

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	24 (1965-1966)
Heft:	3
Artikel:	Das Stieropfer von Vidy
Autor:	Stucky, Rolf
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-165077

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Stieropfer von Vidy

Von ROLF STUCKY

(Tafeln 59–60)

Die Bronzeapplique, welcher die nachfolgende Untersuchung gilt (Tafel 59¹), war lange Zeit ein Stein des Anstosses, weil immer wieder an ihrer Echtheit gezweifelt wurde. Eine gründliche Arbeit, welche die eine oder andere These zu begründen versucht hätte, wurde bis heute noch nicht unternommen². Die folgenden Seiten stellen den Versuch dar, die Vorgeschichte dieses Stückes zu beleuchten und an Hand des Stils und der Überlieferung des römischen Opferritus zu zeigen, ob das Werk Merkmale aufweist, die uns verbieten, an seine Echtheit zu glauben. Die Gründe für die Zweifel kann man nirgends richtig fassen; über «suspect» und «me paraît faux» gehen die Urteile in der schriftlichen Überlieferung nicht hinaus. Meines Wissens haben drei Gründe zu der allgemeinen Ansicht geführt, dass das Stück falsch sei: es sind dies die Fundumstände, der merkwürdige Erhaltungszustand und scheinbare Abweichungen von römischen Opferbräuchen.

Aus der Feder des Lausanner Pfarrers Depierre stammt der erste Bericht über unser Stück³. Am 9. April 1629 schrieb er: *nuper repertum in Vidiano, (quem vocant) agro*. Die Bronze ist vermutlich der allererste Fund von Vidy; ein Bauer fand sie beim Pflügen⁴. Die genaue Lokalisierung des Fundortes ist nicht mehr möglich, doch muss er in der Nähe des Schlosses von Vidy liegen. Depierre beschrieb das Stück genau; so fiel ihm auf, dass das rechte Horn des Stieres fehlte und auch das *dorsuale*, eine Schärpe, die das Opftier sonst gewöhnlich trägt. Den Gegenstand, den der Priester in der linken Hand hält, deutete er als Striegel zur Reinigung des Stieres. Er hielt das Stück für sehr alt, datierte es aber auf keinen bestimmten Zeitpunkt. Seine Vermutung, die Bronze sei als Applique an einer Holz- oder Steinwand verwendet worden, stützte er auf die Tatsache, dass die Gruppe nicht rundplastisch, sondern auf der Rückseite hohl gearbeitet worden sei; ... *olim ... in*

Für die Anregung zu dieser Arbeit danke ich Herrn Prof. H. JUCKER bestens. Besonders dankbar bin ich auch für seine zahlreichen Hinweise und die Überlassung von Abbildungsmaterial. Mein Dank gilt ferner den Herren HENNARD, Präparator des Musée Historique, Lausanne, und KASSER, Konservator des Museums von Vidy, die mich bei der Suche nach dem Stück von Lausanne sehr freundlich unterstützten.

¹ Bernisches Historisches Museum, Inventarnummer 16166, H. 0,15 m, B. 0,13 m.

² Ältere Literatur: J. B. PLANTIN, *Helvetia antiqua et nova* (1656), 242ff. – M. WILD, *Apologie pour la vieille cité d'Avenches* (1710), 260ff. – J. R. GRUNER, *Deliciae urbis Bernae* (1732), 382. – G. RITTER, *Mémoire abrégé et recueil de quelques antiquités de la Suisse* (1788), 38. – F. L. v. HALLER, *Helvetien unter den Römern* (1811/12), II., 219. – L. LEVADE, *Dictionnaire du Ct. de Vaud* (1824), 345, Abb. 10. – G. STUDER, *Verzeichnis der auf dem Museum der Stadt Bern aufbewahrten antiken Vasen und römisch-keltischen Altertümern* (1846), 55. – G. v. BONSTETTEN, *Recueil d'antiquités suisses* (1855), 42, Tafel 20, Fig. 4. – R. BLANCHET, *Lausanne dès les temps anciens* (1863), 16, 20. – H. DÜBI, *Die alten Berner und die römischen Altertümern* (1888), 14f. – B. DUMUR, in: *Revue historique vaudoise* (1903), 196f. – S. REINACH, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, 3^e édit. (1931), Tome II, Vol. II, 737, Nr. 4. – W. DEONNA, in: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde* 15 (1913), 31ff., Nr. 17, Tf. 4, zitiert als «DEONNA 1». – D. VIOLIER, *Carte arch. du Ct. de Vaud* (1927), 203. – W. DEONNA, *L'art romain en Suisse* (1942), Abb. 36, zitiert als «DEONNA 2». – F. STAHELIN, *Die Schweiz in römischer Zeit* (3. Aufl. 1948), 94, Abb. 8. – H. VUILLETÉY, *La Suisse à travers les âges*, o. J. op. 1, A. 64. Abb. 160.

³ Veröffentlicht in PLANTIN (vgl. Anm. 2).

⁴ DÜBI (vgl. Anm. 2), 15.

*pariete affixum, quippe dimidiatum et concavum*⁵. Die Gruppe wurde dann auf eine Bronzescheibe montiert⁶ und zusammen mit der Abhandlung von Depierre im Rathaus von Lausanne ausgestellt.

Die Berner, denen das Stück offensichtlich gefiel, liessen es sich am 25. Oktober 1697 «schenken». In Bern wurde es zuerst in der Vögelibibliothek⁷, dann im Historischen Museum ausgestellt. Im Jahre 1790 fand man an der gleichen Stelle in Vidy eine ähnliche Bronze, die in den Besitz Levades kam (Tafel 60a)⁸. Dieser schenkte sie 1824 dem Musée Historique von Lausanne⁹. Im «Dictionnaire du Canton de Vaud» ist sie zum erstenmal von ihrem Besitzer publiziert worden. Er deutete die beiden Gruppen als *ex-vota* an Neptun und datierte sie in die hadrianische Zeit¹⁰. Um 1880 stellte Morel-Fatio, der Restaurator des Musée Historique von Lausanne, fest, dass es sich bei dem Exemplar in Lausanne um eine plumpe Fälschung nach der ältern Bronze handle¹¹. Nach 1927 ist dieses verschollen¹². Die beiden Bronzen (Tafel 59a und Tafel 60a) unterscheiden sich vor allem im Gewand des Priesters. Im Gegensatz zum Stück in Bern war in Lausanne der linke Fuss des Priesters vom Gewand bedeckt. Der Stier legt hier auch nicht den Schwanz so sonderbar um das linke Hinterbein.

Nach einer handschriftlichen Notiz in Lausanne sollte es im Museum von Darmstadt noch eine dritte, gleiche Gruppe geben. Aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt erhielt ich von Frau Dr. A. Büttner freundlicherweise die Antwort, dass sich dort tatsächlich eine solche Gruppe befunden habe, dass sie aber im Laufe des Zweiten Weltkrieges zerstört worden sei¹³. R. Adamy beschreibt sie folgendermassen: «Elliptische Reliefplatte; ein Priester giesst, neben einem Stiere stehend, eine Flüssigkeit auf dessen Haupt. Fundort unbekannt. Höhe 0,19 m, Breite 0,163 m». Auch in Darmstadt war also die Gruppe auf einer Bronzescheibe befestigt. Die Masse stimmen mit dem Stück in Bern überein, wenn man die Bronzescheibe berücksichtigt. Eine Abbildung ist in Darmstadt leider nicht vorhanden, sonst hätte man leicht erkennen können, ob die Darmstädter Bronze eher der von Bern oder der von Lausanne ähnlich sah. Wir wissen auch nicht, welche Richtung sie hatte, ob sie vielleicht als Pendant zu einem der Schweizer Stücke gegossen wurde. Die Vermutung, die Stücke von Darmstadt und Lausanne könnten identisch sein, wird dadurch ausgeschlossen, dass die Gruppe von Lausanne 1927 sich noch im Museum befunden haben muss¹⁴, die andere Bronze aber schon 1895 erwähnt wurde¹⁵.

Durch die Schenkung der ersten Gruppe nach Bern und den zweiten Fund entstand eine grosse Verwirrung der Funddaten; für das Stück in Bern gibt es allein deren fünf. Folgende Tatsachen stehen aber fest: Im Februar oder März 1629 wurde die erste Bronze in Vidy gefunden, nach Bern

⁵ PLANTIN (vgl. Anm. 2), 243.

⁶ Vom Stück in Bern besteht keine Abbildung mit der Scheibe. Man vergleiche dafür Abb. 3, die aber das Stück aus Lausanne wiedergibt.

⁷ GRUNER (vgl. Anm. 2).

⁸ LEVADE (vgl. Anm. 2).

⁹ BLANCHET (vgl. Anm. 2), 20; VIOLIER (vgl. Anm. 2). Die Bronze hatte die Inventarnummer 155.

¹⁰ LEVADE (vgl. Anm. 2); BLANCHET (vgl. Anm. 2). Sie geben an, dass mit beiden Stücken auch hadrianische Münzen gefunden wurden, die sich im Hist. Museum in Bern befanden. Ich konnte sie aber leider nicht mehr identifizieren.

¹¹ Er hat diese Entdeckung nie publiziert; im Inventarbuch des Musée Historique findet sich nur eine kurze handschriftliche Notiz. – Nach der einzigen Abbildung lässt sich nicht viel sagen. Aber gerade die Partie beim linken Fuss des Priesters ist, wenn sie der Stich richtig wiedergibt, ein Hinweis darauf, dass die Fälschung ziemlich plump gewesen sein muss. Einerseits erblickt man den Fuss an der gleichen Stelle wie in Bern, anderseits ist das Gewand so gelegt, als ob der Fuss von ihm bedeckt würde. Der Fälscher hat also diese Partie nicht verstanden.

¹² VIOLIER (vgl. Anm. 2) erwähnt es und hält es sogar noch für echt.

¹³ L. BUCHOLD, *Die Antikensammlungen des grossherzoglichen Museums in Darmstadt* (1895), 96a. – R. ADAMY, *Grossherzogliches hessisches Museum; die archäologischen Sammlungen, Verzeichnis ihrer Bestände* (1897), 21. Das Stück hatte die Inventarnummer IV B 1.

¹⁴ VIOLIER (vgl. Anm. 2).

¹⁵ BUCHOLD (vgl. Anm. 13).

kam sie am 25. Oktober 1697. Das zweite Exemplar, das sich als Fälschung entpuppte, wurde 1790 gefunden und 1824 dem Museum von Lausanne geschenkt.

Durch die Anordnung sind Priester und Stier zu einer engen Gruppe verbunden. Die Anbringung der menschlichen Figur hinter dem Tier bewirkt den Eindruck grösserer Tiefe des Reliefs. In der rechten Hand hält der Priester einen Krug, aus dem er eine Flüssigkeit über den Kopf des Stieres giesst. Was er in der linken Hand hält, lässt sich nicht genau bestimmen, für das Opfermesser, den *cultus*¹⁶, scheint mir der Gegenstand zu schmal und zu dick zu sein. Ich halte ihn für eine Buchrolle, das Amtsabzeichen der Priester¹⁷. Der Priester wendet seinen Kopf nach der rechten Schulter, doch nicht so weit, dass dieser im vollen Profil erscheint (vgl. vor allem Tafel 53 b). Das Gewand, nach dem *cinctus Gabinus* umgeschlagen, folgt der Bewegung des Kopfes, indem der Teil des Gewandes, der links vom Kopf herunterfällt, weiter hervorsteht. Die tief eingegrabenen Falten begleiten genau die Bewegung des Gewandes. Die Haare sind alle nach vorne in die Stirne gekämmt. Die Augen, durch eine markante Nase getrennt, liegen tief zwischen den Augenlidern. Ein mächtiger Schnurrbart verdeckt die Oberlippe. Nur eine waagrechte Einkerbung deutet den Mund an. Der Bart setzt an dem Punkt an, wo die Haare unter dem Gewand verschwinden. Der Kopf sitzt auf einem kurzen, breiten Hals, der ohne deutlichen Absatz in die Schultern übergeht. Der rechte Arm wirkt im Gegensatz zum linken, der rundplastisch ausgearbeitet sich auf den Rücken des Tieres stemmt, eher flach. Die Finger sind nur durch Einkerbungen voneinander getrennt. Der linke, mit einem Stiefel bekleidete Fuss greift weit nach hinten und erscheint ganz in Vorderansicht. Der rechte Fuss nimmt die Linie, die durch die Gewandfalte unter dem Tierkörper gebildet wird, wieder auf und führt sie bis zu der für Priester und Stier gemeinsamen Standlinie. Der Stier steht quer zur Bildfläche, nur der Kopf wendet sich leicht nach links. Sein rechter Vorderfuss bildet den einen Abschluss der Standleiste, während die Quaste des Schwanzes, der sich um das linke Hinterbein schlingt, sie rechts begrenzt. Der Körper ist kräftig durchmodelliert. Die einzelnen Muskeln zeichnen sich deutlich ab, ohne die Geschlossenheit des Körpers zu zerstören. An der Wamme erkennt man starke Feilspuren. Der etwas nach vorn geneigte Kopf ist ziemlich arg misslungen. Abgesehen vom linken Horn – das rechte fehlt – gleicht er eher dem eines Schafes als dem eines Rindes. Im Verhältnis zum ganzen Körper ist der Kopf auch viel zu klein und zu schmal geraten.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die Bronze so gut wie keine Patina aufweist. Lediglich eine leicht fettige Schicht überzieht sie. Diese verleiht ihr ein bräunliches Aussehen¹⁸. Für diese Merkwürdigkeit gibt es drei Erklärungen: entweder wurde die Bronze durch Feilen oder durch ein Säurebad ihrer Patina beraubt, und dies kurz nachdem sie gefunden war, damit sie sich der Farbe der Bronzescheibe besser anpasste, oder sie war ganz ohne Patina gefunden worden¹⁹, oder aber sie ist eine Fälschung, die gar nie eine Patina hatte²⁰. Auf der Rückseite (Tafel 53 b) fallen die starken Feilspuren auf, die aber erst neueren Datums sind. Vermutlich wurde die Bronze hinten ganz flach geschliffen, damit sie besser auf die Bronzescheibe passte. Wo die ursprüngliche Ober-

¹⁶ DEONNA I (vgl. Anm. 2), 32.

¹⁷ Man vergleiche dazu den Priester aus St-Saphorin (A.A. 1939, 52f.) und die Priester der Ara Pacis (I. SCOTT-RYBERG, *Rites of the State Religion in Roman Art. Memoirs of the Americ. Acad. in Rome* 22 (1955), Tafel 13, Fig. 24b).

¹⁸ Wohl nur der Umstand, dass die Bronze unpatiniert ist, erklärt die Ansicht von DEONNA I (vgl. Anm. 2), S. 33, die Gruppe sei ein neuer Abguss eines antiken Modells.

¹⁹ Im Verlaufe der archäologischen Ausgrabungen, die mit der zweiten Juragewässerkorrektion verbunden sind, fand man bei Le Rondet (Vully-le-Haut FR) in einer Tiefe von 20 bis 80 cm unter der Oberfläche rund 70 Münzen und Metallgeräte ohne jegliche Patina (vgl. Schweizer Münzblätter 15 [1965] 155ff.). Die Münzen waren oft so leuchtend hell, dass ihre Aufschrift erst nach zwei bis drei Tagen gelesen werden konnte, nachdem sie durch die Oxydation matt geworden waren. Die Patinierung hängt nicht nur von der Zusammensetzung des Bodens, sondern auch von derjenigen der Bronze ab. Man vergleiche dazu K. KLUGE-K. LEHMANN-HARTLEBEN, *Die antiken Grossbronzen* (1927), I., 176. – Für die Verwendung und Herstellung von Bronze in der Antike vgl. J. R. FORBES, *Studies in Ancient Technology*, IX (1964), 124ff.

²⁰ Wenn es sich um eine Fälschung handeln sollte, verstehe ich nicht, wieso der Fälscher nicht wenigstens eine künstliche Patina herzustellen versuchte.

fläche noch erhalten ist, zeigt sie deutlich die stark sandige Struktur des Kerns. Ich vermute, dass es sich hier um einen Sanderzuguss handelt²¹, denn die Wand scheint mir zu dick und der Kern folgt für einen Wachserzuguss der Form zuwenig genau²². Die beiden Erhöhungen ungefähr auf der Brusthöhe des Priesters sind entweder antik abgearbeitete Kernluftkanäle oder Risse im Kern, die sich beim Guss mit Bronze ausfüllten. Die Stütze unterhalb des Kruges lässt sich nur als Hilfskonstruktion für den Guss erklären. Gerade von der Rückseite kann man, ungestört vom Spiel der Falten und der Bewegung der Muskeln erkennen, wie sehr sich die Gruppe in ihrer Kontur zusammenschliesst. Es gibt keine Linie, die unnötig aus der Verbindung der beiden Figuren hinausstrebt.

Für die Tatsache, dass in den Provinzen den Göttern Opfer nach römischem Ritus dargebracht wurden, haben wir mindestens eine Parallele. Es handelt sich um einen Altar im Provinzialmuseum von Bonn²³. Ein Priester, der gleich gekleidet ist wie der unsrige, bringt einer einheimischen Gottheit ein Opfer dar. Kleidung, Buchrolle und Krug sind die Elemente, die bei unserem Priester auf den römischen Brauch zurückgehen. Für den Aufbau des Gesichtes, die Frisur, die Nase und den Stierkopf suchen wir aber im stadtrömischen Bereich umsonst nach Verwandtem. Das Gesicht des Priesters ist symmetrisch aufgebaut. Die Achse verläuft durch die Haarsträhne, die auf ihrer Vorderseite flache Nase²⁴, die Mitte des Schnurrbarts und endigt im Bart. Diese Achse wird von drei Bogen durchquert. Den ersten bilden die Haare. Beim Vergleich mit dem Kopf des jungen Mannes von Prilly²⁵ fällt sofort auf, dass die Frisur genau mit derjenigen unseres Priesters übereinstimmt; die Haare sind nach vorn in die Stirne gekämmt und folgen genau dem Oval des Gesichtes. Darunter wölbt sich der Bogen der Augenbrauen, die seitlich in den gleichen Punkt auslaufen wie die Haare. Die dritte Unterbrechung der Achse entsteht im Gesicht des Priesters durch den Schnurrbart. Von dem Punkte ausgehend, wo die Haare unter dem Gewandsaum verschwinden, rundet der Bart das Gesicht gegen unten ab. Der Gesichtsausschnitt, der übrigbleibt, erhält durch seinen axialen Aufbau beinahe den Ausdruck einer Maske.

Die gleiche Anlage des Gesichtes finden wir bei einer Priaposstatuette aus Rouen²⁶. Den leicht nach der rechten Schulter gewendeten Kopf rahmt oben der Bogen der Haare, unten derjenige des Bartes. Die Haarbehandlung mit den Einkerbungen gleicht unserer Statuette weitgehend, auch die Angabe der Finger entspricht ihr genau. Die Hand wurde als Ganzes gegossen und die einzelnen Finger lediglich durch Kaltarbeit voneinander getrennt. Wir sehen also, dass vor allem der Aufbau der Frisur deutlich auf keltische Tradition zurückgeht²⁷. Auch für den Stierkopf suchen wir vorerst einmal Parallelen im gallorömischen Bereich. Schon bei der in Augst gefundenen Statuette eines dreihörnigen Stieres (Tafel 60b²⁸) sehen wir, dass der Kopf im Verhältnis zum Körper zu klein geraten ist. Auch er erscheint nicht im Profil, sondern wendet sich leicht zum Besucher hin. Übrigens ist dies der einzige Stier, bei dem die Haltung des Schwanzes mit der unseres Stiers eine gewisse Ähnlichkeit aufweist²⁹. Am besten stimmt aber ein Stier aus Rouen³⁰ mit dem unsrigen überein. Beiden eignet der zu kleine und anatomisch falsch gebaute Kopf. Wieweit aber diese Tatsache durch eine

²¹ Zum technischen Verfahren: KLUGE-LEHMANN (vgl. Anm. 19), I., 76ff.

²² Man vergleiche dazu die 1–2 mm dicke Gusswand des Panzers aus der Sammlung Käppeli (*Kunstwerke der Antike*, Luzern 1963, B 1).

²³ SCOTT-RYBERG (vgl. Anm. 17), 171f., Tafel 62, Fig. 102a–b.

²⁴ Dies ist ein Merkmal der keltischen Kunst (DEONNA 2) (vgl. Anm. 2), Abb. 38, 39, 42.

²⁵ DEONNA 1 (vgl. Anm. 2), 33f., Nr. 18, Tafel 5, 6. DEONNA 2 (vgl. Anm. 2), Abb. 46.

²⁶ E. ESPÉRANDIEU, *Bronzes antiques de la Seine maritime*, Gallia 13. Suppl. Bd. (1959), 42f., Nr. 61, Tafel 25.

²⁷ Bei den Statuetten des Herkules von Auvernier und der Abundantia von Martigny (DEONNA 2 [vgl. Anm. 2], Abb. 38, bzw. 39) sind diese Merkmale der keltischen Kunst besonders ausgeprägt.

²⁸ Augst, Museum; Inventarnummer 1906, 198. Grösste Höhe und Breite je 6,5 cm. Diesen Hinweis verdanke ich Frl. M. HORN. Für die Zusendung der Photo und die Publikationserlaubnis bin ich Frl. R. STEIGER und Herrn Prof. B. LAURBELART zu besonderem Dank verpflichtet.

²⁹ Ein Stier, der seinen Schwanz gleich wie der unsrige um das linke Hinterbein geschlungen hat, stammt aus Ostia und befindet sich jetzt im Vatikan (REINACH [vgl. Anm. 2], 730, Nr. 4).

³⁰ ESPÉRANDIEU (vgl. Anm. 26), 65, Nr. 132, Tafel 40.

absichtliche Stilisierung, wie Furtwängler vorschlägt³¹, oder durch mangelnde Kunstfertigkeit bedingt ist, lässt sich gerade für unser Stück nicht sicher entscheiden. Obwohl sich die Ähnlichkeit mit den andern Stierbildern nicht leugnen lässt, fehlen hier, mit Ausnahme der Wendung des Kopfes, jegliche Merkmale des Apistypus, wie zum Beispiel das Heben des einen Vorderfusses oder der Stirnaufsatz.

Die andern figürlichen Appliken, die in der Schweiz gefunden wurden, zeigen ähnliche Merkmale. Ich erwähne hier bloss die schematische Haarbehandlung beim Kind und beim Löwen der Applique in Sion³². Sie entspricht genau derjenigen des Priesters von St-Saphorin³³. Die Höhe des Reliefs ist bei allen Appliken ungefähr gleich. Appliken, die der unsrigen näherstehen, sei es, dass sie einen Stier oder eine Opferhandlung darstellen, finden wir nur ausserhalb unserer Grenzen. Im Museo Archeologico in Florenz befindet sich eine Stierapplique (Tafel 60c³⁴). Ihre Oberfläche ist ziemlich rauh und grünschwarz patiniert. Gleich wie bei unserem Stück wendet sich der Kopf leicht nach links. Die Partie über den Nüstern wirkt zu schmal und zu langgezogen, die Nüstern und das Maul dagegen zu wuchtig im Verhältnis zum ganzen Kopf. Sonst aber steht er dem unsrigen, vor allem in der Behandlung der Muskeln, sehr nahe.

Zwei Appliken, die Opferszenen darstellen, wurden ebenfalls in Italien gefunden (Tafel 60d³⁵ und e³⁶). Auf beiden treibt ein *camillus*, ein Opferdiener, einen Eber gegen den Altar. Die *camilli* tragen eine kurze Tunika, welche die rechte Schulter unbedeckt lässt. Ihren Kopf schmückt ein Lorbeerkrantz. Bei der Bronze im British Museum erkennen wir auf dem Rücken des Schweines ein Befestigungsschlöch³⁷. Die Arbeit darf, abgesehen von der schematischen Anlage der Gewandfalten, als recht lebendig bezeichnet werden³⁸. Den mit einem *dorsuale* geschmückten Rücken des Schweines bedecken Borsten über und über. An der linken Seite und an der Tunika bleiben deutliche Feilspuren stehen. Die Tunika des andern *camillus* (Tafel 60e) fällt noch viel unnatürlicher von der Schulter zum Gürtel, den nur eine Einkerbung andeutet; die Falten bilden ein fächerförmiges Muster. Unorganisch baut sich auch der menschliche Körper auf, indem er bei der Taille breiter auslädt als bei den Schultern. Bei diesem Werk ist die Kaltarbeit sehr viel flüchtiger und flächiger ausgefallen als bei der Bronze in London, man vergleiche nur die Halskrause, das *dorsuale* und die Schenkel der beiden Stücke.

Sowohl thematisch als auch in Hinsicht auf die künstlerische Qualität und auf den Stil darf sich das Stieropfer von Vidy neben diesen zweifellos echten Werken sehen lassen.

Fragen wir nun noch, wozu diese Appliken gedient haben mochten. Nach dem Stück in London möchte ich vermuten, dass sie auf Holz befestigt waren, sei es auf Türen oder auf Kasten³⁹.

³¹ A. FURTWÄNGLER, *Kleine Schriften*, II (1913), 361ff. Er deutet den weitverbreiteten Typus als Apissier.

³² Löwe, ein Kind tragend. Herkunft: Muraz (Valais); Sion, Musée de Valère. – Vgl. ferner Greif, Herkunft Augst; Basel, Hist. Museum. Beide in DEONNA 2 (vgl. Anm. 2), Abb. 37, 92. Für die Applique in Basel: CH. SIMONETT, *Die geflügelten Löwen aus Augst*, in: *Schriften des Inst. für Ur- und Frühgesch. der Schweiz*, I (1944).

³³ Vgl. Anm. 17.

³⁴ Inventarnummer 1743. Für die Aufnahmen und die Publikationserlaubnis danke ich Herrn G. CAPUTO, Soprintendent alle Antichità in Florenz bestens. Der Fundort ist unbekannt. – REINACH (vgl. Anm. 2), 736, Nr. 2, gibt ein sehr ähnliches Stück, das sich in der Sammlung Gaberel in Mézy befindet.

³⁵ British Museum. Inventarnummer 858; ehemals Sammlung Castellani. Die Photo und den Hinweis auf diese und die folgende Bronze verdanke ich Herrn Prof. H. JUCKER. D. HAYNES bin ich für die Publikationserlaubnis und weitere Ausküfte besonders dankbar.

³⁶ Walters Art Gallery, Baltimore. Inventarnummer 54.2429; ehemals Sammlung Chigi-Zondadari, Siena (PELLEGRINI, *Studi e Materiali*, II [1902], 127f.; konnte von mir leider nicht überprüft werden.) Die Photo erhielt ich von Herrn Prof. H. JUCKER; D. KENT HILL danke ich für die Publikationserlaubnis und den Hinweis auf die frühere Publikation bestens.

³⁷ Es war wohl mit einem Stift, der durch die ganze Bronze getrieben wurde, auf der Unterlage befestigt.

³⁸ Der rechte Fuss des *camillus* scheint mir oberhalb des Knöchels weggebrochen und neu ergänzt zu sein. Jetzt sieht er eher einer Schweineklaue als einem menschlichen Fuss ähnlich.

³⁹ Das widerspricht der Meinung von SIMONETT (vgl. Anm. 32), der wohl nicht nur für die Applique in Augst annimmt, sie sei auf Stein befestigt gewesen.

Bei keinem der mir erreichbaren Stücke fanden sich Spuren von Weich- oder von Hartlot⁴⁰. Die Rückseite ist bei den meisten auch zu uneben, als dass sie an Stein angebracht gewesen sein könnten. Bei keiner Applique fand ich Spuren von Stiften. Hatte die Gruppe einen Standstreifen, so war sie wohl mit dessen Hilfe befestigt⁴¹, denn die einzige Applique, bei der die Leiste fehlt, hat das Befestigungsloch⁴². Leider haben wir zu keiner Applique mit der Darstellung eines Opfers ein Pendant, aber ich möchte dennoch annehmen, dass einander zwei gleiche oder ähnliche Gruppen gegenüberstanden. Waren sie auf einem Kasten angebracht, so könnte man sich ein Mittelstück, vielleicht einen Altar dazudenken. Waren sie aber auf einem Tor befestigt, so musste das Zentralmotiv der beiden Türflügel wegen fehlen.

Einen Augenblick müssen wir noch beim Opferritus verweilen, wie ihn uns antike Bildwerke und Schriftsteller überliefert haben, und sehen, welcher Augenblick der Handlung in unserer Gruppe festgehalten wird. Von den *camilli* wird das saubere und geprüfte Tier zum Altar getrieben, denn es darf weder Verletzungen noch andere Mängel aufweisen (Tafel 60d, e). Meistens ist dabei sein Rücken mit dem *dorsuale* geschmückt. Stiere tragen oft noch Girlanden um die Hörner⁴³ oder eine Art Krone zwischen diesen⁴⁴. Vor der eigentlichen Opferhandlung findet ein Voropfer mit Wein und Weihrauch statt⁴⁵. Dann wird auf die Stirne des Tieres, auf den Altar und auf das Opfermesser, den *cultus*, die *mola salsa* gestreut⁴⁶. Anschliessend giesst der Priester aus einer Schale, der *patera*, oder möglicherweise auch aus einem Krug, dem *guttus*, Wein über den Kopf des Tieres⁴⁷. Diese Handlung hat wohl den Sinn einer Reinigung. Nachdem dem Tier vom Priester die Stirnhaare abgeschnitten worden sind⁴⁸, fährt dieser ihm mit dem *cultus* vom Kopf bis zum Schwanz über den Rücken und tötet es damit symbolisch, denn die blutige Handlung vollzieht nicht der Priester selber, das besorgen wieder die *camilli*. Offensichtlich gibt unsere Gruppe also den Augenblick wieder, in dem der Priester den Wein über den Kopf des Tieres ausgiesst. Es gibt nur eine einzige bildliche Überlieferung dieses Aktes, und zwar auf dem Altar des Scipio Orfitius, der sich im Kapitolinischen Museum in Rom befindet⁴⁹. Ein Priester, wohl Scipio Orfitius selber, steht hier vor einem Stier, der von einem *camillus* gezügelt wird, und giesst jenem aus einer *patera* Wein über den Kopf. Es fragt sich nun, ob für diese Handlung nicht auch der *guttus* verwendet werden konnte. Als Opferkrug ist er sowohl in den Schriftquellen⁵⁰ als auch in den Monumenten überliefert⁵¹. Da wir ein einziges Gegenstück haben, ist es wohl erlaubt, die Meinung zu vertreten, dass auch dieses Gerät zur symbolischen Reinigung verwendet werden konnte; übrigens nennt auch I. Scott-Ryberg unsere Applique, die sie allein von der Opferhandlung her beurteilt⁵². Ähnlich verhält es sich mit

⁴⁰ KLUGE-LEHMANN (vgl. Anm. 19), 159f.

⁴¹ Wegen der Überarbeitung lassen sich bei der Berner Bronze leider keine eindeutigen Schlüsse auf die Art der Befestigung ziehen.

⁴² Vgl. Anm. 35.

⁴³ SCOTT-RYBERG (vgl. Anm. 17), Tafel 8, Fig. 17b.

⁴⁴ SCOTT-RYBERG (vgl. Anm. 17), Tafel 11, Fig. 36a.

⁴⁵ CATO, *De agricultura*; 134, 1 (hier speziell von einem Schweineopfer).

⁴⁶ CICERO, *De div.* II, 37.

⁴⁷ JUVENAL, 12, 8f.; VERGIL, *Aeneis*, VI, 244; OVID, *Fasti*, I, 720f.

⁴⁸ VERGIL, *Aeneis*, V, 245f.

⁴⁹ SCOTT-RYBERG (vgl. Anm. 17), 168, Tafel 60, Fig. 97c.

⁵⁰ VARRO, *De ling. lat.* V, 124.

⁵¹ Am deutlichsten sehen wir den *guttus* auf der Ara Pacis (SCOTT-RYBERG [vgl. Anm. 17], Tafel 10, Fig. 21). Der eine *camillus* hält ihn in der Hand. Siehe ferner: SCOTT-RYBERG, Tafel 25, Fig. 38; neben der *patera* auf der Schmalseite, auf der Vorderseite bringt wieder ein *camillus* *guttus* und *patera*, Tafel 48, Fig. 73 b. Auf dem Altar, neben der *patera*, Tafel 49, Fig. 75 a, b auf dem kleinen Fries der Opfergeräte. Auf der linken Seite eines Grabsteines aus Teurnia (R. EGGER, *Teurnia; Die römischen und frühchristlichen Altertümer Oberkärtntens* [4. Aufl. 1955], 41, Nr. 1, Abb. 12) benutzt ein Mädchen den *guttus* als Opfergefäß und giesst eine Flüssigkeit aus dem Krug. – Für die Form vergleiche R. O. SCHAEWEN, *Römische Opfergeräte* (Diss. 1940), 15ff., Tafel 1–4.

⁵² SCOTT-RYBERG (vgl. Anm. 17), Kap. III, Anm. 44.

dem *dorsuale*. Auf allen Monumenten, die den Augenblick des Schlachtens zeigen, fehlt diese Schärpe⁵³. Man darf wohl annehmen, dass beim eigentlichen Höhepunkt des Opfers, bei der *immolation*, in dem Augenblick also, in dem die *mola salsa* über den Kopf des Tieres gestreut wurde, das *dorsuale* nicht fehlen durfte. Ob dieses aber bei der symbolischen Tötung und vor allem beim Ausgiessen des Weines noch getragen wurde, scheint mir fraglich, da es doch dafür eher hinderlich gewesen sein musste⁵⁴.

Vergleichen wir noch die beiden Appliken (Tafel 60d, e) mit dem Äneasopfer auf der Ara Pacis⁵⁵. Auch dort treibt ein *camillus* ein Opferschwein herbei. Obwohl das Relief gerade an dieser Stelle beschädigt ist, kann man ohne weiteres feststellen, dass das Schwein kein *dorsuale* trägt. Auch an der Ara Pacis finden wir an der Tischplatte einen Opferfries mit *camilli*, die Stiere herantreiben⁵⁶. Diese Tiere tragen weder ein *dorsuale* noch Girlanden. Damit haben wir noch einen Hinweis mehr dafür, dass diese Bänder nicht unbedingt getragen werden mussten.

So komme ich zu dem zuversichtlichen Schluss, die Bronze in Bern sei antik. Dabei stütze ich mich auf folgende Punkte:

1. Das Stieropfer ist einer der ersten, wenn nicht der allererste Fund von Vidy. Ich halte den Verdacht für widersinnig, dass ein Fälscher versucht haben sollte, sein Stück an einem Ort unterzubringen, wo noch nichts gefunden wurde. Im übrigen war Depierre der einzige, der einen Gewinn von diesem Fund hatte: für seine Arbeit erhielt er einen Becher im Wert von zwanzig Ecus⁵⁷.
2. Depierre stellte schon anfangs April 1629 fest, dass das *dorsuale* fehlt; er muss selber stutzig geworden sein und ist wahrscheinlich der Beobachtung nachgegangen. Seine ausführliche und gründliche Arbeit lässt darauf schliessen, dass er das Fehlen des *dorsuale* nicht einfach als gegeben hingenommen hat.
3. Das Fehlen jeglicher Patina, auch einer künstlichen, scheint mir ebenfalls gegen eine Fälschung zu sprechen. Mögliche Erklärungen für diesen ungewöhnlichen Erhaltungszustand habe ich oben gegeben. Nach mehr als 300 Jahren lassen sich diese Thesen leider nicht mehr beweisen.
4. Gerade die genaue Kenntnis des römischen Opferritus einerseits, und des gallorömischen Stils andererseits sprechen meiner Ansicht nach gegen eine neuzeitliche Entstehung. Vergessen wir nicht, dass zu Beginn des 17. Jahrhunderts nur ein sehr kleiner Teil der uns heute bekannten Altertümer schon gefunden war. Ich glaube nicht, dass ein Fälscher den gallorömischen Stil so gut getroffen hätte. Er hätte sich auch gar nicht in diesem Stil versucht, da in jener Zeit das Klassisch-Römische das grosse Vorbild war.
5. Die Möglichkeit, dass es sich um eine neuzeitliche, nachträglich als römisch ausgegebene Arbeit handelt, dürfen wir deshalb ausschliessen, weil wir weder in der Renaissance noch später etwas Ähnliches finden⁵⁸; es würde in späterer Zeit als Unikum dastehen. Beispiele für die Erscheinung, dass Werke der Renaissance für Antiken gehalten wurden, gibt es in der Schweiz genug. Lange Zeit hielt man die Faunin von Muri⁵⁹, die ja aus demselben Boden stammte, der auch die Trias barg⁶⁰, für antik, bis H. Jucker sie als Renaissancearbeit aus der Werkstatt Riccios

⁵³ SCOTT-RYBERG (vgl. Anm. 17), Tafel 21, Fig. 36b. – Tafel 45, Fig. 69a. – Tafel 46, Fig. 71. – Tafel 47, Fig. 72b. – Tafel 55, Fig. 83. – Tafel 56, Fig. 87. – Tafel 57, Fig. 88.

⁵⁴ Gerade die Stelle bei OVID (*Fasti* 1, 720f.) zeigt, dass die reinigende Handlung unmittelbar vor dem eigentlichen Opfer stattfand. Die Girlanden und das *dorsuale* müssten eigentlich also schon vorher abgenommen worden sein.

⁵⁵ SCOTT-RYBERG (vgl. Anm. 17), Tafel 10, Fig. 21.

⁵⁶ H. KÄHLER, *Rom und seine Welt* (1958/1960), Tafel 102.

⁵⁷ DÜBI (vgl. Anm. 2).

⁵⁸ L. PLANISCIIG, *Andrea Riccio* (1927), 59ff., Abb. 47f.

⁵⁹ H. JUCKER, *Auf den Schwingen des Göttervogels*, in: *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums* (1959/1960), 281, Anm. 3.

⁶⁰ CH. SIMONETT, *Die römischen Bronzestatuetten der Schweiz*, AA. 1939, Nr. 30–32, Abb. 32–34, 516ff.

bezeichnete. Ähnlich verhält es sich mit der Faunin in Avenches⁶¹. Ob der sogenannte Tiberius des Historischen Museums in Bern⁶² eine absichtliche Fälschung oder nur ein später als antik ausgegebenes Werk ist, vermag ich nicht zu entscheiden. Wenn es sich beim Stieropfer um eine nachantike Arbeit im römischen Stil, also nicht um eine absichtliche Fälschung handelte, so müsste sie doch einige Jahre im Boden gelegen haben, um nicht mehr als zeitgenössisch, sondern als echte Antike erkannt zu werden. Diese Arbeit im 16. Jahrhundert unterzubringen wäre ein noch schwierigeres Unterfangen, vor allem, da für diese Zeit die in Punkt 4 aufgestellte Behauptung in noch höherem Masse zutrifft.

Die Gründe für die Zweifel am Berner Stieropfer sehe ich in der Widersprüchlichkeit der Funddaten, der Entdeckung der Fälschung in Lausanne, die auch nicht das beste Licht auf unser Stück geworfen haben mag, und vor allem im Stil, der nicht mit dem der stadtrömischen Kunst übereinstimmt. Erst ab 1900, das heisst, erst nach der Entdeckung der Fälschung in Lausanne, wurden auch Zweifel am Stück in Bern laut, und dies vor allem von westschweizerischer und französischer Seite. Ich glaube aber, dass wir in der provinzialrömischen Kunst genug Parallelen für die einzelnen Merkmale der Bronze fanden, so dass wir hoffen dürfen, die Bedenken über ihren antiken Ursprung endgültig zerstreut zu haben.

Für die Datierung haben wir leider nicht allzu viele Anhaltspunkte. Die Frisur bleibt in den gallo-römischen Provinzen während der 300 Jahre, die hier in Frage kommen, ungefähr gleich. Vielleicht lässt der Bart darauf schliessen, dass die Bronze nicht älter als hadrianisch ist. Da sie zusammen mit hadrianischen Münzen gefunden sein soll, schlage ich eine Datierung in die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts vor. Dieser Zeitpunkt würde auch mit der Blütezeit von Vidy übereinstimmen.

Der ausserordentlich schwierigen Frage nach der genauen Lokalisierung des Herstellungsortes kann hier nicht nachgegangen werden. Lyon scheint nach den sehr zahlreichen Bronzefunden ein solches Zentrum gewesen zu sein, aber ich könnte mir vorstellen, dass diese relativ einfachen Appliquen auch innerhalb des schweizerischen Gebietes hergestellt wurden.

⁶¹ SIMONETT (vgl. Anm. 60), Nr. 16, Abb. 17, 498ff. E. WEDDIGEN erklärte die Bronze in einem Seminarreferat als Renaissancearbeit einer provinziellen Werkstatt.

⁶² SIMONETT (vgl. Anm. 60), Nr. 11, Abb. 12, 492ff. H. JUCKER hat diese kleine Büste der richtigen Epoche zugewiesen (a. O. – vgl. Anm. 59).

BILDNACHWEIS

Tafel 59 a, b: Photo K. Buri, Hist. Mus., Bern.

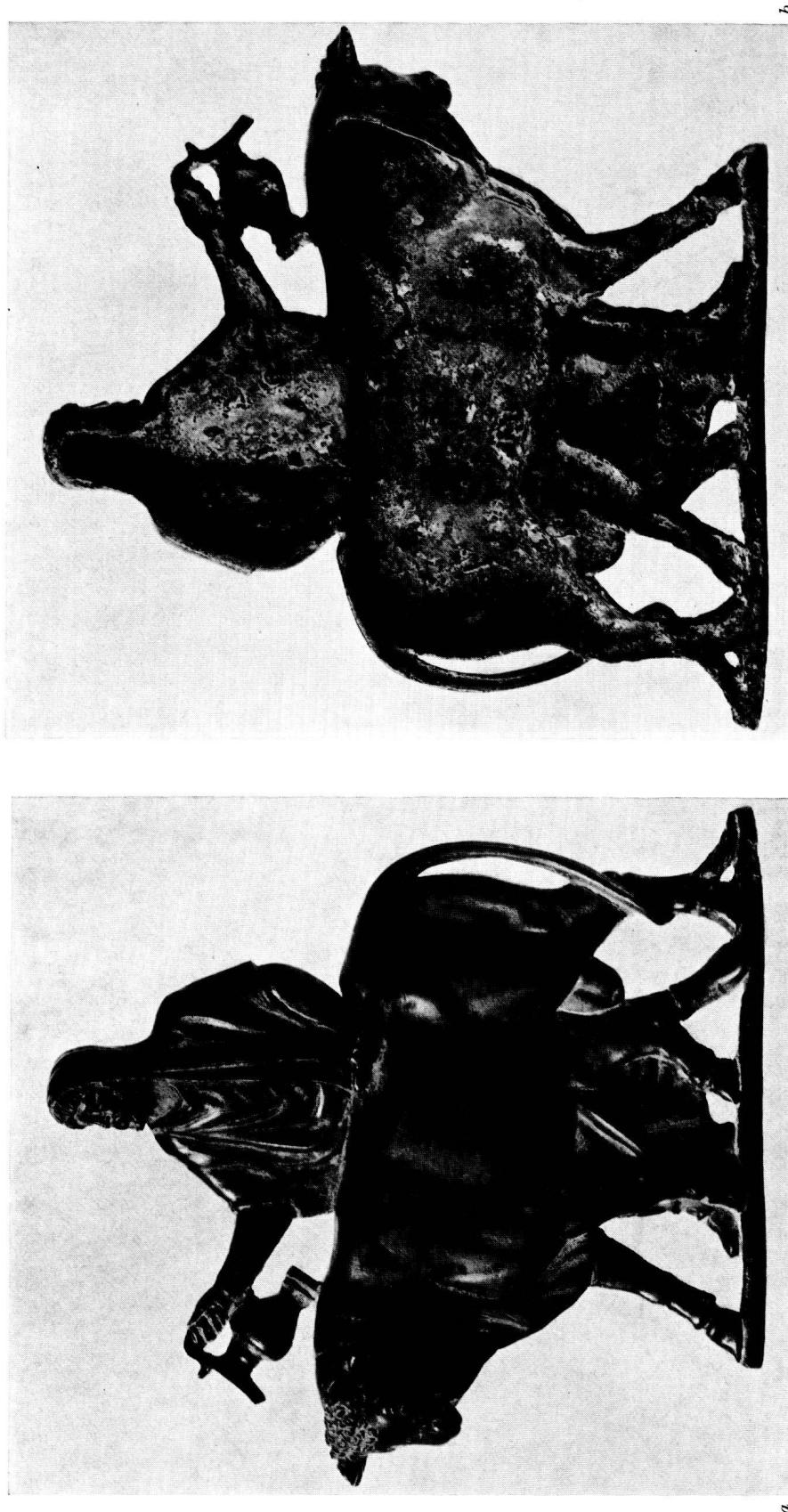
Tafel 60 a: Repro nach L. Levade, *Dictionnaire du Ct. de Vaud*, Tafel 10.

Tafel 60 b: Photo R. Steiger.

Tafel 60 c: Photo Soprintendenza alle Antichità, Firenze.

Tafel 60 d: Photo Courtesy of the trustees of the British Museum.

Tafel 60 e: Photo H. Jucker.



a, b Bronzeapplique mit Darstellung eines Stieropfers, H. 15 cm, Br. 13 cm. Bern, Historisches Museum, Inv.-Nr. 16166:
a Schauseite, b Rückseite.

R. STUCKY: DAS STIEROPFER VON VIDY



a



b



c



d



e

a Applique, ehem. Lausanne, Musée Historique (Inv.-Nr. 155), jetzt verschollen. Nach L. Levade, Dictionnaire du Ct. de Vaud, Tf. 10. – b Stierstatuette, Augst, Museum (Inv.-Nr. 1906 · 198). – c Applique Florenz, Museo Archeologico (Inv.-Nr. 1743). – d Applique, London, British Museum (Inv.-Nr. 858). – e Applique, Baltimore, Walters Art Gallery (Inv.-Nr. 54 · 2429).