

Römisch-italische Beziehungen der früharrhetinischen Reliefgefäße¹⁾.

Von
August Oxé.

Hierzu Tafel XI—XIV.

Der Seesieg bei Aktium am 2. September 31 v. Chr. und die Einnahme Alexandrias am 1. Sextilis des folgenden Jahres entschieden Octavians Alleinherrschaft und eröffneten eine neue Epoche der Weltgeschichte, das augusteische Zeitalter. Zu den Neuerscheinungen dieser glänzenden Epoche gehört auch ein neuartiges Tafelgeschirr aus Ton. An die Stelle der düsteren, schwarz gefirnißten Tongefäße traten die arrhetinischen Gefäße aus Terra sigillata mit freundlicherem, braunrotem Farbton und mattem Glanz; an die Stelle der alten einfachen Gefäßformen solche mit gefälligen Profilen; an die Stelle der schlichten *Popilius*- und *Lappius*-Becher die anmutigeren Sigillata-Becher und -Kelche mit feineren Ornamenten, Figuren und Szenen.

Der erste, der die Beziehungen dieser neuen Tongefäße zu römisch-italischen Erscheinungen und zur Zeit des Augustus richtig erkannte und nachwies, war Hans Dragendorff in seinem Vortrag über „Die arrhetinischen Vasen und ihr Verhältnis zur Augusteischen Kunst“ (Bonn. Jahrb. 103, 1898, S. 88 und 103). Dieser Nachweis war der erste Schritt zu einer richtigeren Datierung der neuen Gefäßgattung, deren Anfänge damals nach Gamurrinis Vorgang allgemein in das Ende des 2. Jahrhunderts und deren Hauptblütezeit in das ganze 1. Jahrhundert gesetzt wurde²⁾. Dragendorff hob u. a. hervor (a. a. O. S. 88), daß die Tätigkeit des arrhetinischen Töpfers *M. Perennius Tigranus* nach einer zwischen den Töpfereischerben gefundenen Münze in die Zeit des Augustus falle; er stellte die Stilverwandtschaft früharrhetinischer Reliefgefäße mit dem Ornament der *Ara Pacis Augustae* fest, die 13—9 v. Chr. errichtet wurde; er wies darauf hin, daß jene arrhetinische Zierweise, die Menschen- und Tierleiber aus Rankenwerk hervorzunehmen läßt, um dieselbe Zeit von dem Architekten Vitruv (VII 5. 3) als eine verfehlte Neuerung mißbilligt wurde.

Weitere Anhaltspunkte für eine richtige Datierung der älteren Arrhetina, sowohl der glatten als auch der verzierten Gefäße, lieferten dann die Formen,

¹⁾ Denselben Inhalt hatte im wesentlichen der Vortrag, den der Verfasser bei der Bonner Winckelmannsfeier am 9. XII. 1932 hielt über das Thema 'Römische Anklänge in der arrhetinischen Reliefkeramik'.

²⁾ Bonn. Jahrb. 102, 1898, S. 108. — 103, 1898, S. 88. 103.

in denen die Namen der Sklaven auf den Töpfermarken abgefaßt sind¹⁾, und endlich die am Rhein und an der Lippe gefundenen arretinischen Gefäße, die nicht gut vor 16 v. Chr. dorthin gelangt sein können²⁾.

Nachdem die Arretina ihren richtigen Platz in der römischen Geschichte gefunden haben, muß versucht werden, die Darstellungen auf den Reliefgefäßen im Zusammenhang mit ihrer Umwelt und ihren Zeitgenossen zu betrachten und zu verstehen. Es muß untersucht werden, ob außer den von Dragendorff nachgewiesenen Beziehungen zur augusteischen Kunst noch andere Zusammenhänge mit Zuständen, Erscheinungen und Ereignissen der frühaugusteischen Zeit bestehen. Zu diesem Zweck richten wir im folgenden unser Augenmerk auf drei ganz verschiedene Gebiete, aus denen wir einige Beispiele herausgreifen, um sie mit arretinischen Reliefdarstellungen in Verbindung zu bringen.

I. Die italischen keramischen Vorläufer, die sog. *Popilius-* oder *Lappius-*Vasen.

II. Die römische Dichtkunst der augusteischen Frühzeit.

III. Römische Ereignisse dieser Epoche.

Die Eigenart der arretinischen Reliefdarstellungen bringt es mit sich, daß ihre römisch-italischen Beziehungen nicht immer ganz leicht sich feststellen lassen. Denn wie die gesamte augusteische Plastik und Malerei, so stehen auch sie völlig im Banne hellenistischer Kunst und sind von griechischen Künstlern entworfen, die fast ausschließlich mit griechischen Motiven und griechischen Vorstellungen arbeiten. Das spezifisch Römisch-Italische an dieser Reliefkeramik und der römische Kern, wo ein solcher vorliegt, ist daher unter der griechischen Hülle vielfach nicht ohne weiteres erkennbar.

Daß die Künstler, welche die arretinischen Reliefgefäße schufen, vorwiegend — wenn nicht ausschließlich — griechischer Abkunft waren, beweisen ihre griechischen Namen auf den Töpfermarken. In der Töpferei des *C. Annius* heißen sie *Achoristus*, *Chrestus* und *Pantagat(h)us*; in der des *Rasinius* sind es *Cerdo*, *Chrestus*, *Eros*, *Isotimus*, *Mahes*, *Pantagathus*, *Philota* neben einem *Certus*, *Quartio*, *Secundus* und *Pharnaces*; in der des *M. Perennius Tigranus* begegnen *Cerdo*, *Nicephorus*, *Philemo* und *Pylades*³⁾. In der ersten Zeit war der griechische Einfluß noch so ungehemmt, daß auf einigen Reliefgefäßen der letztgenannten Töpferei die Namen der Musen und des römischen *Hercules Musarum* in griechischer Schrift und griechischer Sprache beigefügt wurden⁴⁾.

Wir müssen gewärtigen, in allen drei Abschnitten der folgenden Untersuchung dem Vorwiegen der griechischen Formensprache zu begegnen und einem nur bescheidenen Hervortreten des römisch-italischen Wesens. Auch die italische Herkunft der *Popilius-*Vasen, auf die wir in Abschnitt I eingehen werden, wäre schwerlich heute so sicher festzustellen, trügen nicht einige

¹⁾ A. Oxé, Zur älteren Nomenklatur der römischen Sklaven. Rhein. Mus. 59, 1904, S. 130.

²⁾ A. Oxé, Arret. Reliefgefäße vom Rhein. 1933, S. 7.

³⁾ *M. Perennius Tigranus* und *M. Perennius Bargathes* sind keine Künstler oder eigentliche Töpfer, sondern die Töpfereibesitzer, zwei geschäftsgewandte Orientalen, wie ihr Beinamen verrät.

⁴⁾ Vgl. unten S. 96.

von ihnen Fabrikmarken in lateinischer Sprache. Am bekanntesten ist der starke Einfluß des Griechentums auf die augusteische Poesie, von der in Abschnitt II einige Beispiele herangezogen werden. Noch merkwürdiger ist das griechische Gewand, in dem einige römische Persönlichkeiten und Vorgänge erscheinen, wie Abschnitt III zeigen soll.

I.

Die sog. *Popilius*-Gefäße, größtenteils in Etrurien oder ganz nahe bei Etrurien gefunden, machen eine nicht sehr zahlreiche Gefäßgattung aus. Es sind halbkugelige Tonbecher ohne Fuß und Henkel, meist auch ohne Firnis; ihr Relief steht auf der Außenwand und ist aus einer Form gepreßt; einige tragen eine lateinische Fabrikmarke. Der Farbton schwankt zwischen schwärzlich und rot. Einerseits sind sie die Nachbildungen der in Griechenland hergestellten „Megarischen Becher“, andererseits die Vorläufer und Zeitgenossen der arrhetinischen Reliefgefäße. Sie gehören, wie wir sehen werden, dem 1. Jahrhundert v. Chr. an, nicht, wie man bisher annahm, dem 2. Jahrhundert.

Die Bezeichnung „*Popilius*-Becher“ hat ihnen schon 1895 H. Dragendorff¹ gegeben nach einigen mit Fabrikmarke versehenen Stücken. Max Siebourg hat dann zwei Jahre später in den Röm. Mitt. XII, 1897 (S. 40ff.) eine Zusammenstellung und Besprechung von 14 signierten und 3 nicht signierten Exemplaren gegeben; spätere Veröffentlichungen, wie die von Max Ihm im CIL. XI 6704 und von Pagenstecher in seiner 'Kalener Reliefkeramik' brachten keine wesentliche Bereicherung und Klärung. Eine neue Behandlung dieser Gefäßklasse, die auch die nichtsignierten Exemplare in größerem Umfange erfaßte, würde sich gewiß lohnen. Wir müssen uns hier auf die Abbildung einiger Exemplare beschränken, die ich vor 30 Jahren im National-Museum in Florenz aufnehmen durfte (Taf. XI, 1 u. 3), auf einige Anmerkungen zu den Gefäßmarken und auf die eingehendere Betrachtung eines nicht veröffentlichten Exemplares.

Auf den Gefäßmarken werden hauptsächlich zwei Töpfer genannt: *C. Popilius* und *C. Lappius*. Wir geben in Abb. 1 14 ihrer Marken wieder, z. T. nach Siebourgs Zeichnungen. Die Fabrikmarke war in der Formschüssel negativ d. h. linksläufig und vertieft angebracht und erscheint daher auf den Gefäßen selbst positiv d. h. rechtsläufig und erhaben. Die Namen der Töpfer stehen nicht im Genetiv, sondern in der vulgären Rufform, dem verkürzten Nominativ. Das geht namentlich aus dem am sorgfältigsten geschriebenen Stempel eines in Rom gefundenen Bechers (Abb. 1, 3) hervor: hier steht die klassische Nominativform POPILIVS (Röm. Mitt. 1898, Taf. XI = S. 400; CIL. I² 422). Fraglich ist, ob Nr. 4 und 5 *Cilo C. Popili* oder, in der Zeilenfolge wie Nr. 7, *C. Popili Cilo* zu lesen sind. Ist die erstere Lesung richtig, so ist sie ein Beweis, daß das Gefäß frühestens aus der Zeit Octavians stammt; denn eine derartige Benennung eines Sklaven wurde erst damals üblich. Ist aber die zweite Lesung richtig, dann ergibt sie den vollen Namen des Töpfers *C. Popilius Chilo*, und zwar mit der Kurzform *Popili* statt *Popilius*; das ist dieselbe Nennweise wie auf früharrhetinischen Töpferstempeln, z. B. *L. Tetti Samia*, *L. Titi Copo*,

¹) H. Dragendorff, Terra sigillata, Bonn. Jahrb. 116/117 1895, S. 27.

L. Jegidi Calvio. Fraglich ist ferner, ob auf Nr. 8 die Ortsangabe *Mevanie* oder, was wahrscheinlicher klingt, *Mevania* lautet. Zu den Stempeln Nr. 9—14 ist zu bemerken, daß sie nicht, wie bisher, als *L. Api = L. Appius* zu lesen sind, sondern als *Lapi = Lappius*. Diese Lesung wird erstens durch das Fehlen einer Interpunktion gesichert; zweitens durch einen jetzt in Boston befindlichen

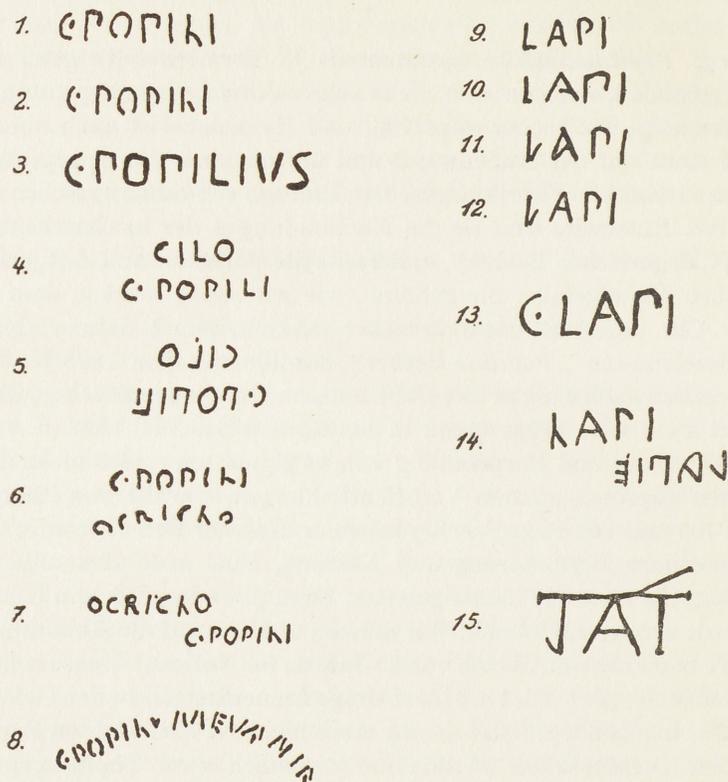


Abb. 1. Töpfernamen auf „Popilius-Bechern“.

Becher, der zweimal die Marke Nr. 13 *C. Lapi* trägt; drittens durch die Marke Nr. 14, die auf dem eingehender zu besprechenden Münchener Becher steht und neben dem lateinischen Namen den etruskischen Nominativ *lapie* enthält.

Außer diesen beiden Töpfern wird auf den ‘*Popilius*-Bechern’ noch ein *L. Atinius* (CIL. XV 6077) und ein *L. Quintius* genannt (Siebourg, S. 47). Die Marke *L. ATINI* steht in einer Tabula ansata und ist die einzige, die nicht freihändig, sondern mit einem Stempel, und zwar mehrmals in der Formschüssel angebracht war; also in derselben Weise wie die arretinischen Gefäßmarken. Die Marke *L. QVINTI* ist durch zweierlei merkwürdig. Erstens war sie in der Formschüssel rechtsläufig eingeritzt worden und erscheint daher auf dem Gefäß linksläufig; zweitens dürfte für die Zeitstellung von Bedeutung sein, daß das alte C zwischen N und T bereits geschwunden ist. Auf mehreren stadtrömischen Tonlämpchen (CIL. XV 6650), die nach ihrer Form aus dem Ende

der Republik oder dem Anfange des Prinzipates stammen, schreibt sich ein Töpfer gleichen Namens — schwerlich derselbe Töpfer — L·QVINCT¹⁾.

Noch unverkennbarere Hinweise auf die Zeit Octavians und die Verwandtschaft mit den früharrhetinischen Reliefkelchen bietet uns ein in Orvieto gefundener, noch nicht veröffentlichter *Lappius*-Becher der Münchener Vasensammlung²⁾. Vgl. Taf. XI, 2.

Die Verzierung besteht, wie sehr oft, aus zwei alten, griechischen Motiven, die sich sinnig der Gefäßform anschmiegen und sich ergänzen: einem strahlen- und einem ringförmigen; jenes strebt auseinander, dieses faßt zusammen. Aus der Rosette des Bodens sprießt ein Blattkelch von acht einfachen und acht Akanthusblättern empor: darüber läuft ringsum ein Kranz aus Blättchen, Blüten und Früchten, eingefast von zwei architektonischen Zierleisten. Die Farbe des Tones und des Überzuges ist hellbraun, aber stellenweise dunkelrot. Durchmesser 11,5 cm; Höhe 6,5 cm.

Die einzigartige Töpfermarke ist zweisprachig. In Zeile 1 steht der Name des Töpfers in lateinischer Schrift und Sprache: LAPI. In Zeile 2 in etruskischer Schrift und Sprache: 𐌂𐌋𐌙𐌆. Die Töpfermarke gibt uns mehrere wichtige Aufschlüsse. Sie beweist, daß der Becher — wie wohl die meisten seinesgleichen — in Etrurien hergestellt und für Etrusker bestimmt war. Es ist nicht ausgeschlossen, daß einer der Herstellungsorte dieser Tonware die Etruskerstadt Arezzo war, wo ein brauchbarer Ton ansteht, und daß die arrhetinische Sigillata nichts anderes ist als eine Verbesserung und Verfeinerung eines in Arezzo oder Umgegend bereits bodenständigen Kunsthandwerks.

Auch für die Datierung bietet die kleine Bilingue eine Handhabe. Wie mir seinerzeit der verstorbene Etruskologe Gustav Herbig mitteilte, fällt die Inschrift als Bilingue und nach der Form der etruskischen Buchstaben in die zweite Hälfte des letzten Jahrhunderts v. Chr.

Einen weiteren Anhalt für die Datierung bietet die Form des angesetzten, weit ausladenden Randes. Diese Randform ist nicht auf Tongefäße beschränkt. Auch Bronzegefäßen ist sie eigen, und zwar, wie Heinr. Willers ('Untersuchungen über die römische Bronzeindustrie' S. 26) nachgewiesen hat, als eine Neuerung der augusteischen Zeit. Es genügt hier ein Hinweis auf Taf. V in Willers' Werk. Abb. 1 zeigt einen Bronzeeimer jener Zeit, der bei Mehrum in Hannover gefunden ist; Abb. 4 ein feines, kleines Marmorrelief von dem unter Augustus erbauten Theater in Capua, der Heimat dieser Bronzeindustrie: unter dem dargestellten Opfergerät steht auch ein Bronzeeimer mit jenem charakteristischen Rand.

Wie nahe unser *Lappius*-Becher in seiner Form und in seinem Ornament gewissen früharrhetinischen Sigillatakelchen steht, mag endlich ein Vergleich mit drei Kelchen aus der Fabrik des *C. Annius*³⁾ zeigen, die von dem griechischen Meister *Pantagathus*, der seinen Namen mit Recht führt, entworfen

¹⁾ Zu der verschiedenen Schreibweise des Pränomens *Quinctus* und *Quintus* in den beiden aus dem Jahre 30 v. Chr. stammenden Horaz-Satiren II 5, 32 und 6, 36 vgl. F. Marx, Rhein. Mus. 81, 1932, S. 304.

²⁾ Die Erlaubnis der Veröffentlichung verdanke ich der Freundlichkeit Joh. Sievekings.

³⁾ Oxé, Arr. R.G. vom Rhein VIII/LVIII 22. 24, XXXVI 136.

sind. Dieser Künstler arbeitete, wie Funde im Oberadener Römerlager an der Lippe erweisen, um 10—5 v. Chr.; wie lange vorher oder nachher, steht dahin. Die zwei in ergänzender Zeichnung wiedergegebenen Kelche auf Taf. XIII Abb. 1 sind auf dem frühromischen Waffenplatz bei Neuß (Selssche Ziegelei) gefunden; der dritte, vollständig erhaltene, unbekanntes Fundortes (Taf. XII, 3a), ist jetzt in Leningrad. Auf allen dreien begegnet das gleiche Doppelmotiv: unten der strahlenförmige Blätterkelch, oben das ringsumlaufende, bandartige Motiv. Auf dem einen Neußer Kelch besteht das obere Motiv ebenfalls aus einer reichen Girlande.

Auch was Technik und Gefäßform anlangt, entfernen sich die drei *Annius*-Kelche nicht allzu weit von unserem *Lappius*-Becher. Der Hauptteil, der ornamentierte Rumpf, hat hier wie dort eine halbkugelige Gestalt und ist aus einer Formschüssel gepreßt. Hier wie dort ist der glatte Rand auf der Drehscheibe an den halbkugeligen Rumpf angesetzt worden. Der wichtigste Unterschied und Fortschritt besteht darin, daß an die *Annius*-Kelche noch ein schmucker Stengelfuß angesetzt wurde zur bequemeren Handhabe und daß der glatte Rand mit einer profilierten Lippe abschloß. Man denke sich Stengelfuß und Lippe an unseren *Lappius*-Becher angesetzt, und man erhält die Form eines arretinischen Sigillatakelches.

II.

Die Übereinstimmungen zwischen arretinischen Reliefdarstellungen und gleichzeitigen Dichtungen, die uns im folgenden beschäftigen sollen, beruhen natürlich nicht auf einem direkten Einfluß der einen Parallele auf die andere, sondern gehen zurück auf die allgemeine Abhängigkeit der augusteischen Plastik und der augusteischen Dichtkunst von griechischen Vorbildern. Gerade für die Zeit der früharretinischen Reliefkeramik bezeugen sowohl Vergil (Aen. VI 847. 848) als auch Horaz (Ars poet. 51f. 268f. 323—332) in allbekannten Worten den maßgebenden Einfluß des Hellenentums auf beiden Gebieten. Daß man aber tatsächlich die Berührungspunkte zwischen den darstellenden Künsten und der Dichtkunst auch damals kannte und beachtete, beweisen gerade mehrere Vergleiche, die Horaz zwischen Malerei und Poesie in seinem Lehrgedicht 'über die Dichtkunst' (V. 1ff. 9ff. 362ff.) gezogen hat.

Für die Vergleiche der arretinischen Gefäße mit den *Popilius*-Vasen kommen, wie wir sahen, vornehmlich Reliefs ornamentaler Art in Betracht; für die folgenden Vergleiche solche mit figürlichen Darstellungen. Wenn mehrere von ihnen sich ausnehmen wie Illustrationen zu den Oden und Epoden des Horaz, so ist ein Hauptgrund die Gleichzeitigkeit dieser Dichtungen mit den Reliefkelchen: Horazens Epoden erschienen um 30 v. Chr., die drei ersten Bücher seiner Oden um 23 v. Chr.

1. Zu den beliebtesten Darstellungen auf den früharretinischen Reliefgefäßen gehören drei Gruppen von Figuren: anmutige Frauengestalten beim Reigentanz, musizierende Gestalten und Satyrn. Auf unseren Beispielen treten die drei Gruppen meist jede einzeln für sich auf, beim dionysischen Thiasus finden wir sie alle drei zusammen (s. u. S. 91). Am bekanntesten sind die Kalathiskostänzerinnen und die tanzenden, den Thyrsos schwingenden

Mänaden¹). Taf. XIII, 2a. Die Musikanten begegnen in der Regel paarweise: bald sind es Genien, bald Sirenen, entweder mit oder ohne Flügel, entweder stehend oder sitzend; die eine spielt die Leier, die andere die Doppelflöte²). Taf. XIII, 2b. Ebenso häufig begegnen uns alte und junge Satyrn: da es Trinkgefäße sind, auf denen sie angebracht werden, so schildert der arrretinische Künstler sie bei der Weinlese und der Mostbereitung, beim Abfüllen und Genuß des Weines³). Taf. XII, 2a. Das Gemeinsame und Charakteristische an diesen drei Gruppen ist das Bestreben des Künstlers, rein menschliche Freuden und Genüsse durch Verwendung solcher Gestalten in eine höhere, übermenschliche Sphäre zu heben; er verwendet zu ihrer Darstellung nicht wie der moderne Künstler die Figuren gewöhnlicher Sterblicher.

Dieselbe Auffassung von dem Wesen der Kunst hatte Horaz. Gleich in der ersten Ode, die an Mäcenat gerichtet ist und das Vorwort zu den drei ersten Büchern der Oden bildet, hat er sich grundsätzlich darüber geäußert, was die Umwelt eines Dichters ausmache und seine Phantasie belebe (Carm. I 1, 31 ff.): „Wenn Euterpe die Flöten anstimmt und Polyhymnia die Leier anschlägt, dann entrücken mich dem Menschengetriebe der Nymphen leichte Reigen mit den Satyrn.“ Wir finden hier dieselben drei Dinge hervorgehoben: das Flöten- und Saitenspiel, den Reigentanz anmutiger Frauengestalten, das Getriebe der Satyrn⁴). Horaz ist auch der Dichter, der sich über die Entwicklung und Verwendung des Flöten- und Leierspiels sowie der Satyrnfiguren auf der Bühne grundsätzlich ausgesprochen hat (De arte poet. 202—250; 83—85).

2. Rein menschlich dagegen sind auf einigen arrretinischen Gefäßen die Symposion-Szenen dargestellt, die Gelage junger Männer und Mädchen. So namentlich von dem griechischen Meister *Nikephorus* in der Töpferei des *M. Perennius Tigranus*⁵). Taf. XIII, 2c. Es geht nicht immer friedlich in diesen Szenen her; zuweilen entsteht Zank und bricht die Eifersucht aus und fließen Tränen. Wiederum ist es Horaz, wo wir die meisten Anklänge finden. In einer Ode (I 6) an Agrippa hat der Dichter auch einmal den Charakter seiner Dichtkunst umschrieben. Aufgefordert, Agrippas Kämpfe und Siege in einem Epos zu verherrlichen, lehnt er launig das Ansinnen ab: „Wir besingen höchstens fröhliche Gelage und harmlose Kämpfe, die zwischen Jünglingen und Mädchen mit

¹) Dragendorff, T. S. S. 58 und 61. Chase, Slg. Loeb III 53. IX 2—5. 54. XVI 7—11. 56—58. Chase, Slg. Boston II 33. X 29. XI 31. 32. XXIII 13. 14. Oxé, Arr. R.G. vom Rhein XIV 62. XX 95. XXII 106. XXIII 113. XXV 115. XLI 146. LIII 228. LV 264. 282. Die tanzenden und musizierenden Barockfiguren kommen, weil sie jünger sind, hier nicht in Betracht; vgl. dazu Hähnle, Arrret. Reliefkeram. (Diss. Tübingen 1915), S. 65.

²) Dragendorff, T. S. S. 63. Chase, Slg. Loeb IX 62. XVI 64. 69. 70. Chase, Slg. Boston V 2. X 26. XXIV 27. XXV 45. Oxé, a. a. O. VII 15. 21. XVIII 80. XXIV 114. XXVIII 120. XLVIII 178. LIII 223. LXIV 155b.

³) Dragendorff, T. S. S. 61. Chase, Slg. Loeb II 17. IX 14. Chase, Slg. Boston I 24. XXIII 15. XXIV 16. 17. Oxé, a. a. O. V 12. VII 16. IX 28. XVIII 77. 78. LIII 225—227. 238. LXVI 286. 287.

⁴) Flöte und Leier bei Horaz auch Carm. III 4, 1—4. 19, 18—20. IV 1, 21—24. Reigentanz I 4, 6. Nymphen und Satyrn II 18, 1—4.

⁵) Dragendorff, T. S. S. 72. Hähnle, Arrret. Rel.-Keramik S. 49f. Chase, Slg. Loeb IV 76. IX 78. Chase, Slg. Boston XII/XIII 34. XXIV 37. XXV 38. XXIX 51. Oxé, a. a. O. I/II 1. XV 70. XLI 149. 152. 153. LIII 239—242.

weichen Händen ausgetragen werden.“ Derartige Szenen begegnen uns in Horazens Oden II 11, 21—24. 12, 25—28. III 21, 3. Und wenn der Dichter verlangt, Lyde solle in spartanischer Haartracht und mit der Leier zum Symposion erscheinen (II 11, 21—24), so passen auch dazu die Gestalten des Nikephorus. Dagegen Szenen, in denen das Symplegma dargestellt wird, scheinen die arretinischen Künstler erst etwas später sich erlaubt zu haben.

3. Die Kelchwand war auch ein sehr geeigneter Platz für Reliefbilder zu Ehren des Dionysos. Von den verschiedenen Darstellungen verdient eine hier hervorgehoben zu werden, obwohl die Figur des Gottes darauf nicht zu finden ist, sondern nur seine Symbole. Auf einer frühen Formschüssel für Kelche aus der Töpferei des *Rasinius* (Loeb VII 223) Taf. XIII, 2d sind die zwei Hauptornamente eine langbärtige Silensmaske und ein an zwei diagonalen Thyrsosstäben aufgespanntes Löwenfell, beide viermal angebracht. Was bedeutet hier das Löwenfell, das weitaus den meisten Raum beansprucht? Die beste Erklärung gibt der horazische Hymnus auf Bacchus, die Ode II 19. In V. 7 und 8 bricht der Dichter in den Ruf aus: „Euhoe! sachte, sachte, Bacchus, der du Schrecken einflößt mit dem gewaltigen Thyrsos!“ Man erklärt die Furchtbarkeit damit, daß „der mit dem Thyrsos Berührte in Raserei gerät“. Aber hier ist schwerlich auf diese Zauberkraft des Thyrsos allein angespielt. Mit dem Thyrsos hatte Bacchus im Gigantenkampfe den Titanen Rhoetus bezwungen und sich dadurch die Unsterblichkeit errungen. Daher heißt es im Hymnus (V. 21—24): „Als einst der Giganten ruchlose Horde zum Herrschersitz des Vaters Zeus emporstürmte, ward Rhoetus, schrecklich durch seine Löwentatzen und sein Löwenmaul, von dir, Bacchus, zurückgeschleudert.“ Das an den Thyrsosstäben aufgespannte Löwenfell ist offenbar die Trophäe, die Bacchus mit der Thyrsoswaffe aus jenem ruhmvollen Kampfe davontrug.

4. Auf einem herrlichen, ganz erhaltenen Kelche aus der arretinischen Töpferei des *Cn. Ateius*, einem Prachtstück des Britischen Museums (Katalog Walters, L 54 = Taf. VI)¹⁾ sind die vier Jahreszeiten oder Horen dargestellt²⁾. Taf. XII, 3b zeigt den ganzen Kelch, Taf. XII, 2b in größerem Maßstabe die Winterhore. Zum Schutz gegen Kälte und Schnee trägt letztere ein schweres Unterkleid und einen dicken Mantel, dazu Mütze und Stiefel. Sie kehrt, mit Jagdbeute schwer beladen, heim: mit der Rechten hat sie den erlegten Eber an den Vorderläufen gepackt und schleppt ihn nach, während am Hirtenstab auf der linken Schulter vorn ein Krammetsvogel, hinten ein Häslein hängt. Wiederholt begegnet bei Horaz die Vorstellung, daß der Winter die Zeit der Jagd ist (Carm. I 1, 25—28. 37, 19. Epod. 6, 5—8). Aber die zu unserer Figur passendste Schilderung enthält die bekannte Epode „*Beatus ille, qui procul negotiis*“ (Epod. 2, 29—36): „Doch wenn der Winter Gewitter mit Regenschauern und Schneegeöber bringt, dann kreist der Jäger entweder den Eber mit zahlreicher Meute ein und treibt ihn in die aufgestellten Fallen oder spannt an glatten Stellgabeln tückische Netze auf für den gefräßigen Krammetsvogel oder fängt in Schlingen den scheuen Hasen und den durchziehenden Kranich.“

¹⁾ Oxé, arret. Reliefgefäße vom Rhein, Nr. 133 a—g.

²⁾ Dragendorff, T. S. S. 64. Oxé, a. a. O. Taf. XXXII—XXXV.

Nur der Kranich fehlt auf dem Bilde der Winterhore. Aber auch er ist dargestellt worden von demselben Meister der *Ateius*-Töpferei, allerdings nicht als Jagdbeute, sondern wie er inmitten von Schilf und Ried im seichten Gewässer seine Atzung sucht: auf dem berühmten Mainzer Kranich-Kelch¹).

5. Nur anhangsweise können wir den vorigen Beispielen ein arretinisches Relief hinzufügen, dessen nahe Verwandtschaft mit der Darstellung bei einem römischen Dichter schon längst festgestellt ist. Da aber dieses Relief nach seiner Töpfermarke und seinem Stil erst aus tiberischer Zeit stammt, fällt es außerhalb des zeitlichen Rahmens, den wir uns gezogen haben.

In einer Formschüssel für Kelche aus der Töpferei des *M. Perennius Bargathes* sind die zwei Szenen modelliert, die wir nach Chases Katalog der Bostoner Sammlung XIV/XV 66 auf den vier Abbildungen Taf. XIV, 1a—d wiederholen: die unglückliche Fahrt *Phaetons* im Sonnenwagen und die Verwandlung seiner klagenden Schwestern, der *Heliaden*, in Bäume²). Die Darstellung, zweifellos einer hellenistischen Vorlage getreu nachgebildet, weicht in Kleinigkeiten von der bekannten, meisterhaften Schilderung beider Szenen in Ovids *Metamorphosen* (II. Buch, Anfang) ab; aber Ovids Schilderung mag dazu angeregt haben, die Szenen auf einem Kelche zu wiederholen, da Ovids *Metamorphosen* sicherlich bald nach dem ersten Jahre seiner Verbannung, 8 n. Chr., erschienen sind. Die kleinen Verschiedenheiten zwischen der Darstellung des Töpfers und des Dichters rühren wohl daher, daß der Dichter sich nicht streng an seine Vorlage hielt. Auf Abb. 1a sucht der Sonnengott die durchgegangenen Sonnenrosse wieder einzufangen. Auf Abb. 1c stürzt Phaethon, von einem Pfeil der Artemis getroffen, jählings ab. Auf Abb. 1b schlägt ein Jüngling auf die Äste der einen bereits in einen Baum verwandelten Heliade ein, um die Unglückliche davon zu befreien. Ebenso suchen auf Abb. 1d zwei andere Jünglinge den beiden andern Heliaden, die im Begriffe stehen, sich in Bäume zu verwandeln, vergebens Hilfe zu bringen.

Die Verwandlung eines Menschen in eine Pflanze oder in ein Tier läßt sich wohl mit Worten erzählen; es ist aber schwierig und bedenklich, sie im Bilde oder plastisch oder gar auf der Bühne darzustellen. Damit werden die natürlichen Grenzen, die diesen Kunstformen gezogen sind, überschritten: solche verfehlten Versuche wurden zu Horazens Zeit, wie seine Auslassungen in der *Ars poetica* (183—188) zeigen, verurteilt und abgelehnt. Auch von diesem Standpunkte aus betrachtet, trägt die Darstellung auf der arretinischen Gefäßform des *M. Perennius Bargathes* bereits deutliche Merkmale des Verfalles.

III.

Man sollte erwarten, daß, wenn ein arretinisches Gefäßrelief auf die zeitgenössische Geschichte Bezug nimmt, diese Beziehungen offen zutage liegen und leicht faßbar sind. Das ist aber meistens nicht der Fall. Daher ist ein Reflex oder Echo der Zeitgeschichte auf den arretinischen Reliefgefäßen bisher kaum wahrgenommen worden.

¹) Behrens, *Mainzer Zeitschr.* 12/13, 1917/18, S. 57ff. Oxé, a. a. O. XVI 72.

²) Hartwig, *Philologus*, N. F. 12, 1899, 481ff. Die übrige Literatur in Chases Boston-Katalog S. 73 und in Hähnles *Arret. Rel.-Ker.* S. 70.

Bekannt war bisher nur ein arretinisches Gefäß, dessen Relief eine ganz klare Beziehung zu *Augustus* aufweist: auf einem Kelch des Meisters *Rodo* aus der Töpferei des *P. Cornelius* steht, zwischen Ornamenten mehrfach wiederholt, ein Medaillon mit dem Kopf des *Augustus* und die Umschrift AVGVSTVS¹⁾. Da aber die Fabrik des *Cornelius* erst seit dem Ende der augusteischen Zeit tätig war, so steht dieses Beispiel außerhalb des zeitlichen Rahmens unserer Untersuchung. Eine Nachahmung dieses Motivs begegnet in etwas späterer Zeit auf einer gallischen Reliefschüssel der Form Drag. 29, gef. in Kreuznach, abgeb. bei Knorr, Terra sig. d. 1. Jhdts. Taf. 93 A.

1. Mir ist nur eine einzige Art von arretinischer Reliefdarstellung bekannt, die klar und deutlich einen Hinweis auf Ereignisse der frühaugusteischen Geschichte enthält. Es ist eine kleine Gruppe von Tropaion-Kelchen, die von der Hand desselben Meisters hergestellt zu sein scheinen. Ein Vertreter dieser Gruppe ist der Kelch auf Taf. XII, 1a und b, in Orbetello in Italien gefunden, jetzt im Besitz des Berliner Antiquariums (Inv. d. Vasensammlg. 4772)²⁾. Auf dem Boden des Kelches steht die dreizeilige Fabrikmarke HILARIO | L·AVILI | SVRÆ. Das Gefäß ist also von dem Meister *Hilario* in der arretinischen Töpferei des *L. Avillius Sura* angefertigt. Nach der Form des Randes scheint es noch der Zeit vor Chr. anzugehören. Es ist nur zur Hälfte erhalten mit zwei vollständigen Figuren und zwei vollständigen Siegeszeichen oder Tropaia; von den beiden andern Figuren und Trophäen ist nur der untere Teil erhalten. Die Figur des Siegers war zweimal, diametral gegenüber, angebracht: ein stattlicher Mann, von vorn gesehen, nackt, den Mantel nur über die linke Schulter geworfen, den Blick nach links gerichtet, stützt sich mit der hoch erhobenen Rechten auf das lange Szepter und hält in der Linken das siegreiche Schwert. Eine hellenistische Herrscherfigur, von hellenistischen Münzen und Rundplastiken bekannt; ursprünglich eine Pose, in welcher Gottheiten dargestellt wurden, ist sie auf vergöttlichte Herrscher übertragen worden. Hier soll die Gestalt, wie die römische Form des Siegeszeichens und die Zeit des Kelches erweisen, entweder Augustus oder einen Prinzen des kaiserlichen Hauses vorstellen. Die auf der anderen Seite des Tropaions stehende, dem Sieger zugewandte trauernde Frau, die das Kinn auf die rechte Hand stützt, ist ebenfalls ein hellenistischer Typus, am bekanntesten durch die sog. 'Thusnelda' in der Florenzer Loggia, die jetzt meist als 'Penelope' bezeichnet wird. Auf unserem Kelch soll sie zweifellos eine besiegte Völkerschaft verkörpern. Ihr diametral gegenüber, hier nur in der unteren Hälfte erhalten, stand eine andere Figur, die gleichfalls eine besiegte Völkerschaft vorstellen soll. Die vier Tropaia sind von symmetrischem Aufbau. Der Pfahl des einen Paares trägt einen Helm, einen Wams und zwei Beinschienen, sein Querholz rechts und links zwei gekreuzte Speerpaare und darüber je einen Langschild; an den beiden andern

¹⁾ Funghini, *Degli antichi vasi fittili aretini*, 4. ed. Firenze 1893, p. 22. Gamurrini, *Not. d. Sc.* 1894, p. 49. Dragendorff, *T. S. S.* 113. Ihm, *Bonn. Jahrb.* 102, 1898, S. 113 und *CIL. XI* 6700, 247a.

²⁾ Oxé, *Arret. Reliefgef. v. Rhein*, LII 220. Bruchstücke ähnlicher Tropaion- und Siegerdarstellungen in der *Slg. Loeb XVIII* 203 und in der *Tübinger Slg.*, die Dragendorff demnächst veröffentlichen wird.

Tropaia hängt an Stelle des Wamses ein Panzer und an Stelle der Langschilder zwei Rundschilder mit Gorgoneion. Die symmetrische Anordnung ist seit Cäsar die übliche Form der römischen Tropaia¹).

Eine sichere Entscheidung der Frage, welches Mitglied des augusteischen Hauses und welche Siege hier dargestellt sind, wird erst möglich sein, wenn mehr und besser erhaltene Exemplare vorliegen werden.

Nur zur Figur der trauernden Frau sei bemerkt, daß sie bei den südgalischen Sigillatatöpfen der claudischen und neronischen Zeit wiederkehrt, aber größer modelliert; namentlich auf Näpfen der Form Drag. 30 des *Masclus*²).

2., 3. Um den richtigen Standpunkt für die Betrachtung und Beurteilung der beiden folgenden Gefäßgruppen zu gewinnen, muß man die Gepflogenheit der damaligen Künstler berücksichtigen, die menschlichem Tun und Treiben, wie wir in Abschnitt II sahen, einen gewissen Nimbus dadurch zu verleihen suchten, daß nicht gewöhnliche Erdensöhne die Träger der Handlung sind, sondern Gestalten des Mythos, der Sage, der Phantasie. Und das erst recht, wenn es galt, einen Herrscher und seine Taten zu verherrlichen. Nicht nur die gottähnliche Darstellung, sondern auch die göttliche Verehrung hellenistischer Machthaber war bekanntlich nichts Seltenes. Auch in Oktavians Zeit ist sie üblich und werden auch die römischen Großen Halbgöttern oder Göttern gleichgestellt. Es mögen hier wenigstens einige Beispiele von Oktavians größten Gegnern vorausgeschickt werden.

Von Antonius erzählt Plutarch (*Vita Ant.* 24, 2. 3) mit Entrüstung: „Der Zitherspieler Anaxenor, der Flötenspieler Xouthos, der Tanzmeister Metrodor und der übrige Schwarm (*θητασος*) derartiger asiatischer Darbietungen, die an Ausgelassenheit und Mummenschanz den von Italien her mitgenommenen Schmutz und Schund noch übertrafen, nistete sich im Gefolge des Antonius ein und machte sich breit bis zur Unausstehlichkeit, da alles in diesen Sumpf hinabgezogen wurde. . . . Als Antonius in Ephesos (40 v. Chr.) einrückte, zogen vor ihm her Weiber als Bacchantinnen, Männer und Knaben als Satyrn und Faune maskiert; es wimmelte in der Stadt von Efeuranken und Thyrsosstäben, überall ein Lärm von Zither-, Flöten- und Pfeifenmusik; er selbst wurde umjubelt als Dionysos, der Freudenspender, der Sanftmütige.“ Ebendort berichtet Plutarch (Kap. 26) von der ersten Begegnung Kleopatras mit Antonius, daß die ägyptische Königin den Kydnos hinauffuhr auf einem Prunkschiff, gerudert nach dem Takt einer Musikbande, die auf Flöten, Hirtenpfeifen und Zithern spielte. „Sie selbst lag unter einem golddurchwirkten Schirm, der Aphrodite gleich, umringt von Knaben, die Erosen vorstellten, während ihre schönsten Zofen, als Nereiden und Grazien gekleidet, Ruder und Rahen bedienten. An beiden Ufern strömte die gaffende Menge zusammen, und es hieß allgemein: ‘Zum Heile Kleinasiens besucht Aphrodite im Festzuge den Dionysos’.“ Aber nicht nur das Volk feierte den Antonius als Dionysos, sondern wenn er später sich zusammen mit

¹) Karl Woelcke, *Zur Gesch. d. Tropaions*, Bonn. Jahrb. 120, 1911, S. 127ff.

²) Die Beispiele hat Knorr gesammelt: *T. S. des I. Jahrhunderts*, Taf. 42, M. 52, 1. Textb. 49 auf S. 101; vor allem in seiner ‘*Sigillata von Ristissen*’ (*Festschr. d. Altert.-Slg. in Stuttgart* 1912, S. 59).

Kleopatra malen oder in Marmor oder Bronze darstellen ließ, bezeichnete er selbst sich als Dionysos und Osiris, während Kleopatra sich für Luna und Isis ausgab (Dio 50, 5, 3. 25, 4).

Ähnliche Anwandlungen von Gottessohnschaft zeigte zu derselben Zeit ein anderer Gegner Octavians, Sex. Pompeius: er nannte sich allen Ernstes einen Sohn Neptuns und brachte seine Halbgöttlichkeit zum sichtbaren Ausdruck, indem er den Purpurmantel des römischen Imperators mit dem meerblauen Mantel Poseidons vertauschte (Dio 48, 48, 5 zum Jahre 38 v. Chr.). Dafür verlieh ihm der Hohn seiner Gegner statt seines ehrlichen Familiennamens *Pompeius* das vom Namen seines göttlichen Adoptivvaters hergeleitete Gentile *Neptunius* (Horaz Epod. 9, 7).

Diese Analogie können uns das Verständnis der beiden folgenden arretinischen Reliefgefäße wesentlich erleichtern. Wurden die Gegner Octavians in die Sphäre der Heroen erhoben, so stieg ihr Besieger noch eine Stufe höher in die Reihe der olympischen Götter. Daher sowohl bei Vergil (Aen. VI 801—804) als auch bei Horaz (Epist. II 1, 5—17) die Erhebung der augusteischen Taten über die des Dionysos und des Herakles; daher vermeidet Horaz in der Ode I 2 (*Iam satis terris*), die aus dem Winter 28/27 stammt und in der unter Octavian ein göttliches Wesen vermutet wird, jede Angleichung an einen Heros.

2. Zu den anmutigsten und häufigeren Darstellungen auf arretinischen Kelchen gehört die der vier Gottheiten Apollon, Artemis, Leto und Nike (Taf. XIV, 2a u. b)¹⁾. Zu einem Altare schreiten in feierlichem Zuge *Apollon*, die Leier spielend, in langem Gewand, dann seine Mutter *Leto* und seine Schwester *Artemis*, beide eine lange Fackel vor sich tragend. Auf der andern Seite des Altars, ihnen zugekehrt, schickt sich *Nike* an, mit der hocherhobenen Rechten aus einer Kanne das Trankopfer in eine Schale zu gießen, die sie in der Linken hält. In archaischem Stile gehalten, gehen oder stehen die vier Gottheiten auf den Zehen. Die griechischen Vorbilder dieser Szene sind ganz bekannt und mehrfach besprochen²⁾.

Was war der Grund, daß diese Szene auf arretinischen Gefäßen so oft angebracht wurde? Man wird kaum fehlgehen, wenn man den Grund — abgesehen von dem Reiz des griechischen Entwurfes — in der bevorzugten Stellung sucht, die Octavian dem Kult der palatinischen Göttertrias Apollo, Diana und Latona einräumte. Der von ihm auffallend begünstigte neue Kult, der eine Zeitlang sogar die alte kapitulinische Götterdreierheit Juppiter, Juno und Minerva in den Schatten zu stellen drohte, fand seinen großartigsten Ausdruck in der Einweihung des prunkvollsten aller augusteischen Tempel in Rom, des Apollo-Tempels auf dem Palatin, am 9. Oktober 28 v. Chr. Diese Feier haben die beiden Dichter Horaz und Propertius, die dazu eingeladen waren, ein jeder in seiner Weise verherrlicht (Hor. c. I 31. Prop. II 31).

Aber welchen Sinn hatte für den Römer die Siegesgöttin gegenüber dieser Göttertrias? Darüber gibt uns die römische Geschichte jener Zeit Aufschluß. Die Gründung des Apollotempels war Octavians Dank für seine beiden See-

¹⁾ Nach Chase, Slg. Boston III 1 und IV 2.

²⁾ Chase, Slg. Boston XXIX 5 und S. 28ff. Hähnle, Diss. S. 48. Oxé, a. a. O. VII 20. LIH 224.

siege, die ihn zum Herrn der Erde gemacht hatten: für den Sieg bei Mylae über Sex. Pompeius und den Sieg bei Aktium über M. Antonius und Kleopatra. Daher erscheinen auf den Münzen, die er zur Erinnerung an die beiden Seesiege schlagen ließ, die Figuren Apollos und Dianas. Daher wurde in Aktium selbst neben dem dortigen Apolloheiligtum von ihm die „Siegestadt“, Nikopolis, gegründet. Daher feiern die Dichter jener Zeit, wie Vergil (Aen. VIII 720—723) und Properz (V [IV] 6, 69) den Sieger Apollo.

Doch damit nicht genug. Der Apollokult erhielt gerade in den Jahren kurz nach dem Aktischen Sieg noch eine ganz besondere, persönliche Note durch die hellenistische Vergöttlichung Octavians und durch die Angleichung des jugendlichen Machthabers, der erst 32 Lenze zählte, an die jugendliche Gestalt des Gottes Apollo. Damals trat die Verhimmelung des jungen Princeps, die später von ihm selbst wenigstens für Rom und Italien gedämpft wurde, noch allgemein zutage — bald offener, bald versteckter. Selbst der Senat in Rom beschloß im Jahre 30 v. Chr. im allgemeinen Jubel über Alexandrias Fall und Kleopatras Tod, daß Octavian immer einen Lorbeerkranz — das Symbol Apollos — tragen solle; derselbe Senat verfügte am 13. Januar 27 v. Chr., daß vor Augustus' Hause, das einen Tempelgiebel erhielt, zwei Lorbeerbäume, wie vor einem Apolloheiligtum, stehen sollten. Der klassische Zeuge für die damalige Volkspsychose ist jene Horazode I 2 aus dem Winter 28/27: dort wird (V. 30) Octavian als Retter der Menschheit gefeiert und in erster Linie dem Gott Apollo angeglichen:

*tandem venias, precamur,
candentis umeros amictus
augur Apollo.*

Die Angleichung des Augustus an Apollo fand in Rom selbst sogar ihren plastischen Ausdruck. In dem Apollotempel stand u. a. eine riesige Apollostatue, der man Octavians Züge gegeben hatte¹). Merkwürdig ist, daß bei Plinius die Höhe dieser kolossalen Statue von den Zehen bis zum Scheitel gemessen ist. Warum nicht, wie gewöhnlich, von der Ferse oder Fußsohle? Offenbar war Haltung und Gang ebenso wie bei der archaischen Apollofigur auf unseren arrhetinischen Kelchen. Inwieweit im übrigen die arrhetinische Apollofigur mit jener Bronzefigur des Apollo Augustus übereinstimmte, steht dahin; nur eins scheint mir sicher zu sein: auch sie stellt den Apollo Augustus vor und trägt die Züge des jugendlichen Octavian, soweit bei diesen Sigillatanaachbildungen torentischer, schärferer Vorbilder die Ähnlichkeit mit dem Original gewahrt bleiben konnte. Auch die Figuren der Artemis und der Leto auf dem griechischen Entwurf erhielten damit eine andere Bedeutung und tragen höchstwahrscheinlich die Züge der beiden Frauen des augusteischen Hauses, Livia und Octavia. Denn bei dem großen Ringen um die Welt Herrschaft in den Jahren 31 und 30 v. Chr. galten als die vornehmsten Partner des Orients Antonius und Kleopatra, als die des Occidentis Octavian mit Livia und Octavia. Nichts kennzeichnet diesen Sachverhalt besser als ein kleiner Zwischenfall bei der Begegnung Octavians und Kleopatras nach der Einnahme

¹) Schol. zu Hor. epist. I 3, 17. Plin. n. h. 34, 43.

Alexandreias; beschuldigt, einige ihrer Schätze versteckt zu haben, suchte Kleopatra sich zu rechtfertigen mit den Worten: „Ich Unglückliche habe doch nicht für mich vom Frauenschmuck etwas beiseite gelegt, sondern nur um es deiner Schwester Oktavia und deiner Frau Livia zu schenken und dadurch dich gnädiger und milder zu stimmen.“

3. Zu dem Siegesopfer des Apollo Augustus mit Gestalten in würdevoller Kleidung, stolzer Haltung und ernster Handlung bildet den offensichtlich beabsichtigten scharfen Gegensatz die Darstellung der beiden Gegner Octavians. Als Folie dient auch hier eine wahrscheinlich ältere griechische Vorlage, um der Szene den beliebten Nimbus zu geben; jedoch die Personen erscheinen in würdiger Kleidung, laxer Haltung und ausgelassenem Getriebe. Dort apollinische Feierlichkeit und Gemessenheit, hier dionysische Orgien. Da zu dem Besteck eines römischen Weintisches immer ein Paar Kelche gehörte, darf man vermuten, daß derselbe augusteische Künstler die beiden Kelchreliefs zu gleicher Zeit angefertigt hat.

Auch diese Darstellung des Gegenstückes (Taf. XIV, 2 c u. d)¹⁾ kehrt mit geringen Verschiedenheiten auf mehreren arretinischen Reliefgefäßen wieder²⁾. In der figurenreichen Szene bilden den Mittelpunkt zwei von je einem gefesselten Kentaurenpaare gezogene Wagen: auf dem einen sitzt Herakles, auf dem andern Omphale, hinter jedem folgen zwei oder drei Trabanten. Das Merkwürdigste an der Darstellung ist, daß Herakles und Omphale ihre Tracht und ihr Gefolge vertauscht haben. Herakles trägt ein Frauengewand und wird von Dienerinnen begleitet, von denen die erste eine Art Sonnenschirm über ihn hält, die zweite einen Fächer oder Wedel zu tragen scheint; auf anderen Kelchen folgt auch eine Dienerin mit einem Korb, der wohl Spindel und Wolle enthält. Omphale, mit dem Löwenfell des Herakles, hält in der Linken seine schwere Keule und reckt die Rechte nach seinem großen Trinkbecher aus, der ihr von einem Begleiter angereicht wird. Die Trabanten, die ihr folgen, schultern in der Linken einen unkenntlichen Gegenstand und tragen — was auf dem Bostoner Exemplar fehlt — jeder zwei Speere; sie sind die königliche Leibwache, die *δορυφόροι*, „die Speerträger“.

Ein entsprechendes griechisches Vorbild zu dieser Szene ist nicht bekannt. Sieveking (Roscher, M. L. III 889) vermutet, daß es ein hellenistisches Gemälde war, auf dem Herakles und Omphale im dionysischen Thiasos dargestellt waren. Diese Vermutung mag zutreffen; allein damit ist meines Erachtens noch nicht die Häufigkeit der Darstellung auf römischen Gefäßen augusteischer Zeit erklärt. Während auf andern arretinischen Gefäßen Herakles viel würdiger mit Aphrodite zusammen den Thiasos des Dionysos und der Ariadne begleitet³⁾, erscheint hier Herakles in einem wenig würdigen Mummenschanz. Gewiß wurde Herakles bei Griechen und Römern wegen seines starken Appetits und großen Durstes gern ins Lächerliche gezogen. Andererseits verehrte man in ihm den

¹⁾ Nach Chase, Slg. Boston VII/VIII 9.

²⁾ Dragendorff, T. S. 63. Sieveking, Roschers M. L. unter 'Omphale' III, 889. Hähnle, a. a. O. S. 41 ff. Oxé, a. a. O. XXVII/XXVIII 117—119.

³⁾ Vgl. Hähnle, a. a. O. S. 44 f.

großen Wohltäter der Menschheit und stellte ihn als das Ideal hin, wie durch Mühe und Kampf die Unsterblichkeit errungen wird. Wenn dagegen hier Herakles als ein verweichlichter Weiberknecht im Dienste eines Mannweibes dargestellt wird, und zwar, wie die Häufigkeit der Szene erweist, gern dargestellt wird, so reicht dafür meines Erachtens nicht die Erklärung aus, daß diese Posse ja nur auf Trinkgefäßen dargestellt sei, bestimmt für fröhliche und ausgelassene Gelage. Einen Heros so in seiner Schwäche und Unwürdigkeit darzustellen, ist eine Verhöhnung. In Wirklichkeit galt diese Verhöhnung nicht dem Herakles selbst. Es ist eine Persiflage. Schon in der attischen Komödie wurden Perikles und Aspasia als Herakles und Omphale verspottet, und ebenso später Alexander und Roxane¹). Wen zu Octavians Zeit der hellenistische Meister unter demselben Deckmantel verhöhnnte, wußte damals jeder Römer und ist auch heute jedem Kenner römischer Geschichte ohne weiteres klar. Es ist Antonius und Kleopatra, deren würdeloses Treiben den größten Anstoß und Unwillen bei den Römern und namentlich in Oktavians Umgebung erregte.

Antonius ließ sich zwar am liebsten mit Dionysos identifizieren, aber auch die Gleichsetzung mit Herakles hatte ihre guten Gründe. Antonius hatte, wie Plutarch (Ant. 4) berichtet, eine stolze Gestalt, einen prächtigen Bart, eine breite Stirn und eine Adlernase, was seinem Gesicht den männlichen Ausdruck verlieh, der für Herakles auf Gemälden und an Statuen charakteristisch ist. Nach einer alten Sage waren die Antonier Nachkommen des Herakles, abstammend von Anton, einem Sohne des Herakles, und diese Sage glaubte Antonius durch seine Körperhaltung und seine Tracht bestätigen zu müssen. Derselbe Schriftsteller (Plut. Ant. et Demetr. 3, 3) gibt auch die beste Erklärung für das ganze arrhetinische Kelchrelief: „Wie auf den Gemälden Omphale dem Herakles die Keule wegnimmt und sein Löwenfell anlegt, so entwaffnete oft Kleopatra den Antonius und umgaukelte ihn: sie wußte ihn dann zu verführen, daß er wichtige Handlungen und notwendige Feldzüge unterließ, nur um mit ihr an der Küste bei Kanobus und Tagosiris herumzuschwärmen und mit ihr Kurzweil zu treiben.“ Auch Properz vergißt nicht in einer Elegie aus den Jahren 22/21 (IV [III] 11, 1720), in der er das schmähhche Treiben des Antonius und der Kleopatra geißelt, die Parallele Hercules und Omphale vorauszuschicken.

Es fehlt ferner nicht an andern zeitgenössischen Angaben, die geeignet sind, auf pikante Einzelheiten dieses persiflierenden Thiasos Streiflichter zu werfen. Über das weibische Benehmen des Antonius machte Octavian in einer Ansprache vor Beginn der Schlacht bei Actium (nach Dio 50, 27, 4 und 6) die abfälligen Bemerkungen: „Antonius betrügt sich wie ein Weib (γυναικίζει).“ „Wer verweichlicht ist wie ein Weib, kann unmöglich noch männlich denken und handeln; denn was ein Mensch tut und treibt, formt seinen Charakter.“ In Rom nahm man starken Anstoß daran, daß in Alexandria römische Legionäre einem Weibe als Leibwächter (wörtlich „Speerträger“) folgen mußten (Dio 50, 25, 1); mit Ingrimme gibt Horaz den griechischen Ausdruck *δορυφορεῖν* wieder mit *'fert vallum'* (Epod. 9, 13). Ebensolchen Unwillen erregte es in Rom,

¹) Vgl. Joh. Sieveking a. a. O.

daß Antonius für Kleopatra und sich auf Heereszügen und im Lager das weibische „Mückennetz“ (ζωνωπέτον) mitführte, das sowohl von Horaz (Epd. 9, 16) als auch von Properz (IV[III] 11, 45) erwähnt wird: eine Anspielung darauf scheint auf dem arretinischen Kelch der über Herakles aufgespannte Sonnenschirm zu sein. In Rom höhnte man ferner über Kleopatras übermäßigen Weingenuß. Den „von ägyptischem Wein umnebelten Verstand“ Kleopatras erwähnt Horaz in der bekannten Ode (I 37, 14) aus dem Jahre 30 v. Chr. „*Nunc est bibendum*“; Properz läßt in der genannten Elegie (IV[III] 11, 56) die sterbende Kleopatra ihre letzten Worte mit „vom Wein erstickter Stimme“ lallen. Auf dieses Laster Kleopatras bezieht sich auf dem arretinischen Kelchrelief die Geste Omphales, die gierig nach dem dargereichten großen Skyphos langt.

Wie auf dem vorigen Reliefkelch wird auch auf diesem der griechische Künstler, der das Relief des Silberbeckers entwarf, Porträtähnlichkeit der Personen angestrebt haben. Inwieweit es den arretinischen Töpfermeistern, die dieses schärfere torentische Vorbild nachahmten, gelungen ist die Porträtähnlichkeit zu wahren, ist eine sekundäre Frage.

4., 5. Von ganz anderer Art sind die Darstellungen auf zwei anderen Gruppen arretinischer Reliefgefäße. Sie gehören ebenfalls zu den älteren Gefäßen, die im Betriebe des *M. Perennius Tigranus* hergestellt sind, und unterscheiden sich von allen andern Reliefgefäßen dadurch, daß auf ihnen außer dem Töpfer- oder Fabrikstempel die Namen der dargestellten Figuren neben diesen angebracht sind: auf der einen Gruppe in griechischer, auf der andern in lateinischer Sprache. Die Verwendung griechischer Aufschriften ist ein deutliches Zeichen für den starken Einfluß griechischer Töpfermeister in dieser Frühzeit der arretinischen Reliefkeramik; die schlechte Rechtschreibung freilich läßt darauf schließen, daß die literarische Bildung dieser Töpfer nicht weit reichte und daß diese Tongefäße nicht für die gebildeteren Kreise Roms bestimmt waren. Die griechischen Beischriften (CIL. XI 6700, 450) nennen die neun Musen und den Musenführer Herakles: Ἡρακλῆς Μοσῶν (statt Μουσῶν). 1. Ἐρατώ. 2. Εὐτέρπη. 3. Θάλια (statt Θάλεια). 4. Καλλιόπη (statt Καλλιόπη). 5. Κληώ (statt Κλειώ). 6. Μελομένη. 7. Οὐρανία. 8. Πολύμνια (statt Πολύμνια). 9. Τερψιχόρη (statt Τερψιχόρη). Die lateinischen Beischriften nennen aus dem trojanischen Sagenkreis *Aciles* (statt *Achilles*), *Diomedes*, *Hector* und *Mater* (d. h. Hektors Mutter *Hecuba*), außerdem sonderbarerweise *Polinices* (statt *Polynices*) aus dem thebanischen Sagenkreis.

Wie kommt es, daß gerade diese beiden Gruppen von Reliefgefäßen¹⁾ erklärende Beischriften führen, und was haben die beiden Figurengruppen miteinander gemein?

4. Die griechische Beischrift Ἡρακλῆς Μοσῶν geht zurück auf den lateinischen Namen *Hercules Musarum*, und dieser ist hergeleitet aus dem Namen eines Tempels auf dem Marsfelde vor Rom, der *Aedes Herculis Musarum* oder genauer *Aedes Herculis et Musarum*. Dort war der zitherspielende Hercules und die neun Musen dargestellt (Richter, Topographie Roms, 1901, S. 219).

¹⁾ Dragendorff, T. S. 70. Wir sehen hier von den Gefäßen mit den Beischriften *Κυειδία Λεσβεία* und *Χία* (?) ab, da sie offenbar eine andere Erklärung verlangen.

5. Auf dasselbe Heiligtum weisen auch die Szenen aus dem Trojanischen Krieg. Von Octavian veranlaßt, hatte sein Stiefvater L. Marcius Philippus den Tempel des *Hercules Musarum* nicht nur neu hergerichtet, sondern auch durch eine angebaute Säulenhalle, die *Porticus Philippi*, erweitert und diese durch den Maler Theorus mit Darstellungen aus dem Trojanischen Kriege ausmalen lassen (Plin. N. H. 35, 144). Da bei Sueton (Aug. 29) der Neubau an erster Stelle genannt wird unter den Baulichkeiten, die auf Oktavians Anregung von andern vornehmen Römern ausgeführt wurden, ist anzunehmen, daß es eine der frühesten Renovierungen aus Oktavians Zeit war und sie somit gerade in die Zeit fällt, wo in Arezzo die neue Reliefsigillata aufkam.

Man wird nicht so weit gehen dürfen, anzunehmen, daß die Herkulesgestalt und die Musenfiguren in dem Tempel oder die Figuren der homerischen Helden auf den Gemälden der Halle die direkten Vorbilder für die arrhetinischen Reliefs oder deren toreutische Vorbilder abgegeben hätten. Aber man darf in ihnen wohl eine Anregung für die arrhetinischen Künstler erblicken und jedenfalls einen Beleg für die gleiche Geschmacksrichtung und Mode in der früh-Augusteischen Zeit. Die gleiche Einstellung spricht deutlich aus einigen frühen Oden des Horaz, wie z. B. aus der Ode I 15 '*Pastor cum traheret per freta navibus*' und aus Junos Rede in Ode III 3 (18ff.) '*Ilion, Ilion fatalis incestusque index*'.

Ein sehr beachtenswerter Vertreter solcher homerischer Darstellungen ist ein arrhetinischer Kelch, der den Besuch des Priamus im Zelte Achills darstellt und von dem ein Bruchstück im Berliner Antiquarium (Inv.-Nr. 30924) erhalten ist. Der Inhalt der Szene erinnert wiederum an eine frühe Ode des Horaz, einen Hymnus an Hermes, den persönlichen *σωτήρ* des Dichters (I 10, 13—16): der Dichter schildert hier den Anteil des Gottes an dieser Szene, und die Erklärer des Gedichtes, das sich sonst an Alkaios anlehnt, heben hervor, daß gerade diese Strophe eine freie Zutat des römischen Dichters ist. Besonders wertvoll aber ist das Berliner Bruchstück weil es den besten und klarsten Beweis erbringt für die Abhängigkeit der arrhetinischen Keramik von der Toreutik. Die einzelnen Figuren auf dem Sigillatagefäß sind entweder mit denselben Punzen hergestellt, die zur Herstellung der Form für den Silberbecher von Hoby (Museum Kopenhagen) gedient hatten, oder mit Punzen, die nach Abdrücken von dem Silberbecher angefertigt waren¹).

6. Zu den älteren und feineren Darstellungen auf arrhetinischen Reliefgefäßen aus der Töpferei des *M. Perennius Tigranus* gehört endlich auch der Zug der Nereiden, die, auf Meeresungeheuern reitend, unter Thetis' Führung Achills neue Waffen herbeibringen²). Diese Darstellungen scheinen weniger von den Gemälden des Theorus in der *Porticus Philippi* beeinflusst oder angeregt zu sein als von einem griechischen plastischen Kunstwerk, dem vielbewunderten Nereidenzuge des Skopas, der in Rom im Neptuntempel beim Circus Flaminius aufgestellt war. Man hat bisher nicht bemerkt, daß auch dieser Tempel, der

¹) Von Rob. Zahn auf diese enge Verwandtschaft hingewiesen, hat Friis Johansen beide Stücke in den Kopenhagener '*Acta Archaeologica*' I 1930, S. 273 ff. besprochen.

²) Dragendorff, T. S. S. 71. Hähnle, a. a. O. S. 30. Chase, Slg. Boston XXIII 11. Oxé, a. a. O. LIII 231.

von Livius (28, 11) schon zu dem Jahre 206 v. Chr. erwähnt wird, in der Frühzeit des Augustus eine Erneuerung erfahren und wohl damals erst den einzigartigen Schmuck erhalten hat¹⁾.

In den römischen Fasten finden wir zwei Angaben, die Opfertage für diesen Tempel enthalten. Zum 1. Dezember bemerken die *Fasti Amiterni* (CIL. I², p. 245): *Neptuno, Pietati ad circum Flaminium*. Zum 23. September, dem Geburtstage des Augustus, vermerken die *Fasti Arvalium* (CIL. I², p. 215): *Marti, Neptuno in campo, Apollini in theatro Marcelli*. Das erste Datum verlangt eine Erklärung, warum Neptun und Pietas an demselben Tage und offenbar an derselben Stelle ein Opfer von Staats wegen erhalten; das zweite, warum gerade am Geburtstage des Kaisers Augustus diesem Neptun neben Mars und Apollo geopfert wird. Den Schlüssel für die Lösung dieses Problems liefern die Triumphfasten (CIL. I², p. 175) zum Jahre 167 v. Chr. Sie verzeichnen im Anschluß an den berühmten dreitägigen Triumph des Aemilius Paullus am 27.—29. November zum 1. Dezember: [*Cn. Octavius Cn. f. Cn. n. pro pr(aetore) [ex] Macedon(ia) et [de] rege Perse naval(em triumphum) egit*. Offenbar hat Octavian nach seinen Seesiegen über Sex. Pompeius und M. Antonius in pietätvoller Erinnerung an die erste Gunstbezeugung Neptuns gegenüber der Gens Octavia das Staatsopfer am 1. Dezember und für seine eigenen Land- und Seesiege das Dankopfer an seinem Geburtstage eingeführt. Nur so ist das Opfer an die *Pietas*, die Göttin des frommen Familiensinnes, verständlich. Wahrscheinlich hat er, gereizt durch die Anmaßung des Sex. Pompeius, der die Gunst des Gottes Neptun nur für sich und seine Gens glaubte in Anspruch nehmen zu dürfen, schon bald nach dessen Besiegung bei Mylae (36 v. Chr.) die Erneuerung und Ausschmückung des Neptuntempels in Angriff genommen. Die wohl noch bescheidene Renovierung ist durch die späteren Prachtbauten des Augustus weit überboten und in Schatten gestellt worden, namentlich durch die drei großen von Sueton (Aug. 29) erwähnten Tempelbauten, den Marstempel mit seinem Forum, den Apollotempel auf dem Palatin und den Tempel des Jupiter Tonans auf dem Kapitol. Aber in der ersten Zeit nach der Instandsetzung des Neptuntempels mögen die unerreichten Kunstwerke des Skopas eine allgemeine Aufmerksamkeit gefunden und zu Nachbildungen auf Gefäßen aus Silber und Terra sigillata den Anreiz gegeben haben.

¹⁾ Plinius N. H. 36, 26: In maxima dignatione [in] delubro Cn. Domitii in circo Flaminio Neptunus ipse et Thetis atque Achilles, Nereides supra delphinos et cete et hippocampos sedentes, item Tritones chorusque Phorci et pistrices ac multa alia marina, omnia eiusdem manu, praeclarum opus, etiam si totius vitae fuisset.