Zeitschrift: Bulletin de l'Association Pro Aventico
Herausgeber: Association Pro Aventico (Avenches)
Band: 20 (1969)

Artikel: Ein neuer Silberbecher aus Avenches
Autor: Rubi, Katrin
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-243100

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ein neuer Silberbecher aus Avenches*

Katrin RUBI

Das kleine Trinkgefäss kam 1963 als Streufund beim Bau der Umfahrungsstrasse in der Gegend En Saint Martin beim heutigen Friedhof von Avenches in das dortige Museum [1]. Seine schlechte Erhaltung bedingte eine gründliche Wiederherstellung, die im prähistorischen Laboratorium des Landesmuseums Zürich durchgeführt wurde. Fehlende Partien und den Boden hat man rekonstruiert (Taf. 4, Abb. 1). In der gezeichneten Abrollung des Bildfrieses sind die Ergänzungen durch Schraffur kenntlich gemacht (Taf. 3).

Der Becher ist nach einem schon seit minoischer Zeit häufig angewandten Verfahren aus zwei Schalen zusammengesetzt, dem glatten inneren Einsatz mit dem profilierten Rand und der Hülle, die das Relief trägt. Beide Teile wurden aus dünnem Silberblech getrieben und wahrscheinlich an der Naht zwischen Rand und Mantel verlötet. Spuren von nachträglicher Ziselierung finden sich nirgends.

In der folgenden Beschreibung des Bildfrieses wenden wir uns zuerst den einzelnen Figuren, dann dem sie umgebenden Beiwerk zu. Zuletzt soll eine Deutung der ganzen Darstellung versucht werden. Die Personen werden wie auf der Abrollung Taf. 3 mit den Buchstaben A bis F bezeichnet.

Figur A (Taf. 4, Abb. 2 und 3). Eine Felsplatte, durch aufgeschichtete Steine zu einem bankartigen Sitz erhöht, dient dem jugendlichen Mann als Arbeitsplatz. Die gekreuzten unbeschuhten Füsse berühren nur mit den Zehenspitzen den Boden. Das feine Gesicht ist bartlos. Die kurz geschnittenen Haare liegen eng am Schädel an. Eine hohe, schön gewölbte Stirn, die in eine gerade Nase übergeht, krönt das wohlgestaltete Antlitz mit seinem aufmerksamen wachen Ausdruck. Dieser edle Kopf steht in einem eigenartigen und reizvollen Gegensatz zu dem muskulösen Körper und zur manuellen Beschäftigung. In der Linken hält der Mann ein dünnes, rechteckiges Plättchen, das auf beiden Kurzseiten in kammartige Verlängerungen ausläuft, während die leicht erhobene Rechte wahrscheinlich mit Daumen und Mittelfinger ein Stäbchen fasst. Die Fingerhaltung und der geistige Kopf liessen in dem Dargestellten zuerst einen Schreiber vermuten. Aber wenn die Platte ein Schreibtäfelchen

* Für mannigfachen Rat und Beistand möchte ich meinem Lehrer, Herrn Prof. H. Jucker, Frau Dr. I. Jucker und dem Konservator des Musée Romain von Avenches, Herrn Dr. H. Bögli, den herzlichsten Dank aussprechen. Der italienische Staat gewährte mir grosszügig ein Stipendium für einen Aufenthalt in Rom, wo ich im Schweizer Institut wohnen durfte; mein Dank gebührt deshalb auch Herrn Botschafter de Ferrariis Salzano, der das Stipendium vermittelte, und dem Direktor des Schweizer Instituts, Herrn Prof. P. Collart. Technische Angaben über den Becher verdanke ich dem Restaurator des Schweizerischen Landesmuseums, Herrn Dr. H. Mühlethaler. Die Photographien des Bechers stammen von Prof. H. Jucker, die Abrollung des Frieses zeichnete in grosser Hilfsbereitschaft Frl. M. Bornand vom Musée Romain Avenches. Für die freundliche Übersendung einer Photographie des Grimanireliefs (Abb. 12) bin ich Herrn Prof. R. Noll in Wien sehr verbunden.

In diesem Aufsatz werden die Abkürzungen und Sigel der Archäologischen Bibliographie des Jahrbuchs des Deutschen Archäologischen Instituts verwendet.

[1] H. 7,9 cm, oberer Dm. 9,8 cm, Dm. des Bodens 4,5 cm.

sein soll, bleiben die kammartigen Verlängerungen an den beiden Enden unerklärlich. Vielleicht hält er das angefangene Flechtwerk für ein Fischkörbchen oder eine Reuse in den Händen [2]. Da mir Vergleichbares nicht bekannt ist, vermag ich keine sichere Deutung vorzuschlagen.

Die Kleidung ist bloss in dem kurzen Stück zwischen Hals und Brust unversehrt erhalten. Die rechte Schulter und der muskulöse rechte Arm des Handwerkers sind nackt, während von der linken Schulter ein Teil des Gewandes schräg unter den rechten Arm verläuft. Lenden und Oberschenkel waren bedeckt, die Unterschenkel frei. Der Mann trägt also eine Exomis [3], das Kleid der Arbeiter und Sklaven, ähnlich dem hinteren Schiffer im Boot (D), dessen Gewand deutlich zu erkennen ist.

Eine Parallele zu unserer sitzenden Gestalt findet sich auf dem spätantiken Silberteller aus Perm (Südrussland) (Taf. 4, Abb. 4) [4]. Studniczka sah hier den Dichter Theokrit als Hirten. Dessen feines Haupt erinnert an den charaktervollen Umriss des Kopfes unserer Figur A. Auch Haltung und Kleidung stimmen in gesamten überein. Figur A wird also keine Neuschöpfung des Toreuten unseres Bechers sein, sondern mit dem „Theokrit" auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen, das in den Hirtenfiguren des frühen Hellenismus zu suchen wäre.

Figuren B und C (Taf. 5, Abb. 1). Der Becher ist hier besonders stark zerstört, und Figur C fehlt fast ganz. Doch lässt sich erkennen, dass zwei Männer gemeinsam an einem aufs Trockene gezogenen Boot arbeiten, das links und zwischen ihnen zum Vorschein kommt. Figur B sitzt mit ausgestecktem rechtem Bein auf einem am Boden ausgebreiteten Tuch, durch das sich die darunter liegenden Steine abzeichnen. Das andere Bein hat er so angezogen, dass die Fussohle unter dem rechten Oberschenkel sichtbar wird. Auch er trägt die Exomis und das Haar kurz geschnitten. In der Rechten hält er einen Hammer und bearbeitet einen Gegenstand, der aber, ebenso wie die linke Hand, durch Zerstörung unkenntlich geworden ist. Unserer Figur B vergleichbar ist ein Arbeiter auf einem Campanarelief, das wahrscheinlich den Bau der Argo darstellt (Taf. 5, Abb. 2) [5].

Von Figur C sind nur die Umrisse, das linke Bein, der untere Teil eines kurzen Gewandes und die linke Hand erhalten. Die Ergänzung entspricht im wesentlichen wohl der ursprünglichen Haltung des Dargestellten. Schwieriger ist es, seine Tätigkeit zu bestimmen. Meiner Meinung nach hält er in der rechten Faust das obere Ende eines Drillbohrers [6], das im Handinnern verschwindet. Der gekrümmte Stab im Hintergrund stellte dann den Bogen mit einer nicht sichtbaren Sehne dar, der durch stetiges Hin- und Herbewegen ein Drehen des Bohrers bewirkt. Allerdings muss bemerkt werden, dass der Mann den Bogen mit der linken Hand führt. Durch Haltung und Tätigkeit sind die beiden eben besprochenen Figuren innerhalb des Frieses zu einer fein ausgewogenen, geschlossenen Gruppe verbunden.

Figuren D und E (Taf. 6, Abb. 1). Reiche Landschaftselemente leiten zu einer neuen Szene über. Das Motiv der eben besprochenen Gruppe mit einer sitzenden und einer stehenden Figur wird aufgenommen, doch variiert. Zwei Männer befinden sich in einem auf Wellen schaukelnden Boot und blicken gegen das nahe Ufer. Obschon die eine Figur sitzt, die andere steht, erreichen ihre Köpfe gleiche Höhe; durch dieses Kunstmittel gibt der Toreut den beiden Gestalten in der Komposition gleiches Gewicht.

Der rauhe, ältere Schiffer D links im Boot wirkt durch seinen krausen Bart und die struppigen Haare wetterfest und seetüchtig. Offenbar sucht er das windgeblähte Segel in die richtige Stellung zu wenden. Wie schon bemerkt, trägt auch er das kurze Arbeitsgewand.

[2] Im Altertum waren für das Fischen auch Körbchen und sehr kleine Netze gebräuchlich, vgl. C. POINSSOT, *Quelques remarques sur les mosaïques de la maison de Dionysos et d'Ulysse à Thougga (Tunisie)*, in: La mosaïque gréco-romaine, Paris 1963, Abb. 19. Zur Reuse vergl. das unter Anm. 21 zitierte Epigramm.

[3] Von Göttern und Heroen werden nur Hephäst und Odysseus in der Exomis dargestellt, da sie, wie gewöhnliche Sterbliche, körperlich tätig sind, vgl. z.B. P. HERRMANN, *Denkmäler der Malerei des Altertums* 1, München 1904, Taf. 140.

[4] F. STUDNICKA, *Imagines Illustrium*, JdI 38/9, 1923/4, 63 ff.; K. SCHEFOLD, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basel 1943, Abb. 171,3; G. M. A. RICHTER, *The Portraits of the Greeks* 2, London 1965, 241, Abb. 1663.

[5] Ausschnitt nach Photo Alinari 23781. Vgl. H. v. ROHDEN und H. WINNEFELD, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit* 4, 2, Berlin 1911, Taf. 32; allgemein zur Gattung: A. H. BORBEIN, *Campanareliefs, typologische und stilistische Untersuchungen*, Heidelberg 1968.

[6] Vgl. G. M. A. RICHTER, *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*, London 1966, 127, Abb. 611, oder H. KAEHLER, *Pergamon*, Berlin 1949, Taf. 40: Bau der Arche auf dem Telephosfries.

Sein Begleiter E wird durch eifriges Hantieren am Gefährt ganz in Anspruch genommen. Er scheint ein Seil am Bug zu lösen oder zu verknüpfen; genauer ist seine Tätigkeit kaum festzulegen. Durch die gebeugte Haltung spannt sich der Stoff seiner Exomis am Rücken und hängt seitlich in Falten herab. Das feine bartlose Gesicht wird durch einen Pilos, einen spitzen Filzhut, vor Sonne und Regen geschützt. Diese Kopfbedeckung, die in der Form recht verschieden sein kann, charakterisiert allgemein Hirten, Wanderer und Schiffer, Leute, die Wind und Wetter ausgesetzt sind. Wir treffen den Pilos auch bei verschiedenen Fischertypen auf Terra-Sigillata-Reliefs [7]. Eine tönerne Reliefplatte in Dresden [8] (Taf. 5, Abb. 3) zeigt in ihrer untern Hälfte eben unser Schifferpaar. Die beiden Gestalten und der Kahn sind sich bis in die Details so ähnlich, dass zumindest die gleiche Vorlage angenommen werden muss. Durch verschiedene Meergetiere und den Fischer in der obern Hälfte reiht sich die Darstellung auf dem Tondo in den Kreis der allegorischen Szenen ein, deren Ursprung im neuen Naturgefühl des Hellenismus wurzelt. Bei der Deutung unseres Bechers werden wir noch auf diese Parallele zurückkommen.

Figur F (Taf. 6, Abb. 2). Auf dem Ufer, doch dem Wasser und den ankommenden Schiffern zugekehrt, befindet sich die einzige Frau des Bildes. Aufmerksam blickt sie den Männern im Kahn entgegen. Der krumme Rücken und der unsichere Stand lassen erkennen, dass sie alt ist. Sie trägt einen kurzärmeligen, bis zu den Knöcheln reichenden Chiton; die Enden des um die Hüften geschlungenen Mantels fallen über die Unterarme herab. Geschickt wusste der Toreut die Wiedergabe dieser Kleidung auszunutzen, um die glatte obere Hälfte gegen die untere, faltenreiche abzusetzen und ein feines Spiel von Licht und Schatten hervorzurufen. Eine Haube bedeckt das Haar; sie besteht wohl aus einem rechteckigen, am Hinterhaupt verknoteten Tuch. Eine ähnliche Kopfbedeckung trägt auf einem Campanarelief mit dionysischer Darstellung eine Dienerin bei der Schmückung einer Herme [9]. Unsere Alte hält in der linken vorgestreckten Hand einen leicht konischen Stab. Die in ganz flachem Relief wiedergegebene Rechte ist leicht erhoben und mit der Handfläche nach aussen gekehrt.

Zur Deutung der Frau verhilft die Umgebung mit Kultstatue, kleinem viereckigem Altar und Zypresse: ein einfaches ländliches Heiligtum. Das Bild der Gottheit, der dieser Ort geweiht ist, steht oberhalb des Altars in einer Felsnische; es ist eine Herme des Priapos, des derben Schutzgottes des einfachen Volkes, auch der Schiffer und Fischer. Wohl als Votivgabe lehnt neben ihm ein Anker. Die Zypresse ist ihm besonders heilig [10]. Die alte Frau vor dem Altar muss die Priesterin des Priapos sein; sie steht eben im Begriff, mit der Fackel das Altarfeuer zu entfachen. Denn als Fackel ist der konische Stab sicherlich aufzufassen, obschon die Angabe von Flammen fehlt. Eine Stütze erhält diese Annahme durch den reliefierten Pateragriff aus Chatuzanges im Britischen Museum [11], der eine ganz ähnliche Szene trägt. Hier lodert zwar das Feuer auf dem Altar bereits, doch die Priesterinnen stimmen in Tracht, Haltung und Gebärde überein. Das Opfer an Priap auf unserem Becher scheint mit den Schiffern in Zusammenhang zu stehen.

Landschaftselemente. Die Gestalten unseres Silberbechers sind mit den Landschaftselementen eng verbunden. Diese haben nicht bloss die Funktion von dekorativem Beiwerk, sondern sie werden durch die Handlung gefordert. Die beiden bogenförmigen Grottenränder [12] teilen die Darstellung in zwei geschlossene Szenen mit je drei Figuren ein. Steiniger Grund bezeichnet den einen Schauplatz als Strand, feine Wellen den anderen als das Wasser, auf dem das Schiff dahinsegelt.

[7] J. DÉCHELETTE, *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine* 2, Paris 1904, 91 f.

[8] Expedition E. von Sieglin, Bd. 2, 3. Teil (R. Pagenstecher), Leipzig 1913, Tf. 25,5; Abb. 116, S. 107. Den Hinweis auf diese Platte verdanke ich Frl. S. Zellweger, Bern.

[9] VON ROHDEN-WINNEFELD (oben Anm. 5) Taf. 139. Auf arretinischen Bechern tragen Ammen, Hetären und Opferdienerinnen solche Hauben, CVA USA 9, Metr. Mus. 1, Taf. 3 .12 ff. 27. Die Onyxkanne in Braunschweig zeigt eine zum Opfer schreitende weibliche Gestalt, die mit unserer Figur nicht nur die Kopfbedeckung, sondern auch den umgeschlungenen Mantel gemein hat, E. SIMON, *Die Portlandvase*, Mainz 1957, 56 ff., Taf. 29. Die Tracht unserer Frau scheint also kultisch bedingt.

[10] RE 22, 1952, 1927 ff. s. v. Priapos (H. HERTER).

[11] A. ADRIANI, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria*, Rom 1959, Taf. 40; C. BÉRARD, *Art alexandrin et mystères dionysiaques*, Bull. Pro Aventico 19, 1967, 57 ff., Abb. 8.

[12] Dass es sich um Grotten handelt, verdeutlicht ein Terrakottarelief aus Myrina, S. MOLLARD-BESQUES, *Figurines et Reliefs de Myrina*, Paris 1963, Taf. 106 b.

Szene 1. Links wird die Szene durch eine malerisch aufgelockerte Felspartie abgeschlossen, die oben wie eine Grotte überhängt. Ungefähr auf halber Höhe steht auf einem Vorsprung ein runder Gegenstand mit profiliertem Fuss. Ob es sich um einen Sockel oder um eine Votivgabe, etwa eine Pyxis, handelt, ist kaum mehr auszumachen. Den leeren Raum zwischen den Figuren A und B füllt das Hinterteil des in flachem Relief angegebenen Schiffes, dessen Rumpf hinter den beiden Handwerkern verschwindet. Diese arbeiten emsig am Kahn; vielleicht haben sie ihn eben gebaut und legen jetzt die letzte Hand an, oder sie bessern schadhafte Stellen aus, um das Boot für eine baldige Ausfahrt zu rüsten. Der Mast ist noch nicht aufgerichtet. Im Hintergrund steht eine Säule oder ein Pfeiler mit einem kleinen Abschlussprofil. Der darauf stehende Gegenstand ist schwer zu deuten; es könnte sich um ein Gefäss handeln, wie öfter auf pompejanischen Wandgemälden [13], oder um eine Sonnenuhr [14].

Den rechten Abschluss der Szene bildet auch hier, wie auf der Gegenseite, ein kleines Heiligtum (Taf. 6, Abb. 3). Hinter aufeinandergeschichteten Felsbrocken windet sich ein knorriger Baumstamm mit zwei blattlosen Ästen hervor. Eine Votivtafel und ein Ruder lehnen an der runden Basis der Kultstatue, die den bockbeinigen, ithyphallischen, bärtigen Gott Pan darstellt. Er scheint zu tanzen oder weit auszuschreiten und hält in den vom Körper abgestreckten Armen links das Wurfholz für die Hasenjagd (Lagobolon) und ein Fell, rechts wohl sein Lieblingsinstrument, die vielrohrige Hirtenflöte. Wie Priap ist Pan ein ländlicher Gott, der die Einsamkeit von Fluren, Felsgestaden und Grotten liebt [15].

Szene 2. Die überhängenden Felsen des Gestades begleiten die Schwingung des Schifferhinterteils. Im Verhältnis zu den Schiffern ist der Nachen zu klein, was aber den Absichten des Künstlers entsprochen haben mag [16]. Die Umrisse des geblähten Segels verlieren sich gegen oben in immer feiner werdendem Relief. Am mit Seilen umwickelten Bug des Bootes hängt aussen ein kleiner Sack, in dem man einen Puffer oder eine Vorratstasche vermuten könnte. Das Priapheiligtum mit der Priesterin gehört noch zu Szene 2, die durch die strenge Vertikale der Zypresse abgeschlossen wird.

Deutung. Der Deutungsversuch des Frieses muss von der Frage ausgehen, ob Anhaltspunkte für ein mythisches Geschehen darin vorhanden seien. Doch die Felslandschaft, das Wasser und die Schiffe lassen kaum einen bestimmten sagenbekannten Ort vermuten, sondern eher eine ideale, typische Ufergegend, die mit ihren Buchten Fischern und Seefahrern günstige Landegelegenheit bietet. Die Männer sind von einfachem Stand, wie ihre Betätigung und ihre Kleidung zeigen, und bei alltäglichen Verrichtungen am Hafen und auf der See dargestellt. Der schon zitierte Tondo in Dresden zeigt, dass unsere Darstellung nicht einzig dasteht, sondern einem neuaufblühenden Themenkreis angehört, der ursprünglich dem Hellenismus entstammt, von den Römern aber aufgenommen und geweitet wurde.

Den gedanklichen Hintergrund des Bildes erschliessen uns die beiden Götterstatuen von Priapos und Pan. Das Wirkungsfeld des ersten erstreckt sich über manchen Bereich; im Grunde aber hat er immer dieselbe Aufgabe, Wächter über ein ihm anvertrautes Gebiet zu sein [17]. So treffen wir ihn in Gärten, wo er Diebe abschrecken soll, an Grenzen, auf Fluren und, für unsern Zusammenhang wichtig, in den Häfen und am Wasser. Er verleiht den Seeleuten glückliche Fahrt, sichert den Fischern reiche Beute und lenkt die Winde. Auch Pan, der sonst eher als Flurgott bekannt ist, kann als Beschirmer der Landeplätze auftreten. Auf unserer Darstellung erscheint er in dieser Eigenschaft, wie die Lage des Heiligtums am Strand und das Ruder als Weihgabe andeuten.

Das Thema des ganzen Frieses könnte also etwa mit „ Ausfahrt und Heimkehr " überschrieben werden. Denn in der ersten Szene rüsten Handwerker ein Schiff für die bevorstehende Seereise. In der Hoffnung auf gutes Gelingen haben sie dem Gott das Ruder gestiftet. Die zweite Szene stellt die Ankunft zweier Schiffer im sichern Hafen dar. Aus

[13] Z.B. K. SCHEFOLD, *Pompejanische Malerei*, Basel 1952, Taf. 22.

[14] Vgl. die Philosophenmosaiken, O. BRENDEL, *Symbolik der Kugel*, RM 51, 1936, 1 ff., Abb. 1 und 2.

[15] Ähnliches Panheiligtum auf einem Wandbild der Casa degli Epigrammi, R. HERBIG, *Pan*, Frankfurt 1949, Taf. 18,1. A. RUMPF, HdA. IV 1, Taf. 69,1.

[16] Auf dem barberinischen Mosaik in Präneste herrschen die entgegengesetzten Verhältnisse: in den relativ grossen Schiffen verschwinden die Figuren fast, E. SCHMIDT, *Studien zum barberinischen Mosaik*, RM 26, 1911, Abb. 34.

[17] RE (oben Anm. 10).

Dankbarkeit für geleistete Hilfe veranlassen sie ein Opfer für ihren Schirmherrn Priapos, zu dessen Vollzug die Priesterin mit Fackel und anbetend erhobener Rechter eben naht. Weihgabe von Schiffern ist der neben der Kultstatue lehnende Anker.

B. Brenk verdanke ich den Hinweis auf einige Gedichte der Anthologia Graeca, die wie poetische Legenden zu unserer Darstellung wirken [18]. Priapos, dem sie vor allem gelten, tritt selber als Sprecher auf und erteilt über seine Person, seine Fähigkeiten und Forderungen Auskunft. Die immer wiederkehrenden Themen sind folgende: der erwachende Frühling ermöglicht den Seefahrern, sich wieder auf das beruhigte Element zu wagen. Priapos spornt die noch Zögernden an, den während des Winters lahmgelegten Handel und Fischfang wieder aufzunehmen. Doch keiner soll vergessen, dem treuen Helfer einen Teil seiner Beute auf den Opfertisch zu legen. Und der Gott brüstet sich, dass sein Altar nie leer stehe und nie der schmückenden Kränze ermangle [19].

Darum siehst du auch nie, dass meinem Altar das Opfer
oder im Lenze der Kranz, den man ihm schuldet, gebricht.
Immer ist Duft hier und Feuer...

Im folgenden Gedicht „ Beginn der Seefahrt " werden dieselben Motive angetönt, wie unsere Szene 1 sie vor Augen führt [20]:

Herzbezaubernd erschliesst auf schimmernden Wiesen der holde
Lenz nun den Busen des Wests, der sich so lange verhüllt;
und auf hölzernen Rollen, von Fäusten gezogen, nun gleitet
nieder vom Ufer das Schiff in das Gewoge des Meers.
Auf drum, ihr Schiffer! Getrost! Fahrt los mit schwellenden Segeln,
dass ihr die Fracht eures Boots friedlich im Handel vertauscht.
Ich, Priapos, bin Schirmer des Schiffs; stolz künd'ich, mein Vater
Bromios fand schon dereinst gastlich bei Thetis Willkomm.

Der Gedanke einer Vorbereitung für die nahe Ausfahrt ist in Wort und Bild der gleiche. Der Unterschied, dass sie im Gedicht unter der Aufsicht Priaps, auf dem Silberbecher aber in der Gegenwart von Pan stattfindet, hat wenig Bedeutung, tritt doch Pan in der Anthologie auch als Beschirmer der Häfen auf [21]:

Mir, dem Pan hier auf heiligem Fels, dem Uferbewohner,
mir, dem Pan, der im Port treulich die Buchten beschirmt,
setzten Fischer ein Bild. So sorge ich jetzt für die Reusen,
jetzt für das mächtige Netz, das man am Strande hier wirft.
Fahr nur vorüber, mein Freund! Und als Dank für dein freundliches Opfer
sende ich hinter dir drein fächelnd den günstigen Süd.

Ein anderes Gedicht schildert die Ankunft mit anschliessendem Dankopfer [22]:

Seht mich, den kleinen Priap, hier unterm Lentiskus, ihr Fischer!
Habt ihr den ärmlichen Kahn glücklich ans Ufer gebracht,
hängt eure Netze dann auf! und da ihr an Seepapageien,
Bokes und Thrissai im Meer solch eine Fülle bekamt,
ich, der seeblau am Walde hier steht, ich wies euch die Beute,
ehrt mich! Vom vielen Gewinn gebt mir ein wenig vorweg.

[18] Benützt wurde die Ausgabe der Tusculum-Bücherei mit der Übersetzung von H. Beckby, München 1958.

[19] Buch 10,7.

[20] Buch 10,15.

[21] Buch 10,10.

[22] Buch 10,9.

Besonders hübsch und aufschlussreich ist das schon erwähnte pompejanische Wandbild aus der Casa degli Epigrammi, das ein Panheiligtum darstellt [23]. Drei Jäger umstehen anbetend das Kultbild, dem sie ihre Netze an einem knorrigen Baum als Weihgabe aufgehängt haben, ein Vogelnetz, ein Netz für Vierfüssler und ein Fischernetz. Dabei steht, heute kaum mehr leserlich, ein Epigramm des Leonidas von Tarent:

Drei Brüder weihten dir ihre Netze,
ländlicher Pan, jeder dasjenige einer anderen Jagdart.
Pigres das des Vogelstellers, das andere Damis der Jäger
vierfüssigen Wildes, Kleitor der dritte ein Fischernetz.
Dafür verleihe dem einen glückliche Beute aus der Luft,
dem anderen aus dem Walde, aus dem Meere dem dritten.

Natürlich sind die Gedichte nicht die Vorlage für die Darstellungen des Bechers; doch sie erhellen den gedanklichen Hintergrund. Dichtung und Silberrelief sind vom gleichen Geist geprägt und stimmen in ihrem volkstümlichen Charakter gut zusammen. Die Vorgänge sind dem täglichen Leben des einfachen Volkes entnommen, in dem die niederen Gottheiten eine grosse Rolle spielten, ja zu einer durchaus realen Grösse wurden. Es bedeutet nichts Aussergewöhnliches, dass sich ein kleines Heiligtum neben dem Arbeitsplatz befindet; ebenso sind Bittgebet um Erfolg bei der Seefahrt und Dankopfer nach gelungenem Unternehmen mit dem Alltag verwobene Handlungen.

Datierung. Die Szenen auf dem Silberbecher aus Avenches muten an wie die Erzählung eines Mannes aus dem einfachen Volk, der seine ihm vertraute kleine Welt liebevoll, aber mit sparsam gesetzten Worten schildert. Jede Figur, jeder Gegenstand ist mit wenigen, oft nur andeutenden, aber das Charakteristische der Erscheinung sicher erfassenden Mitteln wiedergegeben. Der Darstellung der Grotten beispielsweise genügt die unregelmässige Kontur der überhängenden Felsen, und ein knorriger Stamm mit zwei fast verdorrten Ästen kennzeichnet den alten Baum (Ölbaum oder Steineiche), der Wind und Wetter trotzend, am heiligen Orte noch weiter vegetieren darf.

Das für die zeitliche Einordnung ausschlaggebende Stilelement ist die malerische Formenbehandlung, malerisch in dem Sinne verstanden, dass die Gegenstände durch Kontrast und Zusammenwirken von Licht und Schatten ihre Körperlichkeit erhalten. Dies wird bei der landschaftlichen Szenerie besonders deutlich. Unter einem sanften Sfumato, das wie ein Schleier die Härten dämpft und die zusammenstossenden Kanten miteinander verbindet, schliesst sich alles zu einer unauflösbaren Einheit zusammen. In sie sind auch die glatten Teile der Gefässwand mit einbezogen, die nicht mehr die Funktion eines Reliefgrundes ausüben, sondern Atmosphäre darstellen, oder doch bedeuten.

Das Spiel von Licht und Schatten verleiht dem Reliefbild eine eigene Lebendigkeit. Bestimmte Stellen werden des blossen Effekts wegen kräftig hervorgehoben, während andere, für das Verständnis ebenso wichtige, im Reliefgrund beinahe untertauchen. Diese Vortragsweise lässt sich an der Priesterin besonders gut beobachten: der plastische Akzent liegt beim linken Ellbogen, der allein herausmodelliert und schattenbildend ist, während der rechte Arm flächig zurücktritt. Die Malerei setzt an derart betonte Stellen einen Lichtfleck, und von ihr dürfte die hier angewendete Art der Reliefgestaltung auch angeregt sein. Den einzelnen Figuren fehlt eine ihnen eigene, von innen her kommende Spannung. Ihr Aufbau erinnert eher an Stuckarbeiten [24], bei denen das weiche, haftende Material ein stetes Aufsetzen und Entfernen mit dem Spachtel erlaubt, als an den Vorgang des Kraft und Präzision erheischenden Treibens.

Die geschilderten Stilmerkmale kennen wir aus der Kunst der Zeit von Caligula bis in die Mitte der Regierung Domitians. Als Beispiele seien die Grimanischen Brunnenreliefs herausgegriffen [25], von denen die Platte der „ Löwin mit Jungen " dem Silberbecher beson-

[23] HERBIG (oben Anm. 15) 45.

[24] Vgl. etwa die Stuckarbeiten in der Basilica Sotterranea in Rom, B. ANDREAE, Propyläen Kunstgeschichte 2, Berlin 1967, Abb. 160 f.

[25] V. M. STROCKA, *Die Brunnenreliefs Grimani*, in: Antike Plastik 4, Berlin 1965, 87 ff., Taf. 53-57; TH. KRAUS, Propyläen Kunstgeschichte 2, Berlin 1967, 227, Abb. 191.

ders ähnlich ist (Taf. 7, Abb. 1). Betrachtet man die Darstellung der Höhle, so treten die stilistischen Zusammenhänge klar hervor: das Steingebilde wird aus locker gefügten, einzelnen Felsbrocken aufgebaut. Das Hell-Dunkel-Spiel entsteht durch das Gegeneinandersetzen kantig begrenzter Flächen und aus dem Grund auftauchender gestaltloser Einzelgebilde, die sich erst beim Zusammensehen zum Bilde vereinigen. Die in die Ebene gebreitete Eiche im Hintergrund entspricht trotz der Belaubung dem verkümmerten Geäst auf dem Becher.

Zu einem Vergleich mit einer festdatierten augusteischen Reliefarbeit eignen sich die Tellus- und Äneasplatten der Ara Pacis [26]. Der steinige Sitz, auf dem die Tellus (oder Italia) ruht, wird mit linearen und flächigen Mitteln dargestellt. Grosse Tiefenunterschiede fehlen. Daher hat das einfallende Licht keine Möglichkeit, das Gestein mitzuformen und ineinander wachsen zu lassen. Der Felsen gleicht eher einem säuberlich geschichteten Stapel von Kunststeinen, als einem natürlich gewachsenen Gebilde. Die gleiche Formel wiederholt sich beim Altar von Äneas.

Nicht nur in der Marmorplastik finden wir solche Felsdarstellungen; die Geländeangabe auf der Portlandvase [27], die ungefähr zwei Jahrzehnte vor der Ara Pacis entstanden sein dürfte, ist wohl das konsequenteste Beispiel für diese horizontal gegliederte, hier wie erodierter Schiefer anmutende Gesteinsmasse. Etwas weicher, aber doch deutlich verwandt, ist der Felsen auf der Hildesheimer Athenaschale geformt [28]. Gleiches Gefüge zeigen die Onyxvase in Leningrad [29] und das Onyxbalastron in Berlin [30].

Die Grimanireliefs können nicht in augusteischer Zeit entstanden sein. Da sie ebenso wenig zu der formalen, strengen Kunst unter Tiberius passen, ist eine Datierung in die claudische Epoche die frühstmögliche und wahrscheinlichste [31]. Wegen seiner nahen Verwandtschaft mit der Löwengrotte (Taf. 7, Abb. 1) möchten wir den Silberbecher aus Avenches ebenfalls der claudischen Zeit einordnen.

Ein kurzer Überblick über die Entwicklung von Silberarbeiten des ersten nachchristlichen Jahrhunderts soll die Stellung unseres Gefässes noch klarer heraustreten lassen. Der kürzlich publizierte Chrysesbecher im Britischen Museum [32] konnte durch den Vergleich mit Terra-Sigillata-Scherben aus den Werkstätten des Rasinius und Ateius in die augusteische Zeit datiert werden [33]. Seine schlanken Gestalten mit ihrer knappen Körpermodellierung, das flatternde Tuch der Chryseïs, die reiche, aber unplastische Fältelung der Kleider sind klassizistische Merkmale. Die formale Eleganz wird auch bei der Figur des rauhen, barbarischen Thoas gewahrt. In der bewegten Darstellung finden sich wenig wirklich malerische Züge. Die Aneinanderreihung der Gestalten schafft eine künstliche Ordnung, die Überschneidungen meidet; dadurch fehlt dem Relief eine natürliche Frische und Lebendigkeit.

Küthmann [34] datiert die Kantharoi mit den Störchen aus Boscoreale [35] in tiberische Zeit. Tatsächlich tritt ihre Stellung zwischen dem augusteischen Klassizismus und der malerischen Auffassung der claudischen Epoche deutlich zutage, obschon die ausgewogene Schönheit

[26] E. SIMON, *Ara Pacis Augustae,* Berlin 1967, Abb. 24-27 und 32.

[27] SIMON (oben Anm. 9) Taf. 1-4.

[28] E. PERNICE und F. WINTER, *Der Hildesheimer Silberfund,* Berlin 1901, Taf. 2; H. KÜTHMANN, *Beiträge zur spätthellenistischen und frührömischen Toreutik,* Kallmünz 1959, 48, der die Schale um 40 v. Chr. datiert; allein die Felsmodellierung zeigt so nahe Verwandtschaft mit dem Tellusrelief der Ara Pacis, dass dieser Ansatz gewiss zu früh ist.

[29] SIMON (oben Anm. 9) Taf. 25.

[30] SIMON (oben Anm. 9) Taf. 28.

[31] Claudisch datieren G. RODENWALDT, *Das Relief der Griechen,* Berlin 1923, 100 f.; J. SIEVEKING, *Das römische Relief,* in: Festschr. Arndt, München 1925, 14 f.; A. IPPEL, *Guss- und Treibarbeit in Silber,* 97. BWPr 1937, 45. Neronisch-frühflavisch datiert STROCKA (oben Anm. 25), der sich m.E. zu einseitig auf Vergleiche mit der Malerei stützt. Vgl. die Rezensionen von G. HAFNER, DLZ 88, 1967, 125 ff.; F. MATZ, Gnomon 40, 1968, 492 f. Mit dem Sinn der Tierbilder können wir uns leider hier nicht befassen.

[32] P. E. CORBETT und D. E. STRONG, *Three Roman Silver Coups,* BrMQu 23, 1960, 68 ff.; S. HAYNES, *Drei neue Silberbecher im British Museum,* AntK 4, 1961, 30 ff.

[33] A. STENICO, *I figli di Agamemnone a Sminthe,* in: Arte in Europa, Raccolta di studi di storia dell'arte in onore di Wart Arslan, 1965, 5 f.; E. ETTLINGER, *Arretina und augusteisches Silber,* in: Gestalt und Geschichte, Festschrift K. Schefold, Bern 1967, 115 ff.

[34] H. KÜTHMANN (oben Anm. 28) Anm. 561.

[35] A. HÉRON DE VILLEFOSSE, *Le trésor de Boscoreale,* Mon Piot 5, 1899, Taf. 13 f.

der einzelnen Vögel noch ganz in der augusteischen Tradition steht. In der Komposition ist jedoch das starre Schema des augusteischen Zeitalters durchbrochen. Es tauchen auch schon malerische Elemente auf, etwa an den Baumstrünken.

Einen Vertreter der claudischen Epoche besitzen wir ausser in unserem neuen Becher von Avenches in demjenigen mit der Darstellung der isthmischen Spiele aus dem Schatz von Berthouville [36]. Der aufgerauhte Hintergrund erhöht die malerische Wirkung. Wie auf dem Grimanirelief (Taf. 7, Abb. 1) die durch die Höhle angestrebte Tiefenwirkung durch Überschneidungen der Löwin mit den Jungen noch hervorgehoben wird, schuf der Toreut einen dreidimensionalen Raum durch Staffelung von Figuren und Gegenständen. Die an Stuckarbeit erinnernde Modellierung kehrt hier wieder (vergl. den Poseidon mit Figur A). In Physiognomie und Haartracht sind einander der Poseidon und der Schiffer D im Boot ähnlich: beide haben wildes Haar und einen abstehenden Bart; tiefe Augenhöhlen lassen die Jochbögen stark hervortreten.

Die malerischen Elemente, die für die beiden Becher aus Berthouville und Avenches bezeichnend sind, halten sich nur verhältnismässig kurze Zeit. Schon in der flavischen Periode setzen härtere Konturen Gegenstände und Figuren klar vom Grund ab. Vertreter dieser Epoche stellen die Tassen Nr. 11 und Nr. 12 mit dem Wagenrennen der Eroten aus der Casa del Menandro dar [37]. Küthmann [38] datiert sie allerdings in claudisch-neronische Zeit auf Grund des eingepunzten gegenständigen Lotosknospenfrieses, der in der Mitte des ersten Jahrhundert n. Chr. im Quellbezirk von Nîmes [39] zum ersten Mal vorkomme. Doch schliesst das eine etwas spätere Datierung der Tassen nicht aus, für die ich im Vergleich zu unserem claudischen Becher einen Ansatz in spätneronisch-frühflavische Zeit vorschlagen möchte.

Seltsamerweise findet sich der einfache, oben leicht ausladende Becher ohne Fuss und Henkel unter den bekannten Formen des Silbergeschirrs nicht. Er scheint sich von megarischen Bechern herzuleiten, wobei der flache Boden und das Lippenprofil hinzukamen. Ein Becher in Lyon [40], den Wuilleumier in die zweite Hälfte des ersten Jahrhunderts n. Chr. datierte, stellt ebenfalls eine Spielform dieser hellenistischen Reliefkeramik dar, doch ist der obere Rand stark eingezogen, so dass eine mehr kugelige Form entsteht. Niedriger und flacher ist der Becher aus Ingolstadt [41], der auch den Ansatz eines schwach abgesetzten Fusses zeigt. Ähnliche Formen gibt es in Glas, allerdings mit weniger ausgeprägtem Randprofil [42] und in arretinischer Terra Sigillata [43]. Die Form unseres Silberbechers ist also offenbar vom Toreuten mehr oder weniger frei gestaltet worden.

Die Werkstatt, aus der der Becher hervorging, liegt wohl in Italien. Keine besonderen Merkmale weisen auf einen griechischen, kleinasiatischen oder ägyptischen Ursprung hin. Doch ist das Problem der Zuweisung von Silbergeschirr an bestimmte Herstellungsorte noch lange nicht gelöst, so dass es auch in unserem Falle besser unentschieden bleibt.

Dem Silberbecher kommt durch seinen reizvollen Bildfries unter den Funden von Avenches eine besondere Bedeutung zu. Als Einzelfund muss er natürlich hinter den grossen Schätzen, deren einer unlängst in Kaiseraugst zutage trat, zurückstehen; solche mochten sich im Gepäck von römischen Feldherren oder Handelsleuten, die die Provinzen aufsuchten, befunden haben und durch irgend ein Geschick in unseren nördlichen Gegenden verblieben sein. Der Hildesheimer Silberschatz beispielsweise gehörte wohl einem Offizier des Varus und wurde bei der Katastrophe im Teutoburger Wald vergraben [44]. Unser Becher dagegen stammt aus dem Besitz einer in Avenches ansässigen Familie. Ob er ein Einzelstück war oder zu einem Service gehörte, entzieht sich einstweilen unserer Kenntnis. Jedenfalls zeugt er durch die kostbare Arbeit und das edle Material vom Reichtum, der einst in der Hauptstadt Helvetiens geherrscht haben muss.

[36] E. BABELON, *Le trésor d'argenterie de Berthouville,* Paris 1916, 98 f., Taf. 14.

[37] A. MAIURI, *La casa del Menandro,* Rom 1933, Taf. 41-44.

[38] (Oben Anm. 28), 80.

[39] R. NAUMANN, *Der Quellbezirk von Nîmes,* Berlin 1937, 53, Taf. 39.

[40] P. WUILLEUMIER, *Un gobelet en argent de Lyon,* RA 1936 (2) 46 f.

[41] D. E. STRONG, *Greek and Roman Gold and Silver Plate,* London 1966, Taf. 44 B.

[42] A. KISA, *Das Glas im Altertume* 3, Leipzig 1908, Formentafel 9, Nr. 382.

[43] *Kunst der Antike aus Privatbesitz Bern-Biel-Solothurn,* Bern 1967, Nr. 197, Taf. 28.

[44] K. LINDENMANN, *Der Hildesheimer Silberfund, Varus und Germanicus,* Hildesheim 1967.