

ERNST KÜNZL

Der augusteische Silbercalathus im Rheinischen Landesmuseum Bonn

Fundort

Bei Kiesbaggereien im Rheinvorgelände in der Gemeinde Wardt-Lüttingen (Lkr. Moers, bei Xanten) kam im Jahre 1958 ein metallener Becher ans Licht. Das Rheinische Landesmuseum Bonn konnte den Fund bald darauf erwerben. Für ihre Hilfe und ihr Entgegenkommen sei Herrn Pfarrer G. Alsters (Marienbaum) und Herrn J. van Hasselt (Wardt-Lüttingen) gedankt¹.

Genauere Fundumstände kann man bei einem Kiesbaggereifund von vornherein nicht erwarten. Es sind auch keine weiteren Gegenstände mitgefunden worden. Wir müssen deshalb den Becher allein nach Form, Inhalt und Stil beurteilen.

Technische Angaben

Das Gefäß war von einer gleichmäßig dicken Schicht von Silberchlorid überzogen (Bild 1). Nachdem diese Korrosionsschicht in der Werkstatt des Rheinischen Landesmuseums entfernt worden war, stellte sich heraus, daß man einen silbernen Becher

Vorbemerkung:

Es gelten die Abkürzungen des Jahrbuchs des Deutschen Archäologischen Instituts (JdI.) und der Archäologischen Bibliographie.

Weitere Abkürzungen:

Villefosse, Boscoreale	A. Héron de Villefosse, <i>Le trésor de Boscoreale</i> . MonPiot. 5, 1899
Küthmann, Toreutik	H. Küthmann, <i>Untersuchungen zur Toreutik des zweiten und ersten Jahrhunderts vor Christus</i> (Kallmünz 1959)
Peters, Landscape	W. J. T. Peters, <i>Landscape in Romano-Campanian Mural Painting</i> (Assen 1963)
Schefold, Malerei	K. Schefold, <i>Pompejanische Malerei</i> (Basel 1952)
Schmidt, Medeasarkophag	M. Schmidt, <i>Der Basler Medeasarkophag</i> (Tübingen 1968)
Simon, Altar	E. Simon, <i>Der Vierjahreszeiten-Altar in Würzburg</i> (Stuttgart 1967)
Strong, Plate	D. E. Strong, <i>Greek and Roman Gold and Silver Plate</i> (London 1966)

Für Auskunft und Hilfe, für Photographien und Publikationserlaubnis danke ich: N. Dolunay (Istanbul), A. de Franciscis (Neapel), Th. Gerresheim (Bonn), A. Greifenhagen (Berlin), W. Haberey (Bonn), W. Hilgers (Bonn), D. K. Hill (Baltimore), G. Koepfel (Chapel Hill), E. Rohde (Berlin), M. Schmidt (Basel), H. Sichtermann (Rom), E. Simon (Würzburg), D. E. Strong (London), D. Wortmann (Bonn).

¹ Inv. 58,4. – Erwähnt Bonner Jahrb. 159, 1959, 333; Schmidt, Medeasarkophag 49. – Koordinate der Fundstelle: TK 4204 Rees, Planquadrat r. 2800, h. 3400.



1 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen, Fundzustand.
Maßstab 1 : 2.

der frühen römischen Kaiserzeit gefunden hatte (Bild 2). Das Material ist Silber mit 5–6% Kupferbeimischung².

Der Becher besteht aus drei Teilen: profilierte Standplatte, reliefverzierter Gefäßmantel und glatter Einsatz mit Lippe (Bild 3–6). Er ist 12,2 cm hoch³.

Die Standplatte (Bild 4) hat auf der Unterseite einen kleinen Wulst, den eigentlichen Standring des Bechers. Er ist in unregelmäßigem Abstand von konzentrischen Kreislinien umgeben. Der Außenrand der Platte ist ebenfalls durch zwei Linien gegliedert. Die Standplatte ist auf der Innenseite, die dem Betrachter normalerweise unsichtbar blieb, ganz glatt. Ihr Rand ist aber etwas hochgezogen; in diesem Bereich wurde der Reliefmantel mit Hilfe einer Leiste eingebördelt, von der an einer Stelle noch ein Rest erhalten ist (Bild 6; vgl. auch den Schnitt Bild 3). Die Standplatte ist mit ihren Verzierungen im Gußverfahren hergestellt.

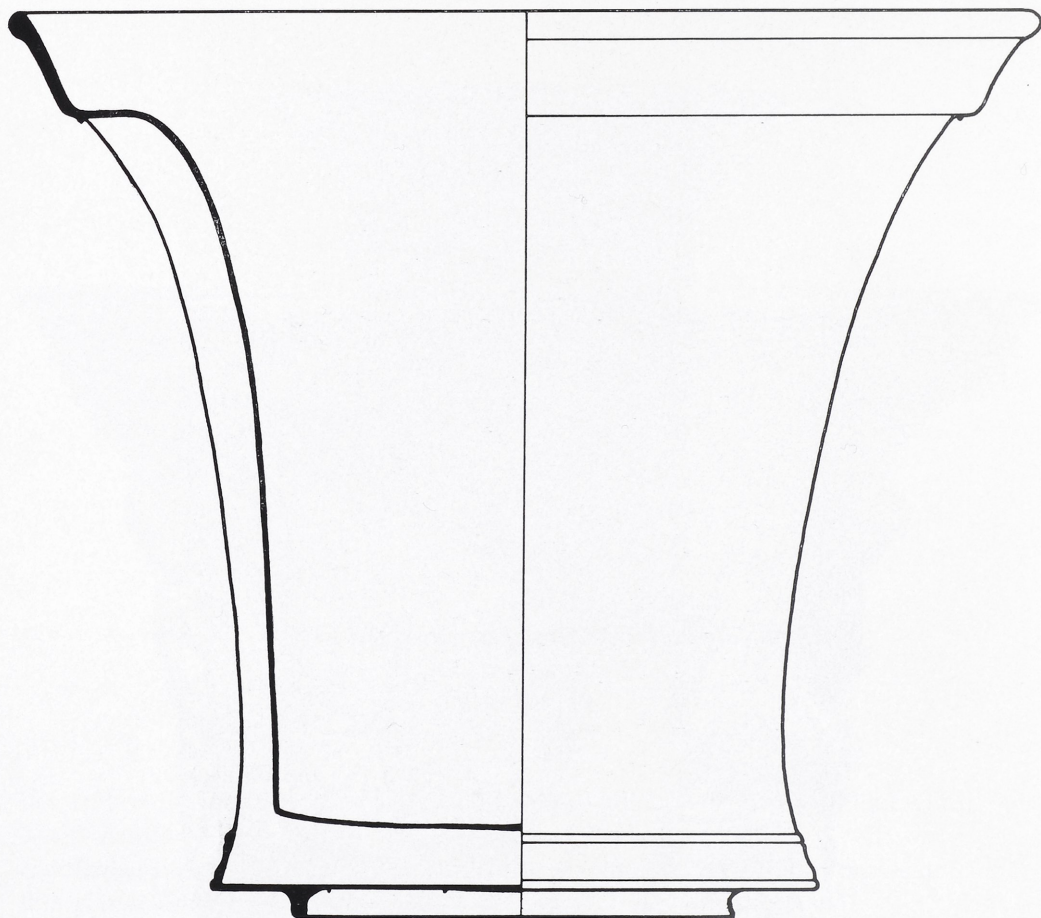
² Analyse von B. Mühlethaler (Zürich) vom 21. 5. 1965: '... Da (die Probe) stark korrodiert ist, glaube ich durch Vergleich mit anderen römischen Proben, daß sie ursprünglich zwischen 92 und 94 % Silber enthielt. Die Auflagen sind reines Silberchlorid' (vgl. auch Strong, Plate 14). – Etliche Kratzer am Gefäßmantel stammen vom Entfernen des Silberchlorids mit einem harten Gegenstand. – Zur Behandlung von Silber allgemein: H. J. Plenderleith, *The Conservation of Antiquities and Works of Art* (London 1956) 212 ff. – Als ich die Publikation des Bechers übernahm, war die Restauration bereits abgeschlossen. Fundzustand und Restaurationsmethode sind mir nur aus Beschreibungen und Photos bekannt. – Der Becher wurde so restauriert, daß er jederzeit in seinen Einzelteilen studiert werden kann.

³ Weitere Maße: Standplatte: H. außen 1 cm; Dm. 8 cm. – Innenbecher: H. 11,2 cm; Dm. unten 6,8 cm, oben 14 cm; H. der Lippe außen ca. 1,7 cm, innen ca. 1,4 cm. – Gefäßmantel: H. 9,6 cm (ohne die untere Leiste); Dm. oben bis zu 12 cm (verbogen!), unten ca. 7,8 cm.

Gewicht im restaurierten Zustand: 502 g. Ähnlich der etwas kleinere Istanbuler Becher (Bild 9–11), der mit Henkel 508 g schwer ist.



2 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen, Zustand nach der Restaurierung. – Maßstab 1 : 1.



3 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen, Schnitt.
Maßstab 1 : 1.

Der Einsatz (Bild 5) ist im unteren Teil in Treibarbeit hergestellt; die Hammerspuren kann man überall noch deutlich sehen. Anders die Lippe: Sie ist mit einem feinen Pfeifenfries und doppelter Astragaloseinfassung verziert; ihre Dicke beträgt etwa 2 mm, während die Stärke des Silbers im unteren, getriebenen Teil sich um 0,5 mm bewegt. Die Lippe wurde gegossen und an den getriebenen Gefäßteil mit Hartlötung angelötet. Sie ist leicht unterkehlt (Bild 3); an diese Stelle hat man den oberen Rand des Reliefmantels angepaßt. Ob der Reliefmantel dort auch noch zusätzlich angelötet war, ließ sich nicht mehr feststellen. Notwendig war es nicht, denn der Raum zwischen Innenbecher und Gefäßmantel muß mit einer Füllmasse versehen gewesen sein, von der man allerdings auch hier nichts mehr gesehen hat. Man nimmt im allgemeinen in diesen Fällen eine pechartige Masse an⁴.

⁴ E. Pernice – F. Winter, *Der Hildesheimer Silberfund* (Berlin 1901) 17. – Blei als Füllung von Schalen-medallions: Pernice-Winter a. a. O.; Strong, Plate 10.



4 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen, Standplatte von unten.
Maßstab 1 : 1.

Der interessanteste Teil des Gefäßes ist der reliefverzierte Außenmantel (Bild 6). Die Reliefs waren vergoldet. Spuren kann man noch an den Gewändern der beiden Frauen und am Postament des 'Baitylos' sehen. Wenn man besser erhaltene Beispiele vergleicht (etwa den Calathus in Istanbul [Bild 9–11] oder die Athenaschale aus dem Hildesheimer Silberfund), so werden wir auch für den Bonner Becher eine Vergoldung der Gewandteile und des Beiwerkes, nicht aber des Inkarnates annehmen dürfen⁵.

Der Gefäßmantel besteht aus einem anscheinend nahtlosen Stück Silber. Man muß sich fragen, ob das Relief getrieben oder gegossen wurde. Das Problem ist nicht einfach, weil an einigen Stellen sicher Spuren von Treibarbeit nachweisbar sind⁶. An anderen Stellen aber läßt der Befund nur die Annahme einer Gußarbeit zu. Die Stärke der Wand beträgt im allgemeinen 0,4–0,6 mm. Im Bereich der Figuren kann sie manchmal

⁵ Bei der Athenaschale (Pernice-Winter [Anm. 4] 18 und Taf. I/II) hebt sich der Körper gut vom vergoldeten Gewand und Beiwerk ab. – Es handelt sich um Feuervergoldung. Vgl. Plenderleith (Anm. 2) a. a. O.; Strong, Plate 11 f.; J. Driehaus, Bonner Jahrb. 168, 1968, 352 mit Anm. 13.

⁶ Z. B. von innen am Schild und an der schmalen Stange der Architektur, von außen am Postament des 'Baitylos'.



5 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen, Innenbecher.
Maßstab 1 : 1.

niedriger sein, meistens aber wird sie dicker: 0,5–0,7 mm sind die Regel, am Gewandwulst der stehenden Frau sogar 1,1 mm. Bei einem getriebenen Relief ist eine solche Zunahme der Wandstärke gerade bei den Figuren widersinnig; das Silber müßte dort vielmehr dünner sein.

Wir können den Befund am ehesten erklären, wenn wir für den Reliefmantel die Gußarbeit annehmen; an einigen Stellen (z. B. am Postament des 'Baitylos') hat man mit Treibarbeit nachgearbeitet. Gußarbeit für reliefverzierte Silbergefäße ist außerdem im späten Hellenismus und in der frühen Kaiserzeit häufiger als es die Literatur vermuten



6 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen, Reliefmantel.
Maßstab etwa 1 : 1.

läßt, wo man wahrscheinlich zu voreilig meistens das Relief als getrieben bezeichnet. Man muß von Fall zu Fall entscheiden⁷.

Der Becher ist gut erhalten. Der Einsatz (Bild 5) ist überhaupt bis auf einige Bruchstellen intakt. An der Standplatte (Bild 4) mußte ein kleines Segment ergänzt werden. Am Reliefmantel (Bild 6) mußten zwar zahlreiche Bruchstellen geklebt werden und

⁷ Gegossen ist beispielsweise der bekannte Krater des Hildesheimer Silberfundes: E. Pernice – F. Winter, *Der Hildesheimer Silberfund* (Berlin 1901) 16 f. – Weitere Beispiele für Silberguß: A. Ippel, 97. BWPr. 1937, 15 ff.

einige Stellen hat man auch ergänzen müssen, besonders am oberen Rand; von der Darstellung ist jedoch kein wesentlicher Teil unklar. Das linke Bein des Knaben mit der Schale (Bild 14) muß so ergänzt werden, wie aus der Umzeichnung (Bild 18) ersichtlich; das geht aus dem Vergleich mit den Sarkophagreliefs deutlich hervor (Bild 19). Ein Problem ist nur das Gefäß auf der Säule (S. 348 f.).

Form des Bechers

Bezeichnung: Calathus (καλάθος)

Der Bonner Becher ist ein stratigraphisch nicht fixierter Einzelfund. Es ist selbstverständlich, daß in einem solchen Falle sämtliche Datierungsaspekte durchgegangen werden müssen. Wir bringen aber nur die positive Datierung und nicht auch noch die negativen Gegenbeweise. Die angeführten Parallelen werden von allein den Beweis erbringen, daß es ein römisches Stück ist.

Der Becher ist doppelwandig und gehört damit zu einer Gruppe von Silbergefäßen des späten Hellenismus und der frühen römischen Kaiserzeit, bei denen die Montage aus Innenbecher und Reliefmantel die Regel war⁸.

Die Form ist elegant. Von einer verhältnismäßig kleinen Grundfläche erhebt sich der Gefäßkörper zuerst fast zylindrisch, und läßt dann immer stärker zur Lippe hin aus. Die Lippe selbst ist wieder steiler und fängt so den Schwung der Ausladung ab. Es entsteht eine Form, die an einen Blütenkelch erinnert.

In der einschlägigen Literatur war man sich bisher über die Bezeichnung dieser Becherform nicht einig⁹. Man schwankte zwischen 'Modiolus' und 'Calathus'. Die genaue Interpretation der antiken Autoren ergibt aber, daß für unseren Becher nur die Bezeichnung Calathus in Frage kommen kann. Die Arbeit von W. Hilgers über 'Lateinische Gefäßnamen' hat die notwendige Vorarbeit geleistet¹⁰. Modiolus bezeichnet den steileren Typus, den wir hier mit einem der beiden Skelettbecher von Boscoreale illustrieren (Bild 7)¹¹; Calathus bezeichnet den weiter ausschwingenden Becher. Das wird sofort klar, wenn man die Vergleiche antiker Schriftsteller mit Blüten heranzieht, oder wenn Plinius die deutliche, aber nicht geknickte Verbreiterung des Calathus nach oben hin betont¹². Dazu paßt sehr gut die Beobachtung, daß bei Bechern unserer Form die Höhe im allgemeinen nicht so groß ist wie die Ausladung oben an der Lippe¹³. Man muß es aber nachmessen, weil die elegante Form das Auge täuscht; die Calathi wirken schlank und hochgezogen und überhaupt nicht gedrückt (vgl. Bild 8–11).

⁸ Kùthmann, Toreutik 39. 49. 87.

⁹ Vgl. die Formenmusterkarte bei Strong, Plate 134 Fig. 27 mit den Bemerkungen zu Fig. 27g. Auch R. Zahn, Amtl. Ber. Königl. Kunstsammlungen Berlin 35, 1914, 309 f.

¹⁰ W. Hilgers, Lateinische Gefäßnamen. Bezeichnungen, Funktion und Form römischer Gefäße nach den antiken Schriftquellen (Beihefte der Bonner Jahrb. 31 [im Druck]).

¹¹ Villefosse, Boscoreale Nr. 7 Taf. VIII, Nr. 8 Taf. VII; Kùthmann, Toreutik 81. – H. 10,4 cm; Dm. oben 10,4 cm, unten 7,8 cm.

¹² Plinius, n. h. 21,23: ... *et ab angustis in latitudinem paulatim sese laxantis effigie calathi*. – Vgl. ferner Colum. X 99. 240; Plin., n. h. 25,85; Aus. 361,31; Gloss. V 275,30.

Dieser Interpretation entsprechen auch die zahlreichen Darstellungen realer Calathi (Körbe für Wolle, Obst, Blumen etc.): Reinach, RP. 16,9. 17,6. 131,7. 142,5 u. v. a.

¹³ Das kann man an den Photographien ablesen. Bei einigen Calathi sind mir die genauen Maße nicht bekannt. – Istanbul (Anm. 15 g. – Bild 9–11): H. 10 cm; Dm. oben 12 cm, unten 7,5 cm. – Homercalathus Neapel (Anm. 15 b. – Bild 8): H. 12,5 cm; Dm. oben 14,6 cm.



7 Paris, Louvre. Silbermodiolus aus Boscoreale.
Maßstab 1 : 1.

Die Calathusform wurde vereinzelt auch für Tongefäße verwendet¹⁴. Sie ist uns aber vor allem von Silbergefäßen bekannt und muß deshalb als speziell toreutische Form angesehen werden. Man kennt bisher mindestens sieben silberne Calathi, von denen wir hier den Homercalathus in Neapel und den dionysischen Calathus in Istanbul zum Formvergleich abbilden (Bild 8–11)¹⁵. Die allgemeinen Proportionen sind so

¹⁴ Becher aus Arezzo im Britischen Museum (L. 95. Perennius Tigranus): F. Oswald – T. D. Pryce, *Introduction to the Study of Terra Sigillata* (London 1920–1966) Taf. II 5.

¹⁵ a) Bonn, Rheinisches Landesmuseum 58,4.

b) Neapel, NM. 25301. Aus Herculaneum. Apotheose Homers (Bild 8): Guida Ruesch Nr. 1879; Reinach, RR. III 76,1; A. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst* (Leipzig 1908) 401 f. Fig. 234 b. c (gibt abweichend als Herkunft an: Pompeji VI 7,20 = Casa dell'Argenteria); V. Spinazzola, *Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli* (Mailand–Rom–Venedig–Florenz 1928) XIX, XXXIV Taf. 231; G. Pesce, *Il Museo Nazionale di Napoli. Oreficeria–Toreutica–Gliptica–Vitriaria–Ceramica* (Rom 1932) 16 Fig. 22; A. Maiuri, *Ercolano* (Novara 1932) 47; Küthmann, *Toreutik* 81;



8 Neapel, Mus. Naz. Silbercalathus mit Homerapothese aus Herculaneum.
Maßstab 1 : 1.

ähnlich, daß sie keiner Erläuterung bedürfen. Die Verzierung von Standplatte und Lippe ist beim Bonner Becher allerdings differenziert, während die Calathi Neapel

A. Adriani, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria* (Rom 1959) 33 Fig. 12. 73 Anm. 173; F. L. Bastet, *Bull. Ant. Besch.* 38, 1963, 7 Abb. 6.
c) Neapel, NM. 111149. Aus Pompeji. Amazonomachie: Pesce a. a. O. 16 Fig. 21; Küthmann, *Toreutik* 82; Spinazzola a. a. O. Taf. 237 Mitte, 1. von links.



9 Istanbul, Antikenmus. Silbercalathus mit dionysischen Motiven aus Vize. – Maßstab 1 : 1.

und Istanbul jeweils ein lesbisches Kymation aufweisen. Die Riefelung der Standplatte des Bonner Bechers entspricht sehr genau der Standplatte des Weinblattcalathus in

d) Neapel, NM. 25300. Aus Pompeji. Weinblätter: Guida Ruesch Nr. 1879; Pesce a. a. O. 16; Spinazzola a. a. O. Taf. 237 Mitte, 2. von links; Strong, Plate 136.

e) Neapel, NM. Anscheinend ohne Verzierung: Spinazzola a. a. O. Taf. 237 Mitte rechts.

f) Paris, Louvre. Aus Boscoreale. Schuppenverzierung: Villefosse, Boscoreale Nr. 43 Taf. 23,1; Kühmann, Toreutik 82.

g) Istanbul, Antikenmuseum. Aus Vize (Bizye, Thrakien. Grabhügel mit Fürstengrab) (Bild 9–11): A. M. Mansel, Bull. Inst. Archéol. Bulg. 12/13, 1938/39, 154 ff. Abb. 196/7; ders., AA. 1941, 159 ff., 167 f. Abb. 25–28; T. Dohrn, Mdl. 2, 1949, 99 Taf. 20,3; Strong, Plate 137.

Zum Medeabecher von Kirmasti siehe S. 391 f.



10 Silbercalathus aus Vize (wie Bild 9). – Maßstab 1 : 1.

Neapel¹⁶; der Pfeifenfries der Lippe hat bisher bei den echten Calathi keine Parallele¹⁷. Die Lippe der Calathi ist manchmal stark abgesetzt wie bei dem Becher in Bonn oder dem Neapler Homerbecher, manchmal schwingt die Form auch glatt aus wie beim Istanbul Becher. Beide Gruppen sind bisher etwa gleichstark vertreten¹⁸.

Der steilere Modiolus war im Gegensatz zum Calathus in den Keramikwerkstätten sehr beliebt. Wir weisen darauf hin, weil die Modioli trotz der Unterschiede im Ganzen gesehen so eng mit den Calathi verwandt sind, daß auch sie als Datierungshilfe gelten

¹⁶ Anm. 15 d. – Auch die Standplatte des Calathus von Boscoreale (Anm. 15 f) ist recht ähnlich, ebenso die der Skelettmodioli von Boscoreale (Bild 7).

¹⁷ Wohl aber in der Terra Sigillata: Oswald-Pryce (Anm. 14) Taf. III u. IV. – Vgl. auch den Meerwesenkantharos aus Pompeji: Anm. 31.

¹⁸ Abgesetzt: Anm. 15 a, b, c. – Auslaufend: Anm. 15 d, e, f, g.



11 Silbercalathus aus Vize (wie Bild 9). – Maßstab 1 : 1.

müssen. Besonders aus der Arretinaproduktion der Perennius-Tigranus-Werkstatt ist die klassische Form dieser Becher in schönen Exemplaren belegt¹⁹. Vergleichbar sind die deutlich abgesetzte Lippe, der nach unten zulaufende Gefäßkörper und die Profilierung der Standplatte. Die Ausladung dieser Perenniusbecher ist üppiger als bei den steileren Modioli von Boscoreale (Bild 7); da sie aber nicht geschwungen ist, sondern konisch zuläuft, ist die Bezeichnung Modiolus eher angebracht als Calathus²⁰.

¹⁹ Becher in Berlin, Boston und Tarragona: A. Oxé, *Arretinische Reliefgefäße vom Rhein* (Frankfurt 1933) Nr. 106, Taf. 22; Nr. 113, Taf. 23/4; Nr. 114, Taf. 24; Nr. 115, Taf. 25 (106: Rasinius/Memmius).

²⁰ Steiler und deshalb den Modioli von Boscoreale noch ähnlicher sind die Becher von New York: Chr. Alexander, *CVA New York, Metr. Mus. Fasc. 1, Arretine Relief Ware* (Cambridge/Mass. 1943) IV B f Nr. 1 Taf. 30/1 und IV B f Nr. 1 Taf. 37. – Modioli aus Glas: C. Isings, *Roman Glass from Dated Finds* (Groningen-Djakarta 1957) 52 Nr. 37 rechts; J. H. C. Kern, *Mnemosyne* IV 16, 1963, 400 ff.

Zu den Fragen, die mit der Form des Bechers zusammenhängen, gehört auch die Frage nach dem Henkel. Ein direkter Ansatz des Henkels ist nicht erhalten. Es ist aber Platz für ihn vorhanden, nämlich in der relieflosen Zone (Bild 2), gleichsam der Rückseite des Bechers.

Betrachten wir zuerst die Statistik. Von allen erhaltenen Silbercalathi hat nur der Neapler Homerbecher (Bild 8) keinen Henkel; dort ist denn auch die Zone zwischen den Enden der Darstellung mit Rankenwerk ausgefüllt²¹. Alle anderen Calathi haben einen Henkel, der Becher in Istanbul sogar einen besonders aufwendigen: einen Eros mit Taube (Bild 10 und 11). Bei den anderen Calathi ist er einfacher: ein mehr oder weniger gerundeter Griff, manchmal auch mit Daumenrast. Dem entspricht der Befund bei den Modioli, die immer einen Griff haben, welcher eine Imitation des Metallgeschirrs ist. Der Istanbuler Becher (Bild 10 und 11) zeigt die Befestigungsmethode: der Griff wird am oberen Rand des Gefäßmantels und unten mitten am Gefäßmantel angelötet.

Im Bereich, der am Bonner Becher für den Griff in Frage kommt, ist leider der obere Abschluß des Reliefmantels beschädigt. Hier kann man die Frage nicht mehr entscheiden (Bild 2). Aber unten, dort wo der untere Griffansatz angelötet gewesen sein müßte, zeigt sich eine ovale Spur, die sehr wohl als Lötspur gedeutet werden kann. Dieser Fleck ist überschliffen, und zwar muß das schon in der Antike geschehen sein. Im Fundzustand war diese Stelle nämlich ebenso wie der ganze Becher von der Korrosionsschicht überzogen (Bild 1). Wenn nun wirklich der Griff erst im Kies abgebrochen wäre, dann hätte der Becher an der Stelle beschädigt sein müssen; stattdessen kam diese glatte Spur zutage. Es ist deshalb wahrscheinlich, daß der Griff hier ansaß, später abbrach und daß man damals die Stelle einfach glättete.

Datierung der Form

Schon die Modioli führen uns in einen begrenzten Zeitraum, die frühe römische Kaiserzeit. Die bekannten Modioli in Glas kann man noch ganz allgemein in das 1. Jahrhundert n. Chr. setzen²². Präziser wird der Ansatz der Arretinagefäße aus der Perenniuswerkstatt, die in die Zeit des Kaisers Augustus zu setzen sind; in die gleiche Zeit scheinen nach allgemeiner Ansicht die beiden Skelettmodioli von Boscoreale (Bild 7) zu gehören²³. Von den Calathi sind natürlich die Exemplare ohne figürliche Darstellungen schwer zu datieren²⁴. Bei den anderen überwiegt ein ausgesprochener Klassizismus²⁵.

Sehr wichtig für den Bonner Becher ist in diesem Zusammenhang der Homercalathus in Neapel (Bild 8), der uns auch wegen seines Figurenstils noch beschäftigen wird.

²¹ A. Maiuri, Ercolano (Novara 1932) Abb. S. 47.

²² Vgl. Kern (Anm. 20).

²³ Zur Arretina: Kern (Anm. 20) 403. Die Becher von New York (siehe Anm. 20) sind einige Jahre jünger (frühtiberisch): H. Dragendorff, *Germania* 19, 1935, 312. H. Dragendorff – C. Watzinger, *Arretinische Reliefkeramik* (Reutlingen 1948) 33 ff. – Zu den Silbergefäßen: Kühmann, *Toreutik* 81. – Zu griechischen Parallelen zur Modiolus-Calathus-Form: R. Zahn, 81. *BWPr.* 1923. Vgl. auch den neuen glasierten Becher aus Kenchreai bei Korinth: H. S. Robinson, *Archaeology* 15, 1962, 281 mit Abb.

²⁴ Den Boscorealecalathus setzt Kühmann (*Toreutik* 82) in augusteische Zeit. Der Weinblattcalathus (Anm. 15 d) wird in ungefähr der gleichen Zeit entstanden sein wie die beiden Efeubecher in Neapel (NM. 25378/9. Pesce [Anm. 15 b] 16 Fig. 24; Strong, *Plate* 135), die noch dem 1. Jahrh. v. Chr. angehören.

²⁵ So bei den Figuren des Amazonomachiecalathus (Anm. 15 c): Kühmann, *Toreutik* 82.



12 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen. Erster Knabe, Säule.
Maßstab 1 : 1.

Er ist glücklicherweise gut datierbar, weil der Stil seiner Ranken sehr eng mit den Ranken der Ara Pacis verwandt ist; auch die Form seines lesbischen Kymations kommt an der Ara Pacis ganz ähnlich vor²⁶. Gehört der Homercalathus demnach sehr wahrscheinlich in die Jahre vor Christi Geburt, so ist der Becher aus Vize in Istanbul (Bild 9–11) schwerer zu datieren. Er ist aber deshalb so wichtig, weil er neben dem Neapler Becher derjenige Calathus ist, der von der Form her dem Bonner Becher am ähnlichsten ist.

Der Vize-Becher stammt aus dem Sarkophag eines thrakischen Fürsten. Unter den vielen Beigaben, die man in Grabkammer und Sarkophag dieses Grabhügels von Vize fand, ist der Becher durch seine Lage im Sarkophag als persönlicher Besitz des Toten hervorgehoben. Es ist möglich, hier das Grab eines thrakischen Königs zu erkennen, so daß die Funde vor die Umwandlung Thrakiens in eine römische Provinz zu datieren wären (46 n. Chr.)²⁷. Aber auch ohne diese Hilfe könnte man den Becher mit seinem gläsernen Manierismus nicht in claudische Zeit oder noch später datieren.

Die Masken des Bechers von Vize sind den Masken auf den Skelettmodioli recht ähnlich; der Satyr (Bild 9)²⁸ paßt gut zu ähnlichen Satyrdarstellungen augusteischer Zeit, wie man an dem stark neuattisch beeinflussten Becher in Cleveland ('Vicarello Goblet') sehen kann (Bild 25)²⁹. Dabei zeigt der Satyr des Bechers von Vize noch um einige Grade mehr den 'graphisch präzisen augusteischen Stil'³⁰; der Meister des Cleveland-Bechers ist temperamentvoller. Ohne ein genaueres Datum angeben zu können, wird man den Becher aus Vize in Istanbul doch am ehesten in augusteischer Zeit ansetzen können. Damit hat man aber schon von der Form her eine erste Datierung: ein Vergleich des Bonner Silberbechers mit qualitativ vollen Calathi und Modioli ergibt von der Form her eine Datierung in die Zeit des Kaisers Augustus³¹.

Die Schriftquellen nennen den Calathus vereinzelt als Gefäß für landwirtschaftliche Zwecke – abgesehen von den Stellen, wo offenbar ein realer geflochtener Korb gemeint ist³². Aber in der Regel ist er speziell Trinkgefäß³³; *Calathi: Nos Satyri, nos Bacchus amat, nos ebria Tigris* (Martial XIV 107).

Die erhaltenen Calathi beweisen diese Spezifizierung nicht immer durch ihre Darstellung. Die Weinblätter auf dem Neapler und die dionysischen Symbole auf dem Istanbul Calathus passen zu Martials Definition. Daneben kommen Allegorien

²⁶ Kùthmann, Toreutik 81; Pesce (Anm. 15 b). – Vergleich mit augusteischer Ornamentik: E. Pernice, Gefäße und Geräte aus Bronze (Die hellenistische Kunst in Pompeji IV [Berlin-Leipzig 1925]) 47; P. E. Corbett – D. E. Strong, Brit. Mus. Quart. 23, 1961, 82. – Ranken der Ara Pacis: G. Moretti, Ara Pacis Augustae (Rom 1948) Taf. 1–4, 10–18; Th. Kraus, Die Ranken der Ara Pacis (Berlin 1953) Taf. 2. – Lesbisches Kymation der Ara Pacis: C. Weickert, Das lesbische Kymation (Leipzig 1913) Taf. IX b. – Zu den Kymatia an Bauten der frühen Kaiserzeit: M. Wegner, Ornamente kaiserzeitlicher Bauten Roms. Soffitten (Köln–Graz 1967) 52 ff.

²⁷ A. M. Mansel, AA. 1941, 185 f.

²⁸ A. M. Mansel, AA. 1941, 159 Abb. 25.

²⁹ O. Jahn, AZ. 25, 1867, 78 ff. Taf. 225; Reinach, RR. II 301,1–3; J. D. Cooney, Bull. Cleveland Mus. of Art Febr. 1967, 37 ff. Fig. 1–5. – H 4³/₈'' = 11,1 cm; oberer Dm. 3¹/₁₆'' = 7,8 cm.

³⁰ W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs (Berlin 1959) 178. – Zu Neuattischem in augusteischer Zeit: Fuchs 177 f. – Das lesbische Kymation des Vizebechers ist stark klassizistisch: vgl. Weickert (Anm. 26) Taf. V e (Delphi) und VII g (Lokri). Es hat starke Ähnlichkeit mit dem Kymation des Londoner Iphigenienbechers: P. E. Corbett – D. E. Strong, Brit. Mus. Quart. 23, 1961, 68 ff. Taf. 31.

³¹ Zum Pfeifenfries der Lippe vgl. den spätrepublikanischen Nereidenbecher aus Pompeji (Neapel, NM. 144802): Pesce (Anm. 15) 14 Fig. 15/6. – Vgl. auch Villefosse, Boscoreale Taf. 24,1.

³² Servius zu Vergil, Georg. 3,402.

³³ Verg., Ecl. 5,71; Mart. VIII 6,16; Arnob., nat. 5,26; Isid., orig. XX 5,5; Gloss. V 173,42.



13 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen. Stehender Mann.
Maßstab 1 : 1.

(Homerapotheose) und mythische Szenen (Amazonomachie, 'Iasonszenen') vor. Die Perennius-Tigranus-Werkstatt bevorzugt für ihre Modioli den Thiasos³⁴.

Beschreibung des Reliefs

Das Relief bietet eine einheitliche, friesartige Darstellung. Ein kleiner nackter Knabe eröffnet links die Szene (Bild 12). Er trägt einen geöffneten Sonnenschirm und ein Gefäß, das durch Vergleiche mit Wandmalereien als eine Parfümflasche gedeutet werden kann (S. 345). Er bewegt sich nach rechts und überschneidet dabei eine glatte Säule mit profilierter Basis (über einem kaum mehr erkennbarem Sockel) und Kapitell, an der ein verkürzt dargestellter Rundschild hängt. Die Säule trägt ein flaches Gefäß. Der Becher ist an dieser Stelle beschädigt; Form und Bedeutung dieses Gefäßes müssen deshalb gesondert geklärt werden (S. 348 f.).

Es folgt ein bartloser junger Mann, der seinen Mantel um Beine, Unterleib und linken Arm geschlungen hat und sich mit dem linken Arm auf einen Pfeiler stützt (Bild 13); der Pfeiler ist oben und unten profiliert und steht auf einer niedrigen Basis. Der Mann stützt seine Rechte in die Hüfte. Den Kopf hält er leicht gesenkt, sein Blick richtet sich auf den Knaben vor ihm. In der linken Hand hält er einen Zipfel des Mantels, der andere hängt vor dem Pfeiler herab. Das eingnähte Beschwergewichtchen ist deutlich angegeben.

Schräg vor ihm steht ein zweiter Knabe (Bild 14). Von seinem linken Bein ist noch der Ansatz erhalten, in der Umzeichnung (Bild 18) ist es ergänzt. Ein kleines Mäntelchen hängt dem Knaben am Rücken herab. Er hält eine Schale mit Blüten oder Früchten in beiden Händen und streckt sie der vor ihm sitzenden Frau entgegen.

Diese Frau sitzt unter einer merkwürdig zerbrechlichen 'Architektur' mit Wollbinde und Tänie. Von den beiden Säulen oder besser Stangen ist nur eine halbwegs sichtbar; sie trennt die Sitzende von dem Knaben vor ihr. Die zweite Stange wird rechts von der stehenden Frau ganz verdeckt. Die Wollbinde verbindet die beiden Stangenkapitelle mit dem First des giebelartigen Aufbaus, schwingt sich dann nach links und verschwindet über dem Kopf des Mannes in der Luft. Über dem Knaben mit der Schale hängt eine Tänie an der Wollbinde.

Die sichtbare Stange gibt etwa die Mitte der Komposition an. Die Frau mit der Haubenfrisur eröffnet die rechte Hälfte der Szene (Bild 15). Der elegante Stuhl, auf dem sie sitzt, hat geschwungene Beine und eine leicht gebogene Lehne. Die rechte Hand ruht auf dem linken Oberschenkel; die Füße sind leicht versetzt. Der Chiton ist ihr von der linken Schulter gerutscht, ohne jedoch die Brust zu entblößen. Durch den feinen Stoff schimmern die Formen des Körpers. Um Unterkörper und Beine liegt der Mantel, den sie offenbar zwischen Ellenbogen und Hüfte an der linken Seite festgeklemmt hat. Die Frau blickt mit leicht gesenktem Kopf auf den Knaben mit der Schale vor ihr.

Die linke Hand der Sitzenden stützt sich auf dem Stuhl auf und berührt dort beinahe die rechte Hand einer Frau, die hinter ihr steht (Bild 16). Der Chiton dieser Frau ist unter der Brust gegürtet, er ist aber ebenso wie der der Sitzenden von der linken

³⁴ Vgl. die Modioli Anm. 19 und den Calathus Anm. 14.



14 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen. Zweiter Knabe.
Maßstab 1 : 1.



15 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen. Sitzende Frau.
Maßstab 1 : 1.



16 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen. Frau mit Fackel.
Maßstab 1 : 1.

Schulter gerutscht. Sie hat ihren Mantel um die Hüften geschlungen und um den linken Arm gewickelt. In der linken Armbeuge hält sie eine brennende Fackel.

Ein eigenartiges Objekt schließt die Szene auf der rechten Seite ab (Bild 17). Auf einem großen, viereckigen, unverzierten Sockel steht eine zweite Basis, rund und profiliert. Darauf erhebt sich ein keulenförmiger Gegenstand; er steht auf einem kleinen halbkugeligen Fuß. Hüllblattartig biegen etwa auf halber Höhe zwei rankenähnliche Helices ab. Der Gegenstand verliert nach oben hin an Masse, wird immer schlanker und erweitert sich ganz oben wieder zu einer Art von kleiner Platte. Auf ihr liegt ein kleines Objekt, das auf den ersten Blick Ähnlichkeit mit einer Knospe hat. Man wird den Gegenstand jedoch kaum als vegetabilisches Gebilde deuten können: es ist ein 'Baitylos' (S. 352 ff.).

Deutung der Szene

Die Szene des Bonner Silberbechers kann man mit Hilfe der sogenannten Medeasarkophage deuten. Diese sind stadtrömische Produktionen des 2. Jahrhunderts n. Chr. Sie berichten den Medeazyklus in einer Form, die offensichtlich von der Medea des Euripides beeinflusst ist. Die Sarkophage sind in einer Normalredaktion und in einigen Varianten erhalten; diese Probleme werden uns noch beschäftigen (S. 380 ff.). Zur Deutung unseres Bechers wollen wir die erste Szene eines Sarkophags in Berlin benutzen, die den Vorgang in der normalen Weise berichtet (Bild 19)³⁵.

Sie spielt in Korinth, wie auch im Drama des Euripides. Iasons Ehe mit Medea ist bereits zerrüttet. Er heiratet Kreusa (nach anderen Quellen heißt sie Glauke), die Tochter des Königs Kreon von Korinth. Medea läßt der neuen Braut Geschenke überbringen, einen goldenen Kranz (πλόκος χρυσήλατος) und einen Peplos. Beide Geschenke sind vergiftet. Die anderen Szenen (vgl. Bild 33–36) zeigen, wie die unglückliche Kreusa im Feuer von Kranz und Peplos verbrennt. Medea tötet daraufhin ihre Kinder und verschwindet zusammen mit den Leichen der Knaben auf einem Wagen mit geflügelten Schlangen.

Diese Denkmäler haben natürlich eine wichtige Bedeutung als sepulkrale Monumente der Kaiserzeit; viel Merkwürdiges ist in ihnen enthalten, darunter eine ganz bezeichnende Zwiespältigkeit in der Gestalt der Medea.

Uns interessiert jedoch vorerst nur die erste Szene mit der Geschenkübergabe. Wir haben auf den Sarkophagen (Bild 19, 33–36) in der Regel sechs Personen: Iason, der sich auf einen Pfeiler stützt; vor ihm einer seiner Söhne mit dem Kranz, im Profil gesehen; der zweite Sohn mit dem Peplos steht dagegen mit dem Gesicht zum Betrachter; rechts sitzt in Chiton, Mantel und Schleier die Braut Kreusa und blickt auf die beiden Kinder. Im Hintergrund stehen die alte Amme und ein junger Mann, für den man im allgemeinen die Bezeichnung Brautführer gewählt hat. Die Örtlichkeit ist mit Mitteln der Architektur oder des Vorhangs gekennzeichnet; doch darauf werden wir noch zu sprechen kommen.

³⁵ Robert, SR. II 197 ff. Nr. 193–203 Taf. 62–65; III 3, 560 ff.; J. M. C. Toynbee, *The Hadrianic School* (Cambridge 1934) 201; E. Simon, *Gymn.* 61, 1954, 227; Schmidt, *Medeasarkophag* 45 Anm. 4 und passim.



17 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen. 'Baitylos'.
Maßstab 1 : 1.



18 Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen, Umzeichnung. – Maßstab 1 : 2.

Die beiden Hauptfiguren unseres Bechers, der Mann und die sitzende Frau, sind nun derart mit dem Iason und der Kreusa der Sarkophage verwandt, daß die Benennung nicht angezweifelt werden kann. Der Iason ist fast bis auf die letzte Gewandfalte identisch; kleinere Unterschiede kann man überhaupt nur in der Haltung der rechten Hand finden: sie berührt beim Bonner Becher den Mantel, bei den Reliefs sitzt sie etwas höher (vgl. Bild 18 und 19). Mit den Darstellungen der Sarkophage stimmt die Körperhaltung Kreusas überein, aber auch die Art, wie sie Mantel und Chiton trägt und wie der Chiton von der linken Schulter herabrutscht. Auch die Haltung der Arme und Beine und die Blickrichtung sind identisch. Die Unterschiede: ihr Chiton ist auf den Sarkophagen in der Regel unter der Brust gegürtet; ferner hat sie da einen Fußschemel und auch der Stuhl ist ein aufwendig gedrechseltes Möbel, während er auf dem Becher ein elegant geschwungenes Erzeugnis klassischer Möbelform ist. Außerdem trägt Kreusa auf den Sarkophagen den Brautschleier, auf dem Becher aber eine durchaus unbräutliche Haubenfrisur; das ist eine Einzelheit, die bei der Interpretation der Szene noch berücksichtigt werden muß (S. 360, 375).

Die Deutung des Bonner Silberbechers ergibt sich aus den beiden Hauptfiguren (Iason, Kreusa) und aus der Tatsache, daß in beiden Szenen eine Geschenkübergabe stattfindet. Diese Szene ist auf dem Becher allerdings ganz merkwürdig verändert. Der Knabe vor Iason hält auf den Sarkophagen den Kranz auf dem Teller. Auf dem Becher hat er seine Stellung behalten, auch die Profilansicht ist geblieben. Nur hält er nicht mehr den Kranz, sondern trägt eine Schale mit Blüten oder Früchten, die er der sitzenden Frau entgegenstreckt. Sonst aber ist er dem Knaben der Sarkophage sehr ähnlich, sogar das Mäntelchen hat er behalten.

Völlig anders ist dagegen der Knabe wiedergegeben, der auf den Sarkophagen den Peplos trägt. Er ist hier ganz an das linke Ende der Szene versetzt und trägt Gegen-



19 Berlin, Staatl. Museen. Medeasarkophag, Jason und Kreusa. *gorgial*

stände, die auf den Sarkophagen nie in diesem Zusammenhang erscheinen. Mit der linken Hand hält er einen geöffneten Sonnenschirm, ein typisches Frauen- und Erosattribut, das wir mehrfach in einem intimen Zusammenhang antreffen³⁶.

In einem ähnlichen Sinne muß das keulenförmige Objekt in seinem linken Arm interpretiert werden: es ist ein Alabastrum, das wir aus der Literatur als Gefäß für Salböl oder Parfüm kennen und das in dieser oder ähnlicher Form manchmal auf Fresken zu erkennen ist (Bild 20)³⁷.

Alabastrum wie auch die Schale mit Früchten oder Blüten sind typische Attribute der Erosen³⁸. Auch die Haltung der sitzenden Frau mit Haube hat etwas von der Aphrodite an sich (vgl. S. 360).

³⁶ Neapel, NM. 8898, Gemälde aus Pompeji: Reinach, RP. 176,3 (Mädchen mit Sonnenschirm). – Avezzano, Grabrelief: Mostra Augustea (Rom 1937) App. Bibl. 351 Nr. 10 Saal LXII (Sonnenschirm und Parfümfläschchen). – New York, Metr. Mus. ehem. Kunsthandel Sangiorgi: EA. 3507 (Eros mit Sonnenschirm).

³⁷ Neapel, NM. 9315, aus Pompeji: Reinach, RP. 71,9; Helbig Nr. 655. – Derartige Gefäße können von Erosen und Dienerinnen zusammen mit anderen Interieurattributen getragen werden: Vgl. Neapel, NM. Inv. 9217 (Helbig Nr. 633. 625. 707), 9210 (Helbig Nr. 769; Reinach, RP. 88,4 links), 9323 (Helbig Nr. 651; Reinach, RP. 72,4) u. v. a.

Das Alabastrum wird als Gefäß für Salböl oder Parfüm genannt. Als Material kommt außer dem Alabaster vor allem Glas in Frage. – Zu den römischen Schriftquellen: W. Hilgers (Anm. 10) s. v. Alabastrum; vgl. auch D. A. Amyx, Hesp. 27, 1958, 213 ff.

³⁸ Z. B. Reinach, RP. 70,1. 71,3. 71,11. 72,4. u. a.; Reinach, RR. II 530,2; III 529,8. – Vgl. auch Simon, Altar 6 f. mit Abb. 5.

Es bleibt die stehende Frau mit der Fackel. Sie ist in dieser Form auf den Sarkophagen nicht zu finden, obwohl sie in Spuren auf den beiden Exemplaren in Ancona und im Thermenmuseum (Bild 33) durchaus noch festgestellt werden kann (vgl. S. 384). Diese Frau muß man mit dem Hochzeitsritus in Verbindung bringen³⁹. In Griechenland trug die brennenden Fackeln die Brautmutter bei der Überführung der Braut in das Haus des Mannes, aber auch die Mutter des Mannes trug sie in dem Moment der Ankunft der Frau im Hause des Bräutigams. Andererseits ist die Frau des Bonner Bechers sehr der 'pronuba' ähnlich, die auf römischen Hochzeitssarkophagen korrekt nach dem römischen Ritus die 'dextrarum iunctio' der beiden Gatten begleitet. Eine Fackel trägt im römischen Ritus während der Brautüberführung ein Knabe, der auch auf den Sarkophagen dargestellt ist⁴⁰. In dieser Frau vereinigen sich also Elemente des griechischen Hochzeitsritus mit ikonographischen Argumenten, die wiederum auf römische Hochzeitssarkophage hinweisen. Einen ähnlichen Zwiespalt werden wir bei der zierlichen Architektur feststellen können.

Deutung des Beiwerks

Architektur

Das zierliche Architekturgebilde ist neben der Säule und dem 'Baitylos' das dritte Element außerhalb der Figuren in der Darstellung. Man sieht nur zwei merkwürdig dünne Stangen; eine ist neben der sitzenden Frau teilweise dargestellt, die andere hat man über dem Kopf der Brautführerin gerade nur angedeutet (Bild 18). Darüber liegen zwei giebelartig zusammengefügte Querstreben, deren oberer Abschluß, also der First, gar nicht mehr dargestellt ist. Um ein baldachin- oder schreinartiges Gebilde kann es sich schwerlich handeln. Solche Architekturen waren in der Regel viersäulig⁴¹. Wenn der Toreut hier aber nur zwei Säulen darstellt, dann wollte er mit Absicht nicht ein verkürztes Tetrakionion andeuten⁴²; es soll offenbar eine Ädikula sein, in einer Art, die wir von Wandmalereien her gut kennen (Bild 30.31). Wie eine göttliche Gestalt sitzt hier die Braut in der Ädikula. Zu der ganzen Szene paßt recht gut die Wollbinde, die zwischen First und Kapitellen hängt, nach links aber in gut malerischer Manier einfach in der Luft verschwindet.

Auf römischen Wandmalereien sind es in der Regel Girlanden, die als Schmuck heiliger Bezirke oder Bauten dargestellt werden⁴³. Hier aber ist es eine Wollbinde mit regelmäßigen Einschnürungen, die mit 'infula' bezeichnet wird⁴⁴. Sie hat eine Weihende Bedeutung; alle Dinge oder Lebewesen, die der Gottheit geweiht sind, können mit ihr geschmückt werden, etwa Priester und Opfertiere. Sie spielt aber auch im römischen

³⁹ Zur griechischen Hochzeit: P. Sticotti, Festschrift Otto Benndorf (Wien 1898) 181 ff.; Heckenbach, RE VIII 2129 ff. s. v. Hochzeit. – Römische Hochzeit: RE a. a. O. 2131 ff.; H. Blümner, Die römischen Privataltertümer (München 1911) 349 ff.

⁴⁰ I. S. Ryberg, MemAmAc. 22, 1955, Taf. 58 und 59 Fig. 90. 91. 95.

⁴¹ H. Cüppers, Bonner Jahrb. 163, 1963, 34 ff. Taf. 8–10, wo er 'tetrastyle Ciborien' abbildet. Die dünnen Säulchen mancher dieser Schreine sind zwar vergleichbar (Cüppers Taf. 9, 1–3), aber der Aufbau bei unserer Architektur ist doch von solchen Tetrakionia sehr verschieden.

⁴² Der Toreut hat sich bei seiner Darstellung jede Einzelheit genau überlegt; es wäre sicher falsch anzunehmen, daß er dann ausgerechnet bei der Architektur unklar sei.

⁴³ Oft auch wie bei uns in Verbindung mit einer Tānie: Reinach, RP. 104, 1. 315, 1. 324.

⁴⁴ K. Latte, RE IX 1543 s. v. infula; ders., Römische Religionsgeschichte (München 1960) 385.



20 Neapel, Mus. Naz.
Wandgemälde aus Pompeji, Eros mit Kanne und Flasche.

Hochzeitsritus eine wichtige Rolle: Die Braut bestreicht die Türpfosten am Hause des Mannes mit Öl oder Fett und sie schmückt die Tür mit infulae⁴⁵. In der Wollbinde kann deshalb mit einiger Sicherheit eine Anspielung an diesen Hochzeitsbrauch gesehen werden. Eigenartig ist die Verbindung von Wollbinde und Girlandenform, ein den Römern anscheinend recht fremdes Motiv, das in Griechenland etwas häufiger gefunden wird⁴⁶.

⁴⁵ Priester: Daremberg-Saglio III 1 515 Fig. 4059. – Opfertiere: E. Nash, Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom I (Tübingen 1961) 76 Fig. 77; Simon, Altar Abb. 13 (Ara Pietatis). – Vgl. Anm. 44. Hochzeitsritus: Servius, zu Aen. 4, 458; Lucan, Phars. II 355; Plinius, n. h. 29,30. – Vgl. H. Blümer (Anm. 39) 359. – Die infula auf unserem Becher wäre dann eine thematische Anspielung, die man auch sonst findet: vgl. etwa die Lorbeergirlande über dem sitzenden Apollon auf dem Fresko Reinach, RP. 23,3.

⁴⁶ 'Stemmagirlande', vgl. M. Stephan, Die griechische Guirlande (Diss. Berlin 1931) 47 ff.

Das langgestreckte bindenartige Tuch, das an der Wollbinde hängt, bezeichnet man mit 'taenia'⁴⁷. Es gehört zum regelmäßigen Inventar von Heiligtümern; die sakralen Architekturen können damit geschmückt sein, aber auch Weihgeschenke kann man damit an Säulen oder Heiligtümern befestigen⁴⁸. Diese Eigenschaft als regelmäßiges Inventar einer sakralen Umgebung liegt der Taenie auch hier zugrunde.

Die Architektur mit der Wollbinde und der Taenie erfüllt zwei Aufgaben: Sie kennzeichnet zum ersten die Szene: die Handlung spielt in einem sakralen Raume. Die Braut sitzt wie ein göttliches Wesen in einer Aedikula. Zusammen mit der Säule und dem 'Baitylos' stellt die Architektur die Figuren geradezu in eine 'Sakrallandschaft'. Außerdem spielt die Architektur mit der Wollbinde (infula) auf die Tür des Bräutigams am Hochzeitstag an. Es soll also auf den römischen Hochzeitsritus hingewiesen werden.

Säule

Zu den gebräuchlichsten Requisiten der Wandmalerei und der Reliefkunst gehört in der Kaiserzeit eine Säule, die als Träger verschiedener Gegenstände verwendet wird⁴⁹. Sie kennzeichnet ganz allgemein einen sakralen Bereich. Das Problem ist kompliziert und berührt auch die Beurteilung von prähistorischem und orientalischem Stein- und Pfeilerkult⁵⁰. Uns sollen hier nur die Parallelen aus der frühen Kaiserzeit beschäftigen. Wir gebrauchen dabei durchgehend das Wort Säule und nicht Pfeiler.

In einigen wenigen Fällen sind diese Säulen überhaupt nicht verziert und tragen nichts. Auf dem Europagemälde aus der Casa di Iasone steht im Hintergrund eine völlig schmucklose Säule⁵¹; vergleichbar sind die beiden runden Stümpfe auf dem Fresco aus der Casa di Livia (Bild 30). In solchen Fällen ist die Herkunft von einem ganz einfachen Steinmal besonders deutlich. Es ist in vielen Fällen unmöglich, ein solches Mal mit einer bestimmten Gottheit zu verbinden⁵². In den meisten Fällen jedoch tragen die Säulen einen Gegenstand; man findet Füllhörner, Sonnenuhren und Lampen⁵³. Besonders häufig ist ein Gefäß in Amphoren- oder Kesselform⁵⁴.

Das Gefäß auf der Säule des Bechers ist auf den ersten Blick einer Lampe ähnlich (Bild 12)⁵⁵. Die Oberfläche ist aber an dieser Stelle beschädigt. Genaue Beobachtung und Vergleich mit Photographien, die während der Restauration des Bechers auf-

⁴⁷ Schuppe, RE. IV A 2003 ff. s. v. Taenia.

⁴⁸ Vgl. Bild 29. Peters, Landscape 45.

⁴⁹ Peters, Landscape passim Fig. 27. 28. 30. 33. 38. 49. 52. 56. 57 usw.

⁵⁰ H.-V. Herrmann, Omphalos (Münster 1958) 31 ff.

⁵¹ Schefold, Malerei Taf. 18; Peters, Landscape Fig. 80.

⁵² H.-V. Herrmann (Anm. 50) 36.

⁵³ Füllhorn: Relief Brit. Mus. 704 (Reinach, RR. II 503,1). – Grabrelief Leiden (Reinach, RR. II 429,2). – Relief Torlonia (Reinach, RR. III 346,1).

Sonnenuhr: Silberbecher Corsini (G. Hafner, 113. BWPr. 1958, 8 Abb. 3). – Beide Mosaikfassungen der Akademieszene in Neapel (NSc. 1897, 337) und Villa Albani (Reinach, RP. 261,5).

Lampe: Ledagemälde Pompeji (Reinach, RP. 16,7).

⁵⁴ Unzählige Beispiele. Vgl. Peters, Landscape Fig. 28. 30. 38. 49. 52. 53. 115 oder Reinach, RR. I 172,12; II 17,4. 235,5. 417,1. 487,2. 532,1. – Manchmal kann es sich auch um wandartige Begrenzungen handeln (vgl. Silberbecher aus Pompeji [Bild 21] oder das Heraklesfresko Peters, Landscape Fig. 71) oder um eine Zweisäulenkombination (Peters, Landscape Fig. 142. 163). Diese Konstruktionen bezeichnen ein Heiligtum und dienen zugleich als Votivgeschenkträger. Die Gleichartigkeit der Votivvasen kann zu dem Schluß führen, auch in der einfachen Säule vor allem die architektonische Markierung eines Heiligtums zu sehen.

⁵⁵ Als Lampe deutet M. Schmidt auch das Gefäß in der Kreuzaszene des Basler Sarkophags: Schmidt, Medeasarkophag 26 Taf. 10,1.



21 Neapel, Mus. Naz. Silberbecher aus Pompeji.

genommen wurden, lassen es als sicher erscheinen, daß es ein zweihenkliges Gefäß ist (Bild 18). Man vergleiche etwa den Neapler Kentaurenbecher (Bild 21), wo derartige Amphoren im Hintergrund auf einem Gesims aufgereiht sind⁵⁶.

An der Säule sind oft die verschiedensten Votivgegenstände befestigt. Binden und Girlanden schmücken sie⁵⁷, Fackeln werden an sie angelehnt oder mit Tänien festgebunden⁵⁸. Oft ist auch wie in unserem Falle ein Schild an ihnen befestigt⁵⁹.

⁵⁶ Neapel, NM. 25376. Aus Pompeji: A. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst* (2. Leipzig 1908) 401 f. Fig. 234; Guida Ruesch Nr. 1877; V. Spinazzola, *Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli* (Mailand–Rom–Venedig–Florenz 1928) Taf. 232; G. Pesce, *Il Museo Nazionale di Napoli. Oreficeria–Toreutica–Gliptica–Vitriaria–Ceramica* (Rom 1932) 14 Fig. 17.

⁵⁷ Z. B. Schefold, *Malerei* Taf. 28.31.49.

⁵⁸ Hermaphroditenrelief Pal. Colonna: Th. Schreiber, *Hellenistische Reliefbilder* (Leipzig 1889–1894) Taf. 15; Reinach, *RR.* III 220.2.

⁵⁹ Mosaik aus Palestrina: G. Gullini, *I mosaici di Palestrina* (Rom 1956) Taf. II/III ('Antro delle Sorti'). – Hirtenmosaik Vatikan: Reinach, *RP.* 247,4. – Rom, Casa di Livia: Bild 29.

Allgemein kann man feststellen, daß die Säule immer im Freien in einem offenen heiligen Bezirk steht. Sie ist oft geradezu ein Zeichen für Sakralbezirk. Auf die schwierige Frage, wie weit sie in manchen Fällen eine bestimmte Gottheit direkt bezeichnet, brauchen wir in diesem Zusammenhang nicht einzugehen⁶⁰. Auf dem Bonner Becher soll diese Säule vor allem angeben, daß die Szene in einem sakralen Raume unter freiem Himmel spielt. Einen anderen Schluß lassen die vergleichbaren Fresken und Reliefs kaum zu, zumal wenn man den 'Baitylos' hinzuzieht. Das führt allerdings zu einem interessanten und wichtigen Konflikt mit dem Thema, denn die Geschenkübergabe müßte im Hause stattfinden.

Die flache Amphora wird in unserem Falle kein Thymiaterion sein, sondern wegen der Proportion von Säule und Gefäß als Votivgeschenk an die Gottheit erklärt werden müssen⁶¹. Die Gefäße auf den Säulen haben manchmal eine weniger präzise Bedeutung als die Objekte, die an den Säulen befestigt sind. Auf dem Fresko aus der Casa del Poeta tragico mit der Hochzeit von Zeus und Hera trägt die Säule im Hintergrund Tympanon, Schallbecken und Flöten; es kann sich nur um einen Hinweis auf den Berg Ida, wo die Szene sich abspielt, und auf Kybele handeln⁶². In einer Szene mit Ares, Aphrodite und Eros ist es natürlich der Schild des Ares, der an einer solchen Säule lehnt⁶³. Bogen und Köcher des Pythonsiegers Apollon sieht man auf dem kleinen Fresko aus dem Vettierhaus in Hintergrund an der Säule festgebunden⁶⁴. In einer Ledaszene beziehen sich Blitz und Szepter an einer Säule natürlich auf den in Schwanengestalt anwesenden Zeus⁶⁵.

Man könnte deshalb auch bei dem Bonner Becher in dem Schild einen ganz konkreten Hinweis auf die dargestellte männliche Person erkennen: Iason hat in Korinth das Ende seiner heroischen Laufbahn erreicht; sein Schild hängt als Votivgeschenk in einem Heiligtum⁶⁶. Möglicherweise gehört der Schild aber auch wie das Gefäß auf der Säule ohne weitere Nebenbedeutung zum Inventar des heiligen Bezirks.

In den Fällen, in denen die Säule von vornherein der Hauptgegenstand ist, nimmt sie naturgemäß das Zentrum ein⁶⁷; sie kann aber auch im Hintergrund von Figuralszenen eine klare Bildachse in der Mitte markieren⁶⁸. Auf unserem Becher grenzt sie trotz der Überschneidung durch den Knaben die Szene links ab⁶⁹. Überschneidungen, perspektivische Darstellungen des Schildes und feineres Relief dienen zur Angabe der Raumtiefe und zeigen, wie sehr der Toreut eine malerische Wirkung anstrebt.

⁶⁰ Vgl. die Bemerkungen bei Peters, Landscape 43 zu den beiden Säulen auf dem Baitylosfresco aus der Casa di Livia (Bild 30).

⁶¹ Die Amphoren auf dem Würzburger Altar (Bild 22) deutet E. Simon, Altar 25, als Thymiateria.

⁶² Schefold, Malerei Taf. 49.

⁶³ Reinach, RR. II 12,1.

⁶⁴ Schefold, Malerei Taf. 31.

⁶⁵ Reinach, RP. 16,7.

⁶⁶ Vielleicht ist es kein Zufall, daß der Schild gleich hinter dem Rücken Iasons hängt. Solche realen Beziehungen zwischen dem Handlungsinhalt und der Stellung der Kompositionselemente zueinander sind deutlich an römischen historischen Reliefs ablesbar; vgl. G. Koepfel, in diesem Band S. 130 ff.

⁶⁷ Peters, Landscape Fig. 49. 52. 57 u. a. – Vgl. Bild 29 und 32.

⁶⁸ Europagemälde aus der Casa di Iasone: Schefold, Malerei Taf. 18; Peters, Landscape Fig. 80. – Mars-Venus-Gemälde aus der Casa del Amore punito: Schefold, Malerei Taf. 21; Peters, Landscape Fig. 85.

⁶⁹ Vgl. dazu etwa das Ikarosgemälde aus Pompeji I 7,7 (Schefold, Malerei Taf. 28; Peters, Landscape Fig. 79) oder den Paris-Helena-Krater im Konservatorenpalast (Stuart Jones, Pal. Cons. Salone 1 Taf. 15).



22 Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum. Vierjahreszeitenaltar mit 'Baityloi'.

'Baitylos'

Das eigenartige Objekt am rechten Rand der Szene (Bild 17) zählt zu den umstrittensten Problemen der Ikonographie der frühen römischen Kaiserzeit. Man sieht es auf zahlreichen Reliefs und Gemälden, doch ist seine Bedeutung offenbar so schillernd, daß man sich bisher nicht einmal auf einen Namen einigen konnte⁷⁰.

Der ganze Komplex verdiente eine ausführliche Untersuchung, die ich an dieser Stelle nicht zu geben vermag. Hauptsächlich möchte ich die Aufmerksamkeit auf die Rolle dieser Objekte in der Kunst des 1. vor- und nachchristlichen Jahrhunderts richten, daneben aber auch auf einige Aspekte seiner Herkunft (Vorderer Orient, Griechenland) mit kurzen Hinweisen eingehen.

Der Gegenstand kann den Mittelpunkt einer handlungsarmen Figurenszene bilden wie auf dem Pindargemälde aus Pompeji⁷¹; er kann aber auch seitlich in einer Nische stehen und ist dann ausdrücklich als Kultobjekt gekennzeichnet⁷². Was die thematischen Bezüge betrifft, so kommt er auf dem silbernen Becher mit der Isiskultszene (aus Pompeji) ebenso vor wie auf dem Thanatosrelief in der Villa Albani⁷³. Besonders häufig jedoch ist er auf Reliefs und Malereien, die etwas mit Dionysos, Artemis oder Apollon zu tun haben⁷⁴.

Die Form ist eigenartig. Durch die Einziehung unten mit dem Fuß wird deutlich, daß wir es mit einem künstlichen Gebilde oder vorsichtiger gesagt: mit einem bearbeiteten Gebilde zu tun haben. Das Material ist allerdings nicht klar zu bezeichnen. Natürlich liegt es nahe, an Stein zu denken, doch ist in einigen Fällen Bronze nicht ausgeschlossen⁷⁵. Die oft bemerkbaren vegetabilischen Elemente, für die als Beispiel der Vierjahreszeitenaltar in Würzburg genannt sei (Bild 22), haben ausreichend nur dekorative Bedeutung⁷⁶. Sie können auch fehlen oder durch andere Attribute ersetzt sein. Es

⁷⁰ Zu einer schnellen Übersicht über das Problem vgl. die Artikel in RE, EAA. und Roscher, ML. s. v. Baitylos, Baitylia, Betilo, Steinkult. – Dazu: H.-V. Herrmann, *Omphalos* (Münster 1958) 25 ff. Weitere Literatur ist Anm. 88 und 93 genannt.

⁷¹ Pompeji VI 14,43: K. Schefold, *Vergessenes Pompeji* (Bern–München 1962) Taf. 57,2.

⁷² Kirkefresko im Zyklus der Odysseelandschaften: Schefold, *Malerei* Taf. 7.

⁷³ Isisbecher: H. Fuhrmann, AA. 1941, 597 f. Abb. 111. – Thanatosrelief: EA. 4526; Helbig³ Nr. 1840.

⁷⁴ Dionysos: Rom, Lateran. Relief. Knabe auf Bock: Photo Dt. Arch. Inst. Rom Nr. 34.1651. – München, Glyptothek. Bauernrelief: H. Kähler, *Rom und seine Welt* (München 1958/60) Taf. 131 oben. – Vielleicht Rom, Pal. Colonna. Hermaphroditenrelief: siehe Anm. 58. – Neapel, NM. *Opus sectile*: Guida Ruesch Nr. 156.

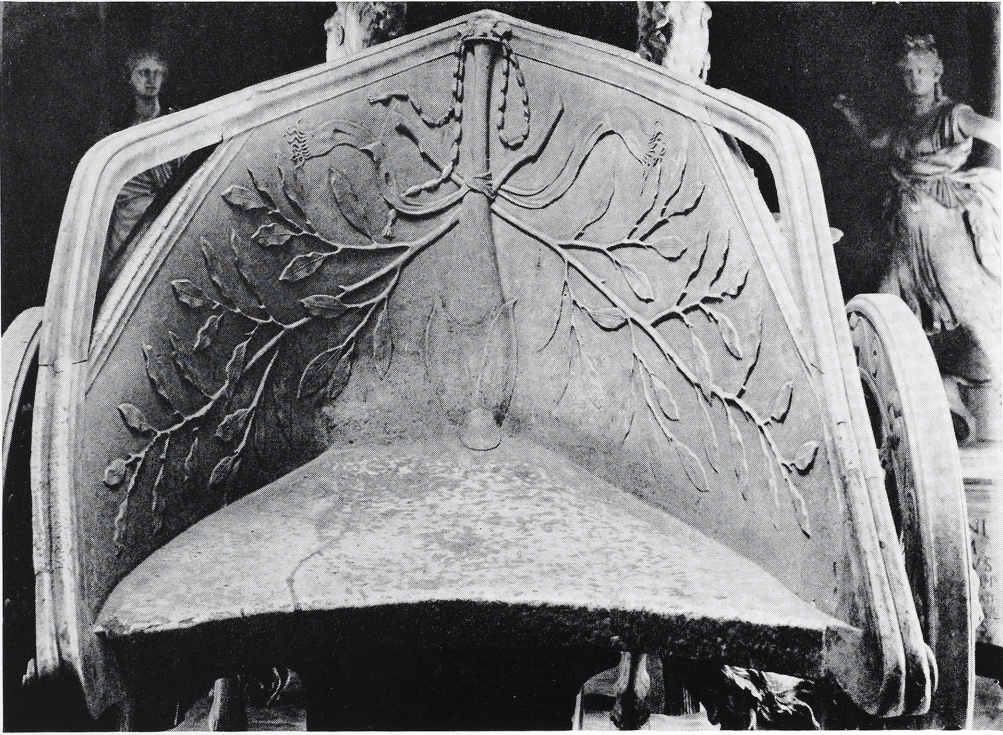
Apollon: Würzburg, M. v. Wagner-Museum. Vierjahreszeitenaltar (Bild 22): Simon, *Altar* 27 f. Abb. 1,9–11. – Rom, Vatikan. Biga (Bild 23): Lippold, *Vat. Kat. III/2 S. d. Biga* Nr. 623 Taf. 29 und 49; E. Simon, in: Helbig 4 I Nr. 507. – Alexandrien, Griech.-Röm. Museum. Iphigenienkanne des Rasinius: A. Stenico, in: *Arte in Europa. Raccolta di studi di Storia dell'Arte in onore di Wart Arslan* (o. O. 1965) 8, 12 ff. Fig. 2. 4. 6. 8. – Pompeji, Casa del Criptoportico: Peters, *Landscape* 24; M. Borda, *La pittura Romana* (Mailand 1958) 42.

Artemis/Artemis-Hekate: Rom, Palatin 'Casa di Livia' (Bild 30). Vgl. S. 369 ff. – Rom, Palatin 'Ambiente delle Maschere' (Bild 31). Vgl. S. 372 f. – Neapel, NM. 9413 (Bild 24): Peters, *Landscape* 73 f. Fig. 60; Reinach, RP. 53,2. – Pompeji VIII 2,38/39 (Haus Joseph II.), Tablinum: K. Schefold, *Die Wände Pompejis* (Berlin 1957) 218 (r.). Zeichnungen im Deutschen Archäologischen Institut Rom. Gegenüberliegende Wand: Apollonfigur und Dreifuß. Vgl. eine ähnliche Kombination aus der Casa del Criptoportico, Pompeji V 2,9–12: Reinach RP. 387,5; Peters, *Landscape* Fig. 70.

Weitere Beispiele für 'Baityloi' in anderen Zusammenhängen (alles Malereien): NSc. 1927, 56 ff. Fig. 27 (Pompeji I 7,10–12). – Reinach, RP. 387,2 (Seelandschaft Pompeji). – W. Drack, *Die römische Wandmalerei der Schweiz* (Basel 1950) Abb. 154 auf Beil. I (Fragmente von Commugny).

⁷⁵ Vgl. 'Casa di Livia' (Bild 30).

⁷⁶ Dies ist eine Eigentümlichkeit der Beispiele auf italischem Boden, die man m. W. in Griechenland oder im Orient nicht belegen kann. – A. Alföldi (JRS. 39, 1949, 19 ff.) erklärte diese Objekte als Kultkeulen,



23 Rom, Vatikan. Biga mit 'Baitylos'.

fehlen bisher die Argumente, um Holz als Material dieser Objekte annehmen zu können.

Nach oben hin läuft das Gebilde in der Regel spitz zu; meistens verbreitert es sich wieder zu einer kleinen Platte, die auf dem Würzburger Altar eine Amphora trägt (Bild 22), auf unserem Becher aber ein knospenartiges Gebilde. Es kann wohl keine echte Knospe gemeint sein, obwohl beispielsweise auf einem Relief im Lateran der Künstler das Gebilde in diese Richtung hin stilisiert⁷⁷.

Der Gegenstand kann auch umgekehrt aufgestellt sein: die Anschwellung steht dann oben, und er steht mit dem spitzeren Ende auf der Basis⁷⁸. In jedem Falle aber hat das Objekt eine Basis, die mehr oder weniger hoch sein kann. Doppelte Aufsockelung auf eckiger und runder Basis finden wir im Maskenzimmer auf dem Palatin (Bild 31). Auf dem Würzburger Altar hat man wohl aus Proportionsgründen auf Basen verzichtet (Bild 22); dafür ist mit Hilfe von Hüllblättern und Blüten die vegetabilische Verzierung betont und auch auf den hier ziemlich hohen Fuß ausgedehnt.

was kaum zutreffen kann. Es fehlen den 'Baityloi' nämlich immer die charakteristischen Keulenknochen. Außerdem kann man sich für eine Keule eine Aufsockelung schwer vorstellen. Alföldi zitiert ferner, um die Deutung als Keule nicht zu beeinträchtigen, nur solche Beispiele, auf denen der 'Baitylos' mit Artemis zu verbinden ist.

⁷⁷ Vgl. Anm. 74.

⁷⁸ Z. B. Bauernrelief München oder Hermaphroditenrelief Palazzo Colonna: Vgl. Anm. 74 und 58.

Bevor wir weiter die Form des Gegenstandes untersuchen, sollen kurz Beispiele für die Art angegeben werden, wie die Beziehungen auf bestimmte Gottheiten angedeutet sind. Auf dem Münchner Bauernrelief zieht der Bauer an einer runden Umfriedung vorbei; drinnen steht auf hoher und profilierter Aufsokkelung ein Gegenstand der uns interessierenden Form, der ein gefülltes Liknon trägt. Damit ist ein dionysisches Heiligtum deutlich gekennzeichnet⁷⁹. In Verbindung mit Lorbeer soll der Kultkegel offensichtlich auf Apollon hinweisen. Die Biga im Vatikan (Bild 23) ist ein besonders schönes Beispiel. Auf Apollon kann man ihn auch dann beziehen, wenn er schmucklos ist, aber zusammen mit einem Omphalos in einem Apollonheiligtum steht (Iphigeniekanne des Rasinius)⁸⁰. Auf einem kleinen Fresko aus Herculaneum (Bild 24) ist er selbst auch nicht genau gekennzeichnet⁸¹: er steht vor einer Schola; von den Votivgaben kann man noch Fackel, Gefäße und Tänien erkennen. Hier wird man ihn durch die Handlung der Szene deuten können. Links kommt Artemis mit zwei Hunden hinter einer niedrigen Mauer hervor, rechts hebt Aktaion in Ahnung des Unheils den rechten Arm. Es kann sich also nur um ein Heiligtum der Artemis handeln.

Das Kultobjekt auf einer Wand in der 'Casa di Livia' auf dem Palatin (Bild 30), das uns noch beschäftigen wird, steht in phantastischer Landschaft über einer Brücke, unter der Enten dahinschwimmen⁸². Rechts zwei unverzierte Säulen – auf einer sitzt ein Papagei –, darunter eine Krone; links eine Schola mit drei Figürchen der Hekate; im Hintergrund eine stark betonte Pinie. Das Kultobjekt selbst hat einen kleinen Fuß, es verjüngt sich dann nach oben hin ähnlich wie auf unserem Becher; oben sieht man einen Zierring und eine Scheibe mit Anhängern und protomenartigen Aufsätzen. Wichtig sind die Votivgaben am Kultobjekt selbst: Köpfe von Eber, Steinbock und Hirsch. Im Zusammenhang mit den Hekatefigürchen auf der Schola ist damit die Göttin dieses Heiligtums genügend gekennzeichnet: es kann nur Artemis-Hekate sein. Das Objekt des Bonner Bechers weist keinerlei äußeres Kennzeichen auf, um es irgendeiner Gottheit zuschreiben zu können. Wie auf dem kleinen Herculansen Gemälde oder auf der Iphigeniekanne des Rasinius muß es von der Handlung her erklärt werden. Zuvor aber müssen wir weitere Überlegungen zur Herkunft dieser Gegenstände anschließen.

Interessant ist ein Mosaik aus Thysdrus (El Djem), das allerdings später ist als die meisten der bisher genannten Beispiele; es gehört in das 2. Jahrhundert n. Chr.⁸³. Dargestellt ist ein Thiasos. In der Mitte des Bildstreifens steht auf einer runden Basis ein kegelförmiges Objekt, das mit einem Tympanon geschmückt ist, und oben auf der scheibenartigen Verbreiterung den schon bekannten Kugelaufsatz trägt. Leider verdeckt ein Löwe gerade den größten Teil des Fußes. Es ist aber nicht ausgeschlossen, hier das Objekt kegelförmig und nicht mit eingeschnürter Fußzone zu ergänzen.

Noch besser ist als Beispiel das Fresko dritten Stils aus Pompeji VI 14,43 zu

⁷⁹ Vgl. Anm. 74.

⁸⁰ Vgl. Anm. 74.

⁸¹ Vgl. Anm. 74.

⁸² Peters, *Landscape* 42 ff. Fig. 33/34; Simon, *Altar* 27 Abb. 17; G. E. Rizzo, *Le pitture della 'Casa di Livia'* (Rom 1936) 51 ff. Fig. 35 ff. Taf. 11; E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom I* (Tübingen 1961) 310 ff.; E. Simon, *Die Götter der Griechen* (München 1969) 167 Abb. 149.

⁸³ L. Foucher, *La maison de la procession dionysiaque à El Jem* (Paris 1963) 57 ff. Taf. 19; Th. Kraus, *Das römische Weltreich. Propyläen Kunstgesch.* 2 (Berlin 1967) Abb. 345.



24 Neapel, Mus. Naz.
Wandgemälde aus Herculaneum, Artemisheiligtum mit 'Baitylos'.

gebrauchen⁸⁴. Zwischen Pindar auf der einen und Myrtis mit Korinna auf der anderen Seite steht auf einer Basis ein schlanker Pfeiler. Seine Anschwellung ist wie bei den in Anm. 78 genannten Beispielen in die obere Hälfte verlagert. Sehr aufschlußreich ist aber, daß die Einziehung des Fußes fehlt. Das Objekt steht einfach glatt auf der Basis. Der Fuß konnte also weggelassen werden, so daß in dem Pindarfresco ein bedeutendes Zwischenglied zu sehen ist.

⁸⁴ Neapel, NM. 9269: Helbig Nr. 1379; K. Schefold, *Die Wände Pompejis* (Berlin 1957) 139 VI 14,43 (e); ders., *Vergessenes Pompeji* (Bern-München 1962) 95 f. Taf. 57,2. – Auf dem in Anm. 74 genannten Fresko aus Pompeji V 2,9–12 steht ein 'Baitylos' der geschwungenen Form links im Hintergrund; rechts vorne sieht man jedoch ein spitz zulaufendes, kegelförmiges Gebilde mit einem eigenartigen Aufsatz, das sehr an die orientalischen Baityloi oder an das Bonner Saxanusmonument erinnert.

Weitere Hinweise gibt das in seiner Art einzigartige Felsdenkmal des Hercules Saxanus aus dem Brohltal⁸⁵. Es ist ein Votivdenkmal, das man an der Wand eines Tuffsteinbruchs entdeckte. Der Stifter ist die gesamte Armee der Provinz Niedergermanien, die in diesen Jahren – das Denkmal ist auf 102/103 n. Chr. datierbar – im Brohltal offensichtlich für die neugegründete Colonia Ulpia Traiana am Niederrhein große Steinbrucharbeiten ausführte.

Die fünf Nischen des Monumentes sind von Himmelssymbolen bekrönt: von Sonnenstrahlen, Mondsicheln, einem baldachinartigen Tuch über der Mittelnische⁸⁶ und von drei Spitzpfeilern mit aufgesetzten Kugeln. Diese Pfeiler sind nun reine Steinkegel ohne jede vegetabilische Umdeutung. Die Interpretation des Saxanusmonumentes hat schon frühere Bearbeiter in den Orient geführt⁸⁷. Man hat in dem Spitzpfeiler einen heiligen Stein erkannt, für den man in der Regel das Wort Baitylos verwendet. Es gibt zu den Baityloi und allgemein zum Problem des Steinkultes eine umfangreiche Literatur, die aber je nach der Blickrichtung des Verfassers im Ergebnis und in den angeführten Beispielen auffallend divergiert⁸⁸. Hier nur einige kurze Hinweise: Steinerne Kultmale variabler Form (aber meistens in kegelförmiger Ausprägung) sind eine spezifisch orientalische, syrisch-phönizische Erscheinung. Bezeichnenderweise findet man solche Steine auch oft im punischen Gebiet⁸⁹. Sehr oft waren mit dieser Bezeichnung Meteore gemeint. Die Deutung des Baitylos als Astralzeichen stützt die Nachricht des Philon von Byblos (2. Jahrh. n. Chr.) von einem Gott Baitylos, dem Sohn von Uranos und Ge (Frg. 2,7). Wenn ein derartiger Baitylos auf dem Bonner Saxanusdenkmal zu erkennen ist, dann kann man auch die aufgesetzten Kugeln verstehen: auch sie sind eine Art Astralzeichen, nämlich Globen, wie man an den eingeritzten Linien deutlich sehen kann.

Im griechischen Raum waren solche Pfeiler, auch Spitzpfeiler, wohlbekannt. Die Aphrodite von Paphos wurde als ein solches kegelförmiges Mal dargestellt, offenbar unter orientalischem Einfluß⁹⁰. In Sikyon wurde Artemis Patroa in Pfeilerform verehrt⁹¹. Die Beispiele ließen sich vermehren⁹², wobei man nicht immer zwischen der

⁸⁵ Bonn, Rheinisches Landesmuseum Inv. 37,375. Lehner Nr. 113. Tuffstein: J. Freudenberg, Bonner Winckelmannsprogramm 1862; K. Wigand, Bonner Jahrb. 123, 1916, 5 ff.; Espérandieu VIII Nr. 6398; XIV Nr. 6398 Taf. 103. – Zur Datierung: R. Saxer, Untersuchungen zu den Vexillationen des römischen Heeres von Augustus bis Diokletian (Epigr. Studien 1 [Köln-Graz 1967]) 79 Nr. 216.

⁸⁶ Vgl. Simon, Altar 26 (zu den Tüchern auf dem Würzburger Altar).

⁸⁷ Freudenberg, Wigand: siehe Anm. 85.

⁸⁸ M. W. de Visser, *De Graecorum diis non referentibus speciem humanam* (Diss. Lugdunum Batavorum 1900), Deutsch: Die nicht menschengestaltigen Götter der Griechen (Leiden 1903); K. Wigand, Bonner Jahrb. 123, 1916, 5 ff.; A. Alföldi, JRS. 39, 1949, 19 ff.; G. Zuntz, *Classica et Mediaevalia* 8, 1946, 169 ff.; K. Schefold, *Vergessenes Pompeji* (Bern-München 1962) 30; H.-V. Herrmann, *Omphalos* (Münster 1958) 25 ff.; Peters, *Landscape* 42 ff. 73 f.; M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion* 81 (München 1967) 201 f. 280. – Vgl. die in Anm. 70 genannten Lexikaartikel.

Das Wort Baitylos ist im Griechischen seit Philon v. Byblos belegt (2. Jahrh. n. Chr.); im Lateinischen schon bei Plin., n. h. 37,135. Etymologie von Bet-El (Gotteshaus).

⁸⁹ Dazu ausführlich G. Lilliu in: EAA. II s. v. Betilo. – Zum Megalithkultur- und Phallosproblem vgl. Herrmann (Anm. 88) 31 ff.

⁹⁰ Vgl. die Abbildung der Münze bei Schreiber, Roscher ML. I 747 s. v. Baitylos.

⁹¹ Paus. II 9,6 (dort auch Zeus Meilichios in Pyramidenform). – Zu anikonischen Artemisdarstellungen, die auch aus Holz bestehen konnten (Artemis von Ikaria. Clemens Alex., Protr. 4,46), vgl. E. Simon, *Die Götter der Griechen* (München 1969) 167.

⁹² Ptolemäerkannen: A. Adriani, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria* (Rom 1959) 20; K. Schefold, *Vergessenes Pompeji* (Bern-München 1962) 30. – Vgl. z. B. M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (2nd New York 1961) Fig. 345. 358/59.

reinen Steinverehrung (etwa eines unbearbeiteten oder bearbeiteten Meteors) und der Darstellung einer Gottheit in Gestalt eines bewußt zum Kegel oder Pfeiler geformten Steins unterscheiden kann. In Griechenland wurde jedenfalls kein Gott in anikonischer Form in größerem Maße verehrt als Apollon. Apollon als unheilabwehrender Beschützer menschlicher Bereiche stand als Apollon Agyieus in Griechenland vor allen Häusern⁹³. Es war ein kegelförmiger Spitzpfeiler, der oben einen runden Aufsatz oder auch andersartige Zusätze haben konnte⁹⁴.

Nun ist nirgendwo gesagt, daß man den Agyieuskegel und die 'Baityloi' gleichsetzen kann. Eher empfiehlt sich eine Trennung. Der Apollon Agyieus ist in Kegelform dargestellt worden, die Form ist also gewollt. Mit Baitylos bezeichnete man aber auch in Griechenland den vom Himmel gefallenen Meteor; der Stein, den Kronos anstatt des Zeusknaben verschlang und wieder ausspie (er stand in Delphi), wurde Baitylos genannt⁹⁵.

Wohl aber können die Künstler der frühen Kaiserzeit in ihrem merkwürdigen Kultobjekt, dessen geschwungene Form ein Problem bleibt, mehrere Aspekte vereinigt haben. Dieser Schluß liegt sogar nahe, wenn man sich an die Monumente erinnert. Im Zusammenhang mit Apollo kann man sie mit dem Agyieuskegel erklären⁹⁶; bei den vielen Artemis- und Dionysosbeispielen kommt man dann aber in gewisse Schwierigkeiten. Wir gebrauchen deshalb des Wort 'Baitylos' der Bequemlichkeit halber, setzen es aber in Anführungszeichen, damit die Vielfältigkeit der Deutungsprobleme immer wieder betont wird.

Auf dem Bonner Silberbecher bezeichnet der 'Baitylos' den rechten Rand der Szene und bildet so das Gegengewicht zur Säule. Gleichzeitig ist er aber auch ein Hinweis darauf, daß die Szene im Freien in einem sakralen Bereich spielt. Es herrscht also genau das gleiche Verhältnis wie auf der Iphigenienkanne des Rasinius⁹⁷. Dort dienen Omphalos und 'Baitylos' auch zu topographischen und inhaltlichen Hinweisen: sie bezeichnen das Heiligtum des Apollon auf Sminthe. Die Hochzeit von Iason und Kreusa wurde in Korinth gefeiert. Doch können Säule und 'Baitylos' kaum ein korinthisches Heiligtum bezeichnen, obwohl Agyieus auch in Korinth verehrt wurde⁹⁸. Vielleicht kann man eher eine Anspielung auf den großen Gott Korinths, Helios, und auf seine Enkelin Medea erkennen, indem man in dem Gegenstand mehr das Astralzeichen sieht. Doch sind solche Vermutungen sehr vage. Glaubhafter ist eine andere Anspielung auf Medea, nämlich auf Medea als Zauberin und Hekatepriesterin. Sahen wir doch, daß gerade in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. mit dem 'Baitylos' ziemlich oft Artemis oder Artemis-Hekate gemeint war⁹⁹. Besonders das Fresko aus der 'Casa di Livia' (Bild 30) ist auch sonst zur Deutung unseres Bechers unentbehrlich (vgl. S. 369 ff.).

⁹³ J. Gagé, *Apollon Romain* (Paris 1955) 323 ff.; Reisch, RE I s. v. Agyieus; E. Simon, *Die Portlandvase* (Mainz 1957) 24; dies., *Helbig* 4I Nr. 507; dies., *Altar* 27 f.

Säulen vor Eingängen als Türschutz auch im Orient: J. de Groot, *Die Altäre des Salomonischen Tempelhofes* (Berlin-Stuttgart-Leipzig 1924) 18 ff.

⁹⁴ Vgl. Reisch, RE I s. v. Agyieus, 911 (Münzen).

⁹⁵ Vgl. Tümpel, RE. II s. v. Baitylia 2781 (mit den Zitaten).

⁹⁶ So Simon, *Altar* 27 f. zum Würzburger Vierjahreszeitenaltar.

⁹⁷ Vgl. Anm. 74.

⁹⁸ Paus. II 19,8.

⁹⁹ Vgl. Anm. 74.

Diese knappen Bemerkungen zum Problem des 'Baitylos' lassen doch immerhin einen wichtigen Punkt deutlich erkennen, die immer wiederkehrende Vielschichtigkeit der Anspielungen in der Iasonszene des Bonner Bechers. Man darf nämlich nur mit großem Vorbehalt annehmen, daß der Toreut Säule und 'Baitylos' als Zutaten wählte, um auf Aspekte des Iasonmythos allein anzuspielen; daneben stehen sehr gewichtige aktuelle Bezüge (vgl. S. 369 ff.).

A n a l y s e u n d D a t i e r u n g

Aus der Umzeichnung (Bild 18) geht hervor, daß die Szene ein rechteckiger Fries ist. Der Benutzer des Bechers konnte ihn zwar drehen und die Figurenabfolge erkennen; er konnte aber nie das Ganze überblicken. Die Feinheiten der Komposition bemerkt man erst, wenn man – dem Vorbild des Toreuten entsprechend – die Szene wieder in ein flächiges Bild zurückverwandelt.

Der Künstler arbeitet mit einer Serie offener und versteckter Symmetrien. Säule und 'Baitylos' rahmen die Szene ein, aber sogleich wird die Symmetrie wieder durch den Knaben mit dem Sonnenschirm durchbrochen; damit soll schon durch die Komposition der Betrachter auch auf diesen zweiten Knaben aufmerksam gemacht werden. Die beiden Kinder spielen eine große Rolle. Die Säule und die Gestalt Iasons ragen empor, dann fallen die Linien wieder ab, um den Knaben mit der Schale zur Wirkung kommen zu lassen. Auf ihn schaut Iason hinab, auf seine Gaben blickt nachdenklich die sitzende Frau.

Wenn der Blick zwischen Iason und Kreusa abgeleitet zu dem Knaben mit der Schale, so wird er zwischen Kreusa und der doch nahe bei ihr stehenden Frau mit der Fackel durch die feine Geste gefesselt, mit der sich die Hände der beiden Frauen auf dem Stuhl fast berühren. Von dieser eindringlichen Geste der Verbundenheit streift dann das Auge empor zur Frau mit der Fackel, zur brennenden Fackel und weiter zum 'Baitylos', der hier nun nicht überschritten ist. Die Figuren stehen etwas auseinandergezogen, wodurch dieses Auf und Ab in den Linien der Komposition entstehen kann. Im übrigen bieten die drei Hauptfiguren das Schema des klassischen Dreifigurenbildes mit sitzender Mittelfigur, das man auch von klassizistischen frühkaiserzeitlichen Beispielen her kennt¹⁰⁰. Der Künstler hat es aber in ganz bezeichnender Weise umgearbeitet, um die Rolle der beiden Knaben zu verstärken. Die Schale, die der eine der Kreusa entgegenhält, steht direkt in der Mitte der Komposition. Auf den zweiten Knaben wird die Aufmerksamkeit ebenfalls durch ein formales Moment gelenkt: er überschneidet die Säule, die ja ein Blickfang ist; er ist außerdem die einzige Figur, die sich bewegt, und das Ziel kann nur die sitzende Frau sein. Die Rolle der Knaben bringt es mit sich, daß sich der Mittelpunkt der Szene verschoben hat. Nicht mehr die sitzende Kreusa bildet das Zentrum sondern das Zusammenspiel von Blicken und Gesten im Bereich der Schale des Knaben. Damit hat der Künstler den Schematismus des reinen Dreifigurenbildes vermieden. Seine Darstellung berührt sich in dem Bemühen, die sitzende Kreusa etwas zur Seite zu rücken, mit den Sarkophagreliefs (Bild 19). Dort rahmen Iason und Kreusa die beiden Knaben mit den Geschenken ein. Den

¹⁰⁰ H. Möbius, Die Reliefs der Portlandvase und das antike Dreifigurenbild. *AbhMünchen N. F.* 61, 1965, passim, bes. 30 ff.

Sarkophagreliefs fehlt aber wiederum jene Souveränität, die es dem Toreuten erlaubte, ein so vielfältiges Spiel der formalen Beziehungen darzubieten; die Symmetrie der Sarkophagreliefs mit der immer wieder unbefriedigenden Vierergruppe zwischen Iason und Kreusa (zumindest in der Normalfassung; vgl. S. 382) hält mit der Qualität unseres Bechers keinen Vergleich aus.

Auch die architektonischen Elemente haben eine stärkere Funktion als auf den Sarkophagen. Sie streichen hier den Rang der sitzenden Frau und ihre eindringlichen Beziehungen zu den anderen Figuren viel stärker heraus. Die zur Hälfte dargestellte Stange zwischen Kreusa und dem Knaben bezeichnet in ähnlicher Weise wie die Schale gleich daneben den Mittelpunkt der Szene; sie trennt zugleich symbolisch die beiden Frauen von dem Manne und den Knaben. Die Szene zerfällt gleichsam in eine männliche und eine weibliche Hälfte. Doch sind solche Andeutungen wie alles bei unserem Becher mit äußerster Zurückhaltung angezeigt.

Kreusa sitzt in der zierlichen Adikula, deren Giebel ihr Haupt einrahmt. An First und Kapitellen hängt die infula; sie verbindet die Köpfe der beiden Frauen, schwingt sich dann hinüber, verschwindet über dem Kopf Iasons in der Luft und verbindet damit also Iason als dritte Hauptfigur mit den Frauen. Auch hier sieht man wieder die geglückte Verbindung von formaler Komposition und inhaltlichen Beziehungen. An der Wollbinde hängt im freien Raum zwischen Iason und Kreusa noch die Tānie, deren eines Ende ganz bewußt über der Schale herabhängt und wie ein Finger auf sie weist. Schale und Tānienzipfel, die Stange daneben und die Blicke Iasons und Kreusas bilden die Mitte der Darstellung.

Dem Betrachter fallen natürlich zuerst die stärker reliefierten Figuren auf. Er merkt aber bald, daß in einer lockeren und doch konsequenten Art der gesamte Reliefgrund mit dem mehr oder weniger zart angegebenen Beiwerk gefüllt ist. Wir müssen auf dieses Stilmerkmal noch zurückkommen (S. 361).

Vom Formalen her bietet der Toreut ein kunstvolles Spiel der verschiedenartigsten Beziehungen und Symmetrien. Dem entspricht ein ganz eigenartiges Schillern, eine dauernd bemerkbare Ambivalenz im Inhaltlichen. Es beginnt mit der Frage nach dem Ort der Handlung. Von den Medeasarkophagen her, die sich in diesem Punkte getreu an die euripideische Vorlage halten, dürfte die Szene eigentlich nur im Hause spielen. Davon kann trotz der Wollbinde an der Adikula, die auf die Schmückung der Tür des Bräutigams hinweist, keine Rede sein. Die Kreusa sitzt eben nicht im Hause und auch nicht vor ihm, sondern in einem Heiligtum unbestimmten Aussehens, das Säule und 'Baitylos' deutlich genug anzeigen.

Das ist ein Phänomen, wie es für Malereien des dritten Stils typisch sein kann, des Stils also, der in mittelaugusteischer Zeit beginnt und bis in claudische Zeit reicht¹⁰¹. Man bringt es beispielsweise fertig, das Parisurteil vom Berg Ida in einen vollkommen architektonisch gestalteten Hof zu versetzen, wie es auf dem Parisgemälde aus der Casa del Citarista geschah¹⁰². Man versetzt aber auch Szenen, die im Hause spielen mußten, ohne Zögern in den freien Raum; ein schönes Beispiel ist die Mars-Venus-Szene aus der Casa del Amore Punito¹⁰³.

¹⁰¹ Zur Chronologie des dritten Stils. Schefold, *Malerei* 166, 189 f.

¹⁰² Schefold, *Malerei* Taf. 22.

¹⁰³ L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis* (Leipzig 1929) 249 Abb. 147; Schefold, *Malerei* Taf. 21.

Überhaupt kann man den vornehmen Figurenstil des Bonner Bechers recht gut mit den verhaltenen, handlungsarmen Gemälden dritten Stils vergleichen. Die Aktion kann dabei sehr zugunsten einer in die Blicke gelegten Verbundenheit reduziert sein, wie man sehr gut am Paris-Helena-Gemälde der Casa di Iasone ablesen kann¹⁰⁴. Derartige Gemälde sind meist ausgesprochen klassizistisch¹⁰⁵.

Neben solchen Schwierigkeiten der Raumdefinition geraten wir auch bei der Interpretation der Attribute zu dem Ergebnis, daß der Künstler bewußt eine Ambivalenz anstrebte. Griechisch sind natürlich die ganze Aufmachung, Kleidung, Frisuren und der Stuhl. Doch schon die Wollbinde weist deutlich auf den römischen Hochzeitsritus hin; die Fackel wiederum wird bei der römischen Hochzeit von einem Knaben, bei der griechischen von Frauen getragen: also wieder ein mehr griechischer Zug. Den 'Baitylos' schließlich kennt man in dieser Form erst von römischen Denkmälern der frühen Kaiserzeit. Der Künstler legt sich nicht klar fest.

Die Attribute der Knaben, Sonnenschirm, Alabastron und Frucht- oder Blütenschale, sind typische Erotattribute. Die Knaben erhalten durch sie Züge der Erogen, so wie die sitzende Frau etwas von einer Aphrodite an sich hat. Das drückt sich in der ganzen Haltung ebenso aus wie in der Komposition mit dem Knaben vor ihr und dem stehenden Manne, die an Aphrodite-Eros-Szenen ebenso erinnert wie auch an Darstellungen der Aphrodite mit Adonis¹⁰⁶. Eine derart friedliche Szene ist dadurch um ein Vielfaches von den unheilswangeren Kreuzaszenen der Sarkophage unterschieden. Eine Atmosphäre der Hochzeit und der Liebe scheint die Figuren zu umgeben, die Knaben bringen der Frau Gaben wie Erogen. Auch die Braut unterscheidet sich in einem wichtigen Detail von der Kreusa der Sarkophage. Das Fehlen der Gürtung des Chitons mag man noch gering bewerten, obwohl auf den Sarkophagen Kreusa immer die gegürtete Tunica einer Braut trägt. Noch wichtiger ist, daß auf den Medeasarkophagen Kreusa immer den Brautschleier trägt; hier aber hat die sitzende Frau eine Haubenfrisur klassischer Art, was für eine Braut sehr ungewöhnlich ist. Ich möchte diese Einzelheit sehr hoch bewerten (vgl. S. 375). Man denke an das bekannte Relief mit Paris und Helena¹⁰⁷. Auch dort trägt Helena keinen Schleier, was man natürlich auch so erklären kann, daß sie mit Paris keine eigentliche Hochzeit im juristischen Sinne feiert. Man kann es aber auch als einen Hinweis auf Helena als eine reife, schon verheiratete Frau erkennen. Auf dem Bonner Becher hat man jedenfalls den Bildtypus von Iason und Kreusa verwendet; die Veränderungen und die ganze Stimmung entsprechen jedoch eher einer Szene Aphrodite, Erogen und Adonis.

¹⁰⁴ Curtius (Anm. 103) 236 Abb. 137; Schefold, Malerei Taf. 17. Vgl. das gleiche Thema aus der Casa degli Amorini dorati: Curtius a. O. 237 Abb. 138.

¹⁰⁵ Es ist interessant, wie Gemälde sich kaum von Silberarbeiten unterscheiden, obwohl Silber an sich doch hintergrundsneutral ist. Zu den Beziehungen zwischen Toreutik und Malereien des zweiten und dritten Stils vgl. K. Schefold, in: Charites. Festschrift E. Langlotz (Bonn 1957) 194 f.

¹⁰⁶ Aphrodite, Peitho und Eros aus dem Farnesinaha: Reinach, RP. 63, 1; L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis (Leipzig 1929) 97 Abb. 67. – Aphrodite mit Eros, Goldring im BritMus: A. Furtwängler, Die antiken Gemmen (Berlin-Leipzig 1900) Taf. 9 Nr. 43. – Aphrodite und Adonis: Sardonyx, Furtwängler a. O. Taf. 36 Nr. 32 (sehr ähnlich!). – Vgl. die Abschiedsszene der Adonissarkophage Robert SR. III 1 Nr. 12–14 Taf. 2. 3.

¹⁰⁷ Neapel, NM. Guida Ruesch Nr. 268; M. Bieber, The Sculpture of the Hellenistic Age (New York 1961) Fig. 653. – Wiederholungen auf einem Relief im Vatikan (Vat. Kat. II 16 Nr. 58 d) und einem Krater im Konservatorenpalast (Stuart Jones, Pal. Cons. Salone Nr. 1 Taf. 15). – Der Hochzeitscharakter wird in dieser Szene durch das Schleiertuch der Aphrodite hinreichend angezeigt.

Das Fehlen des Brautschleiers ist eine der vielen Merkwürdigkeiten des Bonner Silberbeckers, die eine Erklärung verlangen. Warum gibt der Künstler der Sitzenden Züge einer reifen Frau, ja sogar der Aphrodite? Warum diese merkwürdige Vermischung von Griechischem und Römischem, wenn es nur seine Absicht gewesen wäre, ein hellenistisches Vorbild korrekt wiederzugeben? Warum vor allem bildet der Künstler den korrekten Iason-Kreusa-Mythos um und macht aus ihm eine mehr allgemein gehaltene Szene mit Hochzeitscharakter? Warum wird der Kreusamythos entschärft, warum verschwinden die tödlichen Geschenke, wenn auf der anderen Seite doch wieder die Typologie der Kreusaszene verwendet wird, die jeder gebildete Betrachter des Bechers erkannt haben muß?

Die Antwort kann nur lauten: bei der Genauigkeit, mit der die Künstler augusteischer Hofkunst ihre Bildprogramme ausarbeiten, muß dieser Zwiespalt in der Darstellung gerade die Absicht gewesen sein. Iason heiratet in zweiter Ehe Kreusa; aus seiner ersten Ehe sind zwei Kinder da, die der neuen Frau Geschenke bringen. Auf dem Bonner Becher soll offensichtlich auf diesen Charakter der Szene als eine Zweithochzeit angespielt werden, aber – und das ist entscheidend – unter glücklichen Auspizien. Die tödlichen Geschenke sind verschwunden, es herrschen Liebe und Frieden. Kein Kunstkennner konnte aber darüber im Zweifel sein, daß der Darstellungstypus dem Medea-zyklus entnommen ist. Man bedenke, daß nach unserer Kenntnis des Materials die Kreusaszene als einziger bekannter Typus einer Zweithochzeit gelten muß. Sie allein blieb dem Toreuten als Vorbild, wenn er eine Zweitehe in die Form einer bekannten Szene des Mythos kleiden wollte – und das wollte er doch offensichtlich.

Die Qualität unseres Silberbeckers ist so ausgezeichnet, daß man berechtigt sein mag, diese Merkwürdigkeiten damit zu erklären, daß auf das Schicksal hochgestellter Personen angespielt ist (S. 374 ff.). Doch zuvor müssen wir noch einige Erwägungen zum Figurenstil des Bechers und seiner Datierung anschließen.

Die verschiedenen Tiefenschichten hat der Toreut sehr geschickt herausgearbeitet. Die prägnanten Körperformen Iasons sind von dem nur angedeuteten Pfeiler, auf den er sich stützt, gut unterschieden; in ganz ähnlicher Weise ist das Verhältnis zwischen dem Knaben mit dem Sonnenschirm und der Säule dahinter skizziert, wobei die Verkürzung des Rundschildes wiederum geschickt durch eine Reliefverdickung gelöst ist.

Der Künstler beherrscht die Plastik eines betonten Hochreliefs (Oberkörper Iasons) ebenso wie ein verschwimmendes Skizzieren einer in der Luft hängenden Tanie. Meisterhaft ist dort differenziert, wo die Körperformen durch den Stoff durchscheinen. Der wollene Mantel Iasons legt sich dick und flauschig um den Körper, während der Chiton der Frau mit der Fackel bereits dünner ist; am deutlichsten läßt der Chiton Kreusas den Körper durchschimmern.

Vielleicht kann man den Stil des Meisters auf die Formel bringen, daß er sehr gut zu differenzieren versteht; Vorder- und Hintergrund, Körperformen, Stoffarten, Konturen, alles ist jeweils in der Art gegeben, die zu Thema und Komposition am besten paßt.

Wie souverän unser Toreut sein Handwerk verstand, lehrt ein Blick auf die 'Coppa Corsini', der einst sogar die Ehre widerfuhr, als ein Werk des großen Zopyros persönlich zu gelten¹⁰⁸. Die Figuren dieses Bechers im Palazzo Corsini sind völlig undifferen-

¹⁰⁸ G. Hafner, 113. BWPr. 1958, mit Zitat auf S. 5 zu Zopyros; M. Vegas, *Pyrenae* 2, 1966, 83 f. Taf. 1; EAA. VII (Rom 1966) 1287 mit Abb. 1418 s. v. Zopyros (P. Moreno).

ziert gegeben; die Formen sind teigig, ungraziös, oft direkt plump; von einem differenziert malerischen Stil kann keine Rede sein, auch wenn der Toreut klassische Gemälde benutzt haben soll. Der Bonner Becher steht an Qualität hoch über dem Corsinibecher; das mag nur davor warnen, toreutische Arbeiten von vornherein als höchst qualitativ anzusehen. Es gibt bei den reliefverzierten Silbergefäßen genau so wie in der Steinreliefkunst große Qualitätsunterschiede.

Leider sind die Datierungen von Silbergefäßen der frühen Kaiserzeit sehr unsicher. Die folgenden Vergleiche sollen natürlich auch dazu dienen, ein breiteres Fundament für die Datierung unseres Bechers zu bekommen; um allzugroße Erwartungen aber zurückzudrängen, will ich sogleich hinzufügen, daß sie mehr die Eigenart des Bonner Bechers als seine Zeitstellung klären werden. Toreuten höchster Qualität – und nur diese will ich berücksichtigen – erweisen sich in der frühen Kaiserzeit als große Individualisten. Kaum kann man zwei Gefäße finden, die auch nur ungefähr einen vergleichbaren Stil haben. Der große Rahmen des sogenannten augusteischen Klassizismus bleibt natürlich für alle mehr oder weniger verbindlich, aber in diesem Bereich gibt es doch sehr viele Möglichkeiten des individuellen Ausdrucks.

Betrachten wir einige hochqualifizierte Erzeugnisse aus spätrepublikanischer und frühkaiserzeitlicher Toreutik. Für den Londoner Iphigenienbecher scheint mir eine Datierung in spätrepublikanische oder frühaugusteische Zeit am wahrscheinlichsten zu sein¹⁰⁹. Obwohl man auch diesem Becher an manchen Stellen eine minuziöse Feinheit nicht absprechen kann – man denke an die differenzierte Oberfläche der Platane – so herrscht doch im allgemeinen ein etwas gröberes Temperament, das zu einer mehr einheitlichen Figurenschilderung führt. Mit dem Bonner Becher hat der Iphigenienbecher jedenfalls keine brauchbaren Berührungspunkte. Dieses stärker betonte, in einer direkteren Schilderung der Körperlichkeit und auch der Aktion sich anbietende Temperament der spätrepublikanischen Zeit finden wir auch bei den zwei Ares-Aphrodite-Bechern aus der Casa del Menandro wieder¹¹⁰. Dabei ist der Londoner Iphigenienbecher in seiner Raumauffassung dem Bonner Exemplar noch ähnlicher als diese beiden rein späthellenistischen Stücke. Auch sie sind letzten Endes malerisch aufgefaßt; die Bewegungen sind jedoch abrupt, und es fehlt der kalligraphische Figurenumriß, der für den Bonner Becher so bezeichnend ist. Diesen Temperamentsunterschied zwischen den verhaltenen augusteischen und den bewegteren späthellenistischen Erzeugnissen ergibt auch ein Vergleich unseres Bechers mit dem Nereidenbecher aus Pompeji¹¹¹.

Dem malerischen Hintergrundsstil unseres Bechers sind zwar einige Fundstücke recht gut vergleichbar, wie die beiden Becher aus der Casa del Menandro Nr. 11/12¹¹², die beiden Erotenskyphoi aus Boscoreale¹¹³ oder die zwei Zauberkantaroi aus Berthouville¹¹⁴; aber das hilft nicht viel, weil auch diese Stücke selbst nicht datiert sind.

¹⁰⁹ P. E. Corbett – D. E. Strong, *BritMusQuart.* 23, 1961, 68 ff. Taf. 31–34; S. Haynes, *AK.* 4, 1961, 30 ff. Taf. 15. 16,1; A. Stenico, in: *Arte in Europa. Raccolta di studi di Storia dell'Arte in onore di Wart Arslan* (o. O. 1965) 5 ff. Fig. 1.3.5.7; Strong, *Plate* 115. – Spätere Datierung bei C. C. Vermeule, *AK.* 6, 1963, 33 ff.

¹¹⁰ A. Maiuri, *La Casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria* (Rom 1932) 321 ff. Nr. 5 und 6 Taf. 31–36; E. Simon, *Die Portlandvase* (Mainz 1957) Taf. 6; Küthmann, *Toreutik* 58.

¹¹¹ Siehe Anm. 31.

¹¹² Maiuri (Anm. 110) 343 f. Nr. 11 und 12 Taf. 41–44.

¹¹³ Villefosse, *Boscoreale* Nr. 5 und 6 Taf. 5 und 6.

¹¹⁴ E. Babelon, *Le trésor d'argenterie de Berthouville* (Paris 1916) Taf. 16–19.



25 The Cleveland Museum of Art. Silberbecher aus Vicarello
(Purchase from the J. H. Wade Fund). – Maßstab 1 : 1.

Der Silberbecher im Cleveland Museum of Art wird wegen seines Themas (Thiasos) und seiner Parallelen zu neuattischer Kunst der Zeit meist in augusteische Zeit gesetzt (Bild 25–27)¹¹⁵. Wir erleben hier eine ganz ähnliche Art der Oberflächenfüllung. Die Figuren sind kräftig, plastisch, das Beiwerk dagegen hat man in fein abgestufter Form wiedergegeben. Anders als bei dem Neapler Homercalathus (Bild 8) und ähnlich wie bei dem Bonner Becher ist die Relieffläche gefüllt, aber nicht überzogen. Leider ist auch dieser Becher nur indirekt datierbar.

¹¹⁵ Siehe Anm. 29. – Ähnlich zarte Abstufung auch bei dem augusteischen Rhyton des Pontios (Gusman Taf. 68; Fuchs [Anm. 30]).



26 Silberbecher aus Vicarello (wie Bild 25).
Maßstab 1 : 1.

Einen ganz anderen Stil lernen wir mit dem Augustus- und dem Tiberiussskyphos von Boscoreale kennen¹¹⁶. Unruhiges Gedränge statt des ruhigen Konturs, Menschenansammlungen und nicht mehr die klare Trennung von Vorder- und Hintergrund, das große Historienbild statt der mehr intimen Szene: die Kühnheit dieser Darstellungen ist so groß, daß man sogar in großer Reliefkunst und in der Malerei kaum Vergleichbares finden kann. Für die Datierung des Bonner Bechers können wir sie leider nicht gebrauchen.

Sehr wichtig sind für uns die beiden Skyphoi von Hoby¹¹⁷. Nicht deshalb, weil auch sie von einem nördlichen Fundplatz stammen, denn man wird den versprengten Kies-

¹¹⁶ Villefosse, Boscoreale Nr. 103 Taf. 31–33; 104 Taf. 34–36; H. Kähler, *Rom und seine Welt* (München 1958/1960) Taf. 144 f.; I. S. Ryberg, *MemAmAc.* 22, 1955, Taf. 50 Fig. 77 a–d; R. Brilliant, *Mem. Connect. Acad.* 14, 1963, 73 f. Fig. 2, 59–61.

¹¹⁷ K. Friis Johansen, *Nordiske Fortidsminder* II 3, 1923, 119 ff.; ders., *ActaArch.* 1, 1930, 273 ff.; vgl.



27 Silberbecher aus Vicarello (wie Bild 25).
Maßstab 1 : 1.

baggereifund vom Niederrhein nicht vergleichen können mit dem Fund von Hoby, der zeigt, wie Geschenke römischer Generäle den Weg in die Gräber germanischer Häuptlinge fanden. Der Priamosbecher ist vielmehr für unser Problem als ein Hinweis wichtig, wie Ereignisse der Politik in erstrangiger Kleinkunst ihren Niederschlag finden konnten¹¹⁸. Wahrscheinlich ist es so, daß man in der Auslösung von Hektors Leiche wohl ein Äquivalent zu der Rückgewinnung von Crassus' Feldzeichen durch Tiberius zu sehen hat. Der Vorgang selbst wurde von der augusteischen Propaganda sehr hochgespielt, die Spuren sieht man von literarischen Zitaten bis hin zu den Reliefs auf der

AA. 1937, 237 ff.; E. Simon, *Die Portlandvase* (Mainz 1957) 69 f. Taf. 36 und 37; C. C. Vermeule, *AK.* 6, 1963, 36 ff. Taf. 12 und 13; Strong, *Plate* 136 f. Taf. 35 B; Küthmann, *Toreutik* 77 f.; V. H. Poulsen, *Antike Plastik VIII* (Berlin 1968) 69 ff. Taf. 42–55.

¹¹⁸ Hierzu ausführlich C. C. Vermeule, *AK.* 6, 1963, 33 ff. – Vgl. S. 376.

Augustusfigur von Prima porta, die – ungeachtet der Kontroverse um ihre Datierung – auf jeden Fall ein hochoffizielles Kunstwerk gewesen ist¹¹⁹. Der Priamoskyphos von Hoby kann uns zeigen, wie die Verwendung altbekannter griechischer Mythen in der römischen Zeit auch von den Ereignissen der aktuellen Politik gesteuert werden kann. Es scheint mir deshalb richtig, die Becher von Hoby in den Jahren nach 20 v. Chr. (Feldzeichenverhandlungen mit den Parthern) anzusetzen; wenn sie wirklich dem Gaius Silius gehört haben, der von 14 bis 21 als Legat in Germanien war, dann können sie wahrscheinlich nur zwischen 20 v. Chr. und etwa dem Tode des Augustus entstanden sein. Wir kommen so auf eine Datierung in mittel- bis spätaugusteische Zeit.

Die Reliefhöhe der Figuren auf dem Priamosbecher ist recht gemäßigt. Sie liegt etwa in der Mitte zwischen den fast barocken Skyphoi von Boscoreale¹²⁰ und dem sehr graphischen Becher aus Vize in Istanbul (Bild 9–11)¹²¹. Insofern entspricht er ganz gut dem Bonner Becher. Aber die Figuren sind bei den beiden Hobybechern eher wie vor einer Wand aufgereiht; die Darstellung ist in diesem Sinne richtig plastisch. Es fehlt die deutliche Tiefenschichtung des Bonner Bechers, obwohl der Toreut z. B. am Wagen einen stärker graphischen Stil versuchte. Der Reliefstil ist deshalb viel einheitlicher. Um einen Vergleich anzugeben: Der Bonner Becher erinnert an die Malereien des zweiten und dritten Stils, die Hobybecher mehr an Reliefs wie die Frieze vom Tempel des Apollo Sosianus oder die Opferreliefs der Ara Pacis¹²².

Am ähnlichsten ist noch der Homerbecher von Herculaneum in Neapel (Bild 8)¹²³. Die Figuren erscheinen in einem ziemlich flachen Relief, mit eng darüberliegendem Gewand und sehr dünnen Falten. Das ist dem Figurenstil des Bonner Bechers sehr ähnlich, obwohl er qualitätvoller ist als der Homerbecher. Auch die Art, wie zwischen einem höheren und einem ganz flachen Relief abgewechselt wird, ist ganz gut vergleichbar. Man übersehe aber nicht eine Einzelheit, die für die Beurteilung der Qualität wichtig ist. Der Bonner Becher ist deshalb so gut, weil bei ihm das Plastische in den Figuren plastisch und das Malerische in Teilen des Beiwerks malerisch wiedergegeben ist. Diese Differenzierung fehlt beim Neapler Homerbecher. Man kann bei ihm Figuren wie Ranken zugleich malerisch und plastisch nennen. Immerhin ist es interessant, daß der Homerbecher nicht nur in der Form einige Vergleiche bietet; seine Datierung in augusteische Zeit (vgl. S. 336) ist deswegen für unseren Becher sehr beachtenswert.

Zu ganz ähnlichen Ergebnissen führen Vergleiche mit Steinreliefs. Man muß allerdings qualitätvolle wie auch vom Thema her halbwegs passende Stücke auswählen. Ich verzichte darauf, im einzelnen auf spätrepublikanische Beispiele einzugehen. Die Unterschiede zu unserem Becher sind so deutlich, daß sich der Leser leicht durch einen Blick selbst überzeugen kann¹²⁴. Auf der anderen Seite ist der Stil unseres Bechers auch von

¹¹⁹ F. L. Bastet, *BullAntBesch.* 41, 1966, 77 ff. mit der älteren Literatur. Bastet lehnt allerdings die Beziehung des Feldherrn auf Tiberius ab.

¹²⁰ Siehe Anm. 116.

¹²¹ Siehe Anm. 15g.

¹²² Reliefs vom Apollotempel: H. Kähler (Anm. 116) Taf. 106 oben; E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom I* (Tübingen 1961) 28; Th. Kraus, *Das römische Weltreich* (Berlin 1967) Fig. 178 a–d. – Opferfrieze der Ara Pacis: Kähler a. O. 102 unten, 103 unten; Kraus a. O. Fig. 185 a; Nash a. O. 72 f. Abb. 71–73; E. Bielefeld, *RM.* 73/74, 1966/67, 259 ff.

¹²³ Siehe Anm. 15 b.

¹²⁴ Vgl. die Beispiele bei Kraus (Anm. 122) Abb. 173–176; I. S. Ryberg, *MemAmAc.* 22, 1955, Taf. 7 Fig. 15/16; 9 Fig. 19 a.



28 Rom, Ara Pacis. Relief der Italia von der Ostseite.

Reliefs verschieden, die schon im etwas fortgeschrittenen 1. Jahrhundert n. Chr. entstanden; besonders die typischen Ausdrucksformen der claudischen Zeit sind ganz anders¹²⁵. Wir kommen so auf den gleichen Zeitabschnitt wie bei dem Bemühen um die Datierung der Becherform: frühe Kaiserzeit, vor allem die augusteische Zeit.

Es kommen für uns in diesem Zusammenhang nur sehr wenige sicher datierbare Reliefs in Frage. Ich habe oben schon die Friesse vom Tempel des Apollo Sosianus erwähnt¹²⁶. Die Datierung des Baues auf etwa 25–20 v. Chr. ist begründeter als die Frühdatierung um 34 v. Chr.¹²⁷. Die einzelnen Formen sind manchmal recht teigig, im allgemeinen jedoch hat man den Eindruck einer maßvollen Komposition, die auf einen ruhigen und gut geordneten Umriß Wert legt. Man sieht das ganz gut an dem kleinen Reiterfragment desselben Fundkomplexes, das den Schwung entsprechender späthellenistischer Szenen ganz ins Kalligraphische umgedeutet hat. Es ist merkwürdig, wie der Marmor-

¹²⁵ Ara Pietatis Augustae: I. S. Ryberg (Anm. 124) Taf. 19–22; E. Nash (Anm. 122) 74 ff. – Augustusrelief Ravenna: Ryberg a. O. Taf. 28; R. Brilliant, *Mem. Connect. Acad.* 14, 1963, 60 ff. Fig. 2.29. – Schon das Vicomagistrierelief im Vatikan ist merklich fülliger im Inkarnat, die Gewänder sind knistrig, seidig (ähnlich wie bei dem ravennatischen Relief): Ryberg a. O. Taf. 23/24. – Mit keinem dieser Reliefs kann der Bonner Becher auch nur entfernt verglichen werden.

¹²⁶ Siehe Anm. 122.

¹²⁷ Zur Laufbahn des Sosius: Am 3. 9. 34 v. Chr. feierte Sosius seinen Triumph für den Erfolg in Palästina. Von September 34 bis Januar 32 war er, ein Anhänger des Antonius, in Rom. In diesen 16 Monaten wird der Tempel kaum vollendet worden sein. Nach Actium wurde Sosius begnadigt, der Bau ging dann wohl weiter. Die Werkstatt, die 19 v. Chr. den Augustusbogen am Forum baute, arbeitete vorher am Apollotempel, der demnach etwa 25 bis 20 v. Chr. vollendet wurde. – Literatur in Anm. 122. – Zur Bauornamentik vgl. Th. Kraus, *Die Ranken der Ara Pacis* (Berlin 1953) 43 ff.

fries viel weniger räumlich die Szene auffaßt als der so viel kleinere Silberbecher. Mag auch beim Becher die Vergoldung den Kontur der Hauptfiguren noch mehr betont haben, so kann er aber doch bei der ganzen feinen Abstufung nie den gleichförmigen Eindruck hinterlassen haben wie der Fries des Apollotempels.

Dasselbe gilt von dem kleinen Opferfries an der Ara Pacis (13–9 v. Chr.)¹²⁸, wo die Figuren zwar souveräner wiedergegeben sind, das Ganze sich aber immer noch vor einer Wand abspielt; die Neutralität des Hintergrunds verbindet diese Reliefs mit dem klassischen griechischen Relief.

Eine ganz andere Reliefauffassung finden wir bei dem Italiarelieff von der Ostseite der Ara Pacis (Bild 28)¹²⁹. Bei der sehr matronalen Italia fällt weniger das Sitzmotiv oder das Verhältnis von Körper zum Gewand ins Gewicht; derartige Lösungen gibt es oft. Wichtiger scheint mir eine sehr verwandte Lösung der Bildfüllung; der Wechsel zwischen den plastisch gegebenen Hauptfiguren und dem feinen, malerischen Beiwerk; das Bemühen, die Fläche überall zu füllen, ohne sie aber zu sehr zu überziehen. Die Figuren des Bonner Bechers sind natürlich zierlicher proportioniert und man wird einen Vergleich des kleinen Bechers mit einem großformatigen Steinrelief auch nicht überbewerten können. Eine sehr verwandte Bildanordnung wird man aber nicht abstreiten können.

Selbstverständlich findet man zu den scharf konturierten Figuren unseres Bechers auch weitere Parallelen in der indirekt datierten augusteischen Reliefkunst¹³⁰; es schien mir aber wichtiger, auf die wenigen sicher datierten Komplexe allein zurückzugreifen. Als gute Formparallelen in der Toreutik kann man den Neapler Homercalathus (Bild 8) und den Istanbuler bakchischen Calathus (Bild 9–11) nennen: beide führen in augusteische Zeit. Die in der Komposition verwandten Gemälde des dritten Stils reichen von mittelaugusteischer Zeit bis hin in die Regierung des Claudius. Der Homercalathus und der ebenfalls augusteische Becher in Cleveland (Bild 25–27) sind ferner Parallelen zum Figurenstil. Bei den Steinreliefs schien uns das Italiarelieff von der Ara Pacis am besten vergleichbar; die kleinen Friese von der Ara Pacis und vom Apollotempel des Sosius kann man als Beispiele für den akkuraten Kontur der Figuren auf augusteischen Reliefs heranziehen. Zusammenfassend kommt man zu dem Ergebnis, daß der Becher nur in die Zeit des Kaisers Augustus gehören kann. Ob man vorsichtig bei dem Zeitraum 30 v. Chr. bis 10 n. Chr. bleibt, oder ob man wegen des Neapler Homerbechers und der Ara Pacis das Datum auf die Jahre 20 v. Chr. bis um Chr. Geburt einengt, das ist letzten Endes kein grundsätzliches Problem mehr. Die Argumente für eine genauere Datierung liegen außerhalb stilistischer Erwägungen¹³¹.

¹²⁸ Siehe Anm. 122.

¹²⁹ G. Moretti, *Ara Pacis Augustae* (Rom 1948) Taf. 17, 22–24; E. Simon, *Die Ara Pacis* (Tübingen 1967) Taf. 26; H. Kähler (Anm. 116) Taf. 100. 102 oben.

¹³⁰ Vgl. etwa die sitzende Vestalin auf der Sorrentiner Basis (I. S. Ryberg, *MemAmAc.* 22, 1955, Taf. 13 Fig. 26) (wegen des Zitates der Figuren im palatinischen Apollotempel nach 28 v. Chr. entstanden).

¹³¹ Leider konnte ich keine Parallele zu der Szene unseres Bechers auf arretinischen Gefäßen finden. Die Möglichkeit ist durchaus gegeben, wenn man an die vielen Belege für die Iphigenienszene des Londoner Bechers (P. E. Corbett – D. E. Strong, *BritMusQuart.* 23, 1961, 68 ff. Taf. 31–34) denkt, die A. Stenico vorgelegt hat (*Arte in Europa. Raccolta di studi di Storia dell'Arte in onore di Wart Arslan* [o. O. 1965] 5 ff.). Auch von der Szene des Achilleusbechers von Hoby (vgl. Anm. 117) gibt es schon zwei Scherben, eine in Berlin (K. Friis Johansen, *ActaArch.* 1, 1930, 272 ff.), eine andere aus Novaesium-Neuß (E. Ettlinger, *Gestalt und Geschichte. Festschrift Karl Schefold* [Bern 1967] 117 f. Taf. 39, 2). – Gegen Friis Johansen haben sowohl Ettlinger (a. O. 118 f.) wie auch KÜthmann (*Toreutik* 77 f.) und

Versuch einer historischen Einordnung

Malereien auf dem Palatin

Man könnte sich vielleicht mit dem bisherigen Ergebnis begnügen; immerhin wäre ein neues, meisterhaftes Silbergefäß zu dem schon beträchtlichen Vorrat augusteischer Silberarbeiten gekommen. Der Bonner Becher enthält aber eine ganze Reihe von ikonographischen Besonderheiten, auf die ich auf S. 360 f. hingewiesen habe. Falls es nicht allgemein bekannt wäre, dann würde doch schon eine flüchtige Untersuchung der Gemma Augustea oder der Ara Pacis genügen, um die präzise Bedeutung jedes Details dieser Reliefs erkennen zu können. Nichts ist zufällig, jede Einzelheit ist genau überlegt. Gerade diese Züge, die von der 'normalen' bildlichen Überlieferung des Kreusamythos abweichen (die uns leider nur durch die Sarkophage des 2. Jahrhunderts n. Chr. bekannt ist), geben den Schlüssel zur Interpretation. Der Künstler wollte mehr geben als nur einen Bericht über die Hochzeitsfeier in Korinth.

Der Medeamythos war schließlich auch nicht von der Art, daß eine ganz allmähliche Umdeutung nahegelegen hätte. Das Äußerste, was die Maler in den Vesuvstädten in dieser Hinsicht leisten, ist die Medea vor dem Kindermord, auf blauem Grund gemalt, die nur noch andeutungsweise den Schmerz im Gesicht trägt¹³². Im Vergleich zum Bonner Becher kann man das nicht als tiefgreifende Veränderung anerkennen.

Ausgangspunkt unserer Überlegungen ist die bevorzugte Stellung der Votivgeschenkssäule und des 'Baitylos' (vgl. Bild 18). Es gibt zwar einige vereinzelte Monumente, auf denen beide Objekte verwendet sind. Sie stehen dann aber nie in einer so symmetrischen Beziehung zueinander oder zu den Figuren wie auf dem Bonner Becher¹³³. Die einzigen vergleichbaren Parallelen finden wir auf dem Palatin im Bereich neben dem Apollotempel, nämlich in der 'Casa di Livia' und im 'Ambiente delle Maschere'. Die vor 100 Jahren ausgegrabene 'Casa di Livia' ist ein Wohnhaus aus republikanischer Zeit (etwa Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr.), das um 30 v. Chr. seinen jetzigen Malereischmuck in einem ganz ausgezeichnetem späten zweiten Stil erhielt¹³⁴. Man hat sich in langer Diskussion immer mehr geeinigt, in der 'Casa di Livia' das Wohnhaus des Augustus zu sehen, in dem er über 40 Jahre lebte, und das noch lange in der Kaiserzeit als eine Art Museum gepflegt wurde. Die bevorzugte Lage

Stenico (a. O. 12 ff.) festgestellt, daß die Arretinawerkstätten nicht Abgüsse der Silbergefäße herstellen, sondern daß Töpfer wie Toreut ein gemeinsames Vorbild benutzen.

Bei den Besonderheiten des Bonner Bechers wäre ein Beleg in Arretina für die Beurteilung des Medeazyklus sehr wichtig. – Die sitzende Frau auf einer Scherbe der Sammlung Pisani-Dossi (Mailand) wird man schwerlich von der sitzenden Kreusa beeinflusst denken können (A. Stenico, in: Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni III [Mailand 1956] 430 Nr. 32 Taf. II).

¹³² Neapel, NM. 8978: Reinach, RP. 231,6; H.-Br. Taf. 197; Helbig Nr. 1265.

¹³³ Auf dem Hermaphroditenrelief im Palazzo Colonna, das allerdings schon in das 2. Jahrh. n. Chr. gehört, sind 'Baitylos' und Votivgeschenkssäule im Hintergrund, von den Figuren durch eine Mauer getrennt (siehe Anm. 74). – Auf dem Gemälde aus dem Haus Pompeji V 2,9–12 (siehe Anm. 74) steht die Säule im Mittelpunkt, der 'Baitylos' ist links in den Hintergrund gesetzt. – Auf dem 'Vicarello Goblet' (Bild 26) steht hinter dem Tisch mit den Gefäßen ein Objekt, das an die 'Baityloi' des Würzburger Altars (Bild 22) erinnert (Cooney [Anm. 29] 40 f. Fig. 5); es verschwindet aber an Bedeutung völlig neben der Priapherne und der neben ihr stehenden Säule, die den Mittelpunkt der Komposition bilden.

¹³⁴ G. E. Rizzo, *Le pitture della 'Casa di Livia'* (Rom 1936) 51 ff. Fig. 35 ff. Taf. 11; A. Alföldi, JRS. 39, 1949, 20 f. Taf. 3; E. Nash (Anm. 122) 310 ff. (mit ausführlicher Bibliographie); H. Kähler (Anm. 122) Text zu Taf. 97; Peters, *Landscape* 42 ff. Fig. 33/34; Simon, *Altar* 27 Abb. 17.



29 Rom, Palatin, 'Casa di Livia'. Sakrallandschaft mit Säule.



30 Rom, Palatin, 'Casa di Livia'. Sakrallandschaft mit 'Baitylos'.

der 'Casa di Livia' zwischen dem Tempel des Apollo Palatinus und dem Tiberiuspalast spricht ebenso für die Identifizierung wie die ganz vorzügliche Qualität der Wandmalereien.

Erhalten ist nur das Kellergeschoß des Hauses mit einigen Räumen, die ganz als Wohnräume ausgemalt waren, und in denen man in der Hitze des Sommers Zuflucht suchen konnte. Uns interessieren die Südwand (Bild 30) und die Ostwand (Bild 29) eines Sommertricliniums, zu dem man von einem kleinen Hof aus Zugang hatte. Die Längswand des Zimmers mit dem 'Baitylos' (Bild 30) haben wir schon besprochen; sie muß auf Artemis-Hekate bezogen werden (vgl. S. 354). Das Mittelbild der anschließenden Schmalwand (Bild 29) zeigt nun eine Sakrallandschaft mit einer Säule als Hauptgegenstand. Die Säule hat eine recht klobige Basis und einen ebenfalls ziemlich schweren Abacus. Einen Schild, zwei Speere und eine Tanie hat man daran befestigt. Ein knorriger Baum umwindet sie. Sie trägt ein bauchiges Gefäß mit Deckel und zwei Henkeln in Greifenform. Soweit kann man die Darstellung auch noch am Original erkennen. In der unteren Hälfte ist das Fresko sehr zerstört; ich bilde deshalb die Kopie Marozzis ab mit dem Votivpinax, der Girlande, dem Bukranion, dem Papagei und den zwei Ziegen. Auf die Problematik der Beziehung von Stein- und Baumkult kann ich hier nicht eingehen¹³⁵. Uns soll genügen, daß im Mittelpunkt der Schmalwand dieses Tricliniums als Gegenstück zum 'Baitylos' die Säule auftritt.

Diese Kombination Säule – 'Baitylos' findet man sonst bis auf eine Ausnahme nicht, jedenfalls nicht in dieser betonten Form. Man kann sagen, daß im Triclinium der 'Casa di Livia' die Lebenden in ähnlicher Weise wie auf unserem Becher die mythischen Personen eingerahmt wurden. Bisher wurde eine derart betonte Verbindung von Säule und 'Baitylos' jeweils als Hauptgegenstand nur in zwei Fällen gefunden (Bild 29 bis 32), und das auch auf dem Palatin in Rom, nicht in Kampanien. Es scheint, als ob in den Vesuvstädten dieses Programm in dieser Form keinen Anklang fand – oder umgekehrt: daß es nur in vornehmsten Kreisen Roms verwendet wurde. Man kann für Rom wegen unserer geringen Kenntnis der Privathäuser natürlich nur bedingt Schlüsse ziehen; immerhin sind unter den Komplexen aus republikanischer und augusteischer Zeit, die man auf dem Palatin ausgegraben hat¹³⁶, allein zwei Zimmer ganz auf das Thema von Säule und 'Baitylos' abgestimmt: das Triclinium im vermutlichen Wohnhaus des Augustus und ein Zimmer ('Ambiente delle Maschere') eines ganz in der Nähe gelegenen Wohnhauses (Bild 31.32)¹³⁷.

Im Frühjahr 1961 fand man südlich der 'Casa di Livia' und zur Seite der 'Scalae Caci' Teile eines spätrepublikanischen Wohnkomplexes aus der Zeit des zweiten Triumvirats (um 40 v. Chr.). Die Publikation des Baubefundes steht noch aus; man kann vorerst nicht sagen, wem das Haus gehörte, obwohl man auch hier schon Augustus vorgeschlagen hat (Carettoni, *Illustr. London News*, Sept. 1969). Aber man kann feststellen, daß wir einen Vorläufer des Tricliniums der 'Casa di Livia' vor uns haben. Im Mittelpunkt der südlichen Längswand haben wir wieder das 'Baitylos'-Motiv (Bild 31), das leider

¹³⁵ Kern, RE. III s. v. Baumkultus; Peters, *Landscape* 42 ff. und passim.

¹³⁶ G. Carettoni, *JRS.* 50, 1960, 197 ff. mit Übersichtsplan.

¹³⁷ G. Carettoni, *Bd'A.* 46, 1961, 189. 191 ff.; J. Engemann, *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils* (Heidelberg 1967) 77. 79 Taf. 63; Th. Kraus, *Das römische Weltreich* (Berlin 1967) Abb. 121. – Zur Zone südwestlich der 'Casa di Livia' vgl. auch *NSe.* 1967, 287 ff.

sehr verblaßt ist. Vor einer gebogenen Wand – im Hintergrund erkennt man Bäume – steht das spindelförmige Kultobjekt auf runder Basis, die wiederum auf einer größeren, vielleicht eckigen Basis ruht; eine doppelte Aufsockelung des 'Baitylos' also wie bei unserem Becher. Der Körper des 'Baitylos' trägt einige Verzierungen, die nach Carettoni als Beschläge oder Masken sowie als würfelförmige Gebilde zu erklären sind. Wichtig ist dabei, daß offenbar nicht die Astknoten eines keulenähnlichen Objektes gemeint sind (vgl. Anm. 76). Oben am 'Baitylos' sehen wir eine horizontale Platte, die an das Bild aus der 'Casa di Livia' denken läßt (Bild 30). Man sieht ferner Tänien und Girlanden, Speer und Köcher. Die auch von Carettoni vorgeschlagene Beziehung auf Artemis kann wegen der Jagdwaffen und wegen der Ähnlichkeit mit dem 'Baitylos' der 'Casa di Livia' als gesichert gelten.

Das Mittelbild der anschließenden schmaleren Westwand (Bild 32) zeigt die Säule, die in der schon bekannten Art von einem Baum eng umwachsen ist. Sie steht wie das Gegenstück in der 'Casa di Livia' (Bild 29) direkt auf dem Fels. Die Votivgaben: Bukranion, Blumenkörbchen, Syrinx und Pedum. Die Säule trägt ein Gefäß mit Deckel, von dessen Henkeln Tänien herabhängen. Die Henkel sind diesmal, soweit es die Abbildungen erkennen lassen, nicht als Greifen ausgebildet. Wir werden deshalb in diesem Bilde lieber ein dionysisches Heiligtum sehen, zumal neben der Syrinx auch ein Kranz aus Pinienzweigen liegt. Leider sind die beiden anderen Wände des Raumes zu sehr zerstört, um die Sakrallandschaften bestimmten Gottheiten zuschreiben zu können. Zumindest war die östliche Schmalwand sicher mit einem Säulenbild und die nördliche Längswand wahrscheinlich mit einem 'Baitylos'-Motiv verziert¹³⁸.

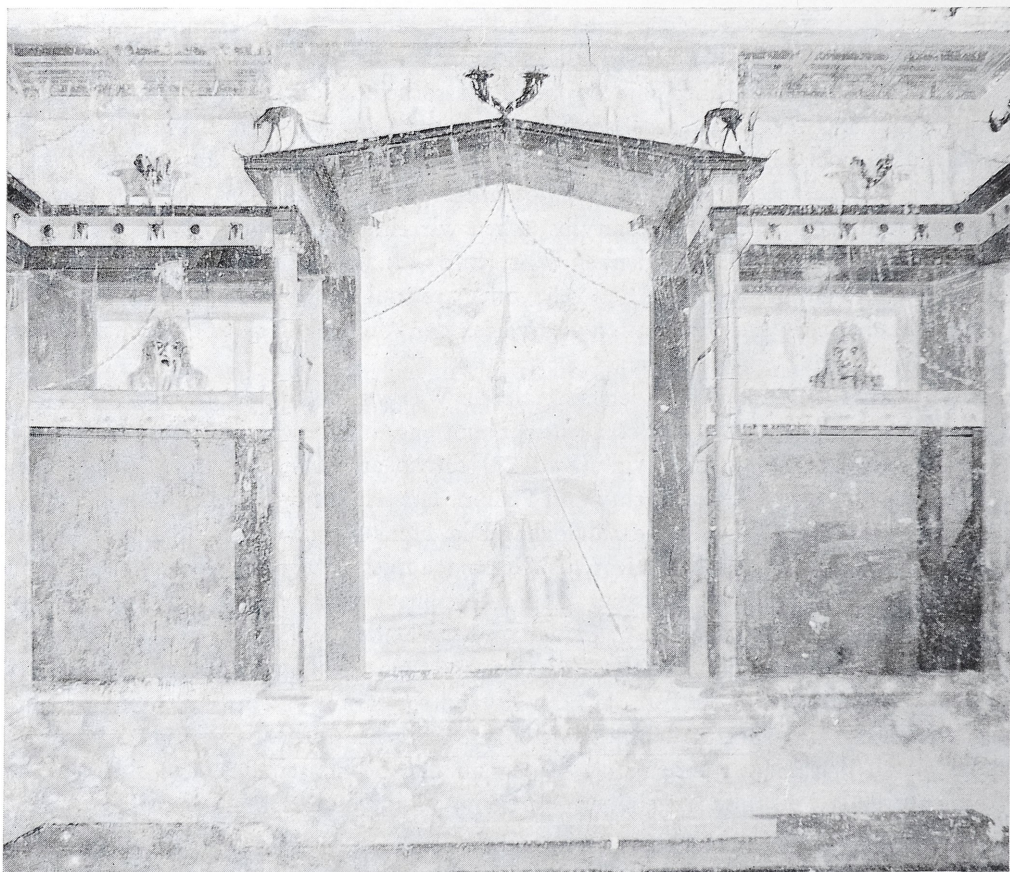
'Baityloi' an den Längswänden und Säulen an den Schmalseiten stehen sich also im 'Ambiente delle Maschere' gegenüber. Im Sommertriclinium der 'Casa di Livia' wird diese Anordnung wiederholt.

Fassen wir zusammen: Ungewöhnlich war die Kombination von Säule und 'Baitylos' als rahmende Elemente der Darstellung des Bonner Bechers. In der ganzen reich überlieferten campanischen Wandmalerei fehlen Parallelen; man findet sie aber ausgerechnet auf dem Palatin in Rom, wo so wenig sich erhalten hat. Das 'Ambiente delle Maschere', dessen Besitzer nicht bekannt ist, ist eine willkommene Vorstufe und ein Beleg dafür, daß diese Kombination in vornehmsten Kreisen Roms selbst angewandt wurde. Die Benutzer der so ausgeschmückten Räume, die sich bisher nur im zweiten Stil fanden, bewegten sich gleichsam zwischen den Kultobjekten in einem sakralen Bereich. Höchst interessant ist aber die Tatsache, daß ausgerechnet in der 'Casa di Livia', dem vermutlichen Wohnhaus des Augustus, Säule und 'Baitylos' ebenfalls eine so wichtige Rolle spielen. Es sei daran erinnert, daß mit der Anspielung auf Apollon und Artemis das religiöse Programm dieses Raumes durchaus den Vorstellungen des Augustus entsprach¹³⁹.

Die Vergleiche mit Wandmalereien des dritten Stils und mit Reliefs haben es schon wahrscheinlich gemacht, daß der Becher in Italien hergestellt wurde. Die Parallelen zu

¹³⁸ Vom Mittelbild der nördlichen Längswand ist nur der untere Teil erhalten: ein Brunnenbecken mit zwei trinkenden Papageien. Wenn man sich an die schwimmenden Enten unter dem 'Baitylos' der 'Casa di Livia' (Bild 30) erinnert, so kann man sich hier eine ähnliche Komposition vorstellen.

¹³⁹ Zu Augustus' Verhältnis zu Apollon: E. Simon, *Die Portlandvase* (Mainz 1957) 30 ff. – Vgl. das Carmen Saeculare des Horaz mit den Hauptgöttern Apollon und Artemis.



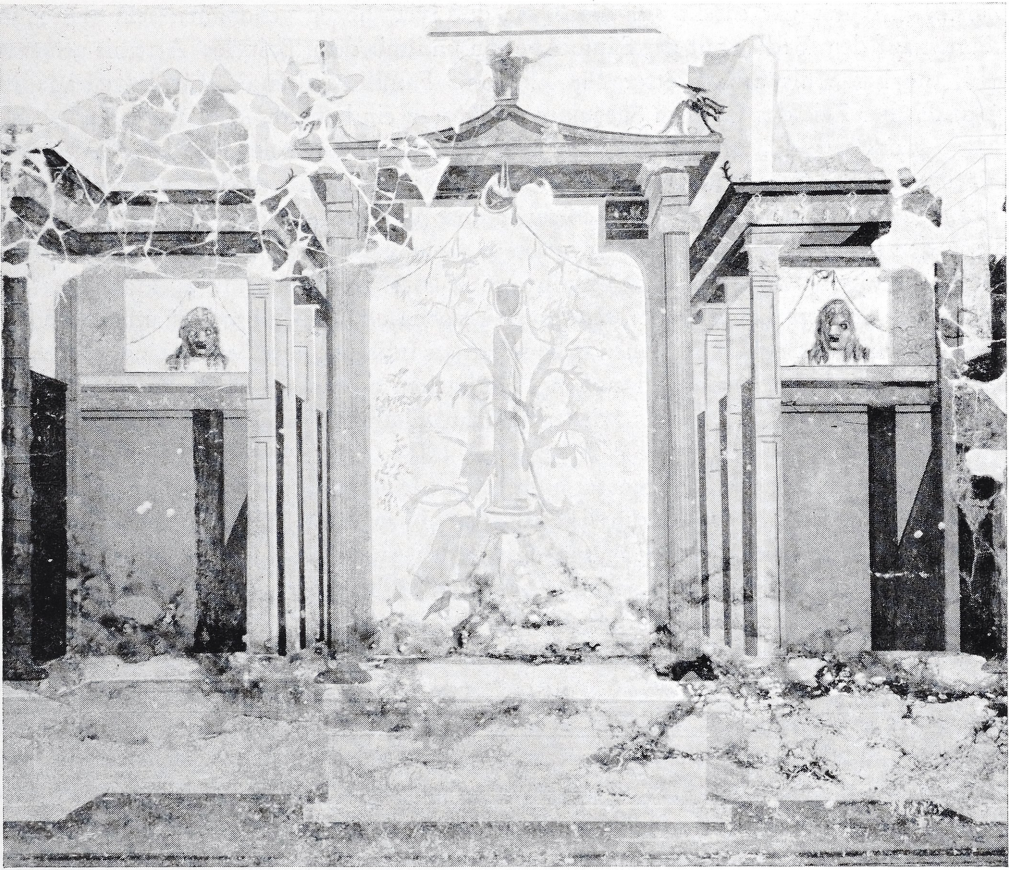
31 Rom, Palatin, 'Ambiente delle Maschere'. Sakrallandschaft mit 'Baitylos'.

den Malereien auf dem Palatin können nur bedeuten, daß der Toreut damit topographische und gesellschaftliche Hinweise geben wollte, die dann natürlich nur einem sehr kleinen und ausgesuchten Kreise verständlich waren. Der Becher kann nur in Rom gearbeitet worden sein.

Hochzeit von Tiberius und Iulia (11 v. Chr.) ? – Ovid.

Man erinnere sich an die Erklärung für die außergewöhnliche Umänderung des Kreusamythos ins Gefahrlose: der Zweck kann nur die Anspielung auf eine Zweitehe gewesen sein, eine zweite Hochzeit allerdings, die dann auch in der veränderten Szene des Bonner Bechers von der Anwesenheit der beiden Knaben geprägt wird.

Es sei betont, daß wir bei unseren geringen Kenntnissen natürlich die Möglichkeit nicht verleugnen können, daß der Becher auf ein Ereignis in irgendeiner vornehmen Familie Roms anspielt. Bei näherem Zusehen aber kommt eigentlich nur ein Ereignis in Frage: die Hochzeit von Tiberius und Iulia im Jahre 11 v. Chr. Im Jahre 12 starb M. Vipsanius Agrippa, der als Nachfolger vorgesehen war und der des Augustus Tochter Iulia zur Frau hatte. Sie hatte ihm zwei Knaben geboren, Gaius und Lucius Caesar. Augustus regelte das Nachfolgeproblem neu. Tiberius Claudius Nero, der spätere



32 Rom, Palatin, 'Ambiente delle Maschere'. Sakrallandschaft mit Säule.

Kaiser, war zu dieser Zeit mit einer Tochter Agrippas, Agrippina, verheiratet. Er mußte sich von dieser Frau scheiden lassen, um Iulia zu heiraten. Die beiden Knaben Iulias waren damals gerade 9 und 6 Jahre alt¹⁴⁰. Die Ehe muß bald recht unglücklich geworden sein (Suet., Tib. 7); sie war fünf Jahre später (6 v. Chr.) jedenfalls schon so zerrüttet, daß sie als einer der Gründe galt, weshalb sich Tiberius damals als Privatmann nach Rhodos zurückzog. Vorher war er von 9–6 v. Chr. in Germanien gewesen. Wenn wir die Szene auf diese Hochzeit beziehen, so lösen sich alle Schwierigkeiten der Deutung; das Doppelbödige wird dann verständlich. So wie Iason eine zweite Ehe einging, so heiratete auch Tiberius zum zweiten Mal. Die Knaben sind im Mythos Iasons Kinder, in der Familie des Augustus sind es die Söhne Iulias; das erklärt uns auch die eigentümlichen aphroditeartigen Züge und das Fehlen des Schleiers bei der Frau. Man hat ferner eine Erklärung für die Wollbinde an der Ädikula, denn es ist dann ja auf eine römische Hochzeit angespielt; auch kann man sich die merkwürdige Auswahl von Säule und 'Baitylos' erklären: die Szene soll in einem sakralen Raume spielen, zugleich aber könnte ein Hinweis auf Räume des Palatins gemeint sein. Wenn

¹⁴⁰ Augustus hatte die beiden Knaben allerdings schon vorher adoptiert (Suet., Aug. 64).

schließlich damit gar direkt auf die 'Casa di Livia' Bezug genommen sein sollte, so können auf dem Becher mit der Säule Apollon und mit dem 'Baitylos' Artemis gemeint sein, die beide als Schutzgötter für Ehe und Familie galten; dafür ist gerade in augusteischer Zeit das Carmen Saeculare des Horaz ein beredtes Zeugnis.

Sehr gut erklären sich die Gesten und die bevorzugte Stellung der Knaben. Wenn man mit ihnen auf Gaius und Lucius Caesar anspielt, so wird deutlich, warum sie der sitzenden Frau Parfumflasche, Sonnenschirm und Blüten überreichen: es sind Attribute, die in den Rahmen weiblichen Lebens passen; sie unterstreichen das Erotenhafte in den Knaben, und wir werden jetzt sagen dürfen: sie unterstreichen damit auch das Mutter-Kind-Verhältnis zwischen den erotenartigen Knaben und der aphroditeähnlichen Frau. Man kann das erst richtig verstehen, wenn man an Iulia und ihre beiden Knaben denkt. Das Alabstron kann im übrigen auch bei Hochzeiten oder hochzeitsähnlichen Geschehnissen Verwendung finden, was wiederum zum Charakter unserer Szene gut passen würde¹⁴¹.

An diesem Punkt unserer Argumentation müssen wir einige Bemerkungen zu Deutungsproblemen augusteischer Kleinkunst anschließen. Niemand wird inzwischen mehr bestreiten, daß architektonische Großanlagen wie das Augustusforum oder die Ara Pacis mit ihrem Bildschmuck einem genau ausgefeilten Bildprogramm folgen¹⁴². Dagegen scheint man die Kleinkunst, auch wenn es Hofkunst höchster Qualität ist, immer noch nicht in jedem Fall mit der notwendigen Rücksicht auf die offizielle Politik oder auf bestimmte Ereignisse betrachten zu wollen. Man kann unter diesen Denkmälern etwas schematisch drei Gruppen scheiden.

Die erste besteht aus Gefäßen, die einen griechischen Mythos weitgehend korrekt wiedergeben, die jedenfalls keine Bedeutungsvarianten ins Spiel bringen. Bestes Beispiel sind die beiden Becher von Hoby¹⁴³. Von diesen beiden Gegenständen des Meisters Cheirisophos hat der Philoktetesbecher dem Anschein nach eine rein mythologische Darstellung. Dasselbe kann auch für den Achilleus-Priamos-Becher gelten. Es scheint jedoch nicht ganz ausgeschlossen, daß der hochgestellte Römer in der Szene auch ein Symbol der Unterwerfung des Ostens unter das Imperium sehen konnte, eine Anspielung also auf die Macht Roms, die sich mit der Rückgewinnung der Feldzeichen von den Parthern 20 v. Chr. so glänzend manifestierte¹⁴⁴.

Hielt sich Cheirisophos noch weitgehend im Rahmen des Konventionellen, so wird es bei einer zweiten Gefäßgruppe schwieriger, in der offensichtlich Personen des Mythos (in griechischer Gewandung) dargestellt sind, die man mit mehr oder weniger großen Schwierigkeiten auch benennen könnte; die Erzählweise bringt aber ganz bestimmte Besonderheiten, die sich nicht immer mit dem bekannten ikonographischen Material griechischer Herkunft decken. Dazu gehören beispielsweise die berühmte Portlandvase

¹⁴¹ Vgl. die Aldobrandinische Hochzeit oder den Eros mit Alabastron auf dem Kantharos mit Ares-Aphrodite aus der Casa del Menandro: E. Simon, Die Portlandvase (Mainz 1957) 55 und Taf. 6,2.

¹⁴² Ara Pacis: vgl. Anm. 122. 129. Augustusforum: P. Zanker, Forum Augustum (Tübingen o. J.).

¹⁴³ Siehe Anm. 117.

¹⁴⁴ Dieses Ereignis wurde dann auch von der römischen Propaganda gut ausgenutzt. Im sitzenden Achilleus jedoch direkt ein Porträt des Tiberius oder des Augustus sehen zu wollen (C. C. Vermeule, *AK* 6, 1963, 36 ff.; V. H. Poulsen, *Antike Plastik VIII* [Berlin 1968] 72), scheint mir nicht möglich zu sein. Gewisse Ähnlichkeiten gehen doch wohl auf das Konto des allgemeinen Stils. Das gilt noch mehr für den Londoner Iphigenienbecher, bei dem mir eine Porträtidentifizierung der Figuren mit Personen des Kaiserhauses (so Vermeule a. O.) abwegig erscheint. Diese Unterscheidungen sind sehr wichtig, weil auch der Bonner Becher keine Porträts zeigt.

oder der Silberteller aus Aquileia in Wien. Gerade diese Besonderheiten waren der Grund, weshalb manche Interpreten (besonders E. Simon in ihrem Buch über die Portlandvase) zu einer anderen Deutung, zu einer Beziehung auf aktuelle Ereignisse oder Vorstellungen kamen¹⁴⁵.

Eine dritte Gruppe setzt sich aus Gefäßen zusammen, bei denen man nur unter den allergrößten Schwierigkeiten irgendeine griechische Deutung finden könnte. Als Beispiel sei die Onyxvase von Saint-Maurice-d'Agaune angeführt, für die E. Simon eine Deutung auf den Tod des Marcellus vorschlug¹⁴⁶. Auch hier spielt die Szene in einer griechisch gefärbten Umgebung; den Inhalt kann man sich jedoch am ehesten mit einem Bezug auf zeitgenössische Ereignisse oder Zustände erklären, wobei uns in diesem Zusammenhang Einzelkontroversen nicht zu berühren brauchen.

Für das Urteil über derartige Kunstwerke ist der Bonner Silbercalathus ungemein wichtig. Bei ihm entspricht die Situation der genannten zweiten Gruppe: es ist eine Darstellung, die man nicht ausreichend mit einem griechischen Mythos erklären kann; die bewußten Veränderungen fordern eine weitergehende Deutung. Der Kreusamythos wurde nicht nur ins Positive verändert; die Art des Beiwerks weist außerdem in Verbindung mit der ausgezeichneten Qualität der Arbeit auf einen Besteller in den höchsten Kreisen Roms. Eine Beziehung auf die Hochzeit von Tiberius und Iulia scheint mir möglich; sie ist aber letzten Endes weniger entscheidend als die Tatsache, daß in augusteischer Zeit ein Toreut für einen aktuellen Anlaß (das kann ausschließlich eine Zweithochzeit gewesen sein) die überlieferte Darstellung eines bekannten griechischen Mythos nach seinem Gutdünken formal und im Inhalt umändern konnte. Gerade weil diese zweckgebundene Veränderung, weil ein aktueller Anlaß (ob nun Tiberius-Iulia oder nicht) nicht abstreitbar sind, ist der Bonner Becher für die Beurteilung dieser augusteischen Gefäße in kostbaren Materialien so wichtig. Die 'aktuellen' Deutungen erfahren jedenfalls durch diesen Becher eine entschiedene Aufwertung.

Wir können leider kaum mehr abschätzen, wie weit ein kundiger Betrachter des Bechers das Geschehen des Kreusamythos mit seinem grausigen Ende trotz der Veränderungen, die der Toreut vornahm, noch als störend empfinden konnte. Der Gebrauch solcher Mythen in der zeitgenössischen Literatur lehrt jedoch, daß man große Variationsmöglichkeiten hatte. In der großen Zeit der Elegie, von Catull über Gallus zu Propertius spielt der Medeamythos keine nennenswerte Rolle¹⁴⁷. Auch Horaz, mit dessen Gedichten man das Bildprogramm augusteischer und tiberischer Wandmalereien verglichen hat¹⁴⁸, hat dem Argonautenthema kaum Aufmerksamkeit gewidmet. Bei Ovid spielt es dann wieder eine wichtige Rolle.

¹⁴⁵ Für die Portlandvase Ereignisse aus der Familie Augustus, für den Silberteller eine Deutung der Mittelfigur (Triptolemos) als Marcus Antonius (auch Germanicus wurde vorgeschlagen). – Portlandvase: E. Simon, *Die Portlandvase* (Mainz 1957). Anders jüngere Vorschläge, vgl. D. E. L. Haynes, *JHS* 88, 1968, 58 ff. mit Literatur. – Teller von Aquileia: Simon a. O. 62 Taf. 30; H. Möbius, *Festschrift Matz* (Mainz 1962) 80 ff.; F. Matz, *Marb. WPr.* 1964, 23 ff.; H. Möbius, *AA.* 1965, 867 ff. Zuletzt mit neuer allegorischer Deutung G. Hafner, *AA.* 1967, 213 ff.

¹⁴⁶ E. Simon (Anm. 145) 64 ff. Taf. 32–35.1. – Mythologische Deutungen von Furtwängler und neuerdings von Ch. Picard (*Zt. f. Schweiz. Arch. u. Kg.* 20, 1960, 1 ff.; ders., *G. d. B.-A.* 53, 1959, 199 ff.). Vgl. dazu auch H. Bühler, *Antike Gefäße aus Chalzedonen* (Diss. Würzburg 1966) 63 ff. Nr. 16.

¹⁴⁷ Außer dem Drama des Euripides und dem Epos des Apollonios Rhodios gab es in Griechenland zahlreiche Dramen, deren Verfasser für uns nur noch Namen sind: Neophron, Karkinos, Dikaiogenes u. a. (vgl. A. Lesky, *RE* XV s. v. Medea 54). – In Rom behandelten das Medea-thema u. a.: Ennius, Ovid, Lucan und Seneca (Lesky a. O. 55).

¹⁴⁸ Schefold, *Malerei* 96.

Um das Jahr 15 v. Chr. erschienen Ovids 'Amores' (Buch 1–5) in erster Auflage. In den Jahren danach muß er dann an seiner Tragödie 'Medea' und an den ersten zwölf Briefen der 'Heroides' gearbeitet haben, weil er auf diese zwei Komplexe in der zweiten Auflage der Amores, die spätestens um Christi Geburt vorgelegen haben wird, anspielt¹⁴⁹. Man nimmt an, daß Ovid zumindest an der 'Medea' gleich nach der ersten Auflage der Amores arbeitete. Im Jahre 11 v. Chr., als Tiberius und Iulia heirateten, lag sie möglicherweise dem Publikum schon vor. Wie sehr das Argonautenthema Ovid beschäftigte, zeigen die Heroides, in denen nicht nur die verlassene Medea an Iason schreibt (Her. 12); auch ein Brief Hypsipyles an Iason findet sich dort (Her. 6)¹⁵⁰.

Ovids Medeatragödie zeigt uns, daß in der Literatur das Medeathema durchaus eine bedeutende Rolle spielte. Die Heroides können uns aber noch mehr zeigen: der Medea-brief ist – cum grano salis – eine Parallele zu der eigenartigen Umdeutung des Kreusamythos auf dem Silberbecher. Die äußere Situation Medeas ist ganz unreal. Sie hat Iasons Haus verlassen, befindet sich jedoch in nicht festgelegter Weise irgendwo in der Nähe; sie hört das Lärmen der Menge, der Hochzeitszug nähert sich, die Fackeln brennen. Schon die Vorstellung, daß Medea aus der Nähe des Hauses ihrem ehemaligen Manne während seiner Hochzeit den beschwörenden Brief sendet, ist phantastisch. Ovid will auch gar nicht realistisch sein, er will seelische Zustände schildern. Man hat dabei schon oft bemerkt, daß diese psychologisierenden Zustandsschilderungen mit den agierenden mythischen Personen weniger zu tun haben als mit den Empfindungen zeitgenössischer Frauen. Diente der Mythos bei Properz noch als ein Element der Steigerung des alltäglichen Lebens ins Heroische, so ist er in den Heroides nur noch ein Thema, an dem der Dichter seine Meisterschaft im Analysieren von Seelenzuständen vorführen kann. Aktualisierung und Ambivalenz gehören zu den spezifischen Kennzeichen der Heroides¹⁵¹.

Ovid hat auch die Rivalität zwischen Medea und Kreusa in ganz bezeichnender Weise entschärft (Her. 12, 181 ff.). Medea droht zwar Kreusa mit einer deutlichen Anspielung auf das vergiftete Gewand (182 ff.): *Flebit et ardores vincet adusta meos. Dum ferrum flammaeque aderunt sucusque veneni, hostis Medae nullus inultus erit*. Nirgendwo sagt sie jedoch etwas über die beiden Knaben; im Gegenteil, sie fürchtet, daß die neue Mutter hart zu ihnen sein könnte (190): *Saeviet in partus dira noverca meos*. Medeas Drohungen gegen Schluß des Briefes sind dann auch merkwürdig vage (209 f. 214). Sie ist nicht die kolchische Zauberin, sondern eine beleidigte Dame, die den ungetreuen Mann mit Erinnerungen, mit Drohungen und mit Apellen an sein Mitleid zu beeindrucken sucht.

Ovids verlorene 'Medea' und seine Heroinnenbriefe beweisen uns die Aktualität des Themas in den literarischen Kreisen Roms nach dem Jahr 15 v. Chr. In seinen Heroides verbindet sich die Irrealität der äußeren Situation mit dem Gebrauch der mythischen Themen zu einer modernen Seelenzustandsschilderung.

Die Parallelen zum Bonner Silberbecher liegen auf der Hand: Auch der Toreut hat die äußere Situation verwischt, hat zwischen Innen und Außen nicht klar unterschieden; und das Thema erfuhr – ganz der Manier Ovids vergleichbar – so weit eine Änderung, daß es zur Schilderung des zeitgenössischen Motivs geeignet war.

¹⁴⁹ Amores II 18. – Zur Chronologie vgl. W. Kraus, RE. XVIII s. v. Ovidius Naso 1921 ff.

¹⁵⁰ In den Metamorphosen (VII 391 ff.) kommt Ovid noch einmal auf Medea als Zauberin zu sprechen.

¹⁵¹ Vgl. dazu H. Dörrie, AuA. 13, 1967, 41 ff.



33 Medeasarkophage. – Oben: Rom, Vatikan, Sarkophagendeckel. – Mitte: Rom, Thermenmus.
Unten: Ancona, Mus. Naz. delle Marche.

Für das Thema einer zweiten Eheschließung, noch dazu mit dem Motiv der beiden Knaben, gibt es in der ikonographischen Überlieferung, soweit man das Material übersehen kann, nur die Kreusaszene als gebräuchliche Darstellungsform. Ein realer Anlaß in augusteischer Zeit kann eigentlich – auch wegen der beiden Knaben – nur in der Tiberiushochzeit von 11 v. Chr. bestehen¹⁵². Der Becher könnte dann aber nur gleichzeitig mit der Hochzeit oder bald danach entstanden sein, denn schon 6 v. Chr., als Tiberius nach Rhodos ging, war die Ehe zerrüttet, und 4 v. Chr. mußte Augustus selbst seine Tochter wegen ihres Lebenswandels nach Pandataria verbannen (Suet., Aug. 65).

Der Becher wäre dann mit einer Datierung auf 11/10 v. Chr. eines der bestdatierten Monumente augusteischer Zeit und ein weiterer Fixpunkt augusteischer Toreutik. Er wäre gleichzeitig mit der Ara Pacis (9 v. Chr. vollendet) und auch etwa gleichzeitig mit Ovids 'Medea' und den 'Heroides' (1. Auflage). Sein anonymer Meister gehört zu den besten seiner Zeit, das Prädikat 'Hofkunst' ist hier wirklich berechtigt. Leider ist der Becher nicht signiert; von Cheirisophos, dem Meister der an Qualität ebenbürtigen Hobybechern, kann er aber wegen der Stilunterschiede nicht stammen.

Über den Besitzer des Bechers will ich keine weiteren Vermutungen anstellen. Wahrscheinlich wird ihn ein vornehmer Römer nach Germanien mitgebracht haben. Über sein weiteres Schicksal, vor allem wann und wie er in den Rhein gelangte, läßt sich nichts aussagen.

Bemerkungen zum Medeazyklus

Wir haben bisher den Becher rein als Kunstwerk seiner eigenen Epoche betrachtet, müssen ihn nun aber auch als wichtiges Zeugnis für die Ikonographie des Medeazyklus untersuchen; er ist bei weitem das früheste Zeugnis dieser Reihe. Der angebliche Medeabecher von Kirmasti, der die Szene mit dem Schlangenwagen gezeigt haben soll, sei dabei vorerst wohl oder übel ausgeklammert, weil er noch verschollen ist (vgl. den Anhang S. 391 f.).

Auf den Sarkophagen des 2. Jahrhunderts n. Chr. (Bild 33–36) wird die Geschichte in immer gleicher Abfolge berichtet: Es beginnt links mit der Geschenkübergabe, meist in Gegenwart einer Amme und eines jungen Mannes, den man als Brautführer deutete; dann folgt Kreusas Tod in Anwesenheit des verzweiferten Vaters Kreon. Links sieht ein ziemlich unbeteiligter Iason zu; im Hintergrund ein Speerträger. Medea tritt erst in den letzten beiden Szenen auf. Sie überlegt den Mord an ihren beiden spielenden Knaben und flieht in der letzten Szene auf dem Wagen der geflügelten Schlangen, die Leiche des einen Knaben über der linken Schulter und die des anderen im Wagenkasten.

Die Monographie M. Schmidts hat nicht nur den interessanten Baseler Sarkophag bekannt gemacht; sie enthält auch die Abbildungen einiger wichtiger Fragmente. Man kennt demnach gegenwärtig acht Sarkophage und einen Sarkophagdeckel (Bild 33–36) sowie sieben Fragmente¹⁵³.

¹⁵² Man kann die Anspielungen noch weiter ausdeuten: Kreusa ist die Tochter des Königs Kreon; Iulia ist die Tochter des Princeps Augustus. Die Hochzeit mit ihr erhöht den Rang ihres Mannes ebenso wie die Verbindung mit Kreusa Iason erhöhen sollte.

¹⁵³ Vgl. die Lit. in Anm. 35.

Zu Neapel, NM. 3257: Atti Acc. Napoli 24, 1906, 301 f. – Zu einem Sarkophag, der vielleicht einmal



34 Medeasarkophage. – Oben: Mantua, Pal. Ducale. – Unten: Berlin, Staatl. Museen.

Dieses Material läßt sich in eine Normalredaktion und in Nebenfassungen einteilen. Äußere Figurenzahl und vor allem eine andere Auffassung der Geschenkübergabeszene sind das Kennzeichen der Nebenfassungen, zu denen der Sarkophag in Basel, ein Fragment im Schweizer Kunsthandel und ein Fragment im Vatikan gehören. Diese Varianten sind aber für die Beurteilung unseres Bechers ohne Bedeutung.

In der Regel weist der Zyklus 16 Figuren auf (Berlin, Mantua, Paris, Thermenmuseum). Auf dem Sarkophagdeckel im Vatikan sind es 15 (ohne die Dreiergruppe links); das Exemplar in Ancona hat 18 Figuren, das extrem figurenarme Neapler Stück nur 13. Man kann also 16 Figuren als den Normalfall ansehen, was nicht heißen soll, daß immer die gleichen Figuren auftreten; es ist nur ein Anhaltspunkt für die Figurendichte. Wie stark der Baseler Sarkophag auch in diesem Punkte sich von den anderen unterscheidet, zeigt sein Figurenreichtum von 26 Personen. Die vielen Zuschauer hat M. Schmidt mit einem Tragödienchor verglichen¹⁵⁴.

Die erste Szene ist auf dem Baseler Sarkophag auch in der Komposition völlig verändert (Bild 36 unten). Kreusa wendet sich zurück, Iason ist nicht mehr anwesend; an seiner Stelle stehen links ein Mann und eine Frau, die anscheinend zusammen gehören. Auch die Stellung und Attribute der Knaben entsprechen nicht mehr der gewohnten Fassung der Szene. Ferner ist die Geschenkübergabeszene auch auf zwei weiteren Fragmenten nicht in der Normalfassung dargestellt¹⁵⁵.

In der Frage, welche der beiden Fassungen der ersten Szene dem vermuteten griechischen Original besser entspricht, gibt der Bonner Becher den Ausschlag zugunsten der Normalredaktion, allerdings mit wichtigen Korrekturen. Das muß im folgenden etwas eingehender ausgeführt werden.

In der Kreusaszene ist auf den Sarkophagen für den Hintergrund in der Regel ein Vorhang (Parapetasma) bezeichnend, der allein oder in Verbindung mit Architektur auftreten kann. An der Architektur können Girlanden hängen. Am reichsten ist die Verbindung von Architektur, Girlande und Parapetasma bei dem Sarkophag in Mantua (Bild 34 oben). Man muß daraus den Schluß ziehen, daß die Vorlage, die den Sarkophagwerkstätten zugrundelag, in irgendeiner Form die Architektur des Hauses oder auch nur den Begriff Innenraum deutlich angab. Leider hilft uns in diesem Punkte der Bonner Becher nicht weiter; es ist ja gerade für ihn charakteristisch, daß seine topographischen Angaben sehr unpräzise sind, daß zwischen Außen (Heiligtum) und Innen (Zimmer der Braut) nicht unterschieden wird.

Was die beiden Knaben betrifft, so muß man die Normalfassung der Sarkophage ebenso wie bei der Frage des Brautschleiers für glaubwürdiger halten als den Bonner Becher; dort hat der Toreut, wie wir sahen, diese Veränderungen aus einem ganz

in Civitavecchia war: vgl. Schmidt, Medeasarkophag 45 Anm. 4. – Sarkophagdeckel Vatikan (Bild 33 oben): Robert, SR. II Nr. 194 Taf. 62; G. Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano* (Rom 1937) Nr. 473 Taf. 81.

Fragmente: Rom, Vatikan: Robert, SR. II Nr. 197 Taf. 62 (Geschenkübergabe). – Rom: Robert, SR. III 3, 563 Nr. 201¹ (Geschenkübergabe). – Kunsthandel Schweiz: Schmidt, Medeasarkophag Taf. 12 (Geschenkübergabe). – Cannes: Robert, SR. III 3, 563 Nr. 201² (Medea vor dem Kindermord). – Ehem. Florenz: Robert, SR. II Nr. 193 Taf. 62 (Medea auf Wagen). – Ostia: Robert II Nr. 198 Taf. 62; Schmidt, Medeasarkophag 36 Taf. 20,1 (Medea auf Wagen). – Ostia, Aldobrandini: Schmidt, Medeasarkophag 48 Anm. 56 (Medea auf Wagen).

¹⁵⁴ Schmidt, Medeasarkophag 18.

¹⁵⁵ Vgl. Anm. 153, Vatikan und Schweizer Kunsthandel.



35 Medeasarkophag. – Oben: Rom, Thermennus. – Unten: Paris, Louvre.

konkreten Grunde angebracht. Aus dem gleichen Grunde gehören natürlich Säule und 'Baitylos' nicht zum Original, sondern sind Zutaten des Toreuten.

Zu den überaus wichtigen Fragen aber gehört das Problem der Frau mit der Fackel. Man muß sich entscheiden, ob man auch sie zu den Zutaten des Toreuten zählt. Auf den Sarkophagen erscheint hinter Kreusa in der Regel Iason mit dem Speerträger; er gehört schon zur nächsten Szene und sieht, wie Kreusa gerade den Tod erleidet. Nun legt Iason auf dem Sarkophag im Thermenmuseum (Bild 35 oben) seine Hand auf den Sessel, in die Nähe der aufgestützten linken Hand Kreusas; einige andere Stücke sind zwar beschädigt (Bild 33 Mitte, unten; 34 oben), doch kann man dort den rechten Unterarm Iasons nur in ähnlicher Form ergänzen; so geschah es auch bei dem Berliner Exemplar (Bild 34 unten), wo Iasons Hand sich nicht auf den Stuhl stützt, doch zumindest den Arm Kreusas an dieser Stelle berührt. Wie kommt der Meister des Sarkophags im Thermenmuseum auf dieses Motiv, das der kontinuierenden Darstellungsweise der Sarkophage zuzuschreiben ist, das aber dennoch präziös wirkt? Die Antwort gibt der Bonner Becher: so wenig sinnvoll das Motiv auf dem Sarkophag ist, so gut paßt es als Geste der Verbundenheit zu dem Verhältnis Braut und Brautführerin. Die Vermutung, daß deswegen die Frau mit der Fackel zum Originalzyklus gehört hat, wird zur Gewißheit, weil in zwei Fällen diese Frau noch in rudimentärer Weise auftritt: auf einem zweiten Sarkophag im Thermenmuseum (vom Palatin – Bild 33 Mitte) erscheint sie hinter der sitzenden Kreusa, im Linksprofil, so wie auf unserem Becher; auf dem Sarkophag in Ancona (aus Rom – Bild 33 unten) sehen wir sie an gleicher Stelle, und noch mehr: selbst Frisur und der von der Schulter gerutschte Chiton sind identisch. Wir haben hier eine Replik der Figur des Bonner Bechers vor uns; diese muß zum Originalzyklus gehört haben.

Als Mindestfigurenzahl des vermuteten Medeazyklus nehme ich an: Iason, die beiden Knaben, Kreusa und die stehende Frau mit der Fackel in der ersten Szene (Amme und der 'Brautführer' gehören wahrscheinlich nicht dazu; nicht nur, weil sie auf dem Bonner Becher fehlen, sondern weil die erste Szene die anderen an Figurenzahl allzuweit übertreffen würde). Es folgen Iason und der Speerträger sowie als Hauptfiguren Kreon und Kreusa. Dann beherrscht Medea die Szenen: sie steht vor dem Mord an den Knaben und entfernt sich auf dem Schlangenwagen. Die Fassungen der meisten Sarkophage stimmen hier soweit überein, daß man sich an sie halten muß.

Wie sehr dieser Zyklus eine Einheit bildet, die man als Ganzes betrachten muß, zeigen die wenigen Szenen, die Iasons Ehe mit Medea schildern. Beide tragen römisches Kostüm und die Handlung läuft nach römischem Ritus ab; besonders kraß hebt sich diese Hochzeitsszene auf dem vatikanischen Sarkophagendeckel (Bild 33 oben) von der folgenden Geschenkübergabeszene in griechischer Gewandung ab¹⁵⁶.

Wir können also die drei Figuren des Bonner Bechers als Anhaltspunkt nehmen, um den verlorenen Medeazyklus genauer zu beurteilen. Es kann vorweg sogleich gesagt werden, daß es keine uns bekannten Typen der großen Plastik sind. Das ist auch einer der Gründe, weshalb man als Vorbild einen Gemäldezyklus annehmen möchte. Parallelen zum Manne findet man nicht unter den zahlreichen römischen sog. Hüftmantelfiguren¹⁵⁷; auch sonstige Beispiele angelehnter Figuren in kaiserzeitlicher

¹⁵⁶ Zum Sarkophagendeckel Vatikan: Anm. 153. – Vgl. Robert, SR. II Nr. 189.

¹⁵⁷ H. G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser (Köln 1968) 54 ff. 101 ff.



36 Medeasarkophag. – Oben: Neapel, Mus. Naz. – Unten: Basel, Antikenmus.

Kunst sind allenfalls etwas ähnlich¹⁵⁸. Viel passender sind die Vergleiche, die man in griechischer Kunst des 4. Jahrhunderts v. Chr. findet, wobei Reliefs, Freiplastik und auch Vasenmalerei Beispiele liefern. Man kann ein Grabrelief in Athen, ein Asklepiosrelief im Louvre oder auch einen Asklepiostypus der Freiplastik nennen¹⁵⁹. Bei der sitzenden Frau denkt man an die bekannte sitzende Aphrodite, sowie ebenfalls an Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts, die auch für die Beziehung der sitzenden Frau zum vor ihr stehenden Kind Parallelen bieten¹⁶⁰. Dazu paßt auch der ausgesprochen klassische Stuhl mit den geschwungenen Beinen und der gebogenen Lehne, der mit den aufwendig gedrehten zeitgenössischen römischen Möbeln nichts zu tun hat. In diesem Punkte dürfte der Bonner Becher die Sarkophag korrigieren helfen. In manchen Fällen, die einen ausgesprochen klassizistischen Charakter haben, verwendet man auch sonst in der Kaiserzeit den geschwungenen Stuhl der klassischen Form¹⁶¹. Auch die Haubensfrisur ist eine klassische Mode, die man in vielerlei Varianten kennt¹⁶². Man findet sie manchmal auch bei Aphroditendarstellungen, und dieser kleine Zug mag das Aphroditenhafte in unserer sitzenden Kreusa noch betonen (vgl. S. 360).

In ihren Proportionen sind Iason und Kreusa jedoch keine getreuen Kopien eines klassischen Vorbildes. Die sehr schlanken Körperformen und bei Kreusa zusätzlich das Verhältnis von breiter Hüfte, sehr hochgezogenem Leib und ganz schmalen Schultern weisen auf den späteren Hellenismus. Und die stehende Frau mit den Fackeln schließlich ist vollkommen späthellenistisch empfunden (natürlich ganz im Rahmen der beruhigten, vornehmen klassizistischen Formensprache der augusteischen Zeit). Zwar steckt auch in ihr noch manches klassische Vorbild in Resten verborgen¹⁶³, man wird aber die Parallelen zu späthellenistischen Figuren als entscheidend ansehen müssen¹⁶⁴.

¹⁵⁸ Patroklos auf dem Gemälde aus Pompeji VIII 4,51 und 31: Reinach RP. 167,6. – Patroklos auf dem Stuckgemälde aus Herculaneum: Reinach, RP. 217,2. – Artemis auf dem Apollonbild aus dem Vettierhaus: Schefold, Malerei Taf. 31. – Kein Zusammenhang besteht mit den zahlreichen Apollodarstellungen, bei denen der Gott sich mit dem linken Arm auf irgendein Objekt aufstützt.

¹⁵⁹ Grabrelief: Athen, NM. 898. Conze Nr. 1036 Taf. 208; Papaspyridi, Guide 156 Nr. 898. – Asklepiosrelief: Paris, Louvre. Cat. Nr. 757. U. Hausmann, Kunst und Heilum (Potsdam 1948) 167 Nr. 43a. – Asklepios: Pal. Pitti, Florenz. Lippold 282; Reinach, RS. II 31,3. – Vasenmalerei: H. Sichtermann, Sammlung Jatta K 73 Taf. 127.

¹⁶⁰ Aphrodite: Lippold 155; E. Langlotz, Aphrodite in den Gärten. Sb Heidelberg 1953, 4,2; V. M. Strocka, JDI. 82, 1967, 154 f. – Grabreliefs: H. Diepolder, Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 1931) Taf. 1,2. 4. 8,1. 13,2. 20. 21. – Stehende Frau mit Kind oder Dienerin: Diepolder a. O. Taf. 5. 15,2. 36,1. 37. 41.

¹⁶¹ Musikantenbild aus Pompeji: Reinach, RP. 264,2. – Musenfresken: Reinach, RP. 154,9; 155, 1.2.4.7. – Musikantinnen auf Arretina: A. Oxé, Arretinische Reliefgefäße vom Rhein (Frankfurt/M. 1933) Taf. 2,1; 57,15; 61,80. – Pindarfresko aus Pompeji: K. Schefold, Vergessenes Pompeji (Bern-München 1962) Taf. 58,1. – Philosophenfresko aus Pompeji: Schefold a. O. Taf. 120. – Verwendung also hauptsächlich in einem musischen Zusammenhang. Vgl. G. M. A. Richter, The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans (London 1966) 13 ff. 98 ff.

¹⁶² M. Bieber, Griechische Kleidung (Berlin 1928) 26 Taf. 61 Nr. 2–4 und Abb. 1. – Vgl. die Grabreliefs Diepolder (Anm. 157) Taf. 20 und 22. – Aphrodite ('Sappho'): Lippold, Taf. 187,3; N. Himmelmann-Wildschütz, MarbWPr. 1958, 1 Abb. 19. Vgl. N. Brandenburg, Studien zur Mitra (Diss. Köln 1962) 69 ff.: V. M. Strocka, JDI. 82, 1967, 110 ff.

¹⁶³ Vgl. Grabrelief des Dion und der Mika, Athen, NM. 765 (Conze Nr. 157 Taf. 48) oder die Kore auf dem Weihrelief Louvre Nr. 754.

¹⁶⁴ Vgl. die Hygieia (Syrakus, NM. 21687): Libertini, Guida 142 Fig. 42; R. Horn, Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik (München 1931) 85 Taf. 30,3. Vgl. auch die etwas ältere Terrakotte aus Myrina: Horn a. O. Taf. 30,2.

Eine Gewandfigur im Thermenmuseum (AA. 1934, 456 ff.; Bd'A. 27, 1933, 184 ff.) ist die klassi-



37 Neapel, Mus. Naz. Hektor und Troilos.



38 Neapel, Mus. Naz. Medea-
mälde aus Herculaneum.

Die Proportionen der Frauen des Bonner Bechers haben außerdem eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit dem Fries des Hekateions von Lagina, wo man vor allem für die stehende Frauenfigur einige Parallelen aufzeigen kann¹⁶⁵. Damit kämen wir zu einem späthellenistischen Vorbild aus dem späten 2. oder dem frühen 1. Jahrhundert v. Chr., das selbst schon klassizistisch gewesen sein müßte, und das der Meister des Bonner Bechers in augusteischer Zeit umbildete und teilweise auch getreu wiedergab. Für die Beurteilung der Vorbildfrage in der römischen Sarkophagkunst muß man den Bonner Becher als wichtiges Zwischenglied betrachten. Man hat bestimmte Sarkophaggruppen bereits ganz ausdrücklich auf hellenistische Gemälde zurückgeführt, z. B. die Schlachtsarkophage mit den Gallierszenen¹⁶⁶. Was bisher fehlte, war ein erstrangiges

zistische Fassung einer späthellenistischen Gewandfigur; sie hat mit der Fackelträgerin des Bonner Bechers eine beträchtliche Ähnlichkeit, ohne daß man daraus weitere Folgerungen ziehen könnte.

¹⁶⁵ Vgl. zur sitzenden Frau A. Schober, Der Fries des Hekateions von Lagina (Baden 1933) Taf. 28 (Nr. 202). – Zur stehenden: Schober a. O. Taf. 3 (Nr. 211), 11 (Nr. 223), 18 (Nr. 225A) und 25 (Nr. 199).

¹⁶⁶ B. Andreae, Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen (Berlin 1956) 74 ff.

Zwischenglied, das man nun – wenn auch nur für die erste Szene der *Medeasarkophage* – besitzt¹⁶⁷.

Wie der römische Sarkophagbildhauer und schon früher der Toreut zur Kenntnis dieses Vorbildes gekommen sind, will ich hier nicht weiter untersuchen, weil solche Fragen doch besser von der Seite der Sarkophagbearbeitung her behandelt werden. Der Toreut, der wegen seiner Kenntnis stadtrömischer Dekorationen offensichtlich in Rom arbeitete, könnte möglicherweise auch das Original gesehen haben; doch gibt es in solchen Fällen zu viele Möglichkeiten, als daß man durch Spekulation zu einem Ergebnis kommen könnte.

Um das vorgeschlagene Datum (Ende 2./Anfang 1. Jahrh.) des vermutlichen Medeazyklus zu überprüfen, müssen wir noch die anderen Figuren des Zyklus zu datieren suchen; ich will vorerst nur mit wenigen Worten die nötigen Angaben machen, weil die Sarkophage offensichtlich aus einer Quelle schöpfen, die mit der des Toreuten nicht identisch ist. Das zeigen die Form des Stuhles und das Problem der Frau mit der Fackel, die nur noch auf zwei Sarkophagen erhalten geblieben ist. Eine Zwischenfassung welcher Form auch immer anzunehmen, scheint mir das Wahrscheinlichste (vgl. das Stemma). Ohne Kenntnis der Zwischenfassung und vor allem ohne genauere Kenntnis des späthellenistischen Gemäldes, nur von den Sarkophagen ausgehend, kann man nur die deutlicheren ikonographischen Hinweise verwerten.

Die Mittelszene mit dem Tode Kreusas ist jeweils sehr klassizistisch¹⁶⁸. Etwas deutlicher sehen wir bei der Medea vor dem Kindermord in der dritten Szene; hier hat man schon erkannt, daß sie mit dem berühmten Gemälde des Timomachos zusammenhängen muß¹⁶⁹. Das Fresko aus Herculaneum, bei dem die Kinder leider fehlen (Bild 38), ist eine der wenigen sicheren und auch stilistisch gut datierten Kopien nach hellenistischen Gemälden. Die Armhaltung Medeas ist auf den Sarkophagen verändert; es bleibt aber unsicher, ob das auf die Rechnung der zu vermutenden Zwischenfassung oder auf die des späthellenistischen Malers geht. Immerhin bleibt ein nicht unwichtiger Anhaltspunkt: neben klassischer Kunst hat auch die frühhellenistische Malerei auf den späthellenistischen Medeazyklus eingewirkt.

In etwa die gleiche Zeit führt das grandiose Bild der Medea auf dem Schlangenwagen mit der Leiche eines Sohnes im Wagenkasten und der anderen über der linken Schulter. Daß man mit der Leiche eines Kindes derart bewegt und schwungvoll umgeht, finden wir wohl in archaischer Zeit in der Kleinkunst (Vasenmalereien: Neoptolemos-Astyanax, Achilleus-Troilos¹⁷⁰); derartige Darstellungen dürfte man im späten Hellenismus sicherlich nicht mehr gekannt haben. Auf Vasen des 4. Jahrhunderts mit der Szene des Kindermords und des Schlangenwagens steht Medea mit zwei Fackeln im Wagen oder sie hält ihr Gewand¹⁷¹; sie schultert jedenfalls nicht die Leiche ihres Sohnes.

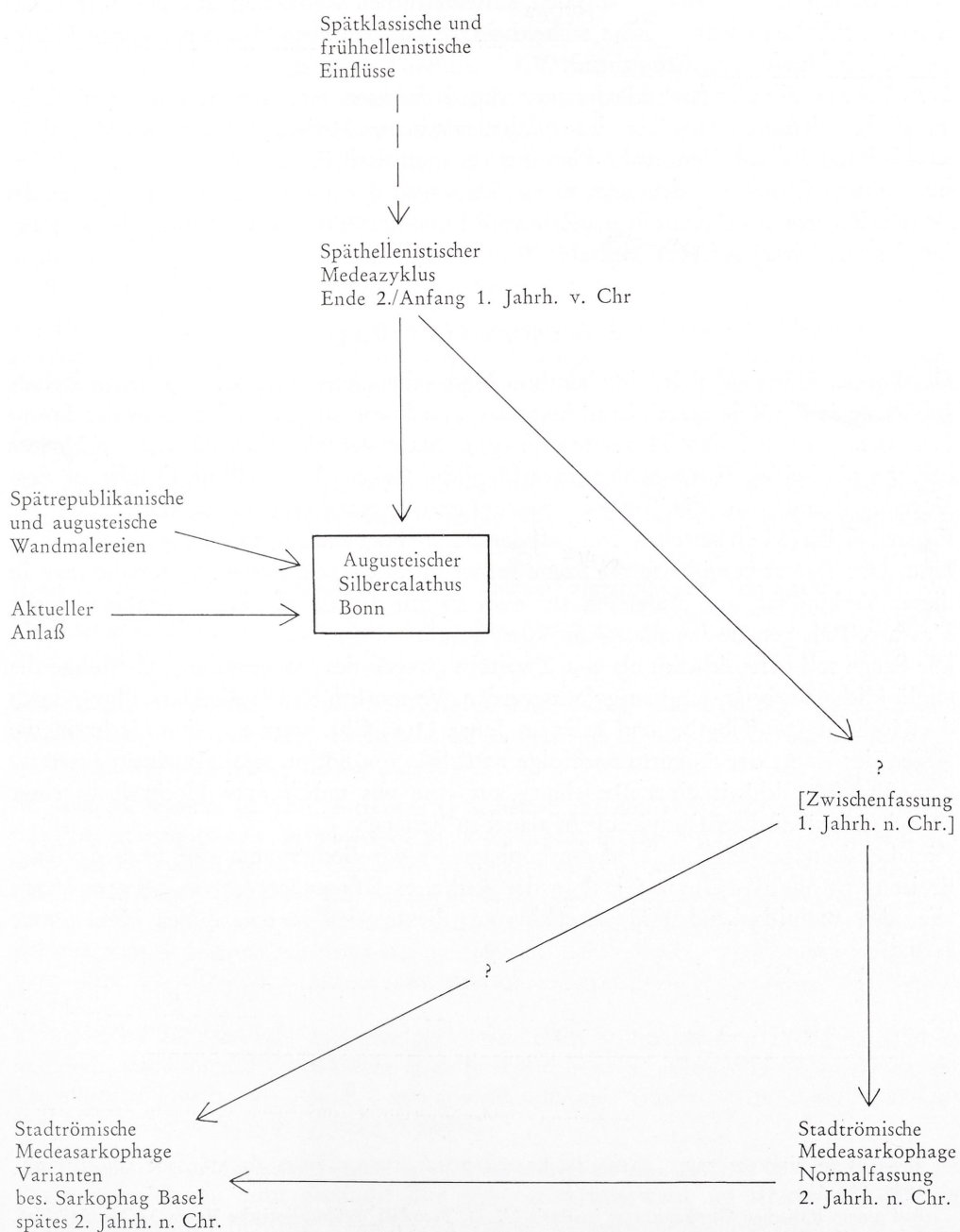
¹⁶⁷ Das severische Artemis-Fresko aus Zliten (Tripolis, Museum: S. Aurigemma, *L'Italia in Africa*, Tripolitania I, 2 [Rom 1962] 51 ff. Taf. 39–42; M. Borda, *La pittura Romana* [Mailand 1958] 309; Schmidt, *Medeasarkophag* 35 Taf. 23.) ist leider zu spät, als daß es einen Hinweis geben könnte. Der Maler, der in der Villa arbeitete, wird sich eher an die Sarkophage als Vorbild gehalten haben.

¹⁶⁸ Zur Kreusa vgl. die Bemerkungen zu Mänadenbildern bei W. Züchner, 98. BWPr. 1938, 11 ff.; W. Fuchs, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs* (Berlin 1959) 73 ff.

¹⁶⁹ E. Simon, *Gymn.* 61, 1954, 221.

¹⁷⁰ Neoptolemos: M. I. Wiencke, *AJA.* 58, 1954, 285 ff. Taf. 55 f.; F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage* (Marburg 1960) 331 f. – Achilleus: Brommer a. O. 268 f.

¹⁷¹ Fackel: großer Münchner Volutenkrater. Pfuhl Abb. 795; L. Séchan, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* (Paris 1926) Taf. 8. – Gewand: Amphora aus Canosa in Neapel:



Was ein Maler des späten Hellenismus jedoch gekannt haben könnte, ist eine eigenartige Gruppe von Hektor mit der Leiche seines Bruders Troilos; Hektor trägt den Körper über der linken Schulter und späht nach den Feinden aus (Bild 37). Die Komposition ist uns nur in einer kolossalen kaiserzeitlichen Redaktion aus den Caracallathermen erhalten, doch geht sie wahrscheinlich auf ein Vorbild aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. zurück¹⁷².

Der Bonner Silberbecher erlaubt uns also zusammen mit den Sarkophagen einige vorläufige Vermutungen über den späthellenistischen Medeazyklus: er umfaßte spätklassische und frühhellenistische Elemente; er muß nach der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. entstanden sein; er gehört wegen der Proportionen der Figuren des Bonner Bechers am ehesten in die Zeit vom Ende des 2. und vom Anfang des 1. Jahrhunderts v. Chr.

Zusammenfassung

Der Bonner Silberbecher ist ein Calathus. Nach seiner Form und dem Stil seines Reliefs gehört er in die Zeit des Kaisers Augustus. Die Szene zeigt eine Variante der Iason-Kreusa-Szenen auf den Medeasarkophagen. Statt der tödlichen Geschenke Medeas bringen die beiden Knaben hier unverfängliche Gaben. Die tödliche Gefahr ist dem Vorgang genommen, die Tatsache einer Iason-Kreusa-Szene durch die Typen der Figuren bleibt jedoch bestehen. Das gibt der Darstellung einen merkwürdig zwiespältigen Sinn. Der Toreut bereicherte die Szene ferner durch sakrale Attribute, für die man in dieser Verbindung nur Malereien auf dem Palatin ('Casa di Livia', 'Ambiente delle Maschere') als genaue Parallelen anführen kann.

Die Szene soll offensichtlich als eine Zweitehe (wegen des Iasonmythos), aber ohne die unglückliche Vorbedeutung aufgefaßt werden. Vermutlich wurde die Darstellung durch die Hochzeit von Tiberius und Iulia im Jahre 11 v. Chr. angeregt, eine Hochzeit, die wegen der Frage der Augustusnachfolge natürlich von höchstem allgemeinem Interesse war. Die Möglichkeit einer Beziehung auf eine uns unbekannte Hochzeit in einer vornehmen römischen Familie bleibt daneben bestehen.

Für die Ikonographie der Medeasarkophage ist der Becher von größter Bedeutung. Er ist nicht nur das älteste Glied in der Reihe, er läßt außerdem ein besseres Urteil über den vorbildgebenden Medeazyklus zu: dieser wird in den späten Hellenismus zu datieren sein.

Séchan a. O. Fig. 121. Vgl. auch die Hydria des Policoro-Malers (Policoro, Museo Nazionale): AA. 1968, 788 Abb. 41.

Auf einem italischen Glockenkrater in Paris (A. D. Trendall, *Frühitaliotische Vasen* 37 Nr. 247 Taf. 15c) ist die Übergabe der Geschenke Medeas an Kreusa in einer von der späteren Art ganz abweichenden Komposition dargestellt: ein Argument unter vielen für das hellenistische Datum des ganzen Zyklus.

¹⁷² Neapel, NM. 5999: Guida Ruesch Nr. 243; E. Künzl, *Frühhellenistische Gruppen* (Köln 1968) 94 ff. Abb. 12.

A n h a n g

Der angebliche Medeabecher von Kirmasti bei Kyzikos

Die folgenden Zeilen sollen als Suchanzeige gelten, denn für das Urteil über die Medeaikonographie wie über die Toreutik des 1. vor- und nachchristlichen Jahrhunderts wäre es wichtig, einen angeblich bei Kirmasti gefundenen Becher wiederzuentdecken. E. Babelon ist anscheinend der einzige Archäologe gewesen, der eine Photographie des Stückes besaß. Er berichtet in der Gazette des Beaux-Arts von 1899 über einen Schatzfund, den man im Januar 1897 in Kirmasti bei Kyzikos gemacht habe (E. Babelon, G.d.B.-A. 41, 1899, 360 ff. 'Vénus à sa toilette. Statuette en calcédoine saphirine'. – Zur Topographie der Gegend: F. W. Hasluck, Cyzicus [Cambridge 1910] 74 ff.). Der Fund enthielt angeblich (nach Babelon a. O.):

1°: Une statuette de Vénus à sa toilette, accompagnée d'un herme de Priape, groupe en calcédoine saphirine mesurant 13 centimètres de hauteur. 2°: Plusieurs vases en argent, décorés de sujets en relief, au repoussé, comme on en voit dans les trésors de Berthouville et de Bosco Reale. 3°: Des colliers, bracelets, armilles, bagues d'or, ornés de perles et de verroteries, et quelques autres menus objets.

Der Fund soll in einem desolaten Zustand gewesen sein; die Reste sah Babelon angeblich bei einem armenischen Kunsthändler in Paris. Nur noch ein Gefäß soll intakt gewesen sein:

Il est actuellement en la possession d'un riche amateur américain (Babelon a. O.).

Die kleine Chalzedongruppe einer Aphrodite Anadyomene mit Priapos erwarb E. de Rothschild.

Die Angaben Babelons in diesem Aufsatz sind wenig präzise. Einige Ergänzungen erfährt man in zwei kurzen Berichten. Im Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1900, heißt es auf S. 263:

M. Babelon, membre résident, entretient la Société d'une découverte faite en 1897 près de Cyzique, qui comprenait des objets en or et en argent et une statuette en calcédoine. Un marchand arménien emporta à Baltimore les objets en métal. La statuette en calcédoine, une des merveilles de la glyptique, qui date du début de l'époque romaine et représente une Vénus Anadyomène, fut acquise par M. le baron Edmond de Rothschild; elle a été publiée par M. Babelon dans la Gazette des beaux-arts en 1899. M. Babelon présente la photographie d'un vase d'argent à reliefs provenant de cette trouvaille et qui représente une scène de la légende de Médée.

M. Héron de Villefosse fait remarquer que ce vase offre la plus grande analogie, au point de vue de la fabrication, de la technique et de la forme, avec le célèbre vase d'Herculanum dit l'Apothéose d'Homère. Ce gobelet à une anse est celui qui, dans les textes latins, est désigné sous le nom de modiolus, à cause de sa forme.

Über Form und Inhalt erfährt man hier also schon etwas mehr, noch immer aber ist das genaue Thema nicht genannt. Das steht glücklicherweise im letzten der drei in Frage kommenden Berichte. Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres 1900, 436:

M. Babelon présente à l'Académie les photographies d'un beau vase antique en argent, appartenant à M. Walters, de Baltimore. Ce vase a été trouvé en 1897 à Crémasté, près de Cyzique,

en Asie mineure, en même temps qu'une statuette en calcédoine qui fait partie de la collection de M. le baron Edmond de Rothschild. Sur le pourtour du gobelet d'argent, on voit en relief Médée emportant, sur un char traîné par deux dragons, les cadavres de ses deux enfants qu'elle vient de tuer. C'est la reproduction d'un épisode de la Médée d'Euripide.

An keiner der drei genannten Stellen ist der Becher abgebildet. Es muß sich aber (wegen Villefosses Vergleich mit dem Neapler Homercalathus) um einen silbernen Calathus mit der Schlangenwagenszene gehandelt haben.

Die Bedeutung des Bechers für die Medeaikonographie und für die Toreutik liegt besonders im Hinblick auf den Silberbecher in Bonn auf der Hand. Leider scheint er in den Jahren nach 1900 in Vergessenheit geraten zu sein. R. Zahn erwähnt ihn zweimal ganz kurz (Amtl. Berichte aus den Königl. Kunstsammll. Berlin 35, 1914 310 und 81. BWPr. 1923, 22 Anm. 72), danach ist mir kein weiteres Zitat bekannt geworden. Er fehlt in den Arbeiten über den Medeaizyklus (siehe Anm. 35) ebenso wie in den neuesten Arbeiten zur Toreutik (Strong, Plate und brieflich. Vgl. A. Greifenhagen, Gnomon 40, 1968, 295 ff.).

In den oben zitierten Berichten heißt es, daß der Händler den Becher an Mr. Walters, Baltimore, verkauft habe. Er befindet sich aber nicht in der Walters Art Gallery und konnte dort auch in den Unterlagen nicht festgestellt werden (D. K. Hill brieflich). Eine Verwechslung mit dem dionysischen Kantharos in der Walters Art Gallery scheint ausgeschlossen, weil dieser Becher später gefunden wurde (O. Rubensohn, AA. 1907, 358 ff. – B. Segall, 119./120. BWPr. 1966, 39 ff. Abb. 17 a-e).

Es ist möglich, daß der Becher inzwischen wohl einmal an ganz entlegener Stelle erwähnt oder gar abgebildet ist. Es scheint mir die Publikation des Silberbechers in Bonn der geeignete Ort zu sein, die Aufmerksamkeit der Archäologen auf das Stück zu richten, damit E. Babelons Hoffnung sich vielleicht erfüllt (a. O. 360 f.): '... et il est permis d'espérer qu'on le fera connaître quelque jour et qu'il n'est pas perdu pour l'art et la science'.

Bildnachweis

- 1 Foto Rhein. Landesmuseum Bonn 17016 (9 x 12)
- 2 Foto Landesbildstelle Rheinland
- 3 Zeichnung Rhein. Landesmuseum Bonn
- 4-6 Foto Landesbildstelle Rheinland
- 7 Foto Alinari 22509
- 8 Foto Anderson 25862
- 9-11 Foto Antikenmuseum Istanbul 6607, 6611, 6614
- 12-17 Foto Landesbildstelle Rheinland
- 18 Zeichnung Rhein. Landesmuseum Bonn (Chr. Arand)
- 19 Foto Staatl. Museen Berlin Sk. 6472
- 20 Foto Dt. Arch. Inst. Rom 61.1365
- 21 Foto Anderson 25843
- 22 Foto Martin-von-Wagner-Museum Würzburg
- 23.24 Foto Dt. Arch. Inst. Rom 3391, 60.2384
- 25-27 Foto The Cleveland Museum of Art
- 28 Foto Alinari 1187
- 29-32 Foto Dt. Arch. Inst. Rom 61.293, 61.288, 66.23, 66.24
- 33 Nach Robert, SR. II. – Oben Taf. 62 Nr. 194. – Mitte: Taf. 65 Nr. 201. – Unten: Taf. 63 Nr. 199
- 34 Oben: Foto Dt. Arch. Inst. Rom 62.122. – Unten: Foto Staatl. Museen Berlin Sk. 6470
- 35 Foto Alinari 38305, 22777
- 36 Oben: Foto Dt. Arch. Inst. Rom 62.840. – Unten: Foto Antikenmuseum Basel BS 203
- 37 Nach Verf., Frühhellenistische Gruppen Abb. 12
- 38 Foto Anderson 23454