. Anm. 29) identisch.

³⁴ Comfort 1938a, 28 Nr. 2, Taf. 7, 6.

³⁵ Vgl. Anm. 31.

³⁶ Zum Beispiel auf dem Kelch aus Pompeji; vgl. Anm. 30.

³⁷ Colucci Pescatori 1975, Abb. 25 unten.

In der Produktion des Crescens ist noch eine verkleinerte Kombination von **Per 4.B+Per 4.F**, nämlich **Per 4.C+/Per 4.G** zu registrieren. Die beiden Stempel, die übereinandergelegt sind, befinden sich auf einem Kelchfragment aus Tiddis³⁸.

Schließlich ist mir der NSt. in O.-C.-K. 1407.2 unbekannt und hier nicht registriert.

Wie für M. Perennius Saturninus, war auch die Liste des Namensstempels des Crescens in O.-C. mangelhaft oder ungenau; so wurde in O.-C. 1283.8 a.b ein Namensstempel aus Chiusi notiert, der lautet: **M̄P̄ER̄EN̄ CRESC̄EN̄T̄**. Abgesehen von den in dieser Form unbekanntenen Ligaturen des Cognomen wäre dies der einzige Fall, in dem Crescens das Nomen gentile in der Art des Bargathes und des Saturninus verwendete (**Per 4.A**). Aber wie in CIL, XI, 6700.438.t deutlich eingetragen, handelt es sich um zwei verschiedene Stücke (»due tazze a rilievo rep. in territorio Clusino«), deren Signaturen von G. F. Gamurrini wahrscheinlich vereinigt bzw. falsch gelesen wurden; denn es wäre ein reiner Zufall, daß die beiden Stücke mit einer identischen, außergewöhnlichen und kompletten Signatur versehen wären. Diese Namenskombination, die ich nicht überprüfen kann und die für mich sehr zweifelhaft ist, wird hier und zuletzt in O.-C.-K. nicht registriert.

A. Stenico notiert in seinem Notizheft noch das Fragment in Arezzo, Inv.-Nr. 9204, mit einer Besonderheit: Nach der Signatur **Per 4.B** folgt freihändig geschrieben, jedoch nicht komplett erhalten, das Cognomen (**Per 4.H**)³⁹.

Schließlich benutzte M. Perennius Crescens auch innere Namensstempel, um seine verzierten Gefäße zu signieren; nur ein Stempel in p.p. ist mir z.Zt. bekannt (**Per 4.Inn A**)⁴⁰.

Anhand der belegten Typen der Namensstempel könnte man als logische Folgerung annehmen, daß als Erster M. Perennius Saturninus am Werk gewesen wäre; in der Regel verwendet er sowohl das Nomen gentile (**Per 4.A, Per 4.E**) als auch das Cognomen (**Per 4.I**) in gleicher Art bzw. in ähnlichem Stil wie Bargathes an. So könnte man vermuten, falls die Lesung des NSts. von Seiten Stenicos auf dem oben erwähnten Aretiner Fragment 3030 korrekt ist, daß das Nomen gentile **Per 4.B** entweder von ihm in einer späteren Zeit erfunden, aber erst dann von M. Perennius Crescens übernommen und stets verwendet oder umgekehrt von Crescens (wie ich annehme) entworfen und während der Zusammenarbeit (?) von Saturninus manchmal benutzt worden sei. Auch vom Repertoire und Stil her wäre eine solche Reihenfolge der Besitzer akzeptabel, denn bei Saturninus merkt man eine gewisse Fortsetzung der bargathischen Tradition; Crescens dagegen versucht – mindestens teilweise – das Repertoire zu erneuern und einen eigenen Stil zu entwickeln.

Trotzdem sind einige Zweifel zu verbuchen. Zwei komplette Kelche, die in Atripalda gefunden wurden und sich im Museum von Avellino befinden⁴¹, tragen nicht nur außen den Namensstempel des Crescens (**Per 4.B+Per 4.F**), sondern auch innen sind sie in p.p. signiert⁴². Die Lesung der beiden inneren NSt. ist – trotz der deutlichen Photos des Museums⁴³ – nicht so einfach. Meine Lesung als PERE.SAT (**Per 4.Inn B**) wurde von Ph. Kenrick zweifellos bestätigt. Wenn man dies annimmt, müßte man folgern, daß Saturninus zwei Formschüsseln des Crescens für sich verwendete und töpferte, also gleichzeitig mit ihm oder (sehr unwahrscheinlich) nach ihm produzierte⁴⁴.

Ich möchte noch darauf aufmerksam machen, daß mindestens auf einem von Crescens signierten (**Per 4.B+Per 4.F**) Fragment mit einer tanzenden Figur im Museum von Arezzo, Inv.-Nr. 9284, der Namens-

³⁸ Guery 1994, 156 Abb. 2, 500; 179, Abb. 25, 500.

³⁹ O.-C. 1283.5 (nach Ihm). Das »S« wurde in die Formschüssel im Positiv geschrieben. Solche optischen Fehler sind bei freihändig eingetieften Inschriften üblich (s.o.).

⁴⁰ Curk 1973, Taf. 2, 3c.

⁴¹ Colucci Pescatori 1975, Abb. 25 oben u. unten. S. **Komb. Per 88. Per 102**.

⁴² Für den Anfang der Innenstempel in p.p. ab ca. 15 n.Chr. vgl. noch zuletzt: Kenrick 2004, 256.

⁴³ Für die Photos bin ich Herrn Dr. C. Grella verpflichtet.

⁴⁴ Mehrere solche Fälle sind in der Spätitalischen Terra Sigillata dokumentiert.

stempel des Cognomen (**Per 4.F**) abgekratzt (von wem? von Saturninus?) worden ist (im Notizheft Stenico: »la marca [**Per 4.F**] è abrasa«). Auch andere Fälle scheinen mir bei Crescens in dieser Richtung verdächtig, wie z.B. die veröffentlichte Formschüssel, Inv.-Nr. 2619⁴⁵, auf der – nach Photo – der Name des Crescens mit großer Wahrscheinlichkeit ausradiert ist. Dazu kommt, daß auf einigen kompletten Formen (z.B. Arezzo, Inv.-Nr. 2685⁴⁶ und 2686), die sicher als Produkte des Crescens zu betrachten sind, nur **Per 4.B** oder **Per 4.D** und kein Cognomen zu sehen sind. Für all dieses Material in Arezzo wäre also eine genauere Autopsie erforderlich. Ich möchte hier nur daran erinnern, daß ausradierte Signaturen nur auf Material der Gruppe »Rasini Memmi« dokumentiert sind (s.u., Kapitel VIII, S. 297ff.).

Es könnte sein, daß die Aktivitäten der beiden Besitzer sich für eine gewisse Zeit überschneiden haben. Sicher ist, daß Saturninus nicht für eine lange Zeit produzierte und – wie oben schon erwähnt – keine entscheidende Erneuerung ins Repertoire brachte. Wenn wir das Ende der bargathischen Produktion um ca. 30 n. Chr. datieren, könnten Saturninus und Crescens als Nachfolger und Besitzer der blühenden Werkstatt des Bargathes die Firma eine Zeitlang zusammen vorwärts gebracht haben. Nur so könnte man die Bedeutung der zwei Namensstempel auf den Kelchen aus Atripalda erklären⁴⁷.

Ph. Kenrick datiert die Produktion des M. Perennius Saturninus von 15 bis 35 n. Chr.⁴⁸, die des M. Perennius Crescens ca. AD 30+ für die Produkte, die außen⁴⁹, ca. AD 30-60 für die, die in p.p.⁵⁰ signiert sind. Die Datierung des Anfangs der Reliefproduktion des Saturninus (gleichzeitig mit Bargathes?) ist bestimmt zu früh. Ich kann sie nicht akzeptieren (vgl. Kapitel 6, S. 32-33).

Wie man sieht, bleiben einige Fragen zur chronologischen Reihenfolge der letzten Besitzer und der Organisation der Werkstatt offen.

NAMENSSTEMPEL DER BESITZER (Taf. 5)

M $\overline{\text{P}}\overline{\text{E}}\overline{\text{R}}\overline{\text{E}}\overline{\text{N}}$ (**Per 4.A**)

CIL XI, 6700, 448 a.k. – O.-C. 1285.9 (falsch). – O.-C.-K. 1390,4.

Namensstempel im Genitiv und im viereckigen Rahmen. Die Signatur ist mit **Per 3.C** identisch oder sehr ähnlich: Nach dem Praenomen gibt es keinen Punkt, das Nomen gentile zeigt Ligaturen zwischen P/E und E/N.

Vgl. z.B. Knorr 1912, Taf. 1, 11. – Stenico 1959, Taf. 4, 8b (dort nicht ganz sichtbar; Photo Stenico). – Arezzo, Museum, Scherbe, Inv.-Nr. 2627.

M $\overline{\text{P}}\overline{\text{E}}\overline{\text{R}}\overline{\text{E}}\overline{\text{N}}$ (**Per 4.B**)

CIL XI, 6700, 438 a. d-e u; 448 d-e.k. – O.-C. 1283.1285 (mit Fehlern). – O.-C.-K. 1390,7.

Namensstempel im Genitiv und in viereckigem Rahmen. Nach dem Praenomen gibt es keinen Punkt, das Nomen gentile zeigt Ligaturen zwischen P/E und R/E. Der obere waagerechte Strich des »E« in der Ligatur R/E fehlt.

Vgl. z.B. Chase 1908, 164 Kat. 503. – D.-W. Taf. 25, 350. 353. – Hochuli-Gysel 1991, Taf. 5, 1. – Arezzo, Museum, Formschüssel, Inv.-Nr. 2686.

M $\overline{\text{P}}\overline{\text{E}}\overline{\text{R}}\overline{\text{E}}\overline{\text{N}}$ (**Per 4.C**)

O.-C.-K. 1390.8.

Der Namensstempel ist identisch mit **Per 4.B**, nur um ca. die Hälfte verkleinert.

Vgl. Guéry 1994, 156 Abb. 2, 500; 179 Abb. 25, 500.

M $\overline{\text{P}}\overline{\text{E}}\overline{\text{R}}\overline{\text{E}}\overline{\text{N}}$ (**Per 4.D**)

Der Namensstempel im Genitiv zeigt – wie **Per 4.B** – keinen Punkt hinter dem Praenomen, jedoch Ligaturen zwischen P/E und R/E, nur bei R/E ist die Öse des »R« zwischen den oberen und mittleren Strichen des »E« eingetieft. In dem Buchstaben »N« können zwei Punkte liegen (vgl. **Per 4.F/a**).

Vgl. Arezzo Romana 1983, 31 Abb. 20 (mit falscher Angabe). – Hoffmann 1983, Taf. 89, 2 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2692). – Zamarchi Grassi 1987, 93 Abb. rechts (mit falscher Angabe).

M $\overline{\text{P}}\overline{\text{E}}\overline{\text{R}}\overline{\text{E}}\overline{\text{N}}$ (**Per 4.E**)

O.-C.-K. 1390,6.

Der Namensstempel im Genitiv und in geriefeltem Rah-

⁴⁵ Viviani 1921, Abb. 37: Die falsche Lesung des Namensstempels (P. Cornelius) wurde in D.-W. aufgenommen und von Stenico 1960a, Nr. 436 korregiert.

⁴⁶ Arezzo Romana 1983, 31 (Wiedergabe des Namensstempels unkorrekt) Abb. 20.

⁴⁷ Vgl. Prachner 1980, 96-97.

⁴⁸ O.-C.-K. 1409.1410.

⁴⁹ O.-C.-K. 1407.

⁵⁰ O.-C.-K. 1408.

men zeigt große Buchstaben und eine Ligatur zwischen M/P/E.

Vgl. Drouot 1967, 143 Taf. 1, 12 (= Guéry 1994, 103-104; 156 Abb. 2, 501). – Arezzo, Museum, Formfragment (Florenz, Neg.-Nr. 38398/5). – Vermutlich: Comfort 1938a, Taf. 7, 6.

CRĒSCĒNT (Per 4.F)

CIL XI, 6700, 438a-c.u. – O.-C. 1283. – O.-C.-K. 1407,1. Der Stempel des Cognomen im Genitiv und im leicht abgerundeten Rahmen zeigt Ligaturen zwischen R/E und C/E. Vgl. u.a.: Mainz, RGZM, Inv.-Nr. O.31940.

CRĒSCĒNT (Per 4.F/a)

Der Namensstempel ist identisch mit **Per 4.F**, jedoch sind zwischen den Buchstaben Punkte belegt.

Vgl. **Per 4.D**. – Arezzo, Museum, Formfragment, Inv.-Nr. 2697.

(CRĒS)ĒNT (Per 4.G)

O.-C.-K. 1407,3.

Mit großer Wahrscheinlichkeit ist der Stempel des Cognomen identisch mit **Per 4.F**, jedoch um ca. die Hälfte verkleinert.

Vgl. Guéry 1994, 156 Abb. 2, 500; 179 Abb. 25, 500.

CREȲC ... (Per 4.H)

CIL XI, 6700, 438e. – O.-C. 1283.5 (nach Ihm). – O.-C.-K. 1407,4.

Die Signatur wurde in die (verlorene) Form eingeritzt. Das »S« wurde dort im Positiv geschrieben.

Vgl. Arezzo, Museum, Scherbe, Inv.-Nr. 9204.

Bemerkung:

Die Signatur ist nach Augenmaß nach einer Skizze von A. Stenico gezeichnet worden.

SATVRN (Per 4.I)

CIL XI, 6700, 448 (a-d). – O.-C. 1285.12. – O.-C.-K. 1409,3.

Cognomen im Genitiv und in einem viereckigen Rahmen, der oben und unten ein geriffeltes Muster zeigt; die Buchstaben sind sehr gut geschnitten.

Vgl. z.B. Knorr 1912, Abb. 1, 14. – D.-W. Taf. 3, 27. – Stenico 1956, Taf. 1, 8 (Tav. d'agg. 6). – München, St. Antikensammlungen, Slg. Arndt, Inv.-Nr. 5978/43 (Scherbe). – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2726, 5178, 9170 usw.

SATVRN (Per 4.L)

CIL XI, 6700, 448 (a-d). – O.-C. 1285.16. – O.-C.-K. 1409,1.

Das Cognomen im Genitiv und in viereckigem Rahmen zeigt gut geschnittene Buchstaben und große Ähnlichkeit mit **Per 4.I**.

Vgl. z.B. D.-W. Taf. 26, 375. – Comfort 1938a, Taf. 7, 14.

Bemerkung:

Die verkleinerte Version in: O.-C.-K. 1409,2 kenne ich nicht.

SĀTVRN (Per 4.M)

CIL XI, 6700, 448k. – O.-C. 1285.5,9 (ungenau). – O.-C.-K. 1409,4.

Das Cognomen im Genitiv und in viereckigem Rahmen weist Ligaturen zwischen A/T und V/R auf.

Vgl. z.B. D.-W. Taf. 26, 379. – Lissi 1963, 66-67 Abb. 9-10, 13. – Arezzo, Museum, Formfgt., Inv.-Nr. 4779.

(SA)TVRN (Per 4.N)

Der unvollständige Stempel des Saturninus zeigt eine Besonderheit beim Buchstaben »V«: Ligatur zwischen »T« und »V«?

Vgl. D.-W. Taf. 26, 380.

NAMENSSTEMPELKOMBINATIONEN (Taf. 5)

MPĒRĒN +/ CRĒSCĒNT (Per 4.B+/Per 4.F)

Die getrennten Stempel sind auf dem Gefäß antithetisch dargestellt, oft fortlaufend oder übereinander angeordnet.

Zu gegenübergestellten Stempeln vgl. z.B. Colucci Pescatori 1975, Abb. 25 unten (Avellino, Museo Irpino, Inv.-Nr. 2449, mit **Per 4.Inn B**).

Zu fortlaufenden Stempeln vgl. z.B. Chase 1908, Taf. 18, 177. – Viviani 1921, Abb. 37 (ist **Per 4.F** radiert?). – D.-W. Taf. 25, 349. – Ballardini 1964, Taf. 1, oben rechts (ehem. Florenz, Nat. Museum, Inv.-Nr. 75838). – Vannini 1988, 114 Kat. 111a-b. – Arezzo, Museum, Scherbe, Inv.-Nr. 9199.

Zu übereinanderliegenden Stempeln vgl. z.B. Alexander 1943, Taf. 44, 1. – D.-W. Taf. 24, 352. – Colucci Pescatori 1975, Abb. 25 oben (Avellino, Museo Irpino, Inv.-Nr. 2450, mit **Per 4.Inn B**). – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2065 (Formfragment), 2071, 9074, 9284 (**Per 4.F** ist radiert), 9292 usw.

MPĒRĒN +/ (CRĒS)ĒNT (Per 4.C+/Per 4.G)

Die Stempel liegen übereinander.

Vgl. Guéry 1994, 156 Abb. 2, 500; 179 Abb. 25, 500.

MPĒRĒN +/ CRĒSCĒNT (Per 4.D+Per 4.F)

Die Stempel liegen übereinander, sind wahrscheinlich auch fortlaufend.

Vgl. Zamarchi Grassi 1987, 93 Abb. rechts (mit falscher Angabe): die Stempel sind übereinander eingetieft).

MPĒRĒN + CREȲC(..) (Per 4.B+Per 4.H)

Die Stempel sind fortlaufend.

Vgl. Arezzo, Museum, Scherbe, Inv.-Nr. 9204.

M $\overline{\text{P}}\overline{\text{E}}\overline{\text{R}}\overline{\text{E}}\overline{\text{N}}$ + SATVRN (**Per 4.A+Per 4.I**)

Die Stempel sind antithetisch dargestellt.
Vgl. z.B. Mainz, RGZM, Inv.-Nr. O.7611 (= Behn 1927, 109 Abb. 30 links). – Neapel, aus Pompeji (Photo G. Soricelli und Zeichnung H. Klumbach).

M $\overline{\text{P}}\overline{\text{E}}\overline{\text{R}}\overline{\text{E}}\overline{\text{N}}$ + S $\overline{\text{A}}\overline{\text{T}}\overline{\text{V}}\overline{\text{R}}\overline{\text{N}}$ (**Per 4.A+Per 4.M**)

Die Stempel sind antithetisch dargestellt.
Vgl. z.B. Pernier 1920, Abb. 15 (dort sind die Signaturen nicht abgebildet; Photos Stenico): aus Sarteano; Siena, Museum.

SATVRN / (M) $\overline{\text{P}}\overline{\text{E}}\overline{\text{R}}\overline{\text{E}}\overline{\text{N}}$ (**Per 4.L+/Per 4.B**)

CIL XI, 6700, 448.d.
Die Stempel sind übereinander angeordnet.
Vgl. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 3030 (Notizheft Stenicos, non vidi).

M $\overline{\text{P}}\overline{\text{E}}\overline{\text{R}}\overline{\text{E}}\overline{\text{N}}$ + SATVRN (**Per 4.E+Per 4.L** oder **Per 4.I**)

Die Stempel sind fortlaufend oder antithetisch dargestellt.
Vgl. Drouot 1967, 143, Taf. 1, 12 (= Guéry 1994, 103-104, 501; 156 Abb. 2, 501).

Bemerkung:

Der Kelch im Museum von Orano scheint unveröffentlicht zu sein.

INNENNAMENSSTEMPEL DER 4. PHASE (Taf. 5)

(..)CRES (**Per 4.Inn A**)

Etwa: CIL XI, 6700, 438 s. – Etwa: O.-C. 1281.19. – O.-C.-K. 1408.11-13 (?).
Der Innenstempel ist in p.p.; nur das Cognomen ist lesbar.
Vgl. Curk 1973, Taf. 2, 3c.

PERE.SAT (**Per 4.Inn B**)

Etwa: CIL XI, 6700, 448 g. – Etwa: O.-C.-K. 1410.13.
Der Innenstempel ist in p.p. Zwischen Nomen und Cognomen steht ein Punkt.
Auf den Kelchen in: Colucci Pescatori 1975, Abb. 25 oben und unten (Avellino, Museo Irpino, Inv.-Nr. 2449-2450), die mit den Außennamensstempeln **Per 4.B+/Per 4.F** signiert sind (Photos C. Grella). Ähnlich in: Diadora 12 (1990) 101 Taf. 5, 3.

3. ZU DEM BESITZER/DEN BESITZERN DER 1. UND 2. PHASE

In der Vergangenheit wurde über die Frage diskutiert, ob es während der beiden ersten Phasen dieser Werkstatt zwei Besitzer gab, nämlich M. Perennius und danach M. Perennius Tigranus, oder ob beide Namen eine einzige Person namens M. Perennius Tigranus bezeichnen.

1995 habe ich zu diesem Problem Stellung genommen⁵¹. Der Inhalt jenes in Italienisch geschriebenen Aufsatzes wird hier kurz wiederholt.

G. F. Gamurrini⁵² und K. Hähnle⁵³ waren der Meinung, Tigranus sei ein Sklave des M. Perennius gewesen und habe erst als Freigelassener mit den Tria Nomina die Werkstatt übernommen.

Dagegen vertrat A. Oxé⁵⁴, wahrscheinlich einer Hypothese von M. Ihm folgend⁵⁵, als erster die These, daß M. Perennius und M. Perennius Tigranus identisch seien. Diese Meinung wurde von H. Dragendorff geteilt, obwohl dieser auf einem anderen Weg zum selben Ergebnis Oxés gelang⁵⁶.

A. Stenico nahm hierzu nicht eindeutig Stellung und betrachtete dies als ein sekundäres Problem⁵⁷. Er blieb gegenüber den Thesen Oxés und Dragendorffs ziemlich skeptisch.

Die These von Gamurrini und Hähnle übernahm Ch. Goudineau⁵⁸, und durch die Analyse der glatten perennischen Waren kam auch G. Prachner zu dem »scheinbar unausweichlichen Schluß, daß Tigran(us) nur eine bestimmte Phase des M. Perennius ausmacht und beide wahrscheinlich nicht identisch sind«⁵⁹.

⁵¹ Porten Palange 1995a, 391-400.

⁵² Gamurrini 1883, 267.

⁵³ Hähnle 1915, 27-30; 31-33.

⁵⁴ Oxé 1904, 132 und 137. – Oxé 1933, 28-33.

⁵⁵ Ihm 1898, 115-116.

⁵⁶ Dragendorff 1938, 1 ff. – D.-W. 33ff.

⁵⁷ Stenico [1967], 66.

⁵⁸ Goudineau 1968, 339-340.

⁵⁹ Prachner 1980, 94.

⁶⁰ Comfort 1940, Sp. 1309.

⁶¹ Alexander 1943, 11.

H. Comfort⁶⁰, Ch. Alexander⁶¹ und G. Pucci⁶² folgten der Meinung von Oxé, während M. T. Marabini Moevs, obwohl sie dieses Problem nicht direkt anspricht, der ersten These, nämlich der von Gamurrini und Hähnle, folgt⁶³.

Oxés Behauptungen basieren auf drei Überlegungen⁶⁴:

1. Es gibt kein Beispiel dafür, daß Tigranus ein Sklave oder Arbeiter des M. Perennius gewesen sei, da Stempel wie TIGRANVS+/M.PERENNI oder TIGRANVS+/PERENNI nicht überliefert sind.
2. Auf zwei Formschüsseln des Cerdo mit Herakles und den Musen (CIL XI, 6700, 437p und 450f) – die eine mit dem Namensstempel CERDO + M.PERENNI signiert, die andere dem Cerdo zugeschrieben – ist M. Perennius Tigranus mit seinem vollen Namen ebenfalls als Besitzer gekennzeichnet.
3. Auf älteren glatten Waren steht der Namensstempel des Menophilus (im Nominativ) sowohl in Verbindung mit dem Stempel des M. Perennius als auch mit jenem des M. Perennius Tigranus oder nur des Tigranus (im Genitiv): $\overline{M\acute{E}N\acute{O}P\acute{H}I\overline{L}V(S)/M.PERENNI}$, $\overline{M\acute{E}N\acute{O}P\acute{H}I/M.PEREN/TIGRANI}$, $\overline{M\acute{E}N\acute{O}P\acute{H}I/TIGRANI}$ (s. **Abb. 3, 5-7**).

Es ist richtig, daß bis jetzt auf der glatten sowie auf der reliefverzierten Ware der Stempel TIGRANVS+/PERENNI oder TIGRANVS+/M.PERENNI nicht gefunden wurde. Eine solche Signatur hätte demonstrieren können, daß Tigranus tatsächlich ein Arbeiter des M. Perennius vor seiner Freilassung war. Das ist z.B. der Fall bei Bargathes, der auf einem im Museum von Arezzo aufbewahrten glatten Teller BARGATĒ/M.TIGR (**Abb. 3, 8**) signierte⁶⁵.

Man darf annehmen, daß der Besitzer einer großen Werkstatt – und die perennische Werkstatt war eine solche – nicht zwangsläufig Töpfer sein mußte. Wenn Bargathes Töpfer war, ist damit nicht gesagt, daß M. Perennius und danach M. Perennius Tigranus ebenfalls Töpfer gewesen sind; sie konnten die Besitzer der Tongruben und der Öfen sowie die Verantwortlichen für die Organisation der Werkstatt und für den Handel der Waren gewesen sein. Nehmen wir also an, daß Tigranus vor seiner Freilassung nie Töpfer gewesen ist – und Dragendorff war davon überzeugt⁶⁶ –, dann ist klar, daß ein Namensstempel des von Oxé formulierten Typus nicht existieren kann.

Aber – und nun betrachten wir den 2. Punkt Oxés –, wenn eine Signatur TIGRANVS+/PERENNI oder TIGRANVS+/M.PERENNI bis jetzt nicht dokumentiert ist, muß man annehmen, daß auch der Namensstempel des Cerdo sich nie direkt in Verbindung mit jenem des M. Perennius Tigranus befand, wie Oxé mindestens in einem Fall ausdrücklich schreibt.

Die zwei von Oxé zitierten, im Museum von Arezzo aufbewahrten Formschüsseln gehören zu dem Zyklus des Herakles und der Musen, D.-W. XII des M. Perennius⁶⁷ (s. Zyklus III; **Abb. 2. 4**). Nach Oxé ist also auf den beiden Formschüsseln (es handelt sich indessen um zwei Fragmente, und nur eines betrifft eine Formschüssel), von denen eine mit CERDO+M.PERENNI signiert ist und die andere ohne Probleme demselben Arbeiter zugeschrieben werden kann, eine Muse mit geöffneter Schriftrolle, **Mu re 2a** (Bd. 38, 2 Taf. 68), dargestellt. Auf dieser Schriftrolle ist der Name des M. Perennius Tigranus freihändig eingetragen (**Per 2.A**). Die gleichzeitige Anwesenheit zweier solcher Signaturen (CERDO+M.PERENNI und M.PERENNI/TIGRANI) hätte zweifellos gezeigt, daß M. Perennius Tigranus schon in der Zeit als Cerdo signierte, der Besitzer der Werkstatt gewesen war.

Aber hier hat Oxé sich bestimmt aus Versehen geirrt; der Fehler wurde jedoch von niemanden bemerkt, ja er wurde sogar von seinen Verfechtern wiederholt.

⁶² Pucci 1973, 288. – Pucci 1981, 102 und 107.

⁶³ Marabini Moevs 1981, 14ff.

⁶⁴ Oxé 1933, 29.

⁶⁵ Inv.-Nr. 5917. – O.-C. 1244. 1253. – O.-C.-K. 1417.2: »... on decorated ware.« [?]

⁶⁶ Dragendorff 1938, 5. – D.-W. 33.

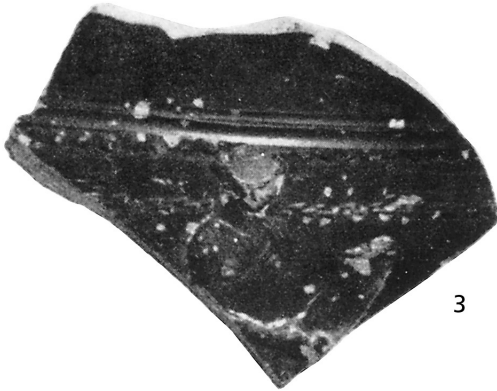
⁶⁷ D.-W. 84-86.



1



2



3



4

Abb. 2 1 Arezzo, Museum, Formfragment, Inv.-Nr. 8768 (A. Pasqui 1884, Taf. 8, 2: Abdruck). – 2 Arezzo, Museum, Formfragment, Inv.-Nr. 8769 (Marabini Moevs 1981, Abb. 8). – 3 Arezzo, Museum, Kelchfragment, Inv.-Nr. 2380 (Marabini Moevs 1981, Abb. 9 rechts). – 4 Arezzo, Museum, Kelchfragment, Inv.-Nr. 877(?) (Photo Archiv Stenico).

Von den zwei Stücken wurde eines (CIL XI, 6700, 450f) erst in den letzten Jahren veröffentlicht, obwohl es kurz nach seiner Entdeckung im Jahre 1883 beschrieben wurde. Es befindet sich im Museum von Arezzo und trägt die Inv.-Nr. 8769 (**Abb. 2, 2**)⁶⁸. Das Stück wird im CIL als »Forma« (Formschüssel) korrekt bezeichnet, auch die übriggebliebenen zwei Namen der Musen, ΘΑΛΗΑ und ΤΕΡΨΙΚΟΡΗ, sind dort entsprechend (im Negativ) wiedergegeben. Dagegen ist die Inschrift M.PERENNI/TIGRANI (**Per 2.A**) auf der geöffneten Schriftrolle der Muse, als Terpsichore zu erkennen, im Positiv notiert. Diese Inschrift – und das muß man klar sagen – kann nicht »a lettere rilevate« sein, wie CIL nach A. Pasqui berichtet, denn sie wurde auf der Formschüssel, also vertieft und im Negativ, als der Ton noch weich war, eingetragen. Das bedeutet, daß Pasqui uns teils in Anlehnung an das Original, teils an den Abdruck informierte. Auf jeden Fall fehlt auf dem Stück – im Gegenteil zu dem, was Oxé berichtete – jede Spur des Namensstempels des Cerdo, der auch weder von Pasqui noch in CIL und später in O.-C. erwähnt wurde. Mit Sicherheit aber schreibt Oxé (und wie er die folgenden Verfechter seiner These) das Fragment dem Cerdo nur deswegen zu, weil dort die Musen dargestellt und die dazugehörigen griechischen Inschriften eingetieft wurden.

Die zweite von Oxé erwähnte »Formschüssel« (CIL XI, 6700.437p) kann nun anhand eines Kelchfragments, das M. T. Marabini Moevs veröffentlicht hat, sicher identifiziert werden⁶⁹ (**Abb. 2, 3**). Die in Arezzo aufbewahrte Scherbe trägt die Inv.-Nr. 2380. Der Rest der Inschrift EPATΩ links und die Inschrift ΤΕΡΨΙΚΟΡΗ rechts, unter dem Rand, stimmen mit CIL überein. Daß dieses Fragment dort nicht als »Forma« bezeichnet wird, und zudem die beiden Inschriften neben den Musen in Positiv wiedergegeben sind, hätte schon längst den Verdacht erwecken müssen, daß von Oxé etwas Ungenaues behauptet wurde. Demzufolge kann es sich nur um ein Gefäßfragment und nicht, wie Oxé meinte, um ein Formschüsselfragment handeln.

Die auf diesem Fragment teilweise erhaltene Muse, auf deren Schriftrolle ebenfalls die Inschrift M.PERENNI/TIGRANI (**Per 2.A**) freihändig eingetragen wurde, und die mit EPATΩ zu identifizieren ist, zeugt davon, daß der Kelch sehr wahrscheinlich nicht aus der oben erwähnten Formschüssel, Inv.-Nr. 8769 (**Abb. 2, 2**), stammte. Auch dieses Fragment besitzt keinen Namensstempel, ausgerechnet nicht jenen des Cerdo. Wegen ihrer keineswegs guten Qualität und abgesehen von der Inschrift auf der Rolle scheint mir eine Zuschreibung der Scherbe zur Werkstatt des M. Perennius Tigranus gerechtfertigt⁷⁰.

Nichts Neues bringt ein weiteres unveröffentlichtes Kelchfragment (CIL XI, 6700, 437 h), das sich ebenso im Museum von Arezzo befindet⁷¹ (**Abb. 2, 4**). Auf dieser Scherbe ist die in CIL nicht erwähnte Schriftrolle der Muse **Mu re 2a** mit der üblichen Inschrift sichtbar. Daneben rechts folgen die Muse **Mu fr 2a** (Bd. 38, 2 Taf. 69) mit dem Namen ΚΑΗΩ (auf dem Kopf stehend gestempelt) und **mMG/Herakles fr 1a** (Bd. 38, 2 Taf. 82), wie die Inschrift ΗΡΑΚΛΗΣ ΜΟΚΩΝ deutlich zeigt. Aber auch diese Scherbe ist nicht von Cerdo signiert.

Der Fehler Oxés ist also evident: Weder auf einem der beiden von ihm erwähnten Fragmente noch auf der von mir zitierten Scherbe, auf denen die Muse **Mu re 2a** mit der geöffneten Schriftrolle mit der freihändig gezeichneten Inschrift M.PERENNI/TIGRANI (**Per 2.A**) dargestellt ist, taucht die Signatur CERDO+ M.PERENNI auf.

Über welche Formschüssel sprach also A. Oxé? Sein Fehler oder sein Versehen ist deutlich erklärbar, denn es gibt nur ein Formschüsselfragment mit Herakles und drei Musen, das den Namensstempel CERDO+ PERENNI, **Per 1.H+Per 1.C** (und nicht wie Oxé berichtet: CERDO+M.PERENNI) trägt. Es handelt sich um das

⁶⁸ A. Pasqui 1884, 377, Gruppe XI, Nr. 2. – Ihm 1898, 116. – Dragendorff 1938, 2-3, Anm. 3. – O.-C. 1246.4; 1264. – Pucci 1981, 106 Abb. 5. – Marabini Moevs 1981, 16 und 28; Abb. 8; Taf. 2, 3 (= Ead. 2006, 119 Abb. 39). – Porten Palange 1995a, 399 Abb. 1.

⁶⁹ Marabini Moevs 1981, 7 Abb. 9b; 16, 28.

⁷⁰ Die gleiche Zuweisung vertritt Marabini Moevs 1981, 16.

⁷¹ Inv.-Nr. 877(?). Es könnte Inv.-Nr. 8779 sein (Photo Stenico).

berühmte Stück, das A. Pasqui schon in »Notizie degli Scavi 1884« veröffentlichte und das mit der Inv.-Nr. 8768 im Museum von Arezzo registriert ist (**Abb. 2, 1**)⁷². Auf diesem Fragment fehlt aber die Muse **Mu re 2a** mit der geöffneten Schriftrolle: Deshalb ist die These Oxés auf Sand gebaut.

Nun muß man unvermeidlich die Frage stellen: In welcher Phase der Werkstatt des M. Perennius wurde die (heute fragmentarische) Form, Inv.-Nr. 8769 (**Abb. 2, 2**), hergestellt?

Wenn für Oxé (aus oben erwähnten Gründen), Dragendorff⁷³, Comfort⁷⁴ und Pucci⁷⁵ das Formschüsselfragment ein sicheres Produkt des Cerdo ist, befinden wir uns m.E. in einer für die arretinische Reliefkeramik nicht ungewöhnlichen Situation, in der es einfach unmöglich ist, eine unzweifelhafte Zuschreibung zu formulieren. In diesem Falle lautet die Frage, ob das obengenannte Fragment als Produkt der 1. oder der anfänglichen 2. Phase der Werkstatt des M. Perennius zu betrachten ist.

In dieser Zeit sind oft die Zuweisungen von Stücken ohne Namensstempel sehr fraglich. Noch nicht weiterentwickelt sind z.B. bei den Formschüsseln die äußeren Ränder, die in der Regel auch eine wichtige Rolle für eine Zuschreibung spielen⁷⁶. Ebenso sind die stilistischen Neuerungen, wie die Sekundärmotive, die Kennzeichen für die neue Phase sind, noch nicht eingeführt. Auch sind die Merkmale der 1. Phase noch in Kraft. Dies bedeutet, daß die identischen Stempel immer noch vorhanden und benutzt und sogar nach dem alten Geschmack des jeweiligen Töpfers sehr oft verwendet werden.

Daß dieses Formfragment mit der Muse mit geöffneter Schriftrolle (**Abb. 2, 2**) und jenes von Cerdo (**Abb. 2, 1**) nicht zusammenzufügen sind, ist eindeutig; aber wenn wir sie genau betrachten, merkt man auch, daß die beiden Stücke nicht zu der identischen Form gehören können. Auf dem Formfragment Inv.-Nr. 8769 ist die Punktreihe unter dem Rand nicht so regelmäßig eingetragen wie die auf jenem des Cerdo, Inv.-Nr. 8768, da die Punkte oft die Köpfe der Musen treffen; die griechischen Inschriften sind leicht schräg eingestempelt; die Bänder, auf denen die Klappern hängen, sind länger und die freihändig gezeichnete Arbeit fehlt: Es gibt keine Schleife und zwischen den Figuren keinen Grashalm.

Der Zyklus des Herakles und der Musen war nicht nur in der 1. Phase der Werkstatt des M. Perennius vorhanden; er wurde sogar bis zur 4. und letzten Phase der Produktion hergestellt⁷⁷ (s. Zyklus III). Es ist wahr, daß die griechischen Inschriften (s. **Abb. 4**) bald verschwanden, aber man darf annehmen, daß sie mindestens am Anfang der 2. Phase noch seitlich der Figuren eingestempelt wurden. Es wäre vielleicht nützlich daran zu erinnern, daß in dem Zyklus D.-W. XIX ähnliche Inschriften, obwohl in Latein, von den anonymen Arbeitern des M. Perennius Tigranus vorhanden waren⁷⁸ (s. Zyklus VIII/3; S. 52-54, **Abb. 6**).

Marabini Moevs, die die ca. 50 im Museum von Arezzo befindlichen Fragmente dieses Zyklus geprüft hat, hegt keinen Zweifel, die meisten Stücke, einschließlich des von Oxé betrachteten Formschüsselragments (**Abb. 2, 2**) – sowohl wegen der freihändig eingetieften Namenssignatur auf der Schriftrolle als auch aus stilistischen Gründen – der tigranischen Phase zuzuschreiben⁷⁹. Sie betrachtet die Muse mit geöffneter Schriftrolle, **Mu re 2a** als bloße Variante der Muse mit offenem Diptychon, **Mu re 1a** (Bd. 38, 2 Taf. 68)⁸⁰, und meint, die Schriftrolle sei benutzt worden, um auf unauffällige Weise den Namen des Tigranus unter

⁷² A. Pasqui 1884, 377 Gruppe XI, Nr. 1, Taf. 8, 2. – Franciosi 1909, 20 unten rechts. – Viviani 1921, Abb. 7. – O.-C. 1264. – Pucci 1981, 106 Abb. 4. – Marabini Moevs 1981, Taf. 2, 2; Abb. 6 rechts, 27, 30, 31 (= Ead. 2006, 118 Abb. 35 rechts). – Porten Palange 1995a, 399 Abb. 2.

⁷³ Vgl. Anm. 90.

⁷⁴ O.-C. 1246.4 (»... probably the two stamps CERDO+PERENNI stood on the lost part.«); 1264 (»On certain of Cerdo's moulded vases decorated with figures of the Muses ...«).

⁷⁵ Pucci 1981, 107.

⁷⁶ Vgl. z.B. Porten Palange 1995b, 262; Taf. 9, 33a-c. Hier: **Taf. 11, Per f/4**.

⁷⁷ Interessant sind zwei Stücke des M. Perennius Bargathes (Marcus Perennius Bargathes 1984, 48 Kat. 22. – Carandini 1985, 72 Abb. 70), auf denen die Muse **Mu re 2a** mit geöffneter Schriftrolle dargestellt ist; die beiden Inschriften sind aber leider unlesbar.

⁷⁸ D.-W. 100-101. – Pucci 1981, 116 Abb. 17-18.

⁷⁹ Marabini Moevs 1981, 17.

⁸⁰ Marabini Moevs 1981, 27-28, Typen C,1 und C,2.

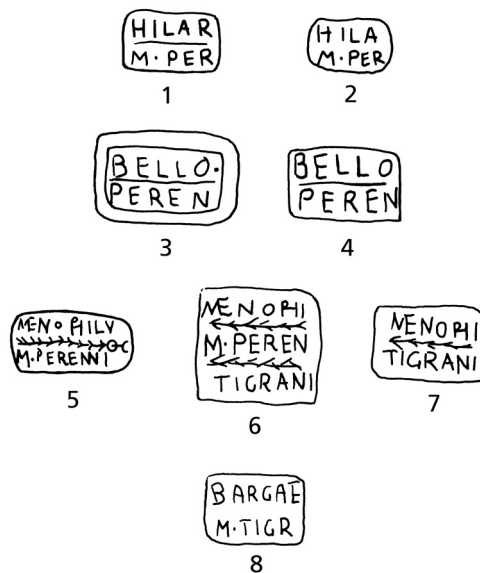


Abb. 3 1-8 Namensstempel auf glatter Ware in der 1. und 2. Phase.

den ursprünglich von Cerdo stammenden Figuren des Zyklus einzutragen⁸¹. Da die Qualität dieser Fragmente, wie auch die des Stückes Inv.-Nr. 877(?) (vgl. Anm. 71) gewiß etwas geringer ist als jene der von Cerdo gestempelten Formschüssel, wäre es doch möglich, die Stücke als Produkte der ersten Zeit der 2. Phase zu betrachten. Man könnte annehmen, diese Stücke seien nachträglich und vollkommen in der Art des Cerdo hergestellt worden. Daß es Produkte der prä-tigranischen Phase sind, nämlich des Cerdo, wie Oxé und seine Verfechter meinen, scheint mir gar nicht so sicher, ja sogar sehr fraglich, und ich halte es für nutzlos, gerade auf solchen Fragmenten eine These aufzubauen.

Auch die dritte Argumentation Oxés sollte man nach der Analyse G. Prachners mit Zurückhaltung betrachten⁸². Prachner behauptet, daß Menophilus⁸³ zusammen mit Hilarus⁸⁴ und Bello⁸⁵ einer der ältesten Servicetöpfer des M. Perennius war, jedoch über einen längeren Zeitraum hinweg als Hilarus signierte⁸⁶. Menophilus konnte also später auch noch für Tigranus gearbeitet haben⁸⁷, wie Bello⁸⁸ und Bargathes⁸⁹; denn diese sind die einzigen drei Töpfer, die auch die glatte Ware mit dem Stempel des M. Perennius Tigranus signierten (Abb. 3, 1-8).

Wenn die These Oxés nicht auf sicherem Grund basiert, dann ist jetzt auch jene von Dragendorff unannehmbar geworden.

⁸¹ Marabini Moevs 1981, 28. Dragendorff 1938, 2-3 Anm. 3 nennt die Inschrift auf der Schriftrolle der Muse eine »Spielerei«, jedoch in einem fehlerhaften Kontext. Man könnte auch annehmen, daß die Inschrift auf der Schriftrolle der Muse **Mu re 2a** von M. Perennius Tigranus eingetieft wurde, um den Stempel der Werkstatt aus dem Fries zu beseitigen. In der Tat scheint mir die gleichzeitige Anwesenheit der Namensstempel und der griechischen Namen der Musen auf dem Formschüsselfragment des Cerdo (Inv.-Nr. 8768) nicht sehr erfreulich. Nur zur Erinnerung: C. Cispius vertieft seinen Namen auf der leeren Fläche eines Schildes (s. S. 349, Taf. 153, 36, Zyklus XI).

⁸² Prachner 1980, 90-98.

⁸³ O.-C. 1270. – O.-C.-K. 1419. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 10624 (Radialstempel: Abb. 3, 5).

⁸⁴ O.-C. 1268. – O.-C.-K. 1398. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 3436 (Radialstempel), 3439, 5933, 9248 (Radialstempel) (Abb. 3, 1); Inv.-Nr. 10623 (Radialstempel) (Abb. 3, 2).

⁸⁵ O.-C. 1259. – O.-C.-K. 1418. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 3434 (Abb. 3, 3); Inv.-Nr. 3432, 3435, 9244-9245 (Abb. 3, 4).

⁸⁶ Prachner 1980, 94.

⁸⁷ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 3461, 3463, 5912, 9249-9250 (Abb. 3, 6 = O.-C.-K. 1419.3); Inv.-Nr. 3464-3465, 9256, 10632 (Abb. 3, 7 = O.-C.-K. 1419.5).

⁸⁸ Prachner 1980, 90. – O.-C. 1259.11 (mit Fragezeichen). – O.-C.-K. 1418.3.

⁸⁹ Vgl. Anm. 65 (Abb. 3, 8).

H. Dragendorff, der dem zweiten Punkt der These Oxés, obwohl dieser ungenau und flüchtig zitiert⁹⁰, zustimmt, schreibt, daß er zum selben Ergebnis wie sein Kollege, jedoch auf einem anderen Weg, gelangt sei. Er nimmt eine Gruppe von Formschüsseln genau unter die Lupe, nämlich zwei mit dem Namensstempel des Pilemo⁹¹ und drei mit jenem des M. Perennius Tigranus⁹², die die gleichen Profile, ähnliche Dekorationen am Rand, gleiche Motive sowie Sekundärmotive, ja sogar gleiche freihändig gezeichnete Details aufzeigen: So kommt Dragendorff zum Schluß, daß diese fünf Stücke Werke einer einzigen Person sind, die er mit Pilemo identifiziert⁹³. Das bedeutet, daß der Besitzer der Werkstatt, als Pilemo produzierte, schon M. Perennius Tigranus war⁹⁴.

Diese Beobachtungen wären mindestens teilweise sinnvoll gewesen und der Diskussion würdig, wenn alle von Dragendorff erwähnten und analysierten Formschüsseln sich nicht als am Ende des 19. Jahrhunderts hergestellte Fälschungen entpuppt hätten⁹⁵. Daß »die gleiche Hand«⁹⁶ nicht die des antiken Töpfers, noch weniger die des Pilemo, sondern die des Fälschers war, die ich in der Person von Angiolo Pasqui identifiziert habe⁹⁷, ist heutzutage sicher.

Erst ab einer bestimmten Zeit ist auf der glatten wie auf der verzierten Produktion der Stempel des M. Perennius Tigranus dokumentiert. Von da an signiert kein Sklave mehr in der perennischen Reliefproduktion (Felix kann man nur als Ausnahme betrachten; vgl. **Per 2.P+Per 2.E; Per 2.Q+Per 2.H**). Der Namensstempel wird eine Firmensignatur, wobei langsam aber deutlich der Stil der verzierten Kompositionen wechselte. Alle diese Änderungen könnten wohl auch auf einen Wechsel in der Führung der Werkstatt zurückzuführen sein. So wäre nach der ursprünglichen These von G. F. Gamurrini und K. Hähnle, der ich aus Mangel an überzeugenden Gegenargumenten folge, annehmbar, M. Perennius Tigranus als Freigelassenen und Nachfolger des M. Perennius und somit als zweiten Besitzer der Werkstatt zu betrachten.

4. ZU DEN ANONYMEN MEISTERN DES M. PERENNIVS TIGRANVS (NACH H. DRAGENDORFF)

Die chronologische Reihenfolge der Namensstempel des M. Perennius Tigranus hat H. Dragendorff – abgesehen von seinem Typus 6, der nicht ganz korrekt eingetragen ist – schon bewiesen⁹⁸. Nicht folgen kann ich der Gliederung der Arbeiter, die der Forscher schilderte: Diese Gliederung ist zu steif und teilweise wissenschaftlich unakzeptabel.

Auf Grund der Namensstempel, der Eierstäbe und teilweise der freihändig vertieften Merkmale identifizierte Dragendorff fünf Tigranusmeister, die er mit alphabetischen Buchstaben von A bis E bezeichnete⁹⁹. Hierzu eine kurze Zusammenfassung der These Dragendorffs:

Der Tigranusmeister A ist der »Meister mit den Zahnlücken« von A. Oxé¹⁰⁰; dieser verwendete den Eierstab D.-W. Abb. 1, 2 und die Signatur **Per 2.B** (= D.-W. 1). Da die Köpfe seiner Figuren manchmal zu hoch

⁹⁰ D.-W. 34: »Aber Oxé hat schon darauf hingewiesen, daß auf zwei Formschüsseln mit Signatur des Cerdo der Name des M. Perennius Tigranus auf die Schriftrolle der einen Muse geschrieben ist«. Vgl. Dragendorff 1938, 1-5.

⁹¹ Alexander 1943, Taf. 16-17, 1a-b; 19, 1a-c.

⁹² Chase 1916, Taf. 4-5, 2; Taf. 10, 29. – Alexander 1943 Taf. 21, 1a-b (in: D.-W. 34 wird das Stück fälschlicherweise unter Taf. 16 zitiert).

⁹³ D.-W. 34: »Mit dem hier erbrachten Nachweis, daß mit dem Tigranusstempel gezeichnete Gefäße von Pilemo gefertigt sind, schwindet zugleich der letzte mögliche Zweifel daran, daß Tigranus der Herr der Werkstatt gewesen ist«.

⁹⁴ D.-W. 36: »Pilemo signiert nicht mehr immer mit seinem Namen,

sondern wendet daneben auch schon den Firmenstempel des M. Perennius Tigranus an«.

⁹⁵ Porten Palange 1995, Taf. 54, F 23 (= Chase 1916, Taf. 10, 29); Taf. 54, F 24 (= Chase 1916, Taf. 4-5, 2); Taf. 59, F 54 (= Alexander 1943, Taf. 19, 1a-c); Taf. 60, F 60 (= Alexander 1943, Taf. 21, 1a-b); Taf. 61, F 65 (= Alexander 1943, Taf. 16-17, 1a-b).

⁹⁶ D.-W. 34.

⁹⁷ Porten Palange 1995, 619ff.; 622-627; über A. Pasqui 627-632. – Ead.: Angiolo Pasqui: un errore di gioventù. NAC 37, 2008, 201-213.

⁹⁸ D.-W. 38.

⁹⁹ D.-W. 37-44.

¹⁰⁰ Oxé 1933, 31.

hinaufrückten, wird der Eierstab jedesmal unterbrochen. Mehrere Stücke werden wegen des Eierstabes dem Meister A zugeschrieben, viel seltener wegen der Signatur; auf jeden Fall ist der Kelch aus Castra Vetera immer noch das wichtigste publizierte und datierbare Stück (10-5 v. Chr.) mit diesen beiden Merkmalen¹⁰¹.

H. Dragendorff und C. Watzinger (der letztere in den üblichen eckigen Klammern) versuchten dem Tigranusmeister A einige rein ornamentale Stücke zuzuweisen, die aber entweder zu der 1. Phase der Werkstatt, d.h. der prä-tigranischen¹⁰², oder, wie ein Täbchen in München¹⁰³, zu der Massenproduktion der 2. Phase gehören.

Der Tigranusmeister B signiert mit dem Namensstempel $\overline{MPERENI} + \overline{TIGRAN}$ (**Per 2.F+Per 2.L** = D.-W. 4) und benutzt den Eierstab D.-W. Abb. 1, 1. Diesen Meister ordnet Dragendorff chronologisch am Ende der Werkstatt zusammen mit dem Tigranusmeister C zu, der mit getrennten Buchstaben unter dem Rand signierte (**Per 2.O** = D.-W. 5). Obwohl im Inventar des Museums von Arezzo die Herkunft der Stücke mit dem Namensstempel D.-W. 5 oft aus Cincelli notiert ist, erwähnt Dragendorff diesen Ort nie. Daß heißt, Dragendorff spricht nie über die Filiale, die M. Perennius Tigranus dort in der zweiten Hälfte seiner Produktion führte. Das bedeutet, daß Dragendorff in Arezzo doch nur einen flüchtigen Besuch machte, ohne gründliche Untersuchungen zu unternehmen, etwas das für ihn, wegen seines Ruhmes, sicher möglich gewesen wäre. Erst von A. Stenico wurde die Filiale wieder erwähnt und erkannt¹⁰⁴. Sicher ist das Material sowohl mit den oben erwähnten Namensstempeln als auch mit dem zitierten Eierstab als spätere Produktion einzuschätzen.

Der Stempel D.-W. 3 (= **Per 2.E+Per 2.I**), mit dem die Massenproduktion der Werkstatt des M. Perennius Tigranus signiert ist, wurde – nach Dragendorff – von den Meistern D und E verwendet.

Den Gebrauch dieses Namensstempels von seiten des Pilemo konnte ich schon als unbegründet aufzeigen (s.o.)

Um diese zwei Persönlichkeiten (Tigranusmeister D und E) zu differenzieren, konzentriert sich Dragendorff insbesondere auf die freihändig gezeichneten Grashalme. Der Tigranusmeister D zeichnete zwei divergierende Halme. Der Meister E vertiefte dazwischen noch einen dritten; ferner macht Dragendorff noch auf andere Motive aufmerksam, z.B. sind an die Halme plumpe Blumen angesetzt oder die Strichelgirlande mit Schleifen geschmückt.

Die chronologische Folge der Arbeiter des M. Perennius Tigranus, nach der »Cerdogruppe« und Pilades, ist die folgende: Tigranusmeister A, D, E, C, B. Aber schon Dragendorff erkannte die Grenze einer solchen Differenzierung¹⁰⁵.

Obwohl ich mit der zeitlichen Folge der Namensstempel einverstanden bin, kann ich die Einteilung nach Meistern nicht akzeptieren. Zu viele Stücke zeigen keinen Namensstempel, keinen Eierstab, keine Grashalme oder keine charakteristischen Merkmale. Eine relative Chronologie innerhalb der Phase ist oft möglich, aber die Identifizierung der verschiedenen Hände ist m.E. fraglich. Dazu kommt, daß es undenkbar ist, nur einen Arbeiter für jeden Typus eines Namensstempels identifizieren zu dürfen. Wenn wir die riesige Produktion des M. Perennius Tigranus in ihrer Vollständigkeit betrachten, würden bestimmt mehr als fünf Personen in Frage kommen.

Die Anhaltspunkte, die sowohl von Namensstempeln als auch von charakteristischen Merkmalen gegeben werden, können – der methodologischen Ansicht nach – keine Belege sein, um die verschiedenen Persönlichkeiten, die in dieser Phase gewirkt haben, zu identifizieren.

¹⁰¹ Oxé 1933, Taf. 1-2, 1a-d.

¹⁰² Walters 1908, 23 Abb. 13, L 70. – D.-W. Taf. 12, 184-185.

¹⁰³ Chase 1908, Taf. 23, 385.

¹⁰⁴ Vgl. u.a.: Stenico 1956, 420 (Sonderdruck S. 10).

¹⁰⁵ D.-W. 43.

5. DIE TYPOLOGIE

Die Werkstatt des M. Perennius stellte Kelche, Kratere, halbkugelige Becher mit Bodenplatten, Modioli, doppelhenkelige Becher, Becher, Olpai, Schalen, Teller und Deckel her.

KELCH (Typus **Per a**) (Taf. 6-9)

D.-W. Typus I, V.

Die Kelche der 1. und 2. Phase sind im Profil sehr ähnlich. Der Körper ist halbkugelig (Typus **Per a/1-Per a/3-Per a/5-Per a/6**) oder eiförmig (Typus **Per a/4**), der leicht ausladende Rand – ohne Appliken – ist niedrig mit mehr oder weniger stark ausgeprägter Hängelippe, die in der 1. Phase mit einer feinen Rille umzogen, in der 2. Phase oft mit Strichelchen verziert ist. Zwischen Rand und Bildfeld sind eine oder zwei Rillen zu vermerken; zwischen den Rillen kann sich – insbesondere in der 2. Phase – ein dünner gestrichelter Wulst befinden. Der Fuß ist hoch (Typus **Per a/1-Per a/4**) oder niedrig und breit (Typus **Per a/5-Per a/6**), die Fußplatte ist gegliedert oder konvex.

Im Laufe der 3. Phase wird der Rand, der mit Appliken dekoriert sein kann, immer höher, er kann steil mit dünner Lippe (Typus **Per a/7**) oder leicht ausladend mit ausgeprägter Hängelippe sein; der hohe Rand kann auch von einem breiten gestrichelten Wulst geteilt werden (Typus **Per a/8**). Der Fuß ist hoch und gegliedert. Der Typus **Per a/9** zeigt einen plumpen Körper und einen breiten, niedrigen Fuß.

In dieser Phase sind auch geknickte Kelche bezeugt (Typus **Per a/10**).

In der 4. Phase wird die Tendenz der 3. Phase fortgesetzt. Für M. Perennius Saturninus sind die Typen **Per a/11-Per a/12**, für M. Perennius Crescens die Typen **Per a/13-Per a/14** als Beispiele hier belegt. Zunehmend stärker wird die Trennung zwischen dem mit Appliken verzierten Rand und der Wand von einem gestrichelten Wulst unterstrichen; das Bildfeld wird ständig reduziert: In der Tat sind die Formschüsseln in der 4. Phase viel kleiner als vorher.

Beispiele:

Per a/1: *Arezzo, Museum: 2. Phase.

Per a/2: *Oxé 1933, Taf. 29-30, 121: 2. Phase.

Per a/3: *Brown 1968, 5 Abb. 2, 1: 2. Phase (= Conspectus R 2.3.1).

Per a/4: *Ettlinger 1983, Taf. 54, 2: 2. Phase (= Conspectus R 1.2.1).

Per a/5: *Auktion Cahn 2000, 41 Kat. 126: 2. oder Phase 2.1.

Per a/6: *Arezzo, Museum: 2. Phase.

Per a/7: *Rizzo 1998, 810 Abb. 2: 3. Phase.

Per a/8: *Marcus Perennius Bargathes 1984, Kat. 108: 3. Phase.

Per a/9: *Balil 1959, 322 Abb. 8: 3. Phase.

Per a/10: *Vanderhoeven 1988, 194, Abb. 27, 19: 3. Phase.

Per a/11: *Mainz, RGZM, Inv.-Nr. O.7611: 4. Phase (M. Perennius Saturninus).

Per a/12: *Pernier 1920, Abb. 15: 4. Phase (M. Perennius Saturninus).

Per a/13: *Abadie 1984, 426 Abb. 3: 4. Phase (M. Perennius Crescens).

Per a/14: *Colucci Pescatori 1975, Abb. 25 unten: 4. Phase (M. Perennius Crescens). Zu einem ähnlichen Profil vgl. Marabini Moevs 2006, Taf. 43, 39.

KRATER (Typus **Per b**) (Taf. 9)

D.-W. Typus IV.

Das beste Beispiel bietet immer noch der Krater des M. Perennius Tigranus aus Caere im Louvre mit sehr hohem, leicht ausladenden Rand (ohne Appliken) und ausgeprägter, gestrichelter Hängelippe. Zwischen

Rand und Bildfeld, wo die beiden Henkel eingesetzt sind, verläuft eine gestrichelte Zone. Der Fuß ist niedrig, breit und gegliedert.

Beispiele:

Per b/1: *Oxé 1933, Taf. 27, 117a: 2. oder Phase 2.1.

HALBKUGELIGER BECHER MIT BODENPLATTE (NAPF) (Typus **Per c**) (Taf. 9-10)

D.-W. Typus VI.

Die halbkugeligen Becher haben einen niedrigen Rand mit schmaler Lippe. Zwischen Rand und Bildfeld befinden sich Rillen. Der Fuß ist mit einer Abplattung oder einem dünnen Ringfuß versehen (Typus **Per c/1-Per c/3**).

Diese Näpfe, die insbesondere in den Phasen 1, 2 und 3.1 zahlreich dokumentiert sind, kommen in verschiedenen Größen vor. Bei den kleineren Gefäßen grenzt das Bildfeld direkt an die Lippe (Typus **Per c/1**).

Beispiele:

Per c/1: *Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5625: 2. Phase.

Per c/2: *Hayes 1976, 72 Abb. 1, 56 (Conspectus R 11.1.1): Phase 2.1.

Per c/3: *Oxé 1933, Taf. 43, 157: Phase 3.1.

DOPPELHENKELIGER BECHER AUF NIEDRIGEM STANDRING (SKYPHOS) (Typus **Per d**) (Taf. 10)

D.-W. Typus IX.

Glatte Rand mit sehr schmaler Lippe. Zwischen Rand und Bildfeld eine Rille. Die Wandung verläuft senkrecht, dann biegt sie in einer Kurve gegen den niedrigen und breiten Fuß hinein. Die Henkel sind vertikal unterhalb des Randes eingesetzt; oft sind sie verziert wie die Henkelplatte und durch eine Attache unten befestigt (Typus **Per d/1**). Das Gefäß kann schmaler und höher sein, sein Profil wirkt zylindrisch (Typus **Per d/2**). Dieser Gefäßtypus ist in den ersten zwei Phasen oft vertreten.

Beispiele:

Per d/1: *Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5618: 2. Phase.

Per d/2: *Balil 1959, Abb. 4: Phase 2.1.

DOPPELHENKELIGER BECHER AUF HOHEM FUSS (Kantharos) (Typus **Per e**) (Taf. 10)

D.-W. Typus VII.

Der Rand ist glatt, ohne oder mit sehr schmaler Lippe. Der Körper kann eiförmig (**Per e/2-Per e/3**) oder bauchig (**Per e/1**) sein; der Fuß ist hoch, die Fußplatte gegliedert. Die zwei Henkel sind senkrecht angesetzt, am oberen Rand durch eine waagerechte Platte, unten durch eine Attache befestigt.

Beispiele:

Per e/1: *Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5616: 2. Phase.

Per e/2: *Oxé 1933, Taf. 25, 116a; Berlin, Inv.-Nr. 3377: 2. Phase.

Per e/3: *Fava 1968, Taf. 8, a (Kat. 34): 3. Phase.

BECHER (Typus **Per f**) (Taf. 11)

D.-W. Typus XIII.

Becher wurden in großer Menge insbesondere in der Phase 1, 2 und 3.1 produziert. Der Rand, der hoch, glatt, gerade oder leicht konvex ist, zeigt einen feinen Randwulst (Typus **Per f/2**) oder ist leicht ausladend

(Typus **Per f/1. Per f/3**), unten abgeplattet oder mit einem dünnen Fußreifen versehen. Für die äußeren Ränder der Formen in der 1. Phase vgl. **Per f/4**.

Beispiele:

Per f/1: *Hartmann 1981, Abb. 1, 11: 1. Phase.

Per f/2: *Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5644: 2. Phase.

Per f/3: *Balil 1986, 235 Abb. 2, D: Phase 2.1.

Per f/4: *Porten Palange 1995b, Taf. 9, 33. Arezzo, Museum, Formen für die Herstellung von Bechern: 1. Phase.

MODIOLUS (Typus **Per g**) (Taf. 11)

D.-W. Typus X.

Nach oben verbreiteter Becher mit niedrigem und glattem Rand, der in einer gerundet vorgewölbten Lippe endet. Zwischen Rand und Bildfeld eine Rille oder ein gestrichelter Wulst. Die ausladende Standplatte kann feine Rille zeigen. Der senkrechte Henkel ist unten immer mit einer Attache befestigt. Das Gefäß kann ziemlich plump (Typus **Per g/1**) oder auch schlank (Typus **Per g/2**) sein. Die Form ist in der 1. und 2. Phase sehr verbreitet und für verschiedene Zyklen (z.B. Mänaden und Satyrn, Kalathiskostänzerinnen) geeignet.

Beispiele:

Per g/1: *Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 3149 (= Conspectus R 3.3.1): 2. Phase.

Per g/2: *Navarro 1954, 143-146 mit Abb.: Phase 2 oder 2.1.

OLPE (Typus **Per h**) (Taf. 12)

D.-W. Typus XIV.

Schon Dragendorff machte darauf aufmerksam, daß Olpai oder Kannen in der Arretina nicht oft hergestellt wurden. Aber das kann ein Zufall sein. Außer denen des M. Perennius sind mir Olpai in den Werkstätten des Rasinius, des Cn. Ateius, des Rasinius und Memmius, der Annii und des Publius bekannt. In der Werkstatt des M. Perennius wurden sie in der 1. und in der 2. Phase (auch mit vegetabilischem Dekor) produziert, während mir in den folgenden Phasen dieser Gefäßtypus unbekannt ist. Der Henkel ist mit einer Attache auf dem Körper befestigt. Der Fuß ist niedrig und gegliedert. Auf der inneren Wand kein Überzug.

Beispiele:

Per h/1: *Arezzo Romana 1983, 25 Abb. 16 (fragmentarisch erhalten und seitenverkehrt reproduziert: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 1677): 1. Phase.

Per h/2: *Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 18218: 2. Phase.

GLOCKENFÖRMIGE SCHALE (Typus **Per i**) (Taf. 12)

Glockenförmige Schalen auf niedrigem Fuß mit leicht eingebogenem profiliertem Rand (Typus **Per i/1**), mit geradem, gegliedertem und gestricheltem Rand (Typus **Per i/2**) oder mit stark gekehltem Rand (Typus **Per i/3**). Insbesondere in der 2. Phase mit Ornamentaldekor dokumentiert.

Beispiele:

Per i/1: *Mainz, RGZM, Inv.-Nr. O.7613: 2. Phase.

Per i/2: *Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 9151: 2. Phase.

Per i/3: *Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5628: 2. Phase (D.-W. Typus XII).

SCHALE MIT UMBRUCH ZWISCHEN BODEN UND WAND (Typus **Per I**) (Taf. 13)

Schale mit scharfem Umbruch zwischen Boden und ausschwingender Wand und mit hoch gerundetem und gestricheltem Rand. Niedriger Fuß. Insbesondere in der 2. Phase mit Ornamentaldekor dokumentiert.

Beispiel:

Per I/1: *Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5630: 2. Phase.

TELLER (Typus **Per m**) (Taf. 13)

Teller mit gekehltem Steilrand und Stufe zwischen Rand und Boden. In der Massenproduktion der 2. Phase mit bestimmtem Dekor (z.B. Bukranien und Girlanden) hergestellt.

Beispiel:

m/1: *Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5663: 2. Phase.

DECKEL (Typus **Per n**) (Taf. 13)

Deckel wurden in der 1. und 2. Phase oft produziert. Mit vegetabilischen Ornamenten habe ich über 60 Fragmente im Museum von Arezzo katalogisiert; auch mit figürlichen Motiven wurden sie dekoriert. Hier lege ich einige Profile von Formen vor, die im Museum von Arezzo aufbewahrt werden.

Beispiele:

Per n/1: *Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5406: 1. Phase.

Per n/2: *Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5402: 1. Phase.

Per n/3: *Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 3221+12095: 2. Phase.

Per n/4: *Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5404: 2. Phase.

Per n/5: *Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5403 (NSt. **Per 2.P+Per 2.E**): 2. Phase.

Per n/6: *Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 9209: 2. Phase.

6. DIE CHRONOLOGIE

Es wird geschätzt, daß die perennische Werkstatt die erste gewesen ist, die die Produktion der reliefverzierten Keramik in Arezzo begann.

Der Anfang dieser Aktivität ist um 30 v.Chr. datierbar, also unmittelbar nach Actium (31 v.Chr.), als viele erfahrene Handwerker aus dem hellenistischen Osten nach Italien emigrierten. Sicher hat die Produktion der glatten Ware in Arezzo, die von der schwarzen zur roten Keramik übergang, etwas früher begonnen als die der reliefverzierten, die – was z.B. den Überzug und das Brennen¹⁰⁶ angeht – technisch perfekt auf den Markt kam.

L. Pedroni¹⁰⁷ hat in einem ausführlichen, wichtigen Aufsatz die Verbindung zwischen politischer und ökonomischer Macht erklärt und datiert den Anfang der arretinischen Produktion der glatten Ware in die

¹⁰⁶ Marabini Moevs 2006, 21-22.

¹⁰⁷ Pedroni 1995, 195-204. Siehe noch: A. Tschernia, Premiers résultats des fouilles de Juin 1968 sur l'épave 3 de Planier. Études

Classiques 3, 1968-1970, 51ff. – Id., in Gallia 31, 1973, 586f. Dagegen: Ettliger 1983, 99 und Ead. in: Conspectus, 6. Vgl. noch: C.M. Wells, in Conspectus, 24-25.

Jahre 61-59 v. Chr. Anhand des Materials aus Cosa ist auch M. T. Marabini Moevs zu einem ähnlichen Ergebnis gekommen (zweites Viertel bis Mitte des 1. Jhs. v. Chr.)¹⁰⁸.

Die germanischen Militärlager haben von Anfang der arretinischen Forschung an als wichtige Datierungsorte gedient. Aber die wenigen reliefverzierten Stücke der 1. Phase des M. Perennius, die z.B. in Vindonissa¹⁰⁹ und Neuss, Selssche Ziegelei¹¹⁰, ausgegraben wurden, leisten keine entscheidende Hilfe für eine angemessene Datierung. In Oberaden (11-8/7 v. Chr.), wo C. Annius der Hauptlieferant war und weitere Fragmente des Rasinius, der Gruppe »Rasini Memmi« und des Cn. Ateius aus Arezzo ausgegraben worden sind, wurde – im Gegensatz zu was B. Rudnick schreibt – kein Fragment der 1. Phase gefunden, denn die Scherbe OaNr. 25¹¹¹ ist zweifellos ein Produkt der Massenproduktion der 2. Phase.

Als Anhaltspunkt für die Zeitbestimmung des Produktionsbeginns, den man vielleicht nicht unterschätzen darf, gilt uns die Formschüssel des Cerdo mit den Musen und Heracles Musarum (Zyklus III): um 29 v. Chr. fanden in Rom von seiten des L. Marcius Philippus die Restaurierung und Wiederherstellung des Aedes Herculis Musarum statt, und dieses Ereignis kann sich wohl in den Formen, die in der Frühzeit der Cerdo-Produktion hergestellt wurden¹¹², spiegeln.

Um ca. 15 v. Chr.¹¹³ hat die 2. Phase der Werkstatt mit der Signatur des M. Perennius Tigranus begonnen. A. Oxé datiert den Xantener Kelch mit dem älteren NSt. **Per 2.D** um 10-5 v. Chr.¹¹⁴; wie oben schon erwähnt, ist in Oberaden eine Scherbe dieser Phase belegt; in Haltern, frühestens im Jahre 7 v. Chr. entstanden und sicher im Jahre 9 n. Chr. nach der Varusschlacht ausgeräumt, wurde das Kelchfragment mit dem Zyklus des Herakles und der Omphale (Zyklus II) und mit dem späteren NSt. **Per 2.F** ausgegraben¹¹⁵. Die tigranische Produktion, die mächtig war, könnte bis ca. 10 n. Chr. gedauert haben.

Ab ca. dieser Zeit, also ab der spätaugusteischen/frühtiberischen Epoche ist die Produktion des M. Perennius Bargathes als Besitzer der Werkstatt zu datieren¹¹⁶. K. Sloane Wright hat in einem von dem Erdbeben des Jahres 22/23 n. Chr. getroffenen Gebäude in der Nähe des Forums von Corinth zwei Fragmente des Bargathes¹¹⁷, die in die erste Hälfte seiner Produktion zu bestimmen sind, sowie eine Scherbe des P. Cornelius¹¹⁸ ausgegraben. Sie schreibt: »The Arretine ware and the lamps provide the best evidence for a date early in the principate of Tiberius«¹¹⁹. Es ist von Interesse, daß Material des Bargathes bis dato weder in Oberaden noch in Haltern und auch nicht in Neuss ausgegraben wurde. Die Bargathes-Aktivität kann man bis um 25-30 n. Chr. datieren.

Für die folgende und letzte, d.h. 4. Phase wurde die Problematik der Reihenfolge der Besitzer Crescens und Saturninus schon geäußert (s.o.). Wenn man das Ende der Produktion des Crescens, der bestimmt länger Gefäße herstellte als Saturninus, um 50-60 n. Chr.¹²⁰ schätzen kann, denke ich, daß Saturninus zwischen ca. 30-40 n. Chr. (eine Zeitlang vielleicht zusammen mit Crescens) produzierte¹²¹.

¹⁰⁸ Marabini Moevs 2006, 14ff. mit weiterer Bibliographie.

¹⁰⁹ Hartmann 1981, 6 Abb. 1, 11.

¹¹⁰ Oxé 1933, Taf. 5, 12a-b. Siehe Ettlinger 1967a, 77ff.

¹¹¹ Rudnick, 1995, 69 Taf. 7. Es handelt sich um ein Schälchenfragment mit vier divergierenden Akanthusblätternpaaren (vgl. Zyklus XXII/6).

¹¹² Vgl. Stenico [1967] 53. – Marabini Moevs 1981, 1ff. Siehe Zyklus III.

¹¹³ O.-C.-K. 1411: 15 BC + ?.

¹¹⁴ Oxé 1933, 34, 42; Taf. 1-2, 1a-d. – Hagen, Bonner Jb 122, 408.

¹¹⁵ Rudnick 1995, Taf. 9, HaNr. 6. Eine Scherbe aus Mainz mit dem Kentaur des Zyklus II wird zusammen mit den anderen Funden um 5 v. Chr. datiert; vgl. Eschbaumer 1995, 301ff., Abb. 1, 2.

¹¹⁶ In O.-C.-K. 1404 ist für den Anfang der Reliefkeramik schon das Jahr 1 n. Chr. vorgeschlagen (Approx. date: AD 1-30?). Vgl. D.-W. 46ff. – Stenico [1967] 67-68. – Marabini Moevs 2006, 77: »late and middle-late Augustan date«.

¹¹⁷ Wright 1980, Taf. 28, 1. 4.

¹¹⁸ Wright 1980, Taf. 28, 3.

¹¹⁹ Wright 1980, 138.

¹²⁰ O.-C.-K. 1407-1408. Zwei Stücke des Crescens aus Cosa wurden in einer Schicht gefunden, die »largely Tiberian, not later than the early Claudian period« datiert wurde (Marabini Moevs 2006, 77).

¹²¹ Vgl. O.-C.-K. 1409-1410: 15-35 n. Chr. Der Anfang seiner Aktivität ist m.E. zu früh datiert.

7. DIE MERKMALE DER WERKSTATT

7.1 Merkmale der 1. und der 2. Phase

Die berühmtesten und die bekanntesten Zyklen der perennischen Werkstatt sind in der 1. Phase entstanden, gehen kompakt in der 2. Phase und nur teilweise oder mit einzelnen Motiven in der 3. und 4. weiter.

Man kann wohl sagen, daß die 1. Phase die schöpferischste, die 2. Phase die wirtschaftlich erfolgreichste war. Anhand der Sekundärmotive wie die Dekorationen unter dem Rand, über dem Fuß und im Hintergrund (eine Auswahl davon auf den **Taf. 14-16, 1-63; 17-21, 1-90**), der freihändig gezeichneten Arbeit, der Farbe des Überzuges, die in der tigranischen Zeit zu einem dunklen Rot tendiert, kann man, auch wenn nicht immer, die zwei Produktionen klar unterscheiden. Bei Formfragmenten der 1. Phase spielt oft das Profil am äußeren Rand eine wichtige Rolle (vgl. **Taf. 11, Per f/4**).

Auch stilistisch sind die ersten beiden Phasen unterschiedlich: In der Anfangsphase sind die Sekundärmotive im Hintergrund viel zahlreicher und mit außergewöhnlicher Präzision gestaltet; man spürt ein »horror vacui«, der bei M. Perennius Tigranus nicht mehr festzustellen ist. Früher wurde diese Beobachtung anhand der vielen Pasquischen Fälschungen der 1. Phase nicht wahrgenommen. Die ersten Töpfer haben mit kleinen, oft mit winzigen Stempeln mit Geschicklichkeit gearbeitet, die bei Tigranus – wegen des Massenproduktion-Prinzips – bald verschwunden sind. Für jeden erfolgreichen Zyklus wurden in der 2. Phase zahlreiche Formen angefertigt, die nur mit den notwendigen Dekorationen geschmückt sind: Viele, aus Sicht der Töpfer unnötige Details wurden eliminiert. Bei den ersten Töpfern (Cerdo, Nicephorus, Pilades und P[h]ilemo) ist zu beobachten, wie sie noch von der Toreutik abhängig sind, bei den anonymen Arbeitern des Tigranus beginnt man erst – insbesondere in der ornamentalen Produktion – »die Töpfer« zu spüren. In den folgenden Phasen wird dieses Merkmal immer deutlicher.

So ist es nicht überraschend, daß der Zyklus XV der Skelette des Cerdo in der 2. Phase nicht mehr produziert wurde. Zu minuziös war die Arbeit, zu wertvolle Zeit hat die Herstellung einer Form gekostet und zuletzt unsicher war auch – wegen der Winzigkeit der Motive – das endgültige Resultat. Unter den erfolgreichsten Zyklen der 1. Phase, wie z.B. den der Kalathiskostänzerinnen, der Satyrn bei der Weinernte, der Jagdgruppen, der Nereiden, der Symposion- und Symplegmaszenen usw. fehlen z.Zt. die der Kentaurenkämpfe (Zyklus VIII/2) und der Eroten bei den Wagenrennen (Zyklus XVII). Es würde mich aber nicht überraschen, wenn auch diese beiden Zyklen schon in der 1. Phase entworfen wären. Bis jetzt aber fehlen die Beweise. Ich halte es hingegen für möglich, daß der phantasiearme Zyklus VIII/3 mit den Kriegern in den homerischen Kampfgruppen erst in der 2. Phase hergestellt wurde.

Die Unabhängigkeit und die innovative Tendenz der 2. Phase gegenüber der 1. Phase zeigen sich deutlich in der ornamentalen Produktion (Zyklen XXI und XXII). Die Motive in der tigranischen Phase werden größer und plastischer, oft sind Kelche und Modioli, nicht nur kleine Gefäße wie in der 1. Phase, mit solchen Ornamenten dekoriert, die Produktion wird serienmäßig und mächtig erzeugt: Unter dem zahlreichen Material der 1. Phase in Arezzo (647 Stücke wurden von mir registriert) habe ich hingegen nur sporadisch Formen und Formfragmente mit dem gleichen Dekor gefunden, ein Zeichen, daß die Töpfer – wenn auch mit kleinen Änderungen – immer neue Lösungen erfunden haben.

7.2 Merkmale der 3. Phase

Nach der Produktion des M. Perennius Tigranus folgt die des M. Perennius Bargathes, der mit dem Hauptsitz der Werkstatt in Santa Maria in Gradi auch die Filiale in Cincelli übernahm: Mehrere Form- und Gefäßfragmente stammen aus diesem Ort.

Die Produktion in Cincelli ist wohl zeitlich ziemlich kurz gewesen; danach setzte Bargathes seine Aktivität allein in Santa Maria in Gradi fort. Wurde vielleicht die Werkstatt in Cincelli von P. Cornelius übernommen¹²²?

Die Produktion aus der ersten Periode der Werkstatt sowohl in Santa Maria in Gradi als auch in Cincelli wird nach A. Stenico als »protobargathische Phase« (Phase 3.1) bezeichnet. Sie ersetzt die zu beschränkte (und falsche) Benennung von Dragendorff »Bargathesmeister A = Vibienus« (s.o.).

In der figürlichen Produktion dieser Phase, die man nicht besonders gut kennt, scheinen keine erheblichen Änderungen im Repertoire stattgefunden zu haben; abgesehen von den Namensstempeln (**Per 3.A+Per 3.D; Per 3.C+Per 3.E**), den Ornamenten unter dem Rand (**Taf. 39, 1-4**), einigen Sekundärmotiven und dem freihändig gezeichneten Dekor wurden, wie in den vorherigen Phasen, z.B. Kalathiskostänzerinnen, Mänaden und Symplegmaszenen wiedergegeben. Man kann aber bereits feststellen, daß die Zyklen beginnen, ihre Geschlossenheit zu verlieren, wie z.B. Kelche mit dem Zyklus des dionysischen Opfers deutlich zeigen¹²³. Dagegen wurde die rein dekorative Produktion stilistisch vollkommen geändert, denn die Wände der Gefäße wurden nun und nur in dieser Anfangsphase durch Linien gegliedert; in den so entstandenen Flächen sind Palmetten, Blüten, Knospen, Blätter symmetrisch angeordnet (s. Zyklus XXXIX). Diese Art von Dekor ist – um nur die wichtigsten Töpfereien zu erwähnen – jener des Cn. Ateius sowie teilweise der des P. Cornelius, ebenfalls am Anfang seiner Produktion, sehr nahe. Auch den Eierstab-Typus 1 (**Taf. 39, 3**) haben diese verschiedenen Werkstätten oft gemeinsam.

Falls keine genaue Zuschreibung für solche Stücke gemacht werden kann, spricht man generell von der »protobargathischen Gruppe« (s. Katalog der Punzenmotive). Dieser Dekortyp war aber von kurzer Dauer.

In der folgenden Produktion von Santa Maria in Gradi (3. Phase) werden mehrere erfolgreiche Zyklen der 1. und 2. Phase der perennischen Werkstatt weiter produziert (s.u.), andere verschwinden oder werden nur noch selten abgebildet; aber auch eine Erneuerung des Repertoires ist deutlich zu vermerken. Nicht zu übersehen ist die Präsenz einiger Figurentypen, die aus dem Repertoire des Rasinius stammen.

Viele der neuen Figurentypen zeigen besondere Merkmale, die sonst nirgendwo zu beobachten sind. Sämtliche Punzen, die nicht mehr erhalten sind¹²⁴, wurden sicher von derselben Hand hergestellt. Mehrere menschliche und tierische Figuren weisen Haare, Bärte, Kleider bzw. Felle auf, die aus feinen parallelen Linien bestehen. Anhand des Widders **T/Ovidae li 1a** (Bd. 38, 1 S. 279; 2 Taf. 156) habe ich den Hersteller dieser Punzen »Maestro del fine pelame« genannt. Ich bin der Meinung, daß dieser eine der wenigen Persönlichkeiten ist, die bis dato mit deutlichen und charakteristischen Merkmalen in der Arretina zu identifizieren sind (s. auch u. Cn. Ateius).

Diese neu entstandenen Zyklen und Figurentypen, die auch in der 4. Phase teilweise bezeugt sind, werden hier im Folgenden besprochen (Zyklen XXIII-XXXIX). Sowohl die traditionellen als auch die innovativen Zyklen sind mit neu entworfenen Sekundärmotiven geschmückt; eine Auswahl davon ist in den **Tafn. 39-42, 5-69** zu sehen.

7.3 Merkmale der 4. Phase

Die Produktion der 4. Phase der Werkstatt des M. Perennius war zweifellos groß. In den verschiedenen, außerhalb von Arezzo entstandenen Sammlungen ist aber Material dieser Phase nicht sehr oft vertreten.

¹²² Vgl. Stenico [1967] 67. – Prachner 1980, 97. Dies war auch eine Vermutung von H. Klumbach.

¹²³ Marcus Perennius Bargathes 1984, 42-44, Kat. 14-15.

¹²⁴ Abgesehen von der Punze für das Motiv **K li 17a** (Bd. 38, 2

Taf. 48) könnte vielleicht die Maske **mMa fr 53a** (Bd. 38, 2 Taf. 166) in dieser Zeit entstanden sein; aber aus welcher Abfallgrube die Punze stammt, ist ungewiß; vgl. Stenico 1966, 37 Kat. 40 (Slg. Fabroni?).

Ich möchte darauf aufmerksam machen, daß Formschüsselfragmente, die von der Technik her viel besser und akkurater als die angefertigten Produkte aussehen, lieber gekauft wurden als die Vasenfragmente; vor allem wenn sie mit der Namenssignatur versehen waren. Wenn auch das Material im Museum von Arezzo – abgesehen von einigen Stücken – immer noch unpubliziert bleibt, kann man doch feststellen, daß einige interessante Kelche dieser Phase in den letzten Jahren ans Licht gekommen sind.

Unsere Kenntnis dieser Produktion ist trotzdem noch heute ziemlich lückenhaft; außer mehreren »alten« Motiven wurde das Repertoire teilweise erneuert, nur selten mit Figurentypen, sondern insbesondere anhand kleiner Motive wie Putten, Erogen, Tiere, Masken, Girlanden usw., die unterschiedlich und geschickt kombiniert und immer wieder variiert wurden. Auch Motive der Anni und des Rasinius, deren Produktionen schon beendet waren, wurden verwendet (s. Kapitel 10.1 und 10.2).

Ich kenne mehr Stücke mit dem NSt. des Crescens als solche mit dem des Saturninus. Schon K. Hähnle machte dieselbe Bemerkung¹²⁵. Auch deswegen könnte man mit einer gewissen Sicherheit behaupten, daß Crescens länger produzierte als Saturninus, aber in welcher Reihenfolge die beiden Besitzer produzierten, ist noch nicht deutlich (s.o.).

Stilistisch ist diese Produktion, insbesondere die des Crescens, gut erkennbar. Entscheidend sind der Dekor unter dem Rand sowie die sekundären Motive, insbesondere Girlanden und waagerechte Bordüren, die ich in den **Taf. 50-51, 1-31** zeichnerisch teilweise vorstelle. Auch die Teilung der Friese durch Thyrsos, Gefäße und pflanzliche Elemente ist charakteristisch (**Taf. 51-53, 32-69**). Die freihändig gezeichnete Arbeit ist spärlich.

Der Kelch ist eine häufig hergestellte Form (Typus **Per a/11-Per a/14**); die Formschüsseln sind ziemlich klein, die Gefäße imposant mit ihren hohen, von zahlreichen Appliken geschmückten Rändern.

In der Folge werden die mir bekannten Zyklen und Figurenkompositionen beschrieben, die – unserer Kenntnis nach – von Crescens oder von Saturninus oder von beiden verwendet wurden (Zyklen XL-LI).

8. DIE AB DER 1. PHASE DOKUMENTIERTEN ZYKLEN

Im folgenden werden die Zyklen I-XXII vorgestellt, die ab der 1. und 2. Phase der Werkstatt dokumentiert sind. In mehreren Fällen reicht deren Verwendung bis in die 3. und 4. Phase.

I GÖTTER DER KITHARÖDENRELIEFS

wMG/Nike li 1a (Bd. 38, 1 S. 185; 2 Taf. 98), **wMG/ Artemis re 1a** (Bd. 38, 1 S. 176; 2 Taf. 92), **wMG/Leto re 1a** (Bd. 38, 1 S. 182; 2 Taf. 96), **mMG/Apollon re 1a** (Bd. 38, 1 S. 155; 2 Taf. 79), **Altar 1a** (Bd. 38, 1 S. 325; 2 Taf. 173).

Die in einem hierarchisch-archaischen Stil dargestellten Nike, Apollon, Artemis und Leto¹²⁶ sind auf wenigen veröffentlichten Stücken bekannt; das wichtigste davon ist das Formschüsselfragment der 2. Phase in Boston, MFA, Acc.98.867, das 1898 E. P. Warren von Pasqui-Benedetti erwarb¹²⁷. Dort ist die apollinische Trias, **mMG/Apollon re 1a**, **wMG/Artemis re 1a**, **wMG/Leto re 1a**, vor der spendenden Siegesgöttin, **wMG/Nike li 1a**, offensichtlich zweimal dargestellt¹²⁸. Zwischen Nike und dem Kithara spielenden Apollon ist der Rundaltar (**Altar 1a**) abgebildet, die weiteren Figuren sind von Säulen (**Säule 3a**: Bd. 38, 1 S. 332; 2 Taf. 176) getrennt, auf denen sich **wStHe li 7a** und **wStHe li 8a** (Bd. 38, 1 S. 323-324; 2 Taf. 172) befinden, und von denen sich im Hintergrund die üblichen Strichelgirlanden ausbreiten (**Taf. 22, Komb.**

¹²⁵ Hähnle 1915, 36.

¹²⁶ D.-W. II, 1-5 (S. 61-64).

¹²⁷ Chase 1916, Taf. 3, 1. So in der »List of sending« des Jahres 1898 (Oxford, Ashmolean Library). Siehe Porten Palange 1995, 600ff.

¹²⁸ Noch deutlicher als auf dem Formfragment vgl. ebenfalls die Bostoner Scherbe in: Chase 1916 Taf. 29, 5.

Per 1). Statt des runden Altars ist auch ein von einem oder zwei Fackeln (**Taf. 16, 55-56; 21, 89**) gesäumter steinerner **Altar 9a** (Bd. 38, 1 S. 326; 2 Taf. 173) bekannt, der mit einer weiblichen Statuette geschmückt ist¹²⁹.

Dieser Zyklus ist während der 1. Phase der Perennius-Werkstatt entstanden; die meisten der bis jetzt bekannten Beispiele sind aber Werke des M. Perennius Tigranus und somit aus der 4. Phase. K. Hähnle notiert¹³⁰: »Die Gestalten gehören zur Cerdo-Gruppe, werden von Tigranus und Pilades frei verwendet und kommen noch bei Bargathes und Crescens vor«¹³¹. Von Bargathes kenne ich z.Zt. solche Motive nicht.

Der Bildtypus ist auf Marmorreliefs und Terracotta-Platten – Repliken aus der Kaiserzeit – mehrmals überliefert; über den Prototyp hat man viel spekuliert¹³²: so wurde erst gedacht, daß die Figuren der apollinischen Trias von einem Prototyp des 3. Jhs. v. Chr. stammen könnten¹³³, heute schätzt man diese Darstellung als eklektisches Werk des Späthellenismus (1. Jhr. v. Chr.) hin¹³⁴. Bereits A. Oxé¹³⁵ hatte in dieser Darstellung ein Propagandamittel gesehen; insbesondere nach Naulochos (36 v. Chr., Sieg über Sex. Pompeius) und Actium (31 v. Chr., Sieg über M. Antonius und Kleopatra) waren Diana und Apollo von Octavianus »als Garanten des römischen Staatswohls, des aureum saeculum«¹³⁶ hochgeschätzt.

Wurden die Marmorreliefs als Schmuck in vornehmen Wohnsitzen der Aristokratie verwendet, diente der Fries auf den arretinischen Kelchen ebenfalls – jedoch auf eine bescheidenere Weise – der Lobpreisung des Augustus als »Friedensstifter«¹³⁷.

II HERAKLES UND OMPHALE

Mw/Kentaur li 1a-Mw/Kentaur li 2a (Bd. 38, 1 S. 145-146; 2 Taf. 72), **wMG/Omphale li 1a** (Bd. 38, 1 S. 186-187; 2 Taf. 99), **mMG/Herakles li 8a** (Bd. 38, 1 S. 163; 2 Taf. 83), **mF fr 1a** (Bd. 38, 1 S. 46; 2 Taf. 12), **mF li 12a** (Bd. 38, 1 S. 49; 2 Taf. 13), **wF fr 3a** (Bd. 38, 1 S. 66; 2 Taf. 23), **wF li 2a, wF li 3a-b** (Bd. 38, 1 S. 69-70; 2 Taf. 25), **S re 3a-b** (Bd. 38, 1 S. 198-199; 2 Taf. 107), **S li 26a** (Bd. 38, 1 S. 217; 2 Taf. 116).

Einer der berühmtesten und bekanntesten Zyklen der Perennius-Werkstatt ist jener des Herakles und der Omphale¹³⁸. Er schildert den Hochzeitszug des Helden in Weiberkleidung und der Königin Lydiens mit Löwenfell und Keule des Bräutigams. Diese Darstellung, die Kelche und Skyphoi dekoriert, ist Anfang der 1. Phase entstanden; die Signaturen des Cerdo, **Per 1.G/H**, auf die schon K. Hähnle aufmerksam machte¹³⁹, des Nicephorus, **Per 1.I**, (auf einem Formfragment in Arezzo, vgl. **Taf. 22, Komb. Per 2**) sowie die Namensstempel **Per 1.A** und **Per 1.C**¹⁴⁰ bestätigen dies. Der Zyklus wurde in der Phase 2, 2.1 und 3 mit einigen geringen Änderungen fortgesetzt und ständig erfolgreich produziert. Von der 4. Phase kenne ich z.Zt. nur das Motiv der Omphale als Büste (**wF fr 15a**: Bd. 38, 1 S. 69; 2, Taf. 24; s. Zyklus XLIV/2; **Taf. 56, Komb. Per 95**).

¹²⁹ Hoffmann 1983, Taf. 2, 1 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 4721).

¹³⁰ Hähnle 1915, 48.

¹³¹ Hähnle 1915, 35, schreibt hinzu: »Auch die Gestalten aus der Gruppe von Nike, Apoll, Artemis und Leto finden wir bei ihm [Crescens] ...«.

¹³² H.-U. Cain, in *Forschung zur Villa Albani I* (1989) 380-388 Kat. 124 (Taf. 218-221). Vgl. noch: E. Polito, *Luoghi del mito a Roma*. Riv. Ist. Naz. Arch. e St. dell'Arte, III Serie, XVII, 1994 (1995) 65ff. – M. J. Strazzulla Rusconi, *Terracotte architettoniche del Museo Civico di Bassano del Grappa*. *Archeologia Veneta* 7 (1984) 167ff.; 174-175.

¹³³ Siehe z.B. Borbein 1968, 187 Anm. 992.

¹³⁴ Cain (Anm. 132) 385-386 (nach A. L. Wagner).

¹³⁵ Oxé 1933a, 92-94. Diese These hat Dragendorff nicht überzeugt (D.-W. 64).

¹³⁶ Cain (Anm. 132) 386.

¹³⁷ Vgl. T. Hölscher, *Denkmäler der Schlacht von Actium*. *Propaganda und Resonanz*. *Klio* 67 (1985) 81ff.; 94. – Zanker 1987, 70ff. – LIMC 2, S. 443 s.v. Apollo (E. Simon). Für die Campana-Reliefs vgl. Borbein 1968, 186ff. Taf. 41, 1-2; für **Altar 1a**, mit dem Relief der tanzenden Chariten: Taf. 41, 3 (= E. Schmidt, *Archaistische Kunst in Griechenland und Rom* [1922] 61f. Taf. 19, 1).

¹³⁸ D.-W. XI, 81-84. Über das Thema vgl. auch: V. Saladino, *Centauro restrictis ad terga manibus: un'ipotesi sul torso Gaddi*. In: *Memoria di Enrico Paribeni*, 2 (1998) 379ff. – Anm. 153.

¹³⁹ Hähnle 1915, 41ff.

¹⁴⁰ A. Pasqui 1884, 372, Gruppe IV, 10 (**Per 1.A**); IV, 11 (**Per 1.C**).

In der Regel sind es 14 Motive, die auf dem Fries abgebildet sind, insgesamt neun bis zehn Figurentypen; denn das Kentaurenpaar mit hinter dem Rücken zusammengebundenen Händen sowie der Führer und einige Figuren hinter den beiden Wagen wiederholen sich in dem Fries. Das Gefolge der Omphale ist streng männlich, jenes des Herakles streng weiblich.

Auf Stücken der 1. Phase führt der Satyr mit Schlauch und Fackel, **S re 3a-b**, den Hochzeitszug an (Taf. 22, **Komb. Per 2**); so auch auf der Dresdner Scherbe des Cn. Ateius mit gleichem Zyklus (Taf. 91, **Komb. At 23**)¹⁴¹: Eine Vermutung dafür, daß diese Figur, die gleichzeitig in anderen Zyklen verwendet wurde (s.u.), zu dem ursprünglichen Bestand des Zuges zu zählen ist. Auf die Präsenz dieses Satyrs wurde von A. Pasqui in der Beschreibung des Materials aus den Ausgrabungen bei Santa Maria in Gradi des Jahres 1883 schon aufmerksam gemacht¹⁴²; dies wurde von Hähnle später bestätigt¹⁴³, von Oxé und Dragendorff nur flüchtig notiert¹⁴⁴.

Der Satyr wurde ab der 2. Phase durch den Jüngling **mF li 12a** in kurzem Chiton und mit der Peitsche ersetzt (Taf. 22, **Komb. Per 3**). Hierzu eine kurze Bemerkung: die von dem Satyr bzw. dem Auriga angeführten Kentauren **Mw/Kentaur li 1a** und **Mw/Kentaur li 2a** sind nicht miteinander identisch, wie A. Stenico behauptete¹⁴⁵; Köpfe und Schultern der Mischwesen weisen deutlich verschiedene Haltungen auf; sie wurden mit zwei gesonderten, unterschiedlichen Stempeln in die Formen eingetieft.

Im Hintergrund, an der Seite der Omphale, **wMG/Omphale li 1a**, und des Herakles, **mMG/Herakles li 8a**, ist jeweils der Oberkörper eines Dieners mit Skyphos, **mF fr 1a**, bzw. einer Dienerin, **wF fr 3a**, belegt. Den beiden Wagen folgen außerdem je zwei Figuren; hinter Omphale ist das oft zweimal wiederholte Motiv des schreitenden Satyrs mit zwei freihändig gezeichneten Speeren¹⁴⁶ und Rhyton, **S li 26a**, abgebildet; hinter Herakles ist das Mädchen mit Schirm, **wF li 3a**, immer dabei, gefolgt von dessen Variante mit einer Blüte als Fächer, **wF li 3b**¹⁴⁷ (Taf. 22, **Komb. Per 3**), oder – aber später – von dem Mädchen mit Cista, **wF li 2a**¹⁴⁸.

K. Hähnle schreibt, daß drei Figuren hinter den Wagen sowohl des Helden als auch der Heldinnen¹⁴⁹ dargestellt sind, aber ich vermute, daß der (mit A. Stenico) beste Kenner der Aretiner Sammlung alle Figurentypen verzeichnete, die mit diesem Zyklus verbunden sind.

Auf mit Herakles und Omphale dekorierten Stücken der 1. Phase sind manchmal einige Figuren bezeugt, die einem anderen Zyklus angehören, und die ab der 2. Phase (anscheinend) nicht mehr belegt sind. So ist auf einem von M. T. Marabini Moevs veröffentlichten Formfragment in Arezzo, Inv.-Nr. 8774¹⁵⁰, hinter dem Wagen der Omphale und vor dem Satyr **S li 26a** Hercules Musarum, **mMG/Herakles fr 1a** (Bd. 38, 1 S. 160; 2, Taf. 82), dargestellt; auf dem oben erwähnten Formfragment für Skyphoi des Nicephorus (Taf. 22, **Komb. Per 2**) ist die Leierspielerin/die Muse, **wTMF li 2a** (Bd. 38, 1 S. 242; 2 Taf. 129) = **Mu li 2a** (Bd. 38, 1 S. 141-142; 2, Taf. 69), im Gefolge des Herakles abgebildet. Die gleiche Figur, jedoch im Gefolge der Omphale (?), befindet sich auch auf der schon zitierten Dresdner Scherbe des Cn. Ateius¹⁵¹.

Im Gefolge des Herakles bemerkt K. Hähnle noch eine Frau, die eine Maske in der Hand hält (sein Typus 5)¹⁵². Es kann sich nur um die Muse **Mu li 1a** (Bd. 38, 1 S. 141; 2 Taf. 69) handeln. Und tatsächlich ist der Rest dieser Muse auf dem Kelchfragment des Cerdo aus Cosa hinter **wF li 3a** mit Schirm abgebildet¹⁵³.

¹⁴¹ Oxé 1933, Taf. 42, 156a-b.

¹⁴² A. Pasqui 1884, 371-372, Gruppe IV, 11.13.

¹⁴³ Hähnle 1915, 42.

¹⁴⁴ Oxé 1933, 19. – D.-W. 82.

¹⁴⁵ Stenico 1966, 29 Nr. 12 P mit Anm. 2 (Taf. 6, 12a-b): Die Punze ist nicht antik.

¹⁴⁶ Die Waffen werden deshalb manchmal vergessen; vgl. z.B. die Formschlüssel des M. Perennius Tigranus in: Chase 1916, Taf. 8, 9 unten.

¹⁴⁷ Chase 1916, Taf. 7, 9 unten.

¹⁴⁸ Oxé 1933, Taf. 27, 117a: aus Caere.

¹⁴⁹ Hähnle 1915, 42.

¹⁵⁰ Marabini Moevs 1981, 11 Abb. 18; 13 Abb. 22-23.

¹⁵¹ Vgl. Anm. 141.

¹⁵² Hähnle 1915, 42.

¹⁵³ Marabini Moevs 1981, 12 Abb. 19. Siehe zuletzt: Ead. 2006, 107-111, Color Plate 3 u. Taf. 65, 18.

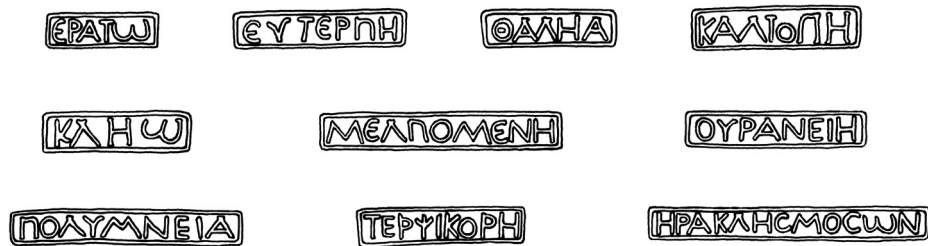


Abb. 4 Die Inschriften der Musen und des Herakles Musarum.

In der Regel ist die Verknüpfung zweier Zyklen, in diesem Falle des Hochzeitszuges von Herakles und Omphale und des Herakles mit den Musen, ein Zeichen von Dekadenz, deren Auftreten aber gleich zu Beginn der Produktion dieser Werkstatt nicht so gut erklärbar ist.

Die These von Oxé, der Fries schildere die Verhöhnung von Antonius und Kleopatra¹⁵⁴ – von Stenico vehement abgelehnt¹⁵⁵ – wurde in den Studien von P. Zanker wieder aufgegriffen und ist heute allgemein als Bildpropaganda zu Octavianus Gunsten akzeptiert; dieser Zyklus ist somit eine Anspielung auf den Sieg des Octavianus bei Actium (31 v. Chr.): die Gestalten des Herakles und der Omphale sind – wie etwa früher zuvor die berühmten Paare Perikles/Aspasia und Alexander/Roxane – als Spottbild des Antonius und der Kleopatra zu verstehen¹⁵⁶.

Nur die hervorragende New Yorker Formschüssel mit diesem Zyklus wurde bis jetzt als Fälschung entlarvt¹⁵⁷; auch der Münchener Stempel mit einem Kentauren ist nicht antik sowie sieben weitere Stempel, die sich im Instrumentarium des Fälschers befinden, heute im Besitz der Nachkommenschaft des A. Pasqui¹⁵⁸.

III HERAKLES MUSARUM UND DIE MUSEN

Mu re 1a, Mu re 2a, Mu re 3a, Mu re 4a (Bd. 38, 1 S. 138-139; 2 Taf. 68); **Mu fr 1a, Mu fr 2a, Mu fr 3a, Mu li 1a, Mu li 2a** (Bd. 38, 1 S. 140-142; 2 Taf. 69); **mMG/Herakles fr 1a** (Bd. 38, 1 S. 160; 2 Taf. 82).

Der Zyklus der Musen und des Herakles Musarum¹⁵⁹ wurde von Cerdo entworfen und mit allen oder nur mit einigen Typen bis zu der 4. Phase der Werkstatt ununterbrochen verwendet. Form- und Kelchfragmente sind erhalten; ca. 50 Stücke befinden sich in Arezzo, wenige andere in weiteren Museen, drei sind aus Ausgrabungen bekannt: Cosa¹⁶⁰; Vulci: **Taf. 23, Komb. Per 4**¹⁶¹; Ostia¹⁶².

In der 1. Phase (**Abb. 2, 1**) und noch am Anfang der 2. (**Abb. 2, 2**) werden die Figuren von griechischen Inschriften begleitet¹⁶³, die in der Regel unter dem Rand zwischen Punkt- und Strichelreihen und in den Formen rechts von den Gestalten eingetieft wurden (**Abb. 4**). Abgesehen von jener des Herakles Musarum betreffen die Inschriften nicht immer die gleichen Figuren, so daß die Identifizierung der Muse sehr fraglich ist. Im Laufe der 2. Phase¹⁶⁴ sowie in der 3. und 4. Phase sind die Inschriften nicht mehr belegt.

¹⁵⁴ Oxé 1933a, 94-96 (Beispiel 3).

¹⁵⁵ Stenico 1955a, 212 Anm. 1. – Stenico 1966, 29, N.12 P, Anm. 3. Auch Dragendorff (D.-W. 83) ist skeptisch.

¹⁵⁶ Zanker 1987, 66ff. (die Abbildungen 45a-45b zeigen die New Yorker Fälschung). – Morel 1988, 87.

¹⁵⁷ Porten Palange 1995, 580 Taf. 60, F 62.

¹⁵⁸ Porten Palange 1995, Taf. 45, P 14; 552-553, Tabelle II, A 34-A 41; nur zwei Punzen fehlen: B 18-B 19.

¹⁵⁹ D.-W., 84-86, XII, 1-10.

¹⁶⁰ Marabini Moevs 1981, 6 Abb. 7 (= Ead. 2006, 116-119 Taf. 40, 68, 21).

¹⁶¹ Carandini (Hrsg.) 1985, 72 Abb. 70: M. Perennius Bargathes. Für die Photos bedanke ich mich bei P. Pelagatti.

¹⁶² Ostia, Museum, Inv.-Nr. 5133 + 12471: M. Perennius Bargathes.

¹⁶³ Für die Verbesserung der Namen vgl. Oxé 1933a, 96.

¹⁶⁴ Über die Besitzer der 1. und 2. Phase und die Rolle der Muse mit der Schriftrolle **Mu re 2a** vgl. Kapitel 3.

Der Zyklus besteht selbstverständlich aus zehn Motiven, die Dragendorff mit einigen Ungenauigkeiten verzeichnet und beschrieben hat. Er selbst schreibt: »... was bei der Ähnlichkeit der Typen untereinander zu Verwechslungen führen kann«¹⁶⁵.

Zum Beispiel entspricht die nach links gewendete Muse D.-W. XII, 4 ohne Attribute entweder dem Motiv **Mu li 1a** mit Maske oder **Mu li 2a** mit Leier; D.-W. XII, 5-6 ist jetzt als einziges Motiv der Muse mit Schriftrolle und Pedum, **Mu fr 3a**, zu betrachten; D.-W. XII, 8 ist m.E. mit der falschen Angabe »nach links« beschrieben; ich habe den Typus als **Mu re 3** registriert, denn nicht die Richtung, sondern die Attribute, die die Muse hält, stimmen überein. Schließlich ist die Beschreibung des Herakles Musarum (D.-W. XII, 10 = **mMG/Herakles fr 1a**) nicht ganz korrekt: der »dicke Blumenkranz mit Binde im Haar« ist, wie M. T. Marabini Moevs entdeckt hat, eine tragische Maske¹⁶⁶. Herakles ist als Schauspieler dargestellt.

Diese Forscherin hat 1981 in einem gründlichen Aufsatz den Zyklus erforscht¹⁶⁷ und identifiziert als Vorbild für die vier Musentypen (A-D) und den Herakles eine bronzene Statuengruppe¹⁶⁸. Um die kanonische Zahl Neun zu erreichen, wurden drei von den vier Musentypen (B-D) anhand anderer Attribute in drei weitere verwandelt (s. die Äußerung Dragendorffs); für die fehlenden zwei wurde von Cerdo noch ein »fremder« Typus angewendet. So entsprechen die Typen Marabini Moevs B1 und B2 unseren **Mu fr 2a** und **Mu fr 3a**; C1 und C2 unseren **Mu re 1a** und **Mu re 2a**; D1 und D2 unseren **Mu re 3a** und **Mu re 4a**. Nach Marabini Moevs weisen Herakles und diese sieben Musen (oben genannte samt Typus A = **Mu fr 1a**) einen klassizistischen Charakter auf, während die zwei nach links gewendeten Gestalten (E1-E2 = **Mu li 1a** und **Mu li 2a**) eine neoklassische Herkunft zeigen¹⁶⁹. Auch in diesem letzten Falle hat Cerdo aus einem Typus zwei Motive gestaltet, nämlich die Muse mit Maske und die mit Leier.

Die Musen und der Gott/Schauspieler sind in der 1. und 2. Phase nacheinander angeordnet, durch Grashalme und manchmal Cistae für die Schriftrollen getrennt¹⁷⁰; im Hintergrund hängen Musikinstrumente. Anscheinend werden nur in der 1. Phase Figuren dieses Zyklus, die Musen **Mu li 1a** und **Mu li 2a** (s.o.)¹⁷¹ sowie **mMG/Herakles fr 1a**¹⁷² mit dem Festzug des Herakles und der Omphale (Zyklus II) manchmal kombiniert¹⁷³. Eine Erklärung für die Zusammenstellung dieser zwei unterschiedlichen Zyklen, die in späteren Zeiten als Zeichen der Dekadenz bewertet worden wäre, kann ich nicht liefern. Das Schema in den folgenden Phasen ändert sich grundsätzlich nicht, die Musen jedoch können durch Grashalme (**Taf. 23, Komb. Per 4**: M. Perennius Bargathes), vegetabilische Ornamente¹⁷⁴, Säulen (z.B. **Säule 5a**: Bd. 38, 1 S. 332-333; 2 Taf. 176)¹⁷⁵ oder imposante Ornamente und Spindeln¹⁷⁶ getrennt sein.

Umstritten ist die Herkunft dieses Zyklus. M. T. Marabini Moevs¹⁷⁷ vertritt die Meinung, daß die Musen (A-D) des Cerdo die Musengruppe von Ambrakia nachbilden, die sie an den Anfang des 3. Jhs. v. Chr. datiert und die im Jahre 189 v. Chr. von M. Fulvius Nobilior nach Rom transportiert und in »aedis Herculis Musarum in circo Flaminio« untergebracht wurde. Der Tempel wurde von L. Marcius Philippus im Jahre 29 v. Chr., also kurz nach Actium, wahrscheinlich zur Porticus Philippi wiedererrichtet und erweitert. Daß die Musen des Cerdo nicht nur die Erinnerung dieses Ereignisses darstellen, sondern sich insbesondere zu

¹⁶⁵ D.-W. 85.

¹⁶⁶ Marabini Moevs 1981, 22; vgl. u.a. 13 Abb. 22-23.

¹⁶⁷ Marabini Moevs 1981, 1-58 u. Ead. 2006, 116-119 Taf. 68, 21: Der fragmentarische Kelch aus Cosa wurde m.E. in der 1. Phase hergestellt.

¹⁶⁸ Marabini Moevs 1981, 24 Abb. 42; S. 42. – Ead. 2006, 118 Abb. 37.

¹⁶⁹ Marabini Moevs 1981, 32.

¹⁷⁰ Marabini Moevs 1981, 10 Abb. 13 (= Taf. 2, 4); 11 Abb. 14 (für mich: 1. Phase; vgl. *ibid.* S. 19) – 15. So etwa bei dem Zyklus XV mit Skeletten.

¹⁷¹ Marabini Moevs 1981, 11 Abb. 17 (= Ead. 2006, 119 Abb. 38) (für mich gehört die Scherbe der 1. Phase an; das Motiv links

identifiziere ich mit Vorsicht als Rad des Wagens des Herakles oder der Omphale).

¹⁷² Marabini Moevs 1981, 11 Abb. 18.

¹⁷³ Das Motiv **Mu li 2a** befindet sich in der 2. Phase in den Symposionszenen oder (auch in der Phase 3.1) als Einzelfigur in einem anderen Kontext; in diesen Fällen ist es als **wTMF li 2a** im Katalog der Punzenmotive getrennt registriert.

¹⁷⁴ Marabini Moevs 1981, 8 Abb. 10: 2. Phase.

¹⁷⁵ Vgl. z.B. D.-W. Taf. 14, 228 und die dazugehörigen Kelchfragmente Inv.-Nr. 5133 und 12471 aus Ostia: 3. Phase.

¹⁷⁶ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 4939: 4. Phase.

¹⁷⁷ Marabini Moevs 1981, 1ff.; 42ff.

einem Symbolus Actiacus – denn Ambrakia lag nicht weit weg von Actium, wo sich ein Apollontempel befand – erhoben, ist heute anzunehmen (s. Kapitel 6).

Gegen diese These, die A. Oxé – ohne Ambrakia zu nennen – schon angedeutet hatte¹⁷⁸, hatte sich H. Dragendorff in seinem Werk geäußert, der an einen möglichen, von Cerdo selbst erfundenen Zyklus dachte; er sah auch eine stilistische Verwandtschaft zwischen den Musen des Cerdo und jenen auf der Basis von Mantinea¹⁷⁹. 1981 übernahm G. Pucci die Meinung Dragendorffs¹⁸⁰.

IV DIONYSISCHES OPFER

wF re 4a (Bd. 38, 1 S. 57; 2 Taf. 18), **wF fr 4a**, **wF fr 5a** (Bd. 38, 1 S. 66-67; 2 Taf. 23), **S re 3a-b** (Bd. 38, 1 S. 198-199; 2 Taf. 107), **S re 32a** (Bd. 38, 1 S. 207; 2 Taf. 111), **S li 8a** (Bd. 38, 1 S. 211; 2 Taf. 113), **S li 24a**, **S li 25a** (Bd. 38, 1 S. 216; 2 Taf. 116), **wTMF fr 1a** (Bd. 38, 1 S. 240-241; 2 Taf. 128), **T/Suidae li 5a** (Bd. 38, 1 S. 284-285; 2 Taf. 159).

In der 1. Phase der Perennius-Werkstatt entstand mit Cerdo dieser Zyklus, der auch in der 2. Phase sowie in Cincelli (Phase 2.1) einen großen Erfolg hatte¹⁸¹. Darüber hinaus, d.h. in der Phase 3.1 des M. Perennius Bargathes, wurden zwar einige Motive noch verwendet, aber sie wirken nur wie rein dekorative Figuren: die inhaltliche Bedeutung der Erzählung ist eindeutig verlorengegangen¹⁸². So auch weiterhin in der 4. Phase¹⁸³ sowie in der Produktion des P. Cornelius (s.u., Zyklus II; **Taf. 123**, **Komb. Cor 8**).

Der Zyklus besteht aus neun Figurentypen¹⁸⁴; von diesen Stammfiguren können einige in einem Fries fehlen, einige wiederholen sich¹⁸⁵, so daß auch insgesamt elf Figuren auf einem Gefäß dargestellt sein können, wie dies auf einem Kelch des Pilades M. Perenni im Museum von Arezzo (Typus **Per a/2**) der Fall ist (**Taf. 23**, **Komb. Per 5**)¹⁸⁶. Da die Kelche in diesem Zyklus oft klein und eiförmig sind (Typus **Per a/4**), sind die zahlreichen Motive so eng aneinandergerückt, daß sich die Beine der Figuren in mehreren Fällen überschneiden. Fünf Figuren stellen Satyrn und Silene dar: **S li 8a** (s. XIV/13), **S li 24a** (s. XIV/14), **S li 25a**, **S re 3a-b** (s. XIV/8), **S re 32a**; vier sind weiblich, nämlich die Priesterin, **wF re 4a**, zwei Dienerinnen, **wF fr 4a** und **wF fr 5a**, schließlich das Kymbala spielende Mädchen, dessen Körper von einem Tuch bedeckt ist, **wTMF fr 1a** (s. Zyklus XII und XI/5).

Von den neun Figurentypen sind fünf ausschließlich in diesem Zyklus bezeugt: der Silen mit dem kleinen Dionysos, **S re 32a**, die Satyrn **S li 24a** und **S li 25a**, von denen einer das Ferkel (**T/Suidae li 5a**) schlachtet und der andere die nach unten gerichtete Fackel hält und in enger Verbindung mit **wTMF fr 1a** steht, endlich die zwei Dienerinnen, **wF fr 4a** und **wF fr 5a**. Dagegen sind die vier anderen Motive (**S li 8a**, **S re 3a-b**, **wF fr 4a**, **wTMF fr 1a**) auch in anderen Zyklen anzutreffen.

Altäre (z.B. **Altar 8a** und **Altar 14a**: Bd. 38, 1 S. 326-327; 2 Taf. 173) und Säulen (z.B. **Säule 1b**: Bd. 38, 1 S. 332; 2 Taf. 176), die von kleinen Statuen oder Gefäßen gekrönt sind, schmücken die Szene. In der Opfer- scene mit der Priesterin **wF re 4a** und dem Satyr **S li 24a** steht auf dem Boden zwischen den beiden eine Schale (**Taf. 20, 74**)¹⁸⁷, in der das Blut des Ferkels aufgefangen wird.

Einige Figuren dieses Zyklus, wie z.B. der schlachtende Satyr **S li 24b** (vgl. Bd. 38, 1 S. 216), sind auch im Repertoire des Cn. Ateius dokumentiert; ob das Thema dort konsequent abgebildet wurde, ist wegen fehlender Kenntnis des unveröffentlichten Materials aus der Via Nardi nicht geklärt.

¹⁷⁸ Siehe Oxé 1933a, 96-97, Beispiele 4.5.

¹⁷⁹ D.-W. 86.

¹⁸⁰ Pucci 1981, 107.

¹⁸¹ D.-W. X, 1-8 des M. Perennius (S. 78-81).

¹⁸² Marcus Perennius Bargathes 1984, 42-44 Kat. 14-15. Auf Kat. 14 (Bild S. 43) ist auch die weder in der 1. und 2. Phase noch in diesem Zyklus z.Zt. dokumentierte Figur, nämlich die Leierspielerin **wTMF li 2a** (vgl. Bd. 38, 1 S. 242; 2, Taf. 129), abgebildet.

¹⁸³ Vgl. D.-W. Taf. 7, 80.

¹⁸⁴ So auch in D.-W. 79, X, 8 und 8a, denn die Dienerinnen **wF fr 4a** und **wF fr 5a** sind zusammen besprochen.

¹⁸⁵ Die Priesterin **wF fr 4a** wird in der Regel zweimal dargestellt, einmal hält sie das Ferkel vor dem schlachtenden Satyr **S li 24a**, ein andermal schmückt sie einen Altar mit einer Girlande.

¹⁸⁶ Zamarchi Grassi 1987, 88 mit zwei Bildern: Inv.-Nr. 1843.

¹⁸⁷ Die komplette Opferszene ist auf einem Oscillum aus Pompeji dargestellt; vgl. I. Corswandt, *Oscilla* (1982) 89 K 71.

Der perennische Zyklus ist mit kompletten Formschüsseln und Formfragmenten im Museum von Arezzo so gut vertreten, daß A. Pasqui keine Mühe hatte, Punzen zu extrapolieren¹⁸⁸ und originalgetreue Formschüsseln herzustellen; nur zwei davon sind bis heute entlarvt worden¹⁸⁹. Antik ist dagegen die Punze der Priesterin **wF re 4a** im Museum von Arezzo¹⁹⁰.

V NEREIDEN

N li 1a, **N li 3a** (Bd. 38, 1 S. 189; 2 Taf. 100), **N li 5a**, **N li 7a** (Bd. 38, 1 S. 190-191; 2 Taf. 101), **N li 9a**, **N li 10a** (Bd. 38, 1 S. 191; 2 Taf. 102), **Mw/Triton re 1a**, **Mw/Triton li 1a** (Bd. 38, 1 S. 153; 2 Taf. 77), **Ft/Seeungeheuer li 1a**, **Ft/Seeungeheuer li 2a** (Bd. 38, 1 S. 246; 2 Taf. 132), **Ft/Seeungeheuer li 4a**, **Ft/Seeungeheuer li 5a** (Bd. 38, 1 S. 247; 2 Taf. 133), **T/Delphin re 2a** (Bd. 38, 1 S. 259; 2 Taf. 140), **T/Delphin li 2a** (Bd. 38, 1 S. 260; 2 Taf. 141), **EP li 36a** (Bd. 38, 1 S. 35; 2 Taf. 6).

Von der gesamten Produktion der Werkstatt des M. Perennius ist kein komplettes Stück mit auf Seepferden und Seedrachen reitenden Nereiden, die Waffen des Achilleus tragen, erhalten. Die meisten Motive dieses Zyklus befinden sich auf einer mit dem NSt. **Per 2.B** signierten und nicht komplett erhaltenen Formschüssel, die im Museum von Arezzo aufbewahrt ist¹⁹¹ (**Taf. 23**, **Komb. Per 6**), und die – wie ich beweisen konnte – eine entscheidende Rolle bei der Herstellung der gefälschten Formschüsseln und Stempel gespielt hat¹⁹². In seinem Werk erkannte und beschrieb Dragendorff nur den Zyklus (fälschlicherweise als »Seethiasos« bezeichnet) des M. Perennius; daß auch Cn. Ateius und Rasinius Zyklen mit ähnlichen Figuren herstellten, war ihm teilweise unbekannt. In seinem Zyklus VI¹⁹³ identifizierte er insgesamt 14 Motive, von denen zwölf (D.-W. VI, 1-12) der perennischen, die zwei anderen (D.-W. VI, 13-14) der ateianischen Produktion angehören. Man darf aber nicht übersehen, daß er bereits – obwohl widersprüchlich – in Zusammenhang mit dem Motiv VI, 13 (unser **N li 8a**; vgl. Bd. 38, 1 S. 191; 2 Taf. 102) den Namen des Cn. Ateius treffend¹⁹⁴ erwähnte; bei dem ebenfalls ateianischen Typus VI, 14 ist noch heute unklar, ob die Figur tatsächlich als eine nach rechts gewendete Nereide zu identifizieren ist (vgl. **N re 1a**: Bd. 38, 1 S. 189; 2 Taf. 100; s. Zyklus XIV des Cn. Ateius).

Von den zwölf Motiven des M. Perennius sind sechs Nereiden (D.-W. VI, 1-6), während es sich bei den anderen (D.-W. VI, 7-12) um Tritonen, Delphine sowie Eroten auf Delphinen handelt.

Vier Nereiden sind in dieser Werkstatt bestens bekannt. Sie tragen den Helm (**N li 1a**), die Lanze (**N li 3a**), das Schwert (**N li 5a**) und eine Beinschiene (**N li 7a**) des Helden. Nereiden mit Schild und Panzer sind nicht verwendet. Übrigens kennen wir aus der Produktion des Cn. Ateius und vielleicht auch des Rasinius die Nereide Typus **N li 8**, die die zweite Beinschiene des Achilleus trägt; auch dieses Motiv bleibt in der 1., 2. und 3. Phase des M. Perennius unbekannt.

Der Zyklus ist schon in der 1. Phase der perennischen Werkstatt entstanden und belegt: Ein nicht von Chase abgebildetes Formschüsselfragment in Boston, MFA, Reg. 13.146, mit Nereiden mit Helm (**N li 1a**) und Beinschiene (**N li 7a**) ist mit dem für jene Phase typischen Namensstempel **Per 1.A** signiert¹⁹⁵. Die von Dragendorff vermutete frühere Entstehung dieses Zyklus hat sich somit bestätigt¹⁹⁶.

Darüber hinaus sind Stücke, auf denen die vier Nereiden abgebildet sind, mit der Signatur des M. Perennius Tigranus (**Per 2.B** und **Per 2.E+Per 2.I**) versehen; die Motive reichen weiter bis in die 3. und 4. Phase. In der 4. Phase aber – mit Ausnahme der überlieferten Motive **N li 3a**, **N li 5a**, **N li 7a** – scheinen zwei wei-

¹⁸⁸ Porten Palange 1995, Taf. 46, P 18; 47, *P 31, P 32; 48, P 33 und Tabelle II, S. 553, oben.

¹⁸⁹ Porten Palange 1995, Taf. 57, F 44; 63, F 74.

¹⁹⁰ Stenico 1966, Taf. 5, 10a-b.

¹⁹¹ Inv.-Nr. 2319. Vgl. z.B. Viviani 1921, Abb. 21-22.

¹⁹² Porten Palange 1995, 574-575; 552 Tabelle II, A 15-A 19; Taf. 45, P 12; 46, P 19; 59, F 53; 60, F 61; 64, F 80.

¹⁹³ D.-W. 67-69. Für die Herkunft des Zyklus s.: Oxé 1933a, 97-98. – D.-W. 68.

¹⁹⁴ D.-W. 179 Kat. 33. – Watzinger in D.-W. 69.

¹⁹⁵ Chase 1916, 41 Kat. 12.

¹⁹⁶ D.-W. 69.

tere Nereiden (**N li 9a** auf **Ft/Seeungeheuer li 7a**: Bd. 38, 1 S. 247; 2 Taf. 133, und **N li 10a**) ins Repertoire eingetreten zu sein. Sie sind aber z.Zt. weiterhin nur anhand sowohl der Tübinger Fragmente als auch eines Formfragments in Rom, MNR, dokumentiert¹⁹⁷ und wegen ihrer Unvollständigkeit mangelhaft bekannt. Handelt es sich vielleicht um entnommene Motive aus dem Repertoire des Rasinius, wie dies bei besagter Phase oft der Fall ist?

Alle Nereiden sind nach links gewendet. **N li 1a** und **N li 5a** zeigen den Kopf in Vorderansicht; bei den aus den gleichen Prototypen stammenden ateianischen Nereiden, **N li 2a** (Bd. 38, 2 Taf. 100) und **N li 6a** (Bd. 38, 2 Taf. 101) sind sie im Profil dargestellt. Köpfe in Vorderansicht sind sehr selten in der arretinischen Keramik; man findet sie z.B. in der Serie der Musen (**Mu fr 1a-Mu fr 3a**: Bd. 38, 2 Taf. 69), die ebenfalls in der 1. Phase der perennischen Werkstatt entstanden ist, bei den Mänaden **M re 9a**, **M re 10a**, **M re 11a**, **M re 12a** (Bd. 38, 2 Taf. 57-58), bei der sitzenden Hore **H li 2a** des Cn. Ateius (Bd. 38, 2 Taf. 37), oder bei der Mänade **M re 27a** (Bd. 38, 2 Taf. 60).

Nicht zu übersehen ist der Zusammenhang zwischen Tieren und bewaffneten Nereiden: So reiten die Nereide mit Helm (**N li 1a**) und die in Rückenansicht mit Lanze (**N li 3a**) immer auf Seepferden (**Ft/Seeungeheuer li 1a**, **Ft/Seeungeheuer li 2a**), die mit Schwert (**N li 5a**) und Beinschiene (**N li 7a**) immer auf Seedrachen (**Ft/Seeungeheuer li 4a**, **Ft/ Seeungeheuer li 5a**). Diese Kombinationen zwischen Nereiden und Tieren, deren Schwänze mit unterschiedlichen Teilstempeln hergestellt wurden (sie variieren stets), sind auch in den anderen oben erwähnten Werkstätten konstant zu beobachten.

Die Attribute von **N li 1a**, **N li 5a** und **N li 7a** (Helm, Schwert, Beinschiene) wurden in den Punzen eingeführt, während die Nereide **N li 3a** in Rückenansicht keine bestimmte Waffe besitzt; bei M. Perennius hat sie in der Regel eine nachträglich in die Form eingeritzte Lanze, die manchmal aber von dem jeweiligen Arbeiter vergessen oder (später) nicht korrekt eingeritzt wurde¹⁹⁸. Bei Cn. Ateius hält die ähnliche Nereide **N li 4a** (vgl. Bd. 38, 2 Taf. 100) entweder die Lanze oder einen Helm.

Über sekundäre Motive in der 1. Phase kann ich aus Mangel an Material nichts Genaueres sagen; in der 2. Phase ist die Szene durch Tritonen (**Mw/Triton re 1a**, **Mw/Triton li 1a**) und Delphine (**T/Delphin re 2a**) (**Taf. 23**, **Komb. Per 6**) lebendig gestaltet. Auf einem Kelch des M. Perennius Bargathes¹⁹⁹ dagegen sind die drei (der vier) reitenden Nereiden nebeneinander dargestellt, und es befindet sich kein zusätzliches Ornament – abgesehen von Strichelgirlanden! – im Hintergrund. Die Motive der Tritonen, die bestimmt schon in der 1. Phase entstanden sind, scheinen also in der 3. Phase endgültig verlorengegangen zu sein.

H. Dragendorff und A. Stenico betrachten **Mw/Triton li 2a** (Bd. 38, 1 S. 153; 2 Taf. 77) als Motiv der perennischen Werkstatt, da der Handstempel in Santa Maria in Gradi ausgegraben wurde. Ich bin eher vorsichtig.

In der 4. Phase wird die Tendenz zu Dekorativismus auch in diesem Zyklus deutlich spürbar; nur der Eros **EP li 36a** auf dem Delphin **T/Delphin li 2a**, aber insbesondere Ornamente im Hintergrund wie Girlanden oder waagrechte Streifen²⁰⁰ (**Taf. 50**, **20-21**) bereichern die Szenen. Sicher war M. Perennius Saturninus am Werk, wahrscheinlich aber auch Crescens²⁰¹.

VI GEFLÜGELTE MÄDCHEN

In der Arretina sind viele geflügelte Figuren dargestellt, die nicht als Nikai gedeutet werden können: Sie halten Girlanden vor Altären oder spielen noch öfter Kithara und Auloi. Manchmal haben sie keine Attribute. Sie stehen, sitzen oder knien und sind in der Regel paarweise antithetisch dargestellt.

¹⁹⁷ D.-W. Taf. 3, 30-31. – Vannini 1988, 362 Kat. 403a-b.

¹⁹⁸ D.-W. Taf. 3, 26.

¹⁹⁹ Marcus Perennius Bargathes 1984, 34-35 Kat. 4.

²⁰⁰ D.-W. Taf. 3, 26. 28. – Vannini 1988, 362 Kat. 403a-b.

²⁰¹ Stenico 1960a, Nr. 967. 969.

In der Werkstatt des M. Perennius sind längst sechs Motive (**GM re 1a**, **GM re 3a-b**, **GM re 15a**, **GM li 1a**, **GM li 2a-b**, **GM li 5a**) bekannt, die von Anfang an bis zur 2. Phase eine beachtliche Anzahl von Gefäßen, insbesondere Kelche und Modioli, dekorieren. Ab der 3. Phase scheinen diese Motive nicht so oft oder überhaupt nicht mehr im Repertoire dieser Werkstatt vertreten zu sein; so ist der heutige Stand der Forschung.

H. Dragendorff hat den geflügelten Wesen des M. Perennius zwei Zyklen in seinem Werk gewidmet, den dritten²⁰² und den fünften²⁰³. Die Figuren stehen oder sitzen und sind auf einem Gefäß drei- bis viermal als Paar antithetisch dargestellt. Ausnahmen in dieser strengen Zuordnung kenne ich z.Zt. nicht.

VI/1 GEFLÜGELTE MÄDCHEN MIT GIRLANDEN

GM re 1a (Bd. 38, 1 S. 79; 2 Taf. 30), **GM li 1a** (Bd. 38, 1 S. 83; 2 Taf. 33), **Altar 15a** (Bd. 38, 1 S. 327; 2 Taf. 173), **Dreifuß 1a**, **Dreifuß 1b** (Bd. 38, 1 S. 329; 2 Taf. 174).

Die zwei geflügelten Mädchen im kurzen Chiton und mit Halsketten mit länglichen Anhängern, **GM re 1a** und **GM li 1a**²⁰⁴, halten eine freihändig gezeichnete Girlande in den Händen, in deren Mitte oft eine winzige Rosette eingetieft ist. Sie schmücken einen Altar (**Altar 15a**), auf dem häufig ein Dreifuß (**Dreifuß 1a**, **Dreifuß 1b**) steht (Taf. 24, Komb. Per 7). Die Flügel, die mit Teilstempeln realisiert wurden, zeigen mehrere Varianten.

Diese beiden Motive sind, wie oben schon erwähnt, in der 1. Phase der Werkstatt entstanden. Zwar ist bis jetzt kein Töpfer namentlich überliefert, jedoch befinden sich m.W. auf veröffentlichten oder mir anhand von Photos bekannten Stücken die Namensstempel **Per 1.A** und **Per 1.C**, die normalerweise mit den Namen des Cerdo, des Pilades oder des Pilemo verbunden sind. Bemerkenswert ist auch, daß einige Fragmente mit solchen Motiven freihändig und mit in einem gewissen Abstand eingetieften Buchstaben unter dem Rand signiert sind (**Per 1.F**). Auch in diesem Falle ist aber bis jetzt kein Töpfername überliefert (s.o.).

Diese beiden Motive sind in dem ursprünglichen Schema noch in der 2. Phase der Werkstatt verwendet worden; dagegen ist das von Dragendorff zitierte Mädchen auf den »Bargathesmeister A« zugeschriebenen Fragmenten in Rom, MNR²⁰⁵, ein Motiv des Cn. Ateius (**GM re 2a**; vgl. Bd. 38, 2 Taf. 30), das nicht mit **GM re 1a** identisch ist (s. Taf. 92, Komb. At 28).

Durch die Betrachtung dieser beiden Motive auf Formschüsseln, die heute als Fälschungen eingestuft sind²⁰⁶, ist die Hypothese Dragendorffs entstanden, Pilemo hätte mit seinem Namen und mit dem Stempel des M. Perennius Tigranus gleichzeitig signiert, was bedeuten würde, daß M. Perennius und M. Perennius Tigranus ein und dieselbe Person waren und somit einziger Besitzer der ersten zwei Phasen der Werkstatt²⁰⁷. Diese These konnte in den letzten Jahren anhand der Entdeckung der Pasquischen Fälschungen verworfen werden (s. Kapitel 3)²⁰⁸.

Die zwei geflügelten, Girlanden haltenden Mädchen, die manchmal Kelche, viel öfter jedoch Modioli (Typus **Per g**) schmücken, befinden sich auch im Repertoire des Cn. Ateius (**GM re 1b** und **GM li 1b**; vgl. Bd. 38, 1 S. 79. 83). Sie sind – wie in vielen anderen Fällen – aus den gleichen Prototypen entstanden, von denen die perennischen Motive stammen (s.u.), jedoch mit verschiedenen Punzen eingetieft.

²⁰² D.-W. 64-65.

²⁰³ D.-W. 65-67.

²⁰⁴ D.-W. 64, III, 1-2.

²⁰⁵ D.-W. 65. – Porten Palange 1966, Taf. 27, 103a-b.

²⁰⁶ Porten Palange 1995, Taf. 54, F 23; 59, F 54; 60, F 60.

²⁰⁷ D.-W. 34.

²⁰⁸ Porten Palange 1995a, 396; siehe hier S. 27.

VI/2 GEFLÜGELTE UND MUSIZIERENDE MÄDCHEN

GM re 3a-GM re 3b (Bd. 38, 1 S. 79-80; 2 Taf. 30), **GM re 15a** (Bd. 38, 1 S. 82; 2 Taf. 31), **GM li 2a-GM li 2b** (Bd. 38, 1 S. 84; 2 Taf. 33), **GM li 5a** (Bd. 38, 1 S. 85; 2 Taf. 34), **Altar 24a, Dreifuß 1b** (Bd. 38, 1 S. 328-329; 2 Taf. 174), **Säule 3a** (Bd. 38, 1 S. 332; 2 Taf. 176).

In seinem Werk verzeichnet Dragendorff vier weitere geflügelte Typen des M. Perennius²⁰⁹. Der deutsche Forscher mischte unter diese Motive auch die Sirenen, die er als Varianten der Typen V, 1-2 sah. Aber wie im folgenden Zyklus VII dargelegt wird, zeigen die Sirenen **Mw/Sirene re 1a** (vgl. Bd. 38, 2 Taf. 75) und **Mw/Sirene li 1a** (vgl. Bd. 38, 2 Taf. 76) so entscheidende Unterschiede, daß sie – trotz der deutlichen Ähnlichkeit – nicht als enge Varianten von **GM re 3a** und **GM li 2a** betrachten werden können. Denn abgesehen von den unterschiedlichen Beinen und Füßen ist hinter unseren geflügelten Mädchen ein Mantel sichtbar, und sie zeigen eine andere Armhaltung, so daß ihre Brüste immer erkennbar sind. Auch die Schürzen sind unterschiedlich modelliert, insbesondere die des Mädchens **GM li 2a** und der Sirene **Mw/Sirene li 1a**.

Die vier geflügelten Mädchen spielen ein Instrument: Das eine nach rechts eine Kithara, die mit unterschiedlichen Stempeln eingetieft wurde und deswegen in der Darstellung abweicht, das andere nach links die Auloi, die mit mehr oder weniger Sorgfalt freihändig in die Formschüsseln eingeritzt wurden.

Wie bei den Mädchen mit Girlanden sind ständig Abwandlungen bei den Flügeln zu beobachten, da diese mit Teilstempeln verschiedener Typen realisiert wurden.

Die zwei geflügelten Mädchen **GM re 3a-3b** und **GM li 2a-2b** stehen (Taf. 24, **Komb. Per 8**), die zwei weiteren sitzen auf Stühlen ohne Lehne (**GM re 15a, GM li 5a**²¹⁰ und Taf. 24, **Komb. Per 9**). Sie sind in der Regel antithetisch angeordnet (aber auf dem Formfragment im Museum von Arezzo Inv.-Nr. 4723 ist **GM re 3a** vor **wMG/Nike li 1a** abgebildet) und durch pflanzliche Ornamente²¹¹, Dreifüße auf Altären (z.B. **Dreifuß 1b** auf **Altar 24a**) oder Säulen (z.B. **Säule 3a**)²¹², getrennt. Die stehenden Figuren sind in zwei Varianten vorhanden: **GM re 3a** und **GM li 2a** sind mit geschlossenen Füßen dargestellt; **GM re 3b** und **GM li 2b** zeigen eine Schrittstellung; fast immer haben sie Akanthusblätterschwänze, die wiederum mit getrennten Punzen eingetieft worden sind.

Die beiden Paare sind ab der 1. Phase und bis zur 2. Phase auf zahlreichen Stücken dokumentiert, wie Kelche, Modioli (Typus **Per g/1, Per g/2**) und Olpai (Typus **Per h/1**). In den folgenden sind sie dagegen – zumindest scheint es so – ziemlich selten dargestellt. Anhand der Namensstempel waren in der 1. Phase sicher Cerdo und Pilades sowie Nicephorus am Werk²¹³. Auch in diesem Zyklus mit stehenden und sitzenden Mädchen sind einige Fragmente mit freihändig und mit Abstand eingetieften Buchstaben unter dem Rand signiert (**Per 1.F**), genauso wie einige Exemplare mit den geflügelten Mädchen mit Girlanden **GM re 1a** (Bd. 38, 2 Taf. 30) und **GM li 1a** (Bd. 38, 2 Taf. 33; s. Zyklus VI/1).

Während Fälschungen mit Motiven der sitzenden geflügelten Mädchen **GM re 15a** und **GM li 5a** bis jetzt weder als Stempel noch auf Formschüsseln dokumentiert sind, dekorierte der Fälscher einige seiner Erzeugnisse mit den stehenden Wesen mit geschlossenen Füßen²¹⁴ und in Schrittstellung²¹⁵.

²⁰⁹ D.-W. 65-66, V, 1-4.

²¹⁰ Die gleiche Figur ist z.B. auf einer Lampe Typus Bailey A, in: J. Bussière, *Lampes antiques d'Algérie*. Monographies Instrumentum 16 (2000) Taf. 15, 20 abgebildet.

²¹¹ Arezzo Romana 1983, 25 Abb. 16 (seitenverkehrt): Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 1677 (Olpe der 1. Phase der Werkstatt: **Per h/1**).

²¹² Alexander 1943, Taf. 39, 1. – Naso 2003, 107 unten. Für die Dreifüße s.: Zanker 1987, 91ff.

²¹³ A. Pasqui 1884, 369-370.

²¹⁴ Porten Palange 1995, 576; Taf. 46, P 17; 54, F 24. – Mango 1997, 13 Abb. 2, Taf. 2-3 (= Porten Palange 2002, 25-28 mit Abb. 1: Die Züricher Fälschung hat den Sigel F 84 bekommen). Auch zwei Punzen mit dem Mädchen mit Kithara befinden sich (noch heute?) im Instrumentarium der Pasqui-Familie (unveröffentlichtes Photo).

²¹⁵ Porten Palange 1995, 576; Taf. 25, F 8 + Taf. 54, F 25; 57, F 42.

Von identischen Prototypen stammend und mit unauffälligen Varianten sind die vier Motive in der Werkstatt des Cn. Ateius vorhanden (**GM re 3d** [Bd. 38, 2 Taf. 30] und **GM li 2d** [Bd. 38, 2 Taf. 33]; **GM re 15b** [Bd. 38, 2 Taf. 31] und **GM li 5b** [Bd. 38, 2 Taf. 34]) (s.u.). Die stehenden, geflügelten Wesen befinden sich auch in der Produktion des Vibienus als **GM re 3c** und **GM li 2c** verzeichnet (Bd. 38, 1 S. 80 und 84; s. **Taf. 131, Komb. Vib 1**).

Schließlich sind die sitzenden, Auloi- und Kitharaspielderinnen, jedoch ohne Flügel, in Symposionszenen des M. Perennius als **wTMF re 9a** und **wTMF li 7a** registriert (vgl. Bd. 38, 2 Taf. 128-129; Zyklus XII, **Taf. 30-31, Komb. Per 34. Per 36**).

VII SIRENEN

Mw/Sirene re 1a (Bd. 38, 1 S. 149-150; 2 Taf. 75), **Mw/Sirene li 1a** (Bd. 38, 1 S. 151; 2, Taf. 76).

Die Sirenen sind z.Zt. mit Sicherheit in fünf Werkstätten dokumentiert, nämlich in denen des M. Perennius, des Rasinius, der Annii (**Taf. 110, Komb. An 23**), des Publius (**Taf. 143, Komb. Pub 4a-4b**) und in der Werkstattgemeinschaft des Rasinius und des Memmius (**Taf. 140, Komb. RasMem 5**). Es ist mir unbekannt, ob sie in der Produktion des Cn. Ateius vertreten sind. Nicht in den Katalog der Punzenmotive ist die nach links gewendete Sirene eingetragen, die auf einem mit dem Namensstempel (HIL)ARIO signierten Fragment dargestellt ist; fraglich ist, ob diese und die dazugehörigen Scherben, die in Francolise ausgegraben wurden, aus der Werkstatt des L. Avillius Sura stammen, und ob sie überhaupt arretinisch sind²¹⁶.

Die Motive bei M. Perennius und Publius sowie in der Gruppe »Rasini Memmi« sind sich ähnlich. Die geflügelten Wesen mit Krallenfüßen sind antithetisch im Profil dargestellt und spielen ein Instrument: Die Sirene links die Kithara, die Sirene rechts die Auloi. Dazwischen befinden sich vegetabilische Ornamente, Altäre, Kandelaber usw. (wie auf Produkten des M. Perennius und der Gruppe »Rasini Memmi«) oder hängende Strichelgirlanden mit Anhängern (bei Publius). Die Zweiergruppe wird mehrmals auf einem Gefäß, in der Regel Kelchen, Modioli und Olpai wiederholt.

Zu den Sirenen, **Mw/Sirene re 1a** und **Mw/Sirene li 1a** (**Taf. 25, Komb. Per 10**) aus der Werkstatt des M. Perennius meint H. Dragendorff, sie seien Varianten der geflügelten Mädchen **GM re 3a** (Bd. 38, 2 Taf. 30) und **GM li 2a** (Bd. 38, 2 Taf. 33), die sich gegenüberstehen und ebenfalls Kithara und Auloi spielen²¹⁷ (s. Zyklus VI/2). Er schreibt dazu: »Endlich werden statt der menschlichen Unterschenkel Vogelbeine und Füße angesetzt«²¹⁸.

Niemand bezweifelt, daß die beiden perennischen Sirenen stark von den Motiven **GM re 3a** und **GM li 2a** beeinflusst sind, trotzdem muß man außer den Beinen und Füßen, der unterschiedlichen Modellierung der Schürzen und dem Fehlen der Mäntel im Rücken auf einen weiteren entscheidenden Unterschied aufmerksam machen, der die zwei Gruppen von Figuren weiterhin differenziert. Auch wenn die Beine der Figuren auf einem Fragment nicht erhalten sind, und nur der Oberkörper zu sehen bleibt, sehe ich trotzdem die Möglichkeit, die geflügelten Wesen eindeutig als Mädchen oder Sirenen zu unterscheiden. Denn bei den letzteren sind die Oberkörper streng im Profil dargestellt, und die Arme im Vordergrund sind leicht höher und gestreckter als die der geflügelten und musizierenden Mädchen. Somit ist bei den Sirenen die Brust nie sichtbar.

So kann ich die Darstellung der Sirenen, die in den Phasen 2., 3.1 und 3 der perennischen Werkstatt bereits belegt ist, auch für die 1. Phase beweisen. Denn die Motive auf dem von Nicephorus (**Per 1.I**) signierten und von Viviani veröffentlichten Formschüsselfragment in Arezzo²¹⁹ weisen deutlich auf zwei Sirenen hin und nicht, wie Dragendorff meinte, auf zwei spielende Mädchen²²⁰. Die beiden Motive sind also von der 1. bis

²¹⁶ Cotton 1979, 120-121 Abb. 32, 1 (nur durch Zeichnungen bekannt).

²¹⁷ D.-W. 65-67, V, 1-2.

²¹⁸ D.-W. 66.

²¹⁹ Viviani 1921, Abb. 23 unten.

²²⁰ D.-W. 66.

zur 3. Phase dokumentiert, sicher aber auch bis zu der 4. Phase: Ein von Saturninus signiertes Fragment in Mailand, Slg. Pisani Dossi, zeigt m.E. vielmehr eine Auloi spielende Sirene als ein geflügeltes Mädchen²²¹.

VIII KÄMPFER

Die Kämpfer in den ersten zwei Phasen des M. Perennius sind in bestimmten, abgeschlossenen Zyklen verwendet worden.

So findet man die Kämpfer als Jäger in den Jagdszenen (Zyklus VIII/1), als Lapithen in den Kentaurenkämpfen (Zyklus VIII/2) oder als Helden in den homerischen Darstellungen (Zyklus VIII/3), wobei die zwei letzteren Zyklen einige Figuren gemeinsam haben.

Erst in der 3. Phase sind Krieger im Kampf gegen die Barbaren (Zyklus XXVIII/1) oder in kleinen Szenen (Zyklus XXVIII/2) dargestellt.

VIII/1 KÄMPFER IN JAGDSZENEN

K re 1a-K re 1b, K re 2a, K re 3a (Bd. 38, 1 S. 90-92; 2 Taf. 38), **K re 12a, K re 13a, K re 14a.c, K re 15a** (Bd. 38, 1 S. 94-95; 2 Taf. 40), **K re 25a** (Bd. 38, 1 S. 97; 2 Taf. 42), **K re 42a** (Bd. 38, 1 S. 101; 2 Taf. 44), **K li 6a** (Bd. 38, 1 S. 104; 2 Taf. 46), **K li 16a** (Bd. 38, 1 S. 107; 2 Taf. 48), **K li 29a, K li 30a** (Bd. 38, 1 S. 110-111; 2 Taf. 49), **T/Canidae li 4a, T/Canidae li 5a, T/Canidae li 6a** (Bd. 38, 1 S. 255-256; 2 Taf. 138), **T/Equidae re 23a, T/Equidae re 25a** (Bd. 38, 1 S. 265; 2 Taf. 146), **T/Felidae re 2a, T/Felidae re 5a** (Bd. 38, 1 S. 268-269; 2 Taf. 149), **T/Felidae li 4a** (Bd. 38, 1 S. 270-271; 2 Taf. 151), **T/Suidae re 2a, T/Suidae li 1a** (Bd. 38, 1 S. 282-284; 2 Taf. 158), **T/Ursidae re 1a** (Bd. 38, 1 S. 285; 2 Taf. 159), **Säule 31a** (Bd. 38, 1 S. 336; 2 Taf. 177).

Im Zyklus XVII. beschreibt Dragendorff vierzehn Figurentypen, die mit Löwen (Taf. 26, **Komb. Per 15-Per 17**), Bären (Taf. 25, **Komb. Per 11-Per 14**) und Ebern (Taf. 27, **Komb. Per 18-Per 21**) in Verbindung stehen²²². Zwei Typen davon, D.-W. XVII, 6 und 7, die von K. Hähnle in seiner Dissertation als zugehörig zu diesem Zyklus beschrieben wurden²²³, was von Dragendorff übernommen wurde, gehören nicht in diesen gut bekannten Zyklus. Ich habe den Jüngling mit dem »breiten Jagdhut« (Typus 7) als **mF li 4b** (vgl. Bd. 38, 1 S. 48; 2 Taf. 13) identifiziert; das bargathische Motiv befindet sich auf dem Formschüsselfragment in Arezzo, Inv.-Nr. 9293²²⁴ (s. Taf. 44, **Komb. Per 66**). Den Jüngling Typ 6 könnte man vielleicht mit dem Typus **K re 16a** (vgl. Bd. 38, 1 S. 96; 2 Taf. 40) gleichsetzen, unter der Voraussetzung, daß man die Beschreibung Hähnles nicht so genau nimmt²²⁵; auch wenn ich vermute, daß Hähnle dieses ausgezeichnete Formfragment der Anii mit großer Wahrscheinlichkeit in Arezzo gesehen hat (s. Taf. 110, **Komb. An 22**). Aber das sollte man nur als reine Hypothese betrachten.

Die so übriggebliebenen zwölf Figurentypen Dragendorffs, zu denen noch der Typus **K re 15a** und die Variante **K re 14c**²²⁶ hinzugefügt werden müssen, sind immer in Verbindung mit neun Tieren abgebildet²²⁷. Drei Jäger hoch zu Pferd (**K re 1a-b, K re 2a, K re 3a** mit **T/Equidae re 23a** und **T/Equidae re 25a**), fünf Jäger nach rechts (**K re 12a, K re 13a, K re 14a.c, K re 15a, K re 25a**), zwei nach links (**K li 6a, K li 16a**) sowie drei Gefallene (**K re 42a, K li 29a, K li 30a**) sind mit zwei Löwen (**T/Felidae re 2a, T/Felidae li 4a**), einer Löwin (**T/Felidae re 5a**), zwei Ebern (**T/Suidae re 2a, T/Suidae li 1a**), einem Bären (**T/Ursidae re 1a**)

²²¹ Stenico 1956, Taf. 1, 8. – Vgl. auch: Vannini 1988, 121 Kat. 122a-b.

²²² D.-W. 91-96.

²²³ Hähnle 1915, 56, Zyklus VI, 6-7 (S. 54-58).

²²⁴ Marcus Perennius Bargathes 1984, 119 Kat. 106 (Zyklus XXV/2).

²²⁵ »Er stößt die Lanze mit der hoch erhobenen rechten Hand und der nach vorne ausgestreckten linken nach unten« (S. 56).

²²⁶ Stenico 1956, 427 Nr. 19.

²²⁷ In D.-W. 93 sind acht Typen (D.-W. XVII, 15-20, 20a-21) registriert, wobei der Typ 20a nicht dazugehört. Der Hund **T/Canidae li 4a** ist unter Typ 5 zitiert (S. 92), während von Typ 21 inzwischen zwei Motive bekannt sind.

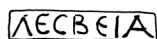


Abb. 5 Inschrift im Zyklus VIII/1: ΛΕCΒΕΙΑ.

und drei Hunden (**T/Canidae li 4a**, **T/Canidae li 5a**, **T/Canidae li 6a**) die Protagonisten dieses Zyklus. Da viele Punzen für diese erfolgreiche Serie zu Verfügung standen, sind einige Typen in mehreren Varianten abgebildet, die hier zeichnerisch nur teilweise registriert sind. So z.B. bei **K re 1b** der flatternde Mantel (Teilstempel) und bei **K re 13a** die zwei verschiedenen Enden der Waffe.

Der Zyklus wurde von Cerdo hergestellt und von den anderen Töpfern der 1. Phase²²⁸, insbesondere von Nicephorus, fortgesetzt. Eine erhebliche Produktion findet man in der 2. Phase, in Santa Maria in Gradi sowie in Cincelli (Phase 2.1), dann scheint das Thema nicht mehr so beliebt und immer spärlicher dargestellt zu sein. Von der 3. und 4. Phase kennen wir z.Zt. nur wenige Fragmente mit einigen Figuren, die uns aber bestätigen, daß der Zyklus doch weiterhin produziert wurde.

Dieser Zyklus ist auch im Repertoire des Cn. Ateius dokumentiert (s.u. Zyklus XVII), ferner sind einige Motive aus der Produktion des P. Cornelius bekannt; wahrscheinlich handelt es sich in diesem letzteren Fall um »geliehene Punzen« aus der Werkstatt des M. Perennius, jedoch ist unklar, ob nur einige Szenen in einem anderen Kontext dargestellt wurden, wie dies so oft bei jener Werkstatt geschah, oder ob das Gefäß ausschließlich nur mit diesem Thema dekoriert wurde (s.u.). Zu erwähnen ist außerdem der Jäger **K re 45a** (vgl. Bd. 38, 1 S.101-102; 2 Taf. 45) – von dem Löwen **T/Felidae li 8a** (Bd. 38, 1 S. 271; 2 Taf. 151) angegriffen –, ein Motiv, das spiegelverkehrt den Gefallenentypus **K li 29** wiedergibt und sonst in einer sog. mittelgroßen oder kleineren unbestimmbaren Werkstatt verwendet wurde.

Bemerkenswert ist von der Qualität her die Produktion der 1. Phase. Die freihändig gezeichnete Arbeit ist bedeutend, die Einzelheiten sorgfältig herausgearbeitet. Allein bei Cerdo (**Per 1.H**) sind m.W. auf einigen frühen Scherben die Jagdnetze (**Taf. 16, 52-53**) in die Formschüsseln gezeichnet worden²²⁹. Nur in diesem Fall sind die Szenen durch dünne Säulen (**Säule 31a**) getrennt²³⁰ (**Taf. 25, Komb. Per 11-Per 12**), die als Stützen für die Netze gedacht waren. Die Netze und die Gliederung des Frieses verschwinden aber bald darauf, und die Szenen wurden dann kontinuierlich dargestellt.

Auf zwei mir anhand von Photos bekannten Formfragmenten mit Jagdszenen der 1. Phase des Cerdo sind auch Inschriften eingetieft. Die einzige von mir lesbare Inschrift lautet ΛΕCΒΕΙΑ (**Abb. 5**). In Verbindung mit zwei weiteren Inschriften zitiert Dragendorff diese im Zyklus des Herakles und der Musen²³¹, ohne zu erwähnen, daß ΛΕCΒΕΙΑ die Jagdszenen betrifft. Auf einem Stück²³² ist diese Inschrift vor dem Kopf des Reiters **K re 1a**, direkt oberhalb des Pferdekopfes, eingestempelt worden; auf dem zweiten mir bekannten und mit einer Eberjagd verzierten Stück²³³ befindet sich die Inschrift hinter dem Reiter **K re 3a**. Die Bedeutung der Inschrift ist unklar, sicher ist jedoch die Vorstellung Dragendorffs, es handele sich um einen Mädchennamen einer Sklavin oder einer Hetäre, in diesem Falle nicht annehmbar.

Der Dekor unter dem Rand der Kelche ist anfangs schlicht. Eine regelmäßige Punktreihe, von einer Strichleiste gefolgt, wird von Cerdo sehr oft benutzt. Nicephorus dekoriert lieber den oberen Abschluß des

²²⁸ Vgl. **K li 6a** (Bd. 38, 1, S. 104) und **K li 29a** (Bd. 38, 1 S. 110) als letzte Beispiele der 1. Phase, jetzt publiziert in: Marabini Moevs 2006, Taf. 66, 19a.

²²⁹ So auf Scherben in Arezzo, Museum (Photos B. Hoffmann).

²³⁰ Unter dem publizierten Material vgl. Lavizzari Pedrazzini 1984, 233 Taf. 128, 6 (als Fischernetz bezeichnet): aus Pompeji. Die

Säule 31a befindet sich auch im Zyklus XV (Skelette) des Cerdo M. Perenni.

²³¹ D.-W. 84-86, Zyklus XII; 85.

²³² Arezzo, Museum, Formschüsselfragment, Inv.-Nr. unbekannt.

²³³ Arezzo, Museum, Formschüsselfragment, Inv.-Nr. unbekannt.

Frieses mit einer viel kleineren Punktreihe, wie sie für seine Produktion typisch ist (Taf. 14, 11)²³⁴, oder mit einer Rosettenreihe (Taf. 14, 13)²³⁵. Bei M. Perennius Tigranus kann der Fries oben mit einer weniger regelmäßigen Punktreihe, mit einer einfachen Strichelleiste oder mit einem Eierstab begrenzt werden²³⁶. Auf Kelchen mit ausladendem Rand, die oft in Verbindung mit diesem Zyklus am Ende der 1. Phase und am Anfang der 2. Phase hergestellt wurden, ist der Randdekor mit verschiedenen vegetabilischen Motiven (etwa Taf. 17, 16) viel reicher²³⁷.

Ansonsten gewinnt der Fries durch zusätzliche Motive und freihändig gezeichnete Arbeit an Lebendigkeit. Deswegen vermute ich, daß keine Fälschung mit Jagdszenen produziert wurde, denn der Hersteller der modernen Formschüsseln – als A. Pasqui identifiziert – war mit Sicherheit nicht in der Lage, die üppigen, zusätzlich angebrachten Verzierungen zu reproduzieren, ohne in Verdacht zu geraten, obwohl er den ganzen Fries mit kompletten Motiven zur Verfügung hatte.

Bäume deuten auf das Ambiente, Schilf, Grashalme und Blüten sprießen aus dem Boden, der mit starken Linien realisiert ist; oft sind in der 2. Phase Blutstropfen der verletzten und sterbenden Tiere realistisch dargestellt, die sehr an die Weintropfen der zwei älteren Satyrn bei der Weinernte (Zyklus XIV/5) erinnern. In der Produktion von Cincelli (Phase 2.1) sind außer den zahlreichen, jedoch sehr grob hergestellten Gefäßen, meistens Skyphoi (Typus **Per d**), auf denen die abgenutzten Stempel oft kaum erkennbar sind²³⁸, einige Kelche feinsten Art produziert worden²³⁹.

Auf einem Gefäß sind immer zwei der drei unterschiedlichen Jagdszenen dargestellt. Diese haben eine hellenistische Herkunft und sind mit der Jagd des Alexandros und mit dem mazedonischen Ambiente eng verbunden²⁴⁰.

Die drei Reiter befinden sich in allen drei Szenen. Der Typ D.-W. XVII, 2, unser **K re 3a**, der mit der Lanze nach hinten abwärts stößt, wurde von Dragendorff ungenau zitiert, wie schon Watzinger bemerkte. Sicher ist, daß der Reiter immer in Richtung seiner Waffe schaut, um sich zu verteidigen oder einem Gefährten zu helfen. Demnach befindet sich bei **K re 1a** ein Tier immer vorne, bei **K re 2a** und **K re 3a** naht die Gefahr, d.h. das Tier, von hinten (Taf. 25-26, **Komb. Per 11-Per 12. Per 16**).

Einige Figuren sind regelmäßig mit bestimmten Tieren kombiniert: so z.B. der zu Boden Gestürzte **K li 29a** mit dem Bären **T/Ursidae re 1a** (Taf. 25, **Komb. Per 14**), sowie **K re 42a** und **K li 30a** mit einem Löwen (**T/Felidae re 2a, T/Felidae li 4a**) oder einer Löwin (**T/Felidae re 5a**) (Taf. 26, **Komb. Per 15-Per 16-Per 17**). Die anderen Figuren sind in mehreren Szenen vertreten, obwohl einige Kombinationen oft bevorzugt werden. Der nach links gewendete Eber **T/Suidae li 1a** wird – um ein Beispiel zu nennen – sehr oft von dem Jäger **K re 14a.c** (der immer mit einem Baum in Verbindung steht) angegriffen (Taf. 27, **Komb. Per 20-Per 21**); manchmal aber kann auch der Jäger **K re 13a**, der in der Löwenjagd eine große Rolle spielt, mit seiner Axt gegen das Tier kämpfen (Taf. 27, **Komb. Per 19**).

Andererseits ist der Jäger **K li 16a** nicht nur in der Eberjagd gegen die beiden Eber **T/Suidae re 2a** und **T/Suidae li 1a** (Taf. 27, **Komb. Per 18** und **Komb. Per 21**), sondern auch als Gegner des Bären **T/Ursidae re 1a** (Taf. 25, **Komb. Per 13**) dargestellt, ebenso wie **K re 12a**, der sowohl an der Bären- als auch an der Eberjagd teilnimmt (Taf. 25, 27, **Komb. Per 14** und **Komb. Per 18**). Dagegen ist z.Zt. sicher, daß der einen Stein schleudernde Jäger **K re 25a** nur in der Löwenjagd abgebildet wird (Taf. 26, **Komb. Per 16-Per 17**).

²³⁴ Hoffmann 1983, Taf. 2A, 2 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2390).

²³⁵ NotScavi 1884, Taf. 8, 3.

²³⁶ Vgl. z.B. Porten Palange 1966, Taf. 6, 32. – Hoffmann 1983, Taf. 33, 1 (Arezzo, Museum, Inv.Nr. 4893); Taf. 2A, 4 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 4855).

²³⁷ Chase 1916, Taf. 27, 81. – D.-W. Taf. 9, 119. – Vannini 1988, 119 Kat. 119a-b.

²³⁸ Vgl. z.B. Brown 1968, Taf. 24, 11 links.

²³⁹ Stenico 1956, 427 Nr. 19. Schöne Exemplare habe ich im Aretiner Museum gesehen.

²⁴⁰ D.-W. 93ff. – Pucci 1981, 119. – Search for Alexander 1981, 7ff. – Marabini Moevs 2006, 113-114; 116.

Auch bei den Tieren sind anfangs einige Gruppierungen zu vermerken, die aber später immer seltener zu beobachten sind: der nach links gewendete Eber **T/Suidae li 1a**, der rücklings von einem Hund (**T/Canidae li 5a** oder **T/Canidae li 6a**) angegriffen wird (Taf. 27, **Komb. Per 19-Per 21**)²⁴¹, oder der nach links laufende Hund **T/Canidae li 4a**, der den Jäger **K li 16a** begleitet (Taf. 25. 27, **Komb. Per 13. Per 18**). Ich möchte anmerken, daß einige tierische Motive aus den Jagdszenen von Nicephorus in seinem Zyklus mit Tänzerinnen mit oder ohne Kalathos gleichzeitig verwendet worden sind (s. Zyklen X und XI/6).

VIII/2 KRIEGER ALS LAPITHEN IN DER KENTAUROMACHIE

K re 17a (Bd. 38, 1 S. 96; 2 Taf. 41), **K re 30a** (Bd. 38, 1 S. 98-99; 2 Taf. 42), **K re 32a** (Bd. 38, 1 S. 99; 2 Taf. 43), **K re 43a** (Bd. 38, 1 S. 101; 2 Taf. 44), **K li 8a** (Bd. 38, 1 S. 105; 2 Taf. 47), **K li 27a**, **K li 28a** (Bd. 38, 1 S. 109-110; 2 Taf. 49), **Mw/Kentaur re 1a**, **Mw/Kentaur re 5a** (Bd. 38, 1 S. 143-144; 2 Taf. 70), **Mw/Kentaur re 6a** (Bd. 38, 1 S. 144; 2 Taf. 71), **Mw/Kentaur li 3a**, **Mw/Kentaur li 6a-b** (Bd. 38, 1 S. 146-147; 2 Taf. 72).

Nach heutigem Wissen ist dieser Zyklus erst in der 2. Phase der Werkstatt des M. Perennius entstanden: Die älteste bis jetzt dokumentierte Namenssignatur ist nach meinem Wissen **Per 2.E+Per 2.I**. Ich wäre aber nicht überrascht, wenn auch dieser Zyklus in der 1. Phase entstanden wäre.

Die Kentaumachie ist mit großer Wahrscheinlichkeit vor dem Zyklus der sog. homerischen Kämpfe (Zyklus VIII/3) hergestellt worden, der mit einigen gemeinsamen Motiven und anscheinend nur für eine begrenzte, bestimmt kürzere Zeit, produziert wurde.

Der Zyklus geht in der Phase 2.1 (Cincelli) und in der 3. Phase weiter; ob M. Perennius Crescens und M. Perennius Saturninus diese Motive noch in ihren Repertoires verwendet haben, ist durch das veröffentlichte Material nicht beweisbar.

Eine Szene dieses Zyklus gehört nach heutigem Wissen auch zu der Produktion des Cn. Ateius (s.u.), aber die vollständigsten Gruppen sind in der puteolanischen Keramik dokumentiert, die erst von Dragendorff bekannt gemacht wurden. Die sehr ähnlichen Motive, durch knorrige Bäume und Felsen getrennt sowie mit Sekundärornamenten wie z.B. großen Peltae, verziert, stellen Szenen zusammen, die zweifellos mehr Lebhaftigkeit vermitteln als die perennische Produktion²⁴².

H. Dragendorff beschreibt diese Kämpfe unter dem Zyklus D.-W. XVIII A²⁴³ und verzeichnet insgesamt sechs Gruppen. Verblüffenderweise zitiert er das arretinische und puteolanische Material gemeinsam. Außerdem muß man hinzufügen, daß der Typ D.-W. XVIII A, 6 (unsere **K re 29a** und **Mw/Kentaur re 4a**: Bd. 38, 1, S. 98. 143; 2 Taf. 42.70) nicht zu der Werkstatt des M. Perennius gehört²⁴⁴. Die Variante XVIII A, 1a auf dem Tübinger Fragment Inv.-Nr. 2441a ist ebenfalls bestimmt kein Motiv dieser Werkstatt²⁴⁵. Nach langer Betrachtung der Scherbe bin ich zu dem Schluß gekommen, daß der dort abgebildete Kentaur vielleicht auch ein Satyr mit zusammengebundenen Händen sein könnte. Dragendorff fiel auf, daß der Kentaur »jugendlich zu sein scheint«; in der Tat ist er auch bartlos (**mMG/Herakles li 4a** und **Mw/Kentaur li 4a**: Bd. 38, 1, S. 162.147; 2 Taf. 83. 72; vgl. Zyklus VII des L. Pomponius Pisanus).

²⁴¹ Spiegelverkehrt ist die Szene auf einer Lampe Typus Bailey A, in: M. C. Gualandi Genito, Lucerne fittili delle Collezioni del Museo Civico Archeologico di Bologna (1977) Taf. 31, 202.

²⁴² Vgl. z.B. Dragendorff 1895, Taf. 4, 27-28; 5, 29-33. – Knorr 1952, Abb. S. VII. – Comfort 1963/64, Taf. 1, 1-3; 3, 5; 5, 8-9(?); 6, 1-4. – Heidelberg, Formschüsselfragment. In der puteolanischen Produktion sind einige Varianten zu vermerken: Ein Mantel flattert hinter dem Krieger Typ **K li 8**; vgl. Dragendorff 1895, Taf. 5, 29. – Comfort 1963/64, Taf. 1, 2. In der Gruppe mit dem

Krieger Typ **K re 30** ist das Schwert nach oben gerichtet; vgl. Dragendorff 1895, Taf. 3, 5. – Comfort 1963/64, Taf. 6, 2.

²⁴³ D.-W. 97-99.

²⁴⁴ Schon in: Stenico 1956, 418 Anm. 14. Siehe (fraglich) unter L. Pomponius Pisanus (s. Zyklus VII).

²⁴⁵ D.-W. 98, Taf. 10, 136; vgl. schon Hähnle 1915, 64 (»... eine Sigillatascherbe in Tübingen (2441[a]), die keiner bestimmten Fabrik zuzuweisen ist.«). Vgl. auch Stenico 1960a, Nr. 1060.

Auch in der Dreiergruppe D.-W. XVIII A, 2, die unseren Motiven **K re 30a** und **Mw/Kentaur re 5a** (in zwei zeichnerischen Versionen, was den Kopf angeht)²⁴⁶ entspricht, kenne ich unter dem Material des M. Perennius den zweiten von Dragendorff zitierten Krieger z.Zt. nicht, der auf Fragmenten aus Puteoli hingegen dokumentiert ist²⁴⁷. Auch Hähnle blieb diese Figur in der hier behandelten Werkstatt unbekannt²⁴⁸. Deshalb wird der nach links gewendete, von Dragendorff erwähnte Lapithe mit über dem Kopf erhobenem rechten Arm und einer Keule oder einem Schwert in der Hand im Katalog der Punzenmotive nicht registriert, obwohl ich wegen der geringen Kenntnis des Materials die Existenz dieser Gestalt nicht ausschließen kann (s. **K li 14a-b**: Bd. 38, 1, S. 106; 2 Taf. 47: Cn. Ateius). Ich darf hinzufügen, daß die von C. Watzinger zitierte Mainzer Scherbe, auf der er jenen Krieger sah, eindeutig den Jagdszenen zuzurechnen ist²⁴⁹, denn die dort teilweise erhaltene Figur ist unser **K li 6a**.

Noch zu bemerken ist, daß es bei einigen, mir bekannten kleinen Fragmenten ohne Inschriften unmöglich ist zu unterscheiden, ob die Motive zu der Kentaumachie oder zu den homerischen Kämpfen gehören. Denn drei Lapithen (und nicht etwa einer wie bei D.-W.)²⁵⁰ wurden auch für jenen Zyklus verwendet (s. Zyklus VIII/3). Es handelt sich um den Gefallenen **K re 43a** sowie um die zwei Figuren, die mit den Kentauern kämpfen: Der Lapithe **K li 8a** gegen den springenden Kentaur **Mw/Kentaur re 1a**²⁵¹ (Taf. 27, **Komb. Per 22**), und der Lapithe **K re 17a**²⁵², der dem Krieger **K li 28a** zu Hilfe eilt, welcher den **Mw/Kentaur re 6a** mit dem Schwert durchbohrt (Taf. 28, **Komb. Per 23**). Dagegen sind die weiteren vier Gruppen mit den Lapithen **K re 30a**, **K re 32a**, **K li 27a** und **K li 28a** so eng mit den Kentauern verbunden, daß die Paare nur gemeinsam verwendet werden konnten. Abgesehen von der Gruppe mit **K li 27a** und **Mw/Kentaur li 3a**²⁵³, die bestimmt aus zwei getrennten Punzen komponiert wurde, sind alle anderen jeweils mit einem Einzelstempel oder wahrscheinlicher mit mehreren kleinen Teilstempeln hergestellt worden. So konnten einige Varianten entstehen, wie bei dem Kentaur Typus **Mw/Kentaur li 6**, der seinen Pferdeleib samt Hinterbeinen nach oben streckt, während der Lapithe **K re 43a** unter ihm liegt (Taf. 28, **Komb. Per 25**)²⁵⁴; auf einer Scherbe des Bargathes ringt derselbe Kentaur **Mw/Kentaur li 6b** allein mit **K re 32a** (vgl. Taf. 28, **Komb. Per 24**, rechts)²⁵⁵.

Obwohl kein komplettes Stück mit diesen Darstellungen bekannt ist, darf man vermuten, daß sich die Gruppen auf Kelchen und Krateren abgewechselt haben, jedoch immer wieder paarweise antithetisch angeordnet. Für kleinere, komplette Formen und Gefäße, Tassen oder Skyphoi, zitiert Hähnle drei gleiche

²⁴⁶ Siehe im Katalog der Punzenmotive: Bd. 38, 1 S. 144. Vgl. Troso 2001, 121 Gruppe II. Vgl. den silbernen Skyphos aus Pompeji, in: A. Maiuri, *La casa del Menandro e il suo tesoro d'argenteria* (Roma 1933) Taf. 28 (= Troso 2001, Taf. 8, 39) und die bronzene Applike aus Augst, die um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr. in frühantoinischer Zeit datiert ist (A. Kaufmann-Heinimann, *Die römischen Bronzen der Schweiz, I. Augst und das Gebiet der Colonia Augusta Raurica* [Mainz 1977] 111 Taf. 109-110 Kat. 169). Siehe noch die Südmetope 2 des Parthenon, in: F. Brommer, *Die Parthenon-Skulpturen. Metopen, Fries, Giebel, Kultbild* (Mainz 1979) Taf. 13, auch für den Kopf des Kentaur im Vorderansicht.

²⁴⁷ Dragendorff 1895, Taf. 4, 27; 5, 30. – Knorr 1952, Abb. S. VII. – Comfort 1963/64, Taf. 6, 2. 4. Diese Figur ist auch auf dem vatikanischen Sarkophag des 2. Jhs. dargestellt (C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, 2, 1 [Berlin 1897] Taf. 11, 132. – G. Lippold, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, 3, 1 [Berlin und Leipzig 1936] Taf. 29).

²⁴⁸ Hähnle 1915, 63 »... dagegen erscheint bei Tigranus, bei Typos 2 kein angreifender Lapithe mehr.«

²⁴⁹ Oxé 1933, Taf. 18, 79 (= Behn 1910, 148 Nr. 1036 Taf. 4. – Lindenschmit 1911, 158 Abb. 8).

²⁵⁰ D. W. 101: als Krieger ist nur unser **K li 8a** erwähnt. Vgl. aber schon Hähnle 1915, 63.

²⁵¹ Vgl. Troso 2001, 120 Gruppe I. Vgl. den Kentaur des Südmetope 5 mit Würzburger Kopf, in F. Brommer, o.c. Anm. 246, Taf. 12, 2.

²⁵² Hähnle 1915, 63, schreibt: »... Dabei kommt von links her ein Lapithe mit Schwert und Schild und erhobener Lanze auf sie zu.«

²⁵³ Das Motiv ist etwas kleiner als **Mw/Kentaur li 2a**, und der rechte Arm ist in anderer Stellung: Die zwei Kentauern sind nur ähnlich, bestimmt nicht identisch; vgl. dagegen: Troso 2001, 121-122 Gruppe III.

²⁵⁴ Alexander 1943, Taf. 47, 4. Bei **mMG/Hektor re 2a** (Bd. 38, 2 Taf. 81) zeigt die Figur kein Schwert.

²⁵⁵ Heidelberg, Archäologisches Institut, Inv.-Nr. R 321 mit NSt. **Per 3.F** (= Troso 2001, Taf. 9, 45; 123 Gruppe VI).

Beispiele in Arezzo, auf denen die Gruppen **K li 28a+Mw/Kentaur re 6b**²⁵⁶ und **K li 27a+Mw/Kentaur li 3a** zu beiden Seiten des Altars (Typus **Altar 1**) antithetisch gegenübergestellt und mit wenig Phantasie zweimal wiederholt sind²⁵⁷ (**Taf. 28, Komb. Per 26**).

In der Kentaumachie sowie bei den homerischen Kämpfen hängen oft im Hintergrund Strichelgirlanden, die in der ersten Hälfte der 2. Phase der Werkstatt an Schleifen geknüpft sind²⁵⁸. Auf Fragmenten der Massenproduktion der 2. Phase²⁵⁹ sowie auf dem am besten erhaltenen Stück, dem in der Phase 2.1 hergestellten Kelch aus Nemi (**Taf. 27, Komb. Per 22**) mit dem NSt. **Per 2.O**²⁶⁰, sind die Gruppierungen durch (oft von Fackeln flankierte) Altäre (**Altar 1a**: Bd. 38, 1, S. 325; 2 Taf. 173) getrennt; aus dem Boden sprießen oft Grashalme oder kleine Blumen²⁶¹. Bäume jedoch sind im Gegensatz zu der puteolanischen Produktion nicht dargestellt²⁶².

Die gesamte Szene wirkt bei M. Perennius Tigranus zwar statisch, aber von der Technik her von sehr hoher Qualität. Ganz anders bei den bekannten Stücken des M. Perennius Bargathes, auf denen die Details der Motive praktisch schon verlorengegangen sind.

Dieser Zyklus schmückt in der perennischen Werkstatt Kelche, Kratere und Skyphoi; von M. Perennius Tigranus ist mir auch ein signiertes Formfragment (**Per 2.E**) für die Herstellung von Deckeln im Museum von Arezzo bekannt, auf dem die Zweiergruppe **K li 28a** und **Mw/Kentaur re 6a** dargestellt ist.

VIII/3 KRIEGER IN DEN HOMERISCHEN KAMPFGRUPPEN

K re 17a (Bd. 38, 1 S. 96; 2 Taf. 41); **K re 43a** (Bd. 38, 1 S. 101; 2 Taf. 44); **K li 8a** (Bd. 38, 1 S. 105; 2 Taf. 47); **mMG/Achilleus li 5a** (Bd. 38, 1 S. 154-155; 2 Taf. 78); **mMG/Diomedes re 1a** (Bd. 38, 1 S. 156; 2 Taf. 79); **mMG/Hektor re 2a, mMG/Hektor re 3a** (Bd. 38, 1 S. 158-159; 2 Taf. 81); **mMG/Polinices re 1a, mMG/Polinices li 1a** (Bd. 38, 1 S. 170; 2 Taf. 88); **wMG/Hekabe re 1a** (Bd. 38, 1 S. 179; 2 Taf. 94); **T/Equidae re 18a** (Bd. 38, 1 S. 264; 2 Taf. 145).

K. Hähnle hat den Zyklus ausführlich beschrieben und achtzehn mit lateinischen Inschriften verzierte Fragmente im Museum von Arezzo zitiert, von denen ich nur einige kenne²⁶³.

H. Dragendorff übernimmt vorbehaltlos in seinem XIX Zyklus²⁶⁴ die Ansichten Hähnles. A. Stenico zitiert in seinem Notizheft, wie immer ohne weitere Kommentare, nur die Inv.-Nr. mehrerer Fragmente²⁶⁵.

Da sich Fragmente mit solchen Darstellungen sehr selten in Sammlungen außerhalb von Arezzo befinden (ein Zeichen, daß Stücke mit Inschriften nicht gern verkauft wurden)²⁶⁶, und das Material in Arezzo meistens unpubliziert bleibt, gelten die Beobachtungen Hähnles über diesen Zyklus im Grunde genommen immer noch.

Dieser Zyklus wurde in der 2. Phase produziert; dargestellt sind Kämpfe außerhalb der Mauern von Troja, aber auch Helden aus dem thebanischen Zyklus sind dabei, wie die Inschriften HECTOR, DIOMEDES,

²⁵⁶ Troso 2001, 122-123 Gruppe V. Spiegelbildlich erinnert die Gruppe an die Südmetope 11 des Parthenons, in: F. Brommer, Die Metopen des Parthenon (1967) 79f. Taf. 169-171.

²⁵⁷ Hähnle 1915, 63.

²⁵⁸ Vgl. u.a.: Vannini 1988, 83 Kat. 64a-b. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 4915 (Formschüsselfragment); Inv.-Nr. 5566 (Scherbe) mit NSt. **Per 2.I**.

²⁵⁹ Vannini 1988, 83 Kat. 64a-b mit felsigem Altar, auf dem eine Statuette steht (**wStHe li 7a**: Bd. 38, 2 Taf. 172). – Hähnle 1915, 63, Nr. 2-3 mit NSt. **Per 2.E+Per 2.I**.

²⁶⁰ Ucelli 1950, 123 Abb. 129 (= Reggiani Massarini 1988, 465 Abb. 16): Rom, MNR, Inv.-Nr. 125169. Das Stück wurde von H. Klumbach in allen Einzelheiten photographiert.

²⁶¹ Vgl. z.B. Brown 1968, Taf. 11, 43 und das Stück aus Nemi (vgl. Anm. 260) (Grashalme); die Scherbe in Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 3375 (Blüten).

²⁶² Das Gegenteil meint Dragendorff: D.-W. 98.

²⁶³ Hähnle 1915, 58-63.

²⁶⁴ D.-W. 100-101.

²⁶⁵ Arezzo, Museum (nach Stenico), Inv.-Nr. 3319-3350; 4899-4904 (Formfragmente); 5562-5572 (Scherben): insgesamt 46 Fragmente.

²⁶⁶ Vgl. Chase 1916, Taf. 27, 93.



Abb. 6 Inschriften in den homerischen Kampfgruppen.

ACILEZ, MATER (für Hekabe) sowie POLINICES (Abb. 6) für die Teilnehmer (jedoch nicht immer konsequent ausgeführt) belegen²⁶⁷.

Der Zyklus besteht aus drei Krieger, die ebenfalls als Lapithen in den Kämpfen gegen die Kentauren verwendet wurden (**K re 17a**, **K re 43a**, **K li 8a**)²⁶⁸ (s. Zyklus VIII/2), aus dem Oberkörper der Frau, **wMG/Hekabe re 1a**, die sich über die Zinnen eines Torturmes (**Taf. 21, 90**) vornüberbeugt²⁶⁹ und die vollständig in dem dionysischen Opfer (Zyklus IV) als **wF re 4a** (Bd. 38, 2 Taf. 18) dargestellt ist, sowie schließlich aus einer Quadriga (**T/Equidae re 18a?** s.u.), auf der der Krieger **K li 8a** gegen die Laufrichtung des Viergespannes steht. Diese letzte Szene ist mir vollkommen unbekannt; sie befindet sich auf der halben Formschüssel in Arezzo, die als Nachformung jedoch nicht komplett (die Szene mit dem Wagen fehlt) ist, und deren Abfolge – nach Hähnle's Beschreibung – von G. Pucci wiedergegeben wurde²⁷⁰ (**Taf. 28, Komb. Per 27**). Auf einer mir bekannten Scherbe in Arezzo sind nur die Beine der Pferde deutlich zu sehen, in diesem Falle aber hinter dem Krieger **K re 17a** (DIO)MEDES, vor dessen Füßen der Gefallene **K re 43a** liegt²⁷¹.

Über den Gefallenen **K re 43a** schreibt Hähnle²⁷², sein rechtes Bein sei hinten an den Wagenrand gebunden: der Gefallene, d.h. Hektor, wird geschleift. Diese Beschreibung geht ebenfalls aus der Beobachtung der oben erwähnten Halbformschüssel hervor. Ich kann mir gut vorstellen, daß eine zwischen Fuß und Rad vertiefte Schnur in die Formschüssel gezeichnet wurde. Aber zwischen den zwei kämpfenden Krieger **K re 17a**, als Hektor, und **K li 8a**, als Achilleus, kann der NSt. **Per 2.E** u. **Per 2.I** eingetieft sein (**Taf. 28, Komb. Per 28**).

Auf einem Gefäß waren also zwei Szenen mit denselben Helden abgebildet, nämlich – unter den Augen der Hekabe – die Tötung Hektors und dessen Schleifung.

Die Benennung von zwei der drei Krieger wechselt ständig. So ist **K re 17a** als Diomedes (**mMG/Diomedes re 1a**)²⁷³, aber auch als Hektor (**mMG/Hektor re 3a**)²⁷⁴ und Polinices (**mMG/Polinices re 1a**)²⁷⁵, **K li 8a** viel öfter als Achilleus (Aciles) (**mMG/Achilleus li 5a**)²⁷⁶ statt als Polinices (**mMG/Polinices li 1a**)²⁷⁷ gekennzeichnet. Dagegen wird in den mir bekannten Fällen immer **K re 43a**, der am Boden liegt, als Hektor

²⁶⁷ Oxé 1933a, 96-97 (Beispiele 4-5).

²⁶⁸ Dragendorff (D.-W. 101) zitiert nur **K li 8a** als gemeinsamen Typ in den Kentaurenkämpfen. Im Zyklus VIII/3 hat **K re 43a** kein Schwert.

²⁶⁹ Vgl. Chase 1916, Taf. 27, 93. – Pucci 1981, 116 Abb. 18.

²⁷⁰ Pucci 1981, 116 Abb. 18-17 (= Hähnle 1915, 60 Nr. 1, mit Beschreibung im Negativ).

²⁷¹ Hähnle 1915, 61 Nr. 14; dort werden die Beine der Pferde nicht zitiert (Arezzo, Museum, Scherbe).

²⁷² Hähnle 1915, 60, Zyklus VII, A 5.

²⁷³ Hähnle 1915, 60-61 Nr. 1 (s. Anm. 270), Nr. 14 (s. Anm. 271), Nr. 15, Nr. 17.

²⁷⁴ Hähnle 1915, 61 Nr. 11 (Arezzo, Museum, Scherbe, Inv.-Nr. 5572).

²⁷⁵ Hähnle 1915, 61 Nr. 18.

²⁷⁶ Hähnle 1915, 60-61, Nr. 2, Nr. 3, Nr. 7, Nr. 8, Nr. 9 (Inv.-Nr. 5563), Nr. 10 (Inv.-Nr. 5564).

²⁷⁷ Hähnle 1915, 60, Nr. 1 (s. Anm. 270).

(**mMG/Hektor re 2a**) identifiziert²⁷⁸; schließlich ändert sich bei der Halbfigur der Frau **wMG/Hekabe re 1a** auf dem Turm selbstverständlich der Name (MATER) nie²⁷⁹.

Nur in einem Fall²⁸⁰ scheint der Name des am Boden liegenden Kriegers mit einem »S« zu enden, so daß Hähnle an Patroklos (?) denkt. Diese Hypothese wird von Dragendorff, ohne Zweifel zu äußern, wiederholt. Die entsprechende Scherbe kenne ich nicht. Da weder im CIL noch bei Stenico ein Buchstabe erwähnt wird, der den Namen Patroklos betrifft, stehe ich der Existenz dieses Namens skeptisch gegenüber. Hinzu kommt, daß es für mich nach Hähnles Beschreibung der Scherbe schwierig ist zu verstehen, wie nur der letzte Buchstabe des Namens des Gefallenen – immer waagrecht eingetieft – erhalten sein kann²⁸¹. Auch vom Namen des Eteocles, als Gegenfigur des Polinices, scheint bis jetzt kein einziger Buchstabe bekannt zu sein.

Die Inschriften sind oft, abgesehen von HECTOR (als Gefallenem, s.o.) und MATER, schräg eingestempelt. Obwohl für diese Namen Stempel benutzt wurden, ist es interessant anzumerken, daß das »S« bei ACILEZ fortwährend seitenverkehrt geschrieben ist. Der Namensstempel des M. Perennius Tigranus **Per 2.E+Per 2.I** ist oft senkrecht und manchmal in Form eines »T« eingetieft worden.

Wie auf den Stücken mit den Kentaurenkämpfen hängen auch hier oft im Hintergrund Strichelgirlanden, die an Schleifen angeknüpft sind. Für Dragendorff handelt es sich um Werke des Tigranusmeisters E²⁸². Auf jedem Fall kennen wir mehrere Stücke anderer Serien (z.B. der Satyrn und Mänaden und der Kalathiskostänzerinnen) mit solchem Dekor, die in die erste Hälfte und in die Mitte der 2. Phase zu datieren sind²⁸³.

Eigens für diesen Zyklus wurde sicherlich nur ein einziges Motiv, jenes des Torturmes (**Taf. 21, 90**), von dem sich Hekabe herabbeugt, hergestellt. Die anderen sind zusammengefügt worden: Die Quadriga scheint – nach Dragendorff – identisch mit jener der Eroten bei dem Wagenrennen zu sein (Zyklus XVII), Hekabe befindet sich, wie oben schon erwähnt, bei dem dionysischen Opfer (Zyklus IV), die drei Krieger wurden gleichzeitig für die Kentaurenkämpfe verwendet (Zyklus VIII/2). Um zum Schluß zu kommen scheinen diese Kämpfe nur eine vorübergehende und zeitlich begrenzte »Episode« in der nicht so schöpferischen figürlichen Produktion des M. Perennius Tigranus in Santa Maria in Gradi gewesen zu sein.

Das Thema der Schleifung Hektors ist, jedoch anders realisiert, auch im Repertoire des C. Cispus (**Taf. 157, Komb. Cis 9**) und in einer sog. kleineren Werkstatt (des L. Avillius Sura? **Taf. 171, Komb. AvS 3[?]**) bekannt (s.u.).

IX KNÖCHELSPIELERINNEN

KS re 1a, KS li 1a (Bd. 38, 1 S. 113; 2 Taf. 51).

H. Dragendorff beschreibt das Paar der Knöchelspielerinnen im Zyklus XVI. des M. Perennius²⁸⁴. Nun ist sicher, daß die inhaltlich gleiche Figurengruppe auch von Cn. Ateius in seiner Werkstatt in Arezzo (**Taf. 91, Komb. At 27**) und von den ateianischen Betrieben außerhalb von Arezzo verwendet wurde (s.u.). Die Motive in den Werkstätten des M. Perennius (**KS re 1a** und **KS li 1a**) und des Cn. Ateius (**KS re 1b** und **KS li 1b**; Bd. 38, 2 Taf. 51) sind sehr ähnlich, jedoch nicht identisch. Leichte Unterschiede sind in der Größe und in den Kopfbedeckungen der Mädchen sowie in der Darstellung der Schemel erkennbar. Der Prototyp der Zweiergruppe war auf jeden Fall in den beiden Töpfereien der gleiche, sicher nicht die Handstempel.

²⁷⁸ Hähnle 1915, 60-61 Nr. 1 (s. Anm. 270), Nr. 4, Nr. 12; dazu ein Formfragment, Inv.-Nr. 3321.

²⁷⁹ Neben den Beispielen in Hähnle (Nr. 2. 5-6 [Inv.-Nr. 5570]. 10) vgl. noch die Formfragmente in Arezzo, Inv.-Nr. 3321 (M[ATER]) und in Boston (s. Anm. 266).

²⁸⁰ Hähnle 1915, 61 Nr. 17.

²⁸¹ Das »S« könnte der letzte Buchstabe der senkrechten Inschrift DIOMEDES oder POLINICES sein.

²⁸² D.-W. 101.

²⁸³ Vgl. z.B. D.-W. Taf. 1, 1. – Brown 1968, Taf. 12, 46-47; Taf. 12-13, 45. – Boston 1975, Taf. 23. 35, 13.

²⁸⁴ D.-W. 91. Über das Spiel vgl. zuletzt: A. Bignasca, *Passione e destino. Intorno ad un nuovo astragalo all'Antikemuseum di Basilea*. NAC 30 (2001) 73-84.

Zwei Mädchen sitzen sich gegenüber auf einem Schemel mit gedrehten Beinen und spielen mit Knöcheln. Jede Gruppe (Mädchen und Schemel) wurde mit einer einzigen Punze ausgeführt, wie der originale, aus Santa Maria in Gradi stammende Handstempel (s. **KS li 1a**) im Museum von Arezzo, Inv.-Nr. 3295²⁸⁵, beweist. Die Knöchel wurden freihändig in die Formschüsseln eingetieft.

Dieser Zyklus, von dem bis jetzt ziemlich wenige Stücke bekannt sind²⁸⁶, war bereits von Anfang an vorhanden. Ebenso wie K. Hähnle²⁸⁷, habe auch ich die Namensstempel des Cerdo und des Nicephorus auf Aretiner Fragmenten gesehen.

Das Paar kann zwei- bis dreimal auf einem Gefäß, meistens ist es ein Kelch, abgebildet sein. Anfangs wird zwischen den Spielerinnen ein rundes, dreibeiniges Tischchen dargestellt, auf dem sie mit den Knöcheln spielen²⁸⁸. In der späteren Produktion (ab der 3. Phase, oder schon in der 2. Phase?) verschwindet dieses aber, so daß die Mädchen die Knöchel direkt auf den Boden werfen.

Noch in der 2. und 3. Phase (**Taf. 28, Komb. Per 29**) der Werkstatt sind die spielenden Mädchen als Thema sehr beliebt; in der 4. Phase werden sie auch noch verwendet²⁸⁹, manchmal befinden sie sich sogar – als Trennungsmotive – zwischen den Klinai in der Symposiongruppe (Zyklus XII)²⁹⁰. Ob die Vereinigung dieser beiden Zyklen, die von Hähnle schon bemerkt wurde²⁹¹, bereits vorher entstand, weiß ich nicht genau, erscheint mir aber eher unwahrscheinlich. In jedem Fall konnte ich diese Verbindung nur auf einigen im Magazin des Museums in Arezzo gesammelten Formschüsselfragmenten der letzten Phase beobachten.

Aus Mangel an veröffentlichtem Material der 1. und 2. Phase bin ich, um die sekundären Motive zu beschreiben, gezwungen, mich nach Hähnle zu richten. Er schreibt: »Diese Gruppe ist in der Fabrik des Perennius entweder durch Statuetten auf Postamenten oder durch feine Akanthusranken getrennt. Als oberer Abschluß dienen feine Eierstäbe oder eine naturalistische Weinranke, die wir auch sonst in der Perenniusfabrik finden«²⁹². Diese Beschreibung Hähnles gilt offensichtlich nur für die ersten zwei Phasen, in denen wir tatsächlich solche Trennungs- und Ornamentmotive in mehreren Zyklen beobachten können. In der 3.²⁹³ und 4. Phase werden hingegen sekundäre Dekorationsmotive spärlich verwendet, und es scheint, als ob sich zwischen den spielenden Paaren nur noch selten oder gar keine Trennungsmotive befänden.

Über die direkte Herkunft dieser Gruppe herrscht noch wie in der Zeit Hähnles und Dragendorffs Unklarheit. Im Grunde aber ist das Motiv aus dem 4. Jahrhundert durch den klassizistischen Geschmack der Neuklassiker überliefert worden, wie die Malerei auf der Marmorplatte des Alexandros aus Pompeji zeigt²⁹⁴. Die dort dargestellten Knöchelspielerinnen unterscheiden sich allerdings von unserer Gruppe u.a. dadurch, daß sie knien und nicht auf Schemeln sitzen.

X KALATHISKOSTÄNZERINNEN

KT li 1a (Bd. 38, 1 S. 115; 2 Taf. 52); **KT li 2a, KT li 3a, KT li 4a, KT li 5a** (Bd. 38, 1 S. 115-117; 2 Taf. 53); **wTMF li 1a** (Bd. 38, 1 S. 241-242; 2 Taf. 129); **T/Canidae li 4a** (Bd. 38, 1 S. 255; 2 Taf. 138); **T/Cer-**

²⁸⁵ Stenico 1966, Taf. 7, 16a-b.

²⁸⁶ A. Pasqui 1884, 376 Gruppe IX, erwähnt bei den Ausgrabungen des Jahres 1883 ein großes Formschüsselfragment und sieben kleinere Formfragmente (Inv.-Nr. 8637-8643). In seinem Notizheft notiert Stenico weitere Stücke: Inv.-Nr. 4833-4836 (Ausgrabungen 1894) und 9882 (Scherbe aus der Slg. Gamurrini).

²⁸⁷ Hähnle 1915, 53.

²⁸⁸ Hähnle 1915, 53. So auch auf einem Kelch des Ateius außerhalb von Arezzo aus Haltern. Vgl. Hähnle 1912, Taf. 8, 12. Heute ist das Fragment mit diesem Detail verschollen; s. Rudnick 1995, 173, Taf. 18, HaNr. 29.

²⁸⁹ Nach der heutigen Kenntnis schreibe ich die Scherbe in Arezzo Inv.-Nr. 25719 (in: Marcus Perennius Bargathes 1984, 56 Kat.

38) wegen des Eierstabes, der waagrechten Blätterleiste und des hohen Randes der 4. Phase zu.

²⁹⁰ Hähnle 1915, 53. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2194 und andere Fragmente, die in: Marcus Perennius Bargathes 1984, 55 unter Kat. 36 zitiert sind, jedoch ohne Zuschreibung.

²⁹¹ Hähnle 1915, 53.

²⁹² Hähnle 1915, 53.

²⁹³ In dieser Phase wird der Fries sehr oft mit den dreiblättrigen Blättern (**Taf. 39, 15**) oben begrenzt.

²⁹⁴ H. Froning, Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr. (1981) 25f. Taf. 3. – W. von Graeve, Marmorbilder aus Herkulaneum und Pompeji, in: Ricerche di pittura ellenistica. Lettura e interpretazione della produzione pittorica dal IV sec. a.C. all'Ellenismo (1985) 227ff. Abb. 19-23.

vidae re 3a (Bd. 38, 1 S. 257; 2 Taf. 139); **T/Felidae re 10a** (Bd. 38, 1 S. 270; 2 Taf. 150); **T/Felidae li 9a**, **T/Felidae li 15a** (Bd. 38, 1 S. 271-272; 2 Taf. 152); **T/Suidae re 1a**, **T/Suidae re 2a** (Bd. 38, 1 S. 281-282; 2 Taf. 158); **mStHe li 9a** (Bd. 38, 1 S. 320; 2 Taf. 171); **Säule 7a** (Bd. 38, 1 S. 333; 2 Taf. 176); **Thymia-terion 1a** (Bd. 38, 1 S. 339; 2 Taf. 179).

Den ersten Zyklus der Werkstatt des M. Perennius widmete H. Dragendorff den Kalathiskostänzerinnen²⁹⁵. Er katalogisierte drei Typen, die alle nach links tanzen, und führte außerdem – sich auf eine vage Notiz A. Pasquis berufend²⁹⁶ – einen vierten (D.-W. I, 4) an, der jedoch im Repertoire der verschiedenen Phasen der Werkstatt sicher nie vorhanden war²⁹⁷.

Abgesehen von **KT li 5a** (= D.-W. I, 3) weisen die beiden anderen Typen (D.-W. I, 1-2) innerhalb ihrer zeitlichen Verwendung einige erhebliche Unterschiede in der Größe, in der Realisierung der Hände, die geöffnet oder geballt dargestellt sind, und letztendlich in der Haltung des Kopfes und in der Drapierung des kurzen Chitons auf. Um mehr Klarheit zu schaffen, sind deshalb im Katalog der Punzenmotive die zwei ersten Tänzerinnen Dragendorffs in vier »Typen«, **KT li 1**, **KT li 2**, **KT li 3**, **KT li 4**, unterteilt, obwohl – das muß man klar unterschreiben – die Motive **KT li 1a** und **KT li 2a** von dem identischen Prototyp stammen, genauso wie ihrerseits **KT li 3a** und **KT li 4a**.

Mit diesen Figuren, **KT li 1a-KT li 5a**, die geringfügig unterschiedliche Kopfbedeckungen tragen können, deren Varianten aber im Katalog der Punzenmotive nicht registriert sind, wurden zahlreiche Formschüsseln und Gefäße, insbesondere Kelche (Typus **Per a**) und Modioli (Typus **Per g**), dekoriert. In vielen Museen und Sammlungen, aber insbesondere im Museum von Arezzo werden Fragmente oder komplette Stücke mit Kalathiskostänzerinnen aufbewahrt. Es war deshalb relativ einfach für A. Pasqui, am Ende des 19. Jahrhunderts solche Motive aus Formen zu extrapolieren und originalgetreue Punzen und Formschüsseln zu produzieren, die von Dragendorff immer wieder in seinem Text zitiert worden sind²⁹⁸.

Es ist sicher, daß die zwei Tänzerinnen **KT li 1a** und **KT li 3a**, die jeweils beide geöffnete Hände bzw. die rechte geöffnete Hand auf die Brust legen, die ältesten sind. Diese feine Gestaltung der Hände ging aber bald verloren; schon während der 1. Phase und dann erst recht ab der 2. konstant bis zur Phase 3.1 halten die Kalathiskostänzerinnen beide Hände bzw. die rechte Hand immer geballt vor der Brust (**KT li 2a** und **KT li 4a**).

Bemerkenswert ist, daß aus gleichen Prototypen – jedoch mit sichtlichen Varianten – stammende Kalathiskostänzerinnen mit geöffneten Händen in den Repertoires des Cn. Ateius (**KT li 1b**: Bd. 38, 2 Taf. 52 und **KT li 3b**: Bd. 38, 2 Taf. 53; **Taf. 90, Komb. At 20-At 21**) und des C. Volusenus (**KT li 1c**: Bd. 38, 2 Taf. 52; **Taf. 165, Komb. Vol 1**), mit geballter Hand in Werken des P. Cornelius (**KT li 4b**: Bd. 38, 2 Taf. 53) und mit großer Wahrscheinlichkeit des L. Pomponius Pisanus (**KT li 6a**: Bd. 38, 2 Taf. 54; **Taf. 148, Komb. Pomp 4**) dokumentiert sind.

Es scheint, als ob die Figur **KT li 5a** erst am Ende der 1. Phase oder am Anfang der 2. Phase der perennischen Werkstatt ins Repertoire aufgenommen worden sei. Diese Unsicherheit ist auf die zweifelhafte Zuschreibung einer (vielleicht signierten Formschüssel im Museum von Arezzo zurückzuführen (**Taf. 29, Komb. Per 31**)²⁹⁹. Sonst sind die ersten mir bekannten Beispiele, auf denen diese Kalathiskostänzerin mit erhobene-m Arm dargestellt ist, Stücke, die mit dem Namensstempel **Per 2.B** signiert sind. Während mir diese Tänzerin bei Cn. Ateius z.Zt. unbekannt ist, kann man wohl aufgrund einer einzigen Scherbe im Museum von

²⁹⁵ D.-W. 55-61.

²⁹⁶ A. Pasqui 1884, 372, Gruppe V, 3.

²⁹⁷ D.-W. 56.

²⁹⁸ Porten Palange 1995, 577-578; vgl. Taf. 46, P 15; 47, P 25; 57,

F 43; 58, F 46; 61, F 65. – Mango 1997, 13 Abb. 2, Taf. 3, 1.3; über diese Fälschung mit dem Sigel F 84 vgl. Porten Palange 2002, 25-28.

²⁹⁹ Arezzo, Cortona, Sestino 1989, 28 Abb. 5 (Inv.-Nr. 4780).

Arezzo behaupten, daß dieser Typus auch in die Werkstatt des P. Cornelius aufgenommen wurde (**KT li 5b**) (s.u., Zyklus V)³⁰⁰.

Auf den Gefäßen des M. Perennius tanzen die Figuren hintereinander. Zwischen ihnen sind in der 1. Phase Trennungsmotive wie Thymiateria (**Thymiaterion 1a**), Akanthusblätter³⁰¹, mit Statuetten (**mStHe li 9a**) oder Tympanoi (**Taf. 21, 78**) gekrönte Säulen (z.B. **Säule 7a**), mit Blüten und Blättern dekorierte Streifen, Weinreben³⁰² usw. dargestellt. Auch im Hintergrund hängen zahlreiche Ornamente, wie z.B. Messer und Musikinstrumente (**Taf. 16, 63; 21, 79-82**). Später, d.h. insbesondere in der Phase 2 und 2.1, teilweise aber auch zu Beginn der Produktion des M. Perennius Bargathes (Phase 3.1), haben die Töpfer zwischen den Tänzerinnen neben Säulen, Kandelabern, Thymiateria³⁰³ und Strichelgirlanden mit Schleifen³⁰⁴ nur freihändig gezeichnete Grashalme in die Formen eingetieft³⁰⁵. Insgesamt verliert der Zyklus zunehmend an Lebendigkeit, und im Vergleich zur 1. Phase wird der Dekor immer schlichter und ärmer.

Schon im Laufe der Produktion des M. Perennius Tigranus (2. Phase) kommen – genauso wie in jener des Cn. Ateius – andere fremde Figuren hinzu, wie z.B. der sitzende Satyr **S li 7a** (Bd. 38, 1, S. 210; 2 Taf. 113) (**Taf. 29, Komb. Per 30**)³⁰⁶ und (oder schon früher?) die Mänade mit Tympanon **M re 9a** (Bd. 38, 1, S. 122; 2 Taf. 57) (**Taf. 29, Komb. Per 31**)³⁰⁷.

Ob diese Tänzerinnen noch in der Massenproduktion der 3. Phase³⁰⁸ und anschließend in der 4. Phase vorhanden waren, ist anhand bisheriger Veröffentlichungen nicht zu belegen. Vielleicht wurden die inflatierten Motive nicht mehr oder nur noch mäßig als Einzelmotive benutzt, die zusammen mit »fremden« Figuren abgebildet wurden. Eine endgültige Antwort auf diese Frage kann vielleicht in Zukunft nur das zahlreiche Material im Museum von Arezzo geben.

Nur in der 1. Phase findet man die Kalathiskostänzerinnen **KT li 1a** und **KT li 2a**, d.h. mit offenen oder geballten, auf der Brust liegenden Händen, auf einer Gruppe von Kelchen, die mit Tieren (u.a. mit den Ebern **T/Suidae re 1a** und **T/Suidae re 2a**, dem Reh **T/Cervidae re 3a**, dem Hund **T/Canidae li 4a**, dem Panther **T/Felidae li 9a** und den Löwin- und Löwenprotomen **T/Felidae re 10a** und **T/Felidae li 15a** unter dem Rand) und Pflanzen in einer phantasiereichen Art und Weise dekoriert sind³⁰⁹. Ansonsten ist die Tänzerin oft, stets in der 1. Phase, als **wTMF li 1a** (s.u. Zyklus XI/6), mit beiden geöffneten Händen auf der Brust, in jenem oben erwähnten oder in anderen Zyklen (z.B. bei Symposiasten, Zyklus XII) vorhanden³¹⁰. Diese Tänzerin ist im Grunde genommen keine andere als **KT li 1a**, wobei die Kopfbedeckung abgeschnitten wurde, wie Reste des geflochtenen Schilfs auf ihrem Kopf deutlich beweisen (s.u.). Diese eindrucksvolle Komposition mit Tieren und Pflanzen scheint sich nur in dem Repertoire des Nicephorus zu befinden, denn der einzige bekannte Namensstempel (**Per 1.I**), der in dieser Serie z.Zt. dokumentiert ist, gehört diesem Töpfer³¹¹.

³⁰⁰ Dort ist die Kelchblüte Troso 1991, Motiv 226 A, abgebildet.

³⁰¹ Vgl. z.B. Franciosi 1909, 18 unten rechts (= Pucci 1981, 108 Abb. 6). – Boitani, Cataldi u. Pasquinucci 1974, 47.

³⁰² Vgl. z.B. Porten Palange 1966, Taf. 1, 1 + Formschüsselfragment im Museum von Arezzo, zitiert in: A. Pasqui 1884, 373 Nr. 11.

³⁰³ Vgl. z.B. Hoffmann 1983, Taf. 27, 4 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5533, 2. Phase). – Brown 1968, Taf. 12, 44 (Phase 3.1).

³⁰⁴ Hoffmann 1983, Taf. 27, 3 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 4946).

³⁰⁵ Vgl. u.a. den unpublizierten Modiolus in Ostia, Inv.-Nr. 5205, des M. Perennius Tigranus (Phase 2 oder 2.1) aus dem Grab von C. Cartilius Poplicola; vgl. M. Floriani Squarciapino (a cura di), Scavi di Ostia. Le Necropoli. 1. Le Tombe di età repubblicana e augustea, 3 (Roma 1958) 190 Anm. 3.

³⁰⁶ CVA Sévres 1934, Taf. 46, 1-3. – Alexander 1943, Taf. 26, 1a-c.

³⁰⁷ Vgl. Anm. 299.

³⁰⁸ Vannini 1988, 118 Kat. 118a-b: M. Perennius Bargathes? Wenn ja, wie ich annehme, in der Phase 3.1.

³⁰⁹ Garcia y Bellido 1972, 250 Abb. 391 links (Arezzo, Museum).

³¹⁰ Zum Beispiel: Viviani 1921, Abb. 34: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2053. – Hoffmann 1983, Taf. 84, 1: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2108.

³¹¹ Zu dieser Serie s. noch: Chase 1908, 89 Kat. 141 (SL 767) mit **T/Felidae re 10a** (Bd. 38, 2 Taf. 150).

Ähnliche, jedoch degenerierte Kalathiskostänzerinnen wie im Repertoire des M. Perennius sind außerhalb von Arezzo auch in den Produktionen des sog. provinziellen Cn. Ateius³¹² und des Ancharius³¹³ sowie in der Spätitalischen Terra Sigillata³¹⁴ dokumentiert.

Die Motive der Kalathiskostänzerinnen werden mit dem Namen des Kallimachos in Verbindung gebracht und haben durch die neuattische Überlieferung in der augusteischen Zeit große Beliebtheit erreicht³¹⁵.

XI TANZENDE UND MUSIZIERENDE FIGUREN

Als männliche (**mTMF**) und weibliche (**wTMF**) Figuren, die tanzen und/oder ein Musikinstrument spielen, konnte ich in der perennischen Werkstatt – neben den Kalathiskostänzerinnen (**KT**) und den spielenden Mädchen mit Flügeln (**GM**) – noch 19 Motive verzeichnen. Alle waren Dragendorff bekannt, abgesehen von der Figur **wTMF fr 4a**, einem Motiv des M. Perennius Bargathes, das – wie ich vermute, jedoch ohne Beweis – keine tanzende Figur, sondern eine Heliade darstellt (s.u. Zyklus XXIV). Einige Figuren schildern einen geschlossenen Zyklus, andere haben einen festen Platz in einem oder in zwei bestimmten Zyklen, andere hingegen findet man in mehreren Kombinationen. Im Laufe der vier Phasen wurden diese Figuren unterschiedlich verwendet.

XI/1 TANZENDE UND MUSIZIERENDE FIGUREN DES ZYKLUS D.-W. XXI

mTMF re 2a, mTMF li 1a, mTMF li 2a, mTMF li 3a; wTMF re 1a, wTMF re 2a, wTMF re 3a (Bd. 38, 1 S. 235-239; 2 Taf. 127), **wTMF re 4a** (Bd. 38, 1 S. 239; 2 Taf. 128), **wTMF li 3a, wTMF li 4a** (Bd. 38, 1 S. 242-243; 2 Taf. 129); **T/Bovidae fr 8a** (Bd. 38, 1 S. 250; 2 Taf. 135).

Unter den tanzenden und musizierenden Figuren im Repertoire des M. Perennius gibt es eine regelhaft dargestellte Gruppe, der Dragendorff seinen Zyklus XXI widmete³¹⁶.

Da dieser Zyklus von dem deutschen Forscher nicht sehr genau beschrieben wurde, sind einige Korrekturen erforderlich. Denn er zitiert zusammen mit perennischen Motiven auch einige, die jetzt als ateianisch zu betrachten sind. Diese sind viel kleiner, stammen jedoch von den gleichen Prototypen ab, wie die perennischen Figuren. Diesen Größenunterschied hatte bereits K. Hähnle vermerkt – jedoch mit einer falschen Schlußfolgerung³¹⁷.

Dragendorff verzeichnet dreizehn Typen, von denen der Typus XXI, 4 (= **mTMF re 3a**: Bd. 38, 2 Taf. 127) zur Werkstatt des Cn. Ateius gehört, und der Typus XXI, 13 (= **wTMF fr 3a**: Bd. 38, 2 Taf. 128) mit diesem Zyklus nicht direkt zu tun hat, wie Dragendorff schon vermutete (vgl. Zyklus XLII). Dazu kommt daß, anhand der mir vorliegenden Photos und Zeichnungen, die Typen XXI, 2 und 7 m.E. identisch sind (= **wTMF re 2a**). Andererseits hat Hähnle, der unveröffentlichtes Material in Arezzo sorgfältig geprüft hat, die beiden Typen getrennt verzeichnet. Der Typus **wTMF re 2** entspricht auch dem Typus D.-W. III, 6 der Annii³¹⁸, denn das publizierte Tübinger Fragment³¹⁹ ist eindeutig ein späteres Produkt der Werkstatt des M. Perennius. Schließlich ist die Beschreibung des Typus XXI, 6 nicht genau, denn der erste Teil bezieht sich auf das perennische (= **mTMF re 2a**), der zweite Teil aber auf das ateianische Motiv (= **mTMF re 2b**: Bd. 38, 2 Taf. 127).

³¹² Vgl. u.a.: Fiches 1974, 286 Abb. 11, 88; aus Mailhac.

³¹³ Porten Palange 1992, Taf. 1, 1 (= Oxé 1933, Taf. 55, 282); Taf. 2, 6.

³¹⁴ Lavizzari Pedrazzini 1972, Taf. 8, 29 (Motiv 79). – Medri 1992, 214, 1.4.2.03. – Rossetti Tella 1996, Nr. 88.

³¹⁵ W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs (Berlin 1959) 91-96; das dort zitierte arretinische Stück in München (Typus 6, S. 95) ist eine Pasquische Fälschung.

³¹⁶ D.-W. 103-105. Für die Haltung einiger Figuren dieses Zyklus (abgesehen von den spitzen Hüten) vgl. die in der ersten Hälfte

des 1. Jhs. n. Chr. datierte Oinochoe in Paris, Louvre: H. Chew, Objets en Bronze d'Époque romaine provenant des Roches-de-Condrieu (Isère). Louvre. La Revue des Musées de France 5/6, 1996, 27ff. Abb. 1-5.

³¹⁷ Hähnle 1915, 66: »... so daß wir annehmen müssen, daß Ateius die Gefäße des Tigranus nachpressen ließ«. Cn. Ateius benutzte seine eigenen Punzen.

³¹⁸ D.-W. 148.

³¹⁹ D.-W. Taf. 31, 453.

Die Figurentypen im Punzenschatz der Werkstatt, die also z.Zt. bekannt sind, sind für den Zyklus D.-W. XXI bestimmt; vier sind männlich (**mTMF li 1a**, **mTMF li 2a**, **mTMF li 3a**, **mTMF re 2a**), sechs weiblich (**wTMF li 3a**, **wTMF li 4a**, **wTMF re 1a**, **wTMF re 2a**, **wTMF re 3a**, **wTMF re 4a**). Dieser Zyklus hatte viel Erfolg und wurde insbesondere in der 2. Phase der Werkstatt oft für kleine Gefäße, insbesondere Becher (Typus **Per f**) und Tassen, verwendet. Die Figuren sind durch vertikale, oben mit Bukranien (**T/Bovidae fr 8a**) dekorierte Linien³²⁰, senkrechte Streifen, die innen mit Blüten, Ähren, Vögeln usw. verziert sind³²¹, Thyrsos³²², Girlanden³²³, Postamente mit Hermen³²⁴ oder auch nur Grashalme³²⁵ voneinander getrennt.

Der Namensstempel entspricht in der Regel dem Typus **Per 2.E+Per 2.I**, der oft senkrecht und antithetisch in die Formen eingetieft wurde. Schon Dragendorff bemerkte dies, obwohl er fälschlicherweise glaubte, daß jene Signatur schon »... in der Cerdogruppe, zum mindesten schon von Pilemo benutzt ...« worden sei³²⁶. Richtig ist aber, daß die weibliche Figur **wTMF re 2a**, die Aulos und Scabellum spielt, schon in der 1. Phase dokumentiert ist, wie ein Formfragment in München³²⁷ mit der Signatur (PE)RENNI (**Per 1.A** oder **Per 1.C**) deutlich zeigt. Ebenfalls wurden die Tänzerin mit Kastagnetten **wTMF re 1a** und die beiden weiblichen Figuren **wTMF re 4a** auf einer von M.PEENNI (**Per 1.A**) signierten Scherbe in Arezzo von A. Pasqui zitiert³²⁸. Schließlich könnte das Tübinger Formfragment Inv.-Nr. 837 mit dem Spieler **mTMF li 3a** aufgrund der Sekundärmotive ein Produkt der 1. Phase sein³²⁹.

Man kann also davon ausgehen, daß auch dieser Zyklus schon in der prä-tigranischen Phase entstanden ist. Vermutlich wurde er gegen Ende der 1. Phase entworfen und hatte dann mit M. Perennius Tigranus seine Blütezeit erreicht; ob von Anfang an mit allen zehn bekannten Figurentypen, ist aber anhand des vorhandenen Materials noch nicht beweisbar. In der Tat könnte es möglich sein, daß das ursprüngliche Repertoire in der 2. Phase erweitert wurde.

Es steht fest, daß diese Motive, zumindest teilweise, in der 3. und 4. Phase weiterhin verwendet wurden. Von M. Perennius Bargathes haben wir eine Formschüssel für die Herstellung von Kelchen: dort tanzen die Figuren in antiker Manier vor Girlanden, jedoch ohne Trennungsmotive (**Taf. 29, Komb. Per 32**)³³⁰. Auf einem weiteren Aretiner Formschüsselfragment der 3. Phase ist der Tänzer **mTMF li 1a** in einer für ihn ungewöhnlichen Szene dargestellt, nämlich mit dem Skelett **Ske 12a** (Bd. 38, 1 S. 220-221; 2 Taf. 118) und dem trinkendem Jüngling **mF re 38a** (Bd. 38, 1 S. 42-43; 2 Taf. 10) (**Taf. 48, Komb. Per 81**) (s. Zyklus XXXII)³³¹. Das Motiv wurde also für die vermutliche Szene des »carpe diem« als geeignet eingeschätzt und benutzt.

In der 4. Phase, in der die veralteten Punzen deutlich oft retuschiert wurden, befinden sich einige dieser Figuren, wie z.B. **mTMF li 2a**, **mTMF li 3a**, **wTMF re 2a**, **wTMF re 4a**, vor punktierten Girlanden³³² oder waagerechten Streifen auch zusammen mit fremden Gestalten, wie der Mänade **M li 21b** (Bd. 38, 1, S. 134; 2 Taf. 66) und der Horebüste **wF re 44a** (Bd. 38, 1, S. 65; 2 Taf. 22) (= **H re 1c**) (s. **Taf. 55, Komb. Per 90**: Zyklus XLII, und **Taf. 56, Komb. Per 93**: Zyklus XLIV/1). Der Tänzer **mTMF li 2a** ist auch auf einem Formschüsselfragment, das Hähnle ebenfalls in Arezzo sah³³³, mit dem Putto **EP re 28a** (Bd. 38, 1 S. 24; 2 Taf. 2) und dem Krokodil **T/Reptilia 4a** (Bd. 38, 1 S. 281; 2 Taf. 157) abgebildet (**Taf. 57, Komb. Per 96**: Zyklus XLV): Es ist sicher, daß insbesondere M. Perennius Crescens mit solchen Motiven am Werk war.

³²⁰ Vgl. z.B. Viviani 1921, Abb. 26. 28. – Vannini 1988, 85, Kat. 68a-b.

³²¹ Vgl. z.B. D.-W. Taf. 11, 144. 147.

³²² Vgl. u.a.: D.-W. Taf. 11, 155.

³²³ Vgl. Vannini 1988, 76 Kat. 54a-b.

³²⁴ Vgl. Vannini 1988, 71 Kat. 44a-b.

³²⁵ Vgl. u.a. Viviani 1921, Abb. 29. – D.-W. Taf. 11, 153.

³²⁶ D.-W. 104.

³²⁷ München, St. Antikensammlungen, Nr. 43.

³²⁸ A. Pasqui 1884, 378, Gruppe XII, 32.

³²⁹ D.-W. Taf. 11, 140.

³³⁰ Marcus Perennius Bargathes 1984, 61-63 Kat. 46.

³³¹ Marcus Perennius Bargathes 1984, 116 Kat. 100.

³³² D.-W. Taf. 31, 453. – Vannini 1988, 64 Kat. 28a-b; 350, Kat. 392a-b (zwischen Gefäßen). Für **wTMF re 4a** als *disiecta membra* auf einem Kelch des Crescens vgl. Marabini Moevs 2006, Taf. 75, 39a (zitiert in: Bd. 38, 1, S. 239).

³³³ Hähnle 1915, 35.

Schließlich ist der gleiche Tänzer **mTMF li 2a** wieder auf dem Aretiner Formfragment Inv.-Nr. 9292 zusammen mit **wF re 19c** (Bd. 38, 1, S. 61) zwischen Girlanden und Gefäßen dokumentiert.

Wie oben schon erwähnt, befindet sich im Museum von Arezzo nicht nur eine erhebliche Zahl von Scherben, sondern auch von Formfragmenten, die hauptsächlich aus der 2. Phase der Werkstatt stammen; mit Hilfe dieser hatte der Fälscher die Möglichkeit, mehrere Stempel der besser erhaltenen Motive zu erzeugen und dann mehrere Formen herzustellen³³⁴.

XI/2 KITHARASPIELER **mTMF re 1a**

mTMF re 1a (Bd. 38, 1, S. 235; 2 Taf. 127).

Die männliche, Kithara spielende Figur **mTMF re 1a**, die nach rechts schreitet, wurde ab der 1. Phase der Perennius-Werkstatt sehr oft verwendet. Das geschah – anhand des bekannten Materials – bis zur Phase 2.1. Die Figur ist strittig; sie ist als Musikspieler, oft aber auch als Satyr dargestellt: der Schwanz ist in diesem Fall zusätzlich, jedoch nicht immer konsequent, hinzugefügt. Das Musikinstrument wurde (vorher) getrennt eingestempelt; oft ist es im Verhältnis zur Figur zu groß.

Auch die Verwendung dieser Figur ist – genauso wie bei **wTMF li 2a** (Bd. 38, 2 Taf. 129; vgl. Zyklus XI/3) – vielfältig; man findet sie in verschiedenen Zyklen. Insbesondere in der 1. Phase ist z.B. der Kitharaspieler als Trennungsfigur zwischen der Zweiergruppe der Satyrn mit Schlauch und Schale (s. Zyklus XIV/6) belegt (**Taf. 37, Komb. Per 54**), während er in der 2. Phase und in Cincelli (Phase 2.1) hauptsächlich in den Symposionszenen (s. Zyklus XII) bezeugt ist, in denen die Symposiasten von mehreren musizierenden Figuren unterhalten werden; in diesem Zusammenhang spielt er oft gegenüber sitzenden, Auloi spielenden Figuren, wie dem Mädchen **wTMF li 7a** (Bd. 38, 1, S. 243; 2 Taf. 129) oder dem Satyr **S li 8a** (Bd. 38, 1, S. 211; 2 Taf. 113) (**Taf. 30-31, Komb. Per 34-Per 35**). Es ist aber nicht zu übersehen, daß **mTMF re 1a** auch mit anderen Figuren, wie Mänaden oder Tänzerinnen, zusammengeht³³⁵.

Dragendorff merkte bereits an, daß dieses Motiv keinen festen Platz in einem bestimmten Zyklus hatte, und widmete ihm als selbständigem Typus den Zyklus XV³³⁶.

XI/3 LEIERSPIELERIN **wTMF li 2a**

wTMF li 2a (Bd. 38, 1 S. 242; 2 Taf. 129).

Ebenso wie der Kitharöde **mTMF re 1a** (Zyklus XI/2) spielt das nach links gewendete, auf einer Leier musizierende Mädchen **wTMF li 2a** in der Perennius-Werkstatt mehrere Rollen.

Sie ist in der 1. bis zur 3. Phase in dem Zyklus III der Musen als **Mu li 2a** (zusammen mit ihrer Variante mit der Maske **Mu li 1a**: Bd. 38, 2 Taf. 69) dargestellt³³⁷, oder sie befindet sich im Gefolge des Herakles in dem Zyklus mit Omphale (Zyklus II; **Taf. 22, Komb. Per 2**)³³⁸, schließlich unterhält sie die Teilnehmer in den Symposionszenen der Phase 2 und 2.1 (Zyklus XII; **Taf. 31, Komb. Per 36**)³³⁹. In der Phase 3.1 ist sie auch auf Kelchen zusammen mit Figuren der dionysischen Mysterien dargestellt (s. Zyklus IV)³⁴⁰. In der 4. Phase scheint diese Spielerin z.Zt. nicht dokumentiert zu sein.

Das neoattische Motiv³⁴¹ ist also in der 1. Phase der Werkstatt entstanden; für welchen Zyklus es aber ursprünglich bestimmt war, ist unklar. Als reine Hypothese könnte man sich entweder für den Zyklus des

³³⁴ Porten Palange 1995, 556-567, Taf. 45, P 13; 528, P 36; Taf. 48, P 37; 56, F 36-F 37; 58, F 48; 60, F 63; 64, F 81-F 82.

³³⁵ Vgl. z.B. Oxé 1933, Taf. 18, 81.

³³⁶ D.-W. 90-91.

³³⁷ Vgl. S. 40 und im Katalog der Punzenmotive u. **Mu li 2a**: Bd. 38, 1 S. 141-142.

³³⁸ D.-W. XI, 8 (S. 82). Vgl. S. 38.

³³⁹ Vgl. S. 64 und Porten Palange 1966, Taf. 3, 19.

³⁴⁰ Marcus Perennius Bargathes 1984, 42-43, Kat. 14.

³⁴¹ Marabini Moevs 1981, p. 32; 23 Abb. 41.

Herakles und der Omphale entscheiden, denn auch im Repertoire des Cn. Ateius ist die Figur als **wTMF li 2b** (Bd. 38, 1 S. 242) in ebendiesem Zyklus bezeugt (**Taf. 91, Komb. At 23**), oder für den Zyklus der Musen und des Herakles Musarum – oder gleichzeitig für beiden.

XI/4 SITZENDE KITHARA- UND AULOISPIELERINNEN

wTMF re 9a, wTMF fr 1a (Bd. 38, 1 S. 240-241; 2 Taf. 128); **wTMF li 7a** (Bd. 38, 1 S. 243; 2 Taf. 129).

Die beiden sitzenden, Kithara und Auloi spielenden Mädchen **wTMF re 9a** und **wTMF li 7a**³⁴² sind fast identisch mit den geflügelten, ebenfalls musizierenden Figuren **GM re 15a** (Bd. 38, 2 Taf. 31) und **GM li 5a** (Bd. 38, 2 Taf. 34), deren Flügel – wie schon erwähnt (s. Zyklus VI/2) – getrennt mit Teilstempeln eingedrückt worden sind. Man kann also in beiden Fällen über dieselben Typen reden; trotzdem sind die Motive auch im Katalog der Punzenmotive getrennt verzeichnet.

Die Kithara und Auloi spielenden, flügellosen Mädchen befinden sich in der Phase 2 und 2.1 der Perennius-Werkstatt z.Zt. nur in jenen Symposionszenen, in denen die Teilnehmer von Musikanten unterhalten werden (s. Zyklus XII). Sie sind nicht einander gegenüber dargestellt, wie die geflügelten Pendants, sondern sie sitzen getrennt und drehen sich den Rücken zu, während zwischen ihnen eine Figur, oft die Cymbalspielerin hinter dem Vorhang, **wTMF fr 1a**, steht³⁴³ (**Taf. 30, Komb. Per 34**).

XI/5 CYMBALASPIELERIN **wTMF fr 1a**

wTMF fr 1a (Bd. 38, 1 S. 240-241; 2 Taf. 128).

Wie der Kitharaspielder **mTMF re 1a** (Bd. 38, 2 Taf. 127; vgl. Zyklus XI/2) ist auch das Mädchen, das Cymbala hinter einem Vorhang spielt, in zwei verschiedenen Zyklen bezeugt.

In der 1. und 2. Phase der Perennius-Werkstatt befindet sich die Spielerin im Zyklus IV des dionysischen Opfers; neben ihr ist oft der Satyr **S li 25a** (Bd. 38, 1 S. 216; 2 Taf. 116) mit der nach unten gerichteten Fackel dargestellt (**Taf. 23, Komb. Per 5**)³⁴⁴. Erst in der Phase 2 und 2.1 wird das Motiv zusätzlich auch in den Symposionszenen (Zyklus XII) verwendet, in denen die Teilnehmer von Musikanten unterhalten werden. In der Regel ist hier die Cymbalspielerin zwischen den zwei sitzenden, flügellosen, sich den Rücken zudrehenden, Auloi (**wTMF li 7a**: Bd. 38, 2 Taf. 129) und Kithara (**wTMF re 9a**: Bd. 38, 2 Taf. 128) spielenden Mädchen dargestellt (Zyklus XI/4; **Taf. 30, Komb. Per 34**).

Bestimmt hat der Fälscher aus einer der vielen Formschüsseln in Arezzo mit dionysischem Opfer das Motiv extrapoliert; es ist auf zwei modernen Formen wiedergegeben; außerdem kennen wir jetzt einen ebenfalls modernen Teilstempel mit dem Kopf des Mädchens und seinem Musikinstrument³⁴⁵.

Das Motiv, immer unkorrekt als »Musa con Dioniso« bezeichnet, ist in der Spätitalischen Terra Sigillata weiter belegt³⁴⁶.

XI/6 TÄNZERIN **wTMF li 1a**

wTMF li 1a (Bd. 38, 1 S. 241-242; 2 Taf. 129).

Diese Tänzerin, die z.Zt. nur in der 1. Phase bekannt ist, wird gemeinsam mit den Kalathiskostänzerinnen (Zyklus X) und in den Symposionszenen (Zyklus XII) besprochen.

³⁴² D.-W. V (S. 67).

³⁴³ Vgl. z.B. Oxé 1933, Taf. 2, 1c.

³⁴⁴ Vgl. D.-W. X, 3 (S. 79). Hier S. 41-42.

³⁴⁵ Porten Palange 1995, 579-580; Taf. 57, F 44; 63, F 74; 47, *P 31.

³⁴⁶ Lavizzari Pedrazzini 1972, 33 Taf. 16, 97 (= Medri 1992, 199, 1.2.4.02. – Rossetti Tella 1996, Taf. 42, 176, Typus 82).

XII SYMPOSITIONSZENEN

mSymp 1a, mSymp 2a, mSymp 3a, mSymp 4a, mwSymp 1a, wSymp 1a, wSymp 2a, wSymp 3a, wSymp 4a-wSymp 4b (Bd. 38, 1 S. 229-234; 2 Taf. 125-126), **mF re 15a** (Bd. 38, 1 S. 39; 2 Taf. 8), **mF re 43a** (Bd. 38, 1 S. 43; 2 Taf. 11).

Das Museum in Arezzo besitzt eine große Anzahl von mit Symposiasten verzierten Stücken; allerdings sind bis jetzt nur wenige Exemplare veröffentlicht worden. Ein paar Formschüsseln sind glücklicherweise komplett erhalten³⁴⁷. Auch deswegen war es für A. Pasqui möglich, die zahlreichen Fälschungen derart täuschend genau herstellen zu können³⁴⁸.

Aber in fast allen Sammlungen der verschiedenen Museen befinden sich zahlreiche Fragmente mit solchen Szenen, die Dragendorff unter der Bezeichnung Zyklus XIII beschrieb³⁴⁹, so daß wir – abgesehen von einigen Zweifeln – die Entwicklung der Gruppierungen gut verfolgen können.

Der Zyklus besteht aus elf Figuren, **wSymp 1a-wSymp 4a-b; mSymp 1a-mSymp 4a; mwSymp 1a**, die alle nach links gewendet sind, und einem Diener (**mF re 15a**)³⁵⁰.

Die männliche Figur **mSymp 2a** wird hier zum ersten Mal beschrieben; sie ist – trotz einer großen Ähnlichkeit mit **mSymp 1a** – mit diesem Motiv nicht identisch, wie Dragendorff noch meinte.

Mit Ausnahme von **mwSymp 1a** wurden die Figuren als einzelne Punzen hergestellt und in verschiedenen Kombinationen in die Formschüsseln eingestempelt worden, wobei zumeist Zweiergruppen gebildet wurden. Nur in Verbindung mit dem Sklaven, der sich hinter dem Vorhang befindet (**mF re 15a**), entsteht einerseits eine Dreiergruppe, während andererseits das traurige Mädchen, Typ **wSymp 4**, das in den drei mir bekannten Beispielen der 1. Phase mit **mSymp 2a** bezeugt ist, später am Fuß der Kline manchmal ohne Partner dargestellt ist.

Die Gruppe **mwSymp 1a** scheint mir mit einem Kompositstempel hergestellt worden zu sein; wenn man die Stellung der Arme und Hände des Paares betrachtet, ist eindeutig, daß die beiden Figuren gleichzeitig, d.h. mit einem einzigen Stempel, in die Formschüsseln eingetieft wurden³⁵¹. Statt dessen ist vor kurzem bewiesen worden, daß der berühmte »Kompositstempel« der Slg. Loeb SL 342 mit **wSymp 1a** und **mSymp 1a** modern ist und vom Fälscher aus der echten (beschädigten) Formschüssel in Arezzo, Inv.-Nr. 4626, gewonnen wurde: ausgerechnet von diesem Stempel ausgehend begann meine Entdeckung der Fälschungen³⁵².

Bei den echten, mir bisher bekannten Stücken der 1. Phase mit Symposionszenen (wie auch übrigens bei allen gefälschten Formen!) findet sich zumeist der Namensstempel des Nicephorus (**Per 1.I**); trotzdem spricht die Anwesenheit anderer zweiteiliger Namensstempel, **Per 1.B** oder **Per 1.C**, die Nicephorus anscheinend nie benutzte, dafür, daß auch Cerdo, Pilades und Pilemo an der Produktion der Symposionsgruppe beteiligt waren. Dragendorff erwähnt z.B. eine Münchener, von Cerdo signierte Scherbe (vidi) mit dem zweimal wiederholten Jüngling mit dem Becher (**mSymp 3a**)³⁵³.

³⁴⁷ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2108 (= Viviani 1921 Abb. 5. – Hoffmann 1983, Taf. 84, 1. – Marabini Moevs 2006, 121 Abb. 42); Inv.-Nr. 4626 (= Viviani 1921, Abb. 4. – Hoffmann 1983, Taf. 84, 2. – Porten Palange 1995, Taf. 67, 1-2. – Marabini Moevs 2006, 121 Abb. 41); die ehem. Florentiner Formschüssel, Neg.-Nr. (Soprintendenza Florenz) 536 rechts u. 41190/1-5 (= Milani 1912, Taf. 79 unten. – Marabini Moevs 2006, 122 Abb. 43. – Ead. 2006a, 177 Abb. 1), heute ebenfalls im Museum von Arezzo.

³⁴⁸ Porten Palange 1995, 564-565, Taf. 50, F 3; 54, F 26. F 27; 58, F 47; 59, F 55. F 57; 60, F 58. F 59; 64, F 79.

³⁴⁹ D.-W. 86-88.

³⁵⁰ Die nach rechts gewendete Figur ist nur in diesem Zyklus und von Anfang an vorhanden. Siehe zuletzt: Marabini Moevs 2006, Taf. 68, 22 = Ead. 2006a, 177 Abb. 2 (2. Phase). In D.-W. als Frau bezeichnet.

³⁵¹ Bei diesem Motiv merkt man manchmal, daß der Stempel wegen seiner Größe nicht immer vollständig in die Formschüsseln eingestempelt wurde. Auch Teilstempel (z.B. Beine) darf man aber nicht ausschließen.

³⁵² Porten Palange 1989, 91ff. – Ead. 1995, 545-546, Taf. 45, P 11; vgl. auch Taf. 67, 1-2. Weitere gefälschte Punzen in diesem Zyklus sind die folgenden: Porten Palange 1995, Taf. 46, P 16, P 20; 48, P 34, P 35; 49, P 51.

³⁵³ D.-W. 88.

Dieser Zyklus wurde bis zum Ende der 2. Phase – einschließlich der Filiale in Cincelli – mit Erfolg fortgesetzt. Ob er in der 3. Phase noch vertreten war, kann ich z.Zt. nicht nachweisen. H. Dragendorff, einer Äußerung Hähnles folgend³⁵⁴, meint, der (kompakte?) Zyklus bleibe auch in den späteren Phasen der Werkstatt im Repertoire. In der Tat wurden einige Figuren der Symposiasten mit fremden Motiven kombiniert; ein Beispiel dafür ist für das aus der 4. Phase stammende, von Hähnle zitierte Formfragment im Museum von Arezzo mit der Gruppe **mwSymp 1a** und den Knöchelspielerinnen (Zyklus IX) als Trennungsmotiv (s.o.)³⁵⁵.

Es erscheint mir sicher, daß sich bereits in der 1. Phase Gruppierungen der Symposiasten und der erotischen Paare manchmal auf einem Gefäß abgewechselt haben. A. Stenico erkennt in den Figuren der Symposiastengruppe eine erotische Komponente³⁵⁶, und schon vorher faßten A. Pasqui³⁵⁷ und K. Hähnle³⁵⁸ die beiden Zyklen zusammen. Mit Bestimmtheit ließe sich das vielleicht auch in diesem Falle nur mit Hilfe des Materials in Arezzo sagen. Vorerst ist das Formschüsselfragment in Arezzo, Inv.-Nr. 10476, unter **mSymp 3a** im Katalog der Punzenmotive zitiert (Bd. 38, 1 S. 230), ein Werk des Cerdo oder des Nicephorus, von großem Interesse. Hinter dem Jüngling mit dem Becher, getrennt durch die **Säule 29a** (Bd. 38, 1 S. 336; 2 Taf. 177: mit Flügeln geschmückt!) mit einem Eros (**EP re 19a**: Bd. 38, 1 S. 23; 2 Taf. 2) und vielen anderen kleinen Dekorationsmotiven (Girlande, Keule [Taf. 21, 86] und Weintrauben), folgt eine weitere, mit Löwenfell und Löwenpfoten geschmückte Kline, auf der zwei nach unten gerichtete Füße erhalten geblieben sind. Füße in einer solchen Lage kennt man ansosten nur bei männlichen Partnern in Symplegmaszenen. Das bedeutet, daß Szenen der beiden Zyklen in der 1. Phase, wenn vielleicht auch nur selten, zusammengefügt wurden. Ich möchte noch darauf aufmerksam machen, daß sich auf einer Scherbe (München, Kunsthandel; Photo Archiv H. Klumbach: Bayer. Landesamt für Denkmalpflege. Lichtbildstelle) der schlafende Junge **mSymp 4a** zusammen mit der weiblichen Figur der Gruppe **Sy 4a** (Bd. 38, 2 Taf. 119) befindet, die vor ihm liegt. Leider kann ich dieses Stück keiner bestimmten Phase zuordnen, obwohl die Präsenz von Blüten unter dem schlafenden Jüngling wahrscheinlich für eine spätere Zuschreibung spricht³⁵⁹.

In diesem Sinne könnte es für die Anwesenheit der traurigen, halb nackten Frau **wSymp 4a-b** bei Symposiasszenen eine Erklärung geben. Diese Figur war sicher schon in der 1. Phase der Werkstatt bei den Symposiasten vertreten (s.o.); in dieser Gruppe ist sie die einzige entblößte Frau, die jedoch in den Symplegmaszenen bis jetzt (noch) nicht dokumentiert ist. Obwohl Dragendorff seine These mit keinem Beispiel untermauert, nimmt er an, daß diese Figur ursprünglich nicht zu den Symposiasszenen gehörte, sondern vielleicht eher zu den erotischen Gruppen. Ich stimme ihm zu. Nur seine Erklärung kann ich nicht akzeptieren, denn er schreibt: »Dafür, daß die Figur nicht zum Zyklus [D.-W. XIII] gehört, spricht bis zu einem gewissen Grade auch, daß sie als einzige auch in die Corneliustöpferei übergegangen ist«³⁶⁰ (s. Taf. 125, Komb. Cor 17). Abgesehen davon, daß ausgerechnet der schlafende Junge **mSymp 4c** (Bd. 38, 2 Taf. 125) zusammen mit dem traurigen Mädchen **wSymp 4c** (Bd. 38, 2 Taf. 126) ebenfalls in dem Repertoire des P. Cornelius (s. S. 271-272 u. Zyklus X; Taf. 125, Komb. Cor 16) dokumentiert ist, ist der Argumentation von Dragendorff nur schwer zu folgen. Aber auch hier mag in Zukunft die genauere Betrachtung des Aretiner Materials eine entscheidende Rolle spielen.

In der 1. Phase sind auf jeder Formschüssel immerzu vier Gruppen, oft in verschiedenen Kombinationen, dargestellt. Auf einer Formschüssel, ehemals in Florenz, ein Werk des Nicephorus³⁶¹, heute vermutlich in Arezzo, die im Jahre 1893 erworben wurde, ist das Paar **mwSymp 1a** zweimal eingestempelt worden

³⁵⁴ Hähnle 1915, 50. – Dragendorff 1961, 92-93, Nr. 434c.

³⁵⁵ Hähnle 1915, 50 (unter Zyklus IV) und 53 (unter Zyklus V). Vgl. auch: Marcus Perennius Bargathes 1984, 55 Kat. 36.

³⁵⁶ Stenico 1956, 426 Anm. 50.

³⁵⁷ A. Pasqui 1884, 374-375 Gruppo VI, Forme (169 Stücke) e vasi (11 Stücke).

³⁵⁸ Hähnle 1915, 49-53 (Zyklus IV. Beim Symposion).

³⁵⁹ Für die Präsenz der Blüten unter einer Figur vgl. z.B. den Kelch des Saturninus in Mainz, RGZM, Inv.-Nr. O.7611 mit **Mu re 5a** und **Mu li 3a** (Zyklus XLI; Taf. 54, Komb. Per 87).

³⁶⁰ D.-W. 88, XIII, 9.

³⁶¹ Milani 1912, Taf. 79 unten (s. Anm. 347).

(Taf. 30, **Komb. Per 33**). Ob die Wiederholung einer Gruppe üblich war, kann man wegen der wenigen komplett erhaltenen Exemplare nicht genau überprüfen. Sicher ist aber, daß einzelne Figuren, darunter insbesondere das Motiv **mSymp 3a**, oft zweimal nacheinander in die Formschüssel eingetieft wurden (s.o.). In der 1. Phase wurden die Sekundär- und Trennungsmotive – wie Säulen, Erogen, Masken, Blüten, vegetabilische Ornamente usw. – viel zahlreicher eingestempelt³⁶² als in der darauffolgenden Phase, in der ausschließlich Musikinstrumente, Keulen und Girlanden den Hintergrund spärlich dekorieren³⁶³. Auch Trennungsfiguren zwischen den Betten, wie z.B. die Tänzerin **wTMF li 1a** (Bd. 38, 2 Taf. 129) und Erogen (z.B. **EP re 3a**: Bd. 38, 2 Taf. 1)³⁶⁴, waren nur in der 1. Phase vorhanden, ebenso die oft mit Löwenfellen (**T/Fell 5a**; Bd. 38, 1 S. 273-274; 2 Taf. 153) bedeckten Klinai; diese Felle³⁶⁵ und die breiten, herabhängenden Pfoten (**Taf. 16, 62**) an beiden Enden der Klinai sind in der Massenproduktion des M. Perennius Tigranus völlig verschwunden. Statt dessen werden, wie in den erotischen Szenen, die Matratzen mit ausgebreiteten Tüchern bedeckt.

In der 2. Phase wurde das Schema dieses Zyklus manchmal variiert (**Taf. 30-31, Komb Per 34-Per 36**). Neben den Formschüsseln mit vier Szenen wurden auch Gefäße produziert, auf denen – neben einigen Figuren der Symposiengruppe, in der Regel zwei/drei Paare – weitere, teilweise aus anderen Zyklen entnommene Gestalten dargestellt wurden: die zwei sitzenden, Kithara und Auloi spielenden Mädchen (**wTMF re 9a, wTMF li 7a**: Bd. 38, 2 Taf. 128-129; s. Zyklus XI/4)³⁶⁶, die Cymbala spielende Frau hinter einem Vorhang (**wTMF fr 1a**: Bd. 38, 2 Taf. 128; s. Zyklus XI/5), das Mädchen mit Leier (auch als Muse vorhanden: **wTMF li 2a**; Bd. 38, 2 Taf. 129; s. Zyklus XI/3), der kleine eingeschlafene Sklave (**mF re 43a**)³⁶⁷, der sitzende Satyr, der Scabellum und Auloi spielt (**S li 8a**: Bd. 38, 2 Taf. 113; s. Zyklus XIV/13), und schließlich die stehende, Kithara spielende Figur (**mTMF re 1a**: Bd. 38, 2 Taf. 127; s. Zyklus XI/2), oft auch als Satyr dargestellt. In den beiden letzten Fällen dürften eigentlich die Figuren keinen Schwanz haben³⁶⁸, was die Töpfer aber manchmal mißachteten³⁶⁹ (**Taf. 31, Komb. Per 35**).

Mit diesen musizierenden Figuren wollten die Töpfer der 2. Phase mit großer Wahrscheinlichkeit das oft verwendete Dekor erneuern und den Inhalt der Szene besser charakterisieren. A. Stenico vermutete, daß diese Änderung erst in der Phase 2.1 vorgenommen worden sei³⁷⁰, aber der Kelch aus Xanten mit dem Namensstempel **Per 2.B**³⁷¹ (**Taf. 30, Komb. Per 34**) oder Fragmente mit der Signatur **Per 2.E+Per 2.I**³⁷² zeigen deutlich, daß eine solche Produktion schon früher und in Santa Maria in Gradi stattgefunden hatte.

Diese Figuren der Symposiasten, die so oft in der 1. und 2. Phase in der Produktion des M. Perennius dokumentiert sind, waren aber kein Privileg jener Werkstatt. Auch in dem Repertoire des Cn. Ateius waren solche Motive in den gleichen Gruppierungen, jedoch mit anderen Handstempeln, vorhanden (s.u. Zyklus XVIII, S. 204-205) sowie in jenem – jedoch in geringer Zahl und oft nur als Einzelmotive – des P. Cornelius (s.u. Zyklus X, S. 271-272).

M. T. Marabini Moevs hat in einem vor kurzem publizierten Aufsatz bewiesen, daß diese Szenen aus alexandrinischen Epigrammen stammen, die mit großer Wahrscheinlichkeit mit Illustrationen versehen waren. Silberne Gefäße und Ausformungen mit solchen Szenen wurden nach 31 v. Chr. nach Italien gebracht und in Arezzo aufgenommen³⁷³.

³⁶² Man muß von den spärlichen Dekorationen, die wir auf den neun bekannten und oben erwähnten (vgl. Anm. 348), von A. Pasqui gefälschten Formen kennen, Abstand nehmen.

³⁶³ Vgl. z.B. Porten Palange 1966, Taf. 4, 23.

³⁶⁴ Vgl. z.B. Hoffmann 1983, Taf. 84, 1.

³⁶⁵ Vgl. z.B. D.-W. Taf. 10, 103.

³⁶⁶ Diese flügellosen Mädchen, Varianten der Motive **GM re 9a** und **GM li 4a**, befinden sich nur in diesem Kontext. S. zuletzt: Marabini Moevs 2006, 126-127 Taf. 68, 23.

³⁶⁷ Brown 1968, Taf. 8, 23.

³⁶⁸ Chase 1916, Taf. 24, 37. – Porten Palange 1966, Taf. 3, 19. – Hoffmann 1983, Taf. 26, 3 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 3768).

³⁶⁹ Latour 1951, 172 Abb. 5.

³⁷⁰ Stenico 1956, 426 Anm. 51.

³⁷¹ Oxé 1933, Taf. 1-2, 1a-d (= Lehner 1912, Abb. 1-2). Bei Betten und Matratzen ist wegen Mangel an Platz ein Pasticcio entstanden; die Symposiasten sind dort acht, die musizierenden Figuren fünf.

³⁷² Vgl. z.B. Chase 1916, Taf. 24, 37.

³⁷³ Marabini Moevs 2006a, 176-180.

XIII SYMPLEGMASZENEN

Sy 1a, Sy 2a, Sy 3a, Sy 4a (Bd. 38, 1 S. 222-223; 2 Taf. 119), **Sy 6a, Sy 7a** (Bd. 38, 1 S. 223-224; 2 Taf. 120), **Sy 8a, Sy 9a, Sy 10a** (Bd. 38, 1 S. 224-225; 2 Taf. 121), **Sy 14a** (Bd. 38, 1 S. 225-226; 2 Taf. 122), **Sy 18a, Sy 19a-b** (Bd. 38, 1 S. 227; 2 Taf. 123), **Sy 20a, Sy 21a** (Bd. 38, 1 S. 228; 2 Taf. 124). H. Dragendorff beschreibt die erotischen Szenen bei M. Perennius im Zyklus XIV³⁷⁴ und bei den Annii im Zyklus V³⁷⁵; fraglich nennt er noch für dieses Thema den Namen des P. Cornelius³⁷⁶.

In der Tat war die Kenntnis der Motive mit Symplegmaszenen in der Zeit Dragendorffs und noch bis vor kurzem mangelhaft. Das ist auf die Eindeutigkeit der Motive zurückzuführen, die die Publikation der Stücke damals verhinderte.

Heute hat sich die Situation geändert; Gefäße und Fragmente mit solchen Darstellungen werden ohne Bedenken veröffentlicht, aber die Zahl der Motive ist, obwohl sie inzwischen höher geworden ist als die, die von Dragendorff angenommen wurde, meiner Meinung nach noch weit von der Realität entfernt: Denn dieses Thema war verständlicherweise immer sehr beliebt und unter den verschiedenen Werkstätten verbreitet – damals wie heute. Aus dieser Sicht darf man die Berliner Formschüssel und ihre entsprechende Punze sowie die Formschüsseln in New York (MMA) und Oxford (Ashmolean Museum) betrachten, die jetzt alle als Fälschungen im Stile des M. Perennius bzw. des C. Annius bestätigt wurden³⁷⁷. Aber wie man weiß, ändern diese Fälschungen das Gesamtbild dieser Zyklen (von der Ikonographie her) nicht, da die dort dargestellten Szenen nicht erfunden sind, sondern von echten Formschüsseln stammen.

Die ganzen von Dragendorff aus den verschiedenen Werkstätten aufgelisteten Symplegmaszenen – die damals 13 Typen sind inzwischen auf 23 (oder 24) angestiegen – finden sich in den folgenden Werkstätten dokumentiert: M. Perennius, Cn. Ateius, Rasinius, C. Cispus, L. Pomponius Pisanus (mit großer Wahrscheinlichkeit), P. Cornelius und Anteros +?. Zur Zeit ist es in Folge der Entdeckung der Fälschungen fraglich, ob die Annii überhaupt einen Zyklus mit solchen Szenen in ihrem Repertoire hatten.

Die Werkstatt, die am häufigsten erotische Szenen dargestellt hat – oder von der zumindest am häufigsten Symplegmaszenen auf den erhaltenen Stücken und Fragmenten dargestellt sind –, ist zweifellos die des M. Perennius. Ich kann insbesondere die Motive dieser Werkstatt anhand des Materials verfolgen, das sich in den wichtigsten Sammlungen befindet; das zahlreiche Material im Museum von Arezzo ist praktisch unbekannt.

Zwei Kelche des M. Perennius Tigranus sind uns komplett erhalten geblieben: einer im Ashmolean Museum (Typus **Per a/3**) mit vier Szenen³⁷⁸ (**Taf. 31, Komb. Per 37**) und der zweite, etwas später hergestellte Kelch aus Spanien mit drei Szenen³⁷⁹ (**Taf. 32, Komb. Per 38**). Sonst kennen wir die anderen erotischen Gruppen nur von Fragmenten.

Die Typen **Sy 3, Sy 4, Sy 6, Sy 7, Sy 14, Sy 18, Sy 20** sind die am meisten verwendeten Motive überhaupt und werden in verschiedenen Größen, wie schon Dragendorff bemerkte, und in verschiedenen Varianten wiederholt, wie z.B. leichte Veränderungen der Positionen der Körper (z.B. bei **Sy 18a**), der Frisuren oder der Kopfbedeckungen der Mädchen und der Mäntel der beiden Partner. Auch die Tatsache, daß die gesamten Szenen oft mit Einzelstempeln und nicht mit Kompositstempeln, die in Arezzo rar waren, realisiert wurden, spielt eine große Rolle bei diesen Veränderungen. Nur durch eine gründliche Untersuchung des Materials in Arezzo würde sich m.E. eine genauere Anzahl der Unterschiede in Zukunft registrieren lassen.

³⁷⁴ D.-W. 89-90. Vgl. auch A. Pasqui 1884, 374-375, Gruppe VI zusammen mit Symposionszenen. So auch: Hähnle 1915, 49-53.

³⁷⁵ D.-W. 150-151.

³⁷⁶ D.-W. 150-151, 168.

³⁷⁷ Porten Palange 1995, Taf. 44, P 7; 53, F 19; 62, F 71, F 73; 63, F 75, F 76, F 77.

³⁷⁸ Brown 1968, Taf. 1-2, 1.

³⁷⁹ Oxé 1933, Taf. 29-30, 121a-d (aus Bilbilis, mehrmals reproduziert).

Die oben genannten, von Dragendorff fast alle aufgelisteten Szenen (D.-W. XIV, 1-7) wurden grundsätzlich in der 1. Phase der Werkstatt eingeführt, obwohl es nicht für alle möglich ist, die frühere Herkunft durch Namensstempel oder charakteristische Merkmale heutzutage zu belegen. Sicher ist auch, daß in der 4. Phase der perennischen Werkstatt dieser Zyklus weiterhin mit Erfolg verwendet wurde, wie mehrere, noch nicht veröffentlichte Fragmente im Museum von Arezzo, die ich vor Jahren sah, bestätigen. Nur bei dem Motiv **Sy 21a** auf einer Bostoner Scherbe der »Protobargathischen Gruppe« habe ich einige Zweifel³⁸⁰.

Die Klinai, auf denen die Liebespaare liegen, sind die gleichen, die in den Symposionszonen dargestellt sind. Ein Bett besteht aus mehreren Teilstempeln: aus Matratze, oft von einem Löwenfell (**T/Fell 5a**: Bd. 38, 1 S. 273-274; 2 Taf. 153) mit herabhängenden Pfoten (**Taf. 16, 62**) (in der 1. Phase)³⁸¹ oder von einem Laken bedeckt, aus gedrehten Beinen, von denen die zwei vorderen sichtbar sind, manchmal aus gleichen geschwungenen Stützen an Kopf- und Fußende. Am Kopfende befindet sich ein Kissen, auf das sich einer der Partner stützt oder auf dem er ruht, und vor dem Bett ist oft ein Schemel und/oder ein Gefäß eingestempelt worden.

Nach unserer heutigen Kenntnis sind in der 1. Phase zahlreiche zusätzliche Motive als Trennungsmotive zwischen den Liebespaaren zu beobachten. Vögel, Gefäße (**Taf. 16, 60**)³⁸², Blüten, Knospen, Blätter, punktierte Merkurstäbe usw. sind senkrecht untereinander in schmalen Streifen angeordnet, die oft von zwei geraden Linien begrenzt sind. Ähnlich wie in den ältesten perennischen Symposionszonen und in den erotischen Szenen des Rasinius³⁸³ kann ich mir gut vorstellen, obwohl ich z.Zt. kein Beispiel aufführen kann, daß zwischen den Klinai auch Erosen auf Säulen und Konsolen dargestellt sein konnten. Viele Ornamentmotive hängen auch im Hintergrund, um geschlossene Räume zu definieren, wie Masken (**mMa re 6a** und **wMa li 3a** auf einer ehem. Münchener Scherbe; s. Bd. 38, 1 S. 297-298. 314-315; 2 Taf. 163. 169), Girlanden, Musikinstrumente und Keulen³⁸⁴. Auf einem unpublizierten Formschüsselfragment im Museum von Arezzo wurde sogar die Maske **mMa fr 19a** (Bd. 38, 1 S. 303; 2 Taf. 165) zwischen den Beinen des Mannes und der Frau eingestempelt!

Diese Ornamentmotive im Hintergrund werden – obwohl spärlich – weiterhin auch in der 2. Phase eingesetzt, jedoch seltener in der 3. Phase, wo sich für gewöhnlich einfache Strichelgirlanden aus Rosetten ausbreiten³⁸⁵. Außerdem sind in diesen beiden letzten Phasen in der Regel die Klinai hintereinander dargestellt, sogar sehr eng in Reihen angeordnet, so daß die Trennungsmotive zwischen den Betten nicht mehr vorhanden sind.

Von Anfang an besitzt die Werkstatt des M. Perennius eine weitere Serie von Liebespaaren, die Dragendorff nicht kannte, und die tatsächlich erst vor kurzem ziemlich genau bekannt geworden ist³⁸⁶. Diese Motive sind bis zur 4. Phase verwendet worden. Sie sind kleiner als die vorigen Gruppen, so daß man annehmen könnte, daß in einigen Fällen auch fünf Paare auf einem Kelch dargestellt wurden. Ein komplettes Stück scheint aber bis jetzt nicht erhalten geblieben zu sein, um diese These zu stützen.

Sicher gehören zu diesem Zyklus die Gruppen **Sy 1a**, **Sy 8a** und **Sy 9a**, die auf drei fragmentarischen Kelchen (in Arezzo, aus Novaesium und aus Pompeji) dargestellt sind (**Taf. 32, Komb. Per 39**)³⁸⁷. Aber auf

³⁸⁰ Chase 1975, Taf. 44, 59.

³⁸¹ Alexander 1943, Taf. 43, 7 (im Katalog der Punzenmotive unkorrekt der 2. Phase zugeschrieben). – Hoffmann 1983, Taf. 82, 5: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 6198.

³⁸² Licht 1928, 170 oben.

³⁸³ Stenico 1960, Taf. 12, 71, 72; 13, 70.

³⁸⁴ Vgl. z.B. Porten Palange 1966, Taf. 5, 29. Ob in den Symplegmazenzen (wie in den Symposionszonen) die Verbindung Keule und Löwenfell, das die Klinai der Paare bedeckt, auf eine Betei-

ligung des Herakles zurückzuführen ist, ist für mich sehr fraglich; vgl. D.-W. 88. – Pucci 1981, 112.

³⁸⁵ Für die 2. Phase vgl. z.B. Porten Palange 1966, Taf. 5, 28; für die 3. Phase: Marcus Perennius Bargathes 1984, 53 Kat. 32.

³⁸⁶ Erste Nachricht über diesen Zyklus in: Stenico 1956, 426-427 Nr. 15.

³⁸⁷ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5506. – Ettlinger 1983, Taf. 54. 72, 2. – Ling 2005, Farbtafel 20, oben: die dort sichtbaren Szenen sind **Sy 8a** und **Sy 1a** (aus Pompeji). Ist der Kelch komplett?

einer Scherbe im Museum von Venosa³⁸⁸ ist bei **Sy 9a** das Motiv **Sy 2a** eingestempelt (Taf. 33, **Komb. Per 40a**), das inhaltlich und stilistisch sicher der vorigen Serie nähersteht als dieser. Sicher ist aber, daß **Sy 2a** etwas kleiner ist, so daß es (nur) von der Größe her gut zu dieser letzteren Serie gepaßt hat³⁸⁹. Als Vorschlag möchte ich noch hinzufügen, daß das Dragendorff bekannte (D.-W. XIV,5), scheinbar nicht sehr oft dargestellte Motiv **Sy 10a** auch dieser Serie zugehören könnte, wenn man die Reihe der drei Liebespaare betrachtet (s.u.). Nicht nützlich ist leider ein von mir erkanntes Formschüsselfragment des M. Perennius Tigranus im Museum von Arezzo, auf dem nach **Sy 10a** ein weiteres Paar folgt, von dem aber nur die Füße übriggeblieben sind. Die **Komb. Per 41** (Taf. 33) soll der Versuch einer Rekonstruktion des Frieses sein.

Die drei sicherlich dieser Serie zugehörigen Motive **Sy 1a**, **Sy 8a** und **Sy 9a** stimmen zweifellos stilistisch miteinander überein. Der kniende Junge zeigt einen freien Oberkörper (nur bei **Sy 9a** trägt er auf der linken Schulter einen Mantel); sein Unterkörper dagegen ist in einen Mantel eingewickelt, dessen bauchige, schräge Falten im oberen Teil sehr charakteristisch sind. Total nackt ist andererseits der Junge in der Gruppe Typ **Sy 10**, während das Mädchen wegen der kurvenreichen Linie des Gesäßes sehr stark jenem des Typus **Sy 9** ähnelt. Bestimmt außergewöhnlich für einen erotischen Zyklus ist das bekleidete Mädchen bei **Sy 1**: Man könnte in diesem Falle fast an eine Symposionszene, d.h. an den ursprünglichen Anfang des erotischen Ereignisses denken. Und tatsächlich ist auf dem fragmentierten Kelch aus Adria, den ich als Werk des M. Perennius Tigranus einschätze³⁹⁰, das Paar **wSymp 6a** (Bd. 38, 1 S. 234; 2 Taf. 126) und **mSymp 5a** (Bd. 38, 1 S. 231; 2 Taf. 125) bei **Sy 1a** abgebildet. Während man über den Mann mit Leier wenig sagen kann, steht die vom Rücken her gesehene, liegende Frau **wSymp 6a** stilistisch dieser Serie sehr nahe.

Diese Liebespaare liegen auf einer Kline mit gedrechselten Beinen, die bis jetzt selten erhalten ist; die Matratze ist von einem Tuch bedeckt. Die Ornamente im Hintergrund sind mäßig: kleine Girlanden und Musikinstrumente (Becken) in der 2. Phase, breit hängende Strichelgirlanden in der 3. Phase, kontinuierliche, halbkreisförmige Girlanden, die kennzeichnend für M. Perennius Crescens sind, in der 4. Phase.

Wie das Motiv **Sy 8b** (Bd. 38, 1 S. 224) bestätigt, wird diese Serie von einer weiteren, noch unbestimmten Werkstatt verwendet, wie das von Anteros (Arbeiter einer unbekanntenen Töpferei, die in der sog. protobargathischen Gruppe tätig war) gestempelte Fragment in Leiden zeigt³⁹¹ (s. Kap. XIV, Zyklus I, **Taf. 164, Komb. Ant 1**).

Schließlich besaß die Werkstatt des M. Perennius vom Anfang an und mindestens bis zu M. Perennius Bargathes (3. Phase) noch weitere Gruppen von Liebespaaren, die in Vorderansicht dargestellt sind³⁹². Der Mann liegt hinter seinem Partner, der eine Frau (**Sy 19a**) oder ein Junge (**Sy 19b**) sein kann.

Die bekannten Fragmente mit einer solchen Szene sind z.Zt. sehr spärlich und lassen – im Falle, daß die vordere Figur nicht vollständig erhalten ist – oft nicht erkennen, ob es sich hierbei um eine Frau oder um einen Mann handelt (vgl. **Sy 19c**: Phase 3.1; vgl. Bd. 38, 1 S. 227). Eine für mich neue und ziemlich unerwartete Kombination habe ich – kurz vor der Veröffentlichung dieser Arbeit – auf zwei Formfragmenten des M. Perennius Tigranus (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 4706-4707 mit den NStn. **Per 2.E** bzw. **Per 2.I**: Photos Marabini Moevs) erkannt, auf denen das homosexuelle Paar **Sy 19b** und das heterosexuelle Paar **Sy 10a** (s.o.) nebeneinander abgebildet sind (Taf. 33, **Komb. Per 40b**). Interessant ist, daß diese Darstellung identisch mit den zwei Szenen auf dem Kameoglasgefäß der Slg. F. Ortiz ist³⁹³. Sicher ist auch m.E.,

³⁸⁸ Salvatore 1991, 152 h.3; 161 Taf. 11, 3.

³⁸⁹ Auf einem weiteren Formschüsselfragment in Arezzo der 2. Phase (Bianchi Bandinelli 1969, 203 Abb. 219) scheint aber das Paar **Sy 2a** neben **Sy 4a** zu liegen.

³⁹⁰ De Min 1987, 266 Abb. unten (= De Min 1986, Taf. 2, 6).

³⁹¹ Holwerda 1936, 30 Abb. 8, 456.

³⁹² D.-W. 89-90, Typen 8, 8a, 8b (mit falschen Beispielen).

³⁹³ R. Lierke, Antike Glastöpferei. Ein vergessenes Kapitel der Glasgeschichte (1999) 76 Abb. 188a-b. Für weitere Bibliographie s. Bd. 38, 1 S. 225 (**Sy 10a**).

daß in diesem Fall das homosexuelle Liebespaar **Sy 20a** mit dabei sein konnte. Auch der nicht genau zuge-schriebene Typus **Sy 21** könnte in diesem Zusammenhang gut passen.

Die Szene des Motivs **Sy 19b**, d.h. das homosexuelle Paar (s.o.), war in anderen Werkstätten vorhanden, sicher in jener des C. Cispius (**Sy 19d**: Bd. 38, 2 Taf. 123), wahrscheinlich aber auch in jener des L. Pomponius Pisanus (**Sy 19e**: Bd. 38, 1 S. 227-228) (s.u.). In diesen Fällen ist das wiederholte Motiv zusammen mit der Szene Typus **Sy 11** (Bd. 38, 1 S. 225; 2 Taf. 121), ebenfalls zweimal eingestempelt, dargestellt worden; denn ein Kelch ist mit insgesamt vier Paaren dekoriert. Ähnlich wie Dragendorff³⁹⁴ bin ich aber auch nicht in der Lage zu bestätigen, ob die Werkstatt des M. Perennius auch den liegenden Jüngling mit der Frau in ihrem Repertoire hatte, die auf ihm hockt und ihm den Rücken zukehrt (Typus **Sy 11**)³⁹⁵. Wie man feststellen kann, erlebt man hier die umgekehrte Situation, die man bei Rasinius und bei seinem Motiv **Sy 12a** (Bd. 38, 1 S. 225; 2 Taf. 122) registriert hat (s.u., S. 154-155, Zyklus VI).

In dem oben zitierten, vor kurzem veröffentlichten Aufsatz von M. T. Marabini Moevs (s. Anm. 373) wird geäußert, daß diese Szenen ebenfalls aus alexandrinischen, illustrierten erotischen Büchern stammen. Das Thema wird aber dort nicht vertieft³⁹⁶.

XIV MÄNADEN UND SATYRN

H. Dragendorff registrierte in der Werkstatt des M. Perennius vierzehn Mänadentypen, die er – abgesehen von **M re 28a** (Bd. 38, 2 Taf. 60)³⁹⁷ – im Zyklus VII, A-D³⁹⁸ verzeichnete. Er gliederte diesen Zyklus mit dem Titel »Mänaden und Satyrn« in vier Reihen (A-D) und beschrieb die Mänaden zusammen mit den passenden Satyrn.

Im Text Dragendorffs sind einige Ungenauigkeiten zu vermerken. Die wichtigste davon betrifft zweifellos die Reihe D³⁹⁹, die auf mehreren Irrtümern beruht; keine der fünf dort zitierten Mänaden konnte ich in den Katalog der Punzenmotive aufnehmen.

Das erste Beispiel – eine Mänade auf der Berliner Scherbe Inv.-Nr. 30414,141 – ist heutzutage nicht mehr als arretinisch, sondern als ein Produkt der Werkstatt des Ancharius⁴⁰⁰ zu betrachten. Obwohl Ancharius mehrere Motive aus Arezzo übernahm, ist eine solche Mänade unter dem Material im Museum von Arezzo⁴⁰¹ sowie in weiteren mir bekannten Sammlungen bis jetzt nicht dokumentiert.

Das zweite Beispiel wurde von C. Watzinger wie üblich in eckigen Klammern eingefügt, aber die Beschreibung ist zu vage, um den genauen Typus der Mänade identifizieren zu können. Falls aber auf dem zitierten Photo Hähnles tatsächlich eine Mänade des M. Perennius reproduziert sein sollte, könnte man das beschriebene Motiv mit Vorsicht auf die Mänade **M li 17a** (Bd. 38, 2 Taf. 65), die von Dragendorff nicht verzeichnet wurde (s.u.), zurückführen.

Die drei folgenden »Mänaden«, die Dragendorff auf der Londoner Form für Modioli L 95⁴⁰² identifizierte, sind gut bekannte Typen, die schon in der Reihe A verzeichnet wurden. Es handelt sich um die zwei Mänaden **M re 12a** und **M li 5a** und um den Satyr **S li 7a**, der Auloi spielt und auf einem Pantherfell sitzt.

Zahlreiche Satyrn dekorieren die Gefäße des M. Perennius in seinen vier Phasen. Einige Motive wurden von Anfang an als Einzelfiguren in verschiedenen Zusammenhängen verwendet, andere wurden im Rahmen bestimmter Zyklen hergestellt und – solange deren Einheit erhalten blieb – konsequent verwendet.

³⁹⁴ D.-W. 90.

³⁹⁵ Ich bin der Meinung, daß das Formfragment in: Vannini 1988, 43, 116 Kat. 116a-b, kein Produkt des M. Perennius ist.

³⁹⁶ Das Paar Typus **Sy 3** ist auf einem pergamenischen Gefäßfragment des 2. Jhs. v. Chr. dargestellt; vgl. Bd. 38, 1 S. 222 und Zanker 1987, 253 Abb. 198.

³⁹⁷ D.-W. XXVII, 14 (S. 133). Siehe hier Zyklus XXIX/5.

³⁹⁸ D.-W. 69-74.

³⁹⁹ D.-W. 74.

⁴⁰⁰ D.-W. Beil. 2, 9 (= Porten Palange 1992, 251 Taf. 5, 20).

⁴⁰¹ So auch in: Stenico 1960a, Nr. 1493.

⁴⁰² Walters 1908, 29 L 95 (Photo Museum).

Nicht viele Satyrmotive sind von der ersten bis zur letzten Phase dokumentiert. Das könnte allerdings auch das Resultat unserer mangelhaften Kenntnis des Materials sein. Bestimmt aber sind zumindest einige Motive im Laufe der Zeit verschwunden, die durch andere Typen im normalen Wunsch nach Erneuerung ersetzt wurden. Das geschah offensichtlich – wie bei den Mänaden auch – nach dem Ende der Produktion des M. Perennius Tigranus (2. Phase), d.h. bei M. Perennius Bargathes und dessen Nachfolgern, M. Perennius Crescens und M. Perennius Saturninus.

Interessant ist, daß in den ersten zwei Phasen die perennischen Motive der Satyrn, übrigens ebenso wie die der Mänaden, mit denen sie so oft kombiniert wurden, deutliche Gemeinsamkeiten mit den gleichen Figuren des Repertoires des Cn. Ateius aufweisen; in den späteren Zeiten, insbesondere mit Crescens, ist in mehreren Fällen ein Einfluß des Rasinius und der Anni wahrzunehmen.

Im folgenden werden die ab der 1. Phase entstandenen Gruppierungen von Mänaden und Satyrn (XIV/1-3) beschrieben und weitere Bemerkungen zu dem Text Dragendorffs geäußert.

XIV/1 SOG. KLEINE MÄNADEN

M re 9a, **M re 10a** (Bd. 38, 1 S. 122; 2 Taf. 57); **M li 3a** (Bd. 38, 1 S. 129; 2 Taf. 62); **S re 4a** (Bd. 38, 1 S. 199; 2 Taf. 107); **wF re 1a** (Bd. 38, 1 S. 56; 2 Taf. 18).

Fünf Figuren, drei Mänaden und zwei Satyrn, sind von Dragendorff in seiner Reihe B verzeichnet worden⁴⁰³: Es sind jedoch einige Bemerkungen dazu erforderlich.

Nicht alle weiblichen Gestalten sind m.E. als Mänaden zu interpretieren, worauf schon C. Watzinger im letzten Absatz der Reihe B aufmerksam machte⁴⁰⁴. Dieser Meinung folgte auch A. Stenico, als er den (gefälschten) Münchener Stempel SL 341 veröffentlichte⁴⁰⁵. Es handelt sich um die Figur **wF re 1a** (D.-W. VII, B 3), die vielmehr als Mädchen mit Opfertagen zu betrachten ist.

Ich möchte noch auf die unter D.-W. VII, B 4 zitierte Mänade aufmerksam machen, die von Dragendorff meiner Meinung nach nicht genau genug analysiert wurde; ich habe das Motiv in zwei Typen getrennt, denn – abgesehen von den unterschiedlichen Attributen, einem Tympanon (bei **M re 9a**) bzw. einer Schale mit verdecktem Phallos (bei **M re 10a**), die die zwei Figuren deutlich differenzieren –, ist auch die Haltung der rechten Hand bei den beiden verschieden. Zweifellos sind aber diese Motive sehr eng verwandt und bestimmt aus einem identischen Prototyp entstanden.

Diese vier weiblichen Figuren sind ab der 1. Phase der Werkstatt auf von Cerdo und Pilades signierten Fragmenten zusammen dargestellt (s. **Taf. 33, Komb. Per 42**), mit großer Wahrscheinlichkeit bereits in Verbindung mit den Auloi spielenden Satyr **S re 4a** (s. Zyklus XIV/9). Dagegen ist in diesem Zyklus die Existenz des Satyrs **S li 4a** (D.-W. VII, B 5; Bd. 38, 1 S. 209; 2 Taf. 112) nicht dokumentiert, den Dragendorff nur aus stilistischen Gründen in diese Gruppe aufnahm (s. Zyklus XIV/11).

Später wurde dieser homogene Zyklus in der 2. Phase oft verwendet, wie zahlreiches Material, insbesondere Kelche und Modioli, mit dem NSt. **Per 2.E+Per 2.I** beweist. Einige Motive, wie **M re 9a**, **M re 10a** und **wF re 1a**, sind weiterhin in der Phase 3.1 sowie in den folgenden Phasen 3 und 4 dokumentiert; in welchem Zusammenhang, ist allerdings unklar: Das Material ist nur spärlich bekannt und in einem sehr fragmentarischen Zustand.

Die Figuren sind durch Thymiateria (**Thymiaterion 1a-2a**: Bd. 38, 1 S. 339; 2 Taf. 179) und Säulen (z.B. **Säule 1a**, auf der oft die Athenastatue **wStHe li 1a** steht: Bd. 38, 1 S. 332.322; 2 Taf. 176. 172; **Säule 4a**: Bd. 38, 1 S. 332; 2 Taf. 176)⁴⁰⁶, später auch durch Thyrsoi getrennt und vor Girlanden abgebildet⁴⁰⁷.

⁴⁰³ D.-W. VII B, 1-5 (S. 71-73).

⁴⁰⁴ D.-W. 73.

⁴⁰⁵ Stenico 1966, 28 Taf. 4, 8.

⁴⁰⁶ Zum Beispiel Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 8355 (Modiolus).

⁴⁰⁷ Zu dieser Serie in der 4. Phase gehört m.E. auch das römische Formfragment in: Vannini 1988, 114 Kat. 111a-b mit dem NSt. **Per 4.B+Per 4.F**.

Einige Motive dieser Serie sind auch in den Werkstätten des Vibienus (**M li 3b**; Bd. 38, 1 S. 129; Taf. 131, **Komb. Vib 2**) (s.u.) und des Cn. Ateius sowohl aus Arezzo (**M re 9b**: Bd. 38, 2 Taf. 57 und **S re 4b**: Bd. 38, 1 S. 199) (s.u.) als auch außerhalb (?) von Arezzo⁴⁰⁸ sowie auf Appliken⁴⁰⁹ verwendet worden.

XIV/2 MIT DEM SATYR **S re 2a** TANZENDE MÄNADEN

M re 8a-M re 8b (Bd. 38, 1 S. 121; 2 Taf. 56); **M li 10a** (Bd. 38, 1 S. 131; 2 Taf. 63); **M li 17a-c** (Bd. 38, 1 S. 133; 2 Taf. 65); **S re 2a** (Bd. 38, 1 S. 198; 2 Taf. 107); **S re 20a** (Bd. 38, 1 S. 203; 2 Taf. 109).

Eine weitere Mänaden- und Satyrngruppe, von der ich keine vollständige Kombination kenne, ist ebenfalls in der 1. Phase entstanden. Der Zyklus besteht z.Zt. aus den Mänaden **M li 10a** und **M li 17a** sowie aus dem Satyr **S re 2a** (s. Zyklus XIV/7).

Die drei Figuren tanzen zusammen auf dem prächtigen, mit einzelnen Buchstaben (**Per 1.E**) signierten Formfragment in Arezzo (Taf. 34, **Komb. Per 43**)⁴¹⁰ sowie auf zwei weiteren Formfragmenten, die sicherlich – dem Dekor unter dem Rand nach zu urteilen – dem Töpfer Nicephorus zugeschrieben werden können. Auf einem weiteren Aretiner Formfragment, mit einer feinen Weinrebe im Hintergrund, vermutlich auch ein Werk des Nicephorus, tanzt **M li 10a** zusammen mit dem Satyr mit Pedum und Schale **S re 20a** (Taf. 34, **Komb. Per 44**).

Dragendorff zitiert diesen Zyklus in seiner Reihe C, die aber viele Fehler enthält⁴¹¹.

Grund dafür ist die von dem deutschen Forscher erwähnte, verwirrende Zeichnung des Formschüsselfragments der Phase 3.1, heute in Paris, Cabinet des Medailles⁴¹² (Taf. 34, **Komb. Per 45**). Da der Namensstempel des Bargathes (**Per 3.E**) im Positiv gezeichnet wurde, dachte Dragendorff – bestimmt ohne auf die Richtung der Blätter unter dem Rand (Taf. 39, 1) und auf die Schattierungen der Brüche zu achten –, daß auch der Fries bzw. die zwei dort abgebildeten Mänaden im Positiv wiedergegeben seien. Dies ist jedoch nicht der Fall, denn der Zeichner reproduzierte die Motive, abgesehen von dem Namensstempel (!), exakt, wie sie in der Form dargestellt sind, nämlich im Negativ. Das bedeutet, daß D.-W. VII, C 1 getilgt werden muß, denn C 1 ist mit C 3 identisch (= **M li 10a**).

Dazu kommt, daß die zweite Mänade (D.-W. VII, C 2), die auf dem Formfragment im Cabinet des Medailles gegenüber **M li 10a** – durch das **Thymiaterion 6b** (Bd. 38, 1 S. 340; 2 Taf. 179) getrennt – dargestellt ist, nach rechts tanzt und nicht nach links, wie von Dragendorff, immer noch aufgrund der oben erwähnten verwirrenden Zeichnung behauptet wird: Diese Mänade entspricht unserem Typus **M re 8** mit Tympanon vor der Brust.

Diese auf dem Pariser bargathischen Formfragment der Phase 3.1 dargestellte Mänade **M re 8a** befindet sich aber weder auf dem Aretiner, mit getrennten Buchstaben (**Per 1.E**) signierten Formfragment (Taf. 34, **Komb. Per 43**) noch auf den beiden zitierten Tübinger Stücken⁴¹³; denn auf diesen drei von Dragendorff erwähnten Fragmenten ist zwar eine Mänade nach links gewendet, aber sie hält kein Tympanon vor der Brust: Diese Figur entspricht unserer Mänade **M li 17a**, deren Typus von Dragendorff nicht verzeichnet ist. Während der eindrucksvolle Satyr **S re 2a** in den folgenden Phasen aus dem Repertoire verschwindet, werden später die weiteren Mänadentypen häufig in anderen Kombinationen verwendet.

Anhand unserer fragmentarischen Kenntnisse ist bislang folgendes dokumentiert: In der 1. Phase der Werkstatt sind die Mänaden **M li 17a** und **M li 10a** in Verbindung mit den Satyrn **S re 2a** und **S re 20a** darge-

⁴⁰⁸ Visser Travagli 1980, Abb. 5. Kelch von Cn. Ateius Eros (O.-C.-K. 290, 14).

⁴⁰⁹ D.-W. Taf. 41, 645.

⁴¹⁰ Teilweise beschrieben ist das Formfragment in: D.-W. 74, VII, 2. Für die Mänade Typus **M li 17** vgl. u.a. die marmorne Zier-

scheibe aus Pompeji, Casa del Rilievo di Telefo, Soprintendenza Archeologica di Pompei, Inv.-Nr. 76462.

⁴¹¹ D.-W. 73-74.

⁴¹² Gazette Archéologique 6 (1880) Taf. 33, 4.

⁴¹³ D.-W. Taf. 24, 229 (oben); Beil. 2, 7.

stellt; in der 2. Phase sind oft die Typen **M li 17** und **M re 8** antithetisch (s.u.; Taf. 35, Komb. Per 46); in der Phase 3.1 tanzt **M re 8a** gegenüber **M li 10a**; aber auch **M li 17a** ist dort belegt. In der Produktion des M. Perennius Bargathes (3. Phase) befinden sich die zwei zuletzt zitierten Mänaden noch im Repertoire der Werkstatt – oft durch die **Säule 5a** (Bd. 38, 1 S. 332-333; 2 Taf. 176) getrennt⁴¹⁴. Schließlich sind diese beiden Mänaden noch in der 4. Phase – **M li 10a** auf einem Aretiner Formfragment des Saturninus und **M li 17a** auf einem von Crescens signierten Kelch in Avellino (Inv.-Nr. 2450) – dokumentiert⁴¹⁵; durch Thyrsos (Taf. 53, 57) getrennt, tanzt die letztere zusammen mit weiteren Satyrn (**S re 8a**, **S re 11c** (Bd. 38, 2 Taf. 108), **S li 8a** (Bd. 38, 2 Taf. 113), **S li 22a** (Bd. 38, 2 Taf. 115) und mit der Kastagnettentänzerin **wTMF fr 3a** (Bd. 38, 2 Taf. 128) (s. Zyklus XLI; Taf. 54, Komb. Per 88).

Über **M re 8a-b** und **M li 17b-c** sind noch einige Bemerkungen erforderlich:

Mit großer Wahrscheinlichkeit sind in der 1. Phase, sicher aber auch auf Stücken mit der Signatur **Per 2.E +Per 2.I** die zwei Mänaden **M re 8a-b** und **M li 17b-c** mehrmals antithetisch abgebildet. Sie tragen zusätzliche Attribute, die mit Einzelstempeln eingeführt wurden (Taf. 35, Komb. Per 46).

Die Mänade Typus **M re 8** mit Tympanon kann in der vorgestreckten Rechten eine Fackel (**M re 8a**)⁴¹⁶ oder ein Messer (**M re 8b**)⁴¹⁷ halten; unter der Hand wird gelegentlich der kleine Kopf des Pentheus (**mMG/Pentheus re 1a-mMG/Pentheus re 1b**; Bd. 38, 1 S. 169; 2 Taf. 87) mit Blutstropfen dargestellt. Diese Kombination ist auch aus der 1. Phase des P. Cornelius bekannt (vgl. S. 261). Die gegenüberstehende Mänade, Typus **M li 17**, kann in den beiden vorgestreckten Händen eine Fackel bzw. ein Messer (**M li 17b**)⁴¹⁸ oder in der Linken nur ein Messer (**M li 17c**) halten⁴¹⁹. Die Mänaden tanzen vor Strichelgirlanden; dazwischen können ein Altar mit Flammen (**Altar 1a**; Bd. 38, 1 S. 325; 2 Taf. 173) und/oder vegetabilische Ornamente eingestempelt sein.

XIV/3 SOG. GROSSE MÄNADEN

M re 11a (Bd. 38, 1 S. 122-123; 2 Taf. 57), **M re 12a** (Bd. 38, 1 S. 123; 2 Taf. 58), **M li 5a** (Bd. 38, 1 S. 129-130; 2 Taf. 62), **M li 9a** (Bd. 38, 1 S. 130; 2 Taf. 63), **S li 2a** (Bd. 38, 1 S. 209), **S li 7a** (Bd. 38, 1 S. 210; 2 Taf. 113).

Im Zyklus VII, Reihe A, verzeichnete Dragendorff fünf Typen, nämlich drei Mänaden (A 1-A 3) und zwei Satyrn (A 4-A 5)⁴²⁰.

In Wirklichkeit sind es vier Mänaden (**M li 5a**, **M li 9a**, **M re 11a** und **M re 12a**), denn bei dem Typus VII, A 3 handelt es sich um zwei verschiedene Figuren, **M re 11a** und **M re 12a**, die ähnlich, aber bestimmt nicht identisch sind. Der deutliche Unterschied liegt daran, daß bei **M re 11a** der Chiton den Oberkörper bedeckt, bei **M re 12a** jedoch die rechte Brust enthüllt. Die Drapierungen des Chitons weichen also voneinander ab, ebenso wie die Stellungen des rechten Armes und des Handgelenks. Die Mänade Typus **M re 12** hält ihr Attribut – in der Regel die Fackel, seltener den Thyrsos – gesenkt, während eine Schlange sich um den linken Unterarm von **M re 11a** ringelt⁴²¹.

Aufgrund des heutigen Kenntnisstandes kann man, jedoch mit Vorsicht, behaupten, daß diese kompakte Gruppe von Mänaden nur mit der Signatur des M. Perennius Tigranus (**Per 2.E+Per 2.I** und **Per 2.F+**

⁴¹⁴ D.-W. Taf. 24, 229 oben und unten, 230.

⁴¹⁵ Colucci Pescatori 1975, Abb. 25 oben. Innen auf dem Fuß ist der NSt. des Saturninus vertieft (**Per 4.Inn B**).

⁴¹⁶ Scherbe in Pavia, Slg. Stenico: Die Zuschreibung ist unsicher zwischen der 1. und 2. Phase.

⁴¹⁷ Arezzo, Museum, Formfgt., Inv.-Nr. unbekannt.

⁴¹⁸ Arezzo, Museum, Formfragment, vermutlich von Nicephorus. Die gegenüber tanzende Partnerin ist nicht erhalten.

⁴¹⁹ Vgl. Anm. 417.

⁴²⁰ D.-W. 70-71.

⁴²¹ Vgl. M. Rauch, Bacchische Themen und Nilbilder auf Campana-reliefs. Internationale Archäologie 52 (1999), Mänade Typus I; Taf. 8, 161; Beil. 4, 14: Der Typus ist in spätklassischer Zeit bezeugt und seitdem durchgängig nahezu unverändert beibehalten worden (S. 56).

Per 2.L) versehen ist, d.h., sie war in der 2. Phase bis (wahrscheinlich) in die Phase 2.1 der Werkstatt hinein vorhanden.

Meistens verziern diese Figuren Kelche und Modioli. Sie können alle vier – oft durch **Säule 1a** und **Säule 2a** (Bd. 38, 2 Taf. 176) getrennt – zusammen tanzen, oder sie können in Begleitung des sitzenden, Auloi spielenden Satyrs **S li 7a** (Taf. 35, **Komb. Per 47**) dargestellt sein⁴²², der auch bei den Kalathiskostänzerrinnen musiziert (Zyklus X, Taf. 29, **Komb. Per 30**); seltener anscheinend von dem Satyr **S li 2a** (Taf. 35, **Komb. Per 48**), der nach der Mänade **M li 9a** greift⁴²³.

Diese Mänaden sind auch im Repertoire des Cn. Ateius dokumentiert: Das konnte Dragendorff allerdings nicht wissen.

In der Folge werden die Satyrtypen der perennischen Produktion nach Zyklen (XIV/4-XIV/6) und in einigen Fällen (noch einmal) vereinzelt analysiert (XIV/7-XIV/15). Nur wenige Motive waren Dragendorff unbekannt.

XIV/4 STIEROPFERNDE SATYRN

S re 1a (Bd. 38, 1 S. 198; 2 Taf. 107), **S li 1a** (Bd. 38, 1 S. 209; 2 Taf. 112), **T/Bovidae re 2a** (Bd. 38, 1 S. 248; 2 Taf. 134), **T/Bovidae li 7a** (Bd. 38, 1 S. 252; 2 Taf. 136).

Im Zyklus D.-W. IV des M. Perennius ist nur der Satyr **S re 1a** besprochen⁴²⁴, zu dem H. Dragendorff keinen endgültigen Text, sondern nur Bemerkungen und Notizen hinterließ: Der Text wurde von C. Watzinger redigiert; bereits dieser merkte allerdings, daß einige Vermutungen Dragendorffs nicht stimmen konnten; denn das dort zitierte Tübinger Kelchfragment⁴²⁵ gehört tatsächlich weder zu diesem Zyklus noch zu der Werkstatt des M. Perennius, sondern zu der Produktion der Gruppe »Rasini Memmi« (s.u., S. 302, Zyklus I).

Zwei einander gegenübergestellte Satyrn, die je einen Stier, **T/Bovidae re 2a** und **T/Bovidae li 7a**, mit dem Thyrsos töten, bestimmen diesen Zyklus (Taf. 35, **Komb. Per 49**). Die Gruppe **S li 1a-T/Bovidae li 7a** war Dragendorff unbekannt.

Obwohl uns bislang wenige Fragmente zu Verfügung stehen, läßt sich vermuten, daß die beiden Gruppen auf einem Kelch wiedergegeben wurden; sie sind durch Thymiateria voneinander getrennt; zwischen den einzelnen Gruppen sprießen aus dem Boden Grashalme hervor.

Dragendorff vermutete, daß dieser Zyklus in der 1. Phase der Werkstatt des M. Perennius entstanden war, denn er schrieb das Bostoner Formfragment Reg. 13.145⁴²⁶ dem Nicephorus zu. Die Zuweisung dieses Stückes ist schwierig zu beurteilen: Der vegetabilische Dekor am Rand, einschließlich der dicken Doppellinien unmittelbar unter dem Randfries, wurde sowohl in der prätigranischen als auch zu Beginn der tigranischen Phase verwendet. Aber die Strichelleiste unter den Doppellinien⁴²⁷ und die freihändig gezeichneten Grashalme sind m.E. sichere Merkmale für die 2. Phase.

Auf einem der drei mir bekannten Kelchfragmente im Museum von Arezzo, die alle mit der Inv.-Nr. 5598 registriert sind, hängen in Hintergrund Strichelgirlanden, die durch Schleifen befestigt sind; auch diese Motive sind typisch für M. Perennius Tigranus, wie die Existenz des Namensstempels **Per 2.I** beweist.

Man kann also mit der üblichen Vorsicht behaupten, daß diese zwei Motive am Ende der 1. Phase oder am Anfang der 2. Phase entstanden sind, vermutlich keinen großen Erfolg hatten und in den folgenden Phasen der Werkstatt, so scheint es, nicht mehr verwendet wurden.

⁴²² Navarro 1954, 143-146 mit Taf. und Abb.

⁴²³ Chase 1916, Taf. 23, 13.

⁴²⁴ D.-W. 65.

⁴²⁵ D.-W. Taf. 2, 15.

⁴²⁶ Chase 1916, Taf. 24, 20 (Autopsie im Sommer 1989). – Vgl. noch: Porten Palange 1966, Taf. 1, 4 (= Borbein 1968, Taf. 11, 2).

⁴²⁷ Vgl. z.B. NotScavi 1884, Taf. 7, 1. – Chase 1916, Taf. 27, 81 mit dem Namensstempel **Per 2.B**. – D.-W. Taf. 9, 119. – Vannini 1988, 119 Kat. 119a-b (beide Fragmente des M. Perennius Tigranus). – Für das gleiche Dekor ohne Strichelleiste s. Franciosi 1909, 19 unten links + Viviani 1921, Abb. 24-25 mit dem Namensstempel **Per 1.A**.

Die beiden Szenen scheinen auch von keinen weiteren arretinischen Werkstätten übernommen worden zu sein; sie tauchen aber in Vasanello, im Repertoire des Ancharius, wieder auf⁴²⁸.

Nach A. Borbein zeigt die Gruppe **S re 1a** und **T/Bovidae re 2a** auf der römischen Scherbe »eine interessante Umbildung des Typus I der stieropfernden Nike vor« dem Balustradenrelief⁴²⁹.

XIV/5 SATYRN BEI DER WEINERNT

S re 23a, **S re 25a** (Bd. 38, 1 S. 204-205; 2 Taf. 110), **S li 16a**, **S li 18a** (Bd. 38, 1 S. 213-214; 2 Taf. 114-115).

Die vier Satyrn bei der Weinernte, die Dragendorff in seinem Zyklus VIII. beschreibt⁴³⁰, wurden sehr oft dargestellt: Das Thema war zweifellos für das Bankett besonders geeignet.

Der Zyklus entstand in der 1. Phase der Werkstatt und wurde mit Erfolg ununterbrochen bis zur 4. Phase fortgesetzt. Mit solchen Szenen wurden hauptsächlich Kelche und Deckel dekoriert.

Ursprünglich ist dieser Zyklus als Vierergruppe entstanden. Ein alter (**S re 23a**) und ein junger (**S re 25a**) Satyr sind nach rechts, die anderen beiden (**S li 16a** und **S li 18a**) spiegelbildlich dazu nach links gewendet (**Taf. 36**, **Komb. Per 50**). Diese Gruppierung aus vier Satyrn ist auf einem Stück wiedergegeben⁴³¹.

Die Anordnung der Figuren, die in den ersten zwei Phasen streng befolgt und von M. Perennius Bargathes (3. Phase) mit einigen Ausnahmen weitergeführt wurde (s. Zyklus XXIX/1), ist in der 4. Phase der Werkstatt sicherlich nicht immer konsequent dargestellt worden⁴³². Denn auch fremde Figuren (weitere Satyrn, vielleicht aber auch Mänaden) treten auf; auf einem unveröffentlichten, von Crescens signierten Formschüsselfragment im Museum von Arezzo, Inv.-Nr. 2697, sind diese Satyrn zusammen mit dem Auloi spielenden Satyr **S li 5b** (Bd. 38, 1 S. 210; vgl. **S li 5a**: Bd. 38, 2 Taf. 112) unter wellenförmigen Reben dargestellt. Auch einige Attribute, wie die Trauben in der Nebris der jüngeren Satyrn oder sogar die Weinreben im Hintergrund, an denen die herabhängenden Strickschlingen der beiden älteren Satyrn befestigt sind, werden manchmal schon in der 3. Phase mißachtet⁴³³.

Unter den Füßen der zwei älteren, sich gegenüberstehenden Satyrn **S re 23a** und **S li 16a** befinden sich Trauben, denn die beiden keltern; die jüngeren Satyrn **S re 25a** und **S li 18a**, neben deren Füßen oft Grashalme hervorsprossen, üben dagegen eine andere Tätigkeit aus; sie pflücken die Trauben, die sie in der Nebris vor der Brust sammeln. Deshalb ist oben, unter dem Rand, stets eine Weinrebe dargestellt, die aus zwei Paaren von einander gegenüber gepflanzten Weinstöcken wächst, welche auch die Funktion haben, den Fries in zwei Teile zu trennen. Die vier divergierenden Weinreben treffen sich über den Köpfen der kelternden Satyrn **S re 23a** und **S li 16a**.

Die fünf bis jetzt identifizierten Pasquischen Fälschungen⁴³⁴ mißachten einige dieser Merkmale: Es wurde niemals eine Vierergruppe dargestellt, worauf schon Dragendorff aufmerksam machte⁴³⁵, und die Bodenlinien waren sinnlos ohne Unterbrechung von Trauben bedeckt.

In der 1. Phase der Werkstatt sind die Weinreben sehr ausführlich geführt, mit (in der Regel) mehreren dünnen Linien⁴³⁶; schon in der Produktion des M. Perennius Tigranus zieht man lieber eine kontinuierliche, freihändig gezeichnete Linie, die später immer kräftiger eingetieft wurde. In der 1. Phase sind Säulen (z.B.

⁴²⁸ Sforzini 1990, Taf. 2, b. – Porten Palange 1992, Taf. 1, 3.

⁴²⁹ Borbein 1968, 66-67.

⁴³⁰ D.-W. 74-76. Vgl. den Zyklus XXIX/1 des M. Perennius Bargathes.

⁴³¹ Chase 1916, Taf. 6, 22 (= D.-W. 75 Abb. 8). – Oxé 1933, Taf. 5, 12a-b. In: Oxé 1933a, Taf. 12, Abb. 2 links (Boston, MFA), ist entweder eine Reproduktion der Arretina Ars oder der Kelch aus Neuss wiedergegeben. Die Qualität des Bildes läßt kein sicheres Urteil zu; so einen echten Kelch gibt es in Boston nicht.

⁴³² Vgl. z.B. D.-W. Taf. 6, 53.

⁴³³ Marcus Perennius Bargathes 1984, 37-38, Kat. 7-9. Wahrscheinlich auch bei P. Cornelius in seiner 2. Phase.

⁴³⁴ Porten Palange 1995, 568-569; Taf. 50, F 4; 55, F 28; 57, F 45; 61, F 64; 62, F 72. Vgl. auch die zwei gefälschten Punzen, Taf. 47, P 29-P 30.

⁴³⁵ D.-W. 75-76.

⁴³⁶ Vgl. z.B. Oxé 1933, Taf. 5, 12a-b. – Porten Palange 1966, Taf. 3, 14-15.

Säule 15a; Bd. 38, 1 S. 334; 2 Taf. 177) und Postamente mit Statuetten, wie z.B. **mStHe li 9a** (Bd. 38, 1 S. 320; 2 Taf. 171)⁴³⁷, oder Hermen, wie z.B. **mStHe fr 5a** und **mStHe fr 6a** (Bd. 38, 1 S. 318; 2 Taf. 170)⁴³⁸, zwischen den Satyrn dargestellt (**Taf. 36, Komb. Per 51**); in der 2. Phase fehlen sie gewöhnlich, aber einige Details, wie z.B. die saftigen Tropfen des Weines vor den beiden älteren Satyrn sind oft noch sorgfältig angedeutet. Blätter und Trauben sind in den beiden ersten Phasen unterschiedlich, klein bis mittelgroß; in den 3. und 4. Phasen werden die Blätter immer größer und die Trauben sehr charakteristisch (**Taf. 40, 32**). In diesen späteren Phasen, insbesondere aber in der letzten, können die Weinreben auch mit fremden Ornamenten, wie z.B. Rosetten oder außergewöhnlich großen Blättern, dekoriert sein⁴³⁹. Sicher wurden mindestens die zwei älteren Satyrn von P. Cornelius in seiner 2. Phase übernommen (s. **Taf. 123, Komb. Cor 7**); dagegen scheint dieser erfolgreiche Zyklus von Cn. Ateius, der ansonsten so viele Themen mit dem Repertoire des M. Perennius gemeinsam hatte, nicht verwendet worden zu sein. Der Zyklus der Satyrn bei der Weinernte wurde insbesondere auf Campana-Platten abgebildet⁴⁴⁰.

XIV/6 SATYRN MIT SCHLAUCH UND SCHALE

S re 20a (Bd. 38, 1 S. 203; 2 Taf. 109), **S re 27a** (Bd. 38, 1 S. 206; 2 Taf. 111), **S li 21a, S li 22a** (Bd. 38, 1 S. 215; 2 Taf. 115).

Die vier Satyrn **S re 20a, S re 27a, S li 21a** und **S li 22a** bilden den Zyklus D.-W. IX⁴⁴¹ des M. Perennius. Sie sind schon zu Beginn der Werkstatt entstanden, denn einige Stücke mit solchen Figuren sind von Cerdo signiert. Aber schon Dragendorff macht uns mit Recht darauf aufmerksam, daß diese vier Satyrn – von Anfang an – keine enge Gruppierung bildeten, wie z.B. die Satyrn bei der Weinernte (s. XIV/5), sondern mit anderen Figuren kombiniert sein können.

Die Zeichnung von G. Biese⁴⁴² (**Taf. 36, Komb. Per 52**) ist eine Rekonstruktion, deren Darstellung einer Vierergruppe auf einigen Stücken plausibel ist, aber bis jetzt durch mir bekanntes Material noch nicht bestätigt werden kann. Man muß hinzufügen, daß uns das Material (auch in Arezzo) mit solchen Figuren äußerst fragmentarisch erreicht hat. Auch deswegen wurden – meiner Meinung nach – nie Fälschungen mit diesen Satyrn hergestellt.

In der Regel bilden also diese Satyrn eher eine Zweiergruppe. Die Satyrn **S re 20a** oder **S re 27a** sind oft antithetisch zu **S li 22a** oder **S li 21a** dargestellt (**Taf. 36-37, Komb. Per 53-Per 55**); aber **S li 21a** kann sogar auch mit **S li 22a** eine Gruppe bilden⁴⁴³.

Drei Satyrn sind alt, einer jung und bartlos; zwei halten eine Schale (**S re 20a** und **S li 21a**), die anderen tragen einen Schlauch (**S re 27a** und **S li 22a**). Zwischen den sich gegenüberstehenden Figuren sind in der 1. Phase z.B. eine Amphora und eine Statuette (**mStHe fr 4a**; Bd. 38, 1 S. 318; 2 Taf. 170) auf einer Säule (**Komb. Per 54**) sowie in der 2. Phase ist oft ein Kelchkrater (**Taf. 20, 72**) oder eine Amphora dargestellt⁴⁴⁴; die Flüssigkeit, die aus dem Schlauch der Satyrn **S re 27a** und/oder **S li 22a** herauskommt, ist oft mit kräftigen, freihändig gezeichneten Linien angefertigt⁴⁴⁵.

In Verbindung mit diesen Zweiergruppen sind in der 1. und 2. Phase der Werkstatt – bestimmt als Trennungsmotive – der Leierspieler **mTMF re 1a** (Bd. 38, 1 S. 235; 2 Taf. 127) (vielleicht mit einem Schwanz

⁴³⁷ Vgl. z.B. Vannini 1988, 82 Kat. 62a-b.

⁴³⁸ Vgl. z.B. Viviani 1921, Abb. 9 (= A. Pasqui 1884, Taf. 9, 3).

⁴³⁹ Vgl. z.B. D.-W. Taf. 6, 53.

⁴⁴⁰ Zum Ursprung des Motivs der Satyrn bei der Weinernte in hellenistisch-alexandrinischer Zeit vgl. Marabini Moevs 1993, 133-136.

⁴⁴¹ D.-W. 76-78. Vgl. auch: A. Pasqui 1884, 371 Gruppe III.

⁴⁴² Oxé 1933, Taf. 66, 286. – D.-W. 77 Abb. 9.

⁴⁴³ Ein ähnlicher Satyr befindet sich auf einem pergamenischen Reliefbecher in Bern; vgl. M. Schindler, Ein pergamenischer Reliefbecher in Bern. HASB 15, 1994, 21ff., Taf. 6, 1; s. auch Taf. 6, 7.

⁴⁴⁴ Dragendorff 1895, Taf. 4, 6 (NSt.: **Per 1.C**). – D.-W. Taf. 5, 48 (Cerdo). – Walters 1908, 30 Abb. 24. – Oxé 1933, Taf. 18, 61, 77 (2. Phase).

⁴⁴⁵ Chase 1916, Taf. 24, 16. – Alexander 1943, Taf. 39, 2.

wohl als Satyr?)⁴⁴⁶ (**Komb. Per 54**) sowie der sitzende Auloi spielende **Satyr S li 8a** (Bd. 38, 1 S. 211; 2 Taf. 113)⁴⁴⁷ (**Komb. Per 53**) dargestellt.

Auf einem Formfragment der 1. Phase in Arezzo (vermutlich ein Werk des Nicephorus) ist der Satyr **S re 20a** zusammen mit der Mänade **M li 10a** (Bd. 38, 2 Taf. 63) zu sehen (s. XIV/2)⁴⁴⁸ (**Taf. 34, Komb. Per 44**). Außerdem schließe ich nicht aus, daß auf dem Tübinger Formfragment des Cerdo, Inv.-Nr 2424, und auf den zwei dazugehörigen Fragmenten in Rom, MNR⁴⁴⁹, der Satyr mit Schale und Thyrsos **S li 21a** in Kombination mit dem jungen Satyr **S li 4a** (Bd. 38, 1 S. 209; 2 Taf. 112) – beide durch Säulen (**Säule 6a**; Bd. 38, 1 S. 333; 2 Taf. 176) voneinander getrennt – eingestempelt ist. Zum Tübinger Formfragment meint Dragendorff, es handele sich um den Satyr bei der Weinernte **S li 16a** (Bd. 38, 2 Taf. 114)⁴⁵⁰, aber ich sehe in beiden Fällen den Stock des Thyrsos und nicht die Strickschlinge des alten Satyrs; ohnehin ist die Weinrebe ebenfalls nicht angedeutet.

In der Phase 3.1 sind diese Motive m.E. bislang nicht dokumentiert – im Gegensatz zu dem, was Dragendorff schreibt⁴⁵¹ –; denn das Greifswalder Fragment⁴⁵² mit den Satyrn der Typen **S re 27** und **S li 21** gehört nicht zu »dem Bargathesmeister A«, sondern eindeutig zu Cn. Ateius⁴⁵³.

In der Massenproduktion des M. Perennius Bargathes sind diese Satyrn bis jetzt ebenfalls nicht dokumentiert. Dagegen ist der junge Satyr mit Schlauch **S li 22a** im Repertoire der 4. Phase bestätigt, nämlich auf dem Kelch des Crescens und des Saturninus in Avellino, Inv.-Nr. 2450⁴⁵⁴; der Satyr als Einzelfigur ist mit weiteren, durch Thyrsos voneinander getrennten Satyrn und Mänaden dargestellt (**Taf. 54, Komb. Per 88**; s. Zyklus XLII). Vielleicht ist auch die Punze im Museum von Arezzo mit dem Motiv des Satyrs **S re 20** ein späteres Produkt der Werkstatt, wie Stenico schreibt (**S re 20b**: Bd. 38, 1 S. 203)⁴⁵⁵.

Schließlich möchte ich hinzufügen, daß fortwährend Varianten in der Ausführung der herabhängenden Tierfelle der Satyrn **S re 20a**, **S re 27a**, **S li 21a** zu beobachten sind, denn diese Felle wurden oft freihändig in die Formen eingetieft.

Bestimmt aus der Werkstatt des M. Perennius übernommen sind die Satyrn **S re 27c** (Bd. 38, 2 Taf. 111) und **S li 22b** (Bd. 38, 2 Taf. 115), möglicherweise auch **S re 20f** (Bd. 38, 2 Taf. 109), die P. Cornelius in seiner zweiten Phase verwendet: Als Einzelfiguren wirken sie plump und haben einige Details verloren (s. Zyklus II; **Taf. 124, Komb. Cor 9**).

Schließlich wurde aus dem gleichen Prototyp mit großer Wahrscheinlichkeit der alte Satyr mit Schlauch, Typus **S re 27**, in der Werkstatt der Annii – ich vermute des C. Annii – hergestellt. Die stark verkleinerte, nicht komplett erhaltene Figur **S re 28a** (Bd. 38, 2 Taf. 111) gießt ebenfalls den Wein in ein oft überproportionales vor ihr stehendes Gefäß (**Taf. 109, Komb. An 17**, Zyklus III/4).

XIV/7 Satyr **S re 2a**

S re 2a (Bd. 38, 1 S. 198; 2 Taf. 107).

Die prächtige Figur des Satyrs **S re 2a** wurde in der 1. Phase der Werkstatt hergestellt, wie drei mir bekannte Formschüsselfragmente in Arezzo und Toronto deutlich beweisen. Im einzelnen ist das Stück in Toronto⁴⁵⁶ wegen des Blätterfrieses unter dem Rand (**Taf. 14, 10**) ein sicheres Produkt des Nicephorus.

⁴⁴⁶ D.-W. Taf. 5, 48 und Chase 1916, 197 Taf. 24, 17 (beide von Cerdo). – Pavia, Scherbe, Slg. Stenico: Der Leierspieler ist nie komplett erhalten.

⁴⁴⁷ Chase 1916, Taf. 23, 15.

⁴⁴⁸ Vgl. S. 68.

⁴⁴⁹ D.-W. Taf. 5, 44 und Vannini 1988, 47 Kat. 2a-b. Diese drei Fragmente (Tübingen und Rom) könnten wohl zu ein und derselben Formschüssel gehören.

⁴⁵⁰ D.-W. 181 Nr. 44.

⁴⁵¹ D.-W. 77.

⁴⁵² Dragendorff 1961, Taf. 55, 434.

⁴⁵³ Porten Palange 1985, 193 Gruppe XI,3. Siehe hier S. 198-199.

⁴⁵⁴ Colucci Pescatori 1975, Abb. 25 oben.

⁴⁵⁵ Stenico 1966, 28-29, Taf. 5, 9a-b.

⁴⁵⁶ Hayes 1976, Taf. 1-2, 1.

Dieser Satyr ist mit Mänaden und vielleicht anderen Satyrn kombiniert. Auf dem schon zitierten (Zyklus XIV/2), im Museum von Arezzo aufbewahrten Formfragment mit den Mänaden **M li 10a** (Bd. 38, 2 Taf. 63) und **M li 17a** (Bd. 38, 2 Taf. 65) und dem Namensstempel **Per 1.E**⁴⁵⁷ ist er, getrennt durch einen Kelchkrauter (spärlich erhalten, nicht im Komb. abgebildet), gegenüber **M li 10a** dargestellt (Taf. 34, **Komb. Per 43**). Die gleiche Kombination befindet sich auf einem weiteren unveröffentlichten Formfragment mit stark abgeriebener Oberfläche, ebenfalls in Arezzo⁴⁵⁸, wie der Rest des Thyrsos der Mänade **M li 10a** vor **S re 2a** (jedoch ohne Schwanz)⁴⁵⁹ beweist. Statt eines Gefäßes ist in diesem Falle zwischen den Figuren ein Altar mit Flammen dargestellt. Diese Figuren bilden in beiden Beispielen eine Zweiergruppe. Hinter dem Satyr **S re 2a** tanzt die Mänade **M li 17a** nach links; das wird nicht nur von dem Formfragment mit dem Namensstempel **Per 1.E**, sondern auch von jenem in Toronto bestätigt. Sehr wahrscheinlich hat **M li 17a** mit der Mänade **M re 8a** (Bd. 38, 2 Taf. 56) oder mit dem Satyr **S re 20a** (s.o.; Bd. 38, 2 Taf. 109) eine weitere Zweiergruppe gebildet; einige Fragmente der 1. Phase in Arezzo lassen diese beiden Vermutungen zu.

Dragendorff kannte das Motiv **S re 2a**, das »in der vorgestreckten Rechten eine Fackel hielt; Kopf gesenkt« nur fragmentarisch: so seine partielle Beschreibung⁴⁶⁰.

Nach meiner heutigen Kenntnis verschwindet dieses Motiv bald: Der Satyr **S re 2a** ist weder in der 2. Phase noch in den folgenden bislang dokumentiert.

XIV/8 Satyr **S re 3a-b**

S re 3a-b (Bd. 38, 1 S. 198-199; 2 Taf. 107).

Dieses Motiv, dessen Beschreibung bei D.-W. nicht korrekt ist (»Er hält eine Fackel mit beiden Händen vor sich«)⁴⁶¹, wurde in der Phase 1, 2 und 2.1 der Werkstatt in den zwei Varianten **S re 3a** und **S re 3b** und gewöhnlich im Zyklus des dionysischen Opfers (Zyklus IV) verwendet (Taf. 23, **Komb. Per 5**).

Aber auf einem fragmentierten, von Cerdo signierten Kelch aus Cosa⁴⁶² sowie auf einer Scherbe in New York, MMA⁴⁶³ und auf weiteren im Museum von Arezzo aufbewahrten Stücken der 1. Phase wird dieser Satyr auch in Zusammenhang mit Herakles und Omphale dargestellt; er befindet sich vor den Kentauren, die die Wagen des Halbgottes und der Heldin ziehen (Zyklus II; Taf. 22, **Komb. Per 2**). Die Präsenz des Satyrtypus **S re 3** ist aber in diesem Zyklus von kurzer Dauer⁴⁶⁴. Denn ab der 2. Phase wurde der Satyr mit Schlauch und Fackel durch den Jüngling in kurzem Chiton und mit der Peitsche (**mF li 12a**: Bd. 38, 2 Taf. 13) endgültig ersetzt. Die gleiche Funktion, d.h. vor den Kentauren des Herakles und der Omphale, hat dieser Satyr auch bei Cn. Ateius⁴⁶⁵ (Taf. 91, **Komb. At 23**).

Bei M. Perennius ist **S re 3a-b** noch in der Phase 3.1 dokumentiert⁴⁶⁶; hier ist er bereits schon als einzelne Figur dargestellt, d.h. er befindet sich in keinem bestimmten Zyklus, obwohl er immer noch in Begleitung von anderen Satyrn, Silenen und musizierenden Figuren des dionysischen Opfers dargestellt ist. Dieser Zyklus hat aber in diesem Abschnitt der Produktion seine Einheit und seine Bedeutung schon verloren und dient nur noch reiner Dekoration. Ob dieser Satyr in der Massenproduktion des M. Perennius Bargathes und in der 4. Phase noch verwendet wurde, bleibt offen: Tatsache ist, daß mir bis jetzt kein Stück mit einem solchen Motiv bekannt ist. Andererseits ist der Satyr in der sog. 2. Phase der Werkstatt des P. Cornelius doku-

⁴⁵⁷ Siehe S. 70.

⁴⁵⁸ Das Fragment ist oben von einer kleinen Rosettenreihe (Taf. 14, 13), die typisch für die 1. Phase ist, begrenzt.

⁴⁵⁹ Bei dem Motiv **S re 2a** ist der Schwanz deutlich mit einem weiteren kleinen Stempel nachträglich angebracht.

⁴⁶⁰ D.-W. 74, VII, C 2.

⁴⁶¹ D.-W. 79, X, 7.

⁴⁶² Marabini Moevs 1981, 12 Abb. 19 (Ead. 2006, 107-111 Taf. 65, 18, Color Taf. 3, R).

⁴⁶³ Alexander 1943, Taf. 43, 2.

⁴⁶⁴ Vgl. schon: A. Pasqui 1884, 372 Gruppe IV, 11 mit dem NSt. PERENNI.

⁴⁶⁵ Vgl. S. 201-202 und **S re 3c** (Bd. 38, 2 Taf. 107).

⁴⁶⁶ Marcus Perennius Bargathes 1984, 42-43 Kat. 14.

mentiert: Seine Herkunft aus dem perennischen Repertoire ist eindeutig⁴⁶⁷ (vgl. Zyklus II, **Taf. 124, Komb. Cor 9**).

Das von Watzinger zitierte Fragment in der Greifswalder Sammlung, das Dragendorff dem M. Perennius zuschrieb⁴⁶⁸, wurde nicht in Arezzo produziert; es stammt aus der Werkstatt des Ancharius, der seine Töpferei im heutigen Vasanello bei Orte hatte⁴⁶⁹.

XIV/9 Satyr **S re 4a**

S re 4a (Bd. 38, 1 S. 199; 2 Taf. 107).

Der Satyr **S re 4a**⁴⁷⁰, der im Zyklus XIV/1 schon besprochen wurde, ist in den veröffentlichten Sammlungen selten vertreten. Sicher ist er auf mehreren Stücken im Museum von Arezzo dokumentiert. Es gibt dort mindestens eine Formschüssel, auf der **S re 4a** komplett konserviert ist; denn auf einer Bostoner gefälschten Formschüssel ist er zusammen mit vier weiteren Figuren, unter ihnen eine Mänade, dargestellt⁴⁷¹.

Sonst ist mir bis jetzt **S re 4a** nur in zwei Fällen auf Kelchen und Modioli in Begleitung von Figuren, nämlich u.a. von den Mänaden **M li 3a** (Bd. 38, 2 Taf. 62) und **M re 9a** (Bd. 38, 2 Taf. 57), bekannt (**Taf. 33, Komb. Per 42**). Da diese sog. kleinen Mänaden schon in der 1. Phase der Werkstatt verwendet worden sind⁴⁷², ist auch das Motiv dieses Satyrs vermutlich in jener Zeit entstanden.

S re 4a spielt und tanzt also – oft von kannalierten Säulen (z.B. **Säule 1b**: Bd. 38, 2 Taf. 176) getrennt⁴⁷³ – zusammen mit den Mänaden, aber ich schließe nicht aus, daß er auch mit dem Mädchen mit Opfertagen **wF re 1a** (Bd. 38, 1 S. 56; 2 Taf. 18), das die Mänaden begleitet, und eventuell mit anderen Gestalten, wie z.B. Kalathiskostänzerinnen, in der 1. und 2. Phase kombiniert sein kann. Eine Verwendung dieses Motivs in den späteren Phasen 3 und 4 ist z.Zt. durch kein Beispiel beweisbar.

Der Satyrtypus **S re 4** ist auch im Repertoire des Cn. Ateius anwesend⁴⁷⁴.

Der Typus ist schon in der hellenistischen Keramik gut bekannt⁴⁷⁵.

XIV/10 Satyr **S li 2a**

S li 2a (Bd. 38, 1 S. 209).

Der Satyr **S li 2a** (vgl. **S li 2b**; Bd. 38, 2 Taf. 112) mit flatterndem Pantherfell ist im Begriff, der Mänade **M li 9a** (Bd. 38, 2 Taf. 63) an den Gewandzipfel zu greifen (vgl. Zyklus XIV/3, **Taf. 35, Komb. Per 48**)⁴⁷⁶.

Das Motiv ist mir nur auf einem Formschüsselfragment der Bostoner Sammlung bekannt, das am Anfang der 2. Phase, bestimmbar anhand der Schleifen (**Taf. 20, 71**) auf der Seite des Thyrsos der Mänade, produziert wurde⁴⁷⁷.

In der gleichen Kombination und in Begleitung der Mänaden **M li 9b** (Bd. 38, 1 S. 131) befindet sich dieser Satyr (**S li 2b**) auch in der Werkstatt des Cn. Ateius (**Taf. 90, Komb. At 19**).

Auch deswegen kann man behaupten, daß **S li 2a** und **M li 9a** von den weiteren Mänaden **M li 5a** (Bd. 38, 2 Taf. 62), **M re 10a**, **M re 11a** sowie **M re 12a** (Bd. 38, 2 Taf. 57-58) begleitet wurden. Ob der Satyr in diesem Zyklus häufig verwendet wurde, weiß ich nicht genau. Fest steht, daß die oben erwähnten Mänaden auf Gefäßen, die ab Anfang/Mitte der 2. Phase datierbar sind, stets in Begleitung des sitzenden Satyrs **S li 7a** (Bd. 38, 2 Taf. 113) dargestellt sind (s. **Taf. 35, Komb. Per 47**).

⁴⁶⁷ Vgl. S. 264-265 und **S re 3d** (Bd. 38, 2 Taf. 107).

⁴⁶⁸ Dragendorff 1961, Taf. 55, 433.

⁴⁶⁹ Porten Palange 1992, Taf. 1, 2.

⁴⁷⁰ D.-W. 71-72, VII, B 2.

⁴⁷¹ Porten Palange 1995, Taf. 54, F 24.

⁴⁷² Siehe S. 69-70.

⁴⁷³ D.-W. Taf. 4, 39; Beil. 2, 6.

⁴⁷⁴ Siehe S. 197.

⁴⁷⁵ F. Courby, *Les vases grecs à reliefs* (1922) 460 Abb. 101, 11b.

⁴⁷⁶ D.-W. 71, VII, A 5.

⁴⁷⁷ Chase 1975, Taf. 23. 35, 13.

XIV/11 Satyr **S li 4a**

S li 4a (Bd. 38, 1 S. 209; 2 Taf. 112).

Dieser junge, Aulos spielende Satyr **S li 4a**⁴⁷⁸ ist in allen vier Phasen der Werkstatt des M. Perennius dokumentiert. Er befindet sich aber auf so fragmentarischem Material, daß wir noch heute nicht in der Lage sind, genau zu ermitteln, in welchem Zusammenhang diese Figur ursprünglich stand. Selbst Dragendorff, der diesen Satyr nur aus stilistischen Gründen in den Zyklus VII, B einordnete, war sich höchst unsicher über dessen Funktion. In der Tat gibt es bislang keinen Anhaltspunkt, ob er mit den sog. kleineren Mänaden der 1. Phase getanzt hat (vgl. Zyklus XIV/1).

Auf zwei Formschüsselfragmenten des M. Perennius Tigranus hat er den Leierspieler **mTMF re 1a** (Bd. 38, 2 Taf. 127) bei sich⁴⁷⁹; auf einer Scherbe in Rom, ebenfalls der 2. Phase⁴⁸⁰, ist er vielleicht vor dem Satyr mit Schlauch, **S li 22a** (Bd. 38, 2 Taf. 115), abgebildet. Auf drei weiteren, einem in Tübingen und zwei in Rom aufbewahrten Fragmenten des Cerdo⁴⁸¹, die vermutlich zu ein und derselben Formschüssel gehören, tanzt und spielt dieser Satyr – getrennt durch kannelierte, mit Pinienzapfen bekrönte Säulen mit Kelchkapitell (**Säule 6a**; Bd. 38, 2 Taf. 176) – mit anderen Satyrn, die schwer zu identifizieren sind. Dragendorff erkennt anhand des Restes eines linken Armes den alten Satyr bei der Weinernte, **S li 16a** (Bd. 38, 2 Taf. 114). Ich schlage wegen der oben fehlenden Weinrebe und der Präsenz eines Thyrsos vor, daß dort der Satyr mit Schale und Thyrsos **S li 21a** (Bd. 38, 2 Taf. 115) dargestellt sein könnte.

Schließlich tanzt **S li 4a** auf einer späteren Scherbe in Alexandria⁴⁸², auf der das Motiv des Satyrs verkleinert zu sein scheint, als Einzelfigur vor einer Punktgirlande, genauso, wie es in der 4. Phase, insbesondere bei Produkten des Crescens, gewöhnlich zu beobachten ist.

Als reine Hypothese kann man vorschlagen, daß **S li 4a** hauptsächlich als Trennungsmotiv in Satyrzyklen verwendet wurde.

XIV/12 Satyr **S li 7a**

S li 7a (Bd. 38, 1 S. 210; 2 Taf. 113).

Der sitzende und Auloi spielende Satyr **S li 7a** ist neben den Mänaden **M li 5a** (Bd. 38, 2 Taf. 62), **M li 9a** (Bd. 38, 2 Taf. 63), **M re 11a** und **M re 12a** (Bd. 38, 3 Taf. 57-58) (**Taf. 35, Komb. Per 47**, Zyklus XIV/3)⁴⁸³ dargestellt sowie – jedoch etwas seltener – in Begleitung der Kalathiskostänzerinnen (**Taf. 29, Komb. Per 30**, Zyklus X)⁴⁸⁴ abgebildet worden und ist z.Zt. nur in Verbindung mit dem Namensstempel des M. Perennius Tigranus auf Kelchen und Modioli bekannt.

Diese Meinung äußerte auch Dragendorff⁴⁸⁵, der aber den identischen Satyr unter dem Zyklus VII, D (fünfte zitierte Figur) noch einmal fälschlicherweise als »... Teil einer dritten Mänade mit Doppelflöte und Pantherfell« beschreibt⁴⁸⁶. Denn auf dem erwähnten, von M. Perennius Tigranus signierten und von P. Hartwig erworbenen Formschüsselfragment L 95 im British Museum ist der Satyr **S li 7a** zusammen mit den Mänaden **M re 12a** (mit Fackel) und **M li 5a** dargestellt⁴⁸⁷. Ich möchte nochmals darauf aufmerksam machen, daß Dragendorff dieses Londoner Stück für die Herstellung von Modioli unter dem Zyklus VII, A 3 schon einmal richtig in seinem Werk zitierte (s.o.).

⁴⁷⁸ D.-W. 72, VII, B 5.

⁴⁷⁹ Chase 1916, Taf. 25, 47 (ohne Schwanz). – Vannini 1988, 65 Kat. 29a-b.

⁴⁸⁰ Porten Palange 1966, Taf. 3, 13.

⁴⁸¹ D.-W. Taf. 5, 44. – Vannini 1988, 47 Kat. 2a-b.

⁴⁸² Kadous 1988, Taf. 97, 3.

⁴⁸³ Mehrere komplette Gefäße mit diesem Zyklus, meistens Modioli, sind uns erhalten geblieben; vgl. Oxé 1933, Taf. 23-24, 113a-f (aus Tarragona); Taf. 25, 115 (Berlin, Inv.-Nr. 4733). –

Navarro 1954, 143-146 (aus Zaragoza) (**Komb. Per 47**). – Zammarchi Grassi 1987, 89 oben und unten (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5538).

⁴⁸⁴ Vgl. z.B. Alexander 1943, Taf. 26, 1.

⁴⁸⁵ D.-W. 71, VII, A 4.

⁴⁸⁶ D.-W. 74, VII, D.

⁴⁸⁷ Wie mehrmals in diesem Werk erwähnt, hat die Reihe D des Zyklus D.-W. VII (S. 74) keine Bedeutung mehr.

Dieses Motiv wurde oft auch in der späteren Zeit der 2. Phase, mit großer Wahrscheinlichkeit auch in Cincelli, verwendet, denn **S li 7a** ist auf mehreren Stücken mit dem Namensstempel **Per 2.F+Per 2.L** verknüpft. Dann verschwinden die oben erwähnten Mänaden und mit ihnen scheint auch der sitzende Satyr **S li 7a** aus dem Repertoire der 3. und der 4. Phase der Werkstatt nicht mehr verwendet worden zu sein. Bemerkenswert ist, daß oft hinter dem Nacken des Satyrs zwei spiralförmige Locken nachträglich und freihändig in die Formen gezeichnet wurden⁴⁸⁸, die – vom Stil her – von ein und derselben Hand eingetieft sein könnten.

Der Satyrtypus **S li 7** ist auch im Repertoire des Cn. Ateius belegt (s. S. 197, Zyklus XIII/8).

XIV/13 Satyr **S li 8a**

S li 8a (Bd. 38, 1 S. 211; 2 Taf. 113).

Das Motiv des nach links sitzenden Satyrs, der Auloi und Scabellum spielt⁴⁸⁹, wurde mit Erfolg ununterbrochen von der 1. bis zur 4. Phase verwendet.

In der 1. Phase ist **S li 8a** hauptsächlich mit dem Zyklus des dionysischen Opfers (Zyklus III) verbunden: Dort befindet er sich oft gegenüber der Priesterin **wF re 4a** (Bd. 38, 2 Taf. 18), die den Altar mit einem Kranz schmückt (**Altar 8a, Altar 14a**; Bd. 38, 2 Taf. 173) (**Taf. 23, Komb. Per 5**)⁴⁹⁰. Aber es gibt selbstverständlich auch Kombinationen mit weiteren Figuren des Zyklus.

Da der Zyklus des dionysischen Opfers bis zur Phase 3.1 weitergeführt wurde, ist der Satyr **S li 8a** dort stets belegt. Aber diese Figur spielt in der 2. Phase sowie in der Phase 2.1 noch eine weitere Rolle, nämlich die des Auloispieler in Symposionszenen (Zyklus XII, **Taf. 30, Komb. Per 34**) (s.o.). Hier sitzt er in der Regel gegenüber der flügellosen, sitzenden Kitharaspielerin **wTMF re 9a** (Bd. 38, 2 Taf. 128)⁴⁹¹ oder dem Leierspieler **mTMF re 1a** (Bd. 38, 2 Taf. 127)⁴⁹²; zwischen den beiden Gestalten kann die Leierspielerin **wTMF li 2a** (Bd. 38, 2 Taf. 129), auch als Muse bekannt, stehen⁴⁹³ (**Taf. 31, Komb. Per 35-Per 36**). Auch ein kurioser Fall ist dokumentiert, in dem vor dem Satyr die ebenfalls nach links gewendete Aulospielerin **wTMF li 7a** (Bd. 38, 2 Taf. 129) sitzt⁴⁹⁴. In den Symposionszenen ist in der Regel **S li 8a** ohne Schwanz dargestellt, denn hier repräsentiert er einen Spieler, der die Teilnehmer des Banketts unterhält.

Aber so genau waren die Arbeiter in Arezzo auch nicht immer: Bekannt sind Fälle, in denen **S li 8a** im Zyklus des dionysischen Opfers keinen Schwanz hat⁴⁹⁵, bei Symposionszenen hingegen als Satyr dargestellt wurde. Denn von dieser Figur hatten die Töpfer bestimmt mehrere Stempel zu Verfügung⁴⁹⁶, einige mit Schwanz, andere ohne; in der Tat ist der Schwanz oft nachträglich und freihändig direkt in die Form eingetieft worden. Fehler und/ oder Versäumnisse solcher Art waren nicht nur in diesem Fall an der Tagesordnung.

Diese Figur, jedoch ohne Schwanz, befindet sich auch im Zusammenhang mit den Satyrn mit Schlauch (**S li 22a**) und Schale (**S re 20a**), wie ein Bostoner Formfragment der 2. Phase der Werkstatt zeigt⁴⁹⁷ (**Taf. 36, Komb. Per 53**). Hier hatte **S li 8a** bestimmt die Funktion einer Trennungsfigur zwischen dieser Zweiergruppe (vgl. Zyklus XIV/6).

⁴⁸⁸ Deshalb sind die Locken in der Zeichnung punktiert.

⁴⁸⁹ D.-W. 78, X, 2.

⁴⁹⁰ Vgl. z.B. Viviani 1921, Abb. 3 (Arezzo, Museum, Formschüssel, Inv.-Nr. 1749). – Brown 1968, Taf. 8, 20.

⁴⁹¹ Zum Beispiel Oxé 1933, Taf. 2, 1d (2. Phase). – Brown 1968, Taf. 8, 23. – Hoffmann 1983, Taf. 26, 2 (Arezzo, Museum, Scherbe der Phase 2.1, Inv.-Nr. 7628).

⁴⁹² Porten Palange 1966, Taf. 3, 19.

⁴⁹³ Latour 1951, 172 Abb. 5.

⁴⁹⁴ Hoffmann 1983, Taf. 26, 3 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 3768).

⁴⁹⁵ Zum Beispiel: Hoffmann 1983, Taf. 24-25, 2 (Arezzo, Museum, Formschüsselfragment, Inv.-Nr. 6179).

⁴⁹⁶ Hoffmann 1983, 37.

⁴⁹⁷ Chase 1916, Taf. 23, 15.

Sowohl in der Phase 3.1 als auch in den nachfolgenden wird der sitzende, Auloi spielende Satyr als Einzelfigur dargestellt, stets aber in Verbindung mit anderen Satyrn, Silenen, Mänaden und spielenden Gestalten, wie z.B. auf dem oft zitierten Kelch der 4. Phase in Avellino (**Taf. 54, Komb. Per 88**)⁴⁹⁸.

Auf zahlreichen Formschüsseln im Museum von Arezzo ist dieser Satyr mehrmals vollständig konserviert, so daß der Fälscher bestimmt keine große Mühe hatte, aus einer Form für seine Zwecke eine Punze zu gewinnen; in der Tat ist der berühmte New Yorker Figurenstempel, der zur Dekoration der zwei inzwischen bekannten gefälschten Formen mit dem dionysischen Opfer diente, ein modernes Erzeugnis⁴⁹⁹.

Die Existenz dieses erfolgreichen Satyrs in anderen Aretiner Werkstätten ist mir z.Zt. nicht bekannt.

XIV/14 Satyr **S li 24a**

S li 24a (Bd. 38, 1 S. 216; 2 Taf. 116).

Der Satyr **S li 24a** findet sich ab der 1. und bis zur Phase 2.1 der Werkstatt meines Wissens nur in Verbindung mit dem erfolgreichen Zyklus des dionysischen Opfers⁵⁰⁰.

Er steht gegenüber der weiblichen Gestalt **wF re 4a** (Bd. 38, 2 Taf. 18), die das Ferkel an den Beinen festhält, während er das Tier mit dem Messer schlachtet (**Taf. 23, Komb. Per 5**). Vor seinen Füßen befindet sich ein Gefäß (**Taf. 20, 74**), in dem das Blut des Tieres gesammelt wird; oft wird das Blut mit freihändig gezeichneten Strichen realistisch angedeutet.

Dieser Zyklus IV (D.-W. X) wurde später, vermutlich schon ab der Phase 3.1, nicht mehr konsequent dargestellt; obwohl einige Figuren von Satyrn und Mädchen mit Opfertagen weiter – jedoch nur zu rein dekorativen Zwecken – verwendet wurden, fehlt m.E. die Zweiergruppe **wF re 4a** und **S li 24a**, die den Zyklus charakterisiert. Ein Beispiel dafür bietet ein Tübinger Formfragment der 4. Phase⁵⁰¹, auf dem **wF re 4a** mit dem Ferkel in den Händen als Einzelfigur dargestellt ist: Anstelle des gewöhnlich ihr gegenüber dargestellten Satyrs mit Messer **S li 24a** steht ein Mädchen mit Opfertagen (**wF fr 4a** oder **wF fr 5a**; Bd. 38, 2 Taf. 23).

Die komplette Opferszene des M. Perennius ist auf einem Oscillum aus Pompeji dargestellt⁵⁰².

XIV/15 Satyr **S li 26a**

S li 26a (Bd. 38, 1 S. 217; 2 Taf. 116).

Der Satyr **S li 26a**, der in der Regel zweimal nacheinander in eine Formschüssel eingestempelt wurde, ist mit dem Wagen der Omphale verbunden (Zyklus II, **Taf. 22, Komb. Per 3**)⁵⁰³. Als Gegenfigur, d.h. hinter dem Wagen des Herakles, zeigt **S li 26a** das Mädchen mit Sonnenschirm (**wF li 3a-b**; Bd. 38, 2 Taf. 25). In einem anderen Zusammenhang ist dieser Satyr z.Zt. nicht dokumentiert.

Dragendorff bezeichnete diese Figur als Jüngling, aber in den mir bekannten Fällen ist deutlich ein Schwanz zu erkennen, sogar auch auf der gefälschten New Yorker Formschüssel⁵⁰⁴. Außerdem weiß man, daß der Schwanz der Satyrn oft freihändig oder mit einem zusätzlichen Stempel angebracht wurde; allerdings wurde dies oft auch versäumt.

Auch ist sein Attribut in der Linken keine Keule, sondern ein Rhyton, wie schon Watzinger im Text richtigerweise angibt⁵⁰⁵; der geschulterte Speer, der oft zweimal dargestellt ist⁵⁰⁶, scheint in den Formen immer freihändig gezeichnet worden zu sein.

⁴⁹⁸ Marcus Perennius Bargathes 1984, 42-44, Kat. 14-15 (Phase 3.1). – D.-W. Taf. 8, 229 (3. Phase). – Colucci Pescatori 1975, Abb. 25, oben.

⁴⁹⁹ Porten Palange 1995, Taf. 46, P18; 57, F 44; 63 F 74.

⁵⁰⁰ D.-W. X, 6 des M. Perennius (S. 79).

⁵⁰¹ D.-W. Taf. 7, 80.

⁵⁰² I. Corswandt, Oscilla (1982) 89 K 71.

⁵⁰³ D.-W. 81-84, XI, 9.

⁵⁰⁴ Porten Palange 1995, 553 A 41 (Punze im Instrumentarium des Fälschers); 580; Taf. 60, F 62.

⁵⁰⁵ D.-W. 82 Anm. 1.

⁵⁰⁶ Porten Palange 1966, Taf. 4, 22.

Dieser Satyr, der in der 1. Phase mit dem Zyklus des Herakles und der Omphale entstanden ist, ist vermutlich selbst in der Filiale von Cincelli (Phase 2.1) verwendet worden. Eine spätere Nutzung dieses Motivs ist m.W. nicht dokumentiert.

Ob der Satyr Typus **S li 26** in dem ähnlichen Zyklus des Herakles und der Omphale des Cn. Ateius anwendend ist, ist gut denkbar, mir aber z.Zt. ebenfalls unbekannt.

Meiner Meinung nach ist der Satyr **S li 26**, jedoch stark retouschiert, von der Werkstatt des Ancharius übernommen worden⁵⁰⁷.

XV SKELETTE

Ske 1a-Ske 8a (Bd. 38, 1 S. 219-220; 2 Taf. 117).

H. Dragendorff widmete den Skeletten des M. Perennius den XX. Zyklus⁵⁰⁸. Dort beschreibt er zwölf Typen; jedoch die Motive D.-W. 11 und 12, die dort dem M. Perennius Bargathes zugewiesen werden⁵⁰⁹, sind nicht arretinisch: Ich habe sie mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit der Werkstatt des Ancharius zugeschrieben⁵¹⁰. Beim Motiv D.-W. 9, das zu einer unbekanntem Serie und Werkstatt gehört und nicht im Katalog der Punzenmotive aufgenommen ist, vermute ich außerdem, daß es sich nicht um ein Skelett, sondern um eine dürre Figur handelt⁵¹¹. Tatsächlich ist der Unterschied zwischen den beiden Gestalten, Skeletten und sog. Hautskeletten, nicht immer sehr deutlich zu erkennen. Schließlich ist mir der Typus D.-W. XX, 5, den Dragendorff nach einem Photo Hähnles beschreibt, unbekannt; es könnte sich vielleicht um **Ske 3a** handeln.

Von den zwölf ursprünglichen Typen Dragendorffs bleiben also acht Figuren übrig, von denen sieben der 1. Phase und eine (**Ske 12a**; Bd. 38, 2 Taf. 118) zu der späteren Produktion der Werkstatt gehören; denn die letztere ist erst von M. Perennius Bargathes in dessen Repertoire eingeführt worden (Zyklus XXXII; **Taf. 48, Komb. Per 80-Per 81**).

Die acht hier aufgelisteten Skelette **Ske 1a-Ske 8a** sind nur auf Stücken der 1. Phase dokumentiert; der einzige Töpfer, der sich mit diesen Motiven auseinandersetzte, ist bis heute Cerdo (**Per 1.G**).

Die (sieben) Typen der 1. Phase, die von Dragendorff (nach Hähnle) aufgelistet wurden, kann man aber präzisieren: Das Motiv D.-W. XX, 4 wurde im Katalog der Punzenmotive in zwei verschiedenen Typen (**Ske 6** und **Ske 7**) eingeteilt, denn die dort zitierten Beispiele zeigen ja identische Skelette bis auf den Schädel, der einmal nach links (**Ske 6a**) und einmal nach rechts (**Ske 7a**) gewendet ist.

Die Produktion dieses Zyklus war bestimmt gering; sie ist nur durch relativ wenige Fragmente, meistens Formfragmente für die Herstellung von Bechern, Typus **Per f**⁵¹², die in den Ausgrabungen von Santa Maria in Gradi gefunden wurden, bekannt: Bis jetzt habe ich weder in Sammlungen noch aus Ausgrabungen Material mit einer solchen Darstellung gesehen.

Diese Figuren wurden mit verschiedenen winzigen Einzelstempeln komponiert; deshalb können die Kombinationen und infolgedessen die Motive zahlreicher sein als jene, die bis jetzt verzeichnet sind. Ich bin überzeugt, daß die Arbeit mit diesen kleinen und zierlichen Punzen, die nur mit außergewöhnlicher Geschicklichkeit zusammengesetzt werden konnten, zu schwierig und zu unwirtschaftlich war und deshalb die Produktion dieses Zyklus bald eingestellt wurde.

⁵⁰⁷ Sforzini 1990, Taf. 3, b. – Porten Palange 1992, 252 Anm. 58.

⁵⁰⁸ D.-W. 101-103, XX, 1-12.

⁵⁰⁹ D.-W. 102, Taf. 3, 139.

⁵¹⁰ Porten Palange 1992, 250 Anm. 46.

⁵¹¹ Oxé 1933, Taf. 9, 31. Nicht auszuschließen: P. Cornelius, 1. Phase?

⁵¹² Aus den nicht komplett erhaltenen Formen für Becher in Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2388 (Caetani Lovatelli 1895, 11 Abb. 4.

– Pucci 1981, 118 Abb. 24. – Dunbabin 1986, 219 Abb. 31) und Inv.-Nr. unbekannt (Caetani Lovatelli 1895, 12 Abb. 15 = Viviani 1921, Abb. 38) wurden Souvenirs von der Firma »Arretina Ars« (s. Porten Palange 1992, 229, Nr. 9; 232 Abb. 9) sowie (später) von G. Ceccherini hergestellt. Ein Exemplar Ceccherinis (in meinem Besitz) trägt fälschlicherweise den Namensstempel **Per 2.E**. So auch in: Hoffmann 1995, Taf. 41, 3.

In der 2. Phase, in der die für die 1. Phase typische minuziöse Arbeit mit kleinen Punzen (siehe z.B. die Produktion mit vegetabilischen Ornamenten, Zyklus XXI, und die Dekorationen unter den Rändern) nicht mehr fortgesetzt wurde, waren diese Motive nicht mehr vorhanden. Sogar das Thema »Skelette« scheint im Repertoire des M. Perennius Tigranus fremd, ja unerwünscht zu sein.

Die Skelette des Cerdo sind alle stehend dargestellt. Rumpf und Becken ähneln einander; Köpfe, Arme und Beine sind dagegen unterschiedlich ausgerichtet, und auch die Attribute (Schädel, Blumengewinde, Laternen (?) und Kuchen), die einige Skelette in der Hand oder in den Händen tragen, sind verschieden.

Die Figuren sind durch gerade Linien⁵¹³ oder dünne Säulen (**Säule 31a**; Bd. 38, 1 S. 336; 2 Taf. 177)⁵¹⁴ getrennt; im Hintergrund können sich Strichelgirlanden ausbreiten. Neben einigen Figuren (z.B. **Ske 2a** und **Ske 3a**) sind kleine Altäre oder Mauerwerke (auch als Gräber interpretiert)⁵¹⁵ dargestellt; aus den Bodenlinien sprießen die üblichen Grashalme hervor, oder sind Unebenheiten angedeutet (**Ske 3a** und **Ske 7a**).

Diese gestikulierenden »animated skeletons« mit ihren Attributen in einem fröhlichen Ambiente werden im Zusammenhang mit dem Symposion nicht als Teilnehmer, sondern als Helfer gesehen⁵¹⁶. Aus diesem Gesichtspunkt können die stehenden Skelette **Ske 10a** und **Ske 11a** (Bd. 38, 2 Taf. 117) einer sog. mittelgroßen Werkstatt (wahrscheinlich des C. Cispius), die Körbe voller Speisen tragen oder sie mit einem Tragholz schultern, diese Situation noch deutlicher schildern (s.u.).

Der Zyklus von Cerdo stammt aus dem alexandrinischen Ambiente⁵¹⁷.

XVI UNDEUTLICHE SZENE DER 2. PHASE

wF li 35a, wF li 36a (Bd. 38, 1 S. 76; 2 Taf. 29), **P re 18a** (Bd. 38, 1 S. 194-195; 2 Taf. 104).

Die Szene auf dem Kelchfragment in Rom, MNR, das 1966 publiziert wurde⁵¹⁸, wurde anhand der Münchener Scherbe der Slg. Arndt, Inv.-Nr. 5978/8, ergänzt. Wir kennen jetzt nicht nur die Köpfe der beiden knien- den Figuren **wF li 35a** und **wF li 36a**, sondern man erkennt auch, daß der rechte Arm des nackten Mädchens **wF li 35a** von einer anderen Gestalt kräftig festgehalten wird (**Taf. 37, Komb. Per 56**).

Die zwei Frauen heben ein Tuch hoch, unter dem der Mann **P re 18a** mit skelettartigem Kopf liegt. Der Mund ist offen und zeigt ein Hohlälcheln. Schulter und Arm weisen eine kräftige Muskulatur auf: es handelt also bestimmt nicht um ein Skelett, vielleicht auch nicht um eine Possenfigur.

Die Szene hat jedenfalls eine Bedeutung, die sich mir immer noch nicht erschließt.

Fragmente dieser Serie befinden sich sicherlich in Arezzo, denn 1966 hatte mich A. Stenico beraten, das römische Fragment der Phase 2.1 zuzuschreiben⁵¹⁹. Zeigen die mir unbekanntenen Aretiner Fragmente die Signatur **Per 2.O**? Aufgrund der beiden bekannten Scherben schätze ich, daß eine Anfertigung sowohl in Santa Maria in Gradi als auch in Cincelli möglich gewesen ist.

XVII EROTEN BEIM WAGENRENNEN

EP re 4a (Bd. 38, 1 S. 19; 2 Taf. 1), **EP re 48a, EP re 49a, EP re 50a, EP re 51a, EP re 53a, EP re 54a** (Bd. 38, 1 S. 27-28; 2 Taf. 3-4), **T/Equidae re 18a, T/Equidae re 19a** (Bd. 38, 1 S. 264; 2 Taf. 145); **T/Felidae re 7a** (Bd. 38, 1 S. 269; 2 Taf. 150); **Ft/Pegasos re 2a** (Bd. 38, 1 S. 245; 2 Taf. 131).

⁵¹³ Vgl. die in Anm. 512 zitierten Formen für Becher; dazu Caetani Lovatelli 1895, 12 Abb. 7.

⁵¹⁴ Caetani Lovatelli 1895, 14 Abb. 8. Die **Säule 31a** ist von Cerdo in den Jagdszenen mit Netzen (s. **Taf. 25, Komb. Per 11-Per 12**) vorhanden.

⁵¹⁵ Dunbabin 1986, 219.

⁵¹⁶ Dunbabin 1986, 219.

⁵¹⁷ F. Baratte, Le Trésor d'Orfèvrerie Romaine de Boscoreale. Musée du Louvre (1986) Abb. S. 65-67. Siehe noch: K. M. D. Dunbabin, The Roman Banquet. Images of Conviviality (Cambridge 2003) 132ff. mit Abb. 77-78.

⁵¹⁸ Porten Palange 1966, Taf. 6, 37.

⁵¹⁹ Porten Palange 1966, 37-38 Kat. 37.

Im Zyklus XXVI verzeichnet Dragendorff drei Typen von Wagenrennen, bei denen Eroten die Lenker sind⁵²⁰. Diese Typen sind nicht gleichzeitig, sondern in verschiedenen Phasen der perennischen Produktion entstanden. Ob die Szenen mit Zwei- und Viergespannen schon in die 1. Phase der Werkstatt ins Repertoire gehörten, ist anhand des heutigen bekannten Materials noch nicht bestätigt worden. Ich halte es aber für wahrscheinlich.

Es steht fest, daß wir mehrere Beispiele kennen, die aus der Produktion des M. Perennius Tigranus stammen und die in der Regel mit dem NSt. **Per 2.E+Per 2.I** (manchmal auch senkrecht und antithetisch eingetieft) signiert sind⁵²¹. Auch in Cincelli (Phase 2.1) war die Produktion mit diesem Thema beträchtlich⁵²².

In dieser Phase ist nicht nur das Motiv des Zweigespanns **T/Equidae re 19a** bekannt – wie Dragendorff meint⁵²³ –, sondern auch des Viergespannes, **T/Equidae re 18a**, das immer nach rechts gewandt und durch Metae (**Taf. 40, 33**) getrennt ist (**Taf. 37, Komb. Per 57**). Die Eroten beim Wagenrennen waren als römische Zirkusbilder ein beliebtes Motiv, insbesondere auf Kindersarkophagen.

Abgesehen von den Pferden wurden die gesamten Motive mit mehreren Punzen hergestellt. Die Quadriga **T/Equidae re 18a** ist mit zwei identischen Punzen entstanden; unterschiedlich sind die Eroten, die die Wagen lenken, sowie die Wagenkörbe und die Räder, die sechsspeichig (beim Zweigespann) oder achtspeichig (beim Viergespann) sind und manchmal mit freihändig gezeichneten Linien vertieft wurden. Die Deichsel ist in der 2. Phase mittels einer Linie oder (wie später sehr oft) mit mehreren, nebeneinander vertikal gezeichneten Strichen durchgeführt.

Die lenkenden Eroten stehen (**EP re 51a**) oder knien (**EP re 48a** und **EP re 49a**); sie sind nackt, oft mit einem flatternden Mäntelchen, und halten die Zügel und das Kentron. Die Zügel sind stets in die Formen eingeritzt und sie sehen – je nach dem Stil der Töpfer – unterschiedlich aus, straff gespannt oder gewellt. Unter den Beinen der Pferde und zwischen den Metae sind oft Grashalme gezeichnet.

Ein solcher Fries war den halbkugeligen und doppelhenkeligen Bechern, Typen **Per c** und **Per d** eigen; aber ich kenne auch solche Darstellungen auf Kelchen: In diesem Falle war die Fläche des Topfes in zwei Zonen geteilt, die obere mit den Eroten bei Wagenrennen, die untere mit abwechselnden Blättern, wie z.B. Akanthus- und Lotosblättern (**Taf. 18, 31**), dekoriert⁵²⁴.

In der bargathischen Phase (3. Phase) wird dieser Dekor weiter ausgeführt: das Viergespann wird oft abgebildet, während das Zweigespann außer Gebrauch gekommen zu sein scheint.

Einige Eroten, wie **EP re 48a** und **EP re 49a**, sowie die Metae und die Grashalme werden weiter dargestellt. Dagegen scheint erst ab dieser Phase der kniende Eros **EP re 50a** dokumentiert zu sein. In diesen ersten Zeiten wird die Quadriga, **T/Equidae re 18a**, auch alternierend in Verbindung mit dem Siegestriumphzug gebracht (**Taf. 45, Komb. Per 71**; Zyklus XXVIII/2).

Bald sind jedoch einige Änderungen zu vermerken: Statt Pferden (war der Stempel nicht mehr brauchbar?) lenken die zwei Eroten **EP re 4a** den Wagen, die erst in der 3. Phase entstanden sind⁵²⁵. Zudem zeigt der Wagen hinten das Trittbrett mit dem gebogenen Griff.

Außerdem ersetzt Bargathes in seinem erneuerten Repertoire die Pferde und die »amorini cocchieri« durch die zwei von dem Eros **EP re 53a** geführten, zurückblickenden Panther **T/Felidae re 7a** sowie mit dem Pegasospaar **Ft/Pegasos re 2a**⁵²⁶, das von dem Eros **EP re 54a** gelenkt wird.

⁵²⁰ D.-W. XXVI, 111-112. Siehe A. Maiuri, *La Casa del Menandro e il suo tesoro d'argenteria* (Roma 1933), Taf. 43-44 Nr. 12 oben.

⁵²¹ Vgl. z.B. Viviani 1921, 88 Abb. 27: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 4790.

⁵²² D.-W. Taf. 31, 485 und viele Beispiele in Arezzo, Museum.

⁵²³ D.-W. XXVI, 1 (S. 111).

⁵²⁴ Arezzo, Museum, Kelchfragment, Inv.-Nr. 5528.

⁵²⁵ D.-W. XXVI, 3 (S. 111).

⁵²⁶ D.-W. XXVI, 2 (S. 111).

Diese beiden letzteren Motive sowie die zwei »amorini cocchieri« **EP re 4a** sind auch in der 4. Phase auf Fragmenten dokumentiert. Auf dem von Crescens (**Per 4.B+ Per 4.F**) und von Saturninus (**Per 4.Inn B**) gleichzeitig signierten Kelch aus Atripalda (Avellino), Museo Irpino, Inv.-Nr. 2449⁵²⁷ (**Taf. 57, Komb. Per 102**), ist der Eros **EP re 50a** auf dem Wagen, der von dem Erosenpaar **EP re 4a** geführt ist, zweimal abgebildet; die beiden Szenen sind jeweils von zwei weiteren Erosen, **EP li 8a** (Bd. 38, 2 Taf. 5) und **EP re 6a** (Bd. 38, 2 Taf. 1), begrenzt. Hier ist also kein Rennwagen mehr dargestellt, die Metae sind verschwunden, der Inhalt des Frieses wirkt nur rein dekorativ.

XVIII PUTTEN UND EROTEN

Abgesehen von den Erosen beim Wagenrennen (Zyklus XVII) sind in der 1. und 2. Phase der Werkstatt Putten und Erosen nicht so oft dargestellt.

Anscheinend ist der Eros **EP re 3a** (Bd. 38, 1 S. 19; 2 Taf. 1) mit einer Spitzamphora über der linken Schulter nur in der 1. Phase bezeugt; er findet sich hauptsächlich in Symposion- und Symplegmaszenen (Zyklen XII und XIII)⁵²⁸. Auf Fälschungen wurde dieser Eros oft reproduziert; bei D.-W. ist er fälschlicherweise nur als Motiv des Rasinius und des P. Cornelius registriert⁵²⁹.

Sowohl in den beiden oben erwähnten Zyklen⁵³⁰ als auch auf Gefäßen mit ornamentalem Dekor sind der Putto **EP re 19a** sowie der Eros **EP re 20a** (Bd. 38, 1 S. 23; 2 Taf. 2) dokumentiert. Die beiden Motive stammen eindeutig aus dem gleichen Stempel: Man kann immer wieder staunen, mit welchen kleinen Punzen die Töpfer gearbeitet und mit welcher Geschicklichkeit sie Änderungen (in diesem Fall: Flügel und Mäntelchen) angebracht haben.

Nur in der 2. Phase und auf wenigen Scherben mit (außergewöhnlichen) vegetabilischen Ornamenten und mit dem NSt. **Per 2.B** habe ich den Putto **EP re 29a** (Bd. 38, 1 S. 24; 2 Taf. 2) in Arezzo registriert.

Der Putto **EP re 43a** (1. Phase; Bd. 38, 2 Taf. 3) und der Eros **EP li 22a** (2. Phase; Bd. 38, 2 Taf. 6) werden in den Zyklen XX/1 bzw. XXII/12 besprochen.

XIX MASKEN

Ungefähr 100 sehr fragmentarische Stücke der 2. Phase, die mit der Silensmaske **mMa fr 5a** und der Satyrmaske **mMa fr 7a** (Bd. 38, 1 S. 299-300; 2 Taf. 164) dekoriert sind, befinden sich im Museum von Arezzo. Meines Wissens ist aber das kompletteste Stück dieser Serie nicht in Arezzo, sondern in London, British Museum, aufbewahrt⁵³¹. Es handelt sich um eine aus sechs Fragmenten zusammengesetzte Formschüssel für Kelche, die mäßig restauriert und mit dem kleinen Namensstempel **Per 2.D** signiert ist. Ich bin der Meinung, daß dieses Stück, das 1896 durch P. Hartwig erworben wurde, in den vorhergehenden Jahren als Grundlage für mehrere Fälschungen gedient haben könnte⁵³², denn es bietet den komplettesten Dekor. Dort, getrennt durch gekreuzte Thyrsos, die mit Schleifen und Trauben geschmückt sind, sind die zwei oben erwähnten Masken je zweimal dargestellt⁵³³. Statt Thyrsos können sich aus den Masken Efeugirlanden⁵³⁴ oder Girlanden mit Anhängern⁵³⁵ ausbreiten.

⁵²⁷ Colucci Pescatori 1975, Abb. 25 unten.

⁵²⁸ Vgl. z.B. Viviani 1921, Abb. 5.

⁵²⁹ Zu tilgen: D.-W. IX, 1 des Rasinius und III, 52 des P. Cornelius.

⁵³⁰ Vgl. z.B. Viviani 1921, Abb. 4.

⁵³¹ Walters 1908, 30 L 99, Acc. 1896/12-17/2. – Oswald u. Pryce 1920, Taf. 2, 7 (die Zeichnung ist schematisch und ungenau).

⁵³² Porten Palange 1995, 542; 569-571; Taf. 48, P 40; 51, F 11; 53, F 22; 55, F 29, F 30; 61, F 66.

⁵³³ So war auch z.B. in: Chase 1908, Taf. 20, 265. – D.-W. Taf. 30, 415.

⁵³⁴ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5357 (Formschüssel).

⁵³⁵ Porten Palange 1966, Taf. 8, 48. Für weiteres Material mit Masken vgl. z.B. noch: Chase 1908, Taf. 20, 247. – D.-W. Taf. 30, 413-414. – Stenico 1956, Taf. 1, 24. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2646 (NSt. **Per 2.I**) 9135, 9136, 10592 (Formfragmente), 2628, 2632 (Scherben).

Die Stücke, auf denen dieses Dekor dargestellt ist, sind Kelche, die über dem Fuß mit Blüten, Ähren, Akanthus- und Lotosblättern geschmückt sind, während sie oben, unter dem Rand, Eierstäbe, Rosetten, Weinranken⁵³⁶ oder einfach eine Punktreihe aufweisen. Auf den Stücken im Museum von Arezzo habe ich stets die Signatur **Per 2.E+Per 2.I** registriert.

Die beiden Masken wurden nie in der Werkstatt des Rasinius verwendet, wie Dragendorff – anhand der Fälschungen – annahm⁵³⁷; z.Zt. sind die Satyrmaske nur in der Produktion des P. Cornelius als **mMa fr 7b** (Bd. 38, 1 S. 300; Taf. 128, Komb. Cor 28) und die Silensmaske als **mMa fr 5b** bei L. Annius bezeugt (s.u., S. 232, Abb. 8; S. 248).

Eine gewisse Ähnlichkeit mit der Silensmaske **mMa fr 5a** zeigt die Pansmaske **mMa fr 8a** (Bd. 38, 1 S. 300; 2 Taf. 164), die – wie es scheint – nicht oft reproduziert wurde, und mir nur in der 2. Phase der Werkstatt bekannt ist⁵³⁸. Sehr oft belegt dagegen – insbesondere auf Material mit rein ornamentalem Dekor – sind die männlichen Masken **mMa fr 18a** (Bd. 38, 2 Taf. 165; vgl. z.B. Zyklen XXII/8 und XXII/10) und **mMa fr 19a** (Bd. 38, 2 Taf. 165; vgl. Zyklus XXII/11 und XXII/13) sowie die weibliche Maske **wMa re 1a** (Bd. 38, 2 Taf. 168; s. Zyklus XXII/11).

Mit **mMa fr 18a** sind übrigens auch zwei Deckelfragmente im Museum von Arezzo dekoriert⁵³⁹ sowie die Form für Geldbüchsen (?) des Felix M. Perenni (NSt.: **Per 2.Q+Per 2.H**); die Maske ist zwischen den Vögeln **T/Vogel li 28a** und **T/Vogel li 29a** (Bd. 38, 1 S. 295; 2 Taf. 162) dargestellt⁵⁴⁰.

XX TIERE

XX/1 TIERE IN DER 1. Phase

Die bekanntesten Tiere in dem Repertoire des M. Perennius sind zweifellos die der Jagdszenen (Zyklus VIII/1). Alle diese Motive sind in der 1. Phase hergestellt worden; die älteste Namenssignatur, mit der dieser Zyklus verbunden ist, ist jene des Cerdo, der zusammen mit Nicephorus besonders häufig Gefäße mit solchen Szenen produzierte. Unverändert blieben diese Motive in den folgenden Phasen.

Nur zur Erinnerung verzeichnet Dragendorff in seinem Zyklus XVII sieben Tiere⁵⁴¹: einen Bär (**T/Ursidae re 1a**: Bd. 38, 2 Taf. 159), einen Löwen nach rechts und einen nach links (**T/Felidae re 2a**, **T/Felidae li 4a**: Bd. 38, 2 Taf. 149, 151) sowie eine Löwin (**T/Felidae re 5a**: Bd. 38, 2 Taf. 149), zwei Eber (**T/Suidae li 1a**, **T/Suidae re 2a**: Bd. 38, 2 Taf. 158) und einen nach links springenden Jagdhund (**T/Canidae li 6a**: Bd. 38, 2 Taf. 138).

Der Typus D.-W. XVII, 20a, den Watzinger in viereckigen Klammern zitiert, gehört weder zu dieser Werkstatt noch zu dieser Serie (vgl. **T/Suidae re 10a**: Bd. 38, 1 S. 283; 2 Taf. 158).

Zudem wurden in diesem Zyklus die drei von Jägern (**K re 1a-b**, **K re 2a**, **K re 3a**: Bd. 38, 2 Taf. 38) berittenen Pferde hergestellt (**T/Equidae re 23a**, **T/Equidae re 25a**: Bd. 38, 2 Taf. 146); auch der Hund, der unter D.-W. XVII,5 erwähnt und in der 1. Phase fast immer in Verbindung mit dem Jäger **K li 16a** (Bd. 38, 2 Taf. 48) auftritt (**T/Canidae li 4a**: Bd. 38, 2 Taf. 138), gehört zu den Jagdszenen.

Ich kann nur einen weiteren Typus hinzufügen, nämlich den nach links springenden Hund, **T/Canidae li 5a** (Bd. 38, 2 Taf. 138), der in den Nacken des Ebers, **T/Suidae li 1a**, beißt.

Diese Tiere wurden in der Regel nur im Zyklus mit Jagdszenen verwendet, mit wenigen Ausnahmen. Der Hund **T/Canidae li 4a** wird z.B. auch in anderen Gruppierungen benutzt, ebenso der Eber **T/Suidae re 2a**,

⁵³⁶ Chase 1908, Taf. 20, 248.

⁵³⁷ D.-W. X, B 5-6 (S. 132) muß man tilgen.

⁵³⁸ Wahrscheinlich in der Phase 2.1 wurde das ausgezeichnete Fragment in Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 9627, hergestellt.

⁵³⁹ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5408, 5410.

⁵⁴⁰ Stenico 1956a, Taf. 23, 1. Felix dekoriert den Deckel (Typus **Per n/5**) mit **wStHe li 6a**, **wStHe li 7a** (Bd. 38, 1 S. 323; 2 Taf. 172) und Blüten (**Taf. 17, 12**); s. Stenico 1956a, Taf. 23, 5: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5403.

⁵⁴¹ D.-W. 93, XVII, 15-21.

der nach rechts aus dem Schilfdickicht hervorbricht, und zwar ziemlich oft (nur?) von Nicephorus auf Kelchen mit Tänzerinnen mit (**KT li 1a**, **KT li 2a**, **KT li 4a**: Bd. 38, 2 Taf. 52-53) oder ohne (**wTMF li 1a**: Bd. 38, 2 Taf. 129) Kopfbedeckung. Andererseits wurde in diesem letztgenannten Zyklus der Eber nach rechts (**T/Suidae re 1a**: Bd. 38, 2 Taf. 158) dargestellt, der sonst in den Jagdszenen anscheinend nie hervor kommt (s.o. Zyklen X u. X/6).

Wenn man Tiere sieht, die gegeneinander kämpfen, denkt man sofort an die entsprechenden Szenen des P. Cornelius (s.u.). Aber auch M. Perennius zeigt in seiner 1. Phase ein solches Thema. Es gibt im Museum von Arezzo ca. zehn und in der Tübinger Sammlung drei⁵⁴² Formschüsselfragmente, die sowohl das Thema der kämpfenden Tiere als auch einige ihnen gemeinsame Eigenschaften zeigen. Denn diese Stücke weisen am Rand, unter der Punktreihe, eine Leiste aus langen, auf einer Linie gelegenen Stricheln auf, während unten markante, ebenfalls freihändig gezeichnete Stricheln den Boden andeuten.

Ein Fragment dieser Serie in Arezzo, Inv.-Nr. 2706, ist mit dem NSt. M.PERENNI (**Per 1.A**), den ich ca. ans Ende der 1. Phase datiere, signiert. Identische Merkmale und Namenssignatur charakterisieren auch weitere Gruppen, z.B. die mit Jagdszenen⁵⁴³. Sie wurden von einem einzigen Töpfer, der uns unbekannt bleibt, hergestellt. Es handelt sich – im Fall der Tierkämpfe – konstant um Formen für die Herstellung kleiner Schälchen.

Auch diese Gruppe von Punzen mit Tieren entsteht also in der 1. Phase; sie gehen teilweise bis in die 2. Phase weiter, aber sie sind, wie wir sehen werden, anders dargestellt. Die bis jetzt bekannten Motive in der 1. Phase sind: der Hund nach links (**T/Canidae li 4a**) und der Bär nach rechts (**T/Ursidae re 1a**), die auch in den Jagdszenen verwendet werden (s.o.); die Ziege **T/Ovidae re 4a** (Bd. 38, 1 S. 276; 2 Taf. 155), von der nur der Vorderkörper dargestellt ist; der kleine, zurückblickende Panther **T/Felidae li 9a** (Bd. 38, 1 S. 271; 2 Taf. 152); der Stier **T/Bovidae li 1a** (Bd. 38, 1 S. 252; 2 Taf. 136); der Löwe **T/Felidae re 3a** (Bd. 38, 1 S. 268; 2 Taf. 149), schließlich das ebenfalls zurückblickende Reh **T/Cervidae re 3a** (Bd. 38, 1 S. 257; 2 Taf. 139).

Die mir bekannten Kombinationen mit kämpfenden Tieren sind Löwe/Ziege⁵⁴⁴, Löwe/Stier⁵⁴⁵, Löwe/Reh⁵⁴⁶, Hund/Panther⁵⁴⁷ (**Taf. 37**, **Komb. Per 58**). Die Rolle des Bären auf dem Tübinger Fragment ist z.Zt. unklar⁵⁴⁸.

Der Fries kann ununterbrochen sein, oft aber trennen Bäume (**Taf. 15**, **22**) oder Löwenprotomen (**T/Felidae re 10a**: Bd. 38, 1 S. 270; 2 Taf. 150) die verschiedenen drei bis vier Szenen voneinander⁵⁴⁹. Der Zweikampf kann frontal sein, oder ein Tier fällt dem anderen in den Rücken. Unter den Körpern der Tiere sind freihändig Grashalme gezeichnet worden.

Ich möchte hier daran erinnern, daß die gegenüber eingestempelten Löwenprotomen (**T/Felidae re 10a**–**T/Felidae li 15a**: Bd. 38, 1 S. 272; 2 Taf. 152) den Fries oben, unter dem Rand, sowie einige Tiere wie der Panther, das Reh, der Hund usw. ebenfalls die Kelche des Nicephorus mit den Tänzerinnen mit oder ohne Kalathos schmücken (s.o.).

Sonst ist meines Wissens die Präsenz von Tieren in dieser Phase nicht sehr groß; ich kenne noch einige Vögel, die aber sicher zahlreicher waren als die, die im Katalog der Punzenmotive verzeichnet sind (**T/Vogel re 21a**, **T/Vogel li 26a**, **T/Vogel li 27a**: Bd. 38, 1 S. 289.294-295; 2 Taf. 160.162); außerdem die Stierprotome (**T/Bovidae fr 8a**: Bd. 38, 1 S. 250; 2 Taf. 135), das Ferkel (**T/Suidae li 5a**: Bd. 38, 2 Taf. 159) in den Händen der Priesterin **wF re 4a** (Bd. 38, 2 Taf. 18; Zyklus IV), möglicherweise auch den Delphin **T/Delphin**

⁵⁴² D.-W. Taf. 9, 132; 12, 197, 199.

⁵⁴³ Chase 1916, Taf. 26, 78.

⁵⁴⁴ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5155.

⁵⁴⁵ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5154.

⁵⁴⁶ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5157.

⁵⁴⁷ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2706.

⁵⁴⁸ D.-W. Taf. 12, 199.

⁵⁴⁹ D.-W. Taf. 12, 197. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5157.

re 2a (Bd. 38, 2 Taf. 140) – obwohl das Motiv auf Stücken der 1. Phase noch nicht dokumentiert ist – im Nereidenzyklus (Zyklus V).

Zur 1. Phase führt meine Zuschreibung der zwei wahrscheinlich zugehörigen Formschüsselfragmente in Arezzo, Inv.-Nr. 5161⁵⁵⁰ und 5162, die mit bukolischen Szenen dekoriert sind. In einer Landschaft mit einem Baum (Taf. 15, 21), dem **Altar 22a** (Bd. 38, 1 S. 328; 2 Taf. 174) und mit den Statuetten **wStHe fr 3a** und **wStHe li 9a** (Bd. 38, 1 S. 322. 324; 2 Taf. 172) weiden verschiedene Tiere, ein Löwe (nur die Vorderbeine sind erhalten), zwei Eber (**T/Suidae re 4a**, **T/Suidae re 6a**: Bd. 38, 1 S. 282-283; 2 Taf. 158), Schafe (**T/Ovidae re 1a**: Bd. 38, 1 S. 276; 2 Taf. 155), Pferde (**T/Equidae li 6a-7a**: Bd. 38, 1 S. 267; 2 Taf. 148) und eine Ziege mit dem reitenden Putto **EP re 43a** (Bd. 38, 2 Taf. 3)⁵⁵¹. Von diesem letzten Motiv sind auch die Punze und ein Negativabdruck in Arezzo erhalten⁵⁵².

A. Stenico sieht das Fragment 5161 als ein sicheres Werk des M. Perennius Tigranus⁵⁵³, persönlich schließe ich diese Zuweisung stilistisch aus. So ein Werk wäre in der 2. Phase m.E. undenkbar. Auch die kräftigen, unregelmäßigen, aber lebendigen Linien für Grashalme sprechen nicht gegen eine frühere Herstellung der Stücke; im Gegenteil, schon in der 1. Phase, nämlich auf Produkten des Nicephorus, kennen wir etwas ähnliches. Diese zwei Formfragmente 5161 und 5162, die aus Santa Maria in Gradi stammen, sind auf jeden Fall mit ihren Miniaturmotiven außergewöhnlich, wenn nicht gar singulär.

XX/2 TIERE IN DER 2. Phase

Die Zahl der Tiere scheint sich in der 2. Phase zu steigern; denn wir dürfen nicht vergessen, daß wir mit der Produktion der 1. Phase nicht so vertraut sind wie mit jener des M. Perennius Tigranus.

In der 2. Phase sehen die Darstellungen mit den kämpfenden Tieren der prä-tigranischen Phase (s.o.) ganz anders aus. In Arezzo habe ich mit diesem Thema ungefähr 250 Formschüssel- und Gefäßfragmente katalogisiert.

Es handelt sich um halbkugelige Becher mit Bodenplatten (Typus **Per c**), deren Dekor in zwei Teile getrennt ist. Die beiden Streifen sind ungefähr gleich hoch, und die Trennung ist in der Regel durch zwei parallel eingetiefte Punktreihen unterstrichen. Bis jetzt sind fünf Tiere bekannt, die von der 1. in die 2. Phase übergegangen sind, nämlich die Löwenprotomen nach rechts und nach links (**T/Felidae re 10a** und **T/Felidae li 15a**: Bd. 38, 2 Taf. 150. 152), der Hund (**T/Canidae li 4a**: Bd. 38, 2 Taf. 138), das Reh (**T/Cervidae re 3a**: Bd. 38, 2 Taf. 139) und die Ziege (**T/Ovidae re 4a**: Bd. 38, 2 Taf. 155), jetzt als Ziegenprotome dargestellt. Diese Tiere zeigen aber keinen Kampf mehr, sondern sind vereinzelt dargestellt; dazwischen sind oft dreiteilige Grashalme mit Blüten eingetieft⁵⁵⁴. Der Boden ist mit feinen Linien freihändig gezeichnet. Der Dekor verliert so – im Vergleich mit jenem der 1. Phase – seine schon geringe Lebendigkeit, wirkt statisch und monoton.

Der zweite untere Streifen kann mit Blüten dekoriert sein oder mit zwei feinen, schrägen Linien, die kontinuierlich Ecken bilden. In den entstandenen Dreiecken sind Blüten, Palmetten, Blätter dargestellt; die Spitzen sind mit Blüten oder Rosetten dekoriert. Diese zahlreiche Gruppe zeigt immer die Signatur **Per 2.E+Per 2.I**.

Die Löwenprotomen **T/Felidae re 10a** und **T/Felidae li 15a** sind noch in einer weiteren Gruppe, ebenfalls mit der Signatur **Per 2.E+Per 2.I**, vorhanden. Für diese Gruppe habe ich in Arezzo ca. 40 Stücke notiert, das wichtigste davon ist eine fast komplette Formschüssel für Kelche mit Inv.-Nr. 5304. Der Fries besteht aus Rauten, die mit einem Akanthusblatt oder mit den zwei antithetischen Löwenprotomen nach rechts

⁵⁵⁰ Hoffmann 1983, Taf. 19, 3 (Ausschnitt).

⁵⁵¹ Vgl. H. von Hessberg, Einige Statuen mit bukolischer Bedeutung in Rom, RM 86, 1979, p. 297ff., Taf. 74-75.

⁵⁵² Stenico 1966, Taf. 8, 19a-b (= Hoffmann 1983, Taf. 19, 1-2) und Taf. 30, 79a-b.

⁵⁵³ Stenico 1966, 31, Nr. 19 P.

⁵⁵⁴ Hölder 1897, Taf. 24, 3. Reihe Mitte. – Oxé 1933, Taf. 31, 131. – D.-W. Taf. 12, 198. – Vannini 1988, 84 Kat. 65a-b.

und nach links abwechselnd dekoriert sind. Die entstehenden Ecken sind mit verschiedenen Blüten und Blättern bedeckt.

Abgesehen von den verschiedenen Tiermotiven, die die schon oben zitierten Zyklen (Jagdszenen, Nereiden, dionysische Mysterien) dekorieren, muß man noch auf die zwei Stiere **T/Bovidae re 2a** und **T/Bovidae li 7a** (Bd. 38, 1 S. 248. 252; 2 Taf. 134. 136) hinweisen, die von den Satyrn **S re 1a** und **S li 1a** getötet werden (Zyklus XIV/4; **Taf. 35, Komb. Per 49**), sowie auf die Zweier- und Vierergespanne mit Erosen, **T/Equidae re 18a-T/Equidae re 19a** (Zyklus XVI; **Taf. 37, Komb. Per 57**), von denen nur Produkte ab der 2. Phase z.Zt. bekannt sind.

Zu erwähnen sind noch die Tiere **T/Reptilia 3a** (Bd. 38, 1 S. 281; 2 Taf. 157), **T/Insekt 2a**, **T/Insekt 7a**, **T/Insekt 8a** (Bd. 38, 1 S. 274-275; 2 Taf. 154), **T/Vogel re 22a** (Bd. 38, 1 S. 289; 2 Taf. 160), **T/Vogel li 16a** (Bd. 38, 1 S. 293) in einer mit Girlanden (**Taf. 20, 63**) und mit dem Eros **EP li 22a** (Bd. 38, 1 S. 33; 2 Taf. 6) dekorierten Gruppe, die Tigranus gemeinsam mit C. Fasti(dienus) in seinem Repertoire hatte (s.u.)⁵⁵⁵. Bemerkenswert sind auch die Bocks- (**T/Ovidae fr 5a**, **T/Ovidae fr 8a**: Bd. 38, 1 S. 278-279; 2 Taf. 156) und die Stierprotomen (**T/Bovidae fr 16a**, **T/Bovidae fr 17a**: Bd. 38, 1 S. 251; 2 Taf. 135) als Attache auf Modioli.

Sonst sind es insbesondere Vögel und Stierprotomen, die als Ornamentmotive das vegetabilische Dekor bevölkern. Die Typen sind zahlreich und zeigen oft kleine Varianten, die im Katalog der Punzenmotive nicht beachtet werden konnten. In der Serienproduktion der Teller und Schälchen mit Girlanden sind z.B. bei den Bukranien (**T/Bovidae fr 8a**; Bd. 38, 1 S. 250; 2 Taf. 135) oft minimale, unwichtige Änderungen zu beobachten (s. Zyklus XXII/7; **Taf. 38, Komb. Per 60a-Per 60b**).

Die Vögel befinden sich insbesondere auf den rein ornamental dekorierten Gefäßen, zwischen Blättern, Blüten, Palmetten (**T/Vogel re 12a** und **T/Vogel re 24a**: Bd. 38, 1 S. 288.290; 2 Taf. 160; **T/Vogel li 18a**, **T/Vogel li 20a**, **T/Vogel li 21a**, **T/Vogel li 23a**, **T/Vogel li 28a-T/Vogel li 31a**: Bd. 38, 1 S. 293-295; 2 Taf. 162). In der Produktion von Cincelli (Phase 2.1) sind insbesondere **T/Vogel re 20a** und **T/Vogel li 19a** (Bd. 38, 1 S. 289. 293-294; 2 Taf. 160. 162) verwendet worden (**Taf. 38, Komb. Per 61b**).

Schließlich scheint es mir sicher zu sein, daß M. Perennius Tigranus Punzen mit ausgezeichneten Tieren, wie jene des Cn. Ateius, nie in seinem Repertoire gehabt hat.

XXI ORNAMENTALE PRODUKTION DER 1. PHASE

Schon von Anfang an hat die perennische Werkstatt Gefäße mit rein ornamentalen Motiven produziert. Dragendorff bestritt eine solche Produktion in der 1. Phase, denn er war der Meinung, daß die nur mit Blättern, Früchten, Blüten und Blumen, Ranken usw. dekorierten Gefäße erst von M. Perennius Tigranus und seinen Nachfolgern hergestellt worden seien⁵⁵⁶. Der deutsche Forscher machte uns nur darauf aufmerksam, daß in der figürlichen Produktion von Nicephorus und Pilemo »die Neigung für ornamentales Beiwerk« zunahm⁵⁵⁷. Ob aber ein so entscheidender Unterschied zwischen Werken des Cerdo und des Nicephorus hinsichtlich der vegetabilischen Ornamenten unter dem Rand, über dem Fuß (**Taf. 14, 1-20**) oder im Hintergrund besteht, möchte ich bezweifeln. Ich vermute, daß die gefälschten Formschüsseln in dieser Behauptung Dragendorffs eine große Rolle gespielt haben.

Tatsache ist, daß – abgesehen von den Gefäßen des Nicephorus mit Tänzerinnen mit oder ohne Kalathos, die von Tieren und Pflanzen begleitet sind⁵⁵⁸ – im ornamentalen Beiwerk auf Materialien der 1. Phase kein großer Unterschied zu vermerken ist.

⁵⁵⁵ Vgl. Arezzo, Museum, Formfgt., Inv.-Nr. 7483 + Vannini 1988, Kat. 168a-b. – Mainz, RGZM, Scherbe, Inv.-Nr. O.7663. Ich habe in Arezzo 74 Fgte. registriert; der dokumentierte NST. ist stets **Per 2.E+/Per 2.I**.

⁵⁵⁶ D.-W. 44.

⁵⁵⁷ D.-W. 36.

⁵⁵⁸ Siehe Zyklen X und XI/6.

Es steht fest, daß sich eine ziemlich große Menge von Formschüsseln, Form- und Gefäßfragmenten, insbesondere des Cerdo, aber auch des Pilemo und des Nicephorus, sowie mit der Signatur des Besitzers im Museum von Arezzo befindet, die als Dekor nur rein ornamentale Motive zeigen. Dieses Material, das Dragendorff nicht kennen konnte – da er nie in Arezzo geforscht hat –, habe ich erst in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts identifiziert, zusammengesetzt und erforscht⁵⁵⁹. So wurden auch die wenigen Stücke jener Phase, die sich in der Tübinger Sammlung befinden, von Dragendorff falsch gewertet und in der Regel dem M. Perennius Tigranus zugeschrieben.

Produziert wurden hauptsächlich kleine Kelche, Näpfe, Skyphoi, Becher und Deckel. Bemerkenswert ist im Vergleich mit der ab der 2. Phase folgenden Produktion die geringe Größe der Töpfe mit solchen Verzierungen.

Ein weiterer, entscheidender Unterschied zwischen der 1. und der 2. Phase liegt auch im Dekor. Die vielen kleinen und unwirtschaftlichen Motive, die immer wieder benutzt wurden, wurden von Cerdo und den anderen Töpfern ständig unterschiedlich kombiniert (eine Auswahl: **Taf. 15, 23-51**), so daß wir für diese Gruppe von Gefäßen auf keinen Fall über serienmäßig hergestellte Produkte wie in den folgenden Phasen sprechen können. Diese Punzen verschwanden fast völlig in der 2. Phase, als die Friese nicht mehr so minutiös, sondern viel plastischer ausgeführt wurden. Denn die neuen Punzen mit vegetabilischen Motiven paßt sich dem neuen Stil und der Größe der Töpfe viel besser an. So passierte es grundsätzlich in allen Phasen der Werkstatt; gerade diese immer neuen Motive – auch als Sekundärmotive gleichzeitig, jedoch teilweise unter dem Rand und im Hintergrund benutzt – bestimmen stilistisch die verschiedenen Phasen. Man kann deshalb behaupten, daß in Grunde genommen gerade diese vegetabilischen und ornamentalen Motive für die Bestimmung der verschiedenen Phasen innerhalb der Werkstatt des M. Perennius von höchstem Wert und entscheidender Bedeutung sind.

Ganz anders ist in der Tat das »Schicksal« der Figurenstempel, die meistens von der 1. Phase bis zu den folgenden, insbesondere zur 2. Phase, sorgfältig aufbewahrt wurden.

Obwohl in der 1. Phase praktisch keine vom Dekor her identische Formschüssel hergestellt wurde, sind wir in der Lage, einige Gruppierungen dieser Serien mit vegetabilischen und ornamentalen Motiven einzuordnen.

Bekannt sind ca. 500 komplette (nicht viele!) Exemplare und zahlreiche Fragmente von Formen und Gefäßen. Die meisten befinden sich im Museum von Arezzo. Anhand dieses Materials werden in der Folge die wichtigsten Serien beschrieben.

XXI/1 AKANTHUSBLÄTTERKRÄNZE

Die Akanthusblätter sind nach oben und unten kontinuierlich waagrecht angeordnet und durch Blüten, Knospen und freihändig gezeichnete Ranken bereichert⁵⁶⁰ (**Taf. 38, Komb. Per 59a**).

Eine weitere Gruppe von Gefäßen zeigt divergierende Akanthusblätterpaare, die aus Blattkelchen wachsen und in der Mitte von einer Herme (**mStHe li 7a**), einer Dionysosstatuette (**mStHe li 9a**; Bd. 38, 1 S. 320; 2 Taf. 171) oder einer Blüte bekrönt sind⁵⁶¹. Zwischen jeder Komposition kann ein geometrisches Muster oder ein senkrecht Blatt⁵⁶² eingetieft sein.

Die kleinen Schälchen sind oben oft mit einem Eierstab (**Taf. 14, 1**) dekoriert, der Fries unten durch Strichelleisten begrenzt.

⁵⁵⁹ Porten Palange 1995b, 257-276.

⁵⁶⁰ Walters 1908, L 70, 23 Abb. 13: **Komb. Per 59a**. – Vannini 1988, 87 Kat. 69a-b. – Porten Palange 1995b, Taf. 1, 1 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 9026). – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 3058; 3072 +3084+3060; 5385; 8989 (Formfragmente); 14359 (Scherbe).

⁵⁶¹ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 9031; 9078; 9970 (Cerdo); 14324 (Cerdo).

⁵⁶² D.-W. Taf. 12, 184-185.

XXI/2 OLIVENBLÄTTERKRÄNZE

Die nach rechts oder nach links orientierten Kränze bestehen aus nach oben und nach unten divergierenden Olivenblättern und Früchten (**Taf. 15, 35-38**); dazwischen kann ein waagerechtes Blatt liegen, das durch Stoffknoten mit den anderen verbunden ist⁵⁶³. In anderen Fällen sind die Früchte nicht zwischen den Blättern, sondern waagrecht auf einer geraden, freihändig gezeichneten Linie eingestempelt, während sich die divergierenden Blätter mit Ranken abwechseln⁵⁶⁴.

Der Kranz kann das einzige Ornament auf dem Topf sein⁵⁶⁵, aber nicht selten ist der Fries in zwei Teile getrennt; der obere, breitere Teil ist mit dem Olivenblätterkranz, der untere mit kleinen Ornamenten, mit geometrischen Mustern und/oder mit anderen Blätterkränzen⁵⁶⁶ dekoriert.

Gegen Ende der 1. Phase wird die Komposition viel einfacher; so ähnlich wird sie dann in der folgenden 2. Phase übernommen und regelmäßig fortgeführt. An einer waagerechten Strichelleiste befinden sich die divergierenden Olivenblätter; dazwischen werden die Früchte eingestempelt⁵⁶⁷. Die Teilung des Frieses in zwei Zonen kommt nicht mehr vor.

XXI/3 WEINBLÄTTER- UND WEINTRAUBENKRÄNZE

Nach dem gleichen Schema, das man auf Gefäßen mit Olivenblättern beobachtet, werden auch die Friese mit Weinblättern dekoriert (**Taf. 15, 39-43**). Entweder wechseln sich Blätter und Weintrauben ab⁵⁶⁸, oder die Weintrauben werden, als ob sie die Funktion eines Baumstammes hätten, waagrecht eingestempelt und durch Stoffknoten verbunden; in diesem Falle sind zwischen den Weinblättern freihändig Ranken gezeichnet⁵⁶⁹.

Wie bei den Friesen mit Olivenblättern kann der Dekor auch in zwei Zonen geteilt werden; der obere, breitere Streifen wird ordnungsgemäß mit Weinblättern dekoriert; der untere wieder mit verschiedenen Mustern⁵⁷⁰. Eine solche Teilung kommt stets bei Bechern vor, die im unteren Teil oft mit einem anderen Kranz, z.B. mit Efeublättern, verziert sein können⁵⁷¹.

XXI/4 EFEUBLÄTTERKRÄNZE

Das Prinzip bei Friesen mit Efeublättern (**Taf. 15, 44-47**) und Doldentrauben ist XXI/2 und XXI/3 ähnlich⁵⁷². Oft werden Efeu- und Weinblätter sowie die zwei Typen von Früchten miteinander kombiniert⁵⁷³.

XXI/5 GEFÄSSE MIT GEOMETRISCHEN UNTERTEILUNGEN

Bei Näpfen und Bechern wird die Fläche oft durch kontinuierliche, freihändig eingetiefte, feine Doppellinien in Form eines Spitzbogens, eines gleichschenkligen Dreiecks⁵⁷⁴, (s. die unteren Dekorationen bei Oliven- Wein- und Efeublättern), eines (gleichseitigen) Dreiecks⁵⁷⁵, einer Raute⁵⁷⁶, eines Fünfecks⁵⁷⁷ unterteilt.

⁵⁶³ Porten Palange 1995b, Taf. 1, 2-4.

⁵⁶⁴ Porten Palange 1995b, Taf. 2, 5 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2978 + 12140 + 13553).

⁵⁶⁵ Porten Palange 1995b, Taf. 1, 2 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2961 + 2975 + 2977 + 12020).

⁵⁶⁶ Porten Palange 1995b, Taf. 1, 3-4 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 12259.17355); 2, 5.

⁵⁶⁷ Porten Palange 1995b, Taf. 2, 6 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2968) mit NSt. **Per 1.A**.

⁵⁶⁸ Porten Palange 1995b, Taf. 2, 7 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2880).

⁵⁶⁹ Porten Palange 1995b, Taf. 2, 8 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2879); 3, 9.

⁵⁷⁰ Porten Palange 1995b, Taf. 3, 9 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2878).

⁵⁷¹ Porten Palange 1995b, Taf. 4, 12 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2882 + 2895 + 2904).

⁵⁷² Porten Palange 1995b, Taf. 3, 11a-b (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5352).

⁵⁷³ Porten Palange 1995b, Taf. 3, 10 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 9106).

⁵⁷⁴ Porten Palange 1995b, Taf. 4, 14-15 mit NStn. **Per 1.G** und **Per 1.M**; 5, 16-17 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 3141. 3047 + 9048. 3135. 8991).

⁵⁷⁵ Porten Palange 1995b, Taf. 5, 18 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 3133).

⁵⁷⁶ Porten Palange 1995b, Taf. 6, 19a (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 3132).

⁵⁷⁷ Porten Palange 1995b, Taf. 6, 20 mit NSt. **Per 1.I** (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5316 + 10596).

Innerhalb der verschiedenen geometrischen Muster und zwischen ihnen werden eine Fülle von kleinen vegetabilischen Ornamenten sowie oft winzige Statuetten (**mStHe li 9a** und **mStHe li 10a**: Bd. 38, 1 S. 320; 2 Taf. 171), Hermen (**mStHe fr 5a** und **mStHe fr 7a**: Bd. 38, 1 S. 318; 2 Taf. 170) oder Vögel (**T/Vogel re 21a**: Bd. 38, 1 S. 289; 2 Taf. 160) dargestellt.

Diese Töpfe werden oben unter dem Rand durch Eierstäbe (**Taf. 14, 1. 7**), einen 2-3 cm hohen Fries mit Akanthus- oder Efeublättern (**Taf. 14, 19**) oder durch weitere ornamentale Kombinationen (z.B. **Taf. 14, 8**) bereichert. Typisch für Nicephorus ist eine winzige, regelmäßige Punktreihe eingetieft (**Taf. 14, 11**)⁵⁷⁸.

XXI/6 BECHERDEKORATIONEN

Eine große Zahl von Bechern, Typus **Per f**, deren Formen ca. 10 cm hoch sind, zeigt einen unterschiedlichen Dekor, der sich für die Typologie jener Gefäße vollkommen eignet. Die Becher können mit waagerechten Streifen dekoriert sein⁵⁷⁹, häufig sind die Streifen vertikal eingesetzt. Das Feld wird so in vier breitere und vier schmalere Zonen geteilt. In den breiteren Feldern können geometrische Muster (**Taf. 16, 54**)⁵⁸⁰ dargestellt sein, in der Regel sind vier übereinanderliegende, divergierende Akanthusblätterpaare (**Taf. 15, 50-51**) vorhanden, die aus einem Akanthuskelch wachsen; oben können als Bekrönung eine Knospe, eine Herme (**mStHe li 7a**) oder eine Statuette (**mStHe li 8a, mStHe li 9a**) (Bd. 38, 1 S. 320; 2 Taf. 171) stehen⁵⁸¹: Diese Fragmente sind oft mit dem freihändig geschriebenen NSt. **Per 1.F** signiert. In den schmaleren Streifen sind wieder übereinanderliegende vegetabilische oder geometrische Motive (**Taf. 16, 58-59**) zu sehen; manchmal ist das Band mit Kommaregen dekoriert⁵⁸² (**Taf. 38, Komb. Per 59b**). Statt der Trennungslinien zwischen den senkrechten Streifen können Strichellinien gezeichnet sein⁵⁸³, oder eine spiralförmige Linie kann die Motive, z.B. Rosetten, der schmaleren Zonen umgrenzen⁵⁸⁴. Die Variationen sind bestimmt noch zahlreicher; die hier angebrachten Beispiele sind jedoch, vermute ich, ausreichend, um den Charakter des Dekors nachzuvollziehen.

XXI/7 GEFÄSSE MIT KOMMAREGEN UND IN DER ART EINES GEFLOCHTENEN WEIDENKORBES

Auf einer geringen Zahl von Formschüsselfragmenten und Scherben wird die ganze Fläche mit Kommaregen⁵⁸⁵ und mit einem Dekor, das einen geflochteten Weidenkorb wiedergibt⁵⁸⁶, gefüllt. Diese Produktion wurde anhand des von mir bekannten Materials nur in der 1. Phase der Werkstatt⁵⁸⁷ und, wie ich vermute, als Probserie hergestellt. Die Norditalischen Acobecher mit diesem typisch keltischen Dekor dienten wahrscheinlich als Vorlage⁵⁸⁸. Ein Versuch, der ohne Folgen blieb. Abgesehen von einigen Stücken des Cn. Ateius mit ähnlichem Dekor (s.u.) wurde eine solche Dekoration von den anderen Werkstätten in Arezzo nicht aufgegriffen; vom Stil her ist diese Entscheidung gut verständlich.

⁵⁷⁸ Porten Palange 1995b, Taf. 6, 20; vgl. D.-W. Taf. 7, 81.

⁵⁷⁹ Porten Palange 1995b, Taf. 7, 21 mit NSt. **Per 1.B** (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5448).

⁵⁸⁰ Porten Palange 1995b, Taf. 7, 22 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 13682) + D.-W. Taf. 13, 483.

⁵⁸¹ Porten Palange 1995b, Taf. 7, 23-27 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 9029; 12388; 13837; 13792; 9031 mit NStn. **Per 1.B, Per 1.C** und **Per 1.F**).

⁵⁸² Hartmann 1981, Abb. 1, 11 (aus Vindonissa: **Komb. Per 59b**). – Vannini 1988, 255 Kat. 253a-b (das Originalstück muß man sich um 90° nach rechts gedreht vorstellen). – Porten Palange 1995b, Taf. 7, 26.

⁵⁸³ Porten Palange 1995b, Taf. 7, 27 mit NSt. **Per 1.F**.

⁵⁸⁴ Vannini 1988, 102 Kat. 94a-b (das Originalstück muß man sich um 90° nach links gedreht vorstellen). – Porten Palange 1995, Taf. 7, 25 mit NSt. **Per 1.F**.

⁵⁸⁵ Vannini 1988, 366 Kat. 412a-b. – Porten Palange 1995b, Taf. 9, 32 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 13778).

⁵⁸⁶ Porten Palange 1995b, Taf. 9, 30-31 beide mit NSt. **Per 1.A** (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 13781. 3095).

⁵⁸⁷ Stenico 1963-1964, 58 Anm. 8, schreibt die meisten von mir analysierten Stücke im Museum von Arezzo dem M. Perennius Tigranus zu.

⁵⁸⁸ Vgl. z.B. Lavizzari Pedrazzini 1987, Taf. 4, 2.6-8; 5, 1-2. 4 usw. mit Kommaregen; Taf. 8, 5a; 11, 6-7 usw. mit geflochteten Weiden. Mehrere Werkstätten außerhalb von Arezzo haben ihre Becher mit Kommaregen dekoriert; vgl. z.B. Stenico 1963-1964, Taf. 1, 1-2 (aus Cremona). – Marabini Moevs 1980, Taf. 1. 3, 1; 1.4, 7; 2. 6, 18-19 (aus Cosa). – Sforzini 1990, Taf. 5, a (aus Vasanello).

Anhand der mit dem Namen des Besitzers (**Per 1.A**) signierten Fragmente aus Arezzo kann man behaupten, daß man den Anfang der Produktion der Acobecher in Norditalien zeitgleich mit der 1. Phase der Werkstatt des M. Perennius datieren kann⁵⁸⁹.

XXI/8 GEFÄSSE MIT VERSCHIEDENEN DEKORATIONEN

Einige Stücke im Museum von Arezzo zeigen einmalige Dekorationen, die hier nicht im einzelnen beschrieben werden können. Veröffentlichtes Material liegt noch nicht vor, mit Ausnahme zweier Formen. Eine für die Herstellung von Bechern ist mit Bukranien (**T/Bovidae fr 8a**; Bd. 38, 1 S. 250; 2 Taf. 135), Anhängern (**Taf. 16, 61**) und Blüten dekoriert⁵⁹⁰; schon der obere Streifen mit Wein- und Efeublättern gibt uns den passenden Hinweis auf die richtige Zuschreibung, genauso wie das untere Band mit Weinblätterkranz. Auf der zweiten, nicht kanonischen Form ist der Hauptfries mit einer außergewöhnlichen Reihe von Bögen (**Taf. 16, 57**) geschmückt; die Signatur des Cerdo (**Per 1.H**) bestätigt die Zugehörigkeit des Stückes zur 1. Phase der Werkstatt⁵⁹¹.

XXII DIE ORNAMENTALE PRODUKTION DER 2. PHASE

Während M. Perennius Tigranus keine entscheidende Erneuerung in den figürlichen Zyklen bringt, da er meistens die Punzen der 1. Phase weiter benutzt, wird seine rein ornamentale Produktion vollständig erneuert.

Ungefähr 6 000 Stücke der 2. Phase mit solchen Motiven habe ich in den sechziger Jahren im Museum von Arezzo inventarisiert, restauriert und katalogisiert. Zusammen mit dem sowohl zahlreichen, oft nicht veröffentlichten Material, das sich in den verschiedenen Sammlungen befindet, als auch den Aretiner Fundstücken ist diese insgesamt monotone Produktion imposant.

Es ist einfach unmöglich, alle Typen der Dekorationen hier zu verzeichnen, denn sie wurden oft variiert; nur die wichtigsten Serien werden hier in der Folge beschrieben.

XXII/1 OLIVENBLÄTTERKRÄNZE

Der gut dokumentierte Dekor befindet sich in der 2. Phase auf Kelchen, Skyphoi, Tassen, Tellern, kleinen Gefäßen und Deckeln ohne entscheidende Varianten. Auf einem Ast aus Stricheln sind abwechselnd Blätter und Früchte in verschiedenen Maßstäben – gemäß der Größe der Töpfe – nach oben und nach unten eingestempelt (**Taf. 19, 35-37**)⁵⁹². Statt einer können auch, jedoch selten, zwei parallele Strichelleisten verwendet werden⁵⁹³, ähnlich wie in der Produktion des Vibienus (s.u.). Auf Tellern und Schälchen kann der tragende Ast manchmal auch mit einer kontinuierlichen Linie gezogen sein, die entweder onduliert oder gerade sein kann⁵⁹⁴. Die Stielchen der Früchte sind ebenfalls freihändig eingetieft. Die Stücke sind unter dem Rand von Bordüren (z.B. **Taf. 17, 10, 15; 18, 25**), in der Regel aber von einer Punktreihe, unter dem Fries von einer Strichelleiste begrenzt. Im Vergleich mit der 1. Phase wurden also keine (oder sehr selten) Eierstäbe gezogen, die Motive sind wesentlich größer, die freihändig gezeichnete Arbeit viel ärmer und routinierter.

⁵⁸⁹ Porten Palange 1995b, 265-266. Vgl. aber: Lavizzari Pedrazzini 1987, 24; sie datiert die Acobecher mit Kommaregen in der gleichen Zeit der Produktion des M. Perennius Tigranus und der sog. protobargathischen Phase, vielleicht auch etwa später.

⁵⁹⁰ Porten Palange 1995b, Taf. 4, 13 (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5233 + 5308).

⁵⁹¹ Porten Palange 1995b, Taf. 8, 28a-b (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5433).

⁵⁹² Vgl. z.B. D.-W. Taf. 38, 190-191. – Vannini 1988, 62 Kat. 23a-b; 63 Kat. 24a-b. – Vgl. auch den Aretiner Deckel, Inv.-Nr. 3221 + 12095 (Typus **Per n/3**).

⁵⁹³ D.-W. Taf. 13, 189 (auf dem Kopf). – Brown 1968, Taf. 13, 55: es könnte auch Vibienus sein (s.u.). – Arezzo, Museum, Formschüsselfragment, Inv.-Nr. 6221 mit NSt. **Per 2.I**.

⁵⁹⁴ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5362, 5364, 5365, 12114 usw. (Formfragmente).

In Arezzo befinden sich viele gut erhaltene Formschüsseln mit einem solchen Motiv; auffallend aber ziemlich wenige Scherben; ein Zeichen dafür, daß die vorgesehene Produktion vielleicht nicht wie geplant zustande kam.

Die Außensignaturen (**Per 2.E+Per 2.I**) sind nicht sehr häufig, manchmal wird erst der angefertigte Topf innen signiert (**Per 2.Inn A; Per 2.Inn C; Per 2.Inn H**).

Eine relevante Gruppe von (insbesondere) Kelchen und Skyphoi zeigt einen weiteren Dekor, der aus zwei divergierenden Ästen besteht; sie sind kräftig in die Formschüsseln eingetieft worden, die Knoten bilden die realistische Knorrigkeit des Holzes ab⁵⁹⁵. In diesem Falle ist die Größe der Blätter und der Früchte unterschiedlich: Dort, wo die Äste sich treffen, sind sie wesentlich kleiner. An den beiden Berührungspunkten können die Namensstempel **Per 2.E** und **Per 2.I** eingetieft sein, die oft in Form eines »T« und zweimal dargestellt sind.

Die Einführung eines solchen, jedoch wesentlich kleineren Olivenfrieses mit Strichelleiste oder knorrigen Ästen dient oft auch als Randmotiv auf Gefäßen, in der Regel Kelchen, mit rein ornamentalen Motiven oder figürlichen Zyklen (**Taf. 18, 20**)⁵⁹⁶.

Man kann noch hinzufügen, daß auf einer nicht hohen Zahl von Stücken der Olivenblätterkranz durch weitere Motive wie Weinblätter, Weintrauben, Ähren, Blüten, Akanthuskelche usw. bereichert ist. Die Olivenblätter sind mit einem Stoffknoten in einer Dreiergruppe zusammengebunden, nach oben, waagrecht und nach unten ausgerichtet: In diesem Dekor fehlt deshalb der Ast⁵⁹⁷.

XXII/2 WEINBLÄTTER- UND WEINTRAUBENKRÄNZE

Eine große Menge von Material ist mit Weinblätterkränzen dekoriert. Da diese Gefäße, insbesondere Becher, Modioli, Skyphoi, für das Trinken bestimmt waren, war dieser Dekor, der zweifellos lebendiger als jener mit Olivenblättern wirkt, besonders geeignet. Auch Deckel mit solchem Dekor wurden produziert (z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5404 [Typus **Per n/4**], 5407, 5413).

Die Blätter und die Weintrauben (**Taf. 19, 38-42**) sind nach rechts und/oder nach links orientiert und wachsen aus einem Rebling, der gewellt oder gerade sein kann. Oft liegen auf diesem zentralen Ast waagrecht weitere Trauben, zwischen Blättern und Trauben sind oft Vögel dargestellt⁵⁹⁸. Der Ast kann auch sehr kräftig gezeichnet sein, die Knoten des Holzes sind sichtbar⁵⁹⁹. Hier hat zweifellos derselbe Arbeiter gewirkt, der auch die Gefäße mit Olivenblättern auf knorrigen Ästen hergestellt hat (s.o.).

Auf einer Gruppe, insbesondere auf Skyphoi, können zwei bzw. vier getrennte Äste dargestellt sein, die paarweise aufeinander treffen; sie sind oft schräg ausgerichtet, und die Blätter zeigen unterschiedliche Größen. Sehr reich ist die freihändig ausgeführte Arbeit, die Ranken sind zahlreich⁶⁰⁰.

Die Ornamentmotive, die die Friese begrenzen, sind in der Regel einfach (oben Punktreihe, unten Strichelleiste), aber manchmal sind auch Eierstäbe, Rosettenreihe⁶⁰¹, Anhänger unter dem Rand als Dekor vertieft (z.B. **Taf. 17, 5; 18, 21. 26-27**).

Wesentlich verkleinert kann ein Weinblätterkranz als Bordüre unter dem Rand auf Gefäßen mit weiteren ornamentalen Motiven oder figürlichen Zyklen stehen⁶⁰².

⁵⁹⁵ Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Formschüssel, Inv.-Nr. 5360+9086 mit NSt. **Per 2.E+Per 2.I**; Kelchfragment, Inv.-Nr. 13862 +13891 mit der identischen Signatur in Form eines »T«.

⁵⁹⁶ Vgl. u.a.: Viviani 1921, 78 Abb. 15; 80 Abb. 17 mit NSt. **Per 2.I**. – D.-W. Taf. 13, 188. – Brown 1968, Taf. 9, 28.

⁵⁹⁷ Vannini 1988, 89 Kat. 74a-b. – Albiach 1988, 143 Abb. 5, oben links (aus Valentia). – z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5379, 9107 (Formfragmente).

⁵⁹⁸ Vgl. z.B. Chase 1908, Taf. 21, 319. – Viviani 1921, 93 Abb. 36. – D.-W. Taf. 12, 195-196. – Porten Palange 1966, Taf. 7, 42. –

Brown 1968, Taf. 10, 35. – Vannini 1988, 60 Kat. 21a-b; 66 Kat. 33a-b.

⁵⁹⁹ Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 9009 (Formfragment).

⁶⁰⁰ Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5224 u. 12934 (Formfragmente).

⁶⁰¹ Viviani 1921, 93 Abb. 36.

⁶⁰² Vgl. mit knorrigen Ästen: Chase 1908, Taf. 12, 218 mit NSt. **Per 2.D**. – Brown 1968, Taf. 12, 46; mit gewundenen Ästen: Chase 1916, Taf. 24, 16. – Viviani 1921, 89 Abb. 29. – Vannini 1988, 64 Kat. 26a-b; 90 Kat. 75a-b.

Zwei Namenssignaturen tauchen am häufigsten auf dieser Serie auf, nämlich **Per 2.D** und **Per 2.E+Per 2.I**. Die mit dem ersten Namensstempel signierten Produkte sind die feineren; die zweite Signatur wurde auch in Form eines »T« oder schräg eingetieft.

XXII/3 EFEUBLÄTTERKRÄNZE

Eine erheblich hohe Zahl von Stücken mit in der Regel nach links gerichteten Efeublättern und Traubenbüscheln (**Taf. 19, 43-47**) ist in Arezzo dokumentiert; sie zeigen dieselben Charakteristika der vorigen Serien und sind auf Kelchen, Bechern, Modioli oder kleinen Gefäßen dargestellt⁶⁰³. Der zentrale Ast ist oft gewunden und kontinuierlich eingetieft; oft ist er doppelt dargestellt worden⁶⁰⁴. Die Efeublätter in verschiedener Größe wechseln sich mit Traubenbüscheln und/oder Ranken ab; oft sind die Doldentrauben waagrecht eingestempelt worden⁶⁰⁵. Auch hier bereichern Vögel (**T/Vogel li 28a, T/Vogel li 29a**; Bd. 38, 1 S. 295; 2 Taf. 162) den Fries⁶⁰⁶. Die freihändig gezeichnete Arbeit ist erheblich, und man kann die verschiedenen Hände und Persönlichkeiten der Arbeiter erkennen.

Nur auf Kelchen ist – wie auf Gefäßen mit Wein- und Platanenblätterkränzen – ein weiterer Fries unter dem Hauptdekor vorhanden, nämlich eine Reihe von Akanthus- und Lotosblättern (**Taf. 18, 31**)⁶⁰⁷. Der Fries kann oben von Punktreihen, Eierstäben und Blütenreihen begrenzt sein (z.B. **Taf. 17, 5. 7. 17; 18, 21**).

Die häufigste Namenssignatur ist **Per 2.E+Per 2.I**, waagrecht oder schräg, oft getrennt eingetieft. In einigen Fällen (in den feinsten) ist auch der Namensstempel **Per 2.D** vorhanden.

XXII/4 WEIN- UND EFEUBLÄTTERKRÄNZE

Die zwei Blätterttypen wurden abwechselnd auf einem zentralen Ast, der in der Regel gewellt ist, nach oben und nach unten vertieft; der Ast ist manchmal knorrig⁶⁰⁸, worauf bereits in den oben erwähnten Serien aufmerksam gemacht wurde. Zwischen den Blättern können abwechselnd Wein- und Doldentrauben sowie eingeritzte Ranken abgebildet sein; Wein- und Traubenbüschel sind auch waagrecht den zentralen Ast entlang dargestellt. Ebenfalls bereichern auch hier manchmal Vögel (**T/Vogel li 28a, T/Vogel li 29a**; Bd. 38, 2 Taf. 162) den Fries⁶⁰⁹.

Die übliche Signatur ist **Per 2.E+Per 2.I** horizontal, vertikal oder schräg eingestempelt. Unter dem Rand findet sich eine Punktreihe, aber auch Eierstäbe (**Taf. 17, 5**)⁶¹⁰ und Blütenreihe (**Taf. 17, 14; 18, 27**)⁶¹¹ sind dokumentiert.

XXII/5 PLATANENBLÄTTERKRÄNZE

Eine kleine Gruppe von Gefäßen zeigt einen Kranz mit großen Platanenblättern und entsprechend runden Früchten (**Taf. 19, 48-49**). Das Museum von Arezzo besitzt u.a. eine Halbformschüssel, die von M. Perennius Tigranus (**Per 2.E+Per 2.I**) signiert ist⁶¹². Da die Form für die Herstellung von Kelchen geschaffen wurde, läuft unter dem Hauptfries noch ein Fries mit Akanthus- und Lotosblättern (**Taf. 18, 31**).

⁶⁰³ Chase 1908, Taf. 22, 325. – Porten Palange 1966, Taf. 7, 39. – Brown 1968, Taf. 9, 36.

⁶⁰⁴ Isler 1980, 24 Abb. 26a-b (= Isler 1980a, Taf. 25, 3. – Hedinger 1999a, Taf. 66. 131, 1159 mit NSt.: **Per 2.E+Per 2.I**).

⁶⁰⁵ Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5359 (Form, NSt. **Per 2.E**, schräg); 5350 (Form, NSt. **Per 2.E+Per 2.I**, in vertikal; 5355 (Form, NSt. **Per 2.I**).

⁶⁰⁶ Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5354 und 13476 (Formfragmente). – Porten Palange 1966, Taf. 7, 40.

⁶⁰⁷ Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5353.

⁶⁰⁸ Vgl. u.a. B.: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 9933 + 9936 (Formfragment) mit NSt. **Per 2.I** in vertikal.

⁶⁰⁹ Siehe u.a.: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5380 + 5390 (Formschüssel) mit NSt. **Per 2.E**.

⁶¹⁰ Siehe u.a.: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5232.

⁶¹¹ Siehe u.a.: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5234.

⁶¹² Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5349.

XXII/6 AKANTHUSBLÄTTERPAARE

Eine erhebliche Zahl von kleinen Gefäßen für Soßen ist mit Akanthusblättern dekoriert. Die Formen sind oft komplett. Aus einem Akanthuskelch wachsen zwei divergierende Akanthusblätter (**Taf. 19, 55; 15, 50-51**), zwischen denen sich z.B. eine kniende Figur mit Füllhorn (**mStHe li 8a**: Bd. 38, 1 S. 320; 2 Taf. 171)⁶¹³, eine Rosette⁶¹⁴, eine Blüte, ein Pinienzapfen⁶¹⁵ oder ein Vogel (**T/Vogel re 12a**: Bd. 38, 1 S. 288; **T/Vogel li 23a**: Bd. 38, 1 S. 294; 2 Taf. 162)⁶¹⁶ befinden. Seitlich des Akanthuskelches ist oft eine Blüte in einer freihändig gezeichneten Ranke eingetieft. Jede Gruppe ist viermal abgebildet, auf größeren Gefäßen auch fünf bis sechsmal.

Schließlich gibt es auch Fälle, in denen die Akanthusblätter waagrecht nacheinander eingestempelt sind, so daß sie ein Band bilden⁶¹⁷. So auch in der 1. Phase; in der 2. Phase ist der Dekor deutlich ärmer.

Der einfache Fries ist in der Regel – wie bei der Serie mit Olivenblättern – oben von einer Punktreihe, unten von einer Strichelleiste begrenzt.

Die Formschüsseln scheinen nie mit einem Namensstempel versehen worden zu sein, die Gefäße sind innen, auf dem Fuß, manchmal mit einem Stempel für glatte Ware signiert (**Per 2.Inn H**)⁶¹⁸.

XXII/7 GIRLANDEN UND BUKRANIEN

Das Material in Arezzo mit Girlanden und Bukranien⁶¹⁹ ist imposant; ich habe ca. 600 Stücke und Fragmente mit solchem Dekor in den Magazinen gefunden; im Gegensatz dazu ist dieses Material in den verschiedenen Sammlungen nicht zahlreich vertreten (solche Stücke wurden von Museen ungern gekauft!) und außerdem auch selten veröffentlicht. Diese Dekoration schildert m.E. die langweiligste Gruppe der arretinischen Reliefkeramik überhaupt. Mit solchen Motiven sind meistens Teller (Typus **Per m**) und Schälchen (Typus **Per I**) hergestellt worden; dem Durchmesser nach können sechs bis dreizehn Girlanden (auf Tellern), vier bis sechs (auf Schälchen) eingetieft sein.

Von den Hörnern jedes Stierschädels (**T/Bovidae fr 8a**: Bd. 38, 1 S. 250; 2 Taf. 135), von dem die Werkstatt viele Punzen besaß, die kleine Varianten zeigen, hängen – zusammen mit den Girlanden – senkrechte Bänder herab, die mit Punzen hergestellt sind (**Taf. 38, Komb. Per 60b**)⁶²⁰; die Länge der Bänder ist unterschiedlich, auf den Tellern sind sie konstant kürzer, da diese weniger Platz für den Dekor bieten. Die Bänder können auch S-förmig⁶²¹ oder freihändig (**Taf. 38, Komb. Per 60a**) in die Formen eingeritzt sein. Selten fehlen sie überhaupt.

Der meist verbreitete Typus von Girlanden, die mit einer kleinen, mehrmals eingetieften Punze hergestellt wurden (**Taf. 20, 64**), besteht aus in drei Reihen angeordneten runden Früchten, Blüten und Pinienzapfen⁶²². Auf ihrem tiefsten Punkt findet sich oft ein Vogel (**T/Vogel li 29a, T/Vogel li 30a**: Bd. 38, 1 S. 295; 2 Taf. 162), der eine Blüte im Schnabel hält⁶²³ oder eine Weintraube pickt⁶²⁴, seltener eine Rosette⁶²⁵, manchmal auch nichts⁶²⁶.

⁶¹³ Vgl. z.B. Rudnick 1995, Taf. 7, OaNr. 25 (aus Oberaden). Vgl. u.a.: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5218, 6212, 9957. Ein ähnlicher Dekor befindet sich schon in der 1. Phase auf zwei Formfragmenten in Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5216 u. 12478, sicher von Cerdo, anhand des Randmotivs (wie in: D.-W. Taf. 5, 44 und Vannini 1988, 47 Kat. 2a-b).

⁶¹⁴ Chase 1908, Taf. 23, 305. – Arezzo Romana 1983, 30 Abb. 19a (daß das Photo seitenverkehrt ist, stört in diesem Falle nicht), Inv.-Nr. 5205.

⁶¹⁵ Walters 1908, 35 L 116 (Reg. 1896/12-17/8); bei Hartwig erworben. – Arezzo, Museum, u.a., Inv.-Nr. 12299 (Form).

⁶¹⁶ D.-W. Taf. 27, 186. – Vannini 1988, 72 Kat. 46a-b.

⁶¹⁷ Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5204.

⁶¹⁸ Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5626.

⁶¹⁹ D.-W. 118.

⁶²⁰ Vgl. u.a.: Chase 1916, Taf. 22, 111. – Baur 1922, 245 Kat. 1913.523-524. – D.-W. Taf. 13, 176-180.

⁶²¹ Baur 1922, 245 Kat. 1913.522. – D.-W. Taf. 13, 180. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2990.

⁶²² Stenico 1956, Taf. 1, 25. – z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 12214 u. 12241 (Formfragmente).

⁶²³ Vgl. z.B. Baur 1922, Kat. 1913.523-524. – D.-W. Taf. 13, 177-179. – Leipzig, Universitätssammlung, Inv.-Nr. T 2308 (Geschenk von E. P. Warren).

⁶²⁴ Vgl. z.B. D.-W. Taf. 13, 176. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5263, 9947 (Formfragmente).

⁶²⁵ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 12217, 12795 (Formfragmente).

⁶²⁶ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 12612 (Formfragment).

Die Motive, die den Fries begrenzen, sind auf Tellern am einfachsten: oben eine Punktreihe, unten eine Strichelleiste; auf Schälchen kann sich auch über dem Dekor eine Blüten- oder eine Palmettenreihe (**Taf. 17, 11-12. 15**)⁶²⁷ befinden.

Die Signatur **Per 2.E+Per 2.I** befindet sich oft vertikal zwischen den Bändern der Bukranien (auf den angefertigten Tellern sind die beiden Teile oft am Ende verwischt)⁶²⁸, viel seltener senkrecht über den Girlanden eingetieft⁶²⁹; Schälchen und Teller sind manchmal innen signiert (**Per 2.Inn A**)⁶³⁰.

Eine Formschüssel für die Herstellung von Tellern und mit einer solchen Dekoration in der ehem. Florentiner Sammlung (heute in Arezzo) wurde wegen einer nicht passenden, von Rasinius stammenden Rosettenreihe als Fälschung entlarvt. Dieses Stück ist z.Zt. die einzige gefälschte Form mit rein ornamentalen Motiven des M. Perennius Tigranus, die bis jetzt bekannt ist⁶³¹.

Einen ähnlichen, jedoch eleganteren Dekor hatte auch C. Annius in seinem Repertoire (s.u.).

Ferner kennt man noch einen weiteren Typus von Girlanden, die von den Hörnern der Stierschädel herabhängen, entweder aus Efeublättern und Vögeln⁶³² oder – und das geschah häufig – aus Wein- und Efeublättern, Weintrauben, Blüten und Vögeln (z.B. **T/Vogel li 30a**)⁶³³ (**Taf. 38, Komb. Per 60a-Per 60b**). Dieser Fries, der m.E. nie Teller, sondern Schüsseln dekorierte, die nur selten mit inneren Stempeln (z.B. **Per 2.Inn D**) signiert wurden, ist stets so fein durchgeführt, daß Dragendorff die Tübinger und die Greifswalder Scherben irrtümlicherweise den Anni zuschrieb; C. Watzinger bemerkte aber bereits den Fehler⁶³⁴. Bei diesen kleinen Gefäßen ist der Dekor unter dem Rand akkurat; er besteht u.a. aus Blüten, die durch Kreise getrennt sein können (**Taf. 17, 12-13**), sowie aus kleinen Knospen (**Taf. 17, 15**).

XXII/8 GIRLANDEN ALS BÖGEN

Mit identischen Girlanden aus in drei Reihen angeordneten runden Früchten, Blüten und Pinien (**Taf. 20, 64**), mit denen Teller und Schälchen mit Bukranien dekoriert sind (s.o.), jedoch als Bögen ausgerichtet, ist eine ganze Reihe (ca. 200 Stücke) von halbkugeligen Bechern mit Bodenplatten (Typus **Per c/1-Per c/2**) in Arezzo vertreten. Wenige Fragmente dieser Art befinden sich in Sammlungen außerhalb der Toskanastadt. Ein Beispiel bietet das Mainzer Fragment, Inv.-Nr. O.30964, an, das übrigens unter dem einzigen verbliebenen Bogen ein für diese Serie nicht charakteristisches Motiv, nämlich einen Vogel (**T/Vogel li 18a**: Bd. 38, 1 S. 293; 2 Taf. 162), zeigt: Denn die Motive zwischen und unter den kontinuierlichen Bögen, die auf einem Akanthuskelch (**Taf. 19, 55**) ruhen, sind in der Regel eine Dionysosstatuette (**mStHe fr 3a**: Bd. 38, 1 S. 317-318; 2 Taf. 170), eine ithyphallische Herme (**mStHe li 7a**: Bd. 38, 1 S. 320; 2 Taf. 171)⁶³⁵, eine Frauenstatuette (**wStHe li 6a**: Bd. 38, 1 S. 323; 2 Taf. 172), eine Maske (**mMa fr 18a**: Bd. 38, 1 S. 302; 2 Taf. 165), eine siebenblättrige Palmette (**Taf. 20, 60**) oder/und eine Ähre (**Taf. 20, 61**)⁶³⁶.

Im Falle eines größeren halbkugeligen Bechers mit Bodenplatte, ist der Fries – in der Regel anhand einer waagerechten Efeu- oder Rosettenreihe – in zwei Teile getrennt⁶³⁷: unten sind Akanthusblätter, Palmetten, Blüten, Ähren, Frauenstatuetten sowie freihändig gezeichnete Grashalme dargestellt. In einigen Fällen zeigen die Bögen andere Motive, nämlich eine Reihe Weintrauben, abwechselnd mit Efeublättern⁶³⁸.

⁶²⁷ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5263, 9947, 12225, 12230 usw.

⁶²⁸ Alexander 1943, Taf. 48, 1 mit NSt. **Per 2.E**.

⁶²⁹ Chase 1916, Taf. 22, 111. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5250.

⁶³⁰ Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5661 u. 5662.

⁶³¹ Porten Palange 1995, 581 Taf. 52, F 15.

⁶³² Chase 1908, Taf. 12, 224.

⁶³³ Behn 1927, 110 Abb. 30a; Mainz, RGZM, Inv.-Nr. O.7613 (**Komb. Per 60a**). – Oxé 1933, Taf. 55, 276. – Alexander 1943, Taf. 48, 1. – D.-W. 223-224 Taf. 32, 477, 479. – Dragendorff 1961, 96 Taf. 55, 439. – München, St. Antikensammlungen, Inv.-Nr. 5981, ... (Slg. Arndt) (**Komb Per 60b**).

⁶³⁴ D.-W. 118.

⁶³⁵ Porten Palange 1966, Taf. 8, 51.

⁶³⁶ Vgl. u.a. in Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5285, 5287, 5289 (Formfragmente); 3167, 5286, 12395 (Scherben).

⁶³⁷ Einige Beispiele in Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5288, 12417, 12419 (Formfragmente); 3164, 3199+16963 (Scherben).

⁶³⁸ Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5381, 12401 (Formfragmente).

Das Ornament unter dem Rand besteht oft aus einer Rosettenreihe (**Taf. 18, 27**). Auf diesen Stücken ist ständig die bekannte Signatur **Per 2.E+Per 2.I** waagrecht und getrennt verwendet worden.

XXII/9 VEGETABILISCHE MOTIVE, DURCH THYRSOI GETRENNT

Auf Gefäßen, in der Regel Bechern (Typus **Per f/2**), seltener auf halbkugeligen Bechern mit Bodenplatten (Typus **Per c**), befindet sich ein vegetabilischer Dekor, der durch Thyrsoi (**Taf. 21, 88**) in vier Felder geteilt wird. Der Stock des Thyrsos ist durch eine oder zwei freihändig gezeichnete Linien dargestellt und mit Schleifen in der Mitte geschmückt. Die Schleifen können mit Punzen (**Taf. 20, 71**) oder freihändig eingetragen sein⁶³⁹.

In den Feldern wächst aus einem Akanthuskelch ein senkrechter, kandelaberartiger Dekor, der u.a. aus einem Blumenkelch und in der Regel aus einer neunblättrigen Palmette besteht (**Taf. 20, 59**). Seitlich sind Blüten und Rosetten, Weinblätter, Ähren und Ranken zu beobachten.

Die Varianten im Dekor sind zahlreich; manchmal ist die Palmette mit einem Vogel (z.B. **T/Vogel re 12a**: Bd. 38, 1 S. 288; **T/Vogel li 12a**: Bd. 38, 1 S. 292; 2 Taf. 161) bekrönt; glockenförmige Blüten (**Taf. 20, 65-66**) können auch dargestellt sein: Diese Ornamente sind sehr oft auf solchen Näpfen zu beobachten⁶⁴⁰.

Die Signatur **Per 2.E+Per 2.I** ist konstant zu beobachten; sie wurde getrennt und senkrecht neben den Stöcken der Thyrsoi eingetieft. Nur auf wenigen Stücken dieser Serie in Arezzo ist der punktierte Namensstempel **Per 2.N** unter dem Rand dokumentiert⁶⁴¹.

H. Dragendorff sah diese Massenproduktion als Werk des Tigranusmeisters D⁶⁴²; richtig ist jedoch, daß diese monotone Gruppe wegen der Gefäßform (Becher), der Teilung der Szenen durch Thyrsoi und deren Schleifen sowie der Position der Signatur stark an die Gefäße mit tanzenden und musizierenden Figuren (s. Zyklus XI/1) erinnert.

XXII/10 NÄPFE MIT ZWEI WAAGERECHTEN, DEKORIERTEN ZONEN

Nur auf halbkugeligen Bechern mit Bodenplatten, Typus **Per c/1-Per c/2**, ist der Fries – anhand zwei nahestehender Reihen von Punkten oder Stricheln – in zwei Zonen geteilt.

Diese Teilung befindet sich ebenfalls auf den Näpfen, die in den oberen Streifen mit Tieren dekoriert sind (s. Zyklus XX/2).

In dieser Serie, die kaum bekannt und in Arezzo mit ca. 80 Fragmenten dokumentiert ist, sind oben und unten unterschiedliche Kombinationen von Blumen, Kelchblüten⁶⁴³, Akanthusblättern, Palmetten und Anhängern (z.B. **Taf. 18, 25; 20, 65-68**) zu beobachten. Oft ist die untere Zone mit schrägen, freihändig gezeichneten Linien dekoriert, die Dreiecke mit den Spitzen nach oben und nach unten bilden⁶⁴⁴.

In der oberen Zone kann anstatt der Blüten mehrmals die Maske **mMa fr 18a** (Bd. 38, 1 S. 302; 2 Taf. 165) zwischen zwei waagerechten Palmetten (**Taf. 20, 56**) abgebildet sein⁶⁴⁵. In diesem Falle ist die untere Zone oft mit Dreiecken⁶⁴⁶, Anhängern⁶⁴⁷ und mit dem Motiv **Taf. 21, 87** schuppenartig dekoriert⁶⁴⁸. Die gewöhnliche Signatur ist auch für diese Serie **Per 2.E+Per 2.I**.

⁶³⁹ D.-W. 42 Abb. 5 Taf. 13, 181; 13, 182. – Vannini 1988, 48 Kat. 5a-b mit NSt. **Per 2.I**. – Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5334 mit **Per 2.I** in vertikal; 5329+12403; 5318 (Formfragmente).

⁶⁴⁰ Vannini 1988, 73 Kat. 47a-b; die Thyrsoi sind nicht erhalten, aber das Stück gehört mit Sicherheit dieser Serie. – z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5317 mit NSt. **Per 2.E+Per 2.I**.

⁶⁴¹ Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 12449 (Formfragment); 14934 (Scherbe).

⁶⁴² D.-W. 43.

⁶⁴³ Vannini 1988, 93 Kat. 80a-b.

⁶⁴⁴ Oxé 1933, Taf. 48, 180 (= Amsterdam, APM, Inv.-Nr. 4755).

⁶⁴⁵ Oxé 1933, Taf. 31, 122.

⁶⁴⁶ Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2704, 3162, 16067.

⁶⁴⁷ Vgl. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 16016.

⁶⁴⁸ Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5660, 16029, 17407-17409, 17666-17667. – Ostia, Inv.-Nr. 12469. Ähnlich in den Produktionen des Cn. Ateius und des C. Fasti(dienus).

XXII/11 FRIES DURCH SCHRÄGE LINIEN GEGLIEDERT

Über 1 000 Form- und Gefäßfragmente im Museum von Arezzo zeigen Friese, die durch Linien gegliedert sind. Diese Dekorationen auf Bechern (Typus **Per f/2-Per f/3**) und auf großen und kleinen halbkugelförmigen Bechern (Typus **Per c/1-Per c/2**), aber auch z.B. auf Olpai (Typus **Per h**) sind so zahlreich, daß es unmöglich ist, hier alle Kombinationen ausführlich zu beschreiben.

Die Linien sind schräg eingetieft, so daß ein dreieckiges Muster entsteht. Die Dreiecke, mit den Spitzen nach oben und nach unten, sind mit Blättern, Blumen, Ähren, Pinienzapfen, Thympanoi, Krotalia, Keulen, Bukranien (Taf. 18, 21; 20, 59. 61-62. 69; 21, 80-81. 86) usw., aber auch mit Statuetten wie **mStHe fr 3a**, **mStHe fr 5a** (Bd. 38, 1 S. 317-318; 2 Taf. 170), **mStHe li 7a**, **mStHe li 8a** (Bd. 38, 1 S. 320; 2 Taf. 171); **wStHe re 3a**⁶⁴⁹, **wStHe li 6a**, **wStHe li 7a** (Bd. 38, 1 S. 321-323; 2 Taf. 172) und Masken wie **wMa re 1a** (Bd. 38, 1 S. 310-311; 2 Taf. 168)⁶⁵⁰ und **mMa fr 19a** (Bd. 38, 1 S. 303; 2 Taf. 165)⁶⁵¹ dekoriert.

Die Becher haben in der Regel unter dem Rand eine Bordüre aus Rosetten (Taf. 18, 22. 27) oder Weinblättern und Trauben: Die Äste sind in diesem Fall oft sehr kräftig gezeichnet, die Knoten des Holzes sichtbar (vgl. Zyklus XXII/2)⁶⁵². Der waagerechte oder senkrechte NSt. ist in der Regel **Per 2.E+Per 2.I**, aber auf den feinsten Stücken ist die ältere Signatur **Per 2.D** eingetieft⁶⁵³. Auf Olpai- und Becherfragmenten ist der punktierte NSt. **Per 2.N** oft dokumentiert⁶⁵⁴.

XXII/12 BLÜTEN- UND FRUCHTGIRLANDEN MIT VÖGELN UND INSEKTEN

Ungefähr 70 Stücke – meistens halbkugelige Becher mit Bodenplatten, Typus **Per c/1-Per c/2** und Schälchen – befinden sich im Museum von Arezzo. Sie zeigen einen Fries, der aus Blüten- und Fruchtgirlanden (Taf. 20, 63), Vögeln (**T/Vogel re 22a**: Bd. 38, 1 S. 289; 2 Taf. 160), **T/Vogel li 16a**: Bd. 38, 1 S. 293), Eroten (**EP li 22a**: Bd. 38, 1 S. 33; 2 Taf. 6) und Insekten (**T/Insekt 2a**, **T/Insekt 8a**: Bd. 38, 1 S. 274-275; 2 Taf. 154) besteht. Auf kleineren Gefäßen dekoriert ein solcher Fries die ganze Wand⁶⁵⁵, auf größeren nur die obere Hälfte, während die von einer Rosettenreihe geteilte untere Hälfte mit Akanthusblättern, aus denen sich Girlanden mit Anhängern ausbreiten, geschmückt ist⁶⁵⁶. Oben sind die Gefäße mit einer Strichleiste oder mit einer Rosettenreihe (Taf. 18, 27) dekoriert, unten mit einer Punktreihe. Dieser Serie ist stets mit **Per 2.E+Per 2.I** signiert, und im Zyklus XX/2 schon erwähnt.

Dieser Fries findet sich in gleicher oder sehr ähnlicher Art in der Produktion des C. Fasti(dienus); nur die Sekundärmotive sind verschieden (s.u., vgl. Taf. 163, **Komb Fas1**).

XXII/13 STATUETTEN AUF »HÜGELN«

Von dieser Serie, die in die erste Hälfte der 2. Phase datierbar ist, ist kein Stück anhand einer Publikation bekannt. Es handelt sich um ca. 50 Fragmente, die sich im Museum von Arezzo befinden und mit der Signatur **Per 2.D** versehen sind⁶⁵⁷.

Mit Abstand sind weibliche Statuetten (**wStHe re 3a** und **wStHe li 6a**: Bd. 38, 1 S. 321-323; 2 Taf. 172) eingestempelt, die auf einem »Hügel« stehen; die »Hügel« sind mit acht bis zehn freihändig eingetieften

⁶⁴⁹ Arezzo Romana 1983, 30 Abb. 19b, seitenverkehrt abgebildet: Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2687.

⁶⁵⁰ Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5315, 5330, 5333 (Formfragmente).

⁶⁵¹ Vgl. das Formfragment in Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5342.

⁶⁵² Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5309, 5310, 5331, 5342 (Formfragmente).

⁶⁵³ Siehe das auf der Anm. 651 zitierte Formfragment Inv.-Nr. 5342.

⁶⁵⁴ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 17630, 17631, 17635, 17636, 18223, 18224, 18228, 18230 (...N...I...M...) (das »M« ist nicht

bei **Per 2.N** gezeichnet worden; im Katalog meiner Doktorarbeit registriert, aber die Unterlagen sind verlorengegangen), 18231, 18241+18244, 18238, 18247.

⁶⁵⁵ Vannini 1988, 159 Kat. 168a-b + Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 7483. Weitere Fragmente in Arezzo, Museum: Inv.-Nr. 17750 (NSt. **Per 2.I**), 17760 (NSt. **Per 2.E**), 17788 (NSt. **Per 2.E**), 17814 (NSt. **Per 2.E**).

⁶⁵⁶ Formfragment (o. Inv.-Nr.) im ehem. Nationalmuseum von Florenz, heute in Arezzo.

⁶⁵⁷ Einige Beispiele: Inv.-Nr. 5369. 5371-5373+12342 (Formfragmente).

Linien unterschiedlicher Länge ausgeführt. Zwischen den Statuetten, die oft mit Schleifen (**Taf. 20, 71**) geschmückt sind, hängen Tympanoi, Schallbecken (**Taf. 21, 78. 80**), Silensmasken (**mMa fr 19a**: Bd. 38, 1 S. 303; 2 Taf. 165), Vögel, sowie Girlanden mit Anhängern (**Taf. 18, 26**). In wenigen Fällen kann statt einer »Hügels« ein großes Akanthusblatt dargestellt sein⁶⁵⁸.

Unter dem Rand ist oft ein kräftiger und geschwungener Ast mit Knoten, die die Knorrigkeit des Holzes betonen, und Weinblättern vertieft (vgl. XXII/1, XXII/2 usw.).

XXII/14 ORNAMENTALE PRODUKTION IN CINCELLI

Von der rein ornamentalen Produktion des M. Perennius Tigranus in Cincelli ist z.Zt. nur eine Serie bestens bekannt.

Insbesondere auf Kelchen, halbkugelförmigen Bechern mit Bodenplatte (Typus **Per c/2**) und anderen Bechern (Typus **Per f/3**) sind starke, schräge, kontinuierliche Linien dargestellt, die Dreiecke bilden. Die Spitzen sind abwechselnd mit einer siebenblättrigen Palmette (**Taf. 20, 57**) oder mit der Dionysosstatuette (**mStHe fr 3a**: Bd. 38, 1 S. 317-318; 2 Taf. 170) bekrönt. In den Dreiecken mit den Spitzen nach oben und nach unten befinden sich Akanthusblätter von verschiedener Größe; auch Statuetten können dabei sein⁶⁵⁹.

Dieser langweilige Dekor kann einige Variationen aufweisen. Von den nach unten gerichteten Spitzen kann z.B. eine senkrechte Linie nach oben verlaufen, und darauf steht ein Volutenkrater (**Taf. 20, 73**), auf dessen Deckel sich oft ein Vogel (**T/Vogel re 20a, T/Vogel li 19a**: Bd. 38, 1 S. 289.293-294; 2 Taf. 160, 162) findet⁶⁶⁰ (**Taf. 38, Komb. Per 61b**). Manchmal kann auch eine waagerechte Strichellinie die oberen Spitzen vereinigen, so daß der Fries in zwei Hälften geteilt ist⁶⁶¹: die obere Hälfte zeigt in diesem Falle fast ständig die Kombination Palmette/Volutenkrater/Dionysosstatuette.

Auf Bechern und halbkugeligen Bechern ist die Palmette immer wieder dargestellt, abwechselnd mit einer Statuette und/oder einem Akanthusblatt⁶⁶² (**Taf. 38, Komb. Per 61a**).

Außer diesen Motiven, die sich immer wiederholen, ist der Dekor unter dem Rand stets mit Rosettenreihe (**Taf. 18, 32-33**)⁶⁶³ oder Anhängern (**Taf. 18, 34**)⁶⁶⁴ abgebildet, unmittelbar danach folgen sehr oft die getrennten Buchstaben der Signatur **Per 2.O**, die typisch für Cincelli ist.

9. DIE AB DER 3. PHASE DOKUMENTIERTEN ZYKLEN UND EINZELNEN MOTIVE

Im Folgenden werden Zyklen und einzelne Figuren vorgestellt, die ab der 3. Phase der Werkstatt dokumentiert sind. In einigen Fällen reicht deren Verwendung bis in die 4. Phase.

XXIII DER HOCHZEITSZUG DES DIONYSOS UND DER ARIADNE

mMG/Dionysos li 4a (Bd. 38, 1 S. 158; 2 Taf. 80), **mMG/Herakles li 7a** (Bd. 38, 1 S. 162-163; 2 Taf. 83), **mMG/Pan re 2a, mMG/Pan re 3a** (Bd. 38, 1 S. 168; 2 Taf. 87), **wMG/Aphrodite li 1a, wMG/Ariadne li 1a** (Bd. 38, 1 S. 175; 2 Taf. 92).

⁶⁵⁸ Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5374 (Formfragment).

⁶⁵⁹ Vgl. z.B. Brown 1968, Taf. 10, 29, 32, 33. – Balil 1984, Taf. 1, 3 (unten rechts).

⁶⁶⁰ Vgl. z.B. Oxé 1933, Taf. 31, 125 (= Heidelberg, Archäologisches Institut, Inv.-Nr. R 172; bei Oxé ist die alte Inv.-Nr. R 173 eingetragen NSt.: -T-I[-G-R-A-N-I-]). – D.-W. Taf. 10. 193. – Brown 1968, Taf. 10, 31.

⁶⁶¹ Vgl. z.B. Chase 1908, Taf. 20, 220. – Brown 1968, Taf. 10, 32, 34. – Balil 1984, Taf. 1, 3 (unten links).

⁶⁶² D.-W. Beil. 1, 2 (= Comfort 1942, Abb. 1, 4. – Hayes 1976, Taf. 6, 56). – Balil 1984, Taf. 1, 3 (oben rechts). Vgl. auch: Oxé 1933, Taf. 31, 123. – Balil 1986, 235 Abb. 2, D (**Komb. Per 61a**).

⁶⁶³ Vgl. z.B. Balil 1984, Taf. 1, 3.

⁶⁶⁴ Vgl. Archéologia, Nr. 355 (1999) S. 12. Aus Limoges.

Diese Darstellung hat Dragendorff in seinem Zyklus XXII sorgfältig beschrieben⁶⁶⁵. Auch nach dem heutigen Kenntnisstand kann man dem deutschen Forscher vollkommen zustimmen, daß dieser Zyklus von Bargathes als Erneuerung des veralteten Repertoires eingeführt wurde. Heute weiß man auch, daß er nur von der Perenniusstöpferei verwendet wurde. Wie ich beweisen konnte, ist die fast komplett erhaltene Londoner Formschüssel L 94 im British Museum⁶⁶⁶ auch ein Werk des Bargathes; denn der dort bis vor kurzem gelesene Namensstempel (Parides P. Corneli) ist eindeutig eine moderne Retuschierung der ursprünglichen Signatur **Per 3.C+Per 3.F**: Parides ist ein Töpfer, der nie existiert hat⁶⁶⁷.

Die Hauptszene (Taf. 43, **Komb. Per 62**)⁶⁶⁸, die die Hochzeit des Dionysos und der Ariadne darstellt, besteht aus zwei einander entgegenkommenden Festzügen, deren Motive mit ziemlich kleinen Punzen hergestellt sind. Den Hochzeitszug nach rechts führen zwei Paniskoi, **mMG/ Pan re 2a** und **mMG/Pan re 3a**, die die zwei Ziegenböcke **T/Ovidae re 2a-T/Ovidae re 3a** (Bd. 38, 1 S. 276; 2 Taf. 155) lenken, auf deren einem der Eros **EP re 44a** (Bd. 38, 1 S. 26; 2 Taf. 3) reitet. Die Böcke ziehen den Wagen, auf dem das Ehepaar, **mMG/Dionysos li 4a** und **wMG/Ariadne li 1a**, sitzt; von hinten wird der Wagen von dem Satyr **S re 18a** (Bd. 38, 1 S. 202; 2 Taf. 109) angeschoben.

Der entgegenkommende Zug nach links wird von dem einen imposanten Zweig schwingenden Satyr **S re 17a** (Bd. 38, 1 S. 202; 2 Taf. 109) angeführt, der vor dem Eselgespann **T/Equidae li 3a-T/Equidae li 4a** (Bd. 38, 1 S. 266-267; 2 Taf. 148) steht; auf dem Wagen sitzen drei Figuren, von denen eine ein Auloi spielender Satyr ist und eine weitere als Aphrodite, **wMG/Aphrodite li 1a**, identifiziert ist. A. Stenico schließt allerdings nicht aus, daß die Figur eine Mänade sein könnte⁶⁶⁹. Die dritte Figur auf dem Wagen ist unauffällig. Hinter dem Wagen schreitet noch der Satyr **S li 23a** (Bd. 38, 1 S. 215-216; 2 Taf. 115). Hinter diesem Wagen ist eine weitere Gruppe dargestellt: Der Satyr **S li 28a** (Bd. 38, 1 S. 217; 2 Taf. 116) zieht zwei Rinder, **T/Bovidae li 6a** (Bd. 38, 1 S. 252; 2 Taf. 136); von diesen halb bedeckt steht der Satyr **S li 10a** (Bd. 38, 1 S. 212; 2 Taf. 113); das Gespann wird von einer karikierten Gestalt mit Keule gelenkt. Walters⁶⁷⁰ und Dragendorff interpretieren sie als Herakles, **mMG/Herakles li 7a**; Watzinger zieht einen Silen vor. Unklar ist auch die Szene hinter dem Wagen, wo der auf dem Fußbrett sitzende Mann **mF re 48a** (Bd. 38, 1 S. 44; 2 Taf. 11) vor der stehenden nackten Frau **wF li 43a** (Bd. 38, 1 S. 77; 2 Taf. 29) eingetieft ist.

Einige Figuren dieses Zyklus wurden auch als einzelne Motive verwendet; es handelt sich dabei um die Satyrn **S re 17a** und **S re 18a**⁶⁷¹, die vereinzelt auf weiteren Stücken des Bargathes und vielleicht auf Gefäßen der darauffolgenden 4. Phase dargestellt sind. Das geschah auch mit einigen Figuren des ebenfalls bargathischen Zyklus des Phaethon und der Heliaden (s.u.): Ein Gemenge davon bietet der Kelch in Arezzo, Inv.-Nr. 5596⁶⁷², auf dem diese aus den beiden Zyklen extrapolierten Figuren als rein dekorative Motive zu betrachten sind.

XXIV PHAETHON UND DIE HELIADEN

mMG/Helios re 1a (Bd. 38, 1 S. 159; 2 Taf. 81), **mMG/ Phaethon re 1a** (Bd. 38, 1 S. 169; 2 Taf. 88), **mMG/ Zeus li 1a** (Bd. 38, 1 S. 173; 2 Taf. 90), **wMG/Artemis li 1a** (Bd. 38, 1 S. 176; 2 Taf. 92), **wMG/Eos fr 1a**, **wMG/Heliade re 1a** (Bd. 38, 1 S. 179; 2 Taf. 94), **wMG/ Thetis re 1a** (Bd. 38, 1 S. 187; 2 Taf. 99).

⁶⁶⁵ D.-W. 105-106.

⁶⁶⁶ Walters 1908, 28-29, Abb. 22.

⁶⁶⁷ Porten Palange 1995, 558-561 mit Abb. 3-4; 590 mit Abb. 13.

⁶⁶⁸ Sie ist oben von dreiteiligen Blättern (Taf. 39, 15), unten von in Metopen wiedergegebenen Motiven (**Ft/Greif li 2a** und **Ft/Geflügelter Löwe re 1a**: Bd. 38, 1 S. 245; 2 Taf. 130) begrenzt. Die **Komb. Per 62** ist ergänzt.

⁶⁶⁹ Stenico 1956, 431-432, Kat. 35.

⁶⁷⁰ Walters 1908, 28-29.

⁶⁷¹ Vielleicht: Stenico 1956, Taf. 2, 34.

⁶⁷² Marcus Perennius Bargathes 1984, 121-123 Kat. 108.

M. Perennius Bargathes ist der Hersteller von zwei zusammengehörenden Mythen, dem des Phaethon und dem seiner Schwestern, der Heliaden, die in Pappeln verwandelt wurden⁶⁷³. Diese zwei Mythen sind auf einer Bostoner Formschüssel, die P. Hartwig 1898 dem BMFA verkaufte und 1899 veröffentlichte⁶⁷⁴, vereinigt. Es handelt sich um das einzige uns fast komplett überkommene Stück überhaupt⁶⁷⁵. Von welchen Prototypen die beiden Szenen stammen, wissen wir noch nicht genau, aber eine hellenistische Herkunft (aus Alexandria?) ist nicht auszuschließen⁶⁷⁶.

Elf Figuren bevölkern den Fries (**Taf. 43, Komb. Per 63**). Die Episode des Phaethon, der irrsinnig den Wagen des Vaters führte, besteht aus sechs Motiven. Die Erzählung beginnt mit Helios (**mMG/Helios re 1a**), der versucht, mit einem Lasso die Pferde (**T/Equidae re 6a-T/Equidae re 7a; T/Equidae li 5a**: Bd. 38, 1 S. 262. 267; 2 Taf. 143. 148) einzufangen; der größte Teil dieser Szene ist von diesem Ereignis besetzt. Dann folgen der herabstürzende Phaethon (**mMG/Phaethon re 1a**), Artemis (**wMG/Artemis li 1a**), die ihren Pfeil gegen ihn richtet, Zeus mit Blitz (**mMG/Zeus li 1a**) und schließlich die zurückblickende Thetis (**wMG/Thetis re 1a**), die ein Rad des Wagens an sich genommen hat und festhält. Die Szene wird oben von Eos (**wMG/Eos fr 1a**) mit ausgebreiteten Flügeln und einem Bogen in beiden Händen dominiert.

Viel ärmer und geradezu eintönig sieht zweifellos der folgende Mythos aus, in dem fünf Figuren dargestellt sind; es sind jedoch insgesamt nur drei Figurentypen, denn sowohl für die zwei Heliaden (**wMG/Heliade re 1a**) als auch für die Jünglinge mit Winzermesser (**mF li 9a**: Bd. 38, 1 S. 48; 2 Taf. 13) wurden vom Töpfer die identischen Punzen in die Bostoner Formschüssel eingetieft. Der Jüngling nach rechts, **mF re 16a** (Bd. 38, 1 S. 39; 2 Taf. 8), der ebenfalls versucht, eine Heliade zu befreien, ist ungeschickt dargestellt; er schwebt in der Luft, in Wirklichkeit müßte er auf der Leiter stehen, die sich neben ihm auf eine Spindel stützt. Zu dieser Szene gehört auch der typisch bargathische Baum, den man hier als Pappel betrachten darf, und der zusammen mit den auf dem Gefäß antithetischen Signaturen **Per 3.C+Per 3.F** die zwei Episoden trennt.

Wie eine Tübinger Scherbe⁶⁷⁷ zeigt, wurde der Fries anscheinend nicht immer wie jener auf der Bostoner Formschüssel hergestellt: dort, rechts von Thetis, befindet sich nicht der Baum, sondern das Vorderteil des gestürzten Pferdes **T/Equidae li 5a**, mit dem – auf dem Bostoner Stück – die Szene beginnt. Wurde die Geschichte Phaethons manchmal auf einem Topf wiederholt?

Es ist interessant zu bemerken, daß einige Figuren dieser beiden Mythen (sowie einige des Mythos der Hochzeit des Dionysos und der Ariadne, s.o.) auch als rein ornamentale Motive in anderen Friesen verwendet wurden. Ein Beispiel dazu bietet nochmals der bargathische Kelch in Arezzo, Inv.-Nr. 5596⁶⁷⁸, auf dem – neben **EP re 4a** (Bd. 38, 1 S. 19) und **mF re 11a** (Bd. 38, 1 S. 38; 2 Taf. 8) – Artemis, jedoch ohne Bogen⁶⁷⁹, und die bekannte Heliade⁶⁸⁰ dargestellt sind. Ich vermute, daß die dort eingestempelte, weibliche, tanzende Figur **wTMF fr 4a** (Bd. 38, 1 S. 241; 2 Taf. 128)⁶⁸¹ die ursprünglich zweite Heliade sein könnte, die auf der Bostoner Form, vielleicht aus Versehen, nicht eingestempelt wurde; denn Stil, Größe, Kleidung und Bewegung stimmen mit **wMG/Heliade re 1a** deutlich überein. Auch von der Technik her ist dieser Aretiner Kelch insofern sehr interessant, als wir erkennen können, daß die beiden Äste des Baumes, in den **wMG/Heliade re 1a** verwandelt wird, schon auf der (nicht erhaltenen) Punze angedeutet wur-

⁶⁷³ D.-W. XXIII des M. Perennius (S. 106-107). Zum Phaethon-mythos vgl. LIMC VII/1, 350-354, s.v. Phaethon (F. Baratte). – M. Ciappi, La narrazione ovidiana del mito di Fetonte e le sue fonti: l'importanza della tradizione tragica. *Athenaeum* 88, 2000, 117-168. – Troso 2002, 127ff.

⁶⁷⁴ So in Warrens Liste des Jahres 1898 eingetragen. Vgl. Hartwig 1899, 481ff.

⁶⁷⁵ Chase 1916, Taf. 14-15, 66.

⁶⁷⁶ Troso 2002, 141.

⁶⁷⁷ D.-W. Taf. 15, 163.

⁶⁷⁸ Vgl. Anm. 672.

⁶⁷⁹ Marcus Perennius Bargathes 1984, 122 Abb. unten. Vgl. auch D.-W. Taf. 15, 165.

⁶⁸⁰ Marcus Perennius Bargathes 1984, 122 Abb. oben rechts.

⁶⁸¹ Marcus Perennius Bargathes 1984, 123 Abb. unten.

den⁶⁸². Ohne dieses Beispiel hätten wir sicher vermutet, daß die Äste erst nachträglich und freihändig auf die Formschüsseln gezeichnet worden wären.

XXV GÖTTER- UND FIGURENMOTIVE

Erst in der 3. Phase sind auf Kelchen Figuren bezeugt, die in einer Folge abgebildet sind, ohne m.E. bestimmte Zyklen zu bilden.

Die Figurentypen sind bestimmt zahlreicher als die, die ich verzeichnet habe; von einigen sind nur kleine Reste erhalten, so daß sie im Katalog der Punzenmotive nicht aufgelistet werden konnten⁶⁸³.

Fast alle Typen waren Dragendorff bekannt, der sie in seinem Zyklus XXVII in Gruppen beschreibt und mit Scherben der 4. Phase mischt⁶⁸⁴. Denn diese »Serien« gehen – ob mit allen Figurentypen oder nur mit einigen, ist z.Zt. ungewiß – bis in die 4. Phase weiter. Die Figurenmotive sind weiblich und männlich, sie sitzen oder stehen. Kein Gefäß und keine Formschüssel sind komplett erhalten; fast sicher bilden die Götterfiguren verschiedene Serien oder unbekannte Gruppierungen.

XXV/1 HERMES, ATHENA, STEHENDE UND SITZENDE FRAUENFIGUREN

mMG/Hermes re 2a (Bd. 38, 1 S. 163-164; 2 Taf. 84), **wMG/Athena li 2a** (Bd. 38, 1 S. 177; 2 Taf. 93), **wF re 32a**, **wF re 34a** (Bd. 38, 1 S. 63; 2 Taf. 21), **wF li 7a-wF li 8a** (Bd. 38, 1 S. 71; 2 Taf. 25).

Mit Sicherheit besteht eine Serie aus dem nach rechts zurückblickenden Hermes, **mMG/Hermes re 2a**, und der mit Lanze und Helm bewaffneten Athena, **wMG/Athena li 2a**, sowie aus den nach rechts sitzenden Frauen **wF re 32a** (Taf. 44, **Komb. Per 64**) und **wF re 34a**⁶⁸⁵ und dem weiblichen Paar **wF li 7a-wF li 8a**⁶⁸⁶ (Taf. 44, **Komb. Per 65**), das auch bei der auf der Kline liegenden Frau **wSymp 5a** (s. Zyklus XXVI; Taf. 44, **Komb. Per 67a-Per 67b**) als Trennungsmotiv zwischen den Betten eingesetzt wird. Auch die nach links sitzende Frau **wF li 32a** (Bd. 38, 1 S. 76; 2 Taf. 28) könnte zu diesem Zyklus gehören⁶⁸⁷.

Diese Figuren sind durch Säulen mit spiralförmigen Kanneluren (**Säule 5a**; Bd. 38, 1 S. 332-333; 2 Taf. 176) getrennt, die mit dem Negerkopf **mMa fr 24a** (Bd. 38, 1 S. 303-304; 2 Taf. 165) oder mit Fabeltieren (**Ft/Greif re 1a**, **Ft/Greif li 2a**, **Ft/Geflügelter Löwe li 1a**: Bd. 38, 1 S. 245; 2 Taf. 130) bekrönt sein können. Der Fries kann auch durch Weintrauben (Taf. 40, 32) und Dreifüße (z.B. **Dreifuß 4a**: Bd. 38, 1 S. 329; 2 Taf. 174) bereichert werden⁶⁸⁸.

Rätselhaft bleibt immer noch die Zuschreibung des Formfragments in Tübingen mit Athena und Hermes⁶⁸⁹. Ist das Stück – anhand der Maske Typus **mMa li 6** (**mMa li 6a**: Bd. 38, 1 S. 309; 2 Taf. 167; **mMa li 6b**: Bd. 38, 1 S. 309) und des Randornaments – ein Produkt des Rasinius, der 4. Phase der perennischen oder einer unbestimmbaren Werkstatt? Es ist bekannt, und das gilt noch mehr für den folgenden Zyklus, daß nicht nur Crescens, sondern schon Bargathes mehrere Motive des Rasinius in sein Repertoire übernahm.

XXV/2 MÄNNLICHE UND WEIBLICHE FIGUREN

mF re 3b-mF re 3c (Bd. 38, 1 S. 37; 2 Taf. 7), **mF re 19a** (Bd. 38, 1 S. 40; 2 Taf. 8), **mF re 37b** (?) (Bd. 38, 1 S. 42), **mF fr 2a** (Bd. 38, 1 S. 46; 2 Taf. 12), **mF li 4b** (Bd. 38, 1 S. 48; 2 Taf. 13), **mF li 28a** (Bd. 38, 1 S. 51-52; 2 Taf. 15), **wF re 7a**, **wF re 13a** (Bd. 38, 1 S. 58-59; 2 Taf. 19), **wF re 33a** (Bd. 38, 1 S. 63).

⁶⁸² Vgl. Anm. 680.

⁶⁸³ Motivreste in: Marcus Perennius Bargathes 1984, 92 Kat. 87; 93 Kat. 89.

⁶⁸⁴ D.-W. 112-115, Typen 3-4. 9. 28.

⁶⁸⁵ Vgl. z.B. D.-W. Taf. 14, 219, 221.

⁶⁸⁶ Ein weiteres Beispiel in: Montesinos i Martinez 2004, 82-83

Kat. 6 mit Bild; 259 Taf. 2, 14 (Numerierung nach Abb. S. 258 oben).

⁶⁸⁷ D.-W. Taf. 14, 221.

⁶⁸⁸ Vgl. z.B. Marcus Perennius Bargathes 1984, 91 Kat. 84; 92-93 Kat. 87-89.

⁶⁸⁹ D.-W. Taf. 14, 220 (= Stenico 1960a, Nr. 1109).

In der zweiten Serie sind die folgenden Figuren, die in der Regel (bei Bargathes) ohne Zwischenmotive wiedergegeben sind⁶⁹⁰, bezeugt: Die stehende, männliche Gestalt **mF re 3b-3c**, für die Dragendorff (mit Fragezeichen) den Namen des Herakles verwendet, denn er sieht eine (nicht dargestellte) Keule; der stehende Mann mit vorgestrecktem rechten Arm, **mF fr 2a** (ist dieses Motiv dem **mF li 23a** [Bd. 38, 2 Taf. 14] des Rasinius ähnlich oder sogar identisch?), und der auf einem Säulenstumpf mit ionischem Kapitell sitzende Jüngling, **mF li 28a**. Ich bin fest davon überzeugt, daß mindestens noch eine weitere männliche Figur zu dieser Serie gehört, nämlich der Jüngling mit Mantel, Petasos, Stab und Pedum **mF li 4b**⁶⁹¹, ein Motiv, das sich auch im Repertoire des Rasinius (**mF li 4a**) – sogar zusammen mit **mF re 3a**, auf einer Scherbe aus Asta Regia (Taf. 73, Komb. Ras 24c)⁶⁹² – befindet. Denn das Motiv **mF li 4b**, obwohl nur teilweise erhalten, erkenne ich zusammen mit **mF re 3c** auf einem bargathischen Kelchfragment der Mailänder Slg. Pisani Dossi⁶⁹³ (Taf. 44, Komb. Per 66). Eine weitere, aus dem Repertoire des Rasinius stammende Figur, Typus **mF re 37**, könnte vielleicht noch zu dieser Serie (als **mF re 37b**) gehören, falls vor dem sitzenden Mann der geringe Rest des Motivs (Mantel und rechter Arm?) auf dem Formfragment in Arezzo, Inv.-Nr. 2703, die Figur **mF re 3b-3c** sein sollte⁶⁹⁴.

Zu dieser Gruppe gehört auch **wF re 7a**, die an die Muse Polymnia erinnert⁶⁹⁵, sowie die (nicht gezeichnete) sitzende Gestalt **wF re 33a**, die auf einem mit dem NSt. **Per 3.F** signierten Kelchfragment in den USA (Photo H. Comfort) zusammen mit **mF re 3c** dargestellt ist. In der 3. oder 4. Phase gehört diesem Zyklus noch die sitzende(?) männliche Gestalt **mF re 19a** an, die auf einem Formfragment in Rom, MNR, abgebildet ist⁶⁹⁶.

Auf einem Aretiner Formfragment der 4. Phase – denn diese Serie wurde mindestens teilweise in diese Phase übernommen – ist die Frau mit dem von einem Mantel bedeckten Kopf **wF re 13a**, die viel kleiner als ihr männlicher Partner **mF fr 2a** ist, dokumentiert (Taf. 55, Komb. Per 92, rechts)⁶⁹⁷. Dieses Form- sowie das Kelchfragment, Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5602⁶⁹⁸ (Taf. 55, Komb. Per 92, links) wurden in der Aretiner Ausstellung des Bargathes fälschlicherweise als Produkte der 3. Phase vorgestellt und als solche katalogisiert. Damals, im Jahre 1984, waren die Sekundärmotive, in diesem Falle der Thyrsos (Taf. 53, 58) und die winzigen Strichelleisten, noch nicht als typische Merkmale der 4. Phase bekannt.

Ein weiterer Verdacht: Auf vier mir bekannten bargathischen Scherben ist die Gruppe der sitzenden Gestalten **mF li 29b** und **mF li 30b** (Bd. 38, 1 S. 52; 2 Taf. 15) – ohne irgendwelche Hinweise auf weitere Figuren – dargestellt, die auch im Repertoire des Rasinius – als **mF li 29a** und **mF li 30a** registriert – belegt ist⁶⁹⁹ (s. Zyklus XII/4; Taf. 73, Komb. Ras 23). Auf einem Formfragment des Rasinius in Arezzo⁷⁰⁰ steht vor **mF li 29a** (Bd. 38, 2 Taf. 15) die männliche Figur mit Petasos und Pedum **mF li 4a** (Bd. 38, 2 Taf. 13), die mit **mF re 3a** (Bd. 38, 2 Taf. 7)⁷⁰¹ und einmal mit **mF li 23a** (= **mF fr 2a**? s.o.) (Bd. 38, 2 Taf. 14 u.12)⁷⁰² kombiniert ist (Taf. 73, Komb. Ras 24a-c).

Ob die beiden sitzenden Figuren, ursprünglich des Rasinius, auch zu dieser Serie des Bargathes gehören, ist ungewiß; auffallend ist bei dem Letzteren eine Bandage am Unterschenkel des bärtigen Mannes **mF li 30b**, so daß man vermuten könnte, daß Philoktetes dargestellt sei.

⁶⁹⁰ Vgl. z.B. D.-W. Taf. 14, 223. Siehe aber: Marcus Perennius Bargathes 1984, 94 Kat. 91 mit den Motiven **Säule 5a** (Bd. 38, 2 Taf. 176) und **Ft/Greif re 1a** (Bd. 38, 2 Taf. 130).

⁶⁹¹ In D.-W. XVII, 7 (S. 92) wird diese Figur spiegelverkehrt und fälschlicherweise bei den Jagdszenen beschrieben (nach K. Hähnle).

⁶⁹² Esteve Guerrero 1945, Taf. 16 Abb. 1,b.

⁶⁹³ Stenico 1956, Taf. 2, 33a (Figur links) mit Anm. 73: dort vergleicht A. Stenico das Motiv mit jenem auf dem Tübinger Fragment D.-W. Taf. 26, 241: dort handelt es sich jedoch deutlich um den knienden und trinkenden Knaben **mF li 37a** (Bd. 38, 2 Taf. 16).

⁶⁹⁴ Marcus Perennius Bargathes 1984, 120 Kat. 107.

⁶⁹⁵ D.-W. Taf. 14, 222, hier mit **mF fr 2a** und **EP re 36a** (Bd. 38, 1 S. 25; 2 Taf. 2).

⁶⁹⁶ Vannini 1988, 107 Kat. 102a-b.

⁶⁹⁷ Marcus Perennius Bargathes 1984, 94, Kat. 90 (Inv.-Nr. 8250).

⁶⁹⁸ Marcus Perennius Bargathes 1984, 95, Kat. 93.

⁶⁹⁹ Porten Palange 1966, Taf. 10, 60.

⁷⁰⁰ Stenico 1960, Taf. 16, 86.

⁷⁰¹ Vgl. Anm. 692.

⁷⁰² Stenico 1960, Taf. 16, 85.

In dieser zweiten bargathischen Serie gibt es also z.Zt. mehrere Motive, die auch bei Rasinius bezeugt sind. So könnte man den Verdacht hegen, daß Rasinius, dessen Produktion wir so lückenhaft kennen, ursprünglich eine unbestimmte Zahl von Figurentypen dieser Serien hatte, die von Bargathes übernommen bzw. vermehrt und neu kombiniert wurden: aber das ist nur eine Hypothese.

XXV/3 DREI EINZELNE GÖTTERFIGUREN: ATHENA, HEPHAISTOS, HERAKLES

mMG/Hephaistos re 1a (Bd. 38, 1 S. 159; 2 Taf. 81), **mMG/Herakles re 2a** (Bd. 38, 1 S. 160; 2 Taf. 82), **wMG/Athena re 2a** (Bd. 38, 1 S. 176-177; 2 Taf. 93).

Auf Form- und Kelchfragmenten sind drei isolierte Götterfiguren dargestellt; der Fries oder die Friese bleiben z.Zt. unbekannt.

Auf einem mit dem NSt. **Per 3.F** signierten Formschüsselfragment der ehem. Florentiner Sammlung, heute in Arezzo, ist die bewaffnete Athena **wMG/Athena re 2a**, jedoch fragmentarisch erhalten, mit dem von Hephaistos angefertigten Helm für Achilleus in der Linken abgebildet. Das Motiv ist auf dem in hadrianischer Zeit datierten Sarkophag in der Villa Albani wiedergegeben⁷⁰³, aber in welchen Kontext sie bei Bargathes gehört, bleibt z.Zt. unbekannt.

Die Motive **mMG/Hephaistos re 1a** und **mMG/Herakles re 2a** sind ebenfalls ohne Zusammenhang mit weiteren Göttern oder menschlichen Gestalten bekannt.

Von dem zurückblickenden Hephaistos ist der sehr gut geschnittene Stempel in Arezzo komplett erhalten⁷⁰⁴; er ist anhand des fest in der Linken gehaltenen Hammers und des deformierten linken Fußes mit Gewißheit identifizierbar. Das Motiv ist z.Zt. nur als Einzelfigur auf Scherben oder auf einem Formfragment der bargathischen Phase dokumentiert.

Schließlich ist sowohl in der 3. als auch in der 4. Phase der Werkstatt der bärtige, zusammengesunkene, nach rechts sitzende Mann bezeugt, den ich als Herakles »meditante«, **mMG/Herakles re 2a**, identifiziert habe. Bis jetzt überliefern nur zwei Tübinger Formfragmente das ausgezeichnete Motiv⁷⁰⁵: Das Stück Kat. 204 ist wegen des Eierstabes und der Strichelleiste ein deutliches Produkt des Bargathes⁷⁰⁶, Kat. 205 ist ein ebenfalls sicheres Fragment der 4. Phase, wegen des Ornaments unter dem Rand wahrscheinlich des Saturninus. H. Dragendorff verzeichnete das Motiv richtig unter Bargathes⁷⁰⁷, trotzdem ist er sich bei Kat. 204⁷⁰⁸ dieser Zuschreibung nicht ganz sicher, während er für das folgende Stück Crescens und Saturn(inus), aber auch (fälschlicherweise) P. Cornelius erwähnt.

XXV/4 UNVERSTÄNDLICHE SZENE

mF li 17a (Bd. 38, 1 S. 50; 2 Taf. 14), **wF li 10a** (Bd. 38, 1 S. 71; 2 Taf. 25), **wF li 33a** (Bd. 38, 1 S. 76; 2 Taf. 28).

Der »Maestro del fine pelame« ist der Hersteller einer Szene, die z.Zt. unverständlich bleibt. Die Frau **wF li 33a** sitzt nach links hinter einem typisch bargathischen Baum. Sie scheint mit runden Gegenständen zu spielen⁷⁰⁹. Vor ihr, wieder nach links gewendet, befindet sich **wF li 10a**; hinter dem Baum schreitet der ebenfalls nach links gewendete Mann **mF li 17a**, der – nach A. Stenicos Überzeugung – die gebundenen Hände hinter dem Rücken hält.

⁷⁰³ C. Gasparri, in P. C. Bol (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke 3* (Berlin 1992) Taf. 8. Nur zur Erinnerung: Die auf einem Thron sitzenden Figuren **mMG/Pe-leus li 1a** = **mMG/Achilleus li 2a** und **wMG/Thetis li 2a** sind bei den Anii (fraglich) besprochen (s.u.).

⁷⁰⁴ Stenico 1066, Taf. 9, 20a-b.

⁷⁰⁵ D.-W. Taf. 26, 204-205.

⁷⁰⁶ Vgl. z.B. Marcus Perennius Bargathes 1984, 130-131 Kat. 119.

⁷⁰⁷ D.-W. 113, XXVII, 8.

⁷⁰⁸ D.-W. 195.

⁷⁰⁹ Stenico 1956, 430 Taf. 2, 32. – Vgl. J. Marcadé, *Roma Amor* (1961) 54.

Die Szene ist z.Zt. nur durch zwei Stücke überliefert. Das Mailänder Kelchfragment stammt nicht von der Aretiner Form Inv.-Nr. 5167⁷¹⁰; unterschiedlich sind der Eierstab sowie der Baum, der wie üblich mit mehreren kleinen Punzen hergestellt wurde. Man datiert die beiden Stücke in die erste Hälfte der Produktion des Bargathes.

XXV/5 NICHT EINGEORDNETE FIGURENMOTIVE

Noch unbekannt sind die folgenden, eventuellen Zyklen mit den Motiven:

- **mF li 50a** (Bd. 38, 1 S. 55; 2 Taf. 17) und **wF li 46a** (Bd. 38, 1 S. 77-78; 2 Taf. 29) (Symposionszene?)⁷¹¹.
- **mF li 51a** (Bd. 38, 1 S. 55-56) (Erotische Szene? 3. oder 4. Phase)⁷¹².
- **mF re 6a** (Bd. 38, 1 S. 38; 2 Taf. 8), **mF re 21a** (Bd. 38, 1 S. 40; 2 Taf. 9), **wF fr 9a** (Bd. 38, 1 S. 68; 2 Taf. 24), **wF li 17a** (Bd. 38, 1 S. 73; 2 Taf. 26), **K li 38a** (Bd. 38, 1 S. 112; 2 Taf. 50): Motive, die in keinem Zusammenhang dokumentiert sind.
- **wF re 31b** (Bd. 38, 1 S. 63; 2 Taf. 21): Unsichere Zuschreibung zwischen der Phase 3.1 des M. Perennius Bargathes und des Cn. Ateius.

XXVI WEIBLICHE FIGUR AUF DER KLINE

wSymp 5a (Bd. 38, 1 S. 234; 2 Taf. 126), **EP re 7a** (Bd. 38, 1 S. 20-21; 2 Taf. 1), **EP re 32a** (Bd. 38, 1 S. 25; 2 Taf. 2), **EP li 3a** (Bd. 38, 1 S. 30; 2 Taf. 5), **wF li 7a-wF li 8a** (Bd. 38, 1 S. 71; 2 Taf. 25).

Ich habe als Symposiastin die liegende Frau **wSymp 5a** verzeichnet, ein Motiv, das Dragendorff unbekannt war, obwohl sie – als einzige Frau nach heutigem Wissen ohne Begleitung eines Jungen – dargestellt wird⁷¹³ (**Taf. 44, Komb. Per 67a-Per 67b**). Die auf der Kline liegende Frau, die sich im von einem Eros getragenen Klappspiegel (**EP li 3a**) betrachtet, ist im Begriff, sich für ein Mahl oder für eine Begegnung vorzubereiten. Ihre Halbnacktheit erinnert an jene des traurigen Mädchens Typus **wSymp 4** (Bd. 38, 2 Taf. 126).

Das plastische, hervorragende Motiv ist in der ersten Hälfte der 3. Phase der Werkstatt dokumentiert und wurde von dem »Maestro del fine pelame« hergestellt. Mit großer Wahrscheinlichkeit war dieses Motiv auch in der 4. Phase vorhanden: Im Museum von Arezzo befindet sich ein von M. Perennius Saturninus signiertes Formfragment mit dem Eros mit Klappspiegel⁷¹⁴; ob aber dort der kleine Eros als Einzelfigur oder im Zusammenhang mit der liegenden Frau dargestellt war, ist ungewiß.

Auf einem Gefäß waren vermutlich zwei Klinai dargestellt: Bekannt sind die Figuren, die als Trennungsmotive (**wF li 7a-wF li 8a**) zwischen den Betten eingestempelt sind⁷¹⁵, sowie Erogen (**EP re 7a, EP re 32a**), zwei schnäbelnde Tauben (**T/Vogel re 15a, T/Vogel li 13a**: Bd. 38, 1 S. 288-289. 292; 2 Taf. 160-161) und Musikinstrumente (**Taf. 40, 39**)⁷¹⁶ im Hintergrund.

XXVII HORAI

H re 2b (Bd. 38, 1 S. 86; 2 Taf. 35), **H re 4b** (Bd. 38, 1 S. 88; 2 Taf. 36).

Auf vier mir bekannten Fragmenten des M. Perennius Bargathes sind zwei Horai dokumentiert. Diese Motive sind hauptsächlich durch Cn. Ateius bekannt (s.u. Zyklus V; **Taf. 88, Komb. At 8**), aber sie befinden

⁷¹⁰ Marcus Perennius Bargathes 1984, 110-111, Farbtafel; 118 Kat. 104.

⁷¹¹ Chase 1916, 65 Kat. 50 (= D.-W. Beil. 2, 14).

⁷¹² D.-W. Taf. 17, 344.

⁷¹³ Auf einem außergewöhnlichen, in Cosa ausgegrabenen »shaped by hand« Stück in Form einer Muschel (ein Beispiel dafür, daß uns die seltsamen, ungewöhnlichen Formen der Aretina meistens unbekannt bleiben) ist das aufgeklebte (?) und vergrößerte Motiv von M. T. Marabini Moevs als Venus identifiziert worden; s. zuletzt: Marabini Moevs 2006, 133-134 Taf. 74, 38a-b. Für Tablette in Form einer Muschel vgl. A. Maiuri, La Casa del Menandro e il suo tesoro d'argenteria (Roma 1933) Taf. 62-63.

⁷¹⁴ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 11031.

⁷¹⁵ Stenico 1956, Taf. 2, 41. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 50 Kat. 27; 51 Kat. 28. Siehe u. Zyklus XXV/2.

⁷¹⁶ Marcus Perennius Bargathes 1984, 51 Kat. 29; 52 Kat. 30-31.

sich – stark verkleinert – auch im Repertoire des L. Pomponius Pisanus (s.u. Zyklus IV; Taf. 149, **Komb. Pomp 9-Pomp 10**) und des Cispus (Zyklus I) sowie als Appliken bei den Anni (vermutlich bei L. Annius; s. S. 236-237, Zyklus II/2). Die aus identischen Prototypen stammenden Motive waren also in mehreren Werkstätten verbreitet, die Stempel jedoch unterschiedlich.

Die Sommerhora **H re 2b** ist auf einem mit dem Namensstempel **Per 3.C/a** signierten Formschüsselfragment in Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2725⁷¹⁷, auf einer Scherbe aus Bolsena⁷¹⁸ sowie auf einem geknickten, unpublizierten Kelchfragment in Arezzo, Inv.-Nr. 5597, zwischen »fremden« und undeutlichen Figuren dargestellt; auf dem Aretiner Formfgt. 2725 erkennt man zumindest (wegen eines Thyrsos) einen Satyr oder eine Mänade und die Frau **wF re 22a** (Bd. 38, 1 S. 61; 2 Taf. 20), deren Kopf mit einem Mantel bedeckt ist. Demnach war die Reihenfolge der Figuren nicht so konsequent wie bei Cn. Ateius.

Auf dem Formfragment Inv.-Nr. 2725 zeigt die Hora des Bargathes, im Vergleich zu dem Motiv des Cn. Ateius **H re 2a**, Bd. 38, 2 Taf. 35), entscheidende Unterschiede in der Größe, der Modellierung des Chitons und des Mantels sowie in den Attributen, die entweder fehlen oder in einem Fall durch einen typisch bargathischen Ast⁷¹⁹ ersetzt sind. Mit Sicherheit wurde der (verlorengegangene) Stempel, auf dem die Sommerhora **H re 2b** dargestellt war, in der bargathischen Werkstatt, nämlich vom »Maestro del fine pelame«, hergestellt.

H re 2b trägt auf dem Haupt ein Diadem, das bei **H re 2a** nicht dokumentiert ist, so daß M. T. Marabini Moevs diese Figur als die ursprüngliche Penteteris im Festumzug des Ptolemäus II. Philadelphus identifiziert⁷²⁰.

Die italo-amerikanische Forscherin hat in einer weiteren, kleineren Version des Typus **H re 2** diese Figur nochmals wiedererkannt, jedoch ohne Attribute: Als **H re 2d** (Bd. 38, 1 S. 87; 2 Taf. 35) wird diese Hora fraglich in der 2. Phase der Werkstatt, sicher in der 3. Phase auf einem wiederum mit dem Namensstempel **Per 3.C/a** signierten Formschüsselfragment in einem rein ornamentalen Dekor verwendet: Unterhalb von Eierstab, Ziegenbocksprotomen (**T/Ovidae fr 2a**; Bd. 38, 1 S. 278; 2 Taf. 155) und Bögen wechselt sie sich mit dem Dionysosstatuette **mStHe fr 3a** (Bd. 38, 1 S. 317-318; 2 Taf. 170) ab⁷²¹.

Die zweite Hora **H re 4b** befindet sich als einziges figürliches Motiv auf einem unveröffentlichten Formschüsselfragment in Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 10054, mit dem NSt. **Per 3.F** und dem bargathischen Eierstab, Taf. 39, 8, unter dem Rand⁷²². Das Motiv ist wiederum kleiner als das ateianische **H re 4a** (Bd. 38, 2 Taf. 36) und nicht komplett erhalten. Die Winterhora trägt auf der linken Schulter das Lagobolon, von dem eine Art Beutel anstatt des Sumpfvogels (vgl. **T/Vogel re 30a** des Cn. Ateius; Bd. 38, 2 Taf. 161) herabhängt; wie kleine Reste erweisen, hat sie mit der rechten Hand ebenfalls ein Wildschwein hinter sich hergezogen. In welchem Kontext sich diese Hora befand, ist allerdings ungewiß.

Während die Darstellung der Herbsthora z.Zt. unbelegt ist, schließe ich nicht aus, daß auch die Frühlingshora, Typus **H re 1**, im Repertoire des Bargathes verwendet worden sein könnte; denn in der 4. Phase ist das Motiv – mit großer Wahrscheinlichkeit auf Werken des Crescens – in mehreren Friesen als Büste (**H re 1c = wF re 44a**) belegt (s.: Bd. 38, 2 Taf. 22 = Taf. 35; Zyklus XLIV/1; Taf. 56, **Komb. Per 93-Per 94**). Vielleicht war der ursprüngliche Figurenstempel des Bargathes angebrochen, und nur dessen oberer Teil weiterhin verwendbar, so daß er als reines Dekorornament gebraucht wurde.

⁷¹⁷ Marcus Perennius Bargathes 1984, 119 Kat. 105 (= Marabini Moevs 1987, 6-7 mit Abb. 14).

⁷¹⁸ Goudineau 1968, Taf. 13, 35.

⁷¹⁹ Vgl. z.B. Marcus Perennius Bargathes 1984, 86 Kat. 76.

⁷²⁰ Marabini Moevs 1987, 6ff. und hier S. 186 mit Anm. 1320.

⁷²¹ Marcus Perennius Bargathes 1984, 129 Kat. 118 (= Marabini Moevs 1987, 6 Abb. 15).

⁷²² Florenz, Soprintendenza, Neg.-Nr. 38400/13.

XXVIII/1 KÄMPFE ZWISCHEN RÖMERN UND BARBAREN

K re 1d, **K re 3b** (Bd. 38, 1 S. 90-92; 2 Taf. 38), **K re 4a**, **K re 5a** (Bd. 38, 1 S. 92; 2 Taf. 39), **K re 38a** (Bd. 38, 1 S. 100; 2 Taf. 44), **K li 6a** (Bd. 38, 1 S. 104; 2 Taf. 46), **K li 13a** (Bd. 38, 1 S. 106; 2 Taf. 47), **K li 17a** (Bd. 38, 1 S. 108; 2 Taf. 48).

Einige Motive der von der 1. Phase an dargestellten Jagdszenen (Zyklus VIII/1) wurden von M. Perennius Bargathes mit Anpassungen in den Zyklus der Kämpfe zwischen römischen Soldaten und Barbaren übernommen⁷²³. H. Dragendorff bemerkte die Benutzung älterer Punzen nicht. Der Fries bietet eine Bildpropaganda, ohne eine bestimmte Schlacht darzustellen.

Zwei Reiter, **K re 1d** und **K re 3b**, sowie die zwei römischen Soldaten **K li 17a** (mit dem Schild, Taf. 42, 61) und **K li 6a** sind Varianten der Figuren jenes berühmten Zyklus. Von **K li 17a** sind wir glücklicherweise sogar im Besitz der Punze, die A. Stenico veröffentlichte⁷²⁴, aber dieses Motiv nicht erkannte. Auch die Pferde **T/Equidae re 24a-b** und **T/Equidae re 26a** mit Reiter (Bd. 38, 1 S. 265; 2 Taf. 146-147) sind älterer Herkunft.

Die Figuren der Barbaren (sowie die Motive der Waffen, Taf. 41-42, 55-64) wurden andererseits bestimmt erst zu Beginn dieser Phase entworfen; der Hersteller der Stempel ist wegen der stilistischen Merkmale deutlich zu erkennen (»Maestro del fine pelame«). Sehr charakteristisch sind in diesem Fall die Bärte und Haare sowie die Kleider mit ihren feinen parallelen Linien.

Leider ist der Fries nicht komplett erhalten. Zu ihm gehören nach dem heutigen Wissensstand die zwei römischen Reiter **K re 1d** und **K re 3b**, der barbarische Reiter **K re 4a**, der Signifer **K li 13a**, der römische Soldat **K li 17a**, der auf der Formschüssel in Arezzo, Inv.-Nr. 5048 – dem besterhaltenen Exemplar – zweimal nacheinander eingestempelt wurde (Taf. 45, **Komb. Per 68**)⁷²⁵, sowie, so vermute ich, die eilende Figur **K li 6a**, der barbarische Reiter **K re 5a**, vor dessen Pferd die unbestimmbare Figur eines (römischen?) Gefallenen (nicht im Katalog der Punzenmotive) zu beobachten ist⁷²⁶; schließlich der barbarische Bogenschütze **K re 38a**. Auch Pferde ohne Reiter sind in den Szenen verwendet (**T/Equidae re 1a-re 1b**; Bd. 38, 1 S. 261-262; 2 Taf. 142). Es ist nicht auszuschließen, daß alle diese Motive den Stoff für mannigfaltige Kombinationen geboten haben.

Interessant ist die Nutzung des Bogenschützen **K re 38a**, der manchmal stehend⁷²⁷, manchmal – von einer schweren Lanze getroffen (Taf. 41, 55) – fallend (auch mehrmals auf einem Stück) dargestellt ist⁷²⁸ (Taf. 45, **Komb. Per 69-Per 70**). Die Beschreibung dieses Motivs war bei Dragendorff (nach Hähnle) falsch, denn man kannte damals nur das Formfragment der Slg. Gamurrini, Inv.-Nr. 10051⁷²⁹, das erst 1984 im Rahmen der Aretiner Ausstellung des Bargathes an das Fragment Inv.-Nr. 2730⁷³⁰ angefügt wurde.

Ob der auf einem bargathischen Formschüsselfragment dargestellte Reiter **K li 1a** (Bd. 38, 1 S. 103; 2 Taf. 46) auf **T/Equidae li 9a** (Bd. 38, 2 Taf. 148) diesem Zyklus zuzuordnen ist, ist ungewiß; das Motiv hat mit den anderen stilistisch nicht viel gemeinsam.

Insgesamt ist diese von dem Eierstab Typus 6 (Taf. 39) begrenzte Kampfdarstellung des M. Perennius Bargathes nicht besonders lebendig und innovativ; sie ist trotzdem nützlich, nicht nur wegen des ansonsten eher

⁷²³ D.-W. 112, XXVII,1. Siehe Marcus Perennius Bargathes 1984, 16.

⁷²⁴ Stenico 1966, 30 Nr. 17 P; Taf. 8, 17a-b (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5708).

⁷²⁵ Marcus Perennius Bargathes 1984, 81-83 Kat. 72.

⁷²⁶ Marcus Perennius Bargathes 1984, 86 Kat. 77; 85 Kat. 75.

⁷²⁷ Marcus Perennius Bargathes 1984, 86 Kat. 76.

⁷²⁸ Marcus Perennius Bargathes 1984, 84-85 Kat. 73-74.

⁷²⁹ D.-W. 113, XXVII,7. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 84 Kat. 73 rechts.

⁷³⁰ Marcus Perennius Bargathes 1984, 84 Kat. 73 links.

ungewöhnlichen – bestimmt propagandistischen – Themas (s. auch Zyklus II/1 des Cn. Ateius), sondern auch, um uns die Fähigkeiten der arretinischen Töpfer zu vermitteln, die in der Lage waren, alte und neue Motive leicht ändern und kombinieren zu können.

XXVIII/2 TRIUMPHZUGSZENE

T/Equidae re 17a (Bd. 38, 1 S. 264; 2 Taf. 144), **K re 21a** (Bd. 38, 1 S. 97; 2 Taf. 41), **K re 37a** (Bd. 38, 1 S. 100; 2 Taf. 43), **wMG/Nike re 6a** (Bd. 38, 1 S. 183; 2 Taf. 97), **mF re 47a** (Bd. 38, 1 S. 44; 2 Taf. 11).

Im Repertoire der 3. Phase gibt es eine Szene, die Dragendorff nur teilweise – wie üblich nach Hähnle – erwähnt⁷³¹, und die einen Triumphzug darstellt. Es handelt sich um eine Quadriga, **T/Equidae re 17a**, die von dem mit anatomischem Panzer, Helm und Schild bewaffneten und schreitenden Krieger **K re 21a** geführt wird. Auf dem Wagen stehen Nike (**wMG/Nike re 6a**) und ein zurückblickender Auriga mit Kranz (**mF re 47a**), hinter den Pferden ist noch ein bärtiger Krieger mit Helm und Mantel (**K re 37a**) sichtbar. Auf dem unpublizierten Formschüsselfragment in Arezzo, Inv.-Nr. 11011, wurde aber diese letzte Figur, die wie die anderen mit einem Einzelstempel eingetieft wurde, vergessen!

Diese Szene hat keinen erzählenden Inhalt, sondern nur eine rein dekorative Bedeutung, denn auf den wenigen Stücken, die erhalten geblieben sind, wird sie alternierend mit einem älteren, gut bekannten Motiv der Werkstatt, nämlich mit der von dem Eros **EP re 49a** (Bd. 38, 1 S. 27; 2 Taf. 3) geführten Quadriga **T/Equidae re 18a** (Bd. 38, 1 S. 264; 2 Taf. 145), abgebildet⁷³² (**Taf. 45, Komb. Per 71**). Ein weiteres Mal läßt sich feststellen, wie Bargathes die alten Punzen der Werkstatt, die sich noch in gutem Zustand befanden, verwendete und mit neuen kombinierte.

Der einzige Berührungspunkt zwischen den beiden von der Größe her ähnlichen Motiven ist das Viergespann, denn die Themata sind deutlich unterschiedlich und passen nicht zueinander; auch die Bewegung der Pferde, die bei dem Triumphzug schreitend, bei dem Eros im Galopp abgebildet sind, ist differenziert.

Die zwei verschiedenen Darstellungen sind je zweimal auf einer Formschüssel eingestempelt und manchmal durch drei Metae (**Taf. 40, 33**) voneinander getrennt. Ob die Szene des Triumphzuges, über die der Eros **EP re 37a** (Bd. 38, 1 S. 25-26; 2 Taf. 2) manchmal fliegt⁷³³, auch in einem anderen Zusammenhang verwendet wurde, ist z.Zt. ungewiß.

Sicher ist auch dieses Motiv zu Beginn der Werkstatt des Bargathes in Santa Maria in Gradi entstanden: Die Haare der Nike sind genauso wie die der Barbaren und vieler anderer Figuren ausgeführt worden. Auch die Friese unter dem Rand (**Taf. 39, 18**) deuten – ebenso wie die Signatur **Per 3.C/a** mit ihren feinen Punkten an den vier Ecken – auf eine frühere Zeit innerhalb der Produktion hin.

XXIX MÄNADEN UND SATYRN

In der Folge werden Zyklen und einzelne Figuren besprochen (XXIX/1-XXIX/6)

XXIX/1 SATYRN BEI DER WEINERNT

S re 24a, S re 26a (Bd. 38, 1 S. 205-206; 2 Taf. 110), **S li 17a, S li 19a** (Bd. 38, 1 S. 214; 2 Taf. 114-115).

Nur in der Produktion des M. Perennius Bargathes wurde eine neue Version der Satyrn bei der Weinernte wiedergegeben⁷³⁴. Die vier Gestalten stammen von denselben Prototypen wie die Motive **S re 23a, S re 25a** (Bd. 38, 2 Taf. 110), **S li 16a** und **S li 18a** (Bd. 38, 2 Taf. 114-115), nur sind sie viel größer: ca. 9,30 cm hoch sind die kelternden Satyrn (**S re 24a** und **S li 17a**), ca. 12 cm die pflückenden Figuren (**S re 26a** und

⁷³¹ D.-W. XXVII, 2 des M. Perennius (S. 112). Vgl. Marcus Perennius Bargathes 1984, 87-90 Kat. 78-83.

⁷³² Marcus Perennius Bargathes 1984, 88 Kat. 80; 90 Kat. 83.

⁷³³ Marcus Perennius Bargathes 1984, 87 Kat. 78.

⁷³⁴ D.-W. 75.

S li 19a)⁷³⁵ (Taf. 46, Komb. Per 72). Zwar sind die von Dragendorff erwähnten Maße sowohl des Gefäßes in Arezzo als auch der Figuren weitaus größer als sie in Wirklichkeit sind (wurden diese Daten aus dem Notizheft Hähnles entnommen?), trotzdem bleiben sie für diese Werkstatt und diese Phase außergewöhnlich und nur mit einigen Gestalten des Cn. Ateius vergleichbar.

Diese vier Motive wurden von Bargathes in der ersten Hälfte seiner Produktion in Santa Maria in Gradi geschaffen. Der Hersteller dieser Punzen war derjenige, der viele neue Motive in jener Zeit realisiert und das alte Repertoire erneuert hat. Wie mehrmals schon erwähnt, identifiziert man diese Persönlichkeit (Maestro del fine pelame) aufgrund stilistischer Merkmale, insbesondere anhand der Herstellung – in unserem Falle – der Haare der Satyrn und der Weinreben, die mit feinen, parallelen Streichen⁷³⁶ ausgeführt sind.

Während die Produktion des Bargathes mit dem traditionellen Zyklus der Satyrn bei der Weinernte aus der 1. Phase der Werkstatt intensiv weitergeführt wurde (s. Zyklus XIV/5), war jene dieser Serie mit größeren Figuren sicher sehr gering. Nur das mit **Per 3.F** signierte Gefäß (Kelch oder Krater?) in Arezzo, Inv.-Nr. 5517, und wenige, teilweise dazugehörige Scherben sowie Formschüsselfragmente sind uns bekannt⁷³⁷. Außerhalb von Arezzo ist eine solche Serie in keiner mir bekannten Sammlung vertreten. Ich schließe nicht aus, daß wir in diesem Falle einen Versuch vor uns haben, der wahrscheinlich wegen technischer Schwierigkeiten keinen Erfolg hatte; in der Tat ist das Relief der Köpfe der Satyrn auf dem bekannten Gefäß und den Scherben stark beschädigt, ein Zeichen, daß das Ablösen des außergewöhnlich großen Topfes von der Formschüssel nicht ohne Schwierigkeiten und Schaden stattgefunden hat.

Auf dem oben erwähnten Gefäß können wir sehen, daß die Anordnung der Satyrn des ursprünglichen Zyklus mit kleineren Figuren nicht mehr beibehalten wurde. Die vier Satyrn bilden keine Vierergruppe mehr (Taf. 36, Komb. Per 50), sondern zwei Zweiergruppen; insgesamt war das Gefäß mit vier Paaren dekoriert, d.h. mit acht Satyrn. Die jüngeren Satyrn, die wie sonst Trauben pflücken, stehen sich gegenüber, getrennt von den älteren, die keltern: Auf diesem überdimensionalen Topf ist der Größenunterschied zwischen den beiden Paaren nicht so auffällig.

Der Fries ist durch zwei Weinstöcke gegliedert, die die zwei Paare eingrenzen; sie sind mit starken, senkrechten Linien freihändig eingetieft. Die nach rechts und nach links herauspringenden, divergierenden Weinreben mit Kolben sind in antiker Manier, d.h. mit feinen Linien, jedoch plastisch ausgeführt worden. Die Weinrebe nach rechts verläuft kontinuierlich über den jungen pflückenden Satyrn **S re 26a** und **S li 19a** sowie über dem kelternden **S re 24a**, die nach links nur über **S li 17a**; denn die Weinreben treffen sich jeweils zwischen dem älteren Paar, genauso wie in der Produktion mit kleineren Satyrn. Nur ist hier die vegetabilische Komposition asymmetrisch realisiert worden.

XXIX/2 SATYR **S re 9b**

S re 9b (Bd. 38, 1 S. 200; 2 Taf. 108).

Das Motiv des Tympanon spielenden Satyrs **S re 9b** findet sich auf einem Berliner Formschüsselfragment⁷³⁸, das in die sog. protobargathischen Gruppe einzuordnen ist. Dort ist er zusammen mit der Muse mit Rolle und Pedum Typus **Mu fr 3** (Bd. 38, 2 Taf. 69) und mit dem Becken spielenden Satyr **S re 11c** (Bd. 38, 2 Taf. 108; Zyklus XXIX/3) dargestellt. Unklar ist, ob das Stück ein Produkt des M. Perennius Bargathes aus seiner ersten Phase (Phase 3.1), des Cn. Ateius oder gar einer sog. kleineren Werkstatt ist. Im Falle, daß das Berliner Fragment nicht in der Werkstatt des Bargathes produziert wurde, wäre der Satyr **S re 9b** ansonsten bis jetzt in der perennischen Werkstatt nicht dokumentiert.

⁷³⁵ Marcus Perennius Bargathes 1984, 42 (unter Kat. 13).

⁷³⁶ Mit einer nur gewissen Ähnlichkeit wurden die Weinreben schon in der 1. Phase realisiert; vgl. Taf. 36, Komb. Per 51; Taf. 14, 18.

⁷³⁷ Marcus Perennius Bargathes 1984, 39-42, Kat. 11, 12a-c, 13.

⁷³⁸ Oxé 1933, Taf. 47, 167.

XXIX/3 SATYR **S re 11c**

S re 11c (Bd. 38, 1 S. 201; 2 Taf. 108).

Der tanzende Satyr Typus **S re 11**⁷³⁹ ist mit unbedeutenden Varianten in den Werkstätten des Rasinius, des Cn. Ateius und des M. Perennius belegt. In der letzteren ist er – meines Wissens – aber erst in der Phase 3.1 auf einer unveröffentlichten, signierten Scherbe (**Per 3.E**) in Arezzo dokumentiert.

Auf dem mehrmals erwähnten Berliner Formschüsselfragment⁷⁴⁰ der sog. protobargathischen Gruppe (s. XXIX/2) ist der Satyr **S re 11** in einer außergewöhnlichen Kombination zusammen mit der Muse Typus **Mu fr 3** (Bd. 38, 2 Taf. 69) und dem »ateianischen«, Thympanon spielenden Satyr, Typus **S re 9** (Bd. 38, 2 Taf. 108) dargestellt.

Weiterhin ist die Anwesenheit dieses Satyrs in der Produktion der 4. Phase, auf Stücken des M. Perennius Crescens, bestätigt. **S re 11c** tanzt und musiziert – wie auf dem Kelch im Museum von Avellino – mit anderen Gefährten, mit Mänaden und spielenden Figuren⁷⁴¹ (**Taf. 54, Komb. Per 88**) oder – wie auf einem Tübinger Formschüsselfragment⁷⁴² als **S li 5b** (Bd. 38, 1 S. 210) – mit den Auloi spielenden Satyr Motiv **S li 5a** des Rasinius (Bd. 38, 2 Taf. 112): In diesem wie in mehreren weiteren Fällen erneut ein deutliches Zeichen des Einflusses des Rasinius auf Crescens (s.u.).

XXIX/4 MÄNADEN **M re 30a** und **M li 14a**

M re 30a (Bd. 38, 1 S. 127; 2 Taf. 61), **M li 14a** (Bd. 38, 1 S. 132; 2 Taf. 64).

Von diesen zwei Mänaden kannte Dragendorff **M re 30a** nicht, während er über die Zugehörigkeit von **M li 14a** zu der perennischen Werkstatt im Zweifel war⁷⁴³. Auf jeden Fall sind die beiden Motive in seinem Werk nicht registriert.

Es ist gut möglich, daß die beiden Mänaden – von Stil und Größe her – zusammen in einem Fries dargestellt waren. Das ist z.Zt. nicht dokumentiert, aber auf zwei Aretiner Fragmenten mit je einer solchen Mänade⁷⁴⁴ kann ich die Existenz des gleichen, seltsam abgebildeten Sekundärmotivs nicht ignorieren: Im Hintergrund hängt der Widderkopf **T/Ovidae li 7a** (Bd. 38, 1 S. 280; 2 Taf. 157), ein typisches Motiv aus der allerersten Phase des Bargathes. Tatsächlich sind diese Mänadentypen erst in der Phase 3.1 belegt, wie auch in der 1. Phase der Produktion des P. Cornelius (**M re 30b**: Bd. 38, 2 Taf. 61, und **M li 14b**: Bd. 38, 1 S. 132; s.u.); denn diese Motive scheinen aus den Repertoires der beiden Werkstätten schnell verschwunden zu sein.

XXIX/5 MÄNADE **M re 28a**

M re 28a (Bd. 38, 1 S. 126; 2 Taf. 60).

Das Motiv der Mänade **M re 28a** wurde von Dragendorff mit Recht in seinen Zyklus VII nicht aufgeführt, denn es wurde erst im Repertoire des M. Perennius Bargathes als Einzelfigur hergestellt⁷⁴⁵: Diese Mänade bildet also keinen Zyklus, sie ist nie in Begleitung anderer Mänaden und Satyrn abgebildet. Meistens befindet sich **M re 28a** – mehrmals auf Kelchen eingestempelt – zwischen Weinreben, und in diesem Falle hat sie in der Linken einen Thyrsos oder eine Traube, in der Rechten wieder eine Traube⁷⁴⁶, oder sie hält sich an einer Ranke fest. Eine weitere Version zeigt diese Mänade mit dem Thyrsos in der Linken und dem Zügel in der Rechten, an dem sie einen eindrucksvollen, zurückblickenden Löwen, **T/Felidae re 1a** (Bd. 38, 1 S. 267-268; 2 Taf. 149), hinter sich herführt (**Taf. 46, Komb. Per 73**)⁷⁴⁷. Vom Größenverhältnis her

⁷³⁹ D.-W. XXVII, 12 (S. 113). Für die dort erwähnte Scherbe in Arezzo vgl. **S re 11a**.

⁷⁴⁰ Oxé 1933, Taf. 47, 167.

⁷⁴¹ Colucci Pescatori 1975, Abb. 9a und Photo C. Grella.

⁷⁴² D.-W. Taf. 24, 345.

⁷⁴³ D.-W. 181 Kat. 46 (Taf. 5).

⁷⁴⁴ Inv.-Nr. 6268 (**M re 30a**) und ein Formschüsselfragment, dessen Inv.-Nr. mir unbekannt ist (**M li 14a**).

⁷⁴⁵ D.-W. 113, XXVII, 14.

⁷⁴⁶ D.-W. Taf. 25, 359. – Stenico 1956, Taf. 3, 44.

⁷⁴⁷ Vgl. z.B. Marcus Perennius Bargathes 1984, Kat. 96-98. In D.-W. 113 wird unkorrekterweise ein Pantherpaar erwähnt.

scheinen die beiden Figuren stimmig zu sein, jedoch ist das Motiv des Löwen auf einer höheren Ebene eingestempelt; so auf dem mit **Per 3.C+Per 3.F** signierten Aretiner Gefäß, Inv.-Nr. 5554, auf dem die Szene dreimal wiederholt ist. Stilistisch sind auch diese beiden Motive am Anfang der 3. Phase entstanden (Maestro del fine pelame); sie wurden später in der 4. Phase übernommen, wie ein Tübinger Formfragment des M. Perennius Crescens bestätigt⁷⁴⁸.

Da das Motiv der Mänade sehr oft benutzt wurde – sicher hatten die Töpfer mehrere Punzen zur Verfügung – gibt es von **M re 28a** mehrere, jedoch minimale Varianten, die im Katalog der Punzenmotive nicht registriert sind.

In Abwesenheit von Sekundärmotiven ist es fast unmöglich, es von **M re 28c** (Bd. 38, 2 Taf. 60) des P. Cornelius (2. Phase) zu unterscheiden.

XXX SZENEN BEI DER WEINERNT

M. Perennius Bargathes realisierte noch einen Zyklus, den Dragendorff nicht kannte, mit Figuren bei der Weinernte und der Bearbeitung der Trauben. Leider ist dieser Zyklus sehr fragmentarisch erhalten; ich kenne nur wenige Scherben in Arezzo, Ostia und Pavia mit diesem Thema.

Die Figuren sind ziemlich klein und lebendig gestaltet: Man erkennt männliche Gestalten, die Trauben in geflochtenen Körben auf die Schulter einer anderen Figur laden (**mF re 24a**: Bd. 38, 1 S. 40-41; 2 Taf. 9) sowie Trauben mit den Füßen stampfen (**mF re 22a** und **mF li 16a**: Bd. 38, 1 S. 40.49-50; 2 Taf. 9.14) oder einen Schlauch halten (**mF re 23a**: Bd. 38, 1 S. 40; 2 Taf. 9). Aber auch andere Figuren, wie **mF re 25a**, **mF fr 4a**, **mF li 15a**, **mF li 39a** (Bd. 38, 1 S. 41. 46-47. 49. 53; 2 Taf. 9.12.14.16), die im Katalog der Punzenmotive – aufgrund des Fehlens von Sekundärmotiven auf den Scherben – keiner Werkstatt zugeschrieben sind, könnten zu dieser Serie gehören. Ob dieser Zyklus von der 4. Phase übernommen wurde, ist mir unbekannt. Ebenfalls ist nicht sicher, ob hier Szenen des realen Lebens oder von Satyrn wiedergegeben sind.

XXXI POSSENFIGUREN

In der Werkstatt des M. Perennius Bargathes sind einmalige Darstellungen abgebildet, die – wie man in den letzten Jahren erfuhr – eine hellenistisch-alexandrinische Herkunft haben. Sie sind im Werk Dragendorffs, der 27 Typen verzeichnete, unter dem Zyklus XXIV beschrieben⁷⁴⁹. Die wichtigsten Stücke dieser Serie wurden von Ubaldo Pasqui, dem Bruder Angiolos, ausgegraben und veröffentlicht⁷⁵⁰, von K. Hähnle besprochen⁷⁵¹ und von H. Dragendorff noch einmal redigiert.

Die fragmentarischen Szenen dieser Serie, die sich z.Zt. nur auf Material in Arezzo und in der Tübinger Sammlung finden, sind stilistisch sehr homogen; sie sind hauptsächlich mit einem dreiblättrigen Fries (**Taf. 39, 15**), seltener mit einer einfachen Punktreihe unter dem Rand dekoriert und mit dem NSt. **Per 3.C+Per 3.E** oder **Per 3.C+Per 3.F** signiert. Die Friese schmücken halbkugelförmige Kelche (Typus **Per a/8**) und Kelche mit geknickten Wandungen (Typus **Per a/10**); die letzteren sind im unteren Teil durchgehend mit plastischen Zungen (etwa **Taf. 41, 53**) dekoriert, wie es in der Toreutik üblich ist.

Dragendorff kannte fast alle Motive; er beging jedoch einige Fehler, die weder U. Pasqui noch K. Hähnle machten: Ursachen dafür waren sehr wahrscheinlich die nicht optimale Qualität der Photos und der Beschreibung Pasquis in NotScavi 1896 sowie die nicht unmittelbare Kenntnis des Materials im Aretiner Museum seitens Dragendorff. So sind D.-W. XXIV, 2 und 8 (unser Motiv **P re 4a**), sowie XXIV, 3 und 4 (= **P re 3a**) und XXIV, 20 und 21 (= **P li 6a**) paarweise identisch, während XXIV, 24 sicher nicht bargathisch, wahrscheinlich nicht einmal aretinisch ist⁷⁵².

⁷⁴⁸ D.-W. Taf. 25, 355.

⁷⁴⁹ D.-W. XXIV, 107-109.

⁷⁵⁰ U. Pasqui 1896, 457-461.

⁷⁵¹ Hähnle 1915, 72-75, X.

⁷⁵² D.-W. Taf. 15, 172. Der Typus ist im Katalog der Punzenmotive nicht enthalten. Zu tilgen ist auch D.-W. XXIV, 27.

Ein Teil dieses Materials wurde durch die Bargathes-Ausstellung im Jahr 1984 in Arezzo besser bekannt, jedoch blieb auch damals die inhaltliche Bedeutung der seltsamen Szenen weiterhin unverständlich. Erst in den letzten Jahren ist es M. T. Marabini Moevs gelungen, sechs Szenen anhand der literarischen Quellen zu erklären und zu erläutern⁷⁵³.

Die teilweise sichere, teilweise vermutliche Quelle der bargathischen Episoden ist – nach der Forscherin – Timon aus Phleius, ein skeptischer Philosoph, Satyriker, Tragödien- und Komödienschreiber sowie Verfasser von Cinaedi (obszönen Gedichten) und Silloi (possenhaften Gedichten), der zwischen ca. 320 und 230 v. Chr. lebte⁷⁵⁴. Er reiste viel und war u.a. mit den Königen Antigonos Gonatas und Ptolemaios II. Philadelphos befreundet. Man kann also annehmen, daß er auch eine Zeitlang in Alexandria lebte. Von seiner literarischen Produktion waren vor allem die aus drei Büchern bestehenden Silloi berühmt, ein parodistisches Werk, das gegen die dogmatischen Philosophen gerichtet war. Von diesem verschollenen Werk, das das Kulturleben des 3. Jhs. v. Chr. in Alexandria schildert, kennt man nur einige Fragmente und Zitate, die Marabini Moevs die Möglichkeit boten, die Episoden auf den Fragmenten des M. Perennius Bargathes zu interpretieren.

Die Prototypen der arretinischen Szenen waren bestimmt Vignetten aus einem illustrierten Exemplar der Silloi, die – mit großer Wahrscheinlichkeit anhand reliefverzierter silberner Stücke und deren Abdrücke – die Aufmerksamkeit der Bargathes-Werkstatt auf sich lenkten. Denn nur diese Werkstatt hatte diese Szenen in ihrem Repertoire.

In der Folge wird der Inhalt der wissenschaftlichen Untersuchungsarbeit von Marabini Moevs zusammengefaßt, die die Lösung von sechs Episoden (XXXI/1-6) anbietet.

XXXI/1 HOMER UND DIE GELEHRTEN DES MUSEUMS VON ALEXANDRIA⁷⁵⁵

P re 1a, P re 2a, P re 4a (Bd. 38, 1 S. 192; 2 Taf. 103), **P li 1a** (Bd. 38, 1 S. 195; 2 Taf. 105), **T/Vogel li 25a** (Bd. 38, 1 S. 294; 2 Taf. 162).

Auf dem Formfragment in Arezzo, Inv.-Nr. 4957⁷⁵⁶, mit dem NSt. **Per 3.E** interpretiert Marabini Moevs die Szene als »Homer and the Museum scholars« nach Versen von Timon, die durch Athenaeus aus Naukratis überliefert sind⁷⁵⁷ (**Taf. 47, Komb. Per 74**).

Die auf der Kline liegende, wahrscheinlich tote oder mumifizierte Figur ist Homer, **P li 1a**, die vor ihm am Ende der Kline hockende Gestalt mit Plektron und Kithara eine Muse **P re 1a**. Am Bettkopf, in Richtung des Liegenden, ist ein Pfau (**T/Vogel li 25a**)⁷⁵⁸ dargestellt, der als dionysischer Vogel das Symbol der Unsterblichkeit bedeuten soll. Vor dem Bett ist eine dichte Gruppe von fünf Figuren mit karikierten Zügen, **P re 2a**, abgebildet, die sich direkt vor dem liegenden Homer versammelt haben. Diese Gruppe zeigt die humoristische Bedeutung der Erzählung. Hier sind vier Gelehrte dargestellt; einer sitzt vorne und schreibt mit Eifer in seinen Diptychon über ein Thema, das bestimmt mit den Werken Homers zu tun hat, ein anderer mit Vogelschnabel verkörpert – immer nach Meinung der Forscherin – die Aktivität der Gruppe: das Streiten. Die fünfte, mit negroiden Zügen dargestellte Figur hinter der kompakten Gruppe der Gelehrten, ist als Pasant interpretiert und in einer skurrilen Situation dargestellt: Er macht sich auf seine Art lustig über diese Leute, die bequem und sorglos im Museum leben. Der Gruppe folgt eine weitere Figur, **P re 4a**, mit negroiden Zügen und in unmanierlicher Haltung; sie wird ebenfalls als eine vorbeigehende Person, welche die

⁷⁵³ Marabini Moevs 1998, 439-451. – Ead. 1999, 1-36. – Ead. 2000, 491-495.

⁷⁵⁴ PWRE, 2. Reihe, 6.2 (1937) 1301-1303, s.v. Timon aus Phleius. – Diogenes Laertius, Lives of eminent Philosophers (Übers. von R. D. Hicks), The Loeb Classical Library (London- Cambridge, Ma. 1970) II, 518-527.

⁷⁵⁵ Marabini Moevs 1998, 439-447. – Ead. 1999, 6-7.

⁷⁵⁶ Vgl. D.-W. XXIV, 8-12. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 66-

67 Kat. 49. – Marabini Moevs 1998, 442-443 Abb. 1-2. 4. – Ead. 1999, 1 Abb. 1; 2 Abb. 2-3; 4 Abb. 9 (s. auch Katalog der Punzenmotive).

⁷⁵⁷ Athenaeus, The Deipnosophists (Übers. von C. B. Gulick), The Loeb Classical Library (London-New York 1927) I, 22. Vgl. Marabini Moevs 1999, 6 mit Anm. 47-49.

⁷⁵⁸ Dieses Motiv, D.-W. XXIV, 12, wurde vorher nie als Vogel erkannt.

Szene betrachtet, und als Trennungsfigur zwischen dieser Episode und der folgenden, nicht erhaltenen, interpretiert. Diese Figur kommt auch in der Episode XXXI/6 vor (vgl. **Taf. 48, Komb. Per 79**).

Marabini Moevs identifiziert die zwei Gelehrten im Vordergrund als Philitas aus Cos und dessen Schüler Zenodotus aus Ephesos, die zwei im Hintergrund vielleicht als Alexander Aitolos und Lycophron⁷⁵⁹.

Die Szene dient der Verspottung der parasitischen Gelehrten, meistens Stoiker und Epikureer, die im Museum von Alexandria mit ihren zahlreichen und pedantischen Forschungen insbesondere über Homer und seine Werke den Dichter in eine Mumie verwandelt haben. Timon war gegen das Museum, das er »Hühnerkäfig« nannte, und all diese Gelehrten, deren ergebnislose und unnötige Studien eine der wichtigsten Aktivitäten des Museums waren: So in einem Passus des Athenaeus⁷⁶⁰.

XXXI/2 ARKESILAOS UND DER CINAEDUS⁷⁶¹

P re 6a, P re 9a, P re 10a (Bd. 38, 1 S. 193; 2 Taf. 103), **P li 5a, P li 7a** (Bd. 38, 1 S. 195-196; 2 Taf. 105).

Die dreiköpfige Gruppe besteht aus zwei erwachsenen Männern, die miteinander kräftig diskutieren, **P re 6a** und **P li 5a**, und aus dem Kind **P li 7a**, das vor **P re 6a** steht und mit dem Finger auf dessen erigierten Phallos deutet. Die Diskussion dreht sich um die Sodomie.

Diese Gruppe ist mit weiteren Szenen (s.u.) auf mehreren Fragmenten bezeugt, das bekannteste davon ist das Formfragment in Arezzo, Inv.-Nr. 4958⁷⁶² (**Taf. 47, Komb. Per 75**). Diese »Vignette« ist insbesondere auf Kelchen mit geknickten Wandungen (Typus **Per a/10**) bekannt.

Der ältere, bärtige und ungepflegte, nackte Mann (**P re 6a**) wird von Marabini Moevs als Arkesilaos aus Pitane identifiziert, der in der Mitte des 3. Jhs. v. Chr. die Akademie in Athen führte. Die ihm gegenüberstehende bartlose Figur (**P li 5a**) wird – nach Beschreibungen alter Quellen und Vergleichen mit Materialien aus Alexandria⁷⁶³ – als Cinaedus, d.h. als Homosexueller, gesehen. In der Tat wurde diese enthaarte Gestalt, die mit ihrer linken Hand zärtlich nach dem Mantel greift und mit langem und dünnem Hals und gepflegter Frisur dargestellt ist, zuvor oft als Frau interpretiert⁷⁶⁴.

Auch in diesem Falle sieht Marabini Moevs die Herkunft dieser satyrischen Erzählung zeitlich im Hellenismus, örtlich in Alexandria, genauso wie es Timon aus Phleius in den Silloi geschildert hatte. Die direkte Quelle dieser Szene ist Diogenes Laertius, der – von den Silloi Timons angeregt – in seinem Werk eine skurrile Anekdote aus dem Leben des Arkesilaos erzählt⁷⁶⁵. Diese These, Timon sei die Quelle des Diogenes, wird auf dem oben erwähnten Formfragment sowie auf anderem Material in Arezzo⁷⁶⁶ anhand eines weiteren Motivs bekräftigt; denn zu dieser Szene gehört auch die hockende Figur **P re 9a** mit löwenartigen Haaren, die außer den zwei normalen, jedoch geschlossenen Augen ein drittes über der Nase zeigt. Also ist der Mann als Zyklop dargestellt. Timon aus Phleius hatte tatsächlich nur ein Auge und nach Diogenes Laertius nannte er sich selbst »Zyklop«⁷⁶⁷. Die Verbindung mit Timons Œuvre wird also auch durch die Präsenz dieser Figur bestärkt, nach der Forscherin gar bestätigt.

Zusammen mit dieser Episode sind auch die Motive **P li 6a** (Bd. 38, 2 Taf. 105), **P re 7a-P re 8a** (Bd. 38, 2 Taf. 103) (s. XXXI/5) und **P re 10a** zu sehen.

⁷⁵⁹ Marabini Moevs 1999, 7-8.

⁷⁶⁰ Vgl. Anm. 757.

⁷⁶¹ Marabini Moevs 1998, 447-449. – Eadem 1999, 8-12.

⁷⁶² Vgl. D.-W. XXIV, 13-15. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 68-69. 97. 103, Kat. 50. – Marabini Moevs 1998, 446 Abb. 7a-b. – Ead. 1999, 7 Abb. 12; 8 Abb. 13; 10 Abb. 16; 12 Abb. 18 (s. Punzenkatalog). Die vollständige Szene war auch auf dem Aretiner Kelchfragment Inv.-Nr. 5585 (s. Zyklus XXXI/5) dargestellt; so Hähnle 1915, 73, X, 4, der zweifellos dieses Stück zitiert: Heute fehlt dort die Gruppe **P re 6a** und **P li 7a** (links).

⁷⁶³ Marabini Moevs 1999, 6 Abb. 11; 10 Abb. 15.

⁷⁶⁴ Nur U. Pasqui 1896, 459, interpretiert die Figur richtigerweise als Mann; Dragendorff und die folgenden übernahmen den Fehler Hähnles.

⁷⁶⁵ Diog. Laert. IV, 34 (= Hicks, s. Anm. 754, 410-411).

⁷⁶⁶ Vgl. z.B. Marcus Perennius Bargathes 1984, 71 Kat. 55 (= Hähnle 1915, 73, X, 4; vgl. hier Anm. 762); 72 Kat. 57.

⁷⁶⁷ Diog. Laert. IX, 112 (= Hicks, s. Anm. 754) 522-523).

XXXI/3 PISCATUS PHILOSOPHORUM⁷⁶⁸

P re 9a, P re 10a (Bd. 38, 1 S. 193; 2 Taf. 103), **P re 11a-P re 12a** (Bd. 38, 1 S. 194; 2 Taf. 104), **P li 8a** (Bd. 38, 1 S. 196; 2 Taf. 105), **Schiff 10a** (Bd. 38, 1 S. 338; 2 Taf. 178).

Mit der Gestalt des Zyklopen **P re 9a** (s.o.), oft von **P re 10a** flankiert, ist auch die Szene mit einem Boot (**Schiff 10a**) mit Flachkiel verbunden, das in Ägypten, vom Alten Reich an bis zum Hellenismus, auf dem Nil gebräuchlich war (Taf. 47, **Komb. Per 76**). Sein Heck endet – nach Meinung der Forscherin – in Form eines bärtigen Kopfes mit Satyrohren, sein Bug mit einer Vogelprotome⁷⁶⁹. Das Boot zeigt unter dem Bug einen großen Krokodilkopf, der aber von Marabini Moevs nicht als Ornament betrachtet wird: Das Tier identifiziert das Boot, d.h. es verkörpert die sophistische Bedeutung des Bootes und der drei Männer am Bord, **P li 8a, P re 11a** und **P re 12a**; denn krokótilos bedeutet in der Rhetorik ein sophistisches Argument, um einen Diskussions Teilnehmer in einen Hinterhalt zu locken.

P re 11a steht in der Mitte des Bootes und gestikuliert; sein Kopf ist nach oben gewandt, er ist nackt und bärtig. Deswegen wird er als Philosoph, nämlich als der Stoiker Zenon, identifiziert⁷⁷⁰. Auch **P li 8a**, der hinter **P re 11a** steht, soll ebenfalls einen Philosophen darstellen.

Der am Bug sitzende Mann mit negroiden Zügen, **P re 12a**, muß ein Helfer sein, der zusammen mit dem Krokodil fischt, d.h. die dogmatischen Philosophen (Stoiker und möglicherweise Epikureer) versuchen vergeblich zusammen mit dem Krokodil, mit dem Netz ihrer sophistischen Argumentationen die antidogmatischen Philosophen der Alten und Neuen Akademie zu fangen. Das auf dem Formfragment nicht sehr deutliche Motiv des flachen Fisches (platistakos) vor dem Heck wird mit Vorsicht von der Forscherin als Platon⁷⁷¹, der Satyrkopf am Heck als Sokrates identifiziert.

Im ersten Buch der Silloi Timons werden (von Diels) zwei Episoden erkannt, eine davon Piscatus philosophorum⁷⁷² betitelt. Auch in diesem Fall wird von M. T. Marabini Moevs behauptet, daß diese Szene, an der auch der Zyklop **P re 9a** teilnimmt, die Kopie einer hellenistisch-alexandrinischen Vignette aus einem Sillos Timons wiedergebe und glücklicherweise im Repertoire des M. Perennius Bargathes erhalten geblieben sein.

XXXI/4 SZENEN DER ENTHAARUNG⁷⁷³

P re 15a, P re 16a (Bd. 38, 1 S. 194; 2 Taf. 104), **P li 12a, P li 13a** (Bd. 38, 1 S. 197; 2 Taf. 106).

Eine vierte Szene, die uns mangelhaft überliefert ist, stellt eine Toiletteszene dar (Taf. 47, **Komb. Per 77**). In einer solchen Darstellung, die ebenfalls spöttisch zu betrachten ist, kann man bestimmt die Figur **P li 12a** wieder als Cinaedus identifizieren, der den vor ihm sitzenden Mann (einen Philosophen?), **P re 15a**, rasiert. Neben dieser Gruppe depiliert **P li 13a** die Achselhöhle der sitzenden Figur **P re 16a**. Diese Szene zieht die für die Homosexuellen bekannte Gewohnheit der Enthaarung ins Lächerliche, ein Thema, das Timon in dem Sillos »Piscatus philosophorum« (s.o.) sicher behandelte und das möglicherweise das Werk »Piscator« Lucians beeinflusste⁷⁷⁴.

Also könnte auch diese Szene aus dem Werk Timons stammen und aus einer Vignette des illustrierten, verlorenen Sillos hervorgegangen sein. Daß auch Philosophen – im Gegensatz zu ihren Worten – schlechten Gewohnheiten folgten und sie übten, erzählt Lucian in dem oben erwähnten Dialog, als in der Tasche eines

⁷⁶⁸ Marabini Moevs 1998, 449-451. – Eadem 1999, 12-15. – Eadem 2000, 491.

⁷⁶⁹ Boot: D.-W. XXIV, 26. – Boot mit Bug (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 4962): Marcus Perennius Bargathes 1984, 74 Kat. 60 (= Marabini Moevs 1998, 450 Abb. 8. – Ead. 1999, 13 Abb. 20). Boot mit Heck (Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5586): Marcus Perennius Bargathes 1984, 75 Kat. 61 (= Marabini Moevs 1998, 450 Abb. 9. – Ead. 1999, 13 Abb. 21, seitenverkehrt). Weitere

Beispiele: Marcus Perennius Bargathes 1984, 75 Kat. 62; 76 Kat. 63-64.

⁷⁷⁰ Diog. Laert. VII, 15 (= Hicks, s. Anm. 754, 126-127).

⁷⁷¹ Diog. Laert. III, 7 (= Hicks, s. Anm. 754, 282-283): Platon als Alliteration von πλατιστακος.

⁷⁷² Marabini Moevs 1999, 14-15 mit Anm. 125-126.

⁷⁷³ Marabini Moevs 1999, 15-16; Abb. 28-29.

⁷⁷⁴ Marabini Moevs 1999, 15 mit Anm. 131.

vor Angst aus der Akropolis geflüchteten Zynikers Geld, Parfüm, Rasiermesser, Spiegel und Würfel statt Lupinen, Buch und Schwarzbrot gefunden wurden⁷⁷⁵.

XXXI/5 SZENE MIT CLEANTHES AUS ASSOS⁷⁷⁶

P re 7a-P re 8a, P re 9a, P re 10a (Bd. 38, 1 S. 193; 2 Taf. 103), **P li 6a** (Bd. 38, 1 S. 196; 2 Taf. 105).

Zusammen mit der Szene »Arkesilaos und der Cinaedus« (Zyklus XXXI/2), werden (sehr oft auf geknickten Kelchen, Typus **Per a/10**) weitere Figurentypen dargestellt, deren Bedeutung M. T. Marabini Moevs wieder bei den Silloi Timons sucht.

Es handelt sich um **P re 8a**, der auf **P re 7a** mit negroiden Zügen reitet und seinen Kopf (oft) in Richtung des sprechend streitenden Paares zurückdreht. Vor diesen sich amüsierenden Gestalten⁷⁷⁷ befindet sich eine in einer Art Wanne kniende männliche Figur, **P li 6a**, die eine unklare Aktion ausübt, die mit Wasser oder Mehl verbunden sein könnte (Taf. 48, **Komb. Per 78**). Nicht H. Dragendorff, sondern C. Watzinger – in den üblichen viereckigen Klammern⁷⁷⁸ – vergleicht die arretinische Figur mit einem Fullo, d.h. mit einer Szene des Walkens, wie auf dem Fresko aus der Fullonica in der Via del Mercurio in Pompeji zu sehen ist. Zu Recht akzeptiert aber Marabini Moevs diese Hypothese nicht: Der kniende Mann zeigt negroide Züge und eine Kopfbedeckung, wie sie auf alexandrinisch-hellenistischen Terrakotten bezeugt ist⁷⁷⁹; außerdem wäre es höchst unwahrscheinlich, eine Szene aus römischer Zeit mit einem solchen Kontext zu vermischen. Zudem ist das Motiv **P re 9a**, als Timon identifiziert (s.o.), stets anwesend (oft von **P re 10a** flankiert), so daß Marabini Moevs diese Szene m.E. wieder mit Recht aus dem alexandrinischen Ambiente heraus betrachtet.

Die Forscherin vertritt die These, daß **P li 6a** Cleanthes aus Assos (334/333-262/261 v. Chr.) sei, nach Zenon Führer der stoischen Schule. Nach der Erzählung von Diogenes Laertius war er so arm, daß er gezwungen war, nachts – um sein Leben bei Tag zu finanzieren – Wasser aus Brunnen zu schöpfen oder Mehl zu mahlen⁷⁸⁰. Auch in diesem Falle wird von Diogenes eine Äußerung Timons zitiert⁷⁸¹, und Marabini Moevs ist wieder der Meinung, daß die Anekdote über die Armut und Demütigung Cleanthes' aus den Silloi Timons stammen könne, und schlägt vor, daß Bargathes wieder eine Vignette aus einer illustrierten Ausgabe der Silloi wiedergibt, die in Alexandria kurz nach Erscheinen des Werkes veröffentlicht wurde.

XXXI/6 FESTNAHME DES ESELSMENSCHEN⁷⁸²

P re 3a, P re 5a (Bd. 38, 1 S. 192-193; 2 Taf. 103), **P li 2a, P li 3a, P li 4a** (Bd. 38, 1 S. 195; 2 Taf. 105).

Auf dem Aretiner Formfragment Inv.-Nr. 4956 mit der Signatur **Per 3.C+Per 3.E**⁷⁸³ (Taf. 48, **Komb. Per 79**) erkennt Marabini Moevs in der dynamischen, von der Herkunft her theatralischen Szene mit den drei Figuren **P re 3a, P li 3a** und **P li 4a** die Darstellung eines Mimen der hellenistisch-alexandrinischen Zeit, in der der religiöse Aberglaube der Ägypter heftig verspottet wird.

Die phallische Zentralfigur **P li 3a** ist ein zurückblickender, nackter Mann, der einen Eselskopf hat und dessen Arme an den Handgelenken festgebunden sind. Trotzdem hält er in den Händen einen Stab, der auf dem Aretiner Stück vor seiner Restaurierung V-förmig endete⁷⁸⁴. Die Figur schreitet nach links in Richtung eines bärtigen Mannes, **P re 3a**, mit Pantherfell auf der Schulter und Messer in der Rechten, der in seiner Linken einen Teil des abgerissenen Seils hält, mit dem er den Eselsmenschen gefangen hatte. **P li 3a** ver-

⁷⁷⁵ Lucian, Dial. Mort. 42-45.

⁷⁷⁶ Marabini Moevs 1999, 16-18. Vgl. Marcus Perennius Bargathes 1984, Kat. 55.

⁷⁷⁷ So interpretiert Marabini Moevs 1999, 16.18, das Paar.

⁷⁷⁸ D.-W. XXIV, 20 (S. 108); vgl. aber Marabini Moevs 1999, 17.

⁷⁷⁹ Marabini Moevs 1999, 18 Abb. 33.

⁷⁸⁰ Diog. Laert. VII, 168-169 (= Hicks, s. Anm. 754, 272-275).

⁷⁸¹ Diog. Laert. VII, 170.

⁷⁸² Marabini Moevs 1999, 18-28. – Ead. 2000, 491-495.

⁷⁸³ D.-W. XXIV, 1-7. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 64-65. 102 Kat. 48. – Marabini Moevs 1999, 19-20 Abb. 34-36; 28-29 Abb. 45-46.

⁷⁸⁴ Photo Archiv A. Stenico.

teidigt sich gleichzeitig gegen die hinter ihm schreitende, ebenfalls phallische Figur mit Affenkopf **P li 4a**. Dieser nackte Mann schwingt mit seiner Rechten einen Haken, in der nach unten gestreckten Linken hält er einen kultischen Behälter, wahrscheinlich eine kleine Situla.

Marabini Moevs interpretiert **P li 3a** und **P li 4a** nicht als Maskenträger, sondern als hybride Menschen, wie sie im Pantheon des alten Ägypten dokumentiert sind: **P li 3a**, der Eselsmensch mit gebundenen Handgelenken, ist Seth, der Gegner des Osiris, der Herr der kosmischen Ordnung, während **P li 4a** mit dem Affenkopf Toth darstellt, Anhänger des Horus im Kampf gegen Seth.

Es ist bekannt, daß Toth sich außer in einen weißen Ibis oft auch in einen Pavian verwandelte. Seth, der nur Unordnung und Böses bringt, wurde in der hellenistisch-ptolemäischen Zeit, in der seine ruchlose Macht sehr verbreitet war, verteufelt. Der Mann mit Bart und Fell, **P re 3a**, kann nur ein Priester sein, »sam« oder »setem«, der das Ritual der Öffnung des Mundes des Verstorbenen (ap-ro) ausübt: Deshalb hält er in der Rechten das Messer. Mit beiden Attributen (Fell und Messer) ist diese Gestalt auch in Darstellungen des Totenbuches abgebildet. Der vom Seil befreite Seth, der in alten ägyptischen Reliefs und Texten gefesselt dargestellt bzw. zitiert wird, soll dessen Kampf gegen die offiziellen Priester bedeuten, die ihn töten wollen⁷⁸⁵.

Auch dieses satirisch-hellenistische Werk, dieser Mimus, könnte – nach Marabini Moevs – Timon aus Phleius zum Autor gehabt haben; auf dem nicht komplett erhaltenen, halbkugelförmigen Formfragment in Arezzo, Inv.-Nr. 4956, fehlt jedoch die hockende Figur des Zyklopen, **P re 9a** (Bd. 38, 2 Taf. 103), die in diesem Zyklus, allerdings in anderen Szenen⁷⁸⁶, abgebildet ist und den Autor darstellen soll (s.o.).

Weitere Gestalten auf dem oben erwähnten Formfragment sind **P re 4a** (Bd. 38, 2 Taf. 103), die in der Szene XXXI/1 als Passant und Trennungsgestalt interpretiert wurde, **P li 2a**, die mit beiden Händen ein Messer hält, sowie schließlich **P re 5a**; die letzten beiden Figuren haben in der zweiten Hälfte des Gefäßes eine weitere, uns unbekanntere Szene gebildet.

Diese theatralische Erzählung ist zusammen mit der Szene des Homer und der Gelehrten des Museums von Alexandria (XXXI/1) z.Zt. nicht belegt, denn das von Marabini Moevs zitierte Gefäß auf dem schweizerischen Markt⁷⁸⁷ ist ein Souvenir der Arretina Ars⁷⁸⁸, auf dem die zwei Szenen von A. Del Vita willkürlich vereinigt und reproduziert wurden.

XXXI/7 TOILETTESZENE (?)

P re 13a, P re 14a (Bd. 38, 1 S. 194; 2 Taf. 104), **P li 9a, P li 10a, P li 11a** (Bd. 38, 1 S. 196-197; 2 Taf. 106).

Zu dem hellenistisch-alexandrinischen Ambiente gehört bestimmt auch die folgende Szene, die Marabini Moevs nicht in Betracht gezogen hat und die vielleicht wieder etwas mit einer Toiletteszene (vgl. die Enthauptung: XXXI/4) gemeinsam haben könnte.

Bekannt sind mir fünf Formfragmente, von denen sich drei in Tübingen⁷⁸⁹ und zwei in Arezzo, Museum, befinden. Die beiden nicht zusammengehörenden Stücke in Arezzo hat Stenico 1960 veröffentlicht⁷⁹⁰, kurz vor Erscheinen des Buches aber doch bemerkt⁷⁹¹, daß die beiden Formfragmente nicht aus der Werkstatt des Rasinius stammen konnten. Eine Zuschreibung gab er aber nicht. Die beiden Stücke gehören deutlich zu Bargathes; ich möchte fast behaupten, daß das Fragment Stenico 1960, Kat. 78, und Tübingen, D.-W. Kat. 167, sich ergänzen könnten.

Die zwei Szenen dieser Erzählung drehen sich um Füße. In der ersten Szene könnte **P re 13a** ein Cinaedus sein (s. XXXI/2); er trägt einen Mantel um die Hüften, sitzt auf einem Diphros und packt mit beiden Händen

⁷⁸⁵ Marabini Moevs 1999, 22-23 Abb. 37-39.

⁷⁸⁶ Vgl. die Szenen in den Zyklen XXXI/2, XXXI/3, XXXI/5.

⁷⁸⁷ Marabini Moevs 1999, 19 mit Anm. 156; 21.

⁷⁸⁸ Porten Palange 1992, 238, Beispiel 2 mit Anm. 36; vgl. noch: 229, Beispiel 10; 232 Abb. 10.

⁷⁸⁹ D.-W. XXIV, 22-23, Taf. 15, 167-169.

⁷⁹⁰ Stenico 1960, Taf. 14, 78-79.

⁷⁹¹ Stenico 1960, 32 Kat. 79.

den erhobenen Fuß des Mannes **P li 9a**, der nackt und bartlos ihm gegenüber sitzt⁷⁹², und dessen Brust skelettartig abgebildet ist; sein Verhalten zeigt Schmerz oder Überraschung. Wird er mit einer Salbe oder Bandage behandelt? Hinter der Gruppe ist ein bekleideter Diener (?), **P li 11a**, dargestellt, der vielleicht Wasser von einem Brunnen holt; er hält in der Linken eine Art Situla.

Die zweite, bestimmt dazugehörige Szene⁷⁹³ hat wieder mit dem erhobenen Fuß der sicherlich sitzenden männlichen Figur **P li 10a** (= **P li 9a**? s. Katalog der Punzenmotive) zu tun, der von **P re 14a** festgehalten und gewaschen oder parfümiert (?) wird; letzterer steht aufrecht, ist nackt und hält in der Rechten, direkt über dem Fuß des **P li 10a**, eine Schale.

Als reine Hypothese könnten diese beiden Darstellungen die Fortsetzung der Szene der Enthaarung XXXI/4 sein; jetzt werden die Füße behandelt. In dem oben erwähnten Dialog »Piscator« Lucians wurde in der Tasche eines geflüchteten Zynikers u.a. auch Parfüm gefunden⁷⁹⁴.

XXXI/8 ZWEI WEITERE FIGUREN

Noch zwei Figuren, die zu diesen Serien gehören, nämlich **P re 17a** (Bd. 38, 1 S. 194; 2 Taf. 104) und **P li 14a** (Bd. 38, 1 S. 197; 2 Taf. 106), sind als alleinstehende Gestalten auf Scherben dargestellt.

XXXII SKELETT

Ske 12a (Bd. 38, 1 S. 220-221; 2 Taf. 118), **mF re 38a** (Bd. 38, 1 S. 42-43; 2 Taf. 10), **mF li 37a** (Bd. 38, 1 S. 53; 2 Taf. 16).

Die Produktion der Skelettserie von Cerdo (Zyklus XV) wurde – wie oben schon erläutert – bald eingestellt; zu minuziös war die Arbeit, gleichwohl fiel das Relief auf den Töpfen undeutlich aus, letztlich war die Herstellung des Zyklus unwirtschaftlich. Aus der 2. Phase sind keine Skelette bekannt, erst bei Bargathes wird das Thema wieder aufgenommen, jedoch in einer anderen Art und Weise als in der 1. Phase.

Liegend und als Symposiast wurde das Skelett **Ske 12a** von M. Perennius Bargathes in einer früheren Zeit seiner Produktion dargestellt⁷⁹⁵. Es liegt aber nicht auf einer Kline oder auf einer Matratze, sondern auf dem Boden, ebenso stützt es sich nicht auf ein Kissen, wie es bei ähnlichen Darstellungen in anderen Werkstätten der Fall ist⁷⁹⁶. Das Motiv ist mit verschiedenen (mindestens drei) Punzen hergestellt worden, so daß das Skelett in unterschiedlichen Positionen, aber immer liegend oder halbsitzend, sicher nie tanzend⁷⁹⁷, abgebildet ist.

Das auf einem Topf mehrmals (?) dargestellte Skelett ist oft mit einem Bauwerk (**Taf. 40, 38**), das H. Dragendorff als Tor⁷⁹⁸ und K. M. D. Dunbabin als Grab oder als ein reiches Haus interpretiert hat⁷⁹⁹, und mit den nackten Knaben **mF re 38a** und **mF li 37a**, die aus einer Schale trinken, kombiniert worden (**Taf. 48, Komb. Per 80-Per 81**). Bedeuten vielleicht ursprünglich die trinkenden Knaben das Leben, und das Tor den Übergang zum Tod? Oder ist das Gebäude für die Lebenden eine Erinnerung und gleichzeitig eine Mahnung, das Leben besser zu genießen?

⁷⁹² Er sitzt auf einem Hocker, nicht auf einer Kline; vgl. D.-W. 191 Kat. 168.

⁷⁹³ Stenico 1960, Taf. 14, 79.

⁷⁹⁴ Vgl. Anm. 775.

⁷⁹⁵ D.-W. XX, 10 (S. 102). – Marcus Perennius Bargathes 1984, 58-60 Kat. 41-45.

⁷⁹⁶ Vgl. **Ske 13a**, sehr wahrscheinlich auch **Ske 15a** und **Ske 17a** (C. Cispius?) (Bd. 38, 2 Taf. 118) und die Skelette des Cn. Ateius außerhalb von Arezzo. Vgl. Laur-Belart 1967, 17-19 Abb. 13 (= Fellmann 1968, 293 Abb. 1; Dunbabin 1986, 221 Abb. 33). – Oxé 1933, Taf. 19, 86.

⁷⁹⁷ Goudineau 1968, 178-179 Taf. 7-9, 22a-g. Interessant ist auf diesem Stück aus Bolsena, das zeitgleich mit den bekannten Stücken in Arezzo entstanden ist, die Applike (Taf. 7-8, 22c) in Form eines ägyptisierenden weiblichen Kopfes (**wMa fr 11a**: Bd. 38, 2 Taf. 169).

⁷⁹⁸ D.-W. 102.

⁷⁹⁹ Dunbabin 1986, 220. Vgl. noch: K.M.D. Dunbabin, *The Roman Banquet. Images of Conviviality* (Cambridge 2003) 132ff. mit Abb. 79.

Bemerkenswert ist das Formschüsselfragment im Museum von Arezzo, Inv.-Nr. 4778⁸⁰⁰ (**Komb. Per 81**), das wegen des mit großen Punkten begrenzten Eierstabs, der Strichelleiste und der wiederholten großen Punkte unter dem Hauptfries (**Taf. 40, 31**; vgl. z.B. Zyklus XXVI) ebenfalls zur Frühzeit der bargathischen Produktion gehört. Auf diesem Stück ist neben dem Skelett (ohne Bauwerk im Hintergrund) und einem der trinkenden Knaben (**mF re 38a**) die tanzende Figur **mTMF li 1a** (Bd. 38, 1 S. 236; 2 Taf. 127) dargestellt. Dieser Tänzer, der sich ursprünglich und in der Regel noch bei M. Perennius Bargathes in einem anderen Zyklus mit weiteren Genossen amüsiert (**Taf. 29, Komb. Per 32**)⁸⁰¹, scheint hier zunächst als fremdes Einzelmotiv eingestempelt zu sein. Aber so war es wahrscheinlich nicht; obwohl man die Motivreihe bei M. Perennius Bargathes nicht immer so ernst nehmen darf, wollte der Töpfer vielleicht mit dem tanzenden Jungen der Szene doch ein fröhliches Gepräge geben. Übrigens haben wir kein komplettes Stück des M. Perennius Bargathes mit einem solchen Thema: vielleicht waren immer eine oder mehrere tanzende Figuren in dem Fries vorhanden.

Während das Motiv **Ske 12a** bis jetzt in der 4. Phase nicht dokumentiert ist, sind die aus der Schale trinkenden Knaben **mF re 38a**⁸⁰² und **mF li 37a**⁸⁰³ als Einzelfiguren mehrmals bezeugt.

XXXIII SYMPLEGMASZENEN ZWISCHEN KENTAUREN

Mw/Kentauren-Sy 1a-Mw/Kentauren Sy 4a (Bd. 38, 1 S. 148; 2 Taf. 73).

Mit Sicherheit wurden diese sehr feinen Motive erst in der Werkstatt des M. Perennius Bargathes produziert: Stilistische Gründe sprechen für den »Maestro del fine pelame« als Autor der Handstempel.

Insgesamt finden sich vier Symplegmaszenen zwischen Kentauren (**Mw/Kentauren-Sy 1a-Mw/Kentauren Sy 4a**); nur in zwei Fällen (**Mw/Kentauren-Sy 2a** und **Mw/Kentauren-Sy 3a**) sind die beiden Kentauren (ein Kentaur und eine Kentaurin) deutlich erkennbar. In der Gruppe **Mw/Kentauren-Sy 1a**, die erst durch mehrere Fragmente komplett rekonstruiert wurde, ist hinter dem auf Steinen liegenden Kentauren nur der Oberkörper einer weiblichen Figur sichtbar, die aber mit großer Wahrscheinlichkeit als Kentaurin zu interpretieren ist. Von **Mw/Kentauren-Sy 4a** ist z.Zt. das Motiv nur teilweise erhalten, aber mit Sicherheit handelt es sich hier wieder um ein Paar.

Dragendorff kannte schon eine Gruppe, unsere **Mw/ Kentauren-Sy 1a**, die er korrekterweise getrennt von den kämpfenden Kentaurengruppen einordnete⁸⁰⁴; mit diesem Motiv verzeichnete er auch die zwei weiteren Kentauren **Mw/Kentaur re 7a** und **Mw/Kentaur re 8a** (Bd. 38, 1 S. 144-145; 2 Taf. 71)⁸⁰⁵, die tatsächlich – als Trennungsfiguren – nur in diesem Zyklus vorkommen.

Die bis jetzt bekannten Stücke mit solchen Szenen sind spärlich. Glücklicherweise wurde in den letzten Jahren ein mit den Symplegmaszenen **Mw/Kentauren-Sy 2a** und **Mw/Kentauren-Sy 3a** verzierter Kelch unter der Ladung eines Schiffes entdeckt, das auf hoher See eine Meile vor Ladispoli (nördlich von Rom) entfernt sank und in die letzten Jahre des 1. Jahrhunderts v. Chr. datiert wird⁸⁰⁶.

Sowohl der mit der Applike **mMa fr 47a** (Bd. 38, 1 S. 307; 2 Taf. 166) geschmückte Kelch aus Ladispoli (**Taf. 49, Komb. Per 82**) als auch ein Fragment der Mailänder Slg. Pisani Dossi⁸⁰⁷ zeigen, daß die erotischen Szenen durch knorrige Bäume und die spielenden Kentauren **Mw/Kentaur re 7a** und **Mw/Kentaur re 8a** getrennt sind; in diesem Falle sind auf einem Gefäß nur zwei Symplegmaszenen dargestellt.

⁸⁰⁰ Marcus Perennius Bargathes 1984, 116 Kat. 100.

⁸⁰¹ Vgl. Marcus Perennius Bargathes 1984, 61-63 Kat. 46 und Zyklus XI/1.

⁸⁰² Comfort 1938, Taf. 7, 14. – Arezzo, Museum, Kelchfragment, Inv.-Nr. 2743.

⁸⁰³ Arezzo, Museum, Formschüssel, Inv.-Nr. 2685 mit NSt. **Per 4.B: Taf. 55, Komb. Per 89**. – Formfragment, Inv.-Nr. unbekannt.

⁸⁰⁴ D.-W. 99-100, XVIII, B 7. Das dort (falsch) erwähnte Heidelberger Fragment (Beil. 2, 10; Inv.-Nr. R 112) zeigt nur **Mw/Ken-**

taur re 7a (D.-W. XVIII, B 8). Dragendorff zitiert zwar die ebenfalls in Heidelberg aufbewahrte Scherbe Inv.-Nr. R 317, auf der die Gruppe **Mw/Kentauren-Sy 1a** dargestellt ist; allerdings wird letztere Scherbe aufgeführt: Er hat also die zwei Fragmente verwechselt.

⁸⁰⁵ D.-W. 100, XVIII, B 8-B 9.

⁸⁰⁶ D'Atri 1986, 40ff. – D'Atri-Gianfrotta 1986, 203ff. Ich vermute, daß die Datierung etwas zu früh ist.

⁸⁰⁷ Stenico 1956, Taf. 2, 31.

Auf zwei weiteren Scherben (Pavia, Slg. Stenico, und Dresden, Albertinum⁸⁰⁸) hingegen sind zwei Symplegmaszenen nebeneinander eingestempelt, so daß man behaupten kann, daß auf diesen Kelchen die Szenen (die vier bekannten?) nacheinander und ohne die musizierenden Kentauren und Bäume abgebildet waren.

Szenen dieses Zyklus wurden in der 4. Phase der Werkstatt des M. Perennius weiter verwendet, jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit nicht immer konsequent dargestellt, sondern im Kombination mit anderen Motiven: Ein Beispiel dafür bietet ein Formfragment in Tübingen, auf dem vor **Mw/Kentauren-Sy 1a** die kniende Figur **mF li 37a** (Bd. 38, 2 Taf. 16), die in der Regel bei Bargathes zusammen mit dem Skelett **Ske 12a** (Bd. 38, 2 Taf. 118) vorkommt, zu erkennen ist⁸⁰⁹.

XXXIV EROTEN

Auch im Repertoire der 3. Phase konnten Eroten nicht fehlen. Sie sind in Zyklen oder in einem reinen Ornamentdekor abgebildet. Die zwei Typen **EP re 48** und **EP re 49** (Bd. 38, 2 Taf. 3), die ein Zwei- oder Viergespann lenken, sind schon in der 2. Phase belegt (s. Zyklus XVII).

Andere Motive sind erst ab dieser Phase dokumentiert, wie der »amorino cocchiere« **EP re 4a**, der Eros mit Alabastron **EP re 7a** (Bd. 38, 1 S. 19-21; 2 Taf. 1), die Eroten **EP re 32a** (Bd. 38, 2 Taf. 2) und **EP li 3a** (Bd. 38, 2 Taf. 5) in der Szene mit der auf der Kline liegenden Frau **wSymp 5a** (s. Zyklus XXVI), der kleine Eros **EP re 27a** (Bd. 38, 1 S. 24; 2 Taf. 2) mit **wF fr 11a** (Bd. 38, 1 S. 68; 2 Taf. 24), der Querflöte spielende Eros **EP li 7a** (Bd. 38, 1 S. 31; 2 Taf. 5), der über **wMG/Nike re 6a** fliegende **EP re 37a** (Bd. 38, 2 Taf. 2; s. Zyklus XXVIII/2), die lenkenden Eroten **EP re 50a** (Bd. 38, 1 S. 27-28; 2 Taf. 3), **EP re 53a** und **EP re 54a** (Bd. 38, 2 Taf. 4; s. Zyklus XXIV), die Eroten im Hochzeitszug des Dionysos und der Ariadne **EP re 44a** (Bd. 38, 2 Taf. 3) und **EP li 38a** (Bd. 38, 2 Taf. 6; s. Zyklus XXIII), wobei letzterer auch ein kleiner Satyr sein könnte, letztlich **EP re 36a** (Bd. 38, 1 S. 25; 2 Taf. 2).

Einige dieser Motive (**EP re 4a**, **EP re 7a**, **EP re 50a**, **EP li 3a**, wahrscheinlich **EP li 7a**) sind ebenfalls noch in der 4. Phase dokumentiert.

Was die zwei Motive **EP re 30a** und **EP li 5a** (Bd. 38, 1 S. 25. 31; 2 Taf. 2. 5) angeht, so ist unsicher, ob sie schon in der 3. oder erst in der 4. Phase entstanden sind.

XXXV TIERE UND FABELTIERE

Die Motive der Tiere der 1. und 2. Phase gehen anscheinend – abgesehen von einigen Typen aus den Jagdszenen (vgl. Zyklus VIII/1) – mit M. Perennius Bargathes verloren. Von den vorhergehenden Phasen beeinflusst sind aber bestimmt die Pferde, auf denen die römischen Soldaten und die Barbaren reiten (**T/Equidae re 24b**, **T/Equidae re 26a**; Bd. 38, 2 Taf. 146-147), sowie das unberittene Pferd Typus **T/Equidae re 1** (Bd. 38, 2 Taf. 142; s. Zyklus XXVIII/1; **Taf. 45**, **Komb. Per 70**).

In den von Bargathes neu eingeführten Zyklen sind oft Tiere dargestellt: Ziegenböcke (**T/Ovidae re 2a**-**T/Ovidae re 3a**), Maultiere (**T/Equidae li 3a**-**T/Equidae li 4a**) und Rinder (**T/Bovidae li 6a**), die den Wagen des Dionysos und Ariadne, der Aphrodite sowie des Herakles lenken (Bd. 38, 2 Taf. 155. 148. 136; s. Zyklus XXIII; **Taf. 43**, **Komb. Per 62**); die Pferde (**T/Equidae li 5a**, **T/Equidae re 6a**-**T/Equidae re 7a**) des Helios (Bd. 38, 2 Taf. 148. 143; s. Zyklus XXIV; **Taf. 43**, **Komb. Per 63**); die Quadriga (**T/Equidae re 17a**), auf der **wMG/Nike re 6a** steht (Bd. 38, 2 Taf. 144. 97; s. Zyklus XXVIII/2; **Taf. 45**, **Komb. Per 71**). In dem teilweise erneuerten Zyklus der Eroten auf Wagen sind ferner eindrucksvolle Pantherpaare (**T/Felidae**

⁸⁰⁸ Zitiert in D.-W. 100, XVIII, B 7: Die Szene bildet bestimmt keine Dreiergruppe.

⁸⁰⁹ D.-W. Taf. 26, 241. Dragendorff erkannte die beiden Motive auf dem Fragment nicht (D.-W. 199 Kat. 241).

re 7a und **T/Felidae re 8a-T/Felidae re 9a**; Bd. 38, 1 S. 269; 2 Taf. 150) sowie Pegasos (**Ft/Pegasos re 2a**: Bd. 38, 2 Taf. 131; s. Zyklus XXXVI) dokumentiert.

Weitere Tiermotive des Bargathes sind auf sorgfältige Weise hergestellt worden und offensichtlich oft von ein und demselben Töpfer, der auch figürliche Motive produzierte: dem »Maestro del fine pelame«.

Teilweise bekannt ist der Dekor auf Kelchen, auf denen drei schlafende Widder (**T/Ovidae li 1a**: Bd. 38, 1 S. 279; 2 Taf. 156) und ein Hund (**T/Canidae re 2a**: Bd. 38, 1 S. 253; 2 Taf. 137) unter dem typisch bargathischen Baum⁸¹⁰ dargestellt sind (**Taf. 49, Komb. Per 83**). Die Tiere liegen in zwei Reihen übereinander. Wie der ganze Fries aussah, ob diese Motive regelmäßig wiederholt wurden oder sie nur Teil einer größeren Komposition waren, kann man z.Zt. aus Mangel an Material noch nicht sagen. Auf einer Gemme ist der gleiche Widder dargestellt, zusammen mit einem Wolf, einem Adler und einer Ziege; links ein Baum und die Lyra des Orpheus⁸¹¹.

Im Museum von Ampurias befindet sich ein nicht komplett erhaltener Kelch⁸¹² mit identischen stilistischen Merkmalen und identischem, für die früheren Zeiten der bargathischen Produktion typischem Eierstab (Typus **Taf. 39, 5**) wie z.B. auf den Fragmenten mit Widdern und Hund, der von Bargathes (**Per 3.F**) signiert ist. Hier ist (das Photo des Museums ist kaum aussagekräftig) eine Reihe von schreitenden Tieren (Böcken und einem Hund?) eingestempelt. Als sicher gilt, daß auch diese Motive, auf deren Eintrag man im Katalog der Punzenmotive verzichten mußte, von dem »Maestro del fine pelame« hergestellt wurden.

Bemerkenswert sind noch weitere Motive, wie der von der Mänade **M re 28a** geführte Löwe **T/Felidae re 1a** (Bd. 38, 2 Taf. 60.149; s. Zyklus XXIX/5; **Taf. 46, Komb. Per 73**), die zwei sich gegenüberstehenden Pegasos **Ft/ Pegasos re 1a** und **Ft/Pegasos li 1a** (Bd. 38, 1 S. 245-246; 2 Taf. 131), und die verschiedenen Tierprotomen, wie die Bocksprotomen **T/Ovidae fr 1a, T/Ovidae fr 2a** (Bd. 38, 2 Taf. 155), **T/Ovidae fr 6a** (Bd. 38, 2 Taf. 156), **T/Ovidae li 7a** (letztere nur in der Phase 3.1; Bd. 38, 2 Taf. 157) und die Stierprotomen **T/Bovidae fr 1a, T/Bovidae fr 2a** (Bd. 38, 2 Taf. 134). Die Stier- und die Pferdeprotomen **T/Bovidae re 4a** und **T/Equidae li 10a** (Bd. 38, 2 Taf. 134.148) sind in der Regel unterhalb von Bögen dargestellt.

Unvollständig bleibt das Motiv des Stieres **T/Bovidae li 4a**, der gegen **Mw/Kentaur re 9a** (Bd. 38, 2 Taf. 136. 71) kämpfend dargestellt ist.

Ansonsten hat Bargathes in seinem Repertoire noch verschiedene Tiere, wie z.B. Vögel (**T/Vogel re 11a, T/Vogel re 16a, T/Vogel re 17a, T/Vogel li 17a, T/Vogel li 22a**: Bd. 38, 2 Taf. 160.162); amüsan sind die zwei schnäbelnden Tauben **T/Vogel re 15a** und **T/Vogel li 13a** (Bd. 38, 2 Taf. 160-161; s. Zyklus XXVI; **Taf. 44, Komb. Per 67b**).

Bemerkenswert ist das von M. T. Marabini Moevs entdeckte Motiv des Pfaus, **T/Vogel li 25a** (Bd. 38, 2 Taf. 162), der im Zyklus XXXI/1 dargestellt ist (**Taf. 47, Komb. Per 74**) und sowohl in D.-W. als auch im Bargatheskatalog (1984) nicht identifiziert wurde⁸¹³. Ferner dienten kleine geflügelte Tiere, wie Greifen (**Ft/Greif re 1a, Ft/ Greif li 2a**) und Löwen (**Ft/Geflügelter Löwe re 1a, Ft/Geflügelter Löwe li 1a**) (Bd. 38, 1 S. 245; 2 Taf. 130) als Schlußdekor⁸¹⁴ (**Taf. 43, Komb. Per 62**) oder als zusätzliche Motive in rein dekorativen Friesen⁸¹⁵.

Schließlich kennen wir in der 3. Phase noch einige Stücke, auf denen das Motiv des ausgebreiteten Löwenfells dargestellt ist (**T/Fell 1b**: Bd. 38, 1 S. 273; **T/Fell 3a**: Bd. 38, 2 Taf. 153)⁸¹⁶. Ein solches Motiv, das Rasinus (**T/Fell 1a**) und insbesondere P. Cornelius (**T/Fell 2a**) benutzten (Bd. 38, 2 Taf. 153), war in der 1. und

⁸¹⁰ Vgl. Porten Palange 1966, Taf. 9, 53. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 117 Kat. 101.

⁸¹¹ A. Furtwaengler, Die antiken Gemmen (Leipzig, Berlin 1900) Taf. 14, 40.

⁸¹² Inv.-Nr. 6362 (Photo Balil).

⁸¹³ D.-W. XXVI, 12 (S. 107). – Marcus Perennius Bargathes 1984, 66-67 Kat. 49.

⁸¹⁴ Walters 1908, 28 29, L 94 Abb. 22 (Zyklus XXIII).

⁸¹⁵ D.-W. Taf. 14, 233; 17, 313.

⁸¹⁶ Marcus Perennius Bargathes 1984, 123-124 Kat. 109-111.

2. Phase des M. Perennius in dieser Form unbekannt; ein Löwenfell wurde hauptsächlich in der 1. Phase nur über den Klinai in den Symplegma- und Symposionszenen verwendet.

Mit Appliken in Form von zwei miteinander verschlungenen Schlangen **T/Reptilia 2a** (Bd. 38, 1 S. 280-281; 2 Taf. 157) werden die Ränder der Töpfe oft geschmückt.

XXXVI PEGASOIRENNWAGEN

Ft/Pegasos re 2a (Bd. 38, 1 S. 245; 2 Taf. 131).

Neben dem Zyklus der Eroten auf Wagen, die von Pferden gezogen werden (s. Zyklus XXXIII), hat Bargathes in seinem Repertoire auch eine uns sehr fragmentarisch bekannte Produktion geschaffen, in der die Wagen nicht von Pferden, sondern von Pegasoi gezogen werden.

Ich kenne nur zwei Formfragmente mit auf dem Wagen kniendem Eros **EP re 54a** (Bd. 38, 1 S. 28; 2 Taf. 4)⁸¹⁷ bzw. mit dem Auriga **mF re 27a** (Bd. 38, 1 S. 41; 2 Taf. 9)⁸¹⁸. Letzteres Motiv ist von dem »Maestro del fine pelame«, also in der ersten Hälfte der 3. Phase, hergestellt worden. Sehr wahrscheinlich werden beide Wagen von **Ft/Pegasos re 2a** gezogen⁸¹⁹; ob die zwei Szenen zusammen auf einem Gefäß oder in zwei verschiedenen Gruppierungen dargestellt wurden, ist z.Zt. unbekannt.

XXXVII SZENEN MIT SCHIFFEN: EINE NAUMACHIE?

Schiff 1a-Schiff 4a (Bd. 38, 1 S. 337; 2 Taf. 178).

Von diesem Zyklus sind mir nur wenige Formfragmente und Scherben – acht bis zehn Stücke insgesamt, meistens auf Photos – bekannt, nämlich vier Stücke in Arezzo⁸²⁰, eins in Tübingen⁸²¹ sowie in Mailand, Slg. Pisani Dossi⁸²², in Amsterdam, APM⁸²³, in Pavia⁸²⁴ und aus Grumentum⁸²⁵; eine weitere Scherbe, wieder in Arezzo⁸²⁶, gehört vielleicht noch zu dieser Serie. Anhand des mit dem NSt. **Per 3.A** signierten Kelches aus Grumentum und des Eierstabes auf dem Tübinger Formfragment ist die Zuschreibung zur Werkstatt des M. Perennius Bargathes gesichert.

Verständlicherweise war H. Dragendorff nicht in der Lage, die Szene auf dem Tübinger Formfragment – ohne weiteres Material zu kennen – treffend zu interpretieren⁸²⁷. A. Stenico war der erste, der uns – aufgrund der Mailänder Scherbe und des ihm inzwischen bekannten Materials in Arezzo – über diesen Zyklus Auskunft gegeben hat⁸²⁸. In seinem Text erwähnt er auch ein Fragment (welches?) im Aretiner Museum, das vielleicht auch der 4. Phase der Werkstatt angehören könnte.

Es handelt sich um Miniaturszenen mit Kriegsschiffen, Arkaden, Tribünen und Zuschauern (**Taf. 49, Komb. Per 84**: Rekonstruktionversuch): die (verlorenen) Punzen wurden mit einer Feinheit und Genauigkeit hergestellt, die als einmalig für die bargathische Phase gelten müssen. Das beste Beispiel für eine Feinarbeit bietet das kleine Formfragment in Arezzo Inv.-Nr. 11004, auf dem die teilweise übriggebliebenen Motive, **Schiff 1a, Schiff 2a** und **Taf. 42, 65** hervorragend und präzise eingetieft sind. Dagegen scheinen mir die Motive auf

⁸¹⁷ D.-W. Taf. 16, 244.

⁸¹⁸ Marcus Perennius Bargathes 1984, 118 Kat. 103.

⁸¹⁹ Auf dem Tübinger Fragment (Anm. 817) als Zweigespann.

⁸²⁰ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 11003 u. 11004 (Formfgte.), 11005 u. 11006 (Scherben). In einer Liste Stenicos mit Inv.-Nr. des Aretiner Museums ist geschrieben: Inv.-Nr. »5201: navi«.

⁸²¹ D.-W. Taf. 23, 340.

⁸²² Stenico 1956, Taf. 3, 48.

⁸²³ Amsterdam, APM, Inv.-Nr. 2907.

⁸²⁴ Pavia, ehem. Slg. Albizzati, jetzt: Slg. Stenico (Scherbe).

⁸²⁵ P. Bottini (Hrsg.), *Il Museo Archeologico Nazionale dell'Alta Val d'Agri* (1997) 205 Kat. 29. Der Überzug ist stark beschädigt, die zwei Schiffe sind deutlich zu erkennen aber keine Zeichnung

war möglich. Vielleicht handelt es sich um **Schiff 1a** und **Schiff 4a**. Das Fragment ist mir nach der Veröffentlichung des Katalogs der Punzenmotive dank Dr. A. Zschätzsch bekannt geworden.

⁸²⁶ Vielleicht: Arezzo, Museum, Scherbe (Photo B. Hoffmann). Auf diesem Kelchfragment ist der ungewöhnliche Baum, der auch auf der Scherbe in Pavia abgebildet ist (**Taf. 52, 40**), dargestellt. Das identische Motiv des Baumes befindet sich auf einem Kelch des M. Perennius Crescens aus Cosa, in: Marabini Moevs 2006, Taf. 75, 39a-c und Photo der Autorin ohne Kriegsschiffsdarstellungen.

⁸²⁷ D.-W. 207 Kat. 340.

⁸²⁸ Stenico 1956, 434 Kat. 48.

den Gefäßen – gerade wegen ihrer Kleinarbeit – viele Einzelheiten verloren zu haben. Man darf aber auch nie vergessen, daß die wenigen Scherben in Arezzo in der Abfallgrube gefunden wurden.

Für die folgende Erklärung der Szenen bin ich Dr. Olaf Höckmann dankbar.

Mit großer Wahrscheinlichkeit ist in diesem Zyklus eine Naumachie abgebildet. In einem Wasserbecken befinden sich einige Kriegsschiffe mit Männern am Bord (**Schiff 1a-Schiff 4a**). Im Hintergrund, unmittelbar unter dem Dekor am Rand, findet sich eine hölzerne oder steinerne Arkadenreihe, die an Land stand, denn sie hat eine durchgehende Basis (**Schiff 4a; Taf. 42, 66-67**); es handelt sich also nicht um Molen, deren Öffnungen die Strömung durchlassen sollten, um die Sedimente aus dem Hafenbecken zu spülen⁸²⁹.

Auf den arretinischen Fragmenten befinden sich über den Arkaden die Tribünen für das zahlreiche Publikum; Zuschauer sind ferner ebenfalls unter den Arkadenbögen zu sehen. Während die Arkaden in der Regel waagrecht eingestempelt sind, sind sie auf der Scherbe in Pavia (durch einen Baum (**Taf. 42, 68**) getrennt: 3. oder 4. Phase?) schräg abgebildet, ebenso die Tribünen für das Publikum (**Taf. 42, 67**), die auch auf dem Tübinger Fragment (**Taf. 42, 66**) im Halbkreis angeordnet sind.

Unten, auf dem anderen Ufer des Wasserbeckens, gegenüber der Tribüne, ist deutlich eine »Zinnenmauer« mit Bewaffneten zu erkennen sowie eine Mauer oder Palisade mit einem Tor (**Taf. 42, 65. 69**). In diesem (anscheinend) abgegrenzten Raum (Wasserbecken) befinden sich die Schiffe, auf denen gefesselte Strafgefangene und einige Bewaffnete mit Lanzen und Helmen dargestellt sind, die man als »Aufseher« interpretieren kann.

Die Darstellung macht deutlich, daß die Strafgefangenen bald kämpfen sollen. In Kürze werden sie, von ihren Fesseln befreit, irgendwelche Waffen bekommen, während die »Aufseher« die Schiffe verlassen werden; dann werden die »morituri« beider »Parteien« sich möglichst spektakulär abschlachten; schließlich werden die Überlebenden, die sich nicht in Sicherheit bringen können, von den auf der Zinnenmauer positionierten Bogenschützen endgültig erledigt.

Dieser uns so mangelhaft überlieferte Zyklus ist trotzdem einer der interessantesten der arretinischen Produktion, ein Unikum, könnte man sagen, denn er vermittelt uns eine realistische Situation in ihrem architektonischen Ambiente.

XXXVIII MASKEN ALS ATTACHEN UND APPLIKEN

Außer den schon in den verschiedenen Zyklen zitierten Masken werden hier die folgenden Motive erwähnt, die in dieser 3. Phase als Appliken und Attachen häufig verwendet wurden: **mMa fr 11b, mMa fr 33a, mMa fr 44a, mMa fr 45a** (?), **mMa fr 47a** (s. **Taf. 49, Komb. Per 82**), **wMa fr 11a** (Bd. 2 Taf. 164. 166. 169).

XXXIX ORNAMENTALE PRODUKTION

Wie M. Perennius Tigranus die ornamentale Produktion in bezug auf die 1. Phase erneuerte, so tat dies auch M. Perennius Bargathes beim Repertoire für Gefäße mit rein dekorativen Motiven für die 2. Phase.

In der Anfangsphase (Phase 3.1) produzierte Bargathes sowohl in Cincelli als auch in Santa Maria in Gradi im Stil des Cn. Ateius und des C. Vibienus (in einem Fall!): Der Eierstab, Typus 3, **Taf. 39**, begrenzt oben den Fries, der oft durch sich überschneidende Halbkreise oder schräge Linien, die Dreiecke bilden, geteilt ist. Palmetten verschiedener Typen, Rosetten, Blätter, Kolben usw. sowie Masken (**wMa fr 3a**: Bd. 38, 1 S. 311; 2 Taf. 168⁸³⁰ und **mMa fr 9a, mMa fr 10a**: Bd. 38, 1 S. 300; 2 Taf. 164) füllen die entstandene Fläche⁸³¹. Das bekannteste Beispiel für eine solche geometrische Aufteilung ist der aus Cincelli stammende

⁸²⁹ Vgl. z.B. die Darstellung eines Hafens in: S. De Caro, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli* (1994) 195 (Malerei aus Stabia).

⁸³⁰ Hoffmann 1983, Taf. 91, 4 + Photo B. Hoffmann mit der weiteren Maske **mMa fr 10a** und dem NSt. **Per 3.C+Per 3.E**. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 5202.

⁸³¹ Vgl. Marcus Perennius Bargathes 1984, 125 Kat. 112-113.

halbkugelförmige Becher auf niedrigem Fuß, Typus **Per c/3**, der Slg. Funghini, heute in Boston, MFA mit dem NSt. **Per 3.A+Per 3.D**⁸³².

Diese Produktion war von kurzer Dauer und stilistisch ganz verschieden von der vorherigen (2. Phase) und folgenden Produktion. Ich bin immer noch der Meinung, daß Cn. Ateius der Initiator dieser feinen Friese war, die auf die Toreutik zurückzuführen sind⁸³³.

Aber bald darauf ändert sich der bargathische Stil (3. Phase); auf die geometrische Teilung wird verzichtet, und wieder kommen Friese mit Wein- Oliven- und gezackten Blättern und mit z.B. den charakteristischen dreispitzigen Trauben (**Taf. 40, 32**)⁸³⁴. Die Blätter sind deutlich größer als die des Tigranus, das Relief plastischer und eindrucksvoller, die Ranken sind freihändig tief gezeichnet, ebenso wie die Zweige, die oft (in den ältesten Stücken) mit mehreren, waagerechten Linien dargestellt sind⁸³⁵. Außerdem fügt Bargathes in seine Friese Bögen ein (**Taf. 41, 51-52**); oft sind sie versetzt übereinanderliegend dargestellt und mit Zungen, Spindeln, Blättern und Palmetten⁸³⁶, Masken (**mMa fr 24a**⁸³⁷, **mMa fr 23a**, **mMa fr 16a**⁸³⁸: Bd. 38, 1 S. 302-303; 2 Taf. 165), Tierprotomen (**T/Bovidae re 4a**, **T/Equidae li 10a**: Bd. 38, 1 S. 248. 267; 2 Taf. 134. 148)⁸³⁹ und kleinen Figuren (**EP re 27a**: Bd. 38, 1 S. 24; 2 Taf. 2, **wF fr 11a**, **wF li 47a**: Bd. 38, 1 S. 68.78; 2 Taf. 24. 29)⁸⁴⁰ dekoriert. Der Fries wird oft mit schräggestellten oder breitgerandeten »Palmen«, die durch Rosetten oder Kreise getrennt sind⁸⁴¹, sowie mit Rauten⁸⁴² und gerollten kleineren und größeren »Palmen« (**Taf. 41, 43-50**)⁸⁴³ dekoriert; in anderen Fällen ist der Bildstreifen mit Palmetten schuppenartig dargestellt (**Taf. 39, 16**)⁸⁴⁴, oder durch Rosetten- und konzentrische Kreisreihen waagrecht geteilt⁸⁴⁵ (**Taf. 49, Komb. Per 85**). Sehr verbreitet ist auch der durch zwei Punktreihen (**Taf. 41, 54**) in zwei Zonen geteilte Fries, oben mit Wellenranken, Knospen und vierblättrigen Blumen, unten mit einem Stabornament (**Taf. 40, 36; 41, 53**) dekoriert⁸⁴⁶. Mit solchen Ornamenten hat man Kelche, geknickte Kelche, Kratere und Modioli geschmückt.

Mehrere dieser Motive wurden von M. Perennius Crescens und Saturninus übernommen (s.u.); solche Gefäße sind (falls die Signatur fehlt) nicht immer einfach von denen der Bargathesproduktion zu unterscheiden.

Die Kombinationen sind zahlreicher, als hier vorgestellt: Im Ausstellungskatalog »Marcus Perennius Bargathes 1984« wird eine gute Auswahl geboten.

Nicht zu übersehen sind schließlich einige erstklassige Stücke, die in der Massenproduktion nicht mehr oder selten hergestellt wurden, nämlich die mit divergierenden Akanthusblättern⁸⁴⁷, mit Stierprotomen (**T/Bovi-**

⁸³² Oxé 1933, Taf. 43, 157 (= Chase 1916, Taf. 1, 128. – Stenico [1967], 66 Abb. 50).

⁸³³ Marcus Perennius Bargathes 1984, 15-16.

⁸³⁴ Vgl. z.B. D.-W. Taf. 22, 277. 279. 282-283. 289. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 137-140, Kat. 128-129. 131. 133.

⁸³⁵ Vgl. z.B. Fava 1968, Taf. 8, a (Kat. 34). – Wright 1980, Taf. 28, 1. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 137 Kat. 127.

⁸³⁶ Vgl. z.B. D.-W. Taf. 18, 292.295. – Fava 1968, Taf. 16-17, 55. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 130-133 Kat. 119-121; 136 Kat. 125.

⁸³⁷ Vgl. z.B. D.-W. Taf. 19, 298.303. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 135 Kat. 123.

⁸³⁸ Chase 1908, Taf. 13, 230. Unsicher zwischen der 3. und der 4. Phase ist das Motiv **wMa li 4a** (Bd. 38, 1 S. 315; 2 Taf. 169) auf dem Tübinger Fragment in: D.-W. Taf. 17, 240.

⁸³⁹ Vgl. z.B. Chase 1908, Taf. 15, 160. – D.-W. Taf. 17, 231. – Porten Palange 1966, Taf. 9, 54.

⁸⁴⁰ Vgl. z.B. Porten Palange 1966, Taf. 9, 54. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 129 Kat. 118 (**H re 2d**, **mStHe fr 3a**); 136 Kat. 126.

⁸⁴¹ D.-W. Taf. 19, 207.214.326.329 usw. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 147-148 Kat. 147-148. – Balil 1984, Taf. 1, 2 (auf dem Kopf).

⁸⁴² D.-W. Taf. 20, 339. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 155 Kat. 160.

⁸⁴³ Einige Beispiele: D.-W. Taf. 20, 208.212.332.338. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 149-155, Kat. 149-159. – Marabini Moevs 2006, Taf. 71, 32a-c, 33; 72, 34-35; 73, 36.

⁸⁴⁴ Vgl. z.B. D.-W. Taf. 23, 318. 320. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 156-157 Kat. 161-162.

⁸⁴⁵ Vgl. z.B. D.-W. Taf. 23, 209. – Claustres 1952, 173 Abb. 1. – Balil 1959, 322 Abb. 8. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 157 Kat. 163.

⁸⁴⁶ Riccio 1855, Taf. 9, Mitte rechts. – D.-W. Taf. 18, 272-273. 275. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 143-144 Kat. 140-141. – Frankfurt/M., Museum für Vor- und Frühgeschichte, Inv.-Nr. β 595. Dieses Dekor ist auch in der 4. Phase bezeugt; vgl. **Taf. 60, Komb. Per 115**.

⁸⁴⁷ D.-W. Taf. 18, 266. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 126-128 Kat. 114-116; auf Kat. 115 ist **T/Vogel li 22a** (Bd. 38, 2 Taf. 162) dargestellt.

dae fr 1a: Bukephalion; **T/Bovidae fr 2a:** Bukranion; Bd. 38, 1 S. 249; 2 Taf. 134)⁸⁴⁸, Ziegenbocksprotomen (**T/Ovidae fr 2a:** Bd. 38, 1 S. 278, 2 Taf. 155)⁸⁴⁹, Füllhörnern⁸⁵⁰ und eindrucksvollen Randbordüren (Taf. 40, 23. 34-35)⁸⁵¹.

10. DIE IN DER 4. PHASE DOKUMENTIERTEN ZYKLEN UND EINZELNEN MOTIVE

10.1 Motive aus dem Repertoire der Annii

Nicht nur Motive, die in den vorigen Phasen verwendet wurden (s.u.), sondern auch einige Figuren der Annii schmücken die Stücke der 4. Phase. Ob diese Motive miteinander identisch oder nur sehr ähnlich sind, ist schwierig zu sagen. Ein solches Problem wäre nur im Museum von Arezzo anhand einer direkten Überprüfung lösbar.

Zeitlich gesehen wäre aber vorstellbar, daß M. Perennius Crescens (insbesondere) und M. Perennius Saturninus einige Punzen sowohl des Rasinius als auch der Annii in ihren Besitz brachten, nachdem diese beiden Werkstätten nicht mehr produzierten.

Einige Figurentypen des Zyklus D.-W. I der Annii (S. 146-147; hier s. S. 234-235, Zyklus II/1) sind in dieser 4. perennischen Phase bekannt. Das Kind Typus **mF li 48** – auch ein Motiv des Rasinius – erwähnt C. Watzinger (nach Hähnle) mit der Signatur des Crescens auf einem Stück in Florenz, das ich nicht kenne⁸⁵². Ob das Kind **mF li 48c** (Bd. 38, 1 S. 55) sich allein befindet (wie bei Rasinius) oder in Verbindung mit dem sitzenden Silen, Typus **S li 31 (S li 31a:** Bd. 38, 2 Taf. 116), ist z.Zt. ungewiß.

Auch die Frau **wF re 3c** (Bd. 38, 1 S. 57), die eine Pyxis öffnet – ein Motiv des Rasinius (**wF re 3a**) und der Annii (**wF re 3b:** Bd. 38, 2 Taf. 18; **Taf. 105, Komb. An 4**) – ist im Repertoire des Crescens verwendet, der das Motiv der Annii weiterbenutzt. Diese Frau ist oft vor oder hinter **wF re 6c** (Bd. 38, 1 S. 58), der sog. Braut bei der »Verlobung und Hochzeit« des L. Annius (**wF re 6a-wF re 6b:** Bd. 38, 2 Taf. 19; s. S. 237 und **Taf. 107, Komb. An 10-An 11**)⁸⁵³ dargestellt. Das letzte von Dragendorff zitierte Aretiner Beispiel in D.-W. 147, II, 2 (Motiv 3) ist eindeutig eine Scherbe aus der 4. Phase des M. Perennius⁸⁵⁴: Das Motiv D.-W. II, 3 der Annii muß also getilgt werden, denn die »weitere Frau« ist **wF re 3c**. Diese beiden Frauen sind oft mit zwei freihändig gezogenen Linien kombiniert⁸⁵⁵. Nur in einem Fall ist mir die Frau **wF re 6c** als alleiniges Motiv bekannt, nämlich auf einem Aretiner Fragment⁸⁵⁶ mit dem unter dem Rand eingestempelten Tropfenmotiv des Crescens (**Taf. 50, 12**). Wie der Fries mit diesen beiden Figuren weiterging, ist ungewiß; denn es sind keine Anhaltspunkte auf den vorhandenen Scherben erhalten.

Ebenso ist der sitzende, zurückblickende Mann der Annii, **mF li 27a** (Bd. 38, 2 Taf. 15), mit großer Wahrscheinlichkeit in dieser Phase bezeugt (**mF li 27b:** Bd. 38, 1 S. 51). Wir sind im Besitz des Stempels, der aus Santa Maria in Gradi stammt; für A. Stenico aufgrund des Fundortes eher ein Arbeitsgerät des späteren

⁸⁴⁸ D.-W. Taf. 22, 285. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 138 Kat. 130. – Marabini Moevs 1987, 5 Abb. 13 (= Ead. 2006, Taf. 70, 29a-d) (aus Cosa).

⁸⁴⁹ Vanderhoeven 1988, 194 Abb. 27, 19. S. Profil **Per a/10**. Unter jede Protome eine (falsch gezeichnete) Ähre, jetzt in der Abb. richtig wiedergegeben. – Vgl. Stenico 1956, Taf. 3, 57. Die übereinanderliegenden Bögen mit Ähren wiederholen sich identisch in P. Cornelius; vgl. die Formfgte. in Maiz, RGZM, Inv.-Nr. O.5951. O.5891. O.5895.

⁸⁵⁰ D.-W. Beil. 12, 109. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 140 Kat. 134.

⁸⁵¹ D.-W. Taf. 21, 337. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 147-148 Kat. 147-148.

⁸⁵² D.-W. I, 9 (S. 147).

⁸⁵³ D.-W. II,2 (S. 147). Vgl. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 10059.

⁸⁵⁴ Inv.-Nr. unbekannt.

⁸⁵⁵ Vgl. z.B. Donati u. Michelucci 1981, 113 Kat. 213. – Kadous 1988, Taf. 102, 2; Abb. 122, 8: Alexandria, Museum, Inv.-Nr. 19213. – Arezzo, Museum, Scherbe.

⁸⁵⁶ Inv.-Nr. unbekannt: im Katalog der Punzenmotive als 2. Beispiel zitiert (Photo B. Hoffmann).

Perennius als der Annii⁸⁵⁷. Dieser Phase schreibe ich auch ein römisches Formfragment wegen der Unregelmäßigkeit der Punktreihe, die den Fries oben begrenzt, zu⁸⁵⁸. Sicher stammt aus dem Annii-Repertoire auch die ebenfalls sitzende weibliche Figur **wF li 30b** (Bd. 38, 1 S. 75), die sich oft auf Produkten der Annii (als **wF li 30a** gekennzeichnet: Bd. 38, 2 Taf. 28), sogar in Kombination mit **mF li 27a** befindet⁸⁵⁹ (s. **Taf. 107, Komb. An 12**). Auf dem einzigen bekannten Berliner Formfragment der 4. Phase ist **wF li 30b** unter dem Rand das von Crescens bekannte Motiv **Taf. 50, 16** dargestellt⁸⁶⁰. Auch die weibliche Figur **wF re 11b** (Bd. 38, 1 S. 59; 2 Taf. 19) befindet sich im Repertoire des C. Annii sowie mit Sicherheit **wF re 19c** (Bd. 38, 1 S. 61; 2 Taf. 20; s. **Taf. 109, Komb. An 21**).

Auch die Mänade Typus **M li 21**, die auf einem den Annii zugeschriebenen Kelchfragment aus Oupia dargestellt ist (**Taf. 109, Komb. An 16a**), ist in der 4. Phase sehr oft abgebildet (**M li 21b**: Bd. 38, 1 S. 134; 2 Taf. 66) – insbesondere im Fries mit der Frühlingsbüste **H re 1c = wF re 44a** (**Taf. 56, Komb. Per 93-Per 94**; Bd. 38, 2 Taf. 35 u. 22; s. Zyklus XLIV/1) kombiniert.

Der Satyr **S li 20b** (Bd. 38, 1 S. 215; 2 Taf. 115), der bei Crescens in Verbindung mit **mF re 3b** und **mF li 41a** (Bd. 38, 2 Taf. 7.16) dargestellt ist (s. Zyklus XLII; **Taf. 55, Komb. Per 91**), hat ebenfalls eine annianische Herkunft⁸⁶¹ sowie **mMG/Zeus re 1b** (Bd. 38, 2 Taf. 90; s. Zyklus XL; **Taf. 54, Komb. Per 86**, links; s. **Taf. 107, Komb. An 10**).

Dazu kommen mehrere kleine Figuren, die vielleicht nicht nur bei den Annii, sondern auch im Repertoire des C. Tellii verwendet wurden wie z.B. **wF re 19c** (Bd. 38, 1 S. 61) und **S re 7c** (Bd. 38, 1 S. 200; 2 Taf. 108). In der 4. Phase sind diese Figuren durch Girlanden und Gefäße getrennt.

Mit einiger Vorsicht könnten auch das Motiv **mF re 13a** (Bd. 38, 1 S. 38-39; 2 Taf. 8) mit der Maske **mMa li 14a** (Bd. 38, 1 S. 310; 2 Taf. 167) sowie **wF re 20a** (Bd. 38, 1 S. 61; 2 Taf. 20) eine annianische Herkunft haben.

10.2 Motive aus dem Repertoire des Rasinius

Schon K. Hähnle zitiert zwei Satyrn des Rasinius in der Produktion des Crescens⁸⁶². Sicher hat er die Aretiner Formfragmente Inv.-Nr. 2697 gemeint, auf dem der Auloi spielende Satyr **S li 5b** (Bd. 38, 1 S. 210; s. auch **Taf. 70, Komb. Ras 9**) unter einer wellenförmigen Weinranke dargestellt ist, sowie Inv.-Nr. 4482, auf dem **S re 11c** (Bd. 38, 1 S. 201; 2 Taf. 108) hinter einer punktierten Girlande und zwischen Thyrsos tanzt (s. Zyklus XLII).

Ebenso ist oft die tanzende Mänade Typus **M re 7** (s. **M re 7a**: Bd. 38, 2 Taf. 55; **Taf. 71, Komb. Ras 13-Ras 14**) – vor einem Altar oder im Fries mit der Frühlingsbüste **H re 1c = wF re 44a** – als **M re 7c** (Bd. 38, 1 S. 120) abgebildet (**Taf. 56, Komb. Per 94**; s. Zyklen XLII und XLIV/1), sogar in unterschiedlicher Größe. Die kleinste Version, **M re 7d** (Bd. 38, 1 S. 120; 2 Taf. 55), zusammen mit der Maske **mMa li 10a** (Bd. 38, 1 S. 310; 2 Taf. 167), ist von Saturninus signiert (s. Zyklus XLII; **Taf. 59, Komb. Per 110**). Anscheinend wurde das Motiv von beiden Töpfern verwendet.

Auf einem nicht komplett erhaltenen Kelch aus Cosa mit dem NSt. **Per 4.F** ist u.a. der Satyr **S li 6b** (Bd. 38, 1 S. 210; 2 Taf. 113) zusammen mit **mTMF li 1a** und **wTMF re 4a** (Bd. 38, 1 S. 236.239; 2 Taf. 127-128; s. Zyklus XI/1) abgebildet⁸⁶³.

⁸⁵⁷ Stenico 1966, 35 N.31, Taf. 13, 31a-c.

⁸⁵⁸ Vannini 1988, 175 Kat. 177a-b.

⁸⁵⁹ Chase 1916, Taf. 26, 61.

⁸⁶⁰ Dragendorff 1895, Taf. 4, 12.

⁸⁶¹ Vgl. D.-W. Taf. 24, 363 wahrscheinlich mit NSt. **Per 4.B+Per 4.F**: Im Katalog der Punzenmotive ist deswegen der NSt. nicht erwähnt – 364 (Werkstatt der Annii).

⁸⁶² Hähnle 1915, 35.

⁸⁶³ Marabini Moevs 2006, 134-135 Taf. 43.75, 39a-c.

Gemeinsam mit Rasinius ist auch das ursprünglich Früchte pflückende Mädchen **wF re 28a** im Repertoire des Crescens vorhanden (**wF re 28b**: Bd. 38, 1 S. 62; 2 Taf. 21); da unter dem Rand keine Girlande eingetieft wurde, stützt sich die (verkleinerte) Frau auf einen langen Stab⁸⁶⁴.

Die Frau mit Girlande, Typus **wF fr 7** (Bd. 38, 2 Taf. 24: **wF fr 7a**), die sicher im Repertoire der 4. Phase als **wF fr 7b** (Bd. 38, 1 S. 68) verwendet ist⁸⁶⁵, ist auch ein Motiv des Rasinius; denn nicht nur das signierte Fragment in Siena, sondern auch die Scherbe in New York, MMA⁸⁶⁶, schätze ich wegen der Blüte und der freihändig gezeichneten Ranken als Werk des Rasinius ein.

Ebenso ist die Sirene **Mw/Sirene re 8b** (Bd. 38, 2 Taf. 75), ein ursprüngliches Motiv des Certus⁸⁶⁷, wahrscheinlich in einem anderen Kontext als in der Rasinius-Produktion, dargestellt (s. Zyklus XLIX/1; **Taf. 58, Komb. Per 106**).

Schließlich sind sowohl die folgenden Masken des Rasinius in der 4. Phase wiedergegeben, nämlich **mMa re 5b** (Bd. 38, 2 Taf. 163), **mMa fr 15b** und vielleicht **mMa li 6b** (Bd. 38, 1 S. 302.309; s. Zyklus L) als auch das aufgespannte Pantherfell **T/Fell 6b** auf zwei Kelchfragmente aus Tiddis und Monte Jato (Bd. 38, 2 Taf. 153); s. Zyklus XLIX/2; **Taf. 58, Komb. Per 104**⁸⁶⁸.

XL GÖTTER

mMG/Eros re 1a (Bd. 38, 1 S. 158; 2 Taf. 80), **mMG/ Hermes re 2a**, **mMG/Hermes li 2a** (Bd. 38, 1 S. 163-165; 2 Taf. 84), **mMG/Zeus re 1b** (Bd. 38, 1 S. 172-173; 2 Taf. 90), **wMG/Athena li 2a** (Bd. 38, 1 S. 177; 2 Taf. 93), **wMG/Hera fr 1a** (Bd. 38, 1 S. 179; 2 Taf. 94), **wMG/Leto re 1a** (Bd. 38, 1 S. 182; 2 Taf. 96).

In der 4. Phase wurden Gefäße hergestellt, auf denen – so scheint es zumindest, denn die Serie ist sehr fragmentarisch erhalten – eine Reihe von sitzenden und stehenden Göttern abgebildet ist. Eine Scherbe, die in London ausgegraben wurde, zeigt einen sitzenden Jüngling, **mMG/ Hermes li 2a** (Typus Borghese), eine weibliche Gestalt mit Polos, **wMG/Hera fr 1a**, und Eros, **mMG/Eros re 1a**⁸⁶⁹. Die vollständige Figur des Hermes sowie ein Teil der weiblichen Figur befinden sich in dieser Folge auch auf dem mit der Signatur **Per 4.D** versehenen Formfragment, Inv.-Nr. 2692, in der Aretiner Sammlung (**Taf. 54, Komb. Per 86**, rechts)⁸⁷⁰; hier ist vor Hermes der von ihm abgewandte Fuß einer nicht näher bestimmbar männlichen (?) Figur nach links sichtbar. Trotzdem stammt das Kelchfragment aus London nicht von dieser Formschüssel, denn die Sekundärmotive, die in beiden Fällen typisch für M. Perennius Crescens sind, passen gleichwohl nicht zueinander.

Zu dieser oder einer weiteren Serie könnten zwei Göttermotive gehören, nämlich der aus dem Repertoire der Anni stammende auf dem Thron sitzende Zeus, **mMG/Zeus re 1b**, der auf dem Formfragment in Arezzo, Inv.-Nr. 2709, komplett und ohne weitere Figuren erhalten ist⁸⁷¹ (**Taf. 54, Komb. Per 86**, links) und Leto, **wMG/Leto re 1a**, die auf einem Formfragment in Tübingen⁸⁷² abgebildet ist; dieses Stück zeigt im Hintergrund ähnliche Sekundärmotive wie die auf der Londoner Scherbe. K. Hähnle schreibt: »Auch die Gestalten aus der Gruppe von Nike, Apoll, Artemis und Leto finden wir bei ihm« (d.h. bei Crescens)⁸⁷³. Man muß aber darauf aufmerksam machen – obwohl das den Töpfern dieser Phase kein großes Hindernis bereitet haben kann –, daß letztere Motive etwas größer sind als die anderen der **Komb. Per 86**, rechts.

⁸⁶⁴ D.-W. Taf. 24, 352.

⁸⁶⁵ D.-W. Taf. 17, 237.

⁸⁶⁶ Alexander 1943, Taf. 44, 11.

⁸⁶⁷ Alexander 1943, Taf. 44, 4.

⁸⁶⁸ Guery 1994, 179 Abb. 25, 500. – Hedinger 1999a, 428 Kat. 964; Taf. 58, 964; 130, 964 (nicht 961).

⁸⁶⁹ Walters 1908, 383 Abb. 231, M 2363.

⁸⁷⁰ Franciosi 1909, 19 oben rechts (= Hoffmann 1983, Taf. 89, 2).

⁸⁷¹ D.-W. 110, XXV, 1. Für das obere Schlußornament vgl. **Taf. 50, 16** und für das Fragment in Dresden, Albertinum, ZV 679,16 (D.-W. 110, XXV, 7) s. Bemerkungen zu **mMG/Zeus re 1**: Bd. 38, 1 S. 172-173.

⁸⁷² D.-W. Taf. 1, 10 (s. Zyklus I).

⁸⁷³ Hähnle 1915, 35. In Kapitel 3 (S. 48) wird noch einmal geschrieben: Diese »Gestalten kommen noch bei Bargathes und Crescens vor«.

Vorsichtig bin ich, was das Motiv der Athena, **wMG/Athena li 2a**, auf dem ebenfalls in der Tübinger Sammlung erhaltenen Stück⁸⁷⁴ angeht, denn für seine Zuweisung herrscht immer noch eine gewisse Unsicherheit. Im Photoarchiv von A. Stenico sind noch ein Paar Formfragmente in Arezzo, die unter dem Rand mit dem gleichen Blätterfries wie auf dem oben erwähnten Formfragment dekoriert, aber einer sicheren Klassifizierung nicht dienlich sind. Auf dem Tübinger Stück ist auch der bargathische **mMG/Hermes re 2a** dargestellt sowie die für Rasinius typische Maske, Typus **mMa li 6** (s. **mMa li 6b**(?): Bd. 38, 1 S. 309; **mMa li 6a** des Rasinius: Bd. 38, 2 Taf. 167).

Schließlich sind auf zwei kleinen Formfragmenten in Arezzo die archaischen Nikai **wMG/Nike fr 3a** und **wMG/Nike fr 4a** (Bd. 38, 1 S. 184; 2 Taf. 97) dokumentiert⁸⁷⁵.

XLI LIEGENDE FRAUEN (MUSEN?)

Mu re 5a, Mu li 3a (Bd. 38, 1 S. 139.142; 2 Taf. 68-69).

Auf dem Kelch Typus **Per a/11** in Mainz, RGZM, Inv.-Nr. O.7611⁸⁷⁶, mit der Signatur des M. Perennius Saturninus (**Per 4.A+Per 4.I**) wechseln die zwei liegenden Frauen **Mu re 5a** und **Mu li 3a** einander ab (**Taf. 54, Komb. Per 87**). Da der Namensstempel des Nomen gentile, **Per 4.A**, auch auf zwei weiteren Fragmenten mit gleichen Motiven erhalten ist, nämlich auf Scherben in Ostia, Inv.-Nr. 5132, und in Arezzo, Inv.-Nr. 25796, kann man vermuten, daß diese beiden Motive ausschließlich oder zumindest insbesondere im Repertoire des Saturninus verwendet wurden.

Von den in Mäntel gehüllten Frauen liegt **Mu li 3a** in Vorderansicht, ihr aufgerichteter Oberkörper zeigt nach rechts; die Haltung der anderen ist spiegelverkehrt, jedoch ist sie in Hinteransicht dargestellt. Beide schauen zur Seite zurück, so daß sich ihre Blicke treffen, auch wenn in allen Fällen die Signatur in wenig geschickter Art dazwischengesetzt wurde. Sie liegen nicht auf einer Kline, sondern auf Blüten (Mainz) oder auf geriefelten Beeren (auf einem weiteren Formfragment in Arezzo, Inv.-Nr. unbekannt). Diese Zweiergruppe ist auf dem Kelch des RGZM zweimal abgebildet und ist durch für Saturninus typische vegetabilische Motive getrennt.

Die zwei weiblichen Gestalten sind mit Vorsicht als Musen klassifiziert⁸⁷⁷; eine, **Mu re 5a**, hält eine Maske vor sich, die andere, **Mu li 3a**, vielleicht eine Rolle (oder nur die Falten ihres Mantels?).

XLII MÄNADEN, SATYRN, TANZENDE UND MUSIZIERENDE FIGUREN

Die bis jetzt bekannten Satyrn und Mänaden des Crescens und des Saturninus stammen aus dem Repertoire der 1., 2. und 3. Phase der Werkstatt sowie aus jenen des Rasinius (**M re 7c**: Bd. 38, 1 S. 120; **M re 7d**: Bd. 38, 2 Taf. 55; **S re 11c**: Bd. 38, 1 S. 201; 2 Taf. 108; **S li 5b**: Bd. 38, 1 S. 210; **S li 6b**: Bd. 38, 2 Taf. 113) und der Annii (**M li 21b**: Bd. 38, 1 S. 134; 2 Taf. 66; **S re 7c**: Bd. 38, 1 S. 200; 2 Taf. 108; **S li 20b**: Bd. 38, 1 S. 215; 2 Taf. 115).

Nur die Satyrn **S re 8a** und **S re 29a** (Bd. 38, 1 S. 200. 206; 2 Taf. 108.111) scheinen z.Zt. neu entworfene Motive zu sein; sie sind auf wenigen Stücken und Fragmenten dokumentiert.

Der Typus **S re 8a** war Dragendorff unbekannt. Komplette ist dieser Satyr auf dem Kelch in Avellino, Inv.-Nr. 2450, erhalten, der außen vom Hersteller der Form, M. Perennius Crescens, innen von M. Perennius Saturninus signiert ist⁸⁷⁸. Auch die kleinen Fragmente im Museum von Arezzo führen zu Crescens, denn

⁸⁷⁴ D.-W. Taf. 14, 220 (= Stenico 1960a, Nr. 1109).

⁸⁷⁵ Für **wMG/Nike fr 4b** (nicht im Katalog der Punzenmotive) vgl. C. Cispius (**Abb. 9**, S. 339-341, Zyklus I).

⁸⁷⁶ Behn 1927, 109 Abb. 30 links.

⁸⁷⁷ Ich vertrete eine mündlich geäußerte Meinung von H. Klumbach.

⁸⁷⁸ Colucci Pescatori 1975, Abb. 25 oben und Photo C. Grella. Innen ist der NSt. **Per 4.Inn B** des Saturninus in p.p. bezeugt (s. S. 18-19).

der Satyr ist vor einer hängenden Punktgirlande dargestellt, die typisch für diesen Besitzer der 4. Phase ist. Der Tympanon spielende Satyr **S re 8a** wurde bestimmt als Einzelfigur entworfen, die zusammen mit weiteren, älteren Typen von Satyrn und Mänaden, wie z.B. auf dem Kelch in Avellino durch Thyrsos (Taf. 53, 57) getrennt, tanzt (Taf. 54, Komb. Per 88).

Der einen Schlauch tragende Satyr **S re 29a**⁸⁷⁹ ist sowohl im Repertoire des Saturninus als auch des Crescens als Einzelfigur bezeugt. Auf der kompletten Form in Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2685, mit dem NSt. **Per 4.D** ist er mit sechs weiteren Figuren (**EP re 5a**, **EP li 5a**, **EP li 6a**: Bd. 38, 2 Taf. 1.5, **mF re 12a**, **mF re 45a**, **mF li 37a**: Bd. 38, 1 S. 38. 44. 53; 2 Taf. 8. 11. 16), die keine Verbindung miteinander haben, abgebildet⁸⁸⁰ (Taf. 55, Komb. Per 89). Für die **Komb. Per 90** (Taf. 55) mit der Mänade **M li 21b** und mit tanzenden und musizierenden Figuren s. Zyklus XI/1.

Noch nicht deutlich ist die Szene mit dem »annianischen« Satyr **S li 20b**, der eine Schale in den vorgestreckten Händen hält, und dem am Boden, unter einem Baum schlafenden nackten Mann **mF li 41a** (Bd. 38, 1 S. 54; 2 Taf. 16). Wahrscheinlich stellt die letztere Figur, die auf einem Mantel liegt und in einer weiblichen Pose abgebildet ist, einen betrunkenen Satyr dar: Eine Scherbe der Slg. Stenico in Pavia beweist, daß die Figur eindeutig ein Mann ist⁸⁸¹. Auf einem Tübinger Formfragment, ich vermute mit dem NSt. **Per 4.B+/Per 4.F** signiert, kehrt die Figur **mF re 3b** (Bd. 38, 1 S. 37; 2 Taf. 7) dieser Gruppe den Rücken⁸⁸² (Taf. 55, Komb. Per 91).

Erst in der 4. Phase ist die weibliche, tanzende und Cymbala spielende Figur **wTMF fr 3a** (Bd. 38, 1 S. 241; 2 Taf. 128) entstanden, die mit der Signatur sowohl des Crescens als auch des Saturninus dokumentiert ist. Dragendorff ordnete die Gestalt in seinen Zyklus XXI ein⁸⁸³, vermutete aber mit Recht, daß sie mit den anderen dort zitierten Tänzer- und Tänzerintypen nicht viel gemeinsam hätte.

Auf dem Kelch des Crescens aus Atripalda (Taf. 54, Komb. Per 88) sowie auf einem aus Tindari⁸⁸⁴ tanzt sie mit weiteren Satyrn und Mänaden. Das Aretiner Formfragment, Inv.-Nr. 9294, das ich ebenfalls dem Crescens zuschreibe, hat mit dem Kelch aus Atripalda große Ähnlichkeit: Die tanzende und musizierende Figur ist vor einer gepulsten Girlande dargestellt und von weiteren, nicht erhaltenen Figuren durch Thyrsos (Taf. 53, 57) getrennt.

Auf zwei Tonplatten aus der Slg. Gamurrini und aus Santa Maria in Gradi ist das verkleinerte Motiv dieser Tänzerin für die Herstellung von Appliken dokumentiert⁸⁸⁵.

XLIII ZWEIFELHAFTES FORMFRAGMENT MIT JAGDSZENE

K re 6a (Bd. 38, 1 S. 92; 2 Taf. 39), **T/Equidae re 28a**, **T/Felidae re 4a**, **T/Ursidae re 2a** (Bd. 38, 1 S. 266. 268. 286; 2 Taf. 147. 149. 159).

H. Dragendorff zitiert im Zyklus XVII des M. Perennius noch das breite Formschüsselfragment in München, Slg. Loeb SL 524⁸⁸⁶, das mit Sicherheit ein spätes arretinisches Produkt ist. Mit dem perennischen Zyklus VIII/1 hat dieses Stück aber wenig zu tun. Wie A. Stenico feststellt, befinden sich im Museum von Arezzo noch weitere ähnliche (mir unbekannt) Fragmente, für die er keine Zuschreibung gibt⁸⁸⁷.

Auch heute ist die Zuweisung dieses Formfragments, dessen Stempel sehr tief in den Ton eingepreßt wurden, sehr problematisch. Ebenso ist der Eierstab z.Zt. mit keiner bestimmten Werkstatt verbunden. Der Fries

⁸⁷⁹ D.-W. XXVII, 17 (S. 113).

⁸⁸⁰ Arezzo Romana 1983, 31 Abb. 20. Der NSt. ist falsch notiert.

⁸⁸¹ D.-W. XXVII, 10 (S. 113): Dragendorff identifiziert die Figur als Frau.

⁸⁸² D.-W. Taf. 24, 363: Im Katalog der Punzenmotive fehlt bei **mF re 3b**, **mF li 41a**, **S li 20b** der Hinweis auf den vermutlichen NSt. (**Per 4.B+/Per 4.F**), den ich glaube seitlich des Kop-

fes des Schlafenden zu identifizieren. Für das Motiv **mF re 3b-mF re 3c** vgl. Zyklus XXV/2 und **Komb. Per 66** (Taf. 44).

⁸⁸³ D.-W. XXI, 13 (S. 104); Beil. 2, 11.

⁸⁸⁴ Mandruzzato 1988, Taf. 3, 3-4.

⁸⁸⁵ Stenico 1954, 60 Kat. 34-35; Taf. 11, 34-35 (Motiv 30).

⁸⁸⁶ Chase 1908, Taf. 6, 136.

⁸⁸⁷ Stenico 1956, 427 Anm. 55. – Stenico 1960a, Nr. 185.

ist durch Bäume in kleine Szenen gegliedert; in den beiden Szenen, die übriggeblieben sind, sind nur wenige Motive dargestellt: Zwei Tiere, ein Löwe, **T/Felidae re 4a**, und ein Bär, **T/Ursidae re 2a**, sowie ein Reiter (**K re 6a** auf **T/Equidae re 28a**). Während der Bär ein verkleinertes Motiv des M. Perennius sein könnte, ist der Baum mit zwei von einem Ast herabhängenden Fischen oder Bändern sicherlich ein Motiv, das in ähnlicher oder gleicher Form in der 4. Phase der perennischen Werkstatt verwendet wurde⁸⁸⁸. Das Münchener Stück mit Bärenjagd könnte also entweder ein spätes Produkt der perennischen Werkstatt oder ein Werk einer der kleineren, noch späteren Werkstätten in Arezzo sein.

XLIV ZYKLEN MIT BÜSTEN

XLIV/1 ZYKLUS MIT DER BÜSTE DER FRÜHLINGSHORE

wF re 44a = H re 1c (Bd. 38, 1 S. 65.86; 2 Taf. 22.35).

Nur in der 4. Phase der Werkstatt wurden kleine Kelche mit hohen Rändern (Typus **Per a/11-Per a/14**) mit einer Hore, **wF re 44a = H re 1c**, produziert, die nach Brendel als Frühlingshore zu identifizieren ist⁸⁸⁹. Der Hore fehlt der Unterkörper, sie wird als Büste dargestellt; außerdem hat sie ihre Attribute verloren, nämlich die Phiale und selbstverständlich das Zicklein. Daß dieses Motiv aus der Werkstatt des Cn. Ateius⁸⁹⁰ stammt, glaube ich nicht, denn auch in der Produktion des M. Perennius Bargathes sind zwei Horai dokumentiert (**H re 2b** und **H re 4b**: Bd. 38, 2 Taf. 35-36; vgl. Zyklus XXVII); man kann demnach nicht ausschließen, daß sich auch die Frühlingshore in dessen Repertoire befand und von den Nachfolgern, vielleicht weil die eigene Punze beschädigt war, als Fragment übernommen und weiter benutzt wurde.

Diese Büste hat unter der Brust immer ein Dekor, m.E. ein weiteres Zeichen dafür, daß die Punze beschädigt war: drei oder mehrere Reihen senkrechter Weinblätter (Chur [Taf. 56, Komb. Per 94], Tübingen, Cosa)⁸⁹¹ oder eine Weinblättermgirlande (Ostia; s. Anm. 892); auf der Formschüssel in Arezzo, Inv.-Nr. 2686, ist auch eine Cista eingetieft, die wiederum seitlich von Weinblättern begrenzt ist (Taf. 56, Komb. Per 93). In den beiden Fällen, in denen die Stücke komplett erhalten sind (Chur und Arezzo, Inv.-Nr. 2686), besteht der Fries aus acht Figuren; die Büste der Frühlingshore, die viermal abgebildet ist, und zwei verschiedene weibliche Figuren oder Figurengruppen wechseln sich einander regelmäßig ab. Auf der Formschüssel in Arezzo sind die zwei zusammen dargestellten und ab der 1. Phase dokumentierten Figuren nach rechts, **wTMF re 4a** (Bd. 38, 1 S. 239; 2 Taf. 128), und die Mänade nach links, **M li 21b** (Bd. 38, 1 S. 134; 2 Taf. 66), abgebildet (**Komb. Per 93**). Letztere wird auch auf dem Kelch aus Chur verwendet, zusammen mit der Mänade **M re 7c** (Bd. 38, 1 S. 120) (**Komb. Per 94**). Wenn für die Mänade **M li 21b** (ohne Thyrsos) eine Herkunft aus der Werkstatt der Annii anzunehmen ist, ist für **M re 7c** der Ursprung aus dem Repertoire des Rasinius deutlich (s.o.). Interessant ist die Beobachtung, daß auch die Appliken in Form einer Maske auf dem hohen Rand des Kelches aus Chur als Motiv des Rasinius, Typus **mMa fr 15**, vorkommen (**mMa fr 15b**: Bd. 38, 1 S. 302). Die beiden Formfragmente in Tübingen (mit **wF re 44a** und **M li 21b**) und die Scherbe in Ostia (mit **wF re 44a**)⁸⁹², auf denen keine weitere Gestalt erhalten ist, gehören bestimmt zu dieser Serie.

Der Hintergrund kann undekoriert sein (Chur und Arezzo, Inv.-Nr. 2690)⁸⁹³, oder es sind Figuren seitlich der Horenbüste hinter einer mit Punkten hergestellten Girlande dargestellt (Arezzo, Inv.-Nr. 2686; Tübingen

⁸⁸⁸ D.-W. Taf. 25, 348 (= Stenico 1960a, Nr. 1243).

⁸⁸⁹ Das Motiv ist in D.-W. nicht zitiert, vielleicht aber in Hähnle 1915, 35.

⁸⁹⁰ Vgl. **H re 1a** (Bd. 38, 2 Taf. 35).

⁸⁹¹ Hochuli-Gysel 1991, Taf. 5, 1. – D.-W. Taf. 38, 569 (= Marabini Moevs 1987, 20 Abb. 40). – Marabini Moevs 2006, Taf. 76, 42.

⁸⁹² D.-W. Taf. 28, 239; 38, 569. – Carta, Pohl u. Zevi 1978, 68 Abb. 76,e.

⁸⁹³ Franciosi 1909, 11 Abb. unten: auf dem Formschüsselfragment sind **wF re 44a** und **M re 7c** abgebildet.

Kat. 239: s. Anm. 892). Auf der Scherbe aus Ostia und in Tübingen Kat. 569 (s. Anm. 892 und 891) hat die Hore eine Girlande aus Weinblättern vor sich, die sich von Thyrsos ausbreitet.

Sowohl die beiden oben erwähnten Stücke aus Chur und in Arezzo (Inv.-Nr. 2686) als auch die Scherbe aus Ostia sind mit dem Namensstempel **Per 4.B** versehen, der typisch für M. Perennius Crescens ist. Auf der kompletten Formschüssel in Arezzo fehlt das Cognomen (eine Überprüfung des Stückes wäre erforderlich, wurde vielleicht die Signatur abgekratzt?), auf dem Kelch aus Chur wäre die Präsenz des Stempels des Crescens noch möglich. Ich möchte hinzufügen, daß all diese Stücke auch stilistisch mit der Produktion des M. Perennius Crescens übereinstimmen⁸⁹⁴.

XLIV/2 ZYKLUS MIT DER BÜSTE DER OMPHALE

wF fr 15a (Bd. 38, 1 S. 69; 2 Taf. 24); **wF re 26a** (Bd. 38, 1 S. 61-62; 2 Taf. 20).

Auf einem publizierten Aretiner Formfragment⁸⁹⁵ gliedern große Keulen (**Taf. 53, 54**) mit Akanthuskelchen (**Taf. 40, 37**) und Amphoren (**Taf. 53, 59-60**) den Fries; dazwischen breiten sich Girlanden (**Taf. 51, 22**) aus, über denen sich zwei Typen weiblicher Büsten, **wF re 26a** und **wF fr 15a**, abwechseln. Letztere Büste stellt Omphale dar und wurde von der veralteten und vielleicht abgebrochenen Punze (vgl. im Zyklus XLIV/1: **wF re 44a = H re 1c: Komb. Per 93-Per 94**) entnommen (s. **wMG/Omphale li 1a**: Bd. 38, 1 S. 186-187; 2 Taf. 99), die zuvor für den Zyklus II des Herakles und der Omphale (**Taf. 22, Komb. Per 2-Per 3**) benutzt worden war⁸⁹⁶. Unter den Girlanden wechseln sich der Eros **EP re 35a** (Bd. 38, 1 S. 25; 2 Taf. 2) und die Widderprotome **T/Ovidae fr 1a** (Bd. 38, 1 S. 277; 2 Taf. 155) (**Taf. 56, Komb. Per 95**) ab. K. Hähnle zitiert dieses Fragment samt Signatur des Crescens⁸⁹⁷. Eine solche Signatur kann ich in meinen Unterlagen nicht erkennen, vielleicht war damals das Stück breiter als heute erhalten; vom Stil her entspricht es – auf jedem Fall – vollkommen der von Hähnle zitierte Signatur. Auf einem weiteren Formfragment in Arezzo, Inv.-Nr. 2668, ist die verkleinerte (?) Büste der Omphale in einem leicht variierten Fries ein weiteres Mal abgebildet. Ich möchte noch darauf aufmerksam machen, daß das Motiv der Omphale-Büste als Applike auf einem Fragment mit dem NSt. **Per 4.I**, also des Saturninus, in München, St. Antikensammlungen, Slg. Arndt, erhalten ist⁸⁹⁸.

XLV PYGMÄEN UND KROKODILE

EP re 28a (Bd. 38, 1 S. 24; 2 Taf. 2), **T/Reptilia 4a** (Bd. 38, 1 S. 281; 2 Taf. 157).

K. Hähnle erwähnt in der Produktion des Crescens eine Szene mit einer »Kinderfigur« und einem Krokodil⁸⁹⁹. Anhand eines Photos des Archivs Stenico ist mir dieser Fries, den Dragendorff nicht registriert hat, bekannt geworden.

Diese Szene (**Taf. 57, Komb. Per 96**) befindet sich auf einem mit der Inv.-Nr. 9288 versehenen Formschüsselfragment im Museum von Arezzo, auf dem ich nur den NSt. **Per 4.B** lesen kann. Der Typus der Signatur und der Stil des Frieses lassen mich mit Sicherheit behaupten, daß der Fries doch auf M. Perennius Crescens zurückzuführen ist.

Drei Motive werden auf dem mir bekannten Formfragment, das wahrscheinlich nicht dasselbe wie das von Hähnle zitierte Stück ist⁹⁰⁰, mehrmals wiederholt. Das Krokodil, **T/Reptilia 4a**, dessen gestreckter Körper einmal schräg nach oben, einmal schräg nach unten gerichtet ist, wird fortlaufend dargestellt; dazwischen wechseln sich ein dicker Putto, wohl ein Pygmäe, **EP re 28a**, mit undeutlichen Attributen in beiden Händen

⁸⁹⁴ Das Motiv **wTMF re 4a** ist auf einem Kelch aus Cosa mit dem NSt. **Per 4.F** abgebildet; vgl. Marabini Moevs 2006, Taf. 75, 39.

⁸⁹⁵ Franciosi 1909, 21 Mitte links.

⁸⁹⁶ Für die Identifizierung des Motivs als Omphale bin ich dem Kollegen H. Frenz verpflichtet.

⁸⁹⁷ Hähnle 1915, 35.

⁸⁹⁸ Inv.-Nr. 5978/43.

⁸⁹⁹ Hähnle 1915, 35.

⁹⁰⁰ Es könnte aber auch ein Teil derselben Form sein.

(füttert er das mit offenem Maul dargestellte Krokodil mit dem Kopf nach oben?), und der Tänzer mit Kastagnetten **mTMF li 2a** (Bd. 38, 1 S. 237; 2 Taf. 127; s. Zyklus XI/1) ab.

Während das Motiv des Krokodils z.Zt. nur in dieser Serie bekannt ist, wird der Tänzer oft dargestellt; auch der Putto/Pygmäe findet sich auf einem anderen Formschüsselfragment in Arezzo⁹⁰¹, unter einem Bogen dargestellt, also in einem rein dekorativen Zusammenhang.

XLVI ZWERGE

mF re 49a-mF re 49b (Bd. 38, 1 S. 44-45; 2 Taf. 11), **mF li 46a** (Bd. 38, 1 S. 54-55; 2 Taf. 17).

Mit auf Girlanden hockenden und sitzenden Gestalten, wahrscheinlich Zwergen oder grotesken Figuren, werden relativ kleine Kelche mit hohem Rand geschmückt, wie die veröffentlichte Zeichnung einer breiten Scherbe in Arezzo, Inv.-Nr. 6419, zeigt⁹⁰².

Auf Girlanden, die sich von schmalen Thyrsos ausbreiten, sind die zwei Figuren **mF re 49b** und **mF li 46a** mehrmals einander gegenüber sitzend bzw. hockend abgebildet (**Taf. 57, Komb. Per 97**). Unter den Girlanden hängen oft Weintrauben.

Die ithyphallische Figur, Typus **mF re 49**, ist auf einem Formschüsselfragment in Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2733, schreitend vor dem Putto **EP li 9a** (Bd. 38, 1 S. 31; 2 Taf. 5) dargestellt; ein Gefäß zwischen den Figuren dient als Trennungsmotiv. Ursprünglich wurde diese Figur **mF re 49a** stehend konzipiert, und als sie sitzend auf der Girlande verwendet wurde, wurde ihr rechter Fuß vom Töpfer deutlich retuschiert.

Ein Stück in der Tübinger Sammlung⁹⁰³, sowohl mit der von Fabroni abgebildeten Scherbe als auch mit einem weiteren Aretiner Formschüsselfragment, Inv.-Nr. 2677, identisch, ist mit dem NSt. des Crescens signiert (**Per 4.B+ Per 4.F**). Auch vom Stil her vermute ich, daß dieser figürliche Fries nur im Repertoire des Crescens vorhanden war.

XLVII SPHINGEN

Mw/Sphinx re 1a, Mw/Sphinx re 1b (Bd. 38, 1 S. 152; 2 Taf. 76); **Mw/Sphinx li 1a, Mw/Sphinx li 1b** (Bd. 38, 1 S. 152-153; 2 Taf. 77).

Das sich gegenüberstehende und zurückblickende Sphingenpaar, das sich ein bis zweimal auf Kelchen wiederholt, ist ein Motiv, das sich erst in dem Repertoire der 4. Phase findet und sowohl von Saturninus als auch von Crescens benutzt wurde⁹⁰⁴.

Von diesen Mischwesentypen kennen wir zwei Varianten, die Dragendorff übersehen hat: Ein Paar, **Mw/Sphinx re 1a** und **Mw/Sphinx li 1a**, dessen Kalatos mit feinen Spitzbögen dekoriert ist, erweist sich als zierlich, das andere, **Mw/Sphinx re 1b** und **Mw/Sphinx li 1b**, dessen Kopfbedeckung mit schrägen und sich überschneidenden Linien verziert ist, als etwas größer und gröber. Es ist aber nicht zu übersehen, daß die Prototypen in beiden Fällen die gleichen waren.

Auf einem Aretiner Kelchfragment, Inv.-Nr. 2745, dessen Rand mit der Maske **wMa fr 9a** (Bd. 38, 1 S. 313; 2 Taf. 168) geschmückt ist, ist das plumpe Motiv **Mw/Sphinx li 1b** abgebildet; die Scherbe ist von Saturninus (**Per 4.I**) signiert⁹⁰⁵. Andererseits zeigt ein Tübinger Formfragment mit dem NSt. **Per 4.B** (+Crescens?) die zierlichen Figuren **Mw/Sphinx re 1a** und **Mw/Sphinx li 1a**⁹⁰⁶. Man kann nicht feststellen, daß ein Paar typisch für Saturninus, ein Paar typisch für Crescens sei; denn auf einer mit dem NSt. **Per 4.B+Per 4.F** signierten Formschüssel, die vor kurzem in Scoppieto (Terni) ausgegraben und mit Sicherheit in Arezzo her-

⁹⁰¹ Inv.-Nr. unbekannt.

⁹⁰² Fabroni 1841, Taf. 3, 5: Das Motiv **mF re 49b** ist ungenau gezeichnet.

⁹⁰³ D.-W. Taf. 25, 349.

⁹⁰⁴ D.-W. 114, XXVII, 27.

⁹⁰⁵ Diese Scherbe wurde vielleicht in D.-W. zitiert (S. 114).

⁹⁰⁶ D.-W. Taf. 26, 381.

gestellt wurde⁹⁰⁷, ist jedes Sphingenpaar mit den zwei verschiedenen Motiven (**Mw/Sphinx re 1b** und **Mw/Sphinx li 1a**) zweimal abgebildet (Taf. 57, **Komb. Per 98**).

Die sich zugewandten Sphingen können vor dem **Altar 1b** (Bd. 38, 1 S. 325; 2 Taf. 173) (Taf. 57, **Komb. Per 99**)⁹⁰⁸, vor einem Gefäß⁹⁰⁹, vor einer mit der Maske **wMa fr 17a** (Bd. 38, 1 S. 314; 2 Taf. 169) bekrönten Spindel (Taf. 57, **Komb. Per 98**)⁹¹⁰ usw. sitzen. Auf einem Formfragment in Arezzo⁹¹¹ sowie auf einem weiteren in Tübingen⁹¹² ist zwischen dem Sphingenpaar der Eros **EP li 6a** (Bd. 38, 1 S. 31; 2 Taf. 5; Taf. 57, **Komb. Per 100**) bzw. eine Girlande mit dem Eros **EP re 6a** (Bd. 38, 1 S. 20; 2 Taf. 1) als Trennungsmotiv dargestellt. Auf der nicht komplett erhaltenen Formschüssel aus Scoppieto ist dazwischen wieder eine Girlande (Taf. 51, 28) mit Masken (**wMa fr 12a**, **wMa fr 17a**: Bd. 38, 1 S. 313-314; 2 Taf. 169) abgebildet (**Komb. Per 98**); ebenfalls auf dem Formfragment in Arezzo Inv.-Nr. 9291, m.E. einem Werk des Saturninus: Auf der Girlande (Taf. 51, 29) tanzen und musizieren **EP re 6a** und **EP li 8a** (Bd. 38, 1 S. 31; 2 Taf. 5). In anderen Fällen scheinen die Sphingenpaare fortlaufend eingestempelt worden zu sein⁹¹³.

Zu dieser 4. Phase oder noch zu der 3. gehört das Motiv **Mw/Sphinx re 4a** (Bd. 38, 1 S. 152; 2 Taf. 77); das einzige bekannte Formfragment mit diesem Motiv wurde in der Bargathes-Ausstellung in Arezzo, also als Produkt der 3. Phase, vorgestellt⁹¹⁴. Die heutigen Zweifel kommen wegen des Eierstabes auf, der – oben abgeschnitten und mit Punkten begrenzt – sowohl am Ende der Bargathes-Periode⁹¹⁵ als auch am Anfang der 4. Phase⁹¹⁶ in Erscheinung tritt.

XLVIII PUTTEN UND EROTEN

Zahlreich und oft abgebildet sind die Putten und Eroten. Mehrere davon wurden schon in den vorigen oder werden in den folgenden Zyklen zitiert: **EP li 36a** (Zyklus V), **EP re 48a** (wahrscheinlich im Zyklus XVII), **EP li 3a** (s. Zyklus XXVI), **EP re 45a** und **T/Delphin re 5a** (Zyklus XLIX/1), **EP re 35a** (Zyklus XLIV/2), **EP re 28a** (Zyklus XLIII), **EP li 9a** (Zyklus XLIV), **EP li 6a**, **EP re 6a**, **EP li 8a** (Zyklus XLV), **EP re 46a**, **EP li 34a**, **EP li 36a** auf Delphinen (Zyklus XLIX/1), **EP re 14b** (Zyklus XLIX).

Die zweimal wiederholten »amorini cocchieri« **EP re 4a** (Bd. 38, 1 S. 19; vgl. Zyklus XXXIII) ziehen den von **EP re 50a** (Bd. 38, 1 S. 27-28; 2 Taf. 3) gelenkten Wagen auf dem Kelch aus Atripalda (Avellino, Museum, Inv.-Nr. 2449; Profil: **Per a/14**) und sind zusammen mit den spielenden Eroten **EP re 6a** (Bd. 38, 1 S. 20; 2 Taf. 1)⁹¹⁷ und **EP li 8a** (Bd. 38, 1 S. 31; 2 Taf. 5) dargestellt (Taf. 57, **Komb. Per 102**).

Auf einer fast kompletten Formschüssel in Arezzo, Museum, Inv. Nr. 2678, kehrt der schon im Zyklus XLIV zitierte Putto **EP li 9a** dem Eros mit Amphora auf der Schulter **EP re 33a** (Bd. 38, 1 S. 25; 2 Taf. 2) den Rücken⁹¹⁸. Diese außergewöhnliche Zweiergruppe wiederholt sich mehrmals; ein großer Krater (Taf. 53, 59) ist zwischen jeder Gruppierung abgebildet; der Fries endet mit einer Zungenreihe (Taf. 50, 18) (Taf. 57, **Komb. Per 103**).

Die Eroten **EP re 5a**, **EP li 5a**, **EP li 6a** (Bd. 38, 1 S. 20. 31; 2 Taf. 1.5) sind auf der kompletten Formschüssel in Arezzo, Inv.-Nr. 2685, mit den weiteren Figuren **mF re 12a**, **mF re 45a**, **S re 29a** (vgl. Zyklus XLII), **mF li 37a** (vgl. Zyklus XXXII), die keine Verbindung miteinander haben, dargestellt. Die Form ist nur mit dem NST. **Per 4.B** signiert, aber es handelt sich bestimmt um ein Werk des Crescens (Taf. 55, **Komb. Per 89**).

⁹⁰⁷ Bergamini 2003, 133ff.

⁹⁰⁸ Heidelberg, Arch. Institut, Inv.-Nr. R 143.

⁹⁰⁹ D.-W. Taf. 26, 381-382.

⁹¹⁰ Formfragment aus Scoppieto, vgl. Anm. 907.

⁹¹¹ Inv.-Nr. unbekannt.

⁹¹² D.-W. Taf. 26, 383.

⁹¹³ Vgl. z.B. D.-W. Taf. 26, 381.

⁹¹⁴ Marcus Perennius Bargathes 1984, 117 Kat. 102.

⁹¹⁵ Marcus Perennius Bargathes 1984, 92 Kat. 86.

⁹¹⁶ D.-W. Taf. 26, 375. – Kelch mit Musen (?), Mainz, RGZM, Inv.-Nr. O.7611 (s. Zyklus XLI).

⁹¹⁷ Dieser Eros tanzt mit **EP re 21a** (Bd. 38, 1 S. 23; 2 Taf. 2) auf einer Scherbe aus Kertsch (Walters 1908, 14 L7, Abb. 7) und ist oft unter Bögen abgebildet.

⁹¹⁸ **EP re 33a** schmückt als Applike – zusammen mit **EP li 16a** (Bd. 38, 1 S. 32; 2 Taf. 5) – den Rand des Kelches des Crescens in Avellino, Inv.-Nr. 2450 (vgl. Zyklus XLII).

Das in Franciosi publizierte Aretiner Formfragment⁹¹⁹ (Taf. 57, Komb. Per 101) wurde von Dragendorff fälschlicherweise dem Rasinius zugeschrieben⁹²⁰; denn der dort abgebildete Eros **EP li 15a** (Bd. 38, 1 S. 32; 2 Taf. 5)⁹²¹, der sich in Begleitung des bargathischen **EP re 7a** und des Ziegenbocks **T/Ovidae re 6a** (Bd. 38, 1 S. 20-21. 277; 2 Taf. 1.155) befindet, war auf einer Pasquischen gefälschten, von Rasinius signierten Form eingetieft.

Schließlich ist auf Aretiner Formfragmenten (einer davon mit Inv.-Nr. 2664) und Scherben der Eros **EP re 26a** (Bd. 38, 1 S. 24; 2 Taf. 2) mit anderen Genossen fortlaufend dargestellt.

XLIX TIERE

In dieser letzten Phase der Werkstatt wurden mehrere Tiermotive der vorherigen Produktionen übernommen, wie z.B. **T/Felidae re 1a**, **T/Felidae re 7a**, **T/Suidae li 5a**, **T/Ursidae re 1a**, **T/Bovidae re 4a(?)**, **T/Equidae re 18a(?)**, **T/Equidae li 10a**, **T/Ovidae fr 1a** und **T/Ovidae fr 7a(?)**.

In diesem Zeitraum wurde das Tierrepertoire, wenn auch mäßig, erweitert; es handelt sich in der Regel um kleine Motive: Beispiele dafür bieten die vielen Delphine des Zyklus XLIX/1 mit oder ohne reitende Erosen, das Kokrotil **T/Reptilia 4a** mit Pygmäen des Zyklus XLV und das Motiv **T/Fell 6b** des Zyklus XLIX/2.

Auf einem unsignierten Kelch aus Monte Jato sind die zwei gegenüberstehenden Hunde **T/Canidae re 8a** und **T/Canidae li 12a** dargestellt (Bd. 38, 1 S. 254. 256; 2 Taf. 137-138) (Taf. 58, Komb. Per 104)⁹²². Das Stück wird als Werk des Crescens eingestuft, auch anhand der charakteristischen, geperlten Girlanden, die sich im Hintergrund ausbreiten⁹²³.

Als Motiv des M. Perennius Saturninus betrachte ich den Hund **T/Canidae li 2a** (Bd. 38, 1 S. 254; 2 Taf. 137), der auf einem Aretiner Formfragment mit dem NSt. **Per 4.A**, gegen ein Tier kämpfend⁹²⁴, abgebildet ist. In seiner Nähe wächst ein Baum mit vier Ästen (Taf. 52, 41)⁹²⁵.

Mit Sicherheit wurde auch in dieser Phase das soeben im Zyklus XLVIII zitierte Aretiner Formfragment hergestellt, auf dem der kleine Ziegenbock **T/Ovidae re 6a** (Bd. 38, 2 Taf. 155) mit den Erosen **EP re 7a** und **EP li 15a** (Bd. 38, 2 Taf. 1 und 5) und dem Ast Taf. 52, 40 abgebildet ist – wahrscheinlich in einem Fries mit Tieren, Erosen und mit vegetabilischen Ornamenten kombiniert (Taf. 57, Komb. Per 101)⁹²⁶.

Mit dem Motiv des **mMG/Zeus re 1b** (Zyklus XL) ist – unter dessen Thron – immer der Adler **T/Vogel fr 1a** (Bd. 38, 1 S. 291; 2 Taf. 161) kombiniert (Taf. 54, Komb. Per 86, links), während die Motive **T/Vogel re 11a(?)** und **T/Vogel li 8a** (Bd. 38, 1 S. 288. 292; 2 Taf. 160-161) in einem vegetabilischen Dekor dargestellt sind.

Unsicher ist die Zuschreibung einer unpublizierten Scherbe in München zu dieser Phase oder gar zu dieser Werkstatt. Dargestellt ist der Hund **T/Canidae li 7a** (Bd. 38, 1 S. 256; 2 Taf. 138), der von einem Mann(?) an der Leine geführt wird. Ein ähnliches Problem besteht für das ebenfalls in München aufbewahrte Formfragment der Slg. Loeb SL 524⁹²⁷; über dieses Stück habe ich mich schon im Zyklus XLIII geäußert.

⁹¹⁹ Franciosi 1909, 20 Mitte oben.

⁹²⁰ D.-W. IX, 3 (S. 128). S. Porten Palange 1995, Taf. 50, F 6.

⁹²¹ Auf der Aretiner Scherbe, Inv.-Nr. 5658, sind auf kontinuierlichen Blätterbögen der Eros **EP li 15a** und die Tänzerin **wTMF re 6a** (Bd. 38, 1 S. 239; 2 Taf. 128) abgebildet.

⁹²² Hedinger 1999a, 428 Kat. 964; Taf. 58, 964; 130, 964 (nicht 961).

⁹²³ Die Hunde sind m.E. nicht »angekettet«, wie Hedinger 1999a, 83-84 meint; es handelt sich vielmehr um das typische Sekun-

därmotiv des Crescens; das gleiche Motiv befindet sich auch im Hintergrund von **T/Fell 6b** (Bd. 38, 2 Taf. 153).

⁹²⁴ Teil des Kopfes erhalten: nicht im Katalog der Punzenmotive.

⁹²⁵ Stenico 1959, Taf. 4, 8b.

⁹²⁶ Franciosi 1909, 20 oben Mitte. Für die Rolle, die dieses Fragment bei den Pasquischen Fälschungen und bei Dragendorff gespielt hat, vgl. Zyklus XLVIII.

⁹²⁷ Chase 1908, Taf. 6, 136.

XLIX/1 DELPHINE

Mit Delphinen, die fortlaufend dargestellt sind, werden in dieser Phase kleine Gefäße, meistens Kelche, dekoriert, die oft unten, oberhalb des Fußes, durch eine Reihe von Stabornamenten (**Taf. 50, 18**) begrenzt sind⁹²⁸. Die Delphine werden entweder von Eroten geritten (**EP li 34a** auf **T/Delphin li 5a**: Bd. 38, 1 S. 35. 260; 2 Taf. 6 und 141; **EP re 46a** auf **T/Delphin re 6a**: Bd. 38, 1 S. 27.259; 2 Taf. 3 und 140; vielleicht auch **T/Delphin li 6a**: Bd. 38, 1 S. 260; 2 Taf. 141⁹²⁹), oder schwimmen (**T/Delphin li 8a**: Bd. 38, 1 S. 261; 2 Taf. 141) abwechselnd mit Eroten, wie auf einem mit dem NSt. **Per 4.B** signierten Tübinger Formfragment des Crescens⁹³⁰. Eine weitere Kombination ist der Fries aus schuppenartig eingetieften Girlanden (**Taf. 51, 22-23**), die **T/Delphin re 7a** (Bd. 38, 1 S. 259; 2 Taf. 140) und **T/Delphin li 8a** in ihren Ausbuchtungen aufnehmen (**Taf. 58, Komb. Per 105**)⁹³¹: auch dieses Stück kann wohl stilistisch dem Crescens zugeschrieben werden, der anscheinend eine Vorliebe für Delphine hatte.

Auf einem Formfragment in Arezzo, Inv.-Nr. 4489, sind zwei divergierende Delphine mit Eroten (**EP re 45a**: Bd. 38, 1 S. 26-27; 2 Taf. 3) auf **T/Delphin re 5a** und **T/Delphin li 7a**: Bd. 38, 1 S. 259. 260-261; 2 Taf. 140-141) dargestellt; dazwischen steht die Auloi spielende Sirene mit ausgebreiteten Flügeln **Mw/Sirene re 8b** (Bd. 38, 2 Taf. 75; **Taf. 58, Komb. Per 106**), ursprünglich ein Motiv des Certus Rasin(i)⁹³². Ob dieses Motiv bei Rasinius in irgendeinem Zyklus eine Rolle gespielt hat, wissen wir nicht (s.u.); wahrscheinlich aber ist die Sirene in dieser 4. Phase der perennischen Werkstatt nur als Trennungsmotiv in einem Delphin-fries einzuschätzen.

Kleine Delphine mit berittenen Eroten sind ebenfalls in dem Zyklus V der Nereiden verwendet; nur einer davon ist z.Zt. bekannt (**EP li 36a** auf **T/Delphin li 2a**: Bd. 38, 1 S. 35.260; 2 Taf. 6.141)⁹³³ (s. Zyklus V).

XLIX/2 AUFGESPANNTES TIERFELL

T/Fell 6b (Bd. 38, 1 S. 274; 2 Taf. 153).

Auf einem in Tiddis ausgegrabenen Kelchfragment, das mit dem raren NSt. **Per 4.C+Per 4.G** (eine verkleinerte Version von **Per 4.B+Per 4.F**) signiert ist, ist das aufgespannte Pantherfell **T/Fell 6b**, ein Motiv des Rasinius, abgebildet⁹³⁴. Von dem Tierfell breiten sich nach rechts und nach links doppelte, punktierte Girlanden aus, in deren Mitte ein Eros **EP li 16a** (Bd. 38, 1 S. 32; 2 Taf. 5) eingestempelt ist. Der hohe Rand ist mit unregelmäßig eingeklebten Appliken geschmückt; man erkennt eine Rosette und (zweimal) den Satyrkopf **mMa re 5b** (Bd. 38, 1 S. 297; 2 Taf. 163); wieder ein aus dem Repertoire des Rasinius entnommenes Motiv.

Das Pantherfell **T/Fell 6b** dekoriert desweiteren einen unsignierten, zu drei Vierteln erhaltenen Kelch aus Monte Jato, den ich auch – wie B. Hedinger – als Werk des Crescens einstufe⁹³⁵; das Motiv trennt zwei sich gegenüberstehende Hunde, **T/Canidae re 8a** und **T/Canidae li 12a** (Bd. 38, 2 Taf. 137-138; vgl. Zyklus XLIX), die vor einer Amphora auf Voluten (**Taf. 53, 61**) dargestellt sind. Bemerkenswert sind auch hier die Appliken, die die Silensmaske des Rasinius, Typus **mMa fr 15**, als **mMa fr 15b** (Bd. 38, 1 S. 302) wiedergeben (**Taf. 58, Komb. Per 104**).

Schließlich sind auf diesen zwei Stücken drei aus dem Rasinius-Repertoire stammende Motive abgebildet, die mit jenen der 4. Phase vermengt sind.

⁹²⁸ Vgl. z.B. Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2703 und 6450 (= Stenico 1959, Taf. 2, 3e, nicht f): **T/Delphin li 9a** (Bd. 38, 1 S. 261; 2 Taf. 141).

⁹²⁹ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2703 hat das identische Randornament (**Taf. 50, 12-13**) wie Mainz, RGZM, Inv.-Nr. O.31940 und Scoppieto mit Sphingen, die signierte Werke des Crescens sind.

⁹³⁰ D.-W. Taf. 25, 353. Der dort dargestellte Eros könnte **EP re 14b** (Bd. 38, 1 S. 22) sein.

⁹³¹ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 3103.

⁹³² Alexander 1943, Taf. 44, 4; s.: **Mw/Sirene re 8a** und Zyklus XV/2 des Rasinius.

⁹³³ D.-W. 68, VI, 11 des M. Perennius; Taf. 3, 30.

⁹³⁴ Guéry 1994, 179 Abb. 25, 500.

⁹³⁵ Hedinger 1999a, 83-84 Taf. 58, 964; 130, 964 (nicht 961). Das Stück ist in einem schlechten Zustand erhalten; ich bin der Meinung, daß dort nur das Pantherfell Typus **T/Fell 6** (und nicht auch **T/Fell 7**: Bd. 38, 2 Taf. 153, das sich bei Rasinius mit ersterem abwechselt) abgebildet ist.

L MASKEN

Wie für die Putten und Eroten habe ich den Eindruck gewonnen, daß auch das Repertoire der Masken sich in der letzten Phase der Werkstatt stark erweitert hat. Bestimmt nur ein Teil davon ist mir durch Publikationen und Photos bekannt und im Katalog der Punzenmotive registriert. Oft wurden diese Motive auch als Appliken verwendet, um die hohen Ränder der Kelche zu dekorieren. Man kann auch nicht übersehen, daß einige Maskentypen hauptsächlich dem Punzenschatz des Rasinius entnommen sind; das gleiche hat man schon bei einigen anderen Figurentypen beobachten können.

Die Silensmaske **mMa fr 4a** (Bd. 38, 1 S. 299; 2 Taf. 163) ist durch die Formschüssel in Arezzo, Inv.-Nr. 2619⁹³⁶ (**Taf. 59, Komb. Per 107**) und den Kelch aus Città della Pieve im ehem. Florentiner Nationalmuseum⁹³⁷, die mit der Signatur **Per 4.B+Per 4.F** versehen sind, gut bekannt. In Viviani (s. Anm. 936) wurde eine falsche Angabe (Werk des P. Cornelius) zur Aretiner Formschüssel gemacht, die aber schon A. Stenico korrigierte⁹³⁸. Nach der Betrachtung eines Photos halte ich es für möglich, daß versucht wurde, das Cognomen (**Per 4.F**) auf dieser kompletten Formschüssel auszuradiieren; ich bin davon überzeugt, daß die moderne Bostoner Punze mit gleicher, leicht retuschierter Maske aus dieser Form extrapoliert wurde⁹³⁹. Von diesem Silenskopf breiten sich Girlanden aus, in der Regel aus Efeublättern bestehend, die in ein- oder dreifache Reihen (**Taf. 51, 25**) gegliedert sind (s. **Komb. Per 107**); in einigen Fällen sind sie mit anderen Motiven kombiniert und können durch zusätzliche Ornamente bereichert sein, wie z.B. einen Thyrsos⁹⁴⁰, den »cornelianischen« Eros **EP re 14b** (Bd. 38, 1 S. 22)⁹⁴¹, oder andere Masken: Interessant ist der Fall auf dem Formfragment in Arezzo, Inv.-Nr. 4492, auf dem die Maske des Rasinius, Typus **mMa fr 15** (Bd. 38, 2 Taf. 165), über der Girlande eingetieft ist. Da letzteres Motiv auch als Applike auf den dem Crescens zugeschriebenen Kelchen aus Chur und aus Monte Jato⁹⁴² belegt ist, kann man als Folgerung behaupten, daß die beiden Masken **mMa fr 4a** und **mMa fr 15b** (Bd. 38, 1 S. 302) insbesondere in der Produktion des M. Perennius Crescens verwendet wurden.

Mehrmals von Crescens signiert sind auch Stücke, die mit der Satyrmaske **mMa re 5b** (Bd. 38, 1 S. 297; 2 Taf. 163) als Reliefmotiv oder als Applike⁹⁴³ dekoriert sind. Auch dieses Motiv befindet sich im Repertoire des Rasinius (**mMa re 5a**: Bd. 38, 1 S. 297). Ich möchte hier darauf aufmerksam machen, daß ein un-signiertes, jedoch sicher aus der 4. Phase der Werkstatt stammendes Tübinger Fragment mit dieser Maske⁹⁴⁴ das identische Motiv des knorrigen Baum zeigt, der auf dem strittigen Münchener Formschüsselfragment Loeb SL 524 mit Jagdszene (vgl. Zyklus XLIII) abgebildet ist⁹⁴⁵.

Die kleine weibliche Maske **wMa fr 12a** (Bd. 38, 1 S. 313; 2 Taf. 169) wurde wahrscheinlich sowohl von Saturninus als auch von Crescens verwendet, ein Motiv, das sehr oft als Applike auf der unverzierten Keramik zu beobachten ist. Wegen seiner kleinen Dimension eignet sich dieser Typ von Maske sogar als durchgehender Dekor unter dem Rand (**Taf. 50, 17**)⁹⁴⁶ oder als Stütze für Motive, die im Fries eine geringere Höhe aufwiesen als die anderen: so befinden sie sich – um ein Beispiel zu nennen – auf einem Formfragment in Arezzo⁹⁴⁷ mit der Signatur des Crescens (**Per 4.B+Per 4.F**) unter den Amphoren (**Taf. 53, 60**), die sonst in der Luft gehangen hätten (**Taf. 59, Komb. Per 108**). Die zwei kleinen Masken tragen auch die Girlanden auf der wieder von Crescens signierten Form aus Scoppieto (s. Zyklus XLVII); auf diesem Stück ist

⁹³⁶ Viviani 1921, Abb. 37.

⁹³⁷ Ballardini 1964, Taf. 1, oben rechts; Inv.-Nr. 75838.

⁹³⁸ Stenico 1960a, Nr. 436.

⁹³⁹ Porten Palange 1995, Taf. 44, P 8.

⁹⁴⁰ Auf dem ehem. Florentiner Kelch (vgl. Anm. 937).

⁹⁴¹ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2621-2622.

⁹⁴² Hochuli 1991, Taf. 5, 1. – Hedinger 1999a, Taf. 58, 964; 130, 964 (nicht 961); 90 Abb. 10, A 11.

⁹⁴³ Auf dem ehem. Florentiner Kelch (vgl. Anm. 937) und auf einem Kelchfragment aus Tiddis, in: Guéry 1994, 179 Abb. 25, 500.

⁹⁴⁴ D.-W. Taf. 25, 348.

⁹⁴⁵ Chase 1908, Taf. 6, 136. Vgl. S. 128-129.

⁹⁴⁶ Comfort 1938a, Taf. 7, 6. – D.-W. Taf. 18, 314.

⁹⁴⁷ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 3001+3006, publiziert in: Zamarchi Grassi 1987, 93 Abb. rechts.

auch mehrmals die Maske **wMa fr 17a** (Bd. 38, 1 S. 314; 2 Taf. 169) abgebildet (Taf. 57, **Komb. Per 98**; vgl. auch Taf. 58, **Komb. Per 105**).

Mit dem Namensstempel **Per 4.A** sind in zwei Fällen die Masken **mMa fr 22a** und **mMa fr 37a** (Bd. 38, 1 S. 303, 306; 2 Taf. 165-166) gekennzeichnet. Es handelt sich um zwei Kelchfragmente aus Can Xammar, nördlich von Barcelona⁹⁴⁸, bzw. in Arezzo⁹⁴⁹ (Taf. 59, **Komb. Per 109**), die mit anderen Aretiner Stücken den gleichen Dekor gemeinsam haben. Die Masken sind über einem Bogen (etwa Taf. 53, 67) dargestellt, alternierend mit einem lanzettförmigen Blatt mit seitlichen Spindeln (Taf. 52, 43). Der Typ der Signatur und das Trennungsmotiv sprechen deutlich für eine Produktion des M. Perennius Saturninus. Von ihm signiert (**Per 4.I**), kenne ich noch ein weiteres Formfragment in Arezzo, Inv.-Nr. 2726, auf dem die Maske **mMa li 10a** (Bd. 38, 1 S. 310; 2 Taf. 167) zusammen mit der verkleinerten Mänade aus dem Repertoire des Rasi-nius, Motiv **M re 7d** (Bd. 38, 1 S. 120; 2 Taf. 55), abgebildet ist (Taf. 59, **Komb. Per 110**).

Zwei weibliche Masken, die z.Zt. nur als Appliken dokumentiert sind, **wMa fr 9a** und **wMa fr 10a** (Bd. 38, 1 S. 313; 2 Taf. 168), schmücken ebenfalls Kelche dieser Phase. Auch deswegen bin ich fest davon überzeugt, daß der Kelch aus Sa Portella, der für E. Ettlinger ein Werk des M. Perennius Bargathes sein könnte⁹⁵⁰, wegen seines Profils, seiner Motive (**wMa fr 9a** und **T/Equidae li 10a**: Bd. 38, 1 S. 267; 2 Taf. 148), seiner schlechten Ausführung und nicht zuletzt seiner Signatur (m.E. **Per 4.A** statt **Per 3.C**) in der Werkstatt des Saturninus angefertigt wurde. Ferner ist **wMa fr 9a** auch auf einer Scherbe der Slg. Loeb in München⁹⁵¹ in Verbindung mit der für Crescens typischen Signatur **Per 4.B** zu sehen. Dieses Motiv wurde also von beiden Produzenten benutzt, um die Ränder ihrer Kelche zu schmücken.

Im übrigen sind weitere Masken, die z.Zt. ohne Begleitung einer Signatur sind, bekannt. Eine der interes-santesten ist zweifellos das Medusenhaupt **wMa fr 1a** (Bd. 38, 1 S. 311; 2 Taf. 168), das auf einem Tübin-ger Formfragment mit der Satyrmaske **mMa fr 32a** (Bd. 38, 1 S. 305; 2 Taf. 165) fragmentarisch abgebildet ist⁹⁵². Während ich das Motiv des Medusenhauptes anhand zweier Stücke in Arezzo⁹⁵³, die Girlanden bzw. einen vegetabilischen Dekor als Trennungsmotive zeigen, rekonstruieren konnte, ist jenes des Satyrs unvoll-ständig geblieben. Ebenfalls unsigniert ist das Aretiner Formfragment Inv.-Nr. 2620, auf dem der Silenskopf **mMa re 2a** (Bd. 38, 1 S. 297; 2 Taf. 163) über dem **Altar 4a** (Bd. 38, 1 S. 325; 2 Taf. 173) eingetieft ist (Taf. 59, **Komb. Per 111**). Der Fries war durch senkrechte Thyrsoi (Taf. 53, 56) aufgeteilt.

Auf einem weiteren unsignierten Aretiner Formschüsselfragment⁹⁵⁴, das stilistisch wohl ein Werk des Crescens sein könnte, ist die Theatermaske **mMa fr 38a** (Bd. 38, 1 S. 306; 2 Taf. 166) über einer Girlande (Taf. 51, 26) dargestellt, die mit Rosetten (Taf. 52, 48) befestigt ist (Taf. 59, **Komb. Per 112**). Ich vermute, daß genau diese Maske auf der gefälschten Hannoveraner Form (mit Retuschierungen) reproduziert ist⁹⁵⁵. Sicher der 4. Phase zugehörig ist auch die von **mF re 13a** (Bd. 38, 1 S. 38-39; 2 Taf. 8) getragene Maske **mMa li 14a** (Bd. 38, 1 S. 310; 2 Taf. 167) auf einer Münchener Scherbe der Slg. Loeb⁹⁵⁶.

Schließlich habe ich die Scherbe in Heidelberg Inv.-Nr. R 302 mit ziemlich Sicherheit der letzten Phase der perennischen Werkstatt zugeschrieben. Diese Zuschreibung stützt sich sowohl auf technische Merkmale als auch auf die Ammonsmaske als Applike, **mMa fr 11b** (Bd. 38, 1 S. 300-301; 2 Taf. 164), die auch als Re-liefmotiv in der 4. Phase bezeugt ist. Die Ammonsmaske wäre somit bislang das einzig bekannte Masken-motiv, das von der 3. Phase der Werkstatt in die letzte übergegangen ist. Folglich gehört auch die dort

⁹⁴⁸ Clariana 1992, 67 Taf. 4, 87-8-27.

⁹⁴⁹ Arezzo, Museum, Inv.-Nr. 2627; vgl. auch Inv.-Nr. 2624 (Form-fragment).

⁹⁵⁰ Ettlinger 1983a, 92 Taf. 31, 2-6.

⁹⁵¹ Chase 1908, 164 Kat. 503.

⁹⁵² D.-W. Taf. 35, 370. – Stenico 1960a, Nr. 1422: »... assai proba-bilmente di Crescens«. Ich stimme zu.

⁹⁵³ Inv.-Nr. unbekannt. Es handelt sich um ein Form- und ein Kelch-fragment.

⁹⁵⁴ Inv.-Nr. unbekannt.

⁹⁵⁵ Porten Palange 2002, 28f, Abb. 2, mit dem Sigel F 85.

⁹⁵⁶ Chase 1908, 100 Kat. 179.

abgebildete Satyrmaske **mMa li 3a** (Bd. 38, 1 S. 309; 2 Taf. 167) der 4. Phase an, obwohl ich keine weiteren Vergleichstücke gefunden habe.

Zweifelhaft bleibt immer noch die Zuweisung des Tübinger Stückes Inv.-Nr. 2560⁹⁵⁷, auf dem Athena (**wMG/Athena li 2a**) und Hermes (**mMG/Hermes re 2a**) dargestellt sind (s. Zyklus XL). Während der Blätterfries unter dem Rand nicht klassifizierbar ist⁹⁵⁸, ist die Maske, Typus **mMa li 6**, ein Motiv des Rasinius. Falls das Formfragment ein Werk des Crescens oder des Saturninus sein sollte, wäre die Maske **mMa li 6b** (Bd. 38, 1 S. 309) erneut ein Motiv, das von der Werkstatt des Rasinius zur 4. Phase des M. Perennius gewandert ist.

LI ORNAMENTALE PRODUKTION

Die Produktion von Gefäßen mit vegetabilischen Motiven ist in der 4. Phase zahlreich, hier aber nur am Rande erforscht. In der Regel handelt es sich um kleine Kelche mit hohen Rändern, die mit Appliken dekoriert, und deren Friese oben durch eine schlichte Punktreihe begrenzt sind. In den **Taf. 51-52** sind einige der vielen Motive zeichnerisch reproduziert, die – so hoffe ich – den Stil dieser Produktion, zumindest teilweise, vermitteln können.

Die Kombinationen der Motive variieren ständig, so daß es schwierig ist, den Dekor in Gruppen zusammenzufassen.

Ich habe den Eindruck gewonnen, daß die Friese, die Saturninus bevorzugt, oben mit waagerechten Palmetten und Blüten, unten mit Volutenpalmen und Kolben⁹⁵⁹, oder, wie auf einem Kelch aus Pompeji⁹⁶⁰, mit länglichen Blättern mit gezackten Rändern, die sich mit Spindeln und kleinen Volutenpalmen abwechseln (**Taf. 51, 32; 52, 44; 53, 66; 59, Komb. Per 113**), dekoriert sind.

Ein Kelch aus Sarteano (Siena) (NSt.: **Per 4.A+Per 4.M**; Typus **Per a/12**) (**Taf. 60, Komb. Per 114**)⁹⁶¹ und einer aus Can Xammar (NSt.: **Per 4.I**)⁹⁶² zeigen den Fries in zwei Hälften geteilt, oben mit waagerechten Ranken- und Palmettenmotiven (**Taf. 52, 37, 53**) bzw. mit Blättern und Beeren, unten – in beiden Fällen – mit einer Reihe vertikaler, länglicher Blätter (**Taf. 52, 42**) oder Zungen (**Taf. 50, 18**) geschmückt.

Die Gliederung des Frieses in zwei Teile ist auch auf weiteren Kelchfragmenten zu beobachten, die oben mit einem wellenartigen Dekor mit verschiedenen Blüten, unten nochmals mit Zungen oder länglichen Blättern dekoriert sind⁹⁶³ (**Taf. 60, Komb. Per 115**). Dieser Dekor stammt eindeutig von M. Perennius Bargathes⁹⁶⁴; für unsigned Scherben ist die Zuschreibung zwischen 3. und 4. Phase jedoch oft schwierig oder gar unmöglich.

Mit der Signatur **Per 4.A** ist der Kelch aus Sa Portella⁹⁶⁵ versehen, m.E. sicher kein Produkt des Bargathes, wie E. Ettliger meinte (s.o.), sondern der 4. Phase, mit großer Wahrscheinlichkeit ein Werk des Saturninus (s.o.). Dargestellt ist eine Reihe von Bögen, dazwischen je eine Pferdeprotome (**T/Equidae li 10a**: Bd. 38, 1

⁹⁵⁷ D.-W. Taf. 14, 220. – Stenico 1960a, Nr. 1109.

⁹⁵⁸ Das Randornament ist auf einem unklassifizierten Aretiner Formfragment (Inv.-Nr. unbekannt) bezeugt.

⁹⁵⁹ D.-W. Taf. 26, 375. Vgl. noch: D.-W. Taf. 26, 376, 377, 378. – Arezzo, Museum, Scherbe, Inv.-Br.9126 (**Per 4.I**). Von Saturninus sind wahrscheinlich die Stücke in: Vannini 1988, 114 Kat. 115a-b (man muß die Palmette waagrecht betrachten); 130 Kat. 134a-b.

⁹⁶⁰ Neapel, Nat. Museum, Inv.-Nr. 164(1?)3; vielleicht: CIL X 8056, 253 (= O.-C. 1285,12 mit unkorrekter Signatur). H. 15,2 cm; Durchm. 18 cm (Notiz und Zeichnung H. Klumbach; Photo L. Soricelli).

⁹⁶¹ Pernier 1920, Abb. 15 und Photos Stenico; O.-C. 1285,9 mit unkorrekter Signatur. Zum gleichen Dekor vgl. noch: D.-W. Taf. 33, 269. – Ettliger 1983a, Taf. 13, 310. – Auf einem Formfrag-

ment in Arezzo (Florenz, Neg.-Nr. 38398/5) ist wieder eine Reihe des Palmetten- und Rankenmotivs (**Taf. 52, 37**) abgebildet, und dazwischen ist die Signatur **Per 4.E** eingestempelt: Daß diese Signatur eine des Saturninus ist, ist anhand eines Kelches aus Nordafrika bestätigt worden (s.o.).

⁹⁶² Clariana 1990, 86 Nr. 8 A; vgl. **wMa fr 10a**.

⁹⁶³ Vgl. Knorr 1912, Taf. 1, 14. – Lissi 1963, Abb. 9-10, 13. – Arezzo, Museum, Scherbe, Inv.-Nr. 9170 (vgl. **mMa re 5b** als Applike). Ferner: Bergamini 1982-1983, Taf. 3, 10; 140 Abb. 38 (NSt.: **Per 4.B+Per 4.F**).

⁹⁶⁴ Vgl.z.B. D.-W. Taf. 18, 272-273. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 143-144 Kat. 140-141. – Frankfurt/M., Museum für Vor- und Frühgeschichte, Inv.-Nr. β 595.

⁹⁶⁵ Ettliger 1983a, 92 (Bargathes), 163 Taf. 31, 2-6.

S. 267; 2 Taf. 148); dieses Motiv, das aus dem Repertoire des Bargathes stammt, ist auf dem Formfragment in Arezzo, Inv.-Nr. 7717, mit dem Motiv **Taf. 50, 16** am Rand, ebenfalls verwendet worden. Der Kelch aus Sa Portella zeigt übrigens, wie schon oben erwähnt, die für diese letzte Phase übliche Applike **wMa fr 9a** (Bd. 38, 1 S. 313; 2 Taf. 168).

Auch von Crescens haben wir einige signierte Stücke. Ein Kelch aus Ostia⁹⁶⁶, dessen Rand nicht erhalten und der mit dem NSt. **Per 4.B+Per 4.F** versehen ist, zeigt Weinblätter und Trauben, die auf einer wellenartigen Ranke angesetzt sind. Deswegen ist ein Formfragment in Tübingen dem Crescens zuschreibbar⁹⁶⁷ sowie eine Scherbe in Arezzo mit dem NSt. **Per 4.B**⁹⁶⁸. Solche wellenartigen Ranken werden auch bei Saturnus im Hintergrund verwendet (s.o.). Ein signierter Kelch aus Cosa ist mit Olivenblättern und Früchten dekoriert⁹⁶⁹ (**Taf. 60, Komb. Per 116**).

Der Kelch aus Argos (Typus **Per a/13**), dessen Signatur von Ch. Abadie falsch gelesen wurde, ist ebenfalls ein Werk des Crescens (**Per 4.B+Per 4.F**)⁹⁷⁰; das Stück mit hohem Rand und vielen verschiedenen Appliken wirkt wie eine spätere Arbeit: der einzige Dekor besteht aus monotonen Stabornamenten. Ebenso eintönig ist der Dekor auf einem Kelchfragment in New York, MMA⁹⁷¹, mit siebenblättrigen Palmetten (**Taf. 51, 36**), die in drei Reihen – schuppenartigen angeordnet – das Gefäß bedecken. Auch in diesem Fall ist der Einfluß von Werken des M. Perennius Bargathes nicht zu übersehen⁹⁷².

Ansonsten kenne ich noch mehrere Stücke in Arezzo mit Blumen, Blüten, Blättern, Ranken, Voluten usw., die aber unpubliziert und unsigniert sind. Sie gehören zweifellos der 4. Phase der Werkstatt des M. Perennius an; sie aber konkret dem Crescens oder dem Saturninus zuschreiben, ist z.Zt. unmöglich. Als Beispiel führe ich nur den Fries eines Aretiner Formfragments (**Taf. 60, Komb. Per 117**) an⁹⁷³.

⁹⁶⁶ G. Becatti, Edificio con Opus sectile fuori Porta Marina. Scavi di Ostia 6 (Roma 1967) 32 Taf. 40, 1-2.

⁹⁶⁷ D.-W. Taf. 25, 351; wahrscheinlich auch: Taf. 22, 284.

⁹⁶⁸ Knorr 1912, Taf. 1, 7.

⁹⁶⁹ Marabini Moevs 1980, Taf. 10 unten (= Ead. 2006, Taf. 76, 40).

⁹⁷⁰ Abadie 1984, 425-426 Abb. 2-4.

⁹⁷¹ Alexander 1943, Taf. 44, 1.

⁹⁷² Vgl. z.B. D.-W. Taf. 23, 318, 320. – Marcus Perennius Bargathes 1984, 156-157 Kat. 161-162.

⁹⁷³ Inv.-Nr. unbekannt.