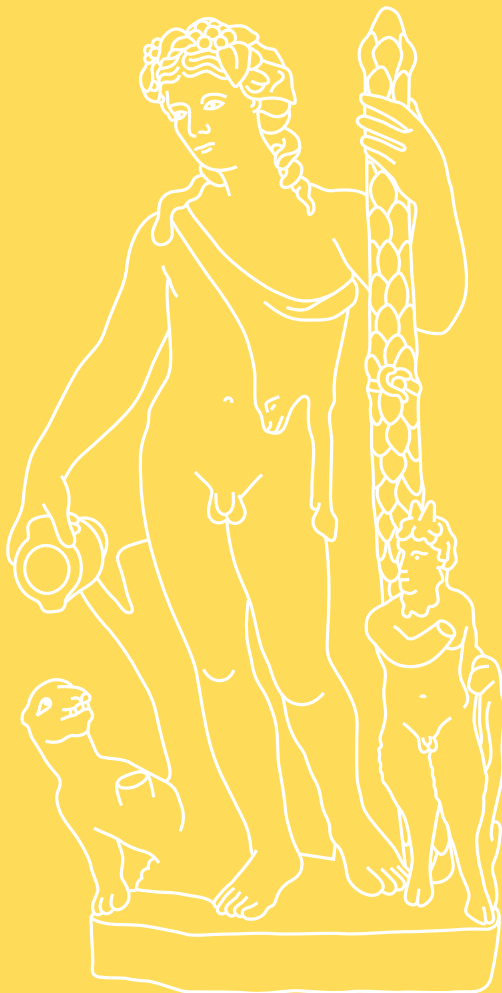


DIETRICH BOSCHUNG UND ALFRED SCHÄFER (HRSG.)

RÖMISCHE GÖTTERBILDER DER MITTLEREN UND SPÄTEN KAISERZEIT



MORPHOMATA

Die Götterbilder der fortgeschrittenen römischen Kaiserzeit folgen einer traditionellen Bildsprache, die durch die vorbildhaften Statuen der griechischen Klassik geprägt ist. Gleichzeitig unterscheiden sie sich signifikant von früheren Epochen: Vorbilder werden variiert, Elemente verschiedener Bildwerke miteinander kombiniert und eigene Bild- und Erzählzusammenhänge neu geschaffen. Die Götterstatuen des 2. bis 4. Jahrhunderts n. Chr. erhalten immer mehr Attribute und dekorative Details; Statuenstützen und Plinthen werden mit beigeordneten Figuren bereichert; statuarische Gruppen setzen Handlungsabläufe in Szene.

Die Beiträge dieses Bandes untersuchen, wie Götterbilder der mittleren und der späteren Kaiserzeit gewandelte religiöse Vorstellungen visualisieren und ihnen eine sinnlich erfahrbare Präsenz verleihen. Sie zeigen, wie sich damit ältere Auffassungen vom Wesen der Götter stabilisieren, gleichzeitig aber auch neue religiöse Auffassungen manifest und verstetigt werden.

BOSCHUNG, SCHÄFER (HRSG.) – RÖMISCHE GÖTTERBILDER
DER MITTLEREN UND SPÄTEN KAISERZEIT



MORPHOMATA

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG

BAND 22

HERAUSGEGEBEN VON DIETRICH BOSCHUNG
UND ALFRED SCHÄFER

**RÖMISCHE GÖTTERBILDER
DER MITTLEREN UND SPÄTEN
KAISERZEIT**

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905 und von der Archäologischen Gesellschaft Köln. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn

Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Lektorat: Semra Mägele

Gestaltung und Satz: Kathrin Roussel, Sichtvermerk

Printed in Germany

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5727-1

INHALT

Einleitung	7
FRIEDERIKE NAUMANN-STECKNER Skulpturen nach der Athena Parthenos in den Provinzen	13
STAVROS VLIZOS Das Vorbild des Zeus aus Olympia	41
ULRIKE EGELHAAF-GAISER Wenn Nereiden die Segel hissen ...: Göttliche Reiseleiter in Statius' <i>Silve</i> 3,2	71
WOLFGANG SPICKERMANN Lukian und die (Götter)bilder	87
JOSÉ LUIS GARCÍA RAMÓN Götterbilder, religiöse Vorstellungen und <i>Epitheta deorum</i>	109
JAN N. BREMMER God Against the Gods. Early Christians and the Worship of Statues	139
KATHRIN SCHADE Göttlicher Schein und fabulierendes Beiwerk. Götterstatuen des 2. bis 4. Jahrhunderts n. Chr.	159
MARION EUSKIRCHEN Erotisierung weiblicher Götter in der mittleren Kaiserzeit	197
DIETRICH BOSCHUNG Mithras. Konzeption und Verbreitung eines neuen Götterbildes	217
DAGMAR GRASSINGER Apollo und Bacchus, die ‚Bild-schönen‘ Jünglinge	235

GABRIELLE KREMER Synkretistische Neukompositionen von Götterbildern im norisch-pannonischen Raum	259
ALFRED SCHÄFER Götterbilder in dionysischen Vereinen	287
MARTIN MAISCHBERGER, ORTWIN DALLY, ANDREAS SCHOLL Manipulierte Götter. Die Skulpturenausstattung der Faustinathermen in Milet	315
THOMAS FISCHER Götterbilder auf römischen Waffen	343
Verzeichnis der Autoren	370

EINLEITUNG

Anlässlich der erfolgreichen Sonderausstellung des Römisch-Germanischen Museums *Die Rückkehr der Götter – Berlins Antiken zu Gast in Köln* fand vom 20. bis 22. Juni 2012 ein interdisziplinäres Kolloquium statt, das sich der Bedeutung römischer Götterstatuen im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. widmete. Im Fokus stand die neue erzählerische Dimension der „Götterbilder in der mittleren und späten Kaiserzeit als Ausdruck religiöser Vorstellungen“. Die Konzeption wurde vom Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln und dem Römisch-Germanischen Museum gemeinsam entwickelt, worin die enge Zusammenarbeit zwischen beiden Kölner Wissenschaftsinstitutionen zum Ausdruck kommt. Eröffnet wurde die Veranstaltung mit einem Festvortrag von Prof. Dr. Andreas Scholl, Direktor der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, der die Neupräsentation der Berliner Antikensammlung auf der Museumsinsel vorstellte. Der Teilnehmerkreis des internationalen Kolloquiums setzte sich aus namhaften Vertretern der Klassischen und Provinzialrömischen Archäologie, Alten Geschichte, Religions- und Sprachwissenschaft zusammen. Der Dialog zwischen den beteiligten Disziplinen wurde strukturiert von einer eng umrissenen Fragestellung, so dass sich vier Themenfelder ergaben.

I FRAGESTELLUNG

Römische Götterbilder des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. sind bisher fast ausschließlich im Hinblick auf ihre formale Abhängigkeit von älteren Vorlagen untersucht worden. Dabei blieb außer Betracht, dass sich sowohl ihre formale Gestaltung wie auch ihre Rezeptionsbedingungen von früheren Epochen signifikant unterscheiden. So verbanden die Bildhauer der mittleren und späten Kaiserzeit möglichst viele ihrer Bildkreationen in einem Werk. Götterstatuen erhielten immer mehr Attribute und dekorative Details. Statuenstützen und Plinthen wurden mit beigeordneten

Figuren bereichert. Statuarische Gruppen setzten Handlungsabläufe in Szene. In der Forschung wurden diese neuen Strategien häufig als additive Verfahren beschrieben, ohne nach ihrer Bedeutung zu fragen. Die Götterstatuen des 2. bis 4. Jahrhunderts n. Chr. sind hingegen als eigene Bildkonstruktionen zu verstehen, die das Wesen und Wirken der Hauptfigur umfassend beschreiben. Dazu kommt seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. eine gesteigerte Nachfrage nach rundplastischen Götterbildern, so dass eine regelrechte ‚Massenproduktion‘ von klein- wie großformatigen Statuen und Statuengruppen einsetzte. Kopiert wurden nicht nur griechische Skulpturen, sondern es entstanden auch neue Bildentwürfe. Griechische Vorbilder wurden variiert; Elemente verschiedener Bildwerke wurden miteinander kombiniert; eigene Bild- und Erzählzusammenhänge wurden neu geschaffen.

In Heiligtümern, Versammlungslokalen, Thermen, Häusern, Villen oder auf öffentlichen Plätzen wurden die Götterbilder häufig anderen Monumenten gegenübergestellt, so dass man die Bildwerke miteinander vergleichen konnte. Auf diese Weise entstand ein größerer Zusammenhang, den der zeitgenössische Betrachter mit seinem Wissen deutete. Gerade die kreative Bildgestaltung mythologischer Skulpturen in der mittleren und späten Kaiserzeit sollte im Zentrum des Kolloquiums stehen. Nicht die vermeintliche Aktionslosigkeit römischer Idealplastik, sondern die neue erzählerische Dimension der Bilderwelt galt es herauszustellen. Dabei sollte untersucht werden, in welcher Weise die Götterbilder religiöse Vorstellungen visualisieren und ihnen eine sinnlich erfahrbare Präsenz verleihen. In diesem Zusammenhang wurde gefragt, wieweit sie ältere Auffassungen vom Wesen der Götter stabilisieren beziehungsweise wie sie durch neue Gestaltungsprinzipien neue religiöse Auffassungen manifestieren und verstetigen.

II THEMENFELDER

Der erste thematische Schwerpunkt widmete sich dem Vorbild hochklassischer Götterstatuen. Im Brennpunkt stand die Überlieferungsgeschichte der Athena Parthenos und des Zeus von Olympia, hoch gerühmte kolossale Götterbilder des Phidias aus Goldelfenbein. Trotz ihrer herausragenden Wertschätzung in der Antike wurden diese Götterbilder in der römischen Kaiserzeit auf unterschiedliche Weise rezipiert. Das Standbild im Parthenon von Athen wurde in Form von Marmorstatuen deutlich kleineren Formats nachgebildet, so dass die ursprüngliche Ikonographie

nur zeichenhaft und in Auswahl wiedergegeben ist. Miniaturisierte Nachbildungen des thronenden Zeus von Olympia sind im Denkmälerbestand hingegen nicht erhalten. Am Beispiel einer marmornen Kopfreplik der Athena Parthenos im Römisch-Germanischen Museum in Köln stellt Friederike Naumann-Steckner die Bedeutung stadtrömischer Bildhauerwerkstätten für die Vermittlung des hochklassischen Vorbildes am Rheinlimes heraus. Marmorne Nachbildungen der Athena Parthenos eigneten sich besonders als Ausstattungsstücke reicher Stadthäuser, um Kunstkennerschaft und einen an stadtrömischen Formen geschulten Geschmack auch in der Provinz zu bezeugen. Einen anderen methodischen Ansatz verfolgt Stavros Vlivos, indem er den Zeus von Olympia im geistesgeschichtlichen Kontext der so genannten zweiten Sophistik betrachtet. In der mittleren Kaiserzeit wurde der olympische Zeus des Phidias als Maß aller Götterdarstellungen verstanden. Das tradierte Wissen von der Göttlichkeit des Zeus in Olympia bedurfte anscheinend keinen verkleinerten figürlichen Nachbildungen, da die geistige Auseinandersetzung mit dem originalen Götterbild gegenwärtig und lebendig blieb. Die persönliche Kenntnis vom berühmtesten Zeus-Bild der Antike eröffnete bei der Betrachtung anderer Statuen des höchsten Gottes eigene Assoziationsebenen, die um das Wesen des Göttlichen an sich kreisten.

Der zweite thematische Schwerpunkt bündelt literarische und sprachliche Zeugnisse, die Aussagen zu Eigenheit und Innovationskraft von Götterbildern in der mittleren und späten Kaiserzeit erlauben. Im Vordergrund stehen gedankliche Dekonstruktionen alter und ehrwürdiger Denkmäler einerseits und Neukonstruktionen komplexer handlungsorientierter Bilder andererseits. In ihrem Beitrag zu einem Geleitgedicht des Statius untersucht Ulrike Egelhaaf-Gaiser literarisch inszenierte Göttergruppen, die neu zusammengestellt und dynamisiert werden. Innovativ im Werk des Dichters aus der Zeit Kaisers Domitian ist die Vermengung der literarischen und der realen Welt, so dass sich eine neue intermediale Dimension der Götterbilder erschließt. An diese Überlegungen knüpft Wolfgang Spickermann an, indem er den literarischen Entwurf einer Allgöttin im Schrifttum von Lukian von Samosata kontextualisiert. Die ideale Gestalt der Pantheia ist aus Kunstwerken der berühmtesten Künstler der Antike zusammengesetzt. Im Rahmen des zeitgenössischen Bildungsideals der Paideia ist diese Neukonstruktion als kreativer Prozess zu begreifen, der sowohl der Wissensverfestigung als auch der Formulierung eines umfänglichen Leitbildes dient. Der sprachwissenschaftliche Ansatz von José Luis García Ramón erschließt traditionelle *Epitheta deorum*, die über Jahrhunderte hinweg bis in die mittlere und späte Kaiserzeit

übertragen worden sind. Der deskriptive, mitunter handlungsbezogene Charakter dieser Beinamen basiert auf dem antiken Götterbild an sich. Die olympischen Götter waren keine abstrakten Naturkräfte, sondern wurden personal gedacht. Als agierende, alles lenkende Götter konnten sie gedanklich in einen größeren Handlungsrahmen eingebunden werden, so dass trotz aller Traditionen die Grundlagen für eine sich stetig wandelnde Überlieferung geschaffen wurden. Der religionswissenschaftliche Beitrag von Jan Bremmer befasst sich mit der wachsenden Kritik christlicher Apologeten und Intellektueller am Konzept des antiken Götterbildes seit dem frühen 2. Jahrhundert n. Chr. Während das reiche pagane Vokabular keine klar umrissene Definition des Götterbildes erkennen lässt, wird in den christlichen Quellen nur ein einziger Begriff favorisiert, der des *eidôlon/idolum*. Nicht die Offenheit und Dynamik des zeitgenössischen religiösen Systems, sondern die Beschränkung auf die dinglichen, von Menschenhand gemachten Götterbilder ist Gegenstand der Kritik.

In der dritten Sektion werden neue Formen der Götterbilder im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. aus archäologischer Perspektive untersucht. Die Beiträge bewegen sich im Spannungsfeld zwischen dem neuen ästhetischen Konzept der paganen Idealplastik einerseits und ihrer kulturell geprägten, zeitgenössischen Wahrnehmung andererseits. In einer richtungsweisenden Analyse benennt Kathrin Schade innovative Erzählweisen von Götterstatuen der mittleren bis späten Kaiserzeit, die komplexere Vorgänge und Handlungsverläufe bis hin zu mythischen Metamorphosen in Szene setzen. Marion Euskirchen stellt die Erotisierung weiblicher Götterbilder in der Bildhauerkunst nördlich der Alpen heraus, die mit tradierten Sehgewohnheiten spielt. Die Erfolgsgeschichte der neuen Götterbilder des Mithras zeichnet Dietrich Boschung nach, indem er auf der Grundlage einer ikonographischen Analyse Verbreitungsprozesse vom Zentrum in die provinzielle Peripherie beschreibt. Die Schnelligkeit von Rezeptionsvorgängen betont auch Dagmar Grassinger am Beispiel von austauschbaren Körperidealen der Götter Apoll und Dionysos. Die Reihe der archäologisch-ikonographischen Beiträge rundet Gabrielle Kremer ab, indem sie die Entstehung polyvalenter Götterfiguren im norisch-pannonischen Raum in der mittleren Kaiserzeit herausstellt und die Bedeutung ihrer vielfältigen Attribute im lokalen Kontext rekonstruiert.

In der vierten Sektion werden Aufstellungs- und Funktionszusammenhänge von Götterbildern der mittleren und späten Kaiserzeit erschlossen. Da keine formalen Unterschiede zwischen ‚dekorativen‘ mythologischen Statuen einerseits und so genannten Kultstatuen andererseits bestanden, bestimmte in erster Linie der jeweilige Aufstellungskontext

der Götterbilder ihre inhaltliche Bedeutung und Funktion. Am Beispiel dionysischer Vereinslokale der mittleren Kaiserzeit erläutert Alfred Schäfer, auf welche Weise Götterbilder in einem räumlichen Handlungsrahmen eingebunden waren. Der räumliche Kontext der Götterbilder trug zum Verständnis des situativen Zusammenhangs und zur Selbstdefinition der religiösen Akteure bei. Die Skulpturenausstattung der Faustinathermen in Milet erlaubt nach den Ergebnissen von Martin Maischberger, Ortwin Dally und Andreas Scholl Rückschlüsse auf sich verändernde Wertvorstellungen und Sehgewohnheiten von der Kaiserzeit bis zur Spätantike und frühbyzantinischen Zeit. Zu den Transformationsphänomenen dieser Übergangszeit gehören Manipulationen an den statuarischen Götterbildern. Der abschließende Beitrag des Kolloquiums von Thomas Fischer ordnet Götterbilder auf Waffen römischer Soldaten in diachroner Perspektive. Im Dekor der militärischen Ausrüstungsgegenstände dominieren zunächst die traditionellen Götter des offiziellen Heereskalenders. Seit Konstantin dem Großen bestimmt allein der Christengott die Bilderwelt, ein Ergebnis, das in seiner Eindeutigkeit durchaus bemerkenswert ist. Trotz des persönlichen Zugriffs der Soldaten, die ihre eigenen Ausrüstungsgegenstände selbst kauften, wurde das Bildrepertoire nicht etwa von lokal- oder regionalspezifischen Gottheiten der römischen Provinzen, sondern vor allem von den staatstragenden Göttern des Imperium Romanum geprägt.

Die mittlere Kaiserzeit war im Sinne artifizierender Reflexion eine der kreativsten Phasen der antiken Bildhauerkunst, wie im Diskurs der Kolloquiumsteilnehmer festgehalten wurde. So wurden polyvalente Götterbilder mit traditionellen Versatzstücken neu konstruiert. Erweiterte Erzählzusammenhänge wurden durch die Konzentration auf eine göttliche Hauptfigur und nicht selten durch untergeordnete Nebenfiguren sowie attributives Beiwerk geschaffen. Die jeweilige Bilderzählung konnte gedanklich erweitert werden, so dass sich auf der Grundlage des eigenen Erfahrungsschatzes ein dynamischer Rezeptionsvorgang ergab. Das Bild selbst erzählte die Geschichte der Gottheit und der Betrachter führte diese assoziativ fort. Sehgewohnheiten, kulturelle Prägung, eigener Wissensschatz und sicherlich persönliche Bedürfnisse und Anliegen leiteten die Wahrnehmung des einzelnen. Daher verwundert es auch nicht, dass zeitgenössische Wunschvorstellungen von Glück, Wohlstand, Liebe und Gesundheit noch stärker als zuvor mit einem Götterbild verknüpft werden konnten. Zunehmend treten pantheistische Allgottheiten, mit entsprechend vielfältigen Identifikationsangeboten, an die Stelle der einzelnen, scharf umrissenen alten Götterfiguren. Kosmische Symbole, erinnert sei an die Bilderwelt des orientalischen Gottes Mithras, gelten

als Hinweise göttlicher Allmacht. Neue Götter wurden im Zentrum wie in der Peripherie des römischen Reiches eingeführt und in der Gegenüberstellung mit den traditionellen Göttern legitimiert.

Da die Götterbilder nicht nur in Heiligtümern, sondern auch in profanen Kontexten wie Thermen, reichen Stadthäusern oder Villen allgegenwärtig waren, entstand am Ort eine eigene dynamische Auseinandersetzung mit den Monumenten. Bezüge zwischen den Götterbildern selbst, aber auch mit der übrigen Raumausstattung konnten hergestellt, ja wie ein Netzwerk verdichtet werden. Reflektionen über die Götterbilder erschließen sich insbesondere im Kontext der so genannten zweiten Sophistik, einer geistesgeschichtlichen Strömung vom Ende des 1. bis zur Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. Im Sinne des Bildungsideals der Paideia sollte ein offener, dynamischer Diskurs zwischen den bildenden Künsten, der Bildhauerei, der Malerei, der Dichtkunst und Literatur geführt werden. Im Zentrum des gedanklichen Austauschs standen häufig die Götterbilder. Die Bildwerke dienten der Wissensverfestigung als auch Neuorientierung. Wie dynamisch diese Vorgänge der Wahrnehmung gewesen sein müssen, wird daraus ersichtlich, dass innerhalb des reichen griechischen und lateinischen Vokabulars zu antiken Götterbildern keine klaren Definitionen vom Wesen des Göttlichen vorliegen.

Zum Gelingen der Veranstaltung und zum Zustandekommen der Publikation haben viele beigetragen. Das Internationale Kolleg Morphomata der Universität zu Köln finanzierte die Tagung sowie den Druck der Publikation und übernahm die Organisation der Veranstaltung. Dr. Marcus Trier, Direktor des Römisch-Germanischen Museums der Stadt Köln, ermöglichte die Durchführung des Eröffnungsvortrags in den Räumen des Museums. Die Archäologische Gesellschaft Köln unter ihrem Vorsitzenden Prof. Dr. Hansgerd Hellenkemper trug zum Gelingen mit einer namhaften Publikationsförderung bei. Dr. Semra Mägele übernahm in gewohnter Zuverlässigkeit und Sorgfalt die redaktionelle Überarbeitung der Manuskripte. Allen Genannten danken wir herzlich für freundschaftliche Zusammenarbeit und großzügige Unterstützung, im Besonderen auch den Teilnehmern des Kolloquiums, die mit ihren Vorträgen und engagierten Diskussionsbeiträgen die Veranstaltung zum Erfolg geführt haben.

Dietrich Boschung, Alfred Schäfer

FRIEDERIKE NAUMANN-STECKNER

SKULPTUREN NACH DER ATHENA PARTHENOS IN DEN PROVINZEN

Eine Kopfreplik der Athena Parthenos, einer der Statuen des Phidias, des berühmtesten Künstlers bei allen Völkern,¹ gemäß dem Enzyklopädisten Ampelius gar eines der antiken Weltwunder,² steht im Römisch-Germanischen Museum Köln an prominenter Stelle, vor einer Schauwand aus buntem Marmor (Abb. 1). Stark beschädigt und durch dunkle Flecken in seiner Schönheit etwas beeinträchtigt, gehört der Parthenos-Kopf nicht zu den bevorzugt betrachteten Kunstwerken der heutigen Besucher.³ Diese Gleichgültigkeit gegenüber dem Bildwerk ist ein eher neues Phänomen: Die Qualitäten des Parthenos-Kopfes wurden direkt nach seiner Auffindung durchaus erkannt.

Die Fundumstände beschrieb der Geheimrat Schaaffhausen anlässlich der Winckelmann-Feier in Bonn 1885:⁴ „Im Juni 1882 wurde auf dem Neumarkt, 4 m vor dem Haus des Herrn Robert Heuser (Nr. 8) und in dessen Gegenwart bei der Anlage eines Kanals eine schwarze Kugel zu Tage gefördert, die schon auf den Schuttkarren geladen werden sollte, als sorgfältiges Waschen und Bürsten einen zwar stark beschädigten, aber schön gearbeiteten Kopf einer römischen Marmorstatue erkennen ließ. In der nächsten Umgebung befand sich noch ein Stück einer Inschrifttafel mit den Buchstaben S P, das Bruchstück einer Säule von 20 cm Durchmesser, beide aus Muschelkalk, und ein aus Schiefer und Trassmörtel gemauertes Fundament von 1,25 m im Quadrat. Die Unterkante des Fundamentes lag 4 m unter dem heutigen Pflaster und 1 m tief im Lehm Boden, über dem 3 m hoch der Schutt lag. So stark darf man hier

1 Plin. *nat.* 36, 18.

2 *Liber memorialis* 8; vgl. Lanowski 1965, 1029.

3 Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv. Stein 626; H o,26 m.

4 Schaaffhausen 1886, 236.



1 Kopfreplik der Athena Parthenos vom Kölner Neumarkt
im Römisch-Germanischen Museum

also die Erhöhung des Bodens seit römischer Zeit schätzen [...]“ Schaaffhausen kam zu dem Schluss, dass auf einem Podest an der Hauptstraße durch das römische Castrum auf einem freien Platz in vespasianischer Zeit eine Statue der Roma aufgestellt worden sei. Der Kopf sei etwas unterlebensgroß, vermutlich eine griechische Arbeit und habe wohl zu einer Sitzstatue gehört.

Robert Heuser schenkte den Kopf – offenbar unmittelbar nach der Auffindung – dem Wallraf Richartz-Museum für seine Abteilung römischer Altertümer. Der Kopf erscheint allerdings nicht im Zugangsinventar, er wurde erst 1902 ins Museumsinventar eingetragen.

Als erster erkannte bereits 1889 Ulrich Köhler, dass es sich bei dem Neufund um „nichts Geringeres als eine Nachbildung vom Kopf der Athena Parthenos des Pheidias“ handle.⁵

Schaaffhausens und Köhlers Überlegungen widersprach vehement Georg Loeschcke zwei Jahre später unter Berufung auf einen Brief von Herrn Heuser:⁶ „Hiernach ist der Kopf zufällig beim Kanalgraben gefunden. Bei Nachgrabungen in der Umgebung fanden sich in einer ca. 3 m

⁵ Vgl. Furtwängler 1889, 47.

⁶ Loeschcke 1891, 1 f. Anm. 2.

hohen Schuttschicht werthlose römische Bautrümmer [...]. Die Inschrift setzt Bücheler in das 1. Jahrhundert n. Chr. und hält die Ergänzung Vespasianus für wahrscheinlich. Ich glaube nicht, dass diese Angaben dafür sprechen, dass Basis, Inschrift, Säule, Athenakopf zusammen gehören und dass irgend welche Folgerungen für die Benennung oder ursprüngliche Aufstellung des Kopfes aus ihnen gezogen werden darf. Die schlechte Erhaltung und der Umstand, dass nichts vom Körper der Statue zum Vorschein gekommen ist, sprechen eher dafür, dass der Kopf schon im Altertum an diese Stelle verschleppt worden ist.“

Loeschcke untersuchte den Kölner Kopf im Verhältnis zu den damals bekannten Repliken, immer mit Blick auf die Rekonstruktion des phidiasischen Originals.⁷ Sein Ausgangspunkt waren Form und Schmuck des Helmes. Der Schmuck des Stirnschirmes bestehe beim Kölner Kopf verkürzt aus drei großen Pegasoi und vier kleineren Rehen; dass die Beine der Tiere auf dem Stirnschild des Helmes auflägen, sei Bequemlichkeit des Marmorarbeiters. Der schlecht erhaltene mittlere Helmbusch sei, wie am Urbild, eine Sphinx, die Tiere rechts und links jedoch nicht Pegasoi, sondern, wie Schaaffhausen bereits erkannt habe, Wölfe. Der „von Römern für Römer“ gemachte Kopf stelle damit nicht Athena dar, sondern Minerva: er habe wohl „zu einem von der römischen Besatzung Kölns verehrten Cultbild“ gehört. Für das phidiasische Original sei an diesem Kopf jedoch erstmals zu lernen, dass die Rankenspiralen am Helm ihren Ausgangspunkt am unteren Ende des mittleren Bügels nähmen. Und auf den Wangenklappen seien die Reliefbilder der Greifen, die das anliegende Hinterbein auf eine Stufe gestellt haben, eine wenig beachtete, ansprechende Variante.

Im Rahmen der Tagung *Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit als Ausdruck religiöser Vorstellungen* sollte geprüft werden, ob der Kölner Kopf Eigenheiten aufweist, die charakteristisch sind für Skulpturen in der Provinz Niedergermanien oder überhaupt für rundplastische Parthenosbilder in den Provinzen und ob es irgendwelche Anhaltspunkte für den Grund der Aufstellung der Statue gibt und damit für ihre Deutung.⁸ Ein

⁷ Ebd., 3–6.

⁸ Mein Dank gilt Dietrich Boschung und Alfred Schäfer für die Einladung zur Teilnahme an der Tagung *Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit als Ausdruck religiöser Vorstellungen* (Köln 20. bis 22. Juni 2012), Ursula Höckmann für langjährige Unterstützung und stete Diskussionsbereitschaft beim Thema *Athena Parthenos*, Marion Euskirchen und Wilfried Geominy für manchen Hinweis und nicht zuletzt Cornelius Steckner und Silke Haase für das akribische Skalieren der Athena-Fotografien.



2 Nach-Schöpfung der Athena Parthenos in Nashville durch Alan Le Quire, von Lou Reed vergoldet und bemalt

Blick auf die Gesamtüberlieferung der Parthenosrepliken ist dazu unerlässlich.

Gibt man, wie es inzwischen Usus ist, bei Google *Athena Parthenos* ein, erhält man ein buntes Kaleidoskop von Bildern, angefangen von der Varvakion-Statuette, dem „Schoßkind der philologischen Archäologie“ nach Julius Lange,⁹ bis hin zur Athena im Marvel Comic, in einer

9 Pollak 1901, 146.

Reihe mit Spider Man. Unsere Vorstellung wird heute dominiert von der 1:10-Rekonstruktion von Neda Leipen in der Ausführung von Sylvia Hahn in Toronto¹⁰ und der 1:1 Nach-Schöpfung in Nashville durch Alan Le Quire 1982–1990 aus Gips, die im Jahr 2002 von Lou Reed vergoldet und bemalt wurde (Abb. 2).¹¹

Basis dieser Rekonstruktionen wie aller vorangegangenen Überlegungen zur virtuellen Wiedergewinnung der nach Plinius d. Ä.¹² 26 Ellen, also 12 m großen Statue aus Gold und Elfenbein sind die verkleinerten Repliken, Nachbildungen und Reflektionen, aber auch Umschöpfungen, Varianten und Zitate, die zwischen Köln und Koul Ova gefunden und auf dieses Kultbild¹³ bezogen wurden (Abb. 3). Die Repliken wurden vielfach und unter den verschiedensten Gesichtspunkten aufgelistet



3 Fundorte der Nachbildungen der Athena Parthenos (ohne Münzen)

¹⁰ Leipen 1971.

¹¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Athena_Parthenos (letzter Zugriff: 12.5.2014).

¹² Plin. *nat.* 36,18.

¹³ So Paus. 1,24,5. Zur Problematik von Kultbild oder Weihebild, zusammenfassend Nick 2002, 9–28.

und kritisch untersucht,¹⁴ zuletzt von Neda Leipen nach Material,¹⁵ von Pierre Demargne nach ihrer Entstehungszeit,¹⁶ von Gabriele Nick nach Fundorten.¹⁷ Ebenso zahlreich sind seit jeher die Überlegungen, was die genannten Nachbildungen leisten konnten oder leisten sollten, also wie und zu welchem Zweck sie angefertigt wurden, verkürzt: ob sie Kult-, Symbol-, Ausstattungs- oder Andenkenkopien sind.¹⁸ Die Replikatoren konnten vom Urbild sicher keine Gipsabgüsse nehmen, was für Nachbildungen in kleinerem Maßstab auch sinnlos ist. Eine Zeichnung *vor* der Statue, wobei der Kopist in der Cella des Parthenon vor der Figur arbeitete, oder eine Skizze *nach* der Statue, wobei er im Atelier seine Erinnerung reflektierte, muss wohl genügt haben.¹⁹

Eine erste Zusammenschau der Repliken bestätigt das von Nick aufgezeigte Ergebnis: Das Kultbild der Athena Parthenos wurde schon wenige Jahre nach der Aufstellung und bis in das 3. Jahrhundert n. Chr. immer neu rezipiert. So spiegelt beispielsweise ein attischer Kolonettenkrater aus Gela aus den Jahren 430/420 v. Chr. die Statue des Phidias im Parthenon, wenn auch ohne Schild.²⁰ Wesentliche formale Charakteristika des Kultbildes wurden seit der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. auch für die handelnde Athena auf Weih- und Urkundenreliefs Athens übernommen – wie beispielsweise die Stütze unter der rechten Hand der Göttin.²¹

Den weithin verbreiteten Ruhm des phidiasischen Bildes belegen die Münzen. León Lacroix zeigte auf, dass in verschiedenen griechischen Städten des Mutterlandes, in Sizilien und in Kleinasien seit dem späten 5. und bis ins 2. Jahrhundert v. Chr. Tetradrachmen, Drachmen und Statere geprägt wurden, die das Standbild mit der Nike vorstellen oder den Kopf mit phantastisch dekoriertem Helm – mehr oder weniger freie Variationen.²² Zeitgleich bezeugen Tonmodel und kleine Köpfe die Wertschätzung des

14 z. B. Schreiber 1883; Robinson 1911; Collignon 1914, 191–201; Langlotz 1947, 56; Schuchhard 1963; Schiff 1973; Alschner 1982, 121.

15 Leipen 1971, 3–15.

16 Demargne 1984, 977 f. Nr. 212–233.

17 Nick 2002, 236–257.

18 Vgl. Weber 1993, 83.

19 Vgl. Leipen 1971, 3.

20 ARV² 1114,9; Schefold 1937, 31 Abb. 1; Kossatz-Deissmann 1981, 101 Nr. 420.

21 Beispielsweise Schollmeyer/Grassinger 2008, 220 f.

22 Lacroix 1949, 276–278.

Bildes u. a. in Korinth, Eretria und auf Keos²³ – eine von Athen geförderte Souvenirindustrie.²⁴ Die kostbaren und elaborierten Schmuckmedaillons aus Gold hingegen, wohl nicht zufällig mit der Eule auf der Wangenklappe, stammen dann aus den reichen Gräbern hellenisierter Fürsten.²⁵

Monumental war die Rezeption im 2. Jahrhundert v. Chr. in kleinasiatischen Städten: ein akrolithes, im Maßstab 1:2 nachgebildetes Kultbild aus dem Tempel der Athena Polias in Priene aus parischem Marmor,²⁶ die über 3,50 m hohe, im großen Bibliothekssaal hinter dem Athena-Heiligtum in Pergamon aufgestellte Statue aus pentelischem Marmor,²⁷ von Martha Weber Symbolkopie genannt, sowie möglicherweise auch eine Statue von der Akropolis in Notion.²⁸ Ihre Grundform wird vernünftigerweise in den Steinbrüchen im Pentelikongebirge bzw. auf Paros angelegt worden sein; offen bleibt, wo die Statuen den letzten Schliff erhielten.

In der Forschung besteht Konsens, dass die Statue der Athena Parthenos insbesondere in claudischer Zeit, in hadrianisch bis spätantoinischer Zeit und im 3. Jahrhundert n. Chr. kopiert worden sei.²⁹ Die chronologische Feindifferenzierung hintanstellend, ist vor Überlegungen zu unterschiedlicher Rezeption des Werkes in den verschiedenen Provinzen des Imperium Romanum grundsätzlich die Frage zu stellen: Was bedeutet in diesem Fall eigentlich Provinz?³⁰ Wird nicht ein Bildhauer vor Ort, der möglicherweise die Chance hat, bei fortschreitender Arbeit am Original Proportionen und Details nachzuprüfen, mit anderer Bildtreue kopieren als jener, der fernab vielleicht normierenden stadtrömischen Tendenzen folgt? Und wie sind im Gegensatz zu Werktreue hauptstädtischer Kunst-

²³ Leipen 1971, 13 Nr. 53; Davidson 1952, 62 Nr. 471 Taf. 45.

²⁴ Zur Souvenirindustrie in der römischen Kaiserzeit vgl. Künzl/Koeppl 2002, bes. 63–65.

²⁵ Leipen 1971, 10 Nr. 38; Williams/Ogden 1994, 144 Nr. 87.

²⁶ Weber 1993, 83–99; Nick 2002, 195 mit Anm. 1306, Nr. A 36 mit Überlegungen zur Datierung; Demargne 1984, 978 Nr. 231; Karanastassis 1987, 326 Anm. 11.

²⁷ Hoepfner 1996, 27f.; Nick 2002, 249 A 35; Niemeier 2011, 559 f.; Karanastassis 1987, 325.

²⁸ Die Ikonographie ist unbekannt, vgl. Nick 2002, 197. 250 Nr. A 37 (von Weber 1993 in das 5. Jahrhundert v. Chr., von Nick 2002 hellenistisch oder hadrianisch datiert); Karanastassis 1987, 326 Anm. 11.

²⁹ Die Reliefbilder und die zahlreichen Gemmen mit Parthenosbild, die mehrheitlich aus dem Kunsthandel und ohne ursprüngliche Herkunftsangabe überliefert sind, werden hier nicht einbezogen.

³⁰ Vgl. von Hesberg 1995 passim.

wille einerseits, lokale Eigenheiten und Traditionen, also ‚Kunstdialekte‘, andererseits zu fassen?

Aus diesen Erwägungen wurden zunächst die in Athen gefundenen rundplastischen Repliken gesichtet (Tabelle 1, Abb. 4):

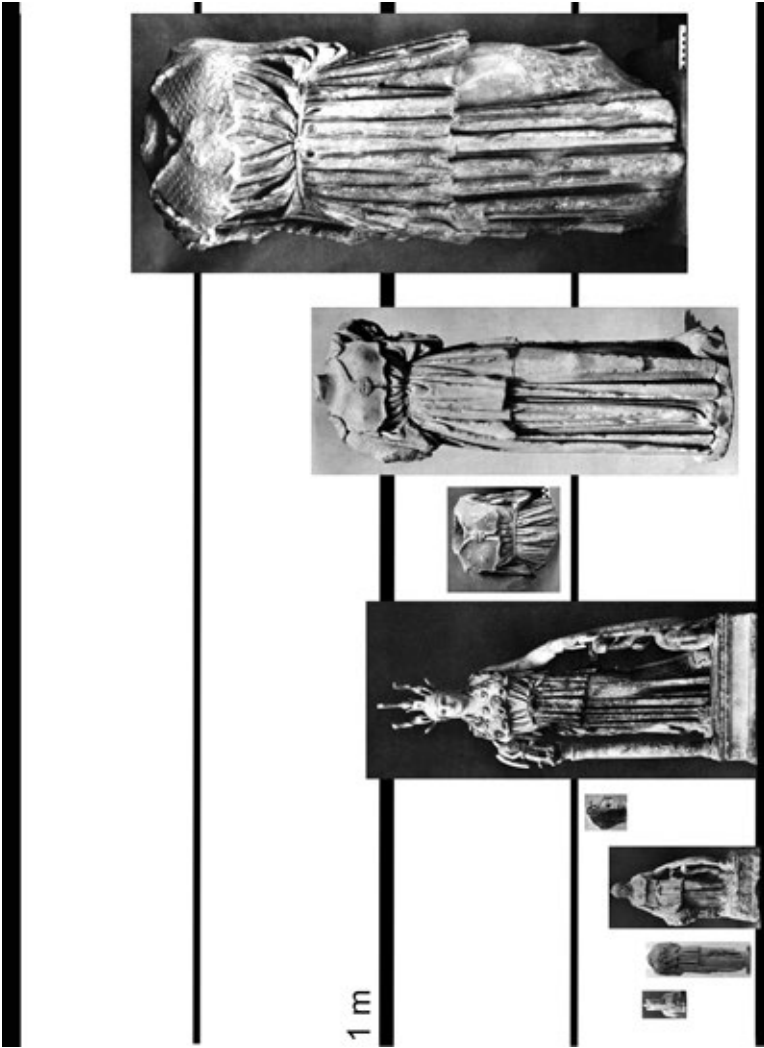
OBJEKT	FUNDSTELLE	MATERIAL (MARMOR)	MAßE (H)	MUSEUM	REFERENZ	DATIERUNG
Köpfchen A	Akropolis (?)	pentelisch	0,06 m	Akropolis Mus. 647	Nick 2002 A 16	250/260 n. Chr.
Statuette, Frg.	unbekannt	pentelisch	ca. 0,11 m	Princeton	Nick 2002 A 9	antoninisch
Statuette Enneakrunnos	Vereinshaus der Iobakchen	pentelisch	o. Kopf 0,28 m	Athen NM 3533	Nick 2002 A 8	um 160 n. Chr.
Lenormant-Statuette	1859 Pnyx, Werkstatt?	pentelisch	0,42 m m. Basis	Athen NM 128	Nick 2002 A 14	noch 2. Jh. n. Chr.
Statuette, Frg.	Akropolis	pentelisch	noch 0,33 m	Akropolis Mus. Depot	Leipen 1971 Nr. 11	römisch / Kopf severisch
Varvakion-Statuette	römisches Gebäude	pentelisch	1,04 m (M 1:12)	Athen NM 129	Nick 2002 A 15	hadrianisch / 1. H. 3. Jh. n. Chr.
Statuette	Agora	pentelisch	o. Kopf 1,14 m	Athen Agora 2337	Shear 1940 Taf. 59 b	?
Torso	Akropolis, Propyläen	pentelisch	ca. 1,57 m	Akropolis Mus. 1362	Nick 2002 A 10	spätantoninisch

Tabelle 1 Repliken der Athena Parthenos aus Athen

Aus Athen blieben überwiegend kleinformatige Repliken der Athena Parthenos erhalten. Die Figuren waren möglicherweise in (festen?) Größenabstufungen hergestellt worden: Ca. 1 Elle hoch (wie die Statuetten Lenormant und Enneakrunnos), gut 2 Ellen hoch (wie die Varvakionstatuette und die Statuette im Depot des Akropolismuseums), unterlebensgroß, leicht überlebensgroß. Alle Statuetten und Statuen bestehen aus pentelischem Marmor (sofern die Materialbestimmung nicht präsumtiv ist): demnach wurden alle Figuren vor Ort geschaffen, wie nicht anders zu erwarten.

Eine Einzelbetrachtung ergibt eine bunte Mischung auffälliger Elemente und Details: kompakte und überschlankte Figuren; gerundete oder nahezu waagrecht abschließende, schlichte und überreich mit Schlangen verzierte oder auch schuppenbesetzte Aegis; dicht am Hals oder nahe dem Aegissaum aufgesetztes Gorgoneion; zusätzlicher Schultermantel; hohe oder die Taille betonende, straffe oder lockere Gürtung; unterschiedlich gebundene Gürtelenden.

Auch ein Vergleich der wenigen erhaltenen Köpfe zeigt eine breite Varianz: sanft gerundet, dreieckig, gedrunken bis fast kubisch. Bei der gewaltigen Größenreduktion wurde der Helmschmuck der Rundskulpturen jeweils auf die drei Helmbusche beschränkt, getragen jeweils von einer Sphinx in der Mitte und zwei Tieren rechts und links.



4 Repliken der Athena Parthenos aus Athen

Die unfertige Statuette Lenormant gilt als Werkstattfund.³¹ Die Statuette Enneakrunnos stand offenbar im Bakcheion, im Vereinshaus der Iobakchoi: Ursprünglich wohl ein religiöser Verein, waren geselliges Zusammenkommen zu Mahlzeiten und Festen nun Hauptzweck des Kultlokals. Ob die drei auf der Akropolis ausgegrabenen Bildwerke dort als Weihgeschenke aufgestellt gewesen waren oder ob sie dort in Läden zum Verkauf standen, bleibt offen.³²

Paulina Karanastassis fasste 1987 ihre entsprechenden Beobachtungen folgendermaßen zusammen:³³ In Athen stellte man (erst) seit der Zeit Kaiser Hadrians wieder Repliken der Athena Parthenos her bzw. auf. Die neue Wertschätzung des phidiasischen Athenabildes gründet in einer Zunahme des panhellenischen Bewusstseins in Anbetracht der politischen Ohnmacht und ist eine Rückbesinnung auf die eigene glorreiche Vergangenheit.

OBJEKT	FUNDORT	FUNDSTELLE	MATERIAL	MAßE (H)	MUSEUM	REFERENZ	DATIERUNG
Statuette	Argos	zwischen Theater und Straße	argivischer Marmor	0,85 m o. Kopf	Argos	Nick 2002 A 6	römisch, nach hellenistischem Zwischenbild, 160 n. Chr.
Statuette, Frg. Unterkörper	Delphi	?	Marmor	unbekannt	Delphi	Nick 2002 A 12	Ende 2. Jh. n. Chr.
Statuette	Epidauros	Bad	Marmor	0,54 m m. Basis	Athen NM 276	Nick 2002 A 13	2. H. 2. Jh. n. Chr.
Statuette	Kartheia auf Kea	Athena-Tempel	Marmor	<i>mikros</i> (o. Kopf)	?	Nick 2002 A 11	späthellen. / Ende 2. Jh. n. Chr.
Torso	Karthaia	nordwestlich der Akropolis beim Athena-tempel	parischer Marmor	Hals-Knie 0,34 m	?	Grainger 1905, 349	keine Details erkennbar (Ende 5./4. Jh. n. Chr.?)
Statuette	Korinth	Westterrasse		lebensgroß	Korinth S 2335	Scranton 1951, 70 Taf. 27,2	1. Jh. n. Chr.
Statuette der Kleainete	Nordeuböa Skopelos (?)	Weihgeschenk	Hymettos-Marmor	0,66 m	Athen NM 682	Nick 2002 A 7	160 n. Chr.
Statuette	Patras		pentelischer Marmor	0,86 m (o. Einsatzkopf)	Patras Inv. 6	Nick 2002 A 5	Anfang 2. Jh. n. Chr.
Kopf-fragment	Larissa	Tempel (?)	Marmor	überlebensgroß	Larissa L 933	Nick 2002 A 2	2. Viertel 2. Jh. n. Chr.

Tabelle 2 Repliken der Athena Parthenos in der Provinz Achaia

31 Schuchhardt 1963, 46 f.

32 Bekanntestes Beispiel für den Verkauf von Devotionalien im Tempel: Matthäus 21,12.

33 Karanastassis 1987, 336 f. 398.

Im übrigen Achaia kann man ähnliche Tendenzen feststellen wie in Athen (Tabelle 2, Abb. 5). Abgesehen von einem überlebensgroßen Akrolithbild in Larissa sind ausschließlich Repliken im Statuettenformat überliefert, von *mikros* bis zu gut einem Meter Höhe. Die Repliken sind äußerst individuell gestaltet, sowohl in den Proportionen wie in Art und Höhe der Gürtung, in Länge und Fall des Peplos-Überschlags und insbesondere in der Form der Aegis. Bei allen Repliken ist die Absicht, Athena Parthenos nachzubilden, jedoch offensichtlich. Das Grundschema der Figur war den Bildhauern geläufig. Die Kopisten nahmen sich aber erhebliche Freiräume für Veränderungen, sowohl in der Figurenanlage wie bei den meisten Detailformen.

Nicht für alle Statuetten ist gesichert, aus welchem Marmor sie bestehen. Die Repliken mögen vor Ort aus einheimischem Marmor geschaffen worden sein – die Statuette in Argos beispielsweise ist aus argivischem Marmor. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass auch Statuetten aus Athen importiert wurden.

Die Statuette aus Nordeuböa (Skopelos?) ist durch eine Weihinschrift als Stiftung einer Kleinete ausgewiesen. Auch eine als *mikros* bezeichnete Figur aus Kartheia war wohl ein Weihgeschenk, stammt sie doch aus dem Athenatempel. In Epidauros wurde die Parthenos-Statuette in einem Badeanlage entdeckt, dort diente sie wohl zum Schmuck des Raumes.³⁴ Aus welchem Grund die übrigen Statuetten aufgestellt wurden, ist unbekannt.

Die meisten Statuenrepliken sind in bzw. aus Rom überliefert, exakte Fundortangaben bilden allerdings die Ausnahme, denn nahezu alle Bildwerke gehören zu Sammlungen, die seit der Renaissance in Rom zusammengetragen wurden (Tabelle 3, Abb. 6).

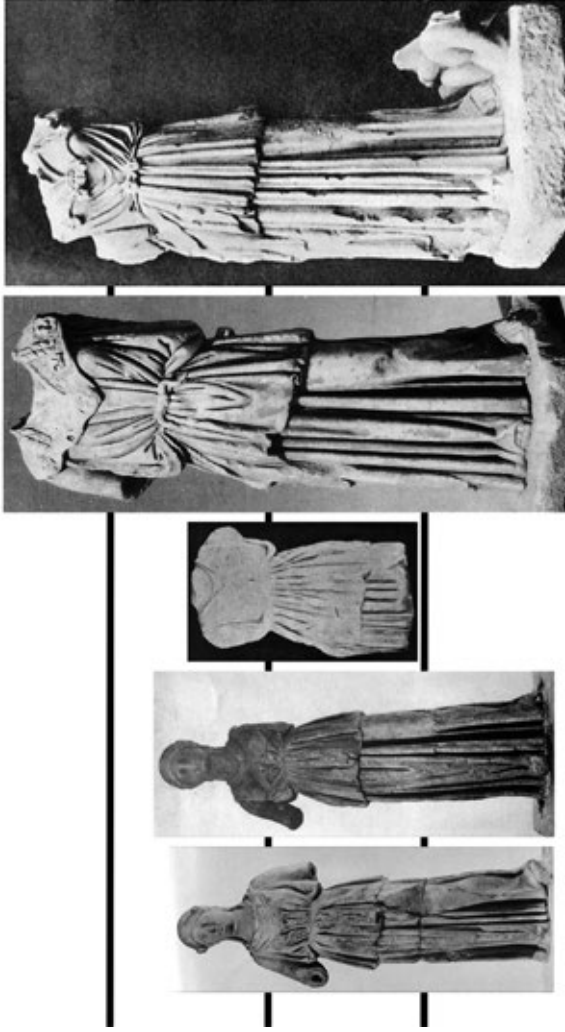
Deutlich lassen sich Größenstufen unterscheiden: überlebensgroß, knapp lebensgroß, 2/3 lebensgroß, Miniaturformat.

Die vom Bildhauer Antiochos signierte Statue fällt durch stoffartige Aegis und besonders bewegten Saum des Peplosüberfalls auf. Richard Neudecker hat versuchsweise Antiochos mit dem von Plinius erwähnten Künstler Eniochos gleichgesetzt, doch bleibt die zeitliche Einordnung vage: der Künstler soll im späten 1. Jahrhundert v. Chr. gearbeitet haben,³⁵ die Statue wird jedoch in claudische Zeit datiert.

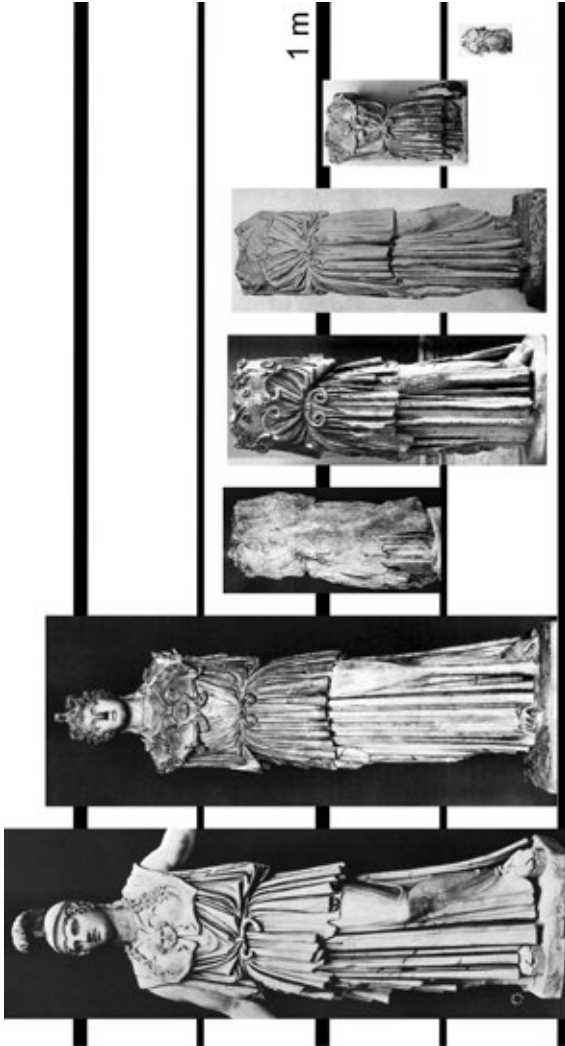
³⁴ Petersen 1886, 320 f.; Karanastassis 1987, 406.

³⁵ Neudecker 1996, 774 f. Nr. 24.

1 m



5 Repliken der Athena Parthenos in der Provinz Achaia



6 Repliken der Athena Parthenos in Rom

Trotz der unterschiedlichen Formate verblüfft die Ähnlichkeit markanter Details, u. a. der Proportionen, der Form der Aegis mit ihrer ausgeprägt unruhigen Kontur, dem betont V-förmigen Halsausschnitt und dem flachen Gorgoneion, dem an den Seiten tief herabhängenden Peplosbausch und dem Gürtel mit ornamental eingerollten Enden bei fünf der Statuen.

Diesen stadtrömischen Repliken lässt sich eine Athena Parthenos-Statue zugesellen, die in der Villa Santa Marinella bei der Bundesgenossen-Stadt Civitavecchia gefunden wurde. Dort wohnte der Überlieferung nach in severischer Zeit der Jurist Domitius Ulpianus.³⁶

OBJEKT	FO	FUNDSTELLE	MATERIAL	MAß (H)	MUSEUM	REFERENZ	DATIERUNG
Statue des Antiochos	Rom?	Slg. Ludovisi	pentelischer Marmor	2,35 m	Mus. Naz 8622	Nick 2002 A 17	claudisch? signiert
Minerve au Collier	Rom?	Villa Borghese	parischer Marmor	2,10 m	Louvre MA 91	Nick 2002 A18	1. Jh. n.Chr / hadrianisch?
Torso	Rom?	Slg. Massarenti	Marmor	0,98 m (Torso)	Baltimore, Walters Art Gallery	Nick 2002 A 23	östl. hellenistisch / späthadr. / antonin.
Statue	Rom?	Villa Wolkonsky	Marmor	1,34 m	Statue: Rom, Privatbesitz; Kopf: Florenz, Pal. Riccardi	Nick 2002 A 26	um 160 n. Chr.
Statue	Rom	Villa Ludovisi / Slg. Somzé	pentelischer Marmor	1,35 m o. Kopf	Morlanwelz-Mariemont B 146	Nick 2002 A 32	Ende 2. Jh. n. Chr.
Statue	Rom?	?	pentelischer Marmor	1,03 m o. Kopf	Rom, Villa Borghese	Nick 2002 A 28	2. H. 1. Jh. n. Chr. / flavisch / antonin.
Torso	Rom	Esquilin, Bad?	lunensischer Marmor	noch 0,62 m	Rom, Kons. Pal.	Nick 2002 A 29	antoninisch
Torso	Rom	Via Appia	weißer Marmor	noch 0,71 m	Rom, Privatbesitz	Nick 2002 A 24	frühantoninisch, antiker Import aus Griechenland
Statuette	Rom?	Kunsthandel Rom	Marmor	0,75 m o. Kopf	Privatbesitz	Nick 2002 A 34	220/230 n. Chr.
Torso	Rom	Castra	Marmor	0,21 m	Mailand, Mus. Civico	Nick 2002 A 30	

Tabelle 3 Repliken der Athena Parthenos in Rom

OBJEKT	FUNDORT	FUNDSTELLE	MATERIAL	MAß (H)	MUSEUM	REFERENZ	DATIERUNG
Statue	Civitavecchia, Santa Marinella	Castel Odalisci / Villa	Marmor	Statue: 1,82 m Kopf: 0,34 m	Statue: Civitavecchia Kopf: Paris	Nick 2002 A 25	um 160 n. Chr.

Tabelle 4 Replik der Athena Parthenos aus Civitavecchia

Mario Moretti hat die typischen Merkmale dieser Athena Parthenos-Statue aufgezeigt und als Ergebnis formuliert: Die Repliken Civitavecchia (Santa Marinella) und Villa Wolkonsky sind von derselben Hand skulpiert, als ähnlich erkannte Bildwerke – von der Minerva au Collier über die Torsi Baltimore und Rom, Konservatorenpalast bis zur Statue Borghese – folgen einem Entwurf und wurden in derselben Werkstatt hergestellt.³⁷

Die Statuen und Statuetten in Rom sollen aus parischem, pentelischem, lunensischem bzw. weißem Marmor bestehen; es müssten demnach an einem Werkplatz Marmorblöcke oder Halbfabrikate aus verschiedenen griechischen Steinbrüchen wie auch aus Carrara bezogen, vielleicht nach einem Zwischenmodell in Serien zu Athenastatuen weiterverarbeitet und schließlich in die Villen Roms wie in die weitere Umgebung geliefert worden sein. Da die Figuren hadrianisch bis spätantoninisch datiert werden, also aus einem Zeitraum von 40 Jahren stammen sollen, ist es vielleicht angebracht, Morettis Aussage modifizierend vorsichtig zu formulieren: Ein stadtrömischer Entwurf prägte längere Zeit die Bildhauerarbeiten der Athena Parthenos in verschiedenen Werkstätten.

Die Ausgrabungen in der Villa Santa Marinella erfolgten 1838 durch die Fürstin Sermoneta. Teil des Anwesens war eine Wandelhalle mit Exedra, die im 1. Jahrhundert n. Chr. erbaut und nachfolgend immer wieder umgestaltet wurde. Die Ausstattung der Villa erwies sich als uneinheitlich. Außer der Athena Parthenos-Statue werden zwei Statuen des Apollon, eine Gruppe Dionysos-Pan und zwei Meleager-Statuen aufgeführt, die von ihren antiken Besitzern offenbar zu unterschiedlichen Zeiten zusammengekauft worden waren. Ein einheitliches Bildprogramm lässt sich nicht feststellen.

Die kleine Statue im Konservatorenpalast wurde auf dem Esquilin in Rom in die Fundamente einer Thermenanlage verbaut gefunden und gehörte wohl zu einem nicht identifizierten Vorgängerbau.³⁸ Die Miniaturstatuette, die in Mailand aufbewahrt wird, stammt aus dem Bereich der Castra Praetoria in der Via del Macao, wo außer einem Marstempel durch inschriftliche Zeugnisse ein vielfältiger Kultbetrieb bezeugt ist. Aufgrund des Formats ist eine Verwendung als Weihgeschenk sehr wahrscheinlich.³⁹

Für die überlebensgroßen und lebensgroßen Parthenos-Statuen aus den Sammlungen Roms gibt es keine Hinweise über ihre Aufstellung. Man kann sie sich als Ausstattung luxuriöser Räume vorstellen, sowohl öffentlicher Gebäude als auch privater Villen und Gärten, und es liegt

³⁷ Moretti 1975, 243–247 Taf. 75.

³⁸ Nick 2002, 246 A 29.

³⁹ Förtsch 1997, 1025.

nur zu nahe, die unterschiedlichen Formate mit der finanziellen Potenz ihrer Auftraggeber zu korrelieren.

Nur wenige Athena Parthenos-Repliken sind jeweils aus den (übrigen) Provinzen des Imperiums nachgewiesen:

EPIRUS UND MACEDONIA

Eine mit Basis gerade 0,57 m große Statuette stammt aus Herakleia Lynkestis/Bitoli, eine lebensgroße Statue wurde in Apollonia im Atrium eines Wohnhauses gefunden. Trotz eher unregelmäßig-zapfigem Peplos-überschlag der Statuette Herakleia und schlichter Aegis der Statue Apollonia entsprechen beide dem in Rom bevorzugten Entwurf. Die Statue in Apollonia ist vom Athener Bildhauer Eumeros signiert,⁴⁰ dieser Meister wird das Werk kaum in Athen geschaffen haben, da er seine Herkunft explizit angibt. Da aus Rom wohl eher eine Statue ohne schweren Sockel importiert worden wäre, wird der selbstbewusste Kopist möglicherweise vor Ort nach charakteristisch hauptstädtischer Norm gearbeitet haben (Tabelle 5, Abb. 7).

OBJEKT	FUNDORT	FUNDSTELLE	MATERIAL	MAß (H)	MUSEUM	REFERENZ	DATIERUNG
Statue des Eumeros	Apollonia/ Epirus/ Illyrien	Wohnhaus, Atrium	Marmor	lebensgroß	?	Nick 2002 A 41	160 n. Chr.
Statuette	Herakleia Lynkestis / Bukova / Bitola		Marmor	0,57 m (m. Basis)	Belgrad	Nick 2002 A 40	frühantoni- nisch

Tabelle 5 Repliken der Athena Parthenos in Epirus und Macedonia

CRETAE ET CYRENAE UND SYRIA

Eine knapp lebensgroße Replik der Athena Parthenos wurde im Garten einer Villa bei Gortyn ausgegraben, eine unterlebensgroße im Hafengebiet von Apollonia bei Kyrene geborgen. Mit unterschiedlichen Fundortangaben – Tempel des Zeus Olympios bzw. Streufund in den Praefurnia der großen Kaiserthermen – ist eine Kopfreplik aus Kyrene veröffentlicht.⁴¹ Eine Kopie der Athena Parthenos-Statue mit Schrägaegis kennt man schließlich aus Palmyra – sie repräsentiert dort die Kriegsgöttin Allat (Tabelle 6).

⁴⁰ Herr 2001, 222.

⁴¹ Paribeni 1959, 59 Nr. 124 Taf. 77.



7 Repliken der Athena Parthenos in Epirus und Macedonia

OBJEKT	FUNDORT	FUNDSTELLE	MATERIAL	MAß (H)	MUSEUM	REFERENZ	DATIERUNG
Statuette	Mitropolis bei Gortyn	Garten einer Villa	Marmor	1,40 m (o. Kopf)	Herakleon 347	Nick 2002 A3	frühantoni- nisch
Kopf	Kyrene	Zeustempel? Thermen?	Marmor		Mus. Kyrene 14.177	Nick 2002 A 42	160 n. Chr.
Statue	Apollonia Libyen	Hafenbereich	Marmor	0,92 m (o. Kopf)	Apollonia Mus.	Nick 2002 A 43	antionisch
Statue der Allat	Palmyra	Tempel der Allat	pentelischer Marmor		Mus. Palmyra	Wielgosz 2010, 76 Abb. 4	hadrianisch- antoninisch

Tabelle 6 Repliken der Athena Parthenos in Cretae et Cyrenae und Syria

Die überslanke Athena Gortyn hat Merkmale der stadtrömischen Statuen des 2. Jahrhunderts n. Chr., wie beispielsweise die betonte Aegiskante verdeutlicht. Die kleine Athena aus Apollonia gibt sich mit der hohen Gürtung hellenistisch, ist aber trotzdem kräftig, fast untersetzt.

Und die Allat aus Palmyra ‚leiht‘ sich nur Stand- und Gewandmotiv und Helm der Parthenos bei ganz anderer Kopf- und Armhaltung und schräger Aegis.

DIE KLEINASIATISCHEN PROVINZEN

Während Athena Parthenos in hellenistischer Zeit in den Städten Kleinasien besonders stark rezipiert worden war, ist aus römischer Zeit lediglich eine Bronzestatuetten in Konya überliefert.⁴²

REPLIKEN AUS DEN WESTLICHEN PROVINZEN

Die wenigen Repliken aus den westlichen Provinzen sind untereinander in keiner Weise vergleichbar. Zu nennen sind eine sogenannte gallo-römische Tonstatuette in Genf, ein 0,07 m hohes Bronzeköpfchen aus Carnuntum⁴³ und der Kopf vom Kölner Neumarkt (Tabelle 7, Abb. 8).



8 Repliken der Athena Parthenos aus westlichen Provinzen

⁴² Fleischer 1971, 68.

⁴³ Fleischer 1967, 10. 43 f. Nr. 26 Taf. 23: „[...] innerhalb der österreichischen Bronzeplastik völlig einzigartig.“

OBJEKT	FUNDORT	FUNDSTELLE	MATERIAL	MAßE (H)	MUSEUM	REFERENZ	DATIERUNG
Statuette	Schweiz	?	Ton	0,19 m	Genf	Leipen 1971 Nr. 42	gallo-römisch
Kopf	Carnuntum	Lager	Bronze	0,07 m	Carnuntum 11927	Nick 2002 A 49	Kaiserzeit
Kopf	Köln	Neumarkt	pentelischer Marmor	0,26 m	RGM Stein 626	Nick 2002 A 39	ca. 100 n. Chr.?

Tabelle 7 Repliken der Athena Parthenos in den westlichen Provinzen

Anstatt eines (erneuten) Rekonstruktionsversuches des Kölner Parthenos-Kopfes, wie er von Küppers⁴⁴ geleistet wurde (Abb. 9), und weiterer zoologischer Bestimmungsversuche der Tiere am Helmschmuck aufgrund von Pfoten- und Schwanzresten, habe ich eine Synopse verschiedener Kopfrepliken aus Marmor versucht:

Zwei etwas überlebensgroße Köpfe schließen sich formal und ikonographisch zusammen und unterscheiden sich markant von den übrigen: der Kopf der Athena des Antiochos und der Kopf ‚Pollak‘ aus Unteritalien. Bei diesen beiden ist beispielsweise der Helmschmuck jeweils auf den mittleren Busch reduziert, vielleicht ein Merkmal von Repliken aus der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr.

OBJEKT	FUNDORT	FUNDSTELLE	MAßE (H)	MUSEUM	REFERENZ	DATIERUNG
Kopf	Larissa	Akropolis, Athenatempel	überlebens- groß	Larissa L 933	Nick 2002 A 2	2. Viertel 2. Jh. n. Chr.
Kopf der Statue des Antiochos	Rom?	?	ca. 0,53 m	Rom, Mus. Naz. 8622	Nick 2002 A 17	claudisch?
Kopf	Unter- italien	?	ca. 0,48 m	Chicago	Nick 2002 A 19	hadrianisch?
Kopf der Minerva au Collier	Rom?	?	ca. 0,40 m	Louvre MA 91	Nick 2002 A 18	1. Jh. n. Chr.?
Büste	Rom?	?	0,52 m	Neapel, Mus. Naz. 6303	Nick 2002 A 20; Gasparri 2009, Nr. 7	spät- hadrianisch?
Kopf	Rom	Horti Sallustiani	0,35 m	ehem. Berlin; verschollen	Nick 2002 A 22	spät- hadrianisch
Kopf	Civita vecchia	Villa	0,34 m	Louvre MA 3059	Nick 2002 A 25	um 160 n. Chr.
Kopf	Favaretto bei Viterbo	?	0,37 m	Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 1791	Nick 2002 A 21	hadrianisch
Kopf	Köln	Neumarkt Villa?	0,26 m	RGM 626	Nick 2002 A 39	100 n. Chr.

Tabelle 8 Vergleich der Köpfe von verschiedenen Athena Parthenos-Statuen

⁴⁴ Nach Auskunft von W. Geominy war dieser akademischer Zeichenlehrer in Bonn; die Nachbildung befindet sich in Bonn, Akademisches Kunstmuseum Inv. 432.



9 Rekonstruktion des Kölner Parthenos-Kopfes durch den Bonner akademischen Zeichenlehrer Küppers

Die im Format stärker reduzierten Köpfe zeigen trotz aller Unterschiede eklatante Gemeinsamkeiten. Die Bildhauer gaben Athena ein Gesicht mit gleichmäßig ovaler Kontur und eher zartem Kinn. Der Mund ist geschlossen mit etwas herabgezogenen Mundwinkeln. Der Helmrand ist stets weit in die Stirn gezogen, bei dem Kopf aus den Horti Sallustiani das *eulenängige* betonend sogar karikierend tief ausgeprägt. Der besondere

Helmschmuck der Parthenos ist den Bildhauern wichtig. Wiedergegeben sind immer die großen Stützfiguren des Helmbuschs und, auf ein elegantes Maß beschränkt, die Wangenklappen. Die Tierprotome über dem Helmrand wurden in Zahl und Plastizität unterschiedlich reduziert; dass bei der Replik Köln die Tiervorderbeine reliefartig auf dem Helmrand aufliegen, mag in ihrem leicht unterlebensgroßen Format begründet sein. Obgleich etwas kleiner, passt der Kölner Athena Parthenos-Kopf gut in das Spektrum der hauptstädtischen Repliken. Die Statue wird mit einiger Wahrscheinlichkeit in einer stadtrömischen Werkstatt hergestellt und von dort aus nach Köln importiert worden sein.

Die von Schaafhausen und Georg Loeschke beschriebenen Fundumstände helfen wenig bei der Frage, in welchem Kontext die Kölner Parthenos-Statue ursprünglichen aufgestellt war. Die Ausgrabungen 1929 am Neumarkt ließen auf den *insulae* dort oppidumzeitliche Töpferöfen erkennen. Später war dieses Stadtquartier mit Villen bebaut, die der 1979 in der Gertrudenstraße aufgedeckten Peristylvilla mit Wasserbecken geglichen haben mögen.⁴⁵ Die alten Ausgrabungspläne sind seit dem Krieg verschollen.⁴⁶ Einen baulichen Hinweis, dass die Statue der Athena als Göttin der Weisheit in einer Bibliothek gestanden haben könnte, gibt es nicht.⁴⁷

Insgesamt ist die Zahl der in Köln aufgefundenen rundplastischen Marmorskulpturen überschaubar. Zu nennen sind zum einen ursprünglich vielfach öffentlich und repräsentativ, als Zeichen der Loyalität aber auch privat aufgestellte Kaiserbildnisse,⁴⁸ zum anderen Privatporträts für die Selbstdarstellung im privaten Wohnhaus oder am Grab, letztere von ganz unterschiedlicher Qualität.⁴⁹ Eher kleinformatig ausgeführt ist die

⁴⁵ Thomas 1985, 3.

⁴⁶ Dies. 1993, 298.

⁴⁷ Vgl. Hoepfner 1996, 31. Entsprechend lässt sich auch die Nutzung des Hauses mit dem Philosophenmosaik in Köln nicht bestimmen, vgl. Klinckenberg 1906, 337 f.

⁴⁸ Reliefbildnis (!) des Augustus aus dem Praetorium, Inv. 53,952; überlebensgroßes Porträt des Claudius, wohl am Heumarkt gefunden, Inv. Stein 667; evtl. sogenannter Valerian II., an der südlichen Ecke von Schildergasse und Neumarkt gefunden. Vgl. Salzmann 1990, Nr. 5. 8. 18 und 140 f. mit Überlegungen zu den Werkstätten der Skulpturen. Zur Aufstellung römischer Kaiserbildnisse vgl. Pekáry 1985, 4–12. 22–28. 42–65.

⁴⁹ Bildnis einer Frau „wie Agrippina“, während des Siebenjährigen Krieges auf einem Kirchhof gefunden, Inv. Stein 564; Büste eines Mannes hadrianischer Zeit, am Neumarkt 36/38 gefunden, vielleicht von einem Grabbau an der Luxemburgerstraße oder einer Vorstadtvilla, Inv. 49,6;



10 In Köln gefundene Marmorskulpturen griechischer Kunstwerke (Meleager, Niobide, Venus)

Genreplastik, wie eine ‚Huckepackgruppe‘, der Kopf einer ‚trunkenen Alten‘ oder ein Pankopf.⁵⁰ Es sind allesamt Beispiele, die man sich als Schmuck von Grabbauten, aber auch als Dekor an Brunnen und in kleineren Peristylgärten vorstellen kann. Von den lebensgroßen oder nahezu lebensgroßen Marmorskulpturen blieben außer dem Athena Parthenos-Kopf der Kopf der ‚ältesten Niobide‘ nach der Florentiner Niobidengruppe erhalten, der am Neumarkt beim Neubau eines Geschäftshauses geborgen wurde,⁵¹ der Torso einer Replik vom Meleager des Skopas, am Domhof ausgegraben,⁵²

stark fragmentiertes Bildnis eines jungen Mannes, von der ehemaligen Rheininsel, Inv. 50,196; drei Porträts in der Grabkammer Köln-Weiden, s. Salzmann 1990, Nr. 9–10.14; zuletzt Noelke 2008, bes. 452–455 Abb. 17–26.

50 ‚Huckepackgruppe‘ Inv. 56,90 von der Luxemburger Straße; ‚Trunkene Alte‘ Inv. 69,414, gefunden westlich des alten Domes; Pankopf Inv. 69,2, gefunden in einem Brunnen am Dom.

51 Inv. RGM 49,10. Geominy 2010, 267–279.

52 Inv. Stein 549; Borger 1977, 60 Abb. 225.

und der Oberkörper einer Replik einer Aphrodite nach Praxiteles, der die Zeiten als Pflasterstein in der Hohe Straße überstand (Abb. 10).⁵³

Phidias und seine Athena Parthenos, Praxiteles und seine Aphrodite, Skopas und der Meleager, die Niobidengruppe: Es sind genau diese Künstler und vielfach die genannten Werke, die seit der späten Republik und insbesondere in der frühen Kaiserzeit in Rom geschätzt wurden bzw. begehrt waren. Von Raffgier, aber auch von Leidenschaft für die Kunstwerke der griechischen Klassik getrieben, hatten römische Eroberer, Statthalter oder Nobiles originale Kunstwerke aus den besiegten Städten Siziliens und Griechenlands entführt oder angekauft, um ihre Villen und Landhäuser mit Statuen und Bildwerken auszustatten, „die sich für das Gymnasium und die Arcaden eignen“.⁵⁴ Der private Ausstattungsluxus nahm in der Kaiserzeit weiter zu.⁵⁵ So würdigt Plinius d. Ä. nicht nur die berühmten griechischen Bildhauer und ihre herausragenden originalen Werke in den Städten Griechenlands, er führt auch aus, welche Standbilder zu seiner Zeit in den Tempeln und Gärten, Säulenhallen und Sammlungen römischer Kunstliebhaber standen.⁵⁶ Offenbar gab es in Rom regelrechte Lager, in denen alte und neue Skulpturen für den Kunstbetrieb vorgehalten wurden.⁵⁷ Als Originalbildwerke für die kunstinteressierte und vermögende Oberschicht Roms nicht mehr zu erreichen waren, ließ man die Arbeiten in großem Umfang in „passendem Material und Format“ kopieren. In den Säulenhallen der Villa dei Papiri bei Herculaneum beispielsweise waren mindestens 84 Statuen, Hermen und Büsten aus Bronze und Marmor aufgestellt, darunter Kopien von Werken des Phidias und des Skopas, aber auch eine Gruppe Danaiden, deren Schicksal nicht weniger tragisch war als das der Niobiden.⁵⁸ Nahezu lebensgroße Skulpturenrepliken eigneten sich zur Ausstattung kleinerer privater Villen in besonderem Maße, sie schufen ein angenehmes Ambiente und bezeugten den Kunstsinn des Hausherrn: Der Ruhm der Urbilder fiel auf den Villenbesitzer zurück, die Fülle der aufgestellten Werke offenbarte den Reichtum des Hauses.⁵⁹

⁵³ Naumann-Steckner 2005, 4–19; erh. H 0,34 m; auf 1,40 m zu ergänzen.

⁵⁴ Vgl. Cic. *Verr.*; Cic. *Att.* I 4.

⁵⁵ Vorster 1998.

⁵⁶ Plin. *nat.* 36, 9–43; Zu den Normen vgl. Zanker 1979, 286 f.

⁵⁷ Neudecker 1988, 115 f.

⁵⁸ Wojcik 1986, 203–207.

⁵⁹ Neudecker 1988, 122.

Die römische Oberschicht, die für einige Jahre oder auch dauerhaft in den neuen Städten der nördlichen Provinzen ihr Domizil aufschlug, war bestrebt, ihren gewohnten Lebensstil dort aufrecht zu erhalten. Die herrschaftlichen Villen wurden nach mediterranem Entwurf gebaut, mit Säulenumgängen und Peristylhöfen.⁶⁰ Wie in Rom und den Städten Italiens wurden sie mit den zur Norm gewordenen Annehmlichkeiten ausgestattet, mit Hypokaustheizung, fließendem Wasser und Wandmalerei.⁶¹ Importierte Kopien der Statuen der griechischen Meister trugen dazu bei, sich auch in der fernen germanischen Provinz als Teil der römischen Kultur zu fühlen. Zu den importierten Götterbildern gehörte auch die Athena Parthenos vom Neumarkt in Köln. Möglicherweise war der Auftraggeber der Besitzer eines reichen Stadthauses im Zentrum der *Colonia Claudia Ara Agrippinensium*. Ausgewählt wurde nicht etwa eine freie Nachahmung des griechischen Originals, die in einer ortsansässigen Werkstatt aus Kalkstein gearbeitet worden wäre. Vielmehr wurde eine importierte Nachbildung aus Marmor bezogen, die mit hoher Wahrscheinlichkeit aus einer stadtrömischen Werkstatt stammte. Der stadtrömische Kunstmarkt schien am ehesten die Gewähr für eine relativ getreue Nachbildung des hochklassischen Meisterwerks zu geben. Die Orientierung an Rom verriet Geschmack, Kunstkennerchaft und nicht zuletzt Kaufkraft des neuen Besitzers. Daher verwundert es auch nicht, dass die Werke der griechischen Meister in der Regel nicht aus Kalkstein gearbeitet worden sind. Für die Rezeption klassischer Götterbilder in den germanischen Provinzen Roms war die Orientierung am stadtrömischen Kunstmarkt prägend, wie die Athena Parthenos aus Köln beispielhaft zeigt. Nicht die Schule von Hellas, Athen, sondern das Haupt der Welt, Rom, bestimmte den Ausstattungsluxus mit Götterbildern bis an die Nordgrenzen des römischen Reiches.

LITERATURVERZEICHNIS

Alscher 1982 Alscher, Ludger: Griechische Plastik, II,2. Berlin 1982.

ARV² Beazley, John D.: Attic Red-figure Vase-painters. 2. Aufl. Oxford 1963.

60 Fremersdorf 1956, 124. Vgl. *Die römischen Großvillen vom Axialtyp*, Internationale Tagung 26. – 28.3.2009 im Archäologiapark Römische Villa Borg (im Druck).

61 Vgl. Thomas 1993, 28 mit älterer Literatur.

- Borger 1977** Borger, Hugo: Das Römisch-Germanische Museum Köln. München 1977.
- Collignon 1914** Collignon, Maxime: Le Parthenon. Paris 1914.
- Davidson 1952** Davidson, Gladys R.: The Minor Objects. Corinth 12. Princeton / N. J. 1952.
- Demargne 1984** Demargne, Robert: Athena. In: LIMC II. Zürich/München 1984, 955–1044.
- Fleischer 1967** Fleischer, Robert: Die römischen Bronzen aus Österreich. Mainz 1967.
- Fleischer 1968/71** Fleischer, Robert: Bronzestatuetten der Athena Parthenos aus Nizip, Türkei. In: ÖJh 49 (1968–71), 68–72.
- Förtsch 1997** Förtsch, Reinhard: Castra Praetoria. In: DNP Bd. 2. Stuttgart 1997, 1024–1025.
- Fremersdorf 1956** Fremersdorf, Fritz: Das römische Haus mit dem Dionysos-Mosaik vor dem Südportal des Kölner Domes. Berlin 1956.
- Furtwängler 1889** Furtwängler, Adolf: Studien über die Gemmen mit Künstlerinschriften. In: JdI 4 (1889), 46–87.
- Gasparri 2009** Gasparri, Carlo: Le sculture Farnese I. Le sculture ideali. Verona 2009.
- Geominy 2010** Geominy, Wilfred: Ein Niobidenkopf vom Neumarkt in Köln. In: KölnJb 43 (2010), 267–279.
- Graindor 1905** Graindor, Paul: Fouilles de Karthaia (Ile de Kéos). In: BCH 29 (1905), 329–361.
- Herr 2001** Herr, Angela: Euemeros (II). In: Rainer Vollkommer (Hrsg.), Künstlerlexikon der Antike Bd. 1. München/Leipzig 2001, 222.
- von Hesberg 1995** von Hesberg, Henner (Hrsg.): Was ist eigentlich Provinz? Zur Beschreibung eines Bewußtseins. Köln 1995.
- Hoepfner 1996** Hoepfner, Wolfram: Zu griechischen Bibliotheken und Bücherschränken. In: AA 1996, 25–36.
- Karanastassis 1987** Karanastassis, Pavlina: Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Plastik in Griechenland II: Kopien, Varianten und Umbildungen nach Athena-Typen des 5. Jahrhunderts v. Chr. In: AM 102 (1987), 323–428.
- Klinkenberg 1906** Klinkenberg, Joseph: Das römische Köln. Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, Bd. 1,1, hg. von Paul Clemen. Düsseldorf 1906.
- Kossatz-Deissmann 1981** Kossatz-Deissmann, Anneliese: Achilleus. In: LIMC I. Zürich/München 1981, 37–200.
- Künzl/Koepfel 2002** Künzl, Ernst / Koepfel, Gerhard: Souvenirs und Devotionalien. Zeugnisse des geschäftlichen, religiösen und kulturellen Tourismus im antiken Römerreich. Mainz 2002.
- Lacroix 1949** Lacroix, Leon: Les reproductions de statues sur les monnaies grecques. La statuaire archaïque et classique. Bibl. de la Faculté de Phil. et Lettres de l'Univ. de Liège, 116. Liège 1949.
- Langlotz 1947** Langlotz, Ernst: Phidiasprobleme. Frankfurt a. M. 1947.
- Lanowski 1965** Lanowski, Jerzy: Weltwunder. In: RE Suppl. 10 (1965), 1020–1030.

- Leipen 1971** Leipen, Neda: *Athena Parthenos. A Reconstruction*. Royal Ontario Museum Toronto 1971.
- Loeschcke 1891** Loeschcke, Georg: Kopf der Athena Parthenos des Pheidias. In: *Festschrift zum fünfzigjährigen Jubiläum des Vereins der Altertumsfreunde im Rheinlande am 1. October 1891*. Bonn 1891, 1–22.
- Moretti 1975** Moretti, Mario: *Nuove scoperte e acquisizioni nell'Etruria meridionale*. Rom 1975.
- Naumann-Steckner 2005** Naumann-Steckner, Friederike: Die Aphrodite von der Hohen Straße zu Köln. In: *Kölner Museums-Bulletin* 4 (2005), 4–19.
- Neudecker 1988** Neudecker, Richard: *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*. Mainz 1988.
- Neudecker 1996** Neudecker, Richard: Antiochos. In: *DNP Bd. 1*. Stuttgart 1996, 774 f.
- Nick 2002** Nick, Gabriele: *Die Athena Parthenos. Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption*. Mainz 2002.
- Niemeier 2011** Niemeier, Jörg-Peter: Statue der Athena Parthenos. In: Ralf Grüßinger *et al.* (Hrsg.), *Pergamon. Panorama der antiken Metropole*. Ausstellungskatalog Berlin. Petersberg 2011, 559–560.
- Noelke 2008** Nolke, Peter: Das „Römergrab“ in Köln-Weiden und die Grabkammern in den Germanischen Provinzen. In: *Köln Jb* 41 (2008), 437–511.
- Paribeni 1959** Paribeni, Enrico: *Catalogo delle sculture di Cirene: statue e rilievi di carattere religioso*. Rom 1959.
- Pekáry 1985** Pekáry, Thomas: *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft, dargestellt anhand der Schriftquellen. Das römische Herrscherbild II*, 5. Berlin 1985.
- Petersen 1881** Petersen, Eugen: Athenastatuen von Epidauros. In: *AM* 11 (1881), 309–321.
- Pollak 1901** Pollak, Ludwig: *Neue Repliken des Kopfes der Athena Parthenos*. Wien 1901.
- Robinson 1911** Robinson, David Moore: Two Corinthian Copies of the Head of the Athena Parthenos. In: *AJA* 15 (1911), 482–503.
- Salzmann 1990** Salzmann, Dieter: Antike Porträts im Römisch-Germanischen Museum Köln. *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 23 (1990), 131–220.
- Schaaffhausen 1886** Schaaffhausen, Hubert: Die Winckelmanns-Feier in Bonn, am 9. Dezember 1885 (Bericht des Vorstandes). In: *BJb* 81 (1886), 236–239.
- Schefold 1937** Schefold, Karl: Statuen auf Vasenbildern. In: *JdI* 52 (1937), 30–75.
- Schiff 1973** Schiff, Fritz: Athena Parthenos, die Vision des Phidias. In: *AntK* 16 (1973), 4–44.
- Schollmeyer/Grassinger 2008** Schollmeyer, Patrick / Grassinger, Dagmar: Athena – Lehrerin und Schutzherrin prächtiger Werke. In: Dagmar Grassinger *et al.* (Hrsg.), *Die Rückkehr der Götter. Berlins verborgener Olymp*. Ausstellungskatalog Berlin. Regensburg 2008, 212–229.

Schreiber 1883 Schreiber, Theodor: Die Athena Parthenos des Phidias und ihre Nachbildungen. Abhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, philologisch-historische Klasse 8. Leipzig 1883, 543–642.

Schuchhardt 1963 Schuchhardt, Walter Herwig: Athena Parthenos. Antike Plastik II. Berlin 1963, 31–53.

Scranton 1951 Scranton, Robert Lorentz: Corinth I, 3. Monuments in the Lower Agora and North of the Archaic Temple. Princeton / N.J. 1951.

Shear 1940 Shear, T. Leslie Jr.: The Athenian Agora: Excavations of 1970. In: *Hesperia* 40 (1971), 241–279.

Thomas 1985 Thomas, Renate: Das römische Haus in der Gertrudenstraße zu Köln. Köln 1985.

Thomas 1993 Thomas, Renate: Römische Wandmalerei in Köln. Mainz 1993.

Vorster 1998 Vorster, Christiane: Die Skulpturen von Fianello Sabino. Zum Beginn der Skulpturenausstattung in römischen Villen. *Palilia* 5. Wiesbaden 1998.

Weber 1993 Weber, Martha: Zur Überlieferung der Goldelfenbeinstatue des Phidias im Parthenon. In: *JdI* 108 (1993), 83–122.

Wielgosz 2010 Wielgosz, Dagmara: La sculpture en marbre à Palmyre. In: Michal Gawlikowski (Hrsg.), *Studia Palmyreńskie XI*. Warschau 2010, 75–106.

Williams/Ogden 1994 Williams, Dyfri / Ogden, Jack: Greek Gold. Jewellery of the Classical World. London 1994.

Wojcik 1986 Wojcik, Maria Rita: La villa dei Papiri ad Ercolano. Rom 1986.

Zanker 1979 Zanker, Paul: Zur Funktion und Bedeutung griechischer Skulptur in der Römerzeit. In: Thomas Gelzer *et al.* (Hrsg.), *Le classicisme à Rome aux Iers siècles avant et après J.-C.: neuf exposés suivis des discussions* Fondation Hardt. Entretiens sur l'Antiquité classique 25. Genf 1979, 285–306.

ABBILDUNGSNACHWEISE

1, 8, 3, 10 Römisch-Germanisches Museum / Rheinisches Bildarchiv Köln (Anja Wegner)

2 Archiv des Römisch-Germanischen Museums Köln

3 Zeichnung Silke Haas

4-7, 8, 1-2 Negative Ursula Höckmann; maßstabsgetreue Zusammenstellung Verf. und Cornelius Steckner

9 Archäologisches Institut der Universität Bonn

STAVROS VLIZOS

DAS VORBILD DES ZEUS AUS OLYMPIA

Der Einblick in die Fülle der neuesten altertumswissenschaftlichen Publikationen zur Funktion griechischer Götterbilder und ihrer Rezeption während der römischen Kaiserzeit lässt erkennen, dass der phidiasische Zeus in Olympia immer noch eine der größten Herausforderungen darstellt.¹ Erwartungsgemäß werden bei diesen Studien die verschiedenen literarischen und visuellen Traditionen als voneinander abhängig betrachtet und die Beziehung zwischen Text und Bild als eine allgemeine Ausgangsbasis für die weitere Auseinandersetzung angesehen.² Dieser umfangreiche hermeneutische Prozess steht im Zentrum des von Janette McWilliam und anderen 2011 herausgegebenen Bandes *The Statue of Zeus at Olympia: New Approaches*. Denselben Forschungsansatz verfolgt das 2010 erschienene Buch von Jan Bremmer und Andrew Erskine *The Gods of Ancient Greece. Identities and Transformations*. Einem erweiterten literarischen und philosophischen Kontext des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. im Rahmen der sogenannten zweiten Sophistik gehen in ihren 2011 und 2007 erschienenen Arbeiten Verity J. Platt und Thomas Pekáry nach.³ Schließlich hat 2009 Claire Cullen Davison mit *Pheidias, the Sculptures*

1 Mein herzlicher Dank für die Einladung und die Gelegenheit, am Kongress teilnehmen zu können, sowie für wichtige Ratschläge gilt Dietrich Boschung und Alfred Schäfer. Besonders möchte ich mich bei Michael Koortbojian bedanken, der wesentlich zur abschließenden Form dieser Arbeit beigetragen hat sowie dem Seeger Center for Hellenic Studies für die Ermöglichung eines Forschungsaufenthaltes an der Princeton University; siehe bes. Bremmer/Erskine 2010.

2 Vgl. Squire 2009, 304–356.

3 Pekáry 2007; Platt 2011; siehe auch Bäbler 2000; Auffarth 2006 und ders. 2010.

and *Ancient Sources* das bereits bekannte Material bereichert und in Bezug auf die formaltypischen Eigenschaften untersucht.⁴

Die Auseinandersetzung mit der neuesten Literatur aus der kaum mehr zu überschaubaren Zahl der archäologischen und philologisch-historischen Bibliographie zum pheidiasischen Zeus in Olympia führt zur Erkenntnis,⁵ dass im Rahmen der Kontextualisierung mit religiösen, künstlerischen und politisch-historischen Aspekten die Klärung der Stellung dieses Zeusbildes mittels Fallstudien des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. noch nicht erschöpft ist. Inzwischen ist allerdings anerkannt, dass die römischen Zeusbilder nicht auf ein bestimmtes Original zurückzuführen sind, zweifellos aber in der Tradition besonders der griechischen Formensprache stehen.⁶

I DIE QUELLEN UND DAS PHILOSOPHISCHE UMFELD IM 2. UND 3. JAHRHUNDERT N. CHR.

Bei der Frage nach der angemessenen Repräsentation antiker Götterbilder in römischer Zeit sprachen schon Autoren des 1. Jahrhunderts v. Chr. von einem Idealbild, das eine Idee widerspiegeln sollte. So nahm Cicero (*orat.* 2,8–3,10) an, dass Phidias die Gestalt des Zeus nicht nach einem Modell, sondern nach einem seinem Geist innewohnenden Musterbild von außerordentlicher Schönheit geschaffen habe. Während der frühen Kaiserzeit bemerkte Propezus (4,2), dass die Statue als solche vieldeutig sei und offen für unterschiedlichste Interpretationen.⁷ Einen viel spezifischeren

⁴ Vlizos 1999; Davison 2009, 319–404.

⁵ Ein aktuelles und ausführliches Literaturverzeichnis ist bei McWilliam 2011, 223–253 aufzufinden.

⁶ Vlizos 1999, 114–118. Dieser Ansatzpunkt wird auch durch die Mehrzahl der epigraphischen und literarischen Überlieferungen, die mit kaiserzeitlichen Zeus/Jupiter-Bildern besonders aus den östlichen Provinzen verbunden werden, weitgehend bestätigt. Vgl. Schwabl *et al.* 1978.

⁷ Ando 2005, 45; Rüpke 2009. Vgl. auch Bumke 2008, 131 f. Nach Borschung 2007, 85 f. vermittelten Götterbilder eine Vorstellung vom Wesen der Götter, und die Menschen konnten eine Anschauung von ihnen gewinnen. Zu Recht meint Rüpke, 2009, 132–134, dass erst durch die Kombination von Votiven mit Texten sowie durch das dialektische Verhältnis von Konstruktion und Repräsentation, Gott und Bild bestimmt werden konnten.

Rahmen erhält diese Diskussion im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr., als das intensive Interesse der Autoren für das kulturelle Erbe der Vergangenheit zu einem Reichtum an Material geführt hat, mit klassizistischem, rückwärtsgewandtem mythisch-historischem Bezugsrahmen.⁸ In seinem Hymnus auf Herakles behauptet Aelius Aristides, dass die Götterbilder der Vergangenheit nicht einfach Alte Geschichte für das Publikum des 2. Jahrhunderts n. Chr. seien, sondern Teil einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem Heiligen wären, das immer gegenwärtig und lebendig ist.⁹ Für Autoren wie Dion Chrysostomos, Maximus aus Tyre und Philostratos waren die berühmten Kultstatuen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. sowohl Symbole der griechischen Kunst als auch Vertreter einer lebendigen religiösen Tradition, die es zu bewahren galt.¹⁰ Kernpunkt im ersten Buch der *Antiquitates Romanae* von Dionysius Halikarnassus (*Ant. Rom.* 1,69,3) bezüglich der von Odysseus und Diomedes gestohlenen Replik des Trojanischen Palladiums war nicht das Objekt als künstliche Errungenschaft an sich, sondern der religiöse Gedanke.¹¹

Die Bedeutung der griechischen Götterbilder basierte also nicht so sehr auf der Kunstfertigkeit der Bildhauer des 2. Jahrhunderts n. Chr., sondern, hauptsächlich, auf dem Prinzip der Paideia, also dem entsprechendem Wissen.¹² Die römischen Schöpfungen reflektieren nicht nur das kulturelle Selbstverständnis der sogenannten zweiten Sophistik⁴, sondern entsprechen einer für die antike Bildungstheorie charakteristischen Auffassung: Die eigene Begabung manifestierte sich nicht so sehr in dem Anspruch auf Originalität, sondern überwiegend in der besonderen Fähigkeit zur *mimesis-imitatio* der vorangegangenen Größen.¹³ Die kreative *mimesis* der Autoren besonders der aristotelischen und nacharistotelischen Rhetorik

8 Ewald 1999, 89; Platt 2011, 215.

9 Ebd., 216.

10 Ebd., 224–235.

11 Anguissola 2007, 100.

12 Platt 2011, 226. Die Tradition, wonach auch bei den Götterbildern trotz Formenwandels die Inhalte unverändert geblieben waren, war seit der Spätklassik bekannt. Schon bei Xenophon (*mem.* 3,10,1–8; *symp.* 2,21–23) wird über die Einzelercheinung hinaus ‚Inneres‘ dargestellt. Zur Deutung dieses Phänomens an der Wende von der Klassik zur Spätklassik siehe Niemeyer 1996, 32–40; vgl. zuletzt Squire 2011, 325–349 und den von ihm gewählten Terminus „homo-semantic“ für die hellenistische Epoche.

13 Ewald 1999, 123; Borg 2004. Einen guten Einblick in die Problematik zu den Termini *mimesis* und *imitatio* bietet Halliwell 2002.

wurde zu einer wichtigen Grundlage römischen Kunstschaffens und bestimmte dieses in hohem Maße.¹⁴

II DER ZEUS DES PHIDIAS IN DEN QUELLEN¹⁵

Die klassizistische Kunsttheorie des späten 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr., die bei Cicero (*Brut.* 70), Quintilian (*hist.* 12,10,7–9) und Plinius (*nat.* 43,51) überliefert ist, konzentrierte sich auf die Kanonisierung verpflichtender Exempla in den einzelnen Gattungen.¹⁶ Bereits hier wurde die Kunst nach moralphilosophischen Kriterien bewertet, und der phidiasische Zeus in Olympia als die heiligste Erscheinungsform der griechisch-römischen Welt angesehen. Phidias' Vorstellung des Zeus wurde zwar mittels Kunst übermittelt, herausgeformt hat sie sich jedoch durch einen Prozess der Paideia. Nach Quintilian (*hist.* 12,10,9) fügte Phidias durch sein Werk der Religion ein neues Element hinzu, das der Monumentalität. Das kolossale Format und das edle Material (Elfenbein, Gold) signalisierten folglich die übermenschliche Macht des Gottes.¹⁷ Kritischer äußerte sich Strabon (8,3,15), der auf die Differenz zwischen dem materiellen, leblosen Bildwerk und der real erfahrbaren Gegenwart des Gottes hinwies.¹⁸ In seinem Gedankenexperiment habe der Künstler eine Norm gesetzt, wie Zeus darzustellen sei, und diese beruhe eben nicht auf einer gesehenen Wirklichkeit.

14 Wie im Drama handelte es sich auch in der Kunst um den Prozess des freien Nacheiferns, wobei nicht das Besondere festgehalten wurde, sondern mehr das Allgemeine im Visier stand: Plat. *rep.* 500c; Arist. *poet.* 9,1451b; Quint. *inst.* 10,2; Hor. *ars* 268; Lucr. 3,5; Ps. Longinus *De sublimitate* 13; siehe dazu ausführlich Halliwell 2002, 287–312 und de Jong 2005, 616–621. Nach dem Neoplatoniker Plotinos (*Ennead.* 5.8.1.32–40) reichen die Künste über die *mimesis* hinaus zu rationalen Formen, aus denen die Natur entsteht, der sie Fehlendes hinzufügen; vgl. Halliwell 2002, 317.

15 Da dieses Thema im Hinblick auf die literarischen Überlieferungen in mehreren jüngst erschienenen Arbeiten ausführlich behandelt wurde, soll im folgenden nur summarisch auf die wichtigsten Quellen und Erläuterungen eingegangen werden; Vgl. Vlizos 1999, 5–9; Pekáry 2007; Bremmer/Erskine 2010, bes. Kap. 9, 24; McWilliam 2011, Kap. 5. 8. 9; Platt 2011, 224–235.

16 Bäbler 2000, 234; vgl. auch Boschung 2007, 63 f.

17 Gleichzeitig demonstrierte es das Prestige der Auftraggeber; vgl. Boschung 2007, 82; Lapatin 2010, 150.

18 Auffarth 2006, 8.

Auf die Ausnahmestellung des Zeus von Olympia in der öffentlichen Wahrnehmung haben besonders die Vertreter der sogenannten zweiten Sophistik hingewiesen. Während der mittleren Kaiserzeit sah man in diesem Bildwerk nicht nur die statuarische Präsenz des Gottes, sondern auch die materielle Verkörperung der griechisch-religiösen Tradition *par excellence*.¹⁹ Pausanias (5,11,1) ist von dem Werk begeistert und für den Satiriker Lukian (*de morte Peregr.* 6) ist das Phidias-Bild das Maß aller Götterdarstellungen.²⁰ Durch Dion Chrysostomos' (*Orat.* 12, 24–26) philosophisches Wissen wird die Macht des Bildes hervorgehoben, indem der Einfluss der homerischen Texte dargelegt und die Wichtigkeit der griechisch-religiösen Tradition für das römische Reich bestätigt wird.²¹ Dions Auffassung kommt in gewisser Weise auch im vierten Buch von Philostratos' Vita des Apollonius von Tyana (4,7,2) vor: Hier stellt Apollonius den phidiasischen Zeus jenem von Homer gegenüber, um zu unterstreichen, dass überall, wo der olympische Zeus erkannt werden kann, der allgegenwärtige Zeus aus der Ilias wahrgenommen wird.²² In dieser Hinsicht wird die konkrete Darstellung von der Abhängigkeit von einem erkennbaren Prototypen befreit. In einem der zweiten Sophistik verbundenen Stil erreicht das phidiasische Bild denselben Status wie der homerische Text. Text und Bild korrespondieren miteinander und erlauben dem Leser und Betrachter dadurch seine eigene Vision vom Göttlichen zu formulieren.²³

Im 3. Jahrhundert n. Chr. behauptet Plotin (*Ennead.* 5,8,1, 38–40), dass Phidias Zeus schuf, indem er ihn nahm, wie er sich zeigen würde, wenn er vor den Menschen erscheine. Die Skulptur wird also in der gedanklichen Welt wahrgenommen, durch den Intellekt und nicht durch die

¹⁹ Platt 2011, 239.

²⁰ Trotzdem wird bei Lukian (*Gall.* 24) die Tatsache hervorgehoben, dass der Olympische Zeus im Innern aus einem primitiven Holzgestell bestand, wo sogar Mäuse nisteten. Eine Angabe die zurecht von Boschung 2007, 86 als Indiz für das Christentum gewertet wurde, um die Verlogenheit des Heidentums zu unterstreichen.

²¹ In seiner Olympischen Rede (*Or.* 12,49–85), der Anklage gegen Phidias' Tat Zeus in Menschengestalt darstellen zu wollen, klärt er die Maßstäbe, wie ein Gott angemessen darzustellen sei. Dazu zuletzt und ausführlich Auffarth 2006, 7 und O'Sullivan 2011. Die Quellennachweise zum phidiasischen Zeus bei Dion sind bei Muller-Dufue 2002, 312–315 konzentriert wiedergegeben.

²² Platt 2011, 324.

²³ Ebd.

sinnliche Wahrnehmung.²⁴ Noch im 5. Jahrhundert n. Chr., bei Proklos (*In Tim.* 1.265.18–24) heißt es ἐπεὶ καὶ ὁ Φειδίας ὁ τὸν Δία ποιήσας οὐ πρὸς γεγονὸς ἀπέβλεψεν, ἀλλ’ εἰς ἔννοιαν ἀφίκετο τοῦ παρ’ Ὀμήρω Διός“; das phidiasische Modell entspricht also dem Bild des Zeus bei Homer.²⁵

Zusammenfassend könnte man behaupten, dass Phidias, Homers Verse aufnehmend (Il. 8. 438–443), mit der Gestalt des thronenden Göttervaters einen neuen, über das Ende der Antike hinaus gültigen ‚Bildtypus‘ geschaffen hat. Folglich würde der Zeus in Olympia einen endgültigen Höhepunkt darstellen.²⁶ Nach Peter Cornelis Bol bestätigt sich durch das Bildwerk des Phidias, dass der Künstler ‚Majestät‘ auszudrücken suchte. Phidias spezifizierte die Eigenschaften des Zeus durch viele ikonographische Besonderheiten, wie es auch in der römischen Kunstproduktion üblich war.²⁷ Die Idee der hierarchisch anmutenden Strenge des Zeus war zwar seit Homer immer aktuell, das majestätische Sitzmotiv mit dem spezifischen politisch-religiösen Hintergrund kam aber schon früher im Osten zum Ausdruck.

Im Rahmen der Diskussion über das Ausbleiben von Aussagen zu einer konkreten Form des Zeus in der homerischen und hesiodischen Tradition, weist Jonathan Ready zu Recht darauf, Ursprünge zur göttlichen Unvergleichbarkeit in altorientalischen Texten aufzusuchen.²⁸ So wie es nach altorientalischer Tradition als unmöglich angesehen wurde, das Bild eines Gottes darzustellen, so wurde es auch in den homerischen Epen vermieden, Zeus mit einer bestimmten Vorlage gleichzusetzen. In den Epen vermochte die bildliche Abwesenheit die Unvergleichbarkeit des obersten Gottes herauszustellen, ihn gewissermaßen ungreifbar zu machen und die Möglichkeit zu nehmen, ihn zu kategorisieren, und schließlich, die Darstellung des Zeus als auktoriale Figur zu unterstreichen.²⁹

²⁴ Halliwell 2002, 313–323.

²⁵ Ebd., 323–334.

²⁶ Zur Funktion des Zeus in den homerischen und hesiodischen Epen siehe Voutiras 1997; vgl. auch Bol 2004, 140.

²⁷ Ebd., 143.

²⁸ Ready 2012, 73.

²⁹ Ebd., 84. Die Merkmale, die in den homerischen und hesiodischen Epen den Göttern zugeschrieben werden, sind immer äußerliche. Sie formulieren zwar das Individuelle jeder Gottheit, lassen jedoch formal nicht erkennen, was einen Gott als bestimmten Gott auszeichnet, siehe dazu Albert Henrichs, in: Bremmer/Erskine 2010, 28.

Diese Überlieferung wird auch in der Folgezeit fortgeführt. Zu den wichtigsten Konzepten der Theologie des Xenophanes im 6. Jahrhundert v. Chr. gehörte die Auffassung, wonach die Götter menschliche Konstrukte seien. Dem obersten Gott Zeus könne deshalb keine menschliche Form zuerteilt werden.³⁰ Im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. hat sich auch Aischylos dieser Vorstellung vom Göttlichen und dem höchsten Gott angeschlossen. Wenn er am Beginn des ‚Hymnus auf Zeus‘ (*Ag.* 160–66) seinen Gott Zeus nennt, weiß er nicht, ob er überhaupt den richtigen Namen getroffen hat.³¹ Ähnliche Schwierigkeiten mit der Namensnennung empfand auch Heraklit (*Frg.* 32). Für die Überlieferung der Herrscherform des Zeus in Wort und bildender Kunst war also der homerische Grundgedanke ausschlaggebend, der wie erläutert in östlicher Tradition stand: Als elementares Problem wurde die Differenzierung zwischen dem wirklichen Gott und seinem von Menschen geschaffenen Abbild angesprochen. Folgendes gilt es daher festzuhalten: Der Diskurs über das monumentale Götterbild des Zeus von Olympia, der in der literarischen Überlieferung bis Homer zurückzuverfolgen ist, stellt sich in der römischen Kaiserzeit vor allem als ein Intellektuellendiskurs dar.

III DAS BILD DES PHEIDIASISCHEN ZEUS

Die Allgemeingültigkeit der Darstellung des thronenden Göttervaters sowie die davon angestoßenen religions-philosophischen Interpretationen kennzeichnen den Zeus von Olympia in der römischen Kaiserzeit als *opus nobile* und Musterbeispiel der Vollkommenheit.³² Vor diesem Hintergrund ist es umso erstaunlicher, dass eine maßstabsgetreue oder verkleinerte Kopie, wie dies beispielsweise für die Athena Parthenos überliefert ist, fehlt.³³ Man könnte diesen Befund auf die Überlieferungssituation zurückführen; wahrscheinlicher sind jedoch andere Gründe: a) So war wohl eine direkte, maßstabsgetreue Kopie des Kultbildes nicht zulässig, b) ebensowenig gab es eine ‚Souvenirindustrie‘, c) die Konnotationen, die der Betrachter mit dem Göttervater verband, konnten nicht anders umgesetzt

³⁰ Xen. 21 B 11–12, 14, 16 DK. Vgl. Trépanier 2010, 276–281.

³¹ Vgl. Seaford 2010. Hierzu immer noch grundlegend die Arbeit von Smith 1980.

³² Bäbler 2000, 233.

³³ Vgl. Donohue 1997; Bäbler 2000, 236; Bol 2004, 140; Kreutz 2007, 229; Bumke 2008, 117. 129.

werden, als wie es Phidias vermocht hatte und d) der olympische Zeus hatte sich schon früh als ein Symbol der Macht und Autorität etabliert. Trotz der großen Verehrung des Zeus durch die hellenistischen Herrscherdynastien nahm der thronende Zeus innerhalb der städtischen Kulte einen bescheidenen Platz ein. Auf dieser Grundlage müssen die überlieferten römischen Bildwerke des Jupiter/Zeus von der engen Verbindung mit diesem theoretischen Vorbild befreit werden. Stattdessen sind die Bezeichnungen *Repräsentation* und *Anlehnung* zu benutzen.³⁴ Um allerdings den Grad der typologischen Ausrichtung an einem phidiasischen Prototyp untersuchen zu können, soll die Rekonstruktionszeichnung von Friedrich Adler (Abb. 1), die in Anlehnung der hadrianischen Münzbilder entstanden ist, im folgenden als richtungsweisend berücksichtigt werden.³⁵

Welche sind also die Grundlagen der phidiasischen Ikonographie des Zeus Olympios, die mittels der literarischen Quellen und Münzen überliefert werden?³⁶ Primär zu nennen sind die streng hierarchischen Aufbau-Prinzipien, der bedeckte Unter- und nackte Oberkörper sowie der über die linke Schulter fallende lange Himationzipfel. Hinzu kommen die Attribute in Form der Nike auf der ausgestreckten rechten Hand und das Szepter in der Linken.³⁷ Die blockhafte Wirkung des phidiasischen Kultbildes, die dessen Monumentalität intensiviert, wurde im Besonderen durch den Thron erzeugt.

In dieser Form konnte der phidiasische Zeus seinen Einfluss auf die Produktion entsprechender Darstellungen des Gottes im gesamten römischen Reich bis in das 5. Jahrhundert n. Chr. ausüben.³⁸ Entsprechend der Untersuchung zur Bedeutung der Wiedergabe des Zeus in den ho-

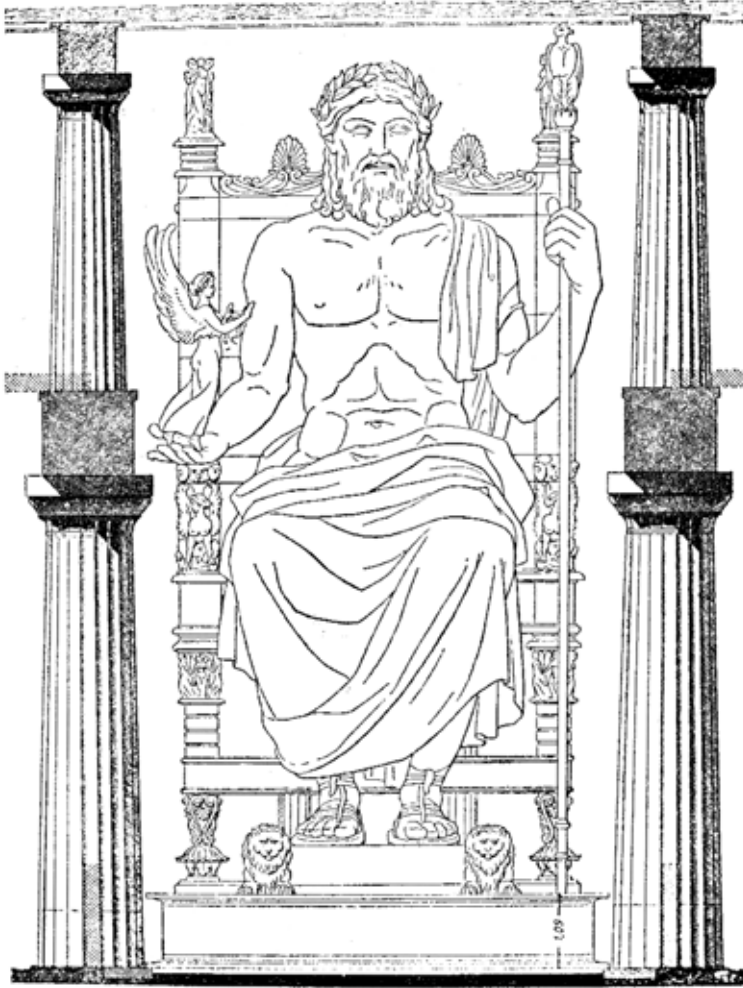
34 Vgl. Lapatin 2011, 91. Der sitzende Gott wurde am häufigsten im Statuettenformat reproduziert. Er erscheint nicht nur rundplastisch, sondern auch auf Münzen und Gemmen, oft mit Attributen. Für die Münz- bzw. Gemmenschneider gilt Gisela Richters (1966, 168) Feststellung: „He will have made his representation with the help of current descriptions, without autopsy.“

35 Adler *et al.* 1892, Taf. 11 Beil. 22; Dörpfeld 1935, Beil. 22; siehe auch Vlizos 1999, 5, 17 f.; Davison 2009, 324–329.

36 Vgl. Richter 1966, 168; Vlizos 1999, 3–5; Bumke 2008, 130; Lapatin 2011, 79.

37 Bei vielen der erhaltenen ‚Repräsentationen‘ wurden die für die römischen Zeus-Darstellungen unverzichtbaren Attribute wie Adler, Nike oder Schale ergänzt, um die inhaltliche Aussage zu verstärken, siehe dazu Bäbler 2000, 236.

38 Vgl. dazu Bäbler 2000, 237; Stevenson 2011, 155–167.



1 Rekonstruktion des Kultbildes im Tempel des Zeus Olympios in Olympia

merischen und hesiodischen Epen, offenbart sich auch hier im Rahmen einer formaltypologischen Bearbeitung der Bezug zum Osten. Die Ikonographie des thronenden Herrschers war im babylonischen, persischen und ägyptischen Reich seit der Bronzezeit weit verbreitet.³⁹ Besonders der Thron mit dem Schemel verweist auf das zeremoniell ausgestaltete

³⁹ Bol 2004, 140.

Sitzmöbel mit Armlehnen und Fußbank, das im Alten Orient und Ägypten für Götter und Herrscher bereits im frühen 1. Jahrtausend v. Chr. verbreitet war.⁴⁰

Davon beeinflusst hatte man auch in der griechischen Kunst den Göttervater in diesem Typus seit archaischer Zeit dargestellt.⁴¹ In der schwarzfigurigen Vasenmalerei seit dem frühen 6. Jahrhundert v. Chr. ist der auf einem Thron oder Stuhl sitzende, vollständig bekleidete Gott mit Szepter und Blitz in den Händen häufig in einem narrativen Kontext eingebunden, z. B. die Athenageburt, die Einführung des Herakles in den Olymp oder das Zusammensein mit Hera und dem Trankopfer.⁴² In archaischer Zeit ist es die zentrale Figur des Zeus im Ostgiebel des alten Athenatempels auf der Athener Akropolis (ca. 550 v. Chr.) wie auch der sitzende Zeus am Ostfries des Schatzhauses der Siphnier in Delphi von 525 v. Chr., die für die Erschließung und Darstellung des phidiasischen Götterbildes zu berücksichtigen sind.⁴³

Auch im 5. Jahrhundert v. Chr. wurde dieses Motiv zahlreich und in gleichen narrativen Kontexten der rotfigurigen Vasenmalerei verwendet, wie u. a. aus der Untersuchung von Karim W. Arafat hervorgeht.⁴⁴ Dieses Material, das auch durch den sitzenden Zeus in der zentralen Szene am Ostfries des Parthenon bereichert werden kann, erlaubt die These, dass

40 Zur Formgeschichte altorientalischer Throne siehe ausführlich Kyrieleis 1969, 6–97. Vgl. allgemein Richter 1966a, 13–33, 85–89, 98, 101; die als Stützen an den Armlehnen angebrachten Sphingen am Zeusthron in Olympia (Paus. 5,11,2) lassen phönizische Einflüsse erkennen, vgl. Fink 1967, 58–60, Abb. 14 Taf. 8,1; Gubel 1987; Simpson 1995, 1647–1671; Davison 2009, 333 f.

41 Bol 2004, 139 f.

42 Vgl. Kommentar bei Tiverios 1997, 322 f. Zu den verschiedenen Szenen siehe besonders Tiverios 1997, 321 Nr. 43, 45; Cassimatis 1984, 986–988 Nr. 334–359; Kossatz-Deissmann 1988, 686 f. Nr. 211–226, 687 Nr. 239, 713 f. Nr. 458.

43 Kossatz-Deissmann 1988, 713 f. Nr. 458; Davison 2009, 328. Interessant ist auch die um 530/520 v. Chr. datierte Bronzestatue aus Athen, Tiverios 1997, 320 Nr. 37.

44 Siehe hier besonders die Beispiele Arafat 1990, Nr. 2.3 Taf. 7b. Nr. 2.5–6 Taf. 8. Nr. 2.21 Taf. 13b. Nr. 4.33–34 Taf. 30. Nr. 5.1–2 Taf. 32. Nr. 7.23 Taf. 39b. Zur Rezeption des sitzenden Zeus im 5. Jahrhundert v. Chr. gehört sicherlich auch das bekannteste Werk des Theokosmos, die chryselephantine Kultstatue des Zeus Olympios, die er nach Pausanias (1,40,4) in Zusammenarbeit mit Phidias in Megara errichtet haben soll.

Phidias die Bildidee des thronenden Zeus im Rahmen einer seit der Hocharchaik andauernden Rezeption bereits ausgeformt übernommen hat. Diese Tradition wurde, allerdings auf viel breiterer Basis, im 4. Jahrhundert v. Chr. intensiviert und besonders während der hellenistischen Epoche weitergeführt, wie aus der Kunstproduktion dieser Zeit hervorgeht.⁴⁵

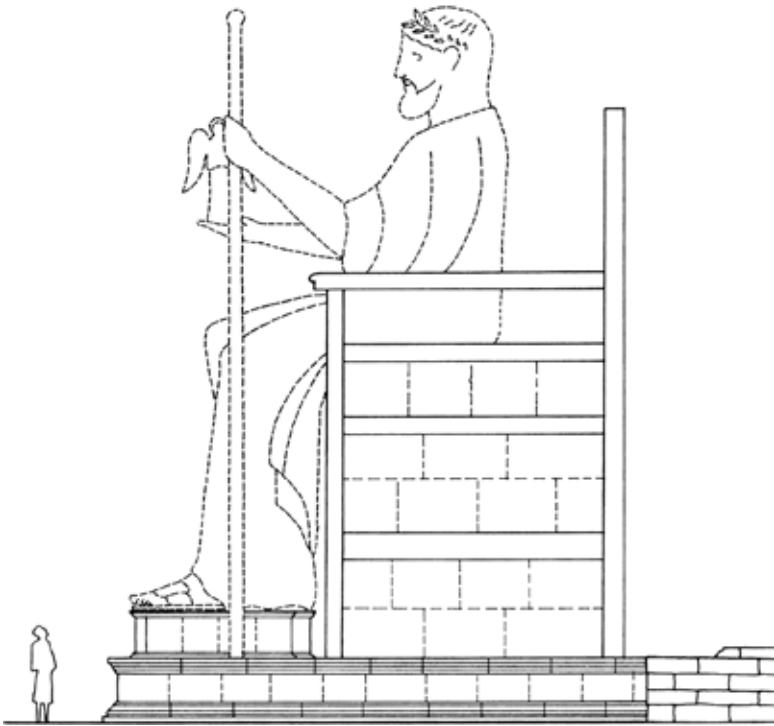
IV ZEUSSTATUEN DES 2. UND 3. JAHRHUNDERTS N. CHR.

Eines der interessantesten Beispiele, das möglicherweise direkt mit dem phidiasischen Werk in Olympia verbunden werden kann, ist das Kultbild im Tempel des Zeus Olympios in Kyrene (Abb. 2).⁴⁶ Der Tempel und die einzig aus Quellen überlieferte Statue des Zeus Olympios wurden bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. errichtet. In römischer Zeit erfuhren Tempel und Statue nach dem Aufstand der Juden im Jahre 135 n. Chr. und den damit einhergehenden Zerstörungen zwei große Renovierungsphasen im Rahmen eines umfassenden Wiederaufbauprogramms.⁴⁷ Dass das kolossale Kultbild zusammen mit der Basis allerdings erst zwischen 185 und 192 n. Chr. als Folge der von Kaiser Commodus getroffenen Maßnahmen fertiggestellt wurde, geht aus einer weiteren im Tempel gefundenen In-

45 Innerhalb der statuarischen Ikonographie zwischen dem 4. und 1. Jahrhundert v. Chr. wurden fünf Schemata identifiziert. Die einzige Kategorie von Werken, die in einem direkten Bezug zum phidiasischen Zeus standen, gehören dem ‚Schema Lyon‘ an, das auf eine Kultstatue des frühen 4. Jahrhunderts v. Chr. zurückgeführt werden kann. Evident ist die Ähnlichkeit vom ‚Schema Malibu‘ mit der Statue des Zeus Sosipolis von Priene und dem thronenden Zeus vom Lagina Fries. Ebenso ist wahrscheinlich, dass dieses Schema den domitianischen Jupiter Capitolinus in Rom beeinflusst hat. Die stärker bewegten Schemata ‚Pergamon‘ und ‚Konya‘ lassen sich auf Grundformen des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr. zurückführen. Dieses ‚neue‘ Bild des thronenden Zeus entsprach wohl eher den Bedürfnissen der konkurrierenden hellenistischen Herrscher, siehe dazu ausführlich Vlizos 1999 mit Rezension von Ritter 2003 und der diesbezüglichen grundlegenden Antwort der älteren Rezension von Waywell 2002! Vgl. Lapatin 2011, 88.

46 Goodchild *et al.* 1958 und Steuernagel 2009, 313–326, mit ausführlicher Diskussion und neuester Literatur.

47 Die Cella des Zeustempels wurde nach Ausweis der dort gefundenen Dedikationsinschrift (SEG 17.800) zwischen 173–175 n. Chr. fertiggestellt: Goodchild *et al.* 1958, 31–34, Abb. 1.



2 Rekonstruktion des Kultbildes im Tempel des Zeus Olympios in Kyrene

schrift hervor.⁴⁸ Der erhaltene Unterbau des Thrones, dessen Reste noch bis zu einer Höhe von 2,40 m. erhalten sind, stand auf einer Plattform, deren Ausmaße an die des Vorbildes in Olympia erinnern ($8 \times 10 \times 1,20$ m.).⁴⁹ Auf der Oberseite der Plattform finden sich Einlassungen, die mit den hölzernen Thronbeinen an den Seiten, der Anbringung einer Stütze für den vorgestreckten rechten Arm des Gottes sowie einer Fußbank zusammenhängen müssen.⁵⁰ Von der Statue selbst sind nur wenige Fragmente erhalten: Wahrscheinlich als Akrolith gefertigt, hatte man versucht die Goldelfenbeintechnik des phidiasischen Zeus nachzuahmen, indem man pentelischen Marmor für die nackten Körperteile und Stuck für die mit

48 SEG 17.802: Goodchild *et al.* 1958, 34 f.

49 Zu den Maßen des Zeus in Olympia siehe Pekáry 2007, 39–53.

50 Dazu ausführlich Goodchild *et al.* 1958, 45–50.

dem Himation bedeckten Partien benutzte.⁵¹ Eine Verbindung mit dem phidiasischen Vorbild wird durch eine weitere Inschrift des ausgehenden 2. Jahrhunderts n. Chr. aus dem Pronaos unterstützt: Aurelius Rufus, anscheinend der Architekt des Projektes, widmete sein Werk dem Zeus Olympios.⁵² Dies wurde in der Forschung zu Recht als ein konkreter Verweis auf die berühmte Goldelfenbeinstatue in Olympia interpretiert.⁵³

Eine enge Verknüpfung beider Werke wird neben den technischen Befunden auch angesichts der Religionspolitik im 2. Jahrhundert n. Chr. deutlich, die sich besonders durch eine intensive Förderung des Zeus Olympios-Kultes unter Hadrian im Rahmen der Gründung des Panhellenions auszeichnet.⁵⁴ Dieser Kult war für die Provinzen des römischen Reiches mit griechischem Ursprung von zentraler Bedeutung.⁵⁵ Für Kyrene behauptet Dirk Steuernagel zu Recht, dass sich hinter den Aufbauprogrammen des Tempels und der Stadt im späten 2. Jahrhundert n. Chr. eben diese Planung Hadrians verbarg. Hierdurch sollten auch angesichts des Judenaufstandes die Vermittlung der griechischen Traditionen und besonders der Verweis zum dorischen Ursprung in Sparta hervorgehoben werden.⁵⁶ Vor allem mit der symbolträchtigen ‚Kopie‘ des Zeus Olympios-Kultbildes bezweckte man in Kyrene, die Verbundenheit und die Gleichartigkeit mit dem griechischen Mutterland zu untermauern. Mittels dieses Bildes wurde der lokalen griechischen Elite – die sicherlich auch den Kultbetrieb leitete – ein ideologischer Zusammenhalt geboten, der sich nicht nur auf die Sonderstellung ihrer Abstammung beschränkte, sondern auch ihre politische und kulturelle Integration in das römische Reich signalisierte. Das von einem römischen Kaiser ins Leben gerufene Panhellenion war also der indirekte Weg Kyrenes, an die Tradition des wichtigsten gesamtgriechischen Heiligtums in Olympia anzuknüpfen. In diesem Sinn war die in Kyrene neu errichtete Kultstatue entsprechend dem phidiasischen Zeus in Olympia auch ein politisches Objekt.⁵⁷

⁵¹ Goodchild *et al.* 1958, 55–61.

⁵² SEG 9.126: Διὶ Ὀλυμπίῳ | θεῷ ἐπηκόῳ | Αὐρήλιος | Ροῦφος ἀρχιτέκτων | εὐχὴν ἀπέδωκα.

⁵³ Eine gute Übersicht bei Steuernagel 2009, 323–326.

⁵⁴ Zu den politischen Komponenten siehe Spawforth 1999 und Romeo 2002.

⁵⁵ Willers 1990, 99–103; Steuernagel 2009, 323 f.

⁵⁶ Vgl. ausführlich Spawforth/Walker 1986; Steuernagel 2009, 316. 325.

⁵⁷ Siehe dazu Davison 2009, 328 und ausführlich Anagnostou-Laoutides 2011.

Eine nur 0,60 m hohe kopflose Statue antoninischer Zeit wurde in sakralem Kontext in Rom aufgefunden (Abb. 3).⁵⁸ Die Statuette war in der Nische der zentralen Apsis im Tempel der syrischen Gottheiten, der 176



3 Zeus im Tempel der syrischen Gottheiten am Janiculum in Rom

58 Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 60922: Goodhue 1975, 24–41, 59–69; Vlizos 1999, 24 f. 40 f. 122 f. Nr. L.2; Davison 2009, 362 Nr. 2.

n. Chr. am Hain der Furina am Janiculum erbaut wurde, aufgestellt. Die handwerklich qualitätvolle Statuette wiederholt die wichtigsten Züge des phidiasischen Zeusbildes: Die Haltungsmotive sowie die flache Oberkörpermodellierung und der organische Zusammenhang zwischen Gewand und Körper zeigen eine an der griechischen Klassik orientierte Formensprache. Hierzu zählt auch die Gewandanlage mit dem bedeckten Unterkörper und dem über die linke Schulter fallenden Himationzipfel. Allerdings bewirken der eher schlanke Körperbau, die zurückgelehnte Haltung und zaghafte Achsenverschiebung der Figur eine Auflockerung des blockhaften Umrisses, die der Zeusstatue in Olympia fremd war.⁵⁹

Angesichts des Kontextes handelt es sich wahrscheinlich um Motive, deren Verbreitung auf die Synthese von griechischen und orientalischen Stilelementen in der nachklassischen und kaiserzeitlichen Plastik zurückzuführen sind.⁶⁰ Die östlichen Merkmale des Tempels am Janiculum belegen, dass die Grundrissgestaltung auf den orientalischen Kult ausgerichtet war. Die Mehrheit der hier gefundenen Weihinschriften sind an Jupiter Optimus Maximus Heliopolitanus gerichtet, den obersten Gott von Heliopolis Baalbeck.⁶¹ Wie in Heliopolis tritt auch hier der sitzende Gott als zentrales Oberhaupt einer Trias auf, dessen andere Mitglieder, Adonis und Atargatis, in den Nebenräumen verehrt wurden.⁶² Kult und Ritus bezeugen, dass im Tempel am Janiculum Adonis-Atargatis-Mysterien gefeiert wurden. In dieses Bild fügt sich auch der thronende Zeus als spendende Unterweltgottheit ein. Durch diese szenische Gestaltung sollte den Kultteilnehmern deutlich gemacht werden, in welcher Gemeinschaft sich der Hauptgott des Tempels befand. Die zentral sitzende Figur im Tempel der syrischen Gottheiten am Janiculum in Rom reflektiert somit die Interpretation des syrischen Kultes und die damit verbundene Hellenisierung und Romanisierung des vorderen Orients sowohl auf religionshistorischer als auch auf künstlerischer Ebene.⁶³ Im Rahmen der *interpretatio Graeca-Romana* war es also möglich, dass ein

59 Vgl. Vermeule 1975, 100 f.; „[...] western Asia Minor, Greece, Italy, Gaul and Spain demanded, or could tolerate, only minor variations in the traditional iconography of Zeus-Jupiter.“

60 Vgl. Vlizos 1999, 24 f. Eine wichtige Rolle hierbei spielte u. a. auch der Einfluss der von Bryaxis angefertigten Serapisstatue in Alexandria und die darauffolgende Serapisikonographie.

61 Ausführlich behandelt bei Graeve 1972, 333–347.

62 Goodhue 1975, 61; Drijvers 1981, bes. 253 f.; Hajjar 1981.

63 Graeve 1972; Goodhue 1975.

nicht-römischer Gott, der mit Zeus/Jupiter gleichgesetzt wurde, weitere Funktionen besaß, die wiederum Zeus/Jupiter fehlten. Ebenso konnte Zeus/Jupiter mit der fremden Sonnengottheit gleichgesetzt werden.⁶⁴

Einen ähnlichen ‚orientalisierenden‘ Kontext weist Moshe Fischer dem kolossalen Torso antoninischer Zeit in Istanbul zu (Abb. 4).⁶⁵ Der 3,20 m hohe Oberkörper wurde sekundär verlagert in einer Grube nahe Gaza (Palästina) gefunden. Das Fehlen von Attributen erschwert zudem die Benennung der Figur. Gewanddrapierung, strenge Frontalausrichtung, Habitus und Maße lassen zwar klassisches Formengut in Anlehnung an den phidiasischen Zeus erkennen. Dennoch gehen die plastische Ausgestaltung der Einzelformen am Oberkörper und das dynamisch gestaltete Stirnhaar auf die individuelle Interpretation des antoninischen Bildhauers zurück. Das ganze wurde mit Hilfe hellenistischer Stilmerkmale belebt und abwechslungsreicher gebildet. Besonders die Details der Kopfgestaltung lassen erkennen, dass der Bildhauer von der Ikonographie des Serapis beeinflusst war. Der hier zu besprechende Rezeptionsvorgang lässt sich also mit zwei Fakten verbinden: Zum einen bezieht sich dieses Werk aufgrund der geographischen Nähe und der Darstellung auf den entsprechenden Münzen wohl auf das von Antiochos IV. in Antiochia aufgestellte Kultbild des Zeus Olympios.⁶⁶ Andererseits kann nicht ausgeschlossen werden, dass diese Kultstatue in einem lokalen Tempel orientalischer Gottheiten (z. B. Zeus-Sarapis, Isis, Kybele) im römischen Palästina stand und im Rahmen der *interpretatio Graeca* vieles von seinem vorderorientalischen Charakter eingebüßt hat.⁶⁷ In antoninischer Zeit hat also sehr wahrscheinlich auch dieses Werk zur städtischen Selbstdarstellung beigetragen. Im Zusammenhang des bekannten Städtelobs im Zeitalter der Zweiten Sophistik ist in erster Linie an eine demonstrative Zurschaustellung des Griechentums zu denken.⁶⁸

64 Vgl. Vermeule 1975, 105, bzgl. den sogenannten Westmacott Zeus, der „[...] represents a creative phase which can only be explained against the background of a multi-national Graeco-Roman world in which images could be interchanged to create new variations on old stereotypes.“

65 Istanbul, Archäologisches Museum Inv. 172: Karanastasi 1997, 352 Nr. 302; Vlizos 1999, 25. 34. 123 Nr. L.3 Taf. 3,2; Davison 2009, 362 Nr. 3; Fischer 2009.

66 Ausführlich behandelt bei Vlizos 1999, 37–39.

67 Fischer 2009, 409.

68 Vgl. Lichtenberger 2003, 343.



4 Kolossaler Torso des Zeus aus Gaza; Istanbul, Archäologisches Museum Inv. 172

Ein überlebensgroßes Format besaß auch die Statue, zu welcher der severische 1,50 m hohe Oberkörper torso im Musée du Bardo gehörte, und die ursprünglich Teil der Ausstattung des Bühnengebäudes vom Odeion in

Karthago war.⁶⁹ Entgegen der hochklassischen Tradition harmonisieren in diesem Werk nach hellenistischer Manier der bewegte Rhythmus des Gesamtaufbaus mit der Rumpfmotivierung und den plastisch herausgebildeten Einzelformen. Der Kopf wird von einem Polos bekrönt, ein Element, das zunächst auf Sarapis hinweisen könnte. Doch erlauben der nackte Oberkörper, der Blitz in der rechten Hand und die Gewandanlage eine Zuweisung an Zeus. Die Kulturlandschaft wiederum könnte für eine Deutung als Zeus-Hammon sprechen. Wie es scheint, hat sich das Phänomen der *interpretatio Graeca* nicht vollständig durchgesetzt, eine Verschmelzung ist hier nicht endgültig zu fassen, da die Gottheit ihren vorderorientalischen Charakter wohl weiterhin beibehielt.⁷⁰

Zeus gehörte u. a. mit Artemis, Aphrodite, Dionysos, Sarapis, Hadrian und Livia, also der Göttergemeinschaft und der Kaiserfamilie, zum Bestandteil der Ausstattung des Odeions.⁷¹ Als Teil der *opera publica* lehnt sich auch Zeus und diese Gruppe in Karthago an die ausgeprägte Komponente der kaiserlichen und privaten Repräsentation wie sie auch anderswo, z. B. im Theater oder dem Forum, praktiziert wurde, an. Die gemeinsame Aufstellung von Zeus und Hadrian besitzt auch hier in erster Linie eine öffentlich-politische Dimension: Sie gelten nicht nur als Garanten des allgemeinen Wohlstandes, sondern sie stellen vielmehr einen Höhepunkt im Rahmen des Hellenisierungs- bzw. Romanisierungsprozesses dar.

Sicherlich das wichtigste Bildwerk des Jupiter aus stadtrömischer Sicht war der berühmte Jupiter Optimus Maximus Capitolinus, dessen Verehrung für den römischen Staatskult stand.⁷² Die Wiederholungen und Nachklänge der republikanisch römischen Götterstatue machen deutlich, dass dieser in seiner formalen Konzeption vom phidiasischen

69 Tunis, Musée du Bardo Inv. 921: Vlizos 1999, 44. 55 f. 128 f. Nr. R.2 Taf. 12,1.

70 Vgl. Lichtenberger 2003, Kap. 3; Walls 2005; Hahn 2008.

71 Dazu ausführlich Fuchs 1987, 177. 181 f. 189.

72 Vgl. Davison 2009, 354 f. Der kapitolinische Jupitertempel und damit auch dessen Kultstatuen wurden nachweislich dreimal erneuert. In Chalcidius Kommentar zu Platons *Timaios* (337, 440) erfahren wir, dass Apollonios wahrscheinlich die spätrepublikanische Kultstatue hergestellt hat, genauer eine Nachahmung des Zeus in Olympia aus Gold und Elfenbein. Auch von Sueton, *Caligula* 52, erfahren wir, dass Gold als Werkmaterial benutzt wurde. Zur Beliebtheit des Olympischen Zeus in römischer Zeit siehe Cic. *Or.* 2.8–9; Proklos, *comm. on Tim.* 81c–d.

Werk entscheidend abwich.⁷³ Die wesentlichen Unterschiede betreffen die Haltung der Figur und die Gewanddrapierung. Ähnlich dem Zeus auf den Revers der Tetradrachmen Alexanders besaß auch der capitolinische Jupiter eine offensichtlich kompliziertere Körperhaltung, die ausgreifend, weniger blockhaft und zur linken Seite hin geöffnet war.⁷⁴ Im Vergleich zum phidiasischen Zeus ist eine größere Dynamik zu erkennen, die durch den nackten Oberkörper und den über der linken Schulter herabhängenden kurzen Himationzipfel erreicht wird. Als weiteres Charakteristikum zählt der gesenkte rechte Arm mit dem Blitzbündel in der Hand. Erwiesen ist inzwischen, dass diese formalen Besonderheiten und damit auch der domitianische Jupiter Capitolinus in Rom seinen Ursprung im Zeus-Schema Malibu besaß.⁷⁵ Anhand der Übereinstimmung dieses Schemas vor allem mit der Statue des Zeus Sosipolis von Priene und dem thronenden Zeus am Lagina Fries, können seine Anfänge in das 2. bzw. späte 4. Jahrhundert v. Chr. zurückverfolgt werden.⁷⁶

Die kapitolinische Trias im Besonderen trug, parallel zur Expansion des römischen Imperium, zur großen Verbreitung dieses Jupiterbildes bei.⁷⁷ Die neuen Kolonien erhielten Capitolia mit der dazugehörigen Kultbildgruppe, um die Herrschaft Roms und ihre Zugehörigkeit zum römischen Staat und somit zur neuen Weltherrschaft zu symbolisieren.⁷⁸

73 Den gleichen Typus vertritt auch der thronende Jupiter in Darstellungen der kapitolinischen Trias, vgl. Constantini 1997.

74 Vgl. Maderna 1988, 27–29; Davison 2009, 356. Zur Bedeutung des Zeus im Rahmen der Religionspolitik hellenistischer Herrscher, besonders des Antiochos IV. Epiphanes, siehe Kreuz 2007, 262.

75 Vlizos 1999, 56–82. bes. 64–74. Auch im Rahmen der Reproduktion des Jupiter-Bildes versuchte man zwar dem *exemplum* in der Hauptstadt zu folgen, für die plastische Gestaltung in den östlichen Provinzen ist jedoch mit einer Mittlerstellung des griechischen Mutterlandes zu rechnen. Sowohl der spezifische Werkstattstil als auch Mittel wie Vereinfachung (Weglassen von Attributen z. B. Adler) oder Veränderung (z. B. Thronform, Körperbildung, Frisur) erlaubten den Bildhauern, sich auf die Erfassung des Typischen zu konzentrieren. Ähnliches ist für die nördlichen Provinzen Gallien, Germanien und Oberitalien zu beobachten, siehe dazu Noelke 1981, 382 Anm. 665.

76 Siehe auch Weywell 2002.

77 Noelke 1981, 382.

78 Als Stadtgott von Rom und Staatsgott war Jupiter jedoch in höherem Grade als Zeus politischer Gott. Zeus war zwar vielerorts Polisgott, aber er fungierte niemals als Schutzgott einer griechischen Stadt, siehe dazu Kreuz 2007, 247.

Caterina Maderna hat zudem erwiesen, dass die Darstellungen der römischen Kaiser einen wesentlichen Bestandteil der Rezeption dieses Kultbildes und seiner politischen Bedeutung ausgemacht haben.⁷⁹

Ein Zusammenhang zu den oben dargelegten Komponenten ist in Dion-Makedonien, genauer im Heiligtum des Zeus Hypsistos, zu beobachten.⁸⁰ Bereits das Fundmaterial von der heiligen Straße zum Heiligtum und außerhalb des Peribolos verweist mittels epigraphischer Hinweise aus der Zeit um 250 n. Chr. auf Zeus Hypsistos.⁸¹ Von Bedeutung sind zudem zwei Platten mit inschriftlichem Bezug zur gleichen Gottheit, die im Innern des Tempels zum Vorschein kamen und an der Vorderseite der Kultbildbasis angebracht waren. Genannt werden die Namen derjenigen Personen, die für die Dauer eines Jahres für den Kultbetrieb zu Ehren des Zeus verantwortlich waren. Von besonderem Interesse ist des Weiteren die im gleichen Raum gefundene Motivplatte eines *publicus tabularius* namens Eracleo, da sie an Jupiter Optimus Maximus gerichtet war. Die Angabe weiterer Würdenträger und der entsprechenden Ämter auf anderen Gedenk- und Motivdenkmälern in der Cella erlauben die Annahme, dass hier griechische Tradition mit römischen Normen in Einklang gebracht wurden.

79 Der Kaiser wurde in diesem Typus als Bewahrer des Imperium und Beschützer der Kaiser und ihrer Politik hervorgehoben. Mit seinen inhaltlichen Implikationen verhalf dieses Bild dem Kaiser, sich durch den höchsten Gott zu legitimieren und seine Macht mit dem Bild Jupiters zu umschreiben. Der Kaiser als Garant der staatlichen, politischen und sozialen Ordnung wurde vor allem in den literarischen Darstellungen an Jupiter angenähert. Dazu ausführlich Maderna 1988, 32. 40; Vlizos 1999, 109; Lapatin 2011, 94. Davison 2009, 356; Van Nuffelen 2011, bes. 109. Aus der Überlieferung des Josephus (*Bell. Iud.* I 414) zu den Kultstatuen des Augustus Caesar und der Roma in Caesarea Palaestinae, die er mit dem Zeus des Phidias und der Hera des Polykleitos in Argos verbindet, ist ersichtlich, wie beliebt die klassischen Werke seit der frühen Kaiserzeit waren; ebenso, wie weit der Einfluss dieser Werke reichte, da sie, zumindest theoretisch, als Vorlage für Statuen des Kaiserhauses dienten. Vgl. Bumke 2008, 131; Davison 2009, 356. 398.

80 Παντερμαλής 2003 und 2009; Voutiras 2006, 333–347, mit einer ausführlichen Einsicht zum Kult des Zeus in Dion (SEG 34.619/620; Papy. Oxy. 4306 fr. I col. i 19–29). Für die Bereitstellung der digitalen Aufnahme und die Publikationserlaubnis bin ich dem Direktor der Ausgrabungen von Dion, Prof. Dimitrios Pandermalis, zu tiefstem Dank verbunden.

81 SEG 53.597–599; Παντερμαλής 2003, 417. Man fand *in situ* einen Stylobat mit Votivsäulen, ionischen Kapitellen und marmornen Adlerdarstellungen.



5 Kultbild des Zeus Hysistos; Dion, Archäologisches Museum

Unmittelbarer Ausdruck dieser Gegebenheiten ist die Kultstatue (Abb. 5), die im zweiten Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr. entstanden ist und neben ihrer Basis gefunden wurde. Der thronende Gott mit dem griechischen Beinamen gehört ikonographisch der Tradition des stadtrömischen Kultbildes an. Arm- und Beinhaltung, sowie Oberkörperkrümmung

entsprechen eher hellenistischen Formen. Der schmale Himationwulst über der linken Schulter und besonders der gesenkte rechte Arm mit dem Blitzbündel in der Hand untermauern die Vorliebe des Künstlers für eine hellenistisch-römische Tradition.

Dass es sich hierbei um eine Ausnahme innerhalb der Ikonographie des unter dieser Epiklese verehrten Zeus handelt, belegen die Untersuchungen von Emmanuel Voutiras und Pavlos Chrysostomou: Die epigraphische und archäologische Überlieferung aus Makedonien verbindet Zeus Hypsistos grundsätzlich mit dem Typus des stehenden Gottes.⁸² Darüber hinaus betonen die Autoren, dass der Kult des Zeus Hypsistos makedonischen Ursprungs war, der im späten 2. und beginnenden 1. Jahrhundert v. Chr. eingeführt wurde und besonders während der Kaiserzeit beliebt war.⁸³ Jupiter Optimus Maximus andererseits hing, wie bereits erwähnt, mit dem Kaiserkult zusammen, der vor allem in Städten mit einer signifikanten Anzahl von Römern praktiziert wurde.

In Dion, der Colonia Iulia Augusta Diensis, hatte man also zum einen versucht, die sozialpolitischen und religiösen Komponenten, welche die lokale Bevölkerung und die römische Verwaltung betrafen, zu verbinden. Zum anderen wurden im Heiligtum des Zeus Hypsistos aufgrund der ikonographischen bzw. typologischen Nähe der Kultstatue zum Jupiter Capitolinus die Herrschaft Roms und die Zugehörigkeit Dions zum römischen Staat symbolisiert. Das Heiligtum aus der Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. öffnete also dem Besucher, unabhängig ob ‚Grieche‘ oder ‚Römer‘, die Pforten zu spezifisch makedonischen und stadtrömischen religiösen Vorstellungen. Mit dem Kultbild des thronenden Zeus wurden aber in erster Linie die Machtansprüche Roms versinnbildlicht.

Ähnliche politische Konstellationen kommen auch im folgenden Beispiel zum Ausdruck, das zum Ausstattungsrepertoire eines öffentlichen Gebäudes gehört. In der Palästra des Gymnasiums bei Salamis auf Zypern kam zusammen mit der Statue einer Isis der thronende Göttervater aus hadrianischer Zeit zutage (Abb. 6).⁸⁴ Weitere Götterstatuen wurden in den Säulenhallen, die die Palästra umsäumten, gefunden. Im Ganzen handelte es sich um ein Bildprogramm mit *opera nobilia*, die in erster Linie als

⁸² Χρυσστόμου 1996, 61; Voutiras 2006.

⁸³ In Bezug auf SEG 40.537 und SEG 45.746 siehe Χρυσστόμου 1996, 30–60 und Voutiras 2006.

⁸⁴ Nikosia, Cyprus Museum Inv. Sal.st. 12; Karageorghis 1964, 31 f. Nr. 25 Taf. 29; Karanastasi 1997, 353 Nr. 307; Vlizos 1999, 80. 131 f. Nr. M.5 Taf. 16,1.

repräsentative Kunstwerke in den Räumlichkeiten eingesetzt wurden, wo sich das gesellschaftliche Leben der Stadt abgespielt hat.⁸⁵ Bewegtheit und Gewandanlage sowie gesenkter rechter Arm mit Blitz stellen auch hier



6 Zeusstatue aus Salamis; Nikosia, Cyprus Museum

85 Vgl. Manderscheid 1981, 30.

einen direkten Bezug zwischen Zeusstatue und kapitolinischem Kultbild her. Genauer, und wie auch der Ausgräber Vassos Karageorghis behauptet hat, lässt sich die Statuette mit einem Prototyp des 4. Jahrhunderts v. Chr. sowie seiner kaiserzeitlichen Variante, dem Jupiter Capitolinus von 80 n. Chr. verbinden.⁸⁶ Wie in Dion war auch hier die Intention des Auftraggebers, das Götterbild dem Konzept des Staatskultes – metaphorisch also dem des Jupiter Capitolinus – anzugleichen. Die einheimische und römische Elite, die in der Palästra verkehrte, dürfte diese von der Statue übermittelte ‚Botschaft‘ so wahrgenommen und sich damit auch identifiziert haben.⁸⁷ In Salamis zur Zeit Hadrians diente demnach auch die Zeusstatue und der architektonische Kontext dem Verschmelzungsprozess des römischen Machtanspruches mit der griechisch-kulturellen Identität ptolemäischer Vergangenheit.⁸⁸

V SCHLUSS

Ästhetische, politische und religiöse Kriterien berücksichtigend erlaubt die hier auf möglichst breiter Materialgrundlage⁸⁹ vorgelegte Studie folgendes Ergebnis: Der phidiasische Zeus der mittleren und späten Kaiserzeit lässt sich formal nicht nachweisen! Er bildete den Höhepunkt eines komplexen Prozesses und, wie aus dem Diskurs zur sogenannten zweiten Sophistik hervorgeht, eine Idee, Paideia-Wissen und, schließlich, ein identitätsstiftendes Symbol. In Bezug auf die kaiserzeitlichen Zeusdarstellungen kann man deshalb auch nur von ‚Repräsentationen‘ eines ‚Bildes‘ sprechen, dessen Ursprünge in der archaischen Kunst und den homerischen Epen aufzusuchen sind. Inspiriert von literarisch-philosophischen Texten übertrugen die Künstler und Bildhauer diese Konnotationen in religiöse und sozial-politische Kontexte.⁹⁰ Die phidiasische Ikonographie trug folglich zur Attraktivität und Verbreitung des Schemas des sitzenden Zeus bei. Als bekanntestes Beispiel in der Weiterentwicklung des olympischen Prototypen während der Kaiserzeit ist der Jupiter Optimus

86 Karageorghis 1964, 32.

87 Vgl. dazu auch Stewart 2003, 300; Hölscher 2004; Hingley 2005, 81.

88 Zu diesem Prozess siehe Papantoniou 2013, bes. 50.

89 Anguissola 2007, 106 f.

90 Die Künstler hatten das Original nicht vor sich, sie machten kein Abbild vor Ort: Richter 1966, 166–170; Noelke 1981, 382; Vlizos 1999, 10–19; vgl. auch Lapatin 2011, 81.

Maximus Capitolinus zu nennen. Seine Entstehung basierte allerdings auf der Tradition der spätklassischen und besonders hellenistischen Kunstproduktion. Hierdurch verfolgte man die Vermittlung politischer Ziele, d. h. in erster Linie die Macht Roms. Die Bildhauer des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. haben also ein abstraktes ikonographisches Thema übernommen und modifiziert, um es letztendlich für die Repräsentation des Gottes in verschiedenen Kontexten und für die Interessen von diversen Klientelgruppen nutzbar zu machen.

LITERATURVERZEICHNIS

- Adler et al. 1892** Adler, Friedrich *et al.*: Die Baudenkmäler von Olympia. Berlin 1892.
- Anagnostou-Laoutides 2011** Anagnostou-Laoutides, Eva: Some Political Thought Relevant to the Statue of Zeus at Olympia. In: McWilliam 2011, 23–31.
- Ando 2005** Ando, Clifford: Interpretatio Romana. In: *CIPhil* 100 (2005), 41–51.
- Anguissola 2007** Anguissola, Anna: Retaining the Function: Sacred Copies in Greek and Roman Art. In: *Anthropology and Aesthetics* 51 (2007), 98–107.
- Arafat 1990** Arafat, Karim W.: *Classical Zeus: A Study in Art and Literature*. Oxford 1990.
- Auffarth 2006** Auffarth, Christoph: Das angemessene Bild Gottes. Der olympische Zeus, antike Bildkonvention und die Christologie. In: Natascha Kreuz und Beat Schweizer (Hrsg.), *Tekmeria: archäologische Zeugnisse in ihrer kulturhistorischen und politischen Dimension. Beiträge für Werner Gauer*. Münster 2006, 1–23.
- Auffarth 2010** Auffarth, Christoph: The Materiality of God's Image: The Olympian Zeus and Ancient Christology. In: Jan Bremmer und Andrew Erskine (Hrsg.), *The Gods of Ancient Greece. Identities and Transformations*. Edinburgh 2010, 465–480.
- Bäbler 2000** Bäbler, Balbina: Der Zeus von Olympia. In: Klauck Hans J. (Hrsg.), *Dion von Prusa. Ολυμπικός ή περί της πρώτης του θεού έννοιας. Olympische Rede, oder über die erste Erkenntnis Gottes*. Darmstadt 2000, 217–238.
- Bol 2004** Bol, Peter Cornelis: Die hohe Klassik: Die großen Meister. In: Ders. (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik*. Mainz 2004, 123–143.
- Borg 2004** Borg, Barbara (Hrsg.): *Paideia: The World of the Second Sophistic*. Berlin 2004.

- Boschung 2007** Boschung, Dietrich: Kultbilder als Vermittler religiöser Vorstellungen. In: Christian Frevel und Henner von Hesberg (Hrsg.), *Kult und Kommunikation. Medien in Heiligtümern der Antike*. Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraumes (ZAKMIRA) 4. Wiesbaden 2007, 63–87.
- Bremmer 2010** Bremmer, Jan N.: Introduction: The Greek Gods in the Twentieth Century. In: Bremmer/Erskine 2010, 1–18.
- Bremmer/Erskine 2010** Bremmer Jan N. / Erskine, Andrew (Hrsg.): *The Gods of Ancient Greece. Identities and Transformations*. Edinburgh 2010.
- Bumke 2008** Bumke, Helga: Vom Verhältnis der Römer zu den Kultbildern der Griechen. In: Klaus Junker und Adrian Stähli (Hrsg.), *Original und Kopie: Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst*. Akten des Kolloquiums in Berlin, 17. – 19. Februar 2005. Wiesbaden 2008, 109–133.
- Cassimatis 1984** Cassimatis, Hélène: Athena. In: LIMC II. Zürich/München 1984, 985–990.
- Constantini 1997** Constantini, Alessandra: Zeus/Iuppiter. In: LIMC VIII. Zürich/München 1997, 461–470.
- Davison 2009** Davison, Claire Cullen: *Pheidias, the Sculptures and Ancient Sources 1*. London 2009.
- de Jong 2005** de Jong, Irene J. F.: Aristotle on the Homeric Narrator. *ClQ* 55 (2005), 616–621.
- Donohue 1997** Donohue, Alice A.: The Greek Images of the Gods. In: *Hephaistos* 15 (1997), 31–45.
- Dörpfeld 1935** Dörpfeld, Wilhelm: *Alt-Olympia. Untersuchungen und Ausgrabungen zur Geschichte des ältesten Heiligtums von Olympia und der älteren griechischen Kunst II*. Berlin 1935.
- Drijvers 1981** Drijvers, Han J.: Die Dea Syria und andere syrische Gottheiten im Imperium Romanum In: Maarten J. Vermaseren (Hrsg.), *Die orientalischen Religionen im Römerreich*. Leiden 1981, 241–257.
- Ewald 1999** Ewald, Björn Christian: *Der Philosoph als Leitbild: ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs*. Mainz 1999.
- Fischer 2009** Fischer, Moshe: *Sculpture in Roman Palestine*. In: Vassiliki Gaggadis-Robin *et al.* (Hrsg.), *Les ateliers de sculpture regionaux: techniques, styles et iconographie*. Arles/Aix-en-Provence 2009, 401–415.
- Fuchs 1987** Fuchs, Michaela: *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*. Mainz 1987.
- Goodchild et al. 1958** Goodchild, Richard George *et al.*: The Temple of Zeus at Cyrene. In: *BSR* 26 (1958), 30–62.
- Goodhue 1975** Goodhue, Nicholas: *The Lucus Furinae and the Sanctuary on the Janiculum*. Amsterdam 1975.
- Gubel 1987** Gubel, Eric: *Phoenician Furniture: a Typology based on Iron Age Representations With Reference to the Iconographical Context*. *Studia Phoenicia* 7. Leuven 1987.

- Hahn 2008** Hahn, Johannes: The Conversion of the Cult Statues: The Destruction of the Serapeum 392 A. D. and the Transformation of Alexandria into the „Christ-loving“ City. In: Johannes Hahn *et al.* (Hrsg.), From Temple to Church: Destruction and Renewal of Local Cultic Topography in Late Antiquity. Leiden 2008, 335–365.
- Hajjar 1981** Hajjar, Youssef: Jupiter Heliopolitanus. In: Maarten J. Vermaseren (Hrsg.), Die orientalischen Religionen im Römerreich. Leiden 1981, 213–234.
- Halliwell 2002** Halliwell, Stephen: The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems. Princeton 2002.
- Hingley 2005** Hingley, Richard: Globalizing Roman Culture. London 2005.
- Hölscher 2004** Hölscher, Tonio: The Language of Images in Roman Art: Art as a Semantic System in the Roman World. Cambridge 2004.
- Karageorghis 1964** Karageorghis, Vassos: Sculptures from Salamis. Nicosia 1964.
- Karanastasi 1997** Karanastasi, Pavlina. Zeus. In: LIMC VIII. Zürich/München 1997, 350–356.
- Kossatz-Deissmann 1988** Kossatz-Deissmann, Anneliese: Hera. In: LIMC IV. Zürich/München 1988, 659–719.
- Kreutz 2007** Kreutz, Natascha: Zeus und die griechischen Poleis. Topographische und religionsgeschichtliche Untersuchungen von archaischer bis in hellenistische Zeit. Rahden/Westf. 2007.
- Kyrieleis 1969** Kyrieleis, Helmut: Throne und Klinen. Studien zur Formgeschichte altorientalischer und griechischer Sitz- und Liegemöbel vorhellenistischer Zeit. Berlin 1969.
- Lapatin 2011** Lapatin, Kenneth: Representing Zeus. In: McWilliam 2011, 79–107.
- Lichtenberger 2003** Lichtenberger, Achim: Kulte und Kultur der Dekapolis. Untersuchungen zu numismatischen, archäologischen und epigraphischen Zeugnissen. Wiesbaden 2003.
- Maderna 1988** Maderna, Caterina: Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen: Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt. Heidelberg 1988.
- Manderscheid 1981** Manderscheid, Hubertus: Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen. Berlin 1981.
- McWilliam 2011** McWilliam, Janette *et al.* (Hrsg.): The Statue of Zeus at Olympia: New Approaches. Newcastle upon Tyne 2011.
- Muller-Dufeu 2002** Muller-Dufeu, Marion: La Sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques. Paris 2002.
- Niemeyer 1996** Niemeyer, Hans Georg: Sémata. Über den Sinn griechischer Standbilder. Hamburg 1996.
- Noelke 1981** Noelke, Peter: Die Iupitersäulen und -pfeiler in der römischen Provinz Germania inferior. Bonn 1981.
- O’Sullivan 2011** O’Sullivan, Patrick: Dio Chrysostom and the Poetics of Phidias’ Zeus. In: McWilliam 2011, 137–154.

- Παντερμαλής 2003** Παντερμαλής Δημήτριος: Ζεύς Ὑψιστος και άλλα. In: *Archaeological Work in Macedonia and Thrace* 17 (2003), 417–424.
- Παντερμαλής 2009** Παντερμαλής Δημήτριος: Δίον: Ιστορικά και λατρευτικά. In: *Archaeological work in Macedonia and Thrace* 23 (2009), 261–271.
- Papantoniou 2013** Papantoniou, Giorgos: Cyprus from Basileis to Strategos: A Sacred-Landscapes Approach. In: *AJA* 117 (2013), 33–57.
- Pekáry 2007** Pekáry, Thomas: Phidias in Rom. Beiträge zum spätantiken Kunstverständnis. Wiesbaden 2007.
- Platt 2011** Platt, Verity J.: Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion. Cambridge 2011.
- Ready 2012** Ready, Jonathan L.: Zeus, Ancient Near Eastern Notions of Divine Incomparability, and Similes in the Homeric Epics. In: *ClAnt* 31 (2012), 56–91.
- Richter 1966** Richter, Gisela M. A.: The Pheidian Zeus at Olympia. In: *Hesperia* 35 (1966), 166–170.
- Richter 1966a** Richter, Gisela M. A.: The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans. London 1966.
- Ritter 2003** Ritter, Stefan: Rez. zu Vlivos 1999. In: *Gnomon* 75 (2003), 434–437.
- Romeo 2002** Romeo, Ilaria: The Panhellenion and Ethnic Identity in Hadrianic Greece. In: *ClPhil* 97 (2002), 21–37.
- Rüpke 2009** Rüpke, Jörg: Der Gott und seine Statue (Prop. 4,2): Kollektive und individuelle Repräsentationsstrategien antiker Religionen. In: *Gymnasium* 116,2 (2009), 121–134.
- Schwabl et al. 1978** Schwabl, Hans *et al.*: Zeus (Teil II). In: *RA Suppl.* 15 (1978), 994–1411.
- Seaford 2010** Seaford, Richard: Zeus in Aeschylus: The Factor of Monetization. In: *Bremmer/Erskine* 2010, 178–192.
- Simpson 1995** Simpson, Elizabeth: Furniture in Ancient Western Asia. In: Jack Sasson *et al.* (Hrsg.), *Civilizations of the Ancient Near East*, Bd. 3. Peabody/MA 1995.
- Smith 1980** Smith, Peter M.: On the Hymn to Zeus in Aeschylus' Agamemnon. Missoula 1980.
- Squire 2009** Squire, Michael: Image and Text in Graeco-Roman Antiquity. Cambridge 2009.
- Squire 2011** Squire, Michael: The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae. Oxford / New York 2011.
- Spawforth 1999** Spawforth, Antony J. S.: The Panhellenion Again. In: *Chiron* 29 (1999), 339–352.
- Spawforth/Walker 1986** Spawforth, Antony J. S. / Walker, Susan: The World of the Panhellenion: II. Three Dorian Cities. In: *JRS* 76 (1986), 88–105.
- Steuernagel 2009** Steuernagel, Dirk: Romanisierung und *Hellenismós*. Drei Fallstudien zur Gestaltung und Nutzung griechischer Tempel in den römischen Provinzen Achaia und Cyrenaica. In: *JdI* 124 (2009), 279–345.

- Stevenson 2011** Stevenson, Tom: The Fate of the Statue of Zeus at Olympia. In: McWilliam 2011, 155–172.
- Stewart 2003** Stewart, Peter: Statues in Roman Society: Representation and Response. Oxford 2003.
- Tiverios 1997** Tiverios Michalis: Zeus. In: LIMC VIII. Zürich/München 1997, 315–338.
- Trépanier 2010** Trépanier, Simon: Early Greek Theology: God as Nature and Natural Gods. In: Bremmer/Erskine 2010, 273–317.
- Van Nuffelen 2011** Van Nuffelen, Peter: Rethinking the Gods: Philosophical Readings of Religion in the Post-Hellenistic Period. Greek Culture in the Roman World. Cambridge / New York 2011.
- Vermeule 1975** Vermeule, Cornelius C.: The Westmacott Jupiter: An Enthroned Zeus of Late Antique Aspect. In: GettyMusJ 2 (1975), 99–108.
- Vlizos 1999** Vlizos, Stavros: Der thronende Zeus. Eine Untersuchung zur statuarischen Ikonographie des Gottes in der spätklassischen und hellenistischen Kunst. Rahden/Westf. 1999.
- Graeve 1972** Graeve, Volkmar von: Tempel und Kult der syrischen Götter am Janiculum. In: JdI 87 (1972), 314–347.
- Voutiras 1997** Voutiras, Emmanuel: Zeus. In: LIMC VIII. Zürich/München 1997, 310–312.
- Voutiras 2006** Voutiras, Emmanuel: Le culte de Zeus en Macédoine avant la conquête romaine. In: Anne-Marie Guimier-Sorbets *et al.* (Hrsg.), Rois, cités, nécropoles: institutions, rites et monuments en Macédoine: actes des colloques de Nanterre, décembre 2002 et d'Athènes, janvier 2004. Athen 2006, 333–346.
- Walls 2005** Walls, Neal H. (Hrsg.): Cult Image and Divine Representation in the Ancient Near East. Boston 2005.
- Waywell 2002** Waywell, Geoffrey: Rez. zu Vlizos 1999. In: AJA 106 (2002), 134–135.
- Willers 1990** Willers, Dietrich: Hadrians panhellenisches Programm: Archäologische Beiträge zur Neugestaltung Athens durch Hadrian. Basel 1990.
- Χρυσσοστόμου 1996** Χρυσσοστόμου, Παύλος, Η λατρεία του Δία ως καιρικού θεού στη Θεσσαλία και τη Μακεδονία. In: ADelt 44–46 Mel. (1989–91) [1996], 21–72.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1** Nach: Dörpfeld 1935, Beil. 22
2 Nach: Steuernagel 2009, Abb. 19
3–6 Fotos Verf.

ULRIKE EGELHAAF-GAISER

WENN NEREIDEN DIE SEGEL HISSEN ...:

Göttliche Reiseleiter in Statius' *Silve* 3,2

I THEMA UND FRAGESTELLUNG¹

Bei einer exemplarischen Analyse kaiserzeitlicher Göttergruppen sind nicht nur die einzelnen Gottheiten und deren jeweiliges Wirkungsspektrum, sondern auch, ja vor allem deren Kombinationsmöglichkeiten sowie die sich daraus ergebenden Dynamiken zu beachten. Diese These möchte ich aus philologischer Perspektive an einem Gelegenheitsgedicht des flavischen Dichters Statius überprüfen: Es handelt sich dabei um ein Geleitgedicht (*Propemptikon*),² das Maecius Celer gewidmet ist – einem Vertreter der Oberschicht, der von Domitian mit einem Militärkommando in Syrien betraut wurde und nun zu seinen Truppen aufbricht.³ Für eine Untersuchung von literarisch inszenierten Göttergruppen bietet dieses Beispiel einen besonders dichten Befund: Wie sich zeigen wird, kristallisieren sich in der *Silve* 3,2 schrittweise drei Göttergruppen heraus, die sich nicht nur inhaltlich ergänzen, sondern auch umgruppieren und so neue Funktionen gewinnen.

Für eine interpretierende Textarbeit, die insbesondere der Eigenheit und Innovationskraft kaiserzeitlicher Götterbilder Rechnung zu tragen sucht, ergibt sich ein ganzes Cluster von Leitfragen, das hier nach vier Aspekten aufgefächert wird:

1 Herzlich gedankt sei Nils Jäger für intensive und höchst anregende Vordiskussionen sowie Astrid Schwaner für die konstruktiv-kritische Gegenlektüre des Manuskripts.

2 Zur Gattung Cairns 1972, 3–16. 115–117. 148–152. 284–285. Vgl. auch Stat. *silv.* 3 *praef.* 13–14.

3 Prosopographische Informationen bei Laguna 1992, 193; Nauta 2002, 213.

1. Der situative Kontext: Was motiviert den Dichter Statius, in seinen *Silven* regelmäßig Gottheiten zu Gruppen zusammenzustellen? Was leisten solche komplexen Götterbilder im geschlossenen Rahmen des jeweiligen Gedichts?

2. Die intermediale Dimension: Wie eigenständig oder wie form- und gattungsgebunden sind solche literarisch erzeugten Gruppenkonstellationen? Inwieweit greifen sie etablierte Bildtraditionen auf? Worin unterscheidet sich der literarische Rahmen von einem realen, topographischen oder architektonischen Aufstellungs- und Rezeptionszusammenhang?

3. Das Erzählpotential komplexer Götterbilder: Wie, wodurch und warum werden statische Gruppen dynamisiert? Welche Geschichte(n) erzählen sie – und wie interagieren sie untereinander? Inwiefern begünstigt, ja erzwingt eine kreative oder gar exotische Zusammenstellung von Göttern geradezu deren erzählerische Auslegung?

4. Die Innovationskraft von Göttergruppen: Worin liegt genau der Aspekt der Neuheit – und welche Wirkungen zieht er nach sich? Werden bei der Zusammenstellung ganz neue Götter eingeführt und durch die Gruppierung mit altbekannten Gottheiten legitimiert? Oder werden konventionellen Göttern durch eine innovative Kombination neue Zuständigkeiten zugewiesen? Kann eine ungewohnte Götterkonstellation womöglich auch zu genuin literarischen Zwecken genutzt werden, um etwa neuartige Erzählformen oder auktoriale Selbstaussagen zu lancieren?

Bevor wir uns mit diesen Fragen dem Text zuwenden, seien jedoch in aller Kürze einige einführende Bemerkungen zum literarischen Charakter des gewählten Beispieltexts und seiner Einbettung in die Gedichtsammlung vorausgeschickt.

II GÖTTLICHES PERSONAL IN *SILVE* 3,2

Als der Dichter P. Papinius Statius im letzten Jahrzehnt des 1. Jahrhunderts n. Chr. sukzessive seine fünf Bücher umfassenden *Silven* publizierte, schrieb er bereits seit ca. zehn Jahren an einem Thebenepos, das den mythischen Bruderkampf schildert.⁴ Parallel zu diesem noch unvollendeten Großwerk verarbeitete der professionelle Stegreifdichter in seinen klein-

⁴ Zu Statius' Vita und Werk Nauta 2002, 195–204; Newlands 2012, 1–15; zum Verhältnis von Epos und *Silven* Gibson 2006.

formatigen *Silven* aktuelle gesellschaftliche Ereignisse.⁵ Anlass dieser Gedichte waren klassische Casualien wie Geburtstag, Hochzeit und Tod; Einweihungen von Gebäuden und offizielle wie private Festlichkeiten sowie andere Gelegenheiten, die sich zu einer poetischen Dank- oder Ehrengabe eignen (wie in unserem Reisegedicht).

Hinsichtlich ihres göttlichen Personals nimmt die *Silve* 3,2 in der Gedichtsammlung und speziell im dritten Buch eine Sonderstellung ein:⁶ Anders als etwa bei den beiden rahmenden *Silven*, die mit Hercules (*silv.* 3,1) und Pietas (*silv.* 3,3) jeweils eine einzige Gottheit als Akteur oder panegyrischen Lobredner einführen,⁷ wird hier mit zwei ausgreifenden hymnischen Anrufen eine Vielzahl von Gottheiten aktiviert.

Grundsätzlich lassen sich Gruppenbildungen von Göttern in Statius' *Silven* in zwei Fällen beobachten: zum einen, wenn eine Gottheit mit vollem Gefolge auftritt, wie etwa Venus in einer Schar von Eroten.⁸ Im anderen, für uns interessanteren Fall, bestellt sich Statius gezielt die passenden Inspirationsgottheiten für die jeweilige *Silve* ein. Um dem Leser dabei die besonderen Schwierigkeiten seines streng situationsgebundenen Stoffes anschaulich zu machen, bemüht der professionelle Gelegenheitsdichter vorzugsweise ganz unorthodoxe Inspirationsinstanzen. Anders als etwa bei der traditionellen Heldenepik sind in der Gelegenheitsdichtung Gegenstand, Adressat und Situation – so der selbstbewusste Anspruch – eben jeweils einmalig. Auf die geänderte Situation müssen auch die musischen Instanzen immer wieder neu angepasst und variiert werden. Leitkriterium der Auswahl ist, inwieweit die Gottheiten über ein ganz spezielles Expertenwissen verfügen, das nicht einmal vom allumfassenden Wissen der Musen vollständig abgedeckt sein kann.⁹

⁵ Zur Charakteristik der *Silven* als okkasionelle Dichtung Nauta 2002, 249–290; Rühl 2006, 83–113.

⁶ In den bereits vorliegenden Interpretationen der *Silve* nimmt der Aspekt des göttlichen Personals nur einen untergeordneten Platz ein: Vollmer 1898, 393–405; Hardie 1983, 156–164; Laguna 1992, 191–239; Rühl 1996, 264–271; Gibson 2006, 177–179; Krasser 2010, 71–77.

⁷ Zur Panegyrik in den *Silven* grundlegend Coleman 1999.

⁸ *Silv.* 1,2,51–146.

⁹ Programmatisch entlässt Statius in der *Silv.* 1,5,1–30 anlässlich der festlichen Einweihung eines Privatbads zunächst die konventionellen Musengötter, um stattdessen die verspielten Wassernymphen herbei zu zitieren. Ganz ähnlich werden im Saturnaliengedicht *Silv.* 1,6,1–8 zunächst die gravitätischen Inspirationsgrößen Apollo, Athena und die Musen in den Fernurlaub geschickt, bevor dann die personifizierten Gelegenheitsgötter

Auch die komplexe Gruppenbildung in den *Silven* ist aus der Okkasionsbindung erklärbar: So können die herbeigerufenen Gelegenheitsgötter nur gemeinsam alle situativen Facetten abdecken. Darüber hinaus erzeugen sie bereits durch ihre quantitative und qualitative Fülle ein anschauliches Stimmungsbild und eine gesteigerte Festlichkeit. Zudem ist es nur folgerichtig, wenn die Musen, die ja in ihrem Wesen stets als gemeinsam wirkende Gruppe gedacht sind,¹⁰ durch ein ähnlich zahlreiches, spontan zusammengestelltes Götterkollektiv angemessen ersetzt werden können.

In dem besagten Geleitgedicht wird uns ein besonders komplexes Cluster von Götterbildern begegnen: Aus der *Silve* 3,2 lassen sich insgesamt drei Gruppen herausfiltern, die ich in drei Interpretationsschritten vorstellen möchte. Diese Göttergruppen sind unterschiedlich deutlich markiert und sowohl kontrastiv als auch komplementär aufeinander bezogen: So vereinnahmen zunächst die Meer- und Windgötter in ihrer topischen Funktion des Reisegeleits¹¹ das erste Drittel der *Silve*. Ihnen tritt dann in der zweiten Hälfte des Gedichts mit den ägyptischen Göttern eine exotische Gruppe gegenüber, die daher auch der aitiologischen Exegese seitens einer kundigen Expertin bedarf.¹²

Eine thematische Verknüpfung zwischen diesen beiden gegensätzlichen Götterkreisen stellt allerdings, dies meine These, erst eine dritte, weit weniger exponierte Gruppe her. Es handelt sich dabei um die mit dem Thebenmythos verknüpften Figuren der Europa, des Palaemon-Melicertes und der Io-Isis, die aus ihren jeweiligen Göttergruppen herausgelöst und (dies gilt für die beiden letzteren) mit der für sie höchst ungewohnten Aufgabe der poetischen Inspiration betraut werden. Indem die beiden statischen Götterkreise – die maritimen Reisegeleiter einerseits und die ägyptischen Fremdgötter andererseits – ganz unerwartet aufgebrochen und zur Schaffung einer dritten, thebanischen Gruppe ‚geplündert‘ werden, erhält auch die *Silve* eine neue Dynamik: Diese dritte Göttergruppe eröffnet dem Erzähler wie dem Leser ganz neue Perspektiven und bietet damit einen interpretatorischen Schlüssel zum Gesamtverständnis der *Silve*.

Plausibilität kann die Annahme einer zusätzlichen, meta-poetischen Aussage bereits aus dem Thema und der literarischen Form der *Silve* gewinnen: Wie die Forschung längst erkannt hat, wird in antiken Werken

December, Iocus und Sales unter Führung des ausgelassenen Saturn zum Fest geladen werden.

¹⁰ Walde 2000, 512.

¹¹ Hierzu Wachsmuth 1967, 63–112.

¹² Zu den ägyptischen Gottheiten bei Statius siehe Montero Herrero 1979/80.

das Wortfeld *Schifffahrt* regelmäßig genutzt, um verschiedene Aspekte des literarischen Schaffens zur Sprache zu bringen.¹³ Es ist demnach nur folgerichtig, wenn Statius gerade in einem Geleitgedicht die etablierte Bildersprache um maritime Schutzgötter erweitert, die nicht nur Celers auslaufendes Schiff über das Meer, sondern eben auch Statius' zugehöriges Geleitgedicht auf dessen poetischer Reise mit günstigem Rückenwind unterstützen können.

III MEERESGÖTTER ALS REISEBEGLEITER

Wenden wir uns zunächst der ersten Göttergruppe zu (V1–50). Im Zuge seines Bittgebets bemüht der Sprecher all seine hymnischen Künste,¹⁴ um das gesamte Inventar zuständiger Meeres- und Windgötter zu aktivieren. Nach einer ersten Kollektivadresse an alle Götter wendet sich der Sprecher zuerst an die olympische Hauptgottheit, Neptun (V5), der damit in allererster Instanz für den Schutz des hoch geschätzten Freundes haftbar gemacht wird. Es folgen dann aber – im Sinne einer umfassenden Geleitgarantie – die Dioskuren (V10), die Nereiden (V13), Proteus (V35), Triton (V35), Glaucus (V37) und Palaemon (V39); abgerundet wird der maritime Reiseschutz durch Einschluss der Windgottheiten, Aeolus (V42) und Zephyrus (V46). Erst in Vers 50 erfolgt mit der performativ konstatierten Gebetserhörung die Überleitung zum ersten Teil der Reiseerzählung. Auf den ersten Blick wirkt dieses Sortiment von Göttern durch und durch konventionell: Die namentlich adressierten Meerwesen lassen an Bildtopoi der hellenistischen und römischen Reliefkunst denken.¹⁵ In rhetorischen Handbüchern war der Kanon zuständiger Meeresgötter, die anlässlich einer Seereise anzurufen waren, standardisiert, ja zu einem Schulschema erstarrt.¹⁶ Auch in literarischen *Pompe*-Beschreibungen

13 Lieberg 1969: Die Metaphern reichen vom Segelsetzen über die Kurswahl und die drohenden Gefahren auf hoher See bis zur glücklichen Ankunft im rettenden Hafen.

14 Zur funktionalen Abgrenzung, höheren Kunstfertigkeit und Kostspieligkeit gesungener Hymnen gegenüber gesprochenen Gebeten Scheer 2001, 44 mit älterer Literatur.

15 Zu den Meerwesensarkophagen Rumpf 1939; Brandenburg 1967.

16 Laut den Empfehlungen des Menander Rhetor solle der Redner des Meeressalten Proteus, des Glaukos und Nereus, der Delphine und Meeresungeheuer sowie Poseidons Gefolges gedenken: Men. Rh. 399 Sp.

haben neben den Dioskuren Proteus, Triton, Glaucus und Palaemon sowie die Nereiden ihren festen Platz.¹⁷

Das Innovationspotential der *Silve* wird erst auf den zweiten Blick ersichtlich: So vereinnahmten die Nereiden mit 21 Versen fast die Hälfte des Hymnus und erhalten dadurch eine ungewohnte Sonderstellung unter den maritimen Geleitgöttern. Bemerkenswert ist dabei weniger die Breite der Darstellung als die konsequente Anonymität der 50 Okeanostöchter. Denn da sich seit dem Hellenismus für eine ganze Reihe von Nereiden individualisierende Namen ausgebildet hatten, wäre an sich ein gelehrter Namenskatalog das naheliegende literarische Verfahren, um die Fülle und Vielfalt dieser Kollektivgottheiten anschaulich zu machen: Die belegte Namenspalette umfasst Aspekte des Fahrtgeleits – so bei Eupómpe (der ‚Schöngeleiterin‘), Phérousa (der ‚Tragenden‘), Nausithóe (der ‚mit Schiffen Schnellen‘) oder Saó (der ‚Retterin‘). Hinzukommen Bezüge auf die Landung und Landungsstelle, die in Namen wie Euliméne (die Jungfrau ‚des guten Hafens‘), Aktaíe (die ‚Küstenbewohnerin‘), Dexaméne (die ‚bergend Aufnehmende‘) oder Psamáthe (die ‚Sandige‘) Ausdruck finden.¹⁸

Statt nun aber einzelne Nereiden namentlich anzurufen, übernimmt der Sprecher die Rolle eines kommandierenden Kapitäns, der die Nereiden wie Matrosinnen für die vielfältigen Vorbereitungen zum Aufbruch einspannt (V13–34).

In der Bildkunst lässt eine solche Darstellung von rangniederen Gottheiten bei handwerklichen Tätigkeiten vor allem an Eroten denken, die beispielsweise auf dem bekannten Erotenfries des Vettierhauses in Pompeji bei der Parfümherstellung wiedergegeben sind.¹⁹ Analog zur Sequenz gemalter Einzelszenen, die sich additiv zu einem thematisch geschlossenen Bildfries zusammenfügen, werden im hymnischen Gebet der *Silve* die Nereiden in arbeitsteiligen Untergruppen präsentiert. Ein kundiger Leser kann auf dieser Basis mühelos für jede Untergruppe aus deren spezieller Verantwortlichkeit (mindestens) eine passende Bezeichnung ableiten, obwohl kein einziger Nereidenname im Text genannt wird. Die Nereiden werden dadurch den streng funktionalen ‚Sondergöttern‘²⁰ vergleichbar, die den ranghohen Gottheiten untergeordnet sind und nur in ganz bestimmten Situationen angerufen werden.

¹⁷ Etwa Verg. *Aen.* 5,816–826; Apul. *met.* 4,31,5–7.

¹⁸ Wachsmuth 1967, 108–111.

¹⁹ Siehe De Angelis 2011.

²⁰ Hierzu Phillips 2001 mit älterer Literatur.

Dass die Nereiden für die manuelle Ausführung des göttlichen Geleitschutzes zuständig sind, bestätigt sich bei der Lektüre des gesamten ersten Hymnus. Denn auch vor und nach der eigentlichen Vorbereitung der Ausfahrt sehen wir bestimmte Gruppen von Nereiden in Aktion: So sollen zunächst alle Meeresnymphen gemeinsam von ihrem Wohnsitz in den Tiefen des Meeres herbeieilen und das ägyptische Flaggschiff willkommen heißen, das sich gerade Capri nähert (V16–25). Nach festlichem Geleit in den Hafen schildert die Mittelszene die Vorbereitung des Schiffes zur Rückreise nach Ägypten (V26–32). Auch bei der erneuten Ausfahrt kommen Nereiden zum Einsatz, die vom Sprecher gehalten werden, nach Lösung des Ankers die Brandung zu mindern und eine günstige Strömung zu gewähren (V27).

Der resümierende Schlussvers gilt nochmals allen Nereiden und unterstreicht mit dem Schlagwort *officium*, dass es sich bei den Nereiden um reine Dienstleisterinnen handelt, die nicht in Eigeninitiative, sondern auf höhere Weisung handeln. Zugleich leitet der Aufruf zur Minderung und Lenkung der Brandung zur konventionellen *pompe* der anderen Meeresgötter über (V35–41), die – anders als die Nereiden – nicht selbst Hand anlegen, sondern allein mit ihrer numinosen Präsenz den Schutz des Schiffs garantieren. An den hymnischen Götterkatalog schließt der Sprecher eine erste Erzählpartie an, die den Leser vom Hafen von Puteoli quer übers Meer bis nach Ägypten führt. Mit Celers Ankunft in Alexandria wird dann ein zweiter Hymnus (V101–126) eröffnet, dem wir uns nun zuwenden wollen.

IV WENN ISIS DURCH ÄGYPTEN FÜHRT

Celers wohlwollender Empfang durch Isis, den sich der Sprecher vor seinem inneren Auge imaginiert, ist als Pendant zur Ausfahrtsszene konzipiert (V103–107):

„Empfange das mareotische Schiff mit deinem klangreichen Sistrum und den ausgezeichneten Jüngling, dem der latinische Führer den Oberbefehl gab über den Osten und die palästinensischen Truppen! Führe ihn selbst mit sanfter Hand durch die festlichen Tempel und zu den heiligen Häfen und zu deinen Städten!“²¹

²¹ Alle Übersetzungen nach Wissmüller 1990.

Wenn Isis hier als Hafengöttin bezeichnet wird, so entspricht dies ihrer Funktion als Pelagia, als Schützerin der Schifffahrt – einer Eigenschaft, die sich auch in der Bildkunst spiegelt.²² Auch das von Statius eigens erwähnte Attribut des Sistrums lässt einen möglichen Reflex einschlägiger Statuen vermuten.²³ Der kreativen Leistung des lyrischen Sprechers ist es dagegen zuzuschreiben, wenn er die ägyptische Göttin als Celers persönliche Reiseleiterin für eine kompetente Führung durch die sehenswerten Tempel, Häfen und Städte Ägyptens engagiert. Durch das detaillierte Reiseprogramm, das er bei der Göttin in Auftrag gibt (V107–122), würdigt Statius nicht nur Ägyptens Bedeutung als frühe Hochkultur und als Inbegriff von Altertum, sondern trägt auch den Bildungsinteressen seines Freundes Rechnung.²⁴

Was uns aber besonders interessiert, ist die zweite Göttergruppe, die in diese Ägyptenreise eingebettet ist: Im Zuge ihrer Ursachenerklärungen soll die Reiseführerin Isis den ortsfremden Celer nämlich auch darüber belehren (V112–116),

„[...] warum der Türhüter der Unterwelt die pharischen Tempel bewacht, warum man große Götter mit niedrigen Tieren gleichsetzt, was für einen Altar der langlebige Phoenix vorbereitet, welche Wiesen der Apis für würdig hält (um auf ihnen zu weiden), in welchem Strudel des Nil er untertaucht, angebetet von den ängstlichen Hirten.“

Dass der Sprecher die an Anubis, Phoenix und Apis exemplifizierte Tiergestalt der ägyptischen Götter ausdrücklich für erklärungsbedürftig hält, entspricht der römischen Perspektive auf die ägyptischen Götter. Deren hybrides Erscheinungsbild wird jahrhundertlang und vielfach thematisiert.²⁵ Mit Recht darf man sich aber die Frage stellen, warum gerade Isis zur Exegetin der anderen Götter gewählt und damit als einzige aus der Gruppe der tiergestaltigen Götter herausgehoben wird. Ein erster Grund lässt sich in der Bildkunst finden. Dort ist Isis nämlich stets anthropomorph dargestellt – im Gegensatz zum hundsköpfigen Anubis, zum stiergestaltigen Apis, zur als Kuh dargestellten Hathor und zum affenähnlichen Bes. Darüber ist aber nicht zu vergessen, dass auch Isis in

²² Tinh 1990, 782–784.

²³ Ebd., 766.

²⁴ Zur Inszenierung der Sehenswürdigkeiten Rühl 1996, 267; Krasser 2010, 74–77.

²⁵ Smelik 1984.

ihrer Vergangenheit Tiergestalt besaß. Denn nach griechischer Mythen-tradition ist sie mit der argivischen Io identisch. Die Gleichsetzung von Io und Isis ist nicht nur in der Bildkunst und Literatur allgemein präsent,²⁶ sondern wird auch von unserem Sprecher explizit propagiert – und zwar gleich in seiner ersten Anrede an die Göttin (V101–102):

„O Isis, die du einst in den phoronischen (= argivischen) Höhlen deine Herberge hattest, jetzt (aber) Königin von Pharos und Gottheit des heißen Orient bist.“

Die Hymneneröffnung ist vor allem wegen ihres narrativen Potentials bemerkenswert. Denn der Sprecher stellt hier programmatisch nicht nur die einstige und jetzige Existenz der Io-Isis gegenüber, sondern markiert damit auch Anfang und Ende der Mythen-erzählung. Indirekt appelliert er damit an den Leser, sich die gesamte Geschichte in Erinnerung zu rufen und die verbleibenden Leerstellen aus seiner Mythenkenntnis zu ergänzen.

Zweitens ist die Göttin Isis aufgrund ihrer eigenen Erfahrung zur erzählerischen Vermittlung von myth-historischen Aitien und von Besonderheiten der ägyptischen Götter prädestiniert: Ist sie doch selbst eine ursprünglich ortsfremde Zuwanderin, die erst nach einer turbulenten Land- und Seereise in Ägypten eine neue Heimat gefunden hat. Während sie also mit dem römischen Landesbesucher Celer dessen Außenperspektive auf die Fremdkultur teilt, kann sie andererseits dank ihrer mythischen Vorgeschichte die tiergestaltige Existenz der ägyptischen Götter aus einer erlebten Innenansicht plausibel erklären.

Daraus ergibt sich eine dritte Beobachtung: Exotik bedarf der Exegese. Im Unterschied zu der ersten, maritimen Göttergruppe, mit der ein römischer Leser bestens vertraut ist, sind die ägyptischen Götter dezidiert als ein Moment der Fremderfahrung gezeichnet. Aus dieser Alterität motiviert sich der Auftritt einer göttlichen Exegetin, die dem römischen Bildungsreisenden die tieferen Hintergründe dieser exotischen Göttergestalten ausdeutend erhellt; und wenn sie zu diesem Zweck die Form der Aitienerzählung wählt, führt die Exegese quasi von selbst zur Narrativierung der Götterbilder.

Ein letzter bemerkenswerter Aspekt: Isis handelt als vermittelnde Deutungsinstanz nicht in eigener Initiative, sondern im Auftrag des lyrischen Sprechers, der aus der Ferne das Reiseprogramm für seinen

²⁶ Zur Bildkunst Yalouris 1990, 670; Tinh 1990, 781–782; zur Literatur Aisch. *Prom.* 561–886; *Ov. met.* 1,728–750.

Freund Celer zusammenstellt. Wenn nun dieser Sprecher wie zuvor die Nereiden, so nun auch Isis in seine Dienste nehmen kann, beansprucht er für seine Person sogar in einem fremden Kulturkontext eine beachtliche Autorität. Worauf gründet sich aber das Weisungsrecht des Sprechers? Ich komme zu meinem letzten Interpretationsschritt.

V NEUE INSPIRATIONSGOTTHEITEN FÜR POETISCHE REISEN

Um seine Auftragswünsche zu legitimieren, bedient sich das lyrische Ich eines Kunstgriffs. Seine direkten Befehle in den Versen 103 (*excipe*) und 107 (*duc*) verknüpft der Sprecher mit einem Kompliment an die musischen Kompetenzen der Göttin Isis. Deren stehendes Attribut und Instrument, das Sistrum, wird zu diesem Zweck mit der Eigenschaft *multisonus* – vieltönend/klangreich – versehen. Dieses Beiwort ist ausgesprochen gewählt und außerhalb der *Silve* nur zwei Mal in zeitgenössischen Texten zu finden.²⁷ Inhaltlich verweist das Epitheton auf die Klangvielfalt der Rassel. Mit ihren verschieden langen Metallstäben (deren Zahl schwankt) steht sie der siebensaitigen Leier – und damit dem lyrischen Instrument *par excellence* – kaum nach (so jedenfalls in der Sicht des lyrischen Ichs).

Das auffällige Epitheton lässt vermuten, dass Statius das musikalische Ambiente eigens geschaffen hat, um die imaginierte Stimme des lyrischen Ichs möglichst weit mit seiner Person zur Deckung zu bringen und so eine exklusive Nähe zu Isis zu konstruieren. Durch diese Angleichung kann nun auch die ägyptische Göttin zur ganz persönlichen und bewusst unkonventionellen Inspirationsinsquelle erhoben werden.

Maßgeblich motiviert ist dieses Verfahren durch den neuen und exotischen Schauplatz, in den Celer mit Eröffnung der zweiten Gedichthälfte eintritt. Denn wenn der imaginierte Sprecher (und der Dichter Statius) seinen Freund zumindest virtuell auf seiner Bildungsreise durch das ferne Ägypten begleiten und über die Sehenswürdigkeiten belehren will, so setzt dies ein lokalthistorisches und aitiologisches Expertenwissen voraus. Dieses weiß sich das lyrische Ich mit Hilfe von Isis als ortskundiger ‚Ersatzmuse‘ innerhalb der *Silve* zu erschließen.

Die musischen Kompetenzen der Isis legen weiterhin nahe, dass sie an dem poetischen Weihgeschenk, das der Sprecher nach glücklicher

²⁷ Mart. 1,53,9 und Stat. *Theb.* 8,25, siehe *Thesaurus linguae Latinae* VIII, 1600.

Heimkehr seines Freundes in pflichtbewusster Erfüllung seines *votum* erbringen will (V127–143),²⁸ Gefallen finden wird; zudem lässt sich annehmen, dass Isis die besondere Kunstfertigkeit dieses Präsensts zu würdigen versteht. Dass es sich dabei nicht nur um ein kleines Gedicht, sondern um ein großformatiges Epos handeln wird, machen gleich zwei quantitative Adjektive deutlich (V131–132: „wie groß werde ich dann oder mit welcher großer Leier werde ich das Plektron, wie gelobt, bewegen“).

Zugleich versteht es der Dichter auf externer Ebene, den Erfolg von Celers Reise, die ihn zu seinem *Propemptikon* motiviert hat, mit seinem epischen Großwerk zu verknüpfen. Im letzten Vers seiner *Silve* lässt Statius nämlich die Heimkehr seines Freundes mit dem Ende seines Geleitgedichts und dem Schlusspunkt der *Thebais* zusammenfallen: Programmatisches Gewicht erhält das Wort *Thebas* durch seine Position am Ende des letzten Verses. Mit diesem Verweis auf das statianische Epos überschreitet das lyrische Ich demonstrativ die eigentlich undurchlässige Grenze zwischen dem literarisch imaginierten Raum und der Welt des Silvendichters.

Doch damit noch nicht genug: Dank ihrer im Text sorgfältig herausgearbeiteten Musikliebe und Geschichtskompetenz kann die ägyptische Göttin retrospektiv mit einem anderen, nicht minder unkonventionellen Inspirationsgott assoziativ verknüpft werden: Gemeint ist der Seegott Palaemon. Dieser beschließt nämlich nicht nur die *pompe* der Meereshötter, sondern bringt auch einen musischen Akzent ein (V39–41):

„Du aber vor allem, mit der göttlichen Mutter, Palaemon, stimme nickend zu, wenn ich Lust verspüre, Euer Theben zu rühmen und mit würdigem Plektron Amphion besinge, den Schüler des Phoebus!“

Die ehrende Anrede, die Palaemon demonstrativ aus dem Kreis der Meereshötter heraushebt, ist ähnlich wie die Sonderstellung der Isis erklärungsbedürftig: Warum wird gerade Palaemon eine besondere Vorliebe für die Sangeskunst unterstellt? Warum besingt der Sprecher mitten im Reisegeleit auf einmal Theben und den thebanischen Sänger Amphion? Und warum bescheinigt er Theben mit dem besitzanzeigenden Pronomen „euer“ eine enge Zugehörigkeit zu Palaemon und dessen göttlicher Mutter? Erklärlich wird dieses Fremdelement, sobald man es als erneuten Querverweis auf das aktuell noch unvollendete Großepos auf

²⁸ Auf das *votum* wird bereits zuvor verwiesen, so *Silv.* 3,2,3–4: *placidum advertite votis concilium* und 3,2,100: *sequar tua carbasa votis*. Zur Kulturpraxis des *votum pro reditu* Wachsmuth 1967, 131–150.

Theben versteht, das – so das ausdrückliche Versprechen – bis zu Celers Rückkehr fertig gestellt sein wird (V_{142–143}).

Dass der imaginierte Sprecher für Statius' *Thebais* nun aber gerade Palaemon um Unterstützung bittet, ist in der Herkunft des Gottes begründet: Palaemon ist laut Mythentradition der Sohn der Thebanerin Ino, die sich im Zuge tragischer Ereignisse mit ihrem Kind von einem Felsen ins Meer stürzt. Wie seine Mutter wird Palaemon zur Gottheit erhoben und mit dem Schutz von Seereisenden betraut. Palaemon dürfte also ein ganz genuines Interesse an der Fertigstellung eines Thebenepos haben und die fertige *Thebais* als Gegengabe für sein erbetenes Reisegeleit wertzuschätzen wissen. Diese plausible Annahme können wir – ähnlich wie beim Schlussvers der *Silve* – aber definitiv nicht mehr dem imaginierten Sprecher, sondern allein dem Silvendichter Statius zuschreiben.

Innovativ ist dabei weniger die Vermengung der literarischen und realen Welt (das Kunstmittel der sogenannten Metalepse begegnet schon in den homerischen Epen) als vielmehr die Beobachtung, dass nach Isis nun auch Palaemon zu einer ungewöhnlichen, allein durch die Situation bedingten Inspirationsgottheit avanciert. Nicht nur der begrenzte Wirkungsbereich des rangniedrigen Schutz- und Reisegottes wird dadurch deutlich erweitert; auch Palaemon selbst erfährt damit einen ungeahnten und beachtlichen Prestigegewinn.

Die Metapher der poetischen Reise ist, wie oben erwähnt, in der antiken Literatur fest etabliert.²⁹ Ein literaturkundiger Leser, wie wir ihn für Statius' *Silven* voraussetzen müssen, wird daher die in meinem letzten Interpretationsschritt herausgearbeiteten Anspielungen zweifellos erkannt und im Sinne des Silven- und Ependichters gedeutet haben: Auch wenn sich Statius' *Thebais* bei der Erstpublikation der *Silve* 3,2 noch auf hoher See befinden, wird sie aufgrund des göttlichen Geleitschutzes und des inspirierenden Rückenwinds von Isis und Palaemon in nicht allzu ferner Zukunft im sicheren Hafen einlaufen.

VI FAZIT

Welche Schlussfolgerungen ergeben sich aus diesen Beobachtungen? Palaemon und Isis übernehmen in der *Silve* 3,2 offenkundig nicht nur die erwartete Funktion eines maritimen Geleitschutzes, sondern avancieren

²⁹ Siehe hier Kap. II.

vielmehr zu erklärtermaßen unorthodoxen, auf die ganz spezielle Situation zugeschnittenen Inspirationsgöttern.

Gegenüber den beiden *Silven* 1,5 und 1,6, die beide ebenfalls programmatisch auf eine unkonventionelle Gruppe von Inspirationsgöttern setzen, verfügt die *Silve* 3,2 über ein innovatives Überraschungsmoment. Denn im dritten Buch ruft das lyrische Ich *seine* inspirierenden Gelegenheitsgötter nicht mehr am üblichen Ort, nämlich in der Gedichteröffnung, an. Vielmehr stellt der Sänger in neuem Selbstbewusstsein seine perfektionierte Meisterschaft über den gelegenheitsgebundenen Stoff dadurch unter Beweis, dass er seine musischen Helfer nunmehr ganz frei, nach eigenem Bedarf und Belieben, aktivieren kann: So werden Palaemon und Isis erst im Verlauf der poetischen Reise an ihrem jeweiligen Wirkungsort ‚ins Dichterboot geholt‘.³⁰

Palaemon und Isis machen zudem auf eine dritte, eher versteckte Göttergruppe im Text aufmerksam, die zunächst wie ein Fremdkörper wirken mag, sich dann aber als ein wohlüberlegtes Konstrukt des Dichters erweist (und als solches keinerlei Parallelen in der Bildkunst hat): So hat sich Statius für die Produktion seiner *Silve* ausgerechnet zwei Gottheiten zur Inspiration gewählt, die beide in der mythischen Vorgeschichte seiner *Thebais* eine zentrale Rolle spielen. Während dabei Palaemon aufgrund seiner Herkunft die thebanischen Interessen vertritt,³¹ begründet die Argiverin Io (und spätere Isis) gemeinsam mit dem Flussgott Nil ein Geschlecht, dessen Nachkommen einerseits Theben und andererseits das verfeindete Argos besiedeln werden.³² Der Ursprung für den Bruderzwist, der das zentrale Thema des statianischen Epos bilden wird,³³ lässt sich demnach bis ins ferne Ägypten zurückverfolgen. Zu einer thebanischen Trias ergänzt werden Io-Isis und Palaemon in der *Silve* 3,2 durch die von Zeus entführte Europa, Tochter des Agenor und Schwester des Thebengründers Kadmos. Denn auf Europas einstiger Seeroute fährt nun auch Celers Schiff nach Ägypten (V89).

Anders als bei der beiläufig erwähnten Europa, die lediglich als stützende Nebenfigur die Thebengruppe zu einer typischen Göttertrias auf- und abrundet, ist das Wirkungsspektrum der beiden unorthodoxen Musengötter vielfältig:

³⁰ Analog ist in den Buchvorworten ein wachsendes Selbstbewusstsein festzustellen: Rühl 1996, 122.

³¹ Palaemon ist auch im Proöm der *Thebais* gemeinsam mit seiner Mutter Ino erwähnt: Stat. *Theb.* 1,14.

³² Yalouris 1990, 662 f.

³³ Programmatisch angekündigt in Stat. *Theb.* 1,1 f.: *fraternas acies [...] evolvere.*

- Strukturell halten Palaemon und Isis durch ihre ursprüngliche Zuordnung zur ersten und zur zweiten Göttergruppe die beiden Hälften der *Silve* verklammernd zusammen.
- Funktional stellen Palaemon und Isis eine überraschende Verknüpfung zwischen dem konventionellen, in der griechisch-römischen Gedankenwelt fest etablierten Geleitschutz der Meeresgötter und der exotischen Welt der tiergestaltigen Götter aus Ägypten her. Zugleich bereichern sie die konventionellen Leserassoziationen mit ihren Personen um eine neue, ungeahnte und bisher verkannte Qualität: die der poetischen Inspiration und Musikalität.
- Genealogisch werden Palaemon und Io-Isis (gemeinsam mit Europa) in den Thebenmythos integriert, den Statius in seiner parallel zu den *Silven* entstehenden *Thebais* in epischer Breite entfaltet.
- Werkübergreifend kann daher das von Palaemon und Isis inspirierte Geleitgedicht für Maecius Celer als eine allgemein gültige Metapher des poetischen Reisens auf hoher See und speziell – dank seiner Anspielungen auf die baldige Publikation der *Thebais* – als lyrische Vorankündigung eines bevorstehenden Gattungswechsels interpretiert werden.

LITERATURVEZEICHNIS

Brandenburg 1967 Brandenburg, Hugo: Meerwesensarkophage und Clipeusmotiv. Beiträge zur Interpretation römischer Sarkophagreliefs, JdI 82, (1967), 195–245.

Cairns 1972 Cairns, Francis: Generic Composition in Greek and Roman Poetry. Edinburgh 1972.

Coleman 1999 Coleman, Kathleen M.: Mythological Figures as Spokespersons in Statius' *Silvae*. In: Francesco de Angelis *et al.* (Hrsg.), Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Palilia 6. Wiesbaden 1999, 67–80.

De Angelis 2011 De Angelis, Francesco: Playful Workers. The Cupid Frieze in the Casa dei Vettii. In: Eric Poehler, Miko Flohr und Kevin Cole (Hrsg.), Pompeii: Art, Industry and Infrastructure. Oxford 2011, 62–73.

Gibson 2006 Gibson, Bruce: The *Silvae* and Epic. In: Ruurd R. Nauta *et al.* (Hrsg.), Flavian Poetry. (Mnemosyne Supplements 270) Leiden u. a. 2006, 163–183.

Hardie 1983 Hardie, Alex: Statius and the *Silvae*. Poets, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World. ARCA 9. Liverpool 1983.

Krasser 2010 Krasser, Helmut: Religion auf Reisen. Zwischen antiquarischer Lust und sophistischer Selbstinszenierung. In: Christa Frateantonio

- und Helmut Krasser (Hrsg.), Religion und Bildung. Medien und Funktionen religiösen Wissens in der Kaiserzeit. PAwB 30. Stuttgart 2010, 67–85.
- Laguna 1992** Laguna, Gabriel: Estacio, *Silvas* III. Introducción, edición crítica, traducción y comentario. Madrid 1992.
- Lieberg 1969** Lieberg, Godo: Seefahrt und Werk. Untersuchungen zu einer Metapher der antiken, besonders der lateinischen Literatur. In: *GiornItFil* 21 (1969), 209–240.
- Montero Herrero 1979/80** Montero Herrero, Santiago: Divinidades Egipcias en Estacio. In: *Habis* 10/11 (1979/80), 241–253.
- Nauta 2002** Nauta, Ruurd R.: Poetry for Patrons. *Literary Communication in the Age of Domitian*. *Mnemosyne Supplements* 236. Leiden u. a. 2002.
- Newlands 2012** Newlands, Carole E.: *Statius, Poet between Rome and Naples*. London 2012.
- Phillips 2001** Phillips, C. Roberts: Sondergötter. In: *DNP* Bd. 11. Stuttgart 2001, 713–714.
- Rumpf 1939** Rumpf, Andreas: *Die Meerwesen auf antiken Sarkophagreliefs*. Berlin 1939.
- Rühl 2006** Rühl, Meike: *Literatur gewordener Augenblick. Die Silven des Statius im Kontext literarischer und sozialer Bedingungen von Dichtung*. *UaLG* 81. Berlin u. a. 2006.
- Scheer 2001** Scheer, Tanja: Die Götter anrufen. Die Kontaktaufnahme zwischen Mensch und Gottheit in der griechischen Antike. In: Kai Brodersen (Hrsg.), *Gebet und Fluch, Zeichen und Traum. Aspekte religiöser Kommunikation in der Antike*. *Antike Kultur und Geschichte* 1. Münster 2001, 31–56.
- Smelik 1984** Smelik, Klaas Antonius Donato *et al.*: „Who knows not what Monsters demented Egypt worship?“ Opinions on Egyptian Animal Worship in Antiquity as Part of the Ancient Conception of Egypt. In: *ANRW* II 17,4. Berlin u. a. 1984, 1852–2000.
- Tinh 1990** Tinh, Tran Tam: Isis. In: *LIMC* V 1. Zürich/München 1990, 761–796.
- Vollmer 1898** Vollmer, Friedrich: *P. Papinii Statii Silvarum libri*. Leipzig 1897.
- Wachsmuth 1967** Wachsmuth, Dietrich: *Pompinos o Daimon. Untersuchung zu den antiken Sakralhandlungen bei Seereisen*. Berlin 1967.
- Walde 2000** Walde, Christine: *Musen*. In: *DNP* Bd. 8. Stuttgart 2000, 511–514.
- Wissmüller 1990** Wissmüller, Heinz: *Statius Silvae*. Neustadt 1990.
- Yalouris 1990** Yalouris, Nicolas: Io. In: *LIMC* V 1. Zürich/München 1990, 661–676.

WOLFGANG SPICKERMANN

LUKIAN UND DIE (GÖTTER)BILDER

Die sogenannte zweite Sophistik war eine Renaissance der griechischen Bildung und Kultur im Römischen Reich von etwa Ende des 1. bis Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. und des damit verbundenen Bildungsideals der Paideia.¹ Sie stellte insbesondere die Rhetorik in den Mittelpunkt, so dass virtuose Rhetoren ihren Unterhalt damit verdienten, dass sie sich als Festredner engagieren ließen und im Rahmen von größeren ‚Events‘ vor Publikum auftraten. Die Reden, die aus dieser Zeit erhalten sind, setzen in der Regel beim Publikum eine gewisse (griechische) Bildung, Paideia, voraus, auf die immer wieder zurückgegriffen wird und ohne die bestimmte Anspielungen unverständlich wären. Dazu gehören beispielsweise die Lektüre von Homer, Hesiod und Herodot sowie verbreiteter philosophischer Schriften (besonders Platon und Aristoteles), aber auch die Kenntnis der prominentesten Werke der antiken Kunst. Letzteres wird besonders deutlich an Lukians Lobreden auf die Bilder und zur Verteidigung der Bilder, in denen er dem Zuhörer die bekanntesten Stücke antiker Götterbilder und Malereien vor Augen führt, um sie wiederum zu zerlegen und daraus das Bild einer idealen Frau zusammenzuführen. Diese Pantheia, das sei gleich vorweggenommen, ist eine typisch lukianische Kunstfigur und steht für die Schönheit der Paideia an sich. Dabei hatte Lukians Ekphrasis, seine rhetorische Technik der Bildbeschreibung noch in der Frühen Neuzeit großen Einfluss auf Literatur und Kunst, ohne dass hier näher darauf eingegangen werden kann.

Im Folgenden wird zunächst kurz auf das Leben und Werk Lukians von Samosata eingegangen, dann soll anhand konkreter Beispiele aus verschiedenen Schriften des Autors seine Beschreibung und die literarisch-rhetorische Funktion von Götterbildern dargestellt werden,

¹ Für ihre sehr konstruktive Kritik bin ich den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Kölner Kolloquiums sowie Frau Bettina Hollstein, Erfurt, zu großem Dank verpflichtet.

um danach zu den die in seinen beiden Enkomien (Lobreden) über die Bilder erwähnten Klassikern der antiken Kunst zu kommen. Am Ende stehen dann einige zusammenfassende Bemerkungen über die Rolle der Götterbilder bei Lukian.

I LEBEN UND WERK DES LUKIAN VON SAMOSATA

Lukian von Samosata gilt als bedeutender Repräsentant der sogenannten zweiten Sophistik und war ein beehrter und offenbar hochdotierter Rhetor. Seine literarischen Abhandlungen, von denen fast 80 erhalten sind, richteten sich vor allem an Mitglieder der sozio-politischen Eliten des Römischen Reiches und sind zum großen Teil in satirischer Form verfasst. Als Literat betreibt Lukian natürlich keine Geschichtsschreibung, wenn er auch mit seiner Schrift *Wie man Geschichte schreiben soll* die erste systematische Auseinandersetzung mit diesem Thema verfasst hat. Da er aber über die verschiedensten Themen satirisch schreibt und sich dabei immer wieder klassischer Aufhänger bedient, bietet er quasi die Negativfolie zeitgenössischer kultureller, religiöser und wissenschaftlicher Diskurse und ist somit eine unentbehrliche Quelle.

Geboren zwischen 115 und 125 n. Chr. in Samosata am Ufer des Euphrats am östlichen Rand des römischen Syrien, bezeichnet er sich selbst in der *Dea Syria* als Assyrer,² während er sich anderenorts „Syrer“ oder sogar provokativ „Barbar“ nennt.³ Unklar ist, wie es sich mit den Ich-Erzählern der lukianischen Schriften genau verhält, inwieweit sich hier Fiktion und Biographisches vermischen⁴. Da er die Divinisierung Marc Aurels noch erwähnt, muss er nach 180 gestorben sein.⁵

Teilt man das umfangreiche Œuvre Lukians systematisch ein, so lassen sich rhetorische Schriften, Dialoge, menippische Schriften (satirische Dialoge mit dem Kyniker Menippos von Gádara aus dem 3. Jahrhundert v. Chr.), erzählende Schriften und Pamphleten über zeitgenössische

² *Syr. D.* 1, 8. (Wenn explizit kein antiker Autor angegeben ist, stammen die Stellenangaben von Lukian).

³ Lightfoot 2003, 205. Caster 1937 und immer noch ein Teil der neueren französischen Forschung hält die *Dea Syria* nicht für ein Werk Lukians. Zu den (philosophischen) Göttervorstellungen der Zeit Lukians vgl. jetzt Berdozzo 2011.

⁴ Lightfoot 2003, 205.

⁵ Nesselrath 1999, 493.

Phänomene unterscheiden. Darunter befindet sich auch die Schilderung der Selbstverbrennung des Peregrinos um 165 n. Chr.⁶ Da Lukian sich zu allem und jedem häufig satirisch und in einem gefälligen schon feuilletonistischen Stil geäußert hat, war man nach seiner Hochschätzung in der Frühen Neuzeit gegen Ende des 19. / Anfang des 20. Jahrhunderts geneigt, ihm jedwede Glaubwürdigkeit abzusprechen.⁷ Diese Verurteilung ist heute einer differenzierteren Auffassung gewichen, wobei die Intention des lukianischen Œuvres nach wie vor umstritten bleibt. Ein Teil der neueren Forschung, der ich mich ausdrücklich anschließe (Josef Delz, James H. Oliver und Barry Baldwin), sieht in ihm einen Kritiker politischer, kultureller und sozialer Zustände seiner Zeit, während ein anderer Teil die Aktualität seiner Schriften relativiert und eher seinen Klassizismus in den Vordergrund stellt (Jennifer Hall und Matthew D. Macleod).⁸

II LUKIAN UND SEIN PUBLIKUM

Die Pauschalverurteilung Lukians als seichter Autor ist – wie gesagt – einer differenzierteren Auffassung gewichen, die kurz beleuchtet werden soll. Es ist ja in der Tat ein Problem, wenn Lukian seine Leser immer wieder in die Irre führt, eben noch sicher Geglaubtes in Frage stellt, und man immer begründete Zweifel haben muss, ob der Ich-Erzähler tatsächlich den Autor meint. Seine Selbststilisierung ist enorm, das lukianische Ich zeigt uns den Redner und Literaten und seine (neue) Art seine Stoffe darzubieten. Genau so, wie es unmöglich ist, Lukian als Anhänger einer bestimmten philosophischen Schule zu bestimmen,⁹ sind auch seine religiösen Überzeugungen weitgehend verborgen. Im *Lügenfreund* betont er durch sein Alter Ego, den Zweifler Tychiades, dass er keineswegs die Existenz der Götter leugne und die Götter auch ehre, ja, er bekennt sich zur traditionellen Tempelmedizin.¹⁰ Und die Götter, die Tychiades/Lukian verehrt, sind die *Di indigetes*

⁶ Ebd., 497–500.

⁷ Über die angebliche Charakterschwäche Lukians siehe besonders Helm 1906; vgl. ders 1927, 1771–1774.

⁸ Delz 1950; Oliver 1980; Baldwin 1973; Hall 1981; vgl. die Forschungsüberblicke bei Macleod 1994 und Anderson 1994.

⁹ Dazu Nesselrath 2002, 150–152.

¹⁰ *Philops.* 10: κωλύει γὰρ οὐδέν καὶ θεῶν ὄντων ὅμως τὰ τοιαῦτα ψευδῆ εἶναι. ἐγὼ δὲ καὶ θεοὺς σέβω καὶ ἰάσεις αὐτῶν ὀρώ καὶ ἅ εἰ ποιοῦσι τοὺς κάμνοντας ὑπὸ φαρμάκων καὶ ἰατρικῆς ἀνιστάντες· ὁ γοῦν Ἀσκληπιὸς

der griechisch-römischen Religion. Lukian nimmt eine Außenperspektive ein, ohne seine eigenen Überzeugungen offenzulegen, außer dem Ideal der Paideia und seinen Folgen für den individuellen Lebensstil. Er steht hier in der Tradition der aristotelischen Phronesis, wonach das richtige Wissen nicht von einer tugendhaften Praxis getrennt werden kann.¹¹ Auch kann die Authentizität konkreter Episoden nicht entschieden werden, so etwa ob Lukian tatsächlich, wie er es in seiner Schrift *Alexander oder der Lügenprophet* ausführt, diesen in Abonuteichos besucht hat und bei dieser Gelegenheit in die Hand gebissen haben will.¹²

Lukian verbirgt sich hinter dem Zweifler Tychiades, der in verschiedenen seiner Dialoge die Hauptrolle spielt und seine Gesprächspartner nach sokratischer Manier an ihrer eigenen Argumentation scheitern lässt, so im *Hermotimos*. Oder er verkörpert den Skeptiker und Spötter wie im zitierten Lügenfreund oder in *Panthea oder die Bilder* oder die *Verteidigung der Bilder*. Wenn der Schauplatz der Olymp ist, wird dieser Zweifler und Spötter zum Gott des Tadels, Momos, der dem Leser auf ironische Weise immer wieder die Ungereimtheiten und Widersprüche der homerisch-hesiodischen Tradition vor Augen führt.

Wenden wir uns zunächst einmal dem literarischen Genre zu, in welchem sich Lukian bewegt. Die zweite Sophistik war mit einer Wertschätzung der Gelehrsamkeit verbunden, die nicht auf einen bestimmten Themenkreis beschränkt war. Dennoch ist das Primat der Rhetorik durchaus erkennbar, die Lukian immer mit anderen Formen zu verbinden versteht. Ihm scheint daran gelegen zu sein, der Gesellschaft im römischen Reich den Spiegel vorzuhalten. Eine Gesellschaft, die sich insbesondere über rhetorische, künstlerische, sportliche und akrobatische Events immer wieder selbst wie in einer öffentlichen Theateraufführung inszeniert, die Formen eines hierarchisch gelenkten öffentlichen Diskurses entwickelt, der wie im Theater an ein Publikum gerichtet ist. So muss man vor allem die satirischen Schriften Lukians nach Tim Whitmarsh gleichsam als im theatralen Raum an ein imaginäres Publikum gerichtet sehen. Im Theater repräsentiert sich die lokale Gesellschaft in ihrer Hierarchie allein schon durch die Sitzordnung, die Darbietung ist entsprechend ausgerichtet und trifft entweder den Geschmack des jeweiligen Publikums oder nicht. Lukian scheint seine Themen für diese Art der Kommunikation im Rahmen

αὐτὸς καὶ οἱ παῖδες αὐτοῦ ἦπια φάρμακα πάσσοντες ἐθεράπευον τοὺς νοσοῦντας [...]; vgl. dazu Luchner 2004, 379.

¹¹ Aristot. *Eth. Nic.* 1140a 24. Vgl. hierzu Taylor 2007, 501.

¹² *Alex.* 55.

eines Schauspiels auszuwählen und aufzuarbeiten.¹³ Dies ist vor dem Hintergrund dessen, dass er zu den meist gefragtesten Rednern seiner Zeit gehörte, indem er einem sachkundigen Publikum als ‚Konzertredner‘ Prunk und Schaureden hielt, und somit vornehmlich mit rhetorischen Events seinen Unterhalt verdiente, auch nicht verwunderlich.¹⁴

III BILDER UND EKPHRISIS BEI LUKIAN

Am Ende seiner Satire *Über die, die für Lohn Unterricht geben* (*De mercede conductis*) erwähnt Lukian eine Bildtafel in einem Heiligtum: „Ich will dir wie jener Kebes ein Bild von einem solchen Leben zeichnen, damit du es dir anschaust und weißt, ob du dich in dieses Leben hineinbegeben sollst (42)“. Hier beschreibt Lukian mit der Allegorie eines Gemäldes im Palast des Gottes des Reichtums das Schicksal derjenigen griechischen Philosophen, die sich aus Hoffnung auf Reichtum großen römischen Herren verschreiben und später im Alter ausgestoßen auf der Straße landen. In seinem *Redner-Lehrer* (*Rhetorum praeceptor*), eine Satire über diejenigen, die auf eine schnelle Karriere in der Rhetorik erpicht sind, wird gesagt:

„Ich will dir zuerst wie jener (berühmte) Kebes ein Bild mit meiner Rede zeichnen und dir auf diese Weise beide Wege vor Augen führen; es sind nämlich zwei Wege, die zur Rhetorik führen, die du mir so stark zu begehren scheinst. So soll sie denn an hohem Orte dasitzen als eine wunderschöne Frau mit entzückendem Antlitz und dem Horn der Amaltheia in der rechten Hand, das von mannigfaltigen Früchten überquillt; auf der anderen Seite aber stell’ dir vor, daneben den ‚Reichtum‘ stehen zu sehen, ganz aus Gold und voller Liebreiz. Ferner sollen auch ‚Ruhm‘ und ‚Kraft‘ dabeistehen, und die ‚Lobpreisungen‘, die in der Gestalt kleiner Eroten überall um die Rhetorik herum sich flatternd im Reigen an den Händen halten“ (6, Übers. Heinz-Günther Nesselrath).

Lukian bezieht sich dabei auf die *Tabula Ceбетis* (Bildtafel des Kebes), ein populärphilosophisches Werk eines unbekanntenen Autors der römischen

¹³ Vgl. dazu Spickermann 2010, bes. 170 f.

¹⁴ Vgl. von Möllendorf 2000, 5.

Kaiserzeit, welches den Besuch mehrerer Personen in einem Kronos-Heiligtum schildert, die dann von einem alten Mann in der Aussage des zentralen Bildes dieses Heiligtums unterwiesen werden.¹⁵ Die Schrift dürfte im 1. Jahrhundert n. Chr. entstanden sein, dafür sprechen die eigentümliche Mischung unterschiedlicher Traditionen, Sprache und Stil.¹⁶

Eine der Schlüsselstellen ist in diesem Zusammenhang auch die unter dem Titel *Herakles* bekannte Prolalia, welche Lukian gewissermaßen als Comeback nach einer längeren Abstinenz von der Tätigkeit als Redner gehalten hat.¹⁷ Hierbei erwähnt er einen Herakles Ogmios, dessen Tempelbild er selbst in Gallien gesehen habe und auf dem der Gott als dunkelhäutiger, kahlköpfiger Greis mit Löwenfell, Keule und Bogen dargestellt gewesen sei. Das Erstaunlichste an dem Bild sei aber gewesen, dass jener alte Herakles an feinen Ketten aus Gold und Bernstein eine große Menge Menschen nach sich gezogen habe. Diese Ketten seien an der durchbohrten Zungenspitze des Herakles und den Ohren der ihm folgenden Menschen befestigt gewesen. Ein Gallier habe ihm daraufhin erklärt, dass sich die Kelten die Kraft der Beredsamkeit nicht wie die Griechen durch Hermes, sondern – seiner größeren Stärke wegen – durch Herakles personifiziert vorstellten. Als Greis werde Herakles aber deswegen abgebildet, weil die Redekraft erst im Alter zur vollen Entfaltung gelange.

Auf diese Erwähnung des Ogmios bei Lukian ist oft Bezug genommen worden – erinnert sei nur an Albrecht Dürers Bild eines Hermes(!) Ogmios. Vor allem aber unter den Altertumswissenschaftlern hat sich ein Forschungsdisput entwickelt, zumal der keltische Name des Gottes zwar nicht auf Weihinschriften, aber doch auf zwei *defixiones* aus Bregenz überliefert ist.¹⁸ Die Meinungen gehen darüber auseinander, ob hier Hercules Psychopompos gemeint ist oder gar eine Verbindung zum irischen Ogma besteht, der als Erfinder der Schrift gilt. Übersehen wird häufig, dass es Lukian gar nicht um die korrekte Beschreibung eines konkreten bei den Galliern praktizierten Herculeskultes geht, den er angeblich aus eigener Anschauung kennt, sondern dass er sich des Exoten Ogmios bedient, um die reichsweite Wertschätzung der Redekunst zu unterstreichen und das Interesse der Zuhörer zu wecken.¹⁹ Mag er auch den Namen während

¹⁵ Nesselrath 2005, 43–50.

¹⁶ Hirsch-Luitpold 2005, 29 f.

¹⁷ Vgl. zum Folgenden Spickermann 2008, 53–63.

¹⁸ Wagner 1956/57 Nr. 8. 9. Zur Forschungsdiskussion vgl. u. a. Green 1992, 165 f. und zuletzt Euskirchen 2001, 119–121.

¹⁹ Vgl. Coenen 1977, 132.

seines Aufenthalts als Rhetoriklehrer in Gallien vernommen haben, das Bild des Gottes scheint konstruiert. Er ist damit wie die unten erwähnte Calumnia des Apelles eine Neuschöpfung Lukians.

Es bleibt nicht viel von der Authentizität des Heraklesbildes. Lukian hält seine Prolalia als alter Mann. Hierzu bedient er sich des Bildes des alten Herakles, den er in ein exotisches Umfeld nach Gallien versetzt, also außerhalb der unmittelbaren Erfahrungswelt seiner Zuhörer und im Grunde auch außerhalb des engeren römisch-griechischen Kulturkreises. Dabei benutzt er die Technik der Ekphrasis und lehnt sich in der Beschreibung seines Bildes eng an die Tabula Kebetis an, die ihm als Schrift wohl bekannt war, da er sie mehrfach zitiert. Außer der Tatsache, dass es im griechisch-römischen Raum Tempelbilder mit allegorischen Darstellungen gab, weist nichts auf das tatsächliche Vorhandensein eines solchen Bildes in einem gallischen Heiligtum hin. Und auch der hinzutretende Weise ist ein alter Bekannter: Favorinus von Arelate, der auch dem Publikum des Lukian ein Begriff sein musste.²⁰ Hier wirkt die Szenerie ebenfalls konstruiert. Platon beschreibt in seinem *Ion* zudem die Kraft des Magneten als eine herakleische und gibt genau diese Szene vor, wenn der Gott die Seele der Menschen durch die Glieder einer Kette mit Eisenringen hindurch zieht, wohin immer er will, indem er ihre Kraft fortlaufend bindet.²¹ Letztlich bleibt nur der Beiname des gallischen Herakles, *Ogmios*, der ja nun auch inschriftlich bezeugt ist, wenn auch nicht in Gallien, und der Lukian aus uns unbekanntem Gründen bekannt gewesen sein muss.

Der berühmte Maler Apelles findet Erwähnung in Lukians Beschreibung eines seiner Bilder in seiner Schrift über die Verleumdung: „Auf der rechten Bildseite sitzt ein Mann mit langen Ohren, bei denen wenig fehlt, dass man sie für Midas-Ohren halten könnte. Seine Hand ist nach der Verleumdung ausgestreckt, die aus dem Hintergrund auf ihn zukommt. Neben ihm stehen zwei weibliche Gestalten, die ich als die Unwissenheit und das Misstrauen ansehe. Von der linken Seite nähert sich ihm die Verleumdung in Gestalt eines außerordentlich reizenden, aber erhitzten und erregten Mädchens, deren Züge und Bewegungen Wut und Zorn ausdrücken: In der Linken hält sie eine brennende Fackel; mit der Rechten schleift sie einen jungen Mann an den Haaren herbei, der die Hände zum Himmel emporstreckt und die Götter zu Zeugen

²⁰ Vgl. hierzu Hofeneder 2006.

²¹ Platon *Ion* 533d–536a; vgl. Möllendorff 2004, 15 f.

anruft. Vor ihr her geht ein bleicher, hässlicher Mann mit stechendem Blick, der aussieht, als hätte ihn eine lange Krankheit ausgemergelt: Jeder wird in ihm den Neid erkennen. Dahinter kommen zwei weibliche Gestalten, die auf die Verleumdung einreden und sie herausputzen und zu schmücken scheinen: Diese sind – wie mir der Museumsführer erklärte – die Arglist und die Täuschung. Ganz hinten folgt eine trauernde Gestalt in schwarzem, zerrissenem Gewand: die Reue, die sich weinend nach rückwärts wendet und voller Scham die herannahende Wahrheit anschaut.“²² Die Verleumdung ist nach Werner Krenkel „das einzige so ausführlich beschriebene“ Gemälde des Apelles.²³ Barbara Borg und Maria Pretzler dekonstruierten jedoch jüngst kenntnisreich die Zuschreibung des Gemäldes an den berühmten Maler und halten sie ebenfalls für eine lukianische Komposition.²⁴

Eine weitere ausführliche Beschreibung von insgesamt neun Gemälden findet sich in Lukians Lobrede auf einen schönen Saal, in welchem er die mythologischen Szenen der Ausmalung beschreibt, deren Themen sämtlich aus Homer und den klassischen Tragödien entnommen sind und eine Reihe von Götterbildern enthält. Hier nur ein Beispiel: „Auf dem vierten Gemälde erscheint Perseus abermals in dem Abenteuer begriffen, das jenem mit dem Meerungeheuer vorherging. Er haut, von Minerva beschützt, mit zurückgebogenem Gesichte der Medusa den Kopf ab, die er bloß in dem Bilde sieht, das sein hellpolierter Schild zurückwirft; denn er wusste, was es ihn kosten würde, ihr selbst geradezu ins Gesicht zu sehen.“²⁵ Lukian liefert ein rhetorisches Meisterstück, welches in Rede und Gegenrede unterschiedliche Positionen zum Lobe eines neu einzuweihenden öffentlichen Gebäudes, wohl in Athen, entwickelt. Die Schönheit des Ortes beflügelt dabei die Beredsamkeit und es ist für die zentrale Aussage der Rede unwichtig, ob das beschriebene Bildprogramm tatsächlich existiert hat. Lukian bleibt in der Tradition der rhetorischen zeitgenössischen Ekphrasis wie z. B. Pausanias, wobei es nicht auf die korrekte Beschreibung des Gemäldes an sich, sondern auf dessen Aussage ankommt.²⁶

²² *Calumn.* 2 (Übers. Wieland).

²³ Krenkel 1968, 690. Dazu ausführlich: Cast 1981, bes. 127 und Massing 1990.

²⁴ Borg 2004a, 28 f.; vgl. Pretzler 2009, 158–160.

²⁵ *Dom.* 25.

²⁶ Pretzler 2009, 160.

Auf die Götterstatuen wird im *Tragischen Iuppiter* eingegangen.²⁷ Hier ruft Hermes als Herold eine *Ekklēsia* auf dem Olymp ein.²⁸ Dort sollen die Götter ihrem Rang nach platziert werden, also die goldenen zuerst, dann die silbernen, die elfenbeinernen, die bronzenen usw., wobei entscheidend ist, ob sie von Künstlern ersten Ranges geschaffen sind. Die schlecht gearbeiteten und schmutzigen sollen sich in einem Winkel zusammendrücken. Die Folge ist, dass die fremden Götter vor den griechischen sitzen dürfen, da ihre Statuen aus Gold und Silber bestehen und die griechischen sich bitter darüber beschweren. Der Koloss von Rhodos macht jedoch eine Ausnahme, da er wegen seiner ungeheuren Größe zu den ersten beiden Zensusklassen gehöre.²⁹ Hier benutzt Lukian die Statuen der Götter in Verbindung mit den solonischen Zensusklassen, um damit auf plakative Weise die Wertigkeit ihrer Verehrung und damit ihre neue Hierarchie zu verdeutlichen, wofür allein das Material ausschlaggebend ist. Dies hat auch einen zeitgeschichtlichen Hintergrund, da schon Plinius d. Ä. die Gier nach Luxus seiner wohlhabenderen Zeitgenossen bezüglich der Materialfrage bei Götterbildern kritisiert; denn diese scheinen insbesondere (vergoldete) Bronze und das kostbare Elfenbein bevorzugt zu haben.³⁰ Letztendlich geht es in dieser Geschichte aber um einen Streit des Epikureers Damis, einem Atheisten, mit dem Stoiker Timokles über die Existenz der Götter, dem Zeus und auch die anderen Götter – wie leblose Statuen – völlig hilflos gegenüberstehen. Die Hilflosigkeit der Götter, wesentlich auf das Geschick der Menschen einzuwirken, äußert sich auch darin, dass Zeus nicht verhindern kann, dass man ihm in Olympia die Haare schert und zwei große Locken entwendet, was Lukian in dieser Schrift (25) und in seinem *Timon* (4) erwähnt. Wenn man mit der Arbeitsweise des Lukian vertraut ist, so wird gleich klar, dass es sich hier um eine Fiktion handelt, zumal er der Zeusstatue, die er von seinen Olympiabesuchen gut kennen dürfte, statt eines Szepters einen Blitz in die Hand drückt.³¹ Auch wenn kürzlich eine archäologische Arbeit einen möglichen ‚Tathergang‘ aufwendig zu rekonstruieren versucht, so ist dies

27 Vgl. Jones 1986, 39.

28 *JTr.* 5, 8 f.

29 *JTr.* 11, 8 f.

30 Plin. *nat.* 35,45, 157–46, 158; 12,2,5; 34, 16,34 u. ö.; vgl. dazu jetzt Arnhold 2014. (Ich danke Frau D. Marlis Arnhold, Erfurt, für die Überlassung des druckfertigen Manuskripts.)

31 *Timon* 4.

eher ein müßiges Unterfangen.³² Es geht hier schließlich nicht um die ernsthafte Darstellung eines frevelhaften Raubs, sondern um den Nachweis der Machtlosigkeit der Götter. Timon wirft in einem gebetsartigen Monolog Zeus vor, untätig zu sein, hält ihm die vielen Tempelraube vor, denen er passiv zusah und die es zweifellos gegeben haben wird, und gipfelt schließlich darin, dass er nicht einmal sein berühmtestes Bild in Olympia, eines der Weltwunder der Antike, vor dem Abscheren der goldenen Locken schützen konnte. Auch darin begründet Timon seinen eigenen Rückzug aus der verrückten Welt.³³ Ob hinter dieser Geschichte irgendein wahrer Kern steckt, ist wie beim Herakles Ogmios völlig belanglos für das lukianische Konstrukt; sicherlich traf er auch den Geschmack seiner Zuhörer, in deren Köpfen die ‚lukianischen‘ Bilder erst entstehen sollten.

Die Neuheit seiner eigenen rhetorisch-literarischen Kompositionen stellt unser Autor am deutlichsten in seiner Schrift über den Maler Zeuxis und den König Antiochus heraus. Genau dieses Neue sicherte ihm einen beträchtlichen Erfolg bei seinen Zuhörern; denn immer wieder „liefen alle diese Lobsprüche einzig und allein darauf hinaus, es sei in meinen Aufsätzen alles so neu und unerhört“ sagt er in seiner Schrift *Zeuxis und Antiochus* (*Zeux.* 1). Und weil dieses komische (eigenartige wie lustige) Neue von niemandem im Vorhinein richtig eingeschätzt werden kann, besiegt es die Zuhörer ebenso unversehens, wie Dionysos in jenem Märchen, das Lukian *Bacch.* 1–4 erzählt, mit seinen wenigen Mänaden, Silenen, Satyrn und Pan das Heer der Inder überwältigt. Ich zitiere hier die Paulyübersetzung:

„Es will mich nämlich bedünken, als ob es vielen Leuten mit Aufsätzen neuer Art, insbesondere aber mit den meinigen, gerade so gehe, wie dort den Indiern mit der Bacchantenschar. Ich weiß nicht, welche sonderbare Vorstellung von mir sie sich in den Kopf gesetzt haben: kurz sie glauben, bei mir seien weiter nichts als einige gar schnurrige und satyrhafte Possen zu vernehmen. Einige bleiben daher gar weg, und halten es nicht für der Mühe wert, von ihren Elephanten herabzusteigen, um den Bocksprüngen eines Satyr und seinem mädadischen Mutwillen zuzusehen. Andere kommen gerade, um etwas Lustiges zu hören; wenn sie aber finden, dass der Efeustab gleichwohl

³² Bergbach-Biter 2008, 98–102.

³³ *Timon* 4.

seine eiserne Spitze hat, so können sie sich, zu sehr betroffen von der unerwarteten Entdeckung, nicht entschließen, ihren Beifall zu geben“ (Bacch. 5, Übers. August Pauly).

Lukian ist auf seine literarischen Schöpfungen besonders stolz, denn auf die Neuigkeit seiner Werke als eine Hybride aus philosophischem Dialog und (attischer) Komödie wird auch im Titel des *Prometheus* angespielt: Lukian wurde verglichen (oder gibt auch nur vor, dass er verglichen wurde) mit jenem Gott, der aus Lehm und ohne Vorbilder die Menschen erschaffen hatte und bekennt nun, „dass ich etwas Neues gemacht habe und dass niemand unter allen Werken meiner Vorgänger eines zeigen kann, wovon die meinigen die Abkömmlinge wären“.³⁴

IV ÜBER DIE (GÖTTER)BILDER

Das Dialogpaar *Imagines* und *Pro Imaginibus* hat die Angemessenheit von Vergleichen zum Thema. Am Anfang des Dialogs *Imagines* beschreibt Lykinos – ein Alter-Ego Lukians – seinem Gesprächspartner Polystratos die Schönheit einer Frau namens Pantheia mit Hilfe eines eklektischen Verfahrens, indem er die einzelnen Körperteile der Frau mit Werken der Bildhauerei und Malerei vergleicht. Diese Schriften gehören im lukianischen Schriftenkanon zu den Dialogschriften mit der fiktiven Figur Lykinos, die verschiedenste Inhalte haben. Sie reichen von – wie in diesem Falle – schmeichlerischen Lobreden (adulatorischen Enkomien) der Pantheia über die pantomimische Tanzkunst bis zu beißendem Philosophenspott im *Symposion* und insbesondere im *Hermitimos*. Die Schriften über die Bilder und die Tanzkunst stammen wohl aus den Jahren 163 oder 164, als sich Lukian vielleicht in Antiochia um die Gunst des Lucius Verus bewarb.³⁵

Pantheia aus Smyrna wird in der Forschung für die berühmte Geliebte des Kaisers Lucius Verus gehalten. Außerhalb der Schriften Lukians findet sich nur in der Lebensbeschreibung des Lucius Verus in der *Historia Augusta* eine Bemerkung über eine nicht namentlich genannte Mätresse, wegen der er in Syrien seinen Bart abrasiert habe,³⁶ und in den Selbst-

³⁴ *Prom.* 3; vgl. Möllendorf 2000, 9.

³⁵ Nesselrath 1992, 3459; vgl. Hall 1981, 21–23; zum Problem der Datierung Möllendorff 2000, 1–4.

³⁶ HA *Verus* 7,10.

betrachtungen des Kaisers Marcus Aurelius sinniert dieser in Bezug auf die Erinnerung an die Verstorbenen, ob Pantheia oder Pergamos auch jetzt noch an der Urne ihres Herrn (Lucius Verus) sitzen.³⁷ Aus Lukians Schriften, den beiden genannten Stellen aus der *Historia Augusta* und den Selbstbetrachtungen Marc Aurels sowie aus einer weiteren Bemerkung der Lebensbeschreibung des Lucius Verus geht angeblich hervor, dass Lucius Verus in Ephesos Lucilla, die Tochter des Marcus Aurelius heiraten musste. Er habe aber noch verhindern können, dass ihr Vater selbst sie begleite, um sein liederliches Treiben nicht aufzudecken.³⁸ Daraus zieht ein Teil der Forschung den Schluss auf die tatsächliche Existenz der Pantheia, die wegen ihrer niederen Herkunft sogar der Grund für die übereilte Hochzeit des Verus während eines Feldzuges gewesen sein soll.³⁹ Nach Lukian, auf den noch genauer eingegangen wird, und den beispielsweise Alexander Demandt zitiert, soll sie wie Orpheus gesungen haben, sittsam wie Sappho gelebt haben, klug wie Aspasia, geschickt wie Athene und schön wie die Aphrodite des Praxiteles gewesen sein.⁴⁰

Außer den beiden Lobreden des Lukian haben wir also nichts Handfestes über die Existenz der Dame mit dem verräterischen Namen, ja das weitere Zeitzeugnis des Marcus Aurelius legt eher nahe, dass es sich eher um eine nahestehende Sklavin oder Freigelassene des Kaisers handelte, denn mit Pergamos ist eine weitere Person genannt und der Kaiser nennt im gleichen Kontext einen Chabrias und Diotimos, für die Urne des Hadrian. Verdächtig ist, dass die für alle Arten von Gerüchten doch so zugängliche *Historia Augusta*, die ohnehin ein negatives Bild des Verus zeichnet, gar keinen Namen nennt. Eine berühmtere Namensvetterin überliefert allerdings Xenophon in seiner *Kuropädie* (5–7). Demnach war Pantheia die außerordentlich schöne Gemahlin von Abradatas, eines angeblichen Königs der Susiana und Verbündeten des Assyrerkönigs in dessen Kampf gegen Kyros. Nach dem Tod ihres Gatten in der Schlacht gegen Kroisos beging sie angeblich über seiner Leiche Selbstmord. Ihre Gestalt dürfte kaum geschichtlich sein. So liegt es zunächst nahe, die Historizität einer lukianischen Pantheia nicht unbedingt als bewiesen anzusehen, was unseren Zugang zu dem Text vereinfacht. Peter von Möllendorf fragt zutreffend, ob man ein Dialogpaar wie *Imagines* und *Pro Imaginibus*, das seine oberflächlich enkomiastische Tendenz permanent

³⁷ Marc Aurel 8,37.

³⁸ HA *Verus* 7,7.

³⁹ Hall 1981, 21; vgl. Eck 2002, 105.

⁴⁰ *Imag.* 10, 22; vgl. Demandt 1996, 96.

unterläuft, nicht vielmehr als dramatisierte Reflexion über das Enkomion als typische Äußerungsform der Zeit verstehen kann, anstatt als eine situationsbedingte (durch Pantheia, die Geliebte des Lucius Verus, bestenfalls in Form eines unbestimmten *terminus post quem* festgelegte) einigermaßen intelligent angelegte Servilitätsbekundung.⁴¹

Dies tangiert das grundlegende Thema dieses Beitrages, nämlich den Geschmack und der Imaginationsfähigkeit des gebildeten Publikums des 2. Jahrhunderts n. Chr. Lukian liefert uns nämlich, fast ganz nebenbei, die Klassiker des weiblichen Schönheitsideals und seiner Protagonisten, und erweist sich dabei als wahrer Kenner. Insgesamt – und das sei unterstrichen – handelt es sich bei den Statuen allesamt um Götterbilder. Der Dialogpartner Lykinos ist so von Pantheia fasziniert, dass er ihre Wirkung auf ihn mit dem Erblicken des Gorgonenhauptes vergleicht, wobei Blickkontakt sofortige Versteinerung nach sich zieht. Dabei kennt die ikonographische Tradition Medusa nicht nur als hässliches Scheusal sondern auch als schönes Mädchen.⁴² Ja sie ziehe einen fort, wohin sie will, wie es der herakleische Stein mit Eisen macht, womit wieder Platon zitiert wird.⁴³ Wollte man Pantheia im Aussehen beschreiben, so sei sie eine Mischung insbesondere aus fünf Werken von vier Bildhauern und vier Malern:

- a) Statuen: die Aphrodite von Knidos des Praxiteles; die Aphrodite in den Gärten des Alkamenes; die Athena Lemnia des Phidias; die Sosandra des Kalamis auf der Akropolis und eine unbekannte Amazone,
- b) Malerei: die Hera des Euphranor; die Kassandra des Polygnotos; die Kampaspe des Apelles Kampaspe und die Roxana des Aëtion.⁴⁴

Lukian imitiert und invertiert dabei ein Verfahren, welches man in einer Anekdote dem berühmten Maler Zeuxis zuschreibt, indem er das Bild der Helena aus der Auswahl der Körperteile der schönsten Jungfrauen Krotons schuf.⁴⁵ Während es bei dem Maler Zeuxis aber um ein Bildnis der schönsten Frau der griechischen Welt geht, versucht Lykinos im lukianischen Dialog die angeblich reale Pantheia aus einer Komposition von Göttinnen zu beschreiben, was diese in der „Verteidigung der Bilder“ über ihr Sprachrohr Polystratos als quasi blasphemisch vehement

41 Möllendorf 2004, 23 f.

42 Ebd., 2.

43 *Imag.* 1; vgl. oben Anm. 20.

44 Edenbaum 1966, 65–69.

45 Cic. *inv.* 2,1; vgl. Borg 2004a, 49 und Pretzner 2009, 169.

ablehnt.⁴⁶ Hier geht es nicht nur um die schönste Frau, sondern um das Ideal der absoluten, menschlichen Sphären entrückter Schönheit. Damit dekonstruiert Lukian in gewisser Weise den religiösen Hintergrund der Götterbildnisse, in dem diese aus ihrem kultischen Kontext herausgenommen und buchstäblich zerlegt werden.

Die Aphrodite von Knidos wird dabei als schönste aller Werke des Praxiteles bezeichnet, und Lukian lässt seinen Protagonisten Lykinos auch die Geschichte erwähnen, wie einmal jemand sich in diese Statue verliebt habe und sich nachts im Tempel einschließen ließ, ohne sie genauer auszuführen.⁴⁷ Diese wohl auf Poseidonios zurückgehende Geschichte einer Vergewaltigung geben ausführlich die Amores (16) wieder,⁴⁸ die vielleicht einem späteren im lukianischen Stil schreibendem Autor zuzuordnen sind. Hier finden sich auch eine ausführliche Beschreibung der Statue und des knidischen Tempels.

Pantheia ist aus allen diesen Kunstwerken zusammengesetzt, und Lykinos beschreibt dies seinem Gesprächspartner Polystratos an diesen Beispielen der Götterdarstellungen. Von der knidischen Venus braucht er den Kopf, das Alter und den Wuchs, aber nicht die Nacktheit. Die Backen und die Teile des Vollgesichts sollen aber von der Venus des Alkamenes kommen, die Form der Hände, ihre Knöchel, Konturen und die Nase soll sie von der Lemnia des Phidias bekommen, von seiner Amazone die Form des Mundes und den Nacken. Das Lächeln und den verschämten Ausdruck soll Kalamis mit seiner Sosandra beisteuern, nur soll die Pantheia nicht verschleiert sein.⁴⁹ Die Maler sind für die Farben zuständig, von Euphranor kommen die Haare seiner Hera, Polygnotos soll die Augenbrauen und zarte Röte der Wangen seiner Cassandra beisteuern, sowie die Kleidung und die unbedeckten Körperpartien sollen dem Apelles nach dem Muster seiner Kampaspe nachgeahmt werden. Die Lippen schließlich sollen dann von Aëtions Roxane kommen. Die Feinarbeiten

46 *Pro im.* 7: ἐν δὲ τοῦτο οὐ φέρουσα, ὅτι θεαῖς αὐτήν, "Ἦρα καὶ Ἄφροδίτη, εἴκασας· "Υπὲρ ἐμὲ γάρ," φησὶν, "μᾶλλον δὲ ὑπὲρ ἅπασαν τὴν ἀνθρωπίνην φύσιν τὰ τοιαῦτα. ἐγὼ δὲ σε οὐδ' ἐκεῖνα ἤξιον, ταῖς ἡρωϊναῖς παραθεωρεῖν με Πηνελόπη καὶ Ἀρήτη καὶ Θεανοῖ, οὐχ ὅπως θεῶν ταῖς ἀρίσταις. καὶ γὰρ αὐ καὶ τόδε, πάνυ," ἔφη, "τὰ πρὸς τοὺς θεοὺς δεισιδαιμόνως καὶ ψοφοδεῶς ἔχω. δέδια τοίνυν μὴ κατὰ τὴν Κασσιόπειαν εἶναι δόξω τὸν τοιοῦτον ἔπαινον προστεμένη καίτοι Νηρηΐον ἐκείνη ἀντεξητάζετο, Ἦραν δὲ καὶ Ἄφροδίτην ἔσεβεν.

47 *Imag.* 4.

48 Möllendorff 2004, 11.

49 *Imag.* 6.

soll dann aber der größte aller Maler, Homer, machen.⁵⁰ Bevor sie dann auf die Charaktereigenschaften der Pantheia kommen, stellt Polystratos fest, dass Lykinos von einem himmlischen Wesen spricht. Und genau das ist intendiert: Pantheia meint in erster Linie die Allgöttin der idealen Gestalt, weil sie aus den Kunstwerken der berühmtesten Künstler der Antike zusammengesetzt wurde. Von dem was wir wissen und zusammenbringen können, gibt es nichts Disharmonisches an der lukianischen Komposition der Pantheia. Und für das, was wir heute leider nicht mehr rekonstruieren können, dürfen wir ihm zutrauen, den richtigen Geschmack getroffen zu haben, schließlich musste er seine Zuhörer durch die Komposition von bekannten Bildungsgütern überzeugen.⁵¹ Gleichzeitig verlangt er ihnen einiges ab, da er die Kenntnis der genannten Kunstwerke voraussetzt. Dabei kommen alle Künstler aus klassischer oder hellenistischer Zeit vor, es geht um Bildwerke des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. In seiner Diatribe Herodot oder Aëtion beschreibt Lukian das Bild der Hochzeit Roxanes mit Alexander im Rahmen einer Ekphrasis ausführlich, er erwähnt Aëtion namentlich sogar noch einmal in seiner Schrift Über diejenigen, die für Lohn Unterricht halten.⁵² Dass Lukian auf die Calumnia des Apelles an anderer Stelle ausführlich eingeht, wurde oben bereits gesagt. Seine etwa gleichzeitig wie diejenigen auf die Bilder entstandene Lobrede auf die mimische Tanzkunst zielt in die gleiche Richtung, sie sei wie alle anderen Künste auch für die Geistesbildung wichtig und nicht weniger sei sie mit der Malerei und Plastik verwandt, indem sie ähnlich, wie diese, bemüht ist, schöne Formen zu schaffen, so dass selbst ein Apelles und Phidias hierin ihr nichts voraus zu haben scheinen.⁵³ Diese beiden sind übrigens auch die am meisten genannten Künstler in dem Œuvre Lukians.

Aber nicht nur die äußere Schönheit der Pantheia wird hervorgehoben, sondern sie wird in ihrem Charakter, ihren musischen und intellektuellen Fähigkeiten mit Sappho, Orpheus, gar den Musen selbst und Aspasia verglichen. Ja, sie stammt wie Homer aus Smyrna. Diese Übertreibung wird von dem überwiegend gebildeten männlichen Publikum des Lukian ganz sicher als satirisch erkannt worden sein, denn welche Frau des 2. Jahrhunderts n. Chr. – nicht einmal eine Hetäre – sollte über solche herausragenden Eigenschaften verfügen.⁵⁴ So wehrt sich dann

⁵⁰ *Imag.* 7–8.

⁵¹ Edenbaum 1966, 70.

⁵² *Merc.* 42.

⁵³ *Salt.* 35.

⁵⁴ Sidwell 2002, 110.

auch Pantheia über ihren Vertrauten Polystratos in der ‚Verteidigung‘ der Bilder dagegen, sie mit Aphrodite und Hera, also mit den Göttern zu vergleichen und gegen die allzu offensichtliche Schmeichelei (*kolakeia*) des Lykinos, was dieser in seiner Gegenrede jedoch geschickt zu widerlegen weiß.⁵⁵ Dass Pantheia den Unterschied zwischen den Göttern und ihren Statuen, mit denen sie ja tatsächlich verglichen wird, nicht kennt und auch nicht recht auf die poetische Tradition eingeht, unterstreicht noch einmal die satirische Absicht des Textes, bei dem die Bilder nur Mittel zum Zweck sind, Enkomien als zu schmeichelhaft zu desavouieren.⁵⁶ Lykinos und Polystratos wählen übrigens zur Bezeichnung ihrer Bilder von Pantheia stets den Begriff *Eikon*, der meistens für die Bezeichnung der Bilder von Menschen verwendet wird, während *Agalma* für diejenigen von Göttern reserviert ist.⁵⁷ Folglich ist die Pantheia Lukians, die ‚All-Göttin‘ – nach Gerlinde Bretzigheimer nicht als historische Geliebte des Kaisers Lucius Verus, sondern als Allegorie der ‚vollkommenen Frau‘ körperlicher und seelischer Schönheit und damit auch für das Ideal der *Paideia* zu verstehen,⁵⁸ die jeden *Pepaideumenos* wie der herakleische Stein anzieht aber auch wie Medusa erstarren lässt.

V ZUSAMMENFASSUNG

Lukian benutzt seine Beschreibungen von Statuen und Bildern allegorisch. Er rekurriert kenntnisreich auf ein klassisches Repertoire seiner gebildeten Zuhörerschaft und komponiert daraus neue Bilder in den Köpfen seines Auditoriums. Dabei zeigt er, dass der Rhetor mehr zu leisten imstande ist, als der Bildhauer. Dies liegt dem eigenen Lebensweg zugrunde und ist deutlich in seiner Schrift *Der Traum* thematisiert, in dem er sich gegen die Bildhauerei und für die Rhetorik entscheidet. Die *Paideia* vermag diese *Technai* quasi gegeneinander auszuspielen, mit dem Resultat, dass der Rhetor mehr leistet als der Künstler. Seine Paragone sind das *Movens* für die Weiterentwicklung dieser *Technai*. Lukian ist damit nicht nur Schöpfer neuer literarischer Konstruktionen wie der von ihm selbst beschriebenen Zusammenführung von philosophischem

55 Dazu ausführlich Bretzigheimer 1992, 174–177.

56 Sidwell 2002 passim.

57 Möllendorff 2004, 18 Anm. 39.

58 Bretzigheimer 1992, 167 f.; vgl. Möllendorff 2002, 13.

Dialog und (attischer) Komödie, er konstruiert durch die Technik seiner Ekphrasis neue Bilder, welche nur in den Köpfen seiner Zuhörer entstehen und damit der realen Welt entzogen, ja ihr überlegen sind. Seine Bilder und Geschichten müssen nun gar nicht gänzlich den Tatsachen entsprechen, bleiben häufig in der Tradition der ‚Göttermärchen‘ von Homer und Hesiod und dienen immer seiner Rhetorik, die in häufig satirischer Verzerrung den entthronten Göttern ein komödiantisches Fortleben in einer fiktionalen Spielwelt gönnt.⁵⁹

Obwohl Lukians Beschreibung der Pantheia kleinteilig und sehr detailliert scheint, passt sie doch so gar nicht zusammen und ergibt kein harmonisches Konstrukt. Um es mit Barbara Borg zu sagen: „Wollte man aus diesem komplexen allegorischen Bild mit denjenigen, die aus Lukians Beschreibung das ‚wahre‘ Originalbild herauslösen möchten, die allegorischen Elemente auf ein Maß reduzieren, welches tatsächlich Parallelen in der antiken Kunst besitzt, so bliebe von Lukians Beschreibung kaum etwas übrig. Und was wäre diese dann für einen Archäologen noch wert?“⁶⁰ In der Zerlegung der Götterbilder und ihrer freien Komposition zeigt sich die ‚Allmacht‘ des Rhetors. Ob Lukian dabei die stoische Kritik an der Verehrung der Götterbilder teilt, wird nicht weiter angesprochen, ihre Instrumentalisierung geht allerdings deutlich in diese Richtung.⁶¹ Schließlich waren Götterbildnisse vollständig in den Lebensalltag seiner Zuhörer integriert.⁶²

Immerhin geben uns die Beschreibungen auch anderer Autoren der zweiten Sophistik zahlreiche Aufschlüsse über unterschiedliche Interessen und Wahrnehmungsweisen bei der Betrachtung antiker Skulptur und Malerei, die es für andere Felder fruchtbar zu machen gilt.⁶³ Dabei greift unser Autor durchaus auch Themen seiner Zeit auf. Sogenannte pantheistische Votive, also Kultgegenstände, die Symbole möglichst vieler verschiedener Gottheiten enthalten, oder gar Dedikationen an die alle Götter und Göttinnen (*dii deaeque omnes*) eines Ortes werden seit der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. im gesamten Römischen Reich häufiger.⁶⁴ Auch das für mehrere Gottheiten bezeugte Epitheton Panthe(i)a muss

⁵⁹ Bretzigheimer 1992, 187.

⁶⁰ Borg 2002, 48.

⁶¹ Zur philosophischen Polemik gegen die Götterbilder vgl. z. B. Sen. *epist.* 90 und Seneca bei Aug. *civ.* 6,10.

⁶² Zusammenfassend Arnhold 2013.

⁶³ Ebd., 56.

⁶⁴ Vgl. z. B. Horn 1987, 272 Abb. 224.

vor diesem Hintergrund gesehen werden, ist aber auch als Eigenname, vor allem im Freigelassenenmilieu, mehrfach bezeugt.⁶⁵

Lukian bleibt in Bezug auf die umfassende griechische Bildung Idealist. Seine Beschreibung der Panthea ist dabei durchaus auch als Allegorie der Paideia zu verstehen. Und was sein gebildetes Publikum betrifft, welches idealiter aus *Pepaideumenoi* bestehen sollte, so beschreibt er dies am Ende seiner Vorrede *Zeuxis und Antiochos*: „Denn Ihr seid Kenner der Malerei und betrachtet alles mit kunstverständigen Augen. Möchte nun alles, was ich Euch zu zeigen habe, der Ausstellung vor solchen Zuschauern würdig sein!“ (Übers. Christoph Martin Wieland).⁶⁶

LITERATURVERZEICHNIS

Anderson 1994 Anderson, Graham: *Lucian: Tradition versus Reality*. In: ANRW II, 34, 2. Berlin / New York 1994, 1422–1447.

Arnhold 2014 Arnhold, Marlis: *Götterbilder zwischen luxuria-Vorwurf und göttlicher Präsenz: Reflexionen über das Göttliche und dessen bildlicher Darstellung in Texten antiker Autoren*. – Beitrag zum Internationalen Kolloquium des DAI Madrid *Simulacra et Imagines Deorum. Das Antlitz der Götter: der Beitrag der Götterbilder zur Entstehung von Plastik im Westen des Römischen Reiches*, in Boticas, Portugal, 24.–27. Mai 2012. (im Druck).

Baldwin 1973 Baldwin, Barry: *Studies in Lucian*. Toronto 1973.

Berdozzo 2011 Berdozzo, Fabio: *Götter, Mythen, Philosophen. Lukian und die paganen Göttervorstellungen seiner Zeit. Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 106*. Berlin/Boston 2011.

65 Beispiele im Westen des römischen Reiches: Isis: AE 2004, 1016 = AE 2007, 148 (Mainz) und CIL II,5 575 (Antequera Baetica); Diana: AE 1999, 1182 = AE 2001, 1567 = AE 2005, 372 (Gnotzheim, Rätien); Fortuna: CIL VI 30678 (Rom), CIL X 5800 (Alatri), RIB I 1135 (Corbridge); Concordia: CIL VIII 22693 (Boughrara, Africa proc.); Victoria Augusta: AE 1985, 735 (Swischtow Mösien). Im Osten: Asklepios Pantheios: IG IV (2) 549 und 550 Epidaurus; Artemis Pantheia: Ephesos 819–820; Pantheios: SB 6, 9253.11. Eigenname: IC II XXVI 4.1. (Sybrita, Kreta), Pergamon 8.1, 1–3: 2.576 face B1; TAM V, 1–2, 432,15 (Lydia) TAM II, 1–3, 1048,3 und 11130, 3 (Lykia); TAM III 715,1 (Termessos); Mysia und Troas Kaikos 883 b1; IGUR I, I 160 D 40 (Rom); IGUR I, II 871, 4 (Rom); IGUR I, III 1366, 6 (Rom).

66 *Zeux.* 12, 10–12: πεποίηται; ἀλλ' οὐ μάτην – γραφικοί γὰρ ὑμεῖς καὶ μετὰ τέχνης ἕκαστα ὁρᾶτε. εἶη μόνον ἄξια τοῦ θεάτρου δεικνύειν.

- Bergbach-Biter 2009** Bergbach-Biter, Beate: Griechische Kultbilder – Archäologischer Befund und literarische Überlieferung. Dissertation Würzburg 2009. <http://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/volltexte/2009/3442/> (letzter Zugriff: 21.3.2013).
- Borg 2004a** Borg, Barbara E.: Bilder zum Hören – Bilder zum Sehen: Lukians Ekphraseis und die Rekonstruktion antiker Kunstwerke. In: *Millennium 1* (2004), 25–57.
- Borg 2004b** Dies. (Hrsg.): *Paideia: The World of the Second Sophistic*. Berlin 2004.
- Bretzigheimer 1992** Bretzigheimer, Gerlinde: Lukians Dialoge *Εἰκόνες – Ὑπὲρ τῶν εἰκόνων*. Ein Beitrag zur Literaturtheorie und Homerkritik. In: *RhM* 135,2 (1992), 161–187.
- Cast 1981** Cast, David: *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition*. New Haven / London 1981.
- Caster 1937** Caster, Marcel: *Lucien et la pensée religieuse de son temps*. Paris 1937 (Nachdruck 1984).
- Coenen 1977** Coenen, Jürgen: Lukian. Zeus tragodos. Überlieferungsgeschichte, Text und Kommentar. Beiträge zur klassischen Philologie 88. Meisenheim am Glan 1977.
- Delz 1950** Delz, Josef: *Lukians Kenntnis der athenischen Antiquitäten*. Freiburg i. d. Schweiz 1950.
- Demandt 1996** Demandt, Alexander: *Das Privatleben der römischen Kaiser*. München 1996.
- Eck 2002** Eck, Werner: Verus. In: *DNP* Bd. 12,2 (2002), 104 f.
- Edenbaum 1966** Edenbaum, Robert I.: Lucian and Ideal Beauty. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25 (1966), 65–70.
- Euskirchen 2001** Euskirchen, Marion: Ogmios, ein wenig bekannter Gott. In: Gunnar Brands *et al.* (Hrsg.), *Rom und die Provinzen*. Gedenkschrift Hanns Gabelmann. Mainz 2001, 119–124.
- Green 1992** Green, Miranda: *Dictionary of Celtic Myth and Legend*. London 1992.
- Hall 1981** Hall, Jennifer: *Lucian's Satire*. New York 1981.
- Helm 1906** Helm, Rudolf: *Lucian und Menipp*. Leipzig/Berlin 1906.
- Helm 1927** Helm, Rudolf: Lukianos. In: *RE* 13,2 (1927), 1725–1777.
- Hirsch-Luitpold 2005** Hirsch-Luitpold, Rainer: Einleitung. In: Ders. *et al.* (Hrsg.), *Die Bildtafel des Kebes – Allegorie des Lebens, eingeleitet, übersetzt und mit interpretierenden Essays versehen*. Darmstadt 2005, 11–35.
- Hofeneder 2006** Hofeneder, Andreas: Favorinus von Arelate und die keltische Religion. In: *Keltische Forschungen* 1 (2006), 29–58.
- Horn 1987** Horn, Heinz Günther: *Das Leben im römischen Rheinland*. In: Ders. (Hrsg.), *Die Römer in Nordrhein-Westfalen*. Stuttgart 1987, 139–318.
- Jones 1986** Jones, Christopher P.: *Culture and Society in Lucian*. Cambridge/MA 1986.

- Krenkel 1968** Krenkel, Werner: Apelles bei Petron und Lucilius. In: *WissZ-Rostock* 17, 7/8 (1968), 689–695.
- Lightfoot 2003** Lightfoot, Jane L. (Hrsg.): *Lucian. On the Syrian Goddess*. Oxford 2003.
- Luchner 2004** Luchner, Katharina: *Philiatroi*. Studien zum Thema Krankheit in der griechischen Literatur der Kaiserzeit. *Hypomnemata* 156. Göttingen 2004.
- Macleod 1994** Macleod, Matthew D.: *Lucianic Studies since 1930*. In: *ANRW* II 34, 2. Berlin / New York, 1994, 1362–1421.
- Massing 1990** Massing, Jean-Michel: *Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie*. Strasbourg 1990.
- Möllendorf 2000** Möllendorf, Peter von (Hrsg.): *Lukian. Hermotimos oder Lohnt es sich Philosophie zu studieren? Texte zur Forschung* 74. Darmstadt 2000.
- Möllendorf 2004** Möllendorf, Peter von: *Puzzling Beauty. Zur ästhetischen Konstruktion von Paideia in Lukians ‚Bilder‘-Dialogen*. In: *Millennium* 1 (2004), 1–24.
- Nesselrath 1992** Nesselrath, Heinz-Günther: *Lukians Hermotimos*. In: *ANRW* II, 36. Berlin / New York 1992, 3451–3482.
- Nesselrath 1999** Nesselrath, Heinz-Günther: *Lukianos*. In: *DNP* Bd. 7. Stuttgart 1999, 493–501.
- Nesselrath 2001** Nesselrath, Heinz-Günther: *Lukian und die Magie*. In: Martin Ebner *et al.* (Hrsg.), *Lukian. Φιλοψευδεῖς ἢ Ἀριστῶν*. Die Lügenfreunde oder: der Ungläubige. *SAPERE* 3. Darmstadt 2001, 153–166.
- Nesselrath 2005** Ders.: *Von Kebes zu Pseudo-Kebes*. In: Rainer Hirsch-Luitpolt *et al.* (Hrsg.), *Die Bildtafel des Kebes – Allegorie des Lebens, eingeleitet, übersetzt und mit interpretierenden Essays versehen*. Darmstadt 2005, 38–67.
- Oliver 1980** Oliver, James H.: *The Actuality of Lucian's Assembly of the Gods*. In: *AJPh* 101 (1980), 304–313.
- Pretzler 2009** Pretzler, Maria: *Creative Ekphrasis: Lucian and the Visual Arts*. In: Adam Bartley (Hrsg.), *A Lucian for Our Times*. Kent Humanities Series. Cambridge 2009, 157–171.
- Sidwell 2002** Sidwell, Keith: *Damning with great praise: paradox in Lucian's Imagines and Pro Imaginibus*. In: Ders. (Hrsg.), *Pleiades Setting. Essays for Pat Cronin on his 65th Birthday*. Cork 2002, 107–126.
- Spickermann 2008** Spickermann, Wolfgang: *Ekphrasis und Religion: Lukian und der Hercules Ogmios*. In: Günther Schörner und Darja Šterbenc-Erker (Hrsg.), *Medien religiöser Kommunikation im Imperium Romanum*. Potsdamer Altertumswiss. Beitr. 24. Stuttgart 2008, 53–63.
- Spickermann 2009** Spickermann, Wolfgang: *Lukian von Samosata und die fremden Götter*. In: *ArchRel* 11 (2009), 229–261.
- Spickermann 2010** Spickermann, Wolfgang: *Lukian von Samosata und die Volksversammlungen*. In: Vera Dement'eva und Tassilo Schmitt (Hrsg.),

Volk und Demokratie im Altertum. Bremer Beiträge zur Altertumswissenschaft 1. Göttingen 2010, 159–173.

Taylor 2007 Taylor, Charles: *A Secular Age*. Cambridge/MA 2007.

Wagner 1956/57 Wagner, Friedrich: Neue Inschriften aus Rätien. Nachtrag zu F. Vollmer *Inscriptiones Baivariae Romanae*. In: *BerRGK* 37/38 (1956/57), 215–264.

Whitmarsh 2001 Whitmarsh, Tim: *Greek Literature and the Roman Empire. The Politics of Imitation*. Oxford 2001.

JOSÉ LUIS GARCÍA RAMÓN

GÖTTERBILDER, RELIGIÖSE VORSTELLUNGEN UND EPITHETA DEORUM

1.

Darstellungen von Gottheiten zeigen eine Reihe charakteristischer Merkmale, die zum gewöhnlichen Bild gehören, welches man von ihnen im Altertum besaß. Diese Charakteristika entsprechen Götterdarstellungen, die in ihrer Altertümlichkeit als Relikte von Religiosität der Griechen gelten können; hierdurch war ein Fortleben in nachklassischer Zeit bzw. in der Kaiserzeit und ebenso in einer Epoche wie der Spätantike möglich, in der die traditionell griechisch-römische Religion durch neue Bilder verdrängt wird.

In manchen Fällen reflektieren diese Vorstellungen nicht nur Bilder sondern auch Beinamen – Epitheta –, und selten auch ihre Namen selbst, soweit ihre Etymologie bekannt ist. Die Beinamen, die auf die Besonderheiten der Gottheiten hinweisen und mit denen sie im Kult angerufen (daher das Wort Epiklesis: ἐπίκλησις, von καλεῖν ‚anrufen‘) oder in der Literatur erwähnt werden, nehmen im Rahmen der Problematik zur Konkretisierung von Göttervorstellungen in Bild und Wort im antiken Griechenland und Rom eine Sonderstellung ein. Denn sie spiegeln eine teils traditionelle, teils vom Volk getragene Religiosität wider, die über Jahrhunderte bis in römische Zeit (zumindest formal) auf allen Ebenen trotz tiefgreifender Veränderungen konstant blieb und in unterschiedlichem Maße mit den neuen Vorstellungen konkurrierte.

Häufig reflektieren Beinamen Göttervorstellungen, die zum etablierten Bild gehören, das man in Griechenland von ihnen hatte, d. h. die sich an das Standardbild der olympischen Gottheiten und der ‚niedrigeren‘ Götter ohne geographische Begrenzung anlehnen. Für jede Region sind

epigraphisch eine Reihe von Beinamen bezeugt, die für jede einzelne wiederum charakteristisch sind und manchmal auch überraschend sein können: Es kann sich um ein Epitheton handeln, das neu oder auch seltsam bei einer bestimmten Gottheit erscheint, oder das zum ersten Mal im Zusammenhang mit besagter Gottheit auftaucht. Das Repertoire an lokalen Epitheta erweitert sich ständig im Licht neuer epigraphischer Texte, und es ist nicht übertrieben zu behaupten, dass praktisch jedes Jahr neue Epitheta dokumentiert werden.

Vorliegender Beitrag setzt sich zum Ziele, die Adäquatheit der kultischen bzw. dichterischen Beinamen von Gottheiten, soweit sie (*ex graeco ipso* bzw. durch den Sprachvergleich) verständlich sind, im Hinblick auf ihre bildliche Übertragung und Wahrnehmung anhand ausgewählter Beispiele zu zeigen: Beginnend mit Aphrodite wird ein Blick auf diejenigen Gottheiten geworfen, die als Statuen, Reliefs oder auf Vasen hadrianischer Zeit in der Kölner Ausstellung *Die Rückkehr der Götter* (Januar – August 2012) erfahrbar waren, nämlich Athena, Artemis, Demeter, Zeus und Poseidon.¹

2.

Vorangestellt seien einige Bemerkungen, die in diesem Zusammenhang von Belang sind: Die göttlichen Beinamen können literarisch oder kultisch sein, oder beides. Die Grenzen sind hier z. T. fließend: Als kultische Epitheta gelten solche, die auf eine gegebene Besonderheit der Gottheit hinweisen, womit die Götter in der Kultdarstellung angerufen werden. Die Epitheta, die nur bei antiken Autoren belegt sind, spiegeln oft Vorstellungen der kultischen Epitheta wider, können aber ebenso freie Erfindungen der Dichter sein.

Die Grenzen zwischen Göttername und Epikleisis sind nicht immer starr: Die Epiklese kann den Götternamen auch bei Anrufungen ersetzen. Aus historischer Perspektive lässt sich besonders deutlich eine Entwicklung vom Götternamen in mykenischer Zeit zum Beinamen seit homerischer Zeit feststellen: Eine Form, die in Linear B ein Göttername (im Folgenden abgekürzt: GN) war, kann im alphabetischen Griechisch als ein Epitheton eines Hauptgottes vorkommen. Das ist der Fall bei

¹ Für wertvolle Hinweise bedanke ich mich bei Semra Mägele, bei der materiellen Gestaltung des Manuskripts bedanke ich mich bei Karolina Gierej, Denise Hübner und insbesondere Lena Wolberg (Köln) recht herzlich.

den obskuren Götternamen *e-nu-wa-ri-jo* und *pa-ja-wo-ne* (Dativ), die im 1. Jahrhundert v. Chr. alph. Gr. Ἐνυάλιος und Παιήων, Παιάν, Epitheta von Ares und Apollo, entsprechen. Es ist nicht klar, ob der GN *e-ne-si-da-ohne* (Dativ) / *Enesida^hōnei* / (?) in Ἐννοσίδα, einer Epiklese von Poseidon (Pindar, Stesichorus), weiterlebt, die den ersten Teil der Epitheta hom. Ἐννοσί-γαίος, Ἐννοσί-χθων ‚Erderschütterer‘ (von Poseidon) widerspiegelt.²

Es lassen sich zwei Typen von *Epitheta deorum* unterscheiden:

(1) Epitheta mit *distinktiv-deskriptiver* Funktion: Sie drücken die Beziehung zu einer bestimmten Ortschaft (z. B. *di-ka-ta-jo di-we* / *Diktaiōi Diwei* / zum Ortsnamen *di-ka-ta*: Δίκη) aus oder weisen auf eine Besonderheit der Gottheit hin.

(2) *Generische* Epitheta, die lediglich auf den ehrenvollen Charakter der Gottheit hinweisen: πότνια ‚Herrin‘ (ved. *pātñī*-, id.), ἄνασσα (myk. *wa-na-sa*, vgl. Dat. Dual *wa-na-so-i*), δία ‚Göttliche‘ (myk. *di-wi-ja*, *di-u-ja*): Typ Hom. πότνια θεάων oder δία θεάων. Sie können eine Referenz auf eine Ortschaft oder einen Ort enthalten, z. B. schon im Mykenischen *da-pu₂-ri-to-jo po-ti-ni-ja* / *Daph^hurint^hoio Potnia* / ‚Herrin des Labyrinths‘ oder *po-ti-ni-ja a-si-wi-ja* / *Potnia Aswiā* / ‚Herrin von Aswia‘.

De facto sieht sich die Untersuchung der deskriptiven göttlichen Beinamen oft der Schwierigkeit ausgesetzt, die einen oder anderen Charakterzüge wiederzuerkennen, die in eher undurchsichtigen Namen überliefert zu sein scheinen.

3.

Für die deskriptiven Beinamen bieten sich verschiedene Möglichkeiten an:

(1) Man findet eine perfekte Entsprechung zwischen dem Namen und der Vorstellung einer Gottheit, die sich im Idealfall durch den Beinamen, über die Dichtung und anhand der Ikonographie erkennen lässt. Als Paradebeispiel sei an Artemis, ‚die den Pfeil in der Hand hält‘ (ιοχέαιρα) erinnert, oder an Poseidon mit dem Dreizack (Ὅρσοτρίαίνα bei Pindar; s. unten Kap. 10), die oft statuarisch dargestellt werden. Dasselbe gilt für Apollon mit dem Silberbogen (ἀργυρότοξος), und für Artemis, die Licht trägt (φωσ-φόρος). Eine späthellenistische Stele (Abb. 1) zeigt deutlich, wie präzise die Entsprechung zwischen den Epitheta der beiden Gottheiten

² Vgl. auch ἐλασίχθων, ‚der die Erde schlägt‘ (Pind. *Fr.* 18), ἐλελίχθων, ‚der die Erde erschüttert‘ (*Pyth.* 2.4 und 6.50, auch von Dionysos in *Soph. Ant.* 153.



1 Relief mit Apollo und Artemis, 1. Hälfte 1. Jahrhundert v. Chr.;
Berlin, Antikensammlung SMB Inv. Sk 893

und ihrer bildlichen Vorstellung ist.³ Die Charakterisierung der Artemis als Fackelträgerin (ἀμφίπυρος, Soph. *Trach.* 214) gilt auch für die thessalische und makedonische Lokalgöttin Ennodia, die von Artemis und Hekate absorbiert wurde, und für Hekate selbst, vgl. δαδοφόρος (Bakchyl.), δαδοῦχος (*Hymn. Orph.*).⁴

(2) Das Epitheton ist formal durchsichtig, aber nicht unverkennbar deutbar. Dies ist der Fall mit dem Epitheton von Aphrodite ποικιλόθρονος bei Sappho fr. 1: πο[ικιλόθρον] [...] Ἀφρόδιτα, in der Regel als ‚bunthronende‘ oder alternativ als ‚bunten Mantel tragend‘ gedeutet (s. unten Kap. 5).

³ Berlin, Antikensammlung SMB Inv. Sk 893, zuletzt Grassinger *et al.* 2008, 177, 208–210.

⁴ Gemeinsam ist den drei Göttinnen, Kinder zu pflegen bzw. wachsen zu lassen (κουροτρόφος) und tönend zu sein.

(3) Die Information, die der Beiname über die Gestaltung der Gottheit hervorbringt, wird durch den Mythos bestätigt, findet aber keine ikonographische Übertragung. Das ist bei der Epiklese von Demeter Χαμύνα, Χαμύνη der Fall.

Die Göttin wird in der Kaiserzeit durch Inschriften aus Olympia⁵ und bei Pausanias bezeugt, der eine phantasievolle Etymologie liefert, derzufolge die Erde sich für den Wagen des Hades auftat (χανεῖν) und dann wieder schloss (μύσαι).⁶ Durch das Epitheton Χαμύνη erweist sich vielmehr Demeter als ‚die das Bett (εὐνή) auf der Erde (χαιμαί) habende‘ oder ‚die Erde (χαμ^ο) als Bett (εὐνή) habend‘, wie Ana Vegas Sansalvador gezeigt hat.⁷ Es ist eine treffende Benennung, die die Liebesbeziehung der Göttin mit dem sterblichen Iasion⁸ reflektiert, vgl. *Od.* 5.125:

ὥς δ' ὀπότ' Ἰασίῳ ἐϋπλόκαμος Δημήτηρ,
ἧ θυμῷ εἴξασα, μίγη φιλόττη καὶ εὐνή
νειῶ ἐνὶ τριπόλῳ [...]

„so auch, als die flechtenschöne Demeter ihrem Verlangen nachgab und sich in Liebe und Lager auf dreimal umbrochenem Bruchfeld vereinigte.“

Aus der Beziehung wurde Ploutos geboren (vgl. auch Hsd. *Theog.* 969 Δημήτηρ μὲν Πλοῦτον ἐγένετο, [...], Ἰασίῳ ἦρω μιγεῖσ' ἐρατῆ φιλόττη / νειῶ ἐνὶ τριπόλῳ).

(4) Das Epitheton ist durchsichtig, aber ohne erkennbare Entsprechung in dem literarisch oder ikonographisch bezeugten Wesen der Gottheit. Das ist der Fall bei Apollo Delphinios (Δελφίνιος). Der Beiname ist eindeutig, und als solcher von dem Dichter des Homerischen Hymnus als Apollo (*Hom. Hym.* 10.493–496) gedeutet:

⁵ Vgl. u. a. [τὴν ἰέ]ρειαν της / [Χα]μύνας (InvO 485, 3. Jahrhundert n. Chr.).

⁶ Paus. 6.21.1 Δήμητρι ἐπίκλησιν Χαμύνη καὶ οἱ μὲν ἀρχαῖον τὸ ὄνομα ἦγηνται, χανεῖν γὰρ τὴν γῆν ἐνταῦθα τὸ ἄρμα τοῦ Ἄιδου καὶ αὐθις μύσαι „sie denken, dass der Name alt ist, denn die Erde öffnete sich dort, um den Wagen des Hades zu schlucken und schloss sich wieder“.

⁷ Vegas Sansalvador 1992.

⁸ Iasion gehört zu einer Gruppe von Δακτύλοι, die genau wie die Selloi Χαμαιεῦναι von Dodona (Hom., auch χαμεύνης Hesychios) auf dem Boden schlafen.

ὡς μὲν ἐγὼ τὸ πρῶτον ἐν ἠεροειδέϊ πόντῳ
 εἰδόμενος δελφῖνι θεῆς ἐπὶ νηὸς ὄρουσα,
 ὡς ἐμοὶ εὐχεσθαι δελφινίῳ· αὐτὰρ ὁ βωμὸς
 αὐτὸς δέλφειος καὶ ἐπόψιος ἔσσεται αἰεὶ

„wie ich am Anfang im finsternen Pontos, ähnlich wie ein Delphin auf das schnelle Schiff sprang, so ruft mich als Delphinios; der Altar aber wird für immer *delphisch* und von allen sehenswert.“

Die Epiklese ist in Delphi bislang nicht für Apollo belegt; dafür wird Δελφαῖος oder Pythios (Πύθιος) gebraucht. Zwar sind Kulte des Apollon auf Inseln und an der Küste belegt, dennoch sieht sich die Annahme einer Beziehung zwischen Epiklese und Meergott dem Einwand ausgesetzt, dass die Heiligtümer nicht an der Küste liegen, wie Fritz Graf gezeigt hat:⁹ Charakteristisch für Apollon Delphinios, so wie er in den alten Quellen vorkommt, ist vielmehr eine enge Beziehung einerseits zum institutionalisierten Leben der Gemeinde, die ihn verehrt, andererseits zum Ephebentum und entsprechenden religiösen Institutionen. Nach Fritz Graf kann man einen Synkretismus eines vordorischen Delphinos und eines dorischen Apollons annehmen: Die Frage nach der Epiklese sei nach heutigem Wissensstand nicht zu beantworten,¹⁰ folglich muss auch die Diskrepanz zwischen Form und Funktion ungeklärt bleiben.

4.

Wenden wir uns jetzt konkreten Fällen zu: Zunächst zu Aphrodite, die u. a. mit den Epitheta (ἄφρογενής bei Hesiod) ‚aus dem Schaum geboren‘ und φιλομμηδής / φιλομειδής benannt ist. Außerordentlich lehrreich ist zum ersten Epitheton die Passage von Hesiod (*Th.* 195–200):

⁹ Graf 1979: So in Kreta (Knossos oder Dreros) oder in Attika (wo das Delphinium am Ilyssos liegt).

¹⁰ Dass die Bedeutung eines Epithetons nicht immer mit der dem Gott zugeschriebenen Funktion übereinstimmt, hat eine Parallele in den seltsamen Bezeichnungen für Beamte in jedem gut organisierten Staat. Man denke z. B. an die *o-pi-su-ko* ‚Feigenbeobachter‘, genannt in den mykenischen Tontafeln, den englischen *beefeater* oder den französischen *aumonier* (Militärpfarrer).

... τὴν δ' Ἀφροδίτην
 [ἀφρογενέα τε θεὰν καὶ ἐυστέφανον Κυθήρειαν]
 κικλήσκουσι θεοὶ τε καὶ ἄνδρες, οὐνεκ' ἐν ἀφρῶ
 θρέφθη· ἀτὰρ Κυθήρειαν, ὅτι προσέκυρσε Κυθήροις·
 Κυπρογενέα δ', ὅτι γέντο περικλύστῳ ἐνὶ Κύπρῳ·
 ἠδὲ φιλομμειδέα, ὅτι μηδέων ἐξεφαάνθη

„Götter und Menschen nennen sie Aphrodite [und schaumgeborene Göttin und schönbekränzte Kythereia], weil sie dem Schaum entwuchs, Kythereia aber, weil sie nach Kythera gelangte, und Kyprosgeborene, weil sie am vielumwogten Kypros herausstieg und geschlechtliebend (?) / hold Lächelnde (?), weil sie aus dem Geschlecht ans Licht trat.“

Der Dichter versucht offensichtlich, nach seinem besten Wissen die Bezeichnungen für die Göttin zu erklären. Zunächst deutet er sie etymologisch als ‚aus dem Schaum entstanden‘ (ἀφρογενέα τε θεὰν, v.96, οὐνεκ' ἐν ἀφρῶ / θρέφθη, v.97–8). Diese Deutung von ἀφρογενής als ‚aus dem Schaum entstanden‘ findet seine Entsprechung auch in der Ikonographie: Aphrodite taucht bekanntlich aus dem Wasser auf, wie das Relief der Hauptseite am sogenannten Ludovisischen Thron unverkennbar zeigt (Abb. 2).¹¹

Das Bild von Aphrodite deckt sich in diesem Punkt mit dem der homerischen Morgenröte (Ἠὸς, ved. *Uṣás-*, lat. *Aurōra*), z. B. in *Il.* 19.1–3:

Ἠὼς μὲν κροκόπεπλος ἀπ' Ὀκεανοῖο ῥοάων
 ὄρνυθ', ἴν' ἀθανάτοισι φῶος φέροι ἠδὲ βροτοῖσιν·
 ἠ δ' ἐς νῆας ἴκανε θεοῦ πάρα δῶρα φέρουσα

„Eos im Safrange erhob sich von des Okeanos Strömungen, dass sie den Unsterblichen das Licht brächte und den Sterblichen.“ (vgl. auch *Il.* 2.48 f.).

Hiermit ist natürlich nicht gesagt, dass die Etymologie des Hesiod richtig ist, sie hat aber eine innere Logik und passt vollkommen zum Bild der Göttin. Eine frappante Parallele mit diesem Bild findet sich im Rig Veda (im folgenden abgekürzt: *RV*), wo die Morgenröte als eine schöne junge Frau, als eine Badende dargestellt wird (z. B. *RVV* 80.5):

¹¹ Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps Inv. 8670.

*eṣā śubhrā nā tanīvo vidānórdhvéva snāī́ dṛśāye no asthāt
āpa dvéšo bādhamānā támāṃsy uṣā́ divó duhitā́ jyótiṣāgāt.*

„Sie ist wie eine Schöne sich ihres Körpers bewusst (*vidānā́*); sie steht wie eine Badende aufgerichtet da (*ūrdhvéva snāī́*), um sich beschauen zu lassen. Die Anfeindung, die Finsternis vertreibt sie; mit ihrem Lichte ist Uṣas, die Himmelstochter (*divó duhitā́*) gekommen.“

Demgegenüber ist die Bedeutung von φιλομήδεια strittig: Das Epitheton wird oft als ‚geschlechtliebend‘ verstanden, und von Hesiod als ‚sich aus dem Geschlecht (?) sichtbar machend / strahlend‘ gedeutet (Hsd. *Th.* 200 φιλομμηδέα, ὅτι μηδέων ἐξεφαάνθη „und geschlechtsliebend, weil sie aus dem Geschlecht ans Licht trat“), aber auch als ‚holdes Lächeln habend‘ (Hsd. *Th.* 989 παῖδ’ ἀταλά φρονέοντα φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη „die hold lächelnde Aphrodite entrückte dem munteren Knaben“) dargestellt. Tatsächlich lässt sich wohl die zweite Deutung im Lichte des homerischen Materials auch durch den Sprachvergleich rechtfertigen (s. u.), insbesondere durch den Ausdruck ἡδὺ γελοῖήσασα φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη in dem homerischen Hymnus zu Aphrodite (5.49).¹² Das Hinterglied von



2 Sogenannter Ludovisische Thron, ca. 460 v. Chr.; Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps Inv. 8570

¹² Dass das Epitheton in 5.17 δάμναται ἐν φιλότῃ φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη· eine sexuelle Konnotation hat, ist m. E. kaum wahrscheinlich.

φιλομειδής entspricht dem Ptz. Fem. μειδιάσαισα ‚lächelnd‘ bei Sappho fr. 1.13–14:

αἶ]ψα δ' ἔξικο[ντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα
μειδιαί[σαισ' ἄθανάτω προσώπῳ

„du aber, o Selige, lächelnd mit unsterblichem Antlitz.“

Beim Lächeln (μεῖδος ‚Lächeln‘, vgl. idg. **smei-*: altengl. *smercian*, mittlengl. *smilen*),¹³ verhält sich noch einmal Aphrodite wie die Morgenröte im Rig Veda:

*ātāriṣma tāmasas pāram asyóśā uchántī vayúnā kṛṇoti
śrīye chāndo ná smayate vibhātī suprátikā saumanasā yājgaḥ* (RVI 92.6)

„Wir sind ans Ende dieser Finsternis gelangt, die Uśas bestimmt aufleuchtend die Zeiten. Schön lächelt sie wie ein Verführer, wenn sie erstrahlt.“¹⁴

Der lächelnde Charakter der beiden Göttinnen hängt damit zusammen, dass beide ‚strahlend‘ sind. Zu der Morgenröte vgl. Hom. ἠώς φαινομένη, ἅμα δ' ἠοῖ φαινομένηφι(ν): ved. *uśás-* (*vi*)*bhātī-* ‚weit strahlende Morgenröte‘ (Akk. *uśásam vibhātīm*: jungavest. *ušāhəm* [...] *viuuaitīm*).¹⁵ Kulturelle oder literarische Beinamen der Aphrodite¹⁶ mit dieser Bedeutung sind

An anderen homerischen Stellen ist das Epitheton rein formelhaft: *Il.* 5.373 τὴν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα φιλομειδῆς Ἀφροδίτη, *Od.* 8.362 ἡ δ' ἄρα Κύπρον ἴκανε φιλομειδῆς Ἀφροδίτη, *et al.*, auch in späterer Dichtung (Orph. 55.1, Nonn. 33.56, 35.184). Das Epitheton tragen auch Glaukonome (Hsd. *Th.* 256) und Trygie (Nonn. 14.226).

13 Es handelt sich um keine formale Umformung von μῆδος ‚Geschlecht‘ (*pace* Heubeck 1965).

14 Vgl. auch RV I 123.10 *kaníyeva tanvā śásādānāñ ṛṣi devī devám iyakṣamāṇam / saṁsmāyamānā yuvatīḥ purástād āvir vākṣāṁsi kṛṇuṣe vibhātī* ‚Wie eine Maid, die stolz auf ihren Körper, gehst du, Göttin, zu dem (dich) begehrenden Gott. *Lächelnd* enthüllst du, du junge Frau, vor ihm die Brüste, wenn du im Osten erstrahlst.“

15 Vgl. die Entsprechung ved. *bhāti*, jungav. *°uuāiti*: gr. φαίνεται.

16 Ἀφροδίτη ist als ‚die sehr glänzende‘ (**abhro-* ‚stark‘: got. *abrs* ‚ischyρός‘, Adv. ‚σφόδρα‘; *°dih2-* ‚schiene‘, vgl. hom. δέατο ‚schiene‘, δηλος < *δέαλος, ved. *dayi/dī* ‚leuchten‘, nach Witczak 1993) gedeutet worden. *Non liquet*.

nicht belegt, wenn man von παμφανόωσα (*Ant. Pal.*), πασιφάεσσα (*Ant. Pal.*) absieht. Die gesamte Koinzidenz weist eindeutig darauf hin, dass die griechische Aphrodite z. T. die Kontinuante der ererbten Gottheit Morgenröte ist.¹⁷

5.

Weniger eindeutig ist die Bezeichnung der Aphrodite als ποικιλόθρονος (bei Sappho), die zwei Deutungen, nämlich als ‚Buntthronende‘ (d. h. ‚deren Thron bunt ist‘) oder als ‚bunte Blumen / Mantel tragende‘ (θρόνα ‚Blumen‘) zulässt.

πο]ικιλόθρο[ν´ ἀθανάτ Ἀφρόδιτα,
παῖ] Δ[ί]ος [...] δολ[ό]πλοκε, λίσσομαί σε (*Sappho fr. 1-2.*)

„Buntthronende (?) unsterbliche Aphrodite,
listenflechtende Tochter des Zeus,
ich flehe dich an.“

Es bietet sich dennoch eine alternative Deutung als ‚bunten Mantel tragend‘ oder ‚bunte Blumen habend‘ an, und zwar auf der Basis der Glossen θρόνα· Θεσσαλοὶ μὲν τὰ πεποικιλμένα ζῶα, Κύπριοι δὲ τὰ ἀνθινὰ ἱμάτια, Αἰτωλοὶ δὲ τὰ φάρμακα, ὡς φησι Κλείταρχος (*Schol. in Theocr. 2,59*) und θρόνα· ἄνθη καὶ τὰ ἐκ χρωμάτων ποικίλματα (*Hesychios*).

Dieselbe Ambiguität bei θρόνος findet man auch in dem mykenischen Festnamen (Instr. Pl.) *to-no-e-ke-te-ri-jo* PY Fr 1222, wofür Deutungen als */t^horno-^hektēriōis/* ‚das Ziehen des Throns‘ bzw. ‚der Mantel‘ oder ‚for the ritual of trailing the robes‘¹⁸ (vgl. ἐλκεσίπελος ‚seinen Mantel tragend‘ [*Hom.*] = ἐλκεχίτων, ds.) oder auch als */t^horno-^hektēriōis/* ‚das Festhalten des Throns‘ bzw. ‚der Blumen‘ (‚festival involving holding

17 Eine weitere Übereinstimmung zwischen Aphrodite und der vedischen Morgenröte, unter Ausschluss der oben erwähnten, lässt sich feststellen: Die beiden Göttinnen sind Töchter des Himmels, vgl. *Hom.* Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη (παῖ Δίος bei Sappho) und ved. *divó duhitā* (*Uṣās*), lit. *Diēvo dukte*). Auch die κώρα Διώνη (*Theocr. 17,36*): lat. *Dionē* setzt die Zeus-Himmels-gattin fort, vgl. Dunkel 1988.

18 Probonas 1972; Hodot 2012.

flowers“)¹⁹ vorgeschlagen worden sind. In einer Reihe von Komposita kommen *θρόνος* und *πέπλος* als Synonym vor, vgl. *εὐθρονος* (Aphrodite: Pind. *Isth.* 2.7 (4); Eos bei Homer), *ἐύπεπλος* (Hom.), *ποικιλόθρονος* (Soph.), *θρόνα ποικίλα* (Hom.), *πέπλοι παμποίκιλοι*, *χρυσό-θρονος* (Hera, Artemis, Eos: Hom.), *χρυσόπεπλος* (Hera: Bakchyl.; Mnemosyne bei Pindar). Es ist also gut möglich, dass die Vorstellung von Aphrodite als ‚auf dem Thron sitzend‘ auf einer Uminterpretation von *,bunten Mantel tragend‘ oder *,bunte Blumen habend‘ beruht.

6.

Das Bild der Athena als Vorkämpferin (*πρόμαχος*) mit Schild und Lanze zwischen zwei Säulen mit Hähnen, wie sie von den attischen Vasenbildern überliefert wird (Abb. 3),²⁰ spiegelt eine spezifische Eigenschaft der kriegerischen Göttin wider, worauf durch Epitheta wie *ἀγέστρατος* ‚die das Heer Führende‘ (Hsd. also thess. *λαγείταρρα* ‚id.‘ als eine Epiklese in Larisa), *ἐγχειβρόμος* (Pind.), *λαοσόος* ‚die das Heer Aufregende‘ (Hom.), *πάμμαχος* ‚voll kampfbereit‘ (Arist.), *περσέπολις* ‚die Städte Vernichtende‘ (Arist.), *πολεμόκλονος* ‚die Kriegwirbelnde‘ (*Batrach.*) Bezug genommen wird. Dieses allseits bekannte Charakteristikum der Göttin kommt in zwei Epitheta zum Ausdruck, die phraseologische Reminiszenzen verbergen: (1) *ὄρσιμαχος* ‚die den Krieg erhebt‘ (auch MN *Ὀρσί-μαχος*): Bakchyl. 15.3 *Παλλάδος ὄρσιμάχου* und (2) *ἐγρεμάχη* ‚die den Krieg erweckt‘ (*HCer.* 422 *Παλλάς τ' ἐγρεμάχη*). Beide Epitheta drücken in unterschiedlicher Weise das Entstehen eines Übels aus. Das Idiom [Übel / (er)heben], mit der intransitiven Variante [Übel / (er)hebt sich], wobei Übel Begriffe wie *Zwietracht*, *Kampf*, *Feind(schaft)* (*πόλεμος*, *φύλοπις*, *μῆνις*, *νεῖκος*, *ἔρις*) umfasst, ist stilistisch nicht markiert. Demgegenüber ist (2) eine metaphorische, stilistisch markierte Kollokation mit [erwecken]. Beide sind in verschiedenen Sprachen belegt. Es handelt sich um ein und denselben Sachverhalt, wie die Glossen zeigen, die die Formen, die zu *ὄρνυ-* gehören (oder mit diesen verbunden sind), erklären, nämlich *ἔρσειο · διεγείρου*, *ἔρση · ὀρμήση* neben *ὄρσο*, *ὄρσειο · ἐγείρου*, *ὄρσαι · ὀρμήσαι ἢ ἐγείραι* [...] (Hesychios).

Das Epitheton *ὄρσιμαχος* ‚schlächterregend‘ (auch PN *Ὀρσίμαχος*, Böotien) von Athena in Bakchyl. *Dith.* 15.3 *Παλλάδος ὄρσιμάχου* spiegelt

¹⁹ Petrakis 2003/04.

²⁰ Berlin, Antikensammlung SMB Inv. 3979.



3 Panathenäische Preisamphore mit Athena Promachos,
ca. 450 v. Chr.; Berlin, Antikensammlung SMB Inv. 3979

im Vorderglied hom. ὄρνυ-, ὄρ- mit Göttern oder Männern als Subjekt wider.

ἢ ῥ' αὖτις πόλεμόν τε κακὸν καὶ φύλοπιν αἰνήν / ὄρσομεν [...] (Il. 4.15–16)

„ob wir von neuem schlimmen Krieg und schreckliches Getümmel erregen“ (spricht Zeus zu Hera).

οὐκ ἐθέλεσκε μάχην ἀπὸ τείχεος ὄρνύμεν Ἐκτωρ (Il. 9.353)

„Hektor wollte er nie die Schlacht vorantragen von der Mauer.“²¹

Die phraseologische Kollokation wird durch das Synonym ion. ἀείρειν, att. αἶρειν (mit Personen als Agens)²² ausgedrückt sowie ἀερσίμαχος ‚schlachtet-erregend‘ (Bakchyl. 13.100 υἱας ἀερσιμάχ[ους, von Ajax und Achilles).

Dieselbe Kollokation ist in anderen Sprachen mit verschiedenen Wörtern ausgedrückt, die im Falle des Verbs z. T. etymologisch verwandt sind und alle ‚sich erheben‘ bedeuten, nämlich (a) vedisch *ar^t*, Präs. *iyár^{-ti}* / *ír^{-te}*, (b) lateinisch *orīrī*,²³ die dem hom.gr. ὄρνυ- semantisch entsprechen, vielleicht auch (c) hethitisch *arai-* / *arija^{-hhi}*:

(a) *yád udirata ājāyo* [...] *dhr̥ṣṇáve dhīyate dhánā* (RV 1.81.3)

„Wenn die Kämpfe sich erheben, steht für den Mutigen Beutegewinn auf dem Spiel.“

(b) *oriturque miserrima caedes* (Verg. *Aen.* 2.411)

„und es entsteht ein unsägliches Blutbad.“²⁴

21 Es soll offen bleiben, ob ὄρσι^ο in ὄρσίμαχος ursprünglich auch ‚bewegen, erregen, wirbeln‘ bedeutet haben könnte, was im Klassisch-Griechischen durch κινέω ausgedrückt wird, vgl. Thuc. 6.34.4 δεόμενοι [...] τὸν ἐκεῖ πόλεμον κινεῖν, Plat. *Resp.* 566e πρῶτον μὲν πολέμουσ τινας αἰεῖ κινεῖ.

22 Hdt. 7.132.2 οἱ Ἕλληνες [...] οἱ τῷ βαρβάρῳ πόλεμον ἀειράμενοι; Thuc. 4.60.2 πόλεμον γὰρ αἰρομένων ἡμῶν.

23 Ferner auch die Synonyme lat. *mouēre*, auch intransitiv *consurgere* ‚entstehen‘.

24 Vgl. auch KUB 12:62 XXII 7 Vs. 1 *k]u-u-ru-ri* HIA *a-ra-iš-kat-ta-ri* ‚Feindschaften erheben sich wiederholt‘ und Verg. *Aen.* 1.148f. *ac ueluti magno in populo cum saepe coorta est / seditio* „und wie in einer großen Volksmenge,

(c) TUKU.TUKU-*an a-ra-a-i* (KUB 31:66 IV 4)
 „er erregt Zorn.“²⁵

Das Idiom [Übel – erwecken] (gr. μάχην ἐγείρειν ‚Kampf erwecken‘) ist eine metaphorische Kollokation, die als ererbt gelten darf, denn sie ist zumindest in vier Sprachen bzw. Sprachbereichen belegt, nämlich (a) Griechisch, (b) Latein (*caedem / bellum suscitāre*),²⁶ (c) Germanisch (altengl. *wīgbealu weccēan*, anord. *víg vekja* ‚Streit/Kampf wecken‘, hilde *vekja* ‚ds.‘, *vekja vø* ‚Unheil wecken‘) und (d) Armenisch (*zart‘ean paterazmownk‘*), und zwar jeweils durch synonyme Lexeme ausgedrückt: Die darin beinhaltete Metapher bleibt aber identisch.

(a) Athena wird als ἐγρεμάχη bezeichnet im homerischen Hymnus an Demeter (2.424 Παλλάς τ’ καὶ Ἄρτεμις ἰοχέαιρα), auch bei späteren Autoren.²⁷ Eine Variante (vgl. ἐγρεμάχας· ἐγερσιμάχας (Hesychios) ist auch in der späteren Dichtung belegt (*Ant. Gr.* 6.122 τίς νύ σε θῆκε θεᾶ δῶρον). Die Kollokation kommt im Griechischen seit Homer vor und zwar mit Menschen und Göttern als Subjekt und mit μάχην, πόλεμον (Zeus!), Ἄρηα als Objekt:

ἐξ οὗ γὰρ παρὰ νηυσὶ μάχην ἤγειρας ἐταίρων (*Il.* 13.778)

„denn seitdem du [775 Ἔκτορ] bei den Schiffen den Gefährten die Schlacht erweckt hast.“²⁸

wie es oft geschieht, eine Zwietracht entstanden ist“; *Aen.* 10.262 f. [...] *clamorem ad sidera tollunt / Dardanidae e muris, spes addita suscitāt iras* „Geschrei erheben zum Himmel die Dardaner von den Mauern her, erneuerte Hoffnung belebt ihre Wut.“

25 Vgl. auch die Variante KBo 5: 4 II 21f. *ma-an tu-uk-ma ku-iš-ki* [...] [LÚKÚR] *a-ra-a-i* ‚wenn ein Feind sich gegen dich erhebt‘ (auch KBo 17:151, V 4 Rs. 27).

26 Auch *excitāre* und *incitāre*. Die drei Komposita von *citāre* haben die alten Verben *expergere* und *expergēfacere* ‚jn. erwecken‘ (neben fientivem *expergiscere* ‚sich erwecken‘) ersetzt, die mit ἐγείρειν etymologisch zusammenhängen. Die Komposita von *pergere* haben jedoch bis in die nachklassische Zeit fortgelebt, vgl. span. *de-spertar*.

27 Vgl. σὺ δ’ εὐχόμενος Κρονίῳνι / Παλλάδι τ’ γλαυκῶπιδι καὶ Διὸς υἱῶ / Φοῖβῳ (*Diod. Sic.* 8.29.1 [Orakel]); Παλλάδα τ’ κούρην (*Orph.* 17.38). Das Epitheton bezieht sich auch auf Menschen, vgl. ἐργεμάχαν / Θησέα (*Soph. OC* 1054/5).

28 Auch Hsd. *Th.* 713 [...] μάχην δριμεῖαν ἔγειραν, mit πολέμος; vgl. *Il.* 20.31 Ὡς ἔφατο Κρονίδης, πόλεμον δ’ ἄλιαστον ἔγειρε.

ἴομεν, ὄφρα κε θᾶσσον ἐγείρομεν ὄξυν Ἄρηα (*Il.* 2.440)

„Gehen wir, dass wir schneller erwecken den scharfen Ares.“

Die Kollokation liegt auch Komposita und komponierten Namen zugrunde, vgl. die Anthroponyme Ἐγέρτιος, Ἐγρέσις (Attika), die als ‚Kurzformen‘ zu Komposita mit Vorderglied Ἐγερτι°, Ἐγρεσι° (vgl. die Glosse ἔγρετο· ἐγείρετο (Hesychios) und einem sehr wahrscheinlichen Hinterglied °μαχος gelten dürfen.

(b) Im Lateinischen kommen die Komposita von *citō*, *-āre*, in Bewegung setzen, ‚erschüttern‘²⁹ sowohl in der Dichtung (*suscitāre*, *excitāre* mit *caedem*, *iras*, *irarum aestus*, *mollem belli* als Objekt) als auch in der Prosa (*suscitāre* mit *bellum*, *iras*, *seditionem*) vor:³⁰

terribilis saeuam nullo discrimine caedem / suscitāt (Verg. *Aen.* 12.497/8)

„entsetzlich und wahllos regt er ein furchtbares Blutbad an und lässt seiner Wut freien Lauf.“³¹

Für die lateinische Dichtung könnte man *a priori* mit griechischem Einfluss rechnen, aber das Vorkommen der Kollokation auch in der Prosa spricht für die Annahme eines ererbten Phrasems, das in die aktuelle Sprache gelangte.

(c) In den alten germanischen Sprachen lässt sich die Kollokation häufig finden, nämlich mit Reflexen des Verbs *urgerm. *wakja-* ‚wecken‘, *ae. weccēan*, *anord. vekja* (mit *víg* ‚Schlacht/Kampf‘, *hilde* ‚ds.‘, *vø* ‚böse‘); auch *got. us-wakjan* ‚ἐξυπνίζω‘, *asächs. wekkian*, *ahd. weckan* ‚excitare, suscitare‘ (Gloss.) sind mit lat. Kausat. *uegēre* ‚beleben, anregen‘: *ved. vāj-āya-ti* ‚ds.‘ (*RV+*) verwandt. Ein Beleg aus dem Altenglischen:³²

²⁹ Der Gebrauch von *citāre* weist auf eine lexikalische Erneuerung von dem ererbtem idg. Wort, das gr. ἐγείρειν, *ved. jár-a-*^{te} zugrunde liegt. Ihre Reflexe *expergere* ‚erwachen‘, *expergēfacere* ‚ds.‘ sind nicht für [Übel – erwecken] belegt.

³⁰ Vgl. z. B. *quantam [...] molem excitarit belli Paris* (Acc. *trag.* 610). In der Prosa, vgl. *magnas excitari [...] iras* (Liv. 3.40.5), [...] *multi temere excitati tumultus sunt* 26.10.10 *et al.*

³¹ Vgl. García Ramón 2008 mit ausführlicher Präsentation des lateinischen Materials; vgl. auch Liv. 21.10.3 [...] *obtestans ne Romanum cum Saguntino suscitarent bellum.*

³² Vgl. auch im Altnordischen *Rþ* 38.3 *víg nam [...] at vekja* ‚er begann,

*onginneð geōmor-mōd geongum cempan
þurh hreðra gehyad higes cunnian
wīgbealu weccean [...] (Beow. 2044 f.)*

„er beginnt traurigen Sinnes (getrieben) durch seines Herzens bedacht einem jungen Kämpfen die Gedanken zu erproben, um das Übel des Krieges zu wecken.“

(d) Ein auffallendes armenisches Komparandum (*zart‘ean paterazmownk‘*) verdanke ich Daniel Kölligan, nämlich *yor yawowors mer zart‘ ean paterazmownk‘ ič‘ oric‘ kołmanc‘*, in unseren Tagen erwachten Kriege in allen vier (Himmels-)Richtungen‘ (Aristakes Lastiverc‘i, 11. Jahrhundert).

Insgesamt entspricht somit das Bild der ikonographisch eindeutig definierten Athena Promachos vollkommen dem Epitheton ἐγρεμάχη von Pallas (*HHCer.*), seinerseits mit der späteren Variante ἐγερσιμάχη, das auch die konzeptuelle Kollokation [Übel – (er)wecken] widerspiegelt, die als Reflex indogermanischer dichtersprachlicher Phraseologie zu verstehen ist. Die Authentizität der Kollokation in der lateinischen Dichtung muss natürlich offen bleiben, denn der Einfluss des Griechischen kann nicht ausgeschlossen werden. Die eindeutige inhaltliche Übereinstimmung zwischen dem Griechischen und dem Germanischen wie auch dem Armenischen, spricht jedoch für Ererbtes.

7.

Ein kaiserzeitliches Relief zeigt eine als Artemis gedeutete Frau mit einer Hirschkuh unter dem Sessel, der ein Kind gereicht wird (Abb. 4).³³ Auch wenn die Deutung als Artemis nicht gesichert ist,³⁴ haben wir es mit einer Göttin zu tun, die als Geburtshelferin fungiert sowie die Kinder schützt und pflegt. Dies wird durch einige ihrer Epitheta wie Εἰλείθια (Nonnos), Κουροτρόφος (Orphica), Ὀρθωσία ‚die zum Aufrechtstehen führt‘ (Pind. +), Ὀρθία und Varianten (Lakonien) deutlich.

den Streit/Kampf zu erwecken“, auch Akv 15.3 *at vekja gram hilde* „um den zornigen Kampf zu erwecken.“

33 Rom, Galleria Borghese Inv. LXXI.

34 Moreno/Viacava 2003, 158 f. Nr. 126. Den Hinweis verdanke ich Salvatore Ortisi (Köln).



4 Relief mit einer als Artemis gedeuteten Figur, Mitte 2. Jahrhundert n. Chr.; Rom, Galleria Borghese Inv. LXXI

Das Bild spiegelt einen charakteristischen Zug der Artemis wider, ihre kourotrophische Funktion, die durch einige ihrer Epitheta zum Ausdruck kommt. Dasselbe gilt für En(n)odia (Ἐν(ν)οδία), eine zunächst unabhängige Göttin in Thessalien, auch in Makedonien, die sekundär zu Artemis und zu Hekate assimiliert wurde. Es sei hier kurz auf ein neues Epitheton der En(n)odia in Thessalien hingewiesen, nämlich Κοροῦταρρα (SEG 51: 739 Text: Ἐννοδία Κοροῦταρρα), auf einer Stele, wahrscheinlich aus

Larisa, (3./2. Jahrhundert v. Chr.³⁵), das als ‚die Kinder mit Wachstum (κόρος) Versehende‘ gedeutet werden soll.³⁶

Thess. Κορουτάρρα / Korōtarra geht auf urgr. *korō-t(e)ria³⁷ zurück und würde im Attischen *κορώτρια lauten, ein feminines Nomen Agentis auf -ώτρια (: mask. -ωτήρ, att. -ωτής) zu einem Verbum auf -όω³⁸ (vom Typ χρυσόω ‚mit Gold versehen‘, wie χρυσώτρια ‚Vergolderin‘, d. h. ‚die mit Gold (χρυσός) versieht‘. Eine Basisform *korō-, die *korō-tēr (*κορωτήρ), fem. *korō-tria (: thess. -ουτάρρα) zugrunde liegt, findet Unterstützung in einer Reihe von Nomina agentis auf -ωτήρ (und att. ion. -ωτής), fem. -ώτρια, die das System aufweisen:

χρυσώτρια, χρυσωτής ‚Vergolderin‘ (aet. imp.): χρυσός ‚Gold‘ (χρυσόομαι, κεχρυσωμένος).

κομμώτρια ‚Frisörin‘, κομμωτής ‚Frisör, Diener‘ (Arr., +), Dimin. κομμώτριον (Arr., +): κομμός ‚Frisur‘ (περίεργος κόσμησις Suda), vgl. κομμώ/ομαι; κορσωτήρ ‚Frisör‘ (Callim.), vgl. κορσοῦν · κείρειν, ἀπο-κορσοῦμαι (Aesch.).

μορφώτρια, ‚die jmd. mit einer Form versieht‘ (sc. ‚Männer zu Schweinen‘, *hapax* in E. Tr. 437): μορφή ‚Form, Gestalt‘, μορφόω, μόρφωσις (Theophr.), μόρφωμα (Aesch.; Eur.), μορφωτικός (Galen).

Die thessalische Ennodia κορουτάρρα (: att. *κορώτρια) lässt sich entweder als ‚die mit Wachstum versieht‘ (κόρος: *κόrh₃-o- ‚Wachstum‘, vgl. *crēscō*, auch *creāre*) oder als ‚mit Futter‘ (κόρος: *κόrh₃-o- ‚Nahrung‘, vgl. hom. κορεσ(σ)α-, att. κορέννυμι) verstehen.³⁹ Beide Deutungen passen zu der kourotrophischen Gestalt der Göttin. Eine Entscheidung

35 Erstausgabe von Chrysostomou 2001, 11–20 Taf. 1.

36 García Ramón / Helly 2007.

37 Thess. -τάρρα ist die lokale thessalische Variante von att. -τρια, episch -τειρα, lesb. -τερρα, myk. -ti-ri-ja / -ti-ra₂), Epitheton von Athena Λα[γει]τάρρα (Helly 1970, 10 f.). Thess. °αγειτάρρα (: °αγήτρια, „conductrice d’armées“: Helly 1970, 250, 262 f.) spiegelt ἄγω wieder, nicht ἡγέομαι, vgl. die Epitheta ἀγέστρατος (Hsd. Th. 925 Τριτογένειαν ἀγέστρατον).

38 Die Verba beruhen auf einer instrumentalen Basis auf -ω- (z. B. στεφανω-, ‚mit einer Krone versehen‘, χολω-, ‚mit Galle füllen‘): χολωσα-, χολωσο/ε-, χολωθη-, Perf. κεχόλωται (Part. κεχωλομένος neben (°)χολωτός), Präs. χολούται (erst im Klassisch-Griechischen). Der Typ ist bereits im Mykenischen belegt, nämlich in der Dekorationsterminologie, vgl. *qe-qi-no-me-no* ‚geschmückt‘, d. h. * ‚belebt‘ (: *versehen mit *qi-no* ‚Belebung‘).

39 García Ramón 2010b, 82 f. mit Verweis auf lit. *šeriu* (*šerti*) ‚Tiernahrung‘, Αἰγικόρος (Epiklese von Pan, Nonn. 14.75), auf den ionischen Stamm Αἰγικορεῖς und auf den namengebenden Held Αἰγικορεῦς (Hdt., Eur., Inschr.).

ist schwierig, denn im Griechischen lassen sich zwei homonyme Wörter *κόρος* erkennen, nämlich (a) ‚Wachstum‘ und (b) ‚Futter‘ (Tiere, Menschen) und ‚Sättigung‘, auch sekundär ‚Arroganz‘ (Poesie). In den neuen mykenischen Tafeln aus Theben steht *ko-ro* / *koros* / ‚tierisches Futter‘ in Opposition zu *si-to* (: *σίτον*) ‚Essen für Menschen‘ – in der Tat eine spezifische Bedeutung vom Oberbegriff *ka-pa* / *karpā* /⁴⁰, wie ich zu zeigen versucht habe.⁴¹ Wie sich die Tiere sättigen, so ist auch der Geist des Menschen, der zur Arroganz kommt: Pind. *Ol.* 13.10 ὕβριν κόρου ματέρα, ‚Hybris der Arroganz (*κόρος*) Mutter‘, *C. Thgn.* 153 τίκτει τοι κόρος ὕβριν.

Die Existenz eines Kompositums *παιδοκόρης* als Epitheton von *Hermes* in *Metapont* (*παιδοκόρης Ἑρμῆς τιμᾶται ἐν Μεταποντίοις*, *Hesychios*) lässt auf jeden Fall die Kinder als das plausibelste Objekt der Tätigkeit von *En(n)odia*, eine charakteristisch *kourotrophische* Gottheit, vermuten.⁴²

8.

Es ist angebracht, an dieser Stelle an *Demeter* und ihre Darstellung auf dem Thron mit Kornähre, Mohn und Fackel zu erinnern, wie sie eine korinthische Platte (Abb. 5) um 500 v. Chr. wiedergibt. *Demeter*, eine Göttin, die direkt mit Getreide und Korn verbunden ist (*σίτος*, ‚Getreide‘, auch ‚menschliche Nahrung‘) wird namentlich in den Linear B-Tafeln erwähnt. Sie kann aber nur schwer getrennt werden von *si-to-po-ti-ni-ja* / *Sītōn Potnia-* / ‚Herrin des Getreides‘, die in *Mykene* (MY Oi 701) vorkommt. Es handelt sich womöglich um eine Göttin vorgriechischen Ursprungs, auf die durch den ererbten Terminus *πότνια* (: ved. *pātṇī-*) Bezug genommen wird.

40 TH Ft (1) 218 (H 311).1 *ka-pa, ši-tō, ko-ro-qe* [/ .2 *a-ko-da-mo* v 2 *ka-si*].

41 García Ramón 2010a, 84 f. Der Terminus kommt auch in *si-to-ko-zo* / *sītōk^hozwoi* / ‚Gießer des Getreides‘ (TH Av 104[+]191, PY An 292) vor, mit Hinterglied /^o*k^hozwo-* / : χέω ‚gießen‘, vgl. lat. *segetem fundere*, heth. *kar(a)š išhuu[a]*-^{hhi}.

42 Das Kompositum *παιδοκόρης* und thess. *κορουταρα* (:**korōtṛia*) stehen in derselben Beziehung zueinander wie myk. *da-mo-ko-ro* / *dāmo-koro-* / ‚der die Gemeinschaft wachsen (°**korh₁-o-*) lässt‘ oder ‚der die Gemeinschaft ernährt‘ (°**korh₃-o-*) im Gegensatz zu *δημοβόρος βασιλεύς* (*Il.* 1. 231) oder *δημοφάγον* [...] *τύραννον* (*C. Thg.* 1181) und dem Titel *ko-re-te* / *korētēr* / oder /*korē-tēr*/, ursprünglich ‚Ernährer‘. Vgl. auch *κρησῖπαιδα ἐν Θαμιακῆ* *θυσία* [...] *μέρη ἱερέων* (*Hesychios*).



5 Korinthischer Teller mit Demeter, 5. Jahrhundert v. Chr.;
Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 5825

Mykenisch *po-ti-ni-ja*, ohne oder mit Epitheton (oder als Hinterglied eines Kompositums) kann feminine Gottheiten bezeichnen, die im 1. Jahrtausend einen Namen tragen, der in Linear B noch nicht vorkommt: Es handelt sich also um mykenische Vorläuferinnen *avant la lettre* von Hauptgöttinnen, die erst bei Homer belegt sind. Man kann sicher annehmen, dass *si-to-po-ti-ni-ja* die Vorläuferin (oder *eine* der Vorläuferinnen) von Demeter war, was zuletzt durch ihre Erwähnung als *πότνια Δημήτηρ* (*HHCer.* 5.54), *πότνια Δηώ* (*πότνια* [...] *Δηοῖ ἄνασσα* *ibid.* 47) und durch das Vorkommen von *Σιτώ* als ein Epitheton der Gottheit in Sizilien gezeigt wird (Aelian; Eustathios):⁴³ *Σιτώ* ist wahrscheinlich die Kurzform

43 Ael. 1.27 λέγεται δὲ ἐν Σικελία Ἀδηφαγίας ἱερὸν εἶναι καὶ Σιτοῦς ἄγαλμα Δήμητρος, Eust. *Comm ad Il.* 1.405 καὶ ὡς παρὰ Συρακουσίοις ἐτιμᾶτο Δημήτηρ Σιτώ διὰ τὴν, ὡς εἰκός, ἐπιμέλειαν καὶ εὐφορίαν ἐκεῖ τοῦ σίτου, συνιστορεῖ καὶ Ἀθήναιος.

eines komponierten Epithetons der Göttin, mit dem Vorderglied σιτο° (etwa σιτοφόρος [der Erde], *σιτοδότειρα), oder die göttliche Personifizierung von σῖτος (mit femininem Suffix -ώ). Auf jeden Fall kann das sizilische Σιτώ⁴⁴ nicht mit myk. *si-to* gleichgesetzt werden in den Serien Ft (1) und Av 100, 101 aus Theben, und *si-to* ist keineswegs ein Name der Demeter.

9.

Es gilt heute, seit der Studie von Raimund Wünsche,⁴⁵ als weitestgehend akzeptiert, dass die Bronzestatue vom Kap Artemision (Abb. 6) wohl Zeus und nicht Poseidon darstellt: Der Gott hielt in der rechten, nach hinten ausgestreckten Hand ein Attribut, bei dem es sich entweder um ein Blitzbündel oder einen Dreizack gehandelt hat, was die Unentschiedenheit in der Deutungsfrage hervorgerufen hat. Für Zeus sprechen die Beinamen κεραύνιος und κεραυνός, die, wie andere Epitheta,⁴⁶ die Beherrschung des Donnerkeils bezeichnen, mit dem Zeus alles erschüttert:⁴⁷ ἀργι-κέραυνος ‚mit hellem Donnerkeil (Blitz)‘ (*Il.* 19.121+) und τερπικέραυνος ‚Vergnügen am Donnerkeil habend‘ (*Il.* 6.232, *Od.* 20.75+), ἐγγικέραυνος ‚den Donnerkeil mit seinem Speer schleudernd‘ (*Pind. Pyth.* 4.194, *Ol.* 13.77+) und κεραυνεγχής ‚mit einem Donnerkeil als Speer‘ (*Bakchyl.* 8.26 ὦ Ζεῦ κ[ε]ραυνεγχές), auch κεραυνοβρόντης ‚Donnerer wie ein Donnerkeil‘ (*Ar. Pax* 376) und κεραυνοβόλος ‚den Donner schleudernd‘ (*Arkadien*, auch *Ant. Pal.*, *Orph.*).⁴⁸

⁴⁴ Pace Aravantinos/Godart/Sacconi 2001, 271, die *si-to* as als Variante einer putativen Göttin *ma-ka* (Theben) interpretieren, in der sie eine mykenische Demeter zu sehen glauben.

⁴⁵ Wünsche 1979; vgl. zuletzt Bol 2004, 15–17 Abb. 20, der die Statue als Poseidon deutet, die wiederum jedoch auf einen Bildtypus des Zeus zurückgreift.

⁴⁶ Vgl. die ausführliche Liste von Epitheta bei Schwabl 1978, 253 f.

⁴⁷ Vgl. *Od.* 12.416 (ναῦς) ἢ δ' ἐλελίχθη πᾶσα Διὸς πληγείσα κεραυνῶ. Gr. κεραυνός ist formal keine direkte Kontinuante von idg. **perk^wūno-* ‚derjenige, der die Eiche hat (mit ihr verbunden ist)‘ (**perk^wu-*: lat. *quercus*, kelt. *Herkynia silva*, mit Völkernamen *Querquerni* in Hispanien, alit. *perkúnas* ‚Donner(gott)‘, aruss. *Perunŭ* ‚ds.‘), kann aber eine nicht lautgesetzliche Vertretung davon sein.

⁴⁸ Vgl. das passive Epitheton κεραυνοβόλος ‚vom Donner erreicht / geschlagen‘ (von Semele, Eur. *Bacch.* 598 [lyr.]; Diod. Sic. 1.13).



6 Sogenannter Gott aus dem Meer vom Kap Artemision, ca. 460–450 v. Chr.; Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv. X 15161

Ein Zeus Κεραύνιος kommt in Elis, Thessalien, und anderen Regionen (auch in den Orphischen Hymnen), ein Zeus Κεραυνός in Arkadien (Mantineia: IG 5:2. 288) vor: Das Substantiv wird hier jeweils als Epitheton gebraucht, womit die Gottheit mit dem Gegenstand bzw. der Tätigkeit identifiziert wird, die sie bezeichnet. Dies ist der Fall auch bei Zeus Στόρπας (oder Στορπᾶς, nicht + Στόρπας), der in Arkadien belegt ist (Gen. Διος Στορπαῶ IG 5:2. 64.13, Tegea, 5. Jh. v. Chr.),⁴⁹ die auf στορπά, στορπά ‚Blitz‘, ἀστεροπή⁵⁰ hinweisen, womit die bekannte Verbindung von κεραυνός mit Donner (βροντή, βρόμος) und Blitz (ἀστραπή, στεροπή) sowie Varianten zum Ausdruck kommt, vgl. Hsd. *Th.* 853/4 Ζεὺς

⁴⁹ Dubois 1986, I 44 f., II 13 (mit falscher Annahme eines Epithetons Στόρπας).

⁵⁰ Darauf weist auch Pausanias 8.291 hin: λέγουσι δὲ οἱ Ἀρκάδες [...] καὶ θύουσιν ἀστραπαῖς αὐτόθι καὶ θυέλλαις τε καὶ βρονταῖς.

δ'(ε) [...], εἴλετο δ' ὄπλα, / βροντήν τε στεροπήν τε καὶ αἰθαλόεντα κεραυνόν.⁵¹

Der Terminus στορπά ‚Blitz‘, wie στορπά (mit Metathese), ist sicherlich eine Variante von ἀστραπή, (ἀ)στεροπή, wie auch immer seine Etymologie sein mag, wie durch die Glossen στορπά · ἀστραπή. Παφιοι. Παφιοι (Hesychios) und στορπάν · τὴν ἀστραπήν, στραπή · ἀστραπή (*EM* 514.32), στεροπή · ἀστραπή. αὐγή ὡς(τε) στεροπή · ἀστραπή (Hesychios) gezeigt wird.⁵² All diese Termini sind auch in den Epitheta von Zeus vorhanden u. a.: ἀστεροπητής ‚Blitzer‘ (*Il.* 1.580 +), Στεροπηγερέτα ‚Sammler von Blüten‘ (*Il.* 16.298, vgl. *Il.* 11.66 στεροπή πατρὸς Διὸς αἰγιόχοιο,⁵³ und *Il.* 13.242 [...] ἀστεροπή [...], ἦν τε Κρονίων / [...] ἀέτιναξεν π' αἰγλήεντος Ὀλύμπου), auch Ἀστραπαῖος (Athen, Antandros, Bithynien), Ἀστραπάτας (Rhodos), ἀστράπιος, ἀστράπτων (*Orph.*).

10.

Abgesehen von den archäologischen Argumenten, die die Identifizierung des Gottes vom Kap Artemision als Zeus favorisieren, wäre der Dreizack umgekehrt wiederum ein Indiz dafür, dass der Gott Poseidon darstellt. In der Ikonographie Poseidons konnte der Dreizack sowohl horizontal als auch vertikal auf dem Boden aufstützend gehalten werden, wie es beispielsweise für die hellenistische Statue des Poseidon aus Melos der Fall war (Abb. 7).

Charakteristisch für Poseidon ist, den Dreizack in der Hand zu halten (*Il.* 12.27, *Od.* 4.506, *Ar. Eq.* 839) oder zu ergreifen (*Od.* 5.292/3) und ihn zu gebrauchen, um einen Felsen zu zerschlagen (*Od.* 4.506–507 αὐτίκ' ἔπειτα τρίαιναν ἑλών χερσὶ στιβαρῆσιν / ἤλασε Γυραῖην πέτρην ‚fasste sogleich darauf den Dreizack mit den starken Händen und traf den Gyreischen Felsen‘) oder um das Meer aufzuwühlen (*Od.* 5.292–293 ἐτάραξε δὲ πόντον / χερσὶ τρίαιναν ἑλών, πάσας δ' ὀρόθυνεν ἀέλλας / παντοίων

⁵¹ Vgl. auch ἀστράπτων ἔστειχε συναχαδόν, οἱ δὲ κεραυνοὶ / ἵκταρ ἄμα βροντῆ τε καὶ ἀστεροπῆ ποτέοντο (*Th.* 690f.) sowie Διὸς βροντῶντος καὶ ἀστράπτοπος (*Thera IG* 12:3 Supp., 1359), ἀστραπή ἐξ αἰθίρης καὶ βροντῆ ἐγένετο (*Hdt.* 3.86).

⁵² Dies deutet auf eine Interferenz mit ἀστεροπή und στεροπή (*Hom.* +), ἀστραπή ‚ds.‘ (*Hdt.* +), vgl. ἀστράπειν (*Hom.* +), στράπτειν ‚ds.‘ (*Soph.* +).

⁵³ Vgl. auch *Il.* 9.580, 10.154, *Hsd. Th.* 390 *et al.*



7 Statue des Poseidon, aus Melos, ca. 125–100 v. Chr.;
Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 235

ἀνέμων ,und wühlte das Meer, den Dreizack mit den Händen fassend,
und erregte alle Wirbel von allfachen Winden‘, *HHNept.* 22.1 ff. Ποσει-
δάωνα [...] γαίης κινητήρα καὶ ἀτρυγέτοιο θαλάσσης ,der Erschütterer
der Erde und des unfruchtbaren Meeres‘). Die Handlung setzt voraus,
den Dreizack hochzuheben und ihn in der Höhe zu halten, zumindest

für einen Moment. Auch in *Il.* 12.27–28 αὐτὸς δ' ἐννοσίγαιος ἔχων χεῖρеси τρῖαιναν / ἤγειτ(ο) ‚und der Erschütterer selbst den Dreizack in Händen führend‘ ist anzunehmen, dass der Gott den Dreizack in der Höhe hält. Den Dreizack zu schwingen ist eine Handlung, die explizit bei Aischylos (*Prom.* 925) und den jeweiligen Scholia erwähnt ist; der Gott ist außerdem mit σείων τε καὶ ταράττων angesprochen bei Aristophanes (*Ar. Eq.* 839). Auch in diesem Fall kann man annehmen, dass der Gott den Dreizack hochgehoben und in die Höhe gehalten hat.

Ansonsten bildet der erhobene, horizontal gehaltene Dreizack seit archaischer Epoche eine Konstante in der Ikonographie des Poseidon. Ein Überblick der Denkmäler, gesammelt von Erika Simon,⁵⁴ bietet ein anschauliches Bild: Die Bronzestatue vom Kap Artemision außer Betracht lassend,⁵⁵ die aller Wahrscheinlichkeit nach Zeus darstellt, ist dies der Fall für eine Poseidonfigur, die (einen Giganten?) anzugreifen scheint, ebenso für eine Münzserie aus Poseidonia⁵⁶ (zwischen 530 und ca. 430 v. Chr.) und Zypern⁵⁷ (um 300/295 v. Chr.) oder für eine Hydria mit Poseidon und Athena als Relief (Mitte 4. Jahrhundert v. Chr.).⁵⁸ In diesem Sinne lässt sich auch das Epitheton ὀρσοτρίαινα ‚den Dreizack hoch habend‘ bei Pindar verstehen, d. h. in horizontaler Position, z. B. *Ol.* 8.48 ὀρσοτρίαινα δ' ἐπ' Ἴσθμῳ ποντίῃ / ἄρμα θεὸν τάνυεν ‚der Dreizackhaltende richtete seinen schnellen Wagen in den pontischen Isthmos‘.⁵⁹

Die Form, mit ὀρσο° als Vorderglied statt ὀρσι°, ist etwas anomal: Es handelt sich eigentlich um ein possessives Kompositum mit einem uralten Adjektiv ὀρσο° (: Ved. *ṛṣvá-* ‚hoch‘, Avest. *ərəšuuia-* ‚ds.‘), das im Griechischen synchron undurchsichtig ist.⁶⁰ Im Prinzip wäre *ὀρσι-τρίαινα ‚der seinen Dreizack erhebt (: ὄρνημι)‘ oder ‚schwenkt‘ (hom. ὀρίνω) wie im Falle von anderen Epitheta anderer Götter zu erwarten, vgl. ὀρσιβάκκας (Dionysos: Bakchyl. 19.49/50 τὸν ὀρσιβάκκα[ν / [...] Διόνυσον), ὀρσίγυναξ (Dionysos: PMG 1003 ὀρσίγυναικα [...] Διόνυσον), ὀρσίκτυπος (Zeus: Pind. *Ol.* 10.81 ὀρσίκτύπου Διός). Dasselbe gilt für

⁵⁴ Simon 1974.

⁵⁵ Ebd., Nr. 28, die sich unter Vorbehalt für Poseidon entscheidet.

⁵⁶ Ebd., Nr. 61–63.

⁵⁷ Ebd., Nr. 65.

⁵⁸ Ebd., Nr. 242.

⁵⁹ Vgl. auch *Pyth.* 2.12, *Nem.* 4.85/7, Paean fr. 52k. 47/8.

⁶⁰ Ved. *ṛṣvá-vīra-* ‚mit prominenten Männern‘, *ṛṣvaijas-* ‚mit prominenter Stärke‘ (vgl. auch hom. ὀρσο-θύρη ‚Hochtür‘).

die Epitheta ὄρσινεφής ‚der die Wolken erschüttert‘ (Zeus: Pind. *Nem.* 5.34/5 ὄρσινεφής [...] Ζεύς; *ὄρνυσι / ὤρσε νέφος)⁶¹ und ὄρσίαλος ‚der das Meer / die Gewässer (mit dem Dreizack) erschüttert‘ (Poseidon vgl. Bakchyl. 16.19 ὄρσιάλω δαμασίχθονι), wobei ὄρσιᾶ sowohl *ὄρνυ- / ὄρσα- ‚erheben‘ als auch ὄρίνο/ε- ‚erschüttern‘ vertreten kann.⁶²

Alternativ bietet sich für ὄρσο-τρίαιναν eine Erklärung als ‚der sein Dreizack aufstehend hält‘,⁶³ d. h. in vertikaler Position, an. In diesem Fall sollte man eine konventionelle „dorische“ Schreibung für *ὄρθο-τρίαιναν annehmen. Dass Poseidon den Dreizack aufrecht beschlägt bzw. die Erde schlägt, ist ein *locus communis*.⁶⁴ Dies würde sehr gut zum Bild des Gottes im Streit mit Athena um die Hegemonie über Attika passen, wie im *Erecteus* des Euripides erzählt wird (fr. 360.47 Cropp-Collard: spricht Praxithea vv. 44–49):

οὐκ ἔσθ' ἐκούσης τῆς ἐμῆς ψυχῆς ἄτερ,
 προγόνων παλαιὰ θέσμι' <ὄς>τις ἐκβαλεῖ·
 οὐδ' ἄντ' ἐλάας χρυσέας τε Γοργόνος
 τρίαιναν ὄρθῆν στάσαν ἐν πόλεως βάθροις
 Εὐμόλπος οὐδὲ Θρηξ ἀναστέψει λεῶς
 στεφάνοισι, Παλλὰς δ' οὐδαμοῦ τιμήσεται

61 Bei Homer ist das Erregen/Erschüttern der Wolke dadurch verursacht, dass der Gott zunächst die Winde erregt: *Od.* 9.67 ἐπῶρσ' ἄνεμον Βορέην νεφεληγερέτα Ζεύς ‚erregte den Wind Boreas [...]‘ (auch Poseidon *Od.* 11.407).

62 Zu ὄρνυμι vgl. *Od.* 5.366 ὤρσε δ' ἐπὶ μέγα κύμα Ποσειδάων ἐνοσίχθων ‚da trieb ein große Woge heran, Poseidon, der Erderschütterer“. Zu ὄρίνω, bzw. ταρασσω, κινέω ‚erschüttern‘, vgl. *Il.* 7.271/3 πολλῆ, τὴν μοι ἐπῶρσε Ποσειδάων ἐνοσίχθων, / ὅς μοι ἐφορμήσας ἀνέμους κατέδησε κέλευθον / ὤρινεν δὲ θάλασσαν ἀθέσφατον ‚mit vielem Jammer, den über mich Poseidon brachte, der Erschütterer, der gegen mich die Winde erregte und das unermessliche Meer rührte.“ Dies macht der Gott mit dem Dreizack, vgl. *Od.* 5.292f. ἐτάραξε πόντον / χερσὶ τρίαιναν ἔλών ‚[...] und wühlte das Meer, den Dreizack mit den Händen fassend“. Vgl. auch *HHNept.* 22.1 ff. Ποσειδάωνα [...] γαίης κινήτηρα καὶ ἀτρυγέτοιο θαλάσσης ‚der Erschütterer der Erde und des unfruchtbaren Meeres.“

63 Das Epitheton +ὄρθο-τρίαινα wäre ein Possessivkompositum etwa wie ὀρθόθριξ ‚der die Haare aufgerichtet hat‘ (Aesch. *Cho.* 32).

64 Hdt. 8.55 πλήξας τῇ τρίαινῃ *Argon.* *Orph.* 1280 τύψεν Λυκτονίην γαίην χρυσῆνι τρίαινῃ), τὴν τρίαιναν ἔπηξεν Schol. in Eur. making rise a spring (Paus. 1.24.3).

„So lange ich lebe bzw. mit meiner Zustimmung wird es keinen geben, der die alten Normen unserer Vorfahren zerstört. Noch werden nie an der Stelle des Olivenbaums (der Athena) und der goldenen Gorgona weder Eumolpos noch das thrakische Heer mit ihren Girlanden den Dreizack (des Poseidons) krönen, der auf den Grundlagen der Polis aufsteht, noch wird Athena unverehrt bleiben.“⁶⁵

Die Deutung von ὀρσοτρίαίνα als Variante mit <σ> für <θ> setzt voraus, dass die Schreibung die „dorische“ Konvention vom Typ σιός (: θεός), παρσένος (: παρθένος) im Text von Alkman reflektiert. Gegen diese Möglichkeit spricht aber die Tatsache, dass ὀρθός, ὀρθή im Text von Pindar gut belegt ist, z. B. τοὺς δὲ [...] ἔστασεν ὀρθούς (*Pyth.* 3.53), ὀρθόμαντις (*Nem.* 1.61 ὀρθόμαντιν Τειρεσίαν),⁶⁶ Inkohärenzen in der Tradition sind jedoch nicht auszuschließen.

Fazit: ὀρσοτρίαίνα kann den Gott Poseidon entweder als (a) ‚der den Dreizack hoch hält‘ (horizontal) oder (b) ‚der den Dreizack aufrecht hält‘ (vertikal) beschreiben/präsentieren. Bei letzterem wäre ὀρσο° als ein literarischer „Dorismus“, oder als Kreuzung der *formae faciliores* ὀρσιᾶ (*ὀρσι-τρίαίνα ‚der den Dreizack erhebt/rührt‘) und ὀρθο° (*ὀρθο-τρίαίνα ‚der den Dreizack aufrecht hält‘) zu verstehen.

11.

Ziel dieses Beitrages ist es gewesen, anhand der bildlichen Darstellungen einiger Gottheiten aufzuzeigen, wie die Götterwahrnehmungen durch die kultischen bzw. dichterischen Beinamen reflektiert werden. Es hat sich, wie ich hoffe, gezeigt, dass sich die sprachwissenschaftliche Analyse der religiösen Beinamen und die Ikonographie entscheidend komplementieren.

⁶⁵ Der aufrecht stehende Dreizack (τρίαίναν ὀρθήν στάσσαν) ist kaum von der ererbten phraseologischen Kollokation hom. στή δ' ὀρθός ‚setze sich aufstehend‘ zu trennen, die auch im Vedischen und im Avestischen belegt ist, vgl. RV II 30.3ab *ūrdhvó hy ásthād ádhy antarikṣé 'dhā vṛtrāya prá vadhám*, „[...] er stand aufrecht in der Luft und richtete seine Waffe gegen Vṛtra“, Yt. 13.76 *yā tada vṛduuā hiṣṭanta*.

⁶⁶ Vgl. auch ὀρθό-βουλος (*Pyth.* 4.262, 8.75), ὀρθο-δίκας (*Pyth.* 11.9), ὀρθόπολις (*Ol.* 2.7).

LITERATURVERZEICHNIS

- Aravantinos/Godart/Sacconi 2001** Aravantinos, Vassilis L. / Godart, Louis / Sacconi, Anna: Thèbes. Fouilles de la Cadmée I. Les tablettes en Linéaire B de la Odos Pelopidou. Edition et commentaire. Pisa/Rom 2001.
- Bol 2004** Bol, Peter Cornelis (Hrsg.): Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Hadrians. Mainz 2004.
- Chrisostomou 2001** Chrisostomou, Pavlos: Μια αναθηματική στήλη στην Ενωδία κοροούτταρα. In Μουσείο Μπενακη 1 (2001), 11–20.
- Dubois 1986** Dubois, Laurent: Recherches sur le dialecte arcadien, I–III. Louvain–La-Neuve 1986.
- Dunkel 1988** Dunkel, George Eugene: Vater Himmels Gattin. In: Die Sprache 34 (1988), 1–26.
- García Ramón 2007** García Ramón, José Luis: Vergil und die indogermanische Dichtersprache. In: Stefan Freund und Meinolf Vielberg (Hrsg.), Vergil und das antike Epos. Festschrift Hans-Jürgen Tschiedel. Tübingen 2007, 267–278.
- García Ramón 2010a** García Ramón, José Luis: Espace religieux, théonymes, epiclèses: à propos des nouveaux textes thébains. In: Isabelle Boehm und Sylvie Müller-Celka (Hrsg.), Espace civil, espace religieux en Égée durant la période mycénienne. Travaux de la Maison de l’Orient et de la Méditerranée 54. Lyon 2010, 73–92.
- García Ramón 2010b** García Ramón, José Luis: Reconstructing IE Lexicon and Phraseology: Inherited Patterns and Lexical Renewal. In: Stephanie W. Jamison, Harold Craig Melchert und Brent Vine (Hrsg), Proceedings of the 21st Annual Indo European Conference, Los Angeles, October 30th and 31st, 2009. Bremen 2010, 69–106.
- García Ramón 2011** García Ramón, José Luis: Posidón ὀροστροφίατα: sincronía y tradición en un epíteto pindárico. In: María José García Blanco *et al.* (Hrsg.), Αντιδωρον – Homenaje a Juan José Moralejo. Santiago de Compostela 2011, 305–326.
- García Ramón / Helly 2007** García Ramón, José Luis / Helly, Bruno: Ενωδία Κοροούτταρα ,celle qui dote d’alimentation, de croissance‘ et autres divinités kourotropes en Thessalie. In: RPhil 80,2 (2007), 291–312.
- Graf 1979** Graf, Fritz: Apollon Delphinios. In: Museum Helveticum 36 (1979), 2–22.
- Grassinger 2008** Grassinger, Dagmar *et al.* (Hrsg.), Die Rückkehr der Götter – Berlins verborgener Olymp. Regensburg 2008.
- Helly 1970** Helly, Bruno: À Larisa. Bouleversement et remise en ordre des sanctuaires. In: Mnemosyne 23 (1970), 250–296.

- Heubeck 1965** Heubeck, Alfred: Ἀφροδίτη φιλομμεηδής. In: Beiträge zur Namenforschung 16 (1965), 204–206 [neu aufgelegt in: Kleine Schriften zur griechischen Sprache und Literatur. Erlangen 1984, 272–274].
- Hodot 2012** Hodot, René: Les robes à fleurs des déesses. In: Claude Brixhe und Guy Vottéro (Hrsg.), *Folia Graeca in honorem Edouard Will*. Linguistica. Études Anciennes 50. Paris 2012, 83–96.
- Moreno/Viacava 2003** Moreno, Paolo / Viacava, Antonietta: I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese. Rom 2003.
- Petrakis 2002/03** Petrakis, Vassilis P.: „*to-no-e-ke-te-ri-jo* reconsidered.“ In: *Minos* 37/38 (2002/03), 293–316.
- Probonas 1974** Probonas, Ioannis: Η Μυκηναϊκή εορτή *Θρονοεκτήρια (*to-no-e-ke-te-ri-jo*) και η επιβίωσις αυτής εις τους ιστορικούς χρόνους. Athen 1974.
- Schwabl 1978** Schwabl, Hans: Epiklesen. In: *RA* 10 (1978), 253–376.
- Simon 1974** Simon, Erika: Poseidon. In: *LIMC VII*. Zürich/München 1974, 446–479.
- Vegas Sansalvador 1992** Vegas Sansalvador, Ana: Χαμύνη, ein Beiname der Demeter in Olympia. In: *Glotta* 70 (1992), 166–180.
- Witczak 1993** Witczak, Krzysztof Tomasz: Greek Aphrodite and her indo-European Origin. In: Lambert Isebaert (Hrsg.), *Miscellanea Linguistica Graeco-Latina*. Namur 1993, 115–123.
- Wünsche 1979** Wünsche, Raimund: Der ‘Gott aus dem Meer’. In: *JdI* 94 (1979), 77–111.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1 Foto CoDArchLab / Universität zu Köln: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/2748575>
- 2 Museumsfoto © Palazzo Altemps
- 3 Nach: Bentz, Martin: *Panathenäische Preisamphoren. Eine athenische Vasengattung und ihre Funktion vom 6. – 4. Jahrhundert v. Chr.* Basel 1998, Taf. 84 Nr. 5. 192
- 4 Nach: Moreno / Viacava 2003, 158 Nr. 126
- 5 Nach: Callipolitis-Feytmans, Denise: *Évolution du plat corinthien*. In: *BCH* 86 (1962), 163 Nr. 60 Taf. 6
- 6 Nach: Bol 2004, Abb. 20 d
- 7 Nach: Kaltsas, Nikolaos: *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*. Los Angeles 2002, 290 mit Abb. Nr. 611

JAN N. BREMMER

GOD AGAINST THE GODS

Early Christians and the worship of statues

In the period that is the subject of our colloquium, the most important innovation regarding cult images is undoubtedly the emergence of Christian intellectuals who radically rejected the worship of the traditional gods and their statues. Two thousand years later it is perhaps hard to imagine how widespread the presence of cult images was. Statues and images of gods not only occurred in the temples, but were visible also on coins and in paintings in the houses of the well-to-do, as were terra cotta statuettes in those of the less affluent classes. In other words, images of gods were everywhere.¹

Which arguments did the early Christians use against the worship of statues and from where did they derive them? In my contribution, I would first like to compare the vocabulary of statues in the Graeco-Roman tradition with the Christian usage (I), and then take a look at the arguments produced against statues of pagan gods in the second century, the formative period of Christian views on pagan statues (II), and I will finish with some conclusions regarding the attitude of the Christian apologists towards statues (III).² I have also opted for a diachronic approach, as the most informative encyclopedic articles are more thematic, an approach that does not sufficiently illuminate the historical developments.³

1 This is rightly stressed by Rives 2007, 35.

2 I realise the problem of the term 'pagan', but do not see a convincing alternative, despite the arguments of Remus 2004, Nuffelen 2011 and Cameron 2011, 14–32.

3 Cf. Funke 1981 and Fredouille 1981. Add to their fairly exhaustive collection of sources two newly published texts: Canart/Pintaudi 2004/05 and Guida 2009/2010, 131–135; Trachsel/Yiftach-Firanko 2012.

I PAGAN AND CHRISTIAN VOCABULARY

Tertullian, who was arguably the sharpest Christian spirit around AD 200, begins his work *De idololatria*, in which he discusses the worship of images and which was probably written ca. AD 203–206,⁴ with a powerful statement: “The chief crime of mankind, the supreme guilt of the world, the entire case put before judgement: idolatry (*idololatria*)” (1). Tertullian was extremely fond of the term and frequently employs it in his Latin works. It is important to note, however, that for him the term covers a much wider semantic field than just the worship of images. In the last century BC *eidôlon* had become used as a term for ‘sin’ in Jewish circles,⁵ and, as appears from his treatise, idolatry is indeed for Tertullian the act of sinning in general. His preference for the term does not necessarily mean that he was also its inventor. The term already occurred in North African Latin Bible translations, just as the term *idôlolarês* and cognate forms occurs in the Vetus Latina, the name for the collected pre-Vulgate Latin Bible translations.⁶ It seems not impossible that the early North African Christians derived this idea of using the word *idololatria* and *idolum* from the Apostle Paul, who uses both the terms *eidôlolarëia* and *eidôlolarês* in his authentic letters to the Corinthians (10.14) and Galatians (5.20), which rapidly became known in North Africa, as attested by the occurrence of a scroll containing Paul’s letters in the oldest Acts of the Christian martyrs, those of the Scillitan martyrs.⁷

Paul, however, was hardly the inventor of the terms, but will have taken them from his own Jewish tradition, which may have played a role for Tertullian as well;⁸ in fact, North African Jewry was probably of some importance in the origin and development of the North African Church in Tertullian’s time.⁹ The Septuagint had translated the Hebrew terms *tephilim* and *gegulim*, the pagan images and statuettes in the Old Testament, with *eidôlon*: thus, in order to disqualify the pagan objects of worship, they chose a

4 Cf. Waszink / van Winden 1987, 13. In my translation and comments I am deeply indebted to this learned commentary and excellent translation.

5 Fredouille 1981, 868.

6 Waszink / van Winden 1987, 79, 81.

7 *Acts of the Scillitan Martyrs* 12, cf. Gamble 1995, 150 f.

8 Cf. Binder 2012; Sandelin 2012, 27–59.

9 Quispel 1982, but note the doubts of Rives 1995, 226 no. 116.

term that denotes an illusionary quality of persons or things, like the *eidôlon* of Patroclus seen in Achilles' dream or the *eidôlon* of Helen which, according to Euripides' *Helen*, had been abducted by Paris instead of the real Helen.¹⁰

In fact, in pagan Greek literature *eidôlon* is used rarely to denote statues. The term occurs only twice in that sense in Polybius, who mentions the "images of heroes" (30.25.13) in an apparently derogatory use of the term, and somewhat later in the same passage, in his mention of "a statue of Night and Day" (30.25.15), which is perhaps also somewhat derogatory, and twice in Diodorus Siculus. In the latter author it denotes a headless image of Dike, 'Justice', (1.96.9) in the context of the underworld, and also the images of the pantheon of the Greek gods that were borne in a procession organised by Philip of Macedon, in which the latter included his own image as the thirteenth (16.92.5). It seems that Diodorus, or his source, wanted to stress the likeness rather than the illusionary character of the image. Subsequently, we find *eidôlon* used for cult images in Christian authors, but not in pagan ones.

The Jewish use of *eidôlon* for Greek cult images probably derived from Egypt, as we find the term *eidôlolatrês* in the oldest Sibylline book, *Oracula III*.¹¹ In a treatment that was for a long time authoritative, John Collins considered this book to derive from an Egyptian-Jewish milieu around 163–145 BC, but recent discussions have been more reserved.¹² It is now hardly possible to state a very specific date with full confidence, and it seems safer to say that these Sibylline oracles originated in Egypt in the first century BC, in any case before Vergil and Horace made use of them.¹³ However this may be, it seems likely that the Jews were confronted with a large number of pagan images in Egypt when they immigrated there *en masse* after the foundation of Alexandria. This confrontation explains Philo's deep concern with idolatry,¹⁴ and it may also explain an attack on pagan statues in the *Kerygma Petri (KP)* or *Preaching of Peter*, an early Christian text that dates to the first half or middle of the second century and was perhaps composed in Egypt,¹⁵ although Jews were of course

¹⁰ Büchsel 1935; Kannicht 1969, 1.26–41.

¹¹ *Or. Sib.* 3.38, cf. Lightfoot 2007, 510.

¹² Collins 1987, 447 followed by Merkel 1998, 1962. For recent surveys of the extensive literature, see Gruen 1998, 269 f.; Gauger 1998, 438 f.

¹³ For Sibylline influence on these Roman poets, see Macleod 1983, 218 f.; Nisbet 1995, 48–52. 64 f. 73 f. 163 f.; Feldman 2012; Bremmer 2013.

¹⁴ See the detailed discussion by Sandelin 2012, 27–76.

¹⁵ See most recently Cambe 2003.

confronted with statues also in other areas of the Diaspora. A close look at the text shows that it relies completely on Jewish sources to formulate its attack, as is apparent from its fragment 2b:

“For actuated by ignorance and not knowing God [...] they have fashioned into figures that over which He has given them the power of disposal for use, (namely) wood and stones, brass and iron, gold and silver; and ‘forgetting’ their material use, have set up and worship (as gods) that which should have served them as subsistence.”¹⁶

The early Jews and Christians, then, used a single, derogatory term to denote the images of the pagan gods. In contrast, the Greeks and Romans had an extremely varied vocabulary for images and statues, such as the Greek *agalma*, *andrias*, *aphidruma*, *bretas*, *eidôlon*, *eikôn*, *hedos*, *hidruma*, *kolossos*, and *xoanon*, and the Latin *effigies*, *imago*, *signum*, *simulacrum* and *statua*.¹⁷ The fluidity of these terms suggests that both the Greeks and Romans had no sharply defined notion of what constituted a cult image. Elements such as its position, appearance and place in ritual all played a part in establishing the status of a cult image. Although we use it in a positive or neutral manner, our modern term ‘cult image’ is therefore equally reductive. Moreover, it is relatively recent and influenced by the rise of archaeology and art history as separate disciplines: the German term *Kultbild* started to replace the older *Götzenbild* only at the end of the eighteenth century,¹⁸ and the English term ‘cult image’ or ‘cult-image’ started to appear only at the end of the nineteenth century, when other terms, such as ‘temple-image’, ‘temple-statue’ or ‘cult-figure’, were still current.¹⁹

16 *KP* fr. 2b, transl. McLachlan Wilson, in: Schneemelcher 1992, 1.38 (slightly adapted). For the Jewish background, compare *Isaiah* 44.9–20; *Jeremiah* 10.1–16; *Psalms* 15.1–8.

17 For a full bibliography regarding these terms, see Bremmer 2013a, from which I take the next two notes with the associated text. For *eikôn* and *agalma*, see now also Ma 2013, 2.

18 Following Nick 2002, 9 f.; Ganz/Henkel 2004, 32 f. note 5 ascribe its origin to German archaeology in the nineteenth century, but the term already occurs in Gleichen-Russwurm 1781, 460.

19 Farnell 1896–1909, 1.113 (‘cult-figure’), 1.205 and 2.671 (‘temple-image’), 1.207 (‘temple-statue’); *The Nation* 1897, 308 (‘the cult-image for Caesar’s temple’); Hogarth 1899, 3. 9. 155 etc.

II THE CHRISTIANS AND 'IDOLS'

Let us now continue with the Christians and their view of 'idols'. The first treatise after the *Kerygma Petri* that attacks pagan statues in the surviving Christian literature is the *Letter to Diognetus*, the only manuscript of which was burnt in the German siege of Strasbourg in 1870. The date of this small treatise has been much debated, and a consensus has not yet been reached. A date late in the second century was argued by Henri Irénée Marrou in the standard edition,²⁰ but I am inclined to follow my former colleague Lautaro Roig Lanzillotta in a somewhat earlier date,²¹ all the more so as, in this epistle addressed to a certain Diognetus who, apparently, had expressed the wish to inform himself about the 'piety (*theosebeia*) of the Christians', the author speaks about the recent emergence of the Christians, which seems an odd observation to make at the end of the second century.²²

After introducing Diognetus and his burning questions, the *Letter* immediately starts with an attack on the pagan gods by concentrating on their statues and physical representations. The author asks:

"Is not one of them a stone similar to that on which we tread?²³ Is not a second brass, in no way superior to those vessels which are constructed for our ordinary use?²⁴ Is not a third wood, and that already rotten? Is not a fourth silver, which needs a man to watch it, lest it be stolen?²⁵ Is not a fifth iron, consumed by rust?²⁶ Is not a sixth earthenware, in no degree more valuable than that which is formed for the humblest purposes?²⁷ Are not all these of corruptible matter? Are they not fabricated by means of iron and fire?"²⁸

20 Marrou 1965; Jefford 2013.

21 Lanzillotta 2010, 447.

22 For the steady rise of Christianity at the end of the second century, see Bremmer 2010.

23 *Deuteronomy* 4.28; *Isaiah* 44.9–20; *Jeremiah* 10.3–5; *Wisdom* 13.16, 15.7.

24 Cf. *Ep. Jer.* (Baruch 6) 17; *Wisdom* 13.11–12.

25 *Ep. Jer.* (Baruch 6) 17, 56.

26 *Ep. Jer.* (Baruch 6) 11, 19.

27 *Wisdom* 13.11d.

28 *Ep. Diogn.* 2.2–3, transl. Roberts/Donaldson 1885, revised and edited for New Advent by Kevin Knight: <http://www.newadvent.org/fathers/0101.htm> (Accessed: 14.6.2012).

These objections to the worship of ‘material’ gods, so to speak, are not new, and the author derived them from the Old Testament, in particular from the prophets Isaiah and Jeremiah, but also from a much less well known treatise, the so-called *Letter of Jeremiah*, which was accepted into the Vulgate by Jerome, and which dates somewhere between 500 and 100 BC.²⁹ The author then proceeds by adducing the further argument that they are man-made:

“Did not the sculptor fashion one of them, the brazier a second, the silversmith a third, and the potter a fourth?³⁰ Was not every one of them, before they were formed by the arts of these [workmen] into the shape of these [gods], each in its own way subject to change? Would not those things which are now vessels, formed of the same materials, become like to such, if they met with the same artificers? Might not these, which are now worshipped by you, again be made by men vessels similar to others? (2.3)³¹

In other words, it is not only that the representations of the gods were made from corruptible materials, but their makers could also easily transform them into other objects that would have nothing to do with the original divinities that they were supposed to represent.

Admittedly, these arguments do not impress by great ingenuity or sophistication. Yet they must soon have become well known to those pagans who had some interest in Christianity, given that Celsus, as quoted by Origen in his *Contra Celsum* (7.62), already contributes to the debate at more or less the same time as our *Letter*.³² Celsus notices that the Christians, just like the barbarian Scythians, Libyans and Persians, did not tolerate “the view of temples, altars and statues (*agalmata*)”. “Is it”, he asks, “because stone, wood, bronze or gold, that this or that workman had fashioned, could not be a god?” The question looks suspiciously like an answer to the argument made by our *Letter*. It seems that Celsus is trying to counter the Christian objection by arguing that the statues are not gods themselves, but only votives that refer to the gods. Yet he tries to have his cake and eat it: statues of gods should not be rejected but properly interpreted. In this context he also quotes Heraclitus’ saying: “They pray

²⁹ Weber 1994, 1262–1265; Ziegler 2013.

³⁰ *Jeremiah* 10.3–5; *Habakkuk* 2.18–19; *Ep. Jer.* (Baruch 6) 7–29 and 44–58.

³¹ *Romans* 9.21; 2 *Timothy* 2.20.

³² Cf. Clerc 1915, 188–93.

to these images as if they speak to (the walls of their) houses”,³³ but he takes away its radical character by explaining that Heraclitus was only aiming at those who pray without knowing the true nature of the gods and heroes. Apparently, the *Letter* was not the first to attack the worship of images, and other early Christian apologists had already made use of Heraclitus.³⁴ We do not know, unfortunately, whether Celsus had read the *Letter to Diognetus*, but he will have read similar Christian arguments in other Christian treatises. Evidently, already at an early stage the Christians were known to argue against the worship and fashioning of statues.

It is perhaps with Celsus in mind that in his *Embassy* of AD 177, which was addressed to the Emperors Marcus Aurelius and Commodus, Athenagoras tried to counter the arguments that aimed at a separation of the gods from their images. According to him, it cannot be denied that certain statues have powers, and to explain these powers Athenagoras does not relate them to the gods, but instead to demons, adducing philosophers like Thales and Plato in support (27). It is highly interesting that he also adduces some contemporary examples of such statues, viz. that of his contemporary Neryllinus in Alexandria Troas, as well as an oracle-giving statue of Peregrinus and a statue of Paris in Parion;³⁵ similarly, Pausanias mentions as still active in his time not only the healing statue of Theagenes but also that of the much less well-known fifth- to fourth-century athlete Polydamas at Olympia.³⁶ At the same time, Athenagoras (17) also notes that we cannot but observe that the statues are made by mortals, as we still know the names of the artists who fashioned them, which has given us a valuable catalogue of artisans.

Whereas Athenagoras was perhaps one of the most sophisticated Christian apologists, his contemporary Theophilus of Alexandria seems to bring us back to the earlier argument that the gods could be identified with their statues.³⁷ Right at the outset he already states: “Since, then, my

33 Heraclitus B 5 DK = 86 Marcovich, cf. Or. *CCelsum* 1.5; *Theosophia* 68 (p. 184 Erbse).

34 Thus, persuasively, Graf 2005, 263.

35 Athenagoras, *Leg.* 26.4–5, to be read with the *apparatus fontium* of Marcovich’s edition; see also Jones 1985. For the possible appearance of Peregrinus’ statue, see Smith 1998.

36 Lucian, *Deor. Conc.* 12; Pausanias 6.5.4–9 (cf. Taeuber 1997 = SEG 48.548 = Siewert/Taeuber 2013, no. 24), 11.2–9 (Theagenes).

37 I follow the edition of Marcovich 1995 and the translation of Roberts/Donaldson 1885, no. 27, slightly adapted.

friend, you have assailed me with empty words, boasting of your gods of wood and stone, hammered and cast, carved and graven, which neither see nor hear, for they are idols, and the works of men's hands" (1.1), an argument also made later in his repetitious work (2.24, 36 = *Or. Sib. fr.* 3 Geffcken), although he adds that the statues are the work of "unclean demons" (1.10). Unlike Athenagoras, he does not provide contemporary examples, even though he is an interesting source for epithets of Zeus, as he lists some fairly rare ones (1.10).³⁸ In the second book of his *Apology*, Theophilus returns to the subject and argues:

"And in truth it does seem to me absurd that sculptors or carvers, or painters, or moulders, should both design and paint, and carve, and mould, and prepare gods, who, when they are produced by the artisans, are reckoned of no value; but when they are purchased by some and placed in some so-called temple or in some club house, not only do the buyers sacrifice to them, but also those who made and sold them come with much devotion, and apparatus of sacrifice, and libations, to worship them; and they reckon them gods, not seeing that they are just such as when they were made by themselves, whether stone, or bronze, or wood, or paint, or some other material (2.2)."

This is not a particularly new argument, as we already saw, but it is interesting in so far as it is a neglected witness to the identification of gods and their statues, which can already be seen in Homer, and which remained alive and well until the end of antiquity. Even though philosophers carefully tried to distinguish the two, it is clear from such diverse authors as Chariton and Pausanias that the ambiguity long remained alive, and was certainly still current in the period under discussion.³⁹

At the end of the second century, we find the high point of the critique of the statues by Greek-speaking Christians and certainly the most interesting treatment from the point of view of an archaeologist or historian of religion, viz. the *Protrepitkos* of Clement of Alexandria, probably written about AD 195. In this work, Clement subjects Greek religion to a scathing scrutiny, and leaves hardly any aspect intact in the process.

38 Zeus Pannychios, Zeus Poliouchos and Zeus Propator, of whom the first has been overlooked in the survey of Zeus' epithets by Schwabl 1978.

39 Weinreich 1909, 142 note 7 compares Chariton 1.1.7 and Paus. 6.11.9; Graf 1985, 298 note 27; Faraone 1992, 64 note 87; Marconi 2011; Viltanioti 2011; Bremmer 2013a.

Naturally he, too, is very critical of statues, “the senseless works of men’s hands” (4.46), which he treats in his fourth book. This expression itself suggests that he will recur to the already traditional arguments, but he is much more informative about the statues of the various peoples the Greeks came into contact with. So he not only mentions the Scythian swords, the Arabian stone and the Persian rivers as objects of worship (4.46.2), but also the wooden, shapeless statues of Artemis in Ikaros and of Hera at Samos (4.46.3). Interestingly, if probably at second hand, he even quotes the Roman polyglot Varro, whom we will meet again shortly, for a statue of Mars consisting solely of his spear (4.46.4 = Varro, *Ant. rer. div.* 16 = fr. 254 Cardeans).

According to Clement, the fact that these statues were made of “sticks and stones” (4.47.1) should be clear by now, but for total certainty he adds the fact that these statues were made by human artisans. As examples, he adduces the famous chryselephantine statues of Zeus at Olympia and Athena Polias at Athens (4.47.2),⁴⁰ but also the pear wood statue of Hera at Tiryns (4.47.5).⁴¹ He is even a most valuable source for the origins of Sarapis and his statue to which he devotes a surprising number of lines, perhaps because of the prominence of Sarapis in Alexandria (4.48).⁴² Having first quoted the surely reliable report that the statue of Sarapis derived from Sinope, he proceeds by mentioning the version of “Athenodorus, the son of Sandon.”⁴³ This first-century BC Stoic philosopher from Tarsus clearly had access to an Egyptian source, but in the eyes of Clement he made the mistake of admitting that his statue had been made by human hands. He reports that the Egyptian king Sesostris had brought back the sculptor Bryaxis (perhaps the one who had cooperated with the mausoleum of Halicarnassus) from one of his military expeditions.⁴⁴ This artisan, so Clement, used not only gold, silver, lead and tin, but also Egyptian stones such as sapphire, hematite, emerald and topaz, which he used to make a blue dye that gave the image its darkish hue. Moreover,

⁴⁰ Cf. Lapatin 2001.

⁴¹ Demetrius *FGrH* 304 F 1.

⁴² On the origin and development of his cult, see most recently Borgeaud/Volokhine 2000; Pfeiffer 2008; Sabottka 2008; Belayche 2011; Moyer 2011, 142–207; Fassa 2013; Quack 2013.

⁴³ Athenodorus *FGrH* 746 F 4. On Athenodorus of Tarsus, see Cichorius 1922, 279–282; Hijmans 1975. The name of his father nicely fits the Tarsian origin, as Sandon was the main god of Tarsus, cf. Burkert 2003, 55. 73.

⁴⁴ Amelung 1903.

he mixed the whole with pigments that were left over from the funeral of Osiris and Apis (4.48.5–6). In other words, although divine, the image was also polluted in the eyes of the Greeks. Even if some of his information is of dubious value, Clement’s report shows how Christian polemics have enriched our knowledge of the traditions about the various images.

Having demonstrated the human hand in these images from examples of well-known images, Clement (4.50.1) proceeds by quoting pagan authors to bolster his cause. Thus he adduces one of the Sibylline oracles (4.4–7):

“Not of the liar Phoebus, whom silly
mortals called god and falsely termed seer,
but those of the great god, whom not the hands of men fashioned
like dumb idols (*eidôlois*) of sculptured stones.”

The use of the term *eidôlon* for the image already betrays the Judaeo-Christian origin of this passage, but an authentic pagan voice also supports this oracle. Next Clement quotes Heraclitus’ saying, which we already met with Celsus: “They pray to these images as if they speak to (the walls of their) houses.” Apparently, both pagans and Christians ransacked their philosophical tradition in order to produce authorities in support of their points of view. But as though this was not a strong enough argument, Clement proceeds to list examples of rulers, who, when in need of money, stripped statues of their gold, and adduces the fact that birds could foul the statues (4.52.2–4), even though he omits to say that Greeks themselves were also conscious of this problem and either tried to chase the birds away or erected a kind of metal umbrella above the statues.⁴⁵ He also adds that the gods did not protect their temples from fire, and that the sculptors could fashion statues in the form of their beloved (4.53.2–6).

But despite all his objections, Clement cannot entirely abandon the pagan gods, as he notes that the exterior of the statues “is plainly stamped with the characteristic of the demons,” such as Poseidon’s trident and Aphrodite’s nudity (4.57.2). Given their indecency, how could we believe in such beings, paintings of whom adorn bedrooms and incite to lust? No wonder he concludes this part of his argument with the words of the Sibyl (4.3–7) that blessed are those

45 Euripides, *Ion* 106–9; Maxmin 1975 (metal ‘umbrellas’ to protect statues); Danner 1993.

“who shall refuse to look at all temples
and altars, worthless seats of mute stones,
and statues of stone and hand-made images,
polluted with ensouled blood and sacrifices
the killings of quadrupeds, bipeds, birds and animals.”

Instead of looking at images, the pagans should look at the universe, the work of the great Creator. Clement does not elaborate this solution, so to speak, of the problem of images in great detail, but it is clear that he is drawing here upon an argument from Greek philosophy, which we find first in Xenophon but which probably comes from the Pre-Socratics, perhaps between Xenophanes and Socrates. The increasing tendency to conceive of the deity who is the supreme ruler of the universe in a manner that is as abstract and transcendental as possible, which we find in Xenophanes, Parmenides and Empedocles, led to a strategy in which the knowledge of God was demonstrated in his works. We find variations of this strategy in Paul and Athenagoras, but also in the Acts of the Christian Martyrs, where martyrs stress that they only believe in the “one and true God who has made heaven and earth, the sea and all that is in it” (*Acta Cypriani* 1.2). Interestingly, this strategy had also entered Hellenistic-Jewish texts, as witnessed by the words of the first-century BC *Wisdom of Solomon*: “For from the greatness and beauty of created things, is their author correspondingly perceived,”⁴⁶ but we need not presume Jewish influence on Clement, given the occurrence of the idea in many Greek pagan and Christian works.

With Clement we have seen the most detailed Greek Christian discussion of the worship of statues. So let us now turn from the Greek world to the Roman Empire and return to Tertullian. What were his arguments against the worship of idols? In Chapter 3 of his *De idololatria* he begins by saying that there was a time when there existed no idols, just as in his day there are still temples that do not contain a cult image. However, that did not mean that there was no idolatry, for even today, as Tertullian notes, there are empty temples or sanctuaries (3.1). In other words, there was once a time of *informis idololatria* as he calls it later in his treatise (11.6). This situation, bad as it was to begin with, was then made even worse by the invention of idols, as “every form of art producing an idol in any way became a summit of idolatry” (3.2).

⁴⁶ *Wisdom* 13.5. For the Greek, Jewish and Christian traditions, see Gilbert 1973, 25–41; Korteweg 1979, 112 f.; Boeft/Bremmer 1991, 112 f.; Sandelin 2012, passim.

God had clearly forbidden the worship of idols already in the Ten Commandments, which Tertullian duly quotes (4.1). He also inveighs against the makers of idols, whose excuses that making does not imply worshipping is rejected; in fact, for him there is hardly anything worse than letting the Eucharist pass through the hands of idol-makers, and one should notice the frequent repetition of *manus* to underline this (6.2–7). But once he has disposed of idols and their makers, Tertullian moves on to all kinds of other sins that need not concern us here. An equally detailed attack on statues is found in his slightly earlier *Apologeticum* of AD 197 (12), but again there is nothing really new in his argument as he concentrates on the fact that the statues are made of material and only become an object of worship through their consecrations. The reference to the well documented *consecratio*, though, is a typically Roman trait; we are poorly informed about how a Greek statue became the object of worship.⁴⁷

Another typically Roman idea is the notion of a Golden Age before the present, which lacked statues of divinities. The idea is derived via Varro, whom Tertullian knew well,⁴⁸ from Posidonius, as many generations of predominantly German philologists have demonstrated.⁴⁹ The Posidonian view of a golden, aniconic age was even adopted by the Apostle Paul in his *Letter to the Romans*, where he writes: “Claiming to be wise, they became fools, and exchanged the glory of the immortal God for images (*eikonos*) resembling mortal man or birds or animals or reptiles. Therefore God gave them up in the lusts of their hearts to impurity, to the dishonoring of their bodies among themselves, because they exchanged the truth about God for a lie and worshiped and served the creature rather than the Creator [...] (1.22–25 RSV).”⁵⁰

Yet, in Varro, this Posidonian idea was transposed into Roman history, as we learn from Plutarch, who clearly follows Varro and ascribed the idea to King Numa in his *Life of Numa*. Plutarch added, however, that Numa had been influenced by Pythagoras (*Numa* 8.7–8), an old Roman notion that we can follow back into the earlier Republic.⁵¹ Varro

47 Roman: Koep 1957. Greek: Pirenne-Delforge 2008 and Pirenne-Delforge 2010; add Callimachus, *fr.* 100 Pfeiffer = Harder, with the latter’s commentary *ad loc.*; *Apocryphal Acts of John* 44.

48 See, for example, Price 1999, 124–129.

49 See especially the classic study of Reinhardt 1928.

50 For the terminology and concept of ‘aniconic’ and ‘aniconism’, see now Stowers 1994, 97–100. 122–125; Gaifman 2012, 17–45.

51 Bremmer 2002, 13.

evidently regretted that the Romans had not stuck with this idea (*Ant. rer. div.* 16, fr. 18 Cardauns) and he ascribed the decline of Roman religion to the influence of the poets, whom people are more inclined to follow, according to him, than the philosophers (*Ant. rer. div.* 16, fr. 19 Cardauns). Moreover, even after the introduction of statues there was some development for the worse, as the first images had been made of terra cotta, and precious metals were only used later on, as Pliny informs us (*NH* 35.157). Interestingly, Varro therefore praised the Jews (*Ant. rer. div.* 16, fr. 16–17 Cardauns), whose aniconic worship clearly fitted his own ideas. We also find mention of the aniconic Jews in Strabo (16.2.35). As he is also dependent on Posidonius,⁵² the latter may well be the source of Varro's praise for the Jews in this respect. Plutarch, on the other hand, does not comment on the later decline of Roman religion through the introduction of images. Evidently, that did not fit his acceptance of the statues. For Plutarch, statues remained acceptable, not as images identical with the gods, but as signs used by the gods to communicate with mortals. This also means that these signs have to be decoded and are not easily accessible.⁵³

III CONCLUSION

To conclude. What can we learn from our survey? It seems that, from early in the second century onwards, we see a growing critique of the pagan worship of statues in Christian apologists and intellectuals. In making this criticism, these Christians reduced the rich pagan vocabulary to a single term, *eidōlon/idolum*, which expressed their contempt for the images. Their critique rested, first and foremost, on the Jewish tradition and made use of the attacks by the prophets and other Old Testament authors on the worship of idols by the Israelites and their neighbours. At an early stage, however, the Christians must also have looked for arguments in

52 This is unpersuasively denied by Van Kooten 2007, 643, who appeals to Edelstein and Kidd's edition of Posidonius F 279, but omits to mention that they are unique in this respect and go against virtually all previous and subsequent studies of the passage: see the bibliography in Bloch 2002, 42–54 at 42 note 61 and Bloch 2004. Its undoubtedly Posidonian origin has now been convincingly demonstrated by Berthelot 2003 and Radt 2009, 322 (commentary on Strabo 761C, line 2).

53 Cf. Graf 2005.

their own Greek tradition—witness Celsus' employment of Heraclitus (§ 2). Their main early argument, under the influence of the Old Testament, was the fact that statues were made by artisans from all kinds of materials that were dead and lifeless; the fact that these artisans were people of low social status and dubious moral standing did not help either, as Justin Martyr (*Apol.* 1.9) already noted.⁵⁴ In addition, they also argued that the creator is more important than his creature, so that something made by an artisan was not worthy of worship, although this argument was more common in later discussions than in the earlier ones.⁵⁵

Later in the second century we can see that the Christians became more sophisticated and entered into a debate that was already raging among their pagan colleagues, namely the relation between the gods and their own statues, as we saw in Plutarch—a debate that enabled Athenagoras to differentiate between the statues and the demons that inhabited them. The Christian apologists thus participated in a debate that may have gained in fierceness because of the so-called 'visual turn' of the Second Sophistic,⁵⁶ which is noticeable, for example, in the interest of Dio, Pausanias and Philostratus in statues, but which can also be observed in later Christian times.⁵⁷ Moreover, by their participation in the debate the Christian apologists may have gained some cultural capital.⁵⁸ At the same time, we should note that even the more sophisticated Christian intellectuals could not wholly distance themselves from the ubiquity and overall acceptance of these statues. Yet it seems that from AD 200 onwards Christian writers showed less and less reverence for pagan statues. Clement of Alexandria collected arguments from all corners to make his point and did not shy from presenting the statues as ridiculous. Although they continued to be worshipped, the combination of Christian and pagan critiques forced their last great defender, Porphyry, to allegorise statues in his treatise *On the images* (*Peri agalmatôn* = fr. 351–360 Smith). No longer able to present them as simple objects of worship, he argued that it was only possible to understand statues when one was philosophically trained. However, by now, Christianity had already gained too much influence, and the last stand of Porphyry was heroic but in vain. The strategy of

⁵⁴ Funke 1981, 786–89.

⁵⁵ *Ibid.*, 789 f.

⁵⁶ For the term, see Neis 2012, 535.

⁵⁷ Cf. Frank 2000; Francis 2003; Stenger 2009; Nasrallah 2010; Miller 2011.

⁵⁸ See the interesting reflections of Lechner 2011.

allegorising may have appealed to intellectuals, but it could not save the statues from the Christian onslaught in the fourth century.⁵⁹

REFERENCES

- Amelung 1903** Amelung, Walther: Le Sarapis de Bryaxis. In: *RA* 4 (1903), 177–204.
- Belayche 2011** Belayche, Nicole: Le possible ‘corps’ des dieux: retour sur Sarapis. In: Francesca Prescendi and Youri Volokhine (eds.), *Dans le laboratoire de l’historien des religions, Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*. Geneva 2011, 227–250.
- Berthelot 2003** Berthelot, Katell: Poseidonios d’Apamée et les Juifs. In: *Journal for the Study of Judaism* 34 (2003), 160–198.
- Binder 2012** Binder, Stéphanie E.: *Tertullian, on Idolatry and Mishnah Avodah Zarah: Questioning the Parting of the Ways Between Christians and Jews*. Leiden 2012.
- Bloch 2002** Bloch, René S.: *Antike Vorstellungen vom Judentum: der Judenexkurs des Tacitus im Rahmen der griechisch-römischen Ethnographie*. Stuttgart 2002.
- Bloch 2004** Bloch, René S.: Posidonian Thoughts—Ancient and Modern. In: *Journal for the Study of Judaism* 35 (2004), 284–294.
- Boeft/Bremmer 1991** Boeft, Jan den / Bremmer, Jan N.: *Notiunculae Martyrologicae* IV. In: *VigChr* 45 (1991), 105–122.
- Borgeaud/Volokhine 2000** Borgeaud, Philippe / Volokhine, Youri: La formation de la légende de Sarapis: une approche transculturelle. In: *ArchRel* 2 (2000), 37–76.
- Bremmer 2002** Bremmer, Jan N.: *The Rise and Fall of the Afterlife*. London / New York 2002.
- Bremmer 2010** Bremmer, Jan N.: *The Rise of Christianity Through the Eyes of Gibbon, Harnack and Rodney Stark*, 2nd ed. Groningen 2010.
- Bremmer 2013** Bremmer, Jan N.: Vergil and Jewish Literature. In: *Vergilius* 59 (2013), 143–150.
- Bremmer 2013a** Bremmer, Jan N.: The Agency of Greek and Roman Statues: from Homer to Constantine. In: *Opuscula* 6 (2013), 7–21.
- Büchsel 1935** Büchsel, Friedrich: Eidôlon. In: Gerhard Kittel (ed.), *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, vol. 2. Stuttgart 1935, 373–377.
- Burkert 2003** Burkert, Walter: *Kleine Schriften II*. Göttingen 2003.

⁵⁹ For comments I am grateful to Birgit van der Lans, for his close scrutiny of my text to Jitse Dijkstra, and for the skillful correction of my English to Orla Mulholland.

- Cambe 2003** Cambe, Michel: *Kerygma Petri: Textus et Commentarius*. Turnhout 2003.
- Cameron 2011** Cameron, Alan: *The Last Pagans of Rome*. Oxford 2011.
- Canart/Pintaudi 2004/05** Canart, Paul / Pintaudi, Rosario: Il martirio di san Pansofio. In: *AnalP* 16/17 (2004/05), 189–245.
- Cichorius 1922** Cichorius, Conrad: *Römische Studien*. Leipzig/Berlin 1922.
- Clerc 1915** Clerc, Charly: *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du II^e siècle après J-C*. Paris 1915.
- Collins 1987** Collins, John J.: *The Development of the Sibylline Tradition*. In: *ANRW* II 20.1. Berlin / New York 1987, 421–459.
- Danner 1993** Danner, Peter: Meniskoi and Obeloi. Zum Schutz von Statuen und Bauwerken vor den Vögeln. In: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 62 (1993), 19–28.
- Faraone 1992** Faraone, Christopher A.: *Talismans and Trojan Horses*. Oxford 1992.
- Farnell 1896–1909** Farnell, Lewis R.: *The Cults of the Greek States*. 5 vols. Oxford 1896–1909.
- Fassa 2013** Fassa, Eleni: *Shifting Conceptions of the Divine: Sarapis as Part of Ptolemaic Egypt's Social Imaginary*. In: Eftychia Stavrianopoulou (ed.), *Shifting Social Imaginaries in the Hellenistic Period. Narrations, Practices, and Images*. Leiden 2013, 115–141.
- Feldman 2012** Feldman, Louis: *Biblical Influence on Virgil*. In: Shai Secunda and Steven Fine (eds.), *Shoshannat Yaakov*. Leiden 2012, 43–64.
- Francis 2003** Francis, James A.: *Living Icons: Tracing a Motif in Verbal and Visual Representation from the Second to Fourth Centuries C. E.* In: *AJPh* 124 (2003), 575–600.
- Frank 2000** Frank, Georgia: *The Memory of the Eyes: Pilgrims to Living Saints in Christian Late Antiquity*. Berkeley / Los Angeles. London 2000.
- Fredouille 1981** Fredouille, Jean-Claude: *Götzendienst*. In: *RAC*, vol. 11. Stuttgart 1981, 825–895.
- Funke 1981** Funke, Hermann: *Götterbild*. In: *RAC*, vol. 11. Stuttgart 1981, 659–828.
- Gamble 1995** Gamble, Harry Y.: *Books and Readers in the Early Church*. New Haven / London 1995.
- Ganz/Henkel 2004** Ganz, David / Henkel, Georg: *Kultbilder im konfessionellen Zeitalter. Historischer Überblick und Forschungsperspektiven*. In: David Ganz and Georg Henkel (eds.), *Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter*. Berlin 2004.
- Gaifman 2012** Gaifman, Milette: *Aniconism in Greek Antiquity*. Oxford 2012.
- Gauger 1998** Gauger, Jörg-Dieter: *Sibyllinische Weissagungen*. Darmstadt 1998.
- Gilbert 1973** Gilbert, Maurice: *La critique des dieux dans le Livre de la Sagesse (Sg 13–15)*. Rome 1973.

- Gleichen-Russwurm 1781** Gleichen-Russwurm, Alexander von: *Kultur und Geist der Renaissance*. Hamburg 1781.
- Graf 1985** Graf, Fritz: *Nordionische Kulte*. Rome 1985.
- Graf 2005** Graf, Fritz: *Plutarch und die Götterbilder*. In: Rainer Hirsch-Luipold (ed.), *Gott und die Götter bei Plutarch*. Berlin / New York 2005, 251–266.
- Gruen 1998** Gruen, Erich: *Heritage and Hellenism*. Berkeley / Los Angeles / London 1998.
- Guida 2009/2010** Guida, Augusto: *Pansofio evemerista e l'origine dell'idolatria*. In: *AnalP* 21/22 (2009/2010), 127–136.
- Hijmans 1975** Hijmans, Benjamin L.: *Athenodorus on the Categories and a Pun on Athenodorus*. In: Jaap Mansfeld and Lambertus Marie de Rijk (eds.), *Kephalaion. Studies in Greek Philosophy and its Continuation Offered to C.J. de Vogel*. Assen 1975, 104–114.
- Hogarth 1899** Hogarth, David George (ed.): *Authority and Archaeology, Sacred and Profane*. London 1899.
- Jefford 2013** Jefford, Clayton N.: *The Epistle to Diognetus (with the Fragment of Quadratus): Introduction, Text, and Commentary*. Oxford 2013.
- Jones 1985** Jones, Christopher P.: *Neryllinus*. In: *CIPhil* 80 (1985), 40–45.
- Kannicht 1969** Kannicht, Richard: *Euripides Helena*, 2 vols. Heidelberg 1969.
- Koep 1957** Koep, Leo: *Consecratio I*. In: *RAC*, vol. 3. Stuttgart 1957, 269–283.
- Kooten 2007** Kooten, George van: *Pagan and Jewish Monotheism According to Varro, Plutarch, and St Paul: The Aniconic Monotheistic Beginnings of Rome's Pagan Cult—Romans 1:19–25 in a Roman Context*. In: Anthony Hilhorst *et al.* (eds.), *Flores Florentino. Dead Sea Scrolls and Other Early Jewish Studies in Honour of Florentino García Martínez*. Leiden 2007, 633–651.
- Korteweg 1979** Korteweg, Theo: *The Reality of the Invisible. Some Remarks on St. John XIV 8 and Greek Philosophic Tradition*. In: Maarten Jozef Vermaseren (ed.), *Studies in Hellenistic Religions. EPRO* 68. Leiden 1979, 50–102.
- Lanzillotta 2010** Lanzillotta, Lautaro Roig: *Christian Apologists and Greek Gods*. In: Jan N. Bremmer and Andrew Erskine (eds.), *The Gods of Ancient Greece*. Edinburgh 2010, 442–464.
- Lapatin 2001** Lapatin, Kenneth D. S.: *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*. Oxford 2001.
- Lechner 2011** Lechner, Thomas: *Very sophisticated? Mission und Ausbreitung des Christentums in der Welt der Zweiten Sophistik*. In: *Millennium* 8 (2011), 51–86.
- Lightfoot 2007** Lightfoot, Jane L.: *The Sibylline Oracles*. Oxford 2007.
- Ma 2013** Ma, John: *Statues and Cities. Honorific Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World*. Oxford 2013.
- Macleod 1983** Macleod, Colin William: *Collected Essays*. Oxford 1983.

- Marconi 2011** Marconi, Clemente: The Birth of an Image: The Painting of a Statue of Herakles and Theories of Representation in Ancient Greek Culture. In: *Res* 59/60 (2011), 145–167.
- Marcovich 1995** Marcovich, Miroslav: *Theophili Antiocheni Ad Autolyicum*. Berlin 1995.
- Marrou 1965** Marrou, Henri Irène: *À Diognète*. Introduction, édition critique, traduction et commentaire, 2nd ed. Paris 1965.
- Maxmin 1975** Maxmin, Jody: Meniskoi and the Birds. In: *JHS* 95 (1975), 175–180.
- Merkel 1998** Merkel, Helmut: *Sibyllinen. Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit V. 8*. Gütersloh 1998.
- Miller 2011** Miller, Patricia Cox: *The Corporeal Imagination: Signifying the Holy in Late Ancient Christianity*. Philadelphia 2011.
- Moyer 2011** Moyer, Ian S.: *Egypt and the Limits of Hellenism*. Cambridge 2011.
- Nasrallah 2010** Nasrallah, Laura: *Christian Responses to Roman Art and Architecture. The Second-Century Church amid the Spaces of Empire*. Cambridge 2010.
- Neis 2013** Neis, Rachel: *Eying Idols: Rabbinic Viewing Practices in Late Antiquity*. In: *Jewish Quarterly Review* 102 (2012), 533–560.
- Nick 2012** Nick, Gabriele: *Die Athena Parthenos. Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption*. Mainz 2002.
- Nisbet 1995** Nisbet, Robin G. M.: *Collected Papers on Latin Literature*, ed. by Stephen J. Harrison. Oxford 1995.
- Nuffelen 2011** Nuffelen, Peter van: *Eusebius of Caesarea and the Concept of Paganism*. In: Luke Lavan and Michael Mulryan (eds.), *The Archaeology of Late Antique 'Paganism'*. Leiden 2011, 89–109.
- Pfeiffer 2008** Pfeiffer, Stefan: *The God Serapis, His Cult and the Beginnings of the Ruler Cult in Ptolemaic Egypt*. In: Paul McKechnie and Philippe Guillaume (eds.), *Ptolemy II Philadelphus and his World*. Leiden 2008, 387–408.
- Pirenne-Delforge 2008** Pirenne-Delforge, Vinciane: *Des marmites pour un méchant petit hermès! Ou comment consacrer une statue*. In: Sylvia Estienne *et al.* (eds.), *Image et religion dans l'antiquité gréco-romaine*. Naples 2008, 103–110.
- Pirenne-Delforge 2010** Pirenne-Delforge, Vinciane: *Greek Priests and 'Cult Statues': in how far are they unnecessary?* In: Joannis Mylonopoulos (ed.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*. Leiden 2010, 121–142.
- Price 1999** Price, Simon: *Latin Christian Apologetics: Minucius Felix, Tertullian, and Cyprian*. In: Mark J. Edwards *et al.* (eds.), *Apologetics in the Roman Empire: Pagans, Jews, and Christians*. Oxford 1999, 105–129.
- Quack 2013** Quack, Joachim Friedrich: *Sarapis: Ein Gott zwischen ägyptischer und griechischer Religion. Bemerkungen aus der Sicht des Ägyptologen*.

- In: Eftychia Stavrianopoulou (ed.), *Shifting Social Imaginaries in the Hellenistic Period. Narrations, Practices, and Images*. Leiden 2013, 229–255.
- Quispel 1982** Quispel, Gilles: African Christianity before Minucius Felix and Tertullian. In: Jan den Boeft and Antonius H. M. Kessels (eds.), *Actus. Studies in Honour of H. L. W. Nelson*. Utrecht 1982, 257–335.
- Radt 2009** Radt, Stefan (ed.): *Strabons Geographica*, vol. 8. Göttingen 2009.
- Reinhardt 1928** Reinhardt, Karl: Poseidonios über Ursprung und Entartung. Interpretation zweier kulturgeschichtlicher Fragmente. Heidelberg 1928.
- Remus 2004** Remus, Harold: The End of ‘Paganism’? In: *Studies in Religion / Sciences Religieuses* 33 (2004), 191–208.
- Rives 1995** Rives, James B.: *Religion and Authority in Roman Carthage from Augustus to Constantine*. Oxford 1995.
- Rives 2007** Rives, James B.: *Religion of the Roman Empire*. Malden 2007.
- Roberts/Donaldson 1885** Roberts, Alexander / Donaldson, James: *The Ante-Nicene Fathers*, vol. 1. Buffalo 1885.
- Sabottka 2008** Sabottka, Michael: *Das Serapeum in Alexandria. Untersuchungen zur Architektur und Baugeschichte des Heiligtums von der frühen ptolemäischen Zeit bis zur Zerstörung 391 n. Chr.* Cairo 2008.
- Sandelin 2012** Sandelin, Karl-Gustav: *Attraction and Danger of Alien Religion*. Tübingen 2012.
- Schneemelcher 1992** Schneemelcher, Wilhelm (ed.): *New Testament Apocrypha*, revised ed. of the collection initiated by Edgar Hennecke, english transl. ed. by Robert McLachlan Wilson, vol. II. Louisville 1992.
- Schwabl 1978** Schwabl, Hans: Zeus (I. Epiklesen). In: *RE, Suppl.* 15. Munich 1978, 253–376.
- Siewert/Taeuber 2013** Siewert, Peter / Taeuber, Hans: *Neue Inschriften von Olympia*. Vienna 2013.
- Smith 1998** Smith, R. R. R.: Cultural Choice and Political Identity in Honorary Portrait Statues in the Greek East in the Second Century A. D. In: *JRS* 88 (1998), 56–93.
- Stenger 2009** Stenger, Jan: Dion von Prusa und die Semiose des Götterbildes. In: *Millennium* 6 (2009), 39–60.
- Stowers 1994** Stowers, Stanley K.: *A Rereading of Romans. Justice, Jews, and Gentiles*. New Haven / London 1994.
- Taeuber 1997** Taeuber, Hans: Ein Inschriftenfragment der Polydamas-Basis von Olympia. In: *Nikephoros* 10 (1997), 235–243.
- Trachsel/Yiftach-Firanko 2012** Trachsel, Alexandra / Yiftach-Firanko, Uri: Genizah Ms. 17: une séquence narrative de coloration juive ou chrétienne provenant du contexte des récits martyrologiques. In: Paul Schubert (ed.), *Actes du 26^e Congrès international de papyrologie*, Genève 16–21 août 2010. Geneva 2012, 781–791.
- Viltanioti 2011** Viltanioti, Irini Fotini: La statue vivante en Grèce classique. De la représentation symbolique au réceptacle de la divinité. In: Alain Dierkens *et al.* (eds.), *Arts et Religions*. Brussels 2011, 17–30.

Waszink / van Winden 1987 Waszink, Jan Hendrik / van Winden, Jacobus C. M.: Tertullianus, De idololatria. Leiden 1987.

Weber 1994 Weber, Robert: Biblia sacra: iuxta Vulgatam versionem. Stuttgart 1994.

Weinreich 1909 Weinreich, Otto: Antike Heilungswunder. Giessen 1909.

Ziegler 2013 Ziegler, Joseph: Septuaginta. Band 15. Jeremias, Baruch, Threni, Epistula Jeremiae, 4th ed. Göttingen 2013.

KATHRIN SCHADE

GÖTTLICHER SCHEIN UND FABULIERENDES BEIWERK

Götterstatuen des 2. bis 4. Jahrhunderts n. Chr.

Mythologische Skulptur stand in der mittleren Kaiserzeit hoch im künstlerisch-ästhetischen (Dis)Kurs; zumindest legt dies die zeitgenössische Literatur nahe. Apuleius beschreibt in seinem Roman, den *Metamorphosen*, die Statue einer Diana im Haus der Byrrhena, der Tante seines Haupthelden Lucius, als ein repräsentatives und zugleich sinnlich packendes Ausstattungsstück wie folgt:

„Und dort in der genau abgewogenen Mitte des ganzen Raumes befindet sich, aus parischem Marmor gestaltet, Diana, ein vollendet prachtvolles Standbild; das Gewand gebauscht, lebendig im Schreiten, so stellt es sich den Eintretenden entgegen, verehrungswürdig durch göttliche Majestät. Hunde flankieren die Göttin auf beiden Seiten, und diese Hunde waren ebenfalls aus Stein. Ihre Augen drohen, die Ohren sind gespitzt, die Nasenlöcher aufgesperrt, das Maul voller Wut, und wenn irgendwoher aus der Nähe ein Bellen dringen sollte, so möchte man glauben, es kommt aus diesen Rachen von Stein; und worin jener treffliche Bildhauer den höchsten Beweis seiner Darstellungskunst geliefert hat. [...]

Am äußersten Rand des Felsens hängen, geschickt herausgemeißelt, Äpfel und Trauben herab, welche die der Natur nacheifernde Kunst wahrheitsgetreu gestaltet hat. [...]

Mitten zwischen dem steinernen Laub sieht man Aktaion als Statue zugleich im Stein und im Quell, wie er neugierigen Blicks, in Richtung

auf die Göttin sich vorbeugt und, schon zum Tier in Hirschgestalt sich wandelnd, Diana belauert, die baden will.“¹

Apuleius bedient sich der traditionellen literarischen Topoi, die die Gattung der Ekphrasis für Bildbeschreibungen bereithält, und thematisiert die artifizielle wie mimetische Qualität des Bildwerkes: Diana nähert sich raschen Schrittes und wirkt dennoch erhaben. Ihre göttlich-majestätische Erscheinung flößt demjenigen, der sie erblickt, Ehrfurcht ein. Zugleich aber erfährt der Betrachter Einzelheiten, die sich um die Geschichte der Göttin ranken: Jagdhunde, dargestellt in affektiv schockierender Direktheit, oder Blattwerk und Wein, ebenfalls in geradezu täuschender Natürlichkeit. Höhepunkt dieser narrativen Inszenierung um die Göttin ist schließlich die Metamorphose des Aktaion.²

Apuleius formuliert hier den höchsten Anspruch an die Kunst, Naturnähe durch täuschende Lebensechtheit zu schaffen. An die Bildhauerei ergeht die Herausforderung, dem starren toten Material Leben einzuhauchen, ja diesem sogar eine Transformation des Dargestellten von einem Seinszustand in einen anderen abzugewinnen.

I INNOVATION IN DER BILDHAUERKUNST - EIN BEISPIEL

Die literarische Reflexion ist die eine Seite. Was jedoch brachte die ‚reale‘ zeitgenössische Bildhauerkunst an handwerklicher wie ästhetischer Leistung zustande? In der Townley Collection des British Museum befindet sich die Statue eines Dionysos (Abb. 1), der um die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. oder kurz danach zu datieren ist.³ Die Skulptur ist frontal ausgerichtet, ihr statuarisches Konzept entspricht den traditionellen Mustern der klassizistischen römischen Bildhauerkunst: Dionysos wird präsentiert als schöne göttliche Erscheinung in dezenter, S-förmig eleganter Pose, die auf das 4. Jahrhundert v. Chr. zurückverweist. Der Gott ist nackt, er trägt lediglich Sandalen und ein Pantherfell um die Schultern; seinen Kopf ziert ein Epheukranz. Er blickt zu einer

¹ Apul. *met.* 2,4, 2–3 (Helm 1961, 54 f.).

² Zum Zitat: Muthmann 1951, 89–90; Schade 2007a, 177. 185 f.

³ London, British Museum Inv. 1636, Slg. Townley: Smith 1904, 50 f.; Zanker 1974, 117 Taf. 83,3; Schade 2007a, 187–190 Abb. 6. Gefunden 1772 in La Storta, heute ein Gebiet im nordwestlichen Rom, weißer grobkristalliner Marmor, H ca. 1,50 m, zum Erhaltungszustand: Schade 2007a, 187 Anm. 90.



1 Statue des Dionysos mit der Metamorphose des Ampelos; London, British Museum Inv. 1636



1a Detail des Ampelos, wie Abb. 1

kleinen Gestalt an seiner Linken und umarmt diese mit lässiger Geste. Schnell wird deutlich, dass diese Gestalt Teil der reich ausgeschmückten Statuenstütze des Dionysos ist. Wie so oft in der römischen Idealplastik, scheint die Statuenstütze einen Baumstamm darzustellen. Überall an dem knorrigem Gebilde wachsen Weintrauben und -blätter; offensichtlich ist hier ein Weinstock wiedergegeben. Am Fuß desselben bäumt sich ein Panther zu dem Gott empör. Den oberen Teil der Statuenstütze bildet

– wie schon gesagt – jene anthropomorphe Gestalt, ein Knabe, der einen Kranz aus Weinlaub mit Trauben trägt und mit seiner Rechten dem Gott eine Traube reicht. Hierbei treffen sich die Blicke der beiden.

Wie ist das heterogene Gebilde der Statuenstütze zu verstehen? Bei genauerem Hinschauen entdeckt man am Körper des Knaben ebenfalls Blättchen und Ansätze von Trauben, aus seiner Wange sprießt ein kleines Weinblatt (Abb. 1a). Die zunächst unklare Verbindung zwischen dem Weinstock am unteren Teil der Stütze und dem Knaben im oberen Bereich erweist sich als der Übergang von einem Wesenszustand in einen anderen: Ähnlich wie beim Aktaion des Apuleius wird hier eine Metamorphose geschildert, und zwar die des Ampelos, des Liebling des Dionysos.⁴

Figurativ angereicherte Statuengruppen in sinnlicher Direktheit sind keine Erfindungen der römischen Kaiserzeit. Schon die hellenistische Bildhauerei hatte turbulente Skulpturenensembles hervorgebracht, beispielsweise die bekannte Statuengruppe der Pantoffel schwingenden Aphrodite mit Pan und Eros aus Delos aus der Zeit um 100 v. Chr.⁵ Doch das bildhauerische Konzept der burlesken Skulptur steht hier in einer anderen Tradition, in derjenigen der griechischen Gruppenkomposition.⁶ Wenn man will, könnte man die Figur des Pan hier zwar auch als eine verlängerte Statuenstütze der Aphrodite bezeichnen; primär jedoch ist Pan Teil der Gesamtkomposition. Er ist gleichberechtigter handlungsbezogener Partner der Göttin, und seine autonome Gestalt ist in einer Weise geschickt in die Gruppenkomposition eingebunden worden, so dass sie zugleich – gewissermaßen in praktischer Nebenfunktion – als ‚Statuenstütze‘ fungiert.

Anders als die delische Aphrodite steht der Dionysos in London für sich selbst. Dies wiederum erklärt sich aus einem genuin römischen Bildverständnis heraus. Die römische Idealplastik erfüllte seit dem 1. Jahrhundert v. Chr. in der Regel den Anspruch, ein griechisches Meisterwerk, ein *Opus Nobile*, entweder als möglichst originalgetreue Kopie oder als rezeptives römisches Werk in den unterschiedlichsten Stufen zeitgenössischer Anverwandlung zur Schau zu stellen.⁷ Die

4 Müller 1929, 78 Abb. 11; Zagdoun 1981, 689 f. Taf. 554 Nr. 1.

5 Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 3335; Kaltsas 2002, 294 f. Abb. 617 Nr. 617. Gefunden 1904 in Delos im Haus des Poseidoniasten von Berytos, weißer Marmor, H 1,55 m, nicht ergänzt.

6 Schröder 1989, 70 f., zur griechischen Bildtradition der Gruppen mit Satyr ebd., 65–71.

7 Exemplarisch aus der umfangreichen Forschungsliteratur: Zanker 1974; Hölscher 1987; Fuchs 1999.

Statuenstützen waren hierbei lediglich Attributträger und bezeichneten die Gottheit wie ein bildliches Namensschild. Seit der mittleren Kaiserzeit häufen sich die Attribute: Waren sie im 1. Jahrhundert zunächst noch additiv aneinandergereiht, so können sie nun – wie im vorliegenden Fall – Gebilde mit eigenwertigen Kompositionen hervorbringen.⁸ Solche Figurenassemblagen auf Stützen, Plinthen und Stegen charakterisieren dann das Wesen und Wirken der Hauptfigur, zugleich gewinnen sie ein ästhetisches Eigenleben.⁹ Als handelnde Assistenzgruppen erzählen sie die Geschichte der Gottheit.¹⁰

Die Bildhauerkunst der mittleren Kaiserzeit schuf so ein neues ästhetisches Konzept, das als ein Zusammenwirken von kontemplativem Schaubild und narrativem Beiwerk beschrieben werden kann.¹¹ Bemerkenswert ist die kontrastierende Gestaltungsweise mittels unterschiedlicher Stilisierung der beiden Bildkomponenten: Während die Gottheit in statischer Ruhe verharret und meist dem kanonischen, klassisch-griechischen Formenrepertoire verpflichtet bleibt, agiert das Beiwerk detailreich, dynamisch und sinnlich packend bis hin zur mimetischen Augentäuschung, worin es hellenistische Stileigenschaften rezipiert.¹²

Apuleius hat mit seiner Statuenbeschreibung der Artemis, der kläffenden Hunde, sprießenden Früchte und der Verwandlung des Aktaion also keineswegs nur ekphratische Traditionalismen bedient, er reflektiert zu einem guten Teil auch die zeitgenössische Bildhauerkunst. Die größte Herausforderung für den Bildhauer ist in beiden Beispielen, dem literarischen wie dem statuarischen, die Darstellbarkeit der Metamorphose. Es hat den Anschein, als trete die Bildhauerei dabei in einen künstlerischen Wettstreit, einen Paragone, mit der Dichtkunst.¹³ Im 5. Jahrhundert n. Chr. wird der Dichter Nonnos in seinem Werk, den *Dionysiaka*, die Metamorphose des Ampelos wie folgt beschreiben:

8 Muthmann 1951, 72–90.

9 Zu Auswahl und Bedeutung der Bildelemente: Schröder 1989, 77–81; vgl. von den Hoff 2004, 122 mit Anm. 89.

10 Vgl. Zanker 1974, 119.

11 Dazu ausführlich Schade 2007a, 177–181.

12 Zum Prinzip kontrastierender Formen in der Idealplastik des 2. Jahrhunderts n. Chr.: Zanker 1974, 117 f.; Schröder 1989, 90–92. Hellenistische Stilelemente seit antoninischer Zeit: Muthmann 1951, 73; von den Hoff 2004, 116 f. 123 f.; Schade 2007a, 177.

13 Zu einem denkbaren Paragone der antiken Bildhauerkunst: Schade 2007a, 171–192.

„Im Zug der Verwandlung ward aus dem Bauch ein ragender Strauch, aus den Händen erwachsen sprossende Ranken, die Füße schlugen Wurzeln, die Locken wurden zu Trauben. Das Fell des Hirschkalbs gestaltete kunstreich sich zu der farbigen Blüte wachsender Frucht. Aus dem schlanken Nacken bildete sich ein Büschel von Weinbeeren. Äste reckten sich seitwärts, gekrümmt, dem Ellenbogen entsprechend, schwellend von Trauben [...] So wuchs denn aus eignen Kräften der Weinstock empor [...]“.¹⁴

Der Dichter hat es leicht. Eine Metamorphose vollzieht sich als zeitlicher Prozess, was im geschriebenen oder gesprochenen Wort problemlos darstellbar ist. Die visuellen Künste hingegen sind simultan strukturiert, d. h. man erfasst das Bild immer nur zu einem Zeitpunkt im Ganzen;¹⁵ der transitorische Vorgang des Davor und des Danach ist deshalb nur schwer sichtbar zu machen. Zwar haben die Bildkünste immer wieder versucht, Mittel zu entwickeln, die das Raum-Zeit-Verhältnis aufbrechen, etwa durch die sogenannte kontinuierende Darstellungsweise in Form von Bildgeschichten,¹⁶ zu sehen ist aber immer nur eine unvollständige Metamorphose.¹⁷ Bei der Bildhauerei kommt erschwerend hinzu, dass sie die Verwandlung einer Substanz in eine andere ausgerechnet dem starren Material des Steins abtrotzen muss.¹⁸

Der Bildhauer der Londoner Statue hatte sich dieser Herausforderung gestellt. Er hatte erkannt und einkalkuliert, dass ein plastisches, also ein mehrdimensionales Werk die Möglichkeit bietet, nicht nur simultan erfahrbar zu sein, sondern dass der Betrachter das Bildwerk in einem zeitlichen Ablauf Punkt für Punkt erfassen kann. Je mehr Figuren im Spiel sind, desto mehr gibt es mit den Augen abzutasten. Durch geschickte Verknüpfungen der einzelnen Bildelemente gelingt dem Bildhauer zudem eine raffinierte Manipulation der Blickführung des Betrachters.

¹⁴ Nonn. *Dion.* 12, 176–187 (Ebener 1985, 184–185).

¹⁵ Benediktson 2000, 5 f. 12–37. 150–161; Giuliani 2003, 21–37; Schade 2007a, 171–173 mit weiterer Literatur.

¹⁶ Zur kontinuierenden Darstellungsweise: Wickhoff 1912, 12–24; Bielefeld 1956, 29–34; Froning 1988, 169–199.

¹⁷ Zum Problem der Metamorphose in der bildenden Kunst: Davies 1986, 182 f.; Sharrock 1996, 103–130 bes. 107.

¹⁸ Einen Paragone zwischen Malerei und Bildhauerei und die Überlegenheit der Ersteren thematisiert bereits der ältere Philostratos im Prooemium der *Imagines/Eikones*: Philostr. *imag.* 294,1–295,12.

Auf diese Weise gewinnt die Skulptur eine zeitlich-narrative Dimension: Der Blick des Betrachters wandert über den schön geschwungenen Körper der Gottheit, gelangt zu deren bekränzttem Kopf; der Blickkontakt zwischen Dionysos und Ampelos leitet zu der Stütze weiter, die der Betrachterblick nun sukzessive abtastet. Zwar bleibt auch hier die Metamorphose unvollständig, doch dieses Defizit wird ausgeglichen durch den Überraschungseffekt, der sich beim Betrachter einstellt, wenn er die Transformation entdeckt. Der Bildhauer lotete hier die Grenzen des technisch Machbaren aus.¹⁹

Dieses ästhetische Konzept mit einer Hauptfigur und assistierendem Beiwerk darf als genuine Innovation der römischen Bildhauerkunst gewertet werden. Seine Genese erfolgte nicht sprunghaft, sondern war eine sich über Jahrzehnte vollziehende Entwicklung, die in hadrianischer Zeit greifbar wird und im Verlauf des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr., in antoninischer und severischer Zeit, immer differenziertere, raffiniertere Ausformungen bereithielt.²⁰ Das neue Konzept erwies sich als Erfolgsrezept – in kontextueller wie in zeitlicher Hinsicht. Bevor dies anhand ausgewählter Beispiele verdeutlicht werden soll, gilt es zunächst nach dem kulturgeschichtlichen Hintergrund zu fragen, der diese künstlerisch-ästhetische Innovation wohl möglich gemacht haben mag.

II DIE ZWEITE SOPHISTIK

Philostratos der Ältere, der den Begriff der ‚Zweiten Sophistik‘ geprägt hat,²¹ beschreibt in seinen Sophistenviten eine Reihe von griechischen Rednern und Intellektuellen aus der Zeit um 90 bis 230 n. Chr. Typisch für diese war, dass sie retrospektiv die große griechische Vergangenheit heraufbeschworen und sich in ihren Texten und Reden auf höchst artifizielle Weise der verschiedenen sprachlichen Stile, insbesondere des Attizismus, bedienten. Altertümliche Elemente flossen in den rhetorischen Vortrag ein und wurden auf eklektische Weise kreativ zu etwas Neuem verarbeitet. Mitunter begnügten sich die Redner nicht mit einer trockenen Darbietung ihres Textes, manche von ihnen inszenierten ihren Vortrag als

¹⁹ Schade 2007a, 187–190.

²⁰ Zur Entwicklung, mit datierten Beispielen, siehe Muthmann 1951, 72–90.

²¹ Philostr. *soph.* 1, 481; Bowie 2000, 887–894.

schillernde pathetische Schauvorstellung und steigerten den Schlussteil der Rede zu einem regelrechten gesanglichen Tremolo.²²

Heute deutet man die sogenannte zweite Sophistik, die gerade in jüngerer Zeit Gegenstand intensiver Forschung geworden ist, als ein gattungsübergreifendes kulturelles Phänomen der mittleren Kaiserzeit mit Anfängen im ausgehenden 1. Jahrhundert n. Chr. Zunächst vom griechischen Osten kommend, wollten die Intellektuellen ihre eigene Tradition kreativ für die Gegenwart fruchtbar machen.²³ In Rom wurden die neuen Impulse schnell wahrgenommen und rezipiert.²⁴ Die ‚Zweite Sophistik‘ blieb nicht auf die Redekunst beschränkt – wenngleich der Begriff irreführend sein mag –, das Phänomen beschreibt vielmehr ein kulturelles Klima, das alle Künste (*Technites*) befruchtete, die verbalen, die darstellenden wie auch die bildenden Künste.²⁵ Sie alle waren Teil eines übergreifenden kulturellen Diskurses, der, durchdrungen von starker intellektueller Reflexion, eine bemerkenswerte Kreativität in und zwischen den Künsten, den *Technites*, freisetzte: im rhetorischen Vortrag ebenso wie im zu jener Zeit aufblühenden Roman, in der Tragödie oder in der Malerei. Man entwickelte Methoden, die darauf abzielten, die jeweiligen Mittel der anderen *Technites* entweder für sich selbst im Sinne eines Gesamtkunstwerkes zu vereinnahmen oder umgekehrt, die eigenen künstlerischen Mittel so scharf zu profilieren, um in einen Wettbewerb – in einen Paragone – mit den anderen *Technites* zu treten.²⁶

Auch die Bildhauerei partizipierte an diesem intellektuellen Aufwind. Die Statuenproduktion nahm nicht nur quantitativ zu, sie hatte auch immer mehr Neues zu bieten: Spätestens seit traianischer Zeit kamen profilierte marmorne Statuenplinthen auf, die über ihre reine Funktionalität zugleich ästhetischen Wert beanspruchten, ebenso Büstensockel,

22 Zu Polemon von Laodikeia und Hadrian von Thyros: Philostr. *soph.* 1, 25, 532. 537. 2, 10, 587; vgl. Schmitz 1997, 198–209; Korenjak 2000, 37; Whitmarsh 2005, 23–32.

23 Zur sogenannten zweiten Sophistik als übergreifendes kulturelles Phänomen der mittleren Kaiserzeit: Bowie 2002, 851–857; die Beiträge in Borg 2004; Whitmarsh 2005.

24 Vgl. die lateinische Dichtung des Favorinus. ‚Kulturvermittler‘ zwischen Ost und West war z. B. eine Persönlichkeit wie Herodes Atticus; vgl. Whitmarsh 2005, 32–37.

25 z. B. auch theatralische, performative Elemente im Roman: Chariton 3, 8, 5–6; Apul. *met.* 7, 13, 1–2; vgl. Töchterle 1998, bes. 274, 281 f.

26 Zum Thema Paragone auch von den Hoff 2004, bes. 105, 123; Whitmarsh 2005, 37–40; Muth 2007, 341–352; Schade 2007a, 169–171.

die immer stärker plastisch ausdifferenziert wurden; ab hadrianischer Zeit wurden die Porträtköpfe mit Augenbohrungen versehen; seit antoninischer Zeit konnten schlichte marmorne Verbindungsstege mit plastischem Spiralmuster verziert sein²⁷ – kurzum: Stärker denn je setzte die Bildhauerkunst auf die Möglichkeiten der eigenen *Techne*, auf die Mittel der Plastik.

Das eingangs beschriebene neue bildhauerische Konzept der mittleren Kaiserzeit mit der klassizistisch-erhabenen Hauptfigur und dem narrativen Beiwerk im hellenistischen Stil repräsentiert eine Quintessenz dieser Entwicklung. Stärker noch als in der eklektischen Idealplastik der frühen Kaiserzeit²⁸ wurden nun Stilelemente aus unterschiedlichen Epochen der älteren griechischen Kunst in einem Bildwerk vereint und kontrastierend gegeneinandergesetzt. Die Mittel der Plastik wurden nicht nur forciert eingesetzt, um das eigene Höchstmaß an Kunstfertigkeit zur Schau zu stellen, sondern auch, um in den Wettbewerb mit den anderen Künsten zu treten: Die Beifiguren erzählten – die Bildhauerei stellte sich dem Paragone mit der Dichtkunst; Bohrungen, tiefe Unterschneidungen und Oberflächenpolituren mit und ohne Farbauftrag erzeugten malerische Effekte – die Bildhauerkunst trat den Wettstreit mit der Malerei an. Das neue bildhauerische Konzept – so eine bereits an anderer Stelle geäußerte These²⁹ – formierte sich auf dem Nährboden jenes kulturellen Diskurses, der mit dem Phänomen der ‚Zweiten Sophistik‘ umschrieben wird.

III KONTEXTE – DREI FALLBEISPIELE

Eine Statuengruppe auf der Insel Kos (Abb. 2) zeigt das bekannte Motiv des Dionysos, der sich von einem Satyr stützen lässt.³⁰ Beide haben Blickkontakt miteinander. Die hoch aufragende Statuenstütze wird von einem Weinstock umrankt, auf ihrem oberen Ende hockt ein Flöte spielender Pan. Auf dem Boden spielt ein kindlicher Satyr mit einem Panther. Die Gruppe, wohl aus spätantoninischer Zeit, vereint zwei verschiedene,

²⁷ Zu Spiralstegen: Hollinshead 2002, 129–131; zu profilierten Plinthen: Schade 1998, 192 f.; Filges 1999, 392–404. 411–417; Stirling 2005, 106 f.

²⁸ Siehe hier Anm. 7.

²⁹ Schade 2007a, 169–171.

³⁰ Morricone 1950, 238–240 Abb. 66, 72; Pochmarski 1990, 233–241. 327. 364 P 75 Taf. 79,2. Dietrich Boshung sei an dieser Stelle für die Überlassung des Fotos herzlich gedankt.



2 Statuengruppe mit Dionysos und Gefolge; Kos, Archäologisches Museum



3 Tischfuß mit Dionysos und Gefolge; Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 5706

zeitlich auseinander liegende Gruppenkonzepte miteinander: So stehen einerseits Dionysos und der Satyr, wie die delische Aphrodite-Pan-Gruppe, noch in der Tradition der griechischen Gruppenkomposition.³¹ Mit dem ausgeschmückten Baumstamm samt reichem Beiwerk nimmt die Gruppe in Kos zugleich aber auch Elemente der neuen statuarischen Konzeption der mittleren Kaiserzeit auf. Auf diese Weise wird die Gruppe gewissermaßen durch zwei Statuenstützen stabilisiert: durch den Satyr zur Rechten des Dionysos und durch den Ranken-Baumstamm zu seiner Linken. Die Figurengruppe wurde in Insula I in der Casa del Mosaico di Europa gemeinsam mit weiteren Götterstatuen wie Asklepios, Hygieia und Hermes sowie zwei weiblichen Porträtstatuen gefunden. Zwar stand die Gruppe nicht mehr *in situ*, es ist aber zu vermuten, dass sie in einer der noch heute zum Teil erhaltenen Nischen des Hauses aufgestellt war, inmitten von Wandmalerei mit gleichfalls mythologischem Inhalt.³²

In einem kaiserzeitlichen Privathaus in Athen wurde die unterlebensgroße Skulptur eines Tischfußes mit Darstellung eines Dionysos gefunden (Abb. 3). Das bemerkenswerte Bildwerk ist wohl in die frühseverische Zeit zu datieren.³³ Der Körper des Dionysos zeigt ebenfalls einen feinen S-Schwung im Stil des 4. Jahrhunderts v. Chr. Hinter dem Gott wächst ein Weinstock empor, dessen obere Zweige, behangen mit Trauben und Laub, sich wie ein Baldachin über ihn ausbreiten. Rechts von Dionysos agiert ein kleiner Pan, darüber klettert ein kleiner Satyr und schneidet mit einem Messer eine Traube ab. Vor dem Pan steht eine Cista Mystica, aus der eine Schlange entweicht. Eine zweite Schlange kriecht auf der rechten Seite der Plinthe entlang. Am Weinstock, hinter dem Satyr, hängen dionysische Attribute. Links neben Dionysos sind noch Reste von einem Panther zu erkennen. Das Werk ist von der Verfasserin an anderer Stelle bereits ausführlich besprochen worden,³⁴ so dass hier allein der Hinweis auf seine außerordentliche bildhauerische Qualität genügen kann: Hervorzuheben

31 Gruppenbild mit wegtretendem Satyr und dessen griechische Tradition: Schröder 1989, 69–71.

32 Zu Insula I und der *Casa del Mosaico di Europa* sowie zu den Fundumständen der Statuen: Morricone 1950, 236–239.

33 Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 5706: Kaltsas 2002, 349 Nr. 739, parischer Marmor mit roten und gelben Farbresten, H 1,27 m, es fehlen: der linke Unterarm des Dionysos, der rechte Arm und das linke Schienbein des Pan, das Attribut links auf der Plinthe, ansonsten kleine Stücke an Zweigen und Attributen.

34 Schade 2007a, 163–165, 175–179, 182–186 Abb. 1 Farbtaf. 8–10.

sind der Glanz der Oberfläche des Marmors, die erhaltenen Farbreste (gelb, rot), die grandiose à-jour-Technik des Geästs, die an die Grenzen des plastisch Möglichen geht, sowie der Kontrast zwischen der göttlichen Epiphanie des Dionysos und der Erzählfreude seines Gefolges.

Die beiden Beispiele in Athen und in Kos stammen aus gesicherten Fundkontexten. Wo genau der Tisch mit seinem reich verzierten Fuß in dem Athener Haus stand und wofür er gedient haben könnte, lässt sich allerdings ebenso wenig benennen wie der exakte ursprüngliche Standort der Gruppe in dem Haus in Kos. Beide Beispiele belegen aber einen privaten Gebrauch als Ausstattungsstück in einem griechischen Haus, irgendwo im Anspruchsspektrum zwischen Paideia und Luxuria.

Das detailreiche bildhauerische Konzept der mittleren Kaiserzeit stieß offensichtlich auf den Geschmack der Zeit. Figurenkompositionen dieser Art fanden überall, wo Luxus und Bildungsanspruch zur Schau gestellt werden sollten, ihren Platz: in Haus- und Villenausstattungen,³⁵ im Kunsthandwerk, etwa bei Gerätefiguren, oder in figurativen Miniaturpreziosen.³⁶

Dass die bisher genannten Beispiele allesamt Dionysos abbilden, veranlasst zu keinem verallgemeinernden Schluss, denn auch andere mythische Gestalten sind – wie kommende Beispiele noch zeigen werden – auf die beschriebene Weise figurativ angereichert. Die Häufigkeit und Variationsbreite im dionysischen Themenkreis fällt allerdings auf. Ohne hierauf vertiefend eingehen zu können, sei kurz auf zwei Gründe verwiesen: zum einen auf den Beliebtheitsgrad, den dionysische Themen im Bereich privater Luxuria genossen haben, zum anderen – und das führt zum Kernthema der Tagung – auf die Bedeutung im Kult. Beide Bereiche, der ‚profane‘ und der ‚sakrale‘, lassen sich aus antiker Sicht nicht immer strikt voneinander trennen, denn der Kult des Gottes wurde in Gemeinschaften, bei Festen und Riten auf intensive Weise gelebt, und man kann nicht ausschließen, dass es auch im privaten Ambiente Kultnischen gegeben hat.³⁷ Formale Unterschiede zwischen ‚dekorativen‘ mythologischen Statuen einerseits und Kultfiguren andererseits gibt es nicht, so dass die Identifizierung der letzteren meist nur über ihre kontextuelle Einbindung in den Grabungsbefund, die Gattungsspezifika des

³⁵ z. B. die Statuen der Hore des Herbstes und des Winters: Rom, Museo Chiaramonti Inv. 2166.663; 1795, auf einem Landgut in Campo Jemini/Pomezia gefunden: Schade 2007a, 180–182. 185 Abb. 3a–d, 4a–d.

³⁶ Beispiel in Schade 2007a, 193 Abb. 8.

³⁷ Schröder 1989, 96–104.

Bildträgers, z. B. eines Altars, oder über eine Inschrift möglich ist.³⁸ Dazu folgendes Beispiel:

Zu den Funden aus dem Mithras-Heiligtum im Tal des Walbrook-Baches in London (Abb. 4) gehört die Statuette eines Dionysos, heute im Museum of London.³⁹ Sie zeigt Dionysos im bekannten Haltungsschema des Apollon Lykeios, auch hier gestützt von einem Satyr. In seiner Rechten hielt der Gott einen heute nicht mehr existenten Gegenstand, wohl ein Trinkgefäß. Rechts neben ihm reitet ein Silen auf einem Esel, links von ihm steht eine Mänade bzw. eine Mystin mit der Cista, vor ihr lagert ein Panther. Wie bei der Gruppe in Kos wurden auch hier die zwei unterschiedlichen Gruppenkonzepte miteinander vereint, so dass es wieder zwei Statuenstützen gibt: den massiven Baumstamm hinter der Reitergruppe und die Gestalt des Satyrs, hinter dessen – heute nicht mehr erhaltenen – Kopf noch ein weiteres Gewächs emporrankt. Wie bei der Gruppe in Kos sitzt ein Pan auf dem Baumstamm, hier nur noch in Resten erkennbar. Durch die typische Armhaltung des Dionysos im Lykeios-Schema, angereichert durch eine Schlange und Geäst, werden beide Stützen raffiniert miteinander verbunden. Die Hauptfigur wird auf diese Weise großbogig überschirmt, was – wenngleich deutlich bescheidener – an die à-jour-Verästelung des Dionysos in Athen erinnert. Zudem sind an der Walbrook-Gruppe ebenfalls Farbreste (rot, grün und blau) nachweisbar.

Die Statuette wurde in der jüngsten Schicht des Mithräums gefunden. Diese repräsentiert eine Zeitphase im frühen 4. Jahrhundert n. Chr., nachdem das Heiligtum renoviert und umgebaut worden war.⁴⁰ Der Befund liefert Hinweise darauf, dass das Gebäude nun dem Bacchus-Kult gedient haben könnte.⁴¹ Ob die Figurengruppe in die Zeit der Umnutzung

38 Weitere Beispiele aus kultischem Kontext: Schröder 1989, 155 N 16. 157 N 22 Taf. XVIII. 158–169. O2–O7 Taf. XIX–XX.

39 London, Museum of London Inv. 18496: Schröder 1989, 156 N 19 Taf. XVIII; Shepherd 1998, 189–191 X.59 Abb. 221, 222; Sterling 2005, 104. 108–109. 193–194 Abb. 63. 1954 im Nordschiff des Mithras-Heiligtums gefunden, laut neueren Untersuchungen stammt der Marmor aus Dokimeion, Sterling 2005, 193, 252 Anm. 43, mit Farbresten, H 0,343 m.

40 Zu den Bauphasen: Shepherd 1998, 237–240 (T. Brigham).

41 Die älteren, zum Mithras-Kult gehörenden Statuen wurden im Gebäude bestattet, vor der Apsis wurde eine Ädikula als Kultschrein errichtet: Shepherd 1998, 230–232 (M. Henig); zu den älteren Skulpturen: Shepherd 1998, 165–176.



4 Statuettengruppe mit Dionysos und Gefolge, aus dem Mithras-Heiligtum im Walbrook-Tal; London, Museum of London Acc No 18496

zu datieren ist oder noch im 3. Jahrhundert n. Chr. entstand, lässt sich anhand stilistischer Kriterien nicht sicher entscheiden. Vergleichsstücke haben den Schluss nahegelegt, dass es sich bei der Gruppe um ein Importstück des 3. Jahrhunderts n. Chr. aus Dacien bzw. dem nördlichen Balkangebiet handelt.⁴² Unsicher bleibt, wann die Inschrift in die Plinthe

⁴² Schröder 1989, 156 (Thrakien oder Makedonien); Shepherd 1998, 189 (Donaugebiet); Schäfer 2005, 337–342. Vergleichsbeispiele: Schröder 1989, 158–169. O2–O7 Taf. XIX–XX. Im Walbrook-Heiligtum ist außerdem eine Marmorscheibe mit Darstellung von dakischen Reitergöttern gefunden

graviert wurde, entweder zeitgleich mit der Herstellung der Skulptur oder aber, im Fall einer Zweitverwendung, nachträglich im Kontext mit ihrer Aufstellung im Londoner Heiligtum.⁴³ Doch unabhängig davon, ob die Skulptur ursprünglich allein dekorativen Zwecken gedient haben könnte und erst sekundär in das Heiligtum kam, ist ihre kultische Funktion für den letzten Wirkungsort evident. Die Inschrift weist in die gleiche Richtung, sie lautet *hominibus bagis bitam* – „Du gibst den wandernden Sterblichen Leben.“ Die Worte sprechen zu Dionysos Lyseus, dem Erlöser im bakchischen Mysterienkult, der es vermag, den Geweihten des arkanen Kultes, den wandernden sterblichen Mysten, ewiges Leben zu verleihen.⁴⁴

Das neue bildhauerische Konzept eignete sich also auch im Kult. Mit seinen Charakteristika unterstützte es sogar bestimmte religiöse Praktiken: So florierten in der mittleren und späten Kaiserzeit die Mysterienkulte. Insbesondere die Mithras-Heiligtümer hatten im 3. Jahrhundert n. Chr. großen Zulauf, und sie benötigten für ihre Kultausübung ein großes Set an bildlichen Darstellungen.⁴⁵ Hierzu gehörten ein zentrales Kultrelief, flankierende plastische Kultfiguren und verzierte Altäre. Diese Bilder erfüllten zwei für den Kult unerlässliche visuelle Komponenten: zum einen die Vergegenwärtigung des Gottes als numinose Erscheinung, zum anderen die ausführliche Schilderung seines Lebens und Wirkens. Beide Komponenten gehen konform mit den zwei Hauptmerkmalen des neuen bildhauerischen Konzepts, dem göttlichen Schaubild und dem Mythos erzählendem Beiwerk. Überdies ermöglichte die à-jour-Gestaltung optische Effekte, die das emotionale Kulterleben atmosphärisch verdichteten,

worden: Shepherd 1998, 184, Abb. 216. Sterling 2005, 193, 252 Anm. 43 gibt zu bedenken, dass die Skulptur nach neueren naturwissenschaftlichen Untersuchungen aus Dokimeion-Marmor hergestellt sei und aus Kleinasien stamme, d. h. entgegen der etablierten Meinung nicht aus dem Balkangebiet, zudem ursprünglich eine dekorative Funktion als Ausstattungsstück gehabt habe. Dass die dionysische Gruppe aus kleinasiatischem Marmor hergestellt worden ist, verwundert nicht, denn zahlreiche kleinformatige Totivdenkmäler sind im Donaauraum aus importiertem kleinasiatischem Marmor gearbeitet worden, vgl. Schäfer 2008.

⁴³ Shepherd 1998, 189; Sterling 2005, 194.

⁴⁴ Shepherd 1998, 230 (M. Henig); Schlesier 2001, 157–172; Schade 2007b, 110–115.

⁴⁵ Vgl. z. B. die reichen Ausstattungen in den Mithräen I–IV in Nida-Hedderheim: Huld-Zetsche 1986, 48–94; im Walbrook London: Shepherd 1998; im spätantiken Mithräum von Sidon siehe hier Anm. 53. Allgemein zur Statuenausstattung in Mithras-Heiligtümern: Clauss 1990, 57–69.

etwa wenn hinter die im Halbdunkel stehende Skulptur eine Lichtquelle gestellt wurde, die dann Silhouetten warf und ‚mystische‘ Licht-Schatten-Spiele erzeugte.⁴⁶

Im Vergleich zu den privaten Ausstattungsstücken lässt die künstlerische Qualität der Kultstatuen zwar oftmals zu wünschen übrig, doch für die Kultausübung war dies unerheblich. Formal zeichnet sich, wie die Dionysos-Gruppe aus dem Walbrook-Tal verdeutlicht, ein zukunftsweisender Trend ab: Die Gattungen Rundplastik und Relief verschmelzen zusehends miteinander. Rundplastik präsentiert sich in der Fläche, Reliefs erlangen dreidimensionale Tiefen und werden durch die à-jour-Technik durchbrochen.

IV NACHHALTIGKEIT

Mit der Dionysos-Gruppe Walbrook ist bereits der zeitliche Bogen von der mittleren Kaiserzeit über das 3. Jahrhundert n. Chr. in die Spätantike geschlagen. Das bildhauerische Konzept war keine Modeerscheinung des 2. Jahrhunderts n. Chr.; es bewahrte seine Gültigkeit bis ins 5. Jahrhundert n. Chr., trotz drastischer Abnahme der Zahl dreidimensionaler Werke generell. Die intensiven Forschungsarbeiten der letzten Jahrzehnte zur Plastik der Spätantike haben zeigen können, dass es im 4. und frühen 5. Jahrhundert n. Chr. noch eine beachtliche Zahl von Neuproduktionen gegeben hat.⁴⁷ Meist handelte es sich um kleinformatige, stilistisch recht homogene Marmorskulpturen,⁴⁸ die reichsweit verstreut in Kleinasien und Griechenland, Nordafrika, besonders oft in der Villegiatur der Westprovinzen und in wenigen Fällen auch für Rom nachweisbar sind.⁴⁹ Die

⁴⁶ Shepherd 1998, 189; Schäfer 2005, 340–341.

⁴⁷ Datierungsfragen bleiben methodisch problematisch, da es nur wenige sicher datierte Objekte gibt (siehe hier Anm. 52). Manchmal helfen die Fundkontexte, oft jedoch liefert nur der stilistische und typologische Vergleich mit datierten Bildwerken, vor allem den Staatsdenkmälern, Datierungsanhaltspunkte: Vgl. Hannestad 1994. Versuche einer Chronologie bei Dresken-Weiland 1991, 1 f.; Filges 1999, 406–411; Sterling 2005, 7–11; Hannestad 2007, 273–305.

⁴⁸ Zu den Merkmalen in Stil und technischer Ausführung siehe hier Anm. 56.

⁴⁹ Jüngst konnte im Magazin der Dresdner Skulpturensammlung auch für Rom eine kleinformatige spätantike Göttergruppe aus der Sammlung Chigi identifiziert werden: Vorster 2009, 71–76. 324–336 Nr. 61–64. Zu den kleinformatigen Skulpturen: Gazda 1981, 125–178; Bergmann 1999; Sterling 2005, mit Zusammenstellungen und älterer Literatur.

Herstellungszentren lagen nun in Kleinasien mit dem Nukleus Konstantinopel, mit regem Export nach Westen.⁵⁰

Der Großteil dieser mythologischen Statuen stammt aus Villenanlagen der Provinzaristokratie.⁵¹ Neben dem Walbrook-Dionysos mit seiner Aufstellung in der letzten Phase des Heiligtums im 4. Jahrhundert n. Chr. ist nur in sehr wenigen Fällen ein kultischer Kontext sicher nachweisbar, z. B. bei den Figuren aus dem Mithräum in Sidon oder bei einer Asklepios-Statuette aus Epidauros.⁵² Angesichts der valentinianisch-theodosianischen Religionspolitik wurden die paganen Kulte mehr und mehr aus dem öffentlichen Raum verdrängt.⁵³ Die Götterstatuen wurden dabei nicht unbedingt zerstört, oftmals aber einer neuen Nutzung unterzogen. So konnten sie als *ornamenta*, als Zierde einer Stadt oder eines Gebäudes, ästhetische Wertschätzung erfahren und neue öffentliche Aufstellung finden.⁵⁴ Und erneut kann nicht ausgeschlossen werden, dass Götterstatuen, die in Villen oder Privathäusern gefunden wurden, dort nicht auch religiöse Verehrung genossen haben.

50 Bergmann 1999, 14–25, 32–41 und passim; Filges 1999, 419–423; Sterling 2005, 91–137 bes. 92. 120. 137; Vorster 2009, 71, möglicherweise mit reisenden ‚Filial-Werkstätten‘.

51 Hannestad 2007, 290–296; Sterling 2007, 305–316 (Spanien und Gallien). Zu Paideia als Hauptmotivation: bes. Sterling 2005; Vorster 2009, 76–79.

52 Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 1809; ebenso die Statuetten des Asklepios und der Hygieia aus Rhodos: Bergmann 1999, 50 f. Nr. 19 Taf. 46,1–2. 47. 48,1–3. 49,1–2; Kaltsas 2002, 362 Nr. 776, 364 Nr. 777. Zu den Skulpturen aus dem Mithräum in Sidon: Gazda 1981, 145; Dresken-Weiland 1991, 2. 8–10 Abb. 179–180; Stirling 1996, 109–111; Bergmann 1999, 24 f. Taf. 29,3. 30–31; Hannestad 2007, 275. Die Statue des Mithras aus Sidon ist ihrer Inschrift zufolge in das Jahr 389 datierbar.

53 Die Schließung der Tempel erfolgte keineswegs flächendeckend und abrupt, vor allem nicht in Rom, wie die Heiligtümer der Isis und des Serapis auf dem Marsfeld oder das des Jupiter Dolichenus auf dem Aventin zeigen, die samt statuarischer Ausstattung teils noch im 5. Jahrhundert n. Chr. in Betrieb waren: zusammenfassend Hannestad 2007, 289 f.

54 Codex Theodosianus 16, 10, 8.15.16; vgl. Sterling 2005, 158–163; Bauer/Witschel 2007a, 4–8; Vorster 2009, 68.

V DIE ‚SPÄTE‘ ZWEITE SOPHISTIK UND DER PARAGONE - ZWEI BEISPIELE

Die Statuette einer Venus aus der westgallischen Villa in Saint Georges de Montaigne (Abb. 5)⁵⁵ ist nur 0,69 m hoch, auffallend flach und weist typische Merkmale der spätantiken Idealplastik auf. Dazu gehören die gedrunghenen, fast puppenhaften Proportionen mit großem Kopf, die gewölbten Augen mit großer runder Pupillenbohrung, scharfkonturierte Brauenbögen, mäandrierende Locken und eine feine Politur.⁵⁶ Dies wie auch die Tatsache, dass die Villa bis weit in die Spätantike in Benutzung war, machen eine Datierung in das 4. Jahrhundert n. Chr. gut denkbar. Die Göttin ist nackt, im klassischen Statuentypus der Anadyomene. Mit der Linken hält die Venus den Griff eines Spiegels, dem sie sich zuwendet. Zu ihrer rechten reitet ein Eros keck auf einem Delphin. Er packt das Tier mit seiner Linken am Kopf und schwingt mit der Rechten, um diesen anzutreiben, eine Art Peitsche. Zur linken der Göttin kriecht ein fischbeiniger Triton mit Steuerruder, einen Eros geschultert, der seinerseits wiederum mit der Rechten den Spiegelgriff berührt. Beide wenden sich der Göttin zu.

Das Bildwerk mit einer zentralen Hauptfigur und reichlich Beiwerk entspricht der figurativen Konzeption der mittleren Kaiserzeit und vereint die beiden kontrastierenden formalen Prinzipien: Im Zentrum die schöne, verhalten agierende Gottheit, die in retrospektiver Manier ein Werk der griechischen Klassik adaptiert, umringt von Figuren, die kleinteilig, unruhig und naturnah einem ‚hellenistischen‘ Stilverständnis entlehnt zu sein scheinen.

Der kulturelle Nährboden für die bildhauerischen Innovationen der mittleren Kaiserzeit war, so oben die These, die ‚Zweite Sophistik‘. Diese endete als kulturelles Phänomen keineswegs mit Philostratos Sophistenviten im Jahr 230 – im Gegenteil, im 4. Jahrhundert n. Chr. scheint es einen neuerlichen *ästhetisch-sophistischen* Aufwind gegeben zu haben.⁵⁷ Libanios, Themistios oder Eunapios beschworen das Idealbild paganer

⁵⁵ Paris, Musée du Louvre Inv. MA 3537: Wrede 1972, 81–82 Taf. 45; Sterling 1996, 103–143; Bergmann 1999, 21–23; Sterling 2005, 30–31 Abb. 7; Hannestad 2007, 293; Sterling 2007, 312. 314.

⁵⁶ Zu den Merkmalen Bergmann 1999, 15, 44–52. 57. 70–71; Sterling 2005, 95–109. 136.

⁵⁷ Bowersock 1990; Penella 1990; Kennedy 1994, 242–284; Bowie 2002, 856; Whitmarsh 2005, 23.



5 Statuettengruppe der Venus mit Gefolge, aus der Villa von Saint Georges de Montaigne; Paris, Musée du Louvre Inv. MA 3537

Intellektualität; letzterer knüpfte mit seinen Sophistenviten direkt an Philostratos an.⁵⁸ Griechische Paideia stand hoch im Kurs, man berief sich auf die griechischen Klassiker, Attizismen waren nach wie vor hoch geschätzt.⁵⁹ Die paganen Mythen erfreuten sich großer Beliebtheit, man denke an die im 5. Jahrhundert n. Chr. verfasste große Dionysos-Dichtung des Nonnos.⁶⁰ Performative bzw. dramatische Inszenierungen des Wortbeitrags, wie schon von Philostratos kolportiert, nahmen in der Spätantike eher zu als ab, vom rhetorischen Vortrag, über Pantomime bis hin zum politischen oder kirchlichen Zeremoniell.⁶¹ Entscheidende Impulse an die künstlerische Kreativität lieferte dann der Wettstreit, der Paragone zwischen den Künsten.⁶²

Die Autoren Kallistratos und Nikolaos von Myra, die im späten 4. und im 5. Jahrhundert n. Chr. in Konstantinopel wirkten, haben in ihren Ekphraseis Statuen beschrieben.⁶³ Dem retrospektiven Kunstinteresse ihrer Zeit gemäß waren dies Werke der Klassik und des Hellenismus. Sie bedienten sich dabei traditioneller literarischer Topoi, was davor warnt, die Statuenbeschreibungen zu wörtlich zu nehmen. Doch allein schon die bewusste Wahl dieses oder jenes Topos setzte bei den Autoren einen hohen Grad an ästhetischer Reflexion und an Kenntnis voraus, auch Kenntnis von der jeweils anderen Kunst. Kallistratos und Nikolaos, die in der Tradition des Philostratos und seiner Gemäldebeschreibungen standen, verglichen die Künste miteinander, so dass die Worte hier erneut einen Paragone mit der Bildhauerei eingingen.⁶⁴ Dabei verweist Nikolaos in guter alter Tradition des Wortkünstlers, bei aller Bewunderung der

58 Zu Libanios: Penella 1990, 100–108; Kennedy 1994, 251 f.; Weißenberger 1999, 129–132; zu Themistios: Penella 2000; Todd 2002, 303–305; zu Eunapios: Penella 1990, 1–9. 31–34; Baumbach 2002, 959–960. Im Westen dann Ausonius von Bordeaux: Sterling 2005, 75–79. 138–164.

59 Attizismus und retrospektiver Kunstsinn bei Libanios: Penella 1990, 104 f., bei Nikolaos von Myra: Hebert 1983, 250–253; bei Kallistratos: Altekamp 1988, 83–85.

60 Bowersock 1990, 4 f. 41–53; Fornaro 2000, 995–998.

61 Easterling/Miles 1999, 96–107; Whitmarsh 2005, 23. Zum Verhältnis von Christentum und Paideia; siehe auch Sterling 2005, 145 f.

62 Bowersock 1990, 6; Penella 1990, 85 f. 88–89.

63 Zu Nikolaos: Hebert 1983; zu Kallistratos: Altekamp 1988, 77–154; Bowie 1999, 207 f.; Bäbler/Nesselrath 2006.

64 Zum Wettbewerbscharakter durch sprachliche Umformung der Statuen: Hebert 1983, 235–244. 247. 249; Altekamp 1988, 107 f.

von ihm beschriebenen Bildwerke, auf die Grenzen der Plastik: Statuen bleiben stumm.⁶⁵

Doch eine zeitgenössische Plastik wie die Venus aus Saint Georges de Montaigne wüsste eine Antwort darauf: ihr Beiwerk ‚plaudert‘. Der Blick des Betrachters wandert von einem Figurendetail zum nächsten, und Schritt für Schritt ‚liest‘ er die Geschichte rund um die Hauptfigur. Die Venus ist flach gestaltet, fast wie ein Relief, und die Handlung breitet sich allein in der Vorderansicht aus. Der Betrachterblick wird durch Körperwendungen, Blickkontakte und Gesten der Figuren untereinander, durch raffinierte Verflechtungen derselben gelenkt. Das Verständnis des Erzählten setzt die Kenntnis der Handlung aus der Literatur voraus, bleibt aber – je nach Bildungsgrad und Vorwissen – kontingent. Man könnte sich zum Beispiel an Claudians Hochzeitsgedicht für Kaiser Honorius erinnern fühlen: Venus entsteigt ihrem Medium, dem Wasser, und begibt sich auf Meerfahrt, nachdem sie ihre Schönheitstoilette vollendet hat.⁶⁶

Die Venus hat wie die Walbrook-Gruppe Statuettenformat. Wie schon gesagt, trifft dies auf einen Großteil der heute einigermaßen sicher in die Spätantike datierbaren Skulpturen zu.⁶⁷ Man könnte diesen offenkundigen Zeitrend als Zufall der Überlieferung oder gar als Niedergangssymptom werten. Man kann es aber auch positiv sehen, ähnlich dem Kleinformat der späthellenistischen Plastik, das Klaus Stähler zu Recht als ein bewusst eingesetztes wirkungsästhetisches Mittel beurteilt hat: Die „Kongruenz

⁶⁵ Nikolaos, *Ek.* Nr. 15, Löwe: Hebert 1983, 198–205, bes. 199 (Z. 492,13–14), 201.

⁶⁶ Claud. *epit. de nuptis Hon. Aug.*, 99–106. 122–201.

⁶⁷ Großplastische Statuen wie die überlebensgroße Atticianus-Muse in Florenz, Uffizien Inv. 269, die Selene und die Artemis aus Silaharağa in Istanbul, Archäologisches Museum Inv. 5061 und 5058, oder die berühmte Esquilin-Gruppe in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 619–623, werden im vorliegenden Aufsatz ebenso wenig berücksichtigt wie die wenigen spätantiken Marmorkopien nach Vorbild berühmter griechischer Originale. Für sie wird eine gesonderte Studie vorbereitet. Zu den Statuen aus Silaharağa: Chaisemartin/Örgen 1984; Kiilerich/Torp 1994, 314–316 Taf. 59; Bergmann 1999, 17–20 Taf. 22–25. 41,1. 52. 54,3. Zu den Esquilin-Statuen: Kiilerich, Torp 1994, 307–316; Hannestad 1994; Bergmann 1999, 14–17; Moltesen 2000, 111–131; Vorster 2004, 129–141 Abb. 139; Bauer/Witschel 2007a, 8–10. Zu weiteren großplastischen spätantiken Statuen: Vorster 2004, 113–153; Vorster 2009, 74–77. Zu spätantiken Marmorkopien nach griechischen *opera nobilia*: Hannestad 2007, 285–286 Taf. 76 Abb. 2.

zwischen dem Dargestellten und dem eigentlich Gemeinten“ – so Stähler – werde durch die Verkleinerung aufgebrochen; dies löste beim Betrachter einen Reiz aus und weckte auf Basis seines Vorwissens seine Aufmerksamkeit.⁶⁸ Eine solche Wirkungsabsicht lässt sich auch auf das Kleinformat der spätantiken Plastik übertragen. Paideia, Luxusanspruch und ein gesteigerter Sinn für artifizielle Raffinesse waren schließlich auch Charakteristika der spätantiken Kultur. Durch die Wahrnehmungsaktivierung über das Kleinformat trat der Betrachter mit der Skulptur in einen Dialog. Der Effekt ließ sich noch steigern, indem die Figuren wie Preziosen auf Postamenten, profilierten Basen oder in architektonischen Nischen inszeniert wurden, und das in fein kalkulierter ästhetischer Kontrastierung zu den betont großfigurig gestalteten spätantiken Mosaiken und Wandfresken im gleichen Raum.⁶⁹

Kallistratos beschreibt in seiner ersten Ekphrasis die Statue eines Satyrs mit folgenden Worten: „Epheu bekränzte ihn, doch hatte die Kunst dessen Zweige nicht aus einer Wiese gepflückt, sondern der Stein war von seiner Festigkeit ausgehend zu Zweigen geformt.“⁷⁰ Was Kallistratos möglicherweise nicht wusste, vielleicht aber ahnte, war, dass eine solch perfektionierte Mimesis an den Statuen seiner eigenen Zeitepoche in die Tat umgesetzt wurde. Die Statue des Bacchus in Toulouse (Abb. 6) stammt aus der letzten Phase des Ausbaus der Villa Chiragan, die ebenfalls in das

68 Stähler 1996, 37: Das Kleinformat „erschließt offenbar eine neue, intellektualisierte Aussagedimension der Plastik, indem es vorhandene Wahrnehmungsmöglichkeiten aktiviert.“

69 Damit wird einer Behauptung von Susanne Muth widersprochen: Muth 2007, 341–352. Ebenfalls von einem Paragone der Künste ausgehend, schreibt sie: „Die verschiedenen Formen bildlicher Raumausstattung standen im spätantiken Haus demnach in einem offenkundigen Wettstreit, bei dem die Statuen unweigerlich verlieren mußten“ (351). Die Statuen seien „vergleichsweise langweilig“ (352) und den Fresken und Mosaiken unterlegen, auch weil sie unfähig gewesen seien, den Betrachter in einen imaginären Dialog einzubeziehen (349–350).“ Die hier vorgetragenen Argumente belegen aber genau das Gegenteil. Abgesehen davon, dass wir heute kaum beurteilen können, welche Kunstgattung damals im Auge des Betrachters den Sieg davontrug, besteht der Reiz des Paragone doch vor allem in der Vielfalt und im Kontrastreichtum des ‚Gesamtkunstwerks‘. Die Bildhauerei mit ihrem innovativen Witz hat ihren Beitrag dazu geleistet.

70 Kall. *Ek.* 1, 4, Satyr: Übers. Bäbler/Nesselrath 2006, 18–26, bes. 21 (Zitat). Vgl. Altekamp 1988, 84.



6 Statuette des Bacchus aus der Villa Chiragan;
Toulouse, Musée Saint-Raymond Inv. 30348

4. Jahrhundert n. Chr. datiert.⁷¹ Von der Figur sind nur noch Kopf und Torso erhalten; die Beine knieabwärts, die Unterarme sowie das gesamte Stützwerk mit Ausnahme eines Baumstücks am Hinterkopf fehlen. Mit der erhaltenen Höhe von 0,57 m bleibt die Figur trotzdem klar unterlebensgroß. Auch dieser Bacchus präsentiert seinen Körper in elegantem S-Schwung, in feiner spätklassischer Ponderation mit dem Standbein rechts und dem Spielbein links; den rechten Arm erhoben, den linken abwärts geführt. Sein Körper ist nackt, sein Kopf trägt einen Epheukranz und Weinlaub über den langen, gewundenen seitlichen Haarsträhnen. Schaut man genau, so wird ersichtlich, wie tief diese Details unterschritten sind: Blattkränze, Früchte, Binden und die flatternden Haarlocken werden in à-jour-Technik durch Miniatursteg gestützt. Dadurch entstehen raffinierte feine Schatteneffekte, und die Details wirken lebendig. Die Bruchstellen an der Statue des Bacchus geben zu erkennen, dass auch er mit Beiwerk ausgeschmückt war. Schlussendlich spielte der Bildhauer hier einen seiner größten Trümpfe aus: die Oberflächenwerte des Marmors. In der Regel mit Farbauftrag kombiniert, gewinnen spätantike Statuen durch die Politur feinste sinnliche Qualität. Ein Sfumato der Oberfläche entsteht, die vergleitend, schimmernd oder, um mit Marianne Bergmanns Worten zu sprechen, wie „mit einem durchscheinenden Seidentrikot überzogen“⁷² wirkt. Bei Skulpturen wie dem Bacchus hebt der Hochglanz die erhabene, aber beseelte Schönheit des Haupthelden hervor – er ist göttlich und lebendig zugleich.⁷³

VI CHRISTLICHE IDEALPLASTIK

Kallistratos und seine sophistischen Kollegen waren voller Bewunderung gegenüber der Bildhauerkunst. Und tatsächlich waren rundplastische Götterstatuen in den spätantiken Städten, vor allem in Konstantinopel,

71 Toulouse, Musée Saint-Raymond, Inv. 30348 (inv. 134–137): Bergmann 1999, 51–53. 55. 70–71 Taf. 45,1–2. 52,1; Sterling 2005, 55. 58–59 Abb. 27–28. Aus der Villa von Chiragan, weißer Marmor, H 0,57 m (von den Knien an). Zur Villa und ihrer Ausstattung: Bergmann 1999, 26–43, bes. 32–41 (spätantike Skulptur); Sterling 2005, 49–62.

72 Bergmann 1999, 71.

73 Zu Kallistratos' Vermischung der Topoi der Verlebendigung durch Naturnähe einerseits und göttliche Beseelung andererseits als Inbegriff bildhauerischer Perfektion: Altekamp 1988, 86 f.

allgegenwärtig, nur handelte es sich hauptsächlich um Standbilder aus früheren Zeiten.⁷⁴ Trotz der qualitativ hochwertigen Werke des 4. und frühen 5. Jahrhunderts n. Chr. lässt sich die Tatsache nicht leugnen, dass die Produktion von Statuen zurückging und im 6. Jahrhundert ganz zum Erliegen kam. Dies betraf Porträts und Idealplastik gleichermaßen. Andere Medien und Darstellungsformen wurden nun bevorzugt: ephemere Inszenierungen, rituell benutzte Kleinkunst, zweidimensionale Künste und Textmedien. Viele Gründe sind hierfür angeführt worden: ökonomische Missstände, das Christentum, ein Wandel im Geschmack und in den Wahrnehmungsgewohnheiten, der Drang nach ritualisierter Kommunikation und eindeutigen Botschaften – ohne dass bis dato endgültig eine rundum befriedigende Antwort gefunden worden wäre.⁷⁵

Immerhin hatte es den Versuch gegeben, das idealplastische Konzept der mittleren Kaiserzeit für die christliche Kunst, die sich seit dem 3. Jahrhundert n. Chr. zu etablieren begann, fruchtbar zu machen. Das gewiss prominenteste Beispiel ist der Jonas-Zyklus im Cleveland Museum of Art (Abb. 7–10). Schenkt man der Herkunftsangabe beim Kauf der Stücke 1965 in New York Glauben, so wurden die fünf Statuetten, vier mit Jonas-Szenen und ein guter Hirte, gemeinsam mit drei Paar Porträtbüsten in einem großen Pithos im kleinasiatischen Phrygien gefunden.⁷⁶ Über die Frisuren der Letzteren, insbesondere der Frauenporträts, und aufgrund der gleichen Marmorbeschaffenheit wird – bei aller Unsicherheit – eine Datierung der Fundgruppe in die Zeit um 270 bis 290 n. Chr. nahegelegt⁷⁷. Die vier Jonas-Skulpturen messen zwischen 0,32 und 0,51 m. Ihre Reihenfolge wird durch den Text im Alten Testament vorgegeben. Die Thematik dürfte den Bildhauer vor Herausforderungen gestellt haben, denn sie war in der Plastik vorbildfrei. Möglicherweise hat er sich an den Bildszenen der um 230 n. Chr. aufkommenden Jonas-Sarkophage

⁷⁴ Bassett 2007, 189–197; Vorster 2009, 66–70.

⁷⁵ Zusammenfassend: Bauer/Witschel 2007a, 11–17.

⁷⁶ Cleveland Museum of Art Inv. 65.237–247: Wixom 1967, bes. 77–83; Wixom 1979, 406–411 Nr. 362–368; Hannestad 2007, 282–284 Abb. 5–9 Taf. 77–79.

⁷⁷ Bergmann 1999, 23. Zu den Porträtbüsten: İnan/Alföldi-Rosenbaum 1979, 323–327 Nr. 320–325. Sichere (d. h. datierte) Vergleichsbeispiele zur Verifizierung der Datierung gibt es nicht, sieht man von Sarkophagreliefs ab. Methodisch fehlen wegen der ungesicherten Materiallage die Bewertungsmaßstäbe. Insofern liefern die mutmaßlichen Porträt-„Beifunde“ nach wie vor das am nächsten liegende Argument. Zur methodischen Aporie: Schade 2008, 72–87, bes. 77–78.

orientiert.⁷⁸ Die erste Szene zeigt Jonas, der vom Meerungeheuer verschlungen wird (Abb. 7), die zweite das Ausspeien desselben durch das Ketos (Abb. 8). Beiden Statuetten ist noch der für das 3. Jahrhundert n. Chr. mittlerweile seltene Vorzug der Mehransichtigkeit zu eigen. Hierin liegt auch der Witz der Figuren: Der Betrachter wird dazu angeregt, um die Figuren herumzuschauen. In der ersten Szene entdeckt er dann an dem halb verschlungenen menschlichen Wesen dessen männliche Genitalien. Jonas wird also auf geradezu burleske Weise vom Ketos verspeist. Postwendend – so die zweite Szene – speit es diesen wieder aus. In kühnen dreidimensionalen Bildentwürfen realisierte der Bildhauer das Affekthafte der Szenerie unter reichlichem Einsatz von Stützen und Stegen. Solches Stützwerk, das gerade in der spätantiken Plastik inflationär zum Einsatz kam, war ein weiteres Mittel, die Grenzen des starren Materials zu überwinden und dessen mimetisches Potential zu erweitern.

Auf die Ausspeigung folgt das Jonas Ruhe in der Kürbislaube (Abb. 9) und schließlich derselbe beim Gebet (Abb. 10). Die ikonographischen Schemata dieser beiden Darstellungen belegen ihre Abhängigkeit von den Sarkophagbildern.⁷⁹ Der Bildhauer ‚schälte‘ die Szenen gewissermaßen aus der zweidimensionalen, reliefhaften Gestaltung heraus und machte sie zu Einzelskulpturen. Zwar verzichtete er hier – anders als bei den Ketos-Szenen – auf die dritte Dimension, doch reicherte er die Szenen mit jenen Elementen an, die wiederum das bildhauerische Konzept der mittleren Kaiserzeit bereithielt. So ist in der Ruheszene die Plinthe detailreich als Felsgestein mit ausgebreitetem Tuch ausgestaltet und das Blattgeäst der Laube besticht als filigranstes à-jour-Werk. Der betende Jonas wiederum steht auf einer profilierten Plinthe nach Art der antoninisch-severischen Zeit. Die typische figurative Anreicherung findet sich schließlich im Bild des Guten Hirten, das zusammen mit der Jonas-Gruppe gefunden wurde. Die Hauptfigur trägt hier nicht nur das obligatorische Schaf auf den Schultern, vielmehr tummelt sich um ihn herum, an Plinthe, Stock und Stütze, eine Miniatur-Schafherde.⁸⁰

Leider ist unbekannt, wie die Figuren zueinander arrangiert waren. Durch den mutmaßlichen Vorbildcharakter der Sarkophage und die

⁷⁸ Vgl. Koch 2000, 54 f. Abb. 11–12. 14.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Cleveland Museum of Art Inv. 65.241, H 0,50 m: Hannestad 2007, 282 Taf. 78 Abb. 5. Zu den Deutungen des Schafräger-Motivs: siehe die Katalogbeiträge in Ensoli / La Rocca 2000, 631–634 Nr. 338–343; Taylor 2002, 47–59.



7 Statuette aus dem Jonas-Zyklus: Jonas wird vom Meerungeheuer verschlungen; Cleveland Museum of Art Inv. 65.237



8 Statuette aus dem Jonas-Zyklus: Jonas wird vom Meerungeheuer ausgespien; Cleveland Museum of Art Inv. 65.238

damit verbundene Multiplikation der Hauptfigur gelang es dem Bildhauer, die Rundplastik als kontinuierende Darstellungsfolge erlebbar und die Handlung ‚lesbar‘ zu machen.⁸¹ Unterstützt wird die Bildnarration durch die Details und Überraschungseffekte der Einzelskulpturen.

81 Neben den Sarkophagen entstand in der Spätantike als Mischvariante aus Relief und Rundplastik das gesockelte Relief. Ein Exemplar in New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 1877,77.7, zeigt ebenfalls Jonas-Szenen in kontinuierender Darstellungsweise, angeordnet gemäß der hebräischen Leserichtung von rechts nach links: Dinkler 1979, 411 f. Nr. 369.

Hierfür wurde aus dem originären Erfahrungsspektrum der Idealplastik geschöpft.

Noch im 4. Jahrhundert n. Chr. dürfte es eine Perspektive für eine ‚christliche Idealplastik‘ gegeben haben, wie auch die bekannte Christusstatue im Museum Nazionale Romano nahelegt.⁸² Eusebius von Caesarea will auf öffentlichen Plätzen in Konstantinopel und in Caesarea Philippi die Statuen des Propheten Daniel mit den Löwen, des guten Hirten und Christus mit der Blutflüssigen gesehen haben.⁸³ Wenngleich der Theologe hier einem Missverständnis aufsaß – es handelte sich wohl eher um pagane Plastik,⁸⁴ so belegen seine Fehldeutungen doch immerhin die Denkbarkeit christlicher Idealskulptur. Allerdings nahm die Entwicklung

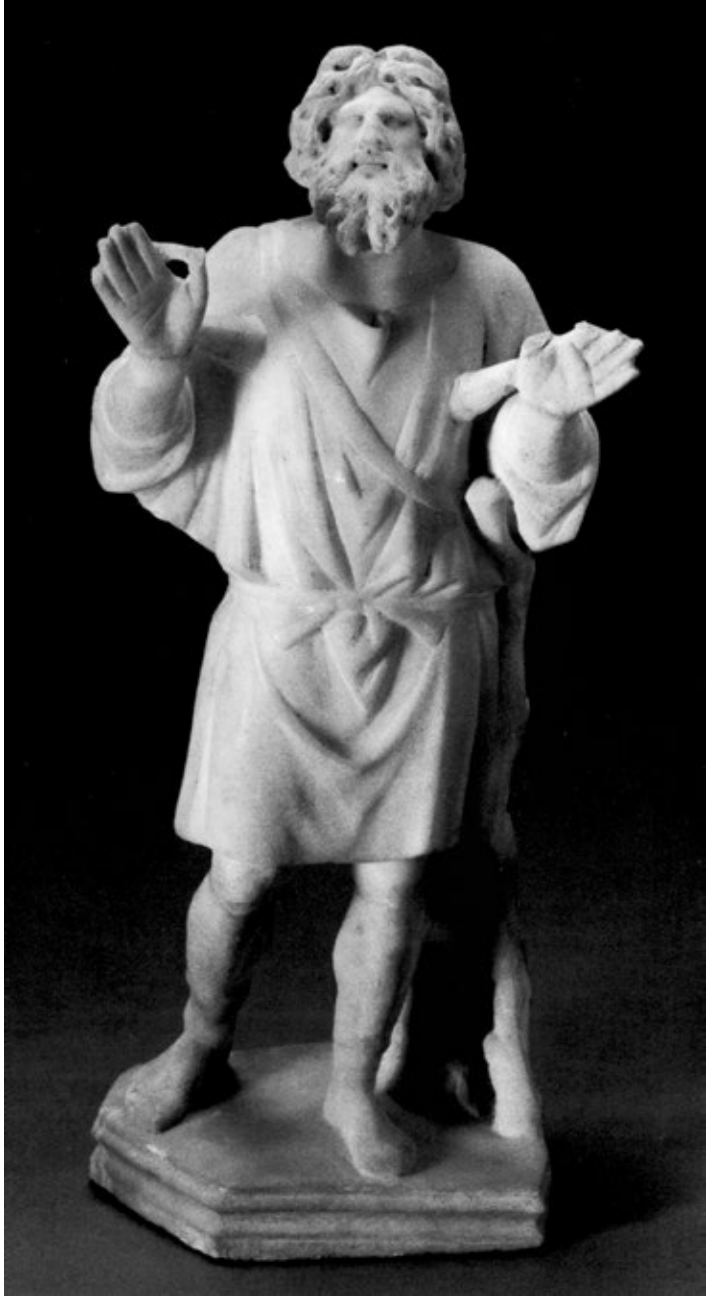


9 Statuette aus dem Jonas-Zyklus: Jonas ruht in der Kürbislaube; Cleveland Museum of Art Inv. 65.239

⁸² Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo Inv. 61565, H 0,72 m (mit Stuhl), Körper aus feinkristallinem, Stuhl aus grobkristallinem weißen Marmor: Giuliano 1979, 325 Nr. 192 (A. Dayan); Kiilerich, Torp 1994, 312 Taf. 60,1; Dresken-Weiland 1998, 45–46 Nr. 132 Taf. 47,4–6; Bergmann 1999, 47–48 Taf. 40,1,2. 76,4; Ensoli / La Rocca 2000, 650 f. Nr. 362 (M. Sapelli); Sterling 2005, 98, 100 Abb. 47.

⁸³ *Vita Constantini* 3, 49; *Historia Ecclesiastica* 7, 18.

⁸⁴ Vgl. Bauer/Witschel 2007a, 14; Stewart 2007, 31–32.



10 Statuette aus dem Jonas-Zyklus: Jonas beim Gebet;
Cleveland Museum of Art Inv. 65.240

einen anderen Weg: Die Darstellungen wurden immer flacher und bald durch Malerei und Mosaik ersetzt; das rundplastische Bildwerk hatte nur noch als kleine bronzene Geratfigur eine Chance.⁸⁵

VII ZUSAMMENFASSUNG

Die mittlere Kaiserzeit war im Sinne artifizierter Reflexion eine der kreativsten Phasen der antiken Bildhauerkunst. Für Götterstatuen und mythologische Skulpturen wurden ausgefeilte, Ikonographie wie Stilisierung betreffende und teils kontrastierende ästhetische Konzepte entwickelt, indem etwa eine göttliche Hauptfigur in numinoser Schönheit zur Schau gestellt wurde, umringt von dynamisch agierendem, Geschichten ‚erzahlendem‘ plastischen Beiwerk. Geistiger Nährboden hierfür war jene intellektuelle Strömung, die man heute mit dem Begriff der sogenannten zweiten Sophistik zu fassen versucht. Das neue ästhetische Konzept der mittleren Kaiserzeit erfreute sich großer Beliebtheit im Bereich luxuriöser Haus- und Villenausstattungen, erfüllte aber gleichsam Ansprüche an religiöse Praktiken, zum Beispiel in den sich damals ausbreitenden Mysterienkulten. Auch zeitlich erwies sich das neue Konzept als Erfolgsrezept: Selbst zu Zeiten nachlassender Produktion rundplastischer Werke prägte es das bildhauerische Schaffen vom 3. Jahrhundert n. Chr. bis weit in die Spätantike hinein und lieferte – allen Lamenti zum Trotz – Impulse sogar für die frühe christliche Idealplastik.

LITERATURVERZEICHNIS

Altekamp 1988 Altekamp, Stefan: Zu den Statuenbeschreibungen des Kallistratos. In: *Boreas* 11 (1988), 77–154.

Bäbler/Nesselrath 2006 Bäbler, Balbina / Nesselrath, Heinz-Günther: *Ars et Verba. Die Kunstbeschreibungen des Kallistratos*. München/Leipzig 2006.

Bassett 2007 Bassett, Sarah: *Ancient Statuary in Fourth-Century Constantinople: Subject, Style, and Function*. In: *Bauer/Witschel 2007*, 189–291.

Bauer/Witschel 2007 Bauer, Franz Alto / Witschel, Christian (Hrsg.), *Statuen in der Spätantike*. Wiesbaden 2007.

85 Vor allem als Verzierung von Bronzelampen: z. B. *Ensoli / La Rocca* 2000, 453 Nr. 41; *Franken* 2007, 214 Abb. 9 a. b mit Anm. 52 (mit Beispielen und weiterer Literatur).

- Bauer/Witschel 2007a** Bauer, Franz Alto / Witschel, Christian: Statuen in der Spätantike. In: Bauer/Witschel 2007, 1–24.
- Baumbach 2002** Baumbach, Manuel: Eunapios. In: DNP Bd. 12,2. Stuttgart 2002, 959–960.
- Benediktson 2000** Benediktson, D. Thomas: Literature and Visual Arts in Ancient Greece and Rome. Norman 2000.
- Bergmann 1999** Bergmann, Marianne: Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike. Wiesbaden 1999.
- Bielefeld 1956** Bielefeld, Erwin: Zum Problem der kontinuierlichen Darstellungsweise. In: AA (1956), 29–34.
- Borg 2004** Borg, Barbara E. (Hrsg.): Paideia: The World of the Second Sophistic. Berlin / New York 2004.
- Bowersock 1990** Bowersock, Glen W.: Hellenism in Late Antiquity. Ann Arbor 1990.
- Bowie 1999** Bowie, Ewan: Kallistratos. In: DNP Bd. 6. Stuttgart 1999, 207–208.
- Bowie 2000** Bowie, Ewan: Philostrat 5. In: DNP Bd. 9. Stuttgart 2000, 887–894.
- Bowie 2002** Bowie, Ewan: Zweite Sophistik. In: DNP Bd. 12,2. Stuttgart 2002, 851–857.
- Chaisemartin/Örgen 1984** Chaisemartin, Nathalie de / Örgen, Emel: Les documents sculptés de Silahtaraga. Paris 1984.
- Clauss 1990** Clauss, Manfred: Mithras. Kult und Mysterien. München 1990.
- Davies 1986** Davies, Malcolm: A Convention of Metamorphosis in Greek Art. In: JHS 106 (1986), 182–183.
- Dinkler 1979** Dinkler, Erich: In: Weitzmann 1979, 411–412, Nr. 369.
- Dresken-Weiland 1991** Dresken-Weiland, Jutta: Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit. Vatikanstadt 1991.
- Dresken-Weiland 1998** Dresken-Weiland, Jutta: Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, Bd. 2. Mainz 1998.
- Easterling/Miles 1999** Easterling, Pat / Miles, Richard: Dramatic Identities: Tragedy in Late Antiquity. In: Richard Miles (Hrsg.), Constructing Identities in Late Antiquity. London 1999, 95–111.
- Ensoli / La Rocca 2000** Ensoli, Serena / La Rocca, Eugenio (Hrsg.): Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Ausstellungskatalog Rom. Rom 2000.
- Filges 1999** Filges, Axel: Marmorstatuetten aus Kleinasien: Zur Ikonographie, Funktion und Produktion antoninischer, severischer und späterer Idealplastik. In: IstMitt 49 (1999), 377–430.
- Fornaro 2000** Fornaro, Sotera: Nonnos. In: DNP Bd. 8. Stuttgart 2000, 995–998.
- Franken 2007** Franken, Norbert: Zwei ‚Philosophen‘-Statuetten vom Caelius – oder: vom Nutzen römischer Bronzen für die Portraitforschung. In: JdI 122 (2007), 201–221.

- Froning 1988** Froning, Heide: Anfänge der kontinuierenden Bilderzählung in der griechischen Kunst. In: *JdI* 103 (1988), 169–199.
- Fuchs 1999** Fuchs, Michaela: In hoc etiam genere graeciae nihil cedamus. Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jahrhundert v. Chr. Mainz 1999.
- Gazda 1981** Gazda, Elaine K.: A Marble Group of Ganymede and the Eagle from the Age of Augustine. In: John H. Humphrey (Hrsg.), *Excavations at Carthage 1977 conducted by the University of Michigan* 4. Ann Arbor 1981, 125–178.
- Giuliano 1979** Giuliano, Antonio: Museo Nazionale Romano. *Le Sculture* I 1. Rom 1979.
- Giuliani 2003** Giuliani, Luca: Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst. München 2003.
- Hannestad 1994** Hannestad, Niels: Tradition in Late Antique Sculpture. Conservation – Modernization – Production. Aarhus 1994.
- Hannestad 2007** Hannestad, Niels: Late Antique Mythological Sculpture. In Search of a Chronology. In: Bauer/Witschel 2007, 282–284.
- Hebert 1983** Hebert, Bernhard D.: Spätantike Beschreibung von Kunstwerken. Archäologischer Kommentar zu den Ekphraseis des Libanios und Nikolaos. Graz 1983.
- Hölscher 1987** Hölscher, Tonio: Römische Bildsprache als semantisches System. Heidelberg 1987.
- Hollinshead 2002** Hollinshead, Mary B.: Extending the Reach of Marble: Struts in Greek and Roman Sculpture. In: Elaine K. Gazda (Hrsg.), *The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*. Ann Arbor 2002, 117–152.
- Huld-Zetsche 1986** Huld-Zetsche, Ingeborg: *Mithras in Nida-Heddernheim*. Frankfurt a. M. 1986.
- İnan/Alföldi-Rosenbaum 1979** İnan, Jale / Alföldi-Rosenbaum, Elisabeth: Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde. Mainz 1979.
- Kennedy 1994** Kennedy, George A.: *A New History of Classical Rhetoric*. Princeton / N. J. 1994.
- Kiilerich/Torp 1994** Kiilerich, Bente / Torp, Hjalmar: Mythological Sculpture in the Fourth Century A. D.: The Esquiline Group and the Silahtaraga Statues. In: *IstMitt* 44 (1994), 307–316.
- Kaltsas 2002** Kaltsas, Nikolaos: *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*. Los Angeles 2002.
- Koch 2000** Koch, Guntram: *Frühchristliche Sarkophäge*. München 2000.
- Korenjak 2000** Korenjak, Martin: *Publikum und Redner. Ihre Interaktion in der sophistischen Rhetorik der Kaiserzeit*. München 2000.
- Moltesen 2000** Moltesen, Mette: The Esquiline Group: Aphrodisian Statues in the Ny Carlsberg Glyptotek. In: *AntPl* 27 (2000), 111–131.
- Morricone 1950** Morricone, Luigi: Scavi e ricerche a Coa (1935–43). *Relazione Preliminare*. In: *BdA* 35 (1950), 219–246.

- Müller 1929** Müller, Valentin Kurt: Die Typen der Daphnedarstellungen. In: *RM* 44 (1929), 59–86.
- Muth 2007** Muth, Susanne: Das Manko der Statuen? Zum Wettstreit der bildlichen Ausstattung im spätantiken Wohnraum. In: Bauer/Witschel 2007, 341–355.
- Muthmann 1951** Muthmann, Fritz: Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken. Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Kopistentätigkeit. Heidelberg 1951.
- Penella 1990** Penella, Robert J.: *Greek Philosophers and Sophists in the Fourth Century A. D.* Leeds 1990.
- Penella 2000** Penella, Robert J.: *The Private Orations of Themistius.* Berkeley u. a. 2000.
- Pochmarski 1990** Pochmarski, Erwin: Dionysische Gruppen. Eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs. Wien 1990.
- Schade 1998** Schade, Kathrin: Die zwei Gesichter der Berliner Knöchelspielerin. In: *JbBerlMus* 40 (1998), 187–198.
- Schade 2007a** Schade, Kathrin: Ein Paragone der Künste. Betrachtungen zur Idealplastik der mittleren Kaiserzeit. In: *JdI* 122 (2007), 163–200.
- Schade 2007b** Schade, Kathrin: Passierschein ins Paradies. Mysterienkulte und das Jenseits. In: Kathrin Schade und Stefan Altekamp (Hrsg.), *Zur Hölle. Eine Reise in die antike Unterwelt. Begleitbuch zur Ausstellung im Pergamonmuseum.* Berlin 2007, 110–115.
- Schade 2008** Schade, Kathrin: Die Archäologie. In: Klaus-Peter Johne (Hrsg.), *Die Zeit der Soldatenkaiser. Krise und Transformation des Römischen Reiches im 3. Jahrhundert n. Chr. (235–284)*, Bd. I. Berlin 2008, 59–87.
- Schäfer 2005** Schäfer, Alfred: Durchbrochen gearbeitete Weihreliefs aus Dakien. In: *Akten des VIII. Internationalen Kolloquiums über Probleme des Provinzialrömischen Kunstschaffens.* Zagreb 2005, 337–342.
- Schäfer 2008** Schäfer, Alfred: Ein donauländisches Weiherelief aus dem römischen Köln. In: *Kölner Museumsbulletin* 1 (2008), 60–67.
- Schlesier 2001** Schlesier, Renate: Dionysos in der Unterwelt. Zu den Jenseitskonstruktionen der bakchischen Mysterien. In: Ralf von den Hoff und Stefan Schmidt (Hrsg.), *Konstruktion von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* Stuttgart 2001, 157–171.
- Schmitz 1997** Schmitz, Thomas: *Bildung und Macht. Zur sozialen und politischen Funktion der zweiten Sophistik in der griechischen Welt der Kaiserzeit.* München 1997.
- Schröder 1989** Schröder, Stephan F.: *Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios. Studien zur Bildformulierung und Bildbedeutung in späthellenistisch-römischer Zeit.* Rom 1989.
- Sharrock 1996** Sharrock, Alison: *Representing Metamorphosis.* In: Jas Elsner (Hrsg.), *Art and Text in Roman Culture.* Cambridge 1996, 103–130.
- Shepherd 1998** Shepherd, John D. (Hrsg.): *The Temple of Mithras, London: Excavations by W. F. Grimes and A. Williams at the Walbrook.* London 1998.

- Smith 1904** Smith, Arthur Hamilton: A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities. British Museum III. London 1904.
- Stähler 1996** Stähler, Klaus: Zur Bedeutung des Formats. Münster 1996.
- Stewart 2007** Stewart, Peter: Continuity and Tradition in Late Antique Perceptions of Portrait Statuary. In: Bauer/Witschel 2007, 27–42.
- Stirling 1996** Sterling, Lea M.: Divinities and Heroes in the Age of Ausonius: a Late-Antique Villa and Sculptural Collection at Saint-Georges-de-Montagne (Gironde). In: RA (1996), 103–143
- Stirling 2005** Sterling, Lea M.: The Learned Collector. Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul. Ann Arbor 2005.
- Stirling 2007** Sterling, Lea M.: Statuary Collecting and Display in the Late Antique Villas of Gaul and Spain: A Comparative Study. In: Bauer/Witschel 2007, 307–321.
- Taylor 2002** Taylor, Alice: The Problem of Labels: Three Marble Shepherds in nineteenth-century Rome. In: Elaine K. Gazda (Hrsg.), The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity. Ann Arbor 2002, 47–59.
- Todd 2002** Todd, Robert: Themistios. In: DNP Bd. 12,1. Stuttgart 2002, 303–305.
- Töchterle 1998** Töchterle, Karlheinz: Leser als Zuschauer: Inszenierung und Arrangement im antiken Roman. In: Kulturerbe und Bibliotheksmanagement. Festschrift für Walter Neuhauser. Innsbruck 1998, 271–284.
- von den Hoff 2004** von den Hoff, Ralf: Horror and Amazement: Colossal Mythological Statue Groups and the New Rhetoric of Images in Late Second and Early Third Century Rome. In: Borg 2004, 105–129.
- Vorster 2004** Vorster, Christiane: Der Kopf einer Göttin im Vatikan als Beispiel theodosianischer Bildhauerkunst. In: BMonMusPont 24 (2004), 113–153.
- Vorster 2009** Vorster, Christiane: Heidnische Götter und christliche Kaiser. Zu Herstellung und Funktion mythologischer Skulpturen in der Spätantike. In: Stephan F. Schröder (Hrsg.), Verwandelte Götter. Antike Skulpturen des Museo del Prado zu Gast in Dresden. Madrid 2009, 66–81.
- Weißberger 1999** Weißberger, Michael: Libanios. In: DNP Bd. 7. Stuttgart 1999, 129–132.
- Weitzmann 1979** Weitzmann, Kurt (Hrsg.): Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art – Third to Seventh Century. Ausstellungskatalog New York. New York 1979.
- Whitmarsh 2005** Whitmarsh, Tim: The Second Sophistic. Oxford 2005.
- Wickhoff 1912** Wickhoff, Franz: Römische Kunst. Die Wiener Genesis. Berlin 1912.
- Wixom 1967** Wixom, William D.: Early Christian Sculptures at Cleveland. In: BClevMus 54,3 (1967), 67–88.
- Wixom 1979** Wixom, William D.: Katalogbeiträge. In: Weitzmann 1979, 406–411 Nr. 362–368.

Wrede 1972 Wrede, Henning: Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig. Berlin 1972.

Zagdoun 1981 Zagdoun, Mary-Anne: Ampelos. In: LIMC I. Zürich/München 1981, 689–690.

Zanker 1974 Zanker, Paul: Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit. Mainz 1974.

ABBILDUNGSNACHWEISE

1. 1a Museumsfoto © British Museum – Nr. 261595 / AN521670001

2 Foto: Dietrich Boschung

3 Foto: Hans-Rupprecht Goette

4 Museumsfoto © Museum of London

5 bpk / RMN – Grand Palais (Nr. 00102010), Hervé Lewandowski

6 Collections du MSR. © J.-F. Peiré

7-10 Nach: Hannestad 2007, Taf. 77–79 Abb. 5–9

MARION EUSKIRCHEN

EROTISIERUNG WEIBLICHER GÖTTER IN DER MITTLEREN KAISERZEIT

Woran denken (klassische) Archäologen beim Thema Erotik?¹ Vielleicht an das Meisterwerk des Praxiteles, das schon in der Antike mit dem Thema Erotik verbunden war: die Statue der Aphrodite von Knidos.² Für dieses Kultbild besaß die Tempelcella zwei Türen, um den Blick auf die Vorder- und die Rückansicht der Göttin zu ermöglichen. Einsichten, die der Insel Knidos Besucherströme sicherte.

Damals wie heute bewegt man sich bei der Definition von Erotik auf dünnem Eis. Erotik ist schillernd, schwer zu fassen und subjektiv. So individuell der Betrachter, so individuell ist die Sensibilität für erotische Reize: Erotik liegt buchstäblich im Auge des Betrachters. Dies macht es schwierig, dem Thema Erotik in der römischen Bildniskunst gerecht zu werden, sieht man einmal von derb-bukolischen Motiven ab.³ Empfand der antike Betrachter Darstellungen des nackten oder kaum bekleideten Körpers aufreizender als einen durch raffinierte Gewanddrapierung oder Pose betonten Körperteil? Machte er dabei einen Unterschied zwischen Göttern und Menschen? Anders gefragt, entzog sich ideale oder göttliche Nacktheit⁴ etwa der Sinnlichkeit? Eine Antwort in römischer Zeit, im 2. Jahrhundert n. Chr., gibt Lukian. In seinem *Gespräch über die Liebe* beschreibt er den Blick auf die knidische Aphrodite als ein Ereignis,

1 Für fruchtbare Diskussion des Themas danke ich Beate Schneider, für hilfreiche Hinweise Alfred Schäfer. Peter Noelke verdanke ich den Hinweis auf die Erstpublikation der Kölner Minerva (s. unten von Hesberg 2004).

2 Kunsthalle Basel: <http://www.skulpturhalle.ch/sammlung/highlights/2008/10/knidia.html> – Abb. 2 (letzter Zugriff: 7.5.2014).

3 von Hesberg 2003.

4 Himmelmann 1996, bes. 99.



1 Minerva, Typus Dresden-Bologna, sogenannte Athena Lemnia, Vorderansicht; Staatl. Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung Inv. Hm 50



2 Minerva, Typus Dresden-Bologna, sogenannte Athena Lemnia, Rückansicht; wie Abb. 1

bei dem sich Religion und Sinnlichkeit, ästhetischer Kunstgenuss und Voyeurismus miteinander verknüpfen.⁵

Solche Begrifflichkeiten beeinflussten in der römischen Kaiserzeit wohl u. a. Bildfassungen einer Göttin, die wir normalerweise nicht in einer Reihe mit Aphrodite-Venus sehen: die der Athena-Minerva. Athena steht in homerischer Zeit im deutlichen Gegensatz zu Aphrodite. Ihre Werke sind die Kriegs-, Handwerks- und häusliche Kunst und nicht das „süße Verlangen“.⁶

Doch Sichtweisen ändern sich offenbar spätestens in den Vorstellungsformen der mittleren Kaiserzeit. So lässt Lukian die Göttin Minerva als tanzende Schönheit mit blaugrünen Katzenaugen erscheinen, heiß begehrt von Hephaistos.⁷ Eine literarische Freiheit, mit der der Satiriker sicher mehr den Geschmack seiner Zeitgenossen im 2. Jahrhundert n. Chr. traf als mit der traditionellen Vorstellung von der strengen Göttin mit grauen Eulenaugen.⁸

In der bildlichen Darstellung der Minerva scheint sich in der römischen Kaiserzeit teilweise eine vergleichbare Änderung abzuzeichnen: Neben der herrschenden klassischen Auffassung der jungfräulich-strengen, androgyn-athletischen, überwiegend durch stoffreich schwere Gewänder und die Aegis mehr oder minder blockhaft verhüllten Zeus-tochter (Abb. 1–2) gibt es bisweilen deutlich modifizierte, erotischere Darstellungen der Minerva.

I MINERVA

Ausgangspunkt dieser Überlegungen ist eine Minervastatue im Römisch-Germanischen Museum Köln (Abb. 3–5).⁹ Der in zwei Teile gebrochene Kalksteintorso der Göttin kam 1976 bei Ausgrabungen in Köln-Deutz zu Tage. Er gehört zu den zahlreichen Denkmälern des römischen Köln, die für den Bau des spätantiken Brückenkastells Divitia spoliiert worden sind. Die noch 0,67 m hoch erhaltene Statue ist mit einer zu rekonstruierenden Höhe von ca. 1,20 m unterlebensgroß. Bei der in der 2. Hälfte des

⁵ Lukian. *Erotes* XIII: Übers. Licht 1920, 69–71.

⁶ Hom. Hym. V: Übers. Weiher 1970, 93–95.

⁷ Lukian. *Theon dialogoi* VIII: Übers. Wieland 1981, 284–286.

⁸ Hom. Hym. XXVIII, 127. (s. Anm. 6).

⁹ Inv. 76,472.5. Kalkstein, H 0,674 m, B 0,27 m, T 0,185 m.

2. Jahrhunderts n. Chr. entstandenen Figur könnte es sich um ein Weihgeschenk handeln.¹⁰



3 Minerva Köln, Dreiviertelansicht von hinten; Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv. 76,472.5

10 von Hesberg 2004 mit abweichender Datierung in die frühe Kaiserzeit.



4 Minerva Köln, Rückansicht

Das 2011 für die Ausstellung *Divitia-Deutz* des Römisch-Germanischen Museums Köln in einer Spolien-Installation gezeigte Stück überraschte in der Autopsie: Die allansichtig gearbeitete Figur zeigt auf ihrer Rückseite – eine Minerva mit schönem Po! (Abb. 3–4).



5 Minerva Köln, Vorderansicht

Im Kreuz lenken zwei V-förmige Falten den Blick auf das unter dem straff gezogenen Stoff nackt wirkende Gesäß der Göttin, das der schräg über den Rücken geführte, umgeschlagene wulstige Mantelsaum zu einem kleinen Teil verdeckt und damit raffiniert akzentuiert. Auch eine mitten

unter dem Gesäß ansetzende, breit-gratige Falte betont die Glätte und die Zweiteilung dieses Körperteils und hebt, gemeinsam mit zwei weiteren parallelen wulstigen Falten schräg zur linken Körperseite führend, den glatten Oberschenkel des Spielbeins hervor. In der schrägen Seitenansicht erklärt sich der in der rückwärtigen Frontalansicht nicht recht verständliche Faltenwurf (Abb. 3).

Die Vorderansicht der Göttin (Abb. 5) ist durch Peplos und Mantel traditionell verhüllt, die Brust verbirgt sich unter der geschuppten Aegis mit dem Gorgoneion. Offene Haarsträhnen fallen im Nacken über den Rücken. Mit ihrer erhobenen rechten Hand wird sich Minerva auf die Lanze gestützt, mit ihrer linken Hand wohl den am Boden abgestellten Schild gehalten haben. Auf die S-förmige Umrisslinie der schlanken Göttin mit ausschwingender rechter Hüfte und linkem vorgesetzten Spielbein wird noch zurück zu kommen sein.

Ähnlich hübsche Rückansichten der Minerva finden sich auf zwei stadtrömischen Sarkophagreliefs mit dem Raub der Persephone. Auf einem Fragment im Museo Nazionale Romano (um 170/180 n. Chr.)¹¹ ist im Dreiviertelprofil die Göttin von hinten zu sehen, wie sie Hades zurückzuhalten versucht. Ihr Gesäß erscheint nicht ganz so entblößt wiedergegeben wie bei der Kölner Minerva, dafür aber ihr vorgesetztes rechtes Bein. V-förmige Falten oberhalb des Gesäßes finden sich hier ebenso wie flache breite, tief gemuldete Falten darunter, die jedoch steil herabfallend die glatten Körperflächen kontrastieren und betonen. Auch hier quillt ein breiter Haarschopf unter dem Helm auf den Rücken herab.

Deutlicher noch zeichnet sich das Gesäß der Göttin auf dem Persephone-Sarkophag der Villa Albani vom Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr. ab.¹² Weniger plastisch als auf dem vorgenannten Relief, scheint dies der fast frontalen Rückansicht und weniger der abweichenden Faltenkonzeption geschuldet. Bemerkenswert ist in der Bildkomposition die Korrespondenz zwischen der Rückansicht der Minerva und der Rückansicht des vor ihr zurückweichenden Unterweltgottes mit dem nackten Unterkörper.

Die durch den ausgeprägten Hüftschwung S-förmige Silhouette der Kölner Minerva führt zu einer Reihe von Darstellungen der Göttin mit sogenannter eingestützter Hand.¹³ Zu ihnen zählt die Bronzestatuetten der Göttin aus Waldenburg aus dem späten 2. Jahrhundert n. Chr.¹⁴ Unter

¹¹ Sichtermann/Koch 1975, Nr. 59 Taf. 147.1.

¹² Canciani 1984, 1106 Nr. 437.

¹³ Zum Motiv Leibundgut 1980, 51.

¹⁴ Kaufmann-Heinimann 1977, 65 Nr. 65 Taf. 66–67.

teils doppelten Stoffschichten treten nicht nur Bauch, Beine, Po, sondern auch der Busen deutlich sichtbar hervor. Schmuckstückartig hängt das Gorgoneion zwischen den Brüsten der gewappneten Minerva.

Dieser Statuette schließt sich in der Rückansicht die Bronzefigur der Minerva aus Lussy gleicher Zeitstellung an.¹⁵ Während sich hier das Gesäß wieder deutlich plastisch unter den Gewandlagen abzeichnet und durch die steilen Faltengrade des schräg geführten Mantels gerahmt wird, ist in der Vorderansicht die gelängte S-förmige Silhouette durch die Drapierung des Mantels gewohnt blockhaft überprägt.

Die ungewöhnliche, unterschwellig sinnliche Körperbetonung durch Gewandbehandlung und Pose (nach A. Leibundgut „geziert gekünstelt“¹⁶) bei den vorgestellten beiden Minerva-Statuetten aus der Schweiz erklärt sich womöglich aus der Verwendung eines Grundtypus für weibliche Götterfiguren, die Bronzwerkstätten variabel einsetzten. Bei der Göttertrias aus Muri konnte dies nachgewiesen werden.¹⁷ Für Juno und Minerva wurde derselbe Typus verwendet. Variiert wurden nur Kopf und Aegis. Auffällig ist besonders, dass die linke Brust der Minerva genauso plastisch „[...] unter dem Mantelstoff hervortritt wie bei Juno, obwohl sie eigentlich wie auf der rechten Seite durch die Aegis versteckt sein müsste.“¹⁸

Teil einer Kapitولينischen Trias ist auch die Minerva auf einem Musensarkophag aus Florenz in New York aus dem 2. Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr.¹⁹ Die mit Helm, Lanze und Aegis gerüstete Göttin, die als linke Randfigur das Relieffeld abschließt, steht aufreizend lässig im Ruhegestus mit überkreuztem linken Bein, die Hand in die Hüfte gestützt. Die Hand scheint den Gewandstoff über dem Leib glatt gezogen zu haben.²⁰ Der im flachen Bogen von ihrer linken Schulter zur rechten Hüfte gezogene Mantel lenkt den Blick auf das entblößt wirkende Schamdreieck, das die tief gekerbte Leiste links begrenzt.

¹⁵ Leibundgut 1980, 51 Nr. 45 Taf. 62–65.

¹⁶ Ebd., 51.

¹⁷ Ebd., 46 Nr. 42 (Juno) Taf. 54–56. 48 Nr. 43 (Minerva) Taf. 57–59.

¹⁸ Ebd., 48.

¹⁹ Canciani 1984, 1094 Nr. 285; Minerva im Ruhegestus auch auf einem Musensarkophag in München, Glyptothek Inv. 326 (um 180 n. Chr.), hier aber in der Mitte des Bildfeldes und weniger entblößt wirkend: Fuchs 2002, 90–94 Abb. 211–215.

²⁰ Zu dieser Art der Gewandraffung vgl. eine Bronzefigur der Minerva aus Neumagen: Menzel 1966, 29 Nr. 59 Taf. 28.

Den für Minerva selten belegten Ruhegestus bildet auch ein provinzialrömisches Relieffragment aus Worms ab.²¹ Die Göttin stützt die Hand hier nicht ein. Sie hält in beiden Händen Lanze und Schild. Das Relief aus dem 2./3. Jahrhundert n. Chr. führt deutlich vor Augen, dass Minerva auch schöne Beine hat. Die eigenwillige, ornamental geprägte Auffassung des Gewandes – die wulstigen Gewandsäume weisen eigentlich auf dicke Stoffe hin – hebt den Leib deutlich hervor und lässt die Beine der Göttin wie nackt erscheinen.

Schließlich sei der Blick auf den nach landläufiger Meinung wichtigsten Teil der weiblichen Anatomie, den Busen, gelenkt. Dass die Aegis der Hervorhebung des Busens nicht hinderlich sein muss, sondern im Gegenteil als betonendes Element dienen kann, zeigt dezent aber augenfällig die Minerva der Kapitolinischen Trias aus Trier.²² Die Brüste der thronenden Göttin treten deutlich modelliert unter der geschuppten Rüstung hervor, besonders akzentuiert durch den Doppelbogen des unteren Aegissaumes, der zwischen den Brüsten wie eine Brosche das kleine Gorgoneion trägt. Diese Akzentuierung lenkt die Augen des Betrachters deutlich auf Minerva, obwohl der Busen der Juno vergleichbar schön geformt ist.

Der Trierer Minerva aus dem späten 2. Jahrhundert n. Chr. steht motivisch und zeitlich die Bronzestatuette der thronenden Minerva aus Euskirchen-Friesheim in Köln nahe (Abb. 6).²³ Auch bei dieser, insgesamt körperbetonter angelegten und bewegteren Figur, die auf hellenistische Formensprache zurückgreift,²⁴ hebt die Aegis, hier sehr viel differenzierter gestaltet als bei dem Trierer Relief, die Brüste ins Blickfeld. Die Brustwarzen werden dabei von kleinen, sich windenden Schlangen umspielt – ein Motiv, das weitere Minervadarstellungen dieser Zeit in Rom und in den Provinzen aufweisen.

Das Motiv wird bei einer silbernen Statuette der Minerva aus Schweizer Privatbesitz noch gesteigert.²⁵ Hier visualisieren die Köpfe der Schlangen die Brustwarzen unter der verhüllenden Aegis. Die Figur ist ansonsten traditionell unbewegt und streng verhüllt. Jedoch lenken die ornamentartigen, V-förmig aufgelegten Falten, die sich nicht zwingend aus der

²¹ Boppert 1998, 65 Nr. 32 Taf. 36.

²² Binsfeld *et al.* 1988, 160–162 Taf. 78–79; anschauliches Detailfoto in: Fundstücke 2009, 99 mit Abb.

²³ Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv. 58,167: Ritter 1994, 367–369 Abb. 83–86 (2. Hälfte 2. Jahrhundert n. Chr.).

²⁴ Binsfeld 1962, Taf. 2–4.

²⁵ Simon 1990, Taf. 10.



6 Minerva Euskirchen-Friesheim, Detail; Köln,
Römisch-Germanisches Museum Inv. 58,167

(an einen Isisknoten erinnernden) Gürtung ergeben, den Blick auf den Schoß der Göttin.

Während diese Minervadarstellungen aus den Nordwestprovinzen eine dezent erotische, eher unterschwellig wirkende Note besitzen, finden sich im italischen Bereich drastischere Bildlösungen, wie sie z. B. auf der tiberischen Kamee in Florenz wiedergegeben sind.²⁶ Bei dieser sind

26 Canciani 1984, 1077 Nr. 17.

winzige, die Brust der Minerva umspielende Schlangen lediglich das Zitat der Aegis. Dabei scheint eine der Schlangen an der Brustwarze der linken Brust zu hängen. Der hauchdünne Stoff modelliert in feiner Fältelung die Brüste der Göttin und lässt diese nackter erscheinen als die unbedeckten Partien von Schulter und Oberarm.

Isoliert von den bisher betrachteten Bildern der Minerva ist sowohl thematisch als auch zeitlich die Darstellung der völlig unbedeckten Göttin im Typ der Venus pudica auf einer justinianischen Silberplatte in



7 Minerva, Silberplatte von Castelvint bei Feltre, Ausschnitt;
Venedig, Museo Nazionale Archeologico Inv. Br 281

Venedig aus dem norditalienischen Feltre (Abb. 7).²⁷ Gekennzeichnet ist die Göttin durch den Schild mit dem Gorgoneion im Vordergrund des Reliefs. Illustriert ist hier die bei Kallimachos geschilderte Geschichte des jungen Teiresias, der Athena beim Baden überrascht und von ihr zur Strafe mit Blindheit geschlagen wird.²⁸ Gezielt auf diese spezielle Literaturvorlage wird die Szene unter Zusammenstellung geeigneter Figurentypen neu komponiert. So wird es möglich, dass Athena-Minerva in einem der ureigenen Bildtypen der Aphrodite-Venus erscheinen kann. Die antithetische Position dieser beiden Göttinnen, die zu Beginn angesprochen worden ist, scheint hier jedenfalls keine Rolle mehr zu spielen. Die Darstellung der unbekleideten Minerva ist als Teil einer literarischen Illustration byzantinischer Zeit nachvollziehbar.²⁹ Welche Ursachen hat aber die Betonung der Weiblichkeit dieser Göttin, die erotische Anspielung in der Rückansicht, in der Pose und in der Gewanddrapierung, die bei den vorgestellten und bei zahlreichen weiteren Beispielen der Großskulptur und Kleinplastik (in der Regel jedoch nicht in der Koroplastik) vor allem der mittleren Kaiserzeit in Rom und in den Provinzen zu spüren ist?

Verschiedene Faktoren können dafür in Betracht gezogen werden. Ihre Hauptfunktion als Schutzgöttin der Handwerker³⁰ und Künstler³¹ teilt die römische Minerva mit der griechischen Athena (Ergane), der etruskischen Menerva, aber auch mit der keltischen Göttin unbekanntem Namens, von der Cäsar schreibt, dass diese „[...] die Anfangsgründe des Handwerks und der Künste lehrte“ (*Gallischer Krieg* VI, 17).³² Über diese römische Haupteigenschaft sowie über ihre weiteren bekannten Funktionen (Polias, Promachos) hinaus besitzt die vielseitige Schutzgöttin

²⁷ Ebd., 1107 Nr. 439.

²⁸ Wölfel 1996, 123–125.

²⁹ Zudem könnte die nackte Minerva hier bereits in mittelalterlicher Deutung als Allegorie der Keuschheit aufgefasst worden sein, was ebenfalls gut zum Thema der Geschichte passen würde. Hierzu und zu den Darstellungen der Minerva im Mittelalter: Himmelmann 1998, 7–8. 14–15.

³⁰ Latte 1960, 163–166, „Für die Masse der Römer blieb Minerva die Beschützerin des Handwerks“ (165 f.).

³¹ Auf einem Attikarelief des Nerva-Forums in Rom ist Minerva in Schauspieltracht dargestellt. Unter dem Gewand wirken Unterkörper und Bein der Göttin entblößt (soweit die Abbildung erkennen lässt): Simon 1990, 180 Abb. 233.

³² Möglicher Name Senuna, vgl. Burleigh/Jackson 2009, 66–68.

auch heilende,³³ mütterliche bzw. fruchtbare Aspekte.³⁴ Diese Komplexität der Funktionen, die Angleichung an Göttinnen mit entsprechenden Eigenschaften ermöglichte die Ausgangsbasis für ikonographische Veränderungen der römischen Minerva, die durch die in der Kaiserzeit feststellbare Volkstümlichkeit der Göttin in Rom und in den Provinzen kreativ gefördert wurde. Diese Popularität belegen nicht nur die zahlreichen Zeugnisse der Kleinbronzen und Terrakotten, sie spiegelt sich auch in der Erneuerung ihres Haupttempels auf dem Aventin durch Augustus wider.³⁵

Bezeichnenderweise übte hier eine Vereinigung der Holzhandwerker den Kult aus,³⁶ hier kam am 17. Juni alljährlich das Kollegium der Flötenbläser zusammen.³⁷ Auch die Bevorzugung der Minerva als Schutzgöttin durch Domitian³⁸ wird zur Popularität der Göttin beigetragen haben.

Funktionale Komplexität in Verbindung mit synkretistischer Sichtweise ermöglichte sicher auch – wie oben mit den Bronzen der Minerva und der Juno aus Muri vorgestellt – die ikonographische Angleichung zweier verschiedener Gottheiten aus vornehmlich praktischen bzw. ökonomischen Erwägungen. Eine vermischende Ikonographie ganz besonderer Art als *interpretatio Romana* einer nichtrömischen Göttin ist bei einer Minervadarstellung aus Hinxworth, Hertfordshire in Großbritannien festgestellt worden.³⁹ Die Bronzestatue des 1./2. Jahrhunderts n. Chr. zeigt vordergründig Minerva in archaisierender Tracht und geschlossenem Standmotiv mit Helm und Aegis, den Speer wie eine Promachos in der erhobenen rechten Hand. Im linken Arm trägt sie jedoch mit einem großen Füllhorn sowie in der linken Hand mit einem (verlorenen, aber sicher zu rekonstruierenden) Ährenbündel Attribute der Tyche-Fortuna. Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei dieser Verschmelzung von Minerva-Tyche-Fortuna um eine Interpretation der romano-keltischen Göttin Senuna mit entsprechenden Eigenschaften.⁴⁰ Angleichung nicht nur an Fortuna, sondern zudem an Isis-Tyche zeigt

33 Minerva Medica: Latte 1960, 166 mit Anm. 3: „[...] auch die Ärzte gehörten zu den artifices.“

34 Simon 1990, 172 mit Anm. 20.

35 Latte 1960, 164 mit Anm. 5.

36 Simon 1990, 177–178.

37 Latte 1960, 165 mit Anm. 2.

38 Suet. *Dom.* 15.3. Latte 1960, 321 mit Anm. 3.

39 Burleigh/Jackson 2009, 63–67 Abb. 1–3.

40 Ebd., 65.

eine weitere Bronzefigur der Minerva im Britischen Museum London (2. Jahrhundert n. Chr.).⁴¹ Besitzen auch beide Minerva-Statuetten aus Großbritannien keine erotischen Komponenten, so führen sie aber in einen Kreis von Göttinnen, der für das behandelte Thema von Interesse ist. Denn handfeste erotisierende Merkmale sind nicht nur bei Minerva, sondern auch bei weiteren römischen Göttinnen festzustellen, zu denen Fortuna (-Tyche und -Isis) sowie Victoria und Salus-Hygieia – die Reihe der Göttinnen ließe sich erweitern – gehören. An einigen signifikanten Beispielen aus einer Fülle von Denkmälern können die bisher vorgestellten Beobachtungen noch einmal festgemacht werden.

II FORTUNA, VICTORIA UND VENUS

Da ist zunächst Fortuna,⁴² die gemeinsam mit Minerva (hier ganz traditionell blockhaft verhüllt) eine Sockelseite der großen Jupitersäule in Mainz einnimmt.⁴³ Fortuna mit Steuerruder und Füllhorn ist im Dreiviertelprofil von hinten zu sehen, der hauchdünne Chiton ist ihr von der Schulter hinabgerutscht,⁴⁴ der Oberkörper wirkt insgesamt wie unbekleidet. Sehr ungewöhnlich ist eine Fortuna in Trier, die im Typ der Tyche von Antiochia mit übergeschlagenen Beinen sitzend dargestellt ist. Sie nimmt dabei ihr Gewand so hoch, dass ihre nackten Beine sichtbar sind.⁴⁵

Isis-Fortuna stellt eine Kalksteinstatue aus Fließem in Trier dar,⁴⁶ bei der der Isisknoten zwischen den Brüsten den Blick auf den Busen lenkt. Ebenso wie bei der Bronzestatue der Isis-Fortuna aus Köln⁴⁷ gibt das Gewand die Schulter frei; bei der Kölner Figur ist zudem die linke Brust entblößt.

⁴¹ Minerva mit Aegis, Füllhorn und Steuerruder, Kopfschmuck wie Isis-Tyche: Ebd. mit Anm. 5 (mit weiteren Beispielen für Minerva-Fortuna). Zu der Athena mit Steuerruder bzw. Bugzier auf der Schale aus dem Hildesheimer Silberschatz in Berlin: Simon 1990, 175–177.

⁴² Latte 1960, 176–183 bes. 182–183; Simon 1990, 59–71.

⁴³ Bauchhens 1984, 3 Taf. 2 (3. Viertel 1. Jahrhundert n. Chr.).

⁴⁴ „[...] ein erotisches Motiv, das nur schlecht zu Fortuna passt.“, ebd., 1984, 3.

⁴⁵ Binsfeld *et al.* 1988, 45 f. Nr. 73 Taf. 21.

⁴⁶ Ebd., 56–57 Nr. 96, Taf. 27.

⁴⁷ Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv. N 4224: Ritter 1994, 352. Nr. 19 Abb. 44–46 (Mitte 2. Jahrhundert n. Chr.).

Die Großbronze der Victoria aus Brescia ist eine der bekanntesten Darstellungen der Göttin des erfolgreichen Handelns, der Siegesgöttin. Im Typus der Aphrodite von Capua schreibt Victoria auf ihren Schild, das Gewand ist ihr dabei von der Schulter gegliitten.⁴⁸ Überaus zahlreich sind solche Victoria-Darstellungen vom Typ Brescia in den Provinzen, für die hier die Reliefs von Viergöttersteinen aus Bad Kreuznach⁴⁹ und Heidelberg-Heiligenberg⁵⁰ exemplarisch zu nennen sind. Der Oberkörper ist jeweils nackt bis zur Scham, bei der Victoria aus Heidelberg ist die Vulva⁵¹ plastisch angegeben. Auch die geflügelte Göttin auf dem Viergötterstein aus Mömlingen⁵² ist bis auf den um die Hüften geschlungenen Mantel nackt. Sie schreibt nicht auf den Schild, sondern trägt wie viele ihrer Schwestern den Siegeskranz und stellt ihren linken Fuß auf die Weltkugel. Diese Darstellung leitet ikonographisch zu den auf dem Globus schwebenden Victorien über: Die Bronzestatuette der Victoria aus Pforzheim⁵³ erscheint nackt mit schmaler Mantelbahn um die Hüften, die Bronze Göttin aus dem Dolicheum in Mauer a. d. Ur1⁵⁴ in einheimischem Stil mit nacktem (?) Oberkörper, der durch wulstige Manteldrapierungen um Bauch und Schulter besonders betont wird.

Die Bronze aus Fossombrone in Kassel⁵⁵ lässt ebenso wie die Kleinbronze aus der Mosel bei Trier⁵⁶ die Beine der Victoria durch das angepresste Gewand bis zur Scham wie nackt wirken. Zahlreiche weitere Fassungen dieses Typus wie z. B. die Victoria aus Calvatone,⁵⁷ aus Eining,⁵⁸ aus Augst⁵⁹ und Avenches⁶⁰ stellen dann Victoria mit tatsächlich nackten Beinen dar.

Eine Victoria mit Schild in Stuttgart gehört zu einer Dreiergruppe von Skulpturen aus einem Heiligtum bei Schlossau am Odenwaldlimes.⁶¹

48 Simon 1990, 244–246 Abb. 320.

49 Boppert 2001, 53 Nr. 3 Taf. 3 (um 200 n. Chr.).

50 Bauchhens 1981, 144. Nr. 215 Taf. 24,2.

51 Künzl 1973, 122

52 Mattern 2005, Nr. 378 Taf. 127 (1. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.).

53 Filtzinger *et al.* 1976, 452 Abb. 332.

54 Gschlössl 2006, 97 Abb. 57.

55 Fossombrone 2004, 13–15 Abb. 1–4. 6 und Ausklapptafel (Simone Vogt).

56 Menzel 1966, 34 Nr. 72 Taf. 33.

57 Hölscher 1967, 36 Taf. 5 (161–169 n. Chr.).

58 Wagner *et al.* 1973, 110 f. Nr. 480 Taf. 137.

59 Kaufmann-Heinimann 1977, 73–75 Nr. 75 Taf. 77–83 (frühseverisch).

60 Leibundgut 1976, 46–48 Nr. 30 Taf. 32–34 (flavisch).

61 Filtzinger *et al.* 1976, 176 Taf. 52 c.

Die üppige, nur mit dem Hüftmantel bekleidete Göttin, die den Fuß auf den Globus setzt, hat hier ein Gegenstück in Gestalt der Salus, der Göttin der Gesundheit.⁶² Ihr Hüftmantel ist noch knapper als der der Victoria drapiert und lässt die Scham frei. Sie steht lässig mit überkreuztem, sich deutlich unter dem Mantel abzeichnenden Bein im Ruhegestus auf einen Altar gelehnt. Beiden Göttinnen ist durch das jeweilige Standmotiv ein aufreizender Hüftschwung gemeinsam. Den Stuttgarter Göttinnen kann die Statue der Salus-Hygieia aus dem Flottenkastell Köln-Alteburg zur Seite gestellt werden. Sie setzt ihren Fuß allerdings auf einen Rinderkopf.⁶³

Aus Rom stammt die kleinformatige Skulptur der Salus-Hygieia und des Aesculaps.⁶⁴ Der Göttin, die hier wieder mit überkreuztem Bein steht und die Schlange im Schoß des Gottes füttert, rutscht der Chiton von der Schulter und gibt eine Brust frei. Auf einem stadtrömischen Elfenbeindiptichon⁶⁵ vom Ende des 4. Jahrhunderts n. Chr. wirkt Hygieia, die mit stark ausschwingender Hüfte ihren linken Fuß auf ein Kandelaberpodest setzt, unter dem dünnen Gewand nackt. Zusätzlich entblößt das herab gleitende Gewand die Schulter. Ein kleiner Amor ist hier der Göttin wie einer Venus beigelegt.

Zum Abschluss dieser Betrachtung darf natürlich Venus nicht fehlen. Dass auch die sinnliche Ausstrahlung der nackten Liebesgöttin noch gesteigert werden kann, ist bei zwei Darstellungen gut abzulesen: Das straffe Brustband der bronzenen Göttin aus Wederath-Belginum⁶⁶ und die hauchdünnen Schleiergewänder der Venus vom Zwischensockel einer Jupitersäule aus Alzey⁶⁷ steigern die erotische Ausstrahlung fast mehr als unverhüllte Nacktheit – ganz im Sinne Ovids: „Nicht vermochte die Hand der Göttin zu decken das Antlitz / Oder die wogende Brust oder den reizenden Schoß.“⁶⁸

Angeregt durch den Befund einer Minervastatue ‚à la Kallipygos‘ im Römisch-Germanischen Museum Köln wurde im Rahmen dieses Überblicks die Erotisierung nicht nur der Minerva, sondern auch weiterer

⁶² Sobel 1990.

⁶³ Gregarek 2001, 561–564 Abb. 24–29 (2. Hälfte 1. Jahrhundert n. Chr.).

⁶⁴ Croissant 1990, 557 Nr. 22.

⁶⁵ Ebd., 1990, 558 Nr. 38.

⁶⁶ Menzel 1966, 37, Nr. 79 Taf. 36–37. Detail: Fundstücke 2008, 77 mit Abb.

⁶⁷ Künzl 1975, 16 f. Nr. 1 Taf. 1 (70–90 n. Chr.).

⁶⁸ Ov. *ars* II, 561–592.

weiblicher Götter in der römischen Kaiserzeit zu fassen versucht. Dabei wurde deutlich, dass sich das Phänomen ab der mittleren Kaiserzeit in Rom und in den Provinzen deutlich zeigt, in der frühen Kaiserzeit aber bereits latent vorhanden war. Interpretation, Angleichung sowie Vermischung römischer und nicht-römischer (funktional verwandter) Gottheiten bereiteten den Weg für entsprechende ikonographische Modifizierung traditioneller klassisch-griechischer Bildnistypen.

Diese Beobachtung scheint jedoch nicht allein für weibliche Götterdarstellungen zu gelten. Auch männliche Götterbilder könnten durchaus einmal unter dem Phänomen Erotisierung betrachtet werden. Allein der Blick auf die Marmorstatue des Bacchus in der Sammlung des Pompejanums Aschaffenburg⁶⁹ ist dazu Anreiz genug.

LITERATURVERZEICHNIS

Bauchhenss 1981 Bauchhenss, Gerhard: Die Jupitergigantensäulen in der römischen Provinz Germania Superior. Köln 1981.

Bauchhenss 1984 Bauchhenss, Gerhard: Die große Iupitersäule aus Mainz. Mainz 1984.

Binsfeld 1962 Binsfeld, Wolfgang: Eine Bronzestatuette der Minerva im Römisch-Germanischen Museum Köln. In: *KölnJb* 6 (1962), 10–11.

Binsfeld et al. 1988 Binsfeld, Wolfgang / Goethert-Polaschek, Karin / Schwinden, Lothar: Katalog der römischen Steindenkmäler aus Trier. Mainz 1988.

Boppert 1998 Boppert, Walburg: Römische Steindenkmäler aus Worms und Umgebung. Mainz 1998.

Boppert 2001 Boppert, Walburg: Römische Steindenkmäler aus dem Landkreis Bad Kreuznach. Mainz 2001.

Burleigh/Jackson 2009 Burleigh, Gilbert / Jackson, Ralph: An unusual Minerva-Fortuna figurine from Hinxworth, Hertfordshire. In: *AntJ* 89 (2009), 63–67.

Canciani 1984 Canciani, Fulvio: Athena/Minerva. In: *LIMC II*. Zürich/München 1984, 1074–1109.

Croissant 1990 Croissant, Francis: Hygieia. In: *LIMC V*. Zürich/München 1990, 554–572.

Filtzinger et al. 1976 Filtzinger, Philipp / Planck, Dieter / Cämmerer, Bernhard (Hrsg.): Die Römer in Baden-Württemberg. Stuttgart 1976.

69 Helmberger/Wünsche 2006, 75 mit Abb. (1. Jahrhundert n. Chr.). Der Pantherkopf des zwischen den Beinen hängenden Fellschurzes ist allerdings wie weitere Teile der Statue ergänzt.

- Fossombrone 2004** Staatliche Museen Kassel / Eissenhauer, Michael (Hrsg.): Siegesgöttin in Kaisers Diensten. Die Victoria von Fossombrone. Kassel 2004.
- Fuchs 2002** Fuchs, Michaela: Römische Reliefwerke. Katalog der Skulpturen Bd. 7. München 2002.
- Fundstücke 2008** Fundstücke: von der Urgeschichte bis zur Neuzeit, hg. vom Rheinischen Landesmuseum Trier. Trier 2008.
- Gregarek 2001** Gregarek, Heike: Denkmäler aus dem Militärareal der Germanischen Flotte in Köln-Marienburg (Alteburg). In: KölnJb 34 (2001), 561–612.
- Gschlössl 2006** Gschlössl, Roland: Im Schmelztiegel der Religionen. Göttertausch bei Kelten, Römern und Germanen. Mainz 2006.
- von Hesberg 2003** von Hesberg, Henner: Eine erotische Gruppe aus Köln. In: Peter Noelke (Hrsg.), Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen. Mainz 2003, 173–189.
- von Hesberg 2004** von Hesberg, Henner: Eine Statue der Minerva in Köln. In: Ligia Ruscu *et al.* (Hrsg.), Orbis Antiquus. Studia in honorem Ioannis Pisonis. Cluj-Napoca 2004, 242–255.
- Himmelmann 1996** Himmelmann, Nikolaus: Heroische Nacktheit. In: Ders., Minima Archaeologica. Utopie und Wirklichkeit in der Antike. Mainz 1996, 92–102.
- Himmelmann 1998** Himmelmann, Nikolaus: Antike Götter im Mittelalter. Mainz 1998.
- Hölscher 1967** Hölscher, Tonio: Victoria Romana. Mainz 1967.
- Kaufmann-Heinimann 1977** Kaufmann-Heinimann, Annemarie: Die römischen Bronzen der Schweiz I. Augst und das Gebiet der Colonia Augusta Raurica. Mainz 1977.
- Künzl 1973** Künzl, Ernst: Zwei Reliefs aus der Germania superior: archaisierende Minerva und Fragment eines Medeazyklus. In: BJB 173 (1973), 118–131.
- Künzl 1975** Künzl, Ernst: Alzey und Umgebung. CSIR Deutschland I 1. Bonn 1975.
- Latte 1960** Latte, Kurt: Römische Religionsgeschichte. München 1960.
- Leibundgut 1976** Leibundgut, Annalis: Die römischen Bronzen der Schweiz II. Avenches. Mainz 1976.
- Leibundgut 1980** Leibundgut, Annalis: Die römischen Bronzen der Schweiz III. Westschweiz, Bern und Wallis. Mainz 1980.
- Licht 1920** Licht, Hans: Lukian – Eroses, Ein Gespräch über die Liebe, griechisch und deutsch, mit acht Steinzeichnungen nach Originalen von Werner Schmidt. München 1920.
- Mattern 2005** Mattern, Marion: Römische Steindenkmäler aus Hessen südlich des Mains sowie vom bayerischen Teil des Mainlimes. CSIR Deutschland II 13. Mainz 2005.
- Menzel 1966** Menzel, Heinz: Die römischen Bronzen aus Deutschland. 2, Trier. Mainz 1966.

- Ritter 1994** Ritter, Stefan: Die antiken Bronzen im Römisch-Germanischen Museum Köln. Die Statuetten aus Köln. In: KölnJb 27 (1994), 317–403.
- Sichtermann/Koch 1975** Sichtermann, Hellmut / Koch, Guntram: Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen. Tübingen 1975.
- Simon 1990** Simon, Erika: Die Götter der Römer. München 1990.
- Sobel 1990** Sobel, Hildegard: Hygieia. Die Göttin der Gesundheit. Darmstadt 1990.
- Weiher 1970** Weiher, Anton (Hrsg.): Homerische Hymnen, griechisch und deutsch. 3. Aufl. München 1970.
- Wagner et al. 1973** Wagner, Friedrich / Gamer, Gustav / Rüsich, Alfred: Raetia (Bayern südlich des Limes) und Noricum (Chiemseegebiet). CSIR Deutschland I 1. Bonn 1973.
- Helmberger/Wünsche 2006** Helmberger, Werner / Wünsche, Raimund: Das Pompejanum in Aschaffenburg: amtlicher Führer. Bayerische Schlösserverwaltung. 2. Aufl. München 2006.
- Wieland 1981** Wieland, Christoph M.: Lukian – Werke in drei Bänden. Bd. 1, hrsg. von Jürgen Werner und Herbert Greiner-Mai. Berlin/Weimar 1981.
- Wölfel 1996** Wölfel, Claudia: Mythos und politische Allegorie auf Tafelsilber der römischen Kaiserzeit. Dissertation Berlin 1996: http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_00000000838 (letzter Zugriff: 8.5.2014).

ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1. 2** © Museumsfoto Staatliche Kunstsammlungen Dresden
3-5 Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_d024818_1/3/4 (Anja Wegner)
6. 7 Fotos Verf.

DIETRICH BOSCHUNG

MITHRAS:

Konzeption und Verbreitung eines neuen Götterbildes

Neben Götterbildern, die in der mittleren Kaiserzeit auf der Basis einer traditionellen Ikonographie eine erweiterte Fassung erhalten, treten im 2. Jahrhundert n. Chr. neue Bildformen auf, die eine veränderte Auffassung von Gottheiten erkennen lassen. Das soll am Beispiel der umfassend untersuchten Mithrasdarstellungen erläutert werden, die für unseren Zusammenhang überaus aufschlussreich sind.

Die Umstände der Entstehung des Mithraskultes im Römischen Reich sind in vielen Punkten unklar. Gesichert ist jedoch, dass er nicht unmittelbar von der Mithrasverehrung abzuleiten ist, wie sie im Hellenismus und auch noch später im griechisch geprägten Osten, etwa in Kommagene und im Kushan-Reich, bestand. Vielmehr deutet alles darauf hin, dass der Mithraskult am Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. in Rom – vielleicht im Umfeld des Kaiserhauses – eine neue Fassung erhalten hat, die für die folgenden Jahrhunderte bestimmend geworden ist.¹ Seit dem frühen 2. Jahrhundert n. Chr. verbreitet sich der Kult mit überraschender Geschwindigkeit, wobei er nicht nur aber v. a. im Stationierungsgebiet des römischen Militärs (etwa am Hadrianswall) überaus häufig wird.² Im Folgenden soll es nicht um die intensiv und kontrovers diskutierten Aspekte des Kultes, seiner Organisation und Rituale oder deren Interpretation gehen, sondern ausschließlich um die Ikonographie des zentralen Kultbildes.

Als Besonderheit der römischen Mithrasverehrung ist die einheitliche Gestaltung der Kultlokale zu nennen. Es handelt sich um langgestreckte

¹ Jacobs 1999, 13–36 mit Diskussion der älteren Forschung. – Claus 2000, 21–28.

² Jacobs 1999, 35 f.

Räume, an deren Längsseiten Podien angebracht sind; an der Stirnseite steht ein Relief, seltener eine Statue mit der Darstellung des stiertötenden Mithras. Es muss sich dabei um das Kultbild handeln, denn gelegentlich sind davor Altäre gefunden worden.³ Weitere Reliefs oder rundplastische Figuren können dazugestellt sein. Die Darstellung des Hauptmotivs der in Mithräen zentral aufgestellten Reliefs ist überraschend einheitlich, wie zunächst der Vergleich von vier Exemplaren aus Rom, Nersae und Antium belegen kann (Abb. 1–4).⁴ Die Mittelszene, um die es hier geht, zeigt die Tötung des Stiers durch Mithras in einer weitgehend übereinstimmenden Weise: Der Gott kniet von links schräg auf dem Rücken des Stiers, so dass der linke Fuß im Hintergrund verschwindet. Sein Gesicht ist jugendlich glatt, sein Haar wird in langen Locken angegeben, die die Ohren verdecken. Er trägt eine phrygische Mütze und als Gewand einen



1 Rom, Musei Capitolini Inv. 1205; aus Rom

3 Claus 2000, 42–61. – Beck 2006, 102–118.

4 Rom, Musei Capitolini Inv. 1205, aus Rom (H 0,56 m; B 0,85 m): Vermaseren 1956, 177 Nr. 417. – Verona, Museo Lapidario Maffei Inv. 28705, aus Antium (H 0,50 m; B 0,55 m): Vermaseren 1956, 266 Nr. 759. – Modonesi 1995, 83 f. Nr. 90. – Rom, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori Inv. 1205, aus Rom (H 1,25 m; B 0,90 m): Merkelbach, 1984 Abb. 47. – Rom, Museo Nazionale Romano, Thermenmuseum, aus Nersae in den Abruzzen (H 0,81 m; B 1,04 m): Vermaseren 1956, 240 f. Nr. 650. – Merkelbach 1984, Abb. 73.



2 Verona, Museo Maffeiano Inv. 28705; aus Antium

doppelt gegürteten Ärmelchiton, darüber einen langen Mantel, der auf der rechten Schulter gefibelt ist und im Rücken vom Wind bogenförmig aufgebläht wird. Dabei bildet sich oben eine dicke Faltenbahn, während der Stoff darunter flacher liegt. An seiner rechten Hüfte trägt der Gott eine Schwertscheide, die unterschiedlich groß sein kann. Seine Beine sind mit Hosen bekleidet, wie die flach angegebenen Falten erkennen lassen; an den Füßen trägt er geschlossene Schuhe. Der Gott wendet den Kopf zur rechten Schulter zurück; bei den Reliefs in den Kapitolinischen Museen (Abb. 1) und in Verona (Abb. 2) dreht er ihn gleichzeitig nach oben, bei den beiden anderen nicht.

Mit dem rechten Fuß drückt Mithras den rechten Hinterschenkel des Stiers zu Boden, dabei ruht das linke Knie auf dem Rücken des Tieres. Zugleich greift er mit Zeigfinger und Mittelfinger der linken Hand nach der Schnauze oder in die Nüstern des Stiers. Er reisst den Kopf nach oben und sticht mit dem Schwert in die rechte Schulter des Tieres. Der Stier liegt auf dem Bauch, seine Vorderhufe sind eingeschlagen. Er wird von einer Schlange und einem Hund attackiert, die nach der Einstichstelle hochspringen, um das Blut aufzufangen. Ein Skorpion, der von links unter

dem ausgestreckten Schenkel des Stieres herbeikriecht, greift die Hoden an. Der hochgeschlagene Stierschwanz läuft in Ähren aus, deren Form und Größe variieren. Unterschiedlich ist auch die Position der Schlange, die entweder unterhalb des Stiers liegt oder sich schräg an seiner Brust emporbewegt. Die Tötungsszene wird gerahmt von orientalisch gekleideten Jünglingen mit Fackeln, *Cautes* und *Cautopates*; an den oberen Ecken des Reliefs erscheinen jeweils Büsten, die *Sol* (links) und *Luna* mit der Mondsichel (rechts) darstellen. Bei drei Reliefs erscheint oberhalb des aufgeblähten Mantels ein Rabe; beim vierten (Abb. 3) ist der Vogel aus dem



3 Rom, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori Inv. 1205; aus Rom



4 Rom, Museo Nazionale Romano, Museo delle Terme; aus Nersae

Bild herausgerückt. Ebenfalls bei drei Reliefs ist über Mithras oder neben ihm Felsen angegeben, jedoch auf jeweils unterschiedliche Weise.

Die beschriebenen Gemeinsamkeiten können schwerlich zufällig sein, sondern müssen auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen. Dabei ist die verbindliche Festlegung teils inhaltlicher, teils zudem auch formaler Art. So ist zwar die Position von Sol und Luna auf allen vier Reliefs gleich, die Ausgestaltung ihrer Büsten unterscheidet sich aber erheblich. Für diese Motive war offensichtlich eine Anbringung an einer bestimmten Stelle vorgegeben, jedoch keine formale Festlegung. Dagegen zeigen die weitgehenden Übereinstimmungen in der Gestaltung der Mittelgruppe, dass in diesem Bereich ein gemeinsames Vorbild detailgetreu übernommen werden sollte.

Auch außerhalb Italiens finden sich Reliefs, die mit kleineren Abweichungen dem beschriebenen Bildschema folgen (Abb. 5–7). Zu diesen Abweichungen gehört etwa, dass bei dem Relief aus Sidon (Abb. 5)⁵ die

⁵ Paris, Musée du Louvre Inv. AO 22255; aus Sidon (H 44,5 cm; Br 77 cm): Vermeule 1956, Nr 75 Abb. 26. – Merkelbach 1984, Abb. 18. – Gubel 2002, 88 f. Nr. 80.



5 Paris, Musée du Louvre Inv. AO 22255; aus Sidon



6 Karlsruhe, Badisches Landesmuseum Inv. 118; aus Osterburken

Schwertscheide fehlt. Bei dem Kairener Relief (Abb. 7)⁶ wiederum ist der Chiton nur einfach gegürtet; zudem wird der linke Vorderhuf des Stiers aufgesetzt. Hund und Schlange sind ebenfalls bei allen dargestellt, wogegen die Position der Schlange variieren kann.



7 Kairo, Ägyptisches Museum Inv. J. E. 85747;
aus Hermoupolis Magna

6 Kairo, Ägyptisches Museum Inv. J. E. 85747 (H 91 cm; Br 69 cm):
Grimm 1975, 23 Nr. 38 Taf. 73.



8 Rom, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano Inv. 9933

Bei allen drei Reliefs erscheinen oben Sol und Luna, die bei dem Relief aus Osterburken (Abb. 6)⁷ nicht als Büsten sondern als Wagenfahrer dargestellt sind. An dem Relief aus Sidon sind ihre Positionen vertauscht: Luna erscheint links, Sol rechts. Des Weiteren findet sich auf allen drei Reliefs der Rabe, beim Osterburken-Relief freilich außerhalb des zentralen Bildfeldes. Die Fackelträger sind bei zwei Reliefs gezeigt, fehlen jedoch bei der Darstellung aus Sidon.

Die Figur des Stiertötters wird nicht nur in Reliefs, sondern auch in anderen Medien in gleicher Bekleidung und in gleicher Haltung wiedergegeben. So zeigen ihn rundplastische Skulpturen im vatikanischen Museo Gregoriano Profano (Abb. 8)⁸ und in Venedig⁹ mit phrygischer

7 Karlsruhe, Badisches Landesmuseum Inv. 118 (H 176 cm; Br 170 cm); aus Osterburken: Vermaseren 1970, 117–119 Nr. 1292. – Merkelbach 1984, Abb. 112–115. – Imperium 2013, 228 m. Abb.

8 Rom, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano Inv. 9933; Rom, vom Lager der equites singulares beim Lateran (H 128 cm): Vermaseren 1956, 164 Nr. 370 Abb. 107. – Xagorari-Gleißner 2006, 300–302 Nr. 178 Taf. 99.

9 Venedig, Museo Archeologico Nazionale Inv. 193; aus Rom (H 110 cm):

Mütze, einem doppelt gegürteten Chiton, einem aufgeblähten Mantel, Hosen und Schuhen. Auch hier kniet er auf dem Rücken des Tieres, drückt mit dem rechten Fuß den Hinterhuf zu Boden, reißt den Kopf an den Nüstern zurück und stößt von oben sein Schwert in die Brust. Sein Kopf ist zurückgewandt. Eine Schlange und ein Hund bewegen sich von zwei Seiten auf die Einstichstelle zu. Es gibt aber auch einige Abweichungen: Bei der Skulptur in den vatikanischen Museen wird der linke Fuß des Gottes sichtbar; bei der Gruppe in Venedig ist der linke Vorderhuf des Tieres aufgestützt, doch liegt es auch hier auf dem Bauch. Gemalte Darstellungen folgen diesem Bildschema weitgehend, so etwa ein Gemälde aus dem Mithräum von *S. Maria Capua vetere*.¹⁰ Auch hier ist zwar der linke Huf aufgesetzt und die Schlange liegt unterhalb des Stieres, aber Kleidung, Haltung und Bewegung des Mithras entsprechen den bisher betrachteten Beispielen ebenso wie der aufspringende Hund. Entsprechend den Reliefs erscheinen auch hier Sol und Luna, Cautes und Cautopates sowie der Rabe. Wieder wird das Bild nach oben durch Felsen begrenzt. Der Vergleich mit anderen gemalten oder farbig gefassten Darstellungen ergibt, dass zwar die ikonographischen Formen übernommen sind, die Farbgebung jedoch wechselt.¹¹

Die gezeigten Mithrasdarstellungen – und viele andere – müssen also letztlich auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, die im gesamten römischen Reich und bis zum Ende des Mithraskultes Gültigkeit besaß.¹² Daraus ergibt sich eine ganze Reihe von Fragen: Wo ist diese gemeinsame Vorlage entstanden? Wann ist das geschehen? Wer hat sie in Auftrag gegeben; und aus welchem Anlass? Wie waren die Mechanismen ihrer Verbreitung? Wir dürfen vermuten, dass dieses ungewöhnlich wirkmächtige Werk in Rom entstand oder jedenfalls von Rom aus verbreitet wurde;

Vermaseren 1956, 222 Nr. 584 Abb. 161. – Imperium 2013, 200 m. Abb. 250 Nr. 157.

¹⁰ Vermaseren 1971, Taf. 3–7. 9–10. – Merkelbach 1984 Abb. 15. – Imperium 2013, 220 f. m. Abb.

¹¹ Clauss 2000, 81 zu Abb. 45.

¹² Dazu ausführlich Will 1955, 169–186. Dagegen versucht Vollkommer 1991 eine Aufteilung der Mithrasdarstellungen in drei ‚Typen‘, entsprechend den Bewegungsmotiven des Stiers. Dabei betont er zugleich, dass die „Figur des Mithras so gut wie stereotyp gebildet ist“ (Vollkommer 1991, 271). Das bedeutet aber, dass die von ihm geschiedenen Gruppen auf einen gemeinsamen Entwurf zurückgehen müssen und folglich allenfalls Varianten eines einzigen „Typus“ sind.

anders wäre seine reichsweite Verbreitung kaum zu erklären. Die genauen Umstände müssen unklar bleiben; wir kennen weder den Auftraggeber noch den genauen Standort. Datieren lässt sich die gemeinsame Vorlage der erhaltenen Mithrasdarstellungen dieses Typus nur indirekt; sie sind bereits für das erste Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr. nachgewiesen.¹³ Auch wenn sie noch kaum chronologisch untersucht sind, so zeichnet sich damit doch ab, dass der ursprüngliche Entwurf spätestens im frühen 2. Jahrhundert entstanden sein muss und bis zum Ende des 4. Jahrhunderts n. Chr. verwendet worden ist. Unklar ist, ob die oft zitierte Erwähnung bei Statius damit zusammenhängt: Er nennt in der Regierungszeit Domitians in einer Anrufung des Apollo auch Mithras, der „unter den Felsen der persischen Grotte die Hörner bändigt, die Dir nicht folgen wollen“.¹⁴ Hier ist die Grotte genannt, in der der Gott seine Tat vollbringt, doch wird die spezifische Ikonographie der Stiertötung nicht aufgerufen.

Neben diesem ikonographisch fixierten und weitverbreiteten Mithrasbild gab es mindestens eine konkurrierende rundplastische Fassung, die in zwei Repliken bekannt ist, von denen das vollständiger erhaltene Exemplar in Ostia mit einer Signatur des attischen Bildhauers Kriton versehen ist.¹⁵ Mithras trägt hier nicht die orientalische Kleidung mit Hosen, sondern eine Exomis; zudem, wie eine Anstückungsfläche am Hinterkopf vermuten lässt, eine phrygische Mütze. Mithras blickt nicht zurück, er steht nicht auf dem Hinterhuf des Stieres und er hat das Tier auch noch nicht durchbohrt. Erika Simon hat die Gruppe durch den Vergleich mit dem Odysseuskopf aus Sperlonga in die 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. datiert,¹⁶ doch haben Olaf Dräger und Hans-Ulrich

13 So die Statue British Museum Nr. 1721 aus der Sammlung Townley: Vermaseren 1956, 225 f. Nr. 594 Abb. 168. – Clauss 2000, 22. 147 Abb. 5. – Smith 1904, 87–89 Nr. 1721 mit Angabe der Ergänzungen.

14 Stat. *Theb.* I 719–720: „[...] seu Persei sub rupibus antri / indignata sequi torquentem cornua Mithram.“

15 Ostia, Museo Ostiense Inv. 30. H 1,70 m; aus dem Mithräum der Mithras-thermen: Becatti 1954, 32–38. 83 Taf. 27–31,1. – Simon 1972. 2. Gruppe ebenfalls in Ostia, Museo Ostiense o. Inv.; sie war einst Teil der Sammlung Giustiniani in Bassano di Sutri, bevor sie nach Malibu in das J. P. Getty Museum gelangte. Der Oberkörper war als Statue eines Gladiators, der einen Löwen bekämpft, ergänzt worden: Becatti 1957, 1–6. – Vollkommer 1992, 596 Nr. 99 Taf. 331. – Eisenberg 1999, 4 Abb. 2. Antik ist der Torso mit dem angewinkelten linken Bein.

16 Simon 1972.

Cain eine Entstehung in den Jahrzehnten um 100 v. Chr. vorgeschlagen.¹⁷ Auch wenn Simons Argumentation problematisch ist, bleibt das Ergebnis wohl trotzdem richtig: Ein Vergleich mit den domitianischen Cancellaria-reliefs¹⁸ deutet m. E. auf eine Entstehung am Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. hin.

Damit zeichnet sich ab, dass es zunächst bei der Entstehung des Kultes zwei konkurrierende Fassungen des stiertötenden Mithras gab, eine rundplastische und eine flächige, die die orientalischen Züge des Mithras stärker betonte. Letztere wurde sehr schnell die verbindliche; sie war es, die regelmäßig in den Mithräen die Stelle des Kultbildes einnahm. Sie hatte den Vorteil, dass sie nicht nur für Reliefs, sondern auch für Statuen und Gemälde gleichermaßen als Vorlage dienen konnte. Der Mithraskult war also spätestens in domitianischer Zeit in Rom bekannt, das Kultbild aber vielleicht noch nicht in die später verbindliche Form gebracht. Das muss aber spätestens um 100 n. Chr. oder bald danach geschehen sein. Ab diesem Zeitpunkt gehörte die Ikonographie der Stiertötergruppe zu den konstanten Elementen des Mithraskults, ähnlich wie die Form der Kultlokale und die interne Organisation der Kultgemeinden.

Die ikonographische Genealogie des Bildschemas darf als geklärt gelten. Die Tötung eines Stieres durch eine Gottheit lässt sich bis zur Nikebalustrade auf der Athener Akropolis zurückverfolgen,¹⁹ also bis in das späte 5. Jahrhundert v. Chr. In augusteischer Zeit wird das Motiv auf den Münzen für die Darstellung eines militärischen Erfolges in Armenien verwendet und damit politisch aufgeladen (Abb. 9).²⁰ Victoria setzt, von links kommend, ihr Knie auf den Rücken des Stiers, reißt seinen Kopf an der Schnauze zurück und stößt ihm das Schwert durch die Schulter in die Brust. Soweit entspricht das den späteren Mithrasdarstellungen, doch bäumt sich der Stier bei den augusteischen Prägungen auf; Victoria wendet den Blick nicht zurück und sie kommt ohne die Unterstützung durch Hund, Schlange und Skorpion aus. Die Szene wird zu Beginn des 2. Jahrhunderts n. Chr. im Fries der Basilica Ulpia wieder aufgenommen; sie taucht fast gleichzeitig dann auch in der Sepulkralkunst

17 Cain/Dräger 1994, 816–819 mit Abb. 10. 11. – Dagegen Vollkommer 2001, 431 f.

18 Vgl. etwa die Gewandfalten im Bereich der Gürtung mit denen der Minerva von Relief A: Magi 1945, Taf. 2.6.

19 Grundlegend Borbein 1968, 43–115.; zuletzt Faraone 2013, 108.

20 Kent/Overbeck/Stylow 1973, Taf. 34 Nr. 138.



9 Aureus des Augustus, 19 v. Chr., in Pergamon geprägt; Privatbesitz

auf.²¹ Es dürfte die prominente Wiederaufnahme des Motivs in der Staatskunst gewesen sein, die zu einer formal ähnlichen Mithrasdarstellung führte.

Die ikonographischen Elemente der beschriebenen Darstellungen lassen sich ohne allzu große Mühen bestimmen: Mithras ist, wie seine langen vollen Locken und die glatten Wangen zeigen, ein jugendlicher Heros. Seine Tracht weist ihn als Orientalen aus. Beide Züge schließen an die späthellenistischen Darstellungen des Apollon-Mithras-Helios an, wie wir sie aus Kommagene kennen.²² Seltsam erscheint in der Gegenüberstellung die Kopfwendung des Mithras. Sie wird oft mit dem Blick zu Sol erklärt, doch hat Mithras den Kopf nicht immer zu Sol erhoben. Wahrscheinlicher ist, dass Mithras den Blick abwendet, weil er nicht sehen soll oder sehen darf, was vor ihm liegt; so wie Perseus die Gorgo Medusa nicht ansehen darf, die er enthauptet.²³

Auffällig – und bei den stieropfernden Niken nicht zu finden – ist zudem die Bewegung des rechten Fußes, mit der Mithras den Hinterhuf des Stieres festhält und blockiert. Anders als die Victorien, die ihre Opfertiere offenbar mühelos bändigen, muss Mithras das mächtige Tier gewaltsam zu Boden drücken. Es handelt sich in seinem Falle nicht um ein Opfertier, das sich willig schlachten lässt, sondern um einen gefährlichen

²¹ Fuchs 2002, 142–145 Nr. 34; zu gleichzeitigen Grabaltären Boschung 1987, 17. 87 Nr. 305–306.

²² Nemrud Dağ: Sanders 1996, 437–440. 467–468.

²³ So zuletzt Faraone 2013, 110.

Gegner. Christopher Faraone hat zu Recht darauf hingewiesen, dass der Stier – anders als Opfertiere – nicht durch Öffnen der Halsschlagader getötet wird. Abzulehnen ist dagegen seine Vermutung, der Stier werde von Mithras nicht getötet, sondern bloß verletzt.²⁴ Der Stich in die Brust des Tiers gilt vielmehr – wie auf den augusteischen Münzbildern (Abb. 9) – seinem Herz und muss daher tödlich sein. Dass das Blut des Stiers, aber auch sein Samen gefährlich sind, zeigt sich wiederum daran, dass sie in einer Weise von Tieren attackiert werden, wie das auf Mosaiken und Reliefs mit dem bösen Auge geschieht.²⁵

Diese Kultbilder zeigen immer wieder die eine, offensichtlich besonders wichtige Tat des Mithras: Die Tötung des mächtigen und gefährlichen Stiers, den der Gott zusammen mit seinen Helfertieren unschädlich macht. Dabei müssen die typologisch fixierten Elemente eine besondere Bedeutung gehabt haben, so dass sich aus der Genauigkeit ihrer Wiedergabe eine Hierarchie ablesen lässt. Inhaltlich besonders wichtig waren demzufolge die Frisur und die Kleidung des Gottes, seine Kopfwendung und die Bewegung des rechten Fußes sowie die Verwandlung der Schwanzquaste in Kornähren. Unwichtig war dagegen die stilistische Ausführung, wie die beträchtlichen Unterschiede etwa im Faltenwurf des Mantels zeigen. Das ermöglichte eine Verbreitung des Bildschemas durch zweidimensionale Vorlagen, etwa durch Zeichnungen.

Auch die Rahmung des Hauptgeschehens durch Sol und Luna, Cautes und Cautopates war durch das gemeinsame Vorbild vorgegeben. Sol und Luna weisen auf die kosmische Bedeutung des Geschehens. In dieser Funktion erscheinen die Gestirngötter bereits im Ostgiebel des Parthenon auf der Athener Akropolis.²⁶

Bei vielen Reliefs ist der vorgegebene Motivbestand durch zusätzliche Figuren oder Szenen ergänzt, wobei sich regionale Besonderheiten herausbilden konnten.²⁷ Bei dem Relief aus Sidon sind neben Luna und Sol weitere Büsten in die Darstellung integriert, die die Jahreszeiten abbilden. Beide Zyklen betonen den Kreislauf der Zeit, aber auch die Gesetzmäßigkeit der Gestirne.

²⁴ Faraone 2013, 99. Auch die Victoria der augusteischen *Armenia capta*-Prägungen tötet den Stier auf diese Weise.

²⁵ Ebd., 103–107. Zum Relief in Woburn Abbey vgl. Angelicoussis 1992, 100–101 Nr. 79 Abb. 356.

²⁶ Boschung 2014, 89 f.

²⁷ Dorin Sicoe 2004, 285–302 zu Beispielen aus dem dakisch-mösischen Raum.

Bei dem Mithrasrelief aus Neuenheim²⁸ wird auf dem linken Reliefstreifen die Felsgeburt des Mithras (mit Globus und Schwert) dargestellt; darunter Saturn und Jupiter an einem Altar; der träumende Saturn und Atlas mit der Weltkugel in persischer Tracht. Rechts ist oben der grasende Stier zu sehen, darunter Mithras, der den Stier trägt; dann das Einfangen des fliehenden Stiers und der Abtransport des getöteten Tieres. Oben erscheinen Windgötter, Sol und Luna sowie weitere Taten des Mithras.

Schon diese beiden Beispiele, bei denen ich es belassen will, zeigen, dass die zentrale, typologisch fixierte Gruppe auf vielseitige Weise durch weitere Bilder gerahmt, damit auch erläutert werden konnte. Die zusätzlichen Reliefs verdeutlichen die weltumspannende und epochale Bedeutung der Mithras-Tat oder sie bringen sie in einen narrativen Zusammenhang. Sie zeigen weitere Wundertaten des Heros und seine Verbindung zu anderen Göttern des römischen Pantheon, mit den Gestirnen, manchmal mit den Planeten und den Jahreszeiten. Die Bilder können aber auch auf bestimmte Weihegrade anspielen. Manche dieser Szenen finden sich auf mehreren Mithrasreliefs, einige sind auch rundplastisch ausgeführt worden, so etwa die Felsgeburt. Aber es war offensichtlich den Auftraggebern der Reliefs überlassen, ob und wie sie die zentrale Szene ergänzten; verbindliche Vorgaben gab es nicht. Das bot Gelegenheit, Aspekte des Gottes anzuführen, die in der fixierten Kultgruppe selbst nicht zum Ausdruck kamen.

Wenn ich zum Schluss auf Glykon²⁹ zu sprechen komme, so deshalb, weil wir in diesem Falle über die Schaffung eines neuen Götterbildes durch den Text bei Lukian³⁰ sehr viel besser unterrichtet sind. Daraus wird ersichtlich, wie in antoninischer Zeit in Abonouteichos am Schwarzen Meer ein neuer Kult etabliert wird, durch einen charismatischen Propheten, mithilfe von Orakelsprüchen, Wundern und Mysterienfeiern. Dazu gehört die Epiphanie eines neuen Gottes, der die Gestalt einer menschenköpfigen Schlange hat und der seinen Namen – Glykon – selbst durch ein Orakel bekannt gibt. Dieser Kult findet die Unterstützung hochgestellter Personen und breitet sich überregional aus, wie archäologische und numismatische Zeugnisse aus dem Schwarzmeergebiet, aus Dakien,

28 Karlsruhe, Badisches Landesmuseum: Merkelbach 1984, Abb. 116. – Imperium 2013, 224–226 m. Abb.

29 Bordenache Battaglia 1988, 279–283. – Marek 2003, 111–117. – Covacef 2011, 26. 34 f. Nr. 8.

30 Lukian. *Alexander oder der falsche Prophet*.



10 Kultstatue des Glykon; Constanta, Archäologisches Museum
Inv. 2003

Syrien und aus Athen belegen. Die Verehrung des Gottes überlebt den Tod seines Schöpfers (um 174 n. Chr.) und setzt sich bis mindestens in die Mitte des 3. Jahrhundert n. Chr. fort. Die – nicht sehr zahlreichen – Darstellungen des Glykon (Abb. 10) zeigen eine Schlange mit menschlichen Ohren und Augen sowie mit menschlichen Haaren. Sie entsprechen der Erscheinung des Gottes in seinem Heiligtum, wie es von Lukian beschrieben wird. Damit war für Glykon eine neue und unverwechselbare Darstellungsform gefunden, die ihn deutlich von anderen Orakelgott-

heiten (etwa Apollo) unterschied. Die kohärenten Ausführungen Lukians, wie feindselig sie auch sein mögen, geben Einblicke in die Mechanismen der Etablierung und Verbreitung des Glykon-Kultes, die eine disparate Quellenlage für den Mithraskult nicht erlaubt.

LITERATURVERZEICHNIS

- Angelicoussis 1992** Angelicoussis, Elizabeth: The Woburn Abbey Collection of Classical Antiquities. *Monumenta Artis Romanae* 20. Mainz 1992.
- Becatti 1954** Becatti, Giovanni: I mitrei. *Scavi di Ostia* 2. Rom 1954.
- Becatti 1957** Becatti, Giovanni: Una copia Giustiniani del Mitra di Kriton. In: *BdA* 42 (1957), 1–6.
- Beck 2006** Beck, Roger: The Religion of the Mithras Cult in the Roman Empire. *Mysteries of the Unconquered Sun*. Oxford 2006.
- Borbein 1968** Borbein, Adolf Heinrich: Campanareliefs. Typologische und stilkritische Untersuchungen. Heidelberg 1968.
- Bordenache Battaglia 1988** Bordenache Battaglia, Gabriella: Glykon. In: *LIMC IV*. Zürich/München 1988, 279–283.
- Boschung 2014** Boschung, Dietrich: Astromorphomata: Kosmologische Vorstellungen in der Kunst der Antike. In: Sonja A. J. Neef, Henry Sussman und Dietrich Boschung (Hrsg.), *Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Arts*. München 2014, 85–100.
- Cain/Dräger 1999** Cain, Hans-Ulrich / Dräger, Olaf: Die sogenannten neuattischen Werkstätten. In: Gisela Hellenkemper Salies (Hrsg.), *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*. Köln 1994, 809–829.
- Clauss 2000** Clauss, Manfred: The Roman Cult of Mithras. The God and his Mysteries. Edinburgh 2000.
- Covacef 2011** Covacef, Zaharia: Sculptura antică din expoziția de bază a Muzeului de istorie națională și arheologie Constanța – Ancient sculpture in the permanent exhibition of the Museum of national history and archaeology Constanța. Cluj-Napoca 2011.
- Dorin Sicoe 2004** Dorin Sicoe, Gabriel: Lokalproduktion und Importe. Der Fall der mithraischen Reliefs aus Dakien. In: Marleen Martens und Guy de Boe (Hrsg.), *Roman Mithraism. The Evidence of the Small Finds. Papers of the International Conference, Tienen 7.–8. November 2001*. Brüssel 2004, 285–302.
- Eisenberg 1999** Eisenberg, Jerome M.: Getty Museum returns three major antiquities to Italy. In: *Minerva. The International Review of Ancient Art and Archaeology* 10/3 (1999), 4.
- Faraone 2013** Faraone, Christopher A.: The Amuletic Design of the Mithraic Bull-Wounding Scene. In: *JRS* 103 (2013), 96–116.

- Fuchs 2002** Fuchs, Michaela: Glyptothek München. Katalog der Skulpturen VII. Römische Reliefwerke. München 2002.
- Grimm 1975** Grimm, Günter: Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit im Ägyptischen Museum Kairo. Mainz 1975.
- Gubel 2002** Gubel, Éric: Musée du Louvre. Département des antiquités orientales. Art phénicien. La sculpture de tradition phénicienne. Paris 2002.
- Imperium 2013** Imperium der Götter. Isis – Mithras – Christus. Kulte und Religionen im römischen Reich. Ausstellungskatalog Karlsruhe, hg. vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe. Darmstadt 2013.
- Jacobs 1999** Jacobs, Bruno: Die Herkunft und Entstehung der römischen Mithrasmysterien. Überlegungen zur Rolle des Stifters und zu den astronomischen Hintergründen der Kultlegende. Xenia – Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen 43. Konstanz 1999.
- Kent/Overbeck/Stylow 1973** Kent, John P. C. / Overbeck, Bernhard / Stylow, Armin U.: Die römische Münze. München 1973.
- Magi 1945** Magi, Filippo: I rilievi flavi del Palazzo della Cancelleria. Monumenti vaticani di archeologia e d'arte 6. Rom 1945.
- Marek 2003** Marek, Christian: Pontus et Bithynia. Die römischen Provinzen im Norden Kleinasiens. Mainz 2003.
- Merkelbach 1984** Merkelbach, Reinhold: Mithras. Ein persisch-römischer Mysterienkult. Königstein 1984.
- Modonesi 1995** Modonesi, Denise: Museo Maffeiano. Iscrizioni e rilievi sacri latini. Rom 1995.
- Sanders 1996** Sanders, Donald H. (Hrsg.): Nemrud Dağı. The Hierotheseion of Antiochos I of Commagene. Winona Lake 1996.
- Simon 1972** Simon, Erika: Mithras des Kriton. In: Hermine Speier (Hrsg.), Wolfgang Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen Roms IV⁴. Tübingen 1972, 21–22 Nr. 3012.
- Smith 1904** Smith, Arthur Hamilton: A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities. British Museum III. London 1904.
- Vermaseren 1956. 1970** Vermaseren, Maarten J.: Corpus inscriptionum et monumentorum religionis mithriacae. Den Haag (I) 1956, (II) 1970.
- Vermaseren 1971** Vermaseren, Maarten J.: Mithriaca. The Mithraeum at S. Maria Capua Vetere. Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain 16,1. Leiden 1971.
- Vollkommer 1991** Vollkommer, Rainer: Mithras Tauroctonus – Studien zu einer Typologie der Stieropferszene auf Mithrasbildwerken. In: MEFRA 103 (1991), 265–281.
- Vollkommer 1992** Vollkommer, Rainer: Mithras. In: LIMC VI. Zürich/München 1992, 583–626.
- Vollkommer 2001** Vollkommer, Rainer: Kriton (III). In: Ders. (Hrsg.), Künstlerlexikon der Antike Bd. 1. München/Leipzig 2001, 431–432.

Will 1955 Will, Ernest: Le relief cultuel gréco-romain. Contribution à l'histoire de l'art de l'empire romain. Paris 1955.

Xagorari-Gleißner 2006 Xagorari-Gleißner, Maria: Statue des Mithras bei der Stiertötung. In: Friederike Sinn: Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Katalog der Skulpturen III. Reliefigeschmückte Gattungen römischer Lebenskultur. Griechische Originalskulptur. Monumente orientalischer Kulte. Mainz 2006, 300–302 Nr. 178.

ABBILDUNGSNACHWEISE

1-4. 8 Foto CoDArchLab (Arbeitsstelle für Digitale Archäologie) Universität zu Köln: Permalink: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/697425+2015956+694241+688584+1510153>

5 Nach: Bergmann, Marianne: Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike. Wiesbaden 1999, Taf. 30,2

6 Nach: Merkelbach 1984, Abb. 18

7 Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Kairo, D-DAI-KAI-F-5688

9 Foto Romanatic Database: <http://www.romanatic.com/search.html?sid=619> (letzter Zugriff 17.6.2014)

10 Nach: Covacef 2011, 35 mit Abb.

DAGMAR GRASSINGER

APOLLO UND BACCHUS, DIE ‚BILD-SCHÖNEN‘ JÜNGLICHE

Die Statue, die in der Ausstellung *Die Rückkehr der Götter* zur Zeit dieser Tagung (Juni 2012) im Römisch-Germanischen Museum in Köln den Gott Apollo repräsentiert hat (Abb. 1–2), ist erst durch ihre Ergänzungen unverkennbar zu einem Apollo geworden.¹

Antik ist nur der Torso ohne Kopf, Arme und Unterschenkel. Dieser Torso wurde bei der Auffindung für einen ‚Torso di Bacco‘ gehalten.² Zu einem Apollo wurde er durch das Saiteninstrument im linken Arm und das Plektron in der rechten Hand, die ihm im späten 18. Jahrhundert von dem Bildhauer und Antikenrestaurator Carlo Albacini angefügt wurden.³ Ob allerdings „der Ergänzter das Richtige getroffen hat oder ob die Figur nicht vielmehr ein Dionysos ist, kann mit Recht gefragt werden“ so der Bearbeiter des Stückes in der Publikation der Berliner Antikensammlung von 1891.⁴ Die mit 1,88 m Höhe leicht überlebensgroße Berliner Statue wird denn auch 1908 von Walther Amelung mit einem Dionysos- oder Bacchus-Typus in Verbindung gebracht,⁵ dessen prominentester Vertreter lange Zeit der ‚Bacchus Richelieu‘ im Musée du Louvre in Paris gewesen ist (Abb. 3).⁶ Heute gelten eine Statue im Prado in Madrid und ein bisher nur unzureichend publizierter Torso der Sammlung Pogliaghi in Varese als getreuerer Repliken des Typus. Sie liefern dem Statuentypus seinen Namen Madrid-Varese.⁷

1 Berlin, Antikensammlung SMB Inv. Sk 54: Grassinger 2008, 162–164; Gröschel 2009, 455 f. Nr. 299.

2 Conze 1891, 28 f. Nr. 54; Gröschel 2009, 455 f. Nr. 299.

3 Fendt 2006, 302–306.

4 Conze 1891, 29 zu Nr. 54.

5 Amelung 1908, 429 f. zu Nr. 258 Taf. 48.

6 Paris, Musée du Louvre MA 87: Gasparri 1986, 435 f. zu Nr. 122e Taf. 307.

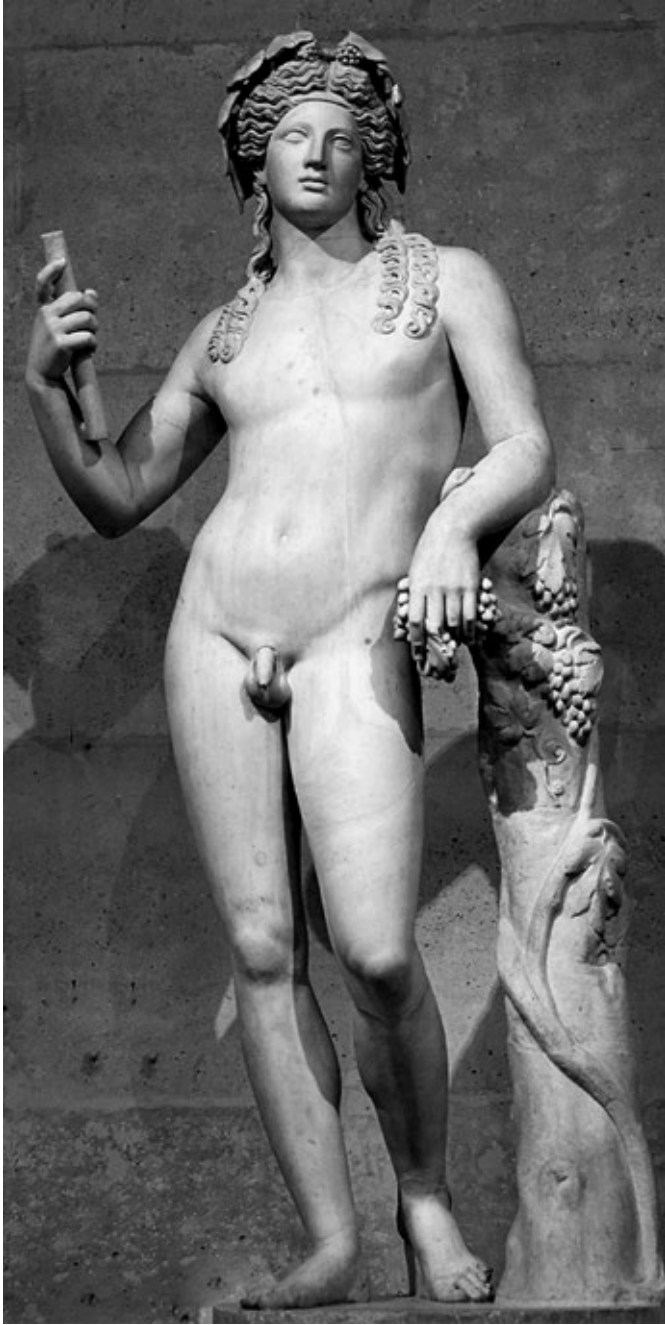
7 Schröder 2004, 239–243 Nr. 145; Schröder 2008, 196 f. 382 Nr. 20.



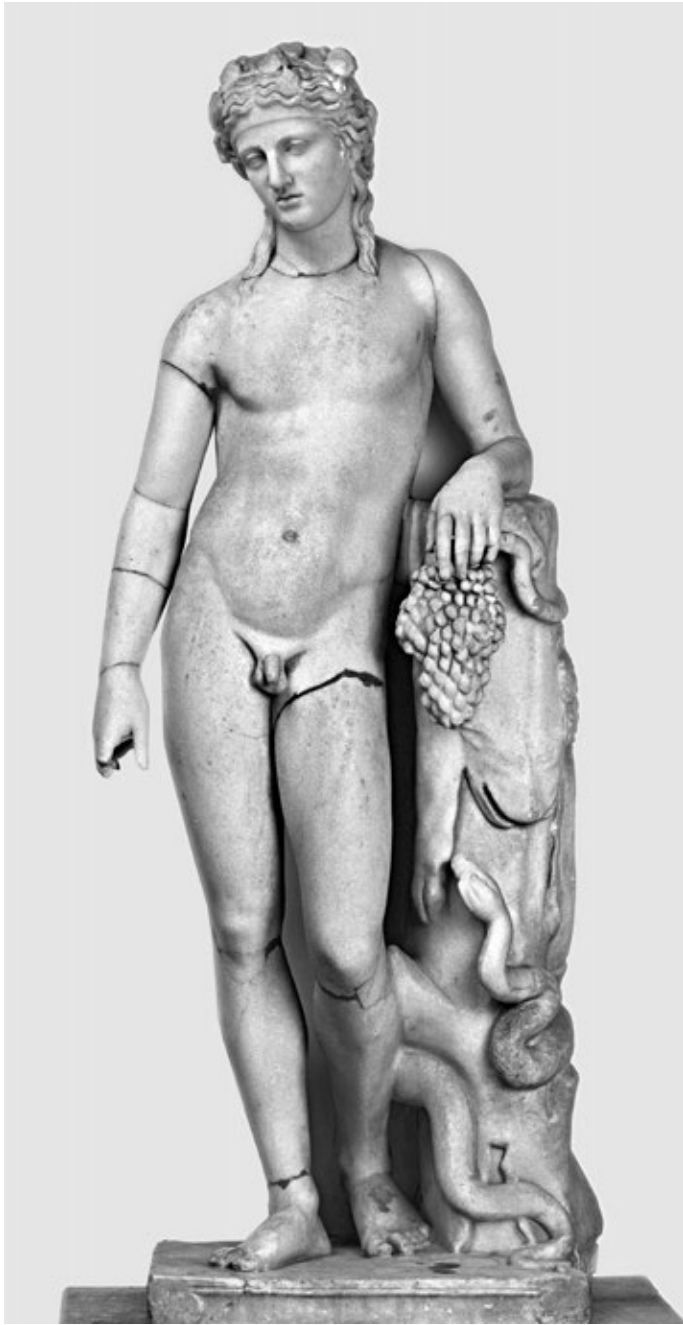
1 ‚Apollo Kitharoidos‘ mit neuzeitlichen Ergänzungen,
Vorderseite; Berlin, Antikensammlung SMB Inv. Sk 54



2 ‚Apollo Kitharoides‘, Rückseite; wie Abb. 1



3 ‚Dionysos Richelieu‘; Paris, Musée du Louvre Inv. MA 87



4 Dionysos; Woburn Abbey, Bedfordshire

I DER STATUEN-ENTWURF ‚ANGELEHNTER DIONYSOS‘

Dem Dionysos-Typus Madrid-Varese zugerechnet wurden neben weiteren Dionysos-Statuen auch ein Stück in Woburn Abbey (Abb. 4)⁸ und eines in Castle Howard⁹, auf die ich hier ebenfalls kurz eingehen werde. Bei diesem ‚Bacchus Richelieu‘ oder ‚Dionysos Madrid-Varese‘ handelt es sich um einen Statuen-Entwurf, der als ‚angelehnter Dionysos‘ respektive ‚angelehnter Bacchus‘ bezeichnet wird (Abb. 3–4). Der Gott steht mit stark ausgebogener rechter Hüfte und hochgedrückter linker Schulter entspannt auf eine hüfthohe Stütze an seiner linken Seite gelehnt, so dass ein deutlicher S-Schwung seinen Körper vom rechten Standbein zur aufgestützten linken Schulter durchzieht. Das entlastete linke Bein hängt locker, der Unterschenkel ist leicht zurückgesetzt. Der rechte Arm war wahrscheinlich ursprünglich nicht angespannt, sondern der Unterarm gesenkt, wie es die Beispiele in Woburn Abbey und Castle Howard zeigen.¹⁰ Die langen Haare und die fehlende Pubesangabe charakterisieren den Gott als noch nicht erwachsen – als Knaben also, *pais* oder *melléphebos*. Der Körper ist zwar bei einigen Statuen durch Brustmuskeln als kräftig charakterisiert, wirkt aber gleichzeitig füllig und weich und oft wenig muskulös. Wegen des Statuenmotivs – angelehnte Figur mit S-förmigem Körperschwung – wurde das Original dieses Typus ‚Bacchus Richelieu‘ mit fast allen bekannten Künstlern des 4. Jahrhunderts v. Chr. in Verbindung gebracht – Praxiteles, Leochares, Euphranor oder der Timotheoschule.¹¹ Das mit angehobener Ferse zurückgesetzte linke Bein wurde jedoch als polykletisches Motiv – und damit in das 5. Jahrhundert v. Chr. gehörig – gewertet, und die füllige, weiche, wenig muskulöse Körperbildung war schon für Walther Amelung nicht mit dem früheren 4. Jahrhundert v. Chr. vereinbar.¹² Es handelt sich also um eine eklektische Komposition, die, wie zuletzt von Stephan Schröder für den Typus Madrid-Varese vorgeschlagen, in späthellenistischer Zeit – um 125 v. Chr. – entstanden

⁸ Angelicoussis 1992, 50 f. Nr. 12 Abb. 76–79.

⁹ Borg / von Hesberg / Linfert 2005, 61 f. Nr. 22 Taf. 23,1. 25,3.

¹⁰ Siehe hier Anm. 8. 9.

¹¹ Amelung 1908, 431 f.; Schröder 2004, 239–242.

¹² Amelung 1908, 431.

sein dürfte.¹³ Ausgesprochen beliebt wurde dieser Entwurf oder dieses Schema ‚angelehnter Dionysos‘ dann jedoch in der römischen Kaiserzeit für Bacchus-Statuen, wobei es auch in vielfältiger Weise variiert wurde: verkleinert und mit geänderter Kopfhaltung, wie bei dem Beispiel in Woburn Abbey (Abb. 4),¹⁴ mit Nebris und Stiefeln ausgestattet wie in Castle Howard,¹⁵ oder auch mit Thyrsosstab und Begleiter wie andere Beispiele zeigen.¹⁶

Der Berliner Apollo (Abb. 1) weist nun zum Entwurf ‚angelehnter Bacchus‘ durchaus Ähnlichkeiten auf: Er steht mit weit ausgebogener rechter Hüfte und hochgedrückter linker Schulter, so dass eine S-Kurve seinen Körper durchzieht, das entlastete linke Bein ist zurückgesetzt, Langhaarfrisur und fehlende Pubes kennzeichnen ihn als einen Knaben, der Körper ist dazu wenig muskulös, eher füllig und weich gebildet. Allerdings ist die Schrittstellung anders, d. h. weiter als bei den Dionysos/Bacchus Beispielen, und auch die Kopfhaltung unterscheidet sich: Der Kopf ist zwar ergänzt, war aber auch ursprünglich entschieden nach der linken Körperseite gedreht, wie aus der Lage sowohl der Enden der langen Schulterlocken als auch der im Rücken leicht aufgefächerten Fülle langer Locken deutlich wird (Abb. 2). Da aber auch die Beispiele in Woburn Abbey (Abb. 4) und Castle Howard die Kopfhaltung im Vergleich zum ‚Bacchus Richelieu‘ (Abb. 3) und zum Typus Madrid-Varese verändern, wäre dies kein Grund, den Torso des Berliner Apollo nicht mit dem Entwurf ‚angelehnter Bacchus‘ in Verbindung zu bringen. Bei diesem Konzept wird der Gott als Knabe dargestellt, ohne Pubes und mit noch ungeschorenem, also langem Haar. Für das 1,88 m hohe Berliner Götterbild wurde dieser Knabkörper ins Überdimensionale gesteigert. Die Stücke in Madrid und Castle Howard sind zwar etwa 0,20 m kleiner, aber im Verhältnis zur Größe eines noch nicht erwachsenen Knaben immer noch überdimensioniert. Lediglich das Beispiel in Woburn Abby (Abb. 4) wäre mit 1,50 m nahezu lebensgroß oder nur leicht darüber. Der Berliner Torso (Abb. 1–2) entspräche in den übersteigerten Dimensionen dem fast gleich großen ‚Bacchus Richelieu‘ in Paris (Abb. 3), oder auch den etwas kleineren Stücken in Madrid und Castle Howard.

¹³ Schröder 1989, 55–58 mit Anm. 305–306.

¹⁴ Angelicoussis 1992, 50 f. Nr. 12 Abb. 76–79.

¹⁵ Borg / von Hesberg / Linfert 2005, 61 f. Nr. 22 Taf. 25,3.

¹⁶ Schröder 1989, 55–65; Schröder 2004, 242 f.

II APOLLO ALS NACKTER KITHARÖDE

Außer mit dem Statuenschema ‚angelehnter Bacchus‘ weist der Berliner Apollo (Abb. 1) allerdings auch Ähnlichkeiten mit einem Entwurf auf, der Apollo als nackten Kitharöden wiedergibt, wie z. B. in einer Statue in der Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen (Abb. 5).¹⁷ Das Berliner Stück (Abb. 1) wurde denn auch von Erika Simon im Lexikon *Ikonographicum Mythologiae Classicae* unter dem Stichwort *Apollon/Apollo* zusammen mit dem Kitharöden in Kopenhagen aufgelistet (Abb. 5).¹⁸ Ähnlich sind bei beiden die Haltung, die Körperbildung und -charakterisierung sowie Größe und Altersdarstellung. Mit seinem noch jungenhaften Körper ohne Pubesangabe bei einer Größe von 1,86 m ist auch der Kopenhagener Apollo ein überdimensionierter Knabe. Er hat ebenso die gleichen weichen, fülligen, an feminine Formen erinnernden Gliedmassen bei einem nur wenig muskulösen Körper wie das Berliner Stück. Die langen Haare betonen einerseits die Jugendlichkeit des Gottes und entsprechen andererseits seinen femininen Formen. Entsprechend ist bei beiden auch die Haltung mit der ausgebogenen rechten Hüfte und der den Körper durchziehenden S-Kurve, wenn auch der Berliner Apollo sein entlastetes linkes Bein zurückgesetzt, der Kopenhagener Kitharöde es dagegen nach vorn genommen und leicht hochgestellt hat.

Der Berliner Torso (Abb. 1) könnte demnach ehemals auch ein Apollo gewesen sein. Entsprechungen sowohl für Apollo als auch Dionysos/Bacchus lassen sich finden, beide sind in Haltung, Struktur und Körperbildung gleich, außerdem haben beide komplizierte Frisuren mit langen Haaren, die hochgebunden sind und in Strähnen auf die Schultern fallen.

Erika Simon listet diese Apollines unter der Überschrift: „Hadrianisch-antoninische Weiterbildungen nach klassischem, hellenistischem und augusteisch-klassizistischem Stil in verschiedenen Mischungen“ auf und erklärt den „Typus als stadtrömische Schöpfung in Abwandlung des Lykeios nur mit gesenktem Arm.“¹⁹ Der ‚angelehnte Dionysos‘ galt schon als stadtrömische Schöpfung, wurde ebenso als Abwandlung des Lykeios gesehen, und auch die Beispiele dieses ‚angelehnten Dionysos‘ stammen

¹⁷ Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1612: Simon 1984, 305 mit Abb. 386 Nr. 67a; Moltesen 2002, 158–160 Nr. 41.

¹⁸ Simon 1984, 386 Nr. 67c.

¹⁹ Ebd., 385–388.



5 Apollo; Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1612



6 ‚Apollo Lykeios‘; Berlin, Antikensammlung SMB Inv. Sk 44

sämtlich aus hadrianisch-antoninischer Zeit, d. h. aus etwa dem 2. Drittel des 2. Jahrhunderts n. Chr.

III DER APOLLON LYKEIOS

Mit Lykeios ist der sogenannte Apollon Lykeios gemeint (Abb. 6), eine Apollonstatue, die, so Lukian, im Lykeion von Athen, der Wirkstätte des Aristoteles, gestanden habe.²⁰ Dieser Apollon Lykeios wird in einem Statuentypus erkannt, der in etlichen Repliken erhalten ist, deren beste sich im Musée du Louvre in Paris befindet.²¹ Für das Original wird eine Entstehung im späten 4. Jahrhundert v. Chr. erschlossen, von einem Künstler wohl in der Nachfolge des Praxiteles. Dargestellt ist ein noch nicht erwachsener Apollon in deutlicher Überlebensgröße – H 2,16 m – mit noch ungeschorenem Haar, das zu einem komplizierten Gebilde mit einem Stirnzopf frisiert wurde, wobei der Stirnzopf eine Kinderfrisur ist. Der Gott ist nackt und steht links angelehnt mit ausschwingender rechter Hüfte auf seinem rechten Bein. Das entlastete linke Bein ist nach vorn und mit ganzer Fußsohle aufgesetzt. Der rechte Arm ist steil erhoben, der Unterarm über dem Kopf abgewinkelt und mit dem Handgelenk auf die Mitte des Kopfes gelegt. Der Körper wird von einem S-Schwung durchzogen. Thema der Darstellung ist ein entlastetes Ausruhen, wobei die Stütze nur eine optische Funktion und keine statische hat, da der Körper nicht auf ihr lastet.

Der ‚Apollon Lykeios‘ – der Woltötter – stand in Athen in einem dem Gott geweihten Gymnasion, dort also, wo Knaben und Epheben unter anderem körperliche Ertüchtigung praktizierten. So ist denn auch der Körper des knabenhaften Gottes selbst als durch Übungen geformt dargestellt, wenn auch nicht derart durch Muskelpartien gegliedert, wie die Körper der ‚polykletischen‘ Jünglinge aus dem 5. Jahrhundert v. Chr.²² Der Körper des spätclassischen Apollon (Abb. 6) ist kräftig mit einem weiten Brustkorb und breiten Hüften, wird aber weniger in seine einzelnen

²⁰ Lukian. *Anacharsis* 7.

²¹ Paris, Musée du Louvre Inv. MA 928: Simon 1984, 379 f. Nr. 54; Schröder 1986, 167–184; Pasquier/Martinez 2007, 55 Nr. 8. 308 Abb. 222. 338 Nr. 86.

²² ‚Polykletische‘ Jünglinge: Arnold 1969, 252–262; Zanker 1974, 19–27 Taf. 21–29; Rausa 1994, 108–110. 187–196 Abb. 11–17; Kreikenbom 2004, 243–248. 520 f. zu Abb. 178–182.



7 Apollo aus Kyrene; London, British Museum Inv. 1861,0725.1

Funktionsteile – Schultern, Brust, Bauch, Beine – gegliedert, als in weich fließende Formen gebracht. Der Körper des Apollon wirkt dadurch nicht eigentlich durchtrainiert, seine Muskeln werden nicht, wie bei den athletischen Epheben des 5. Jahrhunderts v. Chr., als Pakete gegeneinander abgesetzt, sondern sind mit weich ineinander übergehende Partien gestaltet. Dieser spätklassische Entwurf eines ausruhenden knabenhaften Apollon, mit einem weichen, wenn auch geformten Körper wurde seit etwa der Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr., seit späthellenistischer Zeit also, ebenfalls für Darstellungen sowohl des Apollon als auch des Dionysos eingesetzt. Die erste großplastische Umsetzung des Apollon Lykeios wird dem attischen Bildhauer Timarchides zugeschrieben.²³ Übernommen bzw. zitiert werden Standmotiv und Armhaltung der spätklassischen Vorlage erneut für einen Apollon, der diesmal aber als Kitharöde dargestellt wird, wie in einer Kopie aus Kyrene aus dem Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr., die sich jetzt im British Museum in London befindet (Abb. 7).²⁴ Weitere Veränderungen zum Apollon Lykeios betreffen Bekleidung, Frisur und Körperdrehung. Der Unterkörper des Kitharöden wird von einem schweren Mantel bedeckt, der im Herabrutschen das Geschlecht entblößt. Bei der Frisur wird auf den Kinderzopf verzichtet, es werden Schulterlocken zugefügt, die sich aus einem Nackenknoten lösen und zu beiden Seiten auf die Brust fallen. Außerdem wird der Körper dynamisiert, er wird durch Torsion in Bewegung versetzt. Die Körperformen sind schwer und voluminös, sie geben der dynamischen Komposition Gewicht und Kraft. Gleichzeitig setzt sich der mächtige Körper aber auch weich und glatt gegen den faltenreichen, schweren Mantel ab.

Der gleiche spätklassische Entwurf wurde auch beim ‚Apollino‘ in der frühen römischen Kaiserzeit umgesetzt.²⁵ Der ‚Apollino‘ in den Uffizien in Florenz ist mit H 1,41 m wesentlich kleiner als der 2,20 m große Kyrener Kitharöde. Maße und Volumen sind, auch zum Apollon Lykeios, deutlich verringert. Der ‚Apollino‘ ist ein *pais* in Lebensgröße. Sein Stand ist enger als beim Lykeios, der Unterschenkel des entlasteten

²³ Timarchides-Apollon: Martin 1987, 57–86 Taf. 1–4. Anders: Simon 1984, 383 f. Nr. 61. Zur Diskussion zuletzt in Verbindung mit der Replik Farnese, Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6262: Pafumi 2009, 100–102 Nr. 43 Abb. S. 404–406.

²⁴ London, British Museum Inv. 1861.7–25: Huskinson 1975, 6 f. Nr. 12 Taf. 5; Martin 1987, Taf. 2 a. b.

²⁵ Florenz, Galleria degli Uffizi Inv. 229: Simon 1984, 380 Nr. 55; Schröder 1989, 49 Anm. 266–271; Pasquier/Martinez 2007, 332–335 Nr. 83.

Beins zurückgesetzt. Die Körperformen wirken noch weicher und sind zudem stark gerundet. Die langen Haare trägt der ‚Apollino‘ zu einer Schleifenfrisur aufgesteckt, die auch bei weiblichen Figuren der Zeit üblich ist.²⁶

Sehr viel häufiger als für Statuen des Apollo wird der Entwurf des Lykeios seit späthellenistischer Zeit jedoch für Bilder des Dionysos/Bacchus eingesetzt, wie Stephan Schröder bereits ausführlich gezeigt und dargelegt hat.²⁷ Dionysos bzw. Bacchus im Motiv des Apollon Lykeios kann als Einzelfigur oder auch, wie in der späteren Kaiserzeit fast noch häufiger, mit einem stützenden Satyrn dargestellt werden, wie etwa in den Gruppen aus Milet²⁸ und aus Sagalassos,²⁹ die alle in das 2. Jahrhundert n. Chr. datiert werden.

Der Gott des Weines und der rauschhaften Extase steht mit stark ausschwingender rechter Hüfte sowie auf den Kopf gelegtem rechten Arm und ist dabei auf eine hohe Stütze gelehnt, die in einigen Fällen auch durch einen Satyr ersetzt sein kann. Sein Körper ist immer der eines Knaben oder ‚Mellepheben‘ ohne Schambehaarung und immer mit weichen Rundungen, manchmal fast weiblich wiedergegeben. Auch die zu einer komplizierten Frisur aufgenommenen langen Haare betonen zum einen den Status des Dargestellten als nicht Erwachsener – die Haare sind ungeschoren – als auch seine Effeminierung. Die Frisur ist Darstellungen des jugendlichen Dionysos aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. entlehnt: die welligen Haare sind von einem Mittelscheitel aus zu einem losen Nackenknoten zusammengenommen, werden von einem Stirnband durchschnitten und quellen an den Schläfen bauchig darunter hervor, die Ohren bleiben bedeckt. Mehrere lange Haarsträhnen haben sich aus dem Nackenknoten gelöst und fallen auf jeder Seite in Wellen oder Locken bis auf die Brust. Der bauchig und voluminös angelegten Frisur wird oft noch ein Efeukranz mit Früchten zugefügt.

26 So etwa beim sitzenden Mädchen vom Esquilin, Rom, Palazzo dei Conservatori Inv. 1107: Andreae 2001, 90 zu Taf. 41. 43; Geominy 2007, 93 f. 387 Abb. 120; Mandel 2007, 130 f. 391 Abb. 143.

27 Schröder 1989, 1 passim.

28 Siehe Beitrag Martin Maischberger, Ortwin Dally und Andreas Scholl in diesem Band.

29 Aus Sagalassos, Burdur Museum Inv. 530.152.95 und 392.99.94: Waelkens/Poblome 1997, 372 f. Abb. 7; Waelkens *et al.* 2011, 121–124.

IV APOLLO UND BACCHUS IN DER RÖMISCHEN KAISERZEIT

In der römischen Kaiserzeit war es demnach möglich, Apollo und Bacchus im gleichen Bildschema darzustellen. Für deren Erscheinungsbilder wurden damit gleiche Ausdruckswerte eingesetzt, das heißt, dass beiden Göttern gleiche bildliche und damit auch ‚reale‘ Qualitäten zuerkannt wurden. Diese betreffen vor allem die Jugendlichkeit, wofür man sich als zeitgenössische Quelle auf Tibull beziehen kann, bei dem es in *Carmina* I 4, 37/38 heißt: [...] *solis aeterna est Baccho Phoeboque iuventas: nam decet intonsus crinis utrumque deum* – „Alleine ewig ist dem Bacchus und dem Phoebos die Jugend: denn jedem Gott gehört die ungeschorene Locke“ (Übers. Autorin.) Das ungeschorene Haar ist also das Zeichen für die Jugendlichkeit beider Götter, gemeint ist das lange Haupthaar. Jugendlichkeit wird desweiteren mit einem knabenhaften Körper assoziiert. Die weiche Körperbildung und die leicht fülligen, weichen Formen gehen mit den langen Haaren und den komplizierten Aufsteckfrisuren zusammen, die beide auch als weiblich empfunden wurden. Es ist ein Körperideal, das Hans-Ulrich Cain in seiner Bearbeitung der Bilder des griechischen Dionysos als das eines ‚Luxusknaben‘ interpretiert hat: „Der effeminierte Habitus bezeichnet das ausgesprochen luxuriöse Wesen und Wirken des Dionysos.“³⁰ Die angemessene Erscheinungsform dafür sind üppige, weiche Körperformen und lange sorgfältig frisierte Haare. Seit hellenistischer Zeit wird dann auch Dionysos zusätzlich zu diesen Merkmalen mit dem Körper eines Knaben dargestellt. Er unterscheidet sich somit nicht mehr von Apollo, so dass für ihn entworfene Bildkonzepte auch für Dionysos zur Verfügung standen und eingesetzt wurden, ein Vorgang, der auch in umgekehrter Richtung erfolgte.

V LANGE HAARE ALS ZEICHEN FÜR SCHÖNHEIT UND LUXUS

In der römischen Kaiserzeit wurden lange und aufwendig frisierte Haare als Ausdruck von Luxus gesehen und meist abfällig kommentiert. Männliche Personen mit langen, offen in den Nacken fallenden Haaren wurden als *capillati* oder *comati* bezeichnet.³¹ Besonders in neronischer

³⁰ Cain 1997, bes. 77, ebenso 34–50. 74–79.

³¹ Grundsätzlich zum Phänomen: Cain 1993, 68–70. 80–95 mit Taf. 43–46; Fless 1995, 56–69.

und flavischer Zeit, der 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr., galt *capillati* als Ausdruck für junge schöne Diener und Lustknaben, die die Haare in dieser langen Form trugen. Gepflegte, langhaarige schöne Diener stehen demnach für Luxus, Sklaven mit kurzgeschorenem Haar zeigen dagegen eine einfache Lebensführung an. Und obwohl sich die Satiriker Martial und Petronius immer abfällig über den Besitz langhaariger Diener äußern, war dieser offenbar doch sehr verbreitet und auch offiziell akzeptiert. So sind auf Staatsreliefs dieser Zeit durchaus langhaarige Opferdiener dargestellt,³² und auf dem Beuterelief im Titusbogen haben ein Tafelträger und ein *signifer* lange Haare und ein Lockentoupet um die Stirn.³³ Obwohl also eigentlich verpönt und als Zeichen für Verweichlichung – *luxuria* – und Effeminierung verspottet, – auch Seneca und Quintilian verdammen übermäßige Haarpflege als unwürdige Beschäftigung für einen Römer³⁴ – haben sich solche Frisuren durchgesetzt, ja sie sind sogar für erwachsene, frei geborene Männer salonfähig geworden. Lange Haare werden auch bei ihnen zum Ausdruck von Luxus, vor allem wegen des übermäßigen Zeitaufwandes, den ihre Pflege erforderte. Männer geraten dadurch zwar in den Verdacht, sich wie Frauen zu verhalten, sie gelten als Stutzer, doch in den Kreisen der *jeunesse dorée* sind mit langen Haaren durchaus positiv konnotierte Aussagen wie schöner Jüngling oder schöner junger Mann verbunden, der Zeit und Geld für eine aufwendige Frisur und damit für angemessene Haar- und Körperpflege hat. Kaiser Domitian hat sogar, so Sueton (*Dom.* 18), ein Buch über Haarpflege geschrieben.

VI DAS KÖRPERIDEAL DES ‚SCHÖNEN KNABEN‘

Vor diesem Hintergrund sind Apollo und Bacchus mit ihren kompliziert aufgesteckten Langhaarfrisuren (Abb. 1. 3) für den Betrachter in der römischen Kaiserzeit sehr schöne, sehr junge Männer. Der füllige, weich modellierte Körper der Götter ist der eines untrainierten Knaben. Es ist der eines *molliter iuvenis*, eines weichen Jünglings, wie Plinius (*nat.* 34, 55) den Diadumenos des Polyklet bezeichnet, im Gegensatz zum *viriliter puer*, dem männlicheren Doryphoros des gleichen Künstlers. Mit *molliter iuvenis* ist aber ein schöner ‚Luxusknabe‘ gemeint. Das Bildkonzept ‚Luxusknabe‘ wird nun sowohl für Apollon/Apollo als auch für Dionysos/

³² Ebd., 38–43.

³³ Cain 1993, 69 mit Anm. 162; Fless 1995, 25 mit Anm. 99 f. Taf. 21.

³⁴ Sen. *Brev. Vit.* 12,3; Quint. *Inst.* XII 10,47.

Bacchus eingesetzt, die beiden ewig jugendschönen Götter: Apollo, der als strahlend jugendlich charakterisiert wird, und Bacchus, den verführerischen Jungen mit den prächtigen Locken.

Übernommen wurden für diese beiden jugendschönen Götter mit der Haltung, bei der der Körper von einem S-Schwung durchzogen wird, und der weich fließenden Bildung der Muskulatur Stilformen, die im 4. Jahrhundert v. Chr. für die Darstellung jugendlicher Götter entwickelt worden sind. Durch diese formale Gestaltung wird bei den statuarischen Götterbildern des 4. Jahrhunderts v. Chr., aus Sicht der späteren Kunstkritik, die Natürlichkeit und Grazie ihres Auftretens betont. Es ist dies eine Qualität, die als *veritas*, also ‚Naturwahrheit‘ oder ‚Realismus‘ bezeichnet wird, der vor allen Praxiteles und Lysipp besonders nahe gekommen sind. An den Werken des Praxiteles wird außerdem die weiche, geradezu konkret verführerische Sinnlichkeit der Körperoberfläche gerühmt; an einem Dionysos von ihm wird dieselbe sensualistische Weichheit des Körpers beschrieben wie bei seiner Aphrodite von Knidos (Kallistratos, *stat. descr.* 8). Es ist also kein Wunder, dass als Ausdruckswerte für die beiden ewig jugendlichen, körperlich schönen Götter Apollo und Bacchus die Stilformen des 4. Jahrhunderts v. Chr. als besonders angemessen und wesensgemäß angesehen wurden. Gesteigert werden konnte die Sinnlichkeit der Körperoberfläche noch durch Politur des Marmors, wie die Beispiele zeigen, die von Kathrin Schade vorgestellt werden.³⁵

Dieses Körperideal eines schönen jungen Mannes entspricht also eher dem eines *molliter iuvenis* (Plin. *nat. hist.* 34,55) und nicht dem eines durchtrainierten, muskulösen Athleten. Für solche wiederum eignen sich bestens Körper wie der des polykletischen Doryphoros (Abb. 9), des *viriliter puer* (Plin. *nat.* 34,55), des 5. Jahrhunderts v. Chr. mit seinen gliedernden und scharf gegeneinander abgesetzten Muskelpartien, die – so Quintilian (V, 12, 21) – *aptum vel militiae vel palaestrae* waren – geeignet sowohl für den Kriegsdienst als auch Sportplatz und folglich für die Darstellung von Feldherren und Athleten. Ein solcher Athletenkörper konnte allerdings auch zu dem eines ‚schönen jungen Mannes‘ werden, wie das Beispiel des ‚Antinoos Farnese‘ zeigt (Abb. 8).³⁶ Der aus Bithynien stammende Antinoos ist im 2. Jahrhundert n. Chr. die Verkörperung des schönen Jünglings schlechthin. Er wurde wahrscheinlich 123 n. Chr. von

³⁵ Siehe Beitrag Kathrin Schade in diesem Band.

³⁶ Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6030: Zanker 1974, 10 f. Nr. 9 Taf. 5,4; Meyer 1991, 57–59 Nr. I 38 Taf. 40–42; Coraggio 2009, 89–91 Nr. 64 Abb. S. 250–252.



8 „Antinoos Farnese“; Neapel, Museo Archeologico Nazionale
Inv. 6030



9 Doryphoros-Replik des Polyklet; Neapel,
Museo Archeologico Nazionale Inv. 6011

Kaiser Hadrian auf seiner Reise als Diener (?) ins kaiserliche Gefolge aufgenommen. Die großplastischen Bildnisse des Antinoos, dem jugendlichen Freund und Begleiter des Kaisers, sind wohl alle zwischen 130 und 137 n. Chr., d. h. nur in den wenigen Jahren nach seinem frühen Tod bis zum Tod des Kaisers selbst, entstanden und damit gut zu datieren. Ein Erkennungsmerkmal des Antinoos ist eine voluminöse Haarkappe mit schweren großzügigen Locken. Seine Haartracht entspricht der von langhaarigen, schönen Dienern. Der Körper des mit einer Höhe von 2,00 m überlebensgroßen ‚Antinoos Farnese‘ übernimmt das hochklassische Statuenmotiv des Doryphoros von Polyklet – wie ausgeführt geeignet für *militia* und *palaestra* – verjüngt aber nun den männlichen Körper durch Weglassen der pubes und wandelt das athletische Ideal zu einem fülligen, weichen Körper um (Abb. 8–9). Paul Zanker formuliert das wie folgt: „Im System der Inscriptiones ist das Vorbild noch zu erkennen (Leistenlinie, Gliederung des Leibes, Rippenbogen). Die Wiedergabe des Fleisches jedoch weicht von der des Doryphoros völlig ab. [...] Seine Üppigkeit stellt einen eigenen Ausdruckswert dar.“³⁷ Und dieser Ausdruckswert ist das Körperideal des weichen, fülligen Körpers eines schönen Knaben, eines verführerischen Jünglings, dem dann sowohl Apollo als auch Bacchus mit den ganz ähnlichen Ausdruckswerten entsprechen.

Auch wenn Kopf und Körper des ‚Antinoos Farnese‘ ursprünglich nicht zusammengehörten, wie in der jüngsten Publikation zu den Skulpturen der Sammlung Farnese zu lesen ist,³⁸ ist die Möglichkeit der Veränderung eines polykletischen Körpers zu einem völlig anderen Körperideal deutlich geworden.³⁹ Der schöne Jüngling Antinoos jedoch wird vor allem in der statuarischen Form des jugendschönen Luxusknaben Bacchus dargestellt. Dies entspricht sowohl den Qualitäten des Antinoos selbst, harmonisiert aber andererseits auch mit dem Erscheinungsbild und den hiermit ausgedrückten Qualitäten des jugendlichen Gottes. In seinen Ausdruckswerten und der Aussage völlig angemessen lässt sich auch die nachträgliche Ausstattung eines Apollo Lykeios mit dem Gesicht des mit Efeu bekränzten Antinoos einordnen, die in Leptis Magna zu Ehren des Verstorbenen ausgeführt worden ist.⁴⁰

³⁷ Zanker 1974, 11 zu Nr. 9.

³⁸ Coraggio 2009, 89–91 Nr. 64 Abb. S. 249; 253.

³⁹ So auch schon im Hellenismus: vgl. Zanker 1974, 9 Nr. 6 Taf. 5,2.

⁴⁰ Simon 1984, 379 Nr. 541; Schröder 1989, 95–97. 118 A 3 Taf. 2 A 3; Meyer 1991, 82–84 Nr. I 61 Taf. 70–72.

Alle hier gezeigten Apollo- und Dionysosstatuen werden aufgrund der Körperbildung, die statuarischen Antinoosbildern entspricht oder ähnelt, in die hadrianisch-antoninische Zeit und damit in das zweite Drittel des 2. Jahrhunderts n. Chr. datiert. Sowohl die Bildnisse des sterblichen Antinoos als auch die der Götter Apollo und Bacchus entsprechen also einem Körperideal ihrer Entstehungszeit mit den dafür als angemessen akzeptierten Ausdruckswerten.⁴¹ Es ist das Ideal des ‚Bild-schönen Jünglings.‘

LITERATURVERZEICHNIS

- Amelung 1908** Amelung, Walther: Die Skulpturen des Vatikanischen Museums II. Berlin 1908.
- Andrae 2001** Andrae, Bernard: Skulptur des Hellenismus. München 2001.
- Angelicoussis 1992** Angelicoussis, Elizabeth: The Woburn Abbey Collection of Classical Antiquities. Monumenta Artis Romanae 20. Mainz 1992.
- Arnold 1969** Arnold, Dorothea: Die Polykletnachfolge: Untersuchungen zur Kunst von Argos und Sikyon zwischen Polyklet und Lysipp. JdI Erg. 25. Berlin 1969.
- Borg / von Hesberg / Linfert 2005** Borg, Barbara / von Hesberg, Henner / Linfert, Andreas: Die Antiken Skulpturen in Castle Howard. Monumenta Artis Romanae 31. Wiesbaden 2005.
- Cain 1993** Cain, Petra: Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit. München 1993.
- Cain 1997** Cain, Hans-Ulrich: Dionysos. „Die Locken lang, ein halbes Weib? ...“. Ausstellungskatalog München. München 1997.
- Conze 1891** Conze, Alexander (Hrsg.): Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der pergamenischen Fundstücke. Berlin 1891.
- Coraggio 2009** Coraggio, Flavia: Katalogbeiträge. In: Carlo Gasparri (Hrsg.), Le sculture Farnese 2. I ritratti. Verona 2009.
- Fendt et al. 2006** Fendt, Astrid / Kunze, Gerhard / Röhl, Sebastian: Apollostatue für Ausstellung in Brasilien restauriert. In: Restauro 5, Juli/August (2006), 302–309.

41 Die Götterbilder haben entweder leicht überlebensgroßes (H um 1,50 m) oder, wie der ‚Apollino‘ (H 1,41 m), lebensgroßes Format, oder aber sie sind mit 1,70 m – 1,80 m und größer stark überdimensionierte Knaben. Nebenbei ist zu erwähnen, dass alle großformatigen Knaben aus einem großkristallinen Marmor sind, der manchmal als ‚thasisch‘ bezeichnet wird, sicherlich aber inselgriechisch ist und damit aus dem Osten stammt.

- Fless 1995** Fless, Friederike: Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs. Mainz 1995.
- Geominy 2007** Geominy, Wilfred: Die allmähliche Verfestigung hellenistischer Stilformen. In: Peter Cornelis Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik. Mainz 2007.
- Gasparri 1986** Gasparri, Carlo: Dionysos. In: LIMC III. Zürich/München 1986, 414–514.
- Grassinger et al. 2008** Grassinger, Dagmar / Pinto, Tiago de Oliveira / Scholl, Andreas (Hrsg.): Die Rückkehr der Götter. Berlins verborgener Olymp. Ausstellungskatalog Berlin. Regensburg 2008.
- Gröschel 2009** Gröschel, Sepp-Gustav: Katalogbeiträge. In: Saskia Hüneke *et al.*, Antiken I. Kurfürstliche und königliche Erwerbungen für die Schlösser und Gärten Brandenburg-Preussens vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Bestandskataloge der Kunstsammlungen, Skulpturen. Berlin 2009.
- Huskinson 1975** Huskinson, Janet: Roman Sculpture from Cyrenaika in the British Museum CSIR Great Britain II 1. London 1975.
- Kreikenbom 2004** Kreikenbom, Detlev: Der Reiche Stil: Auseinandersetzungen mit Polyklet. In: Peter Cornelis Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik. Mainz 2004, 238–248.
- Mandel 2007** Mandel, Ursula: Räumlichkeit und Bewegungserleben – Köperschicksale im Hochhellenismus. In: Peter Cornelis Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik. Mainz 2007, 103–187.
- Martin 1987** Martin, Hanz Günther: Römische Tempelkultbilder. Rom 1987.
- Meyer 1991** Meyer, Hugo: Antinoos. München 1991.
- Moltesen 2002** Moltesen, Mette: Ny Carlsberg Glyptotek. Catalogue. Imperial Rome II, Statues. Stockholm 2002.
- Pafumi 2009** Pafumi, Stefania: Katalogbeiträge. In: Carlo Gasparri (Hrsg.), Le sculture Farnese 1. Le sculture ideali. Verona 2009.
- Pasquier/Martinez 2007** Pasquier, Alain / Martinez, Jean-Luc (Hrsg.), Praxitèle. Ausstellungskatalog. Paris 2007.
- Rausa 1994** Rausa, Federico: L'immagine del vincitore. L'atleta nella statua greca dall'età arcaica all'ellenismo. Viella-Treviso-Rom 1994.
- Schröder 1986** Schröder, Stephan F.: Der Apollon Lykeios und die attische Ephebie des 4. Jhs. In: AM 101 (1986), 167–184.
- Schröder 1989** Schröder, Stephan F.: Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios. Rom 1989.
- Schröder 2004** Schröder, Stephan F.: Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid 2. Idealplastik. Mainz 2004.
- Schröder 2008** Schröder, Stephan F. (Hrsg.): Verwandelte Götter. Antike Skulpturen des Museo del Prado zu Gast in Dresden. Ausstellungskatalog Dresden. Madrid 2009.
- Simon 1984** Simon, Erika: Apollon/Apollo. In: LIMC II. Zürich/München 1984, 363–446.

Waelkens/Poblome 1997 Waelkens, Marc / Poblome, Jeroen (Hrsg.): Sagalassos IV. Report on the Survey and Excavation Campaigns of 1994 and 1995. Leuven 1997.

Waelkens et al. 2011 Waelkens, Marc / Poblome, Jeroen / Rynk, Patrick de (Hrsg.): Sagalassos. Eine römische Stadt in der Südwesttürkei. Ausstellungskatalog Tongeren. Köln 2011.

Zanker 1974 Zanker, Paul: Klassizistische Statuen. Mainz 1974.

ABBILDUNGSNACHWEISE

1. 2. 4. 6. 7 Foto CoDArchLab (Arbeitsstelle für Digitale Archäologie) Universität zu Köln: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3255157> + 3255168 + 1894418 + 4124522 + 686335

3 Museumsfoto © Musée du Louvre

5 Nach: Moltesen 2002, 159 mit Abb.

8. 9 Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom: D-DAI-ROM-83.1189; D-DAI-ROM-66.1831

GABRIELLE KREMER

SYNKRETISTISCHE NEUKOMPOSITIONEN VON GÖTTERBILDERN IM NORISCH-PANNONISCHEN RAUM

Ausgangspunkt der Überlegungen ist der Denkmälerbestand des Siedlungsgebietes von Carnuntum, eines städtischen Zentrums an der Donau, das ab der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. wichtiger militärischer Standort und Verwaltungshauptstadt der Provinz Pannonia superior war.¹ Der Überblick über den derzeitigen Gesamtbestand von rund 770 Götter- und Weihedenkmälern dieses Fundortes erbrachte ein zusammenhängendes Bild der Kultlandschaft,² die sich charakterisieren lässt

- a) durch eine starke militärische Prägung,
- b) durch eine hohe Dichte an sogenannten Mysterienkulten orientalischen Ursprungs,
- c) durch das nahezu vollständige Fehlen lokaler, bodenständiger Elemente,
- d) und durch den Zeitrahmen von der Mitte des 1. bis Anfang des 4. Jahrhunderts n. Chr., mit einem Höhepunkt in severischer Zeit.

I DIE NEMESISSTATUE AUS DEM AMPHITHEATER I

Beim Amphitheater I von Carnuntum, das in den östlichen Canabae in unmittelbarer Nähe des Legionslagers liegt, wurde in den Jahren 1887–1896 ein Nemesisheiligtum freigelegt, das an die westliche Außenmauer

¹ Zusammenfassend Stiglitz *et al.* 1977; Jobst 1983; Kandler *et al.* 2004.

² Kremer 2012. Nicht enthalten sind die Denkmäler aus den beiden großen rezent ausgegrabenen Iuppiterheiligtümern auf dem Pfaffenberg und auf den Mühläckern, die in ihrem jeweiligen Kontext vorgelegt werden.



1 Kultstatue der Dea Nemesis aus dem Nemeseum beim Amphitheater I in den Canabae von Carnuntum; Archäologisches Museum Carnuntinum Inv. 3772

der Arena angebaut war.³ In der Apsis des Kultraumes fand man neben anderen Kult- und Weihedenkmälern auch eine knapp lebensgroße Statue der Göttin (Abb. 1).⁴ Sie ist aus lokalem Kalksandstein gefertigt und musste nach der Ausgrabung 1894 aus vielen Einzelfragmenten zusammengesetzt werden. Die damals erfolgten Ergänzungen hielten im Wesentlichen der erneuten Überprüfung und Restaurierung in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts stand; es fehlen nur Teile aus dem mittleren Bereich der Arme und der im Arm gehaltenen Attribute. Die Oberfläche ist stark verrieben; an einzelnen Stellen sind dennoch Farbspuren erhalten, so am linken Bein (rot) und am Gewand (gelb). Die Skulptur ist für die frontale Ansicht konzipiert; die Rückseite ist roh geglättet, die untere Hälfte halbplastisch ausgebildet.

Die Göttin trägt den kurzen, gegürteten Chiton der Artemis/Diana und der Amazonen, der rechte Schulter und Brust unbedeckt lässt. Ein Mantel ist als gedrehter Wulst um die Taille gelegt, über den Rücken zum linken Oberarm und zur linken Armbeuge geführt und fällt von dort nach unten. An den Füßen trägt sie Pantherfellstiefel mit halbrunden Laschen vorne und seitlichen Zipfeln. Die Darstellung ist durch eine Fülle von Beiwerk gekennzeichnet. Über dem Scheitel befinden sich eine liegende Mondsichel und ein Stern, die kosmischen Symbole, die als Attribute der Selene/Luna oder – in Angleichung – der Artemis/Diana vorkommen. Neben dem rechten Bein ist das Steuerruder auf ein Rad mit acht Speichen aufgestützt. Das Rad ist ein Attribut der Nemesis, Rad und Steuerruder sind auch der Tyche/Fortuna zugeordnet. In der rechten Hand hält die Göttin eine Peitsche, die neben dem Rad bis zum rechten Fuß nach unten hängt. Sie gilt als Attribut der Nemesis, der Luna oder der Diana. In der linken Armbeuge liegt das Schwert in der Scheide mit nach oben gerichteter Spitze; der Ringknauf in der linken Hand und das Ortband an der Schulter sind deutlich erkennbar – ein in dieser Form bemerkenswertes Attribut, das den militärischen Charakter einer Victoria oder Virtus evoziert. Neben dem linken Bein schließlich hockt ein Greif,

³ Tragau *et al.* 1897; Klima/Vetters 1953, 40–44; Boulasikis 2008; Boulasikis 2010; Humer/Kremer 2011, 304–313; Kremer 2012, 338–340. Zu dem für die Donauprovinzen typischen Konzept des Nemeseums als *sacellum* Hornum 1993, 56 f.

⁴ AMC Inv. 3772. Tragau *et al.* 1897; CSIR Carnuntum I, 19 Nr. 37 Taf. 14; Bauchhenss 1984, 854 Nr. 416; Bouley 1990, 243. 250 Abb. 12; Rausa 1992, 766 Nr. 273; Hornum 1993, 66 f. Taf. 2 Abb. 39; 4; Humer/Kremer 2011, 307 Nr. 450; Kremer 2012, 32 f. Nr. 14 Taf. 7.

der mit dem Schnabel den Gewandsaum der Göttin berührt. Er ist das traditionelle Begleittier der Schicksalsgöttin Nemesis.⁵ Die älteren Publikationen erkennen darüber hinaus in der geschwungenen Kontur und dem breiten waagerechten Rand neben der rechten Hand einen Schiffsbug⁶



2 Postament der Kultstatue mit Weihinschrift für Dea Nemesis;
Archäologisches Museum Carnuntinum Inv. 28

⁵ Hornum 1993, 24–32. 318–320.

⁶ Beeinflusst durch einen von Alexandria ausgehenden und in Syrien stark verbreiteten Bildtypus von Statuengruppen der Astarte-Tyche mit reichhaltiger Siegesymbolik, darunter die Prora. Vgl. Schweitzer 1931, 219–223. Zweifelnd bereits Kenner 1956–58, 70.

doch handelt es sich hier eher um den Hintergrund, der zwischen dem Steg und den filigranen Skulpturteilen nicht entfernt wurde.

Die heute großteils verrienenen Gewandfalten waren plastisch und mit tiefen Tälern ausgeführt. Die Körperformen sind schlank; die Figur erscheint in einer eigentümlich geschraubten und unsicheren Körperhaltung, die in Carnuntum an mehreren Skulpturen severischer Zeit beobachtet werden kann.⁷ Der Vergleich mit diesen legt eine Datierung der Skulptur in mittelseverische Zeit nahe.

Die Statue ist Teil eines Ensembles, das gemäß den alten Grabungsberichten *in situ* in der Apsis des Kultraumes vorgefunden wurde. Sie lag neben einem Postament, das aus zwei Teilen zusammengesetzt und in halbfertigem Zustand war (Abb. 2).⁸ Dies dürfte eher auf eine unter Zeitnot erfolgte Korrektur denn auf eine Zweitverwendung eines der beiden Blöcke hinweisen, denn die Profile der linken Nebenseite sind auf dieselbe Art und Weise zugerichtet und die Nebenseiten beider Blöcke in unterschiedlichen Arbeitsstadien unvollendet stehen geblieben. Es besteht meiner Meinung nach kein Anlass zum Zweifel, dass die Inschrift der Vorderseite zu dem zweiteiligen Block und damit ursprünglich zur Statue gehört.⁹

*Deae Nemesi / simulacru(m) Q(uintus) / Ref(ius) Mansuetus / p(rimus) p(ilus) leg(ionis) XIII g(eminae) po(suit).*¹⁰

Der Begriff *simulacrum* zur Bezeichnung eines Götterbildes ist sowohl literarisch¹¹ als auch inschriftlich gut belegt. Fundort, Kontext und Größe der Statue aus dem Carnuntiner Nemesisheiligtum lassen somit auf eine Funktion der Statue als Hauptkultbild des *sacellum* schließen. Damit wäre die Gottheit also zweifelsfrei als *Dea Nemesis* benannt. Auffallend ist die Diskrepanz zwischen dieser eindeutigen Ansprache und der bildlichen Darstellung mit zahlreichen kumulativ verwendeten Attributen, die eine

7 Kremer 2012, 404–406.

8 CIL III 14071; Bormann 1897, 237 f. 243 Abb. 39; Tragau *et al.* 1897, 211 Abb. 18; Humer/Kremer 2011, 307 Nr. 451; Kremer 2012, 305 Nr. 452.

9 Tragau *et al.* 1897, 208–210 nimmt an, dass der vordere Teil der Basis älter ist und für die Aufstellung der Nemesisstatue durch den hinteren Block ergänzt wurde.

10 Lesung nach dem derzeitigen Arbeitsstand des CIL III², vgl. Weber-Hiden 2008. Der Dank gebührt meiner Kollegin Ingrid Weber-Hiden.

11 z. B. bei Suet. *Galb.* 4, 3; Plin. *nat.* 34, 15; Vitruv IV 5, 1.

Fülle von Assoziationen wecken und eine Vielzahl von *numina* zu repräsentieren scheinen.

Nach Michael Hornum¹² kommt Nemesis in den ältesten Quellen bei Homer und Hesiod zunächst als abstrakter Begriff vor. Als göttliches Wesen scheint sie schon früh den Charakter einer Personifikation zu haben, der Verkörperung eines abstrakten Begriffes also. Dies impliziert bereits einen variablen Umgang mit Attributen, je nachdem wie dieser Begriff ausgelegt oder gewichtet wird. Tatsächlich lassen sich für die ältesten kleinasiatischen und griechischen Nemesis-Bilder eine Reihe von Charakteristika erschließen, die wir alle bei unserem Kultbild nicht antreffen, nämlich der lange Chiton, die typische Geste der zur Brust geführten Hand (Abb. 3), die Flügel, verschiedene Attribute wie der Apfelzweig, das Zaumzeug, der Maßstab oder die Waage. Allerdings kann die vorrömische Erscheinungsform der Göttin in Kleinasien und in Griechenland nur indirekt durch die Beschreibungen bei Pausanias oder durch jüngere Darstellungen erschlossen werden.¹³



3 Jaspis mit Darstellung der Nemesis aus Carnuntum;
Archäologisches Museum Carnuntinum Inv. 17.852

¹² Hornum 1993, 6–10.

¹³ Schweitzer 1931; Hornum 1993, 10–14.

Was die Provinzen anbelangt, so wird der Vorgang der Vermittlung und Selektion ikonographischer Vorlagen nur durch übergreifende Studien fassbar, die durch den Aufbau großer (Bild)datenbanken zunehmend möglich werden. Da die Evidenz im vorliegenden Fall gerade für die Donauprovinzen der späteren Kaiserzeit reichhaltig ist, sei eine Interpretation aus den lokalen bzw. regionalen Zusammenhängen heraus versucht, ohne dabei die Tradition und die Rezeptionsgeschichte aus den Augen zu verlieren. Die Gleichsetzung der Göttin Nemesis mit allen oben genannten *numina* ist nämlich durch Darstellungen und auch durch Inschriften auf anderen Denkmälern des provinziellen Umfeldes in unterschiedlichen Kombinationen belegt.

II NEMESIS UND DIANA

Ein nahes Verhältnis der Nemesis zu Artemis/Diana besteht – auch abseits der Agone – schon in der Frühzeit¹⁴ und ist im Carnuntiner Heiligtum selbst durch einen Weihealtar des Jahres 199 n. Chr. belegt.¹⁵

*Nemesi / Reg(inae) et / Dean(a)e sa(crum) / M(arcus) Anto(nius)
Se/^scundinus / N(-?) M Se/^scundinus (-?) ve(teranus) leg(ionis) /
XIII{I} g(eminae) v(otum) s(olvit) l(ibens) / Anul(lino) et Fr/ont(ona)
co(n)s(ulibus).*

Nemesis Regina und Diana sind in dieser Inschrift getrennt angeführt, d. h. ausdrücklich als zwei Gottheiten in Kultgemeinschaft angesprochen und nicht wie sonst üblich in Angleichung als Diana Nemesis.¹⁶ Auf einem in Wiederverwendung aufgefundenen Weiherelief für Nemesis Augusta des Syrus Valerianus Eutyches aus Teurnia / St. Peter in Holz, im südlichen Noricum,¹⁷ ist auf einer Plinthe stehend eine Göttin dargestellt, die aussieht wie Diana und sich opfernd zu einem Altärchen

¹⁴ Hornum 1993, 7. 80 und 228 f. Nr. 138 (Altar eines *sevir* für Nemesis Aug. aus Aquileia mit Jagdszene: CIL V 813).

¹⁵ CIL III 14076; Kremer 2012, 195 Nr. 383. Lesung nach CIL III² (siehe hier Anm. 10).

¹⁶ Vgl. die offizielle Weihung für Dea Diana Nemesis Augusta des Jahres 259 aus dem Amphitheater von Aquincum (CIL III 10440) oder die Weihealtäre für Nemesis Diana bzw. Diana Nemesis aus Bonn und aus Köln-Deutz (Hornum 1993, 189 f. Nr. 64 und 65).

¹⁷ CIL III 4738; CSIR Teurnia, 45–47 Nr. 27; LUPA 4946.

mit der Aufschrift *Nemesi Aug(ustae)* wendet (Abb. 4). Kleidung, Frisur und Attribute – Köcher, Bogen, Diadem – sind charakteristisch für Diana. Der Bezug zum Amphitheater entsteht durch die im linken Relieftteil dargestellten drei *bestiarii*, die gegen einen Bären kämpfen.

Die ältere Forschung sieht in der Verschmelzung von Nemesis mit Artemis/Diana, der Schutzgöttin der Arena,¹⁸ den Hauptgrund für die vielfach belegte Präsenz der Nemesis im Zusammenhang mit Spielen.¹⁹



4 Weiherelief aus Teurnia / Sankt Peter in Holz mit Nemesis und Gladiatoren; Spittal an der Drau, Schloss Porcia

III NEMESIS UND TYCHE/FORTUNA

Auch für die Angleichung Nemesis und Tyche/Fortuna finden wir in Carnuntum selbst inschriftliche Belege. Im Amphitheater der Zivilstadt wurden in einem spätantiken Einbau am Südtor unter anderem drei Weiheraltäre nebeneinander stehend in Wiederverwendung aufgefunden.²⁰ Sie stammen vermutlich ebenfalls aus einem Nemesisheiligtum, das aber nicht genauer lokalisiert ist. Die Kombination der angerufenen Gottheiten scheint hier auf einen munizipalen Kult hinzuweisen, in dem Nemesis mit

¹⁸ Tert. *De spectaculis* 12.

¹⁹ Premierstein 1894. Vgl. Kenner 1956–58, 68–70; Hornum 1993, 80 f.

²⁰ Egger 1926, Sp. 85 f. 123–128 Abb. 44.

Fortuna gleichgesetzt wird. Auf einem der Altäre²¹ trägt Fortuna nämlich den Beinamen *Karnuntina*, wird also als städtische Schutzgöttin angerufen. Offenbar bestand für diesen Kult auch eine Priesterschaft, denn der Stifter gibt seine Funktion als *antistes deae* an.²² Der zweite Weihealtar aus diesem Ensemble gilt der *Nemesis Aug(usta oder -i)*,²³ während in der schwer lesbaren Weihinschrift des dritten wahrscheinlich *N(emesis) F(ortuna) K(arnuntina)* angerufen wird.²⁴ Als Dedikanten des letztgenannten Altärens treten die *mun(icipes) K(arnunti)* auf.

Die genaue Datierung dieser Weihealtäre bleibt schwierig. Die Annahme ist berechtigt, dass ihre ursprüngliche Aufstellung auf ein für die Stadt Carnuntum bedrohliches, nicht näher datierbares Ereignis zurückgeht.

IV NEMESIS UND LUNA?

Für die Kopfattribute der Carnuntiner Nemesis bieten sich verschiedene Möglichkeiten der Interpretation. Die Angleichung der Nemesis an Diana ist ikonographisch an der Carnuntiner Statue nachvollziehbar und wird auch durch die oben genannte Inschrift nahegelegt.²⁵ Über diese Verschmelzung können auch die kosmischen Symbole Lunula und Stern erklärt werden.²⁶ Eine gute Parallele liefert ein rezenter Brunnenfund aus der Gallia Belgica (Abb. 5).²⁷ Er zeigt die Göttin im Amazonengewand mit entblößter rechter Schulter, die die Peitsche und als Kopfattribut ebenfalls Mondsichel und Stern trägt. Doch auch für Nemesis selbst ist die Verbindung mit Helios/Sol und den Gestirnen bekannt und kommt besonders im ägyptischen und im syrischen Raum zum Tragen.²⁸

²¹ AE 1929, 226; Hornum 1993, 164 f. Nr. 19; Kremer 2012, 140 f. Nr. 267 Taf. 73; LUPA 4928.

²² Szabó 2006, 69 f. 197 Nr. P 51.

²³ AE 1929, 225; Hornum 1993, 1993, 41. 164 Nr. 18; Kremer 2012, 193 Nr. 378 Taf. 121.

²⁴ AE 1929, 227; Hornum 1993, 41. 165 f. Nr. 20; Kremer 2012, 196 Nr. 385 Taf. 123. Lesung nach CIL III².

²⁵ Hier Anm. 15.

²⁶ Simon 1984, 792. Vgl. Cic. *nat. deor.* II 68. Latte 1960, 169 f. 232.

²⁷ Dövenner 2011, 258 Abb. 2.

²⁸ Schweitzer 1931, 179–183; Seyrig 1932; Hornum 1993, 29 f. Zum kosmischen Aspekt der Nemesis vgl. Amm. *Rer. Gest.* 14, 11, 25–26 und Macr. *Sat.* 1, 22, 1 (zit. nach Hornum 1993, 125 f. und 133).

Darüberhinaus kann ein Relief aus dem Amphitheater von Virunum/Töltschach (Südnoricum) eventuell als Beleg für eine mögliche Angleichung von Nemesis und Selene/Luna herangezogen werden (Abb. 6).²⁹ Die hier dargestellte Göttin trägt ein Diadem und eine riesige Mondsichel auf dem Kopf, sowie die kurze gegürtete Tunika, den um den Oberkörper geschlungenen Mantel und die Stiefel der Diana. In der rechten Hand hält sie die Peitsche, im linken Arm einen Schild. Sie steht neben einem Altar,



5 Weiherelief für Diana(-Nemesis?), gefunden in einem Brunnen in Mamer-Bierg; Musée national d'histoire et d'art Luxembourg Inv. 2009-63/546

²⁹ Gugl 2004, 323 f. Abb. 7.1; LUPA 11253.



6 Weiherelief aus dem Amphitheater von Virunum/Tölttschach (Nemesis-Victoria?); Landesmuseum für Kärnten o. Inv.

auf dem ein Mann in Ärmeltonika, Sagum und Stiefeln ein Brandopfer darbringt. Anhand der Attribute Lunula, Diadem und Peitsche sowie der Kleidung kann die bekannte Gleichsetzung von Artemis/Diana und Selene/Luna nachvollzogen werden. Durch den Fundort und den Fundkontext des Reliefs sowie durch die militärische Komponente der Darstellung, nämlich den Schild der Göttin und die militärische Tracht des Opfernden, wird der Bezug zum Amphitheater deutlich. Sie berechtigt die Benennung der Göttin als Nemesis, Diana-Nemesis oder Luna-Nemesis.

Die kosmischen Symbole mögen ganz allgemein als Hinweis auf die Allmacht der Nemesis verstanden worden sein, so wie sie beispielsweise auf einem Relief des Veteranen Iulius Victorinus aus Scitarjevo/Andaunia (?) (Pannonia superior) zum Ausdruck kommt (Abb. 7).³⁰ Dieses Votivrelief ist der Nemesis Regina Augusta geweiht und zeigt die Göttin

³⁰ CIL III 4008; Tragau *et al.* 1897, 76 Abb. 35a; Hornum 1993, 175 f. Nr. 38 Taf. 27; LUPA 5739.

mit einer Fülle von zum Teil ungewöhnlichen Attributen innerhalb einer Bogennische, über der die Büsten von Sol und Luna schweben. Die verkürzte Astralsymbolik in Form eines Sterns und/oder eines Halbmondes ist vielfältig auf unterschiedlichen Monumentgattungen anzutreffen und scheint auf Steindenkmälern – möglicherweise über syrischen Einfluss? – besonders in den pannonischen Raum Eingang gefunden zu haben.³¹

Es bleibt festzuhalten, dass eine explizite Angleichung von Nemesis und Selene/Luna bislang nicht durch inschriftliche Zeugnisse untermauert werden kann.



7 Weiherelief für Nemesis Regina Augusta aus Andautonia/Scitarjevo; Arheološki Muzej Zagreb Inv. 125

V NEMESIS UND VICTORIA ODER VIRTUS?

Die Waffe im rechten Arm fügt der Carnuntiner Göttin ein ungewöhnliches Element der Siegesymbolik hinzu. Zwei Reliefs aus dem Donauraum können den Zusammenhang von Nemesis und der Siegesgöttin

³¹ Zu Lunula und Stern als Kürzel für den kosmischen Charakter einer Gottheit vgl. bereits Seyrig 1932, 63 f. Die Bedeutung in der Sepulkralsymbolik des pannonischen Raumes ist noch nicht zufriedenstellend erklärt. Vgl. etwa Mráv 2006, 41.

Nike/Victoria³² anhand provinzieller Beispiele illustrieren. Ein zweites Relief aus dem Amphitheater von Virunum³³ zeigt eine ähnliche Szene wie das oben erwähnte Nemesis-Luna-Relief vom selben Fundort in verkürzter Form: Neben dem brennenden Opferaltar steht die geflügelte Göttin mit den Attributen Peitsche, Schild und Fackel (Abb. 8). Während diese Gegenstände – besonders die Peitsche und der kleine, rechteckige Schild – hier noch einen unmittelbaren Bezug zu den Gladiatoren und ihrer Ausrüstung erkennen lassen, ist bei einem weiteren Relief, das aus dem südnorischen Flavia Solva stammt,³⁴ ganz unmissverständlich die Siegesgöttin gemeint. Sie bekränzt den siegreichen Gladiator, der mit Schild, Fackel und Dreizack ausgerüstet ist. In den Händen hält sie die Attribute der Victoria, nämlich Palmzweig und Kranz, und neben ihr sitzt, wie bei Nemesis, der Greif.



8 Weiherelief aus dem Amphitheater von Virunum/Tölttschach (Nemesis-Luna?); Landesmuseum für Kärnten

³² Vgl. Schweitzer 1931, 212–214; Hornum 1993, 34–40.

³³ Gugl 2004, 324–326 Abb. 7.2; LUPA 11254.

³⁴ CIL III 5406; Hudeczek 2004, 99 f. Nr. 76; LUPA 6103.

Ungewohnt ist bei der Carnuntiner Statue jedoch das Schwert und dessen Trageweise. Es scheint so, als ersetze es die Elle, das altbekannte Attribut der Nemesis, das auch auf provinziellen Darstellungen vorkommen kann,³⁵ oder das Füllhorn der Tyche/Fortuna. Beide Attribute werden auf ähnliche Weise in der Armbeuge und an der Schulter gehalten. Die Art, wie das mit der Spitze nach oben gerichtete Schwert präsentiert wird, erinnert jedoch deutlich an das Parazonium des siegreichen Kaisers oder Feldherrn, das in ähnlicher Haltung häufig auch bei Mars und bei Virtus auf Münzdarstellungen zu finden ist.³⁶ Eine Parallele zur Nemesis mit Parazonium stellt möglicherweise das bereits genannte Weiherelief aus Scitarjevo/Andautonia (?) dar, das Nemesis mit einer Peitsche und einer beschädigten, aber ansatzweise noch erkennbaren Waffe in der rechten Hand zeigt (Abb. 7).³⁷ Einen zutreffenden Vergleich könnte eventuell das Virtus-Relief auf der Kölner Stele des Fatalis bieten, wobei auch hier das Attribut im linken Arm nicht mehr zweifelsfrei bestimmbar ist (Abb. 9).³⁸

Warum also diese Abwandlung bei der Carnuntiner Statue? Aufschlussreich ist ein Blick auf die Stifter im Nemeseum beim Militäramphitheater von Carnuntum. Es kommen hauptsächlich hochrangige Militärs der Legio XIV Martia Victrix vor, darunter der genannte *primuspilus* Q. Refius Mansuetus, der gleich zwei Denkmäler im *sacellum* errichten ließ,³⁹ sowie mindestens zwei *centuriones*.⁴⁰ Mindestens zwei Weihungen aus dem Bereich des Nemesisheiligtums wurden *pro salute Augusti* gesetzt.⁴¹ Mindestens vier sind konsuldatiert, und zwar in die Jahre 184,⁴²

35 z. B. bei den Skulpturen aus Alba Iulia/Apulum: LUPA 19292 und 19286.

36 Vgl. etwa RIC II-1² Nr. 168 (zweite Emission); RIC II Nr. 427; BMCRE II Nr. 545–547.

37 Hier Anm. 30. Knezović 2010, 194 erkennt einen Dolch oder ein kurzes Schwert.

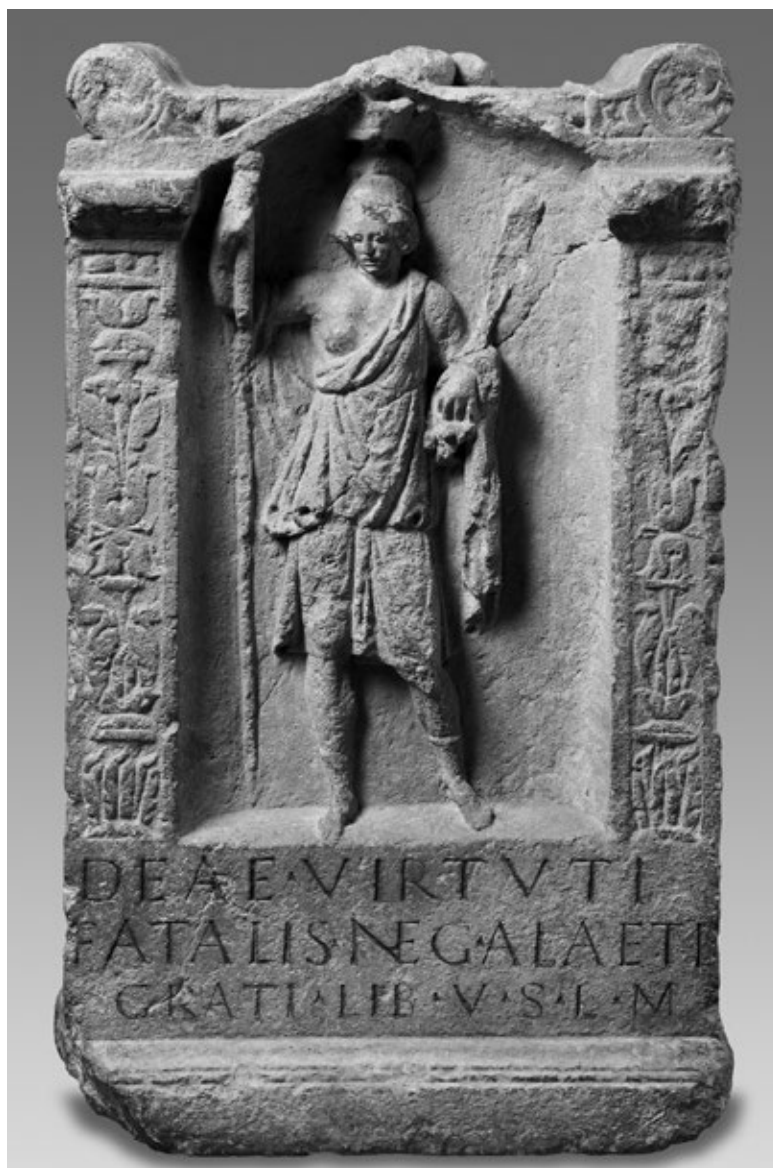
38 Espérandieu 1922, 315 Nr. 6390; Galsterer/Galsterer 1975, 40 Nr. 148 Taf. 33. Das Schwert kommt als Attribut der Nemesis nach Hornum 1993, 66 Anm. 14 angeblich auch auf dem Relief aus dem Theater von Thasos vor (ebd., Taf. 22), doch dürfte es sich hier eher um die Elle handeln.

39 CIL III 14074; Kremer 2012, 189 Nr. 371 Taf. 117 und CIL III 14078; Kremer 2012, 254 Nr. 561 Taf. 174.

40 CIL III 14071; Kremer 2012, 195 Nr. 384 Taf. 123 und CIL III 14357; Kremer 2012, 190 Nr. 372 Taf. 118.

41 CIL III 14073; Kremer 2012, 190 f. Nr. 373 Taf. 119 und CIL III 14358.1; Kremer 2012, 194 f. Nr. 382 Taf. 122.

42 CIL III 14071; Kremer 2012, 195 Nr. 384 Taf. 123.



9 Weihemonument des Fatalis für Virtus; Köln,
Römisch-Germanisches Museum Inv. 29,21

187,⁴³ 199⁴⁴ und 213.⁴⁵ Nicht nur wegen der Lage des Heiligtums am Militäramphitheater in den Canabae, sondern auch wegen des Stifterkreises ist der Bezug zum Militär evident.

Die Präsenz von Victoria in diesem Nemeseum wird des Weiteren auch durch eine kleine Marmorstatuette belegt.⁴⁶ Das fragmentarisch erhaltene Figürchen wurde in der Vorhalle des Tempels gefunden und war wohl als Weihegeschenk gestiftet worden, sofern es nicht Teil einer heute verlorenen Statue(ngruppe) war. Es hat an der Rückseite deutlich erkennbare Flügel und entsprach in der Körperhaltung wohl seitenverkehrt der sogenannten Victoria von Brescia. Die Gewanddrapierung lässt allerdings den Oberkörper unbedeckt und ist Venusdarstellungen angeglichen, – ein Victoria-Typus, der in Pannonien mehrmals vorkommt.⁴⁷

Weitere Weihungen für Nemesis wurden außerhalb des Nemeseums im Inneren des Legionslagers gefunden. Zwei Altäre oder Postamente für Nemesis Aug(usta) aus einer Altgrabung des Jahres 1900 weisen als Dedikanten einen *ex optio custodiarum*⁴⁸ bzw. die *clavicularii*⁴⁹ aus. Sie waren Teil eines Ensembles in einem Raum, der wegen der Nennung der *clavicularii* als Carcer – Lagergefängnis – angesprochen wird⁵⁰.

VI NEMESIS UND IUNO

Die Weihung eines *tubicen* der 14. Legion, die am Osttor des Militäramphitheaters von Carnuntum gefunden wurde, bringt noch einen weiteren Aspekt der Nemesis ins Spiel.⁵¹ Die Weihinschrift des Postamentes blieb unvollendet, denn sie bricht in der Mitte der Zeile ab:

*Iunoni / Nemesi / Eppius Martinus / et Mem(mius) Esper tub(icen oder
-icines) / leg(ionis) XIII g(eminae) et Iul(ius) / Rodo et.*

43 CIL III 14077; Kremer 2012, 191 Nr. 374 Taf. 119.

44 CIL III 14076; Kremer 2012, 195 Nr. 383 Taf. 123.

45 CIL III 14358.2; Kremer 2012, 191 f. Nr. 375 Taf. 120.

46 Ebd., 72 f. Nr. 100 Taf. 36.

47 Vgl. z. B. die Reliefdarstellungen aus Savaria/Szombathely (Buócz 2003, 107 Nr. 95; LUPA 3390) oder Acs (Mráv 2005, 146 Abb. 12b; LUPA 4758).

48 CIL III 15191; Kremer 2012, 192 Nr. 377 Taf. 120. 121.

49 CIL III 15192; Kremer 2012, 192 Nr. 379 Taf. 122.

50 Christian Gugl und Gabrielle Kremer, in: Kremer 2012, 361 f. Abb. 34.

51 CIL III 11121 p. 2328.32; Kremer 2012, 151 Nr. 285 Taf. 81.



10 Statuette aus dem Statthalterpalast in Aquincum/Budapest (Nemesis-Fortuna?); Aquincumi Múzeum Inv. 64.11.138

Sie dokumentiert eine Angleichung von Iuno und Nemesis, die wohl auch bei einer ca. 1 m hohen Statuette aus Aquincum/Budapest intendiert war (Abb. 10).⁵² Diese zeigt (Fortuna-)Nemesis mit dem Diadem und dem Schleier der Iuno, in der linken Hand einen Globus, in der rechten eine große Fackel haltend. Neben ihrem linken Bein sitzt der Greif auf dem Rad. Nicht nur durch die ikonographische Angleichung an Iuno, sondern auch durch den Fundort der Statuette in der Nähe eines Tempels für den Kaiserkult innerhalb des Statthalterpalastes der niederpannonischen Provinzhauptstadt⁵³ scheint der Schwerpunkt hier klar bei der staatstragenden Funktion dieser Gottheit zu liegen. In der bislang nur anhand weniger Beispiele nachvollziehbaren Verschmelzung von Nemesis und Iuno sieht Hornum einen Hinweis auf den Kaiserinnenkult.⁵⁴

Innerhalb des Nemeseums von Carnuntum lässt sich dieser Aspekt der Nemesis allerdings nicht direkt nachweisen. Doch legen die Weihungen *pro salute* des oder der Kaiser(s) ebenso wie der Kreis der Dedikanten die Verbindung zum Staatskult nahe. Einen möglichen Hinweis liefert vielleicht die Erwähnung eines heute verschollenen Statuenfragmentes⁵⁵ aus der Cellaapsis. Laut Eugen Bormann waren zwei beschuhte Füße und „daneben rechts zwei Vogelklauen, wohl von einem Adler, und weiter rechts anscheinend ein in einen Thierkopf auslaufender Fuß eines Klappstuhls“ zu erkennen. Es könnte sich um eine Parallele zur Sitzstatue auf der *sella curulis* oder *sella castrensis* aus dem Heiligtum für Iuppiter und den Kaiserkult auf dem Pfaffenberg und damit eventuell um die Darstellung eines Kaisers im Jupitergewand gehandelt haben.⁵⁶

Die vielfältigen Attribute der Carnuntiner Nemesisstatue weisen also auf bestimmte Aspekte der Gottheit bzw. auf Angleichungen an andere *numina* hin. Es scheint so, als ließen sich für diese unterschiedlichen Facetten des Kultes jeweils konkrete Bezüge zu den Geschehnissen im Amphitheater herstellen, nämlich zu den Wettkämpfen und zu den *muna* und *venationes*, zu den spielerischen und auch zu den kriegerischen

⁵² Szirmai 2005, 287 Abb. 1; LUPA 5296.

⁵³ Szilágyi 1958; Póczy 2001, 21–29; Kérdő 2008.

⁵⁴ Hornum 1993, 17–19 führt dies anhand eines Stuttgarter Cameos aus, der in Angleichung an das kaiserliche Paar wahrscheinlich Iuno-Nemesis und Iuppiter zeigt (nach Vollenweider 1964; Hornum 1993, Taf. 2).

⁵⁵ Tragau *et al.* 1897, 209. Abb. 18; Bormann 1897, 239; Kremer 2012, 87 Nr. 147 Taf. 45.

⁵⁶ Kremer 1996; dies. 2004, 59 f. Nr. 4 Taf. 13. 16.

Siegen,⁵⁷ zu den offiziellen Feiern im Zusammenhang mit Militär und Kaiserkult und schließlich zur Schutzfunktion für das städtische Gemeinwesen (im Falle des Nemeseums der Zivilstadt).

Mit der Kultstatue wird ein polyvalentes, abstraktes *numen* mit Hilfe traditioneller Versatzstücke in eine singuläre Bildkomposition umgesetzt. Insofern mag die Nemesis der römischen Amphitheater – besonders der Amphitheater in den Donauprovinzen – in ihrer kompositen Form eine provinziale ‚Neuschöpfung‘ der späteren Zeit sein, der gelegentlich lokale Nuancen hinzugefügt wurden.

VII KOPF EINER SYNKRETISTISCHEN GÖTTIN

Von einer weiteren Statue des späten 2. oder 3. Jahrhunderts n. Chr. aus Carnuntum ist nur der lebensgroße Kopf erhalten (Abb. 11).⁵⁸ Die Benennung der Gottheit fällt in diesem Fall wesentlich schwerer: Sie trägt einen Helm mit Helmbusch; darunter quellen die gelockten Haare hervor, an denen deutliche Reste der roten Fassung erhalten sind. Über dem Helm sitzt eine umlaufende Mauerkrone mit Zinnen. Zusätzlich sind zwischen dem dreieckigen Stirnschutz des Helmes und der Mauerkrone an der Vorderseite zwei ‚Hörner‘ sichtbar, die man auch als liegende Mondsichel ansehen kann.

Durch den Helm wird eine militärische Komponente deutlich. Die Mauerkrone hingegen drückt eine Schutzfunktion aus. Lunula oder Hörner scheinen ihrerseits eine weitere Gleichsetzung anzudeuten – eventuell mit Isis, die ja bei Synkretismen häufig im Spiel ist. Friedrich Kenner sieht in den Hörnern (*cornicula*) und in der Mauerkrone (*corona muralis*) militärische Auszeichnungen und bezeichnet die Göttin als *Virtus Legionis*. Eine der semitischen Anat angeglichene geflügelte Minerva mit Helm, Mauerkrone, Füllhorn, Schild und Lanze aus *Bulla Regia* kann eventuell als Vergleich herangezogen werden.⁵⁹

Für die Interpretation der Statue aus Carnuntum ist zudem die Fundstelle von Bedeutung, die allerdings noch manche Rätsel aufwirft.⁶⁰

⁵⁷ Im Nemeseum beim Militäramphitheater wurde auch ein Weihealtar für Mars gefunden: CIL III 14072; Kremer 2012, 172 Nr. 338 Taf. 99.

⁵⁸ Kenner 1876, 60–62 Abb. 1. 2 Taf. Abb. 3; Kremer 2012, 58 Nr. 69 Taf. 26.

⁵⁹ Jobst 1992, 507 f. Nr. 1 mit Abb.; Picard 1984, 1109 f. Nr. 3.

⁶⁰ Siehe zuletzt Christian Gugl, in: *Doneus et al.* 2013, 87–100.



11a Kopf von der Statue einer synkretistischen Gottheit aus den sogenannten Heilthermen von Carnuntum; Archäologisches Museum Carnuntinum Inv. 22600

Es handelt sich um einen ausgedehnten Gebäudekomplex in den südöstlichen Canabae von Carnuntum, der durch Altgrabungen des 19. Jahrhunderts großflächig freigelegt wurde. In der älteren Literatur wird er als große Badeanlage oder als „Heilthermen“ angesprochen, für die

Thermalquellen genutzt worden sein sollen.⁶¹ Diese Interpretation kann allerdings weder anhand des Grundrisses, noch anhand der geologischen Bedingungen abgesichert werden. Die Beurteilung des aus diesem Gebäudekomplex stammenden Fundmaterials durch Christian Gugl erbrachte eine chronologische Verteilung von der 2. Hälfte des 2. bis in



11b Kopf von der Statue einer synkretistischen Gottheit aus den sogenannten Heilthermen von Carnuntum; Archäologisches Museum Carnuntinum Inv. 22600

61 Kenner 1876; Groller 1907, 58–72 Abb. 34; ders. 1908, 43–80 Taf. 3; Manfred Kandler, in: Stiglitz *et al.* 1977, 673–676 Abb. 2.

die 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr.; eine starke militärische Komponente ist feststellbar.⁶² Aus demselben Bereich wie der behelmte Kopf



12 Statuette des Iuppiter Dolichenus aus den sogenannten Heilthermen von Carnuntum; Archäologisches Museum Carnuntinum Inv. 375

62 Christian Gugl, in: Doneus *et al.* 2013, 92–94.

stammen weitere interessante Weihedenkmäler, so unter anderem eine Iuppiter-Dolichenus-Statuette,⁶³ die sich von den anderen Darstellungen aus Carnuntum und anderswo unterscheidet (Abb. 12). Der Gott trägt in diesem Fall nicht den typischen Muskelpanzer, sondern in singulärer Art eine gegürtete Tunika und einen Mantel, ähnlich wie Mithras. Auch die Körperhaltung mit dem linken Fuß auf dem Stier weicht vom üblichen Darstellungsschema ab. Auf der Vorderseite der Plinthe steht – und hier könnte man tatsächlich an eine pantheistische Formel denken – nur das eine Wort: „*Diis*.“⁶⁴

Von demselben Fundort stammt auch ein großes Monument für *Serapis conservator* und Isis mit teilweise eradiierter Inschrift, das wohl unter Caracalla, möglicherweise von einem Statthalter oder Legionslegaten, gestiftet wurde.⁶⁵

Serapi Conser/vatori et Isidi / ceterisq(ue) dis de/abusq(ue) immortalib(us) /
[[- -] / [[- -] / [[- -]]us . P . A . S / cum Fabia Ti/tiana uxore /
et Titiano / filio.

Auch hier kommt ein pantheistischer Anspruch zum Ausdruck durch die Weihung an *Serapis conservator* und *Isis ceterisque dis deabusque immortalibus*.

In dieselbe Richtung weist noch ein weiteres Monument spätseverischer Zeitstellung aus den sogenannten Heilthermen.⁶⁶ Es ist die Weihung eines *strator legati legionis*, gerichtet ganz lapidar an alle Götter und Göttinnen:

[Dis deab]/us(que) L(ucius) Vi/talis / strator / leg(ati) leg(ionis) / XIII
g(eminae) Se/ver(iana).

Es fehlt allerdings der Anfang der Weihinschrift, wo eine konkrete Gottheit genannt gewesen sein kann.

Eine Interpretation dieses ‚pantheistischen‘ Ensembles, zu dem noch weitere Denkmäler gehören,⁶⁷ muss wohl über den Fundkontext erfolgen. Es scheint sich aber anzudeuten, dass die Anlage im Zusammenhang mit

⁶³ Kremer 2012, 53 f. Nr. 61 Taf. 23.

⁶⁴ CIL III 11106.

⁶⁵ CIL III 11157; Haensch 1997, 697 Anm. 263; Kremer 2012, 201 Nr. 400 Taf. 127.

⁶⁶ CIL III 11108; Kremer 2012, 249 Nr. 543 Taf. 169.

⁶⁷ Ebd., 366 und Nr. 21. 61. 69. 149. 162. 400. 543. 728.

der Reichsverwaltung stand und dass zumindest zeitweise militärische Truppenteile hier stationiert waren.⁶⁸

Zusammenfassend lassen sich die gezeigten Götterstatuen am ehesten in einem offiziellen, politischen und militärisch geprägten Kontext verstehen. Die Attribute illustrieren und unterstreichen in erster Linie den Gedanken der imperialen staatlichen Ordnung, dem gegebenenfalls eine identitätsstiftende lokale Komponente hinzugefügt wird. Solche Neukompositionen sind in der provinziellen Skulptur des fortgeschrittenen 2. und 3. Jahrhunderts keine Einzelfälle. Vielmehr bieten sich besonders die Personifikationen und lokalen Schutzgottheiten geradezu an für dieses Spiel mit Bildelementen. Der Vorgang bleibt aber nicht auf die abstrakten Gottheiten und Personifikationen beschränkt, wie etwa einige Jupiterstatuen aus Carnuntum zeigen.⁶⁹

Aus den Inschriften geht hervor, dass auch die Kultgewohnheiten diesem freieren Umgang mit bislang fester umrissenen *numina* entsprechen. Das religiöse Verständnis der einzelnen Kulte und deren Tradition scheint der Entstehung dieser komplexen Gottheiten jedenfalls nicht im Wege gestanden zu sein. Im Gegenteil: Die Entstehung der polyvalenten und an die lokale politische Situation angepassten Götterfiguren der Provinzen ab dem späteren 2. Jahrhundert n. Chr. geht einher mit den religiösen Vorstellungen dieser Zeit, bei denen zunehmend pantheistische Allgottheiten an die Stelle der einzelnen, scharf umrissenen alten Götterfiguren treten.⁷⁰

LITERATURVERZEICHNIS

Baughenss 1984 Baughenss, Gerhard: Artemis/Diana. In: LIMC II. Zürich/München 1984, 849–855.

Bormann 1897 Bormann, Eugen: Ausgrabungen in Carnuntum. Einzelfunde: Epigraphische Funde. In: AEM 20 (1897), 235–246.

68 Zu einigen Interpretationsmöglichkeiten ohne schlüssigen Beweis Christian Gugl, in: Doneus *et al.* 2013, 99 f.

69 Vgl. die Statuette des Iuppiter Dolichenus aus den sogenannten Heilthermen (hier Anm. 63) oder den Iuppiterkopf mit Kopfattribut vom Pfaffenberg (Kremer 2004, 77–79 Nr. 13 Taf. 34. 35).

70 Latte 1960, 334–336.

- Boulasikis 2008** Boulasikis, Dimitrios: Das Nemeseum am Westtor des Amphitheaters I von Carnuntum. In: CarnuntumJb 2008 (2010), 95–107.
- Boulasikis 2010** Boulasikis, Dimitrios: Neue Untersuchungen am Nemeseum des Amphitheaters I in Carnuntum. In: Marion Meyer und Verena Gassner (Hrsg.), Standortbestimmung. Akten des 12. Österreichischen Archäologentages Wien, 28.2. – 1.3.2008. Wien 2010, 257–263.
- Bouley 1990** Bouley, Elisabeth: Le culte de Nemesis et les jeux de l'amphithéâtre dans les provinces balkaniques et danubiennes. In: Claude Domergue, Christian Landes und Jean-Marie Paillet (Hrsg.), Spectacula I. Gladiateurs et amphithéâtres, Actes Toulouse/Lattes 1987. Lattes 1990, 241–251.
- Buócz 2003** Buócz, Terézia: Lapidarium Savaria Museum. Szombathely 2003.
- CIL III²** Corpus inscriptionum latinarum III (Pannonia), Neubearbeitung unter der Leitung von Ekkehard Weber (in Druckvorbereitung).
- CSIR Carnuntum I** Krüger, Marie-Louise: Die Rundskulpturen des Stadtgebietes von Carnuntum. CSIR Österreich I 2. Wien 1967.
- CSIR Teurnia** Glaser, Franz: Die Skulpturen des Stadtgebietes von Teurnia. CSIR Österreich II 6. Wien 1997.
- Dövenner 2011** Dövenner, Franziska: *Tabula rasa ...* ab in den Brunnen! In: Unter unseren Füßen. Archäologie in Luxemburg 1995–2010. Luxembourg 2011, 109–113.
- Doneus et al. 2013** Doneus, Michael / Gugl, Christian / Doneus, Nives: Die Canabae von Carnuntum. Eine Modellstudie der Erforschung römischer Lagervorstädte. Wien 2013.
- Egger 1926** Egger, Rudolf: Das zweite Amphitheater. In: RLÖ 16. Wien 1926, Sp. 69–156.
- Espérandieu 1922** Espérandieu, Emile: Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, Bd. 8. Paris 1922.
- Galsterer/Galsterer 1975** Galsterer, Brigitte / Galsterer, Hartmut: Die römischen Steininschriften aus Köln. Mainz 1975.
- Groller 1907** Groller, Max: Die Grabungen in Carnuntum. In: RLÖ 8. Wien 1907, 5–112.
- Groller 1908** Ders.: Die Grabungen in Carnuntum. In: RLÖ 9. Wien 1908, 1–80.
- Gugl 2004** Gugl, Christian: Zwei Nemesis-Votivreliefs aus dem Amphitheater von Vitrunum – Ikonographische Bemerkungen. In: Renate Jernej und Christian Gugl (Hrsg.), Vitrunum. Das römische Amphitheater. Die Grabungen 1998–2001. Klagenfurt 2004, 323–332.
- Haensch 1997** Haensch, Rudolf: Capita provinciarum. Statthaltersitze und Provinzialverwaltung in der römischen Kaiserzeit. Kölner Forschungen 7. Mainz 1997.
- Hornum 1993** Hornum, Michael B.: Nemesis, the Roman State and the Games. EPRO 117. Leiden 1993.

- Hudeczek 2004** Hudeczek, Erich: Die Römersteinsammlung des Landesmuseums Joanneum. Ein Führer durch das Lapidarium. Graz 2004.
- Humer/Kremer 2011** Humer, Franz / Kremer, Gabrielle (Hrsg.): Götterbilder – Menschenbilder. Religion und Kulte in Carnuntum. Ausstellungskatalog im Archäologischen Museum Carnuntinum im Rahmen der Niederösterreichischen Landesausstellung 2011. Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N. F. 498. St. Pölten 2011.
- Jobst 1983** Jobst, Werner: Provinzhauptstadt Carnuntum. Österreichs größte archäologische Landschaft. Wien 1983.
- Jobst 1992** Ders. (Hrsg.): Carnuntum. Das Erbe Roms an der Donau. Katalog Archäologisches Museum Carnuntinum. St. Pölten 1992.
- Kandler et al. 2004** Kandler, Manfred *et al.*: Carnuntum. In: Marieta Šašel Kos und Peter Scherrer (Hrsg.), Die autonomen Städte in Noricum und Pannonien. Situla 42. Ljubljana 2004, 11–66.
- Kenner 1876** Kenner, Friedrich: Die Fundobjekte aus dem römischen Militärbade in Deutsch-Altenburg. In: Mitteilungen der Zentral-Kommission für Denkmalpflege N. F. 2 (1876), 53–70.
- Kenner 1956–58** Kenner, Friedrich: Die Götterwelt der Austria Romana. In: ÖJh 43 (1956–58), 57–100.
- Kérdő 2008** Kérdő, Katalin H.: Der Statthalterpalast von Aquincum. In: Peter Scherrer (Hrsg.), DOMUS. Das Haus in den Städten der römischen Donauprovinzen. SoSchrÖAI 44. Wien 2008, 285–306.
- Klima/Vetters 1953** Klima, Leopold / Vetters, Hermann: Das Lageramphitheater von Carnuntum. RLö 20. Wien 1953.
- Knezović 2010** Knezović, Ivan: The Worship of Savus and Nemesis in Amdautonia. In: Aves 61 (2010), 187–202.
- Kremer 1996** Kremer, Gabrielle: Ein Kaiser im Jupitergewand vom Pfaffenberg. In: CarnuntumJb 1996 (1997), 39–58.
- Kremer 2004** Kremer, Gabrielle: Das Heiligtum des Jupiter Optimus Maximus auf dem Pfaffenberg/Carnuntum. Die rundplastischen Skulpturen, hg. von Werner Jobst. RLÖ 41 Sonderbd. 2. Wien 2004.
- Kremer 2012** Kremer, Gabrielle: Götterdarstellungen, Kult- und Weihe-denkmäler aus Carnuntum. CSIR Carnuntum Supplement 1. Wien 2012.
- Latte 1960** Latte, Kurt: Römische Religionsgeschichte. München 1960.
- LUPA** <http://www.ubi-erat-lupa.org> (letzter Zugriff: 12.5.2014).
- Mráv 2005** Mráv, Zsolt: Aegyptus et Pannonia II. Budapest 2005.
- Mráv 2006** Mráv, Zsolt: Paradeschild, Ringknaufschwert und Lanzen aus einem römerzeitlichen Wagengrab in Budaörs. In: ArchErt 131 (2006), 33–72.
- Picard 1984** Picard, Gilbert Charles: Athena/Minerva. In: LIMC II. Zürich/München 1984, 1074–1110.
- Póczy 2001** Póczy, Klára: Aquincum, siège du Gouverneur. In: Romains de Hongrie. Ier–Ve siècles. Ausstellungskatalog Lyon. Lyon 2001, 21–29.
- Premmerstein 1894** Premmerstein, Anton von: Nemesis und ihre Bedeutung für die Agone. In: Philologus 52 (1894), 400–415.

- Rausa 1992** Rausa, Federico: Nemesis. In: LIMC VI. Zürich/München 1992, 762–770.
- Schweitzer 1931** Schweitzer, Bernhard: Dea Nemesis Regina. In: JdI 46 (1931), 175–246.
- Seyrig 1932** Seyrig, Henry: Monuments syriens du culte de Némésis. In: Syria 13 (1932), 1–64.
- Simon 1984** Simon, Erika: Artemis/Diana. In: LIMC II. Zürich/München 1984, 792–855.
- Stiglitz et al. 1977** Stiglitz, Herma / Kandler, Manfred / Jobst, Werner: Carnuntum. In: ANRW II 6. Berlin 1977, 626–700.
- Szabó 2006** Szabó, Ádám: Pannoniciani sacerdotes. SpNov Suppl. 6. Pecs 2006.
- Szilágyi 1958** Szilágyi, János: Der Statthalterpalast von Aquincum. In: BudRég 18 (1958), 53–78.
- Szirmai 2005** Szirmai, Krisztina: Fortuna-Nemesis Statues in Aquincum. In: Mirjana Sanader und Ante Rendić Miočević (Hrsg.), Religion und Mythos als Anregung für die provinzialrömische Plastik. Akten des 8. internationalen Kolloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens, Zagreb 2003. Zagreb 2005, 287–291.
- Tragau et al. 1897** Tragau, Carl / Zingerle, Josef / v. Schneider, Robert / Bormann, Eugen: Ausgrabungen in Carnuntum. In: AEM 20 (1897), 204–246 (Bericht des Vereins Carnuntum in Wien 1895/1896, 48–92).
- Vollenweider 1964** Vollenweider, Marie-Louise: Der Jupiter-Kameo. Stuttgart 1964.
- Weber-Hiden 2008** Weber-Hiden, Ingrid: Nemesisinschriften aus Carnuntum. In: Peter Mauritsch (Hrsg.), Antike Lebenswelten. Festschrift Ingomar Weiler zum 70. Geburtstag. Wiesbaden 2008, 615–635.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1-3. 12** Land Niederösterreich – Archäologischer Park Carnuntum, Bad Deutsch-Altenburg (Foto N. Gail)
- 4** Foto O. Harl
- 5** MNHA Luxembourg (Foto T. Lucas)
- 6. 8.** © Landesmuseum für Kärnten, Foto O. Harl
- 7** © Arheološki Muzej Zagreb, Foto O. Harl
- 9** Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_do33399 (M. Wegner)
- 10** © Aquincumi Múzeum
- 11** Inst. für Kulturgeschichte der Antike, ÖAW (Foto G. Kremer)

ALFRED SCHÄFER

GÖTTERBILDER IN DIONYSISCHEN VEREINEN

In einer richtungsweisenden Untersuchung zur Idealplastik der mittleren Kaiserzeit hat Kathrin Schade dargelegt, dass römische Götterbilder und ihr figürliches Beiwerk häufig nur eine Sequenz eines Handlungsablaufs, gewissermaßen die Momentaufnahme einer Geschichte, in Szene setzen.¹ Es obliege dem Vorwissen des Betrachters, den Handlungsablauf gedanklich zu ergänzen. An diese Überlegungen ist hier anzuknüpfen. Die Wahrnehmung eines rundplastischen Götterbildes basiert nicht allein auf der unmittelbaren Betrachtung, Einfluss auf die Wahrnehmung nahm auch das räumliche Umfeld. So konnte die Architektur eines Raumes den Blick des Betrachters lenken. Ausstattungselemente, zu denen unter anderem Skulpturen, Mosaiken oder Wandmalereien gehörten, bereicherten die Bilderwelt mit ihren figürlichen Darstellungen. In einem solchen ‚Bilderraum‘ konnten Götterstatuen mit anderen Motiven konfrontiert und gedanklich verbunden werden. Eine inhaltliche Auseinandersetzung stand dem Besucher frei zur Wahl, so dass der Raum selbst nur Identifikationsangebote zur Verfügung stellte.

I PERSPEKTIVEN DER FORSCHUNG

Die Analyse von Bildräumen knüpft an einen aktuellen Forschungsschwerpunkt an,² zu dem auch das Internationale Kolleg *Morphomata* einen Beitrag leistet. Die Diskussion kreist um den Begriff des Raums als konstituierendes Element von Wissen. Basierend auf den Überlegungen der Annales-Schule zum wechselseitigen Verhältnis von Raum und kollektivem Gedächtnis werden zwei Analysekatogorien miteinander

¹ Schade 2007.

² Egelhaaf-Gaiser/Schäfer 2002, 2–4.

verknüpft.³ Auf der einen Seite werden als ‚Wissensräume‘ konkrete Orte der Wissensverfestigung verstanden. Wissen kann dinglich fixiert und damit räumlich gebunden werden. Der Raum ist als Produkt von kollektiv verhandeltem und praktiziertem Wissen zu betrachten. Auf der anderen Seite wird der Begriff des ‚Raumwissens‘ konstruiert. Raumwissen besteht aus einer Verbindung von Informationsbeständen, die dem Handelnden zur Orientierung im Raum dienen. Neben aktiven Verfahrensweisen können dies auch raumbezogene Narrationen und Diskurse sein, die das Handeln prägen. Das wechselseitige Verhältnis von Raum und Wissen ist also nicht ohne eine dritte Analysekatgorie zu erschließen: ‚konkretes Handeln‘. Raum – Wissen – Handeln stellen auch für unsere Betrachtung römischer Idealplastik Leitaspekte dar. Am Beispiel dionysischer Vereinslokale der mittleren Kaiserzeit soll im Folgenden erläutert werden, dass Götterbilder in einem räumlichen Handlungsrahmen eingebunden waren. Dieser Rahmen trug zum Verständnis des situativen Zusammenhangs und zur Selbstdefinition der religiösen Akteure bei.

II EIN NEUER GÖTTERHIMMEL

Beginnen möchte ich meine Darlegung mit einem literarischen Ausflug, der für die anschließende archäologische Betrachtung Akzente setzt. Es geht um die *Theon Ekklesia* beziehungsweise das *Deorum concilium* des Lukian.⁴ Diese Göttervolksversammlung befasst sich mit einem zeitspezifischen Phänomen des 2. Jahrhunderts n. Chr., der Erweiterung des antiken Pantheons durch neue und fremde Götter. In der Form eines Menippeischen satirischen Dialogs wird der vergebliche Versuch beschrieben, die Götter zu einem Beschluss gegen die Überfremdung durch nicht-griechische Gottheiten zu bewegen.⁵ Der Handlungsrahmen besteht aus einer Zusammenkunft der Götter, die wie eine antike Volksversammlung organisiert ist. Iuppiter leitet die Veranstaltung. Momus,

³ Halbwachs 1991; Burke 1991, 29. Das Berliner Exzellenzcluster *Topoi. The Formation and Transformation of Space and Knowledge in Ancient Civilizations* führt die Überlegungen zum wechselseitigen Verhältnis von Raum und Wissen fort. Zum sogenannten *spatial turn* in den Kulturwissenschaften: Döring/Thielmann 2008.

⁴ Vgl. Spickermann 2009; Spickermann 2010.

⁵ Landfester 2007, 378–382.

einer der Söhne der Nyx und Gott des Tadels und des Spotts, erhält die Redeerlaubnis und bringt sein Anliegen vor. Es besteht in der Feststellung, dass zu viele Götter, die früher bloß Menschen gewesen seien, an der gemeinsamen Tafel teilhaben. Sie schmälerten den Anteil an Nektar und Ambrosia und nähmen für sich die Opfer der Menschen in Anspruch. Die fremden Götter seien nicht nur Griechen, sondern auch Barbaren, die den Kreis der alten Götter wie ein zusammengelaufener Pöbel von allerhand Sprachen belästigten. Die Liste der Schmähungen beginnt mit demjenigen Halbgott, der auch noch seine Diener und Gesellschafter in die Liste der Götter eingeschwärzt habe, Bacchus.

Momus wendet sich an Iuppiter mit den Worten (*Theon ekkl.* 4): „So will ich also den Namen nennen. Es ist Bacchus, der vortreffliche Bacchus, hälftig ein Mensch, und von der Mutter her nicht einmal ein Grieche, sondern der Tochtersohn eines syrophönicischen Kaufmannes, Namens Cadmus. Er ist nun einmal der Unsterblichkeit würdig geachtet worden, und so will ich von ihm selbst nichts sagen, nichts von seinem unmännlichen Kopfputze, seiner Trunkliebe, seinem taumelnden Gange. Ich denke, es ist Keiner unter euch, dem es nicht auffiele, wie weibisch und weichlich er ist, wie toll er schwärmt, und wie er schon am frühen Morgen von Wein duftet. Aber er hat uns auch noch seine ganze Sippschaft aufgedrungen, und Alles, was zu seinem schwärmenden Chor gehört, zu Göttern gemacht, den Pan, den Silenus, die Satyrn, meist plumpe Hirtenvolk, und abenteuerlich gestaltete Kapriolenmacher.“⁶

Die Ausführungen des Momus lauten in Hinblick auf die fremden, nicht griechischen Götter: (*Theon ekkl.* 9–10): „Und wie kommt es denn, dass dieser Attis da, und Corybas und Sabazius, und dort der Medier Mithras in seinem Kaftan, mit der Tiara auf den Kopf, in unsere Mitte gekommen sind? Dieser Mithras versteht nicht einmal Griechisch, und weiß nicht, was man will, wenn man auf seine Gesundheit trinkt.“

Man könnte die Reihe der getadelten Götter lange fortführen. Bedeutsam für unseren Zusammenhang ist, dass der satirische Dialog des Lukian für seine Zeitgenossen im 2. Jahrhundert n. Chr. geschrieben ist. Selbstverständlich dürfte es damals gewesen sein, dass das antike Pantheon aus personifizierten und handelnden Göttern bestand. Die olympischen Götter waren keine abstrakten Naturkräfte, sondern wurden personal gedacht. Sie haben Namen, Verstand, Willen, können sehen, hören und fühlen und sind, da sie in menschlicher Gestalt vorgestellt werden, mit

⁶ Übersetzung nach: August Pauly: *Lucian's Werke*. Stuttgart 1827–1832.

allen menschlichen Eigenschaften ausgestattet.⁷ Folglich musste auch der Mensch nach dem Bild der alles lenkenden Götter geformt sein, wie es Ovid in seinen Metamorphosen ausdrückt (*Ov. met.* 1, 76–88). Gleichwohl besaßen Götter überirdische Eigenschaften. Sie waren unsterblich und alterslos, nicht an Naturgesetze gebunden und konnten sich in Tiere und Sachen verwandeln. Die Erscheinung einzelner Götter war wandelbar. Lukian beschreibt Bacchus anhand von äußeren Charakteristika, die in ihrer Vielzahl gegeneinander austauschbar waren und auf diese Weise Akzente setzten. Nach dem Zeugnis des Philostrat, eines griechischen Sophisten der Zeit um 200 n. Chr., gab es angeblich über tausend Kennzeichen (*phasmata* oder *phantasmata*), die Bacchus/Dionysos zu eigen waren (Philostr. *imag.* 316, 25). Für die literarische wie bildliche Darstellung des Bacchus ergaben sich vielfältige Kombinationsmöglichkeiten aus der Fülle seiner göttlichen Begleiter und der ihm zukommenden dinglichen Attribute.

Die satirische Beschreibung des Lukian trifft auch im Hinblick auf die Zusammensetzung des Götterhimmels den Zeitgeist. In den Heiligtümern des 2. und frühen 3. Jahrhunderts n. Chr. befand sich eine kaum zu überschauende Menge an Götterbildern, die sehr unterschiedliche religiöse Vorstellungen in Szenen setzten. Neben den Göttern des altüberlieferten Pantheons fanden auch neue Götter, wie die so genannten orientalischen Gottheiten, immer mehr Anhänger. Das Nebeneinander dieser Götter kommt im Denkmälerbestand selbst zum Ausdruck, wie die Ausstattung eines Versammlungslokals von Anhängern des Liber Pater in der römischen Stadt Apulum exemplarisch zeigt.

III EIN DIONYSISCHES KULTLOKAL IN DER PROVINZHauptSTADT DAKIENS

In zentraler Lage des Karpatenbeckens befand sich die *Colonia Aurelia Apulensis*.⁸ Im direkten Umfeld dieses Zentralortes lagen ein Munizipium und ein römisches Legionslager mit den zugehörigen Canabae, so dass es sich um die größte Siedlungskonzentration der römischen Provinz Dakien handelte. Apulum war Sitz des konsularen Statthalters und damit Provinzhauptstadt.⁹ Am Rande des Stadtgebietes der Colonia wurde in den Jahren 1989–1992 von rumänischen Kollegen der Universität in Cluj-

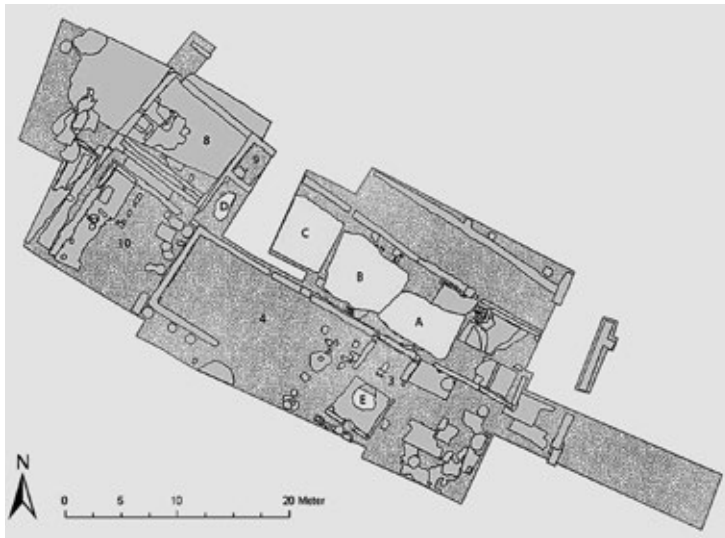
7 Vgl. Bremmer/Erskine 2010; Bauchhenss 2011, 30.

8 Diaconescu/Piso 1993; Piso 1993/94; Piso 2001.

9 Haensch 1997, 338–344.

Napoca und darauf von einer internationalen Forscher- und Studentengruppe 1998–2003 ein dionysisches Heiligtum archäologisch untersucht (Abb. 1).¹⁰ Es handelt sich um ein religiöses Versammlungslokal innerhalb eines handwerklich geprägten Stadtquartiers. Auf dem Nachbargrundstück befand sich sehr wahrscheinlich ein weiteres Kultlokal, wohl ein Mithräum, das sich, wie das dionysische Versammlungslokal, in die Stadtrandbebauung einfügte.

Aus dem langrechteckigen Kultkomplex (Abb. 1) stammen mehrere Weihgeschenke aus Marmor. Nahezu der größte Teil der Marmorstatuetten wurde während der rumänischen Ausgrabungskampagnen im rückwärtigen Bereich des großen Hauptraumes gefunden. Auf der Grundlage dieser Entdeckungen wurde die internationale Lehrgrabung durchgeführt, die nicht nur eine Erforschung des zentralen Saalbaus, sondern auch der Nebenräume zum Ziel hatte. Gemäß der Fragestellung unseres Kolloquiums konzentriere ich mich auf die rundplastische Ausstattung des Hei-



1 Plan des Liber Pater-Heiligtums in Apulum

¹⁰ Zu den gemeinsamen Ergebnissen der archäologischen Ausgrabungen des Birkbeck-College der University of London, der Universitatea Babeş-Bolyai von Cluj-Napoca und des Winkelmann-Instituts der Humboldt-Universität zu Berlin: Diaconescu *et al.* 2001; Fiedler 2005; Diaconescu *et al.* 2007; Schäfer 2011a.

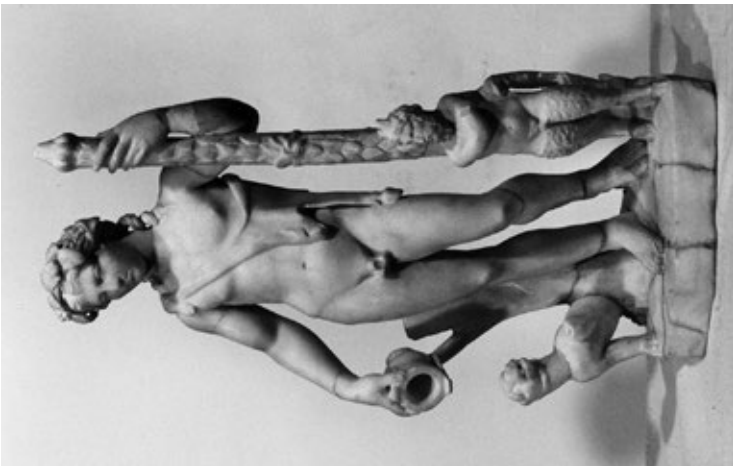
ligtums. Im circa 24 × 9 m großen Hauptraum (4) wurden vier Statuetten des Wein- und Vegetationsgottes Bacchus beziehungsweise Dionysos aufgefunden. In den inschriftlichen Zeugnissen des Heiligtums wird der Gott als Liber Pater angesprochen.¹¹ Sein Name ist italischen Ursprungs und charakteristisch für die lateinische epigraphische Überlieferung.

Eine dionysische Gruppe aus weißkörnigem Marmor lenkte sicherlich sogleich die Aufmerksamkeit auf sich, da sie eine handwerklich herausragende Arbeit darstellt (Abb. 2 a–c, siehe Kap. V, Kat. 1). Die fast 60 cm hohe Skulptur aus dem Liber Pater-Heiligtum greift ein statuarisches Schema der römischen Idealplastik auf, dass in der mittleren und späteren Kaiserzeit beliebt gewesen ist.¹² Hauptfigur ist eine auf die Vorderansicht konzipierte, ruhig stehende mythologische Gestalt, die mit einem reichen ikonographischen Beiwerk versehen ist. Kantharos, Nebris, Efeu-Korymben-Kranz und Thyrsosstab kennzeichnen die nackte, männliche Figur als Liber Pater. Ein Panther und der Hirtengott Pan begleiten ihren Herrn. Die Gegenstände und Beifiguren konstruieren eine Bilderzählung, die sich über die sukzessive Wahrnehmung erschließt. Aufgrund seiner Bedeutungsgröße steht der Vegetationsgott im Mittelpunkt des Geschehens.

Die Standfestigkeit des Liber Pater und die Aktion des ausschreitenden Pan bilden einen Gegensatz. Auf diese Weise wird die majestätische Erscheinung des Gottes hervorgehoben. Er erscheint als göttlicher Herrscher, der sich mit seiner Linken auf einen Thyrsosstab stützt. Berücksichtigt man den Spendeguss, die Herrscherpose des Liber Pater und das Ausschreiten des Pan, so wird deutlich, dass die Gruppe mehrere Handlungsequenzen miteinander vereint. Die Aktionen können vom Betrachter neben- und miteinander gelesen werden. Aus der schrittweisen, visuellen Erfassung der Einzelfiguren ergibt sich eine imaginäre Abfolge von Handlungen. Die zeitliche Dimension der Bilderzählung unterliegt dem Verlauf des Blicks und dem Vorwissen des Betrachters, der

11 Auf einer Inschriftentafel, die im langrechteckigen Raum des Heiligtums gefunden worden ist, steht: *Deo Libero Pa-/tri Aurel(ius) Rena-/tus mil(es) leg(ionis) / XIII Gem(inae) voto / libens posuit*; Piso 2001, 236.

12 Ponderation und Körperbau des Liber Pater aus Apulum entsprechen der Dionysos-Statue in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1644; Diaconescu 2001, 168 Abb. 10. Übereinstimmend ist der Wechsel von Stand- und Spielbein, aus welchem sich die übrige Körperhaltung ergibt. Ausgewogen ponderiert durchzieht ein S-Schwung den Körper. Der Kopf ist zur rechten Seite gewendet. Unterschiede ergeben sich aus der Zusammenstellung der Attribute; vgl. Schade 2007.



2a-c Dionysische Gruppe aus Apulum; Museum von Alba Iulia



3 Statuette des Liber Pater; Alba Iulia,
Museum Inv. 8317

mit den einzelnen Szenen mythologische Inhalte verknüpfte. Beispielsweise konnte der Gott in seiner Herrscherpose als Anführer des indischen Zuges gesehen werden. Insgesamt sind die Bildinhalte als Angebote zu verstehen, die der Betrachter mit seinem Vorwissen deutete und inhaltlich miteinander kombinieren konnte.

Die dionysische Gruppe geht auf einen Entwurf der mittleren Kaiserzeit zurück. Auf eklektische Weise werden spätclassische und hellenistische Vorbilder miteinander verbunden. Der geringe Einsatz des Bohrers, die polierte Oberfläche der Körperpartien und die Orbitalgestaltung der Augen sprechen für eine Entstehung der Skulptur in späthadrianischer oder antoninischer Zeit. Die handwerkliche Ausführung legt nahe, dass die



4 Statuette des Liber Pater; Alba Iulia,
Museum Inv. R 8318

Skulptur aus Kleinasien nach Dakien importiert worden ist. Petrographische und geochemische Untersuchungen des feinen, weißkörnigen Marmors deuten auf eine Herkunft aus Afyon im Westen der Türkei hin.^{3/4}

Nach den Marmoranalysen des Instituts für Angewandte Geologie der Universität für Bodenkultur Wien ist eine zweite dionysische Gruppe aus dem Versammlungslokal von Apulum gleichfalls ein Importstück aus Kleinasien (Abb. 3, Kat. 2). Im griechischen Osten sind Statuetten relativ einfacher handwerklicher Produktion durchaus keine Einzelfälle.¹³ In das

¹³ Filges 1999.



5 Weihestatuette des Liber Pater; Alba Iulia,
Museum Inv. 8319

Bildrepertoire reiht sich eine dritte Liber Pater-Statuette aus Importmarmor ein (Abb. 4, Kat. 3). Diese ist mit den genannten Skulpturen im rückwärtigen Bereich des großen Versammlungsraumes gefunden worden. Der Gott ruht auf dem rechten Standbein, woraus sich eine ausgewogene Ponderation des Körpers entwickelt.¹⁴ Unterschiede zu den anderen Statuetten ergeben sich aus dekorativen Details, den Lederstiefeln, der Nebris und der Bekränzung.

14 Das Statuenmotiv und die attributive Ausstattung sind gleichfalls für eine kleinformatige Skulptur des Dionysos/Bacchus in Genf belegt; Chamay/Maier 1989, 34 Nr. 40 Taf. 55. Die beiden Statuetten schließen sich so eng zusammen, dass sie im Replikenverhältnis stehen.



6 Dionysisches Relief; Alba Iulia,
Museum Inv. 8322

Die vierte Liber Pater-Statuette aus dem Versammlungslokal (Abb. 5, Kat. 4) ist hingegen aus einheimischem Bukova-Marmor gearbeitet, der im Tarcu-Gebirge der Südkarpaten abgebaut wurde.¹⁵ Es handelt sich um einen grobkristallinen Marmor mit blau-grauen Einschlüssen. Die Statuette greift das Motiv des Apollon Lykeios auf, indem der rechte Arm ursprünglich auf dem Haupt ruhte.¹⁶ Hierbei handelt es sich um eine charakteristische Entspannungshaltung, die auch Zecher beim Trinkgelage einnahmen. Auf

15 Zu den Steinbrüchen von Bukova: Benea *et al.* 1997.

16 Schröder 1989.

der Plinthe steht die Weihinschrift: *Liber Pater / C(aius) Iu(lius) C(h) restu[s]*.

Die wandelbare und schillernde Erscheinung des Gottes zeigt sich in der Gegenüberstellung mit einem figürlichen Relief (Abb. 6, Kat. 5), das gleichfalls aus dem Hauptraum des Versammlungsgebäudes stammt. Die Reliefplatte zeigt Liber Pater, der sich auf die Schultern eines Satyrn stützt. Der weintrunkene Gott hat seinen rechten Arm in einer Ruhehaltung auf sein Haupt gelegt. Zur Gruppe gehört eine kleine Mänade, die in ihren Armen wohl eine *Cista mystica* hält.¹⁷



7 Dionysische Gruppe aus dem Mithräum von London;
London, Museum of London Acc No 18496

¹⁷ Merkelbach 1988, 98.

Vergleicht man dieses Relief mit der Statuette des Liber Pater im Apollon Lykeios-Schema (Abb. 5), so ist eine Ausweitung des figürlichen Beiwerks festzustellen. Die Trunkenheit des Gottes wird nicht allein durch die Entspannungshaltung mit dem erhobenen, auf das Haupt gelegten Arm angedeutet, jetzt bedarf der Gott zusätzlich noch der Hilfe eines jungen Satyrs.

Eine ikonographische Parallele zum Dreifigurenrelief aus Apulum (Abb. 6) ist eine dionysische Gruppe aus Marmor, die zwar nicht aus dem Versammlungslokal selbst stammt, aber sicherlich im Donauraum gefertigt worden ist (Abb. 7).¹⁸ Es handelt sich um ein Importstück, das in das sogenannte Walbrook-Mithräum von London gelangt ist. Aufgrund des guten Erhaltungszustandes verdeutlicht die Skulptur im Vergleich zu den Funden aus Apulum die additive Verfahrensweise der Bildhauerwerkstätten besonders anschaulich. Die Erweiterung der zentralen Figurengruppe mit Teilnehmern des dionysischen Kreises zeigt, dass die Bildhauer mit figürlichen Versatzstücken arbeiteten.

Überblickt man die Reihe der vorgestellten dionysischen Skulpturen, so wird eine generelle Tendenz fassbar. Im fortgeschrittenen zweiten und dritten Jahrhundert n. Chr. waren die Bildhauer bemüht, möglichst viele ihrer Bildkreationen einzubringen.¹⁹ Die dionysischen Statuetten und Reliefs wurden mit Attributen und Beifiguren bereichert. Die Nebenfiguren verlieren nicht ihren Bezug zur Hauptfigur, da sie in einer untergeordneten Bedeutungsgröße wiedergegeben werden. Die Assistenzgruppen stellen aber kein inhaltsloses, dekoratives Beiwerk dar, sondern erzählen die Geschichte des Wein- und Vegetationsgottes. Während die zentrale Figur des Bacchus/Dionysos auf relativ wenige statuarische Vorbilder zurückgeht und hier eine Reduzierung des statuarischen Formenspektrums stattfindet, wird demgegenüber das bildliche Repertoire der Attribute und Nebenfiguren ausgeweitet. Auf diese Weise wurde einerseits die Hauptfigur herausgestellt und andererseits wurden neue Identifikationsangebote geschaffen. Das Bild des Gottes wurde gewissermaßen ständig aktualisiert und blieb somit für den Betrachter attraktiv.

Die Statuenausstattung des Versammlungslokals von Apulum umfasst einen weiten Kreis aus der göttlichen Anhängerschaft des Liber Pater. Nicht zuletzt zeigen dies ein marmornes Weiherelief mit einem opfernden Pan, ein rundplastisches Marmorfragment einer Panstatuette

¹⁸ London, Museum of London Acc No 18496, aus dem Walbrook-Mithräum von London; Shepherd 1998, 189 f. Nr. X.59 Abb. 221–222.

¹⁹ Vgl. Schade 2007.

sowie ein Reliefmedaillon aus Gips mit einer Tympanon spielenden Mänade und einem Satyr.²⁰ Aus dem Versammlungsraum stammen zudem vereinzelte Weihungen an andere Gottheiten. Zu nennen ist hier eine marmorne Statuette des Thrakischen Reiterheros und ein Bleirelief der Danubischen Reiter, das auf eine militärische Kollektivweihung zurückgeht. Im Vorraum des zentralen Saalbaus sind Fragmente einer mithräischen Weihstatuette für Cautopates entdeckt worden. Die Vielzahl der dionysischen Skulpturen zeigt, dass das Heiligtum sehr wahrscheinlich dem Wein- und Vegetationsgott Liber Pater geweiht gewesen ist. Vor dem Hintergrund des literarischen Werkes von Lukian, der in seiner Göttervolksversammlung die alten Götter des Olympos und die neuen, ‚orientalischen‘ Gottheiten einander gegenüberstellt, verwundert es nicht, dass in Apulum neben Liber Pater auch andere Götter und Göttinnen, darunter selbst ein Begleiter des orientalischen Gottes Mithras, verehrt worden sind. Der weite Götterhimmel der mittleren Kaiserzeit wird zumindest in Ausschnitten anhand der Weihegaben im dionysischen Versammlungslokal der *Colonia Aurelia Apulensis* erfahrbar.

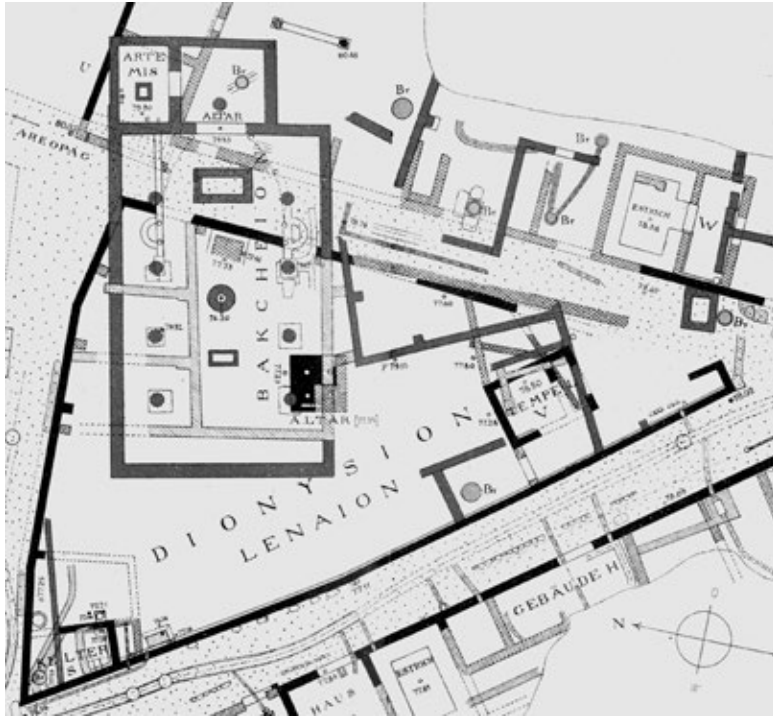
IV DAS BAKCHEION VON ATHEN

Wie das Kultlokal in Apulum war auch das Versammlungsgebäude der Iobakchen am Westabhang der Akropolis von Athen in ein Stadtquartier integriert. Das athenische Vereinslokal lag an einer Straße, die südlich des Areopag zwischen der Agora und dem Dionysos-Theater verlief.²¹ Eine Umfassungsmauer begrenzte den Hof und hielt die Passanten auf der Straße auf Distanz. Zum Versammlungsort des Thiasos gehörte ein langrechteckiger Saal von circa 19 m Länge und 11 m Breite (Abb. 8).²² Zwei Reihen von je vier Säulen teilten den Raum in ein Mittelschiff und zwei schmalere Seitenschiffe. Die Säulenstellung leitete den Blick des Eintretenden in Richtung der rückwärtigen Raumeinheit, an die eine viereckige Apsis anschloss. Von der Apsis gelangte man über einen seitlichen Durchgang zu einem Nebenraum. Die Bedeutung der hinteren Räume wurde auch durch kleine Säulen hervorgehoben, die in einem Bogen auf den Eingang der Apsis ausgerichtet waren. Die Ausstattung des Vereinslokals

²⁰ Schäfer 2011a, 290 f.

²¹ Jaccottet 2003, 172–174 Nr. 4; Schäfer 2002, 174 Abb. 1–2.

²² Ausgrabungsplan von Dörpfeld 1895, Taf. 4.



8 Versammlungslokal der Iobakchen von Athen

mit Götterbildern soll hier in Hinblick auf die eingangs erläuterten Analyse­kategorien *Raum – Wissen – Handeln* untersucht werden.

IV.1 DIE RAUM AUSSTATTUNG

In der Mitte der rechteckigen Apsis des Versammlungsgebäudes stand ein Rundaltar, der mit Bukranien, Girlanden und Blütenrosetten geschmückt ist.²³ Es handelt sich um einen wiederverwendeten Grabaltar aus dem 3. Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr., der im Kontext des religiösen Vereinslokals offenbar als Opferaltar gedient hat. In der Apsis befand sich außerdem ein rechteckiger Sockel mit figürlichen Reliefs.²⁴ Wiedergegeben

²³ Schäfer 2002, 189 Nr. A 1.

²⁴ Ebd., 190 Nr. A 2.



9 Statuette einer Artemis; Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 3567

werden zwei dionysische Szenen und ein Tieropfer. Die Opferszene ist der menschlichen Welt entlehnt und zeigt das Töten eines Ziegenbocks sowie einen angebundenen Stier, der neben einem Altar bis zu seiner rituellen Tötung ausharrt. Ursprünglich trug die vierte Seite der Basis eine Inschrift an Artemis, die nur flüchtig ausgemeißelt wurde. Vermutlich ist die Basis in Zweitverwendung mit ihrer unverzierten Seite vor die hintere Wand der Apsis gestellt worden. Die flachen, in die Oberfläche des Postaments leicht versenkten Reliefs wurden im 3. Jahrhundert n. Chr. gefertigt. Der Rund-

altar belegt, dass die Apsis als Kultraum genutzt wurde. Der Sockel könnte in diesem Zusammenhang eine Basis für eine Kultstatue darstellen.

Der an die Apsis anschließende Nebenraum dürfte gleichfalls für kultische Handlungen genutzt worden sein, wie ein hier entdeckter Altar für Artemis nahe legt.²⁵ Neben dem Altar stand eine Marmorstatuette der Jagdgöttin, die im 3. Jahrhundert n. Chr. gefertigt wurde und auf eine Variante eines hochhellenistischen Vorbildes zurückgeht (Abb. 9).²⁶ Der auf der Peloponnes und in Attika häufig mit Dionysos verehrten Artemis kam eine besondere Bedeutung in diesem Nebenraum zu. Nach den Ausgrabungsergebnissen von Wilhelm Dörpfeld 1892–94 sind zahlreiche Skulpturen in oder neben der Apsis des Saalbaus gefunden worden, von denen hier nur einige genannt sein können: Das Fragment einer Dionysos-Statuette wird zu einer statuarischen Gruppe aus antoninischer Zeit gehört haben.²⁷ Das Stück ist bereits in der Antike restauriert worden, wie zwei Klammerlöcher am Rücken der Figur belegen. Aus augusteischer Zeit stammt das Fragment eines Kelchkraters mit der Darstellung einer Mänade. Eine Statuette des Hirtengottes Pan ist in antoninische Zeit zu datieren.²⁸ Auf der Hauptseite eines kleinen Altars aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. wird der Hirtengott zweimal wiedergegeben (Abb. 10).²⁹ Der Schlusssatz der Weihinschrift weist über die Verehrung der genannten Göttermutter hinaus und lautet „Wir verehren jeden Gott“. Programatisch wird ein pantheistisches Bekenntnis formuliert. Ferner sind in oder neben der Apsis eine antoninische Statuette der Athena Parthenos und mehrere Aphrodite-Statuetten aufgefunden worden.³⁰ Keine genaue Fundortangabe innerhalb des Versammlungsgebäudes besitzt das 0,65 m hohe Fragment eines Baumstamms, der ursprünglich zu einer größeren Dionysos-Statue gehörte.³¹

Hinsichtlich der Ausstattung des Versammlungslokals in Athen ist folgendes festzuhalten. Die Funde stammen größtenteils aus der Apsis, dem Nebenraum oder dem hinteren Bereich des Saalbaus. Anscheinend sind die Skulpturen relativ dicht gedrängt, nebeneinander aufgestellt worden. Charakteristisch für die Ausstattung ist eine Fülle verschiedener

25 Ebd., 193 Nr. A 12.

26 Ebd., 194 Nr. A 13.

27 Ebd., 191 Nr. A 4 Taf. 4.

28 Ebd., 192 Nr. A 7 Taf. 5.

29 Ebd., 195 f. Nr. A 16.

30 Ebd., 196, 200 Nr. B 1. B 13.

31 Ebd., 192 Nr. A 6.



10 Altar mit der Darstellung von zwei Panen; Athen,
Archäologisches Nationalmuseum Inv. 3532

Götterbilder, unter denen die Darstellungen des Weingottes und seines Kreises dominieren. Es handelt sich wie im religiösen Versammlungslokal von Apulum um Götterbilder kleineren Formats, die an der rückwärtigen Schmalseite eines langrechteckigen Raumes entdeckt worden sind. In Athen ist zudem das Fragment einer annähernd lebensgroßen Dionysos-Statue überliefert. Möglicherweise stand dieses Götterbild auf dem rechteckigen Sockel innerhalb der Apsis. Anhand der vorgestellten Skulpturen werden zwei Ausstattungsphasen fassbar, eine des späten

Hellenismus wie der frühen Kaiserzeit und eine des fortgeschrittenen 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. Dem pantheistischen Programm des Iobakchen-Vereins entspricht, dass neben Dionysos auch viele andere Götter Weihgeschenke erhielten. Der weite Götterhimmel ist wiederum mit der Fülle der Weihestatuetten im Liber Pater-Heiligtum von Apulum vergleichbar.

Die religiösen Vereinslokale in Apulum und Athen stellen mit ihrer reichen Skulpturenausstattung keine Einzelfälle dar. Für religiöse Versammlungslokale des 2. und frühen 3. Jahrhunderts n. Chr. ist häufig ein breites Pantheon überliefert, das um den Hauptgott des Vereins gruppiert wird.³² Am jeweiligen Ort entstand aufgrund der dynamischen Weihetätigkeit einzelner Akteure oder religiöser Gruppen ein eigener Götterhimmel. Der experimentelle Charakter der Votivreligion beförderte die Aufstellung von Götterbildern.³³ So allgemein verbreitet und archaisch die Votivreligion auch war, hier lag der eigentliche Beweggrund für religiösen Wandel. Aufgrund persönlicher Weihetätigkeit wurden neue Götter eingeführt und lokale Panthea geschaffen.

IV.2 RITUELLES HANDELN UND RAUMWISSEN

In der rechteckigen Apsis des Bakcheions von Athen ist eine Marmorsäule mit der bekannten Inschrift der Iobakchen entdeckt worden.³⁴ Maßgleiche Säulen liegen noch heute im großen Saal des Vereinslokals, so dass die beschriftete Säule ursprünglich zur Innengliederung des Versammlungsraumes gehörte. Das inschriftliche Formular besteht aus einem Sitzungsprotokoll der Iobakchen. Während ihrer Zusammenkunft wurden neue Statuten genehmigt und nach vierzig Jahren gab der Priester an der Spitze des Vereins endlich sein Amt auf. Priester des Vereins war nun kein geringer als Herodes Atticus, der als großer Wohltäter in der Öffentlichkeit weithin bekannt war. Die Inschrift ist daher im 3. Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr. auf der Säule angebracht worden. Eine der wichtigsten Passagen des Textes folgt auf die Abstimmung zum geregelten Ablauf der Vereinsfeiern (Zeilen 18–28). Die wörtliche Rede

³² Vgl. Schäfer 2011b, 27.

³³ Burkert 2003, 21.

³⁴ IG 2/3², 1368; Schäfer 2002, 202 Nr. C 2; Ebel 2004 mit deutscher Übersetzung.

des Vorsitzenden lautet: „Wem es richtig erscheint, dass göltig sind die vorgelesenen Beschlüsse und das auf einer Stele sie geschrieben werden, der hebe die Hand“ und alle hoben die Hand. Sie riefen aus „Lang lebe der vortreffliche Priester Herodes“, und „Jetzt sind wir glücklich, jetzt die ersten von allen Bakcheia.“

Die Ausrufe der Iobakchen beziehen sich direkt auf einen Wettstreit unter den dionysischen Vereinen in Athen, vielleicht auch im weiteren Umfeld der Stadt.³⁵ Die Mitgliedschaft in einer Kultgemeinschaft war Grund stolz zu sein, zumal als Patron der vielleicht reichste Mann der griechischen Welt gewonnen werden konnte. In den Akklamationen der Vereinsmitglieder kommt ein elementarer Aspekt von Festkultur zum Ausdruck, die Konkurrenz im Fest. Eingebunden in das Festgeschehen waren auch die Götterbilder, die sich in bestimmten Bereichen des Versammlungsgebäudes konzentrierten. Im direkten Umfeld der Weihestatuetten und mythologischen Reliefs fanden nicht nur die Vereinssitzungen, sondern auch Feste mit Trankopfern, Umtrunk und rituellen Mahlzeiten statt.

Wer heute ein antikes Fest studiert, untersucht an erster Stelle Normen und nicht Ausführungen.³⁶ Wir lesen Texte, welche den Festablauf definieren. Ebenso schauen wir uns die betreffenden Zeugnisse der darstellenden Kunst an, die aber nicht zeigen, wie ein dionysisches Fest in Wirklichkeit stattfand.³⁷ Antike Feste waren Feste für die Sinne. Unter anderen waren antike Feste laute Veranstaltungen. Nicht mit Stille erweckte man die Aufmerksamkeit des Gottes, sondern mit akustischen und optischen Signalen, Musik, Tanz, Gesang etc. Diese Unmittelbarkeit festlichen Handelns kommt in der Iobakchen-Inschrift aus Athen in einer Hinsicht zum Ausdruck: in den Akklamationen der Vereinsmitglieder. Die lauten Ausrufe dienen der Stärkung des Zusammenhalts der eigenen religiösen Gruppe. Nicht zufällig bezeichneten sich die Vereinsmitglieder selbst als Io-bakchen, die im lauten Ruf „Io“ ihrem Gott Bakchos huldigten.

Die akklamatorischen Lobpreisungen fanden im großen Versammlungsraum statt. Im Saalbau praktizierte der Priester die gewohnten Kultdienste (Liturgia) des Mahls und den Weiheguss (Zeile 111–116).³⁸ Zu

³⁵ Vgl. zu den Dionysos-Mysten von Ephesos: Rohde 2012, 328–334.

³⁶ Chaniotis 2008, 67 f.

³⁷ Geyer 1977.

³⁸ IG 2/3², 1368.

besonderen Festtagen hielt der Priester eine feierliche Rede (Theologia). Einzelnen Vereinsmitgliedern wurden Rollen zugewiesen, die sie sprechen und ausführen sollten (Zeile 64–67). Gemeint sind hier nicht Funktionsträger wie der Priester oder sein Stellvertreter, sondern Personen, die göttliche Rollen übernahmen. Auf diese Weise wurde ein Sakralspiel inszeniert, an dem neben Dionysos selbst, Aphrodite, die als Kore bezeichnete Persephone, der Meerdämon Palaimon und schließlich Proteurythmos, der erste Erfinder des guten Rhythmus, teilnahmen (Zeilen 123–124).³⁹ Die antike Vorstellung von personalisierten und handelnden Göttern erlaubte es, dass die Kultteilnehmer wie im Theater die Gestalt der Götter annahmen (Abb. 11).⁴⁰ Zugleich ist das Kultgeschehen im Saalbau in einem engeren Zusammenhang mit den überlieferten Götterbildern zu sehen, die sich in der rückwärtigen Raumeinheit befanden. Ob die Bildwerke direkt angesprochen wurden oder der religiöse Akteur oder Zuschauer nur gedanklich eine Verbindung konstruierte, ist von sekundärer Bedeutung. In jedem Fall waren die Kulthandlungen auf die Ankunft, den Adventus der Gottheit gerichtet. Die göttliche Erscheinung, die Epiphanie wurde den Kultteilnehmern auch in der Gestalt der rundplastischen Götterbilder zuteil. Die Bildwerke erinnerten den Betrachter zugleich an vergangene Feste der Gemeinschaft. Dieser Rezeptionsvorgang basiert auf den Rückgriff eigener Erfahrungen. Im übertragenen Sinne speicherten der rituell genutzte Raum und dessen Ausstattung das Wissen der Vereinsmitglieder. Wissen wurde dinglich fixiert und damit räumlich gebunden. Dass die Gegenstände religiöse Bedeutungsträger waren, zeigt sich exemplarisch anhand des Thyrsosstabs, der die Macht des Gottes symbolisiert und mit dem die Unruhestifter im Vereinslokal symbolisch gemaßregelt wurden (Zeilen 136–143). An den jährlich sich wiederholenden Festtagen bewirkten die Rituale, dass das Wissen der Kultgemeinschaft im Raum kollektiv verhandelt und fortdauernd praktiziert wurde. Das Versammlungsgebäude der Iobakchen von Athen war konkreter Ort der Erinnerung und Wissensverfestigung. Die Bilderwelt erinnerte an eine Welt, in der man sich selbst als Teilnehmer wiedererkannte.

Dass der religiöse Raum und seine Ausstattung als konstituierende Elemente von Wissen zu verstehen sind, kommt schließlich im Namen des

³⁹ Merkelbach 1988, 25–29; Bosanquet 1898, 74 Abb. 6.

⁴⁰ Ebd., 1988, 98 f. Vgl. die Körperherme des Hierophanten M. Marios Trophimos aus Melos. Der dargestellte Mysterische übernimmt eine dionysische Rolle; Schäfer 2002, 202 Nr. D 1.



11 Körperherme des Hierophanten
M. Marios Trophimos; Melos, Museum

Vereinslokals selbst zum Ausdruck. Die antike Bezeichnung „Bakcheion“ fasst den Verehrungsort des Gottes Bacchus mit seinen vielschichtigen Bedeutungen und Traditionen in einem einzigen Wort zusammen. Das „Bakcheion“ hielt der religiösen Gruppe ihre eigene Beständigkeit, die Fortdauer des Vereins über viele Generationen, vor Augen. Es ist daher folgerichtig, dass in den Akklamationen der Iobakchen die Beständigkeit, die *eusthateia* des Bakcheion und dessen gute Ordnung gepriesen werden (Zeilen 14–15). So riefen die Iobakchen aus: „Beständigkeit, dem Bakcheion und gute Ordnung!“

V KATALOG

KAT. 1 DIONYSISCHE GRUPPE (ABB. 2)

Standort: Alba Iulia, Museum o. Inv.

Maße: H 57,5 cm (Plinthe: H 3,5 cm; B 23,5 cm; T 16 cm).

Material: feiner, weißkörniger Marmor. Petrographische und geochemische Untersuchungen deuten auf eine Herkunft des Marmors aus Afyon im Westen der Türkei hin (Müller 1997, Probe AP 30).

Herkunft: gefunden während der archäologischen Ausgrabungen von 1989–1990 im Liber Pater-Bezirk der *colonia Aurelia Apulensis*. Die dionysische Gruppe wurde in 33 Fragmenten an der westlichen Schmalseite des zentral gelegenen Kultlokals geborgen.

Literatur: Diaconescu 2001, 161–174 Abb. 1–3. 7. 11–12.

Datierungsvorschlag: späthadrianisch/frühantoninisch.

KAT. 2 STATUETTE DES LIBER PATER (ABB. 3)

Standort: Alba Iulia, Museum Inv. 8317

Maße: H 46,5 cm (Plinthe: H 3,5 cm; B 24 cm; T 18 cm).

Material: grobkristalliner, weißer Marmor. Petrographische und geochemische Untersuchungen deuten auf prokonnesischen Marmor oder Ushak-Marmor hin (Müller 1997, Probe AP 31).

Herkunft: gefunden während der archäologischen Ausgrabungen von 1989 im Liber Pater-Bezirk der *colonia Aurelia Apulensis*. Die Statuette befand sich an der westlichen Schmalseite des zentral gelegenen Kultlokals. Auf einer Fläche von etwa 3 × 3 m wurden unter einer dichten Lage von Dachziegeln zahlreiche Weihegaben entdeckt.

Literatur: Diaconescu 2001, 175 f. Abb. 23.

Datierungsvorschlag: ausgehendes 2. Jahrhundert / 1. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.

KAT. 3 STATUETTE DES LIBER PATER (ABB. 4)

Standort: Alba Iulia, Museum Inv. R 8318

Maße: H 32 cm (Plinthe: H 17 cm).

Material: feinkristalliner, weißer Marmor. Da sich der Marmor vom einheimischen Bukova-Marmor mit seinen charakteristisch blaugrauen Einschlüssen unterscheidet, dürfte es sich um Import-Marmor handeln. Herkunft: gefunden während der archäologischen Ausgrabungen von 1989 im Liber Pater-Bezirk der *colonia Aurelia Apulensis*. Die Statuette befand sich an der westlichen Schmalseite des zentral gelegenen Kultlokals.

Literatur: Diaconescu 2001, 175 Abb. 22.

Datierungsvorschlag: ausgehendes 2. Jahrhundert / frühes 3. Jahrhundert n. Chr.

KAT. 4 WEIHESTATUETTE DES LIBER PATER (ABB. 5)

Standort: Alba Iulia, Museum Inv. 8319

Maße: H 047 cm; B 19 cm; T 14 cm.

Material: grobkristalliner Bukova-Marmor mit blau-grauen Einschlüssen. Herkunft: gefunden während der archäologischen Ausgrabungen von 1989 im Liber Pater-Bezirk der *colonia Aurelia Apulensis*. Die Statuette befand sich an der westlichen Schmalseite des zentral gelegenen Kultlokals.

Literatur: Piso 2001, 185 f. Nr. 237.

Datierungsvorschlag: ausgehendes 2. Jahrhundert / frühes 3. Jahrhundert n. Chr.

KAT. 5 DIONYSISCHES RELIEF (ABB. 6)

Standort: Alba Iulia, Museum Inv. 8322

Maße: H 50,5 cm

Material: feinkristalliner, weißer Marmor. Da sich der Marmor vom einheimischen Bukova-Marmor mit seinen charakteristisch blaugrauen Einschlüssen unterscheidet, dürfte es sich um Import-Marmor handeln.

Herkunft: gefunden während der archäologischen Ausgrabungen von 1989 im Liber Pater-Bezirk der *colonia Aurelia Apulensis*. Das Relief befand sich an der westlichen Schmalseite des zentral gelegenen Kultlokals.

Literatur: Schäfer 2003, 425 f. Abb. 6.

Datierungsvorschlag: ausgehendes 2. Jahrhundert / 1. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bauchhenss 2001** Bauchhenss, Gerhard: Wie die Römer die Götter gebildet – Gottesbild und Götterbilder. In: Franz Humer und Gabrielle Kremer (Hrsg.), *Götterbilder – Menschenbilder. Religion und Kulte in Carnuntum*. Wien 2011, 30–43.
- Benea et al. 1997** Benea, Marcel / Müller, Harald / Schwaighofer, Bernd: Die Gesteine des Forums von Sarmizegetusa. In: *ActaMusNapoca* 34,I (1997), 837–848.
- Bosanquet 1898** Bosanquet, Robert Carr: Excavations of the British School at Melos. In: *The JHS* 18 (1898), 60–80.
- Bremmer/Erskine 2010** Bremmer, Jan N. / Erskine, Andrew (Hrsg.): *The Gods of Ancient Greece*. Edinburgh 2010.
- Burke 1991** Burke, Peter: *Offene Geschichte. Die Schule der ‚Annales‘*. Berlin 1991.
- Burkert 2003** Burkert, Walter: *Antike Mysterien*. 4. Aufl. München 2003.
- Chamay/Maier 1989** Chamay, Jacques / Maier, Jean-Louis: *Art Romain. Sculptures en pierre du Musée de Genève*, Bd. 2. Mainz 1989.
- Chaniotis 2008** Chaniotis, Angelos: Konkurrenz und Profilierung von Kultgemeinden im Fest. In: Jörg Rüpke (Hrsg.), *Festrituale in der römischen Kaiserzeit*. Tübingen 2008, 67–87.
- Diaconescu 2001** Diaconescu, Alexandru: A Statue of Liber Pater from Apulum (Alba Iulia). In: *ActaMusNapoca* 38/1 (2001), 161–176.
- Diaconescu/Piso 1993** Diaconescu, Alexandru / Piso, Ioan: Apulum. In: Dorin Alicu und Hans Boegli (Hrsg.), *La politique éditiltaire dans les provinces de l’empire romain*, Kolloquium Deva 1991. Cluj-Napoca 1993, 67–82.
- Diaconescu et al. 2001** Diaconescu, Alexandru / Haynes, Ian / Schäfer, Alfred: The Apulum Project. Summary Report of the 1998 and 1999 Seasons. In: Stefan Altekamp und Alfred Schäfer (Hrsg.), *The Impact of Rome on Settlement in the Northwestern and Danube Provinces*. (British Archaeological Reports International Series 921) Oxford 2001, 115–128.
- Diaconescu et al. 2007** Dies.: Exkurs – Das Liber Pater-Heiligtum von Apulum in der römischen Provinz Dakien. In: Jörg Rüpke (Hrsg.), *Gruppenreligionen im römischen Reich*. Tübingen 2007, 168–171.
- Döring/Thielmann 2008** Döring, Jörg / Thielmann, Tristan *et al.* (Hrsg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2008.
- Dörpfeld 1895** Dörpfeld, Wilhelm: Die Ausgrabungen am Westabhange der Akropolis. II. Das Lenaion oder Dionysion in den Limnai. In: *AM* 20 (1895), 161–206.

- Ebel 2004** Ebel, Eva: Die Attraktivität früher christlicher Gemeinden. Die Gemeinde von Korinth im Spiegel griechisch-römischer Vereine. Tübingen 2004.
- Egelhaaf-Gaiser/Schäfer 2002** Egelhaaf-Gaiser, Ulrike / Schäfer, Alfred (Hrsg.): Religiöse Vereine in der römischen Antike. Untersuchungen zu Organisation, Ritual und Raumordnung. Tübingen 2002.
- Geyer 1977** Geyer, Angelika: Das Problem des Realitätsbezuges in der dionysischen Bildkunst der Kaiserzeit. Würzburg 1977.
- Fiedler 2005** Fiedler, Manuel: Kultgruben eines Liber Pater-Heiligtums im römischen Apulum (Dakien). In: *Germania* 83 (2005), 95–125.
- Haensch 1997** Haensch, Rudolf: *Capita provinciarum*. Statthaltersitze und Provinzialverwaltung in der römischen Kaiserzeit. Mainz 1997.
- Halbwachs 1991** Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt a. M. 1991.
- Jaccottet 2003** Jaccottet, Anne-Françoise: *Chosir Dionysos*. Les associations dionysiaques ou la face cachée du dionysisme, 2 Bde. Zürich 2003.
- Landfester 2007** Landfester, Manfred: Geschichte der antiken Texte. Stuttgart 2007.
- Merkelbach 1988** Merkelbach, Reinhold: Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus. Stuttgart 1988.
- Piso 1993/94** Piso, Ioan: Eine Parallele zwischen den Praetoria der Statthalter in Carnuntum und in Apulum. In: *CarnuntumJb* (1993/94), 203–209.
- Piso 2001** Piso, Ioan: Inscriptions d'Apulum. *Inscriptions de la Dacie romaine* III/5. Paris 2001.
- Schade 2007** Schade, Kathrin: Ein Paragone der Künste. Betrachtungen zur Idealplastik der mittleren Kaiserzeit. In: *JdI* 122 (2007), 163–200.
- Rohde 2012** Rohde, Dorothea: Zwischen Individuum und Stadtgemeinde. Die Integration von *collegia* in Hafenstädten. Mainz 2012.
- Schäfer 2002** Schäfer, Alfred: Raumnutzung und Raumwahrnehmung im Vereinslokal der Iobakchen von Athen. In: Egelhaaf-Gaiser/Schäfer 2002, 173–220.
- Schäfer 2003** Ders.: Transfer von stadtrömischer Religion in die Provinz Dakien. In: Peter Noelke (Hrsg.), *Romanisation und Resistenz*. Akten des VII. Internationalen Colloquiums über Probleme des provinziäl-römischen Kunstschaffens, Köln 2. bis 6. Mai 2001. Mainz 2003, 421–439.
- Schäfer 2004** Ders.: Religiöse Erkennungszeichen. In: Cristian Roman und Cristian Gazdac (Hrsg.), *Orbis Antiquus*. *Studia in honorem Ioannis Pisonis*. Cluj-Napoca 2004, 125–131.
- Schäfer 2011a** Ders.: Überlegungen zur Votivreligion am Beispiel ritueller Deponierungen in Gruben. In: Ulrike Egelhaaf-Gaiser, Dennis Pausch und Meike Rühl (Hrsg.), *Kultur der Antike*. *Transdisziplinäres Arbeiten in den Altertumswissenschaften*. Berlin 2011, 283–313.
- Schäfer 2011b** Ders.: Religion in den Provinzen Roms. In: Franz Humer und Gabrielle Kremer (Hrsg.), *Götterbilder – Menschenbilder*. *Religion und Kulte in Carnuntum*. Wien 2011, 23–29.

Schäfer 2013 Ders.: Gruben als rituelle Räume: Das Fallbeispiel eines bakchischen Versammlungslokals in der Colonia Aurelia Apulensis. In: Alfred Schäfer und Marion Witteyer (Hrsg.), *Rituelle Deponierungen in Heiligtümern der hellenistisch-römischen Welt.* (Mainzer Archäologische Schriften 10) Mainz 2013, 183–198.

Shepherd 1998 Shepherd, John D.: *The Temple of Mithras, London. Excavations by W. F. Grimes and A. Williams at the Walbrook.* London 1998.

Spickermann 2009 Spickermann, Wolfgang: Lukian von Samosata und die fremden Götter. In: *ArchRel* 11 (2009), 229–261.

Spickermann 2010 Ders.: Lukian von Samosata und die Volksversammlungen. In: Vera V. Dement'eva und Tassilo Schmitt (Hrsg.), *Volk und Demokratie im Altertum.* Göttingen 2010, 159–173.

ABBILDUNGSNACHWEISE

1 Nach: Schäfer 2013, 186 Abb. 3

2-6 Foto Verf. mit freundlicher Genehmigung von A. Diaconescu und V. Moga

7 Museumsfoto © Museum of London

8 Nach: Dörpfeld 1895, Taf. 4 (Ausschnitt)

9-10 Foto Verf. mit freundlicher Genehmigung von J. Touratsoglou und E. Zervoudaki

11 Nach: Bosanquet 1898, Abb. 6

THOMAS FISCHER

GÖTTERBILDER AUF RÖMISCHEN WAFFEN

VORBEMERKUNG

Das wirksamste Instrument, um die Macht eines Staates durchzusetzen, stellt zu allen Zeiten das Heer dar. Mit dessen Hilfe konnte und kann ein Staat äußeren und inneren Feinden seinen Willen aufzwingen. Selbstverständlich gingen alle Armeen – wenigstens offiziell – davon aus, dass sie mit ihrem Tun im Auftrag des Staates auch im Recht waren. Dies manifestierte sich auch darin, dass Soldaten, wenn sie den Willen des Staates durchsetzten, auch den Willen der jeweilig zuständigen überirdischen Mächte erfüllten. Und dafür konnten sie auch hoffen, unter dem besonderen Schutz dieser Gottheiten zu stehen. Auf Waffen, Ausrüstungsstücken, Uniformen und Fahnen der Militärs sind daher einerseits die Symbole des Staates angebracht, in dessen Namen das Heer agiert. Andererseits kommen auch Symbole und Inschriften vor, in denen jeweils die den Staat und das Heer in besonderer Weise schützenden Gottheiten dargestellt sind.

Dass man solche Dinge bis in die Neuzeit hinein beobachten kann, zeigt ein markantes, ja makabres Beispiel: Soldaten der Wehrmachtssoldaten trugen Gürtelverschlüsse aus geprägtem Metall, das sogenannte Koppelschloss. Auf diesem waren die Symbole des damaligen Deutschen Reiches, Adler und Hakenkreuz und die Inschrift „Gott mit uns“ zu erkennen. Es handelt sich hier nicht um freiwillig erworbene Ausrüstungsteile, mit denen man individuell seiner Überzeugung Ausdruck gibt. Man hat sie vielmehr zwangsweise in der Kleiderkammer der Kaserne beim Empfang der Uniform erhalten. Im Rückblick erscheint heute die Kombination der Inschrift „Gott mit uns“ mit dem Hakenkreuz geradezu als Blasphemie.

GÖTTERDARSTELLUNGEN AUF WAFFEN UND AUSRÜSTUNGSSTÜCKEN IN DER RÖMISCHEN ARMEE DER KAISERZEIT

Bei den Römern geht man von einer tiefen Religiosität aus, die sich dem Archäologen auch durch zahlreiche religiöse Darstellungen auf Gegenständen des profanen Gebrauchs aus allen Lebensbereichen zeigt. Gerade beim römischen Militär, das ja offiziell stets einen *bellum iustum* gegen die Feinde Roms führte, spielte die peinliche Beachtung religiöser Rituale von den Auspizien bis hin zu Bitt- und Dankopfern eine große Rolle.¹ Diese Verbundenheit der römischen Armee mit den Göttern sollte sich auch durch die Darstellung von Götterbildern auf Waffen zeigen. Dies geschieht allerdings innerhalb der Kaiserzeit in ganz unterschiedlicher Intensität.

RÖMISCHE WAFFEN ALS BILDTRÄGER

Waffen und Ausrüstung waren nicht uniform hergestellte Industrieprodukte wie heute. Sie waren individuell – natürlich nach gewissen üblichen Vorschriften und Konventionen – gefertigt und mussten von den Soldaten, die dann die Besitzer dieser Waffen waren, gekauft werden. Dabei stand es jedem frei, gebrauchte Waffen von ausgeschiedenen Kameraden beim *custos armorum* zu erwerben, fertige neue Waffen zu kaufen oder sich nach eigenen Vorstellungen Waffen herstellen zu lassen.²

Insofern hatte man die Möglichkeit, beim Ankauf von Waffen den individuellen Geschmack und konkrete persönliche Vorstellungen einfließen zu lassen, so zum Beispiel – innerhalb zeitbedingter Konventionen – auch die Darstellung von Göttern seiner Wahl. Dies hing dann sicherlich mit ganz persönlichen Bezügen und Vorlieben für bestimmte Gottheiten zusammen. Ganz im Gegensatz dazu stehen die anfangs erwähnten Soldaten der jüngsten Zeit, welche religiöse Symbole oder Inschriften auf ihrer Ausrüstung zwangsweise aus staatlichen Kleiderkammern verpasst bekamen.

¹ Domaszewski 1895; Stoll 1992, bes. 8–57.

² Fischer 2012, 77–79. 82 f.



1 Flavischer Soldat; Rekonstruktion nach Christian Miks

Als Bildträger kommen vor allem die Schilde mit ihrer relativ großen Fläche in Frage, hier waren verschiedene Darstellungen, auch religiöse, aufgemalt. Dann sind es vor allem Metallgegenstände, wie Helme, Panzer, Schwertscheiden und Gürtelbeschläge, welche in Ritz- Preßblech- und Treibdekor oder als Tauschierung religiöse Abbildungen tragen können. Innerhalb derjenigen Perioden der späten Republik bis zur Spätantike, in denen sich römische Bewaffnung in Bildquellen oder Originalfunden in größerer Zahl erhalten haben, sind bemerkenswerte Unterschiede feststellbar, was die Art und Menge religiöser Darstellungen angeht. Dabei ist ein relativ spärliches Vorkommen bis zur Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. zu verzeichnen, mit den Markomannenkriegen in der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. setzt eine sprunghafte Zunahme ein, mit der Spätantike gehen religiöse Symbole auf Waffen wieder stark zurück.

SPÄTE REPUBLIK UND FRÜHE KAISERZEIT

In der Zeit der späten Republik und der frühen Kaiserzeit beschränken sich Bezüge zu Gottheiten fast ausschließlich auf die Symbole des Göttervaters Jupiter, auf Adler und Blitzbündel.³ Selten können noch Victoria und Mars auftauchen.

LEGIONSADLER

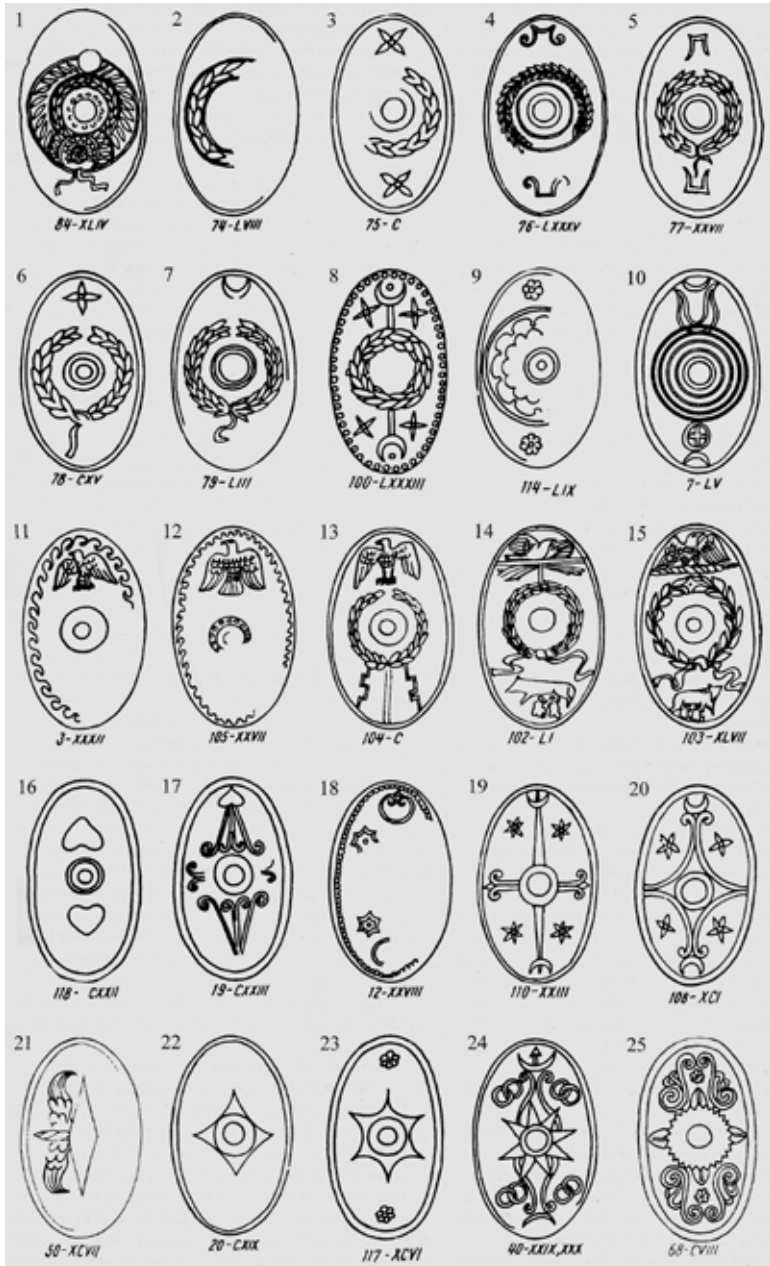
Angeblich trugen seit der Militärreform des Marius römische Legionen den Legionsadler als Feldzeichen, das Symbol des obersten Gottes Jupiter. Der Legionsadler bestand wahrscheinlich aus vergoldetem Silberblech. Man kennt zwar zahlreiche Abbildungen, aber kein erhaltenes Original.⁴

SCHILDE

Die Schilde (*Scuta*) der Legionstruppen bestanden in der späten Republik aus verleimten Holzspänen mit Lederüberzug und Metallbeschlägen. Sie entwickelten sich – mit Zwischenschritten – vom Ovalsutum zum Rechteckscutum. Ihre Vorderseite war mit Symbolen bemalt, die jeweils für ganze Einheiten typisch waren (Abb. 2). Dabei kommen besonders

³ Ein Blitzbündel war auch das Wappen der Leg. XII Fulminata. Vgl. das Vorkommen von eingestempelten Blitzbündeln auf augusteischen Schleuderbleien von der Crap Ses-Schlucht und vom Septimerpass in Graubünden (Schweiz) Rageth/Zanier 2010, 269 f.

⁴ Alexandrescu 2010, 203–205. 231; Fischer 2012, 232.



2 Ovalschilder auf der Trajanssäule

häufig Blitzbündel oder Adlerschwingen als Symbole des Jupiter⁵ vor, etwa auf dem datierten Grabmal des Munacius Plancus in Gaeta.⁶ Diese Schildbemalungen sind zwar auf Bildquellen in einiger Zahl erhalten, es gibt aber keine Originalfunde. Eine Ausnahme bildet ein Blitz aus vergoldetem Silberblech vom Schlachtfeld der Varus-Schlacht des Jahres 9 n. Chr. bei Kalkriese in Niedersachsen. Hier liegt aber keine allgemein verbreitete Form des Schilddekors vor, sondern der Rest einer besonders ausgeschmückten Eliteeinheit, wohl einer *prima cohors* einer Legion.⁷

SCHWERTER

Frühkaiserzeitliche Kurzschwerter der Infanterie (*Gladii*) werden in zwei sich zeitlich ablösende Typen eingeteilt, welche sich von der Form der Klinge bis hin zur Scheide deutlich unterscheiden: In den Gladius vom Typ Mainz von der Zeit des Augustus bis etwa zur Zeit nach der Mitte des

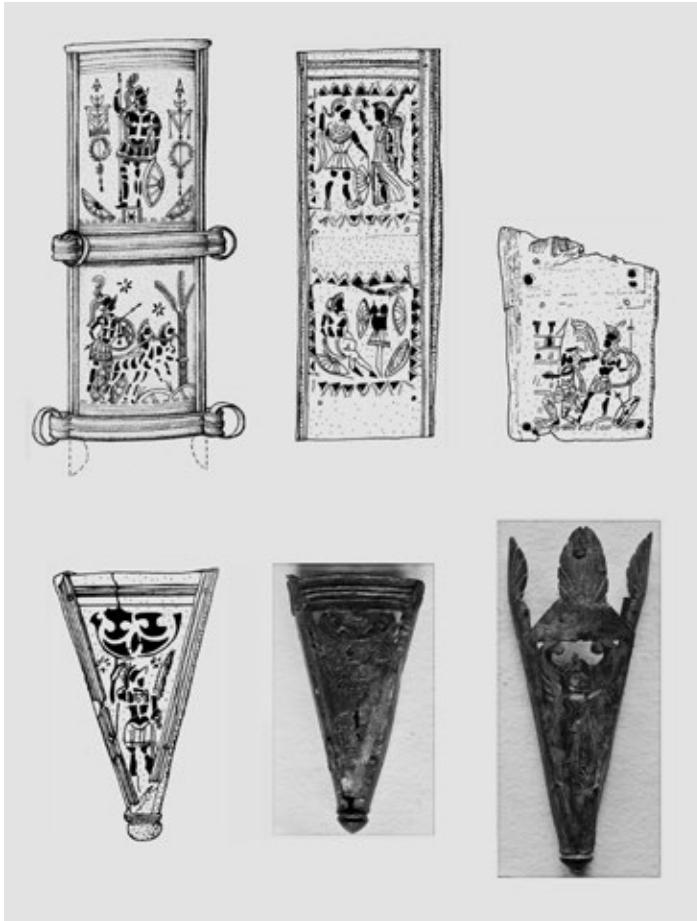


3 Mündungsrelief einer Schwertscheide, sogenanntes Schwert des Tiberius, aus Mainz; London, British Museum Inv. 867

5 Fischer 2012, 173 f.

6 Fellmann 1957 (Umzeichnungen); vgl. auch die Fotos in D'Amato / Sumner 2009, 23, Abb. 11.

7 Harnecker/Franzius 2008, Taf. 8. 89. 90; Fischer 2012, 173 f.



4 Scheidenbleche und Ortbänder, Typ Pompeji

1. Jahrhunderts n. Chr. und – diesen zeitlich ablösend – den Typ Pompeji, der bis in die Zeit Traians nachzuweisen ist.⁸

Gladii vom Typ Mainz weisen zunächst auf ihrem Scheidendekor keine Bezüge zu Göttern auf, ab der tiberischen und vor allem in der claudischen Zeit kommen als Verzierungselemente auf Scheidenblechen Mars und Victoria seltener vor, häufiger dagegen Blitzbündel (Abb. 3).⁹

⁸ Ulbert 1969; Künzl 1996; Miks 2007, 57–73. 212–282; Fischer 2012, 179–183.

⁹ Künzl 1996; Miks 2007, 245–262; Fischer 2012, 184–187.



5 Buntmetalleinlagen auf Spathaklingen

Auf Scheidenmundblechen von Gladii des Typs Pompeji (Abb. 4) sind besonders häufig Dekorelemente dargestellt, welche auf den Jüdischen Krieg Bezug nehmen. Dieser ist grundlegend für die dynastische Legitimation der flavischen Dynastie. In diesem Kontext sind gelegentlich auch Mars und Victoria abgebildet.¹⁰



6 Pseudooattische Reiterhelme vom Typ Theilenhofen;
(li.) aus Theilenhofen, München Archäol. Staatsslg. München
Inv. 1978,836 – (re.) aus dem Fluss Wensum bei Worthing

HELME

Auf Infanteriehelmen der Typen Hagenau und Weisenau sind kaum figurliche Verzierungselemente bekannt. Ausnahmen bilden wenige eiserne Helme des Typs Weisenau, auf welchen Appliken aus Buntmetallblech aufgelötet sind. Neben Aediculae kommen hier auch Adler als Symbole Jupiters vor.¹¹ Dagegen können die ungleich stärker dekorierten Reiterhelme der Zeit von der Mitte des 1. bis zur Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. häufiger Götterdarstellungen aufweisen. Bildträger sind hier besonders die Wangenklappen, auf denen Darstellungen von Adlern, Mars und Victoria belegt sind.¹²

¹⁰ Künzl 1996; Miks 2007, 262–282; Fischer 2012, 182. 185.

¹¹ Ebd., 150. 152.

¹² Busch 2009; Fischer 2012, 214.



7 Pseudoattischer Reiterhelm, Typ Ostrov;
Mougins Museum of Classical Art



8 Eponymer pseudokorinthischer Reiterhelm aus Hedderheim



9 Panzerverschlussblech von Bertoldsheim, Umzeichnung



10 Panzerverschlussbleche aus Buntmetall



11 Beinschienen aus Buntmetall und getriebenem Dekor



12 Beinschienen aus Buntmetall und getriebenem Dekor;
Privatbesitz

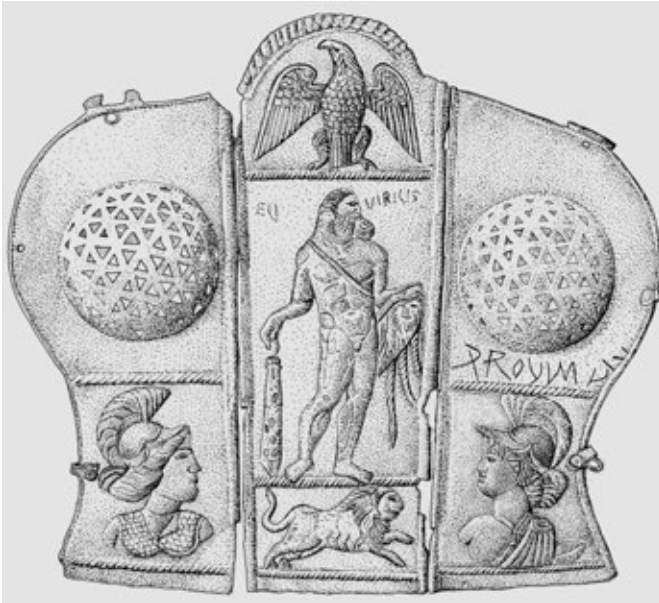
PANZER/BEINSCHIENEN

Bis zur Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. sind weder auf Körperpanzern (Schienenpanzer, Kettenpanzer, Schuppenpanzer) noch auf Beinschienen Stücke mit figürlichem Dekor, geschweige denn Götterdarstellungen, bekannt geworden.

2. UND 3. JAHRHUNDERT N. CHR.

FELDZEICHEN

Nach wie vor sind durch Text- und Bildquellen für diese Zeit Legionsadler belegt. Jetzt sind aber in Originalfunden auch weitere Feldzeichen archäologisch fassbar. So sind auf einer tauschierten Lanzenspitze, die wohl die Bekrönung eines Feldzeichens darstellte, aus dem Kastell von Eining, Lkr. Kelheim am raetischen Limes, Mars und Victoria abgebildet (Abb. 13). Victoria erscheint auch auf einem aus bemalten Leinenstoff bestehenden Vexillum aus Ägypten.¹³



13 Rosstirn aus Buntmetall aus Eining, Umzeichnung; München, Archäol. Staatsslg. München Inv. 1978,125

13 Fischer 2012, 232–235.



14 Schildbuckel mit Relief des Dionysos; Privatbesitz

SCHILDE

Weiterhin tauchen auf bildlichen Darstellungen von bemalten Schilden Blitzbündel als Symbole des Jupiter besonders häufig auf, auch Adler sind gelegentlich nachweisbar.¹⁴

SCHWERTER

Mit dem Ende der Gladii des Typs Pompeji nach traianischen Zeit hört auch die Nutzung von Schwertscheiden als Bildträger auf.¹⁵ Die Änderung

14 Ebd., 173 f.

15 Miks 2007, 282–289; Fischer 2012, 185–187 f.

der Trageweise von Schwertern hin zum breiten Schultergurt (*Balteus*) bringt es mit sich, dass gelegentlich Metallbeschläge des *Balteus* Göttersymbole zeigen, so etwa Beschlagsets aus einem Rundbeschlag mit Adler und einem Scharnierbeschlag, welche zusammen die Inschrift *Optime Maxime Conserva Numerum omnium Militantium* (Jupiter, beschütze die Schar der Kämpfenden) tragen.¹⁶

Nur für den Träger von Schwertern sichtbar sind kleine Darstellungen von Adlern, Mars und Victoria (Abb. 5) als Messinginkrustation auf Schwertklingen¹⁷ knapp unterhalb des Griffes. So kann sie am Besten der Träger des Schwertes erkennen, wenn er sich das Schwert mit der Spitze nach oben vor die Augen hält. Man könnte diese Darstellungen als Werkstattmarken werten, sie sind aber eher im Sinne von apotropäischen Zeichen zu werten.

HELM

Auch die jüngeren Infanteriehelme des Typs Niederbieber aus Eisen oder Buntmetall sind in der Regel ohne figürliche Dekoration. Götterdarstellungen sind bei diesen Helmen nicht bekannt. Dagegen weisen die in Treibarbeit aus Buntmetall hergestellten Reiterhelme mit ihrem reichen Dekor immer wieder Darstellungen von Göttern, Halbgöttern oder deren Symbole auf. Besonders beliebt sind die Adler des Jupiter sowie Mars, Victoria und die Dioskuren (Abb. 6. 7). Die etwas älteren pseudoattischen Helme wurden vom ausgehenden 2. Jahrhundert bis in die Zeit nach der Mitte des 3. Jahrhunderts getragen, so ist etwa ein pseudoattischer Helm des Typs Theilenhofen auf einer Münze des Kaisers Gallienus (253–268) dargestellt.¹⁸ Dieser Helmtyp trägt ebenso, wie die Adlerhelme des Typs Ostrov, eine Darstellung des Adlers sowie von Mars und Victoria. Der pseudoattische Reiterhelm aus Rusovce/Gerulata ist gleich mit drei vollplastischen, künstlerisch allerdings wenig überzeugenden Darstellungen des Adlers verziert.¹⁹

Die pseudokorinthischen Reiterhelme (Abb. 8) werden auf Münzen von Kaisern ab Claudius II Gothicus (268–270) getragen, besonders häufig auf Prägungen des Probus (276–282). Hier sind auf den getriebenen Helmkämmen häufig Adlerdarstellungen dargestellt.²⁰

¹⁶ Oldenstein 1976, 223 f. 229 Abb. 11, 231 Abb. 12; Fischer 2012, 192.

¹⁷ Miks 2007, 135–147; Fischer 2012, 187.

¹⁸ Ebd., 213 f. Abb. 311,4.

¹⁹ Ebd., 211 Abb. 307.

²⁰ Ebd., 212–214.

PANZER

Seit der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. gibt es, beginnend mit Fundkontexten aus der Zeit der Markomannenkriege, getriebene Panzer-verschlussbleche aus Buntmetall (Abb. 9–10).²¹ Sie sind bei Legions- und Auxiliarinfanterie und bei Kavallerie verbreitet und gehören zu Kettenhemden und Schuppenpanzern. Bisher stammt das früheste datierte Stück aus den 70er Jahren des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Musov in Mähren, wo es im Kontext der Markomannenkriege in den Boden kam. Laut Inschrift wurde es von einem Angehörigen der 10. Legion aus Wien getragen.²² Auch hier sind Adler, Mars, Victoria und Minerva im getriebenen Dekor dargestellt.

BEINSCHIENEN

Sowohl bei der Infanterie, als auch bei der Kavallerie sind nun mit Treibdekor verzierte Beinschienen aus Buntmetall nachweisbar. Sie zeigen Mars, Victoria, Adler sowie weitere religiöse Darstellungen und glückverheißende Motive (Abb. 11–12). Ihre traditionelle einseitige Zuweisung zu den Paraderüstungsteilen lässt sich nicht mehr aufrecht erhalten.²³ Es ist vielmehr auch mit dem Einsatz dieser dekorierten Schutz Waffen auch im militärischen Alltag und bei Gefechten zu rechnen.

PARADERÜSTUNGEN

Die Paraderüstungsteile der römischen Kavallerie sind über und über mit Darstellungen von Göttern, Halbgöttern und Glück verheißenden Zeichen bedeckt. Dabei handelt es sich um Treib-, Punz- und Ritzdekor auf Buntmetallblechen, oft vergoldet, versilbert oder verzinnt. Soweit die Stücke datierbar sind, überwiegt auch hier eine Zeitstellung in die 2. Hälfte des 2. und vor allem in das 3. Jahrhundert n. Chr.²⁴ Die Maskenhelme der Paraderüstung, ausschließlich Maskenhelme,²⁵ tragen nur im 1. und frühen 2. Jahrhundert n. Chr. gelegentlich figürliches Dekor, sonst überwiegt die Darstellung der Haarfrisur.

²¹ Ebd., 165 f.

²² Tejral 1992, 396 Abb. 12, 2.

²³ Fischer 212, 171. 226 f.; siehe die Kölner Magisterarbeit von Chris Jülke von 2013.

²⁴ Zur Paraderüstung Garbsch 1978. Eine neue Studie darüber, bedingt durch das stark angewachsene Material, als Kölner Dissertation von Jennifer Schamper ist derzeit in Arbeit. Darin soll auch die statistische Auswertung der Dekormotive durch Künzl 2004 aktualisiert werden.

²⁵ Fischer 2012, 221–226.



15 Kammhelm Deurne-Berkasovo, Rekonstruktion nach Christian Miks



16 Spätantiker Helm und Christogramme

Bei dekorierten Beinschienen, die früher stets der Paraderüstung zugewiesen worden sind, muss man nach den neueren Forschungen von Chris Jülke von einem wesentlich weiteren Trägerkreis innerhalb der Infanterie und Kavallerie ausgehen.²⁶

Große dekorierte Blechscheiben mit Treibdekor, die Minerva, Hercules oder Dionysos darstellen (Abb. 14), werden mit größerer Sicherheit zur Paraderüstung gerechnet. Ihre genauere Funktion als Phaleren oder Schildbuckel ist aber immer noch nicht geklärt.²⁷ Auch bei den Rosstirnen mit Augenschutzkörben findet sich reiches Dekor mit Darstellungen von Göttern und Halbgöttern (Abb. 13). Neben Dioskuren, Ganymed und Adlern sind Hercules-, Mars- und Victoriadarstellungen sehr beliebt.²⁸ Was die ausschließliche Verwendung der Rosstirnen als Paradewaffen angeht, wurde kürzlich Skepsis geäußert. Man kann hier ebenfalls an eine Verwendung bei Kampfeinsätzen denken.²⁹

SPÄTANTIKE

Die spätrömische Bewaffnung (Abb. 17) unterscheidet sich deutlich von derjenigen der mittleren Kaiserzeit. Allerdings scheint nach neueren Überlegungen dieser Wandel nicht das kurzfristige Resultat einer Militärreform unter Diokletian und Constantin I. zu sein, sondern das Resultat einer Entwicklung, die bereits im letzten Drittel des 3. Jahrhunderts n. Chr. einsetzt.³⁰ Im Gegensatz zu der eher organisch-kontinuierlichen typologischen Entwicklung der spätrömischen Waffen scheinen aber die Darstellungen paganer Gottheiten und ihrer Symbole in der Wende von der tetrarchisch-constantinischen Zeit abrupt aufzuhören. Mit Ausnahme ganz weniger Victoriadarstellungen kommen an religiösen Motiven auf spätrömischen (Abb. 15. 16) Waffen ausschließlich Christogramme auf Helmen und Schilden vor.³¹ Das früheste datierbare Christogramm auf einem Helm zeigt etwa das bekannte Silbermedaillon aus der Staatlichen Münzsammlung in München auf dem Helm des Constantin I., der im Zusammenhang mit der Schlacht an der Milvischen Brücke des Jahres

²⁶ Siehe Anm. 23.

²⁷ Fischer 2012, 228.

²⁸ Ebd., 227 f.

²⁹ Ebd., 227 f.

³⁰ Ebd., 348–350.

³¹ Miks 2008; Miks 2011; Fischer 2012, 157–160.



17 Spätantiker Soldat; Rekonstruktion nach Christian Miks

312 n. Chr. und dem Toleranzedikt von 313 n. Chr. einzuordnen ist.³² Spätantike Victorien sind auf einer Wangenklappe aus der Zeit der Mitte des 4. Jahrhunderts n. Chr. aus Koblenz und wahrscheinlich auf einer spätantiken Schildebemalung aus Ägypten zu sehen.³³

Die starke Reduzierung religiöser Motive auf solche mit deutlich christlicher Konnotation in der Spätantike und das völlige Fehlen eindeutig paganer Bilder ab der constantinischen Zeit bei Waffen und militärischer Ausrüstung der spätantiken Armee erscheint zunächst überraschend. Es ist ein scharfer Einschnitt ohne erkennbaren Übergangshorizont. Damit steht der militärische Bereich in einem schroffen Gegensatz zum zivilen, wo im römisch-frühbyzantinischen Bereich pagane Bildmotive bis weit in das 6. Jahrhundert n. Chr. hinein und gelegentlich noch darüber hinaus, vorkommen, allerdings auch hier mit Ausnahme von Jupiterdarstellungen. Anscheinend lagen hier bereits seit Constantin I. beim Heer klare Verhältnisse vor, lange bevor unter Theodosius I. im Jahre 391 n. Chr. im römischen Reich das Christentum Staatsreligion geworden ist. Hier muss aber, was das Verschwinden von Götterdarstellungen auf Waffen angeht, nicht zwingend ein Befehl von oben gegen den Willen der Mehrheit der Soldaten durchgesetzt worden sein.³⁴ Es ist durchaus bekannt, dass besonders gegen Ende des 3. Jahrhunderts n. Chr. im römischen Heer zahlreiche Soldaten dienten, die sich zum Christentum bekannten. Erinnerung sei nur an die zahlreichen Märtyrer aus der Armee bei der letzten Christenverfolgung unter Diokletian.³⁵

ZUSAMMENFASSUNG

Wie oben schon angedeutet, tragen römische Waffen in der Zeit der späten Republik und der frühen Kaiserzeit eher selten figürlichen Dekor. Auch Bezüge zu Gottheiten sind kaum zu finden. Wenn, dann dominieren Symbole des Göttervaters Jupiter, also Adler und Blitzbündel. Selten kommen noch Victoria und Mars dazu. Figürliches Dekor auf Schwertscheiden und Wehrgehängen der augusteischen bis flavischen Zeit ist vornehmlich von dynastisch-politischer Propaganda geprägt, hier sind gelegentlich Mars- und Victoriadarstellungen nur Beiwerk.

³² Ebd., 157 Abb. 3.

³³ Miks 2008, 33 Abb. 82; Fischer 2012, 175 Abb. 227.

³⁴ Shean 2010.

³⁵ Musurillo 1972.

Dies ändert sich grundsätzlich ab der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. Offenbar haben die traumatischen Erlebnisse der Markomannenkriege³⁶ das römische Selbstverständnis, insbesondere das der Armee, so erschüttert, dass man nun vermehrt auf den Beistand der Götter angewiesen zu sein glaubt. Dies führt zu einer erheblichen Steigerung von Götterbildern auf römischen Waffen. Verstärkt wird diese Tendenz auch im 3. Jahrhundert n. Chr., der Krisenzeit des römischen Reiches und der römischen Armee.³⁷ Die Darstellung von Götterbildern auf Waffen erreicht nunmehr ihren Höhepunkt. Umso erstaunlicher wirkt zunächst das völlige Ende von Götterdarstellungen mit dem Beginn der Spätantike. Hier liegt beim gegenwärtigen Stand der archäologischen Forschung ein scharfer Einschnitt ohne erkennbaren Übergangshorizont vor. Auch wenn momentan die Datierung vieler Militaria vom Ende des 3. Jahrhunderts n. Chr. noch recht unscharf ist, so bleibt dieser Sachverhalt bestehen, denn aus constantinischen und späteren Fundkontexten gibt es – mit Ausnahme von Christogrammen und Victorien in überschaubarer Menge – keine religiösen Bildmotive auf Waffen mehr, vor allem keine paganen. Dieser Befund korrespondiert in überraschender Weise mit dem raschen Aufkommen des Christentums ab dem Toleranzedikt des Kaisers Constantin I. im Jahre 313 n. Chr.

LITERRATURVERZICHNIS

Alexandrescu 2010 Alexandrescu, Christina-Georgeta: Blasmusiker und Standartenträger im römischen Heer. Untersuchungen zur Benennung, Funktion und Ikonographie. Cluj-Napoca 2010.

Busch 2009 Busch, Alexandra: Victoria auf der Wangenklappe – Ein klassisches Bildmotiv auf dem Helm eines Auxiliarsoldaten. In: Xantener Berichte 15 (2009), 329–346.

D'Amato/Sumner 2009 D'Amato, Raffaele / Sumner, Graham: Arms and armour of the imperial Roman soldier. From Marius to Commodus, 112 B. C. – A. D. 192. London 2009.

Domaszewski 1895 Domaszewski, Alfred von: Die Religion des römischen Heeres. In: Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst 14 (1895), 1–121.

Fellmann 1957 Fellmann, Rudolf: Das Grab des Lucius Munatius Plancus bei Gaeta. Institut für Ur- und Frühgeschichte der Schweiz 11. Basel 1957.

³⁶ Friesinger *et al.* 1994; Kehne 2009; Fischer 2012, 335–340.

³⁷ Ebd., 341–346.

- Fischer 2012** Fischer, Thomas: Die Armee der Caesaren. Regensburg 2012.
- Friesinger et al. 1994** Friesinger, Herwig / Tejral, Jaroslav / Stuppner, Alois (Hrsg.): Markomannenkriege – Ursachen und Wirkungen. 6. Internationales Symposium „Grundprobleme der frühgeschichtlichen Entwicklung im nördlichen Mitteldonaugebiet“ Wien, 23. – 26. November 1993. Brno 1994.
- Garbsch 1978** Garbsch, Jochen: Römische Paraderüstungen. Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte 30. München 1978.
- Harnecker/Franzius 2008** Harnecker, Joachim / Franzius, Georgia: Kalkriese 4. Katalog der römischen Funde vom Oberesch. Die Schnitte 1 bis 22. (RGF 66) Mainz 2008.
- Kehne 2009** Kehne, Peter: Rom in Not. Zur Geschichte der Markomannenkriege. In: Konflikt 2009, 98–108.
- Konflikt 2009** 2000 Jahre Varusschlacht. Konflikt. Ausstellungskatalog Kalkriese 2009. Stuttgart 2009.
- Künzl 1996** Künzl, Ernst: Gladiusdekorationen der frühen römischen Kaiserzeit, dynastische Legitimation, Victoria und Aurea Aetas. In: JbRGZM 43 (1996), 383–474.
- Künzl 2004** Künzl, Ernst: Sol, Lupa, Zwillingsgottheiten und Hercules: Neue Funde und Bemerkungen zur Ikonographie römischer Paradowaffen. In: AKorrBl 34 (2004), 389–406.
- Miks 2007** Miks, Christian: Studien zur römischen Schwertbewaffnung in der Kaiserzeit. KSARP 8. Rahden/Westf. 2007.
- Miks 2008** Miks, Christian: Vom Prunkstück zum Altmetall. Ein Depot spätrömischer Helme aus Koblenz. Mosaiksteine 4. Mainz 2008.
- Miks 2011** Miks, Christian: Spätrömische Kammhelme mit hoher Kamm-scheibe. In: JbRGZM 22, 2008 (2011), 448–482.
- Musurillo 1972** Musurillo, Herbert: The Acts of the Christian Martyrs. Oxford 1972.
- Oldenstein 1976** Oldenstein, Jürgen: Zur Ausrüstung der römischen Auxiliareinheiten. Studien zu Beschlägen und Zierat an der Ausrüstung der römischen Auxiliareinheiten des obergermanisch-raetischen Limesgebietes aus dem zweiten und dritten Jahrhundert n. Chr. In: BerRGK 57, (1976), 49–284.
- Rageth/Zanier 2010** Rageth, Jürg / Zanier, Werner: Crap Ses und Septimer: Archäologische Zeugnisse der römischen Alpeneroberung 16/15 v. Chr. aus Graubünden. In: Germania 88 (2010), 241–283.
- Shean 2010** Shean, John F.: Soldiering for God. Christianity and the Roman Army. Leiden/Boston/Tokyo 2010.
- Stoll 1992** Stoll, Oliver: Die Skulpturenausstattung römischer Militäranlagen an Rhein und Donau. Der Obergermanisch-Raetische Limes. St. Katharinen 1992.
- Tejral 1992** Tejral, Jaroslav: Die Probleme der römisch-germanischen Beziehungen unter Berücksichtigung der neuen Forschungsergebnisse im niederösterreichisch-südmährischen Thayaflussgebiet. In: BerRGK 73 (1992), 377–468.

Ulbert 1969 Ulbert, Günter: Gladii aus Pompeji. Vorarbeiten zu einem Corpus römischer Gladii. In: *Germania* 47 (1969), 97–128.

ABBILDUNGSNACHWEISE

1-17 Fischer 2012, Abb. 88. 225. 27. 245. 255. 305. 307. 309. 205. 207.
338-340. 231. 191b. 195. 504

VERZEICHNIS DER AUTOREN

DIETRICH BOSCHUNG (Klassische Archäologie), Professor an der Universität zu Köln, Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: (Hrsg. zus. mit Sebastian Dohe) *Das Meisterwerk als Autorität*. Morphomata, Bd. 10. München 2013; (Hrsg. zus. mit Sonja A. J. Neef und Henry Sussman) *Astroculture – Figurations of Cosmology in Media and Arts*. Morphomata, Bd. 17. München 2013; *Kairos as a figuration of time*. Morphomata Lectures Cologne, Bd. 6. Paderborn 2013.

JAN BREMMER (Religionswissenschaft), em. Professor der Universität von Groningen, z. Z. Fellow am Max-Weber-Kolleg der Universität Erfurt. Zuletzt erschienen: *The Agency of Greek and Roman Statues: from Homer to Constantine*. In: *Opuscula* 6 (2013), 7–21; *Vergil and Jewish Literature*. In: *Vergilius* 59 (2013), 143–150; *The Rise of Christianity through the Eyes of Gibbon*, Harnack and Rodney Stark. Groningen 2010.

ORTWIN DALLY (Klassische Archäologie), Professor, seit Anfang 2014 Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Rom. Zuletzt erschienen: (Hrsg. zus. mit Tonio Hölscher, Susanne Muth und Rolf Michael Schneider) *Medien der Geschichte – antikes Griechenland und Rom*. Berlin/Boston 2014; (Hrsg. zus. mit Friederike Fless *et al.*) *Politische Räume in vormodernen Gesellschaften: Gestaltung, Wahrnehmung, Funktion*. Int. Tagung des DAI und des DFG-Exzellenzclusters TOPOI in Berlin, 18. – 22. November 2009. Rahden/Westf. 2012; (Hrsg. zus. mit Christopher Ratté) *Archaeology and the Cities of Asia Minor in Late Antiquity*. Ann Arbor 2011.

ULRIKE EGELHAAF-GAISER (Klassische Philologie), Professorin an der Universität Göttingen. Zuletzt erschienen: *Quaestiones Romanae: Antiquarische Spaziergänge zwischen Kapitol und Venustempel*. In: Peter Gemeinhardt und Sebastian Gunther (Hrsg.), *Von Rom nach Bagdad: Bildung und Religion von der römischen Kaiserzeit bis zum klassischen*

Islam. Tübingen 2013, 164–187; Religiöse Farbigkeit im Isisbuch des Apuleius ‚Einer jeden Gottheit ihren eigenen Kult.‘ Verbriefte Individualreligion am Clitumnus fons (Plinius epist. 8,8). In: Jörg Rüpke und Wolfgang Spickermann (Hrsg.), *Reflections on Religious Individuality. Graeco-Roman and Judaeo-Christian Texts and Practices*. Berlin/Boston 2012, 209–245.

MARION EUSKIRCHEN (Klassische Archäologie), Dr., wissenschaftliche Referentin am Römisch-Germanischen Museum der Stadt Köln. Zuletzt erschienen: *Die Reliefsigillata von Leverkusen-Rheindorf: Erste Arbeitsergebnisse*. In: Gabriele Rasbach (Hrsg.), *Westgermanische Bodenfunde. Akten der Kolloquiums anlässlich des 100. Geburtstages von Rafael von Uslar*, 5. – 6. Dezember 2008. Bonn 2013, 99–112; (zus. mit Beate Schneider) *ZeitTunnel – 2000 Jahre Köln im Spiegel der U-Bahn-Archäologie*. Begleitheft zur Sonderausstellung des Römisch-Germanischen Museums. Köln 2012.

THOMAS FISCHER (Provinzialrömische Archäologie), Professor an der Universität zu Köln. Zuletzt erschienen: (zus. mit Marcus Trier) *Das römische Köln*. Köln 2014; *Die Armee der Caesaren*. Regensburg 2012; *Römische Militärgürtel aus Edelmetall*. In: Matthias Hardt und Orsolva Heinrich-Tamáská (Hrsg.), *Macht des Goldes, Gold der Macht: Herrschafts- und Jenseitspräsentation zwischen Antike und Frühmittelalter im mittleren Donauraum*. Akten des 23. Int. Symposiums der Grundprobleme der frühgeschichtlichen Entwicklung im mittleren Donauraum, Tengelic, 16. – 19.11.2011. Weinstadt 2013, 33–45; (Hrsg.) *Die Krise des 3. Jahrhunderts n. Chr. und das Gallische Sonderreich*. Akten des Interdisziplinären Kolloquiums Xanten, 26. – 28. Februar 2009. ZAKMIRA 8. Wiesbaden 2012.

DAGMAR GRASSINGER (Klassische Archäologie) Professorin an der Universität zu Köln. Zuletzt erschienen: (Hrsg. zus. mit Tiago de Oliveira und Andreas Scholl) *Die Rückkehr der Götter*. Ausstellungskatalog Berlin. Regensburg 2008; *Visionen von Göttlichkeit*. In: Stephan F. Schröder (Hrsg.), *Verwandelte Götter. Antike Skulpturen des Museo del Prado zu Gast in Dresden*. Ausstellungskatalog Dresden. Madrid 2009, 28–39; (zus. mit Andreas Scholl) *Dionysische Skulptur in der Berliner Antikensammlung*. In: Renate Schlesier und Agnes Schwarzmeier (Hrsg.), *Dionysos. Verwandlung und Ekstase*. Ausstellungskatalog Berlin. Regensburg 2008, 106–117.

GABRIELLE KREMER (Klassische Archäologie), Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturgeschichte der Antike der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien. Zuletzt erschienen: Götterdarstellungen, Kult- und Weihedenkmäler aus Carnuntum. (CSIR Carnuntum Suppl. 1) Wien 2012; (Hrsg. zus. mit Franz Humer) Götterbilder – Menschenbilder. Religion und Kulte in Carnuntum. Ausstellungskatalog im Arch. Museum Carnuntinum. St. Pölten 2011.

MARTIN MAISCHBERGER (Klassische Archäologie), Dr., stellvertretender Direktor der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Zuletzt erschienen: (Hrsg. zus. mit Gunnar Brands) Lebensbilder: Klassische Archäologen und der Nationalsozialismus. Rahden/Westf. 2012; (Hrsg. zus. mit Agnes Schwarzmaier und Andreas Scholl) Die Antikensammlung: Altes Museum, Neues Museum, Pergamonmuseum. Antikensammlung staatliche Museen zu Berlin. 4. Aufl. Darmstadt 2012; (Hrsg. zus. mit Ortwin Dally, Peter I. Schneider und Andreas Scholl) ZeitRäume: Milet in Kaiserzeit und Spätantike. Regensburg 2009.

FRIEDERIKE NAUMANN-STECKNER (Klassische Archäologie), Dr., stellvertretende Direktorin des Römisch-Germanischen Museums in Köln. Zuletzt erschienen: (Hrsg. zus. mit Marcus Trier) 40 Jahre Römisch-Germanisches Museum (1974–2014), Ausstellungskatalog. Köln 2014; Alles Gesichter. Ausstellungskatalog. Köln 2013; (Hrsg. zus. mit Bernd Paffgen, Renate Thomas) Zwischen Orient und Okzident: Festschrift für Hansgerd Hellenkemper. Berlin 2010.

JOSÉ LUIS GARCÍA RAMÓN (Linguistik), Professor an der Universität zu Köln für historisch-vergleichende Sprachwissenschaft. Zuletzt erschienen: Anthroponymica Mycenaea: e-ke-ra2-wo */En-kheriā-wōn/, *ἐγχειρία y ἐγχειρέω ‚emprender‘ (* ‚poner mano en‘), ἐγγείρημα, ἐγγείρησιη. In: Alberto Bernabé und Eugenio R. Luján (Hrsg.), Donum Mycenologicum. Mycenaean Studies in Honour of Francisco Aura Jorro. Louvain-La-Neuve 2014, 35–49; Anthroponymica Italica: Latin and Sabellic names with /Op-/ and /Ops-/. In: Atti del Sodalizio Glottologico Milanese VII n. s. (2011), 56–66; Questioni di lessico e onomastico in area latina e italica. In: Atti del Sodalizio Glottologico Milanese VI n. s. (2011), 84–97.

KATHRIN SCHADE (Klassische Archäologie), Dr., Kuratorin der Winckelmann-Gesellschaft in Stendal. Zuletzt erschienen: Ein Paragone der Künste. Betrachtungen zur Idealplastik der mittleren Kaiserzeit. In: JdI

122 (2007), 163–200; *Antiquitates – Archaologia – Archäologie*. In: Jan Broch und Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*. Morphomata, Bd. 3. München 2012, 30–56; *Antiken, antikisierende Posen und die Vision einer Akademie*. In: „*Vision einer Akademie. Die Aktzeichnungen aus den Salzburger Klebebänden des Hieronymus von Colloredo*“. *Cyriacus* 6. Ruhpolding 2014, 82–117.

ALFRED SCHÄFER (Klassische Archäologie), Privatdozent an der Universität zu Köln und wissenschaftlicher Referent am Römisch-Germanischen Museum der Stadt Köln. Zuletzt zum Thema erschienen: *Überlegungen zur Votivreligion am Beispiel ritueller Deponierungen in Gruben*. In: Ulrike Egelhaaf-Gaiser *et al.* (Hrsg.), *Kultur der Antike. Transdisziplinäres Arbeiten in den Altertumswissenschaften*. Berlin 2011, 283–313; *Gruben als rituelle Räume: Das Fallbeispiel eines bakchischen Versammlungslokals in der Colonia Aurelia Apulensis*. In: Alfred Schäfer und Marion Witteyer (Hrsg.), *Rituelle Deponierungen in Heiligtümern der hellenistisch-römischen Welt*. *Mainzer Archäologische Schriften* 10. Mainz 2013, 183–198.

ANDREAS SCHOLL (Klassische Archäologie), Professor, Direktor der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Zuletzt erschienen: (Hrsg. zus. mit Ralf Grüßinger und Volker Kästner) *Pergamon: Panorama der antiken Metropole*. Ausstellungskatalog Berlin. Petersberg 2011; *Hades and Elysion: Images of the Afterlife in Classical Athens*. In: Fiona MacFarlane and Catherine Morgan (Hrsg.), *Exploring Ancient Sculpture. Essays in Honour of Geoffrey Waywell*. London 2011, 71–96; *„Olympioiden aule“ – Zur Deutung des Pergamonaltars als Palast des Zeus*. In: *JdI* 124 (2009), 251–278.

WOLFGANG SPICKERMANN (Altertumskunde), Professor an der Karl-Franzens-Universität Graz und assoziierter Fellow am Max-Weber-Kolleg der Universität Erfurt. Zuletzt zum Thema erschienen: *Lukian von Samosata und die fremden Götter*. In: *ArchRel* 11 (2009) 229–261; *Lukian von Samosata und die Volksversammlungen*. In: Vera Dement'eva und Tassilo Schmitt (Hrsg.), *Volk und Demokratie im Altertum*. *Bremer Beiträge zur Altertumswissenschaft* 1. Göttingen 2010, 159–173.

STAVROS VLIZOS (Klassische Archäologie), Dr., Lecturer für Museologie-Archäologie an der Ionian University (Korfu). Zuletzt erschienen: *Gedanken zur Ikonographie des stehenden Zeus am Beispiel einer Statuette im*

Benaki Museum, Athen. In: Oliver Pilz und Mirko Vonderstein (Hrsg.), *Keraunia: Beiträge zu Mythos, Kult und Heiligtum in der Antike*. Boston/Berlin 2011, 77–86; (Hrsg.) *Athens during the Roman Period: Recent Discoveries, New Evidence*. Athen 2008.

Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, 2012. ISBN 978-3-7705-5305-1.
- 3 Jan Broch, Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, 2012. ISBN 978-3-7705-5347-1.
- 4 Dietrich Boschung, Corina Wessels-Mevissen (Eds.), *Figurations of Time in Asia*, 2012. ISBN 978-3-7705-5447-8.
- 5 Dietrich Boschung, Thierry Greub, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*, 2012. ISBN 978-3-7705-5448-5.
- 6 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, 2013. ISBN 978-3-7705-5520-8.
- 7 Thierry Greub (Hrsg.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, 2013. ISBN 978-3-7705-5527-7.
- 8 Guo Yi, Sasa Josifovic, Asuman Lätzer-Lasar (Eds.), *Metaphysical Foundation of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, 2014. ISBN 978-3-7705-5537-6.
- 9 Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger, Martin Roussel (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, 2013, ISBN 978-3-7705-5554-3.
- 10 Dietrich Boschung, Sebastian Dohe (Hrsg.), *Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, 2013. ISBN 978-3-7705-5528-4.
- 11 Stefan Niklas, Martin Roussel (Hrsg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, 2013. ISBN 978-3-7705-5608-3.
- 12 Ryosuke Ohashi, Martin Roussel (Hrsg.), *Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben*, 2014. ISBN 978-3-7705-5609-0.
- 13 Thierry Greub (Hrsg.), *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*, 2014. ISBN 978-3-7705-5610-6.
- 14 Günter Blamberger, Sebastian Goth (Hrsg.), *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*, 2014. ISBN 978-3-7705-5611-3.
- 15 Sabine Meine, Günter Blamberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt (Hrsg.), *Auf schwankendem Grund. Schwindel, Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, 2014. ISBN 978-3-7705-5612-0.

- 16 Larissa Förster (Ed.), **Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions**, 2014. ISBN 978-3-7705-5613-7.
- 17 Sonja A.J. Neef, Henry Sussman, Dietrich Boschung (Eds.), **Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Arts**, 2014. ISBN 978-3-7705-5617-5.
- 18 Günter Blamberger, Sidonie Kellerer, Tanja Klemm, Jan Söffner (Hrsg.), **Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa**, 2015. ISBN 978-3-7705-5724-0.
- 19 Dietrich Boschung, Ludwig Jäger (Hrsg.), **Formkonstanz und Bedeutungswandel**, 2014. ISBN 978-3-7705-5710-3.
- 20 Dietrich Boschung, Jan N. Bremmer (Eds.), **The Materiality of Magic**, 2015. ISBN 978-3-7705-5725-7.
- 21 Georgi Kapriev, Martin Roussel, Ivan Tchalakov (Eds.), **Le Sujet de l'Acteur: An Anthropological Outlook on Actor-Network Theory**, 2014. ISBN 978-3-7705-5726-4.
- 23 Dietrich Boschung, Alan Shapiro, Frank Wascheck (Eds.), **Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge**, 2015. ISBN 978-3-7705-5808-7.
- 24 Dietrich Boschung, Christiane Vorster (Hrsg.), **Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität**, 2015. ISBN 978-3-7705-5809-4.

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blamberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

www.ik-morphomata.uni-koeln.de

Dietrich Boschung (Klassische Archäologie), Professor für Klassische Archäologie an der Universität zu Köln und Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata.

Alfred Schäfer (Klassische Archäologie), Privatdozent an der Universität zu Köln und wissenschaftlicher Referent am Römisch-Germanischen Museum Köln.



WILHELM FINK

