

4.1. Bekannte Jäger aus dem Mythos

4.1.1. Meleager

Der in der antiken Kunst wohl bekannteste und beliebteste mythische Jäger ist zweifellos Meleager. In römischer Zeit begegnet er auf Wandgemälden, Marmorsarkophagen, Mosaiken, Textilien, der Glyptik sowie auf verschiedenen anderen Objekten der Kleinkunst von der Republik bis zur Spätantike⁴⁹⁰. In der Gattung des Tafelsilbers sind jedoch nur drei spätantike Beispiele mit Meleager-Darstellungen erhalten; das früheste stammt aus dem späten 4. Jh.n.Chr. Hierbei handelt es sich um die nach dem Heros benannte Platte aus dem Seuso-Schatzfund (BN 61)⁴⁹¹. Sie ist mit einem reliefierten Mittelmedaillon und Randfries verziert, während der zwischen diesen Zonen liegende Grund mit ziselierten Blattranken gefüllt ist. Das Medaillon zeigt Meleager gemeinsam mit Atalante nach der Jagd auf den Kalydonischen Eber, umgeben von insgesamt vier Gefährten. Meleager selbst, der nur mit Mantel und Stiefeln bekleidet ist und den Jagdspeer noch im rechten Arm hält, ist im Mittelpunkt halb auf dem soeben erlegten Eber sitzend zu sehen. Den Blick richtet er über seine linke Schulter hinweg auf Atalante, die hinter ihm steht und seinen Blick erwidert. Bekleidet ist sie mit einer Tunika, über ihrer Schulter ist ein Köcher mit Pfeilen sichtbar. Eingerahmt wird diese Gruppe von zwei ebenfalls mit Mantel, Stiefeln und Jagdspeer ausgerüsteten Jünglingen, in denen wir aufgrund ihrer Piloï die Dioskuren erkennen dürfen. Der rechte von ihnen trägt außerdem ein Messer an der Hüfte. Im Hintergrund befinden sich schließlich ein bekleideter, bärtiger Mann mit geschulterter Doppelaxt und ein bis auf einen Mantel nackter Mann mit Keule, beide nach rechts blickend. Bei ihnen dürfte es sich nach der überzeugenden Identifizierung von S. Woodford um Ankaïos (mit der Axt) und Theseus handeln, die auch anderweitig mit dem Meleagermythos verbunden sind⁴⁹². Die Teilnehmer sind in einer Art Gesprächssituation ohne konkreten Handlungszusammenhang wiedergegeben.

Meleager begegnet ein weiteres Mal in dem aus insgesamt sechs, durch Masken auf Sockeln oder Altären voneinander getrennten Bildfeldern bestehenden Randfries derselben Platte, und zwar in einem Bildfeld im Zentrum der linken Frieshälfte⁴⁹³. Meleager ist stehend wiedergegeben, mit Mantel, Jagdspeer und dem von seinem Arm hängenden Eberfell, das er der von links mit einer Schale auf der Hand herannahenden Atalante zu überreichen im Begriff ist. Links an die Szene schließt sich eine Darstellung von Leda mit dem Schwan an. Rechts sind zwei weitere Figuren zu sehen, eine Frau mit lose um den nackten Körper drapiertem Gewand und ein auf einen Speer gestützter Jüngling mit langen Haaren und Mantel, daneben ein Hund. Bei diesem Paar handelt es sich, nach dem erotischen Gewandmotiv der Frau und der Ikonographie des Jünglings zu urteilen, um Venus und Adonis.

⁴⁹⁰ Vgl. LIMC VI (1992) 422ff. s.v. Meleagros (S. Woodford).

⁴⁹¹ Dm. 69,2 cm, Gew. 8606 g. M. Mundell Mango, AW 21, 1990, 70ff. 79f. Nr. 8 Abb. 11.12; Argento 310 Nr. 205 Abb. 252; H.A. Cahn - A. Kaufmann-Heinimann - K.S. Painter, JRA 4, 1991, 184ff. 185 Nr. 8; LIMC VI (1992) 424 s.v. Meleagros Nr. 99 (S. Woodford); M. Mundell Mango - A. Bennett, The Sevso Treasure I, 12. Beih. JRA (1994) 98ff. 121ff.

⁴⁹² Zur Identifikation vgl. Cahn - Kaufmann-Heinimann - Painter a.O. 189; LIMC VI (1992) 424 s.v. Meleagros Nr. 99 (S. Woodford).

⁴⁹³ Ebenda 424 Nr. 99; Mundell Mango - Bennett a.O. 121. 144ff.

Die übrigen Bildfelder des Frieses werden von einer Reihe verschiedener Mythen eingenommen. Oben rechts von der Mittelachse beginnend und im Uhrzeigersinn fortlaufend ist zunächst die Geschichte von Pyramos und Thisbe dargestellt: Zwischen zwei Quellnympfen ist der sterbende Pyramos zu sehen, darüber die Löwin mit dem Schleier der Thisbe, diese selbst in bewegter, erschreckter Haltung rechts daneben. Es folgt ein Bildfeld mit Phaedra und Hippolytos: Phaedra ist am linken Bildrand auf einem Stuhl sitzend wiedergegeben, vor ihr steht ihre Amme. Daneben ist Hippolytos mit seinem Pferd, einem Gefährten und zwei Hunden vor dem Aufbruch zur Jagd dargestellt. Seine rechte Hand hat er in einem abwehrenden Gestus in Richtung seiner Stiefmutter ausgestreckt. Vor den Hufen des Pferdes ist der zu Boden geworfene Brief der Phaedra in Form eines Diptychons zu erkennen⁴⁹⁴. Den rechten Abschluß der Szene bildet eine Stadttyche mit Mauerkrone und Füllhorn. Das daran anschließende Bildfeld zeigt zwei verschiedene Begebenheiten. Links ist die von dem wütenden Athamas mit gezücktem Schwert verfolgte Ino mit dem kleinen Melikertes auf dem Arm zu sehen⁴⁹⁵, rechts die Rettung der Andromeda durch Perseus, der ihr, das Medusenhaupt in der Hand, vom Felsen hilft, während zwischen ihnen noch der Schwanz des Ketos zu erkennen ist. Rechts neben Perseus steht Hermes, den Abschluß bildet ein sitzender Fluß- oder Meergott. Thema des nächsten Bildfeldes ist das Parisurteil: Paris selbst sitzt mit phrygischer Mütze und Syrinx am linken Rand, vor ihm steht Hermes mit dem Apfel. Rechts neben diesem sind die drei Göttinnen Aphrodite, Athena und Hera dargestellt. Die Szene wird von einer Nymphe oder Ortspersonifikation am rechten Rand beobachtet. Daran schließt sich das eingangs besprochene Bildfeld mit Meleager und Atalante an, und schließlich eine Szene, für die bisher noch keine befriedigende Deutung vorgebracht wurde. Sie zeigt eine aufgrund des zierlichen Körperbaus und der unter der Brust gegürteten Gewandung doch wohl als Frau anzusprechende Gestalt in Jäger- oder Amazonentracht mit kurzem Chiton, phrygischer Mütze, Speer und einem sehr großen Rundschild. Sie setzt einen Fuß auf einen erlegten Löwen und wendet den Kopf nach hinten zu einer anhand der Frisur sicher als Frau identifizierbaren, ähnlich gewandeten Figur mit einem Speer. Eingerahmt wird diese Gruppe von zwei Männern, die Pferde am Zügel halten. Den rechten Abschluß bildet ein thronender Flußgott an einer Quelle. Der vermutungsweise geäußerte Vorschlag, hier sei vielleicht eine Begebenheit aus dem Leben des Achilleus oder des Herakles dargestellt, ist ebenso abzulehnen wie M. Mundell Mangos und A. Bennets Deutung der Gruppe als Dioskuren, Helena und Paris⁴⁹⁶. Keine der abgebildeten Figuren kann von ihrer Ikonographie her als Herakles oder Achilleus identifiziert werden. Da es sich bei den im Mittelpunkt der Szene wiedergegebenen Figuren offensichtlich um zwei jagende Amazonen handelt, kommt auch die Interpretation als Paris und Helena nicht in Frage.

Fragt man sich nach dem inhaltlichen Zusammenhang der Platte, so können die geschilderten Szenen am ehesten unter dem Aspekt der Liebesgeschichten, die tragisch enden oder weiterreichende dramatische Folgen heraufbeschwören (Leda und der Schwan) zusammengefaßt werden, wobei die einzelnen Geschichten jedoch recht unterschiedliche Akzente haben. Die Darstellungen der Platte lassen sich

⁴⁹⁴ Mundell Mango - Bennett a.O. 133ff.; zu Hippolytos s.u. Kap. II 4.1.2.

⁴⁹⁵ Cahn - Kaufmann-Heinimann - Painter a.O. 189. Die von K. Painter, ebenda 189 mit Anm. 29 sowie Mundell Mango - Bennett a.O. 129 vorgeschlagene Deutung als Akrisios und Danae mit dem kleinen Perseus würde zwar inhaltlich besser zur zweiten Szene des Bildfeldes passen, doch ist, wie das oben beschriebene Meleager-Bildfeld zeigt, die unmittelbare inhaltliche Zusammengehörigkeit nicht Voraussetzung für die Kombination verschiedener Sagenmotive auf der Platte. Zudem sprechen das gezogene Schwert des heftig bewegten Mannes und das Fehlen jeglicher Andeutung eines Kastens eher gegen Akrisios und Danae.

⁴⁹⁶ Cahn - Kaufmann-Heinimann - Painter a.O. 189; Mundell Mango - Bennett a.O. 140ff.

hinsichtlich der Themenauswahl und der Erzählweise mit einem gut 200 Jahre älteren Fußbodenmosaik aus Antiochia am Orontes vergleichen⁴⁹⁷: Dort sind ebenfalls die Sagen von Meleager und Atalante, Phaedra und Hippolytos sowie Venus und Adonis zusammengestellt. Dazu treten Bilder, die D. Levi als Io und Argos sowie, mit Vorbehalt, als Andromache und Astyanax gedeutet hat⁴⁹⁸. Die Erzählweise der Mosaikfelder beruht darauf, daß der kenntnisreiche Betrachter durch die Art, wie die handelnden Personen zueinander in Beziehung treten, über das tatsächlich Dargestellte hinaus auf die Biographie der mythischen Figur und den dramatischen Ausgang des Geschehens verwiesen wird⁴⁹⁹. Ähnliche Bezüge sind auch bei einigen der Bilder auf der Silberplatte zu beobachten: Das Meleager-Medaillon beispielsweise weist durch die Blickbeziehung zwischen dem Helden und der Atalante auf ihre Liebesbeziehung hin, während die abgewandte Haltung der beiden Männer im Hintergrund schon auf den nachfolgenden Streit mit den Jagdgefährten vorausdeutet. Bei der Pyramos-und-Thisbe-Szene sind drei zeitlich eigentlich aufeinanderfolgende Ereignisse in einem Bild vereint, nämlich Thisbes erschreckte Flucht vor der Löwin, bei der sie ihren Schleier verliert, dann die Löwin mit eben diesem Schleier und schließlich der Selbstmord des Pyramos. Wie wir anhand einiger Beispiele von Darstellungen aus dem trojanischen Mythenkreis auf Tafelsilber zu zeigen versucht haben, kann eine solche Zusammenstellung ein Indiz für die Verwendung illustrierter Handschriften als Motivvorlagen sein⁵⁰⁰. Im Falle des Fußbodenmosaiks aus Antiochia vermutete K. Weitzmann, dessen Interpretation einiger Szenen von der Levis abweicht, daß es sich um die Kombination von Illustrationen euripideischer Dramen handelt⁵⁰¹. Etwas Ähnliches ist wohl auch für die Platte aus dem Seuso-Schatz anzunehmen. Hier könnten allerdings durchaus verschiedene literarische Vorlagen verwendet worden sein.

Meleager und Atalante im Kreise einiger Jagdgefährten sind schließlich auch auf einer kleineren Platte in St. Petersburg vertreten (BN 62), die durch fünf Kontrollstempel des Kaisers Heraklios ins frühe 7. Jh.n.Chr. (613-629/30) datiert ist⁵⁰². Der frontal stehend dargestellte Heros ist bis auf einen von seinen Armen herabhängenden Mantel nackt, hat die Rechte in die Hüfte gestützt und hält mit der erhobenen Linken einen Speer. Die ebenfalls frontal abgebildete Atalante links neben ihm ist mit einem kurzen, die rechte Brust freilassenden Chiton bekleidet, hält in der erhobenen Rechten ebenfalls einen Speer und führt ein Pferd am Zügel, dessen Vorderleib zwischen ihr und Meleager sichtbar wird, während der nur in Gravur angegebene Hinterleib links von Atalante im Grund verschwindet. Auf die gleiche Weise ist ein zweites Pferd dargestellt, das am rechten Bildrand von einem wiederum mit Speer ausgerüsteten, aber mit reicher, zeitgenössischer Kleidung versehenen Begleiter gehalten wird. Vom linken Bildrand her nähert sich in leicht gebückter Haltung ein mit einer Exomis bekleideter Mann mit einem kleinen Tier auf den

⁴⁹⁷ Antiochia, House of the Red Pavement. R. Stillwell (Hrsg.), *Antioch-on-the-Orontes III* (1941) 192ff. Nr. 140 Taf. 66-68; D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements* (1947) 68ff. Taf. XI-XIII; vgl. Raeck, *Mythen* 71f.

⁴⁹⁸ Levi a.O. 68ff.; Die Deutung Levis wurde von Raeck, *Mythen* 72 übernommen.

⁴⁹⁹ Ebenda 72.

⁵⁰⁰ Vgl. Kap. II 2.1.2.; 2.3.

⁵⁰¹ K. Weitzmann in: Stillwell a.O. 233ff.; ders., *Illustrations in Roll and Codex*² (1970) 28; vgl. Raeck, *Mythen* 72.

⁵⁰² St. Petersburg, Ermitage w 1. Fundort unbekannt. Dm. 27,8 cm, Gew. 1523 g. L. Matzulewitsch, *Byzantinische Antike* (1929) 2f. 9ff. 44ff.; E. Cruikshank-Dodd, *Byzantine Silver Stamps* (1961) 176f. Nr. 57; Kent - Painter 96f. Nr. 160; Effenberger, *Silbergefäße* 155ff. Dok. Nr. 12; *Age of Spirituality* 163f. Nr. 141 (K.J. Shelton); Toynbee - Painter 33f. Nr. 28; LIMC VI (1992) 424 s.v. Meleagros Nr. 100 (S. Woodford); Raeck, *Mythen* 75ff.

Händen, dessen Deutung umstritten ist⁵⁰³, der Gruppe im Zentrum. W. Raeck versteht die Figur als Landbewohner, der seinem Grundherrn Abgaben in Form von Naturalien, hier wohl eines Lammes, überbringt⁵⁰⁴. Auf den Status der Hauptfigur als den eines Grundherrn weist ferner ein im Hintergrund (im oberen Bildabschnitt) angegebenes, gemauertes Gebäude hin, das aus einem Turm und einem länglichen Anbau besteht. Den Abschluß zum linken Rand bildet ein einwärts gebogener Baum, der hinter dem Lammträger aufragt und bis in das obere Register hineinreicht. Das durch die Standlinie der Figuren abgetrennte untere Register schließlich wird von zwei Hunden und einem Fangnetz eingenommen und verdeutlicht so den Jagdgedanken der Szene.

Meleager und Atalante sind auf diesem Objekt wiederum in einer Art Gesprächssituation wiedergegeben, allerdings zusammen mit Figuren und Elementen, die sich aus dem Mythos der Kalydonischen Jagd nicht erklären lassen. Dieser ist demnach nicht das eigentliche Thema des Bildes. Auf die Bedeutung dieser Darstellung wird unten noch zurückzukommen sein.

Eine vermutlich ebenfalls aus der Heraklios-Zeit stammende Platte in München⁵⁰⁵ schließlich zeigt einzig den frontal stehenden Meleager in der gängigen Tracht mit verzierten Stiefeln und Mantel, einem Speer in der erhobenen Linken, die Rechte eingestützt (BN 63); in der Haltung ist er dem Meleager auf der Platte in St. Petersburg vergleichbar. Links zu seinen Füßen liegt der Kopf des Ebers, durch den allein die Benennung möglich wird. In diesem Fall findet sich keine Anspielung auf die Liebesgeschichte mit Atalante; Meleager ist lediglich als Jäger mit der für ihn charakteristischen Beute, dem Kalydonischen Eber, wiedergegeben.

⁵⁰³ Vgl. zuletzt dazu Raeck, *Mythen* 75ff. mit Anm. 21.

⁵⁰⁴ Ebenda 77.

⁵⁰⁵ München, Bayerisches Nationalmuseum. Fundort unbekannt. Dm. 27,25 cm. G. Daltrop, *Die kalydonische Jagd in der Antike* (1966) 31 Taf. 32; E. Simon, *Meleager und Atalante* (1970) 48 Abb. 20; Toynbee - Painter 34 Nr. 29 (siehe dort zu den unterschiedlichen Datierungsvorschlägen und weiterer Literatur); LIMC VI (1992) 423 s.v. Meleagros Nr. 90 (S. Woodford).

4.1.2. Hippolytos

Außer in einer der Randszenen der oben bereits besprochenen Meleager-Platte aus dem Seuso-Schatz begegnet die dramatische Liebesgeschichte von Hippolytos und Phaedra noch auf drei weiteren, vermutlich zusammengehörigen Objekten aus dem gleichen Schatzfund. Es handelt sich um eine Kanne und zwei *situlae*⁵⁰⁶, auf denen jeweils die gleiche Szene bis auf kleine Details identisch wiederkehrt (BN 64). Auf der einen Seite ist die trauernde Phaedra dargestellt, die, auf einem Stuhl sitzend, von zwei Dienerinnen oder Gefährtinnen getröstet wird. Die andere Seite zeigt Hippolytos gemeinsam mit zwei Gefährten und Hunden vor dem Aufbruch zur Jagd. Vor ihm kauert die Amme der Phaedra, von der sich Hippolytos mit schwungvoller Geste abwendet; der von ihr überbrachte Liebesbrief (in Form eines Diptychons) liegt zu seinen Füßen.

Die Erzählweise der Darstellungen, d.h., die Abfolge und Handlungsweise der Figuren, ähnelt der auf Marmorsarkophagen des 2./3. Jhs.n.Chr.⁵⁰⁷. Die auf den Silbergefäßen verwendeten Figurentypen sind von denen der Sarkophage jedoch verschieden. In erster Linie betrifft dies die bewegte, dramatisch agierende Gruppe um Hippolytos, die bei den Sarkophagreliefs keine Parallele findet und deshalb auf ein von diesen unabhängiges Vorbild schließen läßt. Ferner kann für die hier dargestellte Version der Sage keine der bekannten erhaltenen literarischen Fassungen des Stoffes als unmittelbares Vorbild angesprochen werden, da keine davon explizit das Motiv des von der Amme überbrachten, enthüllenden Briefes enthält: Bei Euripides berichtet die Amme dem Hippolytos mündlich von Phaedras Leidenschaft, bei Seneca ist es Phaedra selbst, die dem Stiefsohn ihre Liebe enthüllt. Ovid kennt zwar das Motiv des Liebesbriefs, gibt jedoch lediglich den Inhalt desselben wieder; von einer Übergabe an Hippolytos und dessen Reaktion ist nicht die Rede⁵⁰⁸. Die auf den angeführten Objekten dargestellte Version, die uns nur von Bildzeugnissen her bekannt, dort aber sehr geläufig ist, könnte eine Erfindung der bildenden Kunst gewesen sein.

Die *situlae* besitzen büstenförmige Henkelatlaschen und Füße in Gestalt von Greifen, weisen ansonsten aber keine weitere figürliche Dekoration auf. Bei der Kanne hingegen wird der Hauptfries mit der Phaedra-Hippolytos-Szene von zwei kleineren Friesen eingerahmt. Auf dem unteren sind jagende Kentauren zu sehen, während der obere eine konventionelle Jagd auf Löwen und Bären zeigt; diese läßt sich thematisch zu dem Hauptfries in Beziehung setzen, wird durch sie doch der Charakter des Hippolytos als Jäger betont⁵⁰⁹ (und darüber hinaus ein Akzent auf die Rolle der Jagdthematik überhaupt gesetzt). Der Kannengriff schließlich ist mit Ziegen- und Schafsköpfen sowie der vollplastischen Figur eines Löwen verziert.

Nach Ansicht von M. Mundell Mango sind die Stücke im frühen 5. Jh.n.Chr. entstanden und bilden ein Ensemble von Bade-Utensilien, für das Benutzer beiderlei Geschlechts in Frage kommen⁵¹⁰. Eine solche

⁵⁰⁶ Kanne: H. 57,3 cm, Gew. 4051 g. Situlae: H. ohne Henkel 29,5 cm, Dm. unten 24,8 bzw. 25,0 cm, Gew. 4435 bzw. 4478 g. M. Mundell Mango, AW 21, 1990, 81ff. Nr. 11-13 Abb. 1. 15; Argento 311 Nr. 208-210 Abb. 258-260; M. Mundell Mango - A. Bennett, The Sevso Treasure I, 12. Beih. JRA (1994) 319ff. 341ff. 365ff. 384ff.

⁵⁰⁷ Vgl. die Zusammenstellung in LIMC V (1990) 452ff. s.v. Hippolytos I Nr. 52-72, bes. 86-91 (P. Linant de Bellefonds).

⁵⁰⁸ Eur. Hipp. 856ff.; Sen. Phaedr. 700ff.; Ov. her. 4.

⁵⁰⁹ Mundell Mango a.O. 83.

⁵¹⁰ Ebenda 84; Mundell Mango - Bennett a.O. 363. 401.

Verwendung kann jedoch bisher nicht durch aussagekräftige Parallelen belegt werden; daher ist dem von anderer Seite geäußerten Vorschlag, es handle sich um ein Service zum Mischen und Auftragen von Wein, der Vorzug zu geben⁵¹¹.

Hippolytos begegnet ferner auf den Mittelmedaillons zweier offenbar zusammengehöriger, angeblich aus Ägypten stammender Schalen aus der ersten Hälfte des 6. Jhs.n.Chr. in Dumbarton Oaks (BN 65). Eine zeigt ihn wiederum gemeinsam mit Phaedra⁵¹², deren Brief er gerade zu lesen im Begriff ist, wobei er ihr den Rücken zukehrt. Er ist bis auf einen Mantel nackt, die Rechte hat er in die Hüfte gestützt und trägt keinerlei Attribute. Phaedra steht in Frontalansicht links neben ihm auf einen Pfeiler gelehnt, wendet ihm den Kopf zu und streckt ihre linke Hand nach seinem Mantel aus. Die Darstellungsweise ist nach K. Weitzmann von frühen Bibelillustrationen beeinflusst, bei denen die Verführung Josephs durch Potiphars Frau mit einem ähnlichen Gestus wiedergegeben wird⁵¹³. Dagegen meint P. Linant de Bellefonds, es handle sich lediglich um die Weiterverwendung eines älteren Motivs aus ursprünglich anderem Zusammenhang, dessen Bedeutung nicht mehr korrekt verstanden wurde⁵¹⁴.

Auf der anderen Schale ist Hippolytos zusammen mit seiner Mutter dargestellt⁵¹⁵, deren Name in den Quellen unterschiedlich als Antiope oder Hippolyte angegeben wird. Sie ist an ihrer Amazonentracht mit phrygischer Mütze und der neben ihr stehenden Pelta als Amazone zu erkennen. Auch Hippolytos ist mit einer phrygischen Mütze, einer kurzen Tunika und außerdem einem Mantel bekleidet, und auch an seiner Seite lehnt ein Schild. Beide Figuren stehen frontal mit überkreuzten Beinen und stützen sich auf eine jeweils am Bildrand befindliche Lanze.

Obwohl in keiner dieser Darstellungen das Hauptaugenmerk auf den Aspekt des Jägers Hippolytos gerichtet ist, liegt es doch nahe, daß er dem antiken Betrachter als solcher ohnehin geläufig war. Insofern hängt die Wahl des Helden als Darstellungsthema wohl damit zusammen, daß er neben Meleager als einer der beliebtesten mythischen Repräsentanten der Jagd galt. Wie dieser erlebt auch Hippolytos eine tragische Liebesgeschichte, die ihn schließlich ohne eigenes Verschulden zugrunde richtet.

⁵¹¹ H.A. Cahn - A. Kaufmann-Heinimann - K.S. Painter, JRA 4, 1991, 186.

⁵¹² Washington, D.C., Dumbarton Oaks Collection 49.7. Dm. 25,1 cm. K. Weitzmann, DOP 14, 1960, 53ff. Abb. 14; Age of Spirituality 241f. Nr. 217 (M. Bell); G.M.A. Hanfmann in: Age of Spirituality - Symposium 84 Abb. 18; Toynbee - Painter 35f. Nr. 33; LIMC V (1990) 449 s.v. Hippolytos I Nr. 38 (P. Linant de Bellefonds).

⁵¹³ Weitzmann a.O. (1960) 53ff.; vgl. Age of Spirituality 241f. Nr. 217 (M. Bell); Hanfmann a.O. 84.

⁵¹⁴ LIMC V (1990) 463 s.v. Hippolytos I (P. Linant de Bellefonds).

⁵¹⁵ Washington, D.C., Dumbarton Oaks Collection 49.6. Dm. 25,1 cm. Toynbee - Painter 36 Nr. 34.

4.1.3. Adonis

Als dritter der mythischen Repräsentanten der Jagd wird auf einigen Silberobjekten Adonis dargestellt, der Geliebte der Venus, der bei der Jagd von einem Eber getötet wurde. Im Unterschied zu Meleager und Hippolytos ist seine ursprüngliche Bedeutung weniger die eines *exemplum virtutis* (obwohl ihm dieser Aspekt als Jägergestalt auch anhaftet), als vielmehr - durch das Motiv der Aufteilung seiner Zeit zwischen Persephone und Aphrodite - die eines Symbols für den Vegetationszyklus. Auf den spätantiken Denkmälern wird er jedoch, wie wir bereits bei der Meleager-Platte aus dem Seuso-Schatz gesehen haben, ausschließlich als Begleiter der Venus abgebildet, wobei er immer durch seine Ausrüstung mit Speer und Hund als Jäger gekennzeichnet ist.

In diesem Kontext begegnet Adonis auf einer reliefverzierten Griffschale aus dem Esquilin-Schatz aus dem späteren 4. Jh.n.Chr. (BN 66)⁵¹⁶ Adonis ist als einzelne Figur auf dem Griff zu sehen, stehend, nackt, einen Speer mit beiden Händen umklammernd, mit einem Hund zu seinen Füßen, während das Innere der muschelartig gerippten Schüssel die Toilette der Venus, umgeben von zwei - ihre Utensilien tragenden - Eroten zeigt. Der Hauptakzent liegt also auf der Darstellung der Göttin, die im Zentrum der Muschel wie eine Art "Hoheitszeichen" in einer "feierlichen Repräsentationsszene" erscheint⁵¹⁷. Adonis ist bloße Nebenfigur, das "männliche Pendant" zu Venus und damit lediglich ein weiterer Verweis auf den Themenbereich Liebe und Erotik⁵¹⁸. Diese Thematik ist durchaus passend für ein Objekt, das wohl als Utensil der weiblichen Toilette anzusprechen ist.

Das Paar Venus und Adonis ist außerdem auf einer Platte zu finden, die gemeinsam mit dem weiter oben erwähnten Missorium des Gelimer in der Burg von Arten im Belluno-Tal zutage kam (BN 67)⁵¹⁹. Venus steht rechts im Bild neben einem Sockel, mit einem um die Hüfte geschlungenen Gewand, das sie in einem Enthüllungsgestus von der linken Schulter gelöst hat, und reicht dem ihr gegenüberstehenden Adonis eine zwischen zwei Fingern gehaltene Blüte. Jener ist ihr in Dreiviertelansicht zugewandt, steht mit überkreuzten Beinen, nur mit Stiefeln und Mantel bekleidet, hat die Rechte in die Hüfte und die Linke auf einen Speer gestützt. Hinter ihm befindet sich sein zu ihm aufblickender Hund. In der Mitte des Bildes zwischen dem Paar ist ein kleiner, breitbeinig stehender Eros wiedergegeben, der das Gesicht zu seiner Mutter erhebt, während er den rechten Arm in Richtung des Adonis ausstreckt. Im unteren Bildabschnitt schließlich sind zwei Tauben an einer Schüssel zu sehen, die wiederum auf die Liebesthematik der Hauptszene hinweisen. Das Stück dürfte etwa gleichzeitig mit dem Missorium des Gelimer entstanden und mit diesem zur Zeit der Auseinandersetzungen zwischen Byzantinern, Goten und Langobarden kurz nach der Mitte des 6. Jhs.n.Chr. verborgen worden sein⁵²⁰.

⁵¹⁶ Paris, Petit Palais, Coll. Dutuit. L. mit Griff 37 cm, Dm. der Schale 24,2 cm. Kent - Painter 46 Nr. 94; K.J. Shelton, *The Esquiline Treasure* (1981) 78 Nr. 3; Argento 304f. Nr. 186 Abb. 82. 243.

⁵¹⁷ So L. Schneider, *Die Domäne als Weltbild* (1983) 14.

⁵¹⁸ Ebenda 14. 171.

⁵¹⁹ Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles 348 (früher 28.754). Dm. 29 cm. L. Matzulewitsch, *Byzantinische Antike* (1929) 51f.; M.C. Calvi, *AquilNost* 50, 1979, 354 mit Anm. 6; LIMC I (1981) 225f. s.v. Adonis Nr. 26 (B. Servais-Soyez); Musso, *Parabiago* 71f.; Toynbee - Painter 33 Nr. 27 (mit ausführlicher Bibliographie). Zum Gelimer - Missorium vgl. Kap. II 1.1.2.

⁵²⁰ Calvi a.O. 354.

4.1.4. Der mythische Jäger als Identifikationsfigur der spätrömischen Aristokratie

Die frühesten auf Tafelsilber erhaltenen Darstellungen der mythischen Vertreter der Jagdthematik, die Szenen mit Meleager und Atalante bzw. Hippolytos und Phaedra aus dem 4. Jh.n.Chr., unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Erzählweise und ihres Bedeutungsgehalts nicht wesentlich von älteren Wiedergaben des Themas in der römischen Kunst, beispielsweise in der pompejanischen Wandmalerei, auf Sarkophagen und auf Mosaiken bis zum 3. Jh.n.Chr.⁵²¹. Die Protagonisten werden jeweils in einer Kernsituation des Geschehens gezeigt, dessen dramatischer Fortgang für den kenntnisreichen Betrachter durch verschiedene Bildbezüge angedeutet wird. Neben der tragischen Liebesgeschichte werden dabei die Eigenschaften der männlichen Hauptperson besonders betont. Vor allem die Darstellungen von Meleager und Hippolytos auf Sarkophagen machen deutlich, daß diese Heroen gerne als bildliche Chiffren für *virtus* verwendet wurden, wodurch sie sich als Repräsentationsfiguren für die Aristokratie eigneten⁵²². Adonis unterscheidet sich von den beiden anderen Figuren insofern, als er weniger Eigenleben besitzt als diese, sondern lediglich als Pendant zu Venus auftritt. Durch seine Charakterisierung als Jäger sowie das mit Meleager und Hippolytos gemeinsame Motiv des vorzeitigen Todes wird er jedoch bedeutungsmäßig angeglichen und eignet sich daher ebenfalls als in der Sarkophagkunst beliebte Identifikationsfigur.

Da die Ausübung der Jagd (als Freizeitbeschäftigung, nicht zum Erwerb des Lebensunterhaltes) von jeher an gewisse gesellschaftliche Voraussetzungen gebunden war, d.h. den Mitgliedern der Oberschicht vorbehalten blieb, war auch die Identifikation mit den mythischen Jägern eng mit dem sozialen Status des Betrachters verknüpft. Mitglieder einer begüterten Gesellschaftsschicht sind darüber hinaus auch vorrangig als Benutzer des Silbergeräts mit den entsprechenden Szenen anzunehmen, zumal diese Objekte oft beträchtliche Größe und Gewicht und damit einen hohen Materialwert aufweisen können.

Es stellt sich nun die schon eingangs angeschnittene Frage, ob die Beschränkung der Darstellungen mythischer Jäger auf spätantike Beispiele ein Überlieferungszufall ist oder als repräsentativ angesehen werden kann. Wie W. Raeck dargelegt hat, beginnt sich seit dem 4. Jh.n.Chr. ein Bedeutungswandel in der Jagdthematik allgemein abzuzeichnen. Der Akzent verschiebt sich von der Betonung der *virtus* hin zur Hervorhebung des gesellschaftlichen Status und der damit verbundenen materiellen Möglichkeiten, die sich am Beispiel der Jagd mittels verschiedener Topoi gut ins Bild setzen lassen⁵²³, wie vor allem die im Anschluß behandelten nicht-mythologischen Szenen zeigen.

Bei den mythologischen Szenen auf Tafelsilber läßt sich dieser Bedeutungswandel jedoch erst an einem sehr späten Beispiel deutlich machen, an dem Teller in St. Petersburg aus dem ersten Drittel des 7.Jhs.n.Chr. (BN 62). Meleager und Atalante sind hier in einer Art Gesprächssituation in einem dem ursprünglichen Mythos völlig fremden Kontext wiedergegeben. Lediglich die Nacktheit des Meleager, im Gegensatz zur reichen zeitgenössischen Kleidung des Pferdeführers, die Verbindung mit einer nach Amazonenart gekleideten Frau sowie das (sehr allgemein gehaltene) Thema der Jagd erlauben die Identifikation des Heroenpaares. Nicht einmal der sonst bei Meleager-Darstellungen unerläßliche Eber ist abgebildet. Stattdessen zeigt das Bild, wie Raeck überzeugend herausgearbeitet hat, charakteristische

⁵²¹ Zusammenfassend LIMC I (1981) 222ff. s.v. Adonis (B. Servais-Soyez); LIMC V (1990) 445ff. s.v. Hippolytos I (P. Linant de Bellefonds); LIMC VI (1992) 414ff. s.v. Meleagros (S. Woodford). Zur Entwicklung der Meleager-Darstellungen vgl. auch Raeck, Mythen 71ff., bes. 78ff.

⁵²² LIMC V (1990) 461 s.v. Hippolytos I (P. Linant de Bellefonds); zuletzt Raeck, Mythen 94ff. mit älterer Literatur.

⁵²³ Ebenda 24ff. 71ff.

Topoi aus "dem seit langem geläufigen Repertoire der Repräsentationskunst kaiserzeitlicher Grundbesitzer"⁵²⁴. Dazu zählen die Angabe der Domäne, die Jagdthematik als standesgemäße Beschäftigung überhaupt, die Ausstattung mit entsprechendem Personal und "Zubehör" (Tieren) sowie die Andeutung des herrschaftlichen Status durch den abgabenbringenden Landbewohner⁵²⁵. Nach Raeck handelt es sich hierbei nicht um eine Aktualisierung des Mythos, sondern im Gegenteil um die "Mythisierung" eines "gebräuchlichen Bildes privater Repräsentation"⁵²⁶. Mit der Gestalt des Meleager wird ein berühmter Vertreter des gesellschaftlichen Standes zitiert, dem sich auch der Besitzer des Silbertellers zugehörig fühlte. Der mythische Heros wird dadurch zur angemessenen Identifikationsfigur der spätrömischen Aristokratie⁵²⁷.

In einem ähnlichen Sinne sind wohl auch einige der anderen aus dem eigentlichen Mythenkontext herausgelösten Darstellungen mythischer Jäger zu verstehen. Vor dem Hintergrund des spätantiken Verständnisses der Jagd als standesgemäßer Beschäftigung der Oberschicht vertreten auch (oder gerade) isolierte Darstellungen eines berühmten Exponenten der Thematik den Anspruch einer Identifikationsfigur.

Auf den Beispielen aus dem 4. Jh. sind die genannten Topoi der Repräsentationskunst allerdings nicht zu finden. Hier wird der Mythos auf traditionelle Weise erzählt, die Betonung liegt, wie auch bei den Sarkophagdarstellungen, auf dem *virtus*-Aspekt. Die ausschließliche Konzentration dieser Sagedarstellungen auf Silberobjekte der Spätantike ist offenbar jedoch in der sich verändernden Rolle der Jagdthematik überhaupt mit ihren Identifikationsmöglichkeiten für die Aristokratie begründet und daher nicht als Zufall der Überlieferung anzusehen⁵²⁸. Vor diesem Bedeutungshintergrund kann sicherlich von einem programmatischen Charakter der Bilder gesprochen werden.

⁵²⁴ Ebenda 76f.

⁵²⁵ Ebenda 76ff.; zu den angesprochenen Topoi vgl. auch L. Schneider, Die Domäne als Weltbild (1983) 68ff. 100ff. und passim.

⁵²⁶ Raeck, Mythen 77.

⁵²⁷ Ebenda 77.

⁵²⁸ Vgl. ebenda 71.