



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

Arc
726
11

WIDENER LIBRARY



HX 6E5I 7

Acc 726.11



Harvard College Library

FROM THE ESTATE OF

GEORGE MOREY RICHARDSON,

(Class of 1882),

PROFESSOR IN THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Received June 29, 1897.

Preussische Jahrbücher.

Herausgegeben

von

Hans Delbrück.

Inhalt:

Bitor Böhmert, Geh. Rath u. Professor in Dresden: Die legale Frage und das Wahlrecht	1
Adolf Micheliis, Prof. a. d. Univ. Strassburg: Der Silberschatz von Vésoucorale	17
Karl Budde, Prof. a. d. Univ. Strassburg: Das normatische Ideal im Alten Testament	67
Hans Delbrück: Die Arbeitslosigkeit und das Recht auf Arbeit	81
Hans Müller, Prof. a. d. Kunstakademie in Berlin: Erinnerungen an die ältesten Zeiten der königlichen Akademie der Künste zu Berlin	97
Vindex: Deutschland und die Weltpolitik. IV	112
Dr. Gustav Klotz, Berlin: Die Deutschen Kriegervereine	124
Heinrich Kresse, Schriftführer in Berlin: Empfindsame Sozialpolitik	145
Xanthippus: Gute alte deutsche Sprüche	149
Notizen und Besprechungen (siehe Innenseite)	164
Politische Korrespondenz (siehe Innenseite)	180

Erscheint jeden Monat.

Preis vierteljährlich 6 M. — Einzelheft 2 M. 50 Pf.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postämter.

Berlin

Verlag von Georg Stille

1896.

Notizen und Besprechungen.

Literarisches. Dr. D. Harnack, Rom: Die Geschichte des Erbkingswerkes. Dr. Max Riehl, Heinrich Heine als Dichter und Mensch. Prof. Dr. H. Conrad, Heinrich von Kleist als Mensch und Dichter. — Hermann Conrad, Prof. in Groß-Bichterfeld: Runo Fischer, Shakespeares Hamlet.

Pädagogik. Friedrich Paulsen, Prof. a. d. Univ. Berlin: Louis Liard, L'enseignement supérieur en France 1789—1893.

Koloniales. Supan, Prof. in Gotha: Karl Peters, Das Deutsch-Ostafrikanische Schutzgebiet.

Politische Korrespondenz.

Petersen, Zur Dänenfrage. — o, Deutschland und Rußland. — D, Die öffentliche Stimmung. Auswärtige Politik. Das bürgerliche Gesetzbuch. Prinz Ludwig von Bayern und der Partikularismus. Der evangelisch-soziale Kongreß. Arbeiter-Bachvereine.

Aufruf zu einem Denkmal für Heinrich von Treitschke.



F. G. TAEN ARR-HEE

En gros. Special und Original. En detail. China- und

Japan-Waaren und Thee-Import-Geschäft,

Lackwaaren, Porzellane,

Wandschirme, Dekorationsfächer etc. etc.

Illustrierte Preisliste gratis und franco.

Berlin, Leipziger Str. 119/120.

Der Silberschatz von Boscoreale.

Von

Adolf Michaelis.

I.

Das Jahr 1895, in dem die französischen Ausgrabungen in Delphi weniger ergebnisreich als zuvor gewesen zu sein scheinen, hat einmal wieder die alte Zauberstadt Pompeji für alle die in den Vordergrund des Interesses gerückt, denen das Alterthum noch kein bloßer Name geworden ist und die sich an jedem Zuwachs antiker Kunstschätze freuen. In der Stadt Pompeji selbst ist ein Haus, das Haus der Vettier, aufgedeckt worden, dessen ungewöhnlicher Reichthum an Wandgemälden gerechtes Aufsehen erregte; doch scheint es fast, als ob es sich mehr um die Menge, als um besonderen Werth der Gemälde handle, wie ja meistens bei den Gebäuden der letzten Periode Pompejis. Immerhin sind außer der guten Erhaltung auch einige Gemälde besonderer Art als neu hervorzuheben, und der Umstand, daß das Haus möglichst in seinem ursprünglichen Zustande bewahrt bleibt, wird ihm ohne Zweifel große Popularität verschaffen. Weit bedeutender ist jedoch die außerordentliche Entdeckung, die in geringer Entfernung von Pompeji, in Boscoreale, gemacht worden ist.

Dieser ansehnliche Flecken, einem Jeden bekannt, der einmal von Pompeji aus die Besteigung des Vesuvs unternommen hat, liegt wenige Kilometer nördlich von der verschütteten Stadt, höher an den Abhängen des Vulkans. In alter Zeit zum Gebiet Pompejis gehörig, hat die Gegend das gleiche Unheil über sich ergehen

lassen müssen, das im Jahre 79 den Hauptort verschüttete. Die dicke Bimsteinschicht, die die Umgegend von Boscoreale bedeckt, veranlaßte im Herbst 1894 einen dortigen Grundbesitzer, Herrn Vincenzo de Prisco, zu einer Ausgrabung, die wider alles Erwarten zur Entdeckung einer antiken Villa führte, ohne Zweifel des Landbesizers eines wohlhabenden pompejanischen Bürgers. Zwei eiserne Petschafte oder Stempel, die in dem Hause gefunden wurden, lassen die Wahl zwischen einem Tiberius Claudius Amphion und einem Lucius Cäcilius Aphrodisius; in dem einen wie in dem anderen Falle war der Besitzer ein Libertine von griechischer Abkunft. Zuerst schien das Hauptinteresse der Ausgrabung in der Entdeckung eines Badezimmers mit ungewöhnlich gut erhaltener Heizvorrichtung zu bestehen, wie sich denn überhaupt alsbald herausstellte, daß die etwas abgelegene Villa weder von antiken noch von modernen Schatzgräbern je heimgesucht worden war; sie bot dem glücklichen Besitzer eine vollkommene terra vergina dar. Aber groß war die Ueberraschung, als am 13. April 1895, am Tage vor Ostern, die Hacken und Schaufeln der Arbeiter eine Gruppe bloßlegten, welche geeignet war, tiefen Eindruck hervorzurufen. Ein Skelett lag am Boden ausgestreckt neben einem Kasten, in dem der Unglückliche — ob es der Herr des Hauses oder ein Diener war, thut nichts zur Sache — bemüht gewesen war, seine Kostbarkeiten zu bergen, vermuthlich um sie auf der Flucht mit sich davon zu tragen. Ein Tuch voller Silbergeräthe hatte er bereits in den Kasten versenkt, während er in den Händen sechs goldene Armbänder und eine lange goldene Kette hielt; anderes Geräthe lag vereinzelt hie und da, und mehr als tausend Goldmünzen fanden sich ringsum zerstreut. Offenbar hatte der immer heftiger werdende Aschenregen das Rettungswerk unterbrochen und den Mann inmitten seiner Schätze erstickt. Denn daß der Ausbruch von 79 die Ursache auch dieser Katastrophe war, geht unwiderleglich daraus hervor, daß die Münzen von Kaiser Tiberius bis zu Vespasian reichen. Die Hauptmasse (964 Stück) fällt in die Regierungszeit Neros, aber einzelne Stücke reichen bis in die letzte Hälfte der siebziger Jahre, also bis unmittelbar vor jenem Ereigniß. Auch die Bezeichnung eines Weinkruges mit den Namen der Konsuln des Jahres 60 führt zu dem gleichen Ergebniß. Diese bestimmte Datirung verleiht dem Funde einen besonderen Werth.

Bekanntlich giebt es in Italien ein Gesetz gegen Ausfuhr von Kunstwerken, die berühmte *legge Pacca*, ein trauriges Vermächtniß

des ehemaligen Kirchenstaates an das Königreich Italien. Es ist ja ganz begreiflich, daß ein an Kunstwerken so reiches Land wie Italien bestrebt ist, deren Ausfuhr möglichst einzuschränken und der Heimath so viel wie möglich von diesen Schätzen zu bewahren. Niemand würde etwas dagegen einwenden, wenn der Staat sich für alle Kunstwerke Italiens ein Vorkaufsrecht vorbehielte, aber es ist ein unerträglicher Eingriff in das Privatrecht der Besitzer, daß der Staat, auch wenn er selbst die Kunstwerke nicht erwerben kann oder will, dem Besitzer verbieten darf, sich ihrer ins Ausland zu entäußern. Und wenn nicht schon die Gerechtigkeit für Abschaffung dieses harten Gesetzes spräche, so sollte es dessen Unwirksamkeit thun. Denn wer weiß nicht, daß in den letzten Jahren (wie das übrigens früher auch geschah) bei der argen Finanzzerrüttung der altadligen Familien Roms ein kostbares Stück nach dem andern aus ihrem ererbten Kunstbesitz auf dem Schleichwege in die Fremde gegangen ist? Wir müssen uns eben daran gewöhnen, alte Lieblinge aus den römischen Privatsammlungen, Borghese, Sciarra u. s. w., in Kopenhagen oder anderswo diesseits der Alpen wiederzufinden, aber ein wahrer Schade jenes Schleichhandels besteht für die wissenschaftliche Forschung in den vielfach gefälschten Herkunftangaben, die den wirklichen Ursprung verdecken sollen, damit aber auch die wissenschaftliche Verwerthung in falsche Bahnen leiten.

Besteher Uebelstand gilt freilich nicht für den Silberfund von Boscoreale, aber die Unwirksamkeit des Gesetzes hat sich dabei wieder schlagend bewährt. Mitte April war die Entdeckung erfolgt, und schon im nächsten Monat befand sich der ganze Fund, nothdürftig von dem anklebenden Schmutze gereinigt, in Paris, mit Ausnahme einer allein gefundenen silbernen Frauenbüste, die schon vorher einzeln bei Seite geschafft worden war und ihren Weg ins britische Museum gefunden hatte. Da die Direktion des Antikenmuseums im Louvre, der der ganze Schatz zum Kauf angeboten ward, nicht in der Lage war, den begreiflicherweise sehr hohen Preis zu zahlen, und da also die Zerstreuung des wundervollen Ganzen zu befürchten war, trat Baron Edmund von Rothschild ein und benutzte die Gelegenheit, um die von gewissen Generalpächtern des französischen Patriotismus immer von Neuem vorgebrachten Zweifel an seiner national-französischen Gesinnung auf das Glänzendste zu widerlegen. Für 300000 Mark, so heißt es, erwarb er im Juni die 41 Stücke und, obwohl selbst ein feiner Kenner und eifriger Sammler, schenkte er selbigen Tages den

ganzen Schatz dem Nationalmuseum! Der nunmehrige glückliche Verwalter dieses Schatzes, der Direktor der Antikenabtheilung des Louvre, Herr Antoine Héron de Villefosse, konnte alsbald, am 28. Juni, der Akademie die Kunde von diesem großartigen Geschenk mittheilen und eine kurze Beschreibung der einzelnen Stücke vorlegen. Aber damit war weder der Silberschatz noch die Freigebigkeit des Schenkers erschöpft. Als im September noch weitere 54 Stücke desselben Fundes, allerdings durchweg von geringerer Bedeutung als jene zuerst erworbenen, nach Paris gebracht wurden, fanden auch diese auf dem gleichen Wege ihren Eingang in das Museum des Louvre. Bei Gelegenheit der hundertjährigen Stiftungsfeier des Instituts im vorigen Oktober konnte der ganze Schatz in der Salle des bijoux des Museums ausgestellt werden. Diese wundervolle Vereinigung eines so erlesenen Tafelgeschirres hat endlich einen amerikanischen Kunstfreund, Herrn E. B. Warren, bewogen, zwei vereinzelte kleine Stücke des Fundes, die er gekauft hatte, ebenfalls dem Louvre zu schenken. So fehlt dort zur Vollständigkeit — es sind zusammen 97 Stück —, so weit man bisher weiß, nur jene kleine Frauenbüste des britischen Museums. Da wohl geringe Aussicht vorhanden ist, daß dieses auf seinen Besitz verzichten sollte, so läßt sich wenigstens hoffen, daß eine kunstmäßige Nachbildung angefertigt und mit den Pariser Stücken vereinigt werde. Dann werden die *disiecta membra poetae* wieder bei einander sein.

Es ist nicht das erste Mal, daß ein größerer Fund silberner Gefäße und Geräthe gemacht worden ist. Um nur von unserem Jahrhundert zu sprechen, so ward 1810 im alten Falerii unweit Civita Castellana eine größere Menge Silbergefäße entdeckt, aber alsbald zerstreut. Pompeji selbst lieferte vor sechzig Jahren (1835 und 1836), bei der Ausgrabung der danach benannten *casa dell'argenteria*, einen zusammengehörigen Bestand von 25 Silbergeräthen, unter denen die zwei Becher mit Darstellungen von Kentauern und Eroten in sehr hohem Relief durch Abgüsse und Nachbildungen eine große Popularität erlangt haben. Der ganze Schatz bildet einen Schmuck des Neapler Museums. Aber auch außerhalb Italiens fehlte es nicht an ähnlichen Funden. Wenige Jahre zuvor, 1830, war in der Normandie, bei dem Dorfe Verthouville im Kreise Bernay, beim Bestellen eines Ackers der Schatz eines Merkurtempels zu Tage getreten, der nicht weniger als 69 Stücke Silbergeräth umfaßte. Es gelang, den ganzen

Fund beiſammen zu halten und dem Pariſer Münzkabinett zuzuwenden, deſſen hervorragende Münz- und ſchöne Gemmenſammlung dadurch nach einer anderen Seite erweitert ward. Einige der ſchönſten und intereſſanteſten Muſterſtücke dieſes Fundes, Teller, Schalen, Becher, Kellen, ſind durch die Firma Chriſtoſle und Co. in Silber nachgebildet worden und haben namentlich in Frankreich bedeutende Verbreitung gefunden. Neben ein paar älteren Bechern mit zarteftem und feiſtem Relief zeigen zwei Humpen ähnliche Rentaurenzſzenen, nur noch reicher durchgeführt, wie jene pompejanischen Becher. Andere Becher weiſen reichen Maskenſchmuck auf, wie er uns auch von dem Hildesheimer Fund und von großen Marmorvaſen her geläufig iſt. Beide Gegenſtände gehören eben zu den Lieblingsmotiven ſpätgriechiſcher und römiſcher Zierkunſt. Zwei weitere Funde lieferte Deutſchland. 1858 wurden in Lauerſfort unweit Greſeld die ſilbernen Ordensabzeichen (Phalerae) eines römiſchen Offiziers, aus neun Einzelpättchen beſtehend, ausgegraben. Der Eigenthümer ſchenkte ſie dem ſpäteren Kaiſer Wilhelm, der ſie dem Berliner Muſeum überwies. Ebendahin gelangte der andere große Silberſchatz, deſſen Entdeckung den Leſern noch in friſcher Erinnerung ſtehen wird. Welches Aufſehen erregte es, als im Oktober 1868 am Galgenberge bei Hildesheim, bei Anlegung eines neuen Schießtandes, gegen 70 Gefäße und Geräthe von Silber, im Geſammtgewicht von mehr als einem Zentner, zum Vorſchein kamen! Wiederum handelte es ſich, ſo ſcheint es, um den Schatz eines altgermaniſchen Heiligthums, den man mit reger Phantaſie bald mit der Niederlage des Varus, bald mit den Feldzügen des Germanicus vom Jahre 16 n. Chr. in Verbindung brachte, während wenigſtens einzelne Stücke ſicher in ſpätere Zeit gehören. Bei uns in Deutſchland ſind die Hauptſtücke dieſes Fundes wohl allgemein bekannt, ſei es durch die Originale, ſei es durch Nachbildungen in Gips, in Eiſen, in Silber, welch letztere in vollendetſter Ausführung wiederum von der Firma Chriſtoſle hergeſtellt worden ſind. — Von einem neuerdings in Aegypten gefundenen und in Berliner Privatbeſitz gelangten griechiſch-römiſchen Silberſchatz iſt biſher nur eine kurze Andeutung verlautbart.

Dieſen älteren Silberfunden reiht ſich alſo nunmehr der von Boscoreale an. Der Umſtand, daß außer Paris gerade Berlin im glücklichen Beſitz eines ähnlichen Schatzes iſt, hat dem Direktor der Antikenſammlung des Louvre, Herrn de Villeſſe, und dem Stifter, Herrn von Rothſchild, Anlaß zu der liebenswürdigen Auf-

merksamkeit gegeben, Photographien einiger besonders hervorragender Stücke, in der Größe der Originale aufgenommen, nach Berlin zu senden, damit sie in der dortigen archäologischen Gesellschaft vorgelegt würden. Das ist in der festlichen Winkelmannssitzung am 9. Dezember geschehen, indem Dr. Winter, der als Augenzeuge sprechen konnte, die schönen Blätter mit einigen orientirenden Bemerkungen begleitete. Der Güte Herrn Winters verdanke ich die Kenntniß der Photographien und einiger eigenen Beobachtungen, den Aufsätzen des Herrn de Villefosse in den Schriften der Pariser Akademie und in der Gazette des Beaux-Arts die Beschreibung der ganzen Sammlung und deren feinsinnige Würdigung. Mit der bereitwillig gewährten Erlaubniß beider Fachgenossen möchte ich versuchen, obschon ich leider die Originale noch nicht gesehen habe, einem weiteren Kreise von Lesern von den Hauptstücken des Fundes eine Uebersicht zu geben und dessen kunstgeschichtliche Bedeutung ins Licht zu stellen. Eine vollständige Veröffentlichung des ganzen Hortes ist für die vornehme Pariser Zeitschrift in Aussicht genommen, die aus den reichen Mitteln der Stiftung Piot herausgegeben wird. Der neue Fund wird damit einen großen Vorzug sowohl vor dem älteren von Berthouville, wie vor dem Hildesheimer Schatz genießen.

II.

Es würde ermüden, wollte ich über die zahlreichen Geräthe und Gefäße berichten, die entweder nur um ihrer Form willen unser Interesse erregen oder bloß ornamentalen Schmuck tragen. Schon allein die Stücke, die mit bildlichen Reliefs geschmückt sind, genügen vollständig, den Reichthum des ganzen Geschirres deutlich zu machen; es sind auch die einzigen, von denen mir Abbildungen vorliegen. Dabei mag gleich bemerkt sein, daß ein großer Theil der Gefäße aus Gegenständen besteht. Zwei, bisweilen auch noch mehr Stücke sind einander in Form und Schmuck so ähnlich, bisweilen fast ganz gleich, gebildet, daß sie sich sofort als zusammengehörig erweisen. Endlich mag auch hier schon auf die Inschriften hingedeutet werden, die an nicht wenigen der Gefäße angebracht sind; einige allgemeine Bemerkungen über sie sollen später folgen. Die den einzelnen Beschreibungen hinzugefügten Nummern beziehen sich auf die von Herrn de Villefosse gegebene Bezifferung.

Etwas Ungewöhnliches bieten sofort die beiden Spiegel. So überaus häufig eiserne Spiegel sind, wie sie besonders aus

etrurischen Fundstätten, neuerdings aber auch aus verschiedenen Gegenden Griechenlands zum Vorschein kommen, so selten sind silberne Spiegel. Beide sind sogenannte Handspiegel, mit einem Griff zum Anfassen versehen. Während die eine Seite des kreisrunden Spiegels einst in voller Politur strahlte, wird die Mitte der Rückseite von einem Reliefmedaillon eingenommen. Auf dem einen, einfacher geschmückten (20), ist dies Relief verhältnißmäßig groß, aber nur mäßig erhaben. Der Inhalt huldigt der weiblichen Schönheit. Auf einem Felsblock sitzt Leda, den Unterkörper in einen Mantel gehüllt, und bietet mit der Rechten eine Schale dem mächtigen Schwane dar, der auf einem Beine vor ihr steht, den rechten Fuß begehrlieh auf das Knie des schönen Weibes setzend. Beide Flügel breitet er aus, als wollte er sie umfassen, und streckt den Kopf über die Schale hin, den Blick auf das Antlitz der Geliebten gerichtet. So deutlich auch das Begehren des Gottes sich in seiner Haltung ausspricht, so gehört doch die Darstellung zu den bescheidensten dieser Szene, in der sonst eine viel stärkere Sinnlichkeit zum Ausdruck zu kommen pflegt. Dabei zeugt die Komposition von Neuem für das oft hervorgehobene Geschick, mit welchem die antike Kunst durchweg ihre Bilder dem gegebenen Raum, hier dem runden Schild, anzupassen versteht.

An dem zweiten Spiegel (19) ist die Ornamentik reizvoller. So bietet gleich der Griff ein ganz ungewöhnliches Motiv: zwei Zweige oder Gerten sind in regelmäßigen Windungen mit einander verflochten, dergestalt, daß ihre oberen Enden sich auseinander biegen, um dem Rund des Spiegels einen festeren Halt zu bieten. Zugleich schmiegen sich ein paar schmale, lange Blätter durch das Gewinde der Zweige, um dessen Lücken auszufüllen; das letzte Blatt greift weit auf die Spiegelscheibe über, Griff und Scheibe auf diese Weise enger mit einander verbindend. Der Griff bietet den Fingern der Hand eine sehr bequeme Handhabe; Eleganz der Form und Zweckmäßigkeit sind vortrefflich in Einklang gebracht. Den Spiegel selbst schmückt rings ein in weit geschweiften Bogen gezackter Rand. Jede Zacke endigt mit einer Kugel, in einer der Zacken nennt sich der Verfertiger Marcus Domitius Polygnos (M. Domitius fecit Polygnos); der Beiname ist eine sogenannte Kurzform für den berühmten Künstlernamen Polygnotos*). Innerhalb des

*) Den Namen Polygnos statt Polynos, eines ungrischen Namens, vermuthete Dr. Rich. Heinze; die Photographie bestätigt diese Vermuthung, während das G auf dem Original weniger deutlich erscheint. Ganz entsprechende Beispiele solcher Kurzformen (arignōs neben arignōtos, aridakrys neben aridakrytos, Theognis neben Theognetos) bieten sich leicht dar.

Zadenrandes umzieht ein feines Reliefband den Spiegel, der weiter durch mehrere konzentrische Kreise gegliedert wird und in der Mitte ein umrahmtes Rundbild einschließt. Dieses gehört dem so beliebten Kreise der Büstenmedaillons an, wie sie beispielsweise die Silberplatten der Lauersförter Phalerae zieren. Ihre Eigenthümlichkeit, durch den griechischen Ausdruck Protome als „vorderer Abschnitt“ treffend bezeichnet, besteht darin, daß der Körper von der Brust an in immer höher werdendem Relief aus dem Grunde herauswächst und im Kopf ein völliges Hautrelief erreicht. Ursprünglich zum Wandſchmuck oder als Applike für einen Kasten oder dergleichen Geräth bestimmt, finden wir hier diesen sog. *clupeus* auf den Spiegel übertragen, durchaus passend, da bei der natürlichen Haltung des Spiegels der „Büstenabschnitt“ seine richtige Stellung erhält. Unser Relief stellt eine Bakchantin, vielleicht Ariadne, dar; der Epheutranz im reichen Haar, das breite Stirnband und der Thyrsos hinter dem Nacken weisen auf den bakchischen Kreis, dem auch der entblößte Busen wohl ansteht. Die gegensätzliche Bewegung, indem der Körper sich nach der einen Seite wendet, der Kopf aber mit leiser Neigung nach der andern zurückſchaut, iſt für diese Medaillons ganz typisch (ſie wiederholt ſich z. B. auf den Lauersförter Phalerae nicht weniger als viermal), einerlei, ob die Büsten in Erz, in Marmor, in Thon, auf geſchnittenen Steinen oder in pompejanischen Wandgemälden auftreten. Ueberhaupt entspricht das Relief viel mehr dem Ueblichen, als das des Zedaspiegels. Um ſeine Verwendung als Spiegelſchmuck zu erklären, genügt wohl ſchon die große Beliebtheit bakchischer Darstellungen für die verschiedensten dekorativen Zwecke (auch die Schale 43 iſt mit einer Bakchosbüſte geſchmückt); doch führt die Verbindung ſolcher Geſtalten mit anderen Darstellungen, welche ſicher der Abwehr böſen Zaubers dienen (ſo auf den Lauersförter Phalerae mit Meduſenhaupt, Löwentopf, Sphinx u. ſ. w.), auf die Möglichkeit, daß auch unſere „Ariadne“ die Benutzerin des Spiegels vor den Einflüſſen des böſen Blickes oder anderen unholden Zaubers bewahren ſoll. Wer hätte auch neidiſchen Blick mehr zu fürchten als die Schönheit?

Ähnlich wie bei dieſem Spiegel hat ſich der Silberſchmied bei ein Paar Kannen an beliebte Vorlagen gehalten. Der Hort von Boscoreale umfaßt nicht weniger als vier Kannen von jener Form, die die Italiener als *Nasiterno* bezeichnen, wegen der drei „Näſen“ oder „Schnauzen“, in die ſich der Ausguß fleebblattartig

theilt: eine alte, ſeit mindestens dem ſechſten Jahrhundert ſtets im Gebrauch gebliebene Form der Mündung, während der Umriß des Gefäßbauches und die Linie des Hentfels allmählich eleganter geworden ſind. Das ganze Gefäß iſt etwa einem ſchlanken Rahmguß, allerdings in ſtarker Vergrößerung, vergleichbar. Zwei dieſer Kannen (34, 97) ſind klein und ohne erheblichen Schmuck, zwei größere (23, 24) bieten reichere und im Weſentlichen übereinstimmende Darſtellungen. Der ſchlankte Hals wird von einem breiten Band umzogen, auf dem Flügelknaben, unten in Ranken auslaufend, Greiſen tranken, Alles in der konventionellen Formensprache ornamenteraler oder „tektoniſcher“ Kunſt. Ebenſo iſt die Darſtellung am Bauche der Gefäße ſymmetriſch gegliedert. Eine alterthümliche Statue der gewappneten, lanzenſchwingenden Athena, auf einer hohen Baſis geſtellt, nimmt die Mitte des Bildes ein. Auf der einen Seite kniet beide Male die geflügelte halbbekleidete Nike auf dem Rücken eines zu Boden gesunkenen Opferſtiers, dem ſie, ähnlich wie Mithras in der bekannten Gruppe, das Meſſer in den Hals ſtößt. Auf der anderen Seite erſcheint einmal ein geflügelter Jüngling in ähnlicher Handlung, das andere Mal ſißt ein Flügelweib auf einem Widder und hält ihm einen Zweig hin. Dieſe Bilder ſind nach Art und Inhalt einem verbreiteten Typenſchatz entlehnt, der für uns namentlich durch eine beſtimmte Klaſſe römiſcher Thonreliefs, die ſog. Campanareliefs, und durch Reliefs an Panzern vertreten wird, aber ſeinem Uſprunge nach ohne Frage auf ſpätgriechiſche Dekorationskunſt zurückgeht. Da die vorliegenden Darſtellungen dem Opferkreiſe angehören, bilden ſie keinen unpaſſenden Schmuck für Kannen, welche ebenſo gut beim Opfer wie bei den Freuden der Tafel dienen konnten. Deutliche Spuren der Abnutzung weiſen darauf hin, daß die geſchmackvollen Kannen in der That, ſo oder ſo, eifrig gebraucht worden ſind. Daß ſie nur in verhältnißmäßig geringer Zahl in dem Tafelſervice vertreten ſind, — eine leicht verzierte Flaſche (33) kommt hinzu — erklärt ſich leicht daraus, daß der dienende Schenke ſtets wieder mit dem langen Schöpflöffel (37, 65) aus dem großen Miſchgefaß neuen Vorrath in die Kannen ſchöpfte. Fehlt auch in dem Funde von Boscoreale das Miſchgefaß, vielleicht weil es zu groß und zu ſchwer war, um es mit auf die Flucht zu nehmen, ſo braucht man ſich nur des herrlichen Kraters aus Hildesheim, eines wahren Prachtſtückes, zu erinnern.

III.

Natürlich ſind die Trinkgefäße viel zahlreicher, auch mannigfaltiger in ihren Formen. Wir können etwa Schalen, Humpen oder Kuppen, Hentelbecher und einfache Becher unterſcheiden. Jede dieſer Arten iſt in auszeichneten Beiſpielen vertreten.

Die Schalen waren wohl alle nicht zum wirklichen Gebrauch beſtimmt, ſondern ſollten nur als Schauſtücke die Tafel zieren, da ſie ſämmtlich im Inneren mit ſtark erhobenen Reliefs, ſogenannten Emblemata, verziert ſind. Auch hier liegt es nahe, an die Hildeſheimer Schalen mit dem Sitzbild Athenas, mit dem ſchlängengewürgenden kleinen Herakles, mit den Büſten der Kybele und des Attis zu erinnern. Wenn auch beiſpielsweiſe die Athenaschale, mit dunklem Weine gefüllt, einen eigenen Reiz entfalten ſoll, indem dann das goldene und ſilberne Relief, je höher es hervorſteht, deſto heller und glänzender ſich aus dem rothen Grunde heraushebt, ſo eignet ſich doch der ganze Schmuck durchaus nicht zum Gebrauch beim Trinken. So ſehen wir denn auch in der einen großen Schale von Boscoreale (2) aus dem ganz glatten Grunde ein leicht umrahmtes freisrundes Medaillon ſich abheben, aus dem die Büſte — wiederum eine echte Protome — eines ernſten Mannes hervorſpringt. Mit einem gerundeten Abſchnitt der Bruſt und den Anſätzen der Arme am Grunde angeklebt, iſt der Kopf ſelbſt als völliges Rundbild gearbeitet; er kommt nur dann zu voller Wirkung, wenn man ſich die Schale nicht auf den Tiſch geſetzt, ſondern nach Art eines Brunnſchildes aufrecht an die Wand geſtellt oder gehängt denkt. So ſtanden ja in den Atrien der vornehmen Römer die Wachsbüſten ihrer Ahnen, ſo brachte Appianus Claudius Pulcher am Tempel der Bellona die Erzmedaillons ſeiner Vorfahren an, ſo wurden in helleniſtiſcher Zeit auch im griechiſchen Oſten die Bildniſſe verdienter Männer aufgeſtellt, und zwar ſo regelmäßig in dieſer Form, daß ein eigener Ausdruck (*εικών ἐν ὀπλῳ*, *imago clupeata*) dafür üblich war. Auch unſer Büſtenkopf von Boscoreale bietet ein ſprechendes, durchaus nicht geſchmeicheltes römiſches Portrait. Ein mageres, unbärtiges Geſicht mit den Zügen höheren Alters, mit herbem Ausdruck, ſtarken Brauen und gerunzelter Stirn, einer Kappe kurzgeſchorenen Haares, großen, hentelartig abſtehenden Ohren — das ſind etwa die hervorſtechendſten Züge. Man fühlt ſich an die ernſten, faſt finſteren Bildniſſe aus der letzten Zeit der Republik erinnert und glaubt eher einen Gefinnungsgenoſſen Catos

als einen Zeitgenossen Senecas zu erblicken. Nichtsdestoweniger werden wir aus einem besonderen Grunde in etwas spätere Zeit hinabgehen müssen.

Von einer einst dazu gehörigen Schale stammt nämlich jene Frauenbüste, die, wie oben bemerkt ward, in das britische Museum gelangt ist. Durch die Güte Herrn de Villefosse habe ich von einer Photographie Einsicht nehmen können. Größe und Art der Büstenform sind ganz jener männlichen entsprechend. Auch hier handelt es sich um eine ältere Frau von kräftigen, fast etwas groben Zügen, ohne Zweifel die Gattin jenes Mannes. Sie trägt nun ein bestimmtes chronologisches Merkmal an sich in der Haartracht, die bei den römischen Damen einer ziemlich schnell wechselnden Mode unterworfen war. Wir können ihre Wandelungen am sichersten in den Münzen mit den Bildnissen der Kaiserinnen und anderer Frauen des Kaiserhofes verfolgen. Da ist denn schon in dem italienischen Fundbericht mit gutem Grunde darauf hingewiesen worden, daß wir hier ganz die charakteristische Haartracht vor uns haben, die der älteren Agrippina, der Gattin des Germanicus, und ihren Zeitgenossinnen eigen ist. Das leicht gewellte und gescheitelte Haar ist hinten zu einem Zopf zusammengebunden, der im Nacken mit einer schlichten Bandschlinge endigt; eine lange Haarsträhne löst sich hinter, eine kürzere gewundene Locke vor dem Ohr aus der Masse des Haares heraus. Wir werden also in die Zeit der claudischen Kaiser gewiesen, etwa eine Generation oder etwas mehr vor der Zerstörung Pompejis. Danach scheint es mir wenig wahrscheinlich, daß wir hier den letzten Besitzer der Villa vor uns haben sollten. Die Züge führen überdies mehr auf echte Römer, als auf einen Freigelassenen griechischer Herkunft mit seiner Gattin. Ich möchte die Originale lieber in den Kreisen der vornehmen Opposition suchen und die Hoffnung nicht aufgeben, daß jezt, wo die Portraitstudien wieder eifriger betrieben werden, auch ihre Namen sich noch einmal werden ermitteln lassen. Der Frauencopf hat durch Drydirung stark gelitten, der Männerkopf trägt namentlich an der Stirn starke Spuren von Abnutzung. Es scheint also, daß die Schale in der nicht allzu langen Zeit ihrer Existenz in starkem Gebrauch gewesen ist. Welcher Art dieser Gebrauch gewesen sein mag, das werden wir uns freilich bescheiden müssen, nicht zu wissen.

Sehen wir von einer Schale mit einer Büste des Dionysos (43) ab, so ist die nächste Schale (1), wenn auch nicht gerade das geschmackvollste, so doch das anspruchsvollste und prunkendste Stück

des ganzen Schazes, ein rechtes Schaustück. Sie mißt etwa 20 Centimeter im Durchmesser. Innerhalb des Randes begegnet zunächst ein schmaler Streifen, in dem leichte vergoldete Zweige mit streng stilisirtem Blattwerk sich hinziehen. Es ist nicht ein zusammenhängender Kranz, sondern an zwei gegenüberliegenden Stellen sind je zwei Zweige durch leichte Schleifen zusammengebunden. Ihre länglichen Blätter, theils mit glattem, theils mit leicht gezacktem Rande, und ihre Beeren führen wohl auf Lorber- und Delzweige, obschon die strenge Gegenständigkeit der Blätter dem zu widersprechen scheint; hier hat eben das stilistische Prinzip den Ausschlag gegeben. Wie anderswo Lorber und Eiche, so mögen hier Lorber und Olive die Vereinigung des kriegerischen und des friedlichen Symbols darstellen. Von solchem Schmuck umgeben, nimmt ein leicht umrahmtes Rund die Mitte ein, 13 Centimeter im Durchmesser. Es ist ebenso wie das Innenbild der Silberheimer Athenaschale ganz vergoldet (der Kunstausdruck dafür lautete *auro illuminare*) mit Ausnahme der nackten Theile der Hauptfigur, denen ihr matterer Silberglanz gelassen ist. Wiederum in der Form der Protome, mit dem Haupt in voller Rundung, tritt uns die Büste einer stattlichen, üppigen Frau entgegen, in der man mit Recht die Repräsentantin der Stadt Alexandria erkannt hat. Das Gesicht zeigt schöne, jugendliche, nicht eben feine, vielmehr von Kraft strotzende Züge. Das starke Kinn und die kräftige, etwas gebogene Nase, der festgeschlossene Mund, die großen Augen mit ihrem festen Blick, die breite Stirn geben das Bild einer selbstbewußten, des Herrschens gewohnten Frau. Goldene Ohrgehänge, von denen nur noch die durchbohrten Ohrläppchen Zeugniß ablegen, dienten einst zum Schmuck. Das reiche aber kurze, nur bis an den Hals hinabfallende Lockenhaar verstärkt den Eindruck einer fast männlichen Jugendkraft. Das gleiche lose Haar kehrt auf den Münzen Alexandriens, die das Bild der Stadtgöttin darstellen, wieder, ebenfalls im Verein mit der eigenthümlichen Kopfbedeckung, einer Kappe von Elephantenfell. Der Rüssel und die beiden Stoßzähne richten sich oben am Haupt empor, während die breiten Ohren beiderseits bis auf die Schultern hinabhängen. Die Uebereinstimmung zwischen den Münzen und unserer Silberschale in diesen bezeichnenden Zügen (die Münzen sind zu schlecht, um über Formen und Ausdruck der Gesichtszüge ein Urtheil zu gestatten) macht es wahrscheinlich, daß beiden ein gemeinsames Original zu Grunde liegt, vermuthlich eine öffentlich aufgestellte Statue der Tyche von Alexandria,

wie man dergleichen Stadtgöttinnen zu nennen pflegte. Ebenso erscheint auf Münzen der ſyriſchen Könige der Kopf der berühmten Tyche von Antiocheia, die Eutychides, ein Schüler Polyklos, geſchaffen hatte. Wohl möglich, daß unter den noch erhaltenen Marmorköpfen ähnlicher Art eine Erinnerung an eine ſolche Statue erhalten iſt. So zeigt ein hübsches Köpfchen der Palmerſtonſchen Sammlung in Broadlands daſſelbe Lockenhaupt und die gleiche Kopfbedeckung, noch weiter mit einem Aehrenkranze geſchmückt, wenn auch mit einem weicherem mädchenhafteren Ausdruck; es wird richtiger Alexandria als Afrika genannt werden. Bei einem Koſſalkopf der Sammlung Torlonia und bei einigen pompejanischen Gemälden läßt ſich die gleiche Vermuthung aufſtellen, doch iſt immer damit zu rechnen, daß in römischer Zeit dieſelbe Darſtellungsweiſe, namentlich das Elephantenfell, nachweislich auf die römische Provinz Afrika übertragen ward.

Die Charakteriſtik der Hauptſtadt der helleniſtiſchen Welt iſt aber nicht auf den Kopf und deſſen Schmuck beſchränkt, ſondern erſtreckt ſich viel weiter. In überaus kräftigen Formen ſind Hals und Schulter des Weibes gebildet, während ein feiner Chiton, von der linken Schulter herabgleitend, in leicht geſchwungenen Falten den Buſen umhüllt. Unter der Bruſt haucht ſich ein Theil des Gewandes vor, ganz mit allerlei Früchten gefüllt, aus denen eine volle Aehre emporragt. Iſt hier der Fruchtſegen Aegyptens zu reicher Anſchauung gebracht, ſo ſpielt das leicht angedeutete wogende Waſſer unter der rechten Hand, in dem ein Delphin ſich tummelt, auf den Hafen an, dem die Stadt ihre Beſtandtheile verdankte. Echt ägyptiſch iſt das Attribut der rechten Hand, die heilige Uräuſchlange, das alte Abzeichen der Königswürde an dem Kopfschmuck der Pharaonen, das auch auf den Münzen Alexandriens wiederkehrt. Die Giftſchlange hat ſich um das Handgelenk der Frau gewunden und bäumt ſich, von ihrer Hand gehalten, in der üblichen drohenden Weiſe empor, eine fürchterliche Waffe gegenüber jedem Feinde. Dieſer Eindruck wird verſtärkt durch den ebenfalls im hohen Relief hervortretenden Löwen, der oberhalb der Schlange auf der rechten Schulter der Alexandria wie ein Wächter gelagert iſt und mit geöffnetem Rachen den Beſchauer anblickt. Von der anderen Seite ſtellt ſich über dem Fruchtſchurz ein weiblicher Panther gehobenen Kopfes gegen die Uräuſchlange und ſcheint ſie mit erhobener Tazze in Schach halten zu wollen. Er kommt von der Seite des friedlichen Symbols, das hier wie ſo oft den ſchreck-

baren Abzeichen gegenübergestellt ist. Die Göttin hält nämlich im linken Arme das große segenspendende Füllhorn, über dessen Rand Trauben hervorquellen; andere Früchte werden oben sichtbar*), überragt von dem großen Halbmond, dem Symbol der ägyptischen Himmelkönigin Isis. Das Füllhorn hat genau die charakteristische Form, die es auf den Ptolemäermünzen aufweist, zuerst auf den Münzen der Königin Arsinoe, die 274 ihren Bruder Ptolemäos II, Philadelphos heirathete, sodann auf denen der folgenden Ptolemäer und ihrer Gemahlinnen. Es zeigt dieselbe geschwungene Gesamtform, dieselbe untere Endigung in einem mehrfach gegliederten Knopf, dieselbe Eintheilung in mehrere Streifen. Diese sind hier mit bezeichnenden Reliefs geschmückt. In der obersten Abtheilung zunächst der Mondichel der Isis, finden wir den jugendlichen Sonnengott mit seiner Strahlenkrone und seiner Peitsche. Vermuthlich ist er zugleich der Vertreter des alexandrinischen Sarapis der mit dem griechischen Helios verschmolz, ebenso aber auch mit Zeus, dem das benachbarte mittlere Feld gehört. Dieses zeigt den stehenden Adler der Ptolemäermünzen (in der steifen Haltung dem napoleonischen Adler ähnlich), das vom Götterkönig entlehnte Herrschersymbol, und darunter die sternbekrönten Kappen der beiden Zeusöhne, der Dioskuren. Das unterste Feld ist nur ornamental ausgestattet. Hier, wo die Attribute der griechisch-ägyptischen Hauptgottheiten Isis = Selana = So und Zeus = Helios = Sarapis vereinigt sind, liegt es nahe, in dem Panther das Thier des Dionysos zu erblicken, der, dem ägyptischen Osiris gleichgestellt, ebenfalls einer der Hauptgötter des griechischen Alexandria und seiner Herrscher war. Weniger sicher scheint mir die Beziehung des Löwen auf die große Göttermutter Kybele, deren ständiger Begleiter er freilich ist, von deren Kultus in Alexandria wir aber wenigstens keine Kunde haben. Eher dürfte der Löwe als gleichfalls dionysisches Thier dem Panther zur Seite gestellt sein, wie wir unten in den Bechern 5, 6 beide Thiere in bakchischer Umgebung wiederfinden werden. Oder man könnte an den Löwen als den Vertreter der sommerlichen Sonnengluth denken, wie er vielfach in den Küstenstädten des östlichen Mittelmeeres auf den Münzen erscheint. Jedenfalls macht die ganze Art der Symbolik auf dieser Schale die Beziehung des Löwen auf irgend eine göttliche Macht wahr-

*) Darunter ein Granatapfel, in dem man wohl mit allzu großem Scharffinn das Symbol der zahlreichen jüdischen Einwohnerschaft Alexandriens hat erkennen wollen.

scheinlicher, als wenn man darin nur den Wächter Alexandriens erblicken wollte.

Denn die Göttersymbole sind mit den genannten, durch die Höhe der Reliefs und die Größe der Figuren augenfälligeren Attributen noch nicht erschöpft, sondern von der rechten Schulter bis zum Füllhorn ist der ganze untere Rand mit einer Reihe leichter und meistens kleiner gehaltenen Abzeichen, gewissermaßen zweiten Ranges, angefüllt. Da finden wir links neben dem Löwen den Bogen und den Köcher der Artemis, die massige Keule des Herakles, des Ahnherrn der Ptolemäer, und das Sistrum oder die Klapper der Isis; unten die Zange des Hephästos, den Schlangenstab des Asklepios und im Früchteschurz den kleinen Pfau der Hera; rechts neben dem Füllhorn das Schwert des Ares und die große Kithara Apollons. Von fast allen diesen Göttern des griechischen Olymps läßt sich inschriftlich nachweisen, daß sie ihre Verehrung in Alexandrien genossen. Poseidon mag durch die Meereswogen bezeichnet sein (wenn nicht etwa eine undeutliche Spur unterhalb des Löwen einen Dreizack bedeuten soll). Auffallender, für mich unerklärlich, ist das Fehlen des Handelsgottes Hermes, der mit dem ägyptischen Weisheitsgott, dem affengestaltigen Thoth oder Dhoute, identifiziert zu werden pflegte. Die in Alexandrien verehrte Demeter kann hinlänglich durch den Fruchtreichthum, namentlich die Aehre, vertreten scheinen, eine andere Hauptgöttin aber, Aphrodite, zeigt sich gleichsam wie im Abbilde in der ganzen Erscheinung der Alexandria; man möchte das Wort auf sie anwenden, das Plutarch von Kleopatra gebraucht, sie sei malerisch geschmückt gleich einer Aphrodite.

Diese Schale mit ihrer kühlen Pracht und ihrer Ueberfülle beziehungsreichen Beiwerks, das bestimmt ist, ein möglichst glänzendes Bild von der urbs fertilissima, copiosissima, praeclarissima, wie Cäsar sich einmal ausdrückt, zu gewähren, erinnert unwillkürlich an jene kostbaren alexandrinischen Kammeen, in denen die Züge der vergötterten Ptolemäer mit allem Pomp ihrer äußeren Erscheinung uns vorgeführt werden. Die Fülle der Anspielungen kehrt auch auf einem anderen Meisterwerk alexandrinischer Kunst wieder, das uns in der vatikanischen Statue des Vater Nil vorliegt, mit seinen sechzehn Knaben, die das Steigen des Flusses symbolisiren, mit der Sphinx, dem Krokodil, dem Schneumon, mit dem großen Füllhorn, unter dem die verborgenen Quellen des Flusses hervorströmen, endlich mit den lebendigen Schilderungen zweiter Ordnung, die in flachem Relief rings um die Basis das Leben an und in dem ge-

heimnißvollen Strome schildern. Aber die Statue des lebendigen Flusses ist frischer, trotz aller Reflexion naiver und künstlerischer empfunden, als die etwas abstrakte Charakterisierung der vornehmsten Residenzstadt der hellenistischen Welt, in der wir einen Hauch von Hofluft und die am Hofe beliebte Neigung zur Allegorie verspüren. Vergleichen wir diese Schale mit ihrem Gegenstück im Silberheimer Schatz, der in gleicher Technik ausgeführten Athenschale, so muß, wie mir scheint, der Preis feineren Kunstgeschmackes unbedingt der letzteren zugesprochen werden.

IV.

Auf die Brunkschalen folgen die zu wirklichem Gebrauch bestimmten Trinkgefäße, die meistens zusammengehörige Paare bilden. Unter ihnen sind die beiden beliebtesten Arten die sog. Skyphoi und die Kantharoi. Der Skyphos ist ein breiter niedriger schüsselartiger Humpen (was man in Norddeutschland eine Kümme nennt) mit zwei ringförmigen Henkeln und einem ganz niedrigen Fuß, wegen seines größeren Gehaltes der Lieblingsbecher des Erztrinkers Herakles, während der zierlichere Kantharos dem Dionysos eignet. Die Kentaurerbecher von Berthouville bieten Musterbeispiele der ersteren, die von Pompeji der zweiten Art. Unter den Gefäßen von Boscoreale nehmen drei solche Humpenpaare unsere Aufmerksamkeit in Anspruch.

Das erste Paar (5, 6) hat, der Bestimmung des Gefäßes entsprechend, seinen Schmuck dem bakchischen Kreise entlehnt, in den sich geflügelte Liebesgötter gemischt haben, die zierlichen Lieblinge der späteren griechischen Poesie und Kunst. Auf dem einen Becher (6) reitet der kleine Dionysosknabe mit erhobenem Thyrsos auf einem weiblichen Panther, umgeben und bedient von drei Eroten. Der eine hüpfte auf der Kruppe des Thieres und hält über dem zarten Götterknaben einen Sonnenschirm, der zweite lenkt voranschwebend den Panther an einer Weinranke, der dritte hält sich an dessen emporgeringeltem Schweif fest. Wie ein parodisches Gegenstück zeigt die Rückseite zwei Eroten auf einem Esel, hinten und vorn von zwei anderen Flügelknaben begleitet. Auf dem anderen Becher (5) wird ein Löwe von einem reitenden Eros gelenkt, während hinter ihm ein trunkener Satyr unsicheren Sitzes Thyrsos und Becher schwingt; ein zweiter Eros hält sich wieder am Schwanz des Löwen fest, ein dritter schwebt diesem flötenblasend entgegen. Auf der Rückseite machen sich Eroten mit einem Elephanten

zu schaffen. Esel und Elephant begegnen ebenso wie Panther und Löwe häufig in den Zügen des Dionysos und seines Gefolges; überhaupt reihen sich die Bilder der Becher ganz in den bekannten Kreis bakchischer Darstellungen ein, wie sie uns zuletzt in den Reliefs römischer Sarkophagen entgegentreten.

Waren diese Schilderungen der idealeren Sphäre des Weingottes entnommen, so bildet das zweite Paar Kuppen (3, 4) einen scharfen Gegensatz dazu, indem sie uns in ganz realistischer Darstellung in die Speisekammer und den Wirthschaftshof führen. Beide Becher sind mit dem griechisch geschriebenen Namen Sabinus (Sabeinos) bezeichnet. Auf dem einen (4) hocht ein großes Schwein und betrachtet sich philosophisch ein krummes Messer und einen am Boden liegenden Weinkrug, während hinter ihm ein großer Büschel Rüben hängt, vor ihm ein Tisch mit allerlei Trinkgeräth und ähnliche Apparate stehen. Die Rückseite wird durch einen aufgehängten Korb mit Krabben und einen am Boden liegenden Korb mit Trauben eingerahmt, über dem zwei Krametsvögel kauern; die Mitte nehmen eine mit den Flügeln schlagende Gans und ein todter Hase ein, dieser mit den Hinterbeinen an einen krummen Hirtenstab, eine Art Satagan, gebunden, der im Griechischen den Namen Hasenwerfer (Lagobolon) führt. Eine ähnliche Zusammenstellung alles möglichen Eßbaren enthält der zweite Becher (3). Besonders ergötzlich ist das mit zusammengebundenen Füßen kauernde Spanferkel, wie es mißtrauischen Blickes auf die breite Scheide mit zwei Messern blickt, die ihm gegenüber an einen Topf gelehnt ist; eine Schildkröte kriecht zu seinen Füßen. Ein lebendiger Hase mit allerlei Obst und Krametsvogel nehmen die Rückseite ein. Das Relief ist mit großer Feinheit bis ins Einzelne ausgeführt, die vollkommen frische Erhaltung erhöht den Eindruck technischer Vollendung. Die Art der Gegenstände, einigermaßen unserem Stillleben entsprechend, ist aus pompejanischen Bildern und Bilderchen von meistens sehr sorgfältiger Ausführung wohlbekannt; die geschmackvollsten Beispiele schmücken die Wände des Schlachthauses am Forum. Aber auch dieser Kunstzweig reicht in viel ältere Zeit zurück. Schon ein Zeitgenosse des Praxiteles, Nikias, selbst ein vortrefflicher Thiermaler, mußte seine Mitkünstler davor warnen, ihre Kraft nicht auf Darstellung von Vögeln und Blumen zu vergeuden. Ein Maler der hellenistischen Zeit, Peiraios (der Name ist nicht ganz sicher), genoss hohen Ruhm durch kleine Bilder mit Eseln oder mit allerhand Zukost, Früchten, Gemüse, Fischen u. s. w., für die er wahre Liebhaber-

preise erzielte. Nur dürftige Erinnerungen an solche Kunst sind uns in späten Vasenmalereien erhalten, aber wenn man die Schilderungen von Frucht- und Blumenstücken oder von Thierstücken mit stark kulinarischem Beigeschmack bei dem Rhetor Philostratos liest, fühlt man sich ganz an unsere Becher erinnert. Auch der Name solcher Kabinetstücke, *Xenia*, d. h. Gastgeschenke (weil man seinen Gästen derartige Leckerbissen zu widmen pflegte) weist auf griechischen Ursprung. Griechisch sind auch die Bezeichnungen für die ganze Klasse solcher Bilder, *Rhopographie* und *Rhypparographie*, Malerei von Kleinigkeiten und von niedrigen Dingen. So reihen sich unsere Becher als ausgezeichnete Beispiele der Eiselierkunst jenen Erscheinungen auf dem Gebiete der Malerei an, ganz in Uebereinstimmung mit der allgemeinen Erscheinung, daß in der Spätzeit der griechischen Kunst die Grenzen zwischen Malerei und Plastik sich völlig verwischen.

Weitaus am höchsten in der Reihe der *Styphoi* oder Kummern steht das dritte Paar (13, 14), mit der Inschrift *M(arci) Atti Clari* versehen. Ihr ganzer Schmuck besteht in zwei Delzweigen. Auf der Rückseite mit den Stielen um einander gewunden, begegnen sich die Zweige mit ihren Spitzen auf der Vorderseite. So ist die Anordnung im Ganzen symmetrisch, in allen Einzelheiten aber frei. Frei ist auch die virtuose Behandlung des Reliefs. Bald schmiegen sich die Blätter flach dem Körper des Bechers an, bald springen die Spitzen der starken Blätter oder die strotzenden Früchte in höchstem Relief weit heraus, so daß man an Ovids Ausdruck *crater signis extantibus asper* gemahnt wird. Die Wirkung dieser malerisch freien Behandlung ist geradezu überwältigend; man wird ihrer Vorzüglichkeit erst ganz inne, wenn man einen Hilbesheimer Becher mit bescheidenem Delzweige vergleicht. Mit Recht wird diesem Becherpaar in künstlerischer Hinsicht ein besonderer Ehrenplatz im ganzen Hort angewiesen.

Die nächstverwandten Becher führen zu der Form des *Kantharos* über, den man am ersten einem vergrößerten und mit zwei Henkeln versehenen Eierbecher vergleichen könnte. Jedoch zeigen die nächsten beiden Becherpaare die Form insofern nicht ganz rein, als ihre Henkel den *Styphoi* entlehnt sind: vom Rande des Bechers springt wagerecht ein Plättchen vor, darunter ein aufrecht gestellter Ring, unten auf eine Art Blatt gestützt, das in leichtem Schwünge vom Körper des Bechers vorpringt. Diese Vorrichtung ist vortrefflich geeignet, den Henkel mit drei Fingern

fest zu fassen: während der Zeigefinger durch den Ring gesteckt wird, drückt der Daumen auf die obere Platte und der Mittelfinger unterstützt das untere Blatt. Das Gefäß erhält aber durch diese Art Henkel einen etwas schwerfälligeren Charakter, als bei der gewöhnlich beim Kantharos angewandten Form eines leichter und höher geschwungenen Henkels, der mit seinem unteren Ende etwa in der Mitte des Gefäßkörpers ansetzt, oben ein wenig über den Rand des Gefäßes emporragt und dann sich neigend diesen Rand mit einem Kreissegment umklammert. Der leichte Schwung eines solchen Henkels giebt dieser zierlichen Becherform erst vollständig ihren feinen graziösen Charakter. Sie ist in dem Hort von Verthouville durch ein paar überaus schöne Exemplare mit ganz flachem Relief, in Pompeji durch jene berühmten Kentaurenbecher vertreten; einige Maskenbecher aus Verthouville und Hildesheim geben die Form etwas verkünstelt wieder.

Der ersteren Art gehört ein Becherpaar (11, 12) an, das eine Art von Gegensatz zu den Bechern mit den fruchtebeladenen Delzweigen bildet. Von dem einen Henkel ausgehend, breitet sich über beide Gefäßseiten gleichmäßig je ein Zweig mit zarten Platanenblättern aus, deren freie Zeichnung und frische Ausführung auf das Höchste gelobt wird. Hübsch bemerkt Herr de Villefosse, wie hier dem vollen Herbstfegen jener Becher der zarte Hauch des ersten Frühlingslaubes gegenübergestellt wird, ohne daß wir doch bei der Verschiedenheit der Gefäßform und anscheinend auch der Ausführung an einen ursprünglich beabsichtigten Gegensatz denken dürften.

Bedeutend größer ist das zweite Becherpaar mit gleicher Henkelform (15, 16), das fast mehr kleinen Mischfrüchten als Bechern gleicht (Gesamthöhe 15, Becherhöhe $11\frac{1}{2}$, oberer Durchmesser etwa 12 Centimeter). In der Art ihres Rankenschmuckes erinnern die Becher sofort an den großen Krater von Hildesheim, hinter dem sie jedoch, trotz aller Vortrefflichkeit, sowohl hinsichtlich der Reichtigkeit der Komposition, wie der Zartheit der Durchführung und der Sinnigkeit in der Wahl zweckmäßigen Inhalts zurückstehen. Was dort als leichtes geistreiches Spiel von Linien und Figuren erscheint, ist hier zum gleichmäßigen kunstvollen Schema erstarrt. Aus den Anthosblättern des Grundes hebt sich auf jeder Seite eine breit geöffnete Blume hervor, aus der ebenso das Mittelornament senkrecht emporstiebt, wie beiderseits reiches Rankenwerk in dem üblichen runden Schwung sich ausbreitet. Das Mittel-

ornament entwickelt sich so zu sagen in zwei Stockwerken. Die Mitte des Bechers nimmt auf breiterer Pflanzenbasis je ein Kampf vierfüßiger Thiere ein, und ähnliche Szenen spielen sich in gleicher Höhe zwischen den Ranten und den Henkelabsätzen ab (Löwe und Stier, Bär und Hirsch, Bär und Fuchs, Hunde und Bär, Hirsch und Eber im Kampfe mit einander). Das oberste Stockwerk gehört den Vögeln. Hier steht auf einer kleineren Blume wie auf seinem Nest ein Storch mit ausgebreiteten Flügeln, den spitzen Schnabel gegen eine herankriechende Schlange gerichtet; dort theilt sich die Pflanze in zwei Kelche, auf denen zwei Störche einander gegenüberstehen. Althergebrachte Motive mischen sich mit neuen, frisch empfundenen; auch das ganze Rantenornament folgt in der Anlage alter Ueberlieferung, erweist aber in der Einzelbehandlung mehrfach ein Raffinement, das alle Mittel der Darstellung, vom Relief in seinen verschiedenen Abstufungen bis zur leicht eingezeichneten Linie, zu verwenden weiß. Ein Zusammenhang der Thierszenen mit dem Zweck des Gefäßes ist dagegen nicht zu entdecken (man kommt unwillkürlich auf den Gedanken, und das wird sich später bestätigen, daß hier fremde Motive aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang auf die Becher übertragen sind), während auf dem Hildesheimer Krater Alles, die im Wasser sich wiegenden Ranten, die Seethiere, die fischenden Knäbchen, auf den Inhalt und Zweck des Mischgefäßes hinweisen. — Reste eines Luchses, die noch an diesen Bechern kleben, erinnern an die Umstände der Verschüttung; die Becher selbst tragen die deutlichsten Spuren langdauernden Gebrauchs an sich.

Der zweiten Klasse der Kantharoi mit geschwungenen Henkeln gehören zwei Becherpaare an, die beide in überaus reizvoller Art Szenen aus dem Leben der Vögel schildern. Das erste Paar (9, 10) führt uns in eine feuchte Niederung, aus der einzelne dünne Halme, Binsen, Schilf, Aehren, emporsprießen. Zwischen ihnen wandeln je zwei Kraniche einher, bald ihre Nahrung aufspickend, bald einander in charakteristischen Stellungen bedrohend, bald sich um die gefundene Schlange streitend: geistreiche Bilder voll lebendiger Naturbeobachtung. Dieselbe Eigenschaft tritt fast noch eindringlicher in dem anderen Becherpaar (7, 8) hervor, das das Leben der Störche im friedlichen Genuß und im Kampfe schildert. Jedesmal ist das Nest auf niedrigem dürrer Geäste gebaut; allerlei Gethier erscheint daneben am Boden. Zuerst (7) erblicken wir zwei Störche, von denen der eine eine Schlange im Schnabel hält, der

andere eine Krabbe aus dem Neſt herausholt, während die Störchin ſtill zuſammengekauert da ſitzt. Die Rückſeite zeigt das Neſt ſchon mit drei Kleinen gefüllt, die von der ſitzenden Mutter und dem ſtehenden Vater mit einem Wurm oder einer kleinen Schlange genährt werden, während ein dritter fliegender Storch ein Inſekt, anſcheinend eine Heuſchrecke, davonträgt. Zwei Vögelchen ſitzen auf einem dünnen Aſt, als ob auch ſie hofften, ihren Antheil abzubekommen. Jedoch dieſes idylliſche Daſein wird gewaltſam geſtört. Auf dem zweiten Becher (8) hat der Vater Storch eine Heuſchrecke heimgebracht. Aber während er damit ſchon auf dem Rande des Neſtes ſteht, ſtreckt von rechts ein unfriedfertiger Nachbar Hals und Schnabel danach aus, und jener muß ſich faſt den Hals verrenken, um die Beute gegen die Habgier des Angreifers zu vertheidigen. Während ſo in der oberen Region der Kampf wüthet, ſitzt die Störchin ganz in ſich zuſammengekauert im Neſt, mit einem glücklich geretteten Würmchen im Schnabel, nach dem die Kleinen ihre Hälſe ausſtrecken. Der Gegenſatz der ruhigen Mutter zu dem Streite der Männer iſt köſtlich ausgedrückt. Endlich winkt dem Gerechten der Sieg. Auf der Rückſeite fliegt der Störenfried, ärgerlich nach dem Sieger zurückblickend, davon; zwei der Jungen verfolgen den Flüchtigen mit Blicken und Schnäbeln. Gegenüber aber ſteht ſelbſtbewußt der ſiegreiche Storchenvater und bietet die gerettete Beute galant der Gattin, die ſich von ihrem Sitz erhoben hat und Hals und Schnabel mit mehr charakteriſtiſcher als ſchöner Wendung rückwärts biegt, um die Heuſchrecke aus dem Schnabel des Gatten zu entnehmen; das dritte Kleine ſtreckt ſein Schnäbelchen dahin empor. Man kann das Leben der Störche nicht treuer und nicht humorvoller ſchildern, als es in dieſer Szenenfolge mit ebenſo freier wie vollendeter Kunſt geſchehen iſt, idylliſche Poeſie reizendſter Art in bildlicher Wiedergabe. Mit Recht erinnert Herr de Villeſoffe bei dieſen Schilderungen aus dem Reiche der Vögel an japaniſche Kunſtwerke, die dergleichen Stoffe mit ähnlicher Leichtigkeit und Unmittelbarkeit darſtellen. Auf jeden Fall gehören dieſe Becher zu dem Poetiſchſten und Reizvollſten, das wir nicht bloß im Schag von Boſcoreale, ſondern überhaupt unter den uns erhaltenen antiken Kunſtwerken beſitzen.

V.

Es bleibt noch das letzte Gefäßpaar übrig (21, 22), nach unten leicht verjüngte Becher in der Form umgekehrter, abgeſtumpfter Regels, mit einem ringförmigen Henkel. An Selbſtſamkeit des Schmuckes.

suchen sie ihres Gleichen, denn sie sind ringsum von Gerippen umgeben, so daß man den Eindruck einer Art von Todtentanz erhält. Das ist nichts gänzlich Neues. Im Jahre 1865 fand man in Heudebouville (Cure) einen kleinen Thonbecher, der in das Museum von Orleans gelangt, aber bisher nur durch eine ganz ungenügende Zeichnung bekannt geworden ist. Seinen eigenthümlichsten Schmuck bilden vier Gerippe, jedes besonders dem Grunde aufgeklebt, mit Kränzen, Binden, Kannen u. s. w. in den Händen. Ein paar Masken sind darüber angebracht. In reicherer Zusammenstellung erscheinen Gerippe auf einigen Fragmenten von rothen Thonbechern, die kürzlich von der gelehrten Gräfin Caetani-Lovatelli, der Schwester des italienischen Ministers des Auswärtigen, veröffentlicht worden sind. Die Thonbecher stammen aus Arezzo, und zwar aus der Fabrik des Marcus Perennius, deren Glanzzeit in die letzten Jahrzehnte der römischen Republik gesetzt wird und die mit Vorliebe alexandrinische Muster verwandte. Auch aus Puteoli, dem Hauptimporthafen Alexandriens in Italien, sind ähnliche Fragmente bekannt. Die Gerippe treten hier in lebhafterer Bewegung auf und sind zum Theil unter einander in Beziehung gesetzt. Bei einigen genügt die Bewegung, andere tragen Schüsseln mit Früchten, von denen Binden herabhängen, ein Skelett liegt am Boden, eines betrachtet einen kleinen Schädel auf seiner Hand und erinnert an die berühmte Hamletszene. Blumengewinde hängen im Hintergrund; ein Becher ist unter der Hauptszene mit einer Reihe steifer Rosetten umgeben. Manche dieser Züge lehren auf den Bechern von Boscoreale wieder, diese sind aber jenen Erzeugnissen einer untergeordneten, mit Stempeln arbeitenden Technik weit überlegen durch das kostbare Material, durch die hoch und fein herausgetriebenen Reliefs, endlich dadurch, daß hier nicht einzelne namenlose Skelette an einander geschoben, sondern zum großen Theil mit bestimmten und berühmten Namen bezeichnete Gerippe zu festen und ausdrucksvollen Gruppen verbunden sind.

Beide Becher sind nahe dem oberen Rande mit Rosenkränzen umwunden, deren Blumenbüschel in hohem Relief hervorragen, während die einzelnen Blätter ringsum flacher gehalten, meistens nur mit eingeritzten Linien gezeichnet sind. Der Kontrast zwischen diesem lebensfreudigen Schmuck und den Todesdarstellungen darunter ist so scharf, daß man ihn peinlich empfindet und nach einer Erklärung sucht. Das Haupt beim Trinken zu bekränzen, gern auch grade mit Rosen zu schmücken, ferner Kränze um den Hals

oder die Bruſt zu legen, war griechiſche und von dort nach Rom übernommene Sitte, aber die Becher ſelbſt zu befränzen, war auſſchließlich in Aegypten alteinheimiſcher Brauch. „Blumentränze für die Krüge ſind im alten Reich etwas unumgänglich Nöthiges,“ bemerkt Erman, „und wenn der Hof durch eine Stadt reiſt, müſſen die Beamten für hundert Stück derſelben ebenſo Sorge tragen, wie für die Beſchaffung von Broten oder von Kohlen.“ Dieſe Freude an Blumen und Kränzen verpflanzte ſich auch auf die griechiſchen Bewohner Aegyptens; vor Allem war Alexandrien berühmt als die rechte Stadt der Blumenzucht und Blumenfreude. So werden wir gleich hier an die Stelle gewieſen, wo auch der übrige Schmuck des Bechers ſeine Heimath hat.

Der Todtentanz — wenn es erlaubt iſt, dieſen uns geläufigen Namen auf die nicht eigentlich tanzmäßigen Szenen zu übertragen — umzieht die Becher in zuſammenhängender Darſtellung. Einen natürlichen äußeren Abſchnitt bildet nur der Henkel, der an einer Stelle die obere Hälfte des Raumes einnimmt. Wäre dieſe Stelle auch als Scheide für die Kompoſition benutzt worden, ſo würde deren Zuſammenhang hier unterbrochen ſein. Mit feinem Sinn hat ſich der Künſtler durch den Henkel nur beſtimmen laſſen, dieſen Platz für eine ſolche Szene zu verwenden, für welche er beſonders geeignet iſt, den inneren Einſchnitt dagegen hat er beide Male durch eine gewundene Säule angedeutet, die auf einer runden Baſis ſteht und mit einer kleinen Figur bekrönt iſt. Dieſe Säule ſteht bei dem einen Becher (22) gerade dem Henkel gegenüber und zerlegt alſo das Rund des Bechers gewiſſermaßen in zwei gleiche Hälften; das andere Mal (21) ſteht ſie in geringer Entfernung rechts vom Henkel, ſo daß die Symmetrie leidet. Der Grund dieſer Verſchiedenheit liegt eben offenkundig darin, daß ſo der niedrigere Raum unter dem Henkel am beſten verwerthet werden konnte. Beide Male nämlich zerfällt der geſammte Skelettreigen in drei entſprechende Gruppen. Von der Säule nach rechts hin uns wendend, finden wir hier wie dort zuerſt eine Gruppe allgemeiner Art mit unbenannten Gerippen, dann folgen drei Dichter, zwei Dramatiſter und ein Lyriker, endlich an dritter Stelle zwei Philoſophen. So ergiebt ſich eine deutliche Eintheilung. Als beſondere Eigenthümlichkeit unſerer Becher iſt weiter hervorzuheben, daß wir hier nicht wie meiſtens in ähnlichen Szenen (z. B. auf dem Becher von Heudebouville und in den vielbeſprochenen Stuckreliefs eines Grabes von Cumae) noch mit ſchlaffer Haut bekleidete Knochen-

gestalten vor uns haben, sondern wirkliche Gerippe, wenn auch von nichts weniger als richtiger anatomischer Bildung. Es fällt sofort auf, daß die Schienbeine einknochig sind und des Wadenbeines entbehren. Mein Kollege Götte belehrt mich ferner, daß die Schädelform und die Lage des Beckens mehr vom Affen als vom Menschen entlehnt sind, und daß die einem Schnürrock ähnliche Bildung des Brustkorbes eher der von Schweinen oder Schafen gleicht. Ähnliche Ausstellungen lassen sich gegen fast alle antiken Darstellungen von Menschengerippen erheben; sie müssen wohl in mangelnder anatomischer Beobachtung ihren Grund haben, obschon das Seziren von Menschenleichen bekanntlich seit den Tagen der ersten Ptolemäer geübt ward. Desto bestimmter ist die sichere Kunst hervorzuheben, mit der die Künstler es verstanden haben, durch die Haltung der Schädel oder Hervorhebung dieser oder jener Einzelheit einen sprechenden dramatischen Ausdruck zu erzielen.

Beginnen wir mit dem sogenannten Epikurbecher (22). Auf einer niedrigen runden Basis liegen zwei Schädel. Ueber dem Schädel zur Linken ist ein nicht ganz deutlicher Gegenstand, anscheinend ein Beutel, dargestellt, und darüber die Inschrift: σοφία „Weisheit, Erkenntniß“; rechts ist eine dünne Fackel an den Schädel gelehnt, dabei die Inschrift δόξα „Ansicht, Meinung“*). Diese beliebten philosophischen Kunstausdrücke sind in bezeichnender Weise verwandt, um das Flackerlicht der bloßen Meinung der wahren Weisheit, die im Geldbeutel enthalten ist, gegenüberzustellen. Zwischen den Schädeln ragt die schlanke gewundene Säule empor, auf der ein weiblich bekleidetes kleines Skelett steht, mit dem Namen der Parze Klotho bezeichnet. Sie streckt mit lebhafter Bewegung ihre Arme gegen die rechts sich anschließende Gruppe von drei größeren Skeletten aus, zwischen denen zwei kleinere, leichter skizzierte sich bewegen. Von den größeren Gerippen senkt das erste traurig das Haupt und läßt in der Rechten einen schweren Beutel mit der charakteristischen Beischrift φθόνος „Neid“ hängen, während die Linke das Bild der Seele, einen Schmetterling (ψυχὸν „Seelchen“) an den Flügeln faßt, etwa in derselben Haltung wie in gewissen antiken Bildern, wo Ceres den Schmetterling über eine Flamme hält. Das zweite Gerippe, ganz von vorn gesehen, ist beschäftigt, sich mit beiden Händen einen Blumenkranz aufs Haupt zu setzen, gemäß dem beigefügten Spruch ὣν μεταλάβε, τὸ γὰρ

*) So eher als δόξα, wie mir Herr de Villefosse nach erneuter Untersuchung mittheilt.

αὔριον ἀδελόν ἐστι „genieße, ſo lange du lebeſt, denn das Morgen iſt dunkel“. Wie zur Erläuterung dieſes Spruches blickt das dritte Gerippe, indem es in der Linken einen Kranz ſinken läßt (ἄνθος „Blume“ ſteht dabei), ſinnend auf einen Schädel, den es auf der Rechten hält; es iſt dieſelbe Szene, wie auf dem einen Fragment von Arezzo. Inzwiſchen treiben die kleinen Gerippe zu den Füßen der großen ihren Scherz. Das eine, unterhalb des Schmetterlings, ſpielt die Veier, und das andere, unterhalb des Schädels, klatſcht tanzend dazu in die Hände; dem erſteren iſt die Inſchrift τέρψις „Genuß, Lebensfreude“ beigeſügt. So iſt in dieſer erſten Gruppe deutlich das Thema angeſchlagen, das die ganze Darſtellung durchzieht.

Die nächſte, leider etwas zerſtörte Gruppe führt uns in vornehme Geſellſchaft. In ſtolzer Haltung ſteht kein Geringerer da als „Sophokles von Athen“, mit der Rechten einen langen mit Bändern geſchmückten Stab nach Art eines Szepters haltend. Den Schädel dieſes Sophokles mit demjenigen Schädel zu vergleichen, der kürzlich für den Dichter in Anſpruch genommen ward, wird man Anthropologen überlaſſen dürfen. Der Blick des Tragikers iſt nach rechts gerichtet, wo anſcheinend ein dienendes kleines Skelett (ſo wie den Lebenden der dienende Burſche oder Knabe beigegeben zu ſein pflegt) ihm eine tragische Maſke vorhält. (Gerade hier iſt der Becher ſchadhaft.) Das kleine Skelett ſteht gerade unter dem Hentel; der niedrige Raum iſt noch weiter von der großen Maſke eines bärtigen Alten auf niedriger Baſis eingenommen, wiederum mit der bezeichnenden Weiſchrift σκηνή ὁ βίος „das Leben iſt ein Theater“. Jenſeits der Maſke ſteht dem Sophokles zugewandt ſein Landsmann und jüngerer Kollege „Moſchion von Athen“, wohl ein Zeitgenoſſe des Demosthenes, deſſen etwas trockene, aber ſentenzenreiche Tragödien ſich in ſpäterer Zeit einigen Anſehens erfreuten. Davon legt eine leider kopfloſe Statuette des Dichters Zeugniß ab, die ihn ſitzend darſtellt, wie dies gern bei dramatiſchen Dichtern der Fall war; aus dem Beſitz Fulvio Orſiniſ an die Farneseſ gelangt, befindet ſie ſich heute in Neapel. Daß Moſchion ein Athener war, erfahren wir übrigens erſt aus der Inſchrift unſeres Bechers. Hier ſteht er in die Betrachtung einer jugendlichen Maſke mit langen Locken verſunken und ſenkt in der Linken eine Fackel, der das Wort ζῶν „lebendig“ beigeſchrieben iſt; darüber ſpäter. Ein kleines Gerippe unterhalb der Fackel iſt auch dieſem Dichter beigeſtellt. Die ziemlich abgeſchloſſene Gruppe

der beiden Tragiker wird vervollständigt durch einen Lyriker, der in etwas gewundener Stellung mit stark vorgebeugtem Oberkörper die Leier spielt. Seltsam, daß unter den namhaften Genossen er allein namenlos geblieben ist. Man würde auf Alkaios oder Anakreon rathen, wenn die Auswahl der Namen auf diesen Bechern, z. B. die Nachbarschaft Mosehions, nicht Vorsicht im Namengeben empföhle. Statt des Namens tritt ein Spruch ein, der dem des kleineren Leierspielers ähnlich ist: *τέπτε τῶν σεαυόν*, also etwa „Freut euch des Lebens, weil noch das Lämpchen glüht“: ein merkwürdiges Durchbrechen des Grundtones neben den beiden Tragikern.

Am lebendigsten sind die beiden Philosophen in der dritten Szene geschildert. Hinter dem Lyriker steht „Zenon von Athen“, so genannt, weil der aus Kypros gebürtige Begründer der stoischen Schule den größten und wirkungsreichsten Theil seines Lebens in Athen zugebracht hat. Mit dem Saß auf der Schulter und dem langen Stabe steht der Philosoph, das Musterbild eines einfachen und strengen Lebens, da und zeigt mit energischer Handbewegung, mit welcher Haltung und Ausdruck des Schädels vortrefflich übereinstimmen, auf seinen Gegenpart „Epikuros von Athen“. Dieser läßt sich aber durch das Eifern seines Kollegen nicht stören, sondern greift ruhig mit der Rechten in eine volle Schüssel, die auf einem Tische zwischen ihnen steht. Er will auch als Gerippe auf den Lebensgenuß nicht verzichten, wie denn auch der Spruch *τὸ τέλος ἡδονή* „das höchste Gut ist die Lust“ neben ihm steht. Als ein Spott auf diese Lehre aber erscheint es, daß an diesem Genuß auch — ein Schwein theilnehmen möchte, das neben dem Philosophen gegen die Schüssel emporhüpft! Wer denkt nicht an Horazens Bezeichnung seiner selbst als eines Schweinchens aus Epikurs Herde? Die vulgäre falsche Auffassung der epikureischen Lehre liegt zu Tage. Sehr bemerkenswerth ist es ferner, daß selbst Epikur durch Schnappsaß und Stoch charakterisirt wird. Offenbar gilt das als die allgemeine Philosophentracht; wir werden ihr noch wieder begegnen. --

Am zweiten Becher sind das trennende Säulchen und die Basis mit den beiden Masken durch Oxydierung so zerstört, daß von dem Relief nichts mehr deutlich zu erkennen ist und vollends die Inschriften völlig verschwunden sind. Die Zerstörung hat auch die erste Figur der ersten Gruppe noch etwas ergriffen, die hier nur aus zwei größeren Skeletten und einem kleineren Begleiter besteht. Aber man erkennt

noch eine Wiederholung jenes Hamletmotives: das Gerippe betrachtet einen Schädel mit dem resignirten Worte τοῦτ' ἀνθρώπος „das iſt der Menſch!“ Schlimmer macht es der Genoffe. Auf der Linken hält er einen mit Früchten beladenen Teller empor, von dem ein paar Roſenkränze herabhängen, mit der Rechten aber gießt er ein Del- oder Salbenkrüglein auf einen am Boden liegenden Haufen Knochen aus und begleitet dieſe Handlung mit geſenktem Blick und mit der geringſchätzigen Aeüßerung εὖ σεβόν σοῦβαλα „verehre pflichtſchuldig den Rehricht!“ Ein kleiner Leierſpieler begleitet die abstoßende Szene mit ſeiner Muſik.

Ein zweites kleines Gerippe, ein Flötenbläſer, neben dem die Inſchrift ſteht εὐφραίνου ὅ[ν] τῆς χρόνον „ſei luſtig ſo lange du lebeſt“, kehrt jenem den Rücken und wendet ſich zu der zweiten Gruppe, wiederum drei Dichtern. Hier iſt es der bedeutendſte Dichter der neueren, im ſpäten Griechenthum allein noch lebendigen Komödie, „Menandros aus Athen“, der den Reigen eröffnet. In der Linken erhebt er eine jugendliche weibliche Maſke, einen paſſenden Hinweis auf die Hauptträgerinnen ſeiner Sittendramen, während er in der Rechten eine Fackel aufrecht hält, neben der, ebenſo wie bei der Fackel Moſchions, das Wort ζῶν „lebendig“ ſteht. Was damit gemeint ſei, iſt mir unklar. Der von einem Freunde hingeworfene Gedanke, die Träger der Fackeln ſollten damit als noch lebend bezeichnet ſein, an ſich den Gerippen gegenüber ſchwierig, iſt deſhalb unhaltbar, weil Zenon und Epikur, vielleicht noch einige andere der Dargeſtellten, ſpäter als Menandros und wohl auch Moſchion geſtorben ſind. Wollte man aber die Fackel mit jener Beiſchrift als eine Auszeichnung faſſen, als ob dieſe Dichter auch noch bei der Nachwelt lebendig ihr Licht leuchten ließen, ſo würde das wohl auf Menandros paſſen, deſſen Ruhm in der Komödie von Niemandem überſtrahlt worden iſt, aber ſchwerlich konnte irgend Jemand dem Tragiker Moſchion lebendigere Nachwirkung und ſtrahlenderen Ruhm zuſchreiben wollen, als dem Euripides, der die ganze ſpättere Tragödie beherrſcht. Ich muß mich einſtweilen begnügen, ein Räthſel feſtzuſtellen, deſſen Löſung Scharffſinnigeren überlaſſen bleiben mag. — Menandros blickt auf den leierſpielenden Genoffen „Archilochos von Myrina“ (einer äoliſchen Stadt Kleinaſiens — ſeltſam, da Archilochos offenkundig von der Inſel Paros ſtammte); er begleitet wiederum wie der Lyriker auf dem andern Becher ſein Spiel mit zierlicher Bewegung des Körpers. Ihm iſt dieſer Ehrenplatz zugewieſen als dem erſten großen Lyriker und

Sambiker, den die alten Literaturhiſtoriker dem Homer an die Seite zu ſtellen liebten; ein beſonderes Verhältniß zu Menandros iſt aus der Zuſammenſtellung ſchwerlich zu erſchließen. Zwiſchen beiden liegt, wie zwiſchen Sophokles und Moſchion, auf einem niedrigen Schemel oder Käftchen eine große Maſke. Sie wäre als die eines jugendlichen Satyrn mit gekräuſeltem Haare leicht kenntlich, wenn auch nicht die erklärende Beſchrift $\sigma\alpha\tau\upsilon\rho\iota$ „Satyrdrama“ darüber ſtände. Iſt es eine bloße gelehrte Reminiſzenz an die Stellung des Satyrdramas in der Entwicklung der älteren Tragödie? oder dürfen wir uns deſſen erinnern, daß in Alexandrien einmal ein Verſuch gemacht ward dieſen abgeſtorbenen Zweig des Dramas neu zu beleben? — Neben Komödie und Lyrik tritt dann noch in pomphafter Weiſe die Tragödie. Ein dienendes Skelett hält eine große tragische Maſke empor. Während ein kleinerer Genoffe unterhalb der Maſke die Flöten bläſt, ſteht rechts „Euripides von Athen“, auf den baſchiſchen Thyrsos als Szepter geſtützt, und erhebt in der bekannten Haltung des Anbetens die Rechte gegen die Maſke. Der größere Raum, die Kolloſalität der Maſke, die Zweizahl der dienenden Begleiter — das Alles weist auf die Ausnahmestellung dieſes Dichters hin, den ſchon Ariſtoteles als den tragiſchſten unter den Tragikern bezeichnete, den Andere den ſzenischen Philoſophen nannten, und deſſen Sentenzenreichthum neben den Sentenzen Menanders in der ganzen ſpäteren griechiſchen Literatur wiederklingt.

Den Dichtern ſchließen ſich auch hier die Philoſophen an. Denn daß das erſte Gerippe, mit dem Namen „Monimos aus Athen“ bezeichnet, nicht einem Schauspieler dieſes Namens angehört, ſondern einem Philoſophen, das beweifen wieder der Saß auf ſeiner Schulter und der Stoß in ſeiner Hand. In der That kennen wir unter den Schülern des Diogenes und Krates einen Monimos, als deſſen Heimath allerdings Syrakus, als deſſen weiterer Aufenthaltsort Korinth angegeben wird; dafür iſt Athen wohl aus gleichem Grunde wie bei Zenon eingetreten. Für uns iſt dieſer Rhytiker eine ziemlich ſchattenhafte Geſtalt, und niemals würden wir erwartet haben, ihn anſtatt etwa des Diogenes in einem ſolchen Kreiſe zu finden; daß er aber zu den angeſeheneren und den ernſteſten Philoſophen ſeiner Sekte gehörte, daß ſeine aus Ernſt und Scherz gemiſchten Schriften Beifall fanden, daß auch Menandros dem Philoſophen „mit den drei Schnappſäden ſtatt eines“ ſeine Anerkennung nicht verſagte, davon iſt eine ſchwache

Kunde zu uns gedrungen. Daß wirklich dieser Rhyner gemeint sei, wird völlig durch die Hundegruppe gesichert, für die der geeignetste Platz unter dem Henkel war und die dadurch die Anordnung der ganzen Komposition um den Becher bestimmt hat. Der eine Hund hüpfte schmeichelnd an Monimos empor, der andere dagegen springt feindlich auf das gegenüberstehende Gerippe los, vielleicht einem Wink seines Herrn folgend, der mit derselben verächtlichen Geberde, wie Zenon auf Epikur, mit dem Finger auf seinen Gegenpart weist. Leider ist dieser letztere so zerstört, daß man nicht einmal sein Philosophengeräth, Saß und Stöß, geschweige denn seinen Namen erkennen kann, ebenso wenig den Gegenstand, den er in der Rechten dem Monimos hinreicht und der vielleicht dessen Zorn erregt. So viel scheint klar, daß es sich hier, wie auf dem anderen Becher, um einen Gegensatz zweier philosophischen Richtungen handelt. Dem Rhyner wird gewiß ein vornehmerer Philosoph gegenüber gestanden haben. Schwerlich ein Peripatetiker, denn bei diesen überwogen bald die wissenschaftlichen Interessen über die rein philosophischen. War es ein Akademiker? oder etwa ein Rhyner aus der Schule Aristipps? War es etwa Theodoros „der Atheist“ aus Rhyne, der eine Zeit lang am Ptolemäerhofe eine angesehenere Stellung einnahm? Es wäre wiederum vermessen, eine bestimmte Antwort geben zu wollen, statt sich zu erinnern, daß es auch eine Kunst des Nichtwissens giebt. —

Die genußsüchtige Lebensanschauung, die uns aus der Zusammenstellung der Gerippe mit dem Rosenkranz, vor Allem aber aus den beigebeschriebenen Sprüchen etwas aufdringlich entgegentritt, klingt schon in den ägyptischen Liedern des neuen Reiches wieder, die den blumenbekränzten Bechern zurufen:

Feiere den frohen Tag! . . .

Laß vor dir singen und musizieren,

wirf hinter dich alle Sorgen und denke an die Freude,

bis daß jener Tag kommt, wo man fährt zu dem Lande, das das Schweigen liebt.

Oder:

Mit strahlendem Gesicht feiere den frohen Tag und ruhe nicht an ihm.

Denn Niemand nimmt seine Güter mit sich,

ja Niemand kehrt wieder, der dahingegangen ist.

Der klassische Zeuge für diese Denkweise bei den Griechen ist Herakles in der euripideischen Alkestis. Ohne zu wissen, daß er im Trauerhause eingekerkert ist, hat er sich an Speise und Trank gütlich gethan und sucht nun den trauernden Diener zu seiner Lebensauffassung zu befehlen:

Die Sterblichen sind allzumal dem Tod bestimmt
und keinen Menschen giebt es, der zu sagen weiß,
ob er den nächsten Morgen noch erleben wird.
Denn wohinaus das Schicksal will, das weiß man nicht,
nicht lehren läßt sich's, nicht durch List und Kunst erspäh'n.
Nachdem du dies von mir vernommen und gelernt,
genieß das Leben, trinke, denn, bedenk' es wohl,
dein ist das Heute, alles Andre steht beim Glüd.

Der scharfe Kontrast zwischen dem Tode der Alkestis, der das ganze Haus nachtrauert, und dem genussfreundigen Gast, der Gedanke, daß die Unsicherheit des Morgen uns zum heutigen Genießen auffordert, das sind Züge, welche dem Schmuck unserer Becher verwandt sind. Bekannt ist, was Herodot von den Aegyptern erzählt, daß beim Gelage ein Diener ein Mumienkästchen mit dem gemalten Bilde eines Todten herumtrug und dabei die Gäste ermahnte: „Schau hierher und trink und sei lustig, denn wenn du todt bist, wirst du ebenso sein.“ Noch greller erscheint die Zusammenstellung des Todes mit der Aufforderung zum Lebensgenuss in der berühmten Szene bei Petron, wo der Sklave des reichen Prozen Trimalchio vor den Gästen, die dem alten Wein zusprechen, ein silbernes Skelett mit beweglichen Gliedern auf den Tisch wirft und Trimalchio selbst das Lied anstimmt:

Ah wir erbärmliches Volk! Wie das ganze Menschenkind nichts ist!
So sehn alle wir aus, wenn einst uns holet der Teufel!
Drum so lang es noch geht, lustig immer und fidel!

Das ist nicht etwa ein vereinzelter Vorgang, sondern zahlreiche noch erhaltene Gerippe von Silber, von Erz, von Elfenbein zeugen für eine weitverbreitete Sitte. Dieselbe Verbindung von Gerippen mit ähnlichen epikureischen Sprüchen ist auch auf Gemmen und Ringsteinen sehr beliebt, z. B. neben einem Skelette der Spruch:

Trink, so rath dir das Bild, und isz, und kränze mit bunten
Blumen das Haupt — denn bald werden wir alle wie dies.

Es thut wohl, öfter auch den ernstern Spruch „Erkenne dich selbst“ dem Gerippe beigelegt zu sehen.

Die Verbindung solcher Vorstellungen mit dem Gelage erklärt den uns so auffälligen und widerwärtigen Umstand, daß es grade Becher sind, die mit solchen Bildern geschmückt werden. Aber während an den in Frankreich oder Nord-Italien gefundenen irdenen Trinkgefäßen höchstens noch durch einige Masken neben den einzelnen Gerippen auf den Gedanken angespielt wird, daß das Leben nur eine Maskerade sei, erhalten die beiden Silber-

becher von Boscoreale, wie schon gesagt, eine besondere Würze nicht bloß durch die reichere Gruppierung der größeren und kleineren Gerippe, sondern vor Allem dadurch, daß jene zum größten Theil die Träger der berühmtesten literarischen Namen sind. Das giebt der Zusammenstellung eine besondere Zuspitzung. Denn es kann doch wohl nur bedeuten, daß vor dem Tode Alle gleich sind und daß selbst den Herrschern auf dem Gebiete der Poesie und der Weisheit nicht erspart bleibt, was uns gewöhnlichen Menschen, den *homines fruges consumere nati*, beschieden ist. Auch jenen hat kein Morgen gestrahlt, auch sie sind zum leblosen Klappergebein geworden; was bleibt uns denn Besseres übrig als das Leben zu genießen, so lange es dauert? „Das höchste Gut ist die Lust.“ Es ist die Lebensphilosophie, welche die eine, die epikureische Hälfte des absterbenden Griechenthums beherrschte, während die andere, die stoische, aus der gleichen Voraussetzung die ernstere Folgerung zog, der Kürze des Lebens durch richtiges, tugendgemäßes Handeln Werth zu verleihen. Für Trinkbecher eignete sich nur die erstere Auffassung, selbst in der abstoßenden Form des Todtentanzes, der erst im Mittelalter einer ernstern Gedankenrichtung dienstbar gemacht werden sollte.

VI.

Mehrfach ist bereits der Inschriften Erwähnung gethan, die sich, durchweg in punktirten Buchstaben, an unseren Silbergefäßen finden. Abgesehen von den erklärenden Inschriften der letztbesprochenen Becher ist nur eine einzige von völlig gesicherter Deutung, die durch *fecit* bezeichnete Künstlerinschrift des Marcus Domitius Polignos auf der reliefgeschmückten Rückseite des Spiegels 19. Alle übrigen Namensbeischriften erlauben Zweifel, ob der Verfertiger oder der Besitzer gemeint sei. Die letztere Ansicht hat kürzlich für alle ähnlichen Fälle einen warmen Vertheidiger gefunden. Allein die Frage ist nicht entschieden. Auf dem Laversforter Ordensschmuck sind in solcher punktirten Schrift sowohl der Name des Besitzers (G. Flavi Festi auf der Vorderseite), wie der des Verfertigers (Modami auf der Rückseite), beide im Genitiv, angegeben. Bei dem Hildesheimer Silberschatz werden die ebenfalls im Genitiv unter dem Fuß der Gefäße stehenden Namen (L. Manli Bocci, Marsi, M. Aur. C . . .) meistens, wenn auch nicht ohne Widerspruch, auf die Fabrikanten bezogen. Künstlernamen im Genitiv scheinen auch sonst auf Gefäßen und Geräthen vorzukommen; nicht ebenso sicher ist die

Deutung von Namen im Nominativ, ohne beigefügtes fecit oder dergleichen, auf den Verfertiger. Hiernach bezeichnet der griechisch geschriebene Name Sabeinos im Nominativ auf den beiden kleinen Rummen mit Stillleben (3, 4), und zwar auf den Reliefdarstellungen selbst angebracht, vermuthlich den Besitzer, und die Ziffern III und VII unter den Henkeln mögen sich auf die Ordnung seiner Silberkammer beziehen. Bei den Namen M. Atti Clari auf den prachtvollen Bechern mit Delzweigen (13, 14) und Pamphili Caes(aris) Libert(i) auf zwei kleinen Salznäpfen (17, 18) kann man dagegen schwanken, ob der Besitzer oder der Künstler gemeint sei; vielleicht weist der Platz unter dem Fuß eher, wenn auch nicht unbedingt, auf den Verfertiger hin. Am häufigsten, nicht weniger als 22 Mal, kommt der Name Maxima vor (Max., Maxi, Maxima, Maximae). Er findet sich meistens auf Reihen gleichartiger kleinerer Gefäße oder Geräthe, immer unter dem Fuß, und kann sehr wohl die Fabrikbesitzerin bezeichnen, ähnlich wie jede der Lauerstorfener Platten auf der Rückseite den gleichen Fabrikantennamen Medamus führt; aber wer möchte leugnen, daß auch eine sorgjame Hausherrin ihr Geschirr durchweg mit ihrem Namen versehen haben könnte? Wie nun auch die Entscheidung in allen diesen Einzelfällen ausfallen mag, soviel ergibt sich mit Sicherheit, daß der kostbare Silberschatz des pompejanischen Villenbesizers aus sehr verschiedenen Quellen, sei es aus verschiedenen Fabriken, sei es aus verschiedenem älteren Kunstbesitz, zusammengefloßen war; die auf den Anfangs erwähnten Petschaften befindlichen Namen der vermuthlichen Hausherrn, Tiberius Claudius Amphion und Lucius Cäcilius Aphrodisius, finden sich auf keinem Stücke des Schatzes.

Den verschiedenen Ursprung der einzelnen Theile des ganzen Hortes bestätigt auch die Mannigfaltigkeit des künstlerischen Charakters, welche eine gemeinsame Entstehung ausschließt, und ebenso bis zu einem gewissen Grade die große Verschiedenheit des Erhaltungszustandes. Einzelne Stücke, wie die „Sabeinos“ gezeichneten Becher sind frisch, als ob sie eben aus der Fabrik gekommen wären, andere, wie die Portraitschale 2 oder die rankengeschmückten großen Becher 15, 16, zeigen starke Spuren des Gebrauches. Die gleiche Beobachtung hat man an den Horten von Hildesheim und von Berthouville gemacht; auch diese entstammen verschiedenen Zeiten, verschiedenen Kunststilen, verschiedenen Fabriken. Das entspricht auch ganz dem, was wir von den Verhältnissen des römischen Kunsthandels wissen. Es gab in Rom eigene Verkaufshallen für

Silbergeräth (*basilicae argentariae* oder *vasculariae*). Martial schildert uns, wie die Reichen in den Bazaren flanierten und den silbernen Prunkgefäßen nachstöberten. Diese zerfielen nach den Fabriken (des Furnius, Clodius, Gratius) und nach deren Eigenart in verschiedene Gattungen. Besonders geschätzt war (wie heutzutage in England das old Japan) das „alte Silber“, wenn die Gefäße auch so abgerieben waren, daß man ihre Reliefs nur noch mit Mühe erkennen konnte. Am allergeeuchtesten waren natürlich Becher mit den Namen berühmter Künstler. Für sie wurden so ungeheure Preise gezahlt, daß darin ein starker Anreiz für Fälscher, gelegentlich auch für Antikengräber, lag. Die Künstlerinschrift gab dem Geschirr erst seinen rechten Werth, ihr Fehlen ward als Zeichen der Minderwerthigkeit angesehen. Unter solchen Verhältnissen erklärt sich leicht die bunte Zusammensetzung des pompejanischen Silbergeräthes; man wird auch danach vielleicht geneigt sein, in den Inschriften lieber die Namen von Fabrikanten als von früheren Besitzern zu vermuthen.

Außer den besprochenen Namen enthält eine kleine Zahl der Gefäße unter dem Fuße noch mehr oder weniger kurze Gewichtsangaben. Sie sind sämmtlich in lateinischer Sprache abgefaßt und geben das Gewicht nach römischen Pfunden und Theilen des Pfundes an. Dergleichen Angaben finden sich bei dem großen Schatze von Berthouville nur ganz vereinzelt, bei dem von Hildesheim dagegen auf nicht weniger als 27 Gefäßen. In unserem Falle sind sie auf fünf Gefäße beschränkt. Da ist es aber höchst beachtenswerth, daß gerade diese Stücke auch sonst eine besondere Stellung einnehmen. Vier der Inschriften sind nämlich mit Namen verbunden, in welchen wir mit mehr oder weniger Bestimmtheit Künstlernamen gefunden haben. So trägt der Spiegel des Künstlers Polignos (19), und zwar in der Nähe des Künstlernamens, die Gewichtsbezeichnung von $1\frac{1}{2}$ Pfund (0,491 Ag.), der eine Becher des M. Attius Clarus (13) die für beide Becher geltende Angabe $2 : 5\frac{1}{2}$ Pfund $\frac{1}{2}$ Uncie 6 Scripula (d. h. 5 Pf. 6 Unc. 18 Scrip. oder 1,821 Ag.); an den beiden Salzgefäßen des Pamphilus (17, 18) läßt sich die Gewichtsziffer nicht mehr lesen. Besonderer Art ist die fünfte Inschrift, die sich unter der Schale der Alexandreia befindet. Sie besagt: „Schale und Relief (emblemata) zusammen 2 Pfund 10 Uncien 6 Scripula [0,935], Schale allein 2 Pfund $2\frac{1}{2}$ Uncie [0,723], Relief allein $7\frac{1}{2}$ Uncie [0,205]“. Die Sonderwägung erklärt sich daraus, daß das Relief größtentheils vergoldet

war, der geringe Mehrbetrag des Gesamtgewichts gegenüber den Einzelgewichten aus Vernachlässigung der *Scripula* (zu je etwa 1 Gramm) bei den letzteren.

Sind nun diese Gewichtsangaben von dem Verfertiger hinzugesetzt, oder von dem Besitzer? Daß Letzteres öfter der Fall war, der Name des Besitzers neben der Gewichtsangabe auf den Geräthen notirt ward, wissen wir aus sicheren Zeugnissen. Auch hören wir z. B., daß bei Erbschaften das Silbergeräth nachgewogen ward. Andererseits zeigt die Schale des Polgynos, daß auch der Künstlername mit einer Gewichtsangabe verbunden sein konnte. Und in der That, wenn in unserem Falle der Besitzer in Frage käme, würde wohl der ganze Schatz, oder wenigstens viel zahlreichere Stücke, so wie beim Hildesheimer Fund, mit der Gewichtsangabe versehen sein; namentlich die kostbaren Becher mit den Gerippen würden kaum ohne Bezeichnung geblieben sein. Daß — abgesehen von der Alexandriashale — nur mit Namen bezeichnete Stücke, darunter eines mit sicherem Künstlernamen, die Angabe tragen, scheint mir ein ziemlich sicherer Beweis dafür, daß diese Namen sämmtlich Künstlernamen sind und daß die Gewichtsangaben aus der Fabrik selbst herrühren (wie andererseits das Fehlen dieser Angabe bei den Sabeinosbechern gegen Sabeinos als Künstler sprechen dürfte). Eben darauf führt auch die Inschrift der Alexandriashale. Rührte sie vom Besitzer her, so müßte man voraussetzen, daß dieser behufs der Wägung das Relief aus der Schale herausgebrochen hätte. Vielleicht ließ sich das leicht bewerkstelligen, wie dies z. B. bei der Hildesheimer Prachtschale der Fall sein soll; aber besonders vortheilhaft war ein solches Verfahren bei der außerordentlichen Feinheit der getriebenen Silberplatte, die oft nur die Dicke des Papiers aufweist, nicht, und die Annahme einer ursprünglichen Wägung seitens des Fabrikanten ist gewiß einfacher. Hierfür läßt sich auch die Analogie einer in Kärnthen (Mariaaal, Virunum) gefundenen Inschrift anführen. Ein römischer Offizier widmet da der Göttin *Noreia* „eine silberne Schale, Gewicht $2\frac{1}{4}$ Pfund, goldene Reliefs der *Noreia* 2 Uncien“. Die Darstellungen der Göttin weisen darauf hin, daß die Schale eigens für diesen Zweck gemacht ward; so fiel also die Wägung mit der Anfertigung und Widmung zusammen.

Diese Ausführungen mußten so weitläufig gegeben werden, weil sie für die Entscheidung der Frage nach der Herkunft unserer und vielleicht nicht bloß unserer, Gefäße von Wichtigkeit sind. Der

als Künstler bezeichnete M. Domitius Polygnos ist ein Freigeborener griechischer Abstammung (der Vorname Marcus ist bei den Domitiern nicht gerade gebräuchlich); Pamphilus, der Verfertiger zweier Salznäpfe, ebenfalls ein Grieche, ist Freigelassener eines kaiserlichen Prinzen, gehört also der ersten Kaiserzeit an. Als echter Römer tritt daneben M. Attius Clarus, der Künstler der wundervollen Delzweigbecher; ein anderer Attius, mit dem Beinamen Priscus, war unter Vespasian als Maler thätig. Auch die Fabrikbesitzerin Maxima ist römischer Abkunft. Die Kunst der Eiseleure, die in der letzten Zeit der Republik in den Griechen Pasiteles und Arkesilaos bedeutende Vertreter in Rom gehabt hatte, war also dort auch im Beginn der Kaiserzeit von Griechen und daneben von Römern viel geübt. Kaiserliche Prinzen wie Germanicus oder reiche Leute hielten sich ihre eigenen Eiseleure, und zu den Zukunftsträumen des elenden Nävulus bei Juvenal (um 120 n. Chr.) gehört der Besitz zweier Sklaven, eines malfertigen Illustrators „der schnell viele Gesichter malen kann“, und eines gebückten Eiseleurs. Und doch klagt Plinius, der Augenzeuge von Pompejis Untergang, daß dieser Kunstzweig in seiner Zeit völlig ausgestorben sei und nur altes Silber geschätzt werde. Wie reimt sich das? Ich meine so, daß die äußerliche Kunstfertigkeit wohl noch vorhanden war, aber die höhere Kunst, die künstlerische Erfindung, nicht mehr in Blüthe stand. Es handelte sich, wie bei fast allen Zweigen der bildenden und dichtenden Kunst im kaiserlichen Rom, mehr um die geschickte Nachahmung älterer Muster, als um neue eigene Schöpfungen. Daß wenigstens bei den Hauptstücken des Fundes von Boscoreale griechische Muster zu Grunde liegen, läßt sich mit aller Sicherheit zeigen. Und darauf kommt es doch vor Allem an; auch in den römischen Kopien griechischer Statuen schätzen wir ja nicht sowohl die mehr oder weniger geschickte Leistung des Kopisten als das nachgebildete Original.

Das erste ist die Schale mit der Repräsentantin Alexandriens. Der ganze Gegenstand führt nach Aegypten, noch mehr aber die Durchführung im Einzelnen. Der enge Anschluß an die alexandrinischen Münzen in der Haartracht und der Fellbedeckung der Alexandraia, an die Ptolemäermünzen in der Gestalt und Verzierung des Füllhorns, sowie in der typischen Form des ptolemäischen Adlers, an die thatsächlichen Kulturverhältnisse der hellenistischen Hauptstadt in der Auswahl der Göttersymbole — alles das erklärt sich einfach bei der Annahme alexandrinischen Ursprungs, nur ge-

mungen und unter Vorausſetzung antiquariſch-artiſtiſcher Studien ſeitens des Künſtlers, wenn man ſich die Kompoſition in Rom entſtanden denken wollte. Vollends entſcheidend iſt aber ein einzelner Umſtand. Unter den helleniſirten Gottheiten Aegyptens nimmt neben der Frauengöttin Iſis den erſten Platz Sarapis ein, der beſonders ſogenannte „alexandrinische Gott“, deſſen reich ausgeſtatteter Tempel zu den größten Sehenswürdigkeiten Alexandriens gehörte. Er erſcheint in zahlloſen Darſtellungen meiſt thronend, ſeltener ſtehend, immer aber mit dem feſtſtehenden Kopftypus eines bärtigen dunklen Zeus, mit beſchatteter Stirn, mit Modius und Strahlenkranz, in der Formensprache der nachhſippischen Kunſt. Eine Legende läßt dieſen Typus unter den erſten Ptolemäern eingeführt werden. Aber auf den Münzen erſcheint er erſt unter dem ſechſten Ptolemäer, Philometr, um 170 v. Chr.; und mag er auch, worauf einige Anzeichen deuten, ſchon etwas früher in Alexandrien Eingang gefunden haben, ſo iſt es doch durchaus nicht nachweiſlich, daß der ſpäter übliche Typus bereits von Anfang an dem alexandrinischen Gott eigen geweſen ſei. Nun finden wir, worauf ſchon oben kurz hingewieſen ward, auf unſerer Schale anſtatt des bärtigen Sarapiskopfes den jugendlichen, ſtrahlenumkränzten Kopf des nächſtverwandten griechiſchen Sonnengottes. Daraus ergibt ſich deutlich, daß die Alexandria unſerer Schale in einer Zeit erfunden iſt, wo der ſpätere Sarapistypus noch nicht herrſchte, alſo etwa im erſten Jahrhundert Alexandriens, in derſelben Zeit, wo die dem künſtleriſchen Sinne nach nahe verwandten Prachtkammern der erſten Ptolemäer geſchnitten wurden. Ueberhaupt kann es für Jeden, der den Spuren der alexandrinischen Kunſt aufmerkſam nachgeht, nicht zweifelhaft ſein, daß die Regierungszeit der drei erſten Ptolemäer, Soter, Philadelphos und Guergetes, die gerade ein Jahrhundert umfaßt, ebenſo auf dem Gebiete der bildenden Kunſt, wie eingekamernmaßen in der Poefie die eigentlich ſchöpferiſche Epoche war. Dies nachzuweiſen, würde hier zu weit führen, es auszusprechen, erſcheint nicht überflüſſig gegenüber Anſchauungen, welche gegen den natürlichen Lauf aller Entwicklung die charakteriſtiſchen Schöpfungen der alexandrinischen Kunſt erſt der Spätzeit der Ptolemäerſchaft, einer Zeit blühender Gelehrſamkeit, aber poetiſcher Unfruchtbarkeit und politiſchen Niedergangs, zuweiſen möchten. Jener Blüthezeit Alexandriens gehört ſicherlich auch die Erfindung der Miſtſtatue an, deren Urbild aus ägyptiſchem Baſalt ſpäter Veſpaſian nach Rom brachte. Die uns erhaltene berühmte vatikaniſche Kopie aus auguſteiſcher Zeit verdankt ihre

Entstehung und ihr neues Gegenstück, die Liberstatue, dem verstärkten Interesse, das Rom dem 30 v. Chr. zur Provinz gemachten Nillande widmete. Von da an verfolgen wir deutlicher als zuvor den Einfluß ägyptischer Dekoration an den Wänden Pompejis. Dieser Strömung mag auch die Kopie der Darstellung Alexandriens auf unserer Schale entstammen — wenn nämlich die Gewichtsangaben richtig auf eine römische Fabrik bezogen wurden und nicht vielleicht erst ein späterer Zusatz auf einem alexandrinischen Original sind. Hierüber würde nur eine genaue Untersuchung der Schale selbst — vielleicht — ein Urtheil erlauben.

Ebenso sicher ist der alexandrinische Ursprung der beiden Gerippebecher, ja die Arbeit ist so fein (auch fehlt die römische Gewichtsangabe), daß man lieber an Originale, als an Kopien denken möchte. Die Bekrängung der Becher entspricht ebenso sehr ägyptischer, und zwar, so viel wir wissen, ausschließlich ägyptischer Sitte, wie die Verwendung der Gerippe beim Mahle und die dadurch zum Ausdruck gebrachte Anschauung in Aegypten ihre nächste Analogie findet. Weiter ist die Auswahl der Namen, die den Gerippen verliehen sind, in Alexandrien ebenso begreiflich, wie in Rom schwer erklärlich. In Rom würde kaum Jemand darauf verfallen sein, den ziemlich obskuren Mosehion als Vertreter der Tragödie neben Sophokles zu stellen, vollends aber dem Kyniker Monimos eine Ehre zu erweisen, welche eher dem Diogenes oder Krates oder Antisthenes gebührt hätte. Beide kommen bei lateinischen Schriftstellern nie vor. Es entspricht ganz der Schulpedanterie der alexandrinischen Gelehrsamkeit, entlegene Namen den großen allbekannten beizumengen; wer weiß, ob nicht auch der verblüffenden Angabe, daß Archilochos aus Myrina stamme, irgend eine gelehrte Schrulle zu Grunde liegt? Für die vorrömische Entstehung unserer Becher spricht weiter auch hier eine Einzelheit. Häufig finden wir in römischer Zeit, namentlich bei Lucian, Saß und Stock als die charakteristischen Abzeichen der kynischen Philosophen erwähnt; es ist die alte auf sie vererbte Bettlertracht des Odysseus und des Telephos. Aber immer sind es nur die Kyniker, die Kapuziner unter den Philosophen, die so auftreten. Auf unseren Bechern bilden dagegen Saß und Stock die allgemeine Philosophentracht, die auch der Stoiker, ja sogar Epikur trägt.)* Das weist

*) Es ist daher auch fraglich, ob ein anziehendes Erzfigürchen in Wien, das einen Kahlkopf in dieser Tracht darstellt, mit Recht auf einen Kyniker, und zwar Krates, gedeutet worden ist.

auf eine ganz andere Auffassung hin, welche in allen Philosophen sammt und sonders nur Bettelpack sieht oder ihnen wenigstens eine niedrigere äußere Stellung anweist. Raum dürfte es eine große Kulturstätte in der alten Welt geben, für die eine solche Anschauung besser paßte, als Alexandrien. Nicht bloß die Hoflust und der bewußte Gegensatz gegen Athen, das Centrum aller philosophischen Schulen, waren hier dem Betriebe und der Schätzung der Philosophie ungünstig, sondern die alexandrinische Dichtung wie die alexandrinische Gelehrsamkeit und die alexandrinische Naturwissenschaft waren selbstgenügsam, sie ließen keinen Raum für speculative Philosophie. Diese hat in der That in Alexandrien keinerlei Förderung erfahren und war nur als innerlich wirkendes Bildungsmittel auch in der alexandrinischen Kultur thätig. Uebrigens weist das gelehrte „Geschmäcke“ in den literarischen Gerippen und der sehr ausgeprägte Epikureismus der Lebensregeln die Becher wohl in die spätere Zeit Alexandriens, wo man Nestors Becher nach Homers Schilderung in Silber nachbilden ließ und eine starke Vorliebe für lebenslustige Darstellungen zweifelhaften Charakters entwickelte.

Wenn auch nicht gerade in das Nilland, so weist doch noch ein anderes Becherpaar wenigstens auf eine Entstehung außerhalb Italiens: ich meine die entzückenden Schilderungen aus dem Familienleben der Störche. Diese verrathen eine so intime Kenntniß der Vorgänge bei dem Nisten der Thiere und dem Aufziehen der Jungen, daß der geistvolle Künstler das selbst beobachtet haben muß. Hierzu ist aber in Italien keine Gelegenheit, weil die Störche dies Land nur auf ihren Wanderzügen passiren, aber dort nicht brüten. Ob Letzteres in Aegypten der Fall ist, vermag ich nicht zu sagen; meines Wissens ist der Winter für die Störche keine zweite Brutzeit. Wohl aber sind die Küsten Kleinasiens beliebte Brutplätze der Störche; beispielsweise können Milet und Aphrodisias noch heute dafür zeugen. Nun wissen wir, daß im syrischen Reiche die Kunst der Silberschmiede und Ciseleure blühte. Möglicherweise, daß die Hildesheimer Prachtschale mit der sitzenden Athena dorthin gehört; wenigstens hat sich das eigenthümliche Geräth (eine Trompete?), auf das die Göttin ihre Rechte legt, bisher nur auf einer syrischen Münze nachweisen lassen. Nicht minder bildete die Residenz der Attaliden, Pergamon, einen Mittelpunkt für kostbares Geräth aus Gold und Silber. So stammen denn auch fast alle berühmten Ciseleure der hellenistischen Zeit, deren Namen wir kennen,

aus den Städten der kleinasiatischen Westküste und der vorliegenden Inseln, vom Bosporus bis nach Rhodos. Hier war offenbar der Hauptsitz dieses Kunstbetriebes. Die rhodischen Heiligthümer, der Artemistempel von Ephesos, die Königspaläste von Pergamon waren wegen ihrer Schätze an kunstvollem Edelmetall berühmt. Von dem Triumph L. Scipios über den Syrerkönig Antiochos (189) datirte die Liebhaberei der Römer für Silber- und Goldgeräth — 1450 Pfund Silbergeschirr und 1500 Pfund Goldgefäße prunkten in jenem Triumphzug — und die attalische Erbschaft von 133 erhöhte den Geschmack an kostbarem Luxusgeräth. Kein Wunder also, wenn Kleinasien auch in dem Schatz von Boscoreale seine Spuren hinterlassen hat. Den Storchbechern sind vermuthlich die stilistisch und inhaltlich verwandten Becher mit den Kranichen anzureihen. Es ist ein seltsamer Zufall, daß diese Erzeugnisse des westlichsten Asiens so lebhaft an die heutigen des äußersten asiatischen Ostens, Japans, erinnern.

Es würde zu weit führen und ohne Untersuchung der Originale kaum möglich sein, alle einzelnen Stücke des Fundes auf ihren Stammbaum, ihre Herkunft aus Rom oder ihre Ableitung von fremden Vorbildern, zu prüfen. Bei den Kummern mit Eßwaaren, die den Namen des Sabinus tragen (3, 4), gedenken wir der überaus zerbrechlichen kleinen Becher, auf denen der Ciseleur Pytheas verwandte Dinge schilderte; man nannte sie Mageiriskia, „Miniaturköche“. Die wundervollen Becher mit den Delzweigen und dem Namen des M. Attius Clarus (13, 14) und die mit den Platanenblättern (11, 12) können an die Art des berühmten alten Ciseleurs Mys erinnern, dessen Becher mit zarten Akanthosranken überspannt waren. Die einfachen glatten Schalen mit dem bloßen Schmuck der Portraitmedaillons (2) sind dagegen nach dem Charakter der Köpfe sicher römische Arbeiten. Aus römischer Zeit stammt selbstverständlich auch der Ariadnespiegel des M. Domitius Polynnos (19), doch ist wenigstens dessen Relief keine Originalerfindung, sondern nur Nachahmung oder Kopie eines beliebten spätgriechischen Typus. Ebenso sind die bakchischen Thierszenen zweier Becher (5, 6) und die Thieropfer zweier Kannen (23, 24) geläufigen Vorbildern der hellenistischen Kunst entlehnt.

Eine interessante Frage knüpft sich an die mit Ranken und Thierbildern überzogenen großen Becher (15, 16), insofern ihre Kompositionsweise und ihre ganze Formsprache auffallend an die Rankenreliefs erinnern, die an dem großen, im Jahre 9 v. Chr.

vollendeten Friedensaltar des Augustus angebracht waren. Ein schönes Blatt des Architekten Girault*) kann dies deutlich machen. Die Ara Pacis, die fast in denselben Jahren mit der berühmten Augustusstatue von Prima Porta gerade in der Mitte der Regierungszeit jenes Kaisers entstand, ist uns neuerdings durch tief eindringende Forschungen verschiedener Gelehrten als eine der bedeutendsten Schöpfungen der augusteischen Plastik besonders nahe getreten. Daß ihre naturalistische, nach Illusion strebende Pflanzenornamentik im Strome der hellenistischen Kunstentwicklung sich bewege, wird auch von denen zugestanden, die in ihr eine neue, Rom und der augusteischen Zeit eigene Stufe der dekorativen Plastik erkennen möchten. Es kann hier nicht der Ort sein, auf diese brennende Frage, prinzipielle Scheidung des hellenistischen vom römischen Kunstgut, und innerhalb des ersteren Ausscheidung der besonderen alexandrinischen Elemente, genauer einzugehen; auch gestehe ich Anderen in diesen Stilfragen gern größere Kompetenz zu. Meiner Ueberzeugung möchte ich aber doch dahin Ausdruck geben, daß ebenso wie der berufenste Kenner pompejanischer Wandmalerei kürzlich den neu erhobenen Anspruch der römischen Kunst auf Erfindung des malerischen Illusionsstils zu Gunsten der hellenistischen Malerei zurückgewiesen hat, so auch auf dem Gebiet der Skulptur und der plastischen Dekoration sich Vieles als hellenistisch, Vieles auch als speziell alexandrinisch herausstellen wird, was man augenblicklich dem augusteischen und späteren kaiserlichen Rom zuweisen möchte. Der Pendel, der eine Zeit lang stark nach der hellenistischen Seite schwang, hat neuerdings eine rückläufige Bewegung nach Rom begonnen; es wird nicht seine letzte Schwingung sein. Täuschen mich die Photographien nicht, so sind die Rosenkränze an den Gerippebechern, die sicher alexandrinisch sind, in dem angeblich augusteischen Stil gearbeitet. Gewiß wird der Fund von Boscoreale auch bei diesen Untersuchungen, die für die ganze Kunst der spätgriechischen und der römischen Epoche, für die Frage nach Art und Begrenzung des Kunstvermögens der Römer von entscheidender Wichtigkeit sind, seine hohe Bedeutung bewahren.

*) Bei d'Espouy, *Architektonische Einzelheiten der Antike*, Heft 5, Taf. 43 (Palazzo Fiano). Nach den vorhandenen Bruchstücken ergänzt.



