

EINE SILBERKANNE MIT KENTAUROMACHIE AUS POMPEJI

Nachdem die Münchener Staatlichen Antikensammlungen 1967 in der ehemaligen Neuen Staatsgalerie am Südrand des Königsplatzes eine Heimstätte gefunden haben, konnte sich die Aufmerksamkeit manchem Objekt zuwenden, das in der Zwischenzeit etwas aus dem Gesichtskreis verschwunden war. Zu diesen Kunstwerken, die man mit Freude wiedersah und gleichsam neu entdeckte, darf auch eine kleine, reliefverzierte Silberkanne gerechnet werden (Taf. 16–18). Sie stammt direkt aus Pompeji; die Fundortsangabe des Inventars der Münchener Antikensammlungen lautet: „In einem Haus in der Nähe des Tempels der Isis“¹⁾. Genauere Angaben fehlen. Die 16,3 cm hohe Kanne gehört als Erwerbung der Zeit Ludwigs I. zu den alten Beständen der Münchener Sammlungen. Sie wurde vor 1823 gefunden und von J. Arneth 1850 vorgelegt, doch fand sie danach nur sporadisches Interesse²⁾.

Das Gefäß hat einen profilierten Fuß, den ein gegenständiges Lotosknospen-Ornament schmückt. Bei dem im unteren Teil eiförmigen Gefäßkörper gehen Hals- und Schulterzone ohne scharfe Abgrenzung ineinander über. Die überhängende Lippe schmückt außen ein Ornament aus Astragalos und Eierstab. Der Henkel (Taf. 18) ist in Form eines Panskopfes mit überlangen Hörnern gebildet. Die Hörner entwachsen eng miteinander verbunden dem Kopf und teilen sich erst in der Höhe der Gefäßlippe. Schulter und Halszone schmückt das Relief zweier Efeuzweige, die sich unterhalb des Henkels

¹⁾ München, Staatl. Antikensammlungen Inv. 515 WAF. Aus der Sammlung der Gräfin Lipona. Fundangabe nach dem alten Inventar der Sammlungen König Ludwigs I. Für Angaben, Fotos und Publikationserlaubnis bin ich den Herren D. Ahrens (Trier) und vor allem F. W. Hamdorf (München) zu Dank verpflichtet. Für weitere Hilfe aller Art danke ich F. Baratte (Paris), H. Bögli (Avenches), M. B. Cairns (Boston), A. de Franciscis (Neapel), U. Gehrig (Berlin), H. Jucker (Bern), D. Haynes (London), U. Höckmann (Mainz), D. Kent Hill (Baltimore), C. Rolley (Dijon), E. Rohde (Berlin), K. Roth (Bern). – Die Umzeichnung Abb. 1 fertigte H. Ribbeck, RGZM, an.

²⁾ H. 16,3 cm; H. bis zur Lippe 15,2 cm; Dm. am Hals 6,7 cm; H. der Figurenzone ca. 7 cm. Gewicht genau 500 gr. Im RGZM befindet

sich ein Gipsabguß (Inv. 28994). — J. Arneth, *Die antiken Gold- und Silber-Monumente des K. K. Münz- und Antiken-Cabinettes in Wien* (1850) 18, 81 Taf. S. XI, 1. — H. Dragendorff, *Terra sigillata* (1895 = *Bonner Jahrb.* 96) 64. — W. Christ, *Führer durch das K. Antiquarium in München* (1901) 64 Nr. 652 Taf. 7. — J. Sieveking, *Antike Metallgeräte* (o. J.) 8 Taf. 8 rechts. — S. Reinach, *Répertoire des reliefs Grecs et Romains* (1909–1912) II 74,1. — E. Bulanda, in: *Serta Hoffylleriana* (1940) 377. — H. Dragendorff, C. Watzinger, *Arretinische Reliefkeramik* (1948) 98. — H. Kühmann, *Untersuchungen zur Toreutik des zweiten und ersten Jahrhunderts vor Christus* (1959) 80 Anm. 561. — D. E. Strong, *Greek and Roman Gold and Silver Plate* (1966) 142 (mit irrtümlicher Herkunftsangabe „Neapel“). — D. Ohly, *Die Antikensammlungen am Königsplatz in München*² (o. J.) 65.

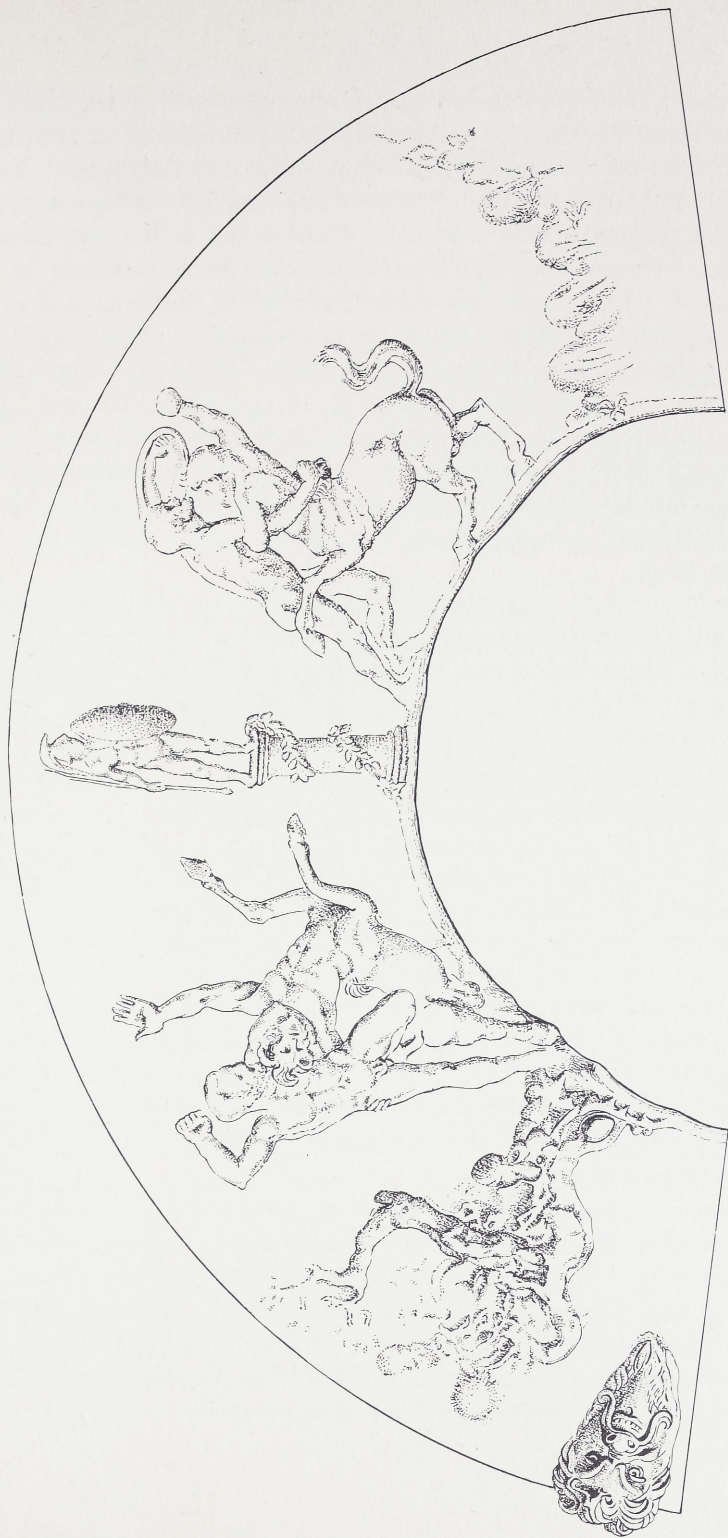


Abb. 1 München, Staatl. Antikensammlungen, Silberkanne (Zeichnung Heidrun Ribbeck). — M = 3 : 4.

kreuzen und deren Enden in Form zweier Fruchtstände die vordere Mitte der Kanne genau über der Statue des Mars bezeichnen. Die Zweige werden hinten durch eine Binde zusammengehalten, die in sehr weicher Form hinter den Panshörnern herunterfällt. Das Relief des Hauptfrieses (Abb. 1; Taf. 16–17) wird auf beiden Seiten von Landschaftselementen begrenzt, links von einer Platane und rechts von einem felsigen, überhängenden, höhlenartigen Gebilde. Mittelpunkt der Darstellung ist die Statue eines nackten, mit Lanze, Helm und Schild bewaffneten Mars, der auf einer doppelt profilierten, von einer Girlande geschmückten Rundbasis steht (Taf. 17,1). Der Inhalt der Kampfszenen entspricht griechischer Kunsttradition. Es sind die Kämpfe der Lapithen gegen die Kentauren. In der linken Szene (Taf. 16,1–2) hat ein bärtiger Lapith seinen Gegner um den Hals gepackt und kniet mit dem linken Bein auf der Kruppe des Kentauren. Der Kentaur knickt in den Hinterbeinen ein, die Vorderbeine schlagen hilflos in der Luft. Er hat den Lapithen mit dem rechten Arm um die Hüfte gepackt und streckt den linken Arm empor. Der Lapith holt mit der rechten Faust zu einem Schlage aus. Eine Waffe ist nicht zu erkennen.

In der zweiten Szene (Taf. 17,2) haben sich die beiden Gegner in frontalem Angriff ineinander verkeilt. Der unbärtige Lapith steht zwischen den Vorderbeinen des Kentauren, den er mit dem erhobenen Schild nach hinten drängt. Der Kentaur schlägt mit der rechten Hand, die anscheinend einen Stein hält, zu, der Lapith hingegen stößt ihm von hinten das Schwert in den Rücken.

Erhaltung und Technik

Das Gefäß war seinerzeit bis auf den Fuß komplett erhalten. Der Erhaltungszustand ist allerdings nicht sonderlich gut. Das Relief weist viele sehr verriebene Stellen auf, was wegen der geringen Reliefhöhe der Darstellungen zu einigen Unklarheiten führt. Das scheint im übrigen auch ein Hinweis dafür zu sein, daß das Gefäß im Jahre 79 n. Chr. beim Vesuv-Ausbruch bereits etliche Jahrzehnte alt gewesen sein könnte. Die Gesichter sind beispielsweise nur schlecht erhalten, auch die Figur des Mars ist stark verrieben. – Durch Brandeinwirkungen der Zeit des Zweiten Weltkrieges sind einige Teile im Bereich der Platane und des rechten Fußes des Lapithen der linken Gruppe verlorengegangen. Auch der rechte Vorderhuf des linken Kentauren fehlt. Unsere Zeichnung Abb. 1 gibt den Vorkriegszustand wieder.

Die Ergänzung des Fußes muß bereits vor 1850 geschehen sein, weil die Kanne in der Umzeichnung bei Arneth schon mit diesem Fuß erscheint. Man versteht, daß der Ergänzter hier den Fuß nach Art der Füße von Silberbechern gebildet hat, denn eine entsprechende Kenntnis von Kannenfüßen dieser Art stand im frühen 19. Jahrhundert noch nicht zur Verfügung. Man vergleiche z. B. Gestalt und Ornament des Fußes des Amorcantharus aus Pompeji im Neapler Nationalmuseum, Inv.-Nr. 25381 (Taf. 21,2)³). Nach solchen Vorbildern wurde der Fuß der Münchener Kanne gearbeitet.

Die Kanne ist aus einem Stück gegossen. Im Innern erscheint das Relief in Negativform, wobei die sonst etwas über 1 mm starke Wand gerade an den figürlichen Partien an Dicke zunimmt. Henkel und Fuß hat man angelötet. Weder Graffiti noch Signaturen sind zu finden, dagegen etliche zufällige Ritzspuren unterhalb der Bodenlinie der Kentaurenszene und anderswo.

Henkel

Der Henkel fällt aus dem Rahmen der in der Toreutik üblichen Kannenhenkel; weder die bewegten, mit figürlichen Teilen kombinierten Henkel der Kannen mit enger Mündung noch die konventionelleren, reliefverzierten Kannenhenkel bieten Vergleichsmöglichkeiten. Unser Henkel in Form eines Panskopfes – mit stark tierhaften Zügen an Mund und Nase und den geschwungenen Hörnern – ist ein organisch geschlossenes Gebilde. Henkel in verfremdeter, vegetabilischer oder figürlicher Form sind nicht selten, besonders in der Bronzetreutik. Auch unter dem spätrepublikanischen und frühkaiserzeitlichen Silber treffen wir eine Reihe komplizierter Formen an, z. B. die Rankenhenkel in Form von Efeuzweigen an dem Maskenbecher aus dem Hildesheimer Schatz⁴); auch die Efeu- und Weinranken der Bodenzone des Bechers von Stevensweert haben sich gewiß in gleicher Weise als Henkel fortgesetzt⁵). Figuren als Henkel findet man an den zwei Amormodioli aus der Casa del Menandro in Pompeji, wo jeweils ein Amor eine Brücke bildet, eine für unseren Geschmack wenig gelungene und manierierte Form⁶). Aus demselben Fundkomplex, dem großen Silberschatz der Casa del Menandro, stammt auch eine der beiden engsten Parallelen zu unserer Kanne, der Henkel des kleinen Storchmodiolus (Taf. 19, 2–3), der in der Form eines Ziegenbockes gebildet ist. Diese Erfindung, die unserem Stück sehr vergleichbar erscheint, ist eine große Seltenheit, wenn wir sie auch nicht mehr wie Maiuri als einzigartig betrachten dürfen⁷). Wir haben als Parallele dafür nicht allein die Münchener Kanne, sondern einen zweiten Metallhenkel dieser

³) Zwei Amorcantari aus Pompeji, Neapel, NM. Inv. 25380 und 25381. Sie waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schon bekannt (Altes Inv. 382 und 383). — *Real Museo Borbonico* 15 (1856) Taf. 35. — V. Spinazzola, *Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli* (1928) Taf. 233. — G. Pesce, *Il Museo Nazionale di Napoli. Oreficerie-toreutica-gliptica-vitriaria-ceramica. Itinerari dei musei e monumenti d'Italia* 19 (1932) 15 Abb. 20.

⁴) E. Pernice, F. Winter, *Der Hildesheimer Silberfund* (1901) 34f. Taf. XI und Fig. 12. — U. Gehrig, *Hildesheimer Silberfund* (1967) 24f. Abb. 19/20.

⁵) L. H. M. Brom, *De Kantharos van Stevensweert* (1951) 19 mit Abb. — E. Künzl, *Jahrb. RGZM* 18, 1971, 118ff. mit Lit. — L. Byvanck-Quarles van Ufford, *Zilveren en gouden vaatwerk uit de griekse en romeinse oudheid* (1973) 102ff.

⁶) A. Maiuri, *La Casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria* (1933) 343ff. Nr. 11/12 Taf. 41–44. — Th. Kraus, *Röm. Mitt.* 60/61, 1953/54, 78. — Küthmann *a.a.O.* (Anm. 2) 80. — K. Rubi, *Bull. Ass. Pro Aventico* 20, 1969, 44.

⁷) Maiuri *a.a.O.* (Anm. 6) 347f. Nr. 13 Taf. 45. — Ders., *Museo Nazionale di Napoli* (1957) 154 mit Abb. — Bronze: A. Radnóti, *Die römischen Bronzegefäße von Pannonien* (1938) Typ 84.

Form aus den Vesuvstädten (Taf. 19,1)⁸). Dieser etwa 6 cm hohe Henkel gehört wegen seiner Dimensionen am ehesten zu einem kleinen Becher – wie dem Storchenbecher der Casa del Menandro – und nicht zu einer Kanne. In dem Storchenbecher sehen wir ein Werk ungefähr aus der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr., der Einzelfund wird in dieselbe Zeit gehören. Zusammen mit dem Panshenkel der Münchener Kanne fassen wir mit diesen Stücken ein manieriertes Detail der campanischen Metallkunst. Es sind dionysische Themen, die hier an dienender Stelle an den Gefäßen auftreten und ganz gewiß von dem dionysischen Verwendungszweck der Kannen und Becher abzuleiten sind.

Kannenform

Das Problem der Silberkannenform in der frühen Kaiserzeit ist nicht ganz einfach zu fassen, vor allem weil sich Beziehungen zur Bronzetoireutik angesichts des geringen Bestandes an Silberkannen nur schwer herstellen lassen. Reliefverzierte Silberkannen sind dabei besonders selten⁹), und es fällt auf, daß von den wenigen frühkaiserzeitlichen Funden keiner dem anderen gleicht, abgesehen davon, daß es sich immer um bauchige Kannen mit enger Mündung handelt. Die birnenförmigen Victoriakannen von Boscoreale (Taf. 23,1)¹⁰) zeigen eine von der Münchener Kentaurenkanne unterschiedliche Auffassung des Verhältnisses von Reliefschmuck und Gefäßkörper. Der Kannenkörper ist ganz in den Dienst des Reliefs gesetzt, die teilende Kante auf der Vorderseite verstärkt noch die Aufmerksamkeit des Betrachters; die Verschmelzung von Kannenkante mit Ecklinie des Altars und Vorderkante der kleinen Minervafigur ist ästhetisch gewagt, wirkt sehr hart, und kann sonst keine Parallelen finden. Doch will dies wenig besagen, da man auf dem Gebiet der reliefverzierten Silberkannen praktisch nur Singularia zu behandeln hat.

Das gilt weiter für das Kännchen aus dem Hildesheimer Silberschatz¹¹), das wie die Victoriakannen von Boscoreale dem Beginn der Kaiserzeit angehört, sowie für die beiden homerischen Kannen des Fundes von Berthouville (Taf. 24,2)¹²), die bereits dem mittleren 1. Jahrhundert n. Chr. zuzurechnen sind. Durch den sehr weit hochgezogenen Henkel unterscheiden sich diese Stücke alle von dem Münchener Exemplar. Der Gefäßkörper ist eiförmig, die Schulterzone zwar deutlich markiert, aber nicht kraß abgeknickt.

⁸) Neapel, NM. Inv. 25576. Silber, Fundort unbekannt, aber sicher aus den Vesuvstädten. Unpubliziert.

⁹) Strong *a.a.O.* (Anm. 2) 140ff.

¹⁰) H. de Villefosse, *Mon. Piot* 5, 1899, 47ff. Nr. 3/4 Taf. 3/4; vgl. besonders S. 48 Fig. 10. — A. H. Borbein, *Campanareliefs. Typologische und stilkritische Untersuchungen. Röm. Mitt. Erg.b.* 14 (1968) 77ff., 99. — F. Baratte, in: *Pompeji.*

Leben und Kunst in den Vesuvstädten. Ausstellungskat. Essen (1973) Nr. 135.

¹¹) Pernice, *Winter a.a.O.* (Anm. 4) 46f. Taf. XXII und Fig. 17. — Gehrig *a.a.O.* (Anm. 4) 26 Abb. 32.

¹²) E. Babelon, *Le trésor d'argenterie de Berthouville près Bernay (Eure)* (1916) Nr. 4/5 Taf. 5–8. — Strong *a.a.O.* (Anm. 2) 142 Taf. 35 A.

Auf den beiden homerischen Kannen des Fundes von Berthouville erstreckt sich die figürliche Dekoration auch auf die Halszone, was für die Kanne von Hildesheim ebenfalls zu vermuten ist. Man konnte für die mit Henkel 27,3 cm hohe Hildesheimer Kanne die Form nur aus einigen Fragmenten erschließen. Angesichts dieser wenigen Parallelen bietet für den Fuß unseres Münchener Gefäßes allein die Kanne von Berthouville ein Vorbild. Der im 19. Jahrhundert restaurierte Fuß ist dagegen für die Kanne zu zierlich und verfälscht die Proportionen.

Die Gestaltung der Lippe mit dem Eierstab-Ornament an der Hildesheimer Kanne entspricht etwa jener der Münchener. Das Ornament kann man auch mit der Lippe der beiden Exemplare von Berthouville vergleichen (Taf. 24,2), doch orientiert sich die Form dort an den Trifoliar-Kannen.

Unter dem einfachen Geschirr – wobei wir von den kleinen, kugeligen Kännchen absehen wollen – findet man praktisch nur eine Kannenform. Gefäße dieses Typs haben keinen Fuß, sondern einen Standring, und der Bauch geht mehr oder weniger nahtlos in den breiten Hals über. Die Lippe ist waagrecht gebildet, meist undekoriert; der an der Lippe waagrecht ansetzende Henkel ist sehr einfach gehalten und in der Regel nur durch eine Attasche am Ansatz verziert (Taf. 24,1). Dieser Kannentyp ist unter den Funden aus den Vesuvstädten in mehreren Exemplaren erhalten und findet in ähnlichen Erzeugnissen der Bronzetoreutik Parallelen¹³).

Mit diesen undekorierten Metallkannen hat die Münchener Kanne im Grunde nur den nicht sehr krassen Übergang zur Halszone gemein. Auch die im großen und ganzen ziemlich flache Lippe mag vergleichbar sein. Doch damit enden die Ähnlichkeiten, während die übrige Form des Münchener Stückes logischerweise mit den dekorierten Metallkannen und -bechern in engerem Zusammenhang steht.

Es sei angemerkt, daß die in der frühen Kaiserzeit undekorierte Kannenform (Taf. 24,1) offenbar später auch als Träger von Reliefs gewählt wurde, wie z. B. bei der kleinen Kanne aus Entrains (Burgund), die zwar aus einer Amphora umgearbeitet worden ist, aber in ihrem letzten Zustand durchaus den oben beschriebenen undekorierten Kannen des 1. Jahrhunderts n. Chr. gleicht (Taf. 23,2)¹⁴).

Der harte Reliefstil der dionysischen Szene verrät ebenso wie das Nachlassen von echter Tiefe und Räumlichkeit und das Bemühen um gleichzeitige umfassende Flächenfüllung eine Entstehungszeit bereits im 2. Jahrhundert n. Chr.¹⁵).

¹³) Neapel, NM. Inv. 25891 (vgl. Taf. 24,1). — Ibidem Inv. 25692, 25694, 111124, 111150, 110839 und 145520. — Strong *a.a.O.* (Anm. 2) erwähnt sechs dieser Stücke. — Campanische Bronzekannen und ihre Henkel: S. Tassinari, *Cronache Pompeiane* 1, 1975, 160ff.

¹⁴) Baltimore, Walters Art Gallery Inv. 57.708,

L'art de la Bourgogne Romaine. Découvertes récentes. Musée archéologique de Dijon (1973) Nr. 116 Taf. 30. — Das Foto Taf. 23,2 erhielt ich liebenswürdigerweise von C. Rolley.

¹⁵) Es ist dies der silhouettenartige Figuralstil, den man allenthalben im 2. Jahrhundert n. Chr. antrifft. Man vgl.: Amazonomachiebecher aus

Eine Kanne im Fund von Chalon-sur-Saône im Musée des Antiquités Nationales in St. Germain-en-Laye¹⁶) zeigt, daß das Ornament an diesem Gefäßtyp in einer Weise zugenommen hat, wie es im 1. Jahrhundert n. Chr. noch nicht üblich gewesen ist. Das Gefäß umspannen drei kleine eingravierte Ranken, eine um den Hals, eine unterhalb der Schulter an der Stelle des größten Durchmessers und eine in der Mitte der unteren Gefäßhälfte. Die Henkelattasche ist sehr stark erweitert, sie bietet die Form einer weiblichen Maske, flankiert von zwei Delphinen. Das Dekorationsbedürfnis wirkt an der Kanne des mittelkaiserzeitlichen Fundes von Chalon-sur-Saône zwar noch nicht so ausgeprägt wie gerade an der Kanne von Entrains in Baltimore, dennoch ergibt sich deutlich, daß fußlose, auf einem Standring stehende Kannen mit breiter Öffnung als Träger von Reliefdekor zunehmend beliebter wurden. Dies ist ein im Vergleich zum 1. Jahrhundert n. Chr. neues Element.

Der Befund der figürlich dekorierten Silberkannen der frühen Kaiserzeit steht in einem merkwürdigen Gegensatz zu den exakt definierten Trinkbecherformen, die von der spätrepublikanischen und frühkaiserzeitlichen Toreutik kreiert wurden: Cantharus, Scyphus, Calathus, Modiolus. Der Grund wird vielleicht darin zu suchen sein, daß die Toreuten im Falle der Trinkbecher an späthellenistische Vorläufer anschließen konnten, wenn auch die römischen Produkte einen unverkennbaren eigenen Charakter erhielten. Im Falle der Silberkannen sind die hellenistischen Vorbilder nicht so gut zu erkennen; die wenigen Funde tragen nur sparsamen Dekor¹⁷); vor allem figürlicher Schmuck scheint nicht gebräuchlich gewesen zu sein, und ihn – wie Strong es tat – zu postulieren, nur weil in römischen Schatzfunden die figürlich dekorierte Kanne vorkommt, erscheint uns nicht berechtigt. Im Gegenteil: die offensichtliche Formenunsicherheit bei den ganz wenigen Kannen mit Reliefdekor (Taf. 16–18; 23; 24, 1) spricht eher dafür, daß man ohne Vorbilder

Monteu-da-Po (Industria) in Turin: *Atti di Torino* 3, 1880, Taf. 11; F. Braemer, *L'art dans l'occident romain* (1963) Nr. 15; U. Hausmann, *Hellenistische Reliefbecher aus attischen und böotischen Werkstätten* (1959) Taf. 46; Strong *a.a.O.* (Anm. 2) 140. — Fischerschale von Lovere: G. Patroni, *Not. Scavi* 1908, 3ff. Fig. 1; C. Saletti, in: *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale. Ausstellungskat. Bologna* (1965) II 588; Strong *a.a.O.* (Anm. 2) 160, 173.

Wie dieser Stil sich weiterentwickelt, sieht man an dem Becher im Museum Poldi-Pezzoli, Mailand, und an einem Teller aus Bavai im Petit Palais, Paris. Mailand: F. Drexel, *Bonner Jahrb.* 118, 1909, 188 Taf. VIII, 4–5; Strong *a.a.O.* (Anm. 2) 164 Fig. 35 b. — Bavai: H. Thédenat, A. Héron de Villefosse, *Les*

trésors de vaisselle d'argent trouvés en Gaule (1885) 37 Fig. 4. — Braemer *a.a.O.* Nr. 88.

Im 2. Jahrhundert n. Chr. setzen sich im Figuralstil und in der Raumauffassung Tendenzen durch, die man in der frühen Kaiserzeit allenfalls in Ansätzen beobachten kann, z. B. am diognysischen Calathus aus Vize: A. M. Mansel, *Arch. Anz.* 1941, 168f. Abb. 25–28. — E. Künzl, *Bonner Jahrb.* 169, 1969, 336 Abb. 9–11.

¹⁶) R. Lantier, in: *Serta Hoffilleriana* (1940) 285 ff. Taf. 15/16. — Braemer *a.a.O.* (Anm. 15) Nr. 39. — Die von Strong *a.a.O.* (Anm. 2) 160 Anm. 6 geäußerten Bedenken gegen die Echtheit des Fundes von Chalon-sur-Saône hat der Autor leider nicht präzisiert.

¹⁷) Strong *a.a.O.* (Anm. 2) 105, 116.

experimentierte und sich nicht zu kanonischen Formen durchringen konnte. Kannen mit Reliefdekor blieben überhaupt für die Toreuten ein Problem. Auch die Bronzewareuten konnten sich nie ganz entschließen, den Gefäßkörper zum Reliefträger zu machen. Der Dekor auf den Bronzekannen mit enger Mündung¹⁸⁾ beschränkt sich auf die bekannten anthropo- oder theromorphen Henkel sowie auf Riefelung oder Kymatia¹⁹⁾. Der Figurendekor der hellenistischen Kanne von Egyed²⁰⁾, anerkannter Vorläufer der Kanne mit eiförmigem Körper und enger Mündung, hat bisher auf dem Felde der Bronzewareutik nur einen einzigen Nachfolger in Reliefform gefunden: eine noch unpublizierte Kanne mit Fischerszenen im Kunsthandel²¹⁾. Verglichen mit den Bronzewareutstätten waren die Silbertoreuten also ein wenig experimentierfreudiger, ohne jedoch der figürlich dekorierten Kanne eine bedeutende Rolle zuzuerkennen.

Analyse und Datierung

Da sich aus der Kannenform für die Datierung nichts Zwingendes ergab, da auch der Eierstab an der Lippe konventionell gehalten ist (und der Fuß mit dem Lotosknospenornament ergänzt ist), bleibt uns nur die stilistische Analyse, um vor dem Jahre 79 n. Chr. zu einer genaueren Einordnung zu gelangen.

Die Themen von Kentauromachie und dionysischen Symbolen (Panskopf, Efeuzweig) sind locker miteinander verbunden. Die Oberkante des Hauptreliefs hat man nicht ganz exakt markiert und damit zumindest nach einer Seite den bildmäßigen Rahmen der Kentauromachie offengelassen. Nur nach unten ist der Darstellungsrahmen durch die leicht unregelmäßige Bodenlinie gekennzeichnet, die bewirkt, daß die Komposition und damit die Figuren von unten her stabilisiert sind.

Unterhalb des Henkelansatzes (Taf. 18) wechseln die Bedeutungsinhalte des Hintergrundes. Der im Hauptfeld als Luftraum charakterisierte Hintergrund geht hier unmerklich in ein Felsgelände über, um sich dann wieder in den normalen Hintergrund zurückzuverwandeln. Dieser spielerische Umgang mit der Tiefe und mit der Vor-

¹⁸⁾ A. Radnóti, *Bayer. Vorgeschbl.* 25, 1960, 99ff. — J. Ch. Balty, *Bull. Mus. Roy. Bruxelles* 37, 1965 (1967) 13 ff. — H. U. Nuber, 53. *Ber. RGK* 1972, 7ff. 60ff. passim.

¹⁹⁾ z. B. Nuber *a.a.O.* (Anm. 18) 70 Abb. 17. 61 Abb. 12, 1. — Balty *a.a.O.* (Anm. 18) 40 Fig. 12. — H. U. Nuber, A. Radnóti, *Jahresber. Bayer. Bodendenkmalpflege* 10, 1969, 38 Abb. 6 (geriefelte Kanne als viertes Gefäß von rechts, noch unpubliziert), vgl. H. U. Nuber, *Kölner Römer-Illustrierte* 2 (1975) 153 Bild 203.

²⁰⁾ A. Hekler, *Jahrb. DAI* 24, 1909, 28 ff. Taf. 4. —

R. Zahn, *Die Antike* 5, 1929, 45 ff. — G. Grimm, *Jahrb. RGZM* 10, 1963, 214 Anm. 48 mit Lit. — Balty *a.a.O.* (Anm. 18) 45 ff. — Nuber *a.a.O.* (Anm. 18) 41 f. 61 f. Abb. 11, 1 und passim.

²¹⁾ Die Publikation der 28,5 cm hohen, sehr wichtigen Bronzekanne wird von A. Linfert (Köln) vorbereitet. Die Kanne befindet sich im Moment in Privatbesitz Frankfurt. — Einlegearbeiten findet man dagegen häufiger, vgl. E. Bielefeld, *Gymnasium* 79, 1972, 395 ff. passim.

stellungskraft des Betrachters begegnet auf manchen toreutischen Erzeugnissen; besonders gut vergleichbar ist der Becher von Avenches, der uns noch beschäftigten wird (Abb. 2; Taf. 22,2).

Die räumliche Zusammenfassung der Szene ist dem Betrachter durch die Proportionen der Kanne erschwert. Welches Detail auch immer im Zentrum des Blickwinkels steht (vgl. bes. Taf. 16,2; 17), die Nachbarszenen oder Nachbarobjekte verschwinden bereits halb in der Biegung des Gefäßkörpers. Die Szene ist für den Betrachter noch mehr als normalerweise auf Silberkannen eine Aufgabe, Gesehenes zu speichern und in ein theoretisches Bild zusammensetzen. Die Gestalt des Gefäßkörpers und der Reliefzone, die nur an einer Stelle vom Henkelansatz unterbrochen ist, stellen die Münchener Kanne in dieser Hinsicht eher zu den Calathi und Modioli als zu den übrigen reliefverzierten Kannen. Bei jenen spürt man ein stärkeres Bemühen der Toreuten, dem Betrachter Sehhilfe zu geben. Dies geschieht an den Pariser Iliaskannen von Berthouville durch Figurenmassierung und einmal durch die Mauer als Hintergrund (Taf. 24,2), während der Meister der Victoriakannen von Boscoreale (Taf. 23,1) mit Hilfe der Kante in der Vorderachse zwei überschaubare Seitenansichten abgegrenzt hat. Die Münchener Kanne dagegen gesellt sich von der Form und von der Auffassung der Darstellung her zu den gleichzeitigen Bechern; kein Wunder, daß man im 19. Jahrhundert instinktiv einen Fuß in Anlehnung an die Reliefbecher ergänzte. Unter den Bechern wiederum ist die Münchener Kanne den einhenkligen Calathi und Modioli oder henkellosen Sonderformen wie dem Becher von Avenches (Taf. 22,2) besonders gut vergleichbar. Dies gilt allerdings nur für den Aufbau der Reliefzone, für die Bildauffassung. Anders liegen die Probleme des Figurenstils und der Raumauffassung.

Der Reliefstil und das technische Können lassen keinen Wunsch übrig. Die Körper sind kräftig modelliert, ohne daß man – was dem Konzept der Kanne auch widersprochen hätte – allzu abrupte Ausladungen der Glieder wählte. Besonders gut sind die feinen, zarten Reliefpartien gelungen, an den Kampfgruppen ebenso wie an den Ästen der Platane und den Details des Felsüberhanges.

Um ein Urteil über die Zeitstellung der Münchener Kanne zu gewinnen, betrachten wir einige charakteristische toreutische Erzeugnisse der hundert Jahre zwischen der Mitte des 1. Jahrhunderts vor Christus und der des 1. Jahrhunderts nach Christus. Es geht uns dabei ebenso um die Komposition der Szenen wie vor allem um die Frage, wie das Problem des Raumes gelöst wurde, wie die Toreuten mit der Diskrepanz zwischen dem Entwurf und den durch Material und Gefäßform gegebenen Beschränkungen zurechtgekommen sind. Von den prominenten Erzeugnissen voraugusteischer Zeit, wie den Mars-Venus-Scyphi aus der Casa del Menandro²²), dem Nereidencantharus aus

²²) Maiuri *a.a.O.* (Anm. 6) 321ff. Nr. 5/6 Taf. 31–36. — E. Simon, *Die Portlandvase* (1957)

10 Taf. 6. — Küthmann *a.a.O.* (Anm. 2) 43, 57ff.

Pompeji²³⁾ oder dem Londoner Iphigenienbecher²⁴⁾ wählen wir den letzteren als Musterbeispiel. Vorauszusetzen ist, daß man die wenigsten dieser Gefäße aus irgendwelchen Details der Ornamentik des Stils oder gar der Fundumstände allein datieren kann. Die zeitliche Einordnung wird erst durch ein Ineinandergreifen von Urteilen über die Form, die Ornamentik, den Reliefstil, die Raumstruktur möglich. Doch zurück zum Londoner Becher (Taf. 20,1). Auch wenn er noch in den ersten Jahren des Augustus entstanden sein sollte, von der Lösung der Raumfrage her ist er von jener Gefäßgruppe deutlich zu scheiden, die wir als augusteisch bezeichnen möchten. Die Geschichte von Orestes, Iphigenie und Pylades auf Sminthe, wo sie bei Chryses, einem Agamemnonsohn und demnach Halbbruder von Orestes und Iphigenie, Schutz vor dem verfolgenden Taurerkönig Thoas finden, ist in wenigen Figuren dargestellt. Das Geschehen spielt sich in einem Apollonheiligtum zwischen den drei Asylsuchenden (Taf. 20,1) links und dem Taurerkönig samt Begleitsoldaten rechts ab; Chryses und seine Mutter Chryseïs bilden die Mitte.

Die Figuren agieren in großer Dichte wie auf einer eigenen Bühne. Die Festigkeit aller Konturen und alle auf einen schmalen Raumausschnitt bezogenen Gesten und Bewegungen verhindern, daß die Rückwand in die Gedanken und die Vorstellungskraft des Betrachters einbezogen und damit in ihrer Struktur tangiert wird. Diese Festigkeit wird nirgendwo so deutlich wie in dem Sakralarrangement mit dem Omphalos, der kleinen Apollofigur und der unten sogar ausgehöhlten Platane, auf deren Höhlung eine Schlange zukriecht (und deren Stamm oben aus der Darstellung verschwindet): aus sehr viel weniger hat der Toreut der Münchener Kanne ein verschwimmendes Impressionsstück gemacht. Nicht so jedoch der Meister des Londoner Bechers; er achtet immer auf festen Kontur, auf die Respektierung der genau definierten Raumbühne; die Interpretation des Hintergrundes als „Luft“ wird noch vermieden, ein Infragestellen des Gefäßkörpers als festes Material und eine optische Auflösung des Hintergrundes kommen noch nicht in Frage.

Diesen Schritt allerdings haben anscheinend einige der in augusteischer Zeit arbeitenden Toreuten nicht mehr gescheut. In der augusteischen Toreutik gelang die Entdeckung des Luftraumes: eine zunächst nur zögernde, dann aber immer konsequenter einsetzende Hinwendung zum Malerischen, zur „Malerei in Metall“. Daß diese Tendenzen sich unterschiedlich stark bemerkbar machen, ist nicht verwunderlich; nicht alle Toreuten

²³⁾ Pesce *a.a.O.* (Anm. 3) 14. 34 Fig. 15/16. — A. Maiuri, *Boll. d'Arte* 7, 1928, 433 ff. — Ders., *Not. Scavi* 1929, 419 ff.

²⁴⁾ P.E. Corbett, D.E. Strong, *Brit. Mus. Quarterly* 23, 1961, 68 ff. — S. Haynes, *Ant. Kunst* 4, 1961, 30 ff. — A. Stenico, in: *Arte in Europa. Raccolta di studi di Storia dell'Arte in onore di*

Wart Arslan (1965) 5 ff. — C.C. Vermeule, *Ant. Kunst* 6, 1963, 33 ff. — Ders., *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor* (1968) 128 ff. — Künzl *a.a.O.* (Anm. 15) 362. — U. Hausmann, *Gött. Gel. Anz.* 223, 1971, 108. — Strong *a.a.O.* (Anm. 2) 115.

haben die überkommene Struktur sofort verändert. Zu den anscheinend etwas konservativeren gehört der Meister des Homer-Calathus aus Herculaneum²⁵). In der Art, wie er Homer auf dem Adlerrücken und die beiden allegorischen Figuren der Ilias und Odyssee zwischen Akanthusranken setzt und jeglichen Raumbezug vermeidet, führt er eine Auffassung des dekorierten Gefäßkörpers fort, wie sie in Verbindung von Figurenszene und Rankendekor vorbildlich von den mindestens eine Generation älteren Mars-Venus-Scyphi der Casa del Menandro vertreten wurden. — Merklich anders verhält sich der ebenfalls in augusteischer Zeit arbeitende Meister des Bonner Calathus²⁶). Er hat seine Hochzeitsszene zwar formal in einem System kunstvoller Symmetrien aufgebaut, sie jedoch zugleich in einen unpräzisen Freiraum gestellt, den Säule und Baitylos als sakrales Ambiente kennzeichnen und der äußerlich auch durch die zierliche Adikula über der Braut nicht näher definiert wird; nur eines ist sicher: gemeint ist hier deutlich ein Luftraum. Man beginnt also die Materialgesetze zu verlassen und die Gefäße mit Szenen in einer Form zu dekorieren, wie man es in der späten Republik noch nicht gewagt hat, wenn es auch vereinzelte Vorläufer dieser Tendenzen im späten Hellenismus gegeben haben mag²⁷). Von nun an, zwischen Augustus und der neronischen Zeit, die den Endpunkt der frühkaiserzeitlichen Toreutikblüte darstellt, ist das Problem der „Malerei in Metall“ eines der zentralen dieses Kunstgewerbebezuges.

Verglichen mit den schon genannten Beispielen ist ein voraugusteisches Datum für die Münchener Kanne ausgeschlossen. Dies um so mehr, als die Victoriakannen von Boscoreale (Taf. 23, 1) ein Beleg für eine Variante der dekorierten Kanne sind, die wegen der stilistischen Ausführung der Victorien wohl in augusteischer Zeit entstanden ist, in der Festigkeit des Reliefschmuckes jedoch noch in guter spätrepublikanischer Tradition steht.

In der Folgezeit beginnt man, die einmal erschlossenen Möglichkeiten nach allen Seiten

²⁵) Guida Ruesch Nr. 1879. — A. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst*² (1908) 410f. Fig. 234 b, c. — Spinazzola *a.a.O.* (Anm. 3) Taf. 231. — Pesce *a.a.O.* (Anm. 3) 16 Fig. 22. — A. Maiuri, *Ercolano* (1932) 47. — Küthmann *a.a.O.* (Anm. 2) 81. — A. Adriani, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria* (1959) 33 Fig. 12, 73 Anm. 173. — F.L. Bastet, *Bull. Vereniging Ant. Beschaving* 38, 1963, 7 Abb. 6. — Künzl *a.a.O.* (Anm. 15) 329ff. Abb. 8, 366.

²⁶) Künzl *a.a.O.* (Anm. 15) 321ff. passim. — Hausmann *a.a.O.* (Anm. 24) 108 Anm. 12. — N. Himmelmann-Wildschütz, *Der „Sarkophag“ aus Megiste. Abhandl. Akad. Wiss. Lit. Mainz* 1970, Nr. 1, 7f. Anm. 2.

²⁷) Ein wesentliches Argument für die Dekoration späthellenistischer Metallgefäße auf malerischer Grundlage wird immer der Berliner Gipsabguß eines Calathus aus Benha (Athribis) im Nildelta sein. Er ist zwar mit den konsequenten Vertretern dieser malerischen Stilrichtung von der augusteischen Zeit an nicht vergleichbar, gibt jedoch Hinweise, wo Quellen zu suchen sind. Th. Schreiber, *Die alexandrinische Toreutik* (1894) 470ff. Taf. 5. — A. Ippel, 97. *Berl. Winckelmannprogr.* 1937, 13 f. Fig. 8. — Adriani *a.a.O.* (Anm. 25) 18f. Taf. B, 1 (dort auch weiteres Material zum Malereiproblem). — D.B. Thompson, *Journal Egypt. Arch.* 50, 1964, 149f. Taf. 16, 1. — *Ägyptisches Museum Berlin* (1967) 106 Nr. 1014 mit Abb.

hin zu erproben. In dem Moment, in dem man das räumliche Vorstellungsvermögen des Betrachters mit einbezieht, sind sogar topographischen Details die Wege geebnet, wie der Stadtmauer Troias auf der einen Iliaskanne von Berthouville (Taf. 24,2) oder dem Tempel von Akrokorinth im Hintergrund der mythischen Versammlung auf dem Isthmosbecher von Berthouville²⁸⁾. – Gehen wir jedoch noch einmal in augusteische Zeit zurück, um zu sehen, bis zu welchen Grenzen die Toreuten dieser Zeit ihr neues Raumgefühl ausdehnen konnten. Eine große Rolle spielt für diese Frage der Gerichtsbecher aus Meroë in Boston (Taf. 20,2)²⁹⁾. Er zeigt eine Gerichtsszene mit einem thronenden König, dessen Gesichtszüge denen des Augustus zumindest ähnlich sind, eine aufgeregte Frau mit zwei Kindern, die den König anfleht, einen hinter ihr stehenden, ebenfalls bewegten Mann und einen weiteren Mann mit Axt, anscheinend den Henker. Die Geschichte im Detail ist uns nicht erklärlich, doch soll wohl die *clementia* des Herrschers, seine Milde gegen Beklagte in einem Kapitalfall vorgeführt werden. Man hat sich mit Recht die Person des Herrschers als komplexe Figur vorgestellt, in welcher nicht nur der sprichwörtliche gerechte Pharaos der Vergangenheit, Bokchoris (Bk-n-rnf)³⁰⁾, sondern auch der lebende Pharaos Ägyptens, der Römer Augustus, angesprochen sein sollen; die gedankliche Parallele zur Figur Salomons liegt nahe, war zumindest einem orientalischen Publikum geläufig und für ein solches war dieser Becher, den man in der Königsnekropole Nubiens fand, gewiß gearbeitet. – Die Szene des Meroëbechers können wir in ihrer künstlerischen Gestaltung gut als direkte Vorstufe zur Münchener Kanne betrachten. Wir finden die klar umrissenen Figurengruppen wieder, die weiten Zwischenräume sind in gleicher Großzügigkeit zwischen die Figuren gelegt und ziehen den bildlichen Zusammenhang so weit auseinander, daß der Betrachter zu der oben schon einmal beschriebenen „gedanklichen Additionsarbeit“ gezwungen ist. Was den Meroëbecher noch von der Münchener Kanne unterscheidet, ist der Verzicht auf stärker tiefenillusionistische Landschaftselemente oder auch nur Versatzstücke, wie man sie an der Ädikula mit Binden auf dem Bonner Calathus finden kann. Durch den Vergleich mit der Raumauffassung auf dem sicher augusteischen Becher von Meroë und anderen mit Gewißheit in die augusteische Zeit datierbaren Silberreliefs³¹⁾ ergibt sich,

²⁸⁾ Babelon *a.a.O.* (Anm. 12) 98 ff. Nr. 10 Taf. 16. — H. S. Robinson, *Am. Journal Arch.* 73, 1969, 193, Taf. 54 Fig. 8.

²⁹⁾ *Bull. Boston Mus.* 23, 1925, 10 mit Abb. — D. Dunham, *Royal Tombs at Meroe and Barkal, the Royal Cemeteries of Kush IV* (1957) 106 Taf. 53. — Ders., *The Egyptian Department and its Excavations* (1958) 126, Fig. 101. — W. S. Smith, *Ancient Egypt as represented in the Museum of Fine Arts, Boston* (1960) 184f. Fig. 126. —

C. C. Vermeule, *Ant. Kunst* 6, 1963, 33 ff. — Ders., *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor* (1968) 125 ff. — Hausmann *a.a.O.* (Anm. 24) 107. — Strong *a.a.O.* (Anm. 2) 137.

³⁰⁾ *RE III* (1899) 666f. s. v. Bokchoris (Sethe).

³¹⁾ Becher aus Vicarello in Cleveland: O. Jahn, *Arch. Zeit.* 25, 1867, 78 ff. Taf. 225; J. D. Cooney, *Bull. Cleveland Mus. of Art*, Febr. 1967, 37 ff; Künzl *a.a.O.* (Anm. 15) 336, 363

daß in dieser Zeit zwar die Voraussetzungen für den Stil der Münchener Kanne geschaffen wurden, daß die verstärkte Wiedergabe von Landschaftselementen jedoch wohl erst später den Toreuten geläufig wurde. – Wir können hier keinen umfassenden Überblick über die stilistischen Entwicklungen im 1. Jahrhundert n. Chr. geben; allein alle Becher mit Landschaftselementen ausführlich zu besprechen, würde schon den Rahmen dieser Publikation sprengen. Wir möchten daher lediglich einige Hinweise geben, wie die Toreuten mit dem Problem der räumlichen Tiefe weiterhin verfahren sind. Hierfür sei noch ein augusteisches Beispiel angeführt, die Mantik- und Dichterbecher von Berthouville (Taf. 21,1)³²). Entsprechend der Becherform, die wie an den Scyphi zwei Henkelansätze notwendig macht, ist die Darstellung in zwei geschlossenen Bildern vorgeführt. Die Komposition wiederholt sich auf allen vier Seiten des Becherpaares: eine Zweifigurenszene, an der jeweils ein Mann und eine Frau teilnehmen; eine stehende und eine sitzende Figur lösen sich jeweils ab, zwischen ihnen sorgt ein sakrales Arrangement für eine – wenn auch sehr vage – Charakterisierung des Ortes und für räumliche Tiefe. In der von uns ausgewählten Szene ist es ein großer eckiger Block, auf dem ein runder Pfeiler mit Votivkanne³³), eine Cista und ein Buchrollenbehälter zu erkennen sind. Aus der Buchrolle verkündet die halbnackte Wahrsagerin dem vor ihr stehenden, auf den Stock gestützten, bärtigen Alten das Orakel. Ohne die sakralen Geräte im Hintergrund wäre die Szene in ihrer unbestimmten Lokalisierung nur eine etwas einfachere Variante der Komposition auf dem Meroëbecher (Taf. 22,2), doch hat hier der Toreut eben durch dieses Beiwerk seine Möglichkeiten kühner genutzt. Die Figuren sind teilweise vor die Objekte des Hintergrundes geschoben, die Konturen des Beiwerks verschwimmen in der Tiefe (was nur teilweise eine Folge der Abnutzung ist), und auf den großen Flächen der eckigen Basen oder Blöcke, die das sakrale Beiwerk tragen, erscheinen in Miniaturformat schemenhaft kleine Wiederholungen von Teilen der ganzen Szene; dieses überraschende Detail kann man auf allen vier Szenen noch erkennen³⁴), auf unserer Seite (Taf. 21,1) ist es die wahrsagende Frau mit einer Andeutung des eckigen Blockes. Mit solchen Vexierspielen beschwört der Toreut nicht nur den mantischen, vieldeutigen Charakter seiner Erfindungen, deren Personen mit Namen zu belegen ja bis heute nicht gelungen ist, er demonstriert auch die Möglichkeiten einer einmal eingeschlagenen malerischen Richtung, indem er den Betrachter verführt, auf der kleinen Bildwiederholung instinktiv nach einer noch kleineren zu suchen, in der Darstellung

Abb. 25–27. — Amazonencalathus aus Pompeji in Neapel, NM. Inv. 111149: Pesce *a.a.O.* (Anm. 3) 16 Fig. 21; Spinazzola *a.a.O.* (Anm. 3) Taf. 237 Mitte; Küthmann *a.a.O.* (Anm. 2) 82; H. S. Robinson, *XAPIETHPION EIS ANAST AΣION OPAANAON. T.Γ'* (1966) 183f. Anm. 12 Taf. LXIII b; Künzl *a.a.O.* 330 Anm. 15c.

³²) Babelon *a.a.O.* (Anm. 12) 109ff. Nr. 14 Taf. 18. — Ch. Picard, *Mon. Piot* 44, 1950, 53ff. — H. Möbius, *Bull. Vereeniging Ant. Beschaving* 24–26, 1949–1951, 57ff.

³³) Zu solchen Sakralgefäßen vgl. Künzl *a.a.O.* (Anm. 15) 348ff.

³⁴) Babelon *a.a.O.* (Anm. 12) 105ff. mit vier Umzeichnungen.

also in einen imaginären Tiefenraum vorzudringen. Die beiden Becher von Berthouville stammen aus dem frühen Anfang des 1. Jahrhunderts n. Chr., also aus augusteischer oder allenfalls tiberischer Zeit, was sich aus den Unterschieden zu den spätrepublikanischen und zu den claudisch-neronischen Gefäßen ergibt (der Figurenstil paßt zu diesem Ansatz); sie gehören allerdings unter dem Aspekt der Räumlichkeit zu den fortgeschrittensten Vertretern ihrer Zeit.

Überblickt man nun die weitere Entwicklung der Toreutik im mittleren 1. Jahrhundert n. Chr., also in claudisch-neronischer Zeit, so finden wir eine ganze Gruppe, die wir für ein Urteil über die Münchener Kanne kaum verwerten können. Die schon bei manchen spätrepublikanischen und frühkaiserzeitlichen Arbeiten spürbare Lust der Toreuten, ihr Gefäß mit Figuren und Beiwerk zu überziehen, bricht sich mehr und mehr Bahn, führt zu Versuchen, auch die landschaftlichen Elemente diesem „Spiel mit der Fülle“ einzuordnen, und ergibt in den konsequentesten Vertretern eine regelrechte, mit plastischen Mitteln betriebene Auflösung der Form des Gefäßes. Verglichen mit den Spitzenleistungen augusteischer Toreutik ist dabei allerdings z. B. der schon wegen des Ornamentes erwähnte Amorcantharus in Neapel (Taf. 21,2) eher ein Rückschritt. Die räumlichen Elemente sind vernachlässigt, die Verbindung des jeweils auf einem Tier reitenden Amor mit der halbhohe Wand im Hintergrund und den darauf, davor und sogar dahinter drapierten Sakralobjekten wirkt phantasielos und flach. Dabei ist das Gefäßpaar nach dem Figurenstil nachaugusteisch, also tiberisch oder claudisch und kann kaum viel früher sein als die so ganz anderen, temperamentvollen Kentaurencanthari aus Pompeji (Taf. 22,1)³⁵. Sie gehören zu den wichtigsten Vertretern dieser Richtung in der die Fläche der Gefäßwölbung ganz mit Elementen der Darstellung überzogen wird, wo Figuren, Architekturen und Landschaftselemente miteinander verweben sind, wo jedoch – was sehr wichtig ist – von einer Andeutung des Luftraumes, des Tiefenraumes weitgehend abgesehen wird. Der malerische Charakter dieser Becher ergibt sich vielmehr aus der bewegten und in Einzelteilen (Kentaurenkörper, Beiwerk) stark nach vorne getriebenen Relieffläche. Die Varianten dieser Art reichen von den recht verhalten gestalteten Maskencanthari aus Hildesheim³⁶) über die Maskencanthari aus Berthouville³⁷) bis zu Spitzenleistungen, wie den beiden Kentaurencyphi aus Berthou-

³⁵) Neapel, NM. Inv. 25376/25377. Aus Pompeji VI 7, 20. *Guida Ruesch* Nr. 1877. — Pesce *a.a.O.* (Anm. 3) 14 Fig. 17/18. — Strong *a.a.O.* (Anm. 2) 213. — Mau *a.a.O.* (Anm. 25) 401f. — Spinazzola *a.a.O.* (Anm. 3) Taf. 232. — Künzl *a.a.O.* (Anm. 15) 349 Abb. 21.

³⁶) Pernice, Winter *a.a.O.* (Anm. 4) 37ff. Taf. 13–16. — Gehrig *a.a.O.* (Anm. 4) 24f. Abb. 23–26. — Küthmann *a.a.O.* (Anm. 2) 42f. —

Strong *a.a.O.* (Anm. 2) 138. — Th. Kraus, *Das römische Weltreich* (1967) Abb. 369 a. — Zu Masken auf Silberbechern allgemein: A. Allroggen-Bedel, *Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei* (1974) 42 mit Anm. 156.

³⁷) Babelon *a.a.O.* (Anm. 12) 94ff. Nr. 8/9 Taf. 11–13.

ville³⁸), deren Oberfläche aufgelöst ist in ein Spiel von Licht und Schatten, in eine Vielfalt von feinsten Details und brüskten Vorsprüngen. Die Affinitäten solcher Erzeugnisse neronischer Toreuten zu Tendenzen der gleichzeitigen Malerei wie verwandter Reliefs hat V. M. Strocka sehr zu Recht betont³⁹).

Doch nicht auf Gefäße, die parallel zur gleichzeitigen Malerei mit toreutischen Mitteln ähnliche Effekte erzielen, kommt es uns an, sondern vielmehr auf jene, die den Hintergrund als regelrechten Luftraum vorführen, so die Möglichkeiten der „Malerei in Metall“ erfüllen und sich praktisch nur durch die meist sehr diskrete Relieferung von der Gravur, von dem „gestochenen Bild“ unterscheiden. Von den alle um die Jahrhundertmitte oder bald danach anzusetzenden Beispielen sind die beiden Modioli mit Amores als Rennfahrern aus der Casa del Menandro vergleichsweise einfache Zeugnisse⁴⁰), die ebenfalls aus der Casa del Menandro stammenden beiden bukolischen Scyphi⁴¹) dagegen die am konsequentesten in Richtung auf „Landschaftsmalerei in Metall“ fortentwickelte Belege. Es verwundert nicht, daß gerade für Seethemen (wie auf einem der beiden Scyphi aus der Casa del Menandro: dem sogenannten Barkenbecher) besondere Raumvorstellungen erarbeitet werden mußten.

Auf dem Fischerbecher aus Avenches (Abb. 2, Taf. 22,2)⁴²), dem neben dem Barkenscyphus aus der Casa del Menandro prominentesten Seestück unter den Silberbechern des 1. Jahrhunderts n. Chr., ist die Arbeit an einem Boot und das Fischen auf offenem Wasser in eine kompliziertere und laufend wechselnde Landschaft gesetzt. Die Arbeiter links (Abb. 2) agieren vor einem Felsüberhang, den im Bereich der Männer ein freies Gelände ablöst, ein Luftraum, der sich im Bereich des Baumes und des Panheiligtums in Felsgelände verwandelt (Taf. 22,2), das dann der begleitende Rahmen für die Meeresszene ist. Die spielerische, abwechselnde Verwendung von Felsen und Luftraum kennen wir schon von der Münchener Kanne, nur ist sie auf dem Becher von Avenches in reicherer Weise angewandt. K. Roth-Rubi hat den Becher von Avenches in claudische Zeit datiert, ein gewiß richtiger Vorschlag, der nur insofern etwas zu ergänzen ist, als man nicht sicher sein kann, wieweit diese Strömungen sich auch noch in neronischer Zeit fortsetzten. Zu spät darf man ihn allerdings nicht datieren, besonders wegen der in den Vesuvstädten gemachten Funde, wo von den wichtigen figürlich verzierten Stücken keines mit Sicherheit aus frühflavischer Zeit stammt, also aus den letzten zehn Jahren vor 79 n. Chr. Da man Gefäße wie den Becher von Avenches andererseits von den ziemlich gut faßbaren augusteischen Gefäßen (s. o.) ebenso wie die beiden Scyphi der Casa

³⁸) Babelon *a.a.O.* (Anm. 12) 88 ff. Nr. 6–7 Taf. 9–10. — Byvanck-Quarles van Ufford *a.a.O.* (Anm. 5) 90 f. Taf. 35.

³⁹) V. M. Strocka, *Die Brunnenreliefs Grimani. Antike Plastik* 4 (1965) 87 ff., bes. 97 f.

⁴⁰) S. Anm. 6.

⁴¹) Maiuri *a.a.O.* (Anm. 6) 265 ff. Nr. 1/2, Taf. 16–24. — Byvanck-Quarles van Ufford *a.a.O.* (Anm. 5) 82 f. Taf. 31.

⁴²) Rubi *a.a.O.* (Anm. 6) 37 ff. Taf. 3–6. — K. Roth, *Helvetica Arch.* 1, 1970, 81 ff.

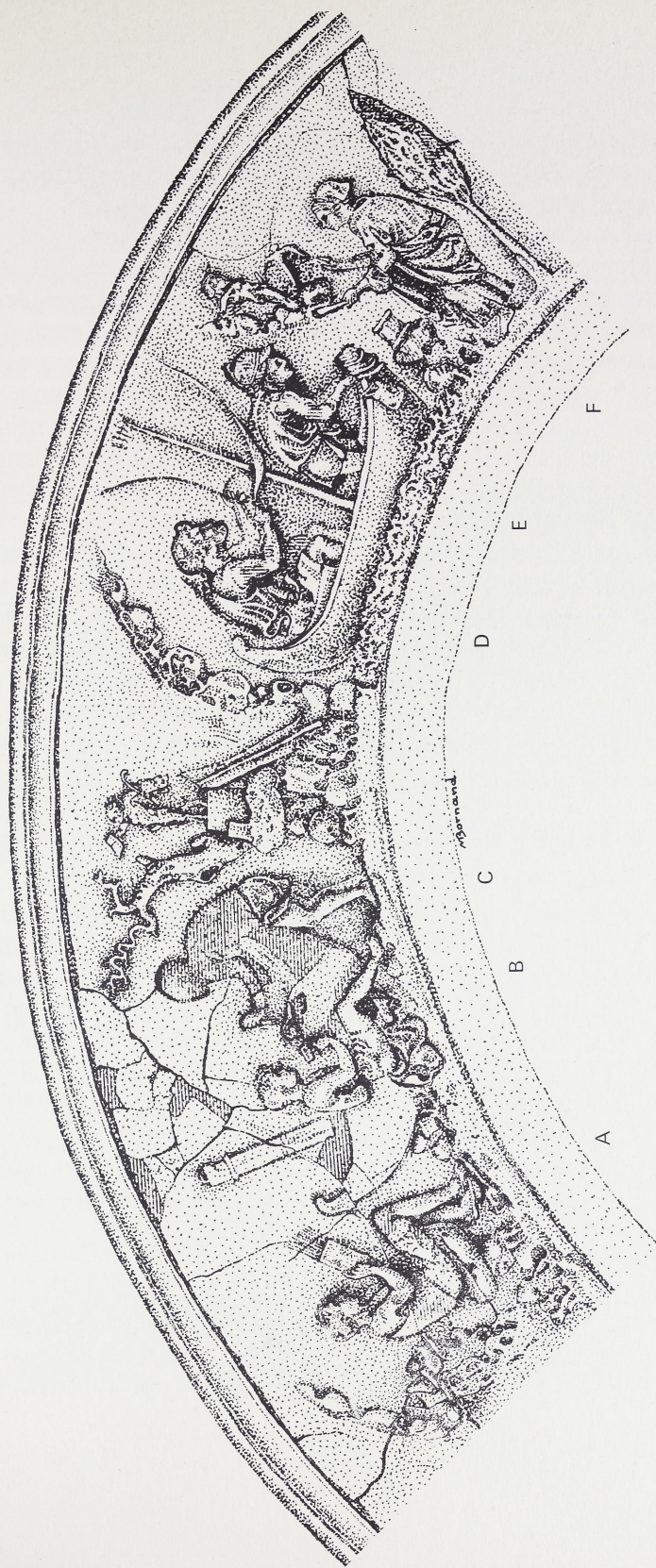


Abb. 2 Avenches, Silberbecher (nach K. Rubi, vgl. Anm. 6). — M = 3 : 4.

del Menandro mit bukolischer Thematik um einiges absetzen muß, bleibt die Datierung in claudisch-neronische Zeit allein vertretbar. Sie widerspricht auch nicht den Verhältnissen in der gleichzeitigen Wandmalerei und Reliefkunst.

Für die Münchener Kanne heißt dies, daß sie einerseits augusteische Erzeugnisse wie den Becher von Meroë und vergleichbare Stücke zur Voraussetzung hat, andererseits aber die Stufe der drei zuletzt genannten Becher aus Avenches und der Casa del Menandro noch nicht erreicht hat. Ob diese vor allem anhand der Raumauffassung erarbeitete Zwischenstellung auch exakt in absolute Jahreszahlen umgesetzt werden kann, steht dahin. Es wäre zu schematisch, die Kanne einfach als nachaugusteisch und vorclaudisch, also tiberisch, einzustufen. Sagen wir es anders: es wäre ein großer Zufall, wenn sie beispielsweise noch in den letzten Jahren des Augustus entstanden sein sollte; für diese Zeit ist sie nach unserem jetzigen Wissen zu fortschrittlich, und anscheinend haben die Toreuten für Experimente die Becher vorgezogen. In die Jahre zwischen 20 und 50 n. Chr., also in tiberische und frühclaudische Zeit fügt sie sich am besten ein und deshalb sei diese Datierung vorgeschlagen. Aber auch eine Entstehung in neronischer Zeit ist nicht ausgeschlossen. Dann allerdings müßte die Kanne im Vergleich mit den oben erwähnten Spitzenleistungen als ein bereits etwas antiquiertes Erzeugnis angesehen werden. Leider müssen wir diese Spielräume beachten, da sowohl Kannenform wie Figurenstil als weitere Möglichkeiten einer Datierung praktisch ausfallen: die Kannenform mangels Vergleichsmaterial, der Figurenstil wegen der abgegriffenen Oberfläche.

Kentauromachie: Vorbilder und Parallelen

Der campanische Toreut (denn anderswo als am Golf von Neapel wird man den Produktionsort der Kanne nicht suchen) hat seine beiden Kentaurenkampfgruppen klassischer Kunst nachempfunden. Er steht in einer Reihe mit arretinischen und puteolanischen Sigillatatöpfen (Taf. 25,2; 26,2), deren Werke Bezüge zu klassischen Reliefzyklen wie den Parthenonmetopen oder dem Fries von Bassai-Phigalia haben, wie bereits H. Dragendorff gesehen hat⁴³). In denselben Rahmen müssen wir den Meister der Münchener Kanne stellen. Er variiert Metopen der Parthenonsüdseite. Für die linke Szene (Abb. 1) wählte er einen Vorwurf, der der Südmetope II (Taf. 25,1)⁴⁴) entnommen ist. Der wichtigste Unterschied liegt nicht in der Chlamys des Lapithen, die der Toreut wegließ, sondern in der etwas veränderten Haltung des Kentauren, der auf der Metope in den Vorderbeinen und nicht in den Hinterbeinen einknickt. Doch das ist nicht wesent-

⁴³) Dragendorff *a.a.O.* (Anm. 2) 63f. — Dragendorff, Watzinger *a.a.O.* (Anm. 2) 97ff.

⁴⁴) H. Kähler, *Das griechische Metopenbild* (1949) Taf. 77. — F. Brommer, *Die Metopen des*

Parthenon (1967) 77f. Taf. 164ff. — Zu den Südmetopen des Parthenon zuletzt: E. Simon, *Jahrb. DAI* 90, 1975, 100ff.

lich, wenn man bedenkt, daß die Metope dem Toreuten sicher nicht im Original bekannt war. Stärker verunklärt ist das Vorbild der rechten Szene (Abb. 1). Von jenen Parthenonmetopen, auf denen ein von rechts kommender Kentaur mit einem stehenden Lapithen kämpft, bietet sich als nächste Analogie die Metope VII der Südseite an; ein Lapith wehrt seinen Gegner mit einem mächtigen Boxhieb der linken Hand ab⁴⁵). Hier ist das Vorbild sehr viel stärker verändert, die Szene wirkt auch weniger temperamentvoll als die linke.

Was die oben erwähnten Einflüsse klassischer Reliefs auf Erzeugnisse der Sigillatöpferei betrifft, so scheinen besonders die Werkstätten in Puteoli solche Vorbilder verwendet zu haben. Die in mehreren Fragmenten vorliegende puteolanische Kentaurenkampfkombination⁴⁶) zeigt über einer Geländelinie entweder zwischen Bäumen oder Pelten Kentaurenkämpfe, wobei Elemente von Parthenonmetopen übernommen worden sind (Taf. 25, 2). An anderer Stelle findet sich z. B. eine Szene des Frieses von Bassai-Phigalia umgebildet und mißverstanden wieder (Taf. 26, 1–2)⁴⁷).

Die Gründe für diese plötzliche Fülle von Zitaten klassischer Bauplastik auf frühkaiserzeitlichen Gefäßen sind noch nicht recht klar. Vielleicht liegen sie auch gar nicht im künstlerischen Bereich, also im bloßen Rückgriff auf klassische Kompositionen, sondern in der neu erwachten Aktualität alter Mythen unter neuem symbolischen Aspekt. Die antibarbarische Tendenz klassischer Kentauromachien und Gigantomachien, die anti-asiatische Tendenz von Amazonomachien⁴⁸), die antikeltische und antiseleukidische Tendenz pergamenischer Gigantomachien dürften den Römern nicht verborgen geblieben sein.

In einem speziellen Falle ist es nachweisbar: Die Symbolik der Karyatiden hat man am Augustusforum durch Zitate der Erechtheionkoren aufgenommen, jedoch auf die vom Imperium beherrschten Völker übertragen (und später am Traiansforum direkt durch

⁴⁵) Kähler *a.a.O.* (Anm. 44) Taf. 80. — Brommer *a.a.O.* (Anm. 44) 86f. Taf. 185ff. — Bereits Bulanda *a.a.O.* (Anm. 2) hatte auf den Zusammenhang der Reliefs der Münchener Silberkanne mit Parthenonmetopen hingewiesen; vgl. auch Brommer *a.a.O.* 78, 184.

⁴⁶) Zur puteolanischen Sigillata allgemein: Dragendorff *a.a.O.* (Anm. 2) 60ff. — H. Comfort, *Rei Cret. Rom. Faut. Acta* 5/6, 1963/1964, 7ff. — H. S. Robinson, *Am. Journal Arch.* 73, 1969, 194. — Mit einem vorwiegend spätaugusteisch-tiberischen Datum (vgl. Comfort 11) liegen die Sigillaten aus Puteoli zeit-

lich nahe an der Münchener Kanne, die sicher auch am Golf von Neapel gearbeitet wurde.

⁴⁷) Phigaliafries, Platte Nr. 527. Brit. Mus. — H. Kenner, *Der Fries des Tempels von Bassae-Phigalia* (1946) Taf. 8. — Ch. Hofkes-Brukker, A. Mallwitz, *Der Bassai-Fries in der ursprünglich geplanten Anordnung* (1975) 91.

⁴⁸) Vgl. allgemein T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (1973) passim, mit Lit. — E. Thomas, *Mythos und Geschichte. Untersuchungen zum historischen Gehalt griechischer Mythen* (1976) passim, mit Lit.

Daker ersetzt⁴⁹). Auch die Amazonomachie der Rundbasis von Nikopolis⁵⁰) könnte durchaus in diesem Sinne, also als politische Triumphsymbolik zu verstehen sein, ein Thema, das im übrigen ebenfalls auf einem augusteischen Silberbecher⁵¹) und auf Campanareliefs⁵²) zitiert wird, ohne daß wir auch in diesen Fällen jeweils im einzelnen die Wege der Tradition verfolgen oder die Symbolik beweisen könnten. Gewiß wird man den Kentaumachien der Münchener Silberkanne oder den Gefäßen der arretinischen und puteolanischen Sigillatahersteller keine politischen Symbolgehalte unterlegen dürfen. Sie sind als Kampfszenen und dekorative Sujets gewählt worden, waren auch offensichtlich in vielfältiger Variation und unter Benutzung mehrerer klassischer Quellen zugänglich. Daß man allerdings in augusteischer Zeit und bald danach auf klassische Reliefzyklen zurückgriff, die seinerzeit einen politischen oder kulturellen Propaganda-Nebeneffekt hatten, mag an einem neuen Verständnis dieser Werke im Lichte der augusteischen Reichspolitik gelegen haben. Allerdings besitzen wir für die Kentaumachie noch kein größeres Zwischenglied, wie es in der Basis von Nikopolis für das Thema der Amazonomachie in durchaus eindrucksvoller Form vorliegt⁵³).

NACHTRAG

Ein Bronzerelief mit Kentaumachie aus Augst, welches mit den puteolanischen Reliefsigillaten sehr eng zusammenhängt, hat Frau Ruth Steiger auf dem 4. Internationalen Bronzekolloquium in Lyon im Mai 1976 vorgestellt. Frau Steiger bereitet eine Publikation in den Akten dieses Kolloquiums vor⁵⁴). Außerdem erscheint das kleine Relief im Katalog der Augster Bronzen von Frau A. Kaufmann-Heinimann⁵⁵). Das 7,9 cm hohe Werk verdient unsere Aufmerksamkeit, weil es zu den seltenen Zeugnissen dafür gehört, daß auch auf dem Gebiet des Figuralreliefs die Bronzetoreuten manchmal ähnliche Quellen wie die Silbertoreuten und die Keramikmanufakturen benutzten.

⁴⁹) P. Zanker, *Forum Augustum* (o. J.) 12 f. — Daker am Traiansforum: Ders., *Arch. Anz.* 1970, 510 ff.

⁵⁰) J. Fink, *Jahresb. Österr. Arch. Inst.* 47, 1964/65, 70 ff., zur politischen Symbolik 91 f.

⁵¹) Amazonencalathus Neapel: vgl. Anm. 31.

⁵²) G. P. Campana, *Antiche opere in plastica* (1842) Taf. 76.

⁵³) Man sollte auch die formalen Beziehungen zwischen dem Parthenonfries und der Ara

Pacis in diesem Zusammenhang nicht vergessen: A. H. Borbein, *Jahrb. DAI* 90, 1975, 252 ff.

⁵⁴) *Annales de l'Université de Lyon III.*

⁵⁵) A. Kaufmann-Heinimann, *Augst und das Gebiet der Colonia Augusta Raurica. Die römischen Bronzen der Schweiz I* (Hrsg. Röm.-German. Zentralmus. Mainz u. H. Jucker; 1977) Nr. 169 Taf. 109/110.