

Zwei Trinkgefäße aus Vetera¹⁾.

Von

Hans Lehner.

Hierzu Taf. LIX und LX.

I.

Der Kelch des Marcus Perennius Tigranus.

In einer der augusteischen Abfallgruben auf dem Fürstenberg, deren übriger interessanter Inhalt oben S. 408 eingehend behandelt und auf Taf. LVII, 8—11 abgebildet ist, sind die Scherben des auf Taf. LIX und LX abgebildeten arretinischen Sigillatakelches im August 1910 gefunden worden, welcher sich mit unwesentlichen Ergänzungen wieder so herstellen liess, wie er sich auf Textfig. 1 präsentiert. Ergänzt ist der ganze Fuss, welcher unter der Kuppe glatt abgebrochen und verloren ist, und Stücke des oberen Randes, von welchem aber noch genügend viel erhalten war, um seine Form genau zu bestimmen. Die kleinen Lücken zwischen den Darstellungen sind natürlich nur glatt mit Gips ausgefüllt, irgendeine Ergänzung der Darstellungen hat selbstverständlich nicht stattgefunden. Als Vorbild für den Fuss wurde der des Mainzer Kelches mit den Kranichen²⁾ gewählt, weil unser Gefäss offenbar der Glockenform dieses Exemplars in der Gestalt sehr nahe kam. Das Gefäss ist jetzt einschliesslich der Ergänzungen 14,5 cm hoch und besteht aus jener feinen mattglänzenden hellrötlichen Sigillata, welche die besondere technische Eigenart der besten arretinischen Erzeugnisse darstellt. Der oben ausladende Rand ist scharf profiliert und unverziert; darunter kommt, durch ein Perlband und einen Eierstab oben abgeschlossen, die Bildfläche, die in fortlaufender, ununterbrochen das ganze Gefäss umschlingender Darstellung uns eine figürliche Szene vorführt³⁾.

Der Inhalt der Darstellung ist zunächst am besten und vollständigsten aus der Abwicklung auf Textfig. 2 und 3 zu erkennen, die in anspruchloser Um-

1) Diese beim Winckelmannsfeste des Vereins von Altertumsfreunden 1911 vorgetragene Mitteilung ist hier mit unwesentlichen Änderungen abgedruckt.

2) Altertümer u. h. Vorzeit V. Taf. 28. Nr. 502.

3) Die Form ist also die des von S. Loescheke aufgestellten Typus 18 (Service I) s. Westfälische Mitteilungen V. S. 157. Vgl. jetzt weiter über die keramischen Fragen, K. Hähnle Westf. Mittl. VI S. 69 ff.

risszeichnung die Komposition im ganzen vorführen soll. Ein fröhliches Trinkgelage ist es, was uns der Trinkpokal zeigt, ein *Symposion*. Acht Personen, vier Jünglinge mit ihren Freundinnen, haben sich zu dem etwas ausgelassenen Fest zusammengefunden und auf einem langen Lager, das weich gepolstert und reichlich mit Kissen belegt ist, Platz genommen. Die Kline, deren Füßchen unten noch zum Vorschein kommen, geht im Halbkreis um das Becherrund herum. Das braucht kein Zufall zu sein, der nur auf der gerundeten Bildfläche beruht, sondern solche halbmondförmige Klinen gab es bekanntlich im Altertum, sie kamen gerade mit Beginn der Kaiserzeit auch in Rom auf und



Fig. 1.

hatten von ihrer halbmondförmigen Gestalt den Namen des griechischen Buchstaben Sigma (= C). Mehrfach werden sie bei Martial erwähnt:

Epigr. X 48: *Stella, Nepos, Cani, Cerialis, Flacce venitis?*

Septem sigma capit, sex sumus adde Lupum;

XIV 87: *Accipe lunata scriptum testudine sigma,*

Octo capit; veniat, quisquis amicus erit.

Also sieben oder acht Personen kann ein solches C-förmig gebogenes Sopha fassen, und acht Personen bilden ja auch gerade unsere Gesellschaft: sie hält sich also innerhalb der Grenzen, die Varro als das Ideal einer feinen intimen Geselligkeit erklärt, wenn er sagt, man solle nicht weniger Gäste laden, als die Zahl der Chariten und nicht mehr, als die Zahl der Musen beträgt. Und intim in des Wortes verwegenstem Sinne ist dieses *Symposion*:

Dionysos ist dabei mehr Nebensache; Eros gibt den Komment an. Die ganze Menge der Teilnehmer löst sich deutlich in zwei in sich geschlossene Gruppen zu je vier auf, je zwei Jünglinge, die von ihren Mädchen eingerahmt sind. Das Mädchen am weitesten links reicht ihrem Nachbar den Trinkbecher oder empfängt ihn von ihm, aber auch der nächstfolgende Jüngling hat ihr sein Interesse zugewendet, was seine Nachbarin offenbar aufs tiefste kränkt; ganz geknickt ob solcher Vernachlässigung birgt sie das Gesicht weinend in der Linken, deren Handgelenk ein Armband schmückt. Ihr entblösster Oberkörper ist nur mit dem Brustband umschlungen, an den Köpfen der Jünglinge glaubt man verwischte Reste von Kränzen zu bemerken. Stürmischer und leidenschaftlicher geht es bei der anderen Gruppe zu, die leider stark be-

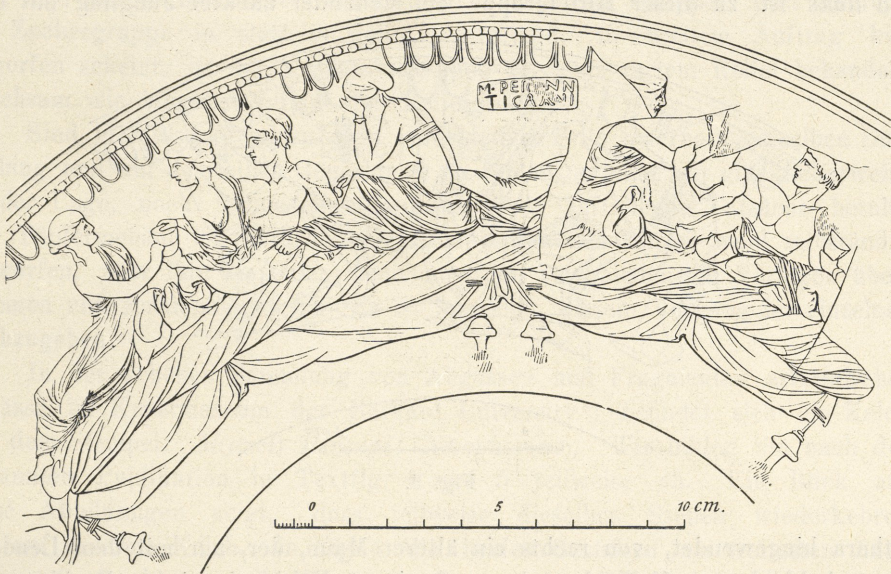


Fig. 2.

schädigt ist. Die Gruppierung ist dieselbe, zwei Jünglinge in der Mitte, umgeben von zwei Mädchen, wobei freilich von dem letzten Mädchen am weitesten rechts nur noch die becherreichende, mit einem Armband geschmückte Hand erhalten ist. Von dem ersten Jüngling fehlt der Kopf bis auf geringe Spuren, aber wir werden nachher sehen, dass wir noch in der Lage sind, ihn zu ergänzen, er war dem Mädchen rechts, also der Genossin seines Nachbars, zugewendet. Aber seine eigene Nachbarin lässt sich diese Vernachlässigung nicht gefallen; mit dem ganzen Leibe hat sie sich über den Ungetreuen geworfen und setzt ihm mit den Händen buchstäblich den Kopf zurecht, wogegen er sich mit der linken Hand zu wehren sucht. Die leidenschaftliche Szene hat die Aufmerksamkeit des anderen Jünglings auf sich gezogen, von dessen Nachbarin, wie gesagt, nur noch die Hand erhalten ist.

Durch die auseinanderstrebende Bewegung der beiden eifersüchtigen Mädchen ist in der Mitte zwischen beiden Gruppen ein leerer Raum entstanden. Ihn benutzte der Töpfermeister zur Anbringung seines Fabrikstempels. Auf rechteckigem, etwas erhöhtem Schilde steht ^{M. PERENN} TIGRANI also *M(arci) Perenn(i) Tigrani*, worauf wir unten zurückkommen werden.

Dreht man den Kelch weiter, so erscheint zwischen den beiden Enden des langen gebogenen Sophas auf der anderen Seite die Tafelmusik. Ein Quintett sehen wir vor uns (Fig. 3) in ganz symmetrischer Weise angeordnet. In der Mitte hinter einem Vorhang steht eine Beckenschlägerin, eine Kymbalistria, rechts und links sitzt je ein halbentblösstes junges Mädchen auf einem Sesselehen, deren eine die Doppelflöte bläst, die andere die Kithara spielt. Von links ist zu dieser Mittelgruppe ein stehender nackter Jüngling mit der

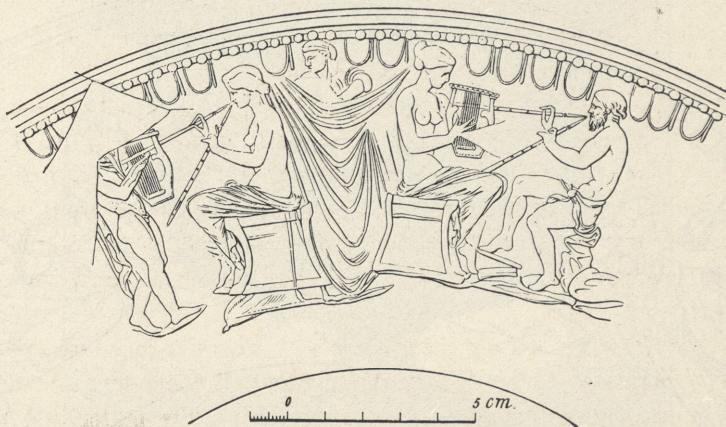


Fig. 3.

Kithara hingewendet, von rechts ein älterer Mann, der, nur mit dem Lendenschurz bekleidet, auffallenderweise auf einem Felsblock sitzt. Er bläst die Doppelflöte und tritt gleichzeitig mit dem rechten Fusse das Taktbrett (*scabellum*, *κρουπέλια*), er ist also gleichzeitig der Dirigent der kleinen Kapelle. Nicht nur Tafelmusik gehört zum Gelage, sondern auch Tanzaufführungen; und auch für sie ist hier gesorgt. Die Kymbelschlägerin hinter dem Vorhang ist natürlich nichts anderes als eine Tänzerin; sie wartet nur auf den Augenblick, wo sie vorzutreten hat und beim Klang der übrigen Instrumente einen Tanz aufführen wird, den sie gleichzeitig selbst mit ihrem Becken begleitet.

So schliesst sich das Ganze zu einem köstlichen Bilde eines üppigen griechisch-römischen Symposions zusammen, scheinbar aus einem Guss und gerade wie für diesen Trinkpokal erfunden. Aber nur scheinbar, das soll die nachfolgende stilkritische Betrachtung an der Hand der photographischen Abbildungen Taf. LIX u. LX zeigen.

Betrachten wir zunächst die Taf. LIX, also die zu der eigentlichen Zeehergruppe gehörigen Gestalten, so fällt uns überall das stark vortretende Relief, die

breit naturalistische Ausführung, ich möchte sagen, die pastose Behandlung dieser gesunden, blühenden, kraftstrotzenden Gestalten auf. Abgesehen von der durch die „Tischordnung“ gegebenen Symmetrie herrscht keinerlei Gebundenheit der Komposition; wie unmittelbar nach dem Leben belauscht mutet uns die ganze Gruppe an¹⁾.

Ganz anders wirkt die Musikantengruppe (Taf. LX). Sämtliche Figuren dieser Gruppe sind in wesentlich kleinerem Massstabe gehalten als die der Zechergruppe, wie auch schon die streng massstäblich gehaltenen Abwicklungen auf Textfig. 2 und 3 erkennen lassen. Sie haben aber auch viel schlankere Proportionen als jene. Streng symmetrisch ist die Musikantengruppe angeordnet, fast heraldisch streng ist die Mittelgruppe um den Vorhang. Und bei aller Anmut der Körperbildung und Körperhaltung liegt doch eine gewisse herbe Gehaltenheit, eine fast archaische Gebundenheit über dieser Gruppe. Und während die Zechergruppe in starkem Relief vortretend, in breitem Auftrag hingeworfen scheint, ist die Musikantengruppe in ganz zartem Relief behandelt, gleichsam wie hingehaucht auf den Reliefgrund.

Sind hier also geradezu zwei verschiedene Stile innerhalb derselben Darstellung und auf demselben Gegenstand zu fühlen, so sind wir glücklicherweise in der Lage, noch festzustellen, worauf diese auffallende Tatsache beruht. Der Töpfermeister hat natürlich die Komposition des Ganzen wohl selbständig entworfen, aber ihre einzelnen Teile aus den verschiedensten Vorlagen übernommen und zusammengesetzt. Es ist lehrreich, diesem Vorgang im einzelnen nachzugehen.

In der schönen Sammlung von Abgüssen und Fragmenten arretinischer Gefässe im Kunstmuseum der Harvard University²⁾ befindet sich ein Kelch mit dem Stempel: *M(arc)i Perenni| Nicephor(us)*. Wir bilden ihn nach der genannten Publikation in Textfig. 4 und 5 teilweise ab. Ein Blick auf diese Abbildungen zeigt, dass teilweise dieselben Szenen wiederkehren wie auf unserem Kelch. In Fig. 4 die beiden Gestalten am weitesten links unserer Gastmahlszene, in Fig. 5 die Gruppe der Eiferstüchtigen, die ihren Nachbar am Kopf packt. Die Kline ist genau wie auf unserem Kelch, nur ist die festliche Ausschmückung des Raumes mit Kränzen und Bändern noch auf dem Hintergrunde angedeutet und die Situation durch fliegende Eroten noch etwas stärker betont. Die beiden Gruppen sind mit unseren Zug um Zug so identisch, dass kein Zweifel bestehen kann, dass sie aus derselben Form gepresst sind. Auf dem Kelch des Nicephorus geht nun freilich die Gastmahlszene, die ohne besondere Musikantengruppe das ganze Kelchrund umfasst, selbständig weiter: es folgt ein Mädchen, dessen Nachbar völlig vom Wein bewältigt eingeschlafen ist, und endlich als vierte Gruppe ein Mädchen

1) Taf. LIX, 2 gibt den Kelch bereits in ergänztem Zustand, weil sich erst hierbei der Kopf der Frau, der nicht direkt anpasst, an der richtigen Stelle einfügen liess.

2) The Loeb Collection of Arretine Pottery by George H. Chase. New York 1908 plate IV. Nr. 76.

mit Kithara, das mit seinem Nachbar spricht. Die Zahl der Gastmahlteilnehmer ist also dieselbe, wie bei unserem Kelch, sie sind aber in vier Gruppen zu je zwei weiter auseinander gezogen, so dass der Zusammenhang nicht so geschlossen ist, wie bei uns. Dagegen ist der Stil des Nicephoruskelches einheitlicher, es sind ringsum die breiten, in starkem Relief aufgetragenen naturalistischen Gestalten wie bei unserer Zehergruppe.

Wollen wir dagegen unsere Musikanten wieder aufsuchen, so finden wir sie auf einem anderen Kelch der Loeb-Collection¹⁾, dessen entsprechende Darstellungen wir Textfig. 6 und 7 abbilden. Der Kelch trägt den Stempel: *Cerdo Perenni*. Ein dionysisches Opfer ist auf diesem Kelche dargestellt, Satyrn, Silene und Mänaden schlachten ein Schwein, tragen Opfergeräte und



Fig. 4.

Opfergaben heran, vor der Statue des Priapus wird auf einem Altar geopfert und da (s. Fig. 6) finden wir auch unsere kymbelschlagende Tänzerin hinter ihrem Vorhang wieder und ebenso den alten Doppelflötenspieler (Fig. 7) mit dem Taktbrett, der hier ganz verständlich auf seinem Felsblock sitzt, denn die Szene findet im Freien statt, und der Alte ist nichts anderes als ein alter Satyr oder Silen²⁾, der seinen Felsblock bei der Übertragung in unser Gastzimmer mitnehmen musste, weil er nicht ohne weiteres davon zu trennen war. Denn den Felsblock, der in der Hohlform war, vermochte unser Töpfermeister nicht ohne weiteres durch einen anderen Sitz zu ersetzen. Dass es in anderen Fällen

1) a. a. O. Taf. I. Nr. 1.

2) Satyr mit Krupezia statuarisch z. B. in der Münchener Glyptothek und in den Uffizien in Florenz, s. Bulle, Der schöne Mensch Taf. 80.

recht wohl möglich war, solche Zutaten, wenn sie gar zu auffallend waren, bei der Übertragung zu entfernen, das kann man an unserer sitzenden Doppelflötenspielerin beobachten. Sie erscheint genau wie bei uns z. B. auf einem Kelchfragment aus Mainz¹⁾, aber hier hat sie grosse Flügel, die auf unserem Kelch abgeschnitten oder wohl vielmehr durch den Vorhang überdrückt worden sind; auch die symmetrische Gegenfigur, wieder mit Flügeln, fehlt auf diesem Fragment nicht. Und ebenso begegnet uns der kitharaspieldende Knabe unseres Kelches wieder auf einer anderen Mainzer Scherbe²⁾, offenbar dort einen jüngeren Satyr darstellend und zu einer dionysischen Opferszene gehörig. Und diese sämtlichen dionysischen Opferszenen zeigen alle den etwas gehaltenen, leise archaisierenden Stil, den wir bei unserer Musikantenszene bemerkten.



Fig. 5.

So zeigt sich also deutlich durch die Vergleichung unseres Xantener Kelches mit dem Nicephoruskelch einerseits und dem Cerdokelch und dessen Verwandten andererseits, wie man in den arretinischen Sigillatafabriken arbeitete. Es ist längst ausgesprochen worden³⁾, dass jedes einzelne Dekorationselement, in unserem Falle also jede einzelne Figur oder kleine Figurengruppe, in besonderen konvexen Formenstempeln in der Fabrik vorhanden war. Diese Stempel konnte man in beliebigen Gruppierungen in die Innenwand einer dicken Formschüssel eindrücken, so dass immer neue Kombinationen derselben Formelemente entstehen, die nun in der Formschüssel konkav und demgemäss auf den in ihr geformten Gefässen nachher wieder konvex erscheinen. Und

1) *Altertümer u. h. Vorzeit* V. S. 159. Abb. 9.

2) *a. a. O.* Fig. 10.

3) *Dragendorff B. J.* 96 S. 55 f.

ebenso ist auch schon bekannt¹⁾, wie die Vorbilder dieser arretinischen Töpfermeister sich nach ihrem Stil in zwei Hauptklassen scheiden lassen, solche, die mehr naturalistisch aufgefasst dem Kreise der hellenistischen Reliefbilder entstammen, und solche, die einem Kreise von archaisierenden Kunstwerken angehören, welche gerade in der augusteischen Zeit, angeregt durch gelehrte kunstgeschichtliche Studien und antiquarische Liebhabereien, in Rom entstehen und in den sogenannten Campanareliefs und den neuattischen Reliefs ihre hauptsächlichsten Vertreter gefunden haben. Der ersteren, naturalistischen Richtung gehört z. B. der Nicephoruskelch mit den Gastmahlszenen an, die zweite, antiquarisch-archaisierende Richtung vertritt der Cerdokelch und seine Verwandten mit Dionysischen Opferszenen.



Fig. 6.

Unser Xantener Kelch des M. Perennius Tigranus aber entnimmt seine Anregungen bzw. seine Formstempel beiden Richtungen, er mischt die beiden Stile auf demselben Gefäß, indem er die Formen der Cerdo- und der Nicephorusgruppe zu einer Darstellung vereinigt.

Was lernen wir daraus für das Verhältnis der Künstler, die sich auf den drei Kelchen nennen? Alle drei gehören derselben grossen berühmten Fabrik des Perennius an, die, wie man annimmt, etwa von der Mitte des letzten Jahrhunderts v. Chr. bis zum Tode des Augustus in Arrezzo tätig gewesen ist. Das beweisen ihre Signaturen: *Cerdo Perenni*, *Nicephorus Perenni* und *M. Perenni Tigrani*. Während nun bei Cerdo und Nicephorus ihr Verhältnis zur Perenniusfabrik ohne weiteres klar ist — sie sind einfach

1) Dragendorff B. J. 103. Die arretinischen Vasen und ihr Verhältnis zur augusteischen Kunst S. 87 ff.

Sklaven dieser Fabrik, d. h. natürlich tüchtige Werkmeister, die vermutlich die Formen ihrer Kelchdekorationen selbständig, wenn auch nach anderen künstlerischen, hauptsächlich torentischen Vorbildern modelliert und zusammengestellt haben und deshalb sich neben dem Namen des Fabrikherrn auf dem Fabrikat nennen durften — ist das Verhältnis des Tigranus zu Perennius nicht ganz so klar. Max Ihm¹⁾ sowohl als auch Dragendorff²⁾ betrachteten ihn auch als Sklaven der Perenniusfabrik und waren geneigt, seine meist abgekürzten Signaturen zu lesen: *Marci Perenni Tigranes* oder — *Tigranus*, also: „T., der Sklave des M. Perennius“. Dies hält aber, wie Oxé³⁾ gezeigt hat, gegenüber der inschriftlichen Überlieferung nicht stand. Vielmehr ist Tigranus (wie der Name richtig lautet) einfach der Beiname des M. Perennius, das geht



Fig. 7.

aus anderen Signaturen hervor, wie *Bargates M. Perenni* und *Bargates M. Tigrani* u. dgl.

Immerhin wäre vielleicht doch zu erwägen, ob Tigranus (mit seinem unrömischen Namen!) nicht doch ursprünglich auch ein Sklave der Perenniusfabrik gewesen ist, dann als Freigelassener die Namen des Patrons annahm, so dass er also mit vollem Namen dann geheissen hätte: *Marcus Perennius, Marci libertus, Tigranus*, und später, etwa nach dem Tode des Begründers Perennius, dessen Nachfolger in der Fabrikleitung wurde. Die durch unseren Xantener Kelch deutlich erwiesene Tatsache, dass er alte Formen der älteren Hauptsklaven Cerdo und Nicephorus weiter brauchte und auf demselben Gefäss

1) B. J. 102, Die arretinischen Töpfereien S. 106 ff. besonders S. 115.

2) B. J. 96 S. 45.

3) Rhein. Museum 59. 1904, S. 132, 137.

vermengte, würde dieser Annahme wenigstens sicher nicht entgegenstehen. Dass die Modelle unseres Xantener Kelches bereits stark abgenutzt waren und daher stellenweise keine scharfen Abdrücke mehr ergaben, lehrt der Augenschein, namentlich an den Köpfen der ersten Zechergruppe, und das würde darauf deuten, dass unser Kelch ein verhältnismässig spätes Fabrikat der Perenniusfabrik ist, und würde mit der angedeuteten Annahme des Verhältnisses des Tigranus zur Gesamtfabrik gut im Einklang stehen.

Wie dem aber auch sein mag, jedenfalls ist in den verschiedenen zu einer Szene vereinten Gruppen der Darstellung unseres Kelches noch genug von der hellenischen Schönheit und Anmut erhalten geblieben, welche die tórentischen Vorbilder der arretinischen Töpfermeister auszeichnete, und wenn ihm die oben festgestellte eigentümliche Stilmischung auch manches von seiner selbständigen künstlerischen Bedeutung nimmt, so verleiht sie ihm andererseits den kunstgeschichtlichen Wert eines vortrefflichen Lehrbeispielles für die eklektische Kunstweise der augusteischen Epoche.

II.

Der Trinkbecher des Chrysippus.

Gleichzeitig mit diesen feinsten und schönsten Erzeugnissen der arretinischen Sigillatafabriken pflegt eine andere Klasse feiner Keramik genannt zu werden, welche ebenfalls in Italien, und zwar wie man bisher annimmt, in Oberitalien zur Zeit des Augustus hergestellt, zur selben Zeit an den Rhein kam und sich hier nur in ganz frühen römischen Ansiedlungen findet, die Gruppe der sogenannten Acobecher, feine schlanke, ganz dünnwandige Becher von höchstens 10 bis 12 cm Höhe, die teils aus Sigillata, aber ebensowohl auch aus gelblichem oder grauem, stets sehr fein geschlemmtem ungefärbten Ton hergestellt sind. Auch ihre Oberfläche pflegt mit Reliefschmuck überzogen zu sein, der ganz zart, aber sehr scharf ausgepresst, seine Herkunft von Metallvorbildern ebenfalls nicht verleugnet. Auch diese Becher sind signiert, nach dem hauptsächlichsten Meister Aco haben sie den allgemeinen Namen Acobecher bekommen. Neben Aco begegnet vor allem Norbanus, aber auch andere Meister, und ebenso wie bei den arretinischen Sigillatafabriken signieren auch in den Acofabriken zahlreiche Sklaven die einzelnen Fabrikate neben den Herrn¹⁾.

Auch aus dieser Gruppe haben uns die vorjährigen Xantener Ausgrabungen neben kleineren Fragmenten, die im einzelnen oben S. 376 aufgezählt sind, aus der auf S. 409 beschriebenen Abfallgrube ein interessantes Exemplar geschenkt, unvollständig zwar und in vielen Scherben, aber glücklicherweise soweit zusammensetzbar, dass der ganze Aufbau noch möglich war, wie ihn die photographische Abbildung Fig. 8 vergegenwärtigt. Der Becher ist

1) Vgl. im Allgemeinen: Déchelette, *Les Vases céramiques I*, S. 31 ff. und S. Loeschcke, *Mitteilungen der westfäl. Altertums-Kommission V*. S. 162.

10 cm hoch, der feine abgedrehte Boden ist ganz, der Bauch und obere Rand zu etwa $\frac{3}{4}$ erhalten.

Die gesamte Darstellung der Bildfläche, soweit sie erhalten ist, zeigt die Abwicklung Fig. 9. Von einem blatt- oder tulpenkelchartigen Kranz oben eingerahmt erscheint zunächst oben ein Doppelstreifen von rautenförmigen, wie mit einem spitzen Stichel eingepunzten Vierecksgruppen, zwischen denen der Platz für die Künstlerinschrift: „*Chrysippus*“, die von zwei Phallen eingerahmt wird, ausgespart ist. Nach dem griechischen Namen wird man geneigt sein, in diesem Chrysippus nicht den Fabrikherrn selber, sondern einen Sklaven der Fabrik zu erkennen, und es muss ausdrücklich bemerkt werden, dass auf dem fehlenden Teil des Randes (s. auf der Zeichnung Fig. 9 rechts)



Fig. 8.

Platz genug für eine zweite Inschrift war, so dass also dort vielleicht „*Aco*“ oder ein anderer Meisternamen gestanden haben könnte. Die Hauptbildfläche ist ausgefüllt mit figürlichen Darstellungen und linearen Zieraten, welche letztere aus sonderbaren perlschnur- und netzartigen Liniensystemen gebildet zunächst wohl nur den Zweck haben, die ganze Fläche in kleinere Bildflächen aufzuteilen. So erhalten wir zunächst eine deutliche vertikale Teilung durch vier senkrechte pilasterartige Streifen, die von einfachen Perlschnüren eingefasst, je mit der Darstellung eines kannelierten Postamentes geschmückt sind, welche sich unten in einer Kette von acht phaleraähnlichen Rundscheiben fortsetzen, oben aber deutlich mit Büsten und anderen Gegenständen bekrönt sind. Der einzige in ganzer Höhe erhaltene Pilaster zeigt als Bekrönung des Postamentes die nach links gewendete Büste einer Frau mit einem deutlichen Diadem im Haar und einer Halskette. Deutlich als Pendant dazu gedacht ist die Bekrönung des gegenüberstehenden Postamentes mit der nach rechts

gedrehten Büste eines unbärtigen Mannes mit schlechtem, etwas in die Stirn gekämmten Haar. Von den „Phalerae“ der unteren Verlängerung sind nur noch drei Scheiben erhalten. Der dritte Pilaster, links von der Männerbüste, lässt nur noch den etwas undeutlichen Rest der Bekrönung des Postamentes erkennen. Hier handelt es sich um keine Büste, sondern, wie ich zu erkennen glaube, um ein Tropaion; in der Mitte ein Panzer, darüber ein Helm mit kleinen knopfartigen Ansätzen zu beiden Seiten, die vielleicht kleinen Hörnerzierat bedeuten, rechts und links vom Panzer je ein Schild barbarischer Form, also eine ganz ähnliche Form des Tropaions, wie sie auf den Triumphbögen von Carpentras, Orange u. a. erscheinen¹⁾. Von der Darstellung des vierten Pilasters (am rechten Ende der Abwicklung) fehlt der obere Teil des Postamentes samt seiner Bekrönung, von den „Phalerae“ sind noch sechs Stück

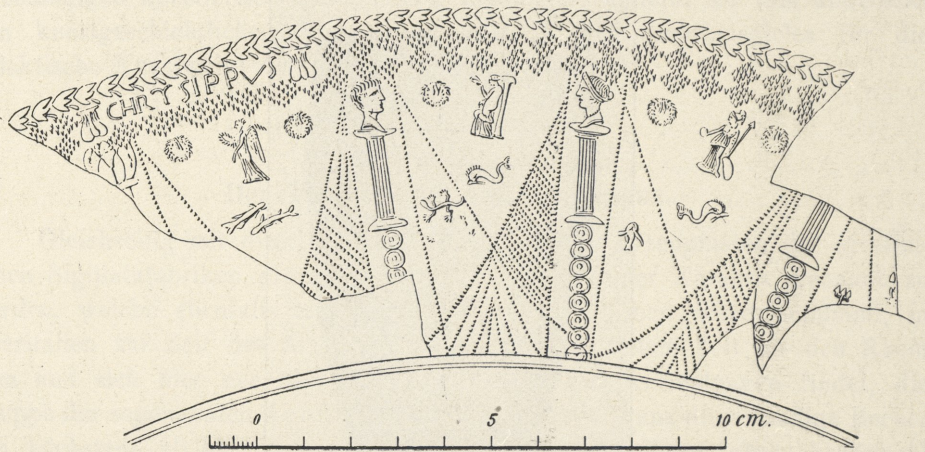


Fig. 9.

erhalten. Die Räume zwischen den senkrechten Pilastern zerfallen nun durch die Schnur- und Netzmotive in Dreiecke, in denen oben in der Mitte zwischen je zwei Pilastern je eine kleine Götterfigur, unverkennbare Nachbildungen statuarischer Typen, erscheinen, von links nach rechts: Victoria, nach links schreitend, mit Flügeln, Palme und Kranz, dann Venus mit entblösstem Oberkörper, in der Linken einen Spiegel(?), mit der Rechten das herabgleitende Gewand fassend, an eine Säule gelehnt, endlich Minerva, das Haupt mit dem Helm bedeckt, in der Linken Schild und Lanze, in der Rechten vielleicht eine Schale haltend; der vierte Zwischenraum ist verloren. Neben den Göttinnen erscheinen aufgehängte Kränze mit Schleifen, unten aber tummelt sich allerlei Wassergetier, unter Victoria sieht man zwei Fische, unter Venus einen Delphin und ein salamanderartiges Tier, unter Minerva wieder einen Delphin und einen kleinen dicken Fisch, der zoologisch schwer bestimmbar sein dürfte. Endlich

1) Espérandieu, Recueil des bas-reliefs de la Gaule Romaine I. S. 181 und 204 f.

sieht man noch am äussersten rechten Ende in dem allein erhaltenen Teilchen des vierten Bildfeldes den oberen Teil eines Dreizacks und noch einen ganz undeutlichen Rest.

Was bedeutet diese sonderbare Zusammenstellung? Ich glaube, dass uns die beiden Büsten auf den richtigen Weg führen werden. Auf den ersten Blick erkennt man, trotz der Kleinheit und Handwerksmässigkeit der Darstellung, dass Porträts gemeint sind. Und wer könnte da mit dem bartlosen mageren Männerkopf mit den in die Stirn fallenden Haaren und mit dem diademgeschmückten Frauenkopf anders gemeint sein, als der Kaiser und die Kaiserin, Augustus und Livia? Dazu die Heeresgötter Victoria und Minerva und die Beschützerin des julischen Kaiserhauses, Venus, und endlich das Tropaeum: es kann wohl kein Zweifel sein, wir haben einen Soldatenbecher vor uns mit patriotischen und kriegerischen Emblemen. Nicht durchweg verständlich sind ja die kleinen Wassertierchen, die in den freien Bildflächen herum schwimmen. Ich dachte an Sternbilder, wie sie als Fahnenzeichen wohl verwendet werden; die beiden Fische, die ja auch sonst gerade mit Victoria zusammen vorkommen, könnten auf solche Gedanken führen, auch der Delphin unter der Venusstatue ist ja erklärbar, aber der Gedanke lässt sich nicht durchführen, und so wird man diese Tierchen wohl als Füllsel ohne bestimmte Beziehung betrachten müssen, wie sie ja auch sonst in der dekorativen Flächenkunst gerade der frühen Kaiserzeit nicht selten sind.

Lagergötter und Kaiserbilder hatten ihren Platz im Fahnenheiligtum und so wäre nicht unmöglich, dass die Darstellung des Bechers direkt eine Beziehung auf dieses Heiligtum geben will. Dann liessen sich auch die an den Wänden aufgehängten Kränze wohl anders erklären denn als blosse Füllsel, dann sind es coronae, die zu den dona militaria gehören. Und in diesem Gedankengang verdienen auch die eigentümlichen Rundscheiben unter den Postamenten noch einer Erwähnung, die ich oben der Kürze halber nach ihrer Gestalt einfach als „phalerae“ bezeichnet habe. Wenn man ihnen einen wirklich sinnvollen, organischen Zusammenhang mit dem darüber hinausragenden schlanken Postament geben wollte, so käme man auf die Vermutung, dass es sich um phaleraegeschmückte Feldzeichen mit den Kaiscrimagines handeln soll. Aber ich verhehle mir nicht, dass dem entgegensteht, dass die sonstige bekannte Darstellung von Kaiserimagines anders aussieht: das Reliefbild wird in einem Medaillon auf der Stange getragen¹⁾. Auch das Bild der Kaiserin dürfte in so früher Zeit Schwierigkeiten machen. So wird man denn in diesen Scheiben wohl auch nur eine etwas ungeschickte Füllung des übrigen Raumes erkennen müssen, wie man ja auch den netzartigen Gebilden zwischen den einzelnen Bildflächen keine andere als dekorative Bedeutung zuschreiben wird, um so mehr als gerade diese Netz- und Schnurmotive rein dekorativ auch sonst auf den Bechern der Aeklasse häufig sind.

1) Vgl. v. Domaszewski, Die Fahnen im Römischen Heere S. 69 ff. und Mainzer Zeitschrift II 1907 S. 24 Abb. 3.

Der Deutung der Büsten auf das Kaiserpaar stehen dagegen um so weniger Bedenken im Wege, als sich auch sonst Porträts des Kaisers und seiner Familie bekanntlich auf allerhand Teilen der Soldatenausrüstung und Einrichtung finden. Ich erinnere nur an die in unserem vorigen Bericht¹⁾ publizierten gläsernen Phalerae mit den Porträts von Augustus, G. und L. Cäsar, ferner an den dort schon erwähnten Schwertscheidenzierat mit Livia, Tiberius und Drusus bzw. Julia mit G. und L. Cäsar²⁾, nicht zu vergessen des berühmten sogenannten Schwertes des Tiberius aus Mainz, welches nach dem Tiberiusporträt auf seiner Scheide den Namen bekommen hat.

Dass es sich bei diesen Acobechern um Trinkbecher handelt, geht vor allem aus der Inschrift des schönen Bechers aus Klagenfurt hervor, der ausser der Firmenbezeichnung *Acastus Aco* noch den hübschen Trinkspruch enthält: *vita brevis, spes frag[il]is, ven[er]ite, accensust, dum lucet, bibamus sodales*³⁾.

In Oberitalien wird, wie oben erwähnt, die Fabrik des Aco angenommen, wenn auch, soviel ich weiss, die Bestätigung dafür durch Auffindung der Töpferei selbst noch fehlt. Demgegenüber ist ein neuer Fund aus Mainz sehr beachtenswert. In Weisenau bei Mainz im Bereich des grossen augusteischen Lagers, welches als Schwesterlager zu Xanten mit diesem zusammen bekanntlich die Operationsbasis des Augustus für die germanischen Feldzüge bildete, ist kürzlich eine Töpferei augusteischer Zeit entdeckt worden, in welcher ausser massenhaftem Geschirr auch die Hohlform eines Acobechers gefunden wurde⁴⁾, in Gestalt und Dekorationsmotiven mit anderen Acobechern aufs nächste verwandt. Damit scheint doch wohl sicher, dass schon unter Augustus in Mainz, d. h. in der Vorstadt des dortigen augusteischen Lagers eine Filiale der Acofabrik oder einer zur selben Gruppe gehörige Firma gearbeitet hat und dort solche Becher herstellte.

Und nachdem es uns im vorvorigen Jahre glückte, auf dem Fürstenberg bei Xanten ebenfalls zwei Öfen einer augusteischen Töpferei zu finden und auszugraben (s. oben S. 343ff.), welche sich nicht nur mit der Herstellung der gewöhnlichen Gebrauchsware beschäftigte und dieselbe, wie S. Loeschke, der ihre Existenz vorherahnte, gezeigt hat⁵⁾ auch nach Haltern, Oberaden und anderen augusteischen Lagerplätzen exportierte, sondern auch, wie Hagen oben S. 358 zeigt, sich mit der Imitation arretinischer Sigillata befasste, so wäre nicht unmöglich, dass auch Xanten seine „Acobecher“ selbst hergestellt hätte und dass Chrysippus der sonst bisher noch unbekannte Meister wäre, der in Xanten diese feine Töpferware nach italischen Mustern, aber mit Berücksichtigung des speziellen Soldatengeschmacks im Dekor hergestellt hätte.

Ich habe die beiden Trinkgefässe aus dem Lager Vetera weit eingehender behandelt, als es sonst solchen keramischen Einzelfunden zukommt. Aber das

1) B. J. 119. S. 300 Fig. 1 und 2.

2) B. J. 95. S. 61 ff. Taf. II, 1.

3) Déchelette, a. a. o. I. S. 34.

4) Mainzer Zeitschrift VI. S. 143.

5) Westfälische Mitteilungen V. S. 109.

dürfte in zweifacher Hinsicht gerechtfertigt sein. Einmal war es nur auf Grund einer ganz genauen Beschreibung und eingehenden Deutung der Darstellungen möglich, den wissenschaftlichen Ertrag, den diese beiden Funde versprachen, herauszuarbeiten. Dann aber reizte über die direkt wissenschaftlichen Fragen hinaus der Inhalt der Darstellungen zu breiterer Behandlung für den weiteren Leserkreis dieser Zeitschrift. Zeigen doch schliesslich die beiden so verschiedenen Gefässe, die nur ein glücklicher Zufall uns gleichzeitig und an derselben Fundstelle schenkte, jedes in seiner Art ein Kulturbild aus dem Leben und Treiben zweier Gesellschaftskreise des römischen Weltreichs um den Beginn unserer Zeitrechnung. Da steht auf der einen Seite die straffe, harte Disziplin des römischen Grenzsoldaten, dem auch bei seinen bescheidenen Becherfreunden das Herrscherhaus und die Lagergottheiten im Bilde vorschweben. Und auf der anderen Seite steht das Bild weichlicher Üppigkeit, die gleichzeitig mit dem Eindringen griechischer Bildung die Weltstadt zu überwuchern beginnt; so recht wie ein epigrammatisch kurzer Ausdruck der weltgeschichtlichen Tatsache, dass das römische Reich im Augenblick seiner höchsten Machtentfaltung und Blüte auch schon vom Kern heraus morsch und faul zu werden begonnen hat.
