



GESCHE OLBRICH

ARCHAISCHE STATUETTEN
EINES
METAPONTINER HEILIGTUMS

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER - ROMA

1979

STUDIA
ARCHAEOLOGICA

23

GESCHE OLBRICH

ARCHAISCHE STATUETTEN
EINES
METAPONTINER HEILIGTUMS

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER - ROMA

1979

- | | |
|----------------------|---|
| 1 - DE MARINIS, S. | - La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica. 1961. |
| 2 - BARONI, F. | - Osservazioni sul «Trono di Boston». 1961. |
| 3 - LAURENZI, L. | - Umanità di Fidìa. 1961. |
| 4 - GIULIANO, A. | - Il commercio dei sarcofagi attici. 1962. |
| 5 - NOCENTINI, S. | - Sculture greche etrusche e romane del Museo Bardini in Firenze. 1965. |
| 6 - GIULIANO, A. | - La cultura artistica delle province greche in età romana. 1965. |
| 7 - FERRARI, G. | - Il commercio dei sarcofagi asiatici. 1966. |
| 8 - BREGLIA, L. | - Le antiche rotte del Mediterraneo documentate da monete e pesi. 1966. |
| 9 - LATTANZI, E. | - I ritratti dei «cosmeti» nel Museo Nazionale di Atene. 1968. |
| 10 - SALETTI, C. | - Ritratti severiani. 1967. |
| 11 - BLANK, H. | - Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern. 2a Ed. riv. ed il. 1969. |
| 12 - CANCIANI, F. | - Bronzi orientali ed orientalizzanti a Creta nell'VIII e VII sec. a.C. 1970. |
| 13 - CONTI, G. | - Decorazione architettonica della «Piazza d'oro» a Villa Adriana. 1970. |
| 14 - SPRENGER, M. | - Die etruskische Plastik des V. Jahrhunderts v. Chr. und ihr. Verhältnis zur griechischen Kunst. 1972. |
| 15 - POLASCHEK, K. | - Studien zur Ikonographie der Antonia Minor. 1973. |
| 16 - FABBRICOTTI, E. | - Galba, 1976. |
| 17 - POLASCHEK, K. | - Porträttypen einer claudischen Kaiserin. 1973. |
| 18 - PENSA, M. | - Rappresentazioni dell'oltretomba nella ceramica apula. 1977. |
| 19 - COSTA, P.M. | - The pre-islamic antiquities at the Yemen National Museum. 1978. |
| 20 - PERRONE, M. | - Ancorae Antiquae. Per una cronologia preliminare delle ancore del Mediterraneo. |
| 21 - AUTORI VARI | - Studi sull'arco onorario romano. |
| 22 - MORANDI, A. | - Epigrafia Italica. |
| 23 - OLBRICH, G. | - Archaische Statuetten eines Metapontiner Heiligtums |

Per te che sai

EINFÜHRUNG

Es sind wohl sieben Jahr' seit der Kollege und Freund Prof. Dinu Adamesteanu mich fragte, ob nicht ein Archäologe aus der 'Münchner Schule' fähig und bereit sei, die in die Tausende gehenden Terrakotta-Statuetten zu bearbeiten und zu veröffentlichen, die während der Ausgrabungen des antiken Metapont bei der Kapelle San Biagio gefunden wurden. Damals hat die Autorin der hier vorliegenden Publikation diese Aufgabe übernommen. Im Sommer-Semester 1974 hat sie mit dieser Arbeit bei der Philosophischen Fakultät der Universität München promoviert.

Frau Dr. Olbrich hat bei der kunstgeschichtlichen Interpretation der Statuetten auch die Methode der Struktur-Analyse angewendet. Selber sagt sie dazu (hier auf Seite 23): "Was den strukturanalytischen Aussagewert der Terrakotten betrifft, so ist dessen Beurteilung problematisch, und man sollte sich vor einer Überbewertung dieser 'bescheidenen Kleinkunst' ebenso hüten wie vor ihrer Unterschätzung." Gerade dies Letzte möchte ich ausdrücklich betonen. Denn jedenfalls mit Hilfe der Struktur-Analyse gelingt es hier, die Überfülle des Materials sinnvoll zu ordnen, zur Darstellung charakteristischer Eigenart der metapontiner Koroplastik und schließlich auch zu religionsgeschichtlichen Ergebnissen zu gelangen. So ist anhand dieses, wenn auch 'bescheidenen Materials der Kleinkunst' wiederum eine Seite in der Kunstgeschichte Großgriechenlands geschrieben.

München, im Juli 1978

Ernst Homan-Wedeking

INHALTSVERZEICHNIS

	<i>Seite</i>
EINFÜHRUNG	7
VORWORT	13
I. ZUM FUNDORT SAN BIAGIO	15
II. ZUR HERSTELLUNGSTECHNICK UND UNTERSUCHUNGSMETHODE	18
A. <i>Technik</i>	18
Handarbeit - Matrize - Rückseite - Affixe	
B. <i>Ton - Farben</i>	20
C. <i>Untersuchungsmethode - Klassifikation</i>	20
1. stehend (A) - thronend (B) - Köpfe (C)	
2. Serien:	
Meßtechnik - Schrumpfung - Parallelen	
3. Gruppen:	
Stilkritik - Strukturanalyse	
4. Datierung	
D. <i>Strukturanalytischer Aussagewert der Terrakotten</i>	23
1. Relief, Rundplastik, Frontalität, Kontur, Tiefe, Bewegung	
2. Vergleich mit anderen Kunstgattungen	
E. <i>Stilistischer Aussagewert</i>	25
III. STRUKTURANALYTISCHE AUSWERTUNG	26
A. <i>Hauptgruppen und ihre formalen Eigenarten</i>	26
1. Körper	26
a) Bewertung (Vgl. zu Köpfen)	
b) Strukturen der Hauptgruppen, Grundformen	
c) Komposition, Verhältnis zum Raum	
d) Sitzmotiv	
e) Haar und Kleidung	
f) ornamentale Dekors	
2. Köpfe	31
a) Strukturen der Hauptgruppen	
b) Form- und Proportionseigenarten	
c) Verhältnis zum Raum	
d) Einansichtigkeit	
e) Körperauffassung	

B. <i>Stilistische Tendenzen und Strukturen</i>	37
a) Antinomien	
b) 'ritardo coloniale', Dädalismen	
c) Eklektizismus	
d) Degenerationstendenzen	
e) Seriengrößen und Typenschatz	
f) strukturelle und formale Eigenarten	
C. <i>Einflüsse, Importe, Verwandtschaften (Vergleiche)</i>	43
D. <i>Auszählung und chronologische Übersicht der Vergleichsstücke</i>	57
E. <i>Abhängigkeiten von anderen Kunstgattungen</i>	60
1. Xoana	
2. Bronzen	
F. <i>Italische Komponenten</i>	68
<i>Zusammenfassung</i>	69
IV. KULTISCHE CHARAKTERISTIKA DES HEILIGTUMS VON S.BIAGIO, IKONOGRAPHISCHE AUSWERTUNG	70
A. <i>Erkennbare Aspekte und Hypostasen der verehrten Gottheiten (übergeordneter Zusammenhang)</i>	70
1. Lokales	70
a) Quellgottheit, Limnaia	
b) Heilgottheit	
c) Katharsis	
d) Vegetationsgöttin	
e) Hegemone	
2. Ikonographisches	74
a) Potnia Theron	
b) Agrotera	
c) Ziegengöttin	
d) Gorgo	
e) Vögel	
f) Hochzeitsgöttin (Kranz, Polos)	
g) Fruchtbarkeit, Geburtshelferin	
h) Löwen	
i) Kriegsgöttin? Speerschwingermotiv	
k) Soteira	
l) konischer Hut	
m) Bendis	
3. Charakteristika	84
B. <i>Weitere antike Hinweise auf Artemis Metapontina</i>	84
1. Münzen	
2. Hygins-Fabel	
3. Bakchylides-Epinikion	

C. <i>Verbindung mit anderen Gottheiten und Kulte</i>	86
1. chthonische Göttinnen, Demeter-Komplex	
2. Aphrodite?	
3. Hekate?	
4. Zeus Aglaïos	
5. Dionysos	
6. Orphik	
D. <i>Verbindungen und Verwandtschaften mit anderen Landschaften</i>	92
1. Peloponnes	
2. Achäer-Problem (Pylier)	
E. <i>Kult-Kontinuitäten</i>	95
z.B. Paestum, S.Maria d'Anglona, Bitalemi, Siracusa, S.Biagio Agri- gento, S.Biagio Metaponto	
<i>Zusammenfassung</i>	97
V. KATALOG	99
A - stehende Statuetten	100
B - thronende Statuetten	161
C - Köpfe	194
VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN	331
TAFELN	

VORWORT

Die vorliegende Arbeit ist die geringfügig veränderte Fassung einer im Frühjahr 1974 von der Philosophischen Fakultät I der Universität München angenommenen Dissertation. Sie entstand auf Grund eines Angebots des damaligen Soprointendente alle Antichità della Basilicata, Prof. Dr. Adamesteanu, die in Metapont zutagegekommene Koroplastik stilkritisch zu untersuchen und nach Möglichkeit corpusmäßig zu erfassen. Qualität und Ikonographie des Materials reizten zu einer detaillierten Analyse, die gewaltige Menge ließ allzu oft davor zurückscheuen. So bestand die wichtigste Aufgabe in der Entwicklung einer geeigneten Klassifizierungsmethode, die einzelne formale Strukturen von mechanischen Wiederholungen und Variationen zu unterscheiden ermöglichte, sowie größere Mengen bewältigen half. Die in diesem Falle angewandte Methode scheint mir auch auf Koroplastik außerhalb dieses geschlossenen Fundkomplexes S. Biagio anwendbar, bei je adäquater Änderung des Typenspektrums.

Diese Untersuchung metapontiner Terrakotten erstreckte sich auf die Zeit von 1970 - 1973 und umfaßt im Wesentlichen das bis 1973 gefundene Material von S. Biagio. Die bei den Sommer-Grabungen 1973 gefundene Koroplastik dieses Heiligtums konnte - mit Ausnahme einiger signifikanter Stücke, die bereits fragmentarisch vorhandene Typen vervollständigen - nicht mehr eingearbeitet werden. Bei dem mir kurz gestatteten oberflächlichen Überblick schien jenes Material auch ikonographisch oder typologisch kaum wesentlich anderes zu enthalten. Immerhin ist der Katalog S. Biagio so angelegt, daß er jederzeit erweitert werden kann. - Die Ergebnisse zum Thema 'Metaponto' des Convegno di Studi sulla Magna Grecia 1973 sind nur durch Textverweise und Anmerkungen berücksichtigt, da diese Arbeit im Oktober 1973 bereits fertig vorlag.

Allen jenen Hilfreichen, die mit Rat und Unterstützung zum Entstehen dieser Arbeit beigetragen haben, sei an dieser Stelle mein verbindlicher Dank ausgesprochen; insbesondere Prof. Dr. Adamesteanu, der mir freundlicherweise das Material zur Bearbeitung übertrug, sowie den verehrten Lehrern und Freunden Prof. Dr. Homann-Wedeking und Prof. Dr. Pugliese Carratelli. Sig. Aldo La Capra, Potenza, danke ich für die Herstellung der Fotografien.

G.O.

I

ZUM FUNDORT S. BIAGIO UND ZUM FUNDMATERIAL

Im nahe Metaponto gelegenen Quellheiligtum San Biagio¹ sind im Laufe verschiedener Grabungskampagnen zwischen 1964 und 1974 eine außerordentliche Menge Terrakotta-Figuren gefunden worden, deren originelle Typologie die ohnehin phantasievolle Ikonographie Großgriechenlands erheblich bereichert. Zur Identifizierung einiger spezifischer Charakteristika des Heiligtums und der dort verehrten Gottheiten geben die Votivfiguren wichtige Hinweise.

Das wenige Kilometer westlich des antiken Metapont gelegene, offenbar italiotische Heiligtum befindet sich am Abhang eines kleinen Höhenrückens, zwischen dem Bach Venella und dem Basento - Tal. 3 klare Quellen entspringen dort in einem kleinen, ost-west orientierten, langgestreckten Gebäude, dessen Mauerreste 2 Bauphasen erkennen lassen, eine ältere im VI.Jh., sowie eine Erweiterung und Veränderung um die Mitte des V.Jhs. An der Ostseite dieses cella-artigen Gebäudes sind - mit tieferem Niveau - 3 annähernd quadratische, gepflasterte Becken vorgebaut, die das aus dem sacello strömende Wasser auffangen.

Die Bedeutung dieser Gewässer für das antike Metapont kann kaum überschätzt werden; sie waren (und sind) die einzigen offenen Quellen in der Umgebung und fließen auch in Sommer stets reichlich.

Der Platz trägt seinen Namen nach einer kleinen, etwas oberhalb der Grabungsstelle gelegenen Kapelle, die dem S. Biagio geweiht ist. Wenige 50 m nördlich des antiken Gebäudes befinden sich die Reste eines antiken Töpferofens, der - wegen der dort gefundenen Keramik- und Statuetten-Fragmente des VI.Jhs.v.Chr. - offenbar zum Heiligtum gehörte.

Aus topographischen und kultischen Gründen hat dieser Platz sicher mehr Bedeutung als nur die einer ländlichen Idylle besessen: S. Biagio liegt unmittelbar an der antiken (und modernen) Verbindungsroute zwischen dem ionischen und dem tyrrhenischen Meer, die - im Basento-Tal

¹ D. ADAMESTEANU, *La Basilicata antica*, 1974, 55ff | *Bd'A* 1964, 360ff | *Bd'A* 1967, 19ff | *Atti Convegno Taranto* 1964, 127ff | *Atti Convegno Taranto* 1965 | 1966, 270ff.

entlang - hier vorüberführte. Und so hat man auch bereits vor Jahren Kontakte zur antiken Bergfestung Serra di Vaglio (nahe Potenza) festgestellt; die dort gefundenen Dachterrakotten des VI. Jhs. mit Reiter- und Wagendarstellungen sind nahezu identisch mit einigen in S. Biagio gefundenen Reliefplatten.

Seinen ländlichen Charakter erhält das Heiligtum auch durch seine Lage zwischen 2 Limites des aufgeteilten Agrarlandes des antiken Metapont; in der Umgebung sind zahlreiche Bauernhöfe aus der Zeit vom VI. - III.Jh. v.Chr. lokalisiert worden.

Das bei den bisherigen Grabungen zutagegekommene Fundmaterial läßt sich chronologisch auf die Zeit etwa von der 2.Hälfte des VII.Jhs. bis ca.zum Ende des IV.Jhs. fixieren. Dabei überwiegen quantitativ figürliche Terrakotten und Keramik aus archaischer Zeit, aus dem V.Jh. stammt relativ wenig, etwas zahlreicher sind wieder die Votive des IV.Jhs. Denn daß es sich um Votivgaben handelt, verrät die Typologie des Materials. Wie und wo derartige Votiv-Terrakotten einst deponiert wurden, demonstrieren u.a. griechische Vasenbilder von Brunnenhäusern und Nymphäen: man erkennt Statuetten und Pinakes, die unter und neben Wasserspeiern an die Wand gelehnt, auf den Boden gestapelt oder aufgehängt sind². Neben der großen Menge figürlicher Terrakotten gibt es vor allem Keramik: Miniaturgefäße, Arryballoi, Lekythoi, auch auffallend viele große, sehr reich verzierte Louteria. Die Mehrzahl der kleinen Votive ist künstlerisch durchweg nicht sehr anspruchsvoll, doch bieten viele große Prachtfiguren und Louteria eine fast 'barocke' Eleganz und phantasievolle Üppigkeit.

Die bisherigen Befunde weisen S. Biagio als metapontiner Heiligtum aus, das wohl in seinen etwas rustikalen, naturverbundenen Eigenarten bei der Bevölkerung der Chora und des Hinterlandes besonders beliebt war. Viele Figurentypen finden ihre Parallelen in Exemplaren aus dem Stadtgebiet; doch scheint das Repertoire - typologisch wie numerisch - in der Stadt etwas umfangreicher und verfeinerter zu sein.

Bisher weist auch nichts darauf hin, daß der Topos etwa vor der

² Brunnenhaus-Darstellungen: z.B. FR I, S.301f / III, Tf. 147 / TRENDALL, *Frühitaliotische Vasen*, 1938, Nr. 238 / N. NEUERBURG, *L'architettura delle fontane e ninfei nell'Italia antica: Mem. Acc. Arch. e Belle Arti*, Napoli 1965 / MUTHMANN, *Mutter und Quelle*, 49f, Abb. 6;80, Tf. 27,3; 85ff; 98/ MA 1916, 100, Abb.12 u.14/ MA 1938, Tav. III/ JHS 50, 1930, 246f / GINOUVÈS, *Balaneutiké*, 21, Tf. I,1/ AJA 1934, Tf. XXa/ ASAtene 1932/3, 229ff, Abb.197, Tav. XVIII/ AJA 1958, 323f, Tf. 86,6/ BCH 1958, 691f, Abb. 36.

Ankunft der Griechen besondere Bedeutung hatte. Wenige Fragmente neolithischer Keramik vom Typ Serra d'Alto sowie einige spät-eisenzeitliche Funde reichen kaum aus, um überhaupt eine gewisse kultische Verehrung der Quellen vor der Kolonisation zu attestieren.

II

ZUR HERSTELLUNGSTECHNIK UND UNTERSUCHUNGSMETHODE

Die Statuetten von S. Biagio sind größtenteils aus Matrizen geformt, die ihrerseits von sogenannten Archetypen (auch Patrizen genannt) abgenommen waren. Nach dem Abdruck aus der Patrizie wurden solche Matrizen meist noch überarbeitet und die feinsten Details hinzugefügt. Da von einem Archetypus meist mehrere Matrizen genommen wurden, können diese - und somit auch die aus ihnen geformten Figuren - untereinander in ihren handbearbeiteten Details abweichen. Solche um ein Geringes variierenden Formen nennt man Parallel-Matrizen, ihre Figuren wurden mit Variante A, B etc. bezeichnet. War nach einer gewissen Zeit eine Matrize abgenutzt, d.h. ihr Relief stumpf geworden, waren ihre Details verwischt, so konnte man - falls der Archetypus nicht mehr existierte - durch Abformung einer Figur der ersten Generation neue Matrizen gewinnen, die dann nach Möglichkeit nochmals in den Feinheiten und Details aufgebessert werden mußten. Solche Matrizen und ihre Figuren bilden dann eine zweite Generation, die sich - außer in den Nachbearbeitungen - auch durch ihr kleineres Format von der ersten Generation unterscheiden. Die Schrumpfung ist dem Trocknen und dem Brand zuzuschreiben³.

Mit Ausnahme weniger Stücke (A26, A39, A49), sind die Figuren auf der Rückseite unmodelliert; und auch bei den Ausnahmen ist nur stellenweise und schematisch an der rückwärtigen Haarpartie herumgeformt und geritzt worden. Je nach Größe und Tiefe der Figuren blieb die Rückseite glatt oder wurde leicht ausgehöhlt, um ein Zerreißen des Tons beim Brand zu vermeiden. Mittelgroße Köpfe sind an der Rückseite oft

³ Genauerer zum technischen Herstellungsprozeß bei: R.A. HIGGINS, *Greek Terracottas*, London 1967 / R.A. HIGGINS, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities*, British Museum, Vol. I, II, London 1954, 1959 / JENKINS, *Perachora I*, Oxford 1940 / WALTERS, *Catalogue of the Terracottas in the British Museum*, London 1903 / B. NEUTSCH, *Studien zur vortanagraisch-attischen Koroplastik*, Berlin 1952 / JASTROW, *Abformung und Typenwandel in der antiken Tonplastik: Opusc. Arch. II*, 1941 / P. KNOBLAUCH, *Studien zur archaisch-griechischen Tonbildnerei*, Halle 1937 / NICHOLLS, *Type, Group and Series: BSA 47*, 1952, 217ff / A. KÖSTER, *Die griechischen Terrakotten*, Berlin 1926, 24f.

leicht mit dem Finger eingetieft. Bei vielen, namentlich den kleinen Statuetten sind die seitlichen Ränder nach dem Abdruck aus der Matrize gar nicht oder nur unvollständig abgeschnitten, dadurch steigert sich ihr Reliefcharakter.

Nur wenige, oft recht plumpe Figuren, erweisen sich als handgeformt (z.B. A26, C214). Trotzdem finden sich zahlreiche verzerrte und vergrößerte Formen, besonders in den oft großen Serien der kleinen Köpfe. Diese Verzerrungen könnten auf Verletzungen des noch weichen Tons zurückzuführen sein; durchweg stammen solche Figürchen aber aus Matrizen, die infolge Massenproduktion stereotyp wiederhergestellt und ohne Auffrischung und Neubearbeitung weiterverwendet wurden; sie wurden oft weit über ihre 'Lebensdauer' hinaus benutzt. Auf diese Weise entstanden die fast bis zur Unförmigkeit entarteten Figurinen, die wir als 'degeneriert' bezeichnen. Einige - sehr umfangreiche - Serien bestehen ausschließlich aus solchen entarteten Figuren, die aus verbrauchten Matrizen stammen (z.B. B7, B8, C141).

Da es sich bei diesem Material um eine größere Menge von Stücken handelt (ca. 2.000 Exemplare), mag - mit aller Zurückhaltung - ein statistischer Sachverhalt vermerkt werden: Vergleicht man die Anzahl der Figuren mit der Zahl ihrer identifizierten 'Typen' (jede Katalognummer bedeutet in diesem Falle einen 'Typ'), so erweist sich das Repertoire der Körper als viel ärmer und gleichförmiger als jenes der Köpfe. Bei den stehenden Figuren kommen auf einen 'Typus' etwa 4,7 Exemplare; bei den thronenden Statuetten fallen ca. 5,5 Stücke auf einen 'Typus', bei den Köpfen gibt es pro 'Typus' nur 2,6 Exemplare. Dieses Ergebnis ist nicht verwunderlich, da die Koroplasten additiv arbeiteten.

So sind auch eine Anzahl Figuren zusammengesetzt aus matrizengeformten und aus handgearbeiteten Elementen, wie z.B. die Statuetten der großen Serie A99. Ihre Oberteile und Köpfe stammen aus der Matrize, die hohen eckigen Unterteile aber, sowie die vorgestreckten Unterarme, dazu scheibenförmige Schulterornamente und eventuelle weitere Accessoires sind mit der Hand geformt und in lederhartem Zustand 'angarniert'. In der Rückansicht der Statuette 23450 (A99) sind diese Ansatzstellen in der Taille der Figur noch deutlich erkennbar.

Ähnlich zusammengesetzt sind die großen Figuren der Serien A106f, deren hohes, tubusförmiges Unterteil auf der Scheibe gedreht, wogegen das in den Tubus eingelassene Oberteil aus der Matrize geformt ist. (vgl. A108). Nach Higgins stammt diese Technik ursprünglich aus Cypern und sei über Griechenland, besonders Korinth, nach Großgriechenland

gewandert⁴. Sehr stabil wird eine derartige Konstruktion trotzdem nicht gewesen sein; sämtliche Figuren dieser Technik sind an der Ansatzstelle gebrochen⁵.

Einzelne separat geformte und angesetzte Gliedmaßen sowie Schmuckelemente verändern oft die aus der Matrize gezogene Figur. Vorgestreckte Unterarme - bei kleineren Figuren oft aus den angeschnittenen und hochgebogenen Rändern geformt -, Flügel, scheiben- und tierförmige Schulterornamente, Dekorationen am Kopfputz u.a. bewirken so viele Variationen, daß der ursprüngliche Typus manchmal nur noch schwer erkennbar ist.

Der recht charakteristische *Ton* Metaponts ist zur Unterscheidung der einheimischen von den importierten Statuetten oft schon eine wesentliche Hilfe. Metapontiner Ton ist pulverig fein und recht weich, selten auch grob, er enthält wenig oder keine Mica und ist relativ niedrig gebrannt (viele der dickeren Figuren sind innen schlecht durchgebacken). Die Farbe des Tons variiert vor allem in verschiedenen kräftigen Orange-Tönen sowie Creme- und Ocker-Farben. Dagegen sind die Tonfarben der Nachbarorte, wie Tarent und Policoro, wo etliche gleiche Statuettentypen gefunden wurden, vorwiegend gelblich-grau, beige und rosa. Sicher sind alle Figuren einmal bemalt gewesen, doch sind fast keinerlei Farbspuren an den Statuetten von S. Biagio erhalten geblieben (Ausnahme: A2, A38). Häufiger finden sich Reste eines Slip (Engobe) in Weiß oder heller Cremefarbe.

Um aus einem so umfangreichen archäologischen Material überhaupt fundierte Aussagen zu erhalten, ist es notwendig, die Menge möglichst zusammenfassend zu gliedern und möglichst materialgerecht zu *klassifizieren*.

Wie sich zeigen wird, bleiben die Ergebnisse einer Interpretation, die vorwiegend mit typologischen Kriterien arbeitet, letztlich unbefriedigend, da weder die stilistische noch die mechanische Einheit des Materials dabei berücksichtigt wird. Unter einem Typus versteht man nach der Definition von Nicholls⁶ die Zusammenfassung einer Anzahl von Stücken mit starker Ähnlichkeit in lediglich äußerer Erscheinung und Form. Er kann durch-

⁴ R.A. HIGGINS, *Terrecotte Tarantine, Convegno Taranto 1970*.

⁵ A106. Ein restauriertes Exemplar: Palinuero II, Tf. 61 / ADAMESTEANU, *Metaponto*, Fig. 42.

⁶ NICHOLLS, *Type, Group and Series. A Reconsideration of some coroplastic fundaments*, in: *BSA* 47, 1952, 221ff.

weg leicht beschrieben werden (z.B. stehende weibliche Statuette mit Polos); die weitere spezielle Definition (z.B. Gestus und Draperie) bleibt der Bestimmung des Untersuchenden überlassen. Eine solch weitgefaßte Definition des Begriffs Typus scheint dem Terrakotta-Material eher gerecht zu werden als jener engere Begriff, der jede einzelne Matrizenform als einen Typus bezeichnet; denn dann ergäben sich Schwierigkeiten bei der Einordnung der vielen zusammengesetzten Figuren, die aus verschiedenen matrizengeformten oder aus matrizengeformten und handgearbeiteten Einzelteilen komponiert sind.

Im praktischen wie theoretischen Teil der Bearbeitung dieses metapontiner Materials sind daher soweit wie möglich die Anregungen von Nicholls über die Klassifizierung von Terrakotten berücksichtigt worden.

Der Übersichtlichkeit wegen wurden die Stücke zunächst grob unterteilt in: A stehende Statuetten - B thronende Statuetten - C einzelne Köpfe. Diese Aufstellung ergab sich, da die meisten Figuren zerbrochen und die Köpfe separat gefunden waren. Wo sich Körper und Köpfe rekonstruieren ließen, ist dies geschehen. Auch die unterschiedliche plastische Durchformung von Körpern und Köpfen legte deren getrennte Untersuchung nahe. Fast immer ist nämlich auf die Modellierung der Körper weniger Mühe und künstlerische Originalität verwendet worden als auf die der Köpfe. Die Körper sind oft fast stereotyp gehalten, sie scheinen auch über längere Zeit verschiedenen Kopftypen gedient zu haben, was ihren eigenen Aussagewert beträchtlich mindert.

Aber bereits in dieser ersten Aufteilung zeigt sich die Schwäche einer typologischen Gliederung; bei vielen in der Taille oder Hüfte gebrochenen Figuren ist es unmöglich zu bestimmen, ob sie als sitzend oder stehend konzipiert waren. Ja offensichtlich war diese zweifache Kompositionsmöglichkeit geplant; denn es finden sich Oberkörper gleicher Serie, die teils auf thronenden, teils auf sitzenden Unterteilen stecken (z.B. B14, B16). In solchem Falle kreuzt dann eine Serie durch 2 Typen.

Die weitere Klassifizierung befaßte sich mit der Zusammenstellung von Serien. Diese entstehen durch Sammlung aller Figuren und Fragmente, die aus einer Matrize geformt sind; bei großen Serien wird man mehrere Parallel-Formen annehmen müssen. Serien umfassen also Figuren, deren Formverwandtschaft mechanisch bedingt ist und die über eine typologische Ähnlichkeit hinausgeht, ebenso wie über eine stilistische Verwandtschaft. Alle Stücke einer Serie leiten sich ab von einem Archetypus, welcher die ersten Matrizen geliefert hat. In einigen Serien gibt es zwei oder mehrere Varianten (z.B. B6 oder A29), die sich auf denselben

Archetypus beziehen und die man nach Nicholls 'derivative', abgeleitet nennen könnte. Im übrigen sind Nicholls' Untergliederungen in mehrere Generationen, in abgeleitete Serien und Parallelen in der Praxis selten exakt durchzuführen. Genaue Messungen sind höchstens an den Köpfen möglich, überall sonst sind die Figuren zu sehr mit den Händen nachbearbeitet. Auch die oft winzigen Ausmaße der Figürchen beeinträchtigen die Exaktheit der Messungen. Da zudem nicht einmal das Ausmaß der Schrumpfung zwischen den einzelnen Generationen einheitlich ist (Jastrow⁷ errechnete durchschnittlich 9,4%, M. Bonghi Jovino⁸ kam auf etwa 8,5%, Schmaltz⁹ fand Durchschnittswerte von 6 - 7,7%), sollte man eine Unterteilung der sich ergebenden Serien nicht zu weit treiben, zumal der Aussagewert solcher Vergleichsmessungen gering ist.

Anschließend erfolgte eine Zusammenfassung verschiedener Serien und Einzelstücke in Gruppen. Neben der bloß mechanischen Verwandtschaft der Statuetten besteht natürlich auch eine stilistische. In Gruppen sind alle jene Stücke gesammelt, die sich in ihrer stilistischen Struktur ähneln, möglicherweise so sehr, daß sie aus derselben Werkstatt stammen könnten. Eine stilistische Gruppe kann ebenso wie eine Serie durch verschiedene Typen kreuzen, was auch bei einigen dieser Figuren der Fall ist; es finden sich eng verwandte Serien stehender und thronender Statuetten.

Bei der Klassifizierung ist also nach typologischen, nach mechanisch-technischen sowie nach stilistischen Kriterien getrennt vorgegangen worden. Nur so war es möglich, die Masse des Materials übersichtlich zu ordnen und sorgfältig zu analysieren.

Bei der chronologischen Fixierung taucht eine doppelte Schwierigkeit auf. Zum einen gibt es noch keinen sicheren Maßstab, mit dessen Hilfe festzustellen wäre, über wie lange Zeit sich die Produktion einer Serie erstreckt haben könnte. Nicht einmal ein zahlenmäßig großer Umfang gibt genauere Auskunft, weiß man doch nicht, welches Motiv einer großen Nachfrage bestimmter Werke zugrundeliegt: eine lange Tradition, die Beliebtheit eines Sujets, der günstige Preis, ein besonderer 'Ansturm' der Adoranten auf das Heiligtum, ein zeitweiliges Spezialistentum oder Monopol bestimmter Werkstätten oder was immer. Zum anderen sind

⁷ JASTROW, *Abformung und Typenwandel in der antiken Tonplastik: Opusc. Arch. II*, 1941.

⁸ M. BONGHI-JOVINO, *Capua preromana I*, Firenze 1965.

⁹ B. SCHMALTZ, *Terrakotten aus dem Kabirenheiligtum bei Theben*, Berlin 1974.

auch aus dem Kontext des Materials nicht genügend genaue Ergebnisse zu gewinnen, da die Datierung der italo-korinthischen Keramik nicht sehr exakt ist. Bleiben nur stilistische Kriterien der Figuren selbst. Vergleiche mit anderen Werkstätten, besonders Unteritaliens, ergeben wenig Stichhaltiges. Stilelemente verschiedener mutterländischer Schulen wurden oft lange Zeit nachgeschleppt, und für unteritalische Tonplastik existiert noch keine einheitliche Chronologie.

Was den *strukturanalytischen Aussagewert* der Terrakotten betrifft, so ist dessen Beurteilung problematisch, und man sollte sich vor einer Überbewertung dieser 'bescheidenen Kleinkunst' ebenso hüten wie vor ihrer Unterschätzung. Ihre charakteristische Zwischenstellung zwischen den Kunstgattungen Relief und Rundplastik begründet in ihnen eine häufig nicht ausgetragene Antinomie zwischen plastischen und tektonischen Elementen einerseits, sowie graphischen und ornamentalen Elementen andererseits (siehe A26, A38, B11, C213). Völlig flache Reliefplatten (A2, A3, A5, A27) gehören ebenso ins Repertoire wie scheinbar rundplastische Werke von beträchtlicher räumlicher Tiefe (vgl. C217, C235, C244, C257). Die Figuren sind völlig einansichtig, frontal angelegt. Da sie keine geformte Rückseite haben, besitzen die Statuetten keine echte Plastizität und ebensowenig echte Tektonik. Wo sie - teilweise beachtliche - räumliche Tiefe aufweisen (z.B. A99, C11, C234, C235, C240), bleiben die Grundformen zylindrisch oder kubisch, d.h. additiv aneinandergesetzte Flächen und wiederum einansichtig. Die Beweglichkeit einiger Figuren, zumal der Gestus der vorgestreckten Unterarme, erscheint als ein Versuch, aus diesem Dilemma der fehlenden echten Plastizität herauszukommen. Und doch wirkt gerade dieser Gestus wieder antinomisch; auch er durchbricht nicht die starre Frontalität.

Eine spezifische Eigenart der Terrakotten, die auf ihrer Massenproduktion beruht, ist ihre Degeneration von Typen oder Serien, d.h. die schrittweise Auflösung einmal geformter Strukturen, insofern Struktur das Verhältnis eines Ganzen zu seinen Teilen, sowie der Teile untereinander bedeutet. Solche Degenerationsprozesse werden hervorgerufen durch die übermäßige Verwendung müder, verbrauchter Matrizen sowie durch mangelnde Auffrischung solcher Matrizen, die von Figurinen einer früheren Generation abgenommen wurden. Merkmale des Degenerationsprozesses sind: Unsicherwerden oder völliges Verschwimmen des Konturs, Verwischen einiger Akzente und gleichzeitige Überbetonung anderer, Verschwinden einiger Formelemente und einseitige Herrschaft anderer. Auch die Proportionen können sich ändern. - Doch kann ein

solcher Degenerationsprozeß immerhin eine positive Aussage machen: die Tendenz, in welcher Richtung ein Typ degeneriert, ist nicht gleichgültig. Sie kann andeuten, welche Formelemente in der Struktur dieser Werke (und damit letztlich im allgemeinen Stil dieser Schule) die stärkste Energie besitzen, am längsten überleben. Es ist z.B. nicht gleichgültig, ob ein degenerierender Typus zunimmt an Volumen oder abnimmt, ob die spitzen, harten Elemente sich durchsetzen oder die runden, weichen, ob ein Kopf etwa runder oder länger wird. Berücksichtigt man die normalen beim Abnutzungsprozeß auftretenden Veränderungen, wie z.B. Verkleinerung, Reliefdumpfheit, Verschleifung¹⁰, so lassen weitere spezifische Degenerationstendenzen - mit allem Vorbehalt - Schlüsse zu auf allgemeine stilistische Tendenzen, jedenfalls dann, wenn diese so deutlich in bestimmte Richtung zielen, wie dies am metapontiner Material zu beobachten ist.

Um spezifische strukturelle Eigenarten herauszuschälen, sind Vergleiche unumgänglich. Jeglicher Vergleich der Terrakotten mit Werken anderer Kunstgattungen ist jedoch problematisch, wegen spezifischer Differenzen der Koroplastik zu Stein- und Bronzeplastik, d.h. man muß die Eigenarten und materiellen Voraussetzungen dieser 'bescheidenen Kleinkunst' beachten, sowie die Zwecke ihrer Herstellung, als da sind: Kleinformat, weiches, sprödes, bröckeliges Material, Massenherstellung aus Matrizen, einfache Darstellungen zum Zweck der Weihung in einem Heiligtum; der Sinn solcher Weihung war allgemein bekannt oder unbefragt, dadurch kamen möglicherweise ikonographische Abkürzungen zustande. Zudem ist ein Terrakottastil durchweg konservativer als ein Stil der Großplastik.

Terrakotta-Figuren zeigen zwar häufig spezifisch eigene Motive und Typen, doch oft geben sie auch Typen der Großplastik wieder; so können die Figuren A40 - A50 sicher als statuarische Typen gelten. Auch stilistisch übernehmen Terrakotten viele einzelne Formelemente, ja ganze Strukturen aus der Großplastik, ganz abgesehen davon, daß einzelne Statuetten durchaus 'Monumentalität' im strukturellen Sinne erreichen.

Grenzen bestehen insofern, als diese Figuren eben keine Rundplastik sind und weitherhin darin, daß jeweils nur einzelne Elemente übereinstimmen können; Terrakotten sind höchstens als Reflex der Großplastik zu werten.

¹⁰ Gut herausgestellt bei E. JASTROW, *Abformung und Typenwandel: Opusc. Arch. II*, 1941.