

Zeitschrift: Schaffhauser Beiträge zur Geschichte
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Schaffhausen
Band: 53 (1976)

Artikel: Zu Werkstatt und Bildschmuck der römischen Jagdschale von Stein am Rhein
Autor: Urner-Astholz, Hildegard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-841865>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.11.2024

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

Zu Werkstatt und Bildschmuck der römischen Jagdschale von Stein am Rhein

von Hildegard Urner-Astholz

Ein so einzigartiges Objekt wie die römische Glasschale mit Jagdszenen, die im September 1969 in dem spätrömischen Friedhof des Städtchens Stein am Rhein gefunden worden ist, verlockt immer wieder zu neuen Forschungen. Der Fundort liegt im linksufrigen Stadtteil «Vor der Brugg», zu dessen Namen auf das deutsche Koblenz verwiesen werden mag, wo ebenfalls der kleinere Stadtteil jenseits des Flusses seit alters «Vor dem Bruck» heisst. Im folgenden soll die früher an dieser Stelle vorgelegte Abhandlung¹ in bezug auf die Herkunft der Schale und Einzelheiten des Jagdbildes erweitert und präzisiert werden.

Im Laufe der früheren Untersuchung hatte sich herausgestellt, dass das einzige im Hinblick auf Technik und Stil mit der Steiner Glasschale verwandte Stück das Fragment eines blau überfangenen Figurendiatrets aus Köln ist (Tafel XVI a)². Beide Objekte sind als nicht unterschiffene figürliche Diatrete angefertigt worden. Das Kölner Fragment befindet sich unter N 6211 im dortigen Römisch-Germanischen Museum und stammt aus der bekannten Sammlung des Konsuls Carl Anton Niessen in Köln, der vor Jahrzehnten seine Stücke sorgfältig betreut und zuverlässig deklariert hat. Bei diesem Fragment konnte er den speziellen Fundort in Köln nicht mehr ermitteln³. In der figürlichen Gruppe hatte Otto Doppelfeld eine sich

¹ Hildegard Urner-Astholz, *Die römische Jagdschale und eine Kugelschliffschale von Stein am Rhein*, Schaffhauser Beiträge zur Geschichte 51, 1974, S. 1—61 (zitiert: Urner).

² Ebenda Taf. 12 b und S. 47 f. u. 50 f.

³ Otto Doppelfeld hat daher die Bezeichnung «ohne Fundort» übernommen (*Römisches und fränkisches Glas in Köln*, Köln 1966, Taf. 146). Es kann folglich keine Rede davon sein, dass Doppelfeld das Fragment unter dem Kölner Dom gefunden hat, wie W. U. Guyan in *Helvetia archaeologica* 22/23, 1975, S. 72 angibt.

auf eine Löwin lehrende Frauengestalt gesehen⁴, während Peter La Baume und Josef Röder darin Dionysos auf einem Pantherweibchen zu erkennen meinten⁵. Neuerdings ist nun von Jörgen Bracker eine andere wohl eher zutreffende Analyse der Figur gegeben worden, die für die Steiner Ueberfangschale von grosser Relevanz sein könnte. Die reich mit Perlen verzierte langärmelige Tunika, die in der Spätantike zum Dienstkostüm des Kaisers gehörte, sowie die an wenigen Strichen noch erkennbare, bisher übersehene Strahlenkrone liefern ihm den Beweis, dass in der ruhenden Gestalt ein Kaiser wiedergegeben werden sollte⁶.

Da die Figurendiatrete in bezug auf die Schleiftechnik mit den Kameen verwandt sind und deshalb Cameogläser genannt werden, setzen diese schwierig herzustellenden kostbaren Objekte eine qualifizierte Werkstatt voraus, die mit dem notwendigen Instrumentarium verschiedenartigster Schleifrädchen ausgestattet sein musste⁷. Da lag es schon aus praktischen Gründen nahe, dass sich eine solche Manufaktur der Herstellung sowohl von echten Kameen als auch der Cameogläser-Diatrete widmete. Anhand eines Cameos mit der Wiedergabe Konstantins des Grossen und seiner Familie hat nun Bracker eine Kameenwerkstatt in Köln nachgewiesen und ihr auch die Anfertigung des besprochenen Figurendiatrets N 6211 zugeschrieben. Es muss nach ihm eine largitionale Werkstatt gewesen sein, das heisst eine solche, die ausschliesslich Aufträge des Kaisers auszuführen hatte. Die Verwandtschaft des Steiner Trinkgefässes mit dem Kölner Fragment, die bereits 1974 dargelegt worden war⁸, ist inzwischen von Otto Doppelfeld bekräftigt worden, indem er beide Objekte zusammen als Beispiele hervorragender Kölner Produkte abgebildet hat⁹. Damit wird auch die von der Verfasserin vertretene Herkunft der herrlichen Schale aus einer Kölner Manufaktur bestätigt¹⁰. Ja, man darf noch weitergehen. Da die Purpur-

⁴ *Römisches und fränkisches Glas in Köln*, S. 62.

⁵ Peter La Baume, *Glas der antiken Welt I*, Wissenschaftliche Kataloge des Römisch-Germanischen Museums Köln, N 21, Taf. 58, 3; er entscheidet sich im Gegensatz zu Doppelfeld für oberitalische Herkunft des Stückes. Josef Röder, *Die Diatretglasscherbe N 6211 des Römisch-Germanischen Museums Köln*, *Kölner Jahrbuch* 6, 1962/63, S. 98.

⁶ Jörgen Bracker, *Eine Kölner Kameenwerkstatt im Dienste konstantinischer Familienpolitik*, *Jahrbuch für Antike und Christentum* 17, 1974, S. 105 u. 106.

⁷ Josef Röder hat in seiner oben erwähnten Arbeit die technisch notwendigen Details einer solchen Werkstatt abgeklärt.

⁸ Urner S. 50.

⁹ *Zwei Jahrtausende Kölner Wirtschaft*, Bd. I, Köln 1975, S. 49, Abb. 32 u. 33.

¹⁰ Urner S. 46.

farbe auf Diatreten bis jetzt einzig dasteht¹¹ und der Purpur auf die Beziehung zu einer hochgestellten Persönlichkeit schliessen lässt¹², dürfte unser Fundobjekt in jener largitionalen Kölner Werkstatt geschaffen worden sein, in der später das Figurendiatret sowie der konstantinische Cameo angefertigt worden sind. Somit wären der Auftraggeber wie der mit dieser Spende Geehrte in der näheren Umgebung des Kaisers zu suchen. Dazu fügt sich die Beobachtung, dass Diatrete aus dem Bereich der largitionalen Kunst sowohl auf kaiserlichem Boden als auch bei bürgerlichen Bestattungen zutage getreten sind¹³. Da in dem spätrömischen Friedhof von Stein am Rhein das Plattengrab, zu dem die Schale offenbar gehört hatte, vollständig leer war, lässt sich nicht mehr entscheiden, ob hier eine militärische oder eine zivile Bestattung erfolgt war.

Als sich Gallienus im Jahre 257 mit Offizieren, Beamten und seinem Hofstaat zur Bekämpfung der Alemannen in Köln etabliert hatte, war von ihm dort gleich zu Anfang eine Münzstätte eingerichtet worden. Rom blieb zwar unbestritten die führende Reichsprägestätte unter dem Procurator monetae, einem dem Ritterstande angehörigen kaiserlichen Beamten; unter der Regierung des Gallienus umfasste diese zwölf Offizinen¹⁴. Indessen hatten es die ständigen kriegerischen Verwicklungen im 3. Jahrhundert notwendig gemacht, für die Kriegführung in der Nähe der Kriegsschauplätze Reichsnebenmünzstätten zu errichten, die z. T. nach einigen Jahren wieder eingingen. So übernahm Gallienus die erfahrensten Graveure aus der 257 aufgehörenden Münzstätte Viminacium in der Provinz Moesia inferior an der unteren Donau nach Köln und verwandte 259 einen Teil der Kölner Belegschaft wiederum zur Gründung einer neuen Prägestätte in Mailand¹⁵. In die entstandene Lücke traten Kunsthandwerker aus Gallien, die bald für die gallischen Sonderkaiser arbeiteten. Denn kaum hatte Gallienus 259 Köln verlassen, um gegen die in Oberitalien eingedrungenen Alemannen zu ziehen,

¹¹ Nachweis ebenda S. 47 ff.

¹² Ebenda S. 55.

¹³ Jörgen Bracker, op. cit. Anm. 11.

¹⁴ Niklaus Dürr, *Beobachtungen zur römischen Münzprägung*, Jahresbericht 1953 des Historischen Museums Basel, S. 5.

¹⁵ Richard Delbrueck, *Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus*, Berlin 1940, S. 5 u. 10 f. Vgl. dazu den Exkurs von Andreas Alföldi über die Nebenmünzstätten und das ständige Verschieben des Stempelschneiderpersonals, wodurch eine Vermischung verschiedener Traditionen hervorgerufen wurde, in: Richard Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs*, Berlin 1933, S. 6—8.

als der von ihm mit dem Schutze des niederrheinischen Gebietes betraute Postumus die Herrschaft als Usurpator an sich riss. Auf ihn folgte eine Reihe weiterer gallischer Gegenkaiser. Nach dem Erlöschen des gallischen Sonderkaisertums mit Tetricus im Jahre 274 gelangten die Münzstätten von Köln und Trier in die Hand des energischen und erfolgreichen Kaisers Aurelian¹⁶.

Da sich Gallienus als Liebhaber und Förderer der Künste auszeichnete, werden neben dem Münzamt noch andere kaiserliche Werkstätten für ihn gearbeitet haben. Aus der *Notitia dignitatum* ist ersichtlich, dass es in dem grossen Ministerium des *Comes sacrarum largitionum*, in dem unter anderem die silbernen *Largitionsschalen* angefertigt wurden, auch eine Abteilung «*sculptores et ceteri artifices*» gegeben hat¹⁷. Dem *Procurator monetae* waren sämtliche Zweige der Münzstätte unterstellt, darunter auch die *sculptores* oder *sculptores*, denen die Gravierung der Münzstempel oblag. Neben dem Ausmünzen des Metalls beschäftigten sich im 3. Jahrhundert die qualifizierten Handwerker der Münze im Nebenberuf mit Goldschmiedearbeiten und die Stempelschneider mit Gemmenschnitt. Dass diese kombinierte Tätigkeit schon in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts betrieben worden ist, hat der Numismatiker Niklaus Dürr anhand eines Karneols im Basler Historischen Museum nachgewiesen. Auf jener Gemme sieht man als Serapis das Porträt des Tetricus; es stimmt in Schnitttechnik und Stil überein mit Goldstücken des Victorinus und Tetricus aus der Münzstätte Trier¹⁸. Von solchen Ateliers dürften Verbindungen zu den *diatretarii* kostbarer mit Hoch- und Tiefschnitt dekoriertes Glasgefässe bestanden haben.

Der hier skizzierte Hintergrund ist wichtig im Hinblick auf die Datierung der Schale, für die sich der Verfasserin auf Grund der früher vorgelegten Untersuchung das Jahrzehnt vor oder nach 270 ergeben hat. Obwohl sonst bei Gläsern oft nur eine Eingliederung in den Zeitraum eines halben Jahrhunderts erfolgen kann, bieten hier der künstlerische Stil des Bildschmucks sowie der Inhalt der Darstellung die Möglichkeit, die zeitliche Bestimmung auf rund zwei Jahrzehnte zu fixieren.

Mit Zurückhaltung soll hier noch die Frage angeschnitten werden, ob bei diesem kostbaren Objekt nicht gewisse Einzelheiten des

¹⁶ Delbrueck, *Münzbildnisse*, S. 11.

¹⁷ Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts*, S. 70. Ueber kaiserliche Ehrengeschenke orientiert Bernhard Overbeck, *Argentum Romanum, Ein Schatzfund von spät-römischem Prunkgeschirr*, München 1973.

¹⁸ Niklaus Dürr, *Beobachtungen zur römischen Münzprägung*, a. a. O. S. 3.

Bildschmucks mit Goldstaub bemalt gewesen sein könnten. Bei den kölnischen Schlangenfadengläsern wurden ja oftmals dünne vergoldete Fäden aufgelegt, von deren zartem Ueberzug allerdings nur noch wenig erhalten ist. Immerhin konnte Doppelfeld einen Becher und ein hübsches Eimerchen mit einer solchen Verzierung abbilden¹⁹. Ferner war eine Verarbeitung von Glas und Gold im 3. Jahrhundert schon auf Goldgläsern praktiziert worden. Speziell ist die Verbindung von Purpur und Gold aus der Repräsentation hoher Persönlichkeiten geläufig²⁰. Zudem ist nachgewiesen, dass die elfenbeinernen Konsulardiptychen mit einem Ueberzug von Purpurfarbe versehen, mit Rot als Unterlage für Gold bemalt oder auch polychrom ausgestattet waren, wobei die Augensterne oftmals in Schwarz eingelegt worden sind²¹. Das vertiefte Auge des Pantherjägers könnte eine solche Annahme unterstützen. Alle Spuren sind freilich durch die jahrhundertelange Einwirkung des Erdbodens ausgelöscht; aber auch bei den Diptychen, die ja schädigenden Einflüssen viel weniger ausgesetzt waren, haben sich nur ganz geringe Reste erhalten.

Unter den jetzt gewonnenen Aspekten mögen gewisse Einzelheiten der Jagdszenen neu überprüft werden, besonders am Pantherjäger; denn er ist vorzüglich ausgeprägt, während die Gesichtspartie seines Gefährten schwächer eingraviert ist und der Gesamteindruck durch das abgebrochene Stück beeinträchtigt wird. Schon die Figur der Jäger und ihre Kleidung beweisen, dass es sich bei dem Bildschmuck der Steiner Schale nicht um die Darstellung einer der üblichen im Amphitheater veranstalteten Jagden auf wilde Tiere handeln kann; es wird keine Nummer aus einem Arena-Programm geboten und keine Tierhetze wiedergegeben, an der hier die beiden Jäger Römer oder Barbaren sein können²². Wenn man die *venatores* auf den Konsulardiptychen des Areobindus, des Anasta-

¹⁹ *Römisches und fränkisches Glas in Köln*, Taf. 121 oben und Taf. 119 sowie Text S. 54, ferner das Carchesium auf Taf. 118.

²⁰ Vgl. etwa Andreas Alföldi, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1970, S. XIV und passim.

²¹ Beispiele bei Richard Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin 1929 (zitiert: Delbrueck), Textband S. 21, 104, 110, 112, 123, 127, 143, 146 ff., 151 f., 154, 156, 161, 174, 180, 188, 205 u. 218. Ebenso erfahren Silbergefäße goldene oder auch bunte Bemalung Delbrueck, *Kaiserporträts*, S. 144.

²² So Walter Ulrich Guyan, *Stein am Rhein, Kelten-Römer-Germanen*, *Helvetica archaeologica* 22/23, 1975, S. 61, 64 u. 66 (zitiert: Guyan). Bei seinem Grabungsbericht fehlt die Erwähnung des kleinen ganz erhaltenen Glasbechers der Form Morin-Jean 11 (vgl. Urner S. 52 f.).

sus, des römischen Konsuls von 435, des Kaiserpriesters von 400 und der etwa gleichzeitigen «Venatio mit Hirschen» sowie der «Venatio mit Löwen»²³ betrachtet und sich auf Mosaiken, Male- reien, Lampen und Terra sigillata nach solchen Szenen umsieht, so trifft man stets auf Tierkämpfer von plumper, muskulöser Gestalt und ausdruckslosem Gesicht. Der Pantherjäger hingegen trägt deut- lich vornehme Gesichtszüge, und aus seinem gesammelten Blick spricht die disziplinierte Ueberlegenheit einer geistigen Haltung.

Ebenfalls unterscheiden sich hier die jungen Männer in ihrer Kleidung gründlich von den venatores in der Arena. Jene pflegten sich mit einem dreieckigen Bauchschorz und einer starken Leder- weste zu schützen (Tafel XVII a), was im Steiner Bildschmuck entge- gen der These von Walter Ulrich Guyan nicht der Fall ist²⁴. Anders agierten die von Richard Delbrueck so genannten Tierspieler, die mit einer langen, einseitig geschlitzten Tunika bekleidet waren; sie hatten die Tiere zu reizen, um sich dann mit grosser Wendigkeit ihrem Zugriff zu entziehen²⁵. Für die vorliegenden Szenen fallen sie ausser Betracht. Wie damals andere vornehme Herren auf der Jagd so sind hier die beiden Jäger in eine kurze, stoffreiche Tunika von klassischem Schnitt mit langen Aermeln gekleidet²⁶. Diese schwingt frei aus und ist unten nicht eng zusammengezogen oder an den Hüften untergesteckt wie bei den Arenajägern. Aber vor allem lässt sich bei den im Zirkus agierenden Jägern keine flatternde Chlamys beobachten. In dem Bild auf der Glasschale ist diese aus der Jagd in der freien Natur entlehnt, wo sie besonders dem be- rittenen Jäger eigen war.

«Stets hat die Chlamys purpurne Einsätze.» Diesen Satz Del- bruecks hat Guyan übernommen²⁷ und unbedenklich auf die Arena- jäger übertragen, indem er ignoriert, dass diese Feststellung das Dienstkostüm der hohen kaiserlichen Beamten, die eine lange, bis auf die Füsse herabhängende Chlamys trugen, betrifft²⁸. Auf jener waren grosse viereckige Einsätze aus purpurfarbenem Stoff ange- bracht mit der Bestimmung, dass die Beamten auf ihnen kaiserliche Geschenke empfangen oder überreichen sollten. Der eigenartige Ritus der verhüllten Hände war schon am persischen Hofe üblich

²³ Delbrueck, Tafelband Nr. 9—12, 20 f., 37, 57 f., 60.

²⁴ Guyan S. 62.

²⁵ Delbrueck S. 75 f.

²⁶ Jacques Aymard, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins*, Paris 1951, S. 205.

²⁷ Delbrueck S. 38 und Guyan S. 62.

²⁸ Delbrueck S. 38.

gewesen; seine Nichtbeachtung hatte z. B. unter Kyros die Todesstrafe nach sich gezogen²⁹. Man sieht die grossen, dunklen Einsätze am besten an den Gewändern der hohen Würdenträger auf den Mosaiken mit Justinian und Theodora in San Vitale zu Ravenna (Tafel XVIII a). In keiner Weise können sie in Zusammenhang gebracht werden mit den beiden schmalen Streifen auf der Steiner Chlamys. Diese erlauben vielleicht eher einen Hinweis auf die Saphirgemme mit Constantius II. auf der Eberjagd, wo sich an dessen rechtem Oberarm zwei schmale Streifen befinden³⁰.

Schliesslich sind noch die Aermelborten zu beachten; sie scheinen einen Besatz von zwei Reihen senkrechter Streifen nachzuahmen und sind ein weiteres Zeichen einer noblen Persönlichkeit wie auch die jeweils an der rechten Schulter befindlichen Segmente oder Besatzstücke. Die Aermel kennzeichnet Guyan mit einem von Delbrueck übernommenen Passus: «Solche weiten Tunicae haben fast stets Vorderärmel für die Unterarme, die wegen der Grösse der Armschlitze nach dem Handgelenk zu trichterförmig verengt sind³¹.» Die Aermel der Steiner Jäger sind jedoch gleichmässig anliegend. Das weite Armloch mit den sich trichterförmig verengenden Vorderärmeln gehört zu der zweiten oberen Tunika an der Kleidung des vornehmen Standes und nicht zum Artistenhabit, was Guyan übersehen hat. Die Steiner Figuren tragen keine zweite Tunika.

Da in den beiden Steiner Jägern keine routinierten Berufskämpfer dargestellt werden, ist nun zu prüfen, ob die am Boden liegenden Beigaben als Siegerpreise anzusprechen sind³². Obwohl es zunächst einen solchen Anschein machen könnte, erheben sich gewisse Zweifel an dieser Annahme. Wie Delbrueck immer wieder betont,

²⁹ Xenoph. hellen. 2, 1, 8, hg. v. C. Hude, Leipzig 1930. Vgl. ferner Albrecht Dieterich, *Der Ritus der verhüllten Hände*, Kleine Schriften, Berlin 1911, S. 440 ff. sowie Andreas Alföldi, *Die monarchische Repräsentation* S. 33, besonders S. 35. Als Aurelian bei der grossen Markomannengefahr die Sibyllinischen Bücher bringen lässt, heisst es: «velatis manibus libros evolvite!», Hist. Aug. Aurel. 19. Diese Sitte wird später vom Christentum übernommen. So tragen die Engel heilige Gegenstände, z. B. die Marterwerkzeuge oder Christus in der Mandorla wie an der Lausanner Kathedrale, indem ihre Hände unter einem Tuch verborgen sind. Justinian selbst hält auf dem Mosaik von Ravenna die goldene Schale, die als Spende für das Messopfer bestimmt war, auf der verhüllten linken Hand, *Tafel XVIII a*.

³⁰ Delbrueck, *Kaiserporträts*, S. 152 mit Abb. 49 sowie Taf. 74, 1; es könnte sich aber auch um Armringe handeln.

³¹ Delbrueck S. 32, Guyan S. 62.

³² So Guyan S. 66 f.

können auf diesbezüglichen Darstellungen die Preise für die siegreichen Artisten nicht von den *Missilia* unterschieden werden³³. Unter *Missilia* sind die am Boden liegenden, vom Spielgeber dem Volke gespendeten Gegenstände zu verstehen, die von den Zuschauern nach Hause mitgenommen wurden³⁴. Damit es beim Zugreifen keinen zu grossen Tumult gab, wurden solche manchmal gegen Marken abgegeben oder an formierte Gruppen ausgeteilt³⁵. Unter der Spende oder *sparsio* des hohen Spielgebers befanden sich in reichlicher Menge Silbermünzen, die in Säcken bereitgestellt waren (Tafel XVII b) und den vorgeschriebenen Silbergehalt ohne Dispens nicht überschreiten durften³⁶. Fast immer gehörten weiterhin dazu Palmzweige sowie runde Schüsseln und oblonge und runde Platten — alles aus Silber. Diese fungierten sowohl als *Missilia* wie auch als Siegerpreise. Zwar hatte schon Richard Zahn die Blätter auf den Konsulardiptychen des Areobindus nicht für wirkliche Siegerpreise gehalten, sondern eher für die von den Griechen übernommene Sitte der *Phyllobolia*, bei der das Publikum durch Werfen von Zweigen und Blättern seinen Beifall ausdrückte³⁷. Indessen sind die Kränze eindeutig Siegerpreise, während die goldenen Halsringe (*torques*) und Fibeln vom Kaiser verliehene militärische Auszeichnungen darstellten, zu denen oft auch Gürtelschnallen zählten³⁸. Ein siegreicher Feldherr wie Belisar spendete aus seiner Kriegsbeute Silbersachen und goldene Gürtel³⁹. Sämtliche Palmblätter, die in der *Notitia dignitatum* (Tafel XVI b)⁴⁰, den Konsulardiptychen oder auf Medaillons vorkommen, sind durch eine deutliche Mittelrippe gekennzeichnet, mit Spitze und manchmal mit Stengelansatz markiert, dazu ziemlich gross, so dass unsere kleinen schraffierten

³³ Delbrueck S. 70, 111—115, 130, 137, 155.

³⁴ Ebenda S. 70.

³⁵ Ebenda S. 68 u. 73 sowie Corippus, in laudem Justini 4, 67—69 (ed. Partsch): «disposuere gradus, quis staret in ordine longo / divisum in turmas atque in sua corpora vulgus / posset ut exertas ad munera tendere palmas», vgl. Delbrueck S. XL.

³⁶ Delbrueck S. 68.

³⁷ Richard Zahn, *Siegerkrone auf einer Tonlampe*, Zeitschrift für Numismatik 24, 1904, S. 362, Anm. 1. Die Palme als Siegespreis beim Wagenrennen wurde nach Livius 10, 47 erstmals 293 v. Chr. «nach griechischer Sitte» eingeführt; Horaz bezeichnet sie in seinem *Carmen an Maecenas* 1, 1, 5 als *palma nobilis*; vgl. O. Doppelfeld, *Der Zirkus-Kontorniat vom Kölner Dom*, Kölner Jahrbuch 12, 1971, S. 73.

³⁸ Delbrueck S. 72. Vgl. die Gürtelschnallen auf *Tafel XVI b*.

³⁹ Ebenda S. 70.

⁴⁰ Abbildung nach Delbrueck S. 4, Abb. 1 d aus dem Pariser Codex.

Dreiecke keineswegs unzweideutig zu den Siegerpreisen gezählt werden können. Sie erscheinen z. B. ganz gleich als Ornament in den Blütenkelchen auf dem Diptychon des Sividius (Tafel XVI c), dessen Dekorationsstil Delbrueck als mittelrömisch bezeichnet, was zu der Herstellungszeit der Glasschale passen würde⁴¹. Die Kleinheit dieser Gebilde fällt darum auf, weil die beiden Jäger grösser als die auf den Diptychen dargestellten Kämpfer sind. Ähnlich zweifelhaft verhält es sich mit den beiden runden Gegenständen am Boden, von denen der linke ergänzt ist wie auch die drei langovalen Gebilde, von denen jeweils nur ein winziger Rest erhalten war. Denn die spargierten Platten weisen meistens eine doppelte Umrandung und die Schüsseln eine leichte Vertiefung auf⁴². Es ist kaum einzusehen, weshalb der sonst so sorgfältig arbeitende Kölner diatretarius hier ungenau vorgegangen sein sollte. Immerhin mag trotzdem für die dreieckigen und runden Gebilde die Deutung als *Missilia* oder Siegerpreise offenbleiben.

Keineswegs aber wurden die silbernen und goldenen Gegenstände etwa bei jedem Tierkampf in der Arena gespendet. Die auf den Konsulardiptychen wiedergegebenen Szenen beziehen sich immer nur auf die grossen Festvorstellungen, die der Consul ordinarius nach seinem feierlichen Amtsantritt am 1. Januar veranstaltete. Sie fanden an verschiedenen Tagen in fünf bis sieben *processus* statt. Dem Zug auf das Kapitol oder das Forum folgten die Wagenrennen im Zirkus, danach an einem späteren Termin die Vorführungen und Kämpfe mit Tieren, die jeweils im Amphitheater in Rom — dort im Kolosseum — oder in Konstantinopel abgehalten wurden⁴³. Ebenso gab es grossartige Geldspenden und *Missilia* bei kaiserlichen Festvorführungen, bei dem Triumph eines Feldherrn oder an privaten Veranstaltungen von Tierkämpfen auf Kosten grosser Herren. Ueber die wertvollen Siegerpreise bei solchen *Ludi privati* berichtet Sidonius Apollinaris, *carm.* 23, 432 ff. anlässlich eines Wagenrennens im Zirkus, bei dem sich sein Freund *Consentius* hervorgetan hatte. Er zählt dort Palmzweige, seidene Kleider, Halsringe und Kränze auf und kennt sogar Trostpreise für die Unterlegenen, nämlich Decken (*tapetae*), die mit verschiedenfarbigen Fransen eingefasst waren⁴⁴. Um diese ehrgeizige Verschwendung ein-

⁴¹ Delbrueck S. 107 und N 8.

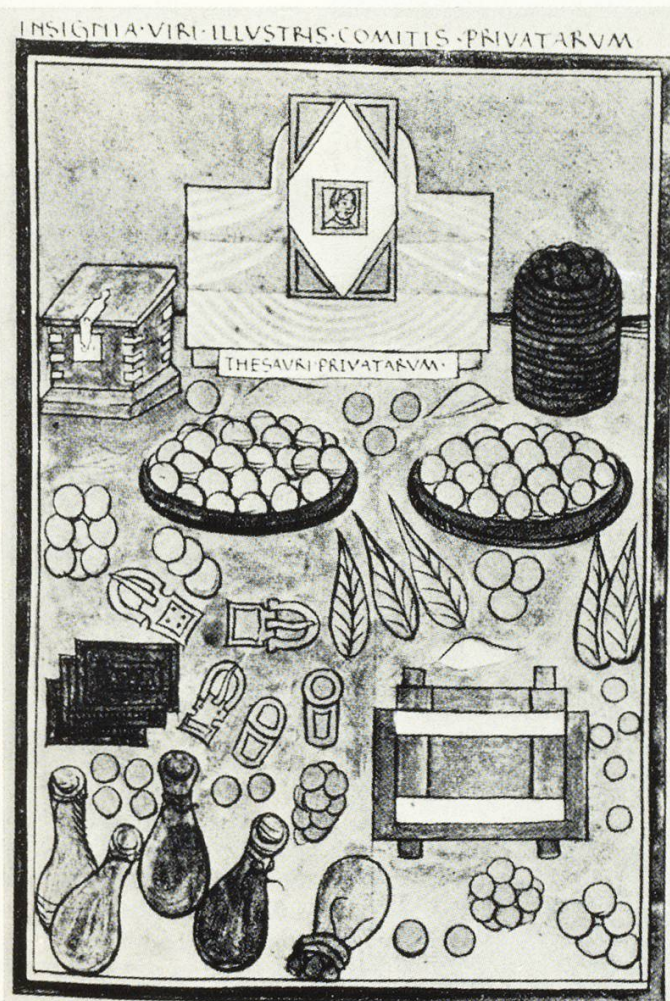
⁴² Vgl. bei Delbrueck die Nummern 7 V, 10 V, 11 u. 12, 16, 20 V, 23—25, 32 u. 35.

⁴³ Delbrueck S. 66 f.

⁴⁴ Ebenda S. 70, wo der *Passus* aus den *Carmina* des Sidonius ausführlich zitiert ist; ferner O. Doppelfeld, *Kölner Jahrbuch* 12, 1971, S. 73.



Fragment eines blau überfangenen Figurendiptychs aus Köln.
Römisch-Germanisches Museum Köln, Inv. Nr. 6211



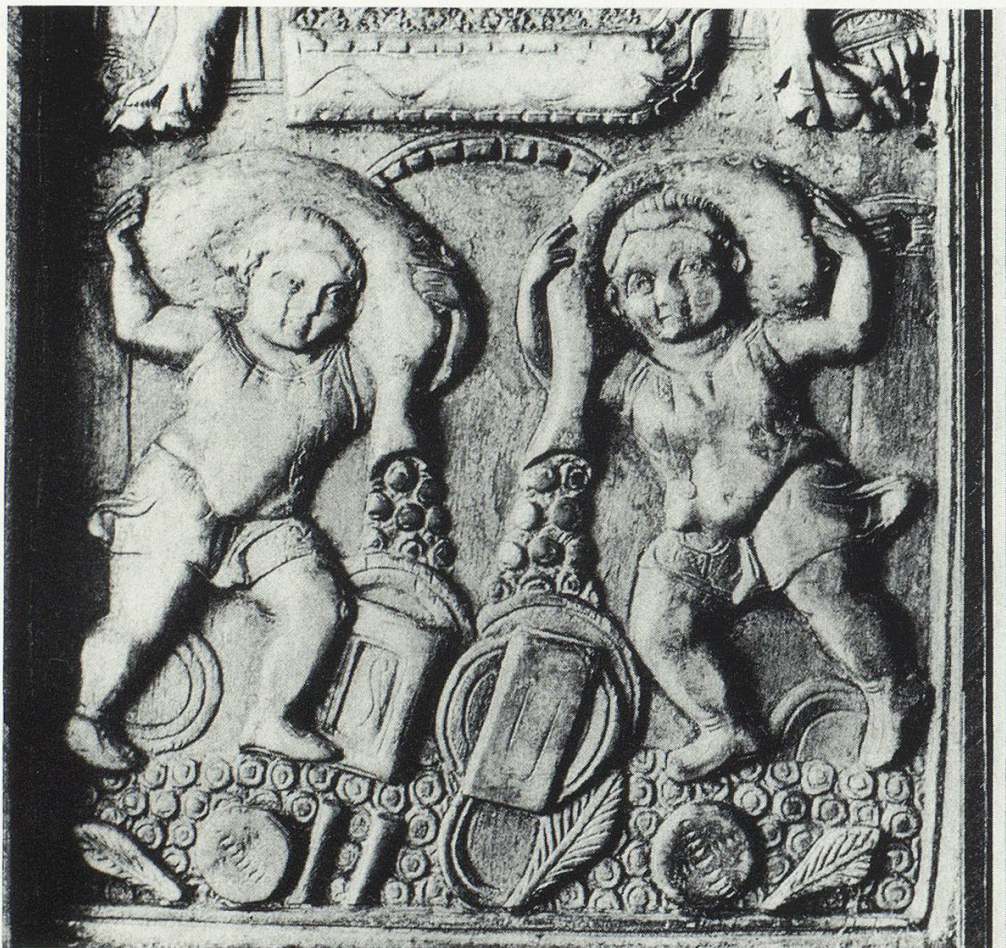
Insignienbild aus der Notitia dignitatum: Münzen verstreut oder in Beuteln, Schalen, Truhen und einem Korb sowie Palmzweige, Platten und Gürtelschnallen



Teilstück vom Diptychon des Sividius,
488 Konsul in Rom.
Cabinet des médailles, Paris



Arenaszene auf dem
Diptychon des Areobindus,
506 Konsul in Konstantino-
pel.
Schweizerisches Landes-
museum, Zürich



Am Boden diverse Platten,
Palmzweige, Silberbarren
und von Sklaven ausge-
schüttete Münzen.
Unterer Teil vom
Diptychon des Clementinus,
513 Konsul in
Konstantinopel, Liverpool



Justinian, umgeben von geistlichen und weltlichen Würdenträgern und seiner Leibwache.
Mosaik in San Vitale in Ravenna



Unterer Teil vom silbernen Missorium des Aspar, 434 Konsul in Rom.
Archäologisches Museum Florenz

Bildnachweis

Tafel XVI a: Photo des Römisch-Germanischen Museums Köln.

Tafeln XVI b und c, XVII a und b, XVIII a und b aus: Richard Delbrueck,
Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler,
Berlin 1929: S. 4, Abb. 1 d (Notitia dign.), T 8 Sividius, T 16 Cle-
mentinus, S. 36 (Justinian), T 35 Aspar.

Ausser Tafel XVI a wurden alle Aufnahmen im Museum zu Allerheiligen
von Herrn Ernst Jaggi angefertigt.

zudämmen, wurde 384 ein Gesetz gegen den Luxus erlassen, aus dessen Verboten sich auf die bis dahin üblichen Gewohnheiten schliessen lässt.

Auf mehreren Konsulardiptychen zeigen die unteren Abschnitte statt einer Zirkusschau nur Münzen, Geldsäcke und silberne Platten (Tafel XVIIb)⁴⁵. Sie illustrieren in erster Linie die Spendefreudigkeit und den Reichtum des Spielgebers, des oben thronenden Konsuls, und erst sekundär ihre Verwendung als *Missilia* oder Preise. So sind auch in der *Notitia dignitatum* diese zur *Largitio* des hohen Beamten gehörenden Gegenstände losgelöst von der Beziehung zum Zirkus wiedergegeben. Auf der in der Ermitage in Leningrad befindlichen silbernen *Largitionsschale* aus Kertsch, die den triumphierenden Constantius II. zeigt, liegen unter dem Pferd Palmblätter und ein grosser Schild, die nichts mit der Arena zu tun haben, sondern den Sieg des Kaisers unterstreichen wollen⁴⁶. Bemerkenswerterweise ist auf dem Konsulardiptychon N 60 mit der Jagd auf Löwen, wo über die ganze Vorder- und Rückseite verteilt jeweils vier Männer mit acht Löwen kämpfen, kein Preis verstreut — etwa weil hier der Spielgeber nicht mit dargestellt ist? Aus dem Vorhergehenden hat sich ergeben, dass bei den gewöhnlichen Vorstellungen keine Fülle silberner Preise zu erwarten war. Mosaiken und Malereien zeigen denn auch solche Tierkampfszenen ohne Siegerpreise.

Unter den Waffen findet sich in der *Sparsio* auf den erhaltenen Darstellungen nie ein Köcher; er ist kein für diese Veranstaltungen typisches Requisit. Statt seiner benutzten die *venatores* ausser der Lanze das Lasso⁴⁷. Auf dem Konsulardiptychon des späteren Constantius III. gehört der dort abgebildete einfache Köcher ohne Riemen samt Schild und Schwert zu den abgelegten Waffen der vorgeführten gefangenen Germanen⁴⁸. Als Attribut der Artemis verweist unser verzierter Köcher auf die Jagd in der freien Waldlandschaft.

Ein so grosser Schild oder eine Lanze gehören ebenfalls nicht zu den üblichen Siegerpreisen. Auf dem silbernen *Missorium* des Aspar von 434 fungieren zwar drei Schilde in der Spende; allein sie sind viel kleiner als üblich — kaum halb so gross wie die daneben liegenden Platten —, so dass sie eher Zierobjekten als brauchbaren Schilden gleichen (Tafel XVIIIb)⁴⁹. Der am Boden liegende Schild im Steiner

⁴⁵ So bei Delbrueck die Nummern 7, 16, 23—25, 32 u. 34.

⁴⁶ Delbrueck S. 71, Abb. 26 und *Kaiserporträts* S. 151 u. Taf. 57.

⁴⁷ Delbrueck S. 75 u. 222 sowie N 57.

⁴⁸ Ebenda S. 91 u. N 2.

⁴⁹ Das ganze *Missorium* ist abgebildet Delbrueck N 35; es misst 42 cm im Durchmesser; vgl. auch S. 156.

Bildschmuck soll doch wohl zunächst die Tapferkeit des ungeschützten Helden betonen. Es könnte freilich noch eine zweite Nuance mitschwingen; denn der Rundschild an sich impliziert zusätzlich eine alte, sich aber bis zum Ende des Römerreiches durchhaltende Beziehung zur Aristokratie. Nach der Ueberlieferung, die Livius 1, 43,1 ff. weitergibt, hatte Servius Tullius das römische Volk in Klassen und Zenturien eingeteilt: Die erste der fünf Klassen umfasste die vornehmsten und reichsten Bürger, und allein diesen stand bei ihrer Bewaffnung der Rundschild (clipeus) zu, während sich die beiden nachfolgenden Klassen mit dem Langschild (scutum) zu schützen hatten. Daher sieht man auf Abbildungen von Kaisern, Feldherrn und hohen Offizieren den Rundschild, wie er dem Kriegsgott Mars sowie den Heroen der Antike eigen war.

Eine Lanze erscheint einzig auf dem Diptychon des Kaiserpriesters von 400 zusammen mit dem Lasso, den beiden Ausrüstungsgegenständen des Tierkämpfers, in der Arena⁵⁰. Vielleicht hat aber bei dem Steiner Bildschmuck ausser der Bestimmung für den praktischen Gebrauch der Gedanke an die hasta pura, einen Lanzenschaft ohne Eisen, mitgespielt. Diese alte und seltene hohe Auszeichnung wurde in der Epoche der ausgehenden Republik und während der Kaiserzeit nur an hohe Offiziere wie Tribune, Präfekten und Legionsbefehlshaber verliehen⁵¹. Dann würde es sich also wie bei dem Torques um eine militärische Ehrung handeln, die ihren Sinn hier erst richtig gewinnt, wenn man sich an den hohen Grad des Besitzers der Jagdschale erinnert. Zudem war die Lanze als altrömisches Rechtssymbol der Souveränität in die Kaiserzeit weitertradiert worden⁵². Die Waffen offenbaren hier den der antiken Denkweise geläufigen Zusammenhang zwischen Jagd und Kriegsdienst; hatte doch Horaz die Jagd als «Romana militia» gepriesen⁵³.

Anhand einer Studie über das Jagdmotiv in der Antike ist von der Verfasserin dargelegt worden, dass der Bildschmuck auf der Glasschale von Stein am Rhein die Virtus, die spezifisch römische Tapferkeit, in der abgeklärten Form der mittleren und späten Stoa verherrlichen will⁵⁴. In dieser auf die Unsterblichkeit ausgerichteten

⁵⁰ Vgl. *Anm.* 47.

⁵¹ Pierre Grimal, *Römische Kulturgeschichte*, München 1961, S. 195 f.

⁵² A. Alföldi, *Die monarchische Repräsentation*, S. XI, sowie *Hasta-Summa imperii, The spear as embodiment of sovereignty in Rome*, *American Journal of Archaeology* 63, 1959, 1 ff.

⁵³ Hor. sat. 2, 2, 10, vgl. Urner S. 27, Anm. 61. Guyan schreibt unverständlich vom «4. Jahrhundert, in welchem der Staatsdienst als militia aufgefasst wurde» (S. 61).

⁵⁴ Urner S. 30.

Virtus liegt auch die Qualifizierung der Schale als Grabbeigabe. Die Virtus vereinigt Tapferkeit mit Standhaftigkeit — *patientia* — und Selbstbeherrschung. Eine eigenartige Aktivität im Ertragen durchdringt sie, so dass man in Uebereinstimmung mit Sallust — und auch mit Seneca — formulieren könnte: «Virtus ist zugleich *patientia*⁵⁵.» Sie umschliesst weiterhin Seelengrösse (*magnitudo animi*) mit Würde, herrscherliche Milde (*clementia*) mit Freigebigkeit (*liberalitas*) und Spendefreudigkeit. Wieviel Gewicht gerade auch auf die letzte Eigenschaft gelegt wurde, beweisen die Konsulardiptychen, auf denen so oft Geldsäcke für die *Sparsio* bereitstehen oder zwei Sklaven aus geschulterten Säcken Münzen in grosse Behälter zur späteren Verteilung schütten (Tafel XVII b). Ferner gehört zur Virtus die *Pronoia*, die weise disponierende Voraussicht, die auch aus dem Gesichtsausdruck des Pantherjägers zu sprechen scheint. Der stoische Philosoph Panaitios hatte die Virtus mit einer in farbige Sektoren eingeteilten Zielscheibe verglichen. Jeder, der einen dieser Abschnitte trifft, wird von ihm als Sieger qualifiziert, da sämtliche Sektoren vom gleichen Mittelpunkt ausgehen und von derselben Kreislinie umschlossen sind⁵⁶. Die Fülle der Eigenschaften im Begriff der Virtus hatte sich in Rom erst allmählich aus der altrömischen Tugend der reinen Tapferkeit (*fortitudo*) entwickelt, indem der griechische Begriff der *Megalopsychia* aus der Philosophenschule der Peripatetiker, vor allem des Aristoteles, Einfluss auf die römische Aristokratie gewann⁵⁷. Dabei wurde die *Clementia* zu einer den Herrscher auszeichnenden Tugend, die in hervorragendem Masse von Caesar verkörpert wurde; Sallust stellt ihn unter diesem Aspekt dar, und er selbst hat sich in seinem *Bellum civile* als solchen geschildert. Augustus wurde dann das weithin leuchtende Vorbild des idealen Herrschers. Indem er in weiser Einsicht freiwillig auf die Macht verzichtete, hat er Zeugnis von seiner *magnitudo animi* abgelegt. Jahrhunderte später erscheint auf dem um 500 entstandenen grossen Jagdmosaik aus dem Hause der Worcester Hunt in Antiochia der ideale Herrscher, wie er auf den Speer

⁵⁵ So Walter Pöschl, *Grundwerte römischer Gesinnung in den Geschichtswerken des Sallust*, Berlin 1940, S. 12 ff.; vgl. auch Urner S. 24 f.

⁵⁶ Pierre Grimal, op. cit. S. 100.

⁵⁷ Die Entwicklung und breitgefächerte Ausprägung der *magnitudo animi* hat Ulrich Knoche aufgezeigt: *Magnitudo animi, Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung eines römischen Wertgedankens*, Philologus, Suppl. 27, 1935, Heft 3, S. 1—93, besonders S. 29, 52, 54, 65, 88. Vgl. ferner Doro Levi, *Antioch mosaic pavements*, Princeton 1947, I, S. 39 ff. und Urner S. 24 f.

gestützt als Verkörperung der Virtus im Mittelpunkt eines lebhaften Jagdgeschehens steht⁵⁸.

In der späteren Stoa wird der Begriff der Virtus verinnerlicht und von der politischen Zielsetzung weitgehend gelöst. Die neue Sinnggebung einer heroisch fundierten Menschenwürde schliesst die alte stoische Forderung nach der Bekämpfung der Leidenschaften ein. In dieser Schau verkörpern die wilden Tiere die ungebändigten Affekte und Laster und die dämonischen Kräfte in der Seele des Menschen. Mit diesem Bilde drückt die stoische Philosophie im Grunde eine uralte menschliche Verhaltensweise gegenüber dem als dämonisch gefürchteten Tier aus, was etwa eindrücklich aus etruskischen Reliefs spricht, z. B. auf einer Aschenkiste aus Chiusi, wo ein einsamer Reiter vor einem Baum mit einer Lanze auf eine dämonisierte Tiergestalt losgeht⁵⁹.

Falls die Blättchen und runden Gebilde auf der Steiner Schale im Sinne von Siegerpreisen gedeutet werden sollen, so ordnen sie sich ausgezeichnet in die früher vorgelegte Interpretation ein, indem sie als Verheissung der durch Virtus erworbenen Unsterblichkeit zu verstehen wären. Dieser verborgene Preis ist ja bereits in der Pinie mit ihren immerwährenden Nadeln und Früchten angedeutet⁶⁰. Würden sie als *Missilia* aufgefasst werden, so weisen sie auf Freigebigkeit und Spendefreudigkeit hin. Diese Eigenschaften werden von demjenigen, der sich der Virtus Romana verpflichtet weiss, verlangt und somit auch hier von den beiden jungen Männern gefordert. Eine solche Interpretation legt sich aus dem Fehlen des Spielgebers nahe. Deshalb kann hier bei den *Missilia* nicht auf dessen *Liberalitas* reflektiert werden wie bei den Konsulardiptychen, sondern nur auf diejenige der Kämpfer selbst. Die Untersuchung über das Jagdmotiv in der Antike hatte ja gezeigt, dass der Kampf mit wilden Tieren eine spezifische Aufgabe vornehmer junger Leute und hochgestellter Persönlichkeiten sein sollte. Diese Auffassung ist ins Mittelalter weitertradiert worden. Damals fiel dem Ritter die Pflicht zu, im Alleingang mit dämonischen Tieren zu kämpfen, wie es etwa an einem Kapitell im Chorumgang des Basler Münsters dargestellt ist. Als hilfreiches Vorbild galt dabei der Ritter St. Georg.

Von der frühen Römerzeit bis zum Ende des Weltreiches blieb diese Virtus eine Tugend der Aristokratie. Tapferkeit gab es im

⁵⁸ Nach der Interpretation von Doro Levi, op. cit. I, S. 364, Fig. 151 und S. 626 sowie II, Taf. 86 b.

⁵⁹ Arnold v. Borsig, *Die Toscana*, Wien 1938, Abb. 93.

⁶⁰ Hildegard Urner, *Der Pinienzapfen*, Neue Zürcher Zeitung v. 17. Jan. 1970, Nr. 26.

römischen Heere und sonst genug, selbstverständlich auch in der Arena. Den spezifischen durch geistige Kräfte und zielstrebiges Tun geprägten Begriff der Virtus Romana jedoch nahm die römische Nobilität für sich allein in Anspruch. Da überhaupt nur eine hohe Bildung sowie Reichtum die Voraussetzungen dazu schufen, blieben sozial niedrigere Kreise ohnehin davon ausgeschlossen.

Der diatretarius der Steiner Jagdschale hat in seinem kunstvollen Bildschmuck Motive der freien Jagd mit solchen aus der Arena — Panther, Missilia oder mögliche Siegerpreise — kombiniert. Auf diese Weise konnte er einen eigentümlichen Schwebezustand erreichen, um mit einer örtlich nicht fixierten Handlung den Kampf des einzelnen in der Arena des Lebens nach stoischer Auffassung als das eigentliche Anliegen zur Geltung zu bringen. Eine realistische Arenaszene mit ihrer Unruhe und dem tumultuarischen Durcheinander von Menschen und Tieren hätte das niemals zu leisten vermocht. Der tiefe Sinn der Tierkampfbilder sollte sich in einem von Würde und zeitloser Geltung getragenen Kunstwerk enthüllen, was dem Künstler im Auftrage seines hochkultivierten Herrn in hervorragender Weise gelungen ist.