

Proceedings of  
the XXIst International Congress  
on Ancient Bronzes

edited by Dávid Bartus, Zsolt Mráv and Melinda Szabó

DISSERTATIONES  
ARCHAEOLOGICAE

ex Instituto Archaeologico

Universitatis de Rolando Eötvös nominatae



DissArch

Supplementum 4 | 2024

Dissertationes Archaeologicae  
ex Instituto Archaeologico  
Universitatis de Rolando Eötvös nominatae

Supplementum 4

Editor-in-chief  
Dávid BARTUS

Editorial board

László BARTOSIEWICZ (Stockholm University, Stockholm, Sweden)  
Ondřej CHVOJKA (University of South Bohemia, České Budějovice, Czech Republic)  
Alexandra ANDERS (Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary)  
Miroslava DAŇOVÁ (University of Trnava, Trnava, Slovakia)  
Mario GAVRANOVIĆ (Austrian Archaeological Institute AAS, Vienna, Austria)  
Hajnalka HEROLD (University of Exeter, Exeter, United Kingdom)  
Tomáš KÖNIG (Comenius University, Bratislava, Slovakia)  
Tina MILAVEC (University of Ljubljana, Ljubljana, Slovenia)  
Gábor V. SZABÓ (Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary)  
Tivadar VIDA (Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary)

Technical editor  
Gábor VÁCZI

Cover picture  
Howard AGRIESTI (Chief Photographer, Cleveland Museum of Art)

Aviable online at <http://ojs.elte.hu/dissarch>  
Contact: [dissarch@btk.elte.hu](mailto:dissarch@btk.elte.hu)  
Support: [vaczi.gabor@btk.elte.hu](mailto:vaczi.gabor@btk.elte.hu)

ISSN 2064-4574 (online)

Publisher  
László BORHY

© Author(s) and ELTE Eötvös Loránd University  
This is an open-access journal distributed under the terms of the  
Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International Licence (CC BY-NC 4.0).

Budapest 2024



Proceedings of  
the XXIst International Congress  
on Ancient Bronzes



Budapest, 20–24 September 2022

Edited by  
Dávid BARTUS – Zsolt MRÁV – Melinda SZABÓ

Budapest, 2024

# CONTENTS

Dávid Bartus – Zsolt Mráv – Melinda Szabó	9
<hr/>	
Introduction	
Azzurra Scarci	13
<hr/>	
Fragmentation of votive offerings in the sanctuary of Olympia: First results	
Raimon Graells i Fabregat	25
<hr/>	
Some Italic Heracles from the National Archaeological Museum of Madrid: Preliminary remarks	
Federica Grossi	33
<hr/>	
Small bronzes as votive offerings from the Sanctuary of Diana in Nemi: A preliminary analysis on their context and iconography	
András Horváth-Patay	47
<hr/>	
The reconstruction of the Serpent Column in Delphi	
Uwe Peltz	53
<hr/>	
Tooth for tooth: The shining white smile of the large bronzes	
Rosemary A. Jeffreys	75
<hr/>	
Some techniques for producing copper wire in late Classical and Hellenistic Macedonia	
Seth Pevnick – Colleen Snyder	87
<hr/>	
New research on the Cleveland Apollo	
Arianna Zapelloni Pavia	113
<hr/>	
When bodies fall apart: Anatomical votives in pre-Roman Italy	
Andreas G. Vordos	139
<hr/>	
The arm of a large-scale bronze statue from Aigion, Achaëa, Greece	
Georgianna Moraitou – Makris Gerasimos – Feleris Pantelis – Kouros Georgios	149
<hr/>	
Technical examination, elemental analysis and conservation of the arm of a colossal bronze statue from Aegion at the conservation laboratories of the National Archaeological Museum at Athens	



Trinidad Nogales Basarrate	155
Primera escultura oficial en bronce en Lusitania (Hispania)	
David Ojeda	169
Roman original or deliberate fake? On an unpublished bronze head in a private collection in Cordoba	
Stephanie Stoss	179
Die Herakles-Kentauren-Gruppe. Ein Kandelaber neu beleuchtet	
Margherita Bolla	187
Bronzi figurati romani dal territorio di Mantua, Italia	
Valeria Meirano	199
The bombing of Pompeii in 1943: New evidence about the bronzes	
Francesca Morandini – Anna Patera – Annalena Brini – Stefano Casu – Svèta Gennai – Alessandro Pacini – Elisa Pucci	215
The Winged Victory of Brescia: An update on its history and origin after the study and conservation project	
Erik Risser – Kenneth Lapatin – Luigia Melillo	231
The <i>Drunken Satyr</i> from the Villa dei Papiri at Herculaneum: New perspectives	
Mikhail Yu. Treister – Nikolay I. Vinokurov	247
New find of Roman military equipment of the period of the Roman–Bosporan war of 45–49 AD from the Eastern Crimea	
Sabina Veseli	259
Bronze figurines of Mercury-Thoth from Albania	
Mikhail Yu. Treister	271
Roman bronze amphoras from the Sarmatian burials of Eastern Europe	
Annemarie Kaufmann-Heinimann	307
Zum aktuellen Stand der «raetischen Statuettenwerkstatt»	
Silvia MUSTĂŢĂ – Sorin COCIŞ	333
Recycle, repair and reuse in Roman Napoca: The case of an ‘antiquarian-restorer’ from the site at Victor Deleu Street (Cluj-Napoca, Romania)	

Aura Piccioni – Roland Schwab	351
<hr/>	
Raetia resumed. Between iconography and context: An introduction	
Nicoletta Frapiccini	359
<hr/>	
Bronze casting in Late Antiquity in the Marche Region	
Norbert Franken	383
<hr/>	
Nostalgie oder Statement? Ein Essay zur Wiederkehr hellenistischer Formen an spätrömischen Bronzen	
Stephan Lehmann – Tivadar Vida	397
<hr/>	
Die „Kovacs-Vase“ – Ein archäologischer Zwischenbericht	
Alessandra Giunlia-Mair	417
<hr/>	
Lombardic ornaments from San Mauro cemetery at Cividale, Italy: Analyses and technology	



# Die „Kovacs-Vase“

## Ein archäologischer Zwischenbericht

Stephan LEHMANN 

Institute for European Art History and Archaeology, University of Halle-Wittenberg, Halle, Germany

[stefan.lehmann@altertum.uni-halle.de](mailto:stefan.lehmann@altertum.uni-halle.de)

Tivadar VIDA 

Institute of Archaeological Sciences, ELTE Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary

[vida.tivadar@btk.elte.hu](mailto:vida.tivadar@btk.elte.hu)

Received 28 September 2023 | Accepted 7 May 2024 | Published 30 September 2024

Abstract: The Kovacs Vase was first made known under scholars in Munich in 1996, but its origins and current owner are unknown. It could be shown that the pictorial scenes come from the Greek Pankration. It has now been proposed to date the Kovacs Vase to 400 AD. The successful fight of the alround-fighter Privatulus is shown in five scenes, with legends attached to the fight pictures describing the athletes in more detail. The inscriptions also indicate that it must have been an experienced and victorious all-fighter from the Green Circus Party (*factiones*). What is unusual is that the loser Victorinus is also mentioned by name, possibly also a successful fighter, over whom victory may have meant an outstanding achievement for Privatulus. All additions are written in a vulgar Latin that is similar to Proto-Romance and is difficult to understand. The overview and comparison of silver and non-ferrous metal jugs and vases from the 4th to 8th centuries shows that in the toreutics of this period both traditional forms and motifs have been present since the 4th century and new forms and decorative elements appear that clearly differ from the late Roman origins. The Kovacs Vase combines ‘classic’ shapes and motifs from the 6th century with innovative elements that indicate an independent, classicist development. It could be that it was made in a workshop in northern Italy. Although written sources mention gymnastic agones, no firmly dated images from the 5th century are known to date. Against this historical-archaeological background, the Kovacs Vase with its depictions and inscriptions is a unique testimony to Greek agonistics in late antiquity.

Keywords: Kovacs vase, metal vessels, late antiquity, Greek agonistics, Pankration, Privatulus, Victorinus

„Der Zauber steckt immer im Detail“  
*Theodor Fontane*

Die Kovacs Vase ist ein Unikat. Sie befindet sich heute in anonymen Privatbesitz, der Aufbewahrungsort ist unbekannt.<sup>1</sup> Auch die Herkunft ist unklar, aber immerhin wissen wir, daß der damalige Besitzer, der amerikanische Münzhändler Frank Kovacs, die Vase in Deutschland erworben hat und sie 1993 in den USA restaurieren ließ.<sup>2</sup>

1 Die Kovacs-Vase wurde nach 1996 längere Zeit im Olympischen Museum in Lausanne als Leihgabe aus einer Privatsammlung gezeigt und war 2009 in einer Ausstellung in Mendrisio im Kanton Tessin zu sehen, danach verliert sich die Spur.

2 [KLOSE – KLEIN 2013](#), 143–150.

Bereits im Jahr 1996 wurde das Bronzegefäß in dem Münchner Katalog „Sport, Spiele, Sieg“ abgebildet und in den Legenden kurz beschrieben sowie eine Datierung an das Ende des 4. Jahrhunderts vorgeschlagen, was allerdings ohne Echo in der Wissenschaft blieb.<sup>3</sup>

Die erste historisch-philologische Untersuchung legten der Numismatiker Dietrich A. O. Klose und der Mittellateiner Thomas Klein zur „Bronzevase des Privatulus“ in einem Tagungsband 2013 vor und datierten sie in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts.<sup>4</sup> Im selben Band datiert der Archäologe Stephan Lehmann in seinem chronologischen Überblick zu den Bildzeugnissen der gymnischen Agone in der Spätantike das Stück ebenfalls an das Ende der spätantiken Tradition gymnischer Darstellungen.<sup>5</sup> Kurz nach der Erstpublikation der Kovacs Vase behandelte die Althistorikerin Sofie Remijsen das exzeptionelle Stück in der gedruckten Fassung ihrer Dissertation und schloss sich der Datierungen ins 6. Jahrhundert an.<sup>6</sup> Später rückte sie ohne Begründung von der Spätdatierung ab und favorisiert nun eine frühere um 400 n. Chr.<sup>7</sup> Darin schließt sie sich dem neuen Datierungsvorschlag der Archäologin Katherine Dunbabin an, die zu dem Ergebnis gelangt, dass es sich bei der Kovacs Vase um ein einzigartiges Stück handelt, für das sie durch die Vergleiche mit den Mosaiken aus der römischen Villa im spanischen Noheda, die eine Galerie von spätantiken Athletenbildern zeigen, ebenfalls eine Datierung um 400 favorisiert.<sup>8</sup> Durch einen typologischen Vergleich des Gefäßkörpers der Kovacs Vase mit einem flaschenförmigen Silbergefäß aus dem schottischen „Trapain Law Treasure“, der an den Anfang des 5. Jahrhundert datiert und in Edinburgh aufbewahrt wird, versucht sie die Datierung zu erhärten.<sup>9</sup> Allerdings hat die Gefäßform eine lange Tradition und ist somit nicht durch einen Einzelvergleich zu datieren. Am Ende ihrer Untersuchung räumt sie selbst ein: „This is not conclusive, and a date as the early 6th (the time of Cassiodor) cannot entirely be excluded, but the earlier date seems preferable.“<sup>10</sup>

Dass die Kovacs Vase der Forschung immer noch Probleme bereitet, verwundert nicht, denn wichtige archäologische, paläographische und historische Fragen sind bislang nicht beantwortet. Dennoch wurde sie umgehend auch für die Interpretationen von Darstellungen zur gymnischen Agonistik in der Spätantike in unkritischer Weise herangezogen.<sup>11</sup> Zwei Deutungsversuche sollen den kurzen Forschungsbericht abschließen. Der Philologe und Sporthistoriker Thomas Scanlon meint, dass in der Darstellung des Pankration der Sieger Privatulus seinen Gegner Victorinus während des Kampfes zu „sodomisieren“ scheint.<sup>12</sup> Der Germanist John Zilcosky will sogar in zwei Darstellungen des Kampfes derartige sexuelle Handlungen des Privatulus erkennen.<sup>13</sup> Allerdings lassen die sexualisierten Interpretationsversuche eine fehlende Vertrautheit mit der griechischen Athletenikonographie erkennen, denn die antiken Bilder gymnischer Agone zeigen niemals sexuelle Handlungen im Verlauf eines Kampfes, was die Interpretation höchst unwahrscheinlich macht.<sup>14</sup>

3 KLOSE – STUMPF 1996, 26, 156.

4 KLOSE – KLEIN 2013, 143–150.

5 LEHMANN 2013, 200–202.

6 REMIJSEN 2015a, 148–150, 229–230, 251; REMIJSEN 2015b, 828.

7 REMIJSEN 2015c, 135–136; REMIJSEN 2019, 69–71.

8 DUNBABIN 2017, 151–174.

9 DUNBABIN 2017, 160, 170.

10 DUNBABIN 2017, 170.

11 Eine umfassende Darstellung wird von den Verfassern in Verbindung mit weiteren Autoren vorbereitet.

12 SCANLON 2015, 87.

13 ZILCOSKY 2019, 95–98; ZILCOSKY – BURKS 2019.

14 SCANLON 2015, 87.

## Beschreibung

Der Fuß bzw. der Boden des Bronzegefäßes fehlt; ohne diesen hat es noch eine Höhe von 25 cm (Abb. 1).<sup>15</sup> Auf dem Gefäßkörper sitzt ein schlanker, langer Hals mit einem breiten Querwulst an der engsten Stelle. Zur Lippe hin verbreitert sich die Öffnung, an deren Rand ein umlaufender Wulst rundum den Rand der Lippe umschließt.<sup>16</sup> Darunter wölbt sich ein bauchiger Gefäßkörper, der in einem ursprünglich abgesetzten Fuß endete. Dekoriert ist der gesamte Gefäßbauch mit einem Fries, der eine Sakralszene und Episoden aus einem Pankrationkampf unter Arkaden zeigt. Die Darstellungen aus dem Kampf der unbekanntenen Athleten Privatulus und Victorinus werden durch Namensnennungen und kurze Kommentare begleitet. Neben den fünf Kampfszenen aus dem Pankration findet sich eine sechste, ausgefallene Darstellung, in der eine Frauenfigur prominent in einem paganen Heiligtum mit Feueraltar sitzt. Über dem Bildfries steht in wenigen Worten die



Abb. 1. 1 – Die Kovacs Vase. Zwei Ansichten des bauchigen Gefäßes mit langem Hals, Nodus und runder Lippe (erhaltene Höhe 25 cm). Der Gefäßbauch ist mit einem Fries und einer Inschrift dekoriert. Hier ist der Kampfbeginn des Allkampfes zwischen Privatulus und Victorinus zu sehen (Fotos H. Hotter), 2 – Szene mit dem angreifenden Privatulus und dem sich schützenden Victorinus. Zwischen beiden liegt ein Geldbeutel am Boden.

15 Material kann sowohl aus einer Bronze- als auch Messingverbindung bestehen, da sowohl bräunlich-rötliche als auch hellgelbe Stellen sich auf den Farbaufnahmen von dem Gefäß finden.

16 Nach Auskunft des damaligen Besitzer Frank Kovacs, wurde das Gefäß bereits 1993 von der Fogg Art Gallery der Harvard Universität restauriert.



zentrale Botschaft in Form eines Leitmotivs, die das Thema der Bilder und die sechs lateinischen Inschriften in eine übergeordnete Aussage zusammenbindet, in der Rom und die Circuspartei der Grünen genannt werden.

Das kleinformatige Bronzegefäß ist sowohl durch die gezeigten Darstellungen, der Nennung der Athletennamen als auch durch die begleitenden Kommentare ein eminentes Zeugnis für das Fortbestehen der gymnischen Agonistik in der Spätantike. Mit der Bildserie zu einem Pankration haben wir auf der Kovacs Vase die bislang jüngste Darstellung eines gymnischen Agons vor uns, bei der beide Kämpfer – Sieger und Verlierer – namentlich genannt werden.

## Darstellungen 1 bis 3

### Sakraler Platz mit sitzender Frauenfigur in langem Gewand, Brandaltar und Baum

Gezeigt wird eine erhöht sitzende Frauenfigur in langem Gewand. Unklar ist, wie der architektonische, gestufte Unterbau zu benennen ist. Es könnte sich um eine sich keilförmig nach oben verbreitender Treppe, die zur Sitzenden hinaufführt, handeln. Allerdings ist die unterste Stufe höher und schmaler als die anderen angegeben. Die seitlich darüber gezeigten zwei Pflanzen meinen räumlich nicht ein Über- sondern ein Hintereinander. Es handelt sich also eher um die gestufte Architektur eines Podestes, auf dem die Frau im langen Gewand erhöht in einem Sessel sitzt. Die Benennung der Frau, deren dargestelltes Gesicht frontal mit großen Augen charakterisiert wird und deren rechte Hand wie zum Kinn geführt scheint, ist – da Attribute fehlen – nicht eindeutig zu benennen. Vielleicht könnte es sich bei der Handhaltung um eine „Denkgeste“ handeln, wofür die frontale Stellung des Gesichtes spräche, aber die Hand könnte auch einen Gewandzipfel halten, was derzeit jedoch nicht zu klären ist, oder aber etwas wird von beiden Händen gehalten, was nicht mehr erkennbar ist.<sup>17</sup> Dunbabin möchte in der Sitzenden Nemesis erkennen und vergleicht sie mit der Darstellung einer Sitzenden auf den Mosaiken aus der Villa in Noheda und in anderen Gattungen.<sup>18</sup> Der Sitzenden im Mosaik fehlen Attribute und in der Ikonographie ist der Handgestus – bei Nemesis wäre es ein Wegziehen des Gewandes vom Körper – weder bei den Darstellungen im Mosaik noch auf der Vase eindeutig erkennbar. Daher muss die Deutung als Nemesis offenbleiben. Aus der Darstellung kann nur gefolgert werden, dass es sich um eine bekleidete und herausgehobene Frauendarstellung handelt, wahrscheinlich um eine Göttin oder Personifikation. Das landschaftliche Ambiente wird durch die Pflanzen und den sich hinter der Sitzenden erhebenden Baum mit weitem Laubdach charakterisiert und durch den Brandaltar als sakral benannt. Eine schlüssige Deutung der erhöht sitzenden Frau steht somit noch aus.

### Der Beginn des Kampfes

Gezeigt werden zwei sich aufrecht gegenüberstehende nackte Athleten, von denen der eine bereits in Bedrängnis ist, denn er schützt sein Gesicht mit den Händen, während sein Gegner ihn mit Faustschlägen und Fußtritten – es handelt sich also um einen griechischen Pankration – malträtiert. Zwischen beiden liegt auf dem Boden der Siegespreis: ein Geldbeutel mit der Aufschrift XXV oder XXX. Darüber befindet sich ein stilisierter Palmzweig.

Vor dem Kämpfer namens Privatulus steht OXILICERE / PRIVATVLVS („Bereits 81-mal hat Privatulus gesiegt“) und hinter seinem Gegner CINEDE / QVIVIS / ADVC („Weichling, wer du auch seiest, tritt [gegen ihn] an“).<sup>19</sup>

17 NEUMANN 1965, 125–128 („Besorgtes Nachdenken“).

18 DUNBABIN 2017, 155–159 (mit den Nachweisen); grundlegend: HORNUM 1993; KARANASTASSI – RAUSA 1992; KARANASTASSI 2009.

19 Lesung und Übersetzung: Th. Klein; DUNBABIN 2017, 171, Nr. 3–4.

## Ende des Kampfes durch Aufgabe des am Boden hockenden Athleten

Vor dem künftigen Sieger kauert auf dem Boden sein Gegner. Dieser hat zum Zeichen seiner Aufgabe einen Finger der rechten Hand hochgestreckt. Über dem Kopf des Siegers steht: INVICTA / SAONA („[Rom] unbesiegt in Ewigkeit“), über dem des Unterlegenen: CADVCVS / EST DALI / MANV („Niedergestreckt wurde er von solch kraftvoller Hand“).<sup>20</sup>

Unterhalb des Stehenden könnte ein weiterer Geldbeutel gelegen haben, was unsicher ist, da es sich auch um eine korrodierte Stelle handeln könnte.

## Darstellungen 4 bis 6 mit Inschrift 7

### Der Siegreiche Athlet Privatulus mit unterlegenem Gegner

Das Bild des siegreichen Athleten wirkt aus Platzgründen zwischen die beiden anderen Szenen gedrängt (Abb. 2). Es zeigt den frontal dem Betrachter zugewendeten Sieger, der auf dem Fuß des am Boden liegenden Gegners steht und ihn so fixiert, um sein Aufrichten und weitere Gegenwehr zu unterbinden. Nicht nur die Siegerpalme und seine typische Haltung charakterisieren den nackten Privatulus als Sieger, sondern auch der als Sprichwort formulierte Kommentar, der unter dem liegenden Verlierer steht: QVI SIBI FECIT NON PLORET, was so viel heißt wie: „Wer sich selbst ein Leid zugefügt hat, soll [nachher] nicht jammern“.<sup>21</sup>

### Der Beginn des Kampfes zwischen Privatulus und Victorinus zur Rechten des Siegerbildes

Die Darstellung des Kampfbeginns zeigt eine typische Situation des Standkampfes, in der ein Kämpfer den anderen von hinten gepackt hält und in die Höhe hebt. Dieser Griff ist sowohl im Ring- als auch im Allkampf geläufig. Es eröffnen sich mehrere Möglichkeiten, den Gegner durch eine als Ausheber bekannte Technik zu werfen und somit in weitere Bedrängnis zu bringen. Von Kampfbeginn an wird hier Dominanz eines Athleten gezeigt. Über dessen Kopf steht: PRIVA/TVLVS, vor dem Gesicht des in Bedrängnis geratenen Kämpfers steht: VICTO/RINVS.

### Die Darstellung des siegbringenden Wurfs zur Linken des Siegerbildes

Privatulus wird auch hier durch seinen über ihm stehenden Namen genannt. In der gezeigten Kampfsituation hat er Victorinus an Kopf bzw. Hals und am Hinterteil oder Oberschenkel gepackt und angehoben. Dadurch bestehen für ihn jetzt mehrere Möglichkeiten, seinen Gegner niederzuwerfen. Im Siegerbild hatte er ihn auf den Rücken geworfen und somit besiegt. Der Kampf war aber bereits zu dem hier gezeigten Zeitpunkt gewonnen, das zeigt die über seinen Namen schwebende Preiskrone, die Siegespreis und Attribut zugleich ist.

### Die Inschrift über dem Bildfries

Am unteren Halsansatz befindet sich unter einem umlaufenden Ornamentband aus Kreisen mit Punkten die Legende: INVICTA ROMA PRASINE (*Invicta Roma! Prasine!*). Eine ornamental geschwungene Efeuranke füllt mit ihren Blättern den freien Raum zwischen Anfang und Ende der Legende. Die Inschrift steht über den Kämpfenden und steht in keiner Beziehung zur Szene mit der Sitzenden.

20 Th. Klein: „Formelhaft für eis aiona, so DUNBABIN 2016, 204, Anm. 130; 277, Anm. 47, statt SAONA, die hierfür die Beischriften des sog. Isaona-Mosaiks von Thysdrus (El Djem) anführt“; DUNBABIN 2017, 163–164; 171, Nr. 5, 172, Nr. 6.

21 Lesung und Übersetzung: Th. Klein; DUNBABIN 2017, 171, Nr. 2.



Abb. 2. 1 – Szenen auf der Kovács Vase. Privatulus wirft Victorinus zu Boden. (Fotos H. Hotter), 2 – Unter einem Baum sitzt erhöht eine Frauenfigur, neben ihr ein Bandaltar, 3 – Victorinus hockt am Boden und gibt den Kampf auf, vor ihm steht der angreifende Privatulus.

PRASINE bezieht sich auf die Circuspartei der „Grünen“.<sup>22</sup> Gegen Ende der Spätantike hörten die lokalen und „oikoumenischen“ Vereinigungen der Athleten, Musiker und Schauspieler auf zu bestehen, und die Farben des Circus traten an ihre Stelle.<sup>23</sup> Zwar gibt es Belege für die Circusfarben seit der frühen Kaiserzeit, aber ihre Bedeutung wuchs und wurde mächtiger in der Spätantike, was jedoch keinen konkreten Datierungshalt bieten kann. Dies ist bislang nur über die archäologi-

22 DUNBABIN 2017, 171, Nr. 1.

23 CAMERON 1976, 194–196, 198–201, 214–222.



sche Analyse der Ikonographie und des Stils der Darstellungen sowie der Typologie der Gefäßform verbunden mit der philologischen Analyse möglich.<sup>24</sup> Damit erhalten wir immerhin einen chronologischen Anhaltspunkt. Die Legende besagt, dass der siegreiche Pankratiast Privatulus den Grünen angehörte.<sup>25</sup> Die Übersetzung lautet dann: „Das unbesiegte Rom der Partei der Grünen.“ Es mag erstaunen, dass diese Legende gleichsam die Quintessenz aller Bildszenen und dazugehörigen Erklärungen bildet, nicht die Unbesiegbarkeit des Privatulus ist herausgehoben, sondern die der Stadt Rom wird betont.

## Ikonographie, Komposition, Erzählweise, Inschriften und Deutungsversuch

### Athletenikonographie, Architektur, Sachwelt und Landschaft

Die fünf Kampfszenen eines Pankration werden durch eine umlaufende Arkadenarchitektur gegliedert, die an den Ort derartiger Kämpfe im Amphitheater erinnert, wobei in jedes Bogenelement zwei Palmzweige als Siegesymbole gestellt sind und Efeu dekorativ teilweise die freien Flächen des Grundes füllt (Abb. 3). Die in freier Landschaft erhöht sitzende Frauenfigur mit Brandaltar und Baum unterscheidet sich räumlich von der Umgebung des Kampfes, obgleich ebenfalls ein Arkadenbogen die Szene nach oben abschließt.

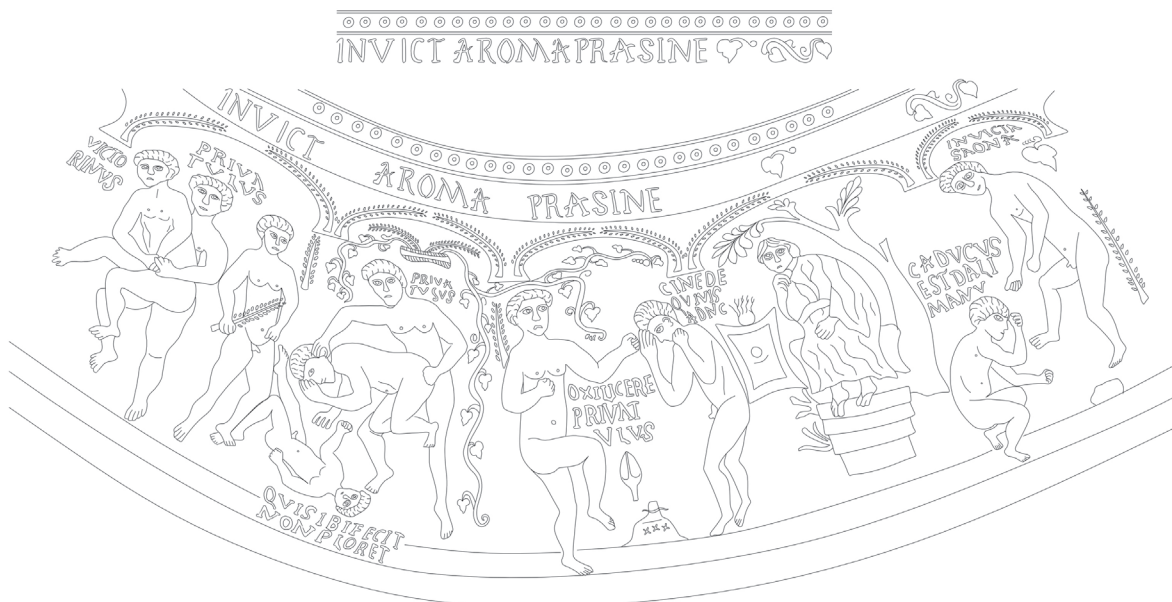


Abb. 3. Umzeichnung der Darstellungen auf der Kovács Vase (Zeichnung Zsóka Varga).

Die Arkadenarchitektur, Palmzweige und Efeuranken bereichern erzählerisch den agonistischen Kontext. Die Palmzweige erhalten eine Erzählfunktion mit vorherrschender Siegesymbolik, wie auch die gleichsam über dem Kopf des Siegers Privatulus schwebende Preiskrone. Der zwischen den Kombattanten liegende Geldbeutel weist als Kampfpreis konkret auf einen thematischen Wettkampf hin.

24 CAMERON 1976, 194–196.

25 Th. Klein: „PRASINE wäre also Genitiv oder Dativ mit Ellipse des zugehörigen Substantivs, wobei sich im Endsilben-e von prasine die bereits für das 1. nachchristliche Jahrhundert vereinzelt bezeugte, ab dem 2. Jahrhundert verstärkt auftretende Monophthongierung von klassisch ae > e widerspiegelt. Eine kurze Darstellung des Phänomens bei STOTZ 1998, 8. Ohne Kenntnis der lateinischen Morphologie S. REMIJSEN 2015a, 148, Anm. 81, die in prasine einen Vokativ zu erkennen glaubt.“; DUNBABIN 2017, 171, Nr. 1.

Die Wettkampfschemata der Athleten zeigen, dass ältere Vorlagen aus verschiedenen Gattungen und Zeiten Pate gestanden haben. Sie wurden zwar der zweidimensionalen und kleinformatigen Komposition angepasst, doch bleiben sie erkennbar ihren älteren agonistischen Vorbilder aus verschiedenen Gattungen der griechischen Kunst, vor allem des Hellenismus, aber auch aus der römischen Kaiserzeit verbunden.<sup>26</sup> Die Darstellungen der Bildserie können die künstlerische Kontinuität der griechisch-römischen Ikonographie für gymnische Athleten bis in die Spätantike zeigen, was bei den Darstellungen der nackten Pankratiasten deutlich wird.<sup>27</sup> Es finden sich auf dem Gefäß schematische, fast uniforme Schilderungen von Athleten mit walzenförmigen Körpern, gleichförmigen Frisuren und Gesichtern, die durch ihre beherrschenden Augenpartien akzentuiert werden. Personalisiert werden die Kämpfer erst durch die Bewegungsmotive und die beigefügten Namen. Möglicherweise ist dies ein Hinweis auf eine serielle Fertigung entsprechender Gefäße, deren je nach Anlaß hinzugefügte Beischriften sie zu einem historischen Zeugnis werden lassen. Bislang nicht näher benannt werden kann die pagane Darstellung mit sitzender Frau und brennendem Opferaltar.

### Komposition und Erzählweise

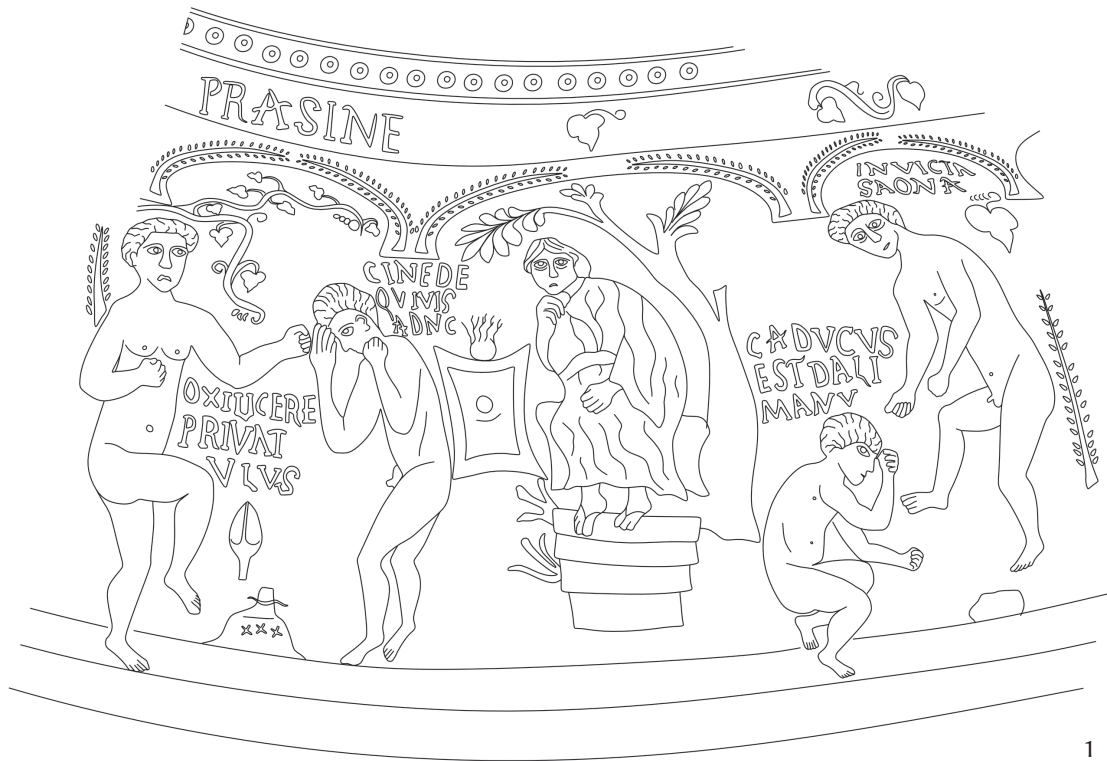
Der Bildfolge auf dem Gefäß zeigt mehrere, zeitlich aufeinanderfolgende Phasen eines gymnischen Agons. Der Kampf zweier Athleten wird in fünf Bildern geschildert (Abb. 1–3). Dabei handelt es sich zunächst um Szenen aus einem Pankration zwischen den späteren Sieger Privatulus und seinem Gegner Victorinus. Dieses agonale Thema wird durch die zum jeweiligen Bild beigeschriebenen Namensnennungen und Kommentierungen narrativ bereichert und ihre direkte Verbindung mit den Szenen führt zu einer inhaltlichen Steigerung. Das gleichsam geschlossen wirkende Kampfgeschehen und die einheitliche agonale Thematik wird lediglich durch die herausgehobene Darstellung der sitzenden Frauenfigur mit Brandaltar unterbrochen. Die Benennung der in einem pagan-sakralen Ambiente erhöhte sitzende Figur wäre für die Frage nach dem Anlass des Agons zwar von zentraler Bedeutung, aber bislang konnte sie nicht überzeugend benannt werden. Kompositorisch wird sie jedoch hier als ein sakrales Mittelbild gezeigt, das von Bildern des Kampfbeginns und vom Sieg des Privatulus über Victorinus flankiert wird. Kampfbeginn und Sieg bilden die entscheidenden Situationen jedes gymnischen Agons und verbunden mit der Frauenfigur in der sakral-paganen Szene zeigen die drei Bilder somit eine hierarchische Dreiteilung, vergleichbar einem Triptychon (Abb. 4.1). Durch diese Kompositionsform entsteht inhaltlich eine neue Erzählebene, die der Darstellung mehr Tiefe verleiht. Daneben wird eine weitere dreigeteilte Komposition gezeigt, die allerdings eine rein agonistischen Sphäre zeigt. Privatulus steht als siegreicher Athlet mit Palmenzweig im Zentrum, zu seiner Linken ist der Beginn des Pankration zu sehen, in dem er Victorinus aushebt und in der Szene zu seiner Rechten wirft er seinen Gegner zu Boden und besiegt ihn somit (Abb. 4.2).

Der kompositorische Aufbau in zwei je dreigeteilte und aufeinander bezogene Bilder und nicht in eine zeitlich sukzessive Handlungsabfolge, bedeutet zwei kompositorische Akzentsetzungen, die inhaltlich verdichten und bereichern: Beide zentralen Darstellungen – der Sieger Privatulus und die sitzende Frauenfigur – werden durch sie flankierenden agonalen Szenen erweitert und ergänzt. Dies ist ein Hinweis darauf, dass der Bildfries zunächst auf einen spezifisch agonalen Kontext hin konzipiert wurde, in dem der siegreiche Athlet Privatulus und die Frauenfigur (Göttin oder Personi-

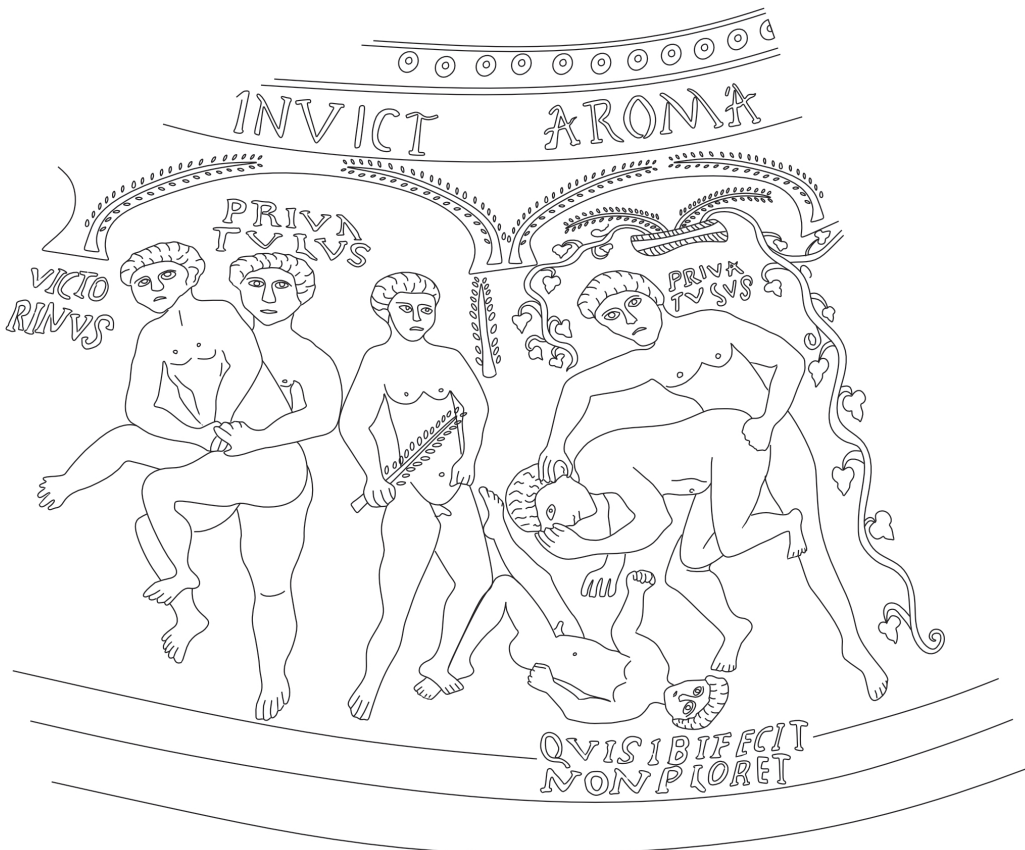
26 Zu den griechischen Athleten in der römischen Zeit bis Spätantike (400 n. Chr.), d. h. den Teilnehmern an agonistischen Festen in Italien und im östlichen Mittelmeerraum, s. GOUW 2009. Die Analyse der Ikonographie der Athleten, die ältere griechische und römische Vorlagen zum Vorbild haben, wird nicht vertieft, da sie für die hier im Mittelpunkt stehende Frage der Datierung wenig beitragen können. In der Endpublikation werden sie ausführlich behandelt werden.

27 Wie die Auswertung des Codex Iustinianus zum gymnische Agon durch A. Gutfeld zeigte, wurde Pankration noch in justinianischer Zeit ausgeübt, GUTSFELD 2013, 168–172.





1



2

Abb. 4. 1 – Detail A nach der Zeichnung: Zentrale Frauenfigur, die von Szenen des Allkampfes (Beginn des Kampfes zwischen Privatulus und Victorinus und siegreiches Ende des Agons für Privatulus) flankiert wird, 2 – Detail B nach der Zeichnung: In der Mitte steht Privatulus mit Siegerpalme. Flankiert wird er von Szenen, die den Beginn seines Kampfes gegen Victorinus und seinen siebringenden Niederwurfs des Gegners zeigen.

fikation?) bildlich gegenübergestellt werden. Möglich das sie als Vorder- und Rückseitendarstellungen für ein Gefäß mit Henkeln konzipiert waren. Doch ohne Kenntnis des konkreten Zusammenhanges von Sakralszene und gymnischen Agon wird der Betrachter die Bildanordnung und -folge als historische Schilderung eines Kampfes namentlich bekannter Athleten an einem bestimmten Ort zu einem konkreten Anlaß – trotz der Beischriften – kaum verstehen können.

### Inschriften und Deutungsansätze

Die namentliche Nennung beider Athleten – Sieger wie Verlierer – sowie die begleitenden Legenden heben die Kovacs Vase aus den üblichen agonistischen Darstellungen heraus.

Durch die am unteren Halsansatz befindliche Legende INVICTA ROMA PRASINE, die sich nur auf die Circuspartei der Grünen in Rom beziehen kann, wird sie zu einem historischen Zeugnis. Denn hier haben wir einen Beleg dafür, dass unter den Farben der Circusparteien auch gymnische Athleten zum Wettkampf antraten. Dass gymnische Agone in den Circusparteien (*factiones*) eine späte Heimstatt fanden und im Zusammenhang mit den Pferderennen weiter durchgeführt wurden, ist zwar schriftlich überliefert, hierbei handelt es sich eher um ein bislang einzigartiges archäologisches Bildzeugnis mit kommentierenden Inschriften.<sup>28</sup> Der Hinweis auf die grüne *factio* verweist im Zusammenhang mit der Darstellung eines Pankration nackter Athleten auf ihre Verbindung hin, allerdings ergibt sich hieraus kein datierender Anhaltspunkt.

In den fünf Szenen sehen wir also den Erfolg des Allkämpfers Privatulus, der durch die beigegebenen Legenden als siegreicher Athlet charakterisiert wird, wenn die Lesung von OXI als 81 zutrifft. Von seinem Gegner Victorinus, wohl ein sprechender Name, wäre aufgrund seines Namens der Sieg zu erwarten gewesen. Die diminutivische Namensform, Privatulus, erweckt zunächst den Eindruck eines unerfahrenen Athleten. Die Darstellungsweise und Beischriften zeigen jedoch, daß es sich bei ihm um einen kampferfahrenen und siegreichen Athleten der Circuspartei der Grünen handelt. Die Legenden enthalten außer den Namen der Kämpfer, wobei bemerkenswert ist, dass auch der Verlierer namentlich genannt wird, vor allem bewertende Kommentare zur Kampfsituation. Sie sind ohne oder mit fehlerhaften Worttrennungen geschrieben und in einem vulgärsprachlich gefärbten Latein auf der Stufe des Protoromanischen in knappster Syntax formuliert, so dass ihr Verständnis durchaus Probleme bereitet und einiger Kommentierung bedarf, die wir Thomas Klein verdanken.

Die Datierung der Kovacs Vase in die erste Hälfte des 6. Jahrhundert ist vor allem deshalb von großer Aussagekraft, weil epigraphische und archäologische Zeugnisse zu den gymnischen Agonen seit dem 5. Jahrhundert nur noch selten erhalten und zumeist umstritten sind.<sup>29</sup> Im Westen finden sich spätantike Darstellungen gymnischer Agone ohnehin seltener, wobei Rom hierbei bis zum ausgehenden 4. Jahrhundert eine Ausnahme bildet. Da seit dem 5. Jahrhundert bislang Bildzeugnisse zu fehlen scheinen, obwohl gymnische Agone den Schriftquellen nach noch stattfanden, liegen Anlässe und Umstände, wie auch ein belegbares Ende der gymnischen Agone archäologisch im Dunkeln.<sup>30</sup> Dieser historisch-archäologische Hintergrund macht die Kovacs Vase mit ihren ago-

28 In der Epigraphik-Datenbank Clauss/Slaby finden sich für den Zeitraum von „400“ bis „600“ unter dem Material „aes“ keine direkt vergleichbaren Inschriften, doch steht eine eingehende epigraphische Untersuchung noch aus.

29 Vgl. GUTSFELD – LEHMANN 2013.

30 Die Gruppe der überlieferten Konsulardiptychen, die auf die Jahre von 406 bis 541 datiert werden, wären ebenfalls für die Datierung der Darstellungen und Inschriften heranzuziehen, vgl. VOLBACH 1976. Die Konsuln werden in Festkleidung und manchmal bei der Eröffnung von Zirkusspielen dargestellt und unterhalb des Throns finden sich Szenen aus dem Zirkus. Hinzukommen lateinische Legenden. Hier wäre zu prüfen, ob sie für vor allem für die Beurteilung der Inschriften auf der Kovacs Vase weiterhelfen könnten. Zu Diptychen für Datierungen anderer spätantiker Bildzeugnisse, s. LEHMANN 1990.

nalen Darstellungen und Inschriften zu einem aussagekräftigen Zeugnis für die griechische Agonistik in der Spätantike.

### Typologische und stilistische Beobachtungen zur Gefäßform<sup>31</sup>

Hinsichtlich seiner Form und Proportionen weist die Kovacs Vase eine bedeutende Entfernung nicht nur von den Typen der Silber- und Buntmetallgefäße der römischen Kaiserzeit, sondern in gewissem Sinne auch von denen aus der 1. Hälfte des 5. Jahrhunderts auf. Auch wenn es sich um ein Buntmetall-Objekt handelt, sollten wir die Veränderungen bei den spätantiken Silbergefäßen im Auge behalten, denn sie zeigen die formale und stilistische Richtungen der Transformation. Die typologischen und stilistischen Veränderungen sind allerdings nicht derart weit fortgeschritten, dass man die Kovacs Vase nicht mehr in den komplizierten Prozess der Entwicklung der spätantik-frühbyzantinischen Metallgefäßkunst und Toreutik einordnen könnte.<sup>32</sup> Die bestimmenden formalen Elemente des Kruges sind ein schlanker, langer Hals mit einem breiten Querwulst an der engsten Stelle, um deren Lippenrand eine Wulst läuft sowie ein bauchiger Gefäßkörper. Der heute fehlende Fuß war abgesetzt, und die bisherigen Beobachtungen deuten nicht darauf hin, dass das Gefäß Henkel gehabt haben könnte. Die Kovacs Vase scheint zwei formale Traditionen der spätrömischen Toreutik zu vereinen, denn der Hals ist lang, schlank und rank, sein Körper hingegen bauchig gewölbt. Diese beiden prägenden Formelemente stehen stilistisch im Widerspruch zueinander und konnten daher erst nach dem Verlust bzw. der Auflösung der klassischen Proportionen zusammen auftreten.

### Typologische Beziehungen zu Silber- und Buntmetallgefäßen des 4.-5. Jahrhunderts

Unter den Vorläufern der Form der Kovacs Vase in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts finden sich unter den Gefäßen welche, die einen ähnlich schlanken, langen Hals und einen ebenso bauchigen Gefäßkörper aufweisen. Als Analogie zu den langhalsigen, bauchigen Gefäßen des 4. Jahrhunderts muß die Silberkanne mit Pflanzenfries aus dem Schatz von Water Newton (England)<sup>33</sup> genannt werden, bei der man schon die späteren Formveränderungen beobachten kann. Als formale Analogie können wir auch, wie bereits bei K. Dunbabin zitiert, die kleine Silberflasche mit der frühchristlichen Inschrift und dem Monogramm von Chi-Rho auf der Schulter des Schatzes von Traprain Law in Scotland (X.GVA 2) erwähnen, der in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts vergraben wurde.<sup>34</sup> Eine qualitätsvolle bauchige Vase in der Antikensammlung Berlin mit langen Hals ohne Nodus, deren Oberfläche reich mit Jagdszenen und Silbereinlagen in tiefen Furchen verziert ist, wurde in Norditalien hergestellt.<sup>35</sup> Hierbei lässt sich also feststellen, dass in spätantiker Zeit auf Bronze- oder Messing-Gefäßen ebenso wie auf Silbergefäßen ein Bestreben nach Polychromie zu beobachten ist (Abb. 5.1).

Von ähnlicher Form ist der Krug in der Antikensammlung Berlin mit Musenreliefs, der im späten 17. Jahrhundert in Rom erworben wurde und nach neueren Arbeiten in das 5. Jh. datiert wird.<sup>36</sup> Im Vergleich zu der Kovacs Vase zeigen der lange Hals, die stark ausbiegende Mündung und die kräftige Ausbuchtung der Vase gewisse Ähnlichkeiten (Abb. 5.2). Die Berliner Musen-Vase und die Kovacs Vase sind auch dadurch miteinander verbunden, dass ihre figürlichen Szenen unter Arkaden

31 Seine typologische Untersuchung zur Gefäßform hat T. Vida in Budapest erstmals vorgetragen und zur Diskussion gestellt.

32 VIDA 2016, 24–26; VIDA 2017, 45–66.

33 PAINTER 1977, 12f, Nr. 5, 31. Abb. 5.

34 CURLE 1923, Pl. 6; KAUFMANN-HEINIMANN 2013, 247–248, Fig. 15.6; DUNBABIN 2017, 159–160, Fig. 15.

35 MINTO 1935, 127–135; WEITZMANN 1979, 86–87, Nr. 76; VIDA 2017, 155–156, Abb. 97.

36 GREIFENHAGEN 1961, 3–6.





**Abb. 5.** 1 – Vase mit langen Hals ohne Nodus reich mit Jagdszenen und Silbereinlagen verziert, Antikensammlung Berlin, 4. Jh. n. Chr., Norditalien (nach VIDA 2017, 155–156, Abb. 97), 2 – Krug mit Musenreliefs, Antikensammlung Berlin, 4. Jh. n. Chr., aus Rom (nach GREIFENHAGEN 1961, 3–6), 3 – Blechkanne aus Buntmetall, 8. Jh. n. Chr., Samos (nach BUSCHOR 1944, 4–10), 4 – Krug mit hochgezogenem Henkel, 7. Jh. n. Chr., Kölked-Feketekapu „B”, Grab 173, Ungarn (KISS 2001, 153, Taf. 135).

erscheinen. Ihr wesentlicher Unterschied zeigt sich jedoch darin, dass die Kanne mit den Musenreliefs noch die klassischen Proportionen und 'Eleganz' der Antike bewahrt hat, was man von der Kovacs Vase kaum sagen kann. Die spätrömische Formtradition zeigt sich auch am Hals der Kovacs Vase durch die umlaufende, breite Wulst am Lippenrand der Mündung, die im 4. Jahrhundert öfters bei Kannen und Krügen erscheint, später jedoch seltener, da die sich verengende und spitz zulaufende, trichterförmige Mündung der Gefäße immer häufiger wird.<sup>37</sup>

#### Bruch mit 'klassischen' Formtraditionen und Proportionen (5.-6. Jh.)

Wegen der deutlichen Auflösung der klassischen Proportionen gehören die Silberkannen von Täuteni (Rumänien)<sup>38</sup> schon zu einem neuen typologischen und stilistischen Horizont. Die ungewöhnlich großen und bauchigen Vasen aus Täuteni mit zerfallenen Proportionen und ohne Nodus (H.: 42 und 64,3 cm) zeigen die Entfernung von den spätrömischen Formtraditionen in der Toreutik des 4. Jhs. und werden in das 5. Jahrhundert datiert.<sup>39</sup>

Die auffälligsten formale und stilistische Veränderungen in der spätantiken, west- und oströmischen Toreutik erscheinen an zahlreichen Objekten des 6. Jahrhunderts. Eine im Metropolitan Museum in New York befindliche und vermutlich in Konstantinopel hergestellte Silbervase ist im Grunde eine weiterentwickelte Variante des *Strong'schen Typs „a“* aus dem 4. Jh.<sup>40</sup> Die außerordentlich schlanke und hohe (H: 31,5 cm), schmalhalsige Kanne führt erneut Formelemente des 5. Jahrhunderts weiter, denn sie bewahrt zwar den langen, schlanken Hals mit Nodus, aber weist aber nicht deren klassische Proportionen auf, indem der Bauch zu breit sich auswölbt und die Beine ungewöhnlich hoch sind.<sup>41</sup>

Im oströmischen Reich finden sich bereits im 6. Jahrhundert schon Silberkrüge und -kannen, die vollständig mit den antiken Formtraditionen gebrochen haben und wenn sich auf ihnen keine kaiserliche Kontrollstempel finden würden, wären sie nur sehr schwer zu datieren. Zu diesem Typ gehören zwei Krüge des Riha-Schatzes (Syrien, 582–602 n. Chr.)<sup>42</sup> und der Krug mit Schulter und Bauch aus dem syrischen Homs (dem antiken Emesa), die ans Ende des 6. oder an den Anfang des 7. Jahrhunderts zu datieren sind.<sup>43</sup> Der Henkelkrug aus Silber des Schatzes von Hama<sup>44</sup> (Syrien) weist einem langen Hals und kräftigen Schulter auf und ist durch die Datierung des Fundkomplexes in die Mitte des 6. Jahrhunderts zu datieren.

Ähnliche Merkmale der Formveränderungen lassen sich im 6. und 7. Jahrhundert bei den aus plattierten Blech gefertigten und gegossenen Buntmetallkannen und -krügen beobachten, die die unikale und besondere Form der Kovács-Vase zu verstehen helfen.<sup>45</sup> Eine Kanne aus der antiken Salona (heute Solin in Kroatien) mit ihren langen und breiten Hals mit Nodus und bauchigen Körper und kräftiger Schulter steht der Kovacs Vase am nächsten<sup>46</sup> (Abb. 6.4).

37 VIDA 2017, 64–65, Abb. 36.

38 DUMITRAȘCU 1973, 29–49, Abb. 11–13.

39 VIDA 2017, 52–53, Abb. 29.

40 MUNDELL MANGO 1986, 257–258, Nr. 86.

41 MUNDELL MANGO 1986, 257–258; Ein aus Syrien stammende Krug in Cleveland (H: 40 cm) ist eine Modifizierung des *Strong'schen Typs „c“* aus dem 4. Jh.; WEITZMANN 1979, 153–154, Nr. 131.

42 Bewahrt sind in Abegg-Stiftung, Bern. MUNDELL MANGO 1986, 175–179, Nr. 37–38.

43 MUNDELL MANGO 1986, 255, Nr. 84.

44 MUNDELL MANGO 1986, 104–107, Nr. 14.

45 CARRETTA 1982; CASTOLDI 1989, 43–44, 61–81; VIDA 2016, 24–26; VIDA 2017, 58–65; BEGHELLI – PINAR GIL 2019, 413–442, Fig. 4.2,3,5; DRANDAKI 2020, 103–120; WERZ 2005, 19–24.

46 WERNER 1954/1957, 115–125, Taf. 8.



Spätantike Gefäße waren meist mit einem Henkel versehen, der entweder über den Rand hinausragte oder bündig mit dem Rand abschloss und geschwungen bis zum Bauch der Kanne verlief. Der Rand des langen Halses einer Kanne aus „Spanien“ ist durch einen gebogenen Henkel mit dem Bauchkörper verbunden<sup>47</sup> (Abb. 6.3), während bei der Kanne aus dem Grab 17 in Nocera Umbra (Italien) die ähnliche Form der Henkel aber über den Rand hinausragt und sich zum Bauch zurückbiegt<sup>48</sup> (Abb. 6.1). Es ist bemerkenswert, dass diese drei Buntmetallkannen ein Nodus oder Nodus-Imitation haben und sie können auch zeigen, wie der Fuß der Kovács-Vase im 6. Jahrhundert ausgesehen haben könnte. Im 7. Jahrhundert waren bauchige Krüge, die langhalsig sind und eine ausgeprägte Schulterzone aufweisen bereits weit verbreitet, wie der Krug mit hochgezogenem Henkel aus dem Grab 173 des Kölked-Feketekapu B Gräberfeld (Ungarn) zeigt<sup>49</sup> (Abb. 5.4). Ein bauchiger Messingkrug mit deutlichen Schultern von der Insel Samos mit Herkulesdarstellung setzte Ernst Buschor ins 8. und Josef Engemann eher ins 7. Jahrhundert<sup>50</sup> (Abb. 5.3). Die aufgeführten formale und stilistischen Analogien zu der Kovacs Vase zeigen, dass die Vase eher im westlichen Mittelmeerraum, genauer gesagt in Italien, hergestellt worden sein könnte.

## Zusammenfassung und Ausblick

Über die Kovacs Vase, deren Herkunft ebenso unbekannt ist, wie sein derzeitiger Besitzer, wissen wir immerhin, dass sie im Jahr 1996 in München erstmals wissenschaftlich bekanntgemacht wurde. Erst 2013 wurden historisch-philologische und archäologische Untersuchungen zu dem bis heute exceptionellen Metallgefäß vorgelegt. Für die Bildszenen aus dem griechischen Pankration, denen lateinische Legenden beigefügt sind, wurde eine Datierung in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts vorgeschlagen. Die darauf folgende Diskussion galt vor allem der Interpretation der lateinischen Legenden und der Datierung des nur 26 cm hohen Metallgefäßes und weniger den Bildszenen, wobei nun eine abweichende Datierung der Kovacs Vase um 400 n. Chr. vorgeschlagen wurde. Bislang sind wichtige archäologische, paläographische und historische Fragen weder eingehend untersucht noch begründet beantwortet worden. Dies betrifft vor allem die Darstellung und Interpretation der Kampfszenen aus dem griechischen Pankration zwischen den bislang namentlich unbekanntem Athleten Privatulus und Victorinus sowie der Kommentierung und Interpretation der Beischriften und auch der typologischen Untersuchung zur Gefäßform mit daraus resultierender Datierung.

Die Abfolge der Kampfszenen auf dem Gefäß wird in fünf zeitlich aufeinanderfolgenden Bildern des Zweikampfes zwischen den späteren Sieger Privatulus und seinem Gegner Victorinus gezeigt. Durch die beigeschriebenen Namensnennungen und Kommentare wird das Verständnis der bildlichen Darstellungen bereichert und vertieft. Unterbrochen werden die Kampfszenen lediglich durch ein Bildszene mit einer prominent in einer Landschaft neben einem Brandaltar sitzenden Frau. Die Benennung der in dem pagan-sakralen Ambiente sitzenden Frauenfigur gelang bislang nicht überzeugend, doch dürfte es sich um eine Göttin oder Personifikation handeln. Da sie von Bildern flankiert wird, die Anfangs und Endes des Kampfes zwischen Privatulus und Victorinus zeigen, also den entscheidenden Situationen in einem gymnischen Agon, liegt hier eine hierarchische Dreiteilung vor. Vergleichbar einem Triptychon erfährt somit das Mittelbild eine größer Bedeutung. Eine weitere kompositorische Dreiteilung der Bildszenen zeigen den Sieger Privatulus im Zentrum. Gerahmt wird er von Szenen, die ebenfalls den Kampfbeginns sowie das Ende des Kampfes gegen Victorinus durch eine siegbringende Wurftechnik zeigen. Der Sieger Privatulus und die sitzende Frauenfigur sind somit die zentralen Figuren in einer gymnisch-agonalen Sphäre. Doch ohne

47 DE PALOL 1950, Taf. 19.

48 CARRETTA 1982, Tav. 8.3

49 Kölked-Feketekapu B, Grab 173: KISS 2001, 153, Taf. 135; VIDA 2016, 75–76; VIDA 2017, 62–65, 170–171.

50 BUSCHOR 1944, 4–10; ENGEMANN 1984, 127–129.



Abb. 6. 1 – Buntmetallkannen aus dem 7. Jh. n. Chr.: Kanne mit langem Hals und Henkel, Nocera Umbra (CARRETTA 1982, Tav. 8.3), 2,4 – Zwei Kanne mit langem Hals, Nodus und bauchigen Körper, 6.-7. Jh. n. Chr., Salona/Solin in Kroatien (nach WERNER 1954/1957, Taf. 8), 3 – Kanne mit langem Hals und gebogenen Henkel, 6. Jh. n. Chr., „Spanien“ (DE PALOL 1950, Taf. 19).

historische Kenntnis des inhaltlichen Zusammenhangs von Sakralszene und gymnischen Agon kann der moderne Betrachter den Anlaß des Kampfes der zwar namentlich genannter Athleten an einem bestimmten, aber unbekanntem Ort trotz begleitender Legenden nicht identifizieren.

Erst durch die am Halsansatz befindliche Legende INVICTA ROMA PRASINE, die sich nur auf die Circuspartei der Grünen in Rom beziehen kann, wird sie zu einem konkreten historischen Zeugnis. Es handelt sich zweifellos um einen Beleg dafür, dass unter den Farben der Circusparteien (*factiones*) auch gymnische Athleten zum Wettkampf im Pankration antraten. Dies wird zwar für die gymnischen Agone schriftlich überliefert, doch haben wir hier ein bislang einzigartiges archäologisches Bildzeugnis mit Beischriften auf einem Metallgefäß erhalten, wobei sich hieraus zunächst kein datierender Anhaltspunkt ergibt.

Der erfolgreiche Agon statt Kampf des Allkämpfers Privatulus wird in fünf Szenen geschildert, wobei die den Bildern beigegebenen Legenden den Kampf und die Athleten näher charakterisieren. Seine diminutivische Namensform erweckt zunächst den Eindruck eines unerfahrenen Athleten. Doch steht hierzu die Darstellung des Privatulus im Kontrast und auch die Beischriften weisen darauf hin, daß es sich bei diesem historischen Schwerathleten, es sich um einen kampferfahrenen, siegreichen Allkämpfer der Circuspartei der Grünen gehandelt haben muß. Ausnahmsweise wird hier auch der Verlierer Victorinus (!) namentlich aufgeführt, möglicherweise ebenfalls ein erfolgreicher Kämpfer, über den zu siegen für Privatulus eine herausragende Leistung bedeutet haben mag. Die Inschriften sind in einem vulgärsprachlich gefärbten Latein auf der Stufe des Protoromanischen formuliert und ihr Verständnis bereitet durchaus Probleme.<sup>51</sup>

Der Überblick und Vergleich der Formen der Silber- und Buntmetallkrüge und Vasen aus dem 4. bis 8. Jahrhundert zeigen, dass in der Toreutik dieser Periode teilweise noch die seit dem 4. Jahrhundert zu verfolgenden Form- und Motivtraditionen vorhanden sind, aber auch schon neue Formen und Zierelemente aufkommen, die sich erheblich von den spätrömischen Grundlagen entfernen. Das Vorhandensein der klassischen Form- und Motivelemente an der Kovacs Vase entspricht den klassizistischen Vorstellungen der Hersteller des 6. Jahrhunderts. Die neuen Elemente wiederum deuten auf innovative und selbstständige Wege der Entwicklung hin. Die Kovacs Vase steht somit formal in der spätrömischen Tradition und durch ihre veränderten Proportionen als auch durch ihre neuen Formmerkmale (überlange Hals mit Nodus, bauchiger Körper mit Schulter) fügt sie sich in die klassizistischen Tendenzen des 6. Jahrhunderts ein. Tatsächlich handelt es sich um eine Zwischenform, die die Richtung der Entwicklung und Veränderung hin zu den Bronzegefäßen des 7. Jahrhunderts zeigt. Eine Werkstatt könnte man sich in Norditalien vorstellen.

Die Nennung Roms sowie die lateinischen Legenden machen tatsächlich eine Lokalisierung im Westen des römischen Bereichs wahrscheinlich. Hier kommt wohl Italien in Frage, denn im 6. Jahrhundert boten sich dort am ehesten die Voraussetzungen für ein Weiterleben von Schauspiel und Agonistik zur Unterhaltung der Öffentlichkeit im Rahmen der *ludi circenses* – zumindest bis zum Beginn der Langobardenherrschaft im Jahr 568.

Die so begründete Datierung der Kovacs Vase in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts ist vor allem deshalb aussagekräftig, weil epigraphische und archäologische Zeugnisse zu den gymnischen Agonen seit dem 5. Jahrhundert nur noch selten erhalten und zumeist umstritten sind. Im Westen finden sich spätantike Darstellungen gymnischer Agone ohnehin seltener, wobei Rom hierbei bis zum ausgehenden 4. Jahrhundert eine Ausnahme bildet. Da seit dem 5. Jahrhundert bislang Bildzeugnisse zu fehlen scheinen, obwohl den Schriftquellen nach gymnische Agone noch stattfanden,

51 Weshalb wir für seine Kommentierung und Datierung Thomas Klein (Universität Halle-Wittenberg) sehr zu Dank verpflichtet sind.

liegen Anlässe, Veränderungen sowie Umstände ebenso wie ihr Ende archäologisch im Dunkeln.<sup>52</sup> Vor diesem historisch-archäologischen Hintergrund ist die Kovacs Vase mit ihren Darstellungen und Inschriften ein bislang einzigartiges Zeugnis für die griechische Agonistik in der Spätantike.

Aufgrund unserer Untersuchungen dürfte die Bronzefase in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts in Italien wahrscheinlich in Rom unter ostgotischer oder byzantinischer Herrschaft entstanden sein. Sie bietet derzeit die jüngste Darstellung nackter Athleten in einer griechischen Kampfdisziplin. Die Funktion der Kovacs Vase – etwa als Siegespreis – dürfte durch einen öffentlichen Auftraggeber bestimmt sein, denn das INVICTA ROMA PRASINE weist nicht in den privaten Bereich, aber auch hierzu ist die archäologische Diskussion noch nicht abgeschlossen.

## Danksagung

Zunächst möchten wir Dávid Bartus und seinem Team für die Organisatoren der ergebnisreichen Tagung danken sowie dem Auditorium für die anregende Diskussion. Hinweise, Hilfen und Diskussionen werden Norbert Franken, Andreas Gutsfeld, Thomas Klein, Frank Kovacs, Dagmar Stutzinger verdankt. 2018 haben an der Universität in Halle St. Lehmann und Th. Klein anlässlich der Tagung „Neue Ansätze zur Erforschung spätantiker Ideal- und Portraitplastik“ ihre Ergebnisse unter dem Titel „Neues zur Privatulus-Vase“ zur Diskussion gestellt. Damalige Ergebnisse flossen hier ein. Thomas Klein verdanken wir die Lesungen, Übersetzungen und Kommentierungen der Inschriften. Für die Diskussion paläographischer Fragen im Zusammenhang mit der Datierung der Inschriften danken wir Eckhard Wirbelauer (Université de Strasbourg). Unser Beitrag versteht sich als ein archäologisches Zwischenergebnis auf dem Weg zu einer interdisziplinären Publikation des exzeptionellen Stückes. Für die großzügige Überlassung der Fotos der Kovacs-Vase für die Veröffentlichung danken wir Dietrich Klose; ebenso danken wir Zsóka Varga sehr für die hier vorgelegte präzise Umzeichnung der Darstellungen.

## Referenzen

- BEGHELLI, M. – PINAR GIL, J. 2019: Cast bronze vessels in the 6th–9th centuries. Production centres, circulation and use in ecclesiastical and secular contexts. *Archäologisches Korrespondenzblatt* 49, 413–442.
- BUSCHOR, E. 1944: Bronzekanne aus Samos. *Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse* 17, 4–10.
- CAMERON, A. 1976: *Circus Factions. Blues and Greens at Rome and Byzantium*. Oxford, 194–196, 198–201, 214–222.
- CARRETTA, M. C. 1982: *Il catalogo del vasellame bronzo italiano altomedievale*. Ricerche di archeologia altomedievale e medievale 4. Firenze.
- CASTOLDI, M. 1989: *Recipienti di bronzo tardo romani da Milano*. Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano. Milano, 43–44, 61–81.
- CURLE, O. 1923: *The Treasure of Traprain: A Scottish Hoard of Roman Silver Plate*. Glasgow.
- DRANDAKI, A. 2020: *Late Antique Metalware. The Production of Copper-Alloy Vessels between the 4th and 8th Centuries: The Benaki Museum Collection and Related Material*. Bibliothèque de l'Antiquité Tardive 37. Brepols. <https://doi.org/10.1484/M.BAT-EB.5.111586>
- DUMITRAȘCU, S. 1973: *Tezaurul de la Tăuteni-Bihor – Der Schatz von Tăuten-Bihor*. Oradea.
- DUNBABIN, K. M. D. 2016: *Theater and Spectacle in the Art of the Roman Empire*. Ithaca–London.
- DUNBABIN, K. M. D. 2017: Athletes, acclamations, and imagery from the end of antiquity. *Journal of Roman Archaeology* 30, 151–174. <https://doi.org/10.1017/S1047759400074067>

52 GUTSFELD 2013; GUTSFELD – LEHMANN 2013; LEHMANN 2013.



- ENGEMANN, J. 1984: Eine spätantike Messingkanne mit zwei Darstellungen aus der Magiererzählung im F. J. Dölger Institut in Bonn. In: Dassmann, E. – Thraede, K. (Hrsg.): *Vivarium. Festschrift für Theodor Klauser*. Jahrbuch für Antike und Christentum – Ergänzungsband 11. Münster, 115–131.
- GOUW, P. 2009: *Griekse atleten in de Romeinse keizertijd (31 v. Chr.-400 n. Chr.)*. Amsterdam. <https://doi.org/10.5117/9789056295769>
- GREIFENHAGEN, A. 1961: Eine spätrömische Bronzekanne. *Berliner Museen* 10.1–2, 3–6. <https://doi.org/10.2307/4125626>
- GUTSFELD, A. 2013: Staat und gymnischer Agon in der Spätantike. In: Gutsfeld, A. – Lehmann, St. (eds): *Der gymnische Agon in der Spätantike*. Gutenberg, 168–172.
- GUTSFELD, A. – LEHMANN, St. 2013: Einleitung. In: Gutsfeld, A. – Lehmann, St. (eds): *Der gymnische Agon in der Spätantike*. Gutenberg, 9–14.
- HORNUM, M. B. 1993: *Nemesis, the Roman state, and the games*. Leiden, 1993. <https://doi.org/10.1163/9789004295803>
- KARANASTASSI, P. – RAUSA, F. 1992: Nemesis. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VI.1. Zürich–München, 733–770.
- KARANASTASSI, P. 2009: Nemesis. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae – Supplementum*. Zürich–München, 381–385.
- KAUFMANN-HEINIMANN, A. 2013: The Traprain Treasure: Survey and Perspectives. In: Hunter, F. – Painter, K. (eds): *Late Roman Silver: The Traprain Treasure in Context*. Edinburgh, 243–262.
- KISS, A. 2001: *Das awarenzeitliche Gräberfeld in Kölked-Feketekapu B*. Monumenta Avarorum Archaeologica 6. Budapest.
- KLOSE, D. O. A. – KLEIN, Th. 2013: Werbung für den Wettkampf in spätantiker Zeit: Die Bronzevasse des Privatulus. In: Gutsfeld, A. – Lehmann, St. (eds): *Der gymnische Agon in der Spätantike*. Gutenberg, 143–150.
- KLOSE, D. O. A. – STUMPF, G. 1996: *Sport, Spiele, Sieg. Münzen und Gemmen der Antike*. München.
- LEHMANN, St. 2013: Gymnische Agone in der Spätantike. Kampf- und Siegerdarstellungen bis zum Ausgang der Antike. In: Gutsfeld, A. – Lehmann, St. (eds): *Der gymnische Agon in der Spätantike*. Gutenberg, 177–232.
- LEHMANN, St. 1990: Ein spätantikes Relief mit Zirkusspielen aus Serdica in Thrakien. *Bonner Jahrbücher* 90, 139–174.
- MINTO, A. 1935: Spalliera in bronzo decorata ad intarsio del R. Museo Archaeologico di Firenze. *La Critica d'Arte* 1, 127–135.
- MUNDELL MANGO, M. 1986: Silver from Early Byzantium. The Kaper Koraon and Related Treasures. In: Vikan, G. (ed.): *A Walters Art Gallery Publication in the History of Art*. Baltimore.
- NEUMANN, G. 1965: *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*. Berlin. <https://doi.org/10.1515/9783110856606>
- PAINTER, K. S. 1977: *The Water Newton Early Christian Silver*. London.
- PALOL, P. DE 1950: *Bronces hispanovisigodos de origen mediterráneo. Jarritos y patenas litúrgicos*. Barcelona.
- REMIJSEN, S. 2015a: *The End of Greek Athletics in Late Antiquity*. Cambridge. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107279636>
- REMIJSEN, S. 2015b: Rezension von Gutsfeld, A., Lehmann, St. (eds): *Der gymnische Agon in der Spätantike*. *Klio* 97, 828. <https://doi.org/10.1515/klio-2015-0067>
- REMIJSEN, S. 2015c: Looking at athletics in the fourth century: the unification of the spectacle landscape in East and West. In: von Dijkstra, R. – van Poppel, S. – Slootjes, D. (eds): *East and West in the Roman Empire of the Fourth Century. An End to Unity?* Leiden–Boston, 135–136. [https://doi.org/10.1163/9789004291935\\_009](https://doi.org/10.1163/9789004291935_009)
- REMIJSEN, S. 2019: The Fading Allure of Greek Athletics. In: Zilcosky, J. – Burks, M. A. (eds): *The Allure of Sports in Western Culture*. Toronto, 69–71. <https://doi.org/10.3138/9781487519605-005>
- SCANLON, Th. 2015: Review Essay: Satan's Business or the People's Choice? The Decline of Athletics in Late Antiquity. *The Ancient History Bulletin* 29, 87.
- STOTZ, P. 1998: *Handbuch zur lateinischen Sprache des Mittelalters*. Band 3. München. <https://doi.org/10.1524/mial.1998.3.1.55>
- VIDA, T. 2016: *Late antique Metal vessel in the Carpathian Basin. Luxury and Power in the Early Middle Ages*. *Hereditas Archaeologica Hungariae* 1. Budapest.



- VIDA, T. 2017: *Die frühbyzantinische Messingkanne mit Jagdszenen von Budakalász*. Budapest.
- VOLBACH, W. F. 1976: *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*. 3. Auflage. Mainz.
- WEITZMANN, K. (ed.) 1979: *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century*. New York.
- WERNER, J. 1954/1957: Zwei gegossene koptische Bronzeflaschen aus Salona. *Vjesnik za Arheologiju i Historiju Dalmatinsku* 59, 115–128.
- WERZ, K. 2005: „Sogenanntes koptisches“ Buntmetallgeschirr. Eine methodische und analytische Untersuchung zu den als koptisch bezeichneten Buntmetallgefäßen. PhD Dissertation, Konstanz.
- ZILCOSKY, J. – BURKS, M. A. (eds) 2019: *The Allure of Sports in Western Culture*. Toronto. <https://doi.org/10.3138/9781487519605>
- ZILCOSKY, J. 2019: Wrestling, or the Art of Disentangling Bodies. In: Zilcosky, J. – Burks, M. A. (eds): *The Allure of Sports in Western Culture*. Toronto, 95–98. <https://doi.org/10.3138/9781487519605>

## The ‘Kovacs Vase’: An Archaeological Interim Report

### Summary and outlook

We only know so much that the Kovacs Vase, whose origin is unknown, as is its current owner, was first brought to the attention of the scientific community in Munich in 1996. The historical, philological and archaeological examination of this magnificent, exceptional metal vessel was first undertaken in 2013. A date in the earlier sixth century is here proposed for the scenes from the Greek Pankration accompanied by Latin inscriptions. The discussion below focuses mainly on the interpretation of the Latin inscriptions and the dating of the metal vessel, no more than 26 cm high, rather than on its imagery: instead of the currently accepted date of around AD 400, a new dating is here proposed for the Kovacs Vase. To date, neither important archaeological, palaeographical and historical questions have been addressed, nor have these been reliably answered. This is principally true of the depiction and interpretation of the combat scenes of the Greek Pankration between two athletes, Privatulus and Victorinus, whose names are not attested elsewhere, as well as of the scrutiny and interpretation of the accompanying inscriptions and of the typological study of the vessel form and its implications for dating.

The sequence of combat scenes on the vessel is shown in five successive images evoking the duel between Privatulus, the eventual victor, and Victorinus, his opponent. The inscribed names and comments enrich and deepen our understanding of the portrayed event. The combat scenes are interrupted only by a scene showing the prominent figure of a seated woman beside a fire altar set in a landscape. The identity of the female figure sitting in the pagan-sacral milieu remains uncertain, although she is in all likelihood a goddess or a personification. Since she is flanked by the scenes showing the beginning and the end of the combat between Privatulus and Victorinus, i.e. the most decisive events in a *gymnikos agon*, it can be seen as a hierarchical tripartition, and much like in the case of a triptych, the central imagery thus acquires greater significance.

Another compositional tripartition of the pictorial scenes shows the victor Privatulus in the centre. He is framed by scenes that also show the beginning as well as the end of his athletic duel with Victorinus which he won using a winning fighting technique. The victorious Privatulus and the seated female figure are thus the central figures in the *gymnikos agon* setting. However, without a knowledge of the historical context and connection between the sacred scene and the athletic combat, the modern viewer cannot pinpoint the occasion of the combat between the athletes, even though they are named, to a specific, but unknown location, despite the accompanying legends.

The legend INVICTA ROMA PRASINE on the base of the neck is an obvious reference to the Circus Party of the Greens in Rome, providing a concrete historical testimony, unmistakably indicating that the athletes also competed in the Pankration under the colours of the Circus parties (*factiones*). Although there are written accounts of athletic *agons*, what we have here is a hitherto unique visual testimony with inscriptions on a metal vessel, even if it does not initially provide any clues for dating.

The successful fight of the all-rounder Privatulus is depicted in five scenes, with the inscriptions accompanying the imagery characterising the duel and the athletes in greater detail. Privatulus's diminutive name initially gives the impression of an inexperienced athlete. However, the depiction of Privatulus stands in stark contrast to this and the inscriptions also suggest that this heavy athlete must have been an experienced, victorious all-rounder of the Circus Party of the Greens. Quite exceptionally, the loser Victorinus (!) is also mentioned by name, possibly because he was also a successful fighter, over whom victory may have meant an outstanding achievement for Privatulus. The inscriptions are in vulgar Latin on the level of Proto-Roman and their comprehension certainly poses problems. The overview and comparison of the forms of silver and copper-alloy metal jugs and vases from the fourth to the eighth century show that while the traditional forms and motifs that were used from the fourth century onward are still attested to some extent in metalwork, new forms and decorative elements also appeared that departed considerably from the late Roman models. The classical form and certain motifs on the Kovacs Vase correspond to the classicising style of sixth-century goldsmiths. At the same time, the new elements indicate innovative and independent paths of artistic development. The Kovacs Vase was thus formally made in the late Roman tradition, but given its altered proportions as well as its new formal traits (such as the extra-long neck with a nodus, the bulbous body with shoulders), it fits into the classicising tendencies of the sixth century. In fact, it is an intermediate form, reflecting the trajectory of development and change towards the bronze vessels of the seventh century. It seems possible that the vessel was produced in a workshop in northern Italy.

The mention of Rome and the Latin inscriptions make a localisation in the westerly regions of the Roman world probable. Italy seems like a good candidate because conditions for the continuation of theatrical and agonistic events for the entertainment of the public within the framework of the *ludi circenses* were most likely to be found there, at least until the beginning of the Lombard rule in 568.

In the light of the above, the dating of the Kovacs Vase to the earlier sixth century is particularly significant because epigraphic and archaeological evidence for athletic contests (*agones gymnikoi*) from the fifth century onwards is rare and controversial. In the West, late antique depictions of athletic contests are, in any case, quite rare, the single exception being Rome until the end of the fourth century. Although the written sources record that athletic events continued to be held, the lack of pictorial evidence from the fifth century onward means that, archaeologically speaking, very little is known of these events, of any changes in them and of their overall circumstances as well as of their end. (53) Set against this historical and archaeological background, the Kovacs Vase with its depictions and inscriptions is a hitherto unique testimony to Greek agonistic events in Late Antiquity.

Based on our research, the bronze vase was probably made in Italy in the earlier sixth century, most likely in Rome, then under Ostrogothic or Byzantine rule. It currently represents the latest depiction of naked athletes engaged in Greek martial arts. The function of the Kovacs Vase, possibly a victory prize, for example, was probably determined by a public patron, since the INVICTA ROMA PRASINE does not point towards the private sphere; however, the archaeological discussion remains inconclusive on this point, too.

© 2024 The Author(s).



This is an open-access article distributed under the terms of the [Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International Licence](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0).