

Eine hellenistische Satyr-Nymphe-Gruppe : der Ringstein des Panaios in Paris, Cabinet des Médailles

Autor(en): **Zazoff, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Münzblätter = Gazette numismatique suisse = Gazzetta numismatica svizzera**

Band (Jahr): **18-22 (1968-1972)**

Heft 80

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-170913>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

EINE HELLENISTISCHE SATYR-NYMPHE-GRUPPE

Der Ringstein des Panaios in Paris, Cabinet des Médailles

Peter Zazoff

Der Besucher des Cabinet des Médailles in Paris wird bei der Fülle der in den Vitrinen ausgestellten Gemmen den kleinen Ringstein aus braunem Sard (Abb. 1)¹ leicht übersehen. Hat man jedoch einmal das wenig auffällige Exemplar in der Hand und betrachtet seine zierliche Darstellung, so wird es jedem klar, daß es sich hierbei um Außergewöhnliches handelt.



Abb. 1

Am Rande des Bildfeldes kann man deutlich ΠΑΝΑΙΟΥ (neg.) lesen, im Segment unter der Grundlinie ΑΦΡΟΔΙΤΗ (neg.). Die Erklärung dieser Inschriften bereitete seit jeher Schwierigkeiten. Auf R. Rochette geht die stets wiederholte Meinung zurück, die eine Beischrift bezöge sich auf Aphrodite, die andere auf den Satyr. Panaios sei also ein Satyrname². Freilich blieb hierbei die Frage unbeantwortet, weshalb der eine Name im Genitiv, der andere aber im Nominativ erscheint. Auch Heinrich Brunn konnte über diese Schwierigkeit nicht hinwegkommen, auch wenn er die Inschriften, die er für echt

¹ Inv. Nr. 1581. Den Inventarbüchern konnte entnommen werden: «Cette pièce faisait partie de la Collection du Comte de Caylus qui fut donnée au Roi de France en 1765.» Der Sard ist rein, der Ringstein dünn und verhältnismäßig klein. Maße: 1,66 × 1,40 cm. Kaum nennenswerte Beschädigungen. Flach, nach der Rückseite abgeschrägt. Die Politur – matt. Die Darstellung ist zuerst abgebildet bei A. C. P. Caylus, *Recueil d'Antiquités Egypt., Etrusques, Grecques et Romaines*, Paris 1752–1762, VI, Taf. 41, 3. In der älteren Literatur wird sie öfters erwähnt: R. Rochette, *Lettre à Mr. Schorn*, Paris 1845, 147. A. Chabouillet, *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Impériale*, Paris 1861, 217 f., Nr. 1581. Dumersan, *Hist. du Cabinet des Médailles* 79, Nr. 156. CIG, Nr. 7236. H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, Stuttgart 1889, I² 424 f. Roscher, *ML III* 1, 1481, s. v. Panaios. Sieveking, *RE XVIII* 3, S. 416 s. v. Panaios. Gonnelli, *EAA* 5, 925 s. v. Panaios.

² Vgl. Brunn, a. a. O. So aufgefaßt, erscheint der Name bei Roscher, *ML*, a. a. O., wenn auch mit Fragezeichen.

hielt, mit Rochette auf den Inhalt des Bildes bezogen oder sie mit Stephani für Weihinschriften gehalten hätte³.

Wichtig erscheint hier, daß diese Diskussion genügte, um den Stein als «umstritten» gelten zu lassen. Vielleicht ist das die einzige Erklärung, weshalb er bei der zu Ende des 19. Jahrhunderts so aktiv betriebenen wissenschaftlichen Erforschung der Gemmen nicht beachtet wurde und in den Listen der Meisterwerke keine Aufnahme fand⁴. Dabei betraf die Auseinandersetzung immer nur die Frage, auf wen sich die Beischriften beziehen; ihre Echtheit oder gar die Echtheit des Steines bezweifelte niemand.

Die Diskussion hätte freilich eine andere Wendung genommen, wenn man auf den Gedanken gekommen wäre, daß das Wort ΑΦΡΟΔΙΤΗ in moderner Zeit hinzugefügt worden sein könnte. Heute, wo die Bestände der Museen durch wissenschaftliche Gemmenkataloge leichter zugänglich sind, lassen sich Beispiele für modern hinzugefügte, erklärende Beischriften zur Genüge nennen⁵. Somit ergibt sich die Lösung des alten Problems: Panaios, dessen griechischer Name auch sonst vorkommt⁶, ist der Steinschneider, und seine Signatur erscheint — wie bei Meistersignaturen üblich — im Genitiv⁷. Die Buchstaben haben eine feine, kaum merkbare Verdickung der Hastenenden. Sie sind gleichmäßig und entsprechen Buchstabenformen von Signaturen der frühen Kaiserzeit. Auch die Anbringung der Signatur am Rand des Gemmenbildfeldes ist kanonisch⁸. Die Beischrift ΑΦΡΟΔΙΤΗ hingegen ist überflüssig und störend. Solche erklärenden Beischriften sind weder in der hellenistischen noch in der römischen Zeit für Ringsteine üblich⁹. Die Buchstaben sind von anderem Stil als bei der Signatur: die Hasten zeigen dünne, spitze Enden und sind ungleichmäßig. Ihre Unterbringung im engen Raum war nicht von vornherein berechnet, deshalb mußten sie in das Segment des Bildfeldes geradezu hineingezwängt werden. Nach alledem wird es deutlich, daß das Wort auf dem antiken Stein in moderner Zeit hinzugefügt worden ist.

Auf der Grundlinie ist ein bärtiger, ithyphallischer Satyr dargestellt, der im Begriff ist, einer fast entkleideten Nymphe das Gewand wegzureißen. In diesem Kampf um das Kleidungsstück bietet sich uns ein überaus reizvolles rokokohaftes

³ A. a. O.

⁴ In den grundlegenden Aufsätzen von A. Furtwängler, Studien über die Gemmen mit Künstlerinschriften, JdI 3, 1888, 105–139, 193–224, 297–325; 4, 1889, 46–87; ders., Kleine Schriften II. München 1913, 147–291, und Antike Gemmen, Leipzig 1900, ist der Stein nicht enthalten. Es ist erklärlich, daß er danach nicht mehr beachtet wurde.

⁵ Ein gutes Beispiel dafür ist der etruskische Karneol-Skarabäus in London, British Museum. Walters 100, Taf. 13, 836. Zazoff, Skarabäen, Mainz 1968, 119, Taf. 43, 222. Über die kenntnislose und störende Beifügung von erklärenden Beischriften s. Zazoff ebenda 120, eine Liste der Skarabäen mit modernen Beischriften s. ebenda 215. Eine sinnlose Hinzufügung einer Beischrift auch auf dem Karneol-Ringstein in London, British Museum. Walters 201, Nr. 1895 – Eros. Vgl. auch die Exemplare ebenda Nr. 965, 981 und Furtwängler, AG, Taf. 41, 11 – Diogenes.

⁶ Vgl. W. Pape - G. Benseler, Wörterbuch der griechischen Eigennamen, 1959, II s. v. Panaios. Der Name ist nicht sehr verbreitet, der Künstler sonst nicht bekannt. Auch das spricht gegen die Möglichkeit einer Fälschung der Signatur.

⁷ Vgl. die sehr nützliche tabellarische Zusammenstellung der Meistersignaturen bei M.-L. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit, Baden-Baden 1966, 139 ff. Während der späteren Republik und der frühen Kaiserzeit war die Regel die Genitivform, s. Furtwängler, JdI 4, 1889, 79.

⁸ S. ebenda. An eine Besitzerinschrift kann hier nicht gedacht werden. Sie müßte in lateinischen Buchstaben sein. Ort und Art sind die der Meistersignatur.

⁹ Furtwängler, AG, 221 u. 274. Erklärende Beischriften kommen auf Exemplaren der späten Republik und der frühen Kaiserzeit nicht vor. Die Erörterung dieser Frage in Furtwänglers entsprechendem Kapitel, AG, 301 ff., erübrigt sich daher.

Thema dar, das wir dem Repertoire der hellenistischen Genreszenen zurechnen dürfen. Der Satyr hat, von der Seite heranschleichend, die Nymphe überrascht. Den einen Fuß setzt er vor, den anderen stellt er zurück; so steht er wie auf gekreuzten Beinen balancierend, indem er mit der einen Hand das Gewandstück packt, um es fortzuzerren. Den anderen Arm hat er erhoben und stellt so mit gespreizten Fingern das Gleichgewicht her. Die Geste drückt gleichermaßen Erschrecken und Bewunderung aus. In einer schraubenartigen Drehung ist der Satyr-oberkörper mehr frontal gewendet, während das bärtige Gesicht mit der Stupsnase ins Profil gesetzt ist. Der erhobene Arm ist seinerseits kompliziert gedreht, so daß die Handfläche mit den gespreizten Fingern zu sehen ist. Die dem Satyr gegenüberstehende, etwas vorgebeugte Nymphe hält mit der einen Hand das Gewand fest, mit der anderen versucht sie, den Satyr an der Schulter fortzustoßen.



Abb. 2

Sie ist mehr seitlich gesehen, aber ihr Körper wendet sich so, daß der Beschauer eine Rückenpartie zu betrachten hat. Dadurch ergibt sich der reizvolle Kontrast, daß uns der Satyr die breite, muskulöse Brustpartie zuwendet, die Nymphe aber die weichen Formen ihres Rückens. Bei der Nymphe ist das zierliche Profil sichtbar. Die rokokohafte Frisur mit dem am Hinterkopf locker gebundenen Knoten verleiht dem Ganzen einen besonderen Ausdruck. Wie sich von der einen Seite die Bewegungslinie durch die gespreizte Hand des Satyrs nach außen öffnet, so weist diese durch das kecke Köpfchen der Nymphe mit der nach hinten abstehenden Knotenfrisur in die Gegenrichtung. Das Gewand fällt in reichen Falten herab — zum Teil verläuft es zwischen den Unterschenkeln. Geschickt und sinnvoll ist die Verflechtung der Hände im Kampf um dieses Kleidungsstück, welches das Zentrum der Gruppe und zugleich des Bildfeldes bildet. Der Wechsel zwischen Profil und Vorderansicht wird noch mehr belebt durch die variierte Stellung der Beine des Satyrs: der eine Fuß erscheint im Profil, der andere von vorne.

Gern wird man diese Darstellung dem «antiken Rokoko»¹⁰ des Hellenismus zuschreiben und die Komposition dieser Gruppe, die man sich auch als statuarische Schöpfung vorstellen könnte, als hellenistisch zu erklären wissen. Durch die Stellung der Körper bildet sich die Grundform eines Dreiecks, dessen obere Spitze in der erhobenen Hand des Satyrs endet. Es entspricht einem Kompositionsprinzip hellenistischer Plastik, wenn der Schwerpunkt der Komposition etwas seitlich verschoben ist und die Vertikalachse mehr zur Seite des Satyrs liegt. Man könnte noch weitere Beobachtungen machen, wenn man sich eine Statuengruppe vorstellen

¹⁰ Der Begriff «Antikes Rokoko» wurde von W. Klein zuerst in seiner «Geschichte der griechischen Kunst» III, Leipzig 1907, geprägt. Geläufig wurde er durch sein Buch «Vom antiken Rokoko», Wien 1921.

würde, bei der die Extremitäten zentrifugal in den Raum hinaus greifen. Wie die rechte Schulter des Satyrs schräg nach vorn und oben stößt, verläuft dann auch die Linie von dem schräg zurückgesetzten linken Fuß nach vorn zu den um das Gewand ringenden Händen des Paares. Der Betrachter würde allein von dieser Beobachtung her eine hellenistische Statuengruppe als Vorbild des Gemmenbildes vermuten.

Das Heranziehen weiterer Darstellungen dieses Themas auf antiken Gemmen ergibt ein interessantes und vielschichtiges Gesamtbild. Die Betrachtung des Karneols in Aquileia (Abb. 2)¹¹ lehrt uns, daß die etwas geringere Arbeit das Schema des Sards in Paris zwar beibehält, wenn auch mit vertauschten Seiten der Figuren, durch die grobe Ausführung aber manche Details des gemeinsamen Vorbildes eingebüßt hat. Allerdings zeigt dieses Exemplar, daß der Satyr ein Schwänzchen hat, wodurch er stärker noch als durch die Stupsnase auf dem Sard in Paris charakterisiert ist. Darüber hinaus ist durch die hier bevorzugte Profilhaltung die ithyphallische Bildung des Satyrs deutlicher zu erkennen. So ergänzt sich die Aussage: dämonisch, tierhaft, erotisch erregt nähert sich der bärtige, stupsnäsige Satyr der Nymphe.



Abb. 3

Der Karneol im Kestner-Museum in Hannover (Abb. 3)¹² — eine derbe Arbeit der Kaiserzeit — folgt den Grundzügen der originalen Komposition ebenfalls. Auch hier treffen sich die beiden Hände an dem herabgeglittenen Gewand. Die Haltung mit den gespreizten Fingern findet sich wieder, wenn auch der Arm des Satyrs unglücklich verdreht ist. Die Nymphe greift nach der Schulter des diesmal jugendlich-bartlosen Gegenspielers, um ihn wegzustoßen. Ihr Haarknoten sitzt tiefer im Nacken als bei dem Pariser Sard. Das Gewand verläuft um ihre Oberschenkel und gibt wieder die Rückenpartie frei.

Auf der gelben Glaspaste in Göttingen (Abb. 4)¹³ wird die pyramidenförmige Komposition der Gruppe dadurch etwas gestört, daß die Figuren weiter voneinander entfernt stehen. Der bärtige Satyr hat das Gewand schon soweit fortgerissen, daß die Nymphe ganz nackt erscheint. Da der Seitenwechsel der beiden Figuren auch auf Bildern anderer Kunstgattungen häufig zu verfolgen ist, darf man ihm

¹¹ Karneol in Aquileia. Sena Chiesa, Aquileia, 192, Taf. 20, 410.

¹² Karneol in Hannover, ehem. Slg. Kestner, Kestner-Museum, Nr. 237. Maße: 1,7 × 1,2 cm.

¹³ Gelbe Glaspaste in Göttingen, Slg. des Archäologischen Instituts der Universität. P. Gercke, AGD III, 1970, 124, Nr. 335.



Abb. 4



Abb. 5

auf dem Bild der Göttinger Paste und auf dem Karneol in Aquileia keine Bedeutung beimessen.

Noch zwei antike Beispiele können hier genannt werden: eine Glaspaste in Berlin und eine Kameopaste in Kopenhagen¹⁴. Bei drei weiteren Gemmen läßt sich die Frage des antiken Ursprungs nicht nachprüfen, da die Exemplare verschollen sind¹⁵.

Sicher modern hingegen ist die große weiße Glaspaste in Rom, Museo Nazionale Romano (Abb. 5)¹⁶. Bei genauer Betrachtung wird es deutlich, wie sehr der Steinschneider die Komposition, bei allem Bemühen, das Schema einzuhalten, mißver-

¹⁴ Grüne Glaspaste in Berlin. Furtwängler, Berlin, 172, Taf. 31, 4096; Kameo in Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum. Fossing, 259, Taf. 22, 1908.

¹⁵ Cades, *Impronte gemmarie* 12, 497 – Aufbewahrungsort unbekannt. Der handgeschriebene Text bei Cades lautet lediglich: «petulante Satiro, che strappa a seminuda Baccante l'abito, per cui essa si difende»; Cades ebenda Nr. 500 und Text: «Barbato Satiro, che strappa a seminuda donna i panni»; Cades ebenda Nr. 501 mit Text: «Lo stesso soggetto».

¹⁶ Weiße Glaspaste in Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. Nr. 22163. Fragment. Maße: 2,73 × 2,2 cm. Righetti, *Rend. Acc. Pont.* 30/31, 1957–1959, 213 ff., Abb. 42.

standen hat. Zu sehr sind hier die beiden Figuren zueinandergeneigt (die Köpfe berühren sich beinahe), zu tief der ausgestreckte Arm mit der gespreizten Hand des Satyrs, so daß der pyramidenartige Aufbau zugunsten eines mehr kreisförmigen verändert und somit mißverstanden worden ist. Der Satyr ist jugendlich, bartlos, die Nymphe trägt ein Gewand, das zwischen den Beinen hindurchgezogen wird und sich dabei dekorativ ausbreitet, statt natürlich herabzufallen. Die Arbeit ist zwar qualitativ recht gut, die Art aber, wie die Muskulatur beim Satyr großflächig, das Karnat der Nymphe unorganisch verquollen, die Verteilung der Gewandfalten starr schematisch behandelt ist, verrät den neuzeitlichen Ursprung der Arbeit¹⁷. Im gleichen Stil, aber von einer bei weitem minderen Qualität, ist der Amethyst in Den Haag (Abb. 6)¹⁸; die Komposition erscheint abgewandelt und gestört, der Ausdruck des guten Vorbildes ist verlorengegangen.



Abb. 6

Die Schwierigkeit, moderne von antiken Steinen zu unterscheiden, veranlaßte schon Stephani (1872), der eine Liste der Darstellungen vom gleichen Motiv zusammenzustellen bemüht war¹⁹, zu der skeptischen Bemerkung, die Gemmendarstellungen könnten kaum alle antik sein. F. Matz ließ auch viel später, Stephanis Zweifel folgend, bei der Diskussion des Satyr-Nymphe-Motivs die Gemmen beiseite²⁰. Diese Vorsicht ist einerseits berechtigt, andererseits aber fällt damit eine wichtige Aussage fort. Die Gemmen geben das Motiv oft — und wie sich erweist — gut wieder. Um Klarheit zu schaffen, müßten an erster Stelle die modernen Exemplare erkannt und ausgeschieden werden. In diese Richtung führt auch folgende Überlegung.

In der großen «Prachtpublikation» der Florentiner Gemmen²¹ hatte Francesco Gori im Jahre 1731 in seinem berühmt gewordenen «Museum Florentinum . . .»²² einen Chalcedon in Nachzeichnung abgebildet, dessen Darstellung das Motiv der

¹⁷ Über die Frage des Unterscheidens von antiken und modernen Gemmen s. die aufschlußreiche Bemerkung A. Furtwänglers, AG, III 381, Anm. 4.

¹⁸ Amethyst-Ringstein in Den Haag, Koninklijk Kabinet van Munten, Penningen en Gesneden Stenen. Vorder- wie Rückseite konvex. Maße: 1,87 × 1,63 × 0,70 cm, erw. CR, 1872, 156, Anm. 1.

¹⁹ Stephani, CR, 1872, 156, Anm. 1.

²⁰ Matz, MWPr, 1956, 22.

²¹ So nannte Furtwängler das Buch Goris, s. Furtwängler, AG, III 410.

²² Museum Florentinum . . . gemmae antiquae ex thesauro Mediceo et privatorum dactylithesis Florentinae exhibitae, Florenz 1731–1742.

Satyr-Nymphe-Gruppe wiedergibt²³ und mit einigen geringen Abweichungen — der Satyr hat dort ein Tierschwänzchen — dem Bild auf dem Sard in Paris (Abb. 1) entspricht. Da der Stein verschollen ist, kann die Echtheit nicht mehr geprüft werden; die Darstellung macht aber selbst in der großzügigen Nachzeichnung nicht den Eindruck einer modernen Arbeit; es scheint daher nicht ausgeschlossen, daß der Florentiner Chalcedon wirklich ein antiker Stein war. Es besteht auch die Möglichkeit, daß gerade das in dem Werk von Gori enthaltene Bild die Anregung für das Nachschneiden manches modernen Gemmenbildes gab. Ich möchte es auch



Abb. 7

für wahrscheinlich halten, daß der prachtvoll ganzseitig publizierte Smaragdplasma-Ringstein im Besitz des Duc d'Orléans²⁴ eine Nachbildung des Gorischen Chalcedons ist. Es würde nicht verwundern, wenn nach den genannten zwei Publikationen Nachahmungen durch moderne Steinschneider folgten. Gipsabdrücke wie der nach einem Karneol-Ringstein bei Lippert²⁵ oder der bei Cades²⁶ sind möglicherweise nach modernen Schnitten gemacht worden, ganz sicher aber Exemplare wie die Glaspaste in Berlin, die Stosch gehört hatte²⁷.

²³ Chalcedon in Florenz. Meine Nachforschungen nach dem Exemplar blieben erfolglos. Weder fand ich den Stein bei meinen Besuchen im Museo Archeologico unter den Beständen des Museums, noch konnte ich ihn durch Recherchen ermitteln. Er ist abgebildet bei Gori, a. a. O. I, Taf. 89, 8 = S. Reinach, *Pierres gravées*, 1895, Taf. 43. Raspe Nr. 4857, erw. Stephani, CR, 1872, 156, Anm. 1 und im Text zu Lippert I, 189, Nr. 485. M.-L. Vollenweider gab mir Nachricht von einem Kameofragment in schweizerischem Privatbesitz, auf dem nur der Satyr und der Oberkörper der Nymphe erhalten seien: «Ob es sich um das Stück handelt, das bei Gori abgebildet ist und das aus der Sammlung Medici stammt, kann im Augenblick nicht erwiesen werden.» Das Identifizieren nach großzügig gehaltenen alten Zeichnungen bleibt innerhalb der Glyptikforschung ein Problem für sich.

²⁴ Duc d'Orléans, *Description des principales pierres gravées du Cabinet de S. A. S. Monseigneur le Duc d'Orléans*, 1780, I, 262, Taf. 74 = Reinach, a. a. O. Taf. 126, Stephani, CR, 1872, 156, Anm. 1. H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, Stuttgart 1889, I², 424 f.

²⁵ Lippert I 189, Nr. 485 – Lippert zitiert selbst den Florentiner Stein.

²⁶ S. Anm. 15.

²⁷ J. J. Winckelmann, *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch*, Florence 1760, 267, Nr. 1660. Furtwängler, Berlin, 337, Nr. 9540. Stephani, CR, 1872, 156, Anm. 1.



Abb. 8

Beim Vergleich des Sardis im Cabinet des Médailles (Abb. 1) mit dem kleinen neuattischen Marmorrelief im Britischen Museum (Abb. 7)²⁸ und der Tonlampe aus der früheren Kaiserzeit in Zara in Dalmatien (Abb. 8)²⁹ ergeben sich für den antiken Ursprung des Ringsteins in Paris triftige Argumente. Die Übereinstimmung in der Typik zwischen der Lampe und dem Marmorrelief ist ganz offensichtlich. Es handelt sich hier um neuattische Nachbildungen nach ein und demselben hellenistischen Vorbild, und zwar ohne Zweifel um das gleiche Vorbild, das auch der Gemmenschneider des Sardis benutzt haben muß. Wie auf allen Gemmen, ist auch hier neben der spezifischen Gruppierung der beiden Figuren (dem Zerren am Gewand und dem Greifen der Nymphe nach der Schulter des Satyrs) die Art, wie der Satyr die Hand mit den gespreizten Fingern hochhält, das kennzeichnende Merkmal. Für die Gemmen ist die zuletzt genannte Beobachtung ausschlaggebend. Eine Abweichung von diesem Schema läßt sich in der Glyptik nicht nachweisen. Während man immer wieder beobachten kann, daß die modernen oder als modern

²⁸ Relief in London, British Museum, Katalog 32202. Matz, MWPr, 1956, 22, Nr. 1, Taf. 7, 11. Zu den von Matz gegebenen Zitaten s. noch C. O. Müller – F. Weiseler, Denkmäler der alten Kunst, Göttingen 1853, II 38, Taf. 40, 473.

²⁹ Tonlampe in Zara. Museum. M. Suic. Museji i Zbirke Zadra, 1954, Taf. 77. Führer durch das K. K. Staatsmuseum in S. Donato in Zara, 1912, 95, Abb. Vgl. die weiteren Tonlampen-zitate bei Matz, a. O. 22, Nr. 2.

verdächtigten Steine den Satyr niemals ohne das Tierschwänzchen zeigen, fehlt es gerade auf dem Sard in Paris. Der Stein ist antik und läßt diese Einzelheit genauso aus, wie es beim Prototyp des Marmorreliefs und der Lampe der Fall war. Ein moderner Steinschneider wäre bemüht gewesen, bei seinen Figuren kein so wichtiges «Attribut», wie es der Schwanz des Satyrs darstellt, auszulassen. Von der Treue der Überlieferung, die den klaren Bogen der Körperkontur des Satyrs ungestört ließ, hätte ein moderner Steinschneider durch Beobachtung an Originalen nicht wissen können. Was den Haarknoten der Nymphe anbelangt, der auf dem Pariser Sard spielerisch aufgelöst und zerzaust aussieht, hat auch er seine Parallele auf neuattischen Werken wie auf dem Krater des Salpion in Neapel ³⁰.

Die hohe Qualität des Gemmenbildes auf dem Sard in Paris (Abb. 1), die augenfällige, anspruchsvolle Ausführung der muskulösen Brustpartie des Satyrs und des Rückenaktes der Nymphe lassen an die großen Gemmenschnneider der spätrepublikanischen und augusteischen Zeit denken. Vergleichbares findet sich auf den Werken von Felix, Teukros, Philemon. Die zeitliche Nähe des Gemmenschneiders Dioskurides ist hier zu verspüren ³¹. In die frühe Kaiserzeit wäre demnach auch das Werk des Panaios zu datieren.

In den Listen der Darstellungen gleichen Themas, die Stephani im Jahre 1872 ³² und F. Matz im Jahre 1956 ³³ gaben, zeigt sich ein großer Variationsreichtum. Die auf Gemmen verbreitete Spielart, bei der die erhobene Hand des Satyrs mit den gespreizten Fingern dominiert, tritt bei den in jenen Listen aufgezählten Werken weniger hervor. In der Glyptik sieht man andererseits weder den Satyr das Gewand der Nymphe mit beiden Händen fassen ³⁴ noch eine der Figuren sitzen oder gar liegen ³⁵. Die Beliebtheit des reizvollen hellenistisch-rokokoartigen Themas führte besonders innerhalb des neuattischen Bereichs zu vielfältigen Variationen, von denen wohl die von den Gemmen so deutlich bevorzugte Fassung allein den Anspruch erheben kann, eine statuarische Gruppe wiederzugeben, wie die Ana-

³⁰ W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, Berlin 1959, Taf. 29 a, b.

³¹ Vgl. den braunen Sard Marlborough. Furtwängler, AG, Taf. 49, 4. M.-L. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit, 1966, Taf. 39, 1. 2 – signiert von Felix; Amethyst des Theokros in Florenz, Museo Archeologico, Nr. 14760. Furtwängler, AG, Taf. 49, 25. Vollenweider, a. a. O. Taf. 37, 3–5; von Philemon signierter braunweißer Sardonyx in Wien, Kunsthistorisches Museum. Furtwängler, AG, Taf. 49, 22. Vollenweider, a. O. Taf. 40, 2 u. 6.

³² Stephani, CR, 1872, 156, Anm. 1.

³³ Matz, MWPr, 1956, 22. Zu den Sarkophagen s. jetzt Sarkophag in Istanbul, Nr. 366. F. Matz, Die dionysischen Sarkophage IV 1, 1968, 100, Nr. 3, Taf. 4, 1–4 und Beil. 2, 1; Sarkophag in Janina ebenda 104, Nr. 8, Taf. 10–12; Sarkophag in Rom, Thermenmuseum, ebenda IV 3, 1969, 399, Nr. 225, Taf. 231, 3. Zu der von Matz zusammengestellten Liste der Darstellungen kommt – wie mir der Autor freundlicherweise schriftlich mitteilte – noch ein Golddiadem aus Rhodos im Museum in Istanbul, Inv. Nr. 4065. Annual of the Archeological Museum in Istanbul 10, 1962, 107 f. mit Abb. Dort findet sich allerdings nur die Figur des Satyrs. Das Mädchen hingegen läßt sich beobachten auf einer frühhellenistischen Reliefvase im Museum in Iraklion, Vitrine 128. Das Exemplar ist unveröffentlicht; s. auch Anm. 38.

³⁴ Der Typus ist am besten vertreten durch das altbekannte Bild auf dem Bronzekantharos in Leningrad, Ermitage. Stephani, CR, 1872, 154 ff., Taf. 2, 3. S. Reinach, Répertoire de Reliefs, III, Paris 1912, Taf. 486, 1 u. 2. Matz, MWPr, 1956, 21 f.; Tonlampe, Slg. Loeb, J. Sieveking, Bronzen, Terrakotten, Vasen der Sammlung Loeb, München 1930, 39, Taf. 30, 4; beide Arme des Satyrs sind sichtbar auf dem Marmorrelief in Neapel, Museo Borbonico, 1829, Taf. 53. Reinach, a. O. Taf. 83, 6. Matz, a. O. Nr. 3.

³⁵ Bruchstück eines Marmorgefäßes in Berlin, Staatliche Museen. H. Licht, Sittengeschichte Griechenlands I, Dresden u. Zürich 1925, 63, Abb. (der Satyr sitzend); Sarkophag in Istanbul. F. Matz, Die dionysischen Sarkophage, Berlin 1968 (Die antiken Sarkophagreliefs IV, 1), 100, Nr. 3, Taf. 4, 3 u. Beil. 2, 1 (die Mänade liegend).

lyse des Sardis in Paris wahrscheinlich macht³⁶. Die zwei Marmorfragmente mit der Rückenpartie der Nymphe³⁷ sind als eine weitere Reminiszenz an jene hellenistische Gruppe anzusehen. Vielleicht ließe sich aber noch mehr hierüber sagen, wenn sich zu den vorgeführten Repliken innerhalb der antiken Glyptik noch weitere — und besonders Meisterstücke wie das Exemplar in Paris — gesellen³⁸.

³⁶ Eine statuarische Gruppe vermutete Sieveking – s. Anm. 34. Die Frage der hellenistischen Vorbilder erörtert Matz, MWPr, 1956, 26 ff.; die Satyr-Nymphe-Gruppe erwähnt auch W. Fuchs, a. a. O., 151. Zur Datierung jenes Vorbildes ließen sich äußere Grenzen nur erahnen: zwischen dem großen attalischen Weihgeschenk und der Pasquinogruppe wäre die Satyr-Nymphe-Gruppe durchaus denkbar. Wenn man sich der Spätdatierung der Pasquinogruppe anschließt, so würde man als Zeitansatz die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. erhalten. Zum Problem der Pasquinogruppe s. jetzt E. Künzl, Frühhellenistische Gruppen, 1968, 148 ff.

³⁷ Bruchstücke einer statuarischen Gruppe oder eines Reliefs aus Marmor in Delos. Picard, Delos 6, 1921, 121 f. S. Reinach, Répertoire de la Statuaire IV, Paris 1910, 251, 4. Matz, MWPr, 1956, 22, Nr. 5; Bruchstück eines Marmorreliefs in Würzburg. T. Schreiber, Hellenistische Reliefbilder, Leipzig 1894, Taf. 93, S. Reinach, Répertoire de Reliefs, Paris 1912, Taf. 94, 5.

³⁸ Für die Publikationserlaubnis der Gemmenbilder Abb. 1–6 bin ich den Direktoren der folgenden Museen zu Dankbarkeit verpflichtet: Paris, Cabinet des Médailles; Aquileia, Museo Nazionale; Hannover, Kestner-Museum; Göttingen, Sammlung des Archäologischen Instituts der Universität; Rom, Museo Nazionale Romano. Für die Überlassung der Vorlage der Abb. 7 bin ich F. Matz dankbar. H. P. Laubscher macht mich freundlicherweise auf einen unveröffentlichten kleinasiatischen Sarkophag im Museum von Iznik aufmerksam, den N. Himmelmann-Wildschütz, Der «Sarkophag» aus Megiste (Abh. Mainz 1970, Nr. 1) 20 erwähnt. Die Darstellung gehört nur thematisch zu den in Anm. 33 aufgezählten Beispielen.

Abkürzungen, die in der archäologischen Bibliographie nicht enthalten sind:

AGD	Antike Gemmen in deutschen Sammlungen: I Staatliche Münzsammlung München (E. Brandt), München 1968; II Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Antikenabteilung, Berlin (E. Zwierlein-Diehl), München 1969; III Braunschweig, Göttingen, Kassel (V. Scherf, P. Gercke, P. Zazoff), Wiesbaden 1970.
Cades	T. Cades, <i>Impronte di monumenti gemmari</i> , s. l. et a. (große Cades-Abdrucksammlung).
Fossing	P. M. A. Fossing, <i>Catalogue of the Antique Engraved Gems and Cameos</i> , The Thorvaldsen-Museum, 1929.
Furtwängler, AG	A. Furtwängler, <i>Die antiken Gemmen</i> , Leipzig 1900.
Furtwängler, Berlin	A. Furtwängler, <i>Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium, Königliche Museen in Berlin</i> , Berlin 1896.
Lippert	Ph. D. Lippert, <i>Dactyliothech. Das ist Sammlung geschnittener Steine . . .</i> , Leipzig 1767, Supplement 1776.
Raspe	R. E. Raspe, <i>Catalogue raisonné d'une collection générale de pierres gravées antiques et modernes</i> . London 1791.
Sena Chiesa, Aquileia	G. Sena Chiesa, <i>Gemme del Museo Nazionale di Aquileia</i> (1966).
Walters	H. B. Walters, <i>Catalogue of Engraved Gems in the British Museum</i> (1926).