

Glaser, Franz

## Die Bildmotive der Scheibenfibeln aus Keszthely

### Einleitung

Kostbarer Schmuck und Trachtzubehör sind nicht von erlesener Kleidung zu trennen. Mehrfach wurde diskutiert, ob Trachtzubehör mit christlichen Motiven nur von Christen getragen wurde. Wie die berühmte Strafpredigt des pontischen Bischofs Asterius von Amaseia am Ende des 4. Jh. zeigt, deklarierten sich die wohlhabenden Christen vielfach durch ihre Kleidung.<sup>1</sup> Als Asterius über Lazarus und den reichen Prasser spricht, kritisiert er den Luxus seiner Gemeinde, die sich in Seide und Purpur kleidet. Er tadelt den Mißbrauch des Reichtums der reichen Herren und Damen, die für sehr fromm gelten, sie stellen eine Blütenlese aus den Geschichten des Evangeliums dar und bestellen diese bei den Webern. Die Bilder auf den Kleidern zeigen Christus mit seinen Jüngern und sämtliche Wunder, wie z.B. die Hochzeit zu Kana mit den Wasserkrügen, den Gichtbrüchigen mit dem Bett auf den Schultern, den geheilten Blinden, die Blutflüssige, die den Gewandsaum Christi berührt, die Sünderin zu Füßen Jesu und die Auferweckung des Lazarus. Indem sich die Reichen so aufführten, bilden sie sich ein, fromm zu handeln und gottgefällige Kleider zu tragen.

Kritik am Luxus übt auch Clemens von Alexandria und kritisiert unter anderem die reichen Frauen, die Friseur und Zofen beschäftigen und eine eigene Dienerin für das Aufsetzen des Haarnetzes besitzen.<sup>2</sup> Wie in Keszthely wurden zuletzt auch Goldfolieröllchen von einem Haarnetz in Teurnia (Österreich) und in La Tour-de-Peilz (Schweiz) in Gräbern gefunden, die auch sonst eine hervorstechende Ausstattung aufweisen.<sup>3</sup> In Keszthely-Fenekpuszta/Horreum sind vier Gräber mit derartigen Haarnetzen entdeckt worden.<sup>4</sup> In Grab 14 ist die enorme Menge von 985 Goldfolieröllchen mit einer silbernen Scheibenfibel vergesellschaftet, deren Relief zwei Engel mit Kreuzbüste zeigt. Die Goldröllchen in Teurnia mit 0,7 mm Außendurchmesser konnten nur auf einem Netz aus feinsten Fäden aufgefädelt gewesen sein, welches wegen der enormen Verwicklungsgefahr stets von der gleichen geschulten Dienerin aufgesetzt werden mußte. Zuletzt gelang es ein solches Haarnetz zu rekonstruieren.<sup>5</sup> Clemens von Alexandria meint auch, daß Frauen goldenen Schmuck tragen, weil sie fürchteten, man könnte sie ohne solchen für Sklavinnen halten. Diese Bemerkung wird eher ironisch gemeint

sein, doch zeigt sie, daß Goldschmuck als Kennzeichen des sozialen Standes gewertet wird.

### Herakles und Omphale

In Grab 5 von Keszthely-Fenekpuszta entdeckte man eine Vier-Figuren-Scheibenfibel neben einem halbmondförmigen Goldohrering, einem goldenen Finger-ring, einem Juwelenkragen und einem Tonkrug. Dazu gehört noch eine mit Goldblech überzogene silberne Kleidernadel mit der Inschrift BONOSA. Die vier Figuren auf der Scheibenfibel erfuhren unterschiedliche Deutungen, die É. Garam zusammenstellte.<sup>6</sup> 1968 wurde die Auffassung vertreten, es handle sich um eine Auferstehung Christi,<sup>7</sup> während 1971 der Vorschlag gemacht wurde, daß hier die Episode mit dem „ungläubigen Thomas“ geschildert wäre.<sup>8</sup> Dagegen wurde 1990 die Meinung geäußert, durch die stehenden Figuren und den Knieenden werde die Auferweckung des Lazarus wiedergegeben.<sup>9</sup> 1993 war É. Garam der Ansicht, daß die Szene nicht eindeutig sei und der Goldschmied nur ein Detail einer längeren Bildfolge dargestellt, und eine Szene sinnlos herausgeschnitten hätte.<sup>10</sup>

Demnach sind gewisse Details und Attribute auf der Scheibenfibel zu erkennen (Abb. 1), auch wenn sie wie auf weniger qualitätvollen Gemmen reduziert erscheinen. Links im Bild wird ein Haus mit Giebel skizziert, vor dem eine Frau steht. Sie hat die Rechte mit einem Spinnrocken erhoben. Allerdings könnte es sich auch um den linken Arm handeln. Dann wäre die Rechte am scheinbaren Mantelsaum zu suchen und hätte eine Spindel gehalten.

Die männliche Gestalt am rechten Bildrand schreitet weit aus und blickt zur Frau vor dem Haus. Er ist mit einer geschürzten Tunika zur Arbeit bekleidet, die um die Körpermitte einen Wulst bildet. Auf dem Kopf trägt er einen Petasos, dessen Hutkappe für diesen Typ der Kopfbedeckung zu hoch geraten scheint. Die Füße stecken in Stiefeln mit Überschlag, die man als Embades bezeichnen könnte. Der Korb, den er trägt, kann nicht allzu schwer sein, da er ihn nicht an den Körper preßt, sondern vor sich hält. Demnach dürfte es sich um einen Wollkorb handeln, in dem Spindeln mit aufgewickelten Wollfäden stecken. Diese geben damit einen Bezug zur Frau vor dem Haus. Über den zwei Mittelfi-

guren schwebt ein Eros, der zwar nur in Umrissen erkennbar, aber an den Flügeln eindeutig als solcher zu erkennen ist. Die Frau in der Mitte wendet sich dem knienden Mann zu und trägt in ihrer erhobenen Linken einen Schirm und sicherlich keinen Palmzweig.<sup>11</sup> Neben der Frau kniet ein bärtiger Mann, der eine Kopfbedeckung trägt, die an einen Helm erinnert, aber auch eine Löwenfellmütze darstellen kann. Seine erhobene Linke stellt den Bezug zur Frau her, während die Rechte deren Gewandsaum berührt.

Damit haben wir einige Ausgangspunkte für eine Fragestellung gewonnen. In welchen antiken Episoden spielen Spinnrocken, Wolle, Wollkorb, Eros und ein unterwürfiger Mann eine Rolle? Dazu muß auch noch ein Schirm gehören.

Mir fällt dazu nur der Mythos von Herakles und Omphale ein. Zeus läßt Herakles von Hermes an die Königin Omphale von Lydien (Witwe des Tmolos) verkaufen, da er Iphitos, den Sohn der Eurytos und Bruder der Iole getötet hatte, oder nach anderer Version, weil der den delphischen Dreifuß geraubt hatte. Die einjährige Dienstzeit bei Omphale führt dazu, daß Herakles so sehr verweichlicht, daß er Löwenfell und Keule an Omphale abgibt. Er zieht Frauenkleidung an und arbeitet mit Spinnrocken und Spindel. An der Statuengruppe in Neapel ist neben Herakles auch der Wollkorb zu erkennen. Hellenistischem und römischem Geschmack entsprach es, das Liebesverhältnis zwischen Herakles und Omphale zu betonen und den Rollentausch in raffinierter Weise auszumalen.<sup>12</sup>

Demnach wäre in der Mitte Omphale mit dem versklavten Herakles dargestellt, auf deren beginnende Liebesbeziehung der Eros hinweist. Spinnrocken und Wollkorb der beiden anderen Gestalten weisen auf die nächste „Tat“ des Herakles nach dem Rollentausch. Rechts im Bild erscheint demnach Omphale in Männerkleidung und Wollkorb, während links vor dem Palasttor Herakles in Frauenkleidung mit einem Spinnrocken steht.

Was hat nun der Schirm mit Herakles und Omphale zu tun? Dies erfahren wir von einer Darstellung auf einer Terra Sigillata-Schale (Abb. 2). Sie zeigt uns Herakles und Omphale in einem Gespann, das von gefesselten Kentauren gezogen wird (Abb. 2). Omphale lenkt den Wagen und, Herakles in zarten Frauenkleidern und mit einem Häubchen hält die Spindel als Hinweis auf seine sonstige Tätigkeit während seiner Dienstzeit in Lydien in der Hand. Die Dienerin hält den Sonnenschirm nicht über Omphale, sondern über Herakles damit nicht dessen zarte Haut durch die Sonne Schaden leide. Auf der Fibel in Keszthely kommt Omphale ohne Dienerin aus und hält selbst den Schirm. Damit dient der Schirm als Hinweis auf den Orient und die soziale Stellung der Omphale. Der Schirm ist ein Hoheitszeichen orientalischer Fürsten und Könige. Da die Schirme aus Holz gefertigt waren, haben sie sich nur selten wie unter den Weihegeschenken im Heilig-

tum der Hera von Samos erhalten.<sup>13</sup>

Damit ist die von Garam geäußerte Vermutung, daß die Szene auf der Fibel einen Abschnitt aus einer Bilderfolge darstellt, durchaus zutreffend. Doch glaube ich, daß die Details nicht sinnlos verwendet wurden, sondern dem antiken Betrachter verständlich waren. Der Herakles-Omphale-Mythos gehört zum Phänomen der verkehrten Welt, die mit Jenseitsvorstellungen, mit Initiation und den „rites de passage“ verbunden ist, wie H. Kenner ausführte.<sup>14</sup>

Die Fibel zeigt deutliche Abnutzungsspuren, die auf längeren Gebrauch hinweisen. Es wäre denkbar, daß Bonosa anläßlich ihrer Hochzeit diese Scheibenfibel geschenkt bekam. Der wesentliche Bezug zu diesem Anlaß wird das Thema der Liebe zwischen Herakles und Omphale gewesen sein.

### Erzengel und Kreuzbüste mit Engeln

Die Engelsdarstellung auf der Fibel aus Nagyharasány<sup>15</sup> ist ein Motiv, das den gebräuchlichen Darstellungen frontal stehender Victorien mit Kreuz und Kreuzglobus auf byzantinischen Münzen abzuleiten ist. Auf der Fibel wird die Victoria mit Nimbus durch die Inschrift APXANE zum Erzengel, zum Archangelos, während die Buchstaben EBO unverständlich bleiben. Dazu bieten barbarische, beispielsweise langobardische Nachprägungen byzantinischer Goldmünzen eine Parallele, deren Legenden bis zur Unverständlichkeit entstellte sein können.<sup>16</sup>

Die Darstellung der Scheibenfibel aus Grab 14 in Keszthely-Fenekpuszta/Horreum (Abb. 3) hat andersorts (Keszthely-Dobogó, zweimal in Pécs-Gyárvaros) drei weitere Entsprechungen. Auf einem stilisierten Berg steht ein Kreuz, das von zwei Engeln mit Nimben flankiert wird.<sup>17</sup> Die Büste mit Nimbus über dem Kreuz stellt Christus dar. É. Garam hat bereits treffend auf eine Bleiampulle mit der Kreuzigung Christi samt umstehenden Personen hingewiesen,<sup>18</sup> wo ebenfalls das Christushaupt über dem Kreuz erscheint. Allerdings darf man nicht annehmen, daß eine Anbetung des Standbildes durch die Engel erfolgt, sondern es kann sich nur um Christus selbst handeln.

Dem Darstellungstypus der Christusbüste mit dem Kreuz hat R. Grigg eine eigene Untersuchung gewidmet.<sup>19</sup> Er führt die Christusbüsten auf gleichartige Darstellungen in der römischen Staatskunst zurück. Ein Bleianhänger des 6./7. Jh. aus dem östlichen Mittelmeerraum (Abb. 4) zeigt eine Kreuzigung mit den beiden Schächern.<sup>20</sup> Christus wird mit Büste und Nimbus wiedergegeben, während auf einer Gemme die Apostel Petrus und Paulus neben der Kreuzbüste vorkommen.<sup>21</sup> Das Austauschen von Begleitfiguren der Kreuzbüste ist auch für die Fibeln aus Keszthely von Bedeutung. Christus wird nicht als Leidender dargestellt, sondern durch die Büstenform gleichsam als Pantokrator, wie er uns wohlbekannt ist aus dem Apsisschmuck frühchrist-

licher Kirchen. Christus triumphiert über den Kreuzestod. Dieses Thema des Sieges über den Tod wird verstärkt durch die Darstellung der beiden Engel und damit abgetrennt von der realen Kreuzigungsszene.

### Adler mit Büste

Die Darstellung eines Adlers und einer Büste mit seitlichen Palmzweigen auf einer Scheibenfibel aus Keszthely-Dobogó hat A. Alföldi als Kaiserapotheose gedeutet (Abb. 5).<sup>22</sup> Die Spuren neben dem rechten Fuß des Adlers würde ich weder für einen Vogelkopf noch für einen griechischen Buchstaben halten, sondern für die Andeutung oder den Rest des Schwanzgefieders. Bei dieser Fibel mit Adlerdarstellung hat É. Garam auf einen ähnlichen Adler des 7. Jh. aus Groß-Gerau hingewiesen und betont, daß entgegen M. Klein-Pfeuffer weder Kreuz noch Büste vorkommen, während der Adler in der koptischen Kunst mit dem Kreuz verbunden wird.<sup>23</sup> Garam hält den Vogel auf der Fibel von Groß-Gerau für eine germanische Adlerdarstellung (Abb. 6).

Der Adler mit ausgebreiteten Schwingen ist in der hellenistisch-römischen Kunst ein geläufiges Thema. Ein Adlertypus zeigt ausgebreitete Schwingen, dessen Federn nach unten stehen.<sup>24</sup> So erscheint der Vogel des Jupiter auf sizilischen Prägungen unter Kaiser Augustus und hält die *corona civica* in den Fängen. Über dem Adler ist die Legende „Augustus“ angebracht, während hinter dem Adler die beiden Bäumchen zu erkennen sind, die neben der Haustür des Augustus gepflanzt wurden. Auf dem großen (22 cm Durchmesser) Kameo augusteischer Zeit hält der Adler Kranz und Palmzweig, Symbole des Sieges. Dieser Adlertypus findet – oft in sehr reduzierter Form – eine Nachfolge bis in die Spätantike, wie z.B. auf einer dosenförmigen Scheibenfibel aus Teurnia/St. Peter in Holz.<sup>25</sup>

Der zweite Adlertypus zeigt ausgebreitete und hoch gestellte Schwingen, so daß das Gefieder nach oben weist. Dieser Adler trägt die Gestalt des Jupiter/Zeus oder dessen Büste. Im gesamten römischen Weltreich sind Bildlampen zu finden, die im Medaillon den Adler mit ausgebreiteten Schwingen und dahinter die Büste des Jupiter/Zeus zeigen. Das Motiv ist im 1. und 2. Jahrhundert auf Lampen gebräuchlich (Abb. 7), ist aber auch im Prinzip auf Gemmen (Abb. 8) zu finden.<sup>26</sup> Das Vorbild für das Motiv lieferten vermutlich hellenistische Metallarbeiten, für die ein silberner Beschlag aus dem iranischen, pakistanischen oder afghanischen Raum ein Beispiel bietet.<sup>27</sup> Zeus liegt gleichsam auf dem Rücken des Adlers, wie er auch auf alexandrinischen Münzen der Kaiser Traian, Hadrian und Antoninus Pius vorkommt.<sup>28</sup> Ikonographisch ist damit das Motiv des Adlers mit einer Büste auf der Fibel von Keszthely-Dobogó aus der römischen Kleinkunst herzuweisen.

Die offizielle Anerkennung der Vergöttlichung des

römischen Kaisers folgte einem Zeremoniell, das von Augustus geschaffen worden war. Vom Holzstoß aus, auf dem die Leiche des Kaisers verbrannt wurde, ließ man einen Adler in die Luft fliegen, der die Seele des toten Herrschers mitnehmen sollte. Es schloß die Bestätigung durch einen Zeugen an, der den Geist des Kaisers gegen Himmel steigen sah. Auf dem Sockel der Säule des Antoninus Pius erscheinen die Halbfiguren des Kaisers und seiner Gemahlin hinter den Flügeln des Aion und werden von zwei Adlern flankiert, die auf den offiziellen Akt der Apotheose hinweisen. Der Adler als Schmuck von römischen Grabdenkmälern wird als Symbol der Privatapotheose in Herleitung von kaiserlicher Bildsymbolik aufgefaßt.<sup>29</sup>

Wie wir bei der oben besprochenen Fibel mit den Engeln sahen, hat man analog zu den Kaiserbüsten auch Christus und Heilige in Büstenform dargestellt. Da in der koptischen Kunst Adler und Kreuz in den Darstellungen verbunden sind, ist natürlich nicht auszuschließen, daß hier in Keszthely statt einem Kreuz eine Christusbüste vorkommt. Auch an den Adler ist zu denken, der in der Apokalypse dem Evangelisten Johannes entspricht, und daß folglich mit der Büste vielleicht doch Christus gemeint ist. Die Herleitung des Bildmotivs vom Adler mit Jupiterbüste und damit die Herkunft aus der römischen Bildwelt ist eindeutig. Unbekannt bleibt vorerst, wie in der Spätantike dieses Motiv aufgefaßt wurde.

### Der Reiterheilige

Der Reiterheilige gehört zu den beliebten Motiven der Spätantike. Wir finden ihn in der Kunst Ägyptens ebenso wie bei den Franken. Er trägt die Lanze oder die Kreuzlanze oder manchmal auch das Schwert.

Mit Alexander dem Großen wurde unter östlichem Einfluß das Bild des siegreichen berittenen Herrschers geprägt, das von den ptolemäischen Königen übernommen wird. Ptolemaios IV. beispielsweise reitet gegen einen gefesselten knieenden Gefangenen.<sup>30</sup> Auf spätantiken Münzreversen wurde es gebräuchlich, daß der römische Kaiser über einen liegenden, gefallenen Barbaren reitet und/oder einen weiteren mit der Lanze niedersticht (Abb. 9), wie das auch für die byzantinischen Herrscher gilt. Auf Goldmedaillons reiten die Kaiser Constantinus II. und Justinianus I. über Schlangen.<sup>31</sup> Die Motive kommen auf spätantiken Elfenbeintäfelchen, Ringen, Amuletten und in ägyptischen Handschriften vor.

Durch die Verbindung der altägyptischen Glaubensvorstellungen mit dem römischen Kaiserbild, kommt es dazu, daß der altägyptische Gott Horus in Soldatentracht als Reiter dargestellt wird, der seinen Feind Seth in Krokodilgestalt mit einer Lanze tötet, wie wir dies von einem Relief des 4. Jh. kennen.<sup>32</sup> Daraus entwickelte sich in der christlichen Kunst der Reiterheilige, der Schlangen und Drachen tötet.<sup>33</sup> Der Nimbus<sup>34</sup> cha-

rakterisiert ihn als heiligen Reiter, der seine Feinde vernichtet und also Übel abwehrt. Damit wurde er zum apotropäischen Zeichen.

Auf ägyptischen Bleianhängern des 6. und 7. Jahrhunderts wird der Reiterheilige oft kombiniert mit dem Hl. Menas oder mit einer Kreuzigung dargestellt.<sup>35</sup> Dadurch ist er als Reiterheiliger oder – wie K. Weitzmann meint – als siegreicher Christus zu bestimmen.<sup>36</sup> Gelegentlich wird der Reiterheilige auf Bleianhängern auch namentlich bezeugt, wie beispielsweise der Hl. Sisin(n)ios (Abb. 10), der mit einer Lanze auf eine liegende nackte Gestalt einsticht (6/7. Jh.)<sup>37</sup> Neben dem apotropäischen Motiv des Reiterheiligen war auch gerade das Blei das geeignete Metall für magische Praktiken. In einer Wandmalerei in Sakkara erfahren wird durch die Beischrift „Theodoros Starelates, hilf“ den Namen des dargestellten Reiterheiligen,<sup>38</sup> der auch auf einem getriebenen Goldblech des 9. Jahrhunderts in Kalabrien samt Inschrift vorkommt.<sup>39</sup> Der heilige The-

odoros reitet nach rechts und ersticht eine Schlange (Abb. 11). Auf der Fibel aus Nagyarsány (Grab 60) sprengt der Reiter (mit Nimbus) nach rechts und tötet eine Schlange, während die Reiter (ohne Nimbus) auf den Fibeln aus Keszthely-Fenekpuszta nach links stürmen und ein drachenähnliches Ungeheuer töten (Abb. 12). Die Verbreitung des Reiterheiligen im Westen wird durch die Reliefs in einer Kirche des 7. Jahrhunderts in Hornhausen (Kr. Ochersleben, Landesmuseum Halle) deutlich.<sup>40</sup> Die Schlange bzw. der Drache wird an den Chorschranken von Hornhausen in der Art des Tierstils in einem eigenen Feld unter dem Reiter dargestellt.

Damit sind die Reiterheiligen auf den Fibeln von Keszthely<sup>41</sup> klar in der christlichen Gedankenwelt der Spätantike und des Frühmittelalters anzusiedeln. Wie der Kaiser mit einem Nimbus oder auch ohne einen solchen dargestellt wird, kann man auch den Reiter ohne Nimbus als einen Heiligen auffassen, weil auch Engel gelegentlich ohne Nimbus dargestellt werden.

#### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Asterius von Amaseia, Hom. 1. Übersetzung nach Frits van der Meer, *Die Ursprünge der christlichen Kunst* (1982) 16 f.

<sup>2</sup> Clemens von Alexandria, *Paedagogus* 3, 26, 1-3. 58,3. 741-2.

<sup>3</sup> Teurnia: Franz Glaser / Christian Gugl, *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie* 2 (1996) 19 ff. La Tour-de-Peiltz: *Archéologie du Moyen Age. Le canton de Vaud V<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*. Ausstellungskatalog Lausanne (1993) 38 f.

<sup>4</sup> L. Barkóczi, *ActaArchHung* 20 (1968) 275 ff.

<sup>5</sup> Susanne Weber, *Archäologie Österreichs* 12 (2001) 59 f. Die Rekonstruktion ist im neuen Römermuseum Teurnia in St. Peter in Holz ausgestellt.

<sup>6</sup> Éva Garam, *Communicationes Archaeologicae Hungariae* (1993) 101 ff. 129 f.

<sup>7</sup> Barkóczi, wie Anm. 4, 279.

<sup>8</sup> István Bóna, *ActaArchHung* 23 (1971) 297.

<sup>9</sup> Endre Tóth, *Magyar Egyháztörténeti Vázlatok* 2 (1990) 29.

<sup>10</sup> Garam, wie Anm. 6., 130.

<sup>11</sup> Garam, wie Anm. 6, 102. Die Form des Schirms erscheint mir eindeutig und läßt sich nicht den Umrissen von Palmzweigen vergleichen.

<sup>12</sup> Hedwig Kenner, *Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike* (1970) 134 ff.

<sup>13</sup> Helmut Kyrieleis, *Athenische Mitteilungen* 95 (1980) 87 ff. Komasten in Frauenkleidern können ebenfalls einen Schirm tragen, vgl. H. Kenner, wie Anm. 12, 114 ff. Abb 32.

<sup>14</sup> Kenner, wie Anm. 12, 93 ff.

<sup>15</sup> Garam, wie Anm 6, 101. 119.

<sup>16</sup> Z. B. Timotej Knific / Milan Sagadin, *Pismo brez pisave* (1991) 62.

<sup>17</sup> Garam, wie Anm. 6, 103.

<sup>18</sup> Garam, wie Anm. 6, 129. K. Weitzmann, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. Catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art 1977-78 (1979) 628.

<sup>19</sup> R. Grigg, *The Cross-and-bust Image: some tests of a recent explanation*. *Byzantinische Zeitschrift* 72 (1979) 16 ff.

<sup>20</sup> Ulrike Horak, in: Jutta Henner, Hans Förster, Ulrike Horak, *Christliches mit Feder und Faden* (1999) 84 f.

<sup>21</sup> Horak, wie Anm. 20, 81.

<sup>22</sup> Garam, wie Anm. 6, 103, mit Lit. Andreas Alföldi, *Zur historischen Bestimmung der Awarenfunde ESA 9* (1934) 295.

<sup>23</sup> Garam, wie Anm. 6, 127.

<sup>24</sup> Giovanni Santelli, *Monete d'epoca tardo-republicana della zecca siciliana di Segesta: le contromarche ed il motivo dell'aquila*. *Annotazioni Numismatiche Suppl.* 15 (III, 10, Suppl al n. 39) 10 f.

<sup>25</sup> Gernot Piccottini, *Das spätantike Gräberfeld von Teurnia, St. Peter in Holz* (1976) 92.

<sup>26</sup> Lampen: D. M. Baily, *A Catalogue of the Lamps in the British Museum, II* (1980): *Roman Lamps made in Italy*, 8 ff. Nr. Q 948-1224 ... III (1988): *Roman Provincial Lamps*, 3 f. Nr. Q 1523-1524. Gemme: *Lexicon Iconogra-*

- phicum Mythologiae Classicae 8,1 (19..) 235 Nr. 144. 8,2: 282 Abb. Nr. 144.
- 27 LIMC 8,1 (19..) 257 Nr. 243. 8,2: 397 Abb. Nr. 243.
- 28 LIMC 8,1 (19..) 393 Nr. 207 a, b.
- 29 H. Pflug, Römische Porträtstelen in Oberitalien (1989) 118. K. Schauenburg, Archäologischer Anzeiger (1972) 508 f. U. Geyer, Der Adlerflug im römischen Konsekrationszeremoniell (Diss. Bonn 1967). H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch (1961) 138 ff.
- 30 Horak, wie Anm. 20, 81 ff. Vgl. auch M. Schleiermacher, Zur Ikonographie und Herleitung des Reitermotivs auf römischen Grabstelen, Boreas 4 (1981) 61 ff. Dies., Die römischen Reitergrabsteine (1984) 11 f.
- 31 Garam, wie Anm. 6, 125 ff. Abb. 15,1. 15,2.
- 32 Ägypten, Schätze Aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil (1996) 84 Nr. 17
- 33 S. Lewis, The Iconography of the Coptic Horseman in Byzantine Egypt, JARCE 10 (1973) 27 ff. G. P. Schiemenz, Kreuz, Orans und heiliger Reiter im Kampf gegen das Böse, Göttinger Orientforschungen II. Reihe 8: Studien zur frühchristlichen Kunst (?) 31 ff.
- 34 Horak, wie Anm. 20, 81 ff.
- 35 Weitzmann, wie Anm. 18, 45. 63 Abb. 12. Garam, wie Anm. 6, 129.
- 36 Horak, wie Anm. 20, 85 ff.
- 37 Horak, wie Anm. 20, 84.
- 38 Wolfgang Fritz Volbach, Un medaglione d'oro con l'immagine di S. Teodoro, ASCL 13 (1943) 65-72. I bizantini in Italia (1982) 413 Nr. 214.
- 39 Die Franken. Wegbereiter Europas (1996) 296 f.
- 40 Garam, wie Anm. 6, 127 ff.



Abb. 1: Keszthely-Fenékpuszta/Horreum (Grab 5): Scheibenfibel mit Herakles und Omphale (Foto: F. Daim und Umzeichnung: F. Glaser)

1. kép: Keszthely-Fenékpuszta, horreum 5. sír: korongfibula Herakles és Omphale ábrázolással.



Abb. 2: Bildausschnitt einer Terra Sigillata-Schale mit Herakles und Omphale (Umzeichnung: F. Glaser)  
2. kép: Egy terra sigillata csésze képrészlete: Herakles és Omphale.



Abb. 3: Keszthely-Fenekpuszta/Horreum (Grab 14), Scheibenfibel mit Kreuz-büste und Engeln (Foto: F. Daim)  
3. kép: Keszthely-Fenekpuszta, horreum 5. sír: korongfobula kereszttel, mellképpel és angyalokkal.



Abb. 4: Bleianhänger mit Kreuzigungsszene, Papyrussammlung der Österr. Nationalbibliothek (Umzeichnung: F. Glaser)  
4. kép: Ólomcsüngő keresztfeszítési jelenettel.





Abb. 5: Keszthely-Dobogó, Scheibenfibel mit Adler und Büste (Foto: F. Daim)

5. kép: Keszthely-Dobogó, korongfibula sassal és mellképpel.



Abb. 6: Groß-Gerau, Scheibenfibel mit Adler (nach É. Garam)

6. kép: Groß-Gerau: korongfibula sassal.



Abb. 7: Römische Bildlampen mit Adler und Jupiterbüste, British Museum (nach D. M. Baily)

7. kép: Római lámpaképek sassal és Jupiter mellképpel.



Abb. 8: Römische Gemme mit Adler und Jupiterbüste, Museum Genf (Umzeichnung: F. Glaser)

8. kép: Róma gemma sassal és Jupiter mellképpel.



Abb. 9: Münze des Kaisers Constans (nach Cohen 7, 423)  
9. kép: Constans császár érméje.



Abb. 10: Bleianhänger mit dem Hl. Sisinius, Papyrussammlung der Österr. Nationalbibliothek (Umzeichnung: F. Glaser)  
10. kép: Ólomcsüngő Szt. Sisinius ábrázolással.



Abb. 11: Rossano (Kalabrien), Goldblech mit dem Hl. Theodoros (Umzeichnung: F. Glaser)  
11. kép: Rossano (Calabria): aranylemez Szt. Theodoros ábrázolással.



Abb. 12: Keszthely-Fenekpuszta (oder: Keszthely-Dobogó), Scheibenfibel mit einem Reiterheiligen (Foto: F. Daim)  
12. kép: Keszthely-Fenekpuszta vagy Dobogó: korongfíbula lovasszent ábrázolással.