

Kleinere Mitteilungen

BELLICIA FEDELISSIMA VIRGO

Zum Problem der Imitation frühchristlicher Goldgläser

Von VICTOR H. ELBERN

Im Kunsthandel begegnete mir jüngst ein Goldglas von bemerkenswerter Größe und interessanter Zeichnung. Es ist ein kreisrundes Stück von 13 cm Durchmesser. In seiner Mitte, umgeben von einer gepunkteten Zickzackumrandung zwischen dünnen Ringen, ist eine weibliche Figur in Orantenhaltung dargestellt (Taf. 1, Abb. 1).

Die Gestalt trägt eine Dalmatik mit weiten, zackenartig ausgefransten Ärmeln und seitlichen Nähten. Das Gewand ist verziert mit zwei Zickzackstreifen, die über die volle Länge von den Schultern bis zu den Knöcheln verlaufen. Ein entsprechender Zierstreifen findet sich auch am rechten Ärmel. An den Handgelenken wird die Andeutung eines Untergewandes sichtbar. Die Füße sind mit Sandalen bekleidet, die in summarischer Strichelung angedeutet werden. Recht charakteristisch ist schließlich die Frisur. Das glatte Haar ist nach hinten gekämmt, in der Mitte sind Haarsträhnen volutenartig nach oben gerollt. Damit dürfte ein in die Fläche überetzter doppelter Knoten gemeint sein.

Das runde Glasmedaillon ist von einem leicht verdickten, glatten Rande begrenzt, der von der oberen Glasschicht über die untere wulstig hinübergezogen ist. Offensichtlich ist es also nicht aus einem größeren Gefäß herausgebrochen, wie dies gewöhnlich bei frühchristlichen Goldgläsern der Fall ist, sondern dürfte als Einzelstück mit individueller bildlicher Intention gearbeitet sein. Nun ist dies andererseits durchaus nichts Ungewöhnliches, es kann vielmehr öfters nachgewiesen werden, zumal bei den qualitätvollen spätantiken Glasmedaillons mit Porträts oder mythologischen Darstellungen¹. Die Goldgläser mit christlichen Motiven sind allerdings fast ausnahmslos als Böden aus Gefäßen ausgebrochen.

Vom Technischen her ist das hier bekanntgemachte Goldglas sodann durch ein blaugefärbtes Unterglas charakterisiert. Die figurliche

¹ Vgl. Ch. R. Morey, *The Gold-Glass Collection of the Vatican Library, with additional catalogues of other gold-glass collections* (Città del Vaticano 1959) z. B. Nr. 3, 5—7, 12, 15.

und ornamentale Zeichnung sowie die Inschrift zu beiden Seiten der Figur heben sich auf dieser Unterlage deutlich ab. Eine solche technische Eigenheit ist — bei verschiedener Einfärbung des Unterglases — bei spätantiken und frühchristlichen Goldgläsern wiederum nicht selten².

Schließlich ist zu sagen, daß auch Dekor und Bildmotiv des neuen Glases unter den *fondi d'oro* des christlichen Altertums vertraute Erscheinungen sind. Die stehende Figur einer Orantin ist auf ihnen oft dargestellt worden. Meistens handelt es sich um Bilder *Mariae* oder der hl. Agnes, doch kommen auch anders benannte Figuren vor³. Von den als „Agnes“ bezeichneten Orantinnen läßt sich ein besonders gut vergleichbares Beispiel aus dem Vatikan heranziehen, auch ein mit Längsstreifen verziertes Gewand kann nachgewiesen werden⁴. Die Zickzackumrandung von Goldgläsern ist recht häufig anzutreffen. Sie ist allerdings vorwiegend aus kleinen, gegeneinander versetzten Dreiecken gebildet, wobei der Zickzackstreifen als Negativmuster stehenbleibt⁵. Soweit abzusehen, ist nur bei einem Glas im Britischen Museum das Zickzackband selber in Goldblatt wiedergegeben. Hier bleiben jedoch die kleinen Winkel ohne Verzierung durch Pünktelung⁶.

Die hervorragendste Kennmarke unseres Goldglases ist die schon erwähnte Inschrift, die zu beiden Seiten der Figur auf dem blauen Grunde des Glases angeordnet ist. Sie wurde (zunächst) wie folgt gelesen:

BEΩCIA	
FEDELISIMA	QVE VIXYT
VIRGO	ANNOS
IN PACE	XVIII
IIIX	
CALENDAS	
BENTVRAS	
SEPTEM	
BRES	

Dieser Text entspricht dem eines zömeterialen Denkmals. Er würde somit auch das Glasmedaillon als ein sepulkrales Gedenkzeichen ausweisen. Dagegen wäre zu bedenken, daß zwar nicht wenige christliche Goldgläser in Begräbnisstätten, vor allem in den Katakomben, gefunden

² Ebd. Nr. 5—7, 25 u. a. m. Ferner R. Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro* (Roma 1864) VII f. — H. Vopel, *Die altchristlichen Goldgläser*. Ein Beitrag zur altchristlichen Kunst- und Kulturgeschichte (Freiburg i. Br. 1899) 2.

³ Vgl. Morey, *The Gold-Glass Collection of the Vatican Library*, a. a. O., Taf. XIV, 82 ff., XXIV, 221. — R. Garrucci, *Storia dell'Arte Cristiana*, Bd. III (Prato 1876) Taf. 178, 190—191.

⁴ Garrucci, *Storia dell'Arte Cristiana*, a. a. O., Taf. 190, 4, u. Taf. 190, 5 sowie Morey, op. cit. Taf. XXIV, Nr. 221.

⁵ Morey, *The Gold-Glass Collection of the Vatican Library*, a. a. O. Nr. 65, 82, 106 f., 109, 221, 259 f.

⁶ Ebd. Nr. 315.

worden sind, daß aber eine Grabinschrift im engeren Sinne bisher auf keinem von ihnen angetroffen worden ist.

Nähere Nachforschungen ergaben allerdings, daß diese Inschrift nicht unbekannt, vielmehr in der paläographischen Literatur erwähnt ist. Laut E. Diehl war sie *ab utraque latere mulieris orantis in tabula coemeteriali* angebracht⁷. Es stellte sich bald heraus, daß mit der *tabula coemeterialis* nicht etwa das Goldglas gemeint war, sondern eine figürlich — in Ritztechnik — verzierte Grabplatte mittlerer Größe, die zuerst von Seroux d'Agincourt, dann von C. Perret und schließlich bei R. Garrucci abgebildet worden ist⁸. Nach Garruccis kurzer Beschreibung stammt sie von einem nicht näher bezeichneten Coemeterium in Rom, aus dem sie in die Sammlungen des Lateranmuseums gelangte⁹. Aber schon Seroux d'Agincourt hatte ihre Herkunft aus der Katakombe von S. Lorenzo angeben.

Die erwähnten Abbildungen der Platte boten keine geringe Überraschung. Die Orantin, die auf ihr dargestellt ist, entspricht vollständig und bis ins Detail der betenden Frau auf dem Goldglase, so daß kein Zweifel sein kann, daß diese nach der Darstellung auf der Platte des Lateranmuseums kopiert ist (Taf. 1, Abb. 2). Lediglich in der Wiedergabe der Inschrift sind, trotz spürbarer Bemühung des Kopisten, einige kleine Ungenauigkeiten unterlaufen. So ist aus dem Namen *BELLICIA* auf der marmornen Platte im Goldglas *BEΩCIA* geworden. Einige andere Schriftzeichen sind durch die — zufällig oder absichtlich — entstandenen Brüche des Glasmedaillons verunklärt.

Aufschlußreich ist auch ein Vergleich mit der Originalphotographie der Grabplatte im Lateranmuseum (Taf. 1, Abb. 3)¹⁰. Es erhellt daraus, daß die Orantin des Goldglases nach einer graphischen Vorlage kopiert sein muß, wohl nach einem der oben angeführten älteren Abbildungswerke. Dafür sprechen mehrere Einzelheiten, beispielsweise das erwähnte Mißverständnis der zum Omega ineinander geschachtelten Buchstaben *LLI*, sodann insbesondere die dekorativ-flächige Umdeutung

⁷ E. Diehl, *Inscriptiones Latinae Christianae veteres I* (Berlin 1925) Nr. 1354. — Bei meinen Bemühungen um die Identifizierung der Inschrift war mir Herr Prof. Dr. G. Klaffenbach, Berlin-Weißensee, behilflich, der mir weitere Hinweise von Herrn Dr. H. Krummweg vom Corpus Inscriptionum Latinarum der Berliner Akademie der Wissenschaften vermittelte. Beiden Herren sei herzlich gedankt.

⁸ Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monuments* (Paris 1823) Bd. IV (Sculpture), Taf. VII. Dazu Text Bd. II, 34 u. Bd. III (Sculpture) 5. — C. Perret, *Les Catacombes de Rome* (Paris 1852—55) Bd. V Taf. IX, 18; Text 147. — R. Garrucci, *Storia dell'Arte Cristiana*, Bd. VI (Prato 1880) Taf. 482, 16, Text. 134.

⁹ O. Marucchi, *I Monumenti del Museo Cristiano Pio-Lateranense* (Mailand 1910) Taf. 35, 4 und Text 26. Maßangaben fehlen.

¹⁰ Für die Überlassung der Aufnahme möchte ich Herrn Prof. E. Josi, Ispettore per i Musei Gregoriano Profano e Pio Cristiano, Città del Vaticano, aufrichtig danken.

der Frisur. Sie erscheint am Original bzw. in seiner photographischen Wiedergabe deutlich als Doppelknoten auf der Mitte oder am rückwärtigen Teil des Hauptes. In der Nachzeichnung, vor allem in der verkleinernden Wiedergabe bei R. Garrucci, kommt sie einer Volute auf der Stirn nahe, und vollends als solche ist sie in der Zeichnung des Goldglases mißverstanden worden. Weitere Hinweise auf die graphische Quelle, als welche somit das Buch von Garrucci wahrscheinlich gemacht werden kann, ist auch der fehlerhaften Zeichnung der Hände und Füße bzw. Sandalen in der Darstellung des Goldglases zu entnehmen.

Die ersten Zweifel am originalen Charakter des Goldglasmedailons mit der Orantin BELLICIA waren von der Häufung solcher „Fehler“ bzw. Ungenauigkeiten, im Gegensatz zum technisch perfekten Zustand des Stückes, hervorgerufen worden. Da nun die Vorlage mit einem so hohen Grade von Wahrscheinlichkeit deutlich gemacht werden kann, ist wohl kein Zweifel mehr erlaubt, daß es sich bei dem Goldglas um eine „Kopie“ — wohl des 19. Jahrhunderts — nach dem Goldrelief der Bellicia im Lateranmuseum handelt.

Nun ist allgemein bekannt, daß Goldgläser oft und schon relativ frühzeitig imitiert worden sind. H. Vopel führt nicht weniger als 43 mittelalterliche und „moderne“ Goldgläser in seinem Buche auf, obwohl er das nach seiner Überzeugung allzu strenge Urteil von R. Garrucci zur Fragwürdigkeit mancher Stücke nicht durchgehend teilt¹¹. Doch zitiert auch er eine Bemerkung von Caylus, aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, in der von damaligen Fälschungen die Rede ist — „pour tromper les étrangers“¹². In jüngerer Zeit ist einmal auf gefälschte Goldgläser aus dem 17. Jahrhundert hingewiesen worden, die über eine ehemals fürstliche Sammlung in ein deutsches Museum gelangt sind¹³. Seit langem war dem Kenner also Anlaß zur Vorsicht geboten.

In solchem Zusammenhang möchte der aufmerksame Besucher der Wiener Ausstellung „Frühchristliche und koptische Kunst“ (1964) sich einiger dort gezeigter Goldgläser aus privatem Besitz erinnern. Eines dieser Stücke zeigte einen Engel, der sich in Profilstellung kniend nach rechts bewegt, mit gehobenem rechten und gesenktem linken Arm. Das Bildfeld rechts von ihm ist mit einem Bäumchen gefüllt, dessen gezackter Umriß auffällt. Am linken Bildrand verläuft eine Inschrift DE VENIENI, der ein Sinn nicht entnommen werden kann. Das Motiv sowie die an Gewand, Pflanze und Physiognomie erkennbaren Stil-

¹¹ Vopel, Die altchristlichen Goldgläser, a. a. O., 113 f., Abschn. X. — Garrucci, Vetri ornati di figure in oro, a. a. O., var. loc. (mir leider nicht zugänglich).

¹² Caylus, Recueil d'antiquités, Bd. III (1759) 195.

¹³ R. Hallo, Über einige Antikenfälschungen und -nachbildungen im Casseler Museum, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 47 (1926) 281 ff. (unter erneutem Hinweis auf Garrucci, Vetri Ornati di figure in oro, a. a. O.).

eigentümlichkeiten schließen eine Entstehung in der späten Antike unbedingd aus. Die Vorlage der Figur ist im Bereich der italienischen Renaissance, am ehesten in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, zu suchen¹⁴.

Ein zweites Goldglas, Boden eines Gefäßes, zeigt ein Doppelporträt und ist in recht malerischer Manier gehalten¹⁵. Auch hier ist das Fehlen einer ikonographischen wie auch stilistischen Vergleichsmöglichkeit mit authentischen Gläsern der Spätantike in höchstem Maße bedenklich, ein frühes Datum mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls auszuschließen.

Ein drittes Goldglas ist von ganz besonderer Bedeutung, weil es „in allen Teilen so vollkommen intakt (ist), wie es bei dieser Gläsergattung sonst kaum wieder vorkommt“ und daher als Unikum zu qualifizieren sei, wie kein geringerer als Otto von Falke bei der Veröffentlichung des Stückes festgestellt hat¹⁶. Es ist ein Glaskelch, der über gedrücktem Fuß eine relativ niedere, leicht ausgebuchtete Kupa mit betonter Lippe trägt (Taf. 2, Abb. 1). Der „Nodus“ besteht aus einem einfachen Zwischenstück, das von einem blauen Glasfaden umschlungen wird. Wichtigstes Kennzeichen des Bechers ist der innere Boden der Kupa, der ein Goldbild des „Guten Hirten“ einschließt. Diese Darstellung ist von beachtlicher Präzision der Zeichnung. Der Hirt steht auf einer flachen Bodenangabe, in reinem Profil nach rechts blickend. Er faßt mit den Händen die Vorder- bzw. Hinterläufe des Tieres zusammen und streckt dabei seine Arme seitlich weg. Die Figur des Guten Hirten wird von knorrigen Bäumchen flankiert. Der Katalog der Wiener Ausstellung verweist auf die Veröffentlichung von Falkes und bezeichnet den Kelch als römisch, „zweite Hälfte 3. Jahrhundert“.

Die Darstellung des „Guten Hirten“ ist auf Goldgläsern keineswegs ungewöhnlich. Unter den bekannten Beispielen kommt auch eine vergleichbare Haltung des Schafträgers mit ausgestreckten Armen vor¹⁷. Gleichwohl drängen sich im Falle des in Wien ausgestellten vollständigen Goldglases Bedenken gegen seine Authentizität auf. Auffallend ist im Vergleich zu den bekannten alten Goldgläsern zunächst der allzu präzise, modern anmutende Duktus der Umrisse, den Otto von Falke mit dem größeren Format des Stückes begründen zu können glaubte. Nicht leicht ist sodann die Gestalt des vollständigen Gefäßes

¹⁴ Kat. „Frühchristliche und koptische Kunst“. Wien, Akademie der bild. Künste (1964) Nr. 265, Abb. 69. Durchmesser 8,8 cm, als „römisch, gefunden in Karthago, 4.—5. Jh.“ bezeichnet.

¹⁵ Ebd. Nr. 266, Abb. 68, angeblich „römisch 5. Jh.“.

¹⁶ O. v. Falke, Antike Gläser, in: Pantheon XXVI (1940) 198 f. und Abb. — Kat. Frühchristliche und koptische Kunst (Wien), a. a. O., Nr. 262, Abb. 67.

¹⁷ Garrucci, Storia dell'Arte Cristiana, Taf. 175, 1—9. — Morey, The Gold-Glass Collection of the Vatican Library, a. a. O., Nr. 14, 45, 57, 101 u. a. m. — Zum Schafträger mit entsprechender Haltung cfr. Garrucci, op. cit. Taf. 175, 9 und Morey, op. cit. 45.

zu erklären, die unantik anmutet. Dazu kommen der überraschend perfekte Erhaltungszustand des Bechers und die Beschaffenheit des matten Glases, das gleichfalls für die Spätantike nicht typisch ist.

Das ausschlaggebende Argument für unsere Überzeugung, daß es sich auch bei dem Glaskelch mit dem Goldbilde des „Guten Hirten“ nicht um ein originäres Werk der frühchristlichen Antike handelt, kommt aus der Möglichkeit, für die Zeichnung auch dieser Darstellung eine Vorlage sicher nachzuweisen. Sie ist merkwürdiger- oder charakteristischerweise in dem gleichen Werk von R. Garrucci, sogar in dem gleichen Bande zu finden wie bereits die weiter oben nachgewiesene Vorlage des Glasmedaillons mit der Orantin Bellicia. Es handelt sich im Falle des „Guten Hirten“ um ein ziemlich großes, auf beiden Seiten mit Relief versehenes Bronzemedaillon aus Ostia, das sich schon 1716 in der Biblioteca Vaticana befand (Taf. 2, Abb. 2). Damals wurde es zuerst veröffentlicht¹⁸. Die genaue Nachbildung dieser Vorlage durch den Verfertiger des Goldglases reicht bis zu den geringsten Details der beiden flankierenden Bäumchen mit ihren kürbisähnlichen Früchten. Im Vergleich zu der Nachzeichnung des Bronzereliefs bei Garrucci, die charakteristisch ist für das frühere 19. Jahrhundert, zeigt das Goldmedaillon in dem Glasbecher die Kennzeichen einer moderneren Hand, die erst unserem Jahrhundert zugehören dürfte.

Die Untersuchung der beiden hier aufgezeigten Imitationen frühchristlicher Goldgläser nach Abbildungen in Stichwerken der Vergangenheit zeigt erneut eine bewährte Technik der Kopisten, wie sie kürzlich erst am Beispiel einiger „koptischer“ Reliefs in Holz und Marmor aufgezeigt werden konnte¹⁹. Auch dort konnten Vorlagen in archäologischen Abbildungswerken des 19. Jahrhunderts als Bildquellen nachgewiesen werden. Dabei blieben selbst noch die bei der graphischen Wiedergabe veränderten Stileigenschaften der antiken Originale in der Kopie erkennbar, ähnlich wie dies auch am Goldglas mit dem Bilde der Bellicia aufgezeigt werden konnte.

¹⁸ Garrucci, *Storia dell'Arte Cristiana* Taf. 467, 5 (Gegenseite ebd. Text Bd. VI., 102. — Zuerst veröffentlicht von F. Buonarruoti, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati ne' cimiteri di Roma* (Florenz 1716) Taf. IV, 24 ff. — Eine kleine fotografische Abbildung der uns interessierenden Seite des Stückes auch bei O. Marucci, *Handbuch der christlichen Archäologie* (Einsiedeln/Köln 1912) 377, Fig. 203. — Für ihre Hilfe bei der Durchsicht der in Berlin nicht vorhandenen Literatur bin ich den Herren Prof. Dr. J. Kollwitz und Dr. Walter N. Schumacher, beide Freiburg i. Br., sehr zu Dank verpflichtet.

¹⁹ V. H. E l b e r n, *Drei „koptische“ Antikenkopien*, in: *Cahiers Archéologiques* XVII (im Druck).