

DIETRICH BOSCHUNG UND LUDWIG JÄGER (HRSG.)

# FORMKONSTANZ UND BEDEUTUNGSWANDEL

---



MORPHOMATA

---

Der vorliegende Band initiiert ein interdisziplinäres Gespräch zu der Frage, unter welchen Bedingungen sich Formenrepertoires und Semantiken von statuarischen Darstellungen, Sarkophagen und anderen medialen Figurationen im Spannungsfeld von Persistenz und Wandel historisch tradieren. Dabei wird das Problem von *Formkonstanz* und *Bedeutungswandel* in Fallstudien aus der doppelten Perspektive der Archäologie und der Medientheorie behandelt. Im gemeinsamen Fokus steht die Aussage von Bildentwürfen und Figurentypen im Wandel von Zeit und Aufstellungskontexten, aber auch im Wechsel von Formaten und Medien. Wenn- gleich Figuren und Darstellungsschemata aus einem bestimmten Anlass, für einen bestimmten Kontext und mit einer spezifischen Bedeutung geschaffen worden sind, konnten sie in einer sekundären Verwendung neu kontextualisiert und dadurch mit neuen Bedeutungen aufgeladen werden. Gerade Übertragungen dieser Art, bei denen die ursprünglich intendierten inhaltlichen Bezüge sich verschoben oder sogar vollständig verloren gingen, sicherten vielfach die nachhaltige Rezeption der Werke.

BOSCHUNG, JÄGER (HRSG.) -  
FORMKONSTANZ UND BEDEUTUNGSWANDEL



MORPHOMATA  
HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER  
UND DIETRICH BOSCHUNG  
BAND 19

HERAUSGEGEBEN VON DIETRICH BOSCHUNG  
UND LUDWIG JÄGER

# **FORMKONSTANZ UND BEDEUTUNGSWANDEL**

---

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium  
für Bildung  
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. 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](http://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.

© 2014 Wilhelm Fink, Paderborn

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

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Lektorat: Semra Mägele

Gestaltung und Satz: Kathrin Roussel, Sichtvermerk

Printed in Germany

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5710-3

---

# INHALT

Vorwort 7

## **MEDIENWECHSEL UND ÜBERSETZEN**

CHRISTIANE VORSTER

Inszenierung und Zitat. Die Befreiung der Andromeda  
in den Bildmedien der römischen Kaiserzeit 15

JÖRN LANG

*Diogenes im pithos* als Archetyp kynischer Bedürfnislosigkeit.  
Zur Rezeption und Aktualisierung eines biographischen  
Bildentwurfs 41

ANNETTA ALEXANDRIDIS

Mimesis oder Metapher? Aphroditekörper  
im römischen Frauenporträt 67

*Respondenz*

DIETER MERSCH

Übersetzen im Ästhetischen. Mimesis, Kopie und Pfropfung 103

## **IDENTITÄT UND NEUKONTEXTUALISIERUNG**

DIETRICH BOSCHUNG

Kontextwechsel und Neuinterpretation. Das Beispiel  
der Skulpturen vom Augustusforum 127

PAOLO LIVERANI

Historisierung idealer Figuren 163

*Respondenz*

LUDWIG JÄGER

„Statuen-Identität“. Einige zeichentheoretische Überlegungen  
am Beispiel der Mars Ultor-Statue 187

## **PERSISTENZ UND NEUINTERPRETATION**

ANNEMARIE CATANIA The Transformation of Imperial Triumphal Imagery on Dionysian Sarcophagi	209
HENNER VON HESBERG Bukolik. Formkonstanz und Bedeutungswandel	229
BEAT BRENK Kleider machen Leute. Zur Bekleidung der christlichen Heroen	253
<i>Respondenz</i> STEFAN RIEGER Persistenz. Eine Kulturtheorie der Form	267

## **FIGURENKONSTANZ UND TRANSMISSION**

JENS DAEHNER Faustinas Liebhaber. Vom Mythenbild zur historischen Fiktion	295
DAGMAR GRASSINGER Die Konstruktion der Mythenbilder	321
<i>Respondenz</i> BIRGIT MERSMANN Die Imagomorphosen der Aphrodite von Capua. Bildmediologische Reflexionen zu Formkonstanz und Bedeutungswandel	341
Verzeichnis der Autoren	354
Tafeln	359



---

## VORWORT

Der vorliegende Band unternimmt es, am Beispiel von Fallstudien das Problem von *Formkonstanz* und *Bedeutungswandel* archäologischer Artefakte aus der doppelten Perspektive der Archäologie einerseits sowie der Medientheorie andererseits in den Blick zu nehmen. Er versucht, ein interdisziplinäres Gespräch über die Frage zu initiieren, welches die Bedingungen sind, unter denen sich Formenrepertoires und Semantiken von statuarischen Darstellungen, Sarkophagen und anderen medialen Figurationen in der Spannung von Persistenz und Wandel historisch tradieren. Im gemeinsamen Fokus von klassischer Archäologie und Medientheorie stehen also verschiedene Forschungsfragen, etwa die „wie sich die Aussage von Bildentwürfen und Figurentypen im Wandel von Zeit und Aufstellungskontext, vor allem aber auch mit dem Wechsel von Format und Bildmedium verändert“ (Christiane Vorster) oder auch die nach dem komplexen Verhältnis von Original und Kopie, die als „scharfe Dichotomie [...] zu hinterfragen [wäre]“ (Annetta Alexandridis, ebenso Dieter Mersch).<sup>1</sup> Antike Kopiertechniken<sup>2</sup> ermöglichten es, das Formenrepertoire von Statuen und Gemälden aus dem ursprünglichen Zusammenhang herauszulösen; das veränderte ihre Bedeutung und ihren Status grundlegend (Annetta Alexandridis). Auch wenn Figuren und Darstellungsschemata aus einem bestimmten Anlass, für einen bestimmten Kontext und mit einer spezifischen Bedeutung geschaffen worden sind, konnten sie in einer sekundären Verwendung<sup>3</sup> neu kontextualisiert und dadurch mit neuen Bedeutungen aufgeladen werden. Gerade Übertragungen dieser Art, bei denen die ursprünglich intendierten inhaltlichen Bezüge sich verschoben oder sogar vollständig verloren gingen, sicherten vielfach die nachhaltige Rezeption der Werke.

---

**1** Verweise in Klammern beziehen sich auf die Beiträge in diesem Band.

**2** Dazu etwa Pfanner 1989.

**3** Vgl. zum Problem von Original und Kopie aus medientheoretischer Perspektive Fehrmann et al. 2004.

Eine Auswahl von Fallstudien aus der Klassischen Archäologie wird in diesem Band unter den übergeordneten Aspekten *Medienwechsel* und *Übersetzen, Identität* und *Neukontextualisierung, Persistenz* und *Neuinterpretation* sowie *Figurenkonstanz* und *Transmission* zusammengestellt und verglichen. Kommentare und Anmerkungen aus den Medienkulturwissenschaften reflektieren die aufgezeigten Phänomene in einer theoretischen Perspektive. Mit dem Dialog zwischen den beiden Disziplinen nehmen wir die Vorarbeiten des Kölner Forschungskollegs *Medien und kulturelle Kommunikation* sowie des *Zentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums* auf und vertiefen sie.<sup>4</sup>

Der erste Beitrag (Christiane Vorster) wirft die Frage auf, wie sich die Aussage von Bildentwürfen und Figurentypen durch die Veränderung von Zeitbezügen, Aufstellungskontext, Format und Medium wandeln kann. Fokussiert auf Phänomene des Medienwechsels zeichnet sie nach, wie eine zunächst als politische Allegorie aufgefasste Szene in Malerei und Skulptur für die Formulierung privater Anliegen aufgenommen wird. Gerade die Wechselwirkung zwischen der politischen und der privaten Sphäre erweist sich als besonders produktiv. So werden die Figurentypen der Statuen des Augustusforums, einst als Vermittler eines ambitionierten politischen Programms des Kaisers geschaffen, nicht nur in weiteren öffentlichen Anlagen neu kombiniert, sondern auch für private Ringsteine, Lampen und Grabmonumente verwendet (Dietrich Boschung). Im Falle der dionysischen Sarkophage werden private Vorstellungen und Ansprüche zunehmend in Bezug zur Ikonographie kaiserlicher Siegesdenkmäler gebracht, bis im späten 2. Jh. n. Chr. der feierliche Umzug des Gottes als Spiegel des römischen Triumphs erscheint (Annemarie Catania). Umgekehrt ist die Praxis, ideale weibliche Statuentypen für Bildnisse zu verwenden, im privaten Bereich wesentlich häufiger und früher anzutreffen als für Darstellungen der Kaiserinnen (Annetta Alexandridis). Komplizierter ist das Verhältnis im Falle der bukolischen Bilder (Henner von Hesberg): Offizielle Denkmäler wie die augusteische Ara Pacis oder die Säulen des Trajan und des Marc Aurel nutzen das Repertoire der hellenistischen Kunst ebenso für politische Bildprogramme, wie es von privaten Auftraggebern zur Darstellung privater Glückserwartungen herangezogen wird.

---

<sup>4</sup> von Hesberg 2003. – Boschung/Eck 2006. – von Hesberg 2007; dazu (für Fragen von Persistenz und Neuinterpretation) Boschung/Wittekind 2008. Zu den Problemen der ‚transkriptiven‘ Tradierung kultureller Semantik vgl. etwa Jäger 2002 und ders. 2012.

Aufschlussreich für Fragen des Medienwechsels ist das Ineinandergreifen von literarischer und bildlicher Überlieferung. So werden auf den Sarkophagen des 2. Jhs. n. Chr. mythologische Erzählungen durch die Kombination heterogener Szenen und Figuren abgebildet, die erst durch die neue Anordnung ihre spezifische Bedeutung erhalten (Dagmar Grassinger). Bildliche Nacherzählung der biblischen Texte führte dazu, dass passende ikonographische Elemente aus älteren Vorlagen ausgesucht und neu ‚montiert‘ wurden, wie Beat Brenk am Beispiel der Kleidung aufzeigt. Ebenso wurden die Anekdoten über das Leben des kynischen Philosophen Diogenes in prägnante Bilder umgesetzt, die mit wenigen ungewöhnlichen Attributen seine sprichwörtliche Anspruchslosigkeit bezeichneten und die gerade durch diese Verkürzung auf Ringsteinen, Grabreliefs und Mosaiken als Ausdruck einer philosophischen Lebenshaltung dienen konnten (Jörn Lang). Es bestätigt zugleich die Beobachtung von Henner von Hesberg, dass einfache Bildmotive eine größere Chance hatten, tradiert zu werden als komplexe. Die Kombination von Namensbeischrift und Bild konnte die „Statuenidentität“ (Ludwig Jäger) einer Figur entweder sichern oder verändern (Dietrich Boschung), manchmal aber auch bestimmte Assoziationsräume eröffnen, etwa wenn Hirtenfiguren mit Namen bezeichnet sind, die auch in den bukolischen Gedichten Vergils vorkommen (Henner von Hesberg).

Mehrere Beiträge zeigen, wie eine veränderte kulturelle Rahmung stabilen ikonographischen Elementen und Figurentypen eine neue Bedeutung verleihen kann. So wird das Pallium, in der paganen antiken Kunst das Gewand der Philosophen, im christlichen Kontext zu einem Kennzeichen Jesu und der Apostel (Beat Brenk). Im gleichen Umfeld konnten Figuren und Szenen der älteren Staatskunst als Darstellungen der Heilsgeschichte gesehen werden (Henner von Hesberg; Paolo Liverani). Und schließlich führte in der frühen Neuzeit das literarisch begründete Interesse der gelehrten Antiquare an historischen Persönlichkeiten zu einer Deutung mythologischer Figuren und Szenen als Darstellungen der römischen Geschichte (Paolo Liverani; Jens Daehner).

Die medientheoretischen Beiträge nehmen die Fragestellungen der archäologischen Fallstudien sowie den thematischen Rahmen von *Formkonstanz* und *Bedeutungswandel* strategisch in unterschiedlicher Form auf: einmal durch direkte Bezugnahme auf die Fallstudien (Ludwig Jäger mit Bezug auf Dietrich Boschung), oder durch die allgemeine Reflexion der medientheoretischen Rahmenbedingungen von kulturellen Tradierungsprozessen (Dieter Mersch und Stefan Rieger), sowie schließlich durch mediologische Reflexionen aus Anlass einer eigenen Fallstudie (Birgit

Mersmann). Mersmann entfaltet ihre bildmediologischen Überlegungen, indem sie die „vielfältigen Bildwandlungen“ der Statue im Typus der ‚Aphrodite von Capua‘ analysiert. Ihr Ziel ist es, aus der Perspektive der von Régis Debray vorgelegten *Mediologie*<sup>5</sup> „eine Bildübertragungstheorie als bildmorphologische Transmissionstheorie“ zu entwerfen. Am Beispiel der ‚Aphrodite von Capua‘ skizziert sie ein Modell der „medialen Übermittlung,“ dessen Pointe in der These besteht, dass das „Ergebnis der Übermittlung [...] dem Übermittlungsprozess nicht voraus[geht],“ sondern „durch ihn erst eigentlich kreiert [wird].“ Auch Dieter Mersch nimmt – freilich aus der Perspektive Heideggers, Derridas und Benjamins – das Problem der *Übermittlung* bzw. der *Übersetzung* in den Blick: Seine Überlegungen „kreisen um Fragen des Medialen in bildlichen Darstellungen und Übersetzungen,“ wobei er die Begriffe „Mimesis, Kopie und Pfropfung“<sup>6</sup> in das Zentrum seiner Ausführungen stellt. Er zeigt sowohl, dass mimetische Operationen nicht im Horizont eines „Repräsentationsmodells“ konzeptualisiert werden dürfen, als auch, dass die für antike Figurentransformationen charakteristischen „Praktiken des Kopierens anders als nur replikativ zu denken“ seien.<sup>7</sup> Insgesamt macht er deutlich, dass „die Frage nach dem Medialen als Kern jeder Übersetzungsproblematik“ zu gelten hat. Stefan Rieger stellt in seinem Beitrag die sehr grundsätzliche Frage, wie man sich im Rahmen einer Kulturtheorie vorstellen könne, „dass es so etwas wie Persistenzen und Varianzen von kulturell wahrnehmbaren Gegenständen überhaupt geben“ könne. Er entfaltet seine Reflexion des Persistenz-Begriffs vor dem Hintergrund von fünf disziplinär unterschiedlichen Fallgeschichten, in denen die Bedingungen von *Persistenz* und *Varianz* im Horizont der divergenten Argumentationsfiguren und Versuchsanordnungen verschiedener Disziplinen erörtert werden. Der Blick in die *Experimentalanordnungen* der Einzeldisziplinen wird für ihn zu einer Voraussetzung für die Klärung der Frage, „wie kulturelle Formüberlieferung funktioniert.“ Ludwig Jäger schließlich erörtert das Verhältnis von *Formkonstanz* und *Bedeutungswandel* und seine medien- und kulturtheoretischen Implikationen vor dem Hintergrund der Frage, welches die Bedingungen sind, die es erlauben einer sich in ihren medialen Ausdrucksformen und semantischen Zuschreibungen wandelnden kulturellen Figuration, einer morphomatischen Gestalt,

---

5 Vgl. etwa Debray 2003; zum Mediologiebegriff auch die Einleitung von Bartz et al. 2012.

6 Vgl. zum Begriff der ‚Pfropfung‘ auch Wirth 2006 und ders. 2011.

7 Vgl. hierzu auch Fehrmann et al. 2004.

Identität im Varianz zuzuschreiben. Er versucht die Identitätsfrage zeichentheoretisch zu entfalten und seine Befunde am Beispiel der von Dietrich Boschung in seiner Studie analysierten Statue des *Mars Ultor* zu illustrieren.

Insgesamt unternehmen es also die medientheoretischen Beiträge dieses Bandes, mit der Diskussion von Begriffen wie *Persistenz*, *Varianz*, *Mimesis*, *Darstellung*, *Kopie*, *Übertragung* und *Identität* ein Begriffsnetz zu entwerfen, in dem sich das archäologische Problem von *Formkonstanz* und *Bedeutungswandel* in einer medienkulturtheoretischen Perspektive konzeptualisieren lässt. Zugleich lassen sie gemeinsam mit den archäologischen Fallstudien die Umrisse einer *morphomatischen* Theorie kultureller Artefakte sichtbar werden.

Dietrich Boschung und Ludwig Jäger

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Bartz et al. 2012** Bartz, Christine / Jäger, Ludwig / Krause, Marcus / Linz, Erika: Einleitung. Signaturen des Medialen. In: Dies. (Hrsg.), *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*. München 2012, 7–15.

**Boschung/Eck 2006** Boschung, Dietrich / Eck, Werner (Hrsg.): *Die Tetrarchie. Ein neues Regierungssystem und seine mediale Präsentation*. Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums (ZAKMIRA) 3. Wiesbaden 2006.

**Boschung/Wittekind 2008** Boschung, Dietrich / Wittekind, Susanne (Hrsg.): *Persistenz und Rezeption. Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter*. Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums (ZAKMIRA) 6. Wiesbaden 2008.

**Fehrmann et al. 2004** Fehrmann, Gisela / Linz, Erika / Schumacher, Eckhard / Weingart, Brigitte (Hrsg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. München 2004.

**von Hesberg 2003** von Hesberg, Henner (Hrsg.): *Medien in der Antike. Kommunikative Qualität und normative Wirkung*. Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums (ZAKMIRA) 1. Köln 2003.

**von Hesberg 2003** von Hesberg, Henner (Hrsg.): *Kult und Kommunikation. Medien in Heiligtümern der Antike*. Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums (ZAKMIRA) 4. Köln 2007.

**Jäger 2002** Jäger, Ludwig: Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik. In: Ludwig Jäger und Georg Stanitzek (Hrsg.): *Transkribieren – Medien/Lektüre*. München 2002, 19–41.

**Jäger 2012** Jäger, Ludwig: Transkription. In: Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause und Erika Linz (Hrsg.), *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*. München 2012, 306–315.

**Pfanner 1989** Pfanner, Michael: Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zu Rationalisierungsmaßnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104 (1989), 157–257.

**Wirth 2006** Wirth, Uwe: Aufpfropfung als Figur des Wissens. In: Lorenz Engell, Joseph Vogel und Bernhard Siegert (Hrsg.), *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*. Weimar 2006.

**Wirth 2011** Wirth, Uwe: *Impfen, Pfropfen, Transplantieren*. Berlin 2011.

# **MEDIENWECHSEL UND ÜBERSETZEN**

---



1 Freiheitsstatue; New York, Liberty Island



---

CHRISTIANE VORSTER

## INSZENIERUNG UND ZITAT

# Die Befreiung der Andromeda in den Bildmedien der römischen Kaiserzeit

Die in der jüngeren Forschung gerne als *Persistenz* bezeichnete Langlebigkeit antiker Bildentwürfe ist ein bekanntes, vielfach behandeltes Phänomen.<sup>1</sup> Diese Tagung bietet die Gelegenheit einmal unter Hintanstellung archäologischer Detailfragen, darüber nachzudenken, wie sich die Aussage von Bildentwürfen und Figurentypen im Wandel von Zeit und Aufstellungskontext, vor allem aber auch mit dem Wechsel von Format und Bildmedium verändert. Um das Phänomen in seinen Grundzügen zu skizzieren, sei ein Beispiel aus der Gegenwart vorangestellt: Die amerikanische Freiheitsstatue, im Volksmund Miss Liberty genannt, begrüßt seit 1886 jeden Schiffsreisenden bei der Einfahrt in den Hafen von New York (Abb. 1). Es handelt sich um ein Geschenk des französischen Volkes an die Vereinigten Staaten von Amerika, gefertigt von dem Franzosen Frédéric-Auguste Bartholdi. In der Statue sind zahlreiche gedankliche und ikonographische Bezüge zu erkennen, von der römischen Göttin Libertas bis hin zu dem Koloss von Rhodos. Die Rezeption wurde jedoch maßgeblich von dem Ort der Aufstellung, der kleinen, Ellis Island vorgelagerten Insel, Liberty Island, bestimmt, durch den die riesenhafte Statue bald für jeden Einwanderer zu einem Symbol der Rettung und der neu gewonnenen Freiheit wurde.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Boschung/Wittekind 2008.

<sup>2</sup> Moreno 2000.

Nur wenige Jahre später kehrte das Bildwerk im Format reduziert nach Europa zurück. Mit 11 Metern nur knapp ein Viertel so hoch wie das berühmte Vorbild, steht diese Statue heute im Herzen von Paris, auf der Île aux Cygnes, diesmal ein Geschenk der Vereinigten Staaten an die Stadt Paris.<sup>3</sup> Mit ihrer Ausrichtung gen Westen – in Richtung auf die große Schwester in New York – erschließt sich ihre Bedeutung nur dem, der auch das Vorbild kennt und um seine Bedeutung weiß. Weit weniger großartig nimmt sich dagegen die Replik in der elsässischen Kleinstadt Colmar aus.<sup>4</sup> Mit dem hohen Sockel hat diese erst 2004 errichtete Wiederholung auch ihr Pathos verloren, obwohl sie mit 12 Metern Höhe sogar größer ist als die Replik an der Seine. Mit geradezu buchstäblicher Bodenständigkeit verweist sie nicht mehr auf die hohen Ideale der Freiheit, sondern nur noch auf den Schöpfer des berühmten Vorbildes, Frédéric Bartholdi, der in Colmar 1834 das Licht der Welt erblickte, und dokumentiert so die Teilhabe der Provinzstadt an dem Weltkulturerbe.

Wir haben also ein zunächst allegorisches Bild, das von Europa aus in einen anderen Teil der Welt verschickt wurde, dort mit sehr konkreten und vor allen Dingen positiven historischen Erinnerungen aufgeladen wird, um dann nach Europa zurückzukehren und in der Folge als positives *Key-Visual* in den verschiedensten Bildkontexten Verwendung zu finden – häufig in gänzlich banalisierter Form, wie etwa in der jüngsten Debitel-Werbung unter dem Motto: „Deutschland wählt die Freiheit“ (Abb. 2).<sup>5</sup>

Sucht man nach einem vergleichbaren Umgang mit Bildwerken in der Antike, so fallen einem eine ganze Reihe von Beispielen ein. In der Grabkunst der römischen Kaiserzeit benutzte man berühmte Bildentwürfe, um die besonderen Qualitäten der Verstorbenen unmittelbar

---

**3** Ebd., 200 f.

**4** Online URL: <http://www.colmar.fr/decouvrir/projet-realisation-statue-liberte.html> (letzter Zugriff: 20.08.2013).

**5** Die Marketing-Firma kommentiert den Entwurf folgendermaßen: „Entscheidend war hier eine Aufwertung des Erscheinungsbildes und die Systematisierung der vielen eingesetzten Varianten. Entstanden ist eine *hochwertige, kraftvolle und markttypische Version der Freiheitsstatue, die sich schlüssig mit einer Anbieter- und Rabattsystematik verknüpfen lässt.*“

Online URL: [www.preussischportugal.de/91-0-mobilcom-debitel-ueberarbeitung-key-visual.html](http://www.preussischportugal.de/91-0-mobilcom-debitel-ueberarbeitung-key-visual.html) (letzter Zugriff: 20.08.2013). (Hervorhebungen durch die Autorin).



2 Debitel-Werbung (Sommer 2011)

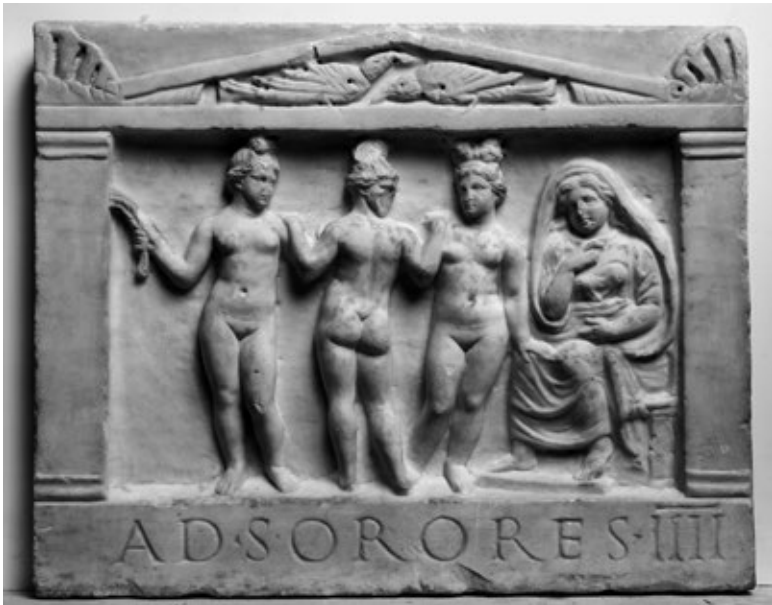
verständlich ins Bild zu setzen. Mitunter dienen sie auch nur als vordergründiger Hinweis auf deren Namen, wie im Fall des Tiberius Octavius Diadumenus, dessen Grabaltar ein Reliefbildchen des berühmten polykletischen Meisterwerks schmückt.<sup>6</sup> Im Falle einer sekundären

---

<sup>6</sup> Boschung 1989, 8 f. Taf. 2,1.

Verwendung derartiger Grabreliefs konnte es zu einer neuerlichen Bedeutungsverschiebung kommen. Dies war wohl bei einem Berliner Grabrelief der Fall, auf dem die bekannte Gruppe der Chariten zunächst den besonderen Liebreiz der daneben sitzenden Verstorbenen ins Bild setzen sollte (Abb. 3).<sup>7</sup> Folgt man der plausiblen Interpretation des Befundes durch Walter Trillmich, so wurde dieses Relief noch in der Antike zu einem Ladenschild umfunktioniert, wobei die Abbildung ergänzt durch die sekundär angebrachte Inschrift unmissverständlich auf den höchst lebendigen Beruf der schönen Schwestern in dem derart beschilderten Etablissement hinwies.<sup>8</sup> In allen genannten Fällen erscheint das große Vorbild jeweils in den Dimensionen minimiert und dient in jeder Hinsicht verflacht als unmittelbar eingängiges Zitat.

Daneben gibt es aber auch differenziertere Formen der Rezeption und der Adaption von Bildern. Im Folgenden soll an zwei Fallbeispielen die Inszenierung mythologischer Bilder in unterschiedlichen Bildmedien



3 Charitenrelief; Berlin, Antikensammlung SMB Inv. Sk 890

<sup>7</sup> Berlin, Antikenslg. SMB, Inv. Sk 890: Sichtermann 1986, 206 Nr. 48.

<sup>8</sup> Trillmich 1983, 311–349 Abb. 1. 2. 14 f.

nachgezeichnet werden. Im ersten Fall handelt es sich um den Mythos von der Befreiung der Andromeda durch Perseus. Die vollständigste skulpturale Darstellung des Themas bietet eine rundplastische Gruppe der Sammlung Wallmoden in Göttingen (Taf. 1).<sup>9</sup> Perseus ist hier gerade im Begriff, seine schöne Braut vom steilen Felsen herabzuführen, an den gekettet sie einem grauenerregenden Seeungeheuer ausgeliefert war. Vom Seeungeheuer sind noch Kopf und Schwanz zu sehen, versteinert durch das Medusenhaupt, das Perseus in seiner linken Hand trägt. Die aus vielen Bruchstücken zusammengesetzte, insgesamt aber recht vollständig erhaltene Gruppe<sup>10</sup> wiederholt ein späthellenistisches Vorbild: In der bühnenartigen Präsentation der beiden Figuren, die sich ohne jegliche Überschneidung in der reinen Vorderansicht präsentieren, zeigt sie den charakteristischen Aufbau von Werken des 1. Jhs. v. Chr.<sup>11</sup>

In der Dresdner Skulpturensammlung befindet sich eine maßgleiche Replik der Andromeda (Taf. 2).<sup>12</sup> Basis und Gewand der Figur bestehen aus einem grauen *marmo bigio*, von dem sich der schneeweiße Oberkörper des Mädchens in raffiniertem Kontrast abhebt. Die Statue zählt zu den wenigen, nahezu vollständig erhaltenen antiken Buntmarmorstatuen, lediglich die Füße gehen auf das Konto des barocken Ergänzers. Die aus einem Stück mit dem Gewand gearbeitete Basis lud vormals stärker nach links aus und bot Raum für den Perseus, der offenbar mit der Basis aus einem Block gefertigt war. Der dunkle, möglicherweise bräunlich abgetönte *marmo bigio* der männlichen Figur dürfte das reine Weiß des Frauenkörpers noch unterstrichen haben.

Die Dresdner Statue der Andromeda ist deutlich älter als die Gruppe der Sammlung Wallmoden. Die sensible Modellierung des unbekleideten Frauenkörpers weist auf eine Entstehung der Figur noch im 1. Jh. v. Chr.;

---

**9** Göttingen, Slg. Wallmoden: Schauenburg 1981, 782 Nr. 89 Taf. 637; Wallmoden 1979, 25 f. Nr. 1. 1760, in Rom im Amphitheatrum Castrense gefunden.

**10** Neuzeitlich in Marmor ergänzt sind: Kopf und rechter Arm des Perseus, rechter und möglicherweise auch linker Arm der Andromeda sowie das Gesicht der Medusa. Die Restaurierung erfolgte in der Werkstatt Bartolomeo Cavaceppis.

**11** Zur Datierung des Vorbildes s. Knoll/Vorster/Woelk 2011, 337 Nr. 55. Zu späthellenistischen Gruppen s. Kunze 2002, 202–221. 239–241; Vorster 2007, 295–331 Abb. 282–336.

**12** Dresden, Staatl. Kunstslg. Skulpturenslg. SKD Inv. Hm 252: Knoll/Vorster/Woelk 2011, 333–338 Nr. 55 (C. Vorster).

als Parallele ließe sich die Menophantos-Aphrodite anführen.<sup>13</sup> Auch die zierliche Bereicherung der Faltensäume durch eine feine Ritzlinie findet bei der Aphrodite in dem Fransensaum des Mantels eine Entsprechung. Die Statue ist demnach annähernd gleichzeitig oder nur unwesentlich später als das Urbild entstanden, das in dem übersichtlichen und nahezu überschneidungsfreien Arrangement bereits Elemente des fortgeschrittenen 1. Jhs. v. Chr. aufweist. Wir greifen also mit der kostbaren Dresdner Buntmarmorstatue annähernd die zeitliche Ebene der Bilderfindung.<sup>14</sup>

Etwa gleichzeitig tritt die Szene auch in der Wandmalerei in Erscheinung, hier noch bereichert durch den Landschaftsprospekt und Begleitfiguren, in Gestalt zweier Nymphen oder Nereiden, die das Geschehen zu kommentieren scheinen und damit den narrativen Charakter des Bildes unterstreichen.<sup>15</sup> Auf einem pompejanischen Wandbild des späten 3. Stils im Neapeler Nationalmuseum erscheint Andromeda in identischer Tracht und Haltung wie die Statue des Typus Wallmoden, und auch der Perseus entspricht nicht nur in der Haltung, sondern auch in Tracht und Attributen dem rundplastischen Gegenstück (Abb. 4).<sup>16</sup> Dieses Bild findet sich inklusive der Staffagefiguren gleich in mehreren Wiederholungen. So etwa auf einem weniger gut erhaltenen Fresko in Neapel, von dem ein Aquarell von 1825 ein klareres Bild überliefert (Abb. 5).<sup>17</sup> Wir sehen Perseus und

---

**13** Aphrodite des Menophantos, Rom, Mus. Nazionale Romano Inv. 75674: Giuliano I 1, 1979, 109–111 Nr. 81; Flashar 2007, 341–344 Abb. 345. Zur Datierung s. Knoll/Vorster/Woelk 2011, 337 f. Nr. 55.

**14** Angesichts der Zeitstellung und der Qualität der Ausführung ist es keineswegs ausgeschlossen, dass die Dresdner Andromeda in der für den Bildentwurf verantwortlichen Werkstatt gefertigt wurde. Wissen wir doch durch die Skulpturenfunde in den Schiffswracks von Mahdia und von Antikythera, dass in den Bildhauerwerkstätten des 1. Jhs. v. Chr. nicht nur Kopien klassischer Meisterwerke, sondern auch zeitgenössische Skulpturen gleich in mehreren Ausfertigungen nach Rom bzw. Italien verschickt worden sind, s. Himmelmann 1995, 24–28 Taf. 14 a. 37; Vorster 2007, 318 f. Abb. 325. 327. Zur näheren Lokalisierung der ausführenden Werkstatt werden möglicherweise Marmoranalysen nähere Auskunft geben. Der graue Marmor des Gewandes zeigt die typischen Einschlüsse des Göktepe Marmors (freundliche Auskunft von L. Lazzarini nach Autopsie 2012).

**15** Schauenburg 1981, 781 Nr. 67–75 Taf. 633–635; Schmaltz 1989, 259–281.

**16** Neapel, Mus. Arch. Nazionale Inv. NM 8997: Schauenburg 1981, 781 Nr. 68 Taf. 633; Schmaltz 1989, 263 f. Abb. 2; Pitture e Mosaici VII 1997, 840–843 Abb. 3.

**17** Neapel, Mus. Arch. Nazionale Inv. 8993: Schauenburg 1981, 781 Nr. 67 Taf. 633. Aquarell abgebildet bei Licht 1926, 292.

Andromeda in identischer Haltung und Gewandung wie auf dem zuvor gezeigten Wandbild. Auch die beiden nachdenklichen Nereiden sitzen wieder auf der gegenüberliegenden Seite der Schlucht. Derselben Vorlage folgte ein heute verlorenes, nur in einem Aquarell überliefertes Fresko in der Casa dei Cinque Scheletri,<sup>18</sup> während ein weiteres, lediglich in einer Zeichnung überliefertes Wandbild das landschaftliche Setting ein wenig variiert.<sup>19</sup>

Die Frage, welche Fassung die ursprüngliche ist, die rundplastische Skulpturengruppe oder das zweidimensionale Bild, wurde in der Forschung mehrfach diskutiert, geht aber am Wesentlichen vielleicht vorbei: Beide Bilder, das skulpturale wie das malerische, sind Schöpfungen des späten Hellenismus, wohl schon des fortgeschrittenen 1. Jhs. v. Chr.<sup>20</sup> In der Inszenierung des Mythos offenbaren sie das für diese Zeit charakteristische Spiel mit den Bildmedien: Im Falle der statuarischen Gruppe wird der reale Villengarten zu einer mythischen Landschaft, in die der Betrachter eintreten kann. Man könnte sich als Aufstellungsort etwa ein Grottennymphäum vorstellen, in dem ein plätschernder Brunnen nicht nur visuell, sondern auch akustisch das rauschende Meer vergegenwärtigt. Im Falle des Gemäldes wird dagegen die Landschaft ins Haus geholt und sprengt visuell die Begrenzung des Innenraums.

Die Frage nach Bedeutung und Aussage eben dieses Bildes ist damit aber noch nicht geklärt. Warum tauchen zu einem bestimmten Zeitpunkt im 1. Jh. v. Chr. allorten Bilder von der Befreiung der äthiopischen Prinzessin auf, nachdem der Mythos in der Bildkunst des vorausgehenden Jahrhunderts so gut wie keine Rolle gespielt hatte?<sup>21</sup> Erst zu Beginn der Regierungszeit des Kaisers Augustus kommt es in der römischen Wandmalerei zu einem regelrechten Andromeda-Boom: Über 30 Darstellungen des Themas sind allein in Pompeji überliefert, davon fünf mit dem hier interessierenden ‚Befreiungs-Bild‘.<sup>22</sup>

Der Frage nach dem Grund für die plötzliche Aktualität des Bildes sei hier trotz des zwangsläufig spekulativen Charakters der Antwort nachge-

**18** Pompeji IV 10, 2: Pitture e Mosaici IV 1993, 1042 Abb. 20.

**19** Pompeji IX 19, 17: Schauenburg 1981, 781 Nr. 71 Taf. 634; Pitture e Mosaici X 2003, 86 f. Abb. 32.

**20** Zur Entstehungszeit des Gemäldes s. Schmaltz 1989, 269–276.

**21** Zur bildlichen Überlieferung des Mythos Schauenburg 1981, 774–790; ders. 1960, 55–66. Der Unterschied zu den apulischen Vasenbildern des 5. und 4. Jhs. v. Chr. treffend analysiert bei Schmaltz 1989, 270–277.

**22** Handliche Zusammenstellung bei Schauenburg 1981, 781–785 Nr. 67–71. 91–93. 102–115. 129–132.

gangen. Ausgangspunkt sei zunächst nicht das Bild, sondern der dargestellte Mythos. Folgt man der schlichten Definition Walter Burkerts, nach dem der Mythos „[...] eine traditionelle Erzählung von einer besonderen Bedeutsamkeit“ ist, wäre zu fragen, worin die besondere Bedeutsamkeit dieses Mythos in der Zeit der späten Republik gelegen haben könnte und welche aktuelle Situation durch die Spiegelung in der althergebrachten Erzählung eine heroische Überhöhung erfahren haben könnte.<sup>23</sup>



4 Pompejanisches Wandbild mit der Befreiung der Andromeda;  
Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. NM 8997

---

23 Burkert 1993, 9 f.





5 Aquarell von 1825 nach dem pompejanischen Wandbild;  
Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 8993

In den zu Beginn des 1. Jhs. n. Chr. entstandenen Metamorphosen des Ovid nimmt der Perseus-Mythos mitsamt der Andromeda-Episode breiten Raum ein: 135 Verse in Buch vier und dann noch gleich die nächsten 235 Verse in Buch fünf sind diesem Thema gewidmet.<sup>24</sup> Dabei bildet die Befreiungsszene den Auftakt für die über 200 Verse umfassende Darstellung des ‚Freiermords‘, der unverkennbar in Anlehnung an die entsprechende Passage der Odyssee geschrieben wurde, den Perseus-Mythos also gezielt als ‚homerischen Mythos‘ behandelt. In Analogie zum literarischen Epos dürfen wir demnach auch die rundplastische Perseus-Andromeda-Gruppe der Gattung der homerischen Gruppen zurechnen,

<sup>24</sup> Ovid, *Metamorphosen* IV 669–804; V 1–235.

einer im späten Hellenismus wohl eigens für die römische Villeggiatur geschaffenen Gattung narrativer Marmorskulpturen.<sup>25</sup> Das im 1. Jh. v. Chr. entstandene Bild von der Befreiung der Andromeda könnte also für einen römischen Auftraggeber oder zumindest für einen römischen Abnehmerkreis geschaffen worden sein – ob nun in zwei- oder in dreidimensionaler Form, sei zunächst dahingestellt.

In diesem Zusammenhang fällt auf, dass der Ort des Geschehens im späteren 1. Jh. v. Chr. von Äthiopien nach Judäa verlegt wird. Bei Strabo ist Jaffa der Ort, an dem Andromeda dem Seeungeheuer ausgeliefert war,<sup>26</sup> und zu seiner Zeit zeigte man dort sogar noch den vorspringenden Felsen und die Spuren der Ketten, mit denen die Prinzessin am Felsen angeschmiedet war. Plinius zufolge brachte Marcus Aemilius Scaurus d. J., Schwiegersohn und Mitkämpfer des großen Pompeius, im Jahre 58 v. Chr. eigens das Skelett des von Perseus erlegten Seeungeheuers von Jaffa nach Rom – gleichsam als Trophäe seiner Militär-Kampagnen in Syrien und in Judäa. Noch 100 Jahre später werden diese Knochen von Plinius als *reliqua miracula* bezeichnet.<sup>27</sup> Der Andromeda-Mythos besaß im mittleren 1. Jh. v. Chr. offenbar einen unmittelbaren Bezug zum aktuellen Tagesgeschehen: So wie Andromeda durch Perseus und seinen heldenhaften Mut von dem Seeungeheuer befreit wurde, so auch Judäa durch die *virtus* des Scaurus von der Seeräuberplage, und ebenso wie Perseus in der Folge das Reich des Kepheus übernimmt, so auch Rom die Vorherrschaft in Kleinasien. Wenn just zum gleichen Zeitpunkt der Mythos auch in der Bildkunst neu inszeniert wird, und zwar sowohl als skulpturale Installation wie als illusionistisches Wandfresko, drängt sich dieser Zusammenhang geradezu auf. In den römischen Villen und Horti war das Bild in der skulpturalen Fassung sichtlich beliebt: Neben der Gruppe Wallmoden aus dem Amphitheatrum Castrense (Taf. 1) und der Dresdner Statue aus der Sammlung Albani (Abb. 2), dürfte auch eine kleine Buntmarmorstatue der Andromeda aus Rom stammen, die Mitte des 19. Jahrhunderts über Martin von Wagner nach München gelangte

---

**25** Auch die monumentale Mythenlandschaft von Sperlonga wurde in der mittleren Kaiserzeit um eine Statue der Andromeda bereichert, die, an die Felswand der Grotte geschmiedet, auf die Befreiung durch ihren Retter Perseus wartete. Sperlonga, Mus. (eh. Neapel, Mus. Arch. Nazionale): Schauenburg 1981, 787 Nr. 163 Taf. 642.

**26** Strab. XVI 2, 28.

**27** Plin. *nat.* IX, 11.



6 Statue der Andromeda; ehem. München Glyptothek

und die seit dem 2. Weltkrieg verschollen ist (Abb. 6).<sup>28</sup> Eine weitere Gruppe des Perseus und der Andromeda, die sich in den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts in der Sammlung Sixtus IV. befand, ist heute nur durch Zeichnungen bekannt (Abb. 7).<sup>29</sup>

Auch außerhalb Roms wird die Darstellung schon bald zur gängigen Münze und findet rund ums Mittelmeer in mehreren Bildmedien Verbreitung. Die westlichste und zugleich die späteste derzeit bekannte rundplastische Wiederholung stammt aus der Villa von El Ruedo in der Baetica.<sup>30</sup> Die im ausgehenden 2. oder eher schon im frühen 3. Jh. n. Chr. entstandene Gruppe ist im Format deutlich reduziert, die Andromeda misst gerade einmal 50 cm. Sie war in dem spätantiken Wassertriklinium der Villa über einem Wassertreppchen installiert, wobei das kleine Format und die Zierlichkeit der Installation eher an einen barocken Tafelaufsatz als an die monumentalen mythologischen Gruppen des späten Hellenismus erinnern.<sup>31</sup>

Auch in Kleinasien war das Bild von der Befreiung der Andromeda im 2. Jh. n. Chr. bekannt und offenbar beliebt. Auf einem Girlandensarkophag hadrianischer Zeit in Hierapolis mit dem Porträt der Grabeigentümer auf der Vorderseite sehen wir die bekannte Gruppe der Andromeda mit ihrem heldenhaften Befreier umgeben von girlandentragenden Putten im Zentrum der Rückseite (Abb. 8).<sup>32</sup> Unverkennbar sind die Übereinstimmungen der gewandraffenden Hand der Andromeda und der Haltung des Perseus mit der eigentümlichen Drapierung der Chlamys und dem missmutig dreinblickenden Medusenhaupt in der linken Hand. Allerdings macht sich in dem besser erhaltenen Perseus mit seinem molligen Leib, den speckigen Beinchen und dem fehlenden Schamhaar eine Verkindlichung der Protagonisten bemerkbar, die ungeachtet des heroischen Geschehens der Altersstufe der umgebenden Erogen angeglichen sind. Die mythologische Gruppe wird hier verniedlicht zum anrührenden

---

**28** Furtwängler 1903, Taf. 97 (links); ders. 1910, 401 Nr. 459.

**29** Album Montalto, *Disegni originali di Andrea Sacchi romano* [attribuiti]. Fotografien: London, Warburg Institute, Blatt 66 (Perseus) und 245 (Andromeda). Die Andromeda könnte mit der Münchener Figur identisch sein, der Perseus muss derzeit als verschollen gelten.

**30** Almedinilla, Córdoba: Vaquerizo Gil / Carrillo 1995, 134–137 Abb. 13–15; Vaquerizo Gil / Noguera Celdrán 1997, 118–123.

**31** Zum Fund- und Aufstellungskontext ebd., 76 f. 97–99.

**32** Pamukkale, Arch. Mus. (eh. Denizli): Işık 1998, 286 f. Taf. 112.



7 Zeichnung des frühen 17. Jahrhunderts, sog. Album Montalto;  
Statue der Andromeda in der Villa Peretti-Montalto



8 Rückseite eines Girlandensarkophages mit Perseus-Andromeda-Gruppe; Pamukkale, Museum

Bild von der Befreiung der schönen Prinzessin durch den tapferen Helden, das wohl als plakativer Verweis auf die geglückte Zweierbeziehung der umseitig abgebildeten Grabeigentümer zu verstehen ist. Die Szene findet sich noch einmal auf einem Sarkophag in Afyon – hier in Erwachsenenversion mit einer Achill-Penthesileia-Gruppe als heroisches Pendant auf der Vorderseite, aber mit letztlich gleichlautender Botschaft.<sup>33</sup>

Diese sehr persönliche Aneignung des Mythos könnte auch für die Übernahme des Bildes in die intime Gattung der Ringsteine verantwortlich gewesen sein. Die Gruppe findet sich mehrfach auf Gemmen und Glaspasten, unter denen ein Jaspis aus der Stosch'schen Sammlung in Berlin durch seine Qualität hervorragt (Taf. 3).<sup>34</sup>

Betrachten wir die Verwendung des Bildentwurfs in den verschiedenen Bildmedien und seine Aussage während seiner gut 200 Jahre umfas-

<sup>33</sup> Afyon, Arch. Mus.: Işık 1998, 286 f. Taf. 114,1; Işık 2007, 286 f. Taf. 97.

<sup>34</sup> Berlin, Antikenslg. SMB Inv. 8479: Furtwängler 1896, Nr. 8479 Taf. 60; Schauenburg 1981, 781 Nr. 76. Eine Replik dazu bietet eine Glaspaste in Wien: Zwierlein-Diehl 1979, 92 Nr. 980 Taf. 59; Roccas 1994, 334 Nr. 209 Taf. 307.

senden ‚Laufzeit‘, so wandelt sich die Überlieferung von der aufwendigen 3D-Inszenierung des Mythos mit zahlreichen Bezügen zum aktuellen Tagesgeschehen, zu einem gängigen und eher beiläufigen Zitat, in dem das ewige Märchen von der schönen Prinzessin und ihrem heldenmütigen Befreier beschworen wird. Eine entsprechende Entwicklung lässt sich bemerkenswerterweise auch in der literarischen Darstellung der Szene feststellen. Liest sich der Mythos bei Ovid noch als beziehungsreiche Parabel, so benutzt Achilleus Tatios 200 Jahre später in seinem Liebesroman *Leukippe und Kleitophon* das Bild von der Befreiung der Andromeda im Zeustempel von Pelusion nur noch als Analogon für sein von allerlei Irrungen und Wirrungen bedrohtes Liebespaar.<sup>35</sup> Etwa zur gleichen Zeit spielt Lukian in seinen heiteren Meergöttergesprächen mit den Medien von Bild und Wort, indem seine literarische Schilderung der Befreiungsszene das bekannte Wandgemälde en detail nachzeichnet.<sup>36</sup>

Achilleus Tatios lenkt in diesem Zusammenhang den Blick auf eine weitere Befreiungsszene, die auf der Rückseite des beidseitig bemalten Tafelbildes des Euanthes im Zeustempel von Pelusion dargestellt gewesen sein soll.<sup>37</sup> Wiederum geht es um eine an einen Felsen gekettete Leidensgestalt, diesmal um den an den Kaukasos geschmiedeten Prometheus, den der nahende Retter Herakles von dem grausamen Adler befreit, der auf dem krampfhaft angezogenen Oberschenkel seines Opfers kauert, um gierig nach dessen Leber zu hacken. Wortreich schildert Achilleus Tatios das Gemälde, das bis in die Details der Haltung hinein, der bekannten Herakles-Prometheus-Gruppe aus dem Athena-Heiligtum in Pergamon entsprochen haben dürfte (Abb. 9).<sup>38</sup> Völlig unabhängig von der Frage, ob es dieses Gemälde des sonst nicht weiter bekannten Künstlers Euanthes tatsächlich gegeben hat, zeigt dessen minutiöse Beschreibung, dass der Bildentwurf dem Publikum des 2. Jhs. n. Chr. bekannt und vertraut war.<sup>39</sup>

Die bildliche Überlieferung von der Befreiung des Prometheus durch Herakles zeigt nun bemerkenswerte Übereinstimmungen zu der Perseus-

<sup>35</sup> Ach. Tat. *Leukippe und Kleitophon* 3, 7, übers. Jacobs/Ast 1990, 163–165.

<sup>36</sup> Lukian. *Meergöttergespräche* 14.

<sup>37</sup> Ach. Tat. *Leukippe und Kleitophon* 3, 8, übers. Jacobs/Ast 1990, Anm. 35, 165 f.

<sup>38</sup> Dreifigurige Gruppe des Prometheus mit Herakles und gelagertem Kaukasos, Berlin, Antikenslg. SMB Inv. AvP VII Nr. 168: Andrae 2001, 202 f. 204. 210 f. 233; Queyrel 2003, 153–161 Taf. 22,3. 23,1–4 (mit weiterer Lit.); Pergamon 2011, 511 f. Nr. 5. 31; Vorster 2011.

<sup>39</sup> Hierzu s. Amedick 2002, 532–534.



9 Statuengruppe des Prometheus mit Herakles und gelagertem Kaukasus; Berlin, Antikensammlung SMB Inv. AvP VII Nr. 168

Andromeda-Gruppe. Auch in diesem Fall kam der seit Hesiod bekannte Mythos von der Bestrafung und anschließenden Befreiung des Prometheus in der Bildkunst der nacharchaischen Zeit nur noch selten zur Darstellung.<sup>40</sup> Auch hier gewinnt die Episode erst in späthellenistischer Zeit in der pergamenischen Gruppe wieder Gestalt und zwar gleich in einer Ausformung, die bis weit in die römische Kaiserzeit hinein ihre Gültigkeit behielt und in den unterschiedlichsten Bildmedien überliefert wurde. So finden wir den mit beiden Armen an den Felsen geschmiedeten Prometheus in der charakteristischen Pose mit dem krampfhaft hochgezogenen rechten Bein, das dem Adler als willkommenen Stützpunkt dient, zusammen mit dem bogenschießenden Herakles auf einem pompejanischen Wandbild des Dritten Pompejanischen Stils (Abb. 10).<sup>41</sup> Sarkophagbilder des ausgehenden 2. und 3. Jhs. n. Chr. folgen demselben

<sup>40</sup> Hes. *theog.* 507–534. Zu den bildlichen Darstellungen s. die immer noch gültige Zusammenstellung der Denkmäler von Eckhardt 1957; Gisler 1994.

<sup>41</sup> Neapel, Mus. Arch. Nazionale Inv. 8849, aus Pompeji VII, 4, 31, 51, Casa degli Capitelli Colorati; Gisler 1994, 540 Nr. 59 Taf. 424; Pitture e Mosaici VI 1996, 1063 Abb. 96; Vorster 2011, 134 Abb. 6.



Entwurf, dort auch in Verbindung mit dem gelagerten Kaukasos.<sup>42</sup> Eine Bronzestatue in Israel, eine Glaspaste in Berlin und nordgallische Sigillaten zeugen von dem hohen Bekanntheitsgrad der Figur.<sup>43</sup> Dass der



10 Wandbild mit Befreiung des Prometheus, Pompeji VIII, 3, 31; Casa degli Capitelli Colorati, Umzeichnung

42 Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Arch. Inv. D 863.3.314: Gisler 1994, 543 Nr. 78 a Taf. 427; Rom, Mus. Capitolini 329: Gisler 1994, 543 Nr. 79 Taf. 427; Amedick 2002, 531–533 Abb. 9.

43 Gisler 1994, 537–539 Nr. 39 a. 44. 45. 50 Taf. 423 f.

Herakles ebenso wie der Kaukasos auf den Reliefbildern auch in Vorderansicht erscheinen kann, entspricht der Doppelansichtigkeit dieser Figuren und dokumentiert den freien Umgang der römischen Bildhauer mit dem vorhandenen Typenrepertoire.

Der aktuelle Bezug der rundplastischen Gruppe des 1. Jhs. v. Chr. zur tagespolitischen Situation lässt sich in diesem Fall tatsächlich nachweisen: Der Herakles trägt unter der Löwenexuvie nämlich ein Diadem, bei dem es sich nicht um eine Wulstbinde, sondern zweifellos um eine Königsbinde handelt. Die Gruppe darf demnach als ein zwar nicht sehr großes, in Material, Ausführung und Bildentwurf aber fein abgestimmtes und kostbares Siegesanathem eines hellenistischen Herrschers verstanden werden. Angesichts der Zeitstellung der Gruppe, die aufgrund sowohl stilistischer als auch typologischer Eigenheiten kaum vor 100 v. Chr. entstanden sein kann, dürfte es sich bei dem Geehrten am ehesten um Mithridates VII. von Pontos handeln.<sup>44</sup>

Als Ehrenmonument für den pontischen König bietet die Gruppe auch unter ikonologischen Aspekten ein bemerkenswert schlüssiges Bild, wie seit dem ersten Benennungsvorschlag durch Gerhard Kraher wiederholt hervorgehoben wurde. Die Eroberung weiter Teile Kleinasiens durch Mithridates muss für die dort ansässigen Griechen als eine großartige Befreiung von dem immer drückender werdenden Joch der römischen Steuerpächter empfunden worden sein. Anders wäre es auch kaum zu verstehen, dass dem Blutbefehl des Königs 88 v. Chr. in solcher Radikalität Folge geleistet wurde. Der daraufhin erfolgte Anschluss von Athen, Achaia, Sparta, Böotien und Euböa an Mithridates zeigt, dass man den pontischen König auch im griechischen Mutterland als Vorkämpfer des Griechentums ansah. Die Darstellung des Mithridates in Gestalt des griechischen Helden Herakles, der den hilflosen Sohn oder Gemahl der Asia, Prometheus, von der unerträglichen Gier des Adlers befreit, hebt das Geschehen auf eine mythische Ebene, wobei sich die Assoziation des eigens aus Metall angefügten Raubvogels auf dem Oberschenkel des Prometheus mit dem römischen Legionsadler geradezu aufdrängt. In der pergamenischen Herakles-Prometheus-Gruppe hat sich somit ein Kabinettstück späthellenistischer Enkomastik erhalten, das dem letzten

---

<sup>44</sup> So Kraher 1925, 203–205; Pollitt 1986, 36 f.; Andreae 2001, 210 f. Abb. 202–203; Vorster 2007, 3011 f.; Vorster 2011, 136 f. Gegen diese Benennung: Fröhlich 1998, 140–147, 262–264 Nr. 5; Queyrel 2003, 158–161 (Eumenes II). Himmelmann 1989, 140. 210. 212 f. 216 Nr. 7; Gisler 1994, 542 Nr. 73 (Attalos II. oder III.). Hintzen-Bohlen 1990, 152–154 (Attalos I.).

hellenistischen Herrscher gewidmet war, der den Versuch unternahm, der römischen Vorherrschaft in Kleinasien und Griechenland zumindest für kurze Zeit entgegenzutreten. Der im Falle der Perseus-Andromeda-Gruppe aufgrund der literarischen Zeugnisse nur vermutete Bezug der dreidimensionalen Mythen-Inszenierung zum aktuellen Tagesgeschehen lässt sich bei der pergamenischen Gruppe also tatsächlich nachweisen.

Im Rahmen des Kolloquiums zu *Formkonstanz und Bedeutungswandel* sei abschließend der Blick über die Antike hinaus auf die neuzeitliche Rezeption der besprochenen Bildentwürfe und mögliche weitere, nachantike Bedeutungsebenen gerichtet. Im Falle der Herakles-Prometheus-Gruppe besitzen wir keinerlei Anhaltspunkte für ihre Aufstellung und Verwendung in den ca. 1.400 Jahren zwischen ihrer Anfertigung und ihrer endgültigen Verschüttung. Die Feststellung, dass sich die Gruppe zum Zeitpunkt ihrer Zerstörung in der Nordhalle des Athena-Heiligtums von Pergamon befand, bedeutet keineswegs, dass diese auch der ursprüngliche Aufstellungsort gewesen sein muss, denn die Athena-Terrasse mit den daran anschließenden Bauten wurde bis ins Mittelalter hinein genutzt, und noch im Zusammenhang mit dem spätbyzantinischen Kirchenbau tiefgreifend umgestaltet.<sup>45</sup> Der Umstand, dass weder beim Prometheus noch beim Herakles die Geschlechtsteile abgemeißelt worden sind, wie es in Kleinasien in der Spätantike ein verbreiteter Brauch war, spricht dagegen, dass die Gruppe noch in frühchristlicher Zeit als eine in klassisch-paganer Tradition stehende Ausstattungsskulptur diente. Vielmehr weist die Vergesellschaftung mit zahlreichen anderen Statuenfragmenten eher auf eine Deponierung in der Art eines ‚Marmorlagers‘ hin, wie man es andernorts im Bereich frühchristlicher Kirchenbauten findet und das u. a. der Bestückung der auch in Pergamon allgegenwärtigen Kalköfen diente.<sup>46</sup>

Anders stellt sich der nachantike Bedeutungswandel im Fall der Perseus-Andromeda-Gruppe dar; hier bietet vor allem die aus Rom stammende Buntmarmorstatue in Dresden näheren Aufschluss: Die nahezu vollständige Erhaltung der Figur und der gute Zustand der Oberfläche sprechen für eine schnelle Verschüttung der Gruppe an ihrem antiken Aufstellungsort und gegen eine gewaltsame Spolierung am Ende der

---

<sup>45</sup> Zur Kirche auf der Athena-Terrasse und zu den Umbauten der Nordhalle s. Bohn 1885, 80 Taf. 42; Rheidt 1991, 155–162. Die Verschüttung des Geländes dürfte erst nach der Aufgabe dieses Siedlungsareals im späten 14. Jh. erfolgt sein, s. Rheidt 1991, 202.

<sup>46</sup> Vorster 2011, 134. Zu den Kalköfen in Pergamon s. G. Hübner in: Filgis/Radt 1986, 134 mit Anm. 75.

Antike. Erst gegen Mitte des 17. Jhs. tritt die Statue wieder in Erscheinung – leider getrennt von dem zugehörigen Perseus, der heute als verschollen gelten muss. Die leicht bekleidete Mädchenfigur diente nun als kostbares Ausstattungsrequisit, um klassische Bildung, Reichtum und Sinnesfreude eines barocken Kirchenfürsten ins Bild zu setzen. Sie wurde entsprechend dem weitgehend standardisierten Bildprogramm römischer Barockpaläste mit einem Salbfläschchen in der erhobenen linken Hand zu einer *Venus sortant du Bain* ergänzt.<sup>47</sup> Als eine solche wurde die Figur wegen ihres exotischen Materials und der exquisiten Formgebung des nackten Oberkörpers hoch geschätzt. Diese Wertschätzung der vermeintlichen Venus hielt auch nach ihrer Überführung nach Dresden an; im Urteil Giovanni Casanovas übertraf sie „an Würde der Kunst und Sauberkeit [sogar] noch die Medicäische Venus“.<sup>48</sup> Zusammen mit dem Dresdener Knaben – der ihr im 18. Jh. an Wert deutlich nachstand<sup>49</sup> –, der Athena Lemnia und dem Dresdner Zeus bildete sie bis zum Ende des 19. Jhs. das Zentrum der Antikengalerie im Japanischen Palais.<sup>50</sup>

Erst im Zuge der Verwissenschaftlichung der Antike und der damit einhergehenden ‚Götterdämmerung‘ verlor die vermeintliche Venus ihren Ehrenplatz. Nun waren nicht mehr assoziationsreiche Zitate und narrative Inszenierungen gefragt, sondern der typologisch eingeeengte Blick der Skulpturenforscher erkannte in der Statue nur noch ein römisches Derivat eines griechischen ‚Originals‘. Letzteres glaubte man aufgrund einer gänzlich oberflächlichen Übereinstimmung einiger Faltenzüge in der *Tanzenden Muse* aus der Reihe der sog. Philiskos-Musen zu finden, und dies obwohl doch Musen niemals derart unzureichend bekleidet durch die Landschaft eilen.<sup>51</sup> Um ihrer neuen Identität möglichst nahe zu kommen, wurde die Dresdner Statue in der Folge nur noch von ihrer ungünstigsten, weil vormals vom rettenden Perseus verdeckten, linken Seite abgebildet.<sup>52</sup> Die analytische, auf chronologische und typologische Klassifizierung fixierte Herangehensweise der archäologischen Wissenschaft führte in

---

47 Leplat 1733, Taf. 19; Becker 1808, 17 f. Taf. 43.

48 Casanova 1771, 27 zu Nr. 19.

49 Vgl. die Liste der Schätzpreise bei Cacciotti 1999, 63. 66 Nr. 2.

50 Lipsius 1798, 220 C f. Zur Aufstellung s. Faltplan Nr. IX, C.

51 Hettner 1881, 80 Nr. 85; Brunn 1887, 282 f. Nr. 304. Dagegen bereits zutreffend Amelung 1897, 112 zu Nr. 170. Noch als Terpsichore angeführt bei: Gregarek 1999, 237 Nr. D 164.

52 s. die Aufnahme von H. Krone aus dem Jahr 1885; Knoll/Vorster/Woelk 2011, 337 Abb. 55, 7.

letzter Konsequenz zur Zerlegung der Statue in ihre Einzelteile. Der antike aber nicht zugehörige Kopf, die neuzeitlichen Arme und sogar der vom antiken Künstler mit soviel Sorgfalt und Können zusammengefügte Torso wurden Ende des 19. Jhs. auseinandergenommen, inventarisiert, gesondert gesockelt und, soweit nicht antik, „beiseite gelegt“.<sup>53</sup> Zwar wurde nur wenig später der untere Teil der Statue wieder mit dem – tatsächlich antik zugehörigen – Torso verbunden, aber die Statue geriet in der Folgezeit gänzlich aus dem Blickfeld der Forschung.<sup>54</sup>

Was aber sehen wir heute in der Figur? Zweifellos wieder eine Andromeda – aber wen interessiert noch die Geschichte der äthiopischen Prinzessin und ihrer wundersamen Rettung? Die Statue dient heute weder der Inszenierung eines Mythos noch der Vergegenwärtigung einer längst vergangenen Antike. In der maßgeblich auf Form und technische Beschaffenheit von Kunstwerken ausgerichteten Sicht der Gegenwart weckt vielmehr die Materialität der aus unterschiedlichen Marmorarten gefertigten Statue das Interesse des Betrachters. Die antike Heroine hat sich sozusagen von ihrer über 2000-jährigen Geschichte emanzipiert und steht heute als weitgehend zeit- und geschichtsloses Exemplum einer polylihen Skulptur im prachtvollen Klingersaal des Neuen Albertinums. In dem alphabetisch nach Künstlernamen geordneten Führer durch das Neue Albertinum wird die Statue bezeichnenderweise weder unter A wie „Antiker Bildhauer“ noch unter U wie „Unbekannter Künstler“ aufgeführt, sondern fungiert als eine gleichsam präexistente Konjunktion zwischen Max Klinger und Richard Königs.<sup>55</sup>

---

## LITERATURVERZEICHNIS

- Amedick 2002** Amedick, Rita: Die Schöne, das Seeungeheuer und der Held. Antike Bildbeschreibungen und die Ikonographie mythologischer Bilder. In: Antike Welt 33 (2002), 527–538.
- Amelung 1897** Amelung, Walther: Führer durch die Antiken in Florenz. München 1897.

---

**53** Notiz von Restaurator Reinhard aus dem Jahr 1894.

**54** Bei Herrmann 1915, 59 f. wird bereits wieder die vollständige Figur, allerdings ohne die barocken Arme und den nicht zugehörigen antiken Kopf, angeführt.

**55** Bischoff/Woelk 2010, 136.

- Andrae 2001** Andrae, Bernard: Skulptur des Hellenismus. München 2001.
- Becker 1808** Becker, Wilhelm Gottlieb: Augusteum. Dresden's antike Denkmäler enthaltend. Bd. II. Dresden 1808.
- Bischoff/Woelk 2010** Bischoff, Ulrich / Woelk, Moritz: Das neue Albertinum. Kunst von der Romantik bis zur Gegenwart. Dresden/München 2010.
- Bohn 1885** Bohn, Richard: Das Heiligtum der Athena Polias Nikephoros. Altertümer von Pergamon II. Berlin 1885.
- Boschung 1989** Boschung, Dietrich: Nobilia opera. Zur Wirkungsgeschichte griechischer Meisterwerke im kaiserzeitlichen Rom. In: Antike Kunst 32 (1989), 8–16.
- Boschung/Wittekind 2008** Boschung, Dietrich / Wittekind, Susanne: Persistenz und Rezeption: Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter. Wiesbaden 2008.
- Burkert 1993** Burkert, Walter: Mythos – Begriff, Struktur, Funktionen. In: Fritz Graf (Hrsg.), Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms, Kolloquium Rauricum Bd. 3. Stuttgart/Leipzig 1993.
- Brunn 1887** Brunn, Heinrich: Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. zu München, 5. Aufl. München 1887.
- Cacciotti 1999** Cacciotti, Beatrice: Nuovi documenti sulla prima collezione del cardinale Alessandro Albani. In: Bollettino dei Musei comunali di Roma 13 (1999), 41–69.
- Eckhardt 1957** Eckhardt, Lothar: Prometheus, III Prometheus in der bildenden Kunst. In: Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft [= RE] XXIII,1 (1957) 702–730.
- Filgis/Radt 1986** Filgis, Meinrad N. / Radt, Wolfgang: Die Stadtgrabung 1. Das Heroon. Altertümer von Pergamon XV,1. Berlin 1986.
- Fröhlich 1998** Fröhlich, Brigitte: Die statuarischen Darstellungen hellenistischer Herrscher. Hamburg 1998.
- Furtwängler 1896** Furtwängler, Adolf: Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium. Berlin 1896.
- Furtwängler 1903** Furtwängler, Adolf (Hrsg.): Ein Hundert Tafeln nach den Bildwerken der Kgl. Glyptothek zu München. München 1903.
- Furtwängler 1910** Furtwängler, Adolf: Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. zu München. München 1910.
- Gisler 1994** Gisler, Jean-Robert: Prometheus. In: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae VII. Zürich/München 1994, 531–553.
- Gregarek 1999** Gregarek, Heike: Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Idealplastik aus Buntmarmor. In: Kölner Jahrbuch 32 (1999), 33–284.
- Herrmann 1915** Herrmann, Paul: Verzeichnis der antiken Original-Bildwerke. Dresden 1915.
- Herrmann 1925** Herrmann, Paul: Verzeichnis der antiken Originalbildwerke der Staatlichen Skulpturensammlung zu Dresden, 2. Aufl. Dresden 1925.
- Hettner 1881** Hettner, Hermann: Die Bildwerke der königlichen Antikensammlung zu Dresden, 4. Aufl. Dresden 1881.

- Himmelmann 1989** Himmelmann, Nikolaus: Herrscher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal, Ausstellungskatalog Bonn. Mailand 1989.
- Himmelmann 1995** Himmelmann, Nikolaus: Sperlonga. Die homerischen Gruppen und ihre Bildquellen. Vorträge der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften Reihe G, 340. Opladen 1995.
- Hintzen-Bohlen 1990** Hintzen-Bohlen, Brigitte: Die Prometheus-Gruppe im Athenaheiligtum zu Pergamon. In: *Istanbuler Mitteilungen* 40 (1990), 145–156.
- Işık 1998** Işık, Fahri: Zu Produktionsbeginn und Ende der kleinasiatischen Girlandensarkophage der Hauptgruppe. In: Guntram Koch (Hrsg.), *Sarkophag-Studien 1. Akten des Symposiums 125 Jahre Sarkophag-Corpus*. Marburg, 4. – 7. Oktober 1995. Mainz 1998, 278–294.
- Işık 2007** Işık, Fahri: Lokalisierung der Werkstätten der Girlandensarkophage der kleinasiatischen Hauptgruppe. In: Guntram Koch *et al.* (Hrsg.), *Sarkophag-Studien 3. Akten des Symposiums des Sarkophag-Corpus 2001*. Marburg, 2. – 7. Juli 2001. Mainz 2007, 279–289.
- Jacobs/Ast 1990** Jacobs, Friedrich / Ast, Friedrich: Übersetzung von Longos: Daphnis und Chloe; Achilleus Tatios: Leukippe und Kleitophon. München 1990.
- Knoll/Vorster/Woelk 2011** Knoll, Kordelia / Vorster, Christiane / Woelk, Moritz (Hrsg.): Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung. Katalog der antiken Bildwerke II: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit, Bd. 1/2. Dresden/München 2011.
- Krahmer 1925** Krahmer, Gerhard: Eine Ehrung für Mithradates VI. Eupator in Pergamon. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 40 (1925), 183–205.
- Kunze 2002** Kunze, Christian: Zum Greifen nah: Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation. München 2002.
- Leplat 1733** Leplat, Raymond: *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy du Pologne*. Leipzig 1733.
- Licht 1926** Licht, Hans: *Sittengeschichte Griechenlands, I*. Dresden 1926.
- Lipsius 1798** Lipsius, Johann Gottfried: Beschreibung der Churfürstlichen Antiken-Galerie in Dresden, zum Theil nach hinterlassenen Papieren Herrn Johann Friedrich Wacker's ehemaligen Inspector's dieser Galerie. Dresden 1798.
- Moreno 2000** Moreno, Barry: *The Statue of Liberty Encyclopedia*. New York 2000.
- Pergamon 2011** Grüßinger, Ralf / Kästner, Volker / Scholl, Andreas (Hrsg.): *Pergamon. Panorama der antiken Metropole*. Ausstellungskatalog Berlin. Petersberg 2011.
- Pittura e Mosaici I 1990 - X 2003** *Pompei. Pitture e mosaici*. Enciclopedia dell'arte antica. Atlanti sussidiarii I–XI. Rom 1990–2003.
- Pollitt 1986** Pollitt, Jerome Jordan: *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge 1986.

- Queyrel 2003** Queyrel, François: Les Portraits des Attalides. Fonction et représentation. Paris 2003.
- Rheidt 1991** Rheidt, Klaus: Die byzantinische Wohnstadt. Altertümer von Pergamon XV, 2. Berlin 1991.
- Roccas 1994** Roccas, Linda Jones: Perseus. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae VII*. Zürich/München 1994, 332–348.
- Schauenburg 1960** Schauenburg, Konrad: Perseus in der Kunst des Altertums. Bonn 1960.
- Schauenburg 1981** Schauenburg, Konrad: Andromeda. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I*. Zürich/München 1981, 774–790.
- Schmaltz 1989** Schmaltz, Bernhard: Andromeda – ein campanisches Wandbild. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 104* (1989), 259–281.
- Sichtermann 1986** Sichtermann, Hellmut: Gratiae. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae III*. Zürich/München 1987, 203–210.
- Trillmich 1983** Trillmich, Walter: Die Charitengruppe als Grabrelief und Kneipenschild. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 98* (1983), 311–349.
- Vaquerizo Gil / Carrillo 1995** Vaquerizo Gil, Desiderio / Carrillo, José Ramon: The Roman Villa of El Ruedo (Almedinilla, Córdoba). In: *Journal of Roman Archaeology 8* (1995), 121–152.
- Vaquerizo Gil / Noguera Celdrán 1997** Vaquerizo Gil, Desiderio / Noguera Celdrán, José Miguel, La Villa Romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba). Murcia 1997.
- Vorster 2007** Vorster, Christiane: Die Plastik des späten Hellenismus – Porträts und rundplastische Gruppen. In: Peter Cornelis Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik*. Mainz 2007, 273–331.
- Vorster 2011** Vorster, Christiane: Mythos in der dritten Dimension – Zu Komposition und Interpretation der Herakles-Prometheus-Gruppe. In: Pergamon 2011, 131–137.
- Wallmoden 1979** Boehringer, Christof et al.: Die Skulpturen der Sammlung Wallmoden. Ausstellungskatalog Göttingen. Göttingen 1979.
- Zwierlein-Diehl 1979** Zwierlein-Diehl, Erika: Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien II. München 1979.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

1 Foto Daniel Schwen

2. 4. 8 Foto Verf.

3 Foto CoDArchLab (Arbeitsstelle für Digitale Archäologie) Universität zu Köln: Permalink: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/456369>



**5** Nach: Licht 1926, Taf. S. 292

**6** Museumsfoto

**7** Album Montalto, Disegni originali di Andrea Sacchi romano [attribuiti].

Fotografien: London, Warburg Institute, Blatt 245 (Andromeda)

**9** Foto W. Klein, Bonn

**10** Nach: Zahn, Wilhelm: Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten  
Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae II. Berlin 1842, Taf. 30

#### TAFELN

**1** Foto Verf.

**2** Foto Skulpturensammlung SKD (Hans Peter Klut)

**3** Museumsfoto (Johannes Laurentius)



---

JÖRN LANG

## **DIOGENES IM PITHOS ALS ARCHETYP KYNISCHER BEDÜRFNISLOSIGKEIT**

### Zur Rezeption und Aktualisierung eines biographischen Bildentwurfs<sup>1</sup>

#### PROLOG

Ein vornehmlich in Tusche ausgeführtes Rollbild aus Seide, das die Unterschrift und das Siegel des japanischen Malers Shimomura Kanzan (1873–1930) trägt, zeigt einen bärtigen Mann in einer würdigen Altersschilderung (Taf. 4).<sup>2</sup> Das Bild stellt ein Hybrid aus traditionell japanischer Malerei und westlichen Einflüssen dar, die sich in der plastischen

---

**1** Beim vorliegenden Beitrag handelt es sich um den überarbeiteten und mit Nachweisen versehenen Vortrag, dessen Materialgrundlage unter einem anderen Fokus bereits vom Verf. vorgelegt wurde (Lang 2012, 65–68; 150 f.; 178; 181; 189), so dass für archäologische Detailfragen auf diese Vorlage verwiesen sei. Den Organisatoren der Tagung, Dietrich Boschung und Ludwig Jäger, danke ich für die Möglichkeit, das Material in die Diskussion einbringen zu können, allen Beteiligten für eine fruchtbare Diskussion. Ein besonderer Dank für fachlichen Rat geht an Jan Willms, Köln. Das Manuskript profitierte wie immer von der kritischen Lektüre meiner Frau Melanie Lang. Alle verbliebenen Fehler sind mir anzulasten.

**2** London, British Mus. Inv. 1913,0501,0.585: H 1,313 m, B 0,72 m (ohne Rahmen), entstanden 1904 bei seinem Studienaufenthalt in England: Hirayama/Kobayashi 1995, 8. 278 Nr. 112; Weston 2004, 241 f. Abb. 48. Die ursprüngliche Version des Motivs aus dem Jahr 1903 befindet sich in Tokyo, National Mus. of Modern Art Inv. J00676 (Weston 2004, 243 hielt sie irrtümlich für verloren). Vgl. zu Kanzan: Dōshin 2011, 83. 223; Weston 2004, 67 f. 96 f. 128–136. 147 f. 279–283 und insbes. 219 f. 239–244 zu seinem Aufenthalt in Europa.

Wiedergabe des Gesichts durch Schattierungen äußern.<sup>3</sup> Von Interesse ist insbesondere die halbrunde Linie im oberen Drittel des Bildes, da sie eine Benennung der dargestellten Person als Diogenes nahelegt. Angedeutet ist der obere Rand des großen Vorratsgefäßes (griech. *pitkos*). Dadurch wird auf die vollkommen von der gesellschaftlichen Norm distanzierte Lebensweise Bezug genommen, durch die die Vorstellung des Kynikers seit der Antike entscheidend geprägt war. Ungeachtet zahlreicher Detailfragen wie z. B. nach den konkreten Umständen der Entstehung des Rollbildes<sup>4</sup> wird deutlich, wie die Vorstellung des Kynikers Diogenes in seinem Vorratsgefäß auch die Bildwerke prägte, die nicht in direkter ikonographischer Abhängigkeit von der antiken Tradition stehen.<sup>5</sup>

Neben solchen Bildern sind es die zahllosen Texte, in denen der Kyniker in verschiedensten Akzentuierungen aktualisiert wird.<sup>6</sup> Christoph Martin Wieland konzipierte in seinem Werk *Sokrates Mainomenos oder die Dialogen des Diogenes von Sinope* (1770) seinen Diogenes in antiker Tradition stehend als Weltbürger<sup>7</sup> und griff zur Charakterisierung seiner Figur zugleich auf den radikal bedürfnislosen Lebensstil seines Protagonisten zurück: „In der That, es sollte mich verdrissen, wenn unter allen zweybeinichten Thieren ohne Federn auf diesem Erdenrund, oder Erdeney, oder Erdenteller – [...] – ein einziges wäre, das weniger Bedürfnisse hätte als ich. Es ist eine vortreffliche Sache, keine Bedürfnisse zu haben; oder, wenn man nun einmal nicht umhin kann, einige zu haben, doch wenigstens nicht

<sup>3</sup> Vgl. Dōshin 2011, 306; Weston 2004, 243. Diese Tendenz lässt sich seit dem frühen 19. Jh. greifen. Vgl. Shōno-Sládek 2000, 20.

<sup>4</sup> Bekannt ist nur, dass die beiden Versionen während Shimomura Kanzans Aufenthalt in England entstanden sind. Vgl. Weston 2004, 241 f.

<sup>5</sup> Die darin ausgedrückte Bedürfnislosigkeit der Lebensform bildet eine zentrale Linie der bildlichen Überlieferung: Herding 1982, 232. 236 f.; Largier 1997, 24 f. 84 Anm. 299. Weitere Linien sind: 1) Das Zusammentreffen mit Alexander dem Großen (überliefert u. a. bei Cic. *Tusc.* 5, 92; Val. Max. 4,3 *ext.* 4; Dion. Chrys. 4,11–14; Diog. Laert. 6, 38): Schmitt 1993, 79–182; Largier 1997, 83 Anm. 296. Dort nicht erwähnt z. B.: Gemälde des Meisters des Parisurteils in Rom, Galleria Aurora Pallavicini (1446); Majolika (Urbino) etwa in Lyon, Mus. des Beaux-Arts Inv. H 4,94 m (16. Jh.) sowie neuzeitliche Gemmen: Raspe/Tassie 1791, Nr. 10015. 2) Die Suche nach einem Menschen (*quaero hominem*): Herding 1982; Herding/Reichardt 1989, 54; Largier 1997, 21 f. 83 Anm. 297; Niehues-Pröbsting 1988, 268–272; Schmitt 1993, 183–260.

<sup>6</sup> Vgl. zur Rezeption als *exemplum* zwischen Spätantike und früher Neuzeit Largier 1997, 10–82; Lang 2010 *passim*.

<sup>7</sup> Vgl. Largier 1997, 382.

mehr zu haben, als man schlechterdings haben muß, [...] Bei all dem bin ich zufrieden, es soweit gebracht zu haben, daß ich gegen Hunger und Durst nur Wurzeln, gegen die Blöße nur einen Mantel von Sackleinwand, gegen Wind und Wetter nur mein Faß nötig habe.“<sup>8</sup> Bei aller Abweichung etwa hinsichtlich der Schilderung des Gewandes, das als ärmlich charakterisiert ist, wird auch in dieser Formulierung derselben Vorstellung Ausdruck verliehen wie im japanischen Rollbild: dem bedürfnislosen Leben des Kynikers im Vorratsgefäß. Damit sind in der Figur des Diogenes von Sinope sowohl bildlich wie auch literarisch<sup>9</sup> Vorstellungen von einem kynischen Philosophen formuliert, die ihren Ursprung in der antiken Überlieferung haben und nachhaltige Wirkung entfalteten. Die Besonderheiten, mit denen der Lebensstil charakterisiert wird, wurden bereits in der Antike in Texten und Bildern formuliert. Auf diese ist der folgende Beitrag gerichtet. Zunächst wird die literarische und bildliche Überlieferung skizziert (I), anschließend steht die Rezeption des bildlichen Entwurfes *Diogenes im pithos* im Zentrum der Betrachtung (II). Neben der ikonographischen Varianz ist dabei insbesondere den materiellen und situativen Bedingtheiten der Bildvermittlung besondere Bedeutung beizumessen, da vor diesem Hintergrund inhaltlicher Grundbestand des Entwurfs und seine Funktionalisierung im Kontext der Rezeption präziser hervortreten. Wie durch diese Anpassungen der Diogenes-βίος zwischen Texten und Bildern neu konstruiert und die Bildformel *Diogenes im pithos* über ihre beständige Aktualisierung als Archetyp kynischer Bedürfnislosigkeit stabilisiert wurde, soll in einem abschließenden, dritten Schritt dargelegt werden (III).

## I DIOGENES: LITERARISCHE UND BILDLICHE ÜBERLIEFERUNG

### LITERARISCHE ÜBERLIEFERUNG

Die Untersuchung der literarischen Überlieferung war neben der kynischen Lehre häufig auf die Historizität der Figur des Diogenes konzentriert.<sup>10</sup> Abseits der Feststellung, dass aus seiner hypothetischen Wirkungs-

<sup>8</sup> Wieland 1770, 39 f. = Historisch-kritische Ausgabe 9.1 [2008], 12 f.

<sup>9</sup> „Bei uns würde Diogenes in einer Dachkammer wohnen, nicht aber in einer Tonne“ bemerkte etwa Denis Diderot in seinem *Essay über die Herrschaft der Kaiser Claudius und Nero sowie über das Leben und die Schriften Senecas*. Vgl. Diderot 1961, 257. Auch in seinem Dialog *Rameaus Neffe* griff er auf das Bild des Kynikers im Fass zurück. Vgl. Diderot 1964, 162.

<sup>10</sup> Vgl. einführend zu Figur und Philosophie: von Fritz 1926; Dudley 1937;

zeit im 4. Jh. v. Chr. kaum literarische Nachrichten über seine Person vorliegen<sup>11</sup> ist zu bezweifeln, dass Fragen nach der Historizität zielführend sind. Indizien dafür, dass in der Antike zwischen historischen Fakten und ‚fiktiven‘ Anekdoten unterschieden wurde, liegen zumindest bisher nicht vor.<sup>12</sup> Wichtiger ist die Feststellung, dass in den literarischen Nachrichten wiederkehrende Vorstellungen von der Figur des Kynikers überliefert sind. Die Überlieferung ist geprägt von Kurzerzählungen und scharfzüngigen Spruchweisheiten des Diogenes, in denen die kynische Philosophie nicht argumentativ entwickelt wird.<sup>13</sup> Vielmehr werden immer wieder die der gesellschaftlichen Norm entgegenstehenden Taten hervorgehoben.<sup>14</sup> Stellvertretend sei ein Bericht angeführt, in dessen knappen Episoden ebenfalls der Lebenswandel einen zentralen Platz einnimmt: „Als er einen brieflich gebeten hatte, ihm ein Häuschen zu besorgen und dieser zu lange auf sich warten ließ, nahm er das große Vorratsgefäß im Metroon zu seiner Behausung, wie er selbst in seinen Briefen bezeugt.“<sup>15</sup> Der Verfasser dieser Zeilen, Diogenes Laertios, schrieb zwar erst im 3. Jh. n. Chr., doch reichen seine Quellen z. T. bis in die hellenistische Zeit zurück.<sup>16</sup> Ganz ähnlich berichtet Juvenal in seinen Satiren, die zwischen dem Ende des 1. und der ersten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. entstanden: „[...] das Faß des nackten Kynikers brennt nicht; zerschlägt man es, entsteht morgen ein zweites Haus, und auch das andere bleibt ihm, mit Blei geflickt.“<sup>17</sup> Neben dem

---

Niehues-Pröbsting 1988; Billerbeck 1991; Goulet-Cazé/Goulet 1993; Döring 1998; Branham/Goulet-Couzé 1996; Overwien 2005 jeweils mit weiterführender Lit.

**11** Der früheste Beleg für eine Bezeichnung des Diogenes als κύνων ist Aristot. *Rhet.* 3, 19 (1411a, 24 f.). Die 412/403 bis 324/321 v. Chr. angegebene Lebensspanne lässt sich auf Basis der Quellen nicht verifizieren.

**12** Vgl. Schepens 2007, 335–361; Mejer 2007, 436–438. Zu Recht verweist auch Largier 1997, 5 auf die „Literarisierung des Lebens [scil. des Diogenes], in der gewissermaßen die Rezeptionsformen und die Wirkungsgeschichte immer schon vorweggenommen werden“. Vgl. zur Diskussion Niehues-Pröbsting 1988, 28–33.

**13** In der Schilderung des Diogenes Laertios fungiert das theoretisch-philosophische Gerüst des Platon als Gegenentwurf zu Diogenes, wie an den Streitgesprächen erkennbar wird: z. B. Diog. Laert. 6,24. 26. 58. Vgl. auch Billerbeck 1991, 11 f.

**14** Diog. Laert. 6,20–81.

**15** Diog. Laert. 6,23, übers. Apelt 1990.

**16** Vgl. Overwien 2005, 243. 437–446; Mejer 1978, 10 f.; von Fritz 1926, 1–10. 39 f.

**17** [...] *dolia nudi | non ardent Cynici; si fregeris, altera fiet | cras domus aut*

Vorratsgefäß als Wohnstätte fanden v. a. seine Verbindung mit Hunden und seine Suche nach einem Menschen mit einer Lampe am hellichten Tage als Besonderheiten seines βίος bereits in der Antike Niederschlag in der literarischen Rezeption.<sup>18</sup> Die Elemente *pithos*, aber auch Ranzen und Stock sowie der Hund als Attributtier, der auf die Bezeichnung des Diogenes als κύων zurückzuführen ist,<sup>19</sup> bilden Konstanten. Sie waren fest mit der Figur des Diogenes verbunden und gehörten ebenso wie die zahlreichen Aussprüche zum festen Repertoire an Ausdrucksformen für dessen vollkommen der Norm entgegenstehenden Lebenswandel. Es ist daher kaum verwunderlich, dass in der literarisch überlieferten Inschrift von Grab und Ehrenstatue des Diogenes die Bedürfnislosigkeit das Merkmal darstellt, das als erinnerungswürdig erachtet wird:

„Selbst ein ehernes Bild zersetzen die Zeiten, doch deinem  
Ruhme Diogenes, gräbt niemals ein Äon das Grab.  
Du zeigtest den Menschen die Formen genügsamen Daseins  
und den gemächlichsten Pfad über des Lebens Gefild“  
(Übers. Beckby).<sup>20</sup>

Stellt man dieser Überlieferung die bildlichen Quellen zur Seite, so lassen sich zwei Darstellungsformen greifen, die in der Schilderung der Bedürfnislosigkeit und Unkonventionalität der Lebensweise des Kynikers Schnittmengen mit den literarisch überlieferten Vorstellungen aufweisen und deren Akzentuierungen im folgenden skizziert seien.

#### BILDICHE ÜBERLIEFERUNG I: DIOGENES ALS *NUDUS CYNICUS*

Seit der Beschreibung Johann Joachim Winckelmanns<sup>21</sup> hat sich für einen statuarischen Typus, der einen nackten, auf einen Stock gestützten, zugleich aber wohlgenährten Greis in Schrittstellung zeigt, die Benennung

---

*eadem plumbo commissa manebit.* Iuv. *Sat.* 14,308–310, Übers. Adamietz 1993.  
Vgl. allg. zu literarischen Quellen der Kaiserzeit: Hammerstaedt 1993.

**18** Zusammenstellung der wichtigsten Quellen: RE V 1 (1903) Sp. 765–773, insbes. Sp. 766 s. v. Diogenes (Natorp).

**19** Vgl. Döring 1998, 280.

**20** Anth. Gr. XVI Nr. 334 (= Diog. Laert. 6,78). Der hinsichtlich der Aufstellung von Statuen in der Regel gut informierte Pausanias (2, 2, 4) berichtet von der Existenz eines Grabes des Diogenes.

**21** Winckelmann 1767 [2011], 228 [472 f.] Nr. 172 f.



**1** Gipsabguss der stark ergänzten Statuette des Diogenes in der Villa Albani Inv. 942; Bonn, Akademisches Kunstmuseum Inv. 174

als Diogenes behauptet (Abb. 1).<sup>22</sup> Das Vorbild dieser in nur wenigen Repliken überlieferten Fassung ist in die Zeit des Hellenismus – zuletzt

---

**22** Vgl. Richter 1965, II 181–184 Abb. 1057–1060. 1064. 1065; Bol 1989, 180–184 (L. Giuliani); von den Hoff 1994, 129–135 mit Replikenrezension.





**2** Statuette des Diogenes, als Fischer umgebildet,  
3. Jh. n. Chr.; Afyon, Archäologisches Museum Inv. 2185

---

Die Überlieferungslage erschwert ein Urteil über diesen Statuentypus. Neben den stark ergänzten Statuetten in der Villa Albani (von den Hoff 1994, 130 Nr. 1a) und in New York (von den Hoff 1994, 129 f. Nr. 1b), die wahrscheinlich einst zur selben Kopie gehörten, sind vom Körper nur eine Plinthe mit Unterschenkeln in Rom (von den Hoff 1994, 130 Nr. 2) und die Umbildung in Afyon (von den Hoff 1994, 130 Nr. 4) erhalten. Vorsichtig hinsichtlich der Benennung Bayer 1983, 38 f.

an das Ende des 3. Jhs. v. Chr. – datiert worden.<sup>23</sup> Die Benennung der rundplastischen Konzeption als Diogenes beruht auf der unkonventionellen Ikonographie mit einer Kombination aus Nacktheit des Körpers und würdiger Greisenhaftigkeit des Kopfes, welche negative Merkmale ausblendet.<sup>24</sup> In Verbindung mit den Attributen Stab, Hund oder bei einer Replik auch Ranzen, die auf die Darstellung eines kynischen Philosophen verweisen,<sup>25</sup> kann die Benennung als Diogenes Plausibilität beanspruchen, ohne sich mit letzter Sicherheit beweisen zu lassen.<sup>26</sup> Im vorliegenden Zusammenhang ist die Problematik der Benennung jedoch sekundär, wichtiger ist die Beobachtung, dass die Semantik dieser Konzeption fragil war. Dies zeigt ein Blick auf die Wiederholung der Statuette in Afyon aus dem 3. Jh. n. Chr. (Abb. 2). Diese ist ohne Zweifel typologisch vom gleichen Vorbild wie die Diogenesstatuette (Abb. 1)<sup>27</sup> abhängig, doch weicht die Kopie in wichtigen Details so weit ab, dass der ursprüngliche Statuentypus inhaltlich neu kontextualisiert wurde. In der Rezeption des Figurentypus in Afyon fanden die für den Kyniker charakteristischen ikonographischen Zusätze – Hund, Ranzen oder Stock –, welche die Lesart der Figur wesentlich steuern konnten und im Falle der übrigen Statuetten überliefert sind, keine Verwendung. An ihre Stelle trat in der linken Hand ein Korb und nach den erhaltenen Resten in der anderen Hand eine Angel. Die Haltung der Arme und v. a. das Attribut des Korbes in der linken Hand sind charakteristisch für Darstellungen von Fischern.<sup>28</sup> Dies steht in einem deutlichen Kontrast zur geschilderten Körperlichkeit und den Gesichtszügen, die den Dargestellten nicht abwerten und sich nicht mit Fischerdarstellungen vereinen lassen.<sup>29</sup> Die bereits im hellenistischen Entwurf unkonventionelle Ikonographie ermöglichte in den Wiederholungen die Kombination vermeintlich ikonographisch widersprüchlicher Komponenten, die sich auch abseits von Lesarten der

**23** Vgl. Bayer 1983, 38. 41; von den Hoff 1994, 132 f.

**24** Vgl. Bol 1989, 182 (L. Giuliani).

**25** Einzelne Belege bei Lang 2012, 23 Anm. 102 (Ranzen); 66 f. Anm. 626 (Kyniker und Hunde).

**26** Bol 1989, 182 (L. Giuliani). Ausführlich zu den Indizien der Benennung von den Hoff 1994, 131 f.

**27** Vgl. ebd., 131.

**28** Vgl. Laubscher 1982, Taf. 1. 10; Bayer 1983, 38 f. 183. von den Hoff 1994, 131 weist zurecht darauf hin, dass die Bewegung der Schulter dem gesenkten Arm nicht angepasst wurde.

**29** Vgl. Bol 1989, 182 (L. Giuliani).

Darstellung als Kyniker bewegen konnten.<sup>30</sup> Im Gegensatz dazu sollte sich der zweite Entwurf als beständiger erweisen.



**3** Öllampe mit Darstellung des Diogenes im *pithos*, oben die Beischrift DIOGENE[S] in lateinischen Buchstaben, 1. Jh. n. Chr.; London, British Museum Inv. 1814.7-4.174

#### BILDICHE ÜBERLIEFERUNG II: *DIOGENES IM PITHOS*

Beispiele des zweiten Bildentwurfs sind nicht in der Rundplastik, dafür jedoch in zahlreichen anderen Gattungen antiken Kunstschaffens überliefert. Im Gegensatz zu den rundplastischen Beispielen lassen diese Darstellungen, die den Kyniker in oder vor seinem Vorratsgefäß zeigen, keinen Zweifel an der Benennung zu, da die Figur im *pithos* auf dem Spiegel einer

---

**30** von den Hoff 1994, 131 bezieht die Darstellung auf eine Anekdote, in der Diogenes sich mit einem Fischer vergleicht (Lukian. *vitarum auctio* 11). Bei dieser Lesart bliebe die Identifizierung als Diogenes bestehen, der Fokus hätte sich gegenüber den anderen Darstellungen mit den charakteristischen Kyniker-Attributen jedoch auch in diesem Fall deutlich verschoben.

Öllampe in London (Abb. 3) inschriftlich benannt ist.<sup>31</sup> Die bildlichen Zeugnisse setzen jedoch bereits weit vor der Entstehung der Öllampe ein, die in das 1. Jh. n. Chr. zu datieren ist. Bereits ab der Mitte des 1. Jhs. v. Chr. lässt sich die Bildformel *Diogenes im pithos* auf römischen Ringsteinen nachweisen, welche damit die frühesten Belege für eine bildliche Umsetzung dieser Vorstellung eines bedürfnislosen Lebens sind. Daher sollen wesentliche Charakteristika des in zwei Varianten überlieferten Entwurfs am Beispiel dieser Gattung dargelegt werden. Stellvertretend für die erste Variante sind zwei Ringsteine in München, in welcher der Kyniker allein mit seinem *pithos* erscheint. Auf einem Chalzedon (Abb. 4) liegt Diogenes in seinem *pithos* und hält eine Buchrolle,<sup>32</sup> auf einem Karneol (Abb. 5) sitzt er vor seiner Behausung und hält eine Öllampe in der erhobenen Rechten.<sup>33</sup> Das zeitliche Spektrum der Beispiele erstreckt sich vom 1. Jh. v. Chr. bis zum 2. Jh. n. Chr.<sup>34</sup> In der zweiten Variante ist das Grundschema um eine zusätzliche Person erweitert. Ein Karneol in Kopenhagen (Abb. 6) zeigt vor dem *pithos* einen sitzenden Denker, der eine Buchrolle in den Händen hält.<sup>35</sup> Diogenes selbst hat einen Arm auf einen Stab gestützt, vor dem *pithos* liegt zudem der bereits von den rundplastischen Beispielen bekannte Hund. Durch den Gesprächspartner des Diogenes konnte sich ein Betrachter an die vielen Auseinandersetzungen des Kynikers mit anderen Philosophen erinnern fühlen. Im Gegensatz zu den in diversen Anekdoten überlieferten verbalen Gefechten, die häufig einen polemischen Charakter besaßen, erweckt die Szene auf dem Ringstein den Eindruck einer kultiviert-zurückhaltenden Kommunikation der Beteiligten, so dass kein unmittelbarer Bezug zur literarischen Überlieferung vorliegt. Im Bild wird eher der Eindruck eines fiktiven (Lehr?)gesprächs<sup>36</sup> evoziert und auf einer allgemeinen Ebene die kynische Lebensweise dem verbreiteten Bild eines traditionellen Denkers gegenübergestellt.

**31** Vgl. Lang 2012, 189 Nr. V Di2 Taf. 42 Abb. 257.

**32** Ebd., 66. 150 Nr. G Di10 Farbtaf. 1,4.

**33** Ebd., 66. 150 Nr. G Di8.

**34** Weitere Vertreter dieser Variante: Ebd., 66. 150 f. Nr. G Di4. G Di8. 9. 10. 14. 15.

**35** Ebd., 66 f. 150 Nr. G Di6 Taf. 2 Abb. 12a. b.

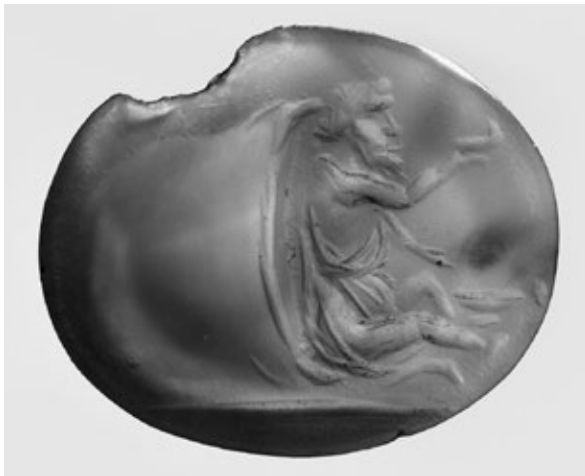
**36** Auf dessen Inhalt wird nur in einem Fall durch ein zusätzliches Bildelement verwiesen. Ein antiker Intaglio in St. Petersburg (Lang 2012, 151 Nr. G Di11 Taf. 3 Abb. 15) weist als zusätzliches Element einen Totenschädel auf, der zwischen Diogenes und dem anderen Denker liegt und auf den Inhalt des Gesprächs deuten könnte.

Der Entwurf etablierte sich in der Antike als Hauptform der ikonographischen Kennzeichnung des Diogenes. Dabei wiederholen die Darstellungen in unterschiedlicher Weise das Grundmotiv des in oder vor seinem *pithos* liegenden Kynikers. In ihrer Erzählweise sind sie mit den rundplastischen Darstellungen vergleichbar: beide verweisen auf die

NOT FOR ONLINE PUBLICATION. © RESERVED



4 Chalzedon-Intaglio mit Darstellung des lesenden Diogenes in seinem *pithos*, Mitte 1. Jh. v. Chr.; München, Staatl. Münzsammlung Inv. A. 961



5 Karneol-Intaglio mit Darstellung des Diogenes, der eine Lampe hält und neben einer Trinkschale vor seinem *pithos* sitzt, 2. Jh. n. Chr.; München, Staatl. Münzsammlung Inv. A. 2199



6 Karneol-Intaglio mit Darstellung des Diogenes in seinem *pithos*; vor ihm ein bärtiger Denker mit Buchrolle, Mitte 1. Jh. v. Chr.; Kopenhagen, Thorvaldsens Museum Inv. 977

Bedürfnislosigkeit und Unkonventionalität der Lebensweise des Kynikers. Daher läge es zunächst nahe, auch für das Bildmotiv des Philosophen im *pithos* einen Entstehungszeitraum um die Wende vom 3. zum 2. Jh. v. Chr. zu postulieren. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass die Anekdoten um den Kyniker im Zusammenhang mit dem zunehmenden Interesse an griechischer Philosophie ab dem Ende des 2. Jhs. v. Chr. in Rom verbreitet wurden und die Thematik erst in diesem Kontext ihre bildliche Formulierung erfuhr.<sup>37</sup> Dafür spricht auch die Kombination mit dem sitzenden Denker, einem Figurentypus, der ab dem späten 2. Jh. v. Chr. ebenfalls über die Gattung der Ringsteine Einzug in den römischen Alltag hielt.<sup>38</sup> Eine Abhängigkeit von einer einzigen, als verbindlich erachteten Vorlage lassen

37 Vgl. zu diesen Vorgängen: Gruen 1984, 13–53; Rawson 1985, 19–37; Scholz 2011 *passim*.

38 Vgl. Lang 2012, 81–85.

die erhaltenen Zeugnisse nicht erkennen.<sup>39</sup> Die einzelnen Bildelemente konnten vielmehr in additiven Verfahren kombiniert werden, so dass sich eine große Variationsbreite an Rezeptionsformen entwickelte.

## II DIE REZEPTION DES BILDENTWURFS *DIOGENES IM PITHOS*

Der Entwurf des Diogenes im Vorratsgefäß wurde in den unterschiedlichsten Gattungen antiken Kunstschaffens rezipiert. Der besondere Erfolg des Bildtypus beruht auf der biographischen Konzeption, da die Geschichten über Diogenes in der Antike zum βίος und damit zur Konstruktion der Figur dieses Philosophen gehörten. Im Kern blieben die Darstellungen bis in die späte Kaiserzeit weitgehend in ihrer ikonographischen Form konstant. Ihr inhaltlicher Fokus konnte jedoch verschiedene Nuancierungen erhalten, die zum einen auf die immer neuen Rekombinationen des Grundmotivs in Verbindung mit erläuternden Bildelementen, zum anderen auf die unterschiedlichen Kontexte der Rezeption zurückzuführen sind. Dies soll im folgenden anhand ausgewählter Beispiele skizziert werden.

In das unmittelbare Umfeld ihres Trägers gehören die Ringsteine (Abb. 4–6), da sie eng mit der Person verbunden waren, die das Bild am Finger trug.<sup>40</sup> Durch diese Verbindung waren die Bildträger in hohem Maße kontextvariabel und nicht auf eine Rezeptionssituation festgelegt. So konnten sie über Abdrücke, etwa durch die Siegelung von Dokumenten, Verbreitung finden. Der Charakter der Wahrnehmung blieb jedoch aufgrund der geringen Größe der Ringsteine stets vergleichsweise intim: Möglicherweise fungierten sie zur Vergegenwärtigung eines bewundernswerten *exemplum* für ein anspruchsloses Leben und moralische Integrität. Dessen propagierte Vorbildhaftigkeit war jedoch eher akademischer Natur und stand nicht zwingend in direkter Verbindung mit der gelebten sozialen Praxis. Auffallend an diesen Beispielen ist, dass durch die Kombination aus dem vergleichsweise teuren Objekt – dem Ringstein – und dem Inhalt – der Bedürfnislosigkeit des Diogenes – Material und bildliche Bedeutung in einem Spannungsverhältnis standen.

<sup>39</sup> Ein Anhaltspunkt, die Darstellungen auf ein hellenistisches Gemälde zurückzuführen, liegt nicht vor. Lediglich bei Philostr. *epist.* 18 [22] deutet das Verb γράφουσιν im Zusammenhang mit der Erwähnung eines barfüßigen Diogenes darauf hin, dass sie sich auf ein gemaltes Bild bezieht.

<sup>40</sup> Vgl. dazu Lang 2012, 107–109.

In das Umfeld des römischen Wohnens und sozialer Praktiken im häuslichen Kontext gehören zwei Darstellungen auf Öllampen in London, die bereits in das 1. Jh. n. Chr. datieren.<sup>41</sup> Auf diesen entsteigt der Philosoph gerade seinem *pithos* und hat die rechte Hand auf einen Stock gestützt; die lateinische Beischrift *DIOGENE[S]* (Abb. 3) fungiert dabei als Paratext, dem erläuternde Funktion zuzusprechen ist.<sup>42</sup> Solche Öllampen waren das wichtigste Beleuchtungsgerät, das in den verschiedensten Kontexten, aber v. a. im häuslichen Bereich Verwendung fand. Auch wenn das Bild selbst keine nähere Spezifizierung bietet, konnte es ein Betrachter inhaltlich ergänzen, indem er eine Verbindung zu einer weitbekannten Anekdote herstellte. So berichtet Diogenes Laertios über den Kyniker: „Er zündete bei Tage in Licht an und sagte: ‚Ich suche einen Menschen.‘“<sup>43</sup> Durch die Präsenz des Bildes im Kontext des spezifischen Bildträgers Lampe konnte das bildtragende Objekt das Bild selbst um eine semantische Nuance erweitern.<sup>44</sup>

Im Gegensatz zu den Ringsteinen und den Öllampen, die einen haptischen Zugang zum Bildträger erforderten, sind die folgenden Zeugnisse auf Ansicht gearbeitet. Ebenfalls in den häuslichen Kontext gehören Schmuckreliefs, wie das bekannte Relief in der Villa Albani, das kurz nach der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. entstand. Heute zeigt es in einer falschen Ergänzung Diogenes und Alexander, in einer Zeichnung von Pier Leone Ghezzi ist dagegen der originale Erhaltungszustand wiedergegeben (Abb. 7). Ursprünglich dürfte sich in der rechten Bildhälfte ein sitzender Denker befunden haben.<sup>45</sup> Das Relief zeichnet sich insbesondere durch eine Fülle narrativer Elemente aus. Der Baum oder die Mauer vor einem

<sup>41</sup> Ebd., 119 f. 189 Nr. V Di. 2.

<sup>42</sup> Grundlage für diese Annahme ist eine Text-Bild-Hierarchie, die in diesem Falle gegeben scheint. Vgl. zur Text-Bild-Hierarchisierung: Mersch 2002, 296 f.

<sup>43</sup> Diog. Laert 6,41, übers. Apelt 1990.

<sup>44</sup> Folgt man dieser Lesart der Bild-Objekt-Semantik wäre der Kyniker mit einem Licht auf der Suche nach einem Menschen bereits für die Antike bildlich belegt. Anders – allerdings auch ohne Kenntnis der hier aufgeführten Beispiele – Schmitt 1993, 183; Largier 1997, 21, nach denen die *quaero hominem* Thematik erst in der Neuzeit aufkommt.

<sup>45</sup> Darauf deutet u. a. die erhaltene Hand in der rechten Bildhälfte. So bereits überzeugend bei Bol 1992, 119 f. (R. Neudecker). Wie ein solcher Figurentypus ausgesehen haben könnte, vermag ein Ringsteinbild in Wien zu veranschaulichen. Vgl. Lang 2012, 174 Nr. G Typ C13 Taf. 24 Abb. 191.





7 Relief mit Diogenes in Rom, Villa Albani Inv. 161, Zeichnung im Codex Ottobonianus Latinus 3109, fol. 113; Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana

Heiligtum sind aus bukolischen Kontexten übernommen und können mit der Vorstellung verbunden werden, dass der Kyniker an „öffentlichen Plätzen und heiligen Orten“ wirkte.<sup>46</sup> Auffällig ist auch die Flickung am *pithos*, die wohl auf die Episode hindeutet, in welcher der *pithos* des

<sup>46</sup> Dion Chrys. 4,13.

Diogenes zerschlagen worden war.<sup>47</sup> In einem privaten Kontext aufgestellt oder eingemauert bot das Relief den Betrachtern Ansatzpunkte, ihr Wissen um Episoden aus dem Leben des Diogenes etwa anhand von Details wie der Flickung des *pithos* auszubreiten und das bildlich umgesetzte Zwiegespräch der Denker auf dem Relief so inhaltlich zu füllen.

In einer vollkommen anderen Weise wird der Kyniker dagegen im letzten Beispiel aus dem Bereich des römischen Wohnens auf einem Mosaik in Köln (Abb. 8) kontextualisiert, das bereits in das 3. Jh. n. Chr.



8 Mittleres *emblema* des Philosophenmosaiks in Köln mit Darstellung des Diogenes in seinem *pithos*, 3. Jh. n. Chr.; Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv. M 1

<sup>47</sup> Hier Anm. 17.

gehört.<sup>48</sup> Eingefügt in eine Komposition mit weiteren Denkerporträts, erscheint der Philosoph in einem sechseckigen Feld mit Beischrift.<sup>49</sup> Trotz dieser Eindeutigkeit hat man auf die Angabe des *pithos*, dessen Konturen am Rand erkennbar sind und aus dem Diogenes herausblickt, nicht verzichtet. Auch wenn der Fokus auf dem Porträt liegt, bleibt der *pithos* ein entscheidendes Element. Verglichen mit dem Relief (Abb. 7) wird der Kyniker hier in anderer Weise akzentuiert. Durch die Kombination mit den Bildnissen weiterer Denker tritt er als Einzelperson zurück, hat aber zugleich Eingang in den Kreis der Vordenker griechischer Zeit gefunden. So ist er umgeben von zentralen Repräsentanten griechischer Bildung, Philosophen wie Sokrates, Dichtern wie Sophokles und Vertretern der Sieben Weisen wie Kleobulos von Lindos. Der genaue architektonische Kontext, aus dem das Mosaik stammt und in dem es einst als Bildschmuck wirkte, ist nicht exakt zu rekonstruieren.<sup>50</sup> Als Raum ist ein *oecus* oder *triclinium* zu vermuten, Raumformen, in denen *convivia* stattfanden. Im Zusammenhang mit diesen zentralen Ereignissen im sozialen Leben der Römer ist auch das Ensemble zu verstehen: Diogenes war Teil des umfassenden Kosmos griechischer Bildung, der im Mosaik entfaltet wurde, und besaß durch seine Ausrichtung zum Eingang des Raums eine herausgehobene Stellung.<sup>51</sup> Als einzige Person ist er neben der Beischrift auch durch das biographische Element des *pithos* gekennzeichnet, das in diesem Fall im Bild nicht ausformuliert, sondern nur angedeutet wurde.

Neben dem persönlichen Umfeld und dem Kontext des Hauses lässt sich für die Darstellung des *Diogenes im pithos* als dritter Kontext der sepulkrale Bereich belegen. Auf einem Aufsatz vom Grabaltar des P. Egnatius Nicephorus in Rom (Abb. 9),<sup>52</sup> der in das 1. Jh. n. Chr. datiert,

<sup>48</sup> Vgl. Hellenkemper-Salies 1984, 91–95 mit Datierung in das 2. Drittel des 3. Jhs. n. Chr.; eine spätere Datierung vertreten Parlasca 1959, 80–82 Taf. 80–82; Danguillier 2001, 264 Nr. 12.

<sup>49</sup> Bei der Beurteilung ist zu berücksichtigen, dass es im zweiten Weltkrieg stark zerstört und anschließend zusammengesetzt wurde, doch lassen sich Teile des Diogenesbildnisses sicher zum antiken Bestand zählen.

<sup>50</sup> Vgl. Parlasca 1959, 80.

<sup>51</sup> Die westliche Eingangssituation ist eindeutig, da sich auf dieser Seite der mit einem weiteren Mosaik verzierte Eingang erhalten hat. Weniger eindeutig ist der Befund an der gegenüberliegenden Seite, da dort der Abschluss nicht erhalten ist. Es bleibt daher unklar, ob Diogenes das Mittelmotiv des Mosaiks bildete. Vgl. Naumann-Steckner 1989, 22 f.

<sup>52</sup> Deckel: Rom, Slg. Deutsches Archäologisches Institut. Der Grabaltar selbst befindet sich in Detroit, die Zusammengehörigkeit von Deckel und



9 Aufsatz des Grabaltars für P. Egnatius Nicephorus mit Diogenes im *pithos* vor einer Tempelarchitektur, 1. Jh. n. Chr.; Rom, Deutsches Archäologisches Institut

ist das Motiv des *Diogenes im pithos* um einen Hund und das Element einer Tempelarchitektur im Hintergrund erweitert. Letzteres könnte ähnlich dem Relief in der Villa Albani (Abb. 7) allgemein auf ein Heiligtum oder spezieller auf das Metroon verweisen, vor dem sich der *pithos* nach Auskunft der Quellen befand.<sup>53</sup> Der Totenschädel vor dem Kyniker kann als Hinweis auf den Inhalt seines Gedankengangs verstanden werden, der auf Leben und Vergänglichkeit und damit auf ein zentrales philosophisches Thema zielt.<sup>54</sup> Durch diese Elemente bot die Darstellung Möglichkeiten, die Andeutungen im Bild in verschiedene Richtungen weiterzuentwickeln. Eine Reduzierung der Bildelemente ist dagegen auf einem Musensarkophag des 2. Jhs. n. Chr. in Malibu überliefert. Dessen linke Nebenseite zeigt den Kyniker im Mantel mit nacktem Oberkörper, auf den Stock gestützt und mit einer Buchrolle in der Linken (Abb. 10).<sup>55</sup>

---

Altar ist aber durch eine Zeichnung im *Codex Coburgensis* eindeutig nachgewiesen. Vgl. Neudecker/Cecere 1997, 87–89 (A. Alexandridis) mit älterer Literatur.

**53** Vgl. überzeugend Neudecker/Cecere 1997, 88 (A. Alexandridis).

**54** Vgl. den ähnlichen Ringstein in St. Petersburg: Lang 2012, 66. 151 Nr. G Di12 Taf. 3 Abb. 16 und allg. zur Deutung von Totenschädeln im Kontext von Denkerdarstellungen ebd. 94 f. m. Nachweisen.

**55** Vgl. Ewald 1999, 136 Nr. A 2 Taf. 2–3 mit weiterer Literatur.



**10** Nebenseite eines Musensarkophags mit Diogenes, der auf seinen Stock gestützt und mit einer Buchrolle in der Hand in seinem *pithos* steht, 2. Jh. n. Chr.; Malibu, J. P. Getty Museum Inv. 81.AA.48

Auf dem *pithos* liegt sein Begleittier, der Hund, und vor der Öffnung der Bettelranzen. Darstellungen des Diogenes finden sich in der umfangreichen Gruppe der kaiserzeitlichen Sepulkralkunst bisher nur auf den beiden genannten Beispielen. Der Inhalt der Darstellungen kann daher als Wunsch verstanden werden, der *memoria* der Verstorbenen in Form eines moralisch integren, anspruchslosen Lebens Ausdruck zu verleihen oder ein Interesse an philosophischen Inhalten in einer popularisierten, pragmatischen Form zu bekunden.<sup>56</sup> Für solche Lesarten stellte *Diogenes im pithos* als Vorbild der kynischen Popularphilosophie der Kaiserzeit ein geeignetes *exemplum* dar.

Die Rezeption des Motivs auf persönlichen Gegenständen, in der Ausstattung von Häusern oder in der Sepulkralkunst macht deutlich, dass die Bildformel *Diogenes im pithos* in verschiedenen Situationen des alltäglichen Lebens sinnlich erfahrbar war. Die Formkonstanz beschränkt sich

<sup>56</sup> Dies konnte im Falle des Grabaltars in Form des Nachdenkens über den Tod erfolgen (s. dazu o. Anm. 54), oder allgemeiner mit einem Fokus auf der pragmatischen, gelebten Seite von Philosophie. Vgl. Döring 1979, 131.

in diesem Zusammenhang auf die Konstruktion einer „biographischen Individualität.“<sup>57</sup> Das für alle Darstellungen gemeinsam gültige Formmerkmal ist die Kombination aus bärtiger Person im Philosophenmantel mit dem Vorratsgefäß. Hinzu treten regelmäßig wiederkehrende Attribute, wie Stock, Hund (Abb. 6) und Ranzen (Abb. 10), die in verschiedenen Bildern neu komponiert werden konnten. So wird ein Gespräch mit anderen Gelehrten in den Kontext eines öffentlichen Platzes oder Heiligtums (Abb. 7. 9) verlegt, bei anderen Zeugnissen boten Attribute wie die Trinkschale (Abb. 5)<sup>58</sup> Möglichkeiten der Anbindung vorhandenen Wissens. Sogar die Buchrollen auf einigen Objekten (Abb. 4. 10) konnten abseits ihrer Verwendung als Merkmal von Gelehrsamkeit<sup>59</sup> einen Betrachter auch zum Widerspruch auffordern, da sich Diogenes vielfach dem akademischen Gelehrtenwissen widersetzte und seine Philosophie immer an die Lebenspraxis band. Mitunter konnte die materielle Beschaffenheit der Bildträger selbst die inhaltliche Dimension des Bildes ergänzen, wie bei den Öllampen (Abb. 3), oder zu dieser im Kontrast stehen, wie an den Ringsteinen (Abb. 4–6) deutlich wurde.

### III DER ΒΙΟΣ DES ΔΙΟΓΕΝΕΣ ZWISCHEN TEXTEN UND BILDERN - AUSBILDUNG EINES ΤΟΠΟΣ

In den betrachteten Darstellungen werden Charakteristika kynischer Lebensweise bildlich formuliert, in ihnen kulminieren Vorstellungen, die sich in vergleichbarer Weise, jedoch weniger verdichtet in den literarischen Nachrichten finden. In einigen Bereichen ergeben sich hinsichtlich der Figur des Diogenes Übereinstimmungen zwischen den in Texten und Bildern überlieferten Vorstellungen: so stellen das Leben im *pithos* sowie die Attribute Stock, Ranzen und Hund Konstanten dar.<sup>60</sup> In einer Hinsicht unterscheiden sich Bilder und Texte jedoch deutlich. Die Darstellungen sind nie auf konkrete Szenen zu beziehen, wie sie in den schriftlichen

<sup>57</sup> Largier 1997, 70. Er weist zu Recht darauf hin, dass die Historizität des Diogenes in diesem Prozess gleichzeitig vorausgesetzt und konstruiert wird.

<sup>58</sup> Zur Trinkschale ist die Episode überliefert, dass Diogenes sie wegwarf, als er ein Kind mit den bloßen Händen trinken sah: Sen. *epist.* 90; Diog. Laert. 6, 37. Ein eigener Bildtypus ist für diese Episode seit der Neuzeit nachweisbar: Schmitt 1993, 275–283.

<sup>59</sup> Vgl. dazu Lang 2012, 23 Anm. 101; 81 Anm. 776 mit Verweisen.

<sup>60</sup> Vgl. dazu ebd., 68 mit Nachweisen.

Quellen in Form von Begegnungen mit Athener Bürgern, Denkern wie Platon oder Mächtigen wie Alexander ausführlich geschildert werden.<sup>61</sup> In all diesen Episoden wird Diogenes in seiner freiwilligen Armut und seiner Distanz zur Gesellschaft als radikal unkonventionell aber v. a. im konkreten Handeln als ethisch-moralisch vorbildlich und damit als Urbild kynischer Philosophie geschildert, deren Inhalt begrifflich nur schwer exakt zu konturieren ist.<sup>62</sup> Die in den Aussprüchen und Episoden geschilderten Motive wurden immer wieder in neue sprachliche Strukturen überführt und etwa durch Austausch des Gegenübers des Diogenes aktualisiert.<sup>63</sup> Solche Aktualisierungen erfuhren jedoch keine Übernahme in die antiken Bilder. In ihnen ist die literarisch ausführlicher geschilderte Charakterisierung des Kynikers auf seine spezifische Lebensform reduziert, deren Singularität in besonderer Weise betont wird. Sie setzen in einigen Fällen gezielte Anreize für Assoziationen, so dass sich an die nur in begrenztem Umfang narrativen Bilder Erzählungen anlagern konnten. Eine semantische Festlegung oblag den Rezipienten. Eindeutigkeit gewannen die Bilder also nur für den Moment der konkreten Rezeptionssituation, in der ein Betrachter seine Kenntnisse vom Leben des Kynikers an die bildliche Darstellung herantrug und sie dadurch in immer neue Sinnzusammenhänge stellen konnte. Der vermeintliche Widerspruch zwischen der Erzählfreude der literarischen Nachrichten und den häufig in ihrer Bildsprache reduzierten Darstellungen löst sich vor dem Hintergrund auf, dass die Figur des Diogenes als Archetypus einer kynischen Lebensweise im Zusammenspiel gleichwertiger illustrativer und narrativer Komponenten ausgeformt wurde. Da die Aussprüche des Diogenes nicht von seinem Lebenswandel zu trennen sind,<sup>64</sup> vermochte umgekehrt der in den Bildern veranschaulichte Lebenswandel jederzeit die Erzählungen und die dem Kyniker zugeschriebenen Aussprüche zu evozieren.<sup>65</sup> Im Wechsel bildlicher Rekomposition und bekannter Erzählungen wird die Bildformel immer wieder neu an

---

**61** Dies gilt nicht für die expliziteren bildlichen Schilderungen der Neuzeit. Doch ist auch für diese zu bemerken, dass ihr Darstellungsspektrum geringer war als die Aspekte der Figur, die von den Gelehrten der frühen Neuzeit diskutiert wurden. Vgl. Schmitt 1993, 318.

**62** Vgl. Largier 1997, 2.

**63** Vgl. dazu umfassend Overwien 2005.

**64** Vgl. Largier 1997, 5. 8.

**65** Von diesen hat sich zumindest ein Ausschnitt in den literarischen Quellen erhalten. Vgl. Niehues-Pröbsting 1988, 37.

Kontexte angepasst.<sup>66</sup> Die in den literarischen Quellen überlieferten erzählerischen Elemente konnten somit situationsbedingt neu komponiert werden und bildeten Ausgangspunkte für Assoziationsketten, die ihrerseits die Geschichten um Diogenes präsent hielten.

Grundlage des skizzierten Prozesses waren die in der Figur des Kynikers zum Ausdruck gebrachten Vorstellungen, dessen Dasein als Gegenbild gesellschaftlicher Normen in seinem Leben im *pithos* kulminierte. Offenheit gegenüber gedanklichen Projektionen eines Betrachters und Freiheit von den formalen Zwängen eines berühmten Vorbilds begründen die genannte Offenheit gegenüber einer Fülle an Narrativen. Mitunter kam es in einer Gegenbewegung zu neuen Kompositionen, wenn tradierte Erzählungen ihrerseits bildlich formuliert wurden. Ihre Qualität als *exempla*<sup>67</sup> generieren die Bilder also nicht aus sich selbst heraus, sondern durch die an sie herangetragenen Narrative, die ihrerseits die Bildformel *Diogenes im pithos* immer wieder aktualisieren konnten. Aus der Möglichkeit, über die bildliche Darstellung auf abstrakte Sachverhalte wie Kerngedanken der kynischen Philosophie zu verweisen, die begrifflich weitaus schwerer zu fassen sind, bezieht die Bildformel ihre Attraktivität, die ihrerseits zu einer regelhaften Präsenz durch materielle Objekte führte und auf dieser Basis Kontur und Dauer gewann.

Die Figur des *Diogenes im pithos* wurde im Zusammenspiel von Bildern und Worten immer von Neuem als archetypische Form bestätigt, welche in der Antike als Vorbild aufgegriffen wurde und auch über diese hinaus in ihrem grundsätzlichen Bestand stabil blieb. Die formelhafte Bildtradition erfuhr in weiteren rhetorischen und bildlichen Ausformungen kontextuelle Veränderungen und avancierte in diesem Prozess zu einem Topos von besonderer Einprägsamkeit.<sup>68</sup> Die Aktivierung etwa

---

**66** Aufgrund der Transformationen, denen das Motiv unterlag, wurde hier dem Begriff der *Bildformel* Vorzug gegeben vor dem des *Bildzeichens*, das eine identische Wiederholung impliziert. Vgl. dazu Mersch 2002, 310 f.

**67** Diogenes als moralphilosophisches *exemplum virtutis* etwa bei Sen. *benef.* 5, 4, 3; 5, 6, 1; Sen. *epist.* 90, 14.

**68** Der topische Charakter der Bildformel in der Antike zeigt sich insbesondere an der Wiederaufnahme in verschiedenen Bildgattungen, Veränderungen des Rezeptionskontexts und seiner Stabilisierung „zwischen bildlichen und verbalen Bezugssystemen“, vgl. Ueding 2009, Sp. 707 f. Mit Pfisterer 2003, 31 f. sind solche Bildformeln als ‚visuelle topoi‘ anzusprechen, die bewusst aufgegriffen und in dynamischen Prozessen weiterentwickelt werden konnten.



als Sinnbild der Genügsamkeit in der Emblematik der frühen Neuzeit<sup>69</sup> bis zur Aktualisierung als Protagonist einer Auseinandersetzung zwischen Geist und Macht<sup>70</sup> lässt sich bis in die heutige Zeit verfolgen. Die Adaption als Thema in der modernen japanischen Malerei (Taf. 4), die den Ausgangspunkt der vorgelegten Gedanken bildete, bietet in diesem Zusammenhang nur eine Möglichkeit in einem breiten Spektrum bildlicher Ausformungen.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

- Adamietz 1993** Juvenal. Satiren. Lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Joachim Adamietz, Sammlung Tusculum. München 1993.
- Apelt 1990** Apelt, Otto: Diogenes Laertios. Leben und Meinungen berühmter Philosophen. Hamburg 1990.
- Bayer 1983** Bayer, Eva: Fischerbilder in der hellenistischen Plastik. Bonn 1983.
- Billerbeck 1991** Billerbeck, Margarethe (Hrsg.): Die Kyniker in der modernen Forschung. Aufsätze mit Einführung und Bibliographie. Amsterdam 1991.
- Bol 1989** Bol, Peter Cornelis (Hrsg.): Villa Albani. Katalog der Antiken Bildwerke I. Berlin 1989.
- Bol 1992** Bol, Peter Cornelis (Hrsg.): Villa Albani. Katalog der Antiken Bildwerke III. Berlin 1992.
- Branham/Goulet-Cazé 1996** Branham, Robert Bracht / Goulet-Cazé, Marie-Odile (Hrsg.): The Cynics. The Cynic Movement and its Legacy. Berkeley 1996.
- Danguillier 2001** Danguillier, Claudia: Typologische Untersuchungen zur Dichter- und Denkerikonographie in römischen Darstellungen von der mittleren Kaiserzeit bis in die Spätantike. Oxford 2001.

---

**69** Vgl. zur Verwendung in der Emblematik und Malerei des 16. Jhs. Schmitt 1993, 67–78.

**70** Diese fand in der nachantiken Ergänzung des Diogenesreliefs in der Villa Albani als Diogenes und Alexander Ausdruck. Vor dem Hintergrund der Kenntnis der Episode (s. zu den Quellen hier Anm. 5) und dem Wunsch nach einer bildlichen Umsetzung derselben wurde das Bild über die Ergänzung konkretisiert. Ein aktualisiertes Diogenesbild liegt einem Teil der Interpretationen von antiken Denkmälern zugrunde, wie etwa der Deutung des Grabaltars (Abb. 9) als Zeichen anti-kaiserlicher Opposition durch Wrede 1987, 389 f. Diese ist durch die Vorstellung des Diogenes als Symbolfigur der Ablehnung gegenüber der Macht der Herrschenden geprägt, die sich erst seit der Aufklärung herausbildete.

- Diderot 1961** Diderot, Denis: Philosophische Schriften, hg. von Theodor Lücke, Bd. 1. Berlin 1961.
- Diderot 1964** Diderot, Denis: Rameaus Neffe. Ein Dialog von Diderot. Aus dem Manuskript übers. und mit Anmerkungen begleitet von Goethe, hg. von Richard Münnich. Weimar 1964.
- Döring 1979** Döring, Klaus: Exemplum Socratis. Studien zur Sokratesnachwirkung in der kynisch-stoischen Popularphilosophie der frühen Kaiserzeit und im frühen Christentum. Wiesbaden 1979.
- Döring 1998** Döring, Klaus: Antisthenes, Diogenes und die Kyniker der Zeit vor Christi Geburt. In: Helmut Flashar (Hrsg.), Philosophie der Antike II 1. Basel 1998, 267–321.
- Dōshin 2011** Dōshin, Sato: Modern Japanese Art and the Meiji State. The Politics of Beauty. Los Angeles 2011.
- Dudley 1937** Dudley, Donald R.: History of Cynicism. From Diogenes to the 6th Century A.D. London 1937.
- Ewald 1999** Ewald, Björn Christian: Der Philosoph als Leitbild. Ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs. 34. Erg. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung. Mainz 1999.
- von Fritz 1926** von Fritz, Kurt: Quellenuntersuchungen zu Leben und Philosophie des Diogenes von Sinope. Leipzig 1926.
- Goulet-Cazé/Goulet 1993** Goulet-Cazé, Marie-Odile / Goulet, Richard (Hrsg.), Le cynisme ancien et ses prolongements. Actes du colloque international du CNRS, Paris 22–25 juillet 1991. Paris 1993.
- Gruen 1984** Gruen, Erich S.: The Hellenistic World and the Coming of Rome. Berkeley 1984.
- Hammerstaedt 1993** Hammerstaedt, Jürgen: Le cynisme littéraire à l'époque impériale. In: Goulet-Cazé/Goulet 1993, 399–418.
- Hellenkemper-Salies 1984** Hellenkemper-Salies, Gisela: Hofkunst in der Provinz? Zur Denkmälerüberlieferung aus der Zeit des gallischen Sonderreichs. In: Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn 184 (1984), 67–96.
- Herding 1982** Herding, Klaus: Diogenes als Bürgerheld. In: Boreas 5 (1982), 232–254.
- Herding/Reichardt 1989** Herding, Klaus / Reichardt, Rolf: Die Bildpublizistik der Französischen Revolution. Frankfurt a. M. 1989.
- Hirayama/Kobayashi 1995** Hirayama, Ikuro / Kobayashi, Tadashi (Hrsg.): Japanese Art. The Great European Collections 3. British Museum III. Tokyo 1995 [japan. m. engl. Zusammenfassung].
- von den Hoff 1994** von den Hoff, Ralf: Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus. München 1994.
- Lang 2010** Lang, Bernhard: Jesus der Hund. Leben und Lehre eines jüdischen Kynikers. München 2010.
- Lang 2012** Lang, Jörn: Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt. Wiesbaden 2012.

- Laubscher 1982** Laubscher, Hans Peter: Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik. Mainz 1982.
- Largier 1997** Largier, Niklaus: Diogenes der Kyniker. Exempel, Erzählung, Geschichte in Mittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen 1997.
- Mejer 1978** Mejer, Jørgen: Diogenes Laertius and his Hellenistic Background. Wiesbaden 1978.
- Mejer 2007** Mejer, Jørgen: Biography and Doxography. Four Crucial Questions Raised by Diogenes Laertios. In: Michael Erler und Stefan Schorn (Hrsg.), Die griechische Biographie in hellenistischer Zeit. Akten des internationalen Kongresses vom 26. – 29. Juli 2006 in Würzburg. Berlin 2007, 436–438.
- Mersch 2002** Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München 2002.
- Naumann-Steckner 1989** Naumann-Steckner, Friederike: Die unbekanntenen Weisen. Zur Deutung des „Philosophenmosaiks“ im Römisch-Germanischen Museum, Köln. In: Archäologie in Deutschland 3 (1989), 22–28.
- Nesselrath 1985** Nesselrath, Heinz-Günther: Lukians Parasitendialog. Berlin / New York 1985.
- Neudecker/Cecere 1997** Neudecker, Richard / Cecere, Maria Grazia Granino: Antike Skulpturen und Inschriften im Institutum Archaeologicum Germanicum. Wiesbaden 1997.
- Niehues-Pröbsting 1988** Niehues-Pröbsting, Heinrich: Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus. Frankfurt a. M. 1988.
- Overwien 2005** Overwien, Oliver: Die Sprüche des Diogenes in der griechischen und arabischen Überlieferung. Stuttgart 2005.
- Parlasca 1959** Parlasca, Klaus: Römische Mosaiken in Deutschland. Berlin 1959.
- Pfisterer 2003** Pfisterer, Ulrich: „Die Bilderwissenschaft ist müheelos“. Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte. In: Ulrich Pfisterer und Max Seidel (Hrsg.), Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance. Berlin/München 2003, 21–47.
- Raspe/Tassie 1791** Raspe, Rudolf Erich / Tassie, Jacques: A Descriptive Catalogue of a General Collection of Ancient and Modern Engraved Gems, Cameos as well as Intaglios Taken from the Most Celebrated Cabinets in Europe. London 1791.
- Rawson 1985** Rawson, Elizabeth: Intellectual Life in the Late Roman Republic. London 1985.
- Richter 1965** Richter, Gisela Marie Augusta: The Portraits of the Greeks I–III. London 1965.
- Schepens 2007** Schepens, Guido: Zum Verhältnis von Biographie und Geschichtsschreibung in hellenistischer Zeit. In: Michael Erler und Stefan Schorn (Hrsg.), Die griechische Biographie in hellenistischer Zeit. Akten des internationalen Kongresses vom 26. – 29. Juli 2006 in Würzburg. Berlin / New York 2007, 335–361.

- Schmitt 1993** Schmitt, Stefan: Diogenes. Studien zu seiner Ikonographie in der niederländischen Emblematik und Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1993.
- Scholz 2011** Scholz, Peter: Den Vätern folgen. Sozialisation und Erziehung der republikanischen Senatsaristokratie. Berlin 2011.
- Shōno-Sládek 2000** Shōno-Sládek, Masako: Kunst der Meiji-Zeit. Die Japan-sammlung des Forstrates Hermann Schilling im Schloss Heidecksburg. Ausstellungskatalog Heidecksburg. Magdeburg 2000.
- Ueding 2009** Ueding, Gert (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik 9. Tübingen 2009, Sp. 630–724 s. v. Topos (V. von Rosen).
- Weston 2004** Weston, Victoria: Japanese Painting and National Identity. Okakura Tenshin and His Circle. Ann Arbor 2004.
- Wieland 1770** Wieland, Christoph Martin: Sokrates mainomenos, oder, die Dialogen des Diogenes von Sinope, Leipzig 1770. In: Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe 9.1, bearb. von Hans-Peter Nowitzki. Berlin / New York 2008.
- Winckelmann 1767** Winckelmann, Johann Joachim: Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati (Rom 1767), hg. von Adolf H. Borbein und Max Kunze. Mainz 2011.
- Wrede 1987** Wrede, Henning: Monumente antikaiserlicher Opposition. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 102 (1987), 379–390.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1** Foto CoDArchLab (Arbeitsstelle für Digitale Archäologie) Universität zu Köln: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/2043037>
- 2** Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Istanbul, D-DAI-IST-64-624\_14690
- 3** Foto © Trustees of the British Museum
- 4** Foto München, Staatliche Münzsammlung
- 5. 6** Foto Melanie und Jörn Lang, Leipzig, MJL-2006.045/MJL-2008.023
- 7** Nach: Neudecker 1992, 117 Abb. 2
- 8** Foto © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba\_mf034105
- 9** Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom: D-DAI-ROM-70.1870 (Singer)
- 10** Nach: Ewald 1999, Taf. 2, 3

## TAFEL

- 4** Foto © Trustees of the British Museum

---

ANNETTA ALEXANDRIDIS

## MIMESIS ODER METAPHER?

# Aphroditekörper im römischen Frauenporträt

### VORBEMERKUNG: KOPIEN, KOPIEREN

Als eine der eklatantesten Formen kultureller Aneignung in der Antike kann das ausgiebige Kopieren und Nachahmen griechischer Kunstwerke im römischen Imperium gelten, das im späten 3. Jh. v. Chr. mit der Eroberung der griechisch besiedelten Gebiete in Italien und im Osten begann.<sup>1</sup> Die Situation bietet eine gleichsam ideale Versuchsanordnung zum Thema *Formkonstanz und Bedeutungswandel*. Abgesehen vom anfänglich stets präsenten Aspekt des Beuteguts<sup>2</sup> – das gilt insbesondere für die geraubten Objekte – waren die kopierten oder nachgeahmten Bildwerke in der Regel für einen anderen Aufstellungsort bestimmt als ihre Vorbilder und wurden in einem anderen Rahmen betrachtet.<sup>3</sup> Das veränderte oder verschob nicht nur ihre Bedeutung(en), sondern auch ihren Status grundlegend. Die Objekte waren nicht mehr nur ehemalige Kultstatuen, Ehrenbildnisse oder etwa Grabstelen bzw. Wiederholungen derselben, sondern wurden zu Kunstwerken an sich.<sup>4</sup>

---

**1** Zanker 1979; für entsprechende Befunde vgl. z. B. Landwehr 1985; Hellenkemper Salies *et al.* 1994; Kaltsas *et al.* 2012.

**2** Nach Zanker 1979, 291 sind es: „Sinnbilder römischer Macht.“

**3** z. B. Neudecker 1988, Mattusch 2005 zu Villen; Cima / La Rocca 1998, Hartswick 2004 zu Gärten; Manderscheid 1981 zu öffentlichen Bädern.

**4** Stewart 2003, 224–231 und Tanner 2006, 205–302, die die Anfänge zu Recht im Hellenismus sehen, einer Zeit erhöhter Selbsthistorisierung; vgl. auch Assmann 1992, 277–280.

Das Spektrum der Nachahmungen, das von maßstabsgetreuen Repliken bis zu Neuerfindungen im griechischen Stil und eklektischen Schöpfungen reicht,<sup>5</sup> lässt die Idee der ‚Kopie‘ in diesem Kontext anachronistisch erscheinen, geht sie doch auf ein romantisches Originalitätsideal zurück.<sup>6</sup> Wenn ich im folgenden dennoch auf ‚Kopie‘ als Begriff und Konzept bestehe, dann aus mehreren Gründen. Kopieren ist eine uralte, für künstlerisches Schaffen konstitutive Praxis.<sup>7</sup> Komplette Neuerfindungen gehörten generell nicht zum Selbstverständnis bzw. zum Vorstellungsrahmen antiker Künstler wie Betrachter.<sup>8</sup> So wurden technische Spuren des Replizierens wie Messpunkte oftmals sichtbar gelassen.<sup>9</sup> Kopisten signierten ihre Werke. Schließlich impliziert auch die Etymologie des Wortes, das auf das Lateinische *copia* – Fülle, Reichtum – zurückgeht, die Möglichkeit der Wahl und damit eine gewisse Vielfalt.<sup>10</sup> Es wäre also eher die moderne Idee von Originalität bzw. die scharfe Dichotomie zwischen *Kopie* und *Original* zu hinterfragen.<sup>11</sup>

**5** Für das breite Spektrum s. zuletzt die Beiträge in Junker/Stähli 2008.

**6** So Dieter Mersch, der im Rahmen dieser Tagung den Begriff *Variation* bevorzugt; vgl. auch Marvin 2008, 166 f. und verschiedene Beiträge in Hughes/Ranfft 1997. Manch neuerer Versuch, römische Repliken als genuin römische Schöpfungen zu etablieren, bleibt diesem Ideal verhaftet; vgl. die berechtigte Kritik von Hallett 2005b, 428 f. an Gazda 2002.

**7** Der Eigenwert der Kopien für die römische Kunst wurde seit den 1970er Jahren in Deutschland (bahnbrechend Wünsche 1972; Trillmich 1973; Zanker 1974; Bieber 1977) und mit radikalerer Haltung seit den späten 1980er Jahren bis in jüngste Zeit v. a. in den USA herausgearbeitet. Mittlerweile ist die Zahl der unterschiedlich ausgerichteten Forschungsüberblicke fast so unübersehbar geworden wie die entsprechender Publikationen. Unter den neueren Beiträgen s. z. B. Ridgway 1984; Bartman 1992; Landwehr 1998; Gazda 2002, bes. 1–24; Stewart 2003, 231–249; Perry 2005; Trimble/Elsner 2006; Marvin 2008, bes. 26–167; Trimble 2011, bes. 12–149. Am überzeugendsten sind die Ansätze, die ein breites Spektrum von Kopien, Nachahmungen und Neuschöpfungen zulassen, wie z. B. Junker/Stähli 2008. Die vielschichtigen Transformationsprozesse, die beim Kopieren stattfinden, betonen Bartsch *et al.* 2010, 1–26. Zur Kopiertätigkeit griechischer Bildhauer der klassischen Zeit vgl. bereits Strocka 1979; auch Schmidt 1996; Baumer 1997; Mattusch 2002. Dagegen heben sich die in hellenistischer Zeit eingeführten Rationalisierungsmaßnahmen ab, s. Pfanner 1989, der sie mit spezifischen Repräsentationsbedürfnissen verbindet.

**8** Flashar 1979 zum klassizistischen Verständnis von Mimesis.

**9** Fittschen 1977, 81 f. mit Anm. 3–5. 95 hält sie für eine Art Gütesiegel.

**10** Oxford Latin Dictionary 442 s. v. *copia*.

**11** Zur Debatte innerhalb der modernen Kunst Krauss 1985, 151–170; modifiziert von Parigoris 1997.

Neuere Forschungen betonen deshalb auch die dynamischen, transformatorischen Aspekte des Replizierens. Ganz im Sinne einer Mediologie, wie sie im vorliegenden Band von Birgit Mersmann vorgestellt wird,<sup>12</sup> nehmen sie – soweit angesichts der Befundlage möglich – das Material, Agenten und Institutionen in den Blick, die sowohl die Produktion wie die Rezeption von Bildwerken bestimmen konnten.<sup>13</sup>

Ich möchte im folgenden untersuchen, welches transformierende Potential dem Kopieren selbst innewohnt,<sup>14</sup> das ich als performative Praxis im Sinne Judith Butlers begreife.<sup>15</sup> Selbstverständlich muss auch hier auf externe, wahrnehmungsbestimmende Faktoren – ideologische, sozio-historische, ästhetische – zurückgegriffen werden.<sup>16</sup> Es geht mir aber darum herauszuarbeiten, wie auch das Wiederholen an sich die Rezeption eines Objekts, seiner Form und seiner Bedeutung bestimmen kann. Mit den sog. ‚externen‘ Faktoren besteht eine Wechselwirkung. Konkret auf die Kopien bezogen heißt dies: eher denn eine konstante Rückbeziehung

---

**12** Vgl. auch Debray 1997, 161 (*décentrer*), 170 (*matérialiser*), 176 (*dynamiser*).

**13** Kousser 2008, bes. 9–12 weist auf die fundamentale Bedeutung des Kopierens, z. B. von Texten, in der römischen Erziehung hin, die sowohl Produktion wie Rezeption *kopierter* Kunstwerke bestimmt haben muss; vgl. dazu den Beitrag in diesem Band von Birgit Mersmann. Kousser 2007 schlägt vor, die Umdeutung des Mythos in den Mars-Venus-Gruppen (vgl. dazu den Beitrag in diesem Band von Jens Daehner) vom ehebrecherischen Liebespaar zum Vorbild zärtlich ehelicher Zuneigung auf entsprechende pantomimische Aufführungen zurückzuführen. Trimble 2011, 67–99 macht am Beispiel der sog. Herkulanerinnen sowohl Institutionen (städtischer Euergetismus) als auch die Organisation der Produktion in den Steinbrüchen für die Ausgestaltung und die Verbreitung der Statuen verantwortlich. Sie geht davon aus, dass die Statuen im Steinbruch nur ansatzweise bearbeitet und, manchmal einige Zeit später, erst vor Ort vollständig ausgearbeitet wurden, was nochmals zu Differenzen innerhalb der Kopien führte. Das Model ist attraktiv, wiewohl entsprechende Befunde für Ehrenstatuen fehlen.

**14** Alexandridis 2004, 57–65; dies. 2005; dies. 2010.

**15** Butler 1993, 93–140; vgl. auch Alexandridis 2005, 114 f.; dies. 2010.

**16** Meist fehlen uns konkrete Anhaltspunkte zur genauen Rekonstruktion externer medialer Faktoren, die mit dem Bedeutungswandel eines Objektes einhergehen. Das betrifft auch das Material selbst, wie z. B. die genaue Herkunft des verwendeten Marmors oder Tons. Meine hier vorgestellte Rekonstruktion bleibt deshalb ein Experiment; zum Vorgehen vgl. Schade 2007, 175.

auf ein Original, dessen Bedeutung auf diese Weise tradiert und eventuell durch bestimmte äußere Umstände radikal verändert würde,<sup>17</sup> bilden sie eine Kette von Wiederholungen, über die Bedeutung beständig akkumuliert bzw. verschoben wird. Denn der Rückbezug gilt nicht oder nicht nur dem Vorbild bzw. Typus, sondern auch den anderen Kopien. Eine exakte Kopie gibt es selbst bei exakter Formwiederholung nicht,<sup>18</sup> weil jede einzelne Kopie immer auf einen anderen Rezeptionsrahmen trifft.<sup>19</sup> Das kann der spezifische Aufstellungskontext sein, in dem z. B. eine Statue ihre individuelle Präsenz erhält. Es sind aber auch die Wiederholungen selbst, welche die Wahrnehmung transformieren.<sup>20</sup> Das repetierte Verwenden und Sehen bestimmter Formen und Darstellungsweisen bestätigt nicht nur deren Bedeutungen, sondern kann sie z. B. auch nivellieren, mit dem Resultat, dass diese ihre autoritative Gültigkeit einbüßen oder den Rahmen für Veränderung bieten.<sup>21</sup> Die folgenden Ausführungen beruhen auf dieser Prämisse.

Mehrere der hier betrachteten Statuen sind auch im formalen Sinn keine genauen Kopien, da sie unterschiedliche Formate, Haltungsmotive oder Attribute aufweisen.<sup>22</sup> Sie beziehen sich aber auf einen Typus oder ein

---

**17** Vgl. den Beitrag in diesem Band von Henner von Hesberg. In der Nahaufnahme des Prozesses dürfte der Wechsel von paganem zu christlichem Inhalt in der Ikonographie weniger radikal erscheinen.

**18** Eine solche ist, zumal für die Antike, ohnehin nur eine theoretische Möglichkeit.

**19** Vgl. Hume 1739–40, § 1.3.14: „repetition neither discovers nor causes anything in the objects but has an influence only on the mind“; s. auch Deleuze 1992, 99. Stärker historisch Parigoris 1997.

**20** Vgl. z. B. die in Herculanum oder Perge mehrfach vertretenen Statuen der Herkulanerinnen, Trimble 2000 und dies. 2011, 166–173; Daehner 2007, 102–105 mit älterer Literatur. Zum Mechanismus der Übertragung s. in diesem Band den Beitrag von Stefan Rieger. Ich glaube allerdings nicht, dass er sich eindeutig den Bereichen *Natur* oder *Kultur* zuordnen ließe, schon alleine, weil diese Dichotomie zur Beschreibung eines Prozesses, um den es sich hier ja handelt, nicht geeignet ist.

**21** Man könnte theoretisch auch an Wiederholung als eine Technik der Ironisierung denken. An antiken Skulpturen lässt sich ein solches Moment nicht festmachen. Das antike Theater zeigt jedoch, dass die Strategie nicht modern ist. So beruht die Komik im Plot von Terenz *Phormio* oder Plautus *Menaechmi* in mehreren Ebenen auf dem Motiv der Wiederholung.

**22** Zu verschiedenen Formaten und Materialien s. Bartman 1992; Rumscheid 2008. Zum Effekt der Oberfläche s. Parigoris 1997.



Schema, das ihnen weniger physisch denn als Bild zugrunde liegt.<sup>23</sup> Die formalen Variationen hängen mit dem Inhalt der Darstellung zusammen. Ich gehe aber nicht davon aus, dass diese Verbindung nur in einer Richtung verläuft. Der Typus als solcher ist nie inhaltsleer, um dann durch unterschiedliche Attribute ad hoc gefüllt zu werden,<sup>24</sup> sondern er wird durch zahlreiche Wiederholungen in unterschiedlichen Kontexten und Formaten, Materialien etc. gleichsam kontaminiert.<sup>25</sup> Formale Änderungen machen die inhaltlichen Verschiebungen, die sich dabei ergeben, explizit.

#### NACKTE APHRODITEKÖRPER IM RÖMISCHEN FRAUENPORTRÄT

Praxiteles' Aphrodite von Knidos, geschaffen um die Mitte des 4. Jhs. v. Chr., gilt gemeinhin als erste völlig nackte Frauenstatue der westlichen Kunstgeschichte (Abb. 1).<sup>26</sup> Das nackte Frauenporträt dagegen ist eine römische Erfindung (Abb. 2).<sup>27</sup> Die mehr oder weniger vollständige Unbekleidetheit einer Frauenfigur blieb seit dem späten 5. Jh. v. Chr. zunächst auf die Darstellung von Göttinnen und mythologischen Figuren beschränkt.<sup>28</sup> Erst ab der römischen Kaiserzeit wurden auch sterbliche – lebende oder gelebt habende – Frauen in Bildnisstatuen mit völlig oder teilweise nacktem Körper wiedergegeben. Allerdings sind diese Frauen nicht einfach unbekleidet oder entblößt dargestellt. Die nackten Körper der Bildnisse kopieren bzw. imitieren in der Regel ältere, meist griechische statuarische Vorbilder, wie z. B. die Aphrodite von Knidos (Abb. 1) oder von ihr beeinflusste Schöpfungen wie die Kapitolinische oder die Mediceische Venus.<sup>29</sup> Die Porträtköpfe dagegen weisen individuelle oder

<sup>23</sup> Stewart 2003, 249 und Trimble 2011, 126–130 sprechen denn auch von „visual cliché.“ Zur Verwendung von Musterbüchern vgl. Schmidt-Colinet 2009 mit weiterer Literatur.

<sup>24</sup> So z. B. Filgis 1997, 191.

<sup>25</sup> Das wird auch durch die Massen- oder Mehrfachproduktion in den Werkstätten nahegelegt.

<sup>26</sup> Rom, Mus. Vaticani 812; Havelock 1995, 9.

<sup>27</sup> Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. I. N. 711.

<sup>28</sup> Schriftliche Quellen sprechen für eine Präsenz des Motivs im öffentlichen Kontext bereits im späten 5. Jh. v. Chr.; vgl. de Angelis 2005 zu Zeuxis' Gemälde der Helena.

<sup>29</sup> Der starke Eindruck, den die Aphrodite von Knidos hinterlassen hat, lässt sich an ihrer Rezeptionsgeschichte ermessen, s. Neumer-Pfau 1982; Havelock 1995, 55–101.



1 Aphrodite von Knidos, römische Kopie (Typus Colonna);  
Rom, Musei Vaticani Inv. 812



**2** Frauenporträt trajanischer Zeit im Typus der Aphrodite von Knidos; Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. I. N. 711

individuell wirkende Züge auf, wie z. B. Altersmerkmale oder zeittypische Frisuren (Abb. 2).<sup>30</sup>

Im folgenden geht es mir nicht um das radikale Moment der Ersetzung eines Göttinnenkopfes durch den einer Sterblichen, sondern um potentielle Bedeutungsveränderungen bzw. -verschiebungen innerhalb der so entstandenen neuen Kreation selbst. Sind sie mimetisch oder metaphorisch gemeint? Ein Fallbeispiel führt in das Thema ein. In einem diachronen Überblick beleuchte ich dann die Funktion von Nacktheit in weiblichen Bildnissen, sowie das Verhältnis von kaiserlicher zu nicht-kaiserlicher Repräsentation. Letzteres wird anschließend synchron in den Blick genommen, wobei auch das Verhältnis von Porträtstatuen zu Idealplastik und der einhergehende Gewinn oder Verlust von Exklusivität untersucht werden. In beiden Abschnitten wird zudem der ästhetische Status der Bildnisse (mimetisch oder metaphorisch) diskutiert. Ein historisch-anthropologischer Ausblick sucht abschließend den Bezug zur Realität römischer Körperkonzepte. Mein Zugang ist weithin semiotisch und hermeneutisch-ikonologisch. Es ergeben sich aber deutliche Überschneidungen mit der Mediologie Régis Debrays.<sup>31</sup>

---

**30** Die bekannten Beispiele datieren vom späten 1. bis zum 3. Jh. n. Chr. und stammen alle aus Rom und Umgebung. Das Phänomen ist aber nicht nur zeitlich und geographisch, sondern auch quantitativ beschränkt; Wrede 1981, 306–323 Nr. 292–338; Fejfer 2008, 200–207. Hallett 2005a, 331 f. zählt 16 Statuen. Seine Auswahlkriterien sind allerdings nicht ganz klar. Die Liste könnte erweitert werden, z. B. um die halbnackte Frauenfigur in der sog. Mars-Venus-Gruppe (Kousser 2007, 674 Abb. 1; vgl. den Beitrag in diesem Band von Jens Daehner). Umgekehrt sind die zwei iulisch-claudischen Statuen aus dem Theater von Vicenza (Hallett 2005a: Nr. 337 f.; vgl. hier Abb. 5) völlig bekleidet. Unter Einbeziehung der Darstellungen auf Sarkophagen wäre die Liste erheblich länger. Dennoch wird im Vergleich mit den 326 nackten männlichen Statuen, die von der späten Republik bis in das 4. Jh. n. Chr. reichen, oder den über 300 weiblichen Gewandstatuen im Typus der Herkulanerinnen aus demselben Zeitraum deutlich, dass das weibliche nackte Bildnis ein relativ marginales Phänomen ist.

**31** Vgl. den Beitrag in diesem Band von Birgit Mersmann. Allerdings verstellt Debrays zeitweise dialektischer Zugang m. E. den Blick auf die prozesshaften Seiten des Wandels. Zumindest argumentiert er nicht immer konsistent. Kultur und Technik erscheinen einmal eng verflochten, dann wieder als deutliche Gegensätze; vgl. Debrays 1997, 78–86.

## DAS PROBLEM

Ein Großteil der Forschung hat sich darauf geeinigt, die hier exemplarisch behandelte Form des Porträts, das Bildnis in Göttergestalt, metaphorisch zu verstehen. Die Porträts meinen demnach nicht eine Götterangleichung, sondern einen Göttervergleich. Eine völlig oder größtenteils nackt wiedergegebene Frau ist also schön und erotisch attraktiv wie Aphrodite gezeigt.<sup>32</sup> Diese metaphorische Funktion der Darstellungsweise wird darin deutlich, dass die nackten Statuenkörper in der Regel Repliken von bekannten Kunstwerken sind. Zudem bieten die ältlichen Gesichtszüge oft einen Kontrast zum ‚blühenden‘ Körper. Die Darstellungen operieren also mit einem Bildbruch.<sup>33</sup>

Nur vereinzelt wurde die Möglichkeit in Erwägung gezogen, dass eine solche *consecratio in formam deorum*<sup>34</sup> auch tatsächlich eine Vergöttlichung meinte. Zwar ist in der Kaiserzeit eine Deifizierung von Privatpersonen (also nicht von Angehörigen der kaiserlichen Familie) offiziell nicht vorgesehen. Im privaten Kontext aber, zumal am Grab, wo man vor den

---

**32** Obwohl Nacktheit auch in den männlichen römischen Porträts nicht wörtlich gelesen wird, besteht ein deutlicher Unterschied zu den entsprechenden weiblichen Bildnissen. Nur in Kombination mit zusätzlichen Attributen oder Beifiguren bezieht sich ein männliches nacktes Bildnis metaphorisch auf eine bestimmte Gottheit oder mythologische Gestalt. Ansonsten sind diese Darstellungen zu allgemein gehalten. Sie kopieren in der Regel Statuen griechischer Athleten (also Sterblicher), oder Statuen im Stile derselben und sind überhöhend gedacht (‚ideal‘, ‚heroisch‘), betonen sie doch Stärke und Männlichkeit. Bei den Frauen dagegen ist Nacktheit ein Attribut an sich, das immer auf Aphrodite verweist. Bildnisstatuen von sterblichen griechischen Frauen zeigen die Betreffenden nie nackt, vgl. Dillon 2010, 60. Hallett 2005a, 223–237 betont, dass Nacktheit an sich, geschlechterunabhängig, kein Zeichen von Göttlichkeit ist.

**33** z. B. Wrede 1971 und ders. 1981, 75–77. 81–86. 105–116. 132–136; Zanker 1979, 296 (Körper als ‚abstrakte Chiffre‘); Bergmann 1994, 4. 38 f.; dies. 1998, 38 f. (poetische Darstellungsweise); Matheson 1996. Nach Hallett 2005a, 237–240 waren die Bildnisse für den damaligen Betrachter eindeutig (also nicht vergöttlichend) zu verstehen.

**34** Wrede 1981, bes. 2–4. Der Begriff *consecratio* bezieht sich auf die offizielle, d. h. vom Senat beschlossene Vergöttlichung der römischen Kaiser und weiterer Mitglieder der kaiserlichen Familie.

Statuen Totenopfer darbrachte, wäre es denkbar, dass die solcherart Dargestellten kultisch verehrt wurden.<sup>35</sup>

Weniger als alleinige Alternative, denn um das Bild zu komplizieren, möchte ich eine dritte Deutungsebene wieder ins Spiel bringen, die ich die mimetische im Sinne von „die Realität lebensecht nachahmend“ nenne.<sup>36</sup> Sie wird in der neueren Forschung nicht explizit diskutiert und problematisiert, gleichwohl sie in manchen Publikationen implizit eine Rolle spielt.<sup>37</sup> So meint Eve D’Ambra in ihrem Artikel *The Calculus of Venus*, dass die nackten Frauenkörper die Fruchtbarkeit und Gebärfähigkeit der Porträtierten betonen sollten.<sup>38</sup> Wenn D’Ambra zum Beleg Passagen aus den gynäkologischen Schriften des Soranus anführt, verdrängt sie die Tatsache, dass es sich bei den Statuen um kopierte Körper oder genauer kopierte Körperbilder bzw. Statuentypen handelt, zugunsten eines – selbstverständlich idealisierten – Realitätsbezugs der Darstellungen. Auch in der Umkehrung spielt die mimetische Lesweise implizit eine Rolle, wie zum Beispiel in der allgemein verbreiteten Auffassung, dass *kaiserliche Frauen nicht* nackt wiedergegeben wurden. Axel Filges vertritt z. B. die These, das Bildnis einer nackten Kaiserin sei zumindest im öffentlichen Kontext undenkbar gewesen, da „vulgär und moralisch inakzeptabel.“<sup>39</sup>

---

**35** Cormack 2004, 108. 118; Wrede 1971, 131. 149; ders. 1978, 422–424; ders. 1981, 79–93. 116–118 diskutiert Grenzfälle. Den Inschriften auf dem Grabaltar der Claudia Semne zufolge wird neben verschiedenen Göttinnen jedoch nicht die Verstorbene, sondern ihre *memoria* verehrt (z. B. CIL 6.15594). Auf einem Relief des Hateriergrabes bringt eine Frau der Statue der Verstorbenen ein Opfer dar (Sinn/Freyberger 1996, 53. 55 Taf. 13,2 zufolge legt sie Brennmaterial nach).

**36** Flashar 1979 zu verschiedenen in der Antike belegten Konzepten der Mimesis: abbildend, die Natur nachahmend („klassisch“) und ein Kunstwerk nachahmend („klassizistisch“).

**37** Der Ansatz hat sich als naiv diskreditiert, solange er Bildnisse als direkte Illustration unkritisch gelesener Schriftquellen ansah; vgl. den Beitrag in diesem Band von Jens Daehner zur Mars-Venus-Gruppe als Darstellung der Kaiserin Faustina und ihres angeblichen Geliebten, eines Gladiators (dagegen bereits Heyne 1778, 162, der ansonsten – so 116 f. 130. 138. 150 – davon ausgeht, dass die Venusfiguren „Porträtstatuen schöner Frauen“ sein könnten; für den Hinweis danke ich Dietrich Boschung).

**38** D’Ambra 1996, bes. 222–229; vgl auch D’Ambra 1989, 386–389; weniger deutlich in D’Ambra 2000.

**39** Filges 1997, 184; s. auch Kampen 1996a, 244 Anm. 4; Fejfer 2008, 342: „[...] there is no evidence that Roman empresses were ever represented in the nude.“ Für Hallett 2005a, 331 ist kein Beispiel „certainly imperial.“

Es verwundert nicht, dass sich diese Fragen an nackten Frauenkörpern entzündeten, ist das Phänomen *Nacktheit* in der römischen Kultur doch höchst komplex. Als Zitat griechischer Kultur akzeptabel, ja sogar begehrt, war reale Nacktheit eng mit Vorstellungen von Demütigung und Kontrollverlust verbunden.<sup>40</sup> Das Tabuisieren nackter Kaiserinnenbildnisse setzt jedoch voraus, dass unbekleidete Körper im römischen Frauenporträt nicht als kopierte oder zitierte Bilder, sondern als Abbildungen der physischen Realität, d. h. der real nackten Körper der Dargestellten galten. Das Verhältnis von Mimesis und Metapher ist dabei, wie im folgenden zu zeigen, kein einfach dichotomisches, sondern weitaus komplizierter.

Auch wenn ich mit Axel Filges' Verdikt nicht ganz übereinstimme und finde, dass Eve D'Ambra den Aspekt der Zitathaftigkeit der Körpertypen vernachlässigt, denke ich doch, dass beide Autoren, vielleicht unbeabsichtigt, an einen kritischen Punkt gelangt sind. Konnten die Göttinnenkörper in der Kaiserzeit eventuell als Darstellung des realen Körpers der Porträtierten gesehen werden? D. h. war Nacktheit real und nicht als Kostüm<sup>41</sup> zu verstehen? War eine solche Sichtweise – da ohnehin nicht zu verhindern – intendiert oder unerwünscht? Änderte sich diese Haltung? Wenn ja, wann und unter welchen Umständen? Eine Fallstudie bietet hier die Grundlage für die Erkundung verschiedener wahrnehmungsbestimmender Faktoren. Diese stellen, das sei betont, eher ein Spektrum an möglichen denn eindeutigen Ursachen für den Bedeutungswandel der Nacktheit im Frauenporträt dar.

#### DIE DRESDNER LUCILLA IM TYPUS DER APHRODITE VON SYRAKUS

Eine lebensgroße Marmorstatue in Dresden zeigt eine aufrecht stehende, junge Frau mit nacktem Oberkörper (Abb. 3. 4).<sup>42</sup> Sie hat ihren rechten Arm vor den Oberkörper gelegt, die Hand bedeckte ursprünglich wohl ihre linke Brust. Mit der linken Hand hat sie den um die Hüften geschlungenen Mantel vor ihr Geschlecht gezogen. Auf einem Delphin zu ihrer Rechten steht ein kleiner Eros, von dem sich nur die Füße und einige Finger erhalten haben. Er reckt sich, um das andere Ende des

<sup>40</sup> Hallett 2005a, 61–101. Im folgenden meine ich mit *Kaiserin* jedes weibliche Mitglied der kaiserlichen Familie; mit *nackt* auch partielle Nacktheit.

<sup>41</sup> So der Titel von Bonfante 1989: *Nudity as a costume*.

<sup>42</sup> Dresden, Skulpturenslg SKD Inv. Hm 394.



**3** Statue der Lucilla, Vorderansicht; Dresden,  
Skulpturensammlung SKD Inv. Hm 394





4 Statue der Lucilla, Seitenansicht; Dresden, Skulpturensammlung SKD Inv. Hm 394



5 Replik der Aphrodite Syrakus (sog. Venus Landolina), aus Nymphäum; Syrakus, Museo Archaeologico Nazionale

Mantels zu halten.<sup>43</sup> Der Statuentypus geht wohl auf ein hellenistisches oder kaiserzeitliches Vorbild zurück, die sog. Aphrodite von Syrakus (Abb. 5). Eros und Delphin scheinen dem Großteil der Repliken zufolge ein Zusatz zu sein, aber ein ikonographisch völlig angemessener, da beide Figuren zur Entourage der Göttin gehören. Arm- und Handhaltung sind gegenüber dem Haupttypus variiert.<sup>44</sup>

Das Haar der Dargestellten ist leicht gewellt und vom Mittelscheitel nach hinten in einen dicken Knoten geführt. Die Frisur datiert das Porträt in antoninische Zeit, genauer in die Jahre um 160–170 n. Chr. Haargestaltung und physiognomische Merkmale wie die weichen, ein wenig dicklichen Gesichtszüge und die leicht nach oben gezogenen Mundwinkel legen nahe, dass es sich hier um ein Porträt der Kaiserin Lucilla (148/9–181/2 n. Chr.), Tochter Marc Aurels und Frau des Lucius Verus (161–168 n. Chr.), handelt.<sup>45</sup>

Das Porträt widerlegt also die Vorstellung, dass römische Kaiserinnen nie nackt dargestellt wurden. Es ist aber durchaus möglich, dass eine solche Regel für den öffentlichen Raum bestand.<sup>46</sup> Die Dresdner Statue befand sich vormals in der Sammlung Chigi, wurde also höchstwahrscheinlich in Rom gefunden. Genaueres lässt sich über den Fundort oder gar den antiken Aufstellungsort nicht sagen. Die Analyse bleibt deswegen vor allem auf Typologie und Ikonographie angewiesen. Beide Klassifikationskriterien sind nicht immer leicht voneinander zu trennen, da Nacktheit sowohl festes Typusmerkmal wie auch variables Attribut sein kann. Deshalb betrachte ich beide zusammen.

<sup>43</sup> Sinn 2009; Alexandridis 2004, 196 f. Nr. 210 Taf. 47,2.4.

<sup>44</sup> Zum Typus und den Repliken vgl. ebd., 223–226.

<sup>45</sup> Zur Identifizierung vgl. Fittschen 1982, 78 f. Taf. 48,1.2 (2. Typus). Die Zugehörigkeit des Kopfes galt lange als unwahrscheinlich, da sich keine eindeutige Verbindung zwischen Kopf und Hals ausmachen ließ. Inzwischen ist nachgewiesen, dass Kopf und Rumpf an mehreren Stellen Bruch an Bruch ansitzen. Sinn 2009 zweifelt nun die Identifizierung des Porträts an; eher als um Lucilla selbst handele es sich um eine Privatperson, die an die Kaiserin angeglichen sei. Immerhin weist eine Büste derselben Kaiserin im Mus. Nuovo Capitolino Sala I 19 Inv. 1781 eine starke, wenn auch nicht völlige Entblößung des Oberkörpers auf (die Brüste sind bedeckt); Alexandridis 2004, 197 f. Nr. 213 Taf. 47,3 mit älterer Literatur.

<sup>46</sup> Die in der vorigen Anm. erwähnte Büste der Lucilla wurde in der *domus* des Fulvius Plautianus gefunden; für Privatbildnisse vgl. Filges 1997, 179 f. gegen Wrede 1981, 179 mit Anm. 1–4.

## APHRODITEKÖRPER IN DIACHRONER PERSPEKTIVE

Visuelle Angleichungen an Venus waren wie die an andere Gottheiten zunächst ein Privileg des Kaiserhauses, zumindest bis um die Mitte des 1. Jhs. n. Chr. Das lag sowohl an der hellenistischen Tradition der Vergöttlichung der Herrscher<sup>47</sup> wie speziell im Fall der Venus auch an der ideologischen Bedeutung der Göttin als Ahnherrin der iulisch-claudischen Familie und mythischer Urmutter der Römer durch ihren Sohn Aeneas.<sup>48</sup>

Die betreffenden weiblichen Porträts zeigen jedoch nie vollständig nackte Körper, sondern höchstens entblößte Schultern. Und auch dies geschieht nur in bestimmten Medien, wie den kostbaren Kameen, die für ein exklusives, wohl dem Hof angehörendes Publikum gedacht waren. Porträtstatuen weiblicher Angehöriger der iulisch-claudischen Familie aus öffentlichen Kontexten bestätigen, dass allzu offensichtliche Nacktheit hier vermieden wurde. So zeigen verschiedene Bildnisse kaiserlicher Frauen, die die Porträtierte an Venus angleichen, bedeckte Oberkörper.<sup>49</sup> Die Göttin selbst jedoch erscheint, wie z. B. im Giebel des Mars Ultor Tempels auf der Ara Pietatis, mit nacktem Torso.<sup>50</sup> Auch der Statuentypus der sog. Aphrodite Louvre-Neapel, der die Göttin mit entblößter linker Brust zeigt, wurde für die Bildnisse der Antonia minor und Agrippina minor aus Vicenza entsprechend abgeändert (Abb. 6).<sup>51</sup> Die Sorge um moralische Akzeptanz kaiserlicher Porträts, wie von Filges postuliert,<sup>52</sup> findet in diesem Befund ihre Bestätigung.

<sup>47</sup> Thompson 1973, 58. 61 f. zur Angleichung ptolemäischer Herrscherinnen an Aphrodite.

<sup>48</sup> Vgl. auch für das folgende Alexandridis 2004, 84–86 mit älterer Literatur.

<sup>49</sup> Alexandridis 2004, 85 f. 138 f. 151 f. 256 f. (Typus Kore Albani / München-Sion House) Nr. 54, 87 Taf. 13,2–3. 20,4.

<sup>50</sup> Zanker 1987, Abb. 150.

<sup>51</sup> Alexandridis 2004, 142 f. 164 f. Nr. 62. 118 Taf. 13,1. 23,1.3. Und selbst in einem so elitären Kontext wie dem Speisesaal einer Villa in Baiae, die entweder im Besitz des Kaiserhauses oder der Hocharistokratie war, sind die Bildnisse nicht freizügiger. Antonia minor in Gestalt der Venus Genetrix trägt zwar einen Eros auf ihrer Hand, ihr Körper bleibt jedoch bedeckt. Ihre Enkelin Claudia Octavia dagegen wird als kleines Mädchen mit herableitendem Gewand gezeigt, das linke Schulter und Kinderbrust freilegt, vgl. Alexandridis 2004, 138 f. 168 f. Nr. 54, 133 Taf. 13,2.3. 28,1.

<sup>52</sup> Filges 1997, 184.



6 Statue der Antonia minor; Vicenza,  
Museo Civico Inv. EI 21 / EI 50

Unter den Flaviern jedoch scheint neben der stets gültigen ideologischen Bedeutung (Venus Genetrix) die erotische Attraktivität eines venusgleichen Körpers visualisiert worden zu sein.<sup>53</sup> Zwei Repliken eines weiblichen Porträts mit Venus-Frisur in Rom und Kopenhagen stellen wahrscheinlich Iulia, die Tochter des Kaisers Titus, dar.<sup>54</sup> Die Einsatzbüste in Kopenhagen weist keine Spur einer Gewandung auf und legt somit nahe, dass größere Hautpartien unbedeckt waren. Die relativ sorglos nach oben genommenen Haare suggerieren zudem, dass hier eine Frau beim Bad oder der Toilette gezeigt ist. Es handelt sich hier weniger um einen kompletten Bedeutungswandel der Venus – schließlich suchten die Flavier in vielem den direkten Anschluss an ihre Vorgänger, und Venus Genetrix blieb weiterhin die Urmutter der Römer – als vielmehr um eine Anreicherung ihrer Bedeutung.

Die Bildnisse mögen nicht mit letzter Sicherheit zu identifizieren sein. Dass neben Venus Genetrix in dieser Zeit aber die erotische Seite der Aphrodite stärker zum Vorschein kam, wird auf jeden Fall durch ein Epigramm Martials nahegelegt, das eine Statue der vergöttlichten Iulia beschreibt – unabhängig davon ob der Text ein reales Vorbild gehabt hat oder ob es sich um eine rein literarische Ekphrasis handelt.

Quis te Phidiaco formatam, Iulia, caelo,  
 vel quis Palladiae non putet artis opus?  
 candida non tacita respondet imagine lygdos  
 et placido fulget vivus in ore decor.  
 ludit Acidalio, sed non manus aspera, nodo,  
 quem rapuit collo, parve, Cupido, tuo.  
 ut Martis revocetur amor summique Tonantis,  
 a te Iuno petat ceston et ipsa Venus.

„Wer glaubte nicht, dass Du, Iulia, vom Meißel des Phidias geformt wurdest oder dass dieses Werk der Kunst der Pallas entstammt? Der weiße Marmor antwortet in diesem Bild, das nicht stumm ist, und lebendige Schönheit erstrahlt in diesem sanften Gesicht. Sie spielt – jedoch keine rauhe Hand – mit dem akidalischen Gürtel, den sie, kleiner Cupido, von einem Hals geraubt hat. Damit die Liebe des

---

<sup>53</sup> Alexandridis 2004, 86 f.

<sup>54</sup> Rom, Mus. Vaticani Braccio Nuovo Inv. 71 (ehem. 78); Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 657 I. N. 793; ebd., 173 f. Nr. 148 f. Taf. 31,3.

Mars und des höchsten Donnergottes zurückkehre, soll Iuno von Dir den Kestos erbitten – und Venus selbst auch.“<sup>55</sup>

Der Text läuft gewissermaßen auf das Brustband (*ceston*) in der letzten Zeile zu, das, so wird suggeriert, Zeus (*Tonans*) und Mars lösen werden, und das Iuno und Venus deshalb von Iulia zurückerbitten. Martial betont jedoch mehr als allein die sinnliche Seite der Venus bzw. göttlichen Iulia. Er vergleicht das Bildnis mit einem von Phidias, wenn nicht gar Pallas Athene selbst geschaffenen. Realität und Abbild sind nicht klar zu trennen. Der Text spielt mit beiden Ebenen, ohne eine Auflösung zu bieten, wie besonders an der Verschmelzung von weißem Marmor und heller Haut deutlich wird. Das Bildnis ist so lebensecht und gleichzeitig so hochartifiziert, dass es unklar bleibt, wo genau das erotische Begehren herrührt, das es erweckt. Entscheidend für diesen Effekt ist die Darstellung von erotischen Reizmitteln wie des Brustbandes oder der nackten Haut, obwohl der Text keine Auskunft über den Grad der Entblößung der Figur gibt.

Die Idee des belebten Kunstwerks hat zu diesem Zeitpunkt bereits eine lange Tradition in der Literatur,<sup>56</sup> aber sie ist hier zum ersten Mal auf das Porträt einer Frau des Kaiserhauses übertragen. Es bestätigt, dass Darstellungen in Göttergestalt nicht nur potentiell mimetisch gelesen werden konnten, sondern dass eine solche Lesart intendiert war: schließlich ist sie konstitutiv für die Illusion der Lebensechtheit. Umgekehrt wurden diese Bildnisse aber auch und vielleicht immer stärker als artifizielle Gebilde, Kunstwerke oder Zitate von Kunstwerken verstanden.<sup>57</sup> Sie sind also auf zwei Ebenen mimetisch bzw. Kunstwerke: als lebensechte Wiedergabe eines realen weiblichen Körpers und als täuschende Nachahmungen einer von größter Künstlerhand geschaffenen Statue.<sup>58</sup> In beiden Fällen schafft

<sup>55</sup> Mart. *Epigr.* 6.13; Übers. Lorenz 2002, 158–161; vgl. Grewing 1997, 136–145.

<sup>56</sup> Ebd., 137 f. mit weiterer Literatur; für die bildende Kunst Stewart 1990, 73 f.; Stewart 2003, 36–45. In Bildnisstatuen wurde die Grenze zwischen artifiziellem und realem Körper bereits in iulisch-claudischer Zeit häufig überschritten, wie die Kombination von kopierten klassischen Statuenkörpern mit zeitgenössischen Gewandelementen, wie z. B. der *stola* oder eng anliegenden Schuhen (*calcei muliebres*) zeigt; vgl. z. B. Boschung 2002, Taf. 6. 16. 17,1; Alexandridis 2004, Taf. 24,2. 25,2. 55,1. 57,1–3. 75. 81,1. 83,3.

<sup>57</sup> Vgl. Grewing 1997, 137–143.

<sup>58</sup> Vor diesem Hintergrund dürfte es nebenbei auch moralisch weniger problematisch gewesen sein, kaiserliche Frauen nackt zu zeigen.

die hohe Kunstfertigkeit aber nicht nur Unmittelbarkeit und Präsenz – des Körpers sowie der Statue – sondern im Gegenteil auch Distanz. Die literarische Beschreibung der Wahrnehmung liefert demnach zwar ein ambivalentes Bild, setzt aber vor allem auf den Status der Statue als Kunstwerk. Neben der Demonstration literarischer Raffinesse und gebildeter Kultiviertheit könnte das Spiel von Natur und Kunst im Kaiserbild auch ideologisch motiviert sein: Es steht in der Macht des Kaiserhauses, Natur durch Kunst zu beherrschen.<sup>59</sup>

Im weiteren Verlauf der Kaiserzeit dürfte noch ein anderer Faktor sozio-historischer Art die Wahrnehmung von Nacktheit im weiblichen Porträt bestimmt haben. Nackte Aphroditkörper sind zum ersten Mal sicher seit dem Ende des 1. Jhs. n. Chr. belegt (Abb. 2). Es handelt sich um Privatporträts vor allem von Freigelassenen und wohl auch von freigeborenen Angehörigen der ‚Mittelschicht‘.<sup>60</sup> Theomorphe Bildnisse gehörten bereits seit einer Weile zum Repertoire privater Selbstdarstellung. Vormals dem Kaiserhaus vorbehalten, hatten sie so – ob kaiserlich oder privat – an Exklusivität eingebüßt.<sup>61</sup> Darstellungen in Göttergestalt waren nun gerade für solche Personen geeignet, die in der Regel keine offiziellen Funktionen im öffentlichen Leben hatten, wie Frauen, Kinder und häufig Freigelassene. Die metaphorische Darstellungsweise erlaubte es, die eigene Rolle im privaten Leben, z. B. als Mutter, Ehefrau oder Vertreter eines bestimmten Berufs ohne Anspruch auf Vergöttlichung überhöhend

---

**59** z. B. Newmyer 1984.

**60** Wrede 1971; ders. 1981, 93–105, 159. Da die Mehrzahl der besagten Porträts aus Rom und Umgebung stammt, folgert er, dass kaiserliche Freigelassene als erste diese Formen imperialer Repräsentation für die eigenen Bildnisstatuen übernommen hätten. Die Quellenlage erlaubt keine definitive Bestätigung dieser These, aber sie ist sehr suggestiv und hat in der Forschung weite Verbreitung gefunden; zur Idee der ‚Mittelschicht‘ in diesem Kontext s. zuletzt Mayer 2012.

**61** Es kann nicht vorausgesetzt werden, dass die nicht-kaiserlichen Bildnisse von kaiserlichen Repräsentationsformen inspiriert wurden. Der umgekehrte Vorgang ist denkbar (wenn bislang auch nicht zu belegen), zumal die Errichtung der meisten kaiserlichen Porträtstatuen auf private oder städtische, selten jedoch auf unmittelbar kaiserliche Initiative zurückgingen. Ich halte es dennoch für wahrscheinlicher, dass die kaiserliche Repräsentationsform tonangebend war. Gegen den „trickle-down effect“ und für eine eigene, von der aristokratischen verschiedene Ästhetik der ‚Mittelschicht‘ plädiert Mayer 2012, 100–212.



zu visualisieren.<sup>62</sup> Als eine solche „poetische“<sup>63</sup> Form, Schönheit, Mutterschaft oder andere ideale weibliche Eigenschaften zu verewigen, war nun auch völlige Nacktheit im Frauenbildnis akzeptabel. Schließlich mag auch die unmittelbare Umgebung eine solche metaphorische Lesart begünstigt haben. Privatbildnisse in Göttergestalt waren in der Regel im Grab aufgestellt, d. h. anders als öffentliche Ehrenstatuen nur für eine begrenzte Anzahl von Besuchern zu bestimmten Zeiten sichtbar. Dem Betrachter war der Unterschied zwischen Realität und Repräsentation klar und damit auch der unterschiedliche Modus der Darstellung. Umgekehrt könnte man jedoch argumentieren, dass gerade diese spezifische Rezeptionssituation einer metaphorischen Lesart entgegenwirkte oder sie zumindest überlagerte. Die am Grab Versammelten hatten einen persönlichen, emotionalen Bezug zur Dargestellten. Die Statue war nicht nur ein Zeichen für die Verstorbene, sondern machte sie auch präsent und substituierte sie, je mehr die unmittelbare Erinnerung an die Dargestellte verblasste und mit der in Inschriften und Bildnis festgehaltenen verschwamm.<sup>64</sup> Der Aphroditekörper wurde zum realen Körper der Dargestellten.

Im 2. Jh. n. Chr., unter den Antoninen, verlief die kaiserliche und private Repräsentation parallel, vor allem in ihrer Betonung von ehelicher Zuneigung, Liebe und Mutterschaft<sup>65</sup> – Eigenschaften, die, wie bereits gesehen, in einem nackten oder teilweise nackten Frauenporträt visualisiert werden konnten.<sup>66</sup> So bringt die beliebte Mars-Venus-Gruppe die zärtliche Verbundenheit der Ehepartner zur Anschauung.<sup>67</sup> Im Verhältnis zwischen Venus- und Erosfiguren kommt dagegen die matronale Seite der Göttin hervor. Die Knaben werden mit der Zeit immer größer.<sup>68</sup> Anstelle der

<sup>62</sup> Wrede 1978, 432 f.; ders. 1981, 52 f., 87, 108 f.; Bergmann 1998, 38 f. Gerne wurde eine solche Selbstdarstellung der Freigelassenen mit der sprichwörtlichen ‚Halbbildung‘ und dem schlechten Geschmack der Arrivierten erklärt, vgl. z. B. Filges 1997, 184. Für eine kritische Untersuchung dieses ‚Trimalchio-Effekts‘ s. jedoch Petersen 2003; dies. 2006; Mayer 2012, 100–212.

<sup>63</sup> Bergmann 1994, 38 f.; dies. 1998, 38 f.

<sup>64</sup> Für die emotionale Interpretation von Mythen am Grab vgl. Bielfeldt 2003; Zanker/Ewald 2004, 23–114.

<sup>65</sup> Die hier kurz geschilderte Veränderung des Venusbildes lässt sich auch in der kaiserlichen Münzprägung finden, steht also in Übereinstimmung mit kaiserlicher Selbstdarstellung; vgl. Alexandridis 2004, 20–26.

<sup>66</sup> Wrede 1981, 132 f.; Alexandridis 2004, 87 f. 95–98 mit älterer Literatur.

<sup>67</sup> Kleiner 1981; Kousser 2007; vgl. den Beitrag von Jens Daehner in diesem Band.

<sup>68</sup> Wrede 1981, 133. 138 f.

attributhaften Babys, die als mythisch verbrämte Fußstützen fungieren, treffen wir auf selbstständig agierende Kleinkinder als aktiven Teil der Statuengruppen. Im Falle der Dresdner Lucilla (Abb. 3. 4) scheint der kleine Mann sehr darum besorgt, den Körper seiner Mutter bedeckt zu halten. Er steht, so viel lässt sich rekonstruieren, auf den Zehenspitzen, um das Manteltuch festzuhalten, das sonst, vom Windhauch aufgebläht, das Gesäß der Dame entblößen würde. Es bedürfte allerdings nur einer kleinen Bewegung des schlüpfrigen Delphins zu Füßen des Eros, um den gegenteiligen Effekt zu erreichen. Auch hier spielt die Skulptur mit der Ungewissheit zwischen realem und artifiziellem Status des Bilds in einer Weise, die geeignet ist, die Grenze zwischen Mimesis und Metapher aufzuheben.<sup>69</sup>

Der diachrone Überblick hat gezeigt, wie man die Verwendung nackter Venustypen im Porträt des 1. und 2. Jhs. n. Chr. handhabte und dass eine völlige oder großenteils vollständige Entblößung in diesen Darstellungen (zumindest solchen, die für ein größeres Publikum bestimmt waren) erst im späten 1. Jh. n. Chr. möglich wurde. Ob sich die zeitgenössischen Betrachter des Lucilla-Porträts dieser Geschichte bewusst waren, bleibt fraglich. Unbestritten ist jedoch, dass Nacktheit im Frauenporträt ab dem späten 1. Jh. n. Chr. weder skandalös noch vulgär war. Dies kann zunächst auf die metaphorische Lesart der Bildnisse in Göttergestalt zurückgeführt werden. Für Marianne Bergmann sind sie Ausdruck eines „Mentalitätswandels“, der seit ernerischer Zeit auf mehreren Ebenen zu beobachten sei.<sup>70</sup> Griechische Kultur und Lebensweise waren zu diesem Zeitpunkt so tief in die römische eingedrungen, dass die traditionelle Trennung der Lebensbereiche des *negotium* und des *otium* – zu letzterem gehörte die Beschäftigung mit griechischer Kultur – immer durchlässiger wurde. So stehen ‚poetische‘ Formen der Selbstdarstellung wie die *consecratio in formam deorum* zwischen offiziöser Ehrung und privatem Tugendlob. Auch der bewusst herausgearbeitete Status der verwendeten Statuenkörper als Kunstwerke gehört in diesen Rahmen. Für das 2. Jh. n. Chr. hebt Kathrin Schade insbesondere den Einfluss gelehrter Kunstbetrachtung hervor, wie sie die zweite Sophistik pflegte. Das kunstvolle Spiel zwischen Körper als Kunstwerk und als „Fleisch und Blut“ ist bis in die Gestaltung von Ausstattungsstücken wie Tischfüßen nachzuverfolgen.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Die narrative Aufwertung der Stützfiguren betont auch Schade 2007, 177–181.

<sup>70</sup> Bergmann 1994, 27–30.

<sup>71</sup> Schade 2007 gegen die These einer Standardisierung der Bildsprache, wie z. B. von Hölscher 1984, 9–12. 33–37 vertreten.

Und dennoch: Wie oben gezeigt, wurde der nackte Körper nicht nur metaphorisch oder als Kunstwerk verstanden. Konstitutiv für diese Lesart war ja seine ‚Lebensechtheit.‘ Vor diesem Hintergrund gewinnt eine andere Seite des Mentalitätswandels an Gewicht, nämlich das gestiegene Interesse am eigenen Körper und der Körperpflege. Diese Sorge um sich (*souci de soi*) hat Michel Foucault v. a. im philosophischen und medizinischen Diskurs seit dem späten 1. Jh. n. Chr. nachgezeichnet. Wie Richard Neudecker gezeigt hat, schlug sie sich aber auch in der Gestaltung des Stadtraums nieder, in dem zunehmend prächtig ausgestattete öffentliche Thermen oder Latrinen den neu formulierten Bedürfnissen einen angemessenen Rahmen boten.<sup>72</sup> Die in den Bädern ausgestellte Kunst lud zum Vergleich zwischen artifiziellen und realen Körpern ein. Zeugnis der resultierenden Vermischung dieser Ebenen ist die Grabinschrift einer gewissen Allia Potestas. Ihr Partner preist die Schönheit seiner Geliebten nicht nur in mythologischen Vergleichen, sondern auch mit dem konkreten Verweis auf Allias epilierte Beine.<sup>73</sup> Der durch Schönheitspflege kunstfertig stilisierte, reale Körper trägt gleichsam statuenhafte Züge.<sup>74</sup>

#### APHRODITEKÖRPER IN SYNCHRONER PERSPEKTIVE

Der diachrone Überblick hat den Bedeutungswandel eines Motivs – Nacktheit – im Zusammenspiel mit Statuentypen verfolgt. Welchen Effekt das Wiederholen eines solchen Typus, also einer Form, auf die Wahrnehmung einer Statue wie der Dresdner Lucilla gehabt haben kann, soll nun ein synchroner Überblick untersuchen. Eine Aufschlüsselung sämtlicher bekannter Repliken des Typus der Aphrodite Syrakus und seiner Varianten nach chronologischer, geographischer und funktionaler Verbreitung (Abb. 7. 8) ergibt folgendes Bild:<sup>75</sup> Der Typus mit all seinen Varianten war vor allem in Italien beliebt (Abb. 7).<sup>76</sup> Mit zahlenmäßig großem Abstand

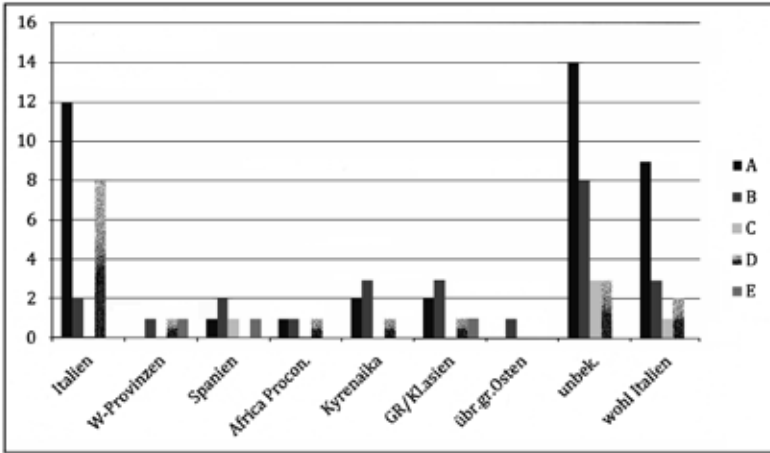
<sup>72</sup> Neudecker 1994 mit Verweis auf die von Foucault 1984 herausgearbeitete „Sorge um sich“ (*souci de soi*); s. auch Alexandridis 2005, 116–120.

<sup>73</sup> CIL (= Corpus Inscriptionum Latinarum) 6, 37965. Die Datierung ist umstritten. Horsfall 1985 plädiert für das späte 2./frühe 3. Jh. n. Chr.

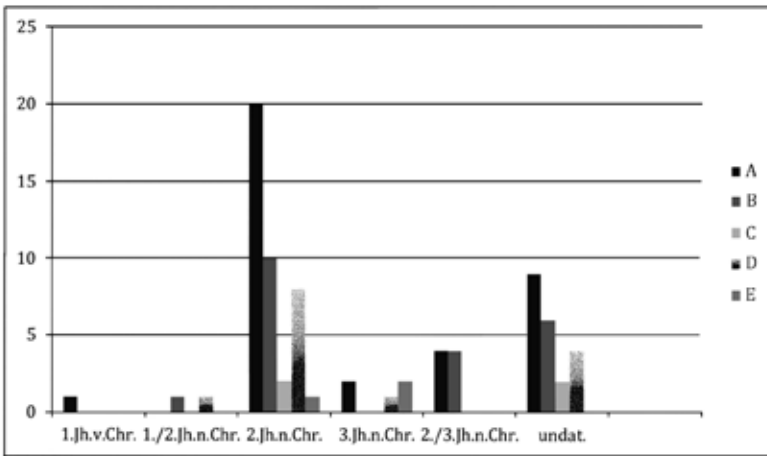
<sup>74</sup> Vgl. auch Gleason 1990 und dies. 1995, 55–81; Stewart 2003, 112–116.

<sup>75</sup> Die im folgenden verwendeten Tabellen beruhen auf Alexandridis 2004, 223–226 (78 Repliken mit Varianten). Variiert sind Armhaltung und Standortmotiv.

<sup>76</sup> Die Dominanz war wahrscheinlich noch deutlicher, da ein Großteil der



7 Diagramm zur geographischen Verteilung der Aphrodite Syrakus und Varianten



8 Diagramm zur chronologischen Verteilung der Aphrodite Syrakus und Varianten

mit unbekannter Provenienz gelisteten Stücke höchstwahrscheinlich aus Rom und Umgebung stammen.

folgen andere Westprovinzen wie Africa Proconsularis oder Spanien (Abb. 7. 9. 10). Im Osten ist der Typus nicht unbekannt, aber relativ selten vertreten. Für die Dresdner Lucilla (Abb. 3. 4), die ursprünglich aus Italien, höchstwahrscheinlich sogar Rom kommt, wurde demnach ein populärer Typus gewählt. Mehr noch: Wie die chronologische Verteilung zeigt, stammen die meisten Repliken aus dem 2. Jh. n. Chr. (Abb. 8). Nur zwei Wiederholungen sind wohl in früheren Jahrhunderten gefertigt worden.<sup>77</sup> Im 3. Jh. n. Chr. nimmt die Zahl der Kopien deutlich ab. Es scheint fast, als habe man erst im 2. Jh. vor allem in antoninischer Zeit Geschmack an dem Typus gefunden.<sup>78</sup> Auch in dieser Hinsicht ist die Dresdner Lucilla keine Besonderheit. Die funktionale Verteilung schließlich belegt, dass der Typus auch im Privatporträt des 2. und 3. Jhs. n. Chr. Verwendung fand, zumeist aber für Idealfiguren in Betracht kam.<sup>79</sup> Letztere sind in verschiedenen Formaten kopiert worden, von der Miniaturstatuette bis zur lebensgroßen Statue. Gefunden wurden Statuen des Typus in öffentlichen und privaten Bereichen wie (Amphi-)theatern (Abb. 10),<sup>80</sup> Brunnenanlagen (Abb. 5. 9),<sup>81</sup> Villen<sup>82</sup> und einer Nekropole.<sup>83</sup> Die Angaben sind oft zu vage, um den genauen Aufstellungskontext zu rekonstruieren. Außerdem ist immer mit einer Zweit- oder Mehrfachverwendung zu rechnen, der Fundort muss also keineswegs der ursprüngliche Aufstellungsort sein. Der enge Zusammenhang zwischen Statuentypus und Brunnenanlagen wird allerdings durch die Zurichtung mancher Skulpturen bestätigt, die definitiv als Brunnenfiguren verwendet wurden.<sup>84</sup> Das gilt insbesondere für den Haupttypus mit Variante. Die Verbindung von Aphrodite, Erotik und Wasser ist naheliegend und

<sup>77</sup> Alexandridis 2004, 224 A 18, B 14 (1. Jh. v. bzw. n. Chr.).

<sup>78</sup> Zum ‚Marmorboom‘ im 2. Jh. n. Chr., der Organisation der Steinbrüche und der Skulpturenproduktion s. Trimble 2011, 67–103 mit weiterer Literatur.

<sup>79</sup> Es handelt sich um fünf Porträts (vier aus Italien und eines aus Nordafrika, dieses allerdings bekleidet) und zehn Figuren mit erhaltenen Idealköpfen; vgl. Alexandridis 2004, 224–226 Nr. A 5(?), A 25, C 3, D 5, D 10 (Porträts); A 4, A 6, A 7, A 15 (?), B 10, C 2 (?), D 1, D 2 (?), D 12, D 14 (ideal). Zu den letzteren zählen auch die zahlreichen Statuetten.

<sup>80</sup> Alexandridis 2004, 224. 226 Nr. A 6 (FO in der Nähe des Amphitheaters), Aa 7 (Amphitheater); D 14 (Theater).

<sup>81</sup> Ebd., 224 Nr. A 26.

<sup>82</sup> Ebd., 224 f. Nr. A 7, A 25 (Gebiet der Villa Hadriana), B 11.

<sup>83</sup> Ebd., 224 Nr. A 24.

<sup>84</sup> Ebd., 224 f. Nr. A 6, Aa 6, Aa 8, B 12, C 3. Bei Nr. D 5 und D 10 handelt es sich um nachträglich zu Brunnenfiguren umgearbeitete Porträts.

zudem ein fester Bestandteil der römischen Gartenwelt. Möglicherweise gehören auch die in Villen gefundenen Repliken in einen solchen Kontext.

Was bedeutet das für die Statue der Lucilla (Abb. 3, 4)? Schon der diachrone Überblick hat gezeigt, dass Entblößung im Frauenporträt antoninischer Zeit geradezu eine Selbstverständlichkeit war, auch weil sich mit Nacktheit andere oder komplementäre Tugendvorstellungen verbanden, die mit dem traditionellen Bild einer *matrona* vereinbar waren. Gleichzeitig geht diese semantische Anreicherung mit einem Verlust an Exklusivität der kaiserlichen Bildnisformen einher. Die synchrone Analyse zeigt, dass das Phänomen Teil einer generellen Standardisierung der Bildsprache ist.<sup>85</sup> Auch wenn die hier gesammelten Statuen nicht in serieller Folge gesehen wurden, dürfte sich der Typus oder das Bildschema der Aphrodite Syrakus (Abb. 5. 9–10) als visuelle Formel etabliert haben. Das Bildnis der Lucilla sticht ikonographisch und typologisch nicht hervor, weder im Hinblick auf seinen kaiserlichen Status gegenüber den anderen Porträts, noch überhaupt, vom Kopf einmal abgesehen, gegenüber den Gartenfigürchen und Brunnendekorationen.<sup>86</sup>

Wie wirkt sich die häufige und zeitgleiche Wiederholung bestimmter Statuentypen in verschiedenen Materialien und Formaten auf das Verhältnis von Mimesis und Metapher aus? Wie schon der diachrone Überblick verdeutlichte, ist der Effekt komplizierter als die Gegenüberstellung suggeriert. Mit dem Anstieg der Wiederholungen, die man nun in den unterschiedlichsten Kontexten antrifft, verfestigt sich der artifizielle Charakter des Statuenkörpers.<sup>87</sup> Er ist kopiert, nicht real und kann damit stellvertretend für etwas anderes gelesen werden, d. h. als Nachahmung eines göttlichen Körpers mit allen zugehörigen Eigenschaften oder als Nachahmung eines Kunstwerks. Umgekehrt ist er aber auch selbst eine Statue bzw. ein reales Kunstwerk. Zudem ist zu überlegen, ob nicht gerade die kontinuierliche Wiederholung eine Auswirkung auf die Realität hatte. Gerade weil diese Körper in den unterschiedlichsten Dimensionen und Aufstellungskontexten gesehen wurden, formten sie die Vorstellung vom

---

**85** Vgl. Hölscher 1984, 9–12. 33–37; dagegen Schade 2007. Beide Positionen schließen sich m. E. nicht aus, wie aus dem folgenden deutlich wird.

**86** Die gegenüber dem Haupttypus leicht veränderte Armhaltung sowie der turnende Eros mögen dem Kenner eine reizvolle Variation geboten haben.

**87** Dafür spricht auch, dass Miniaturstatuetten mit Sockel, also als zur Aufstellung bestimmte Kunstwerke, gefertigt wurden, vgl. Filges 1998, 397–404.

weiblichen Körper schlechthin.<sup>88</sup> Der Skulpturenkörper konnte somit auch als Abbild eines realen Körpers aufgefasst werden.

Mimesis und Metapher schließen sich also nicht gegenseitig aus, vielmehr sind mimetischer oder potentiell realer sowie artifizieller und metaphorischer Gehalt der Darstellung miteinander verwoben und voneinander abhängig. Das gilt auch jenseits der Statuenkörper. So ist, um zu unserer Fallstudie zurückzukehren, der Porträtkopf Lucillas in dem Sinne mimetisch gemeint, dass er auf die Wiedererkennbarkeit der Dargestellten zielt (Abb. 3. 4). Die idealisierenden Züge könnte man aber ebenso als metaphorisch auffassen. Bildnisse von Kaiserinnen haben in der Regel keine Alterszüge, ‚gefrieren‘ hier aber gleichsam im matronalen Zustand. Umgekehrt hat der Bildhauer sich alle Mühe gegeben, den Übergang zwischen Kopf und kopiertem, metaphorisch gemeintem Körper so nahtlos wie möglich zu gestalten. Beide scheinen zu einer relativ jungen Mutter mit vollem, weichem Karnat zu passen.

#### RÖMISCHE KÖRPERKONZEPTE

Diese Spannung zwischen Realität und ihrer nachahmenden Darstellung, die sich im Laufe der Kaiserzeit zu verstärken scheint, hat ein tiefer liegendes Pendant in der Art wie die Römer den menschlichen Körper konzipierten. Während griechische Bildnisse den Körper als eine Einheit darstellen, die keinen Bruch zwischen Kopf und Torso mit Gliedern aufweist, gehen römische Porträts anders vor.<sup>89</sup> Hier ist der Kopf in der Regel klar vom restlichen Körper abgesetzt. Wie vor allem Maurizio Bettini und Johanna Fabricius gezeigt haben, hat dieser Befund seine Entsprechung in der linguistischen Evidenz.<sup>90</sup> Worte wie *figura*, *forma*, *factura* oder *statura* (letzteres eng mit *statua* verwandt) bezeichnen den Körper, der damit als etwas Gemachtes, Artifizielles begriffen wird.<sup>91</sup> Will man dies auf die Bildnisse übertragen, so ergibt sich, dass genau die Eigenschaft, die wir für ihren metaphorischen Charakter verantwortlich machen – der Bildbruch, der Rekurs auf Kunstwerke – eine

<sup>88</sup> vgl. die Grabinschrift der Allia Potestas CIL (= Corpus Inscriptionum Latinarum) 6, 37965; s. hier Anm. 72.

<sup>89</sup> z. B. Stewart 2003, 19–35.

<sup>90</sup> Bettini 2000; Fabricius 2007.

<sup>91</sup> Das gilt auch für *facies* (von *facere*) als Bezeichnung für das Gesicht, vgl. Bettini 2000, 11–13.



9 Statue mit Brunnenzurichtung, aus Tarraco; Tàrraco, Museu Nacional Arqueològic Inv. 45636





**10** Marmorstatue aus dem Theater von Karthago;  
Tunis, Musée National du Bardo Inv. 942

visuelle Nachahmung des Körperkonzepts ist, in dieser Hinsicht also mimetisch arbeitet.

Ferner hat Johanna Fabricius festgestellt – und damit schließt sich der Kreis –, dass die oben aufgezählten Begriffe erst zu einem bestimmten Zeitpunkt Eingang in das lateinische Vokabular finden, nämlich in der späten Republik, als Rom massiv griechische Literatur und griechische Bildwerke rezipiert und kopiert.<sup>92</sup> Es sind also nicht nur die Bildwerke, die im Prozess des Replizierens einen Wandel durchmachen. Sie verändern umgekehrt auch die Realität. Das massive Rezipieren griechischer Kunst verändert die römische Vorstellung vom realen Körper. Er wird nicht genuin als ein ‚Artefakt der Natur‘ verstanden, sondern es sind Artefakte, die ihn zu einem solchen machen. Aber eben diese artifizielle Seite wiederum scheint dem zugrundeliegenden Körperkonzept auf mimetische Weise entsprochen und es durch stete Wiederholung gewissermassen naturalisiert zu haben.

## SCHLUSS

Waren Aphroditekörper im römischen Frauenporträt nun mimetisch oder metaphorisch zu verstehen? Die Frage ist, so ist hoffentlich klar geworden, falsch gestellt. Es handelt sich nicht um eine Alternative, sondern um ein komplexes Wechselspiel von Bedeutungen, weil auch das Verhältnis von Realität zu Abbild oder Nachahmung kein eindeutiges, statisches, sondern ein dynamisches ist.<sup>93</sup>

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Alexandridis 2004** Alexandridis, Annetta: Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna. Mainz 2004.

---

**92** Fabricius 2007, 72–74.

**93** Auf der Tagung wurde die Frage kontrovers diskutiert, ob Statuen Zeichen sind (so Ludwig Jäger) oder nicht (so Dieter Mersch). Auch hier sehe ich weniger Alternativen, die sich gegenseitig ausschließen, denn Interdependenzen. Sie sind Zeichen, denn sie machen etwas präsent, das abwesend ist. Aber eben diese Präsenz ist nicht nur durch eine bestimmte – zeichenhafte – Form, sondern auch durch die spezifische – materielle – Konkretisierung gegeben.

- Alexandridis 2005** Alexandridis, Annetta: Individualisierung, Homogenisierung und Angst vor Vergänglichkeit. Weibliche Grab- und Ehrenstatuen der späten Republik und der Kaiserzeit. In: Natascha Sojc (Hrsg.), *Neue Fragen, neue Antworten: antike Kunst als Thema der Gender Studies*. Berlin 2005, 111–124.
- Alexandridis 2010** Alexandridis, Annetta: Neutral bodies? Female portrait statue types from the Late Republic to the second century. In: Shelley Hales und Tamar Hodos (Hrsg.), *Material culture and social identities in the ancient world*. Cambridge 2010, 252–279.
- Assmann 1992** Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992.
- Bartman 1992** Bartman, Elizabeth: *Ancient Sculptural Copies in Miniature*. Leiden 1992.
- Bartsch et al. 2010** Bartsch, Tatjana / Becker, Marcus / Bredekamp, Horst / Schreiter, Charlotte: *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*. Berlin 2010.
- Hellenkemper Salies et al. 1994** Hellenkemper Salies, Gisela / Prittwitz und Gaffron, Hans-Hoyer von / Bauchhenss, Gerhard: *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*. Köln 1994.
- Baumer 1997** Baumer, Lorenz E.: *Vorbilder und Vorlagen. Studien zu klassischen Frauenstatuen und ihrer Verwendung für Reliefs und Statuetten des 5. und 4. Jahrhunderts vor Christus*. Bern 1997.
- Bergmann 1994** Bergmann, Marianne: *Der Koloss Neros, die Domus Aurea und der Mentalitätswandel im Rom der frühen Kaiserzeit*. Mainz 1994.
- Bergmann 1998** Bergmann, Marianne: *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*. Mainz 1998.
- Bettini 2000** Bettini, Maurizio: ‚Einander ins Gesicht sehen‘ im antiken Rom. Begriffe der körperlichen Erscheinung in der lateinischen Kultur. In: *Saeculum* 51 (2000), 1–23.
- Bieber 1977** Bieber, Margarete: *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*. New York 1977.
- Bielfeldt 2003** Bielfeldt, Ruth: *Orest im Medusengrab. Ein Versuch zum Betrachter*. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 110 (2003), 117–150.
- Bonfante 1989** Bonfante, Lisa: *Nudity as a Costume in Classical Art*. In: *American Journal of Archaeology* 93 (1989), 543–570.
- Boschung 2002** Boschung, Dietrich: *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*. Mainz 2002.
- Butler 1993** Butler, Judith: *Bodies That Matter*. London 1993.
- Cima / La Rocca 1998** Cima, Maddalena / La Rocca, Eugenio: *Horti romani. Atti del convegno internazionale, Roma, 4–6 maggio 1995*. Rom 1998.
- Cormack 2004** Cormack, Sarah H.: *The Space of Death in Roman Asia Minor*. Wien 2004.

- Daehner 2007** Daehner, Jens: Die Herkulanerinnen: Geschichte, Kontext und Wirkung der antiken Statuen in Dresden. München 2007.
- D'Ambra 1989** D'Ambra, Eve: The Cult of Virtues and the Funerary Relief of Ulpia Epigone. In: *Latomus* 48 (1989), 392–400.
- D'Ambra 1996** D'Ambra, Eve: The Calculus of Venus. Nude Portraits of Roman Matrons. In: *Kampen* 1996a, 219–232.
- D'Ambra 2000** D'Ambra, Eve: Nudity and Adornment in Female Portrait Sculpture of the Second Century A.D. In: Diana E. E. Kleiner und Susan B. Matheson (Hrsg.), 2000. I Claudia II. *Women in Roman Art and Society*. Austin 2000, 101–114.
- De Angelis 2005** De Angelis, Francesco: L'Elena di Zeusi a Capo Lacinio. Aneddoti e storia. In: *Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Memorie* 16 (2005), 151–200.
- Debray 1997** Debray, Régis: *Transmettre*. Paris 1997.
- Deleuze 1992** Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München 1992.
- Dillon 2010** Dillon, Sheila: *The Female Portrait Statue in the Greek World*. Cambridge 2010.
- Fabricius 2007** Fabricius, Johanna: Grenzziehungen. Zu Strategien somatischer Geschlechterdiskurse in der griechischen und römischen Kultur. In: Elke Hartmann, Udo Hartmann und Katrin Pietzner (Hrsg.), *Geschlechterdefinitionen und Geschlechtergrenzen in der Antike*. Stuttgart 2007, 65–86.
- Fejfer 2008** Fejfer, Jane: *Roman Portraits in Context*. Berlin / New York 2008.
- Filges 1997** Filges, Axel: *Standbilder jugendlicher Göttinnen. Klassische und frühhellenistische Gewandstatuen mit Brustwulst und ihre kaiserzeitliche Rezeption*. Köln 1997.
- Filges 1999** Filges, Axel: Marmorstatuetten aus Kleinasien. Zu Ikonographie, Funktion und Produktion antoninischer, severischer und späterer Idealplastik. In: *Istanbuler Mitteilungen* 49 (1999), 377–430.
- Fittschen 1977** Fittschen, Klaus: *Katalog der antiken Skulpturen in Schloß Erbach*. Berlin 1977.
- Fittschen 1982** Fittschen, Klaus: *Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae*. Göttingen 1982.
- Flashar 1979** Flashar, Hellmut: *Die klassizistische Theorie der Mimesis*. In: *Gelzer/Flashar* 1979, 79–111.
- Foucault 1984** Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité III: Le souci de soi*. Paris 1984.
- Gazda 2002** Gazda, Elaine (Hrsg.): *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*. Ann Arbor 2002.
- Gelzer/Flashar 1979** Gelzer, Thomas / Flashar, Hellmut (Hrsg.): *Le classicisme à Rome, aux Iers siècles avant et après J.-C.* Genf 1979.
- Gleason 1990** Maud W. Gleason: *The Semiotics of Gender: Physiognomie and Self-Fashioning in the Second Century C.E.* In: David M. Halperin, John

- J. Winkler und Froma I. Zeitlin (Hrsg.), *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Princeton 1990, 389–415.
- Gleason 1995** Gleason, Maud W.: *Making Men. Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*. Princeton 1995.
- Grewing 1997** Grewing, Farouk: *Martial, Buch VI. Ein Kommentar. Hypomnemata 115*. Göttingen 1997.
- Hallett 2005a** Hallett, Christopher: *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC–AD 300*. Oxford / New York 2005.
- Hallett 2005b** Hallett, Christopher: *Emulation Versus Replication: Redefining Roman Copying*. In: *Journal of Roman Archaeology* 18,2 (2005), 419–435.
- Hartswick 2004** Hartswick, Kim J.: *The Gardens of Sallust. A Changing Landscape*. Austin 2004.
- Havelock 1995** Havelock, Christine Mitchell: *The Aphrodite of Knidos and Her Successors. A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*. Ann Arbor 1995.
- Heyne 1778** Heyne, Christian Gottlob: *Die in der Kunst üblichen Arten, die Venus vorzustellen*. In: *Ders., Sammlung antiquarischer Aufsätze I*. Leipzig 1778, 115–164.
- Hölscher 1984** Hölscher, Tonio: *Staatsdenkmal und Publikum. Vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom*. Konstanz 1984.
- Horsfall 1985** Horsfall, Nicholas: *CIL VI 37965 = CLE 1988 (Epitaph of Allia Potestas). A Commentary*. In: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 61 (1985), 251–272.
- Hughes/Ranfft 1997** Hughes, Anthony / Ranfft, Erich (Hrsg.): *Sculpture and its Reproductions*. London 1997.
- Hume 1739–40** Hume, David: *A Treatise of Human Nature*. London 1739–40.
- Junker/Stähli 2008** Junker, Klaus / Stähli, Adrian: (Hrsg.), *Original und Kopie: Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst. Akten des Kolloquiums in Berlin, 17.–19. Februar 2005*. Wiesbaden 2008.
- Kampen 1996** Kampen, Natalie B.: (Hrsg.), *Sexuality in ancient art. Near East, Egypt, Greece, and Italy*. Cambridge 1996.
- Kampen 1996a** Kampen, Natalie B.: *Omphale and the Instability of Gender*. In: *Kampen 1996*, 233–246.
- Kaltsas et al. 2012** Kaltsas, Nikolaos / Vlachogianni, Elena / Bouyia, Polyxeni: *The Antikythera Shipwreck. The Ship, the Treasures, the Mechanism*. Athen 2012.
- Kleiner 1981** Kleiner, Diana E. E.: *Second-Century Mythological Portraiture. Mars and Venus*. In: *Latomus* 40 (1981), 512–544.
- Kousser 2007** Kousser, Rachel Meredith: *Mythological Group Portraits in Antonine Rome: The Performance of Myth*. In: *American Journal of Archaeology* 111.4 (2007), 673–691.
- Kousser 2008** Kousser, Rachel Meredith: *Hellenistic and Roman Ideal Sculpture. The Allure of the Classical*. Cambridge / New York 2008.

- Krauss 1985** Krauss, Rosalind: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA/London 1985.
- Landwehr 1985** Landwehr, Christa: *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae. Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit*. Berlin 1985.
- Landwehr 1998** Landwehr, Christa: *Konzeptfiguren. Ein neuer Zugang zur römischen Idealplastik*. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 113 (1998), 139–194.
- Lorenz 2002** Lorenz, Sven: *Erotik und Panegyrik. Martials epigrammatische Kaiser*. Tübingen 2002.
- Manderscheid 1981** Manderscheid, Hubertus: *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen*. Berlin 1981.
- Marvin 2008** Marvin, Miranda: *The Language of the Muses. The Dialogue between Roman and Greek Sculpture*. Los Angeles 2008.
- Matheson 1996** Matheson, Susan B.: *The Divine Claudia. Women as Goddesses in Roman Art*. In: Diana E. E. Kleiner und Susan B. Matheson (Hrsg.), *I Claudia. Women in Ancient Art and Society*. New Haven 1996, 182–193.
- Mattusch 2002** Mattusch, Carol C.: *In Search of the Greek Bronze Original*. In: *Gazda* 2002, 99–115.
- Mattusch 2005** Mattusch, Carol C.: *The Villa dei Papiri at Herculaneum. Life and Afterlife of a Sculpture Collection*. Los Angeles 2005.
- Mayer 2012** Mayer, Emanuel: *The Ancient Middle Classes. Urban Life and Aesthetics in the Roman Empire, 100 BCE – 250 CE*. Cambridge, MA 2012.
- Neudecker 1988** Neudecker, Richard: *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*. Mainz 1988.
- Neudecker 1994** Neudecker, Richard: *Die Pracht der Latrine. Zum Wandel öffentlicher Bedürfnisanstalten in der kaiserzeitlichen Stadt*. München 1994.
- Neumer-Pfau 1982** Neumer-Pfau, Wiltrud: *Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen*. Bonn 1982.
- Newmyer 1984** Newmyer, Stephen Thomas: *The Triumph of Art Over Nature. Martial and Statius on Flavian Aesthetics*. In: *Helios* 11 (1984), 1–7.
- Parigoris 1997** Parigoris, Alexandra: *Truth to Material: Bronze, on the Reproducibility of Truth*. In: *Hughes / Ranfft* 1997, 131–151.
- Perry 2005** Perry, Ellen: *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*. Cambridge 2005.
- Petersen 2003** Petersen, Lauren Hackworth: *The Baker, His Tomb, His Wife, and Her Breadbasket. The Monument of Eurysaces in Rome*. In: *Art Bulletin* 85 (2003), 230–257.
- Petersen 2006** Petersen, Lauren Hackworth: *The Freedman in Roman Art and Art History*. New York 2006.
- Pfanner 1989** Pfanner, Michael: *Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zu Rationalisierungsmassnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104 (1989), 157–257.

- Ridgway 1984** Ridgway, Brunilde Sismondo: Roman Copies of Greek Sculpture. The Problem of the Originals. Ann Arbor 1984.
- Rumscheid 2008** Rumscheid, Frank: Klein, aber Kunst? Berühmte Statuentypen in koroplastischer Umsetzung. Zum Verhältnis von Koroplastik zu Skulpturen aus Bronze oder Marmor. In: Junker/Stähli 2008, 135–157.
- Schade 2007** Schade, Kathrin: Ein Paragone der Künste. Betrachtungen zur Idealplastik der mittleren Kaiserzeit. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 122 (2007), 163–200.
- Schmidt 1996** Schmidt, Stefan: Über den Umgang mit Vorbildern. Bildhauerarbeit im 4. Jahrhundert v. Chr. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung 111 (1996), 191–223.
- Schmidt-Colinet 2009** Schmidt-Colinet, Andreas: ‚Musterbücher‘ statt ‚Meisterforschung‘. Zum Verständnis antiker Werkstattstrukturen und Produktionsprozesse. In: Journal of Roman Archaeology 22 (2009), 787–792.
- Sinn 2009** Sinn, Friederike: Venusstatue mit Bildniskopf. Lucilla (?). In: Stephan F. Schröder (Hrsg.), Verwandelte Götter. Antike Skulpturen des Museo del Prado zu Gast in Dresden. Dresden 2009, 298–301.
- Sinn/Freyberger 1996** Sinn, Friederike / Freyberger, Klaus S.: Vatikanische Museen. Katalog der Skulpturen. Die Grabdenkmäler 2. Die Ausstattung des Hateriergrabes. Mainz 1996.
- Stewart 1990**, Stewart, Andrew: Greek Sculpture. An Exploration. New Haven / London 1990.
- Stewart 2003** Stewart, Peter: Statues in Roman society. Representation and response. Oxford 2003.
- Strocka 1979** Strocka, Volker Michael: Variante, Wiederholung und Serie in der griechischen Bildhauerei. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 94 (1979), 143–173.
- Tanner 2006** Tanner, Jeremy: The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation. Cambridge 2006.
- Thompson 1973** Thompson, Dorothy Burr: Ptolemaic Oinochoai and Portraits in Faience. Aspects of the Ruler Cult. Oxford 1973.
- Trillmich 1973** Trillmich, Walter: Bemerkungen zur Erforschung der römischen Idealplastik. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 88 (1973), 247–282.
- Trimble 2000** Trimble, Jennifer: Replicating the body politic. The Herculaneum Women Statue Types in Early Imperial Italy. In: Journal of Roman Archaeology 13 (2000), 41–68.
- Trimble 2011** Trimble, Jennifer: Women and Visual Replication in Roman Imperial Art and Culture. Visual Replication and Urban Elites. Cambridge 2011.
- Trimble/Elsner 2006** Trimble, Jennifer / Jaś Elsner: Introduction: “If you need an actual statue ...”. In: Art History 29,2 (2006), 201–212.
- Wrede 1971** Wrede, Henning: Das Mausoleum der Claudia Semne und die bürgerliche Plastik der Kaiserzeit. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 78 (1971), 125–166.

**Wrede 1978** Wrede, Henning: Die Ausstattung stadtrömischer Grabtempel und der Übergang zur Körperbestattung. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 85 (1978), 411–433.

**Wrede 1981** Wrede, Henning: Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit. Mainz 1981.

**Wünsche 1972** Wünsche, Raimund: Der Jüngling vom Magdalensberg. Studie zur römischen Idealplastik. In: Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, Marcel Restle und Herbert Weiermann (Hrsg.), Festschrift Luitpold Dussler. 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte. München 1972, 45–80.

**Zanker 1974** Zanker, Paul: Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit. Mainz 1974.

**Zanker 1979** Zanker, Paul: Zur Funktion und Bedeutung griechischer Skulptur in der Römerzeit. In: Gelzer/Flashar 1979, 283–306.

**Zanker 1987** Zanker, Paul: Augustus und die Macht der Bilder. München 1987.

**Zanker/Ewald 2004** Zanker, Paul / Ewald, Björn Christian: Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage. München 2004.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

**1. 6** Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom, D-DAI-Rom 68.3650; D-DAI-ROM 81.2900

**2** Museumsfoto © Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen; Foto: Ole Haupt

**3. 4** Museumsfoto © Skulpturensammlung SKD Dresden; Foto: Hans-Peter Klut / Elke Estel, Dresden 2008

**5** Nach: Delivorrías 1984, Taf. 73 Nr. 743

**7. 8** Diagramme Verf.

**9** Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Madrid, D-DAI-MAD-WIT-R-011-78-08; Foto: P. Witte

**10** Nach: Delivorrías 1984, Taf. 75 Nr. 757



---

DIETER MERSCH

## ÜBERSETZEN IM ÄSTHETISCHEN

### Mimesis, Kopie, Pfropfung

#### DARSTELLUNG UND *MIMĒSIS*

Die folgenden Überlegungen wurzeln in einer *Theorie der Darstellung*, die sie von dem Begriff der Repräsentation abhebt. Zugleich kreisen sie um Fragen des Medialen in bildlichen Darstellungen und Übersetzungen, wobei sich drei Themenfelder als zentral erweisen: *Mimēsis*, *Kopie* und *Pfropfung* als eine Weise der Übertragung. Weniger werden diese Begriffe, wie üblich, auf Sprache und Zeichen, Rhetoriken oder Literaturen bezogen, als vielmehr im weitesten Sinne auf Figurationen und Bildprozesse. Bildlichkeit und Figuration verweisen dabei beide sowohl auf den Begriff der *Mimēsis* als auch auf die *Metapher*. Adressiert die Metapher überhaupt Prozesse der Übertragung und Übersetzung, haben wir es in Bildern vor allem mit Hybridbildungen zu tun, die insoweit den Begriff der *Pfropfung* nahe legen, als wir mit Kombinationen und Montagen unterschiedlicher figuraler Elemente konfrontiert sind. Mit ihnen befinden wir uns bereits unmittelbar im Darstellungsproblem.

Denn Darstellungen dulden eigentlich keine Translationen im Sinne einer Übersetzbarkeit von Form und Inhalt: jede Übertragung in ein anderes Format und einen anderen Kontext macht aus ihnen eine *andere* Darstellung, der ein eigener Sinn zukommt. Verbindungen aus ikonischen Versatzstücken werfen damit das systematische Problem ihrer Beschreibbarkeit auf, insbesondere dann, wenn sie zu Bildern zusammengeführt werden, die im Grunde ohne ‚Vorbild‘ sind, die vielmehr als Amalgamierungen disparater Bildmotive und Bildtypen vorliegen und darin etwas ‚Neues‘ sehen lassen. Was daher Übersetzungen in Bildern und insbesondere im Ästhetischen bedeuten können, bleibt strittig und verlangt eine Reihe von Vorüberlegungen und Umwegen, die aber, wie

sich zeigen wird, kaum ans Ziel führen, sodass zuletzt die Beantwortung ihrer Frage unbefriedigend ausfallen muss. Das gilt vor allem mit Blick auf zentrale visuelle Schemata wie Vergleich und Ähnlichkeit. Wiewohl es offenbar Ähnlichkeiten in einem intuitiven Sinne gibt, so sind sie dennoch weder begründbar noch semantisch zu vereindeutigen, sodass zuletzt nur ein negativer Bescheid bleibt, der dafür plädiert, Bilder als das zu behandeln, was sie sind: *Singularitäten*.

Zuerst allerdings wäre überhaupt der Begriff der *Darstellung* in Bildern zu klären und von Abbildung und *Mimēsis* – oder ‚Nachahmung‘ in der gängigen Übersetzung –, womit er einen engen Konnex bildet, abzugrenzen. Die antike Bedeutung des Ausdrucks *Mimēsis* weicht jedoch erheblich von jener ab, die sich in der frühen Neuzeit gegen die christliche Tradition und mit Rückgriff auf die griechischen Quellen etablierte und gemeinhin mit der Naturnachahmung assoziiert wurde, denn *Mimēsis* meint hier nicht das Abbild, sondern ein immer schon unzureichendes Heranreichen des Menschen ans Göttliche. Sie drückt folglich ebenso sehr eine Verfehlung wie eine Bescheidenheit aus, die sich am divinatorischen Ideal bemisst, dem ein unabdingbarer Vorrang zukommt. Daraus hat die christliche Lehre die *Imitatio Christi* gemacht und damit einerseits den ethischen Sinn bewahrt, den die Antike mit der *Mimēsis* assoziierte, diesen aber andererseits allein auf die allgemeine Lebensweise und deren asketischem Gebot bezogen. Nicht länger handelt es sich also um einen Topos der Darstellung, sondern der Praxis, der Haltung.

In erklärter Opposition dazu hat dann die Renaissance den Terminus von jeglicher ethischen Konnotation gereinigt, um ihn allein auf die Frage der *repräsentatio* zu beziehen. *Mimēsis* und Abbildung fallen damit zusammen, und zwar so, dass sie insbesondere der rationalen Genauigkeit einer mathematischen Modellierung unterliegt, wie sie die zentralperspektivische Projektionsgeometrie vorgab. Das Mimetische bedeutet folglich ein ‚Schema‘ im Sinne Immanuel Kants: eine Regel, die die Anschauung zu einem Bild versammelt und es dadurch der Ordnung des subjektiven Blicks und seiner Kategorien subordiniert. Man hat es also *zweitens* mit einem Problem der Übersetzung zu tun, die den einstigen Sinn verschiebt und entstellt – oder anders gewendet: Die Übersetzung von *Mimēsis* durch Nachahmung bleibt insoweit unbestimmt, als überhaupt nicht klar ist, was mit dem Ausdruck gemeint ist: Die maßvolle Nachfolge eines Ideals, eine ethische Tat oder Lebensform oder ein gestalterisches Prinzip, das den Gesetzen von Rationalität und Konstruktion genügt. Die Pluralität der Interpretationen lässt die ‚Sache‘ der Nachahmung unscharf werden – doch sei hinzugefügt, dass die

Übersetzungsproblematik hier noch nicht die Bildlichkeit selbst tangiert, sondern die Diskurse über sie.

Demgegenüber nuanciert der Darstellungsbegriff, der sich seit der Goethezeit in Umlauf befindet, anderes. Weniger legt er den Fokus auf strikte Abbildlichkeit noch auf Repräsentation, sondern die Ästhetik der Darstellung realisiert sich vorzugsweise im Modus von *Präsentationen*. Entsprechend bedeutet *Darstellen* dem Wortsinne nach ein ‚Vor-Stellen‘, ‚Auf-Stellen‘ oder ‚Vor-Augen-führen‘ mit Betonung auf den Akt einer *Verkörperung*.<sup>1</sup> In der Darstellung sind demnach Präsenz und Repräsentation oder Sinn und Sinnlichkeit, wie es Ernst Cassirer ausgedrückt hat, kraft ihrer Materialität unmittelbar miteinander verwoben, so dass wir immer schon von zwei Dimensionen ausgehen müssen, die die Frage ihrer Deckung aufwirft.<sup>2</sup> Kurz, der Darstellungsbegriff umfasst stets bereits Körper, Gestalt und Idee in einem; und in diesem Sinne bemerkte Paul Klee bekanntlich, dass die Kunst nichts wiedergibt, sondern „sichtbar macht“.<sup>3</sup> Der Prozess der Sichtbarmachung birgt das eigentliche Darstellungsproblem: Es beruht nicht auf einer Ästhetik der Abbildung, deren Kriterium die Referenz oder das jeweils Repräsentierte wäre, das ihr *vorausginge*, sondern ihr Kern ist die *Erzeugung*, die *Evokation eines Sichtbaren als Erscheinung*. Darstellungen betreffen also gleichermaßen die *aisthēsis* wie die *technē*, die Kunst wie die Wahrnehmung; ihre Ästhetik erfüllt sich zum einen in der *Hervorrufung* eines Erscheinens wie zum anderen in der *poiēsis*, der *Hervorbringung* oder Produktion des Erscheinens als Sichtbarkeit. Wir haben diese Duplizität überall zu berücksichtigen, wo wir von Übersetzungen in bildlichen Darstellungen sprechen. Sie verkompliziert diese, denn es ist das Erscheinen selbst, das die Singularität des Bildlichen verbürgt und in diesem Sinne keine Übersetzung duldet.

#### KONSTELLATION UND KONJUGATION

Im Zentrum von Darstellungspraktiken stellt sich folglich das Problem einer *Mediation* oder Vermittlung zwischen beiden Polen, sofern einerseits durch eine ‚*technētische*‘ Produktion etwas *zur Erscheinung gebracht wird* wie es andererseits *selbst erscheint*. Es ist nicht einfach, diese medialen Prozesse in ihrer Allgemeinheit zu fassen; notwendig sind wir auf

1 Vgl. Nibbrig 1994 sowie Lyotard 1985.

2 Vgl. Cassirer 1994 sowie ders. 1995.

3 Klee 1976, 118.

Exempla angewiesen, denn im Unterschied zu diskursiven Schemata, deren Format die *determinatio* ist, die, um Martin Heidegger zu paraphrasieren, ihre eigentliche „Fuge“ bildet,<sup>4</sup> ‚fügt‘ sich das Ästhetische auf eine andere Weise zusammen. Gottfried Boehm hat dafür mit Blick auf das Bild den „Kontrast“ eingesetzt, der von anderer „Logik“ ist als die kontradiktorischen Logiken des Entweder-oder, die die Sprache und ihre Texte regieren;<sup>5</sup> naheliegen ebenfalls die Praktiken des „Entwurfs“, des *Disegno*, die die ‚Fuge‘ der Linie, der Umrandung oder ‚Zeichnung‘ im doppelten Sinne von Aufzeichnung und ‚Mal‘ betonen.<sup>6</sup>

Geht man jedoch von der ursprünglichen Bedeutung des Zusammenfügens als *Komposition* aus, tritt anderes hervor, denn die *com-positio* verbindet unterschiedliche Stellungen oder Positionen miteinander, die Theodor W. Adorno wiederum als „Konstellation“<sup>7</sup> im literalen Sinne des *con stellare*, der Streuung von Sternen, die – *con* – miteinander einen Zusammenhang bilden und sich zu Figuren bündeln, fasste. Die *ästhetische Fuge* wäre demnach die *Konfiguration*, wobei der Begriff der *Konstellation* mehr die *Singularia* der Elemente unterstreicht, während letztere von einer *Figuration* oder *Zusammenfügung* ausgeht, die die *Triplizität von Körper, Bild* (oder plastisches Gebilde) *und Gestaltung* aufruft und damit weit aus dem Repräsentationsmodell herausführt – die Etymologie des deutschen Ausdrucks ‚Bild‘ mit der doppelten Konnotation von Bilden und Bildung weist schon darauf hin. Darüber hinaus hat Erich Auerbach das historische Wortfeld von *figura* ausgelotet und seine Herkunft im  *fingere* ausgemacht, dem ein Spielen innewohnt. Insbesondere nenne die Figur „etwas Lebend-Bewegtes, Unvollendetes, Spielerisches“, wobei „die Tätigkeit“ wichtiger sei „als das Ergebnis“.<sup>8</sup> Der Figur eignet stets eine Offenheit und Bewegung, eine Dynamik, die die konstellative Streuung allererst bindet und damit über diese hinaus eine strengere Verbindlichkeit nuanciert.

---

4 Heidegger 1972, 329; ders. 1975, 18 f. 230 f.

5 Vgl. bes. Boehm 1995, 11–38. Auf diese Besonderheit der Differenz zwischen kontrastiven oder ‚konträren‘ und kontradiktorischen Schemata haben wir verschiedentlich hingewiesen; vgl. etwa Mersch 2011 sowie jüngst ders. 2014.

6 Zum Begriff des *Disegno* vgl. Panofsky 1982; Kemp 2006; ferner Mersch 2012 und ders. 2012a.

7 Der Begriff der „Konstellation“ gehört zu den Grundbegriffen bei Adorno, s. exemplarisch Adorno 1973, 11. 18. 136 f., 257 f., 462; ders. 1982, 55.

8 Auerbach 1967, 61.

Denkt man auf diese Weise Kontrast und Konstellation oder Konfiguration zusammen, spannt sich ein weiter Bogen, der das Ästhetische kennzeichnet und Darstellung, Figur und Komposition miteinander verknüpft. War es klassischerweise die Form, die die Eigenart der Ästhetik definierte, ist es nunmehr das Spiel, das die Figuration und vor allem das *con* der Konstellation oder Komposition einschließt, womit gleichzeitig angedeutet ist, dass etwas miteinander kombiniert und zueinander in Relation gebracht werden muss. Kurz: die Praxis des Ästhetischen, seine maßgebliche ‚Fuge‘, ist das *con* der Verbindung, mithin das *con-jungere*, das sich sprachlich in den verschiedensten Konjunktionen ausdrückt: Durch das ‚Und‘, das ‚Sowohl-als-auch‘ (im Unterschied zur Dichotomie), das ‚Ebenso‘ wie das ‚Nicht-nur-sondern-auch‘, wie gleichfalls durch die Serialisierung, das auf bemerkenswerte Weise das ‚Etc.‘ realisiert. Alle Bildtransformation, Hybridbildung oder Mischung unterschiedlicher kultureller Elemente, wie sie seit je die gängige interkulturelle Praxis ikonischer Aneignung oder Appropriation wie auch dessen Umdeutung oder ‚Trans-Figuration‘ war, verfährt auf gleiche Weise. Ja, Übersetzung oder Übertragung in Bildern gehorcht deren Performanz: Sie konjugieren das Heterogene, um es ebenso sehr zu adaptieren und umzudeuten wie ebenfalls zu überformen, zu neutralisieren und aus ihnen etwas ganz Anderes zu machen.

Von Anfang an ist damit weniger das *Plastische*, als vielmehr die *Plastizität*, die Formbarkeit maßgeblich, die das Zusammengestellte, Konjugierte gleichermaßen transformiert – wir werden im Kontext der *Kopie* noch darauf zurückkommen. Vorerst genügt es jedoch festzustellen, dass die *figura* und die Konfiguration unmittelbar zusammengedacht werden müssen und das Wortfeld von *forma*, *statua*, *imago*, *effigie* und *schēma* konturieren, deren Elemente sämtlich an deren Doppelgestalt partizipieren. Es ist deswegen nicht unerheblich anzumerken, dass die Figur in ihrer Duplizität von *figura* und Figurierung nicht nur die Form und das Schema – oder das entsprechende griechische *schēma* für ‚Gestalt‘ – adressiert, sondern im selben Sinne auch deren *Erscheinung*: *Eidos*, das Aussehen, macht von sich her etwas sichtbar, *gibt ein Erscheinen in seiner Erscheinung zu erkennen*, ist mit einer Art von *phainestai*, von ‚Sich-zeigen‘ verquickt, das allererst durch das Licht, *phos*, in die Sichtbarkeit tritt und das jeweils „Sichtige“, wie Heidegger den Ausdruck *eidos* zu übersetzen versuchte,<sup>9</sup> zum Vorschein bringt. Die *Figura* ist in diesem Sinne immer

---

<sup>9</sup> Heidegger 2009, 11.

schon mit ihrer ästhetischen Phänomenalität verwoben, die weniger ihre Bestimmbarkeit anspricht, als vielmehr ihr *plötzliches Aufgehen*, ihre Öffnung hin zu einem Sichtbaren, zu der im gleichen Maße auch die Evidenz gehört: In ihr zeigt sich – *videre*, sehend – das Sichtbare *als* dieses bestimmte Sichtbare. Abermals gelangen wir so zur ‚Fuge‘ des Ästhetischen, diesmal jedoch von einem anderen Gesichtspunkt aus, nämlich der Weise des Aufgehens eines ‚Als‘ im Sinnlichen. Es markiert den eigentlichen Ort der visuellen Synthesis, die nicht durch die Kopula wie in der Sprache, der ‚Ist‘-Funktion im Satz gestiftet wird, sondern durch die Konjunkionalität der Konstellation.

Wir haben vorläufig also drei Momente, die im Prozess der Figuration das Zentrum der Darstellung ausmacht: Form/Gestalt, Bewegung/Transformation und Evidenz/Sehen. Im Begriff der Darstellung und ihrer spezifischen Medialität wären dann alle drei zusammenzudenken: Die Figur selbst ist schon *transformatorisch*, sie zeigt eine Bewegung, die sich nur *durch sich selbst* manifestieren kann, d. h. uns angeht in der Weise einer *evidentia*. Bewegung aber bedeutet nicht, dass die Darstellung sie abbildete oder als solche *repräsentierte*, etwa durch eine Geste, der auf diese Weise ein deutbarer Symbolgehalt zukäme (Aphrodite, die durch Paris den Apfel erhält und dadurch eine Eifersucht auslöst oder ähnliches), sondern die bereits *in sich* Bewegung *ist*, insofern mit ihr eine Unabschließbarkeit, eine Unbestimmtheit verbunden ist. Anders gewendet: Keine Figur ist statisch, sondern stets schon dynamisch; sie schließt eine Übergänglichkeit, ihre *metamorphōsis* mit ein – und erst durch diese Umgestaltung oder Verwandlung vermag sie eine Bewegung darzustellen und vorzuführen. Aus diesem Grunde ist eine Skulptur immer schon ein ‚Wurf‘, ein ‚Hin-zu‘ oder ‚Herüber‘, wie es Rainer Maria Rilke in seinem berühmten *Torso des Apollo* ausgedrückt hat;<sup>10</sup> ihr entspricht in der Sprache der „Gegenschwung“ Heideggers,<sup>11</sup> so dass jeder Figuration ihre Verzeitlichung bereits innewohnt. Oder genauer: Die Figur selbst wäre als die Bewegung der Figuration, zu der im selben Moment eine *Defiguration* gehört, zu fassen: Sie bricht *qua* Figuration mit ihrer Rahmung, *tritt aus ihr heraus*, vollzieht ihre eigene *Entgrenzung*, die das, was sie ist, überall im Flüchtigen hält. Noch anders ausgedrückt: Es *existiert* streng genommen keine Figur, wenn damit eine identifizierbare Gestalt, eine eindeutige Form gemeint ist, sondern stets nur die *Übergänglichkeit*,

---

<sup>10</sup> Rilke 1957, 313.

<sup>11</sup> Vgl. etwa Heidegger 1989, 304.

das *Anderswerden*, die *Imaginatio* – und es ist diese Wandelbarkeit und ihr Bezug zur Einbildungskraft, die sie aufs Transitorische, auf die Fähigkeit zur Übersetzung, ihrer *Umbesetzbarkeit* (Blumenberg) verweist. Aller Figuration ist diese Fortsetzung wie ebenfalls die Möglichkeit des Bruchs und damit der Deformation, der ‚Ungestalt‘ eingeschrieben. Statt daher im eigentlichen Sinne von ‚Bildtranslationen‘ zu sprechen, wäre eher von dieser *Transitivität* auszugehen, der gleichwohl immer ein *Intransitives*, eine Unübersetzbarkeit innewohnt.<sup>12</sup>

## REKOMBINIEREN UND KOPIEREN

Die Antike hat solche Umschriften und Translationen bis hin zu ‚anamorphotischen‘ Verzerrungen weidlich genutzt und sich an ihrem Spiel ergötzt – man denke an die Ungestalten der Odyssee, an die unzähligen Satyrn und Zwitterwesen der Mythologien oder auch nur an die Masken der Komödie, die Zerrbilder des Gesichtes. Sie kehren in unterschiedlichen Darstellungen immer wieder, werden typisiert, zitiert und mit wiedererkennbaren Attributen versehen oder gepfropft, ausgetauscht und in fremde Szenen eingefügt. Fast scheint es, als bekomme man es mit einem kompletten Reigen, einem fortwährenden Tanz von Formen und Topoi zu tun, der sich zum Figurenspiel der Rhetorik analog verhält. Das lenkt zugleich den Blick auf die Frage nach der Kopie, die selbst schon eine Mutation bedeutet. Auffallend sind die mannigfachen Vervielfältigungen, die Varianten und kleinen Detailveränderungen, die endlosen Wiederholungen der Gestalten in unterschiedlichen Formaten und Materialien – von den überlebensgroßen Skulpturen in Bronze bis zu den kleinen Statuetten oder den überbordenden Figurengruppen auf Tempelfriesen bis zu den emblematischen Gemmen als Amulette und Kurznarrative; auffallend aber auch die Rekombination der Statuen, ihre – besonders in der Römerzeit – buchstäbliche ‚Enthauptung‘ und Neubestückung mythologischer ‚Vor-Bilder‘ mit den Köpfen der gerade herrschenden Imperatoren. Antike Figurentransformationen zwingen aus dieser Sicht, die Praktiken des Kopierens anders als nur replikativ zu denken. Weder beruhen sie lediglich auf der Verdopplung oder Reduplikation eines originalen Anfangs, noch erscheinen die Kopien überhaupt auf einen Ursprung bezogen; sie bezeichnen kein Zweites zu einem Ersten, kein

---

<sup>12</sup> Vgl. dazu auch Mersch 2010.

Supplement, das zu diesem im Verhältnis einer Identität stünde, vielmehr *sind* sie immer schon *Differenzbildungen ohne Grund*.<sup>13</sup>

Tatsächlich existiert die Kategorie der Originalität erst seit der frühen Neuzeit in Abhängigkeit von Idealen der Signatur und Autorschaft, die für sie konstitutiv sind. Zwar nennen sich gelegentlich auch antike oder mittelalterliche Autoren bei ihrem Namen oder fügen ein Porträt ein, doch geht es ihnen nicht um Urheberschaft im Sinne einer Unverwechselbarkeit des kreativen Aktes, der durch ihre ‚Unter-Schrift‘ beglaubigt würde; auch zielen sie nicht auf den Anspruch des schöpferischen Subjekts auf seinen geistigen Besitz, der in dieser Form in der Antike ohnehin fremd gewesen wäre, vielmehr haben wir es immer nur mit Praktiken der Dekomposition und Rekombination zu tun, d. h. mit Differenzpraktiken, die die Figurationen vervielfältigen, verformen, verschieben und in ein ununterbrochenes Spiel von Variationen einbeziehen. D. h. auch, dass es nicht um Authentizität, um die Verbürgung einer Echtheit (*authentikós*) geht, vielmehr sind wir stets schon mit Genealogien konfrontiert, mit Verkettungen und *morphogenen* ‚Wanderungen‘, deren Formen bereits in sich die Fähigkeit zur Verwandlung tragen. Wenn man daher von römischen Kopien griechischer Originale spricht, von Übernahmen beispielsweise eines attischen Stils in entlegene Provinzen oder neue Machträume, handelt es sich um einen *Ursprungsfehlschluss*, wie er von einer auf Original/Kopie-Unterscheidungen geichteten Ästhetik begangen wird. Auch deshalb bevorzugen wir die Rede von einer *dynamischen Figuration*: Sie lässt sich nicht auf einzelne *Ausgangsformen* zurückführen, sondern sie *bedeutet* stets schon ihre *Bewegung*. Auch folgt sie keinem Prinzip der *Wiederholung*, sondern sie *ist* in jedem Augenblick bereits *ein Anderes*: Ihre Kopie bezeichnet kein Duplikat, sondern eine *Version*, die nicht wie ein Spiegel, sondern wie eine endlose Reihe von Faltungen funktioniert. Man muss sich deshalb die Figuration in der Antike als eine fortgesetzte *Prozessierung* vorstellen, nicht unähnlich des Umgangs mit den Mythologien, die die Göttererzählungen produktiv weitererzählten und stets wieder von Neuem variierten.

Dasselbe gilt für die Bilder: Ihre Transgression schließt ihre ununterbrochene Metamorphose mit ein. Das bedeutet auch: Figur und Figuration sind in das Geschehen einer permanenten *De- und Refiguration* wie gleichermaßen *De- und Rekombination* und *De- und Rekombination*

---

13 Die Differenzialität der Kopie kann homolog zu Jacques Derridas Figur der differentiellen Iterabilität gelesen werden, vgl. Derrida 1999, 333.



eingewoben: Formwandel, der einen ständigen Format- und Medienwechsel inkludiert – von der Skulptur zum Bild, zum Emblem, zum Amulett und wieder zurück zur Statue, zum Relief, zur Vasenzeichnung usw. –, wobei jedes Mal etwas anderes, eine Verschiebung herauskommt: ein modifiziertes Bild, ein Bedeutungswandel, eine Transformation der Gebrauchsweisen.

Zweierlei ist dabei zu beachten: *Erstens* dienen diese Vervielfältigungen, ihr Reichtum an Umarbeitungen, an Vereinfachungen, Verdichtungen und Miniaturisierungen der Ausbildung eines *Typus* und seiner Konventionalisierung. Es geht also *nicht* um eine Nivellierung, eine Verflachung oder um die Erzeugung von Klischees und Stereotypen, wie man sie besonders der Spätantike vorgeworfen hat, sondern um die Etablierung von *Topoi*. Der Topos aber schafft einen Bezugspunkt, er adressiert und lokalisiert die Aufmerksamkeit, um an ein scheinbar Bekanntes anzuknüpfen; gleichzeitig konstituiert er, wie in der Rhetorik, sein Publikum, indem er dessen Assoziationen steuert, Erinnerungen weckt und die für es relevanten Gesichtspunkte allererst ‚ent-deckt‘. Die Morphogenese der Typen erfüllt diesen Zweck: Es geht um die Ausbildung gemeinsamer Verbindlichkeiten im Visuellen, wobei *zweitens* dem Prozess der Figurierung die eigentümliche Dialektik innewohnt, das Alte *im* Neuen und damit die Form *im* Überformten zu wahren und wiedererkennbar zu machen. Das bedeutet auch: Der Topos als Figur, der auf diese Weise genealogisch disseminiert, scheint noch in den Defigurations- und Refigurationsprozessen durch: Untilgbar bleibt er seinen Versionen treu, um an ihnen die beharrliche Arbeit eines Bildgedächtnisses zu verrichten. Die Statik der Modelle, ihre andauernde Multiplikation dient somit der Produktion eines abrufbaren Vorrats, der sowohl erlaubt, den tradierten mythischen Bestand in immer neuen Kontexten zirkulieren zu lassen, wie er gleichzeitig durch seine Wiederholung seine Geltung stets aufs Neue bestätigt. Die oft zitierte Legende von Diogenes' asketischem Leben im *pithos* gehört ebenso hierher, wie das römische Verfahren der Pflöpfung oder die byzantinische Praxis der Prägung des Christusbildes auf Münzen, die das einstige Herrscherbild ersetzte. Und doch sind im selben Maße diese Praktiken geeignet, Entwertungen vorzunehmen, denn das, was Gedächtnis ermöglicht, zerstört es auch – früh ist diese Ambivalenz im Medialen erkannt und diskutiert worden: Man denke vor allem an Platons Ausführungen über die Schrift im *Phaidros*.<sup>14</sup>

---

14 Platon, *Phaidros* 274–279.

## METAPHER UND ÜBERSETZUNG

An die Ausbuchstabierung der Kopie als *Version* schließt sich direkt die weitere Frage nach ihrer Übersetzung oder Übertragbarkeit an, denn das Spiel der Figuration und Defiguration oder Dekomposition und Re-komposition kann als ein Transformationsgeschehen, als die ‚Maschine‘ einer fortlaufenden *Translatio* verstanden werden. Wir sind dann jedoch mit einer doppelten Problematik konfrontiert, dass *einerseits* unklar in sich, was Translation im Bereich des Visuellen oder Ikonischen bedeutet, sowie *andererseits*, wie die Praxis des ‚Über-Setzens‘, des *transfere* oder der ‚Übertragung‘ zwischen Figuren und ihren verschiedenen Medien im einzelnen beschreibbar gemacht werden kann. Nun übersetzt der Begriff der ‚Übersetzung‘ gewöhnlich die griechischen Ausdrücke *hermeneuein* bzw. *metaphrasis* und *metapherein*, die sowohl die Metaphorik der Deutung und ‚Um-Deutung‘ wie des buchstäblichen ‚Hinüber-Setzens‘, der ‚Überfahrt an ein anderes Ufer‘ ansprechen. In der Tat erweist sich der Übersetzungsbegriff selbst als ambig, wobei seine Vieldeutigkeit eine Reihe interessanter etymologischer Konnotationen eröffnet, weil der Vorgang des Übersetzens sowohl im Sinne einer Interpretation als auch als ‚Fahrt‘, als Übergang ausgelegt werden kann, welcher zwischen disparaten Regionen vermittelt. Wir haben es dann mit einer paradoxen Identität *und* Differenz zu tun: einer Differenz, die ‚aufgehoben‘ (Hegel) werden soll, wie gleichzeitig einer Identität, die nur kraft dieser Differenz erscheinen kann – eine Paradoxie wiederum, die der Übersetzungsbegriff mit dem der Vermittlung bzw. der *Mediation* teilt, weshalb er überhaupt mit dem Prozess einer ‚ursprünglichen‘ Metaphorisierung als kultureller Basisoperation in Verbindung gebracht worden ist.<sup>15</sup>

Das schließt ein, dass es keine Eins-zu-Eins-Übersetzungen gibt – ein Befund, der sich trotz aller Unterschiede im Einzelnen gleichermaßen mit den analytischen Übersetzungstheorien Willard van Orman Quines und Donald Davidsons wie mit der „Aufgabe des Übersetzers“ bei Walter Benjamin deckt.<sup>16</sup> Gehen erstere dabei von einer generellen Unschärfe oder Unbestimmbarkeit jeder Translation aus, sodass kein gültiges Übersetzungsmanual, kein Maßstab existiert, der garantierte, richtig oder

---

<sup>15</sup> Vgl. bes. Reichert 2003, bes. 25–41.

<sup>16</sup> Benjamin 1972, 9–21.

angemessen übersetzt zu haben, so haben diese gleichzeitig doch darauf bestanden, dass daraus nicht die Unmöglichkeit jeder Übersetzung folgt, weil eine absolute Verschiedenheit zwischen den zu übersetzenden Entitäten nicht anders als monströs genannt werden kann. Denn die Idee der Differenz setzt eine überwiegend große Schnittmenge an Gemeinsamkeiten voraus, vor der sie überhaupt aufscheint, wobei ‚überwiegend‘ im Besonderen meint, dass die Gemeinsamkeiten größer sein müssen als die Verschiedenheiten. Jedoch entpuppt sich dieses selbst als noch ein unscharfes Kriterium, insofern wir nie von ihm wissen können, wann es gilt und wann nicht, so dass der ‚Grund‘ jeder Übersetzung letztlich spekulativ bleibt. Dem entspricht das aus der Tradition jüdischer Sprachphilosophie abgeleitete Postulat Benjamins, dass im Übersetzungsprozess die Heterogenität der Bereiche ebenso sehr aufeinander bezogen werden müssen, wie ihre Unterschiedlichkeit zueinander untilgbar bleibt. In seinen kurzen Essays *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* und *Die Aufgabe des Übersetzers* – letzterer entstand im Rahmen seiner Baudelaire-Übertragungen – wird die Praxis der Übersetzung daher *doppelsinnig* gefasst: Einmal als eine *stets noch bevorstehende Aufgabe*, zum anderen als eine *Vergeblichkeit, eine ‚Aufgabe‘ im Sinne des Fahrenlassens*. Beide Texte rücken zudem überhaupt die Frage nach dem *Medialen als Kern jeder Übersetzungsproblematik* ins Zentrum.<sup>17</sup> Dabei bedeutet Medialität, dass immer schon etwas ‚dazwischen tritt‘, das die Möglichkeit gelingender Übersetzung unterbricht. Übersetzen ist dann möglich und unmöglich zugleich: Sie ist die „unmögliche Möglichkeit“,<sup>18</sup> die ohne Aussicht auf eine Ankunft stets wieder neu *begonnen* werden muss, und zwar so, dass sie die *Differenz* zwischen dem Übersetzten im selben Maße bezeugt, wie ihre „überhistorische Verwandtschaft“ zueinander als Bedingung ihrer Übersetzbarkeit überhaupt.<sup>19</sup>

Man darf allerdings nicht vergessen, dass sowohl Benjamin als auch die Analytiker die gesamte Übersetzungsdiskussion allein auf die Übertragung zwischen einander fremden Sprachen beziehen, so dass die Frage der Translation im selben Atemzug bereits linguistisch vorentschieden ist. Das Bild mit seinen anderen Parametern spielt darin keine Rolle. Darüber hinaus legte Benjamin einen ‚messianischen‘ Sprachbegriff zugrunde, der genauso an Vorstellungen einer ‚adamitischen‘ Sprache als auch an

---

17 Benjamin 1971.

18 Derrida 2003.

19 Benjamin, 1972, 13.

die *Logosmystik* frühromantischer Sprachphilosophien anschloss.<sup>20</sup> Sein Leitbild wiederum ist eine ‚Sprache Gottes‘ als der ‚reinen Sprache‘, die mit der unmittelbaren Nennung des *Namens* einhergeht, welche die Identität der Dinge erst stiftet, während die ‚menschliche Sprache‘ – und nur von ihr können wir ausgehen – von dieser *unendlich weit entfernt* bleibt. Das bedeutet auch, dass die Kluft zwischen göttlicher und menschlicher Sprache *absolut* ist – ihre Spaltung ist durch nichts zu überbrücken, nicht einmal durch eine Übersetzung, die so zum haltlosen Wagnis wird, gleichwohl aber die Hoffnung birgt, das Ideal wenigstens an seinem Saum berühren zu können, oder genauer: *sich von ihm anrühren zu lassen*. Jeder Wunsch nach Übersetzung bleibt darauf bezogen – schöpften wir keine Hoffnung, bleibe er sinnlos. Wie somit dessen Erfüllung zwar chronisch ausbleibt, *bedarf* die menschlich unzureichende Sprache dennoch jederzeit der Übersetzung, weil sie, wie Benjamin in der Vorrede zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* nahe legt,<sup>21</sup> an einer nicht zu behebenden Entfremdung leidet, als deren Mahnmal wiederum die Vertreibung Adams aus dem Paradies figuriert. Alle Erkenntnis sei daher *Mediation* und alle *Mediation Übersetzung*, die ihre Entsprechung verweigert und, wie Benjamin hinzufügt, den Grund „aller Traurigkeit und (vom Ding aus betrachtet) allen Verstummens“ der Natur ausmacht.<sup>22</sup> Folglich beruhe die Aufgabe des Übersetzens nicht darauf, wie es in der *Aufgabe des Übersetzers* weiter heißt, den „Sinn“ des Gemeinten auf die bestmögliche Weise festzuhalten, sondern „flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte“ zu streifen, um „in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen.“<sup>23</sup>

Kurz: Übersetzen ist *Dichten*. Sie beruht wesentlich auf einem kreativen Akt, der sowohl das Übersetzte wie das Zu-Übersetzende verwandelt. Ihm ist folglich ein ‚Sprung‘ immanent, woran insbesondere die in den verschiedenen Sprachen anklingenden Präfixe erinnern: ‚meta‘ in *metaphrasis* und *metapherein*, ‚trans‘ in *translatio* oder allgemeiner in *transfere* und *traducere*, aus dem sich wiederum das französische *traduction* herleitet, sowie im Deutschen das ‚Über‘ der Übersetzung und Übertragung. Wie im Bild der ‚Überfahrt‘ zur Toteninsel, das das *metapherein* paradigmatisch begleitet, handelt es sich also um eine *Passage ohne Rückkehr*, um einen Bezug zu einer Alterität, der einen Bruch im Sein

---

20 Mennighaus 1995 sowie Hallacker 2004, 49–90.

21 Benjamin 1971a, 214–218.

22 Ders. 1971, 155.

23 Ders. 1972, 20.

einschließt. Er führt die Unausweichlichkeit eines ontologischen Risses mit sich, der die ganze Fremdheit der Übergänglichkeit, der Negativität jeder Übertragung mit sich trägt. Entsprechend hatte Alexander Garcia Düttmann ihre Bewegung als eine „Übersetzung des Unübersetzbaren“ gekennzeichnet<sup>24</sup> – einer Unübersetzbarkeit als prinzipieller Voraussetzung jeder Übersetzungsanstrengung, deren Quelle im eigentlichen Sinne die Kunst ist. Übersetzen existiert also nicht anders denn als eine künstlerische Praxis, die jeden Geltungsanspruch zurückweist, sofern sie sich im Vollzug selbst genügt, ohne nach ihrem Grund, ihrer Rechtfertigung zu fragen. Das gilt im gesteigertem Maße sogar für die Kunst selbst und ihrer schmerzhaften Beziehung zu den sie ‚übersetzenden‘ Diskursen: Denn wie diese das Unzureichende aller interpretativen Reden wie auch den Medienbruch stets mittransportieren müssen, die zwischen ihnen und den Objekten, Bildern oder Kompositionen klaffen, wäre gleichzeitig in jedem Augenblick die Verfehlung, d. h. die Inadäquanz des Kommentars mit einzugestehen. Jeder Text fügt den ästhetischen Manifestationen eine Differenz oder Andersheit hinzu, die er umgekehrt nicht von ihnen zurückerstattet bekommt. Der Eigensinn des Ästhetischen gegen die Angriffe diskursiver Aneignung wäre deshalb ebenso zu verteidigen, wie die nicht vindizierbare ‚Anähnung‘ diskursiver Strategien an ihn, gleichsam das Kunstwerden der Theorien selbst: Nichts anderes hatte auch Theodor W. Adorno in seinen Volten gegen das Hermeneutische im Auge, soweit es gegen die Ästhetik eine Grenze wahrt und nicht umhin kann als von einer nicht *aufzuhebenden* *Alterität* zu sprechen, denn die Kunst bewohnt *das Andere des Sagens*.<sup>25</sup>

#### ÄHNLICHKEIT UND UNÄHNLICHKEIT

Wenn also das Übersetzen notwendig in Gestalt von ‚Sprüngen‘ geschieht, liegt zwischen der Übersetzung und dem Sprung allerdings selbst noch ein Sprung – eine *metabasis eis allo genos*, die den Übergang in ein anderes Denken stiftet. Tatsächlich legen die verschiedenen Metaphern – die der ‚Übersetzung‘ und des ‚Sprungs‘ – eine Radikalisierung nahe, insofern dem *metapherein* die Vorstellung einer Drift oder Übergänglichkeit unterliegt, welche das Zurücklegen eines vorgezeichneten Weges, das *meta*

24 Düttmann 2001, 134.

25 Vgl. dazu der antihermeneutische Impuls in Adorno 1982, 186–193.

*hodos* nicht notwendig ausschließt, während der Sprung von vornherein ‚amethodisch‘ verfährt. Die Radikalisierung ist einer Abkehr oder Wende geschuldet, die sich von den Idealen einer Übereinstimmung im Übersetzungsgeschehen abwendet und dem *Vorrang des Alteritären* zuwendet, wie er besonders bei Benjamin nahe gelegt wird. Er evoziert ein *Denken der Differenz*, das jene metaphysischen Voraussetzungen bereits fahren gelassen hat, welche die klassischen Translationstheorien terminieren. Gleichzeitig liegt ihm eine Kritik von Philosophie zugrunde, wie sie seit Beginn des 20. Jahrhunderts virulent geworden ist und welche die Frage der Übersetzung bzw. der Übersetzbarkeit als Kristallisationspunkt einer philosophischen Vermittlungsproblematik nicht unberührt gelassen hat.

Sie betrifft gleichermaßen auch die Schwierigkeit des Formwandels in Bildern, ihrer ikonischen ‚Trans-Formation‘, oder genauer: der Übertragung des Übersetzungsbegriffs aufs Ikonische, der Rekombination einzelner Bildelemente zu neuen Gebilden, ihres Austauschs, ihrer Vermischung, wie er seit je im Rahmen des anhaltenden Stroms interkultureller Begegnung praktiziert wurde und besonders heute im Zeichen globalisierter Bildwelten und ihrer digitaler Bearbeitung ubiquitär geworden ist. Zieht man die Summe aus den vorausgegangenen Überlegungen, lassen sich vier wesentliche Konsequenzen ableiten: *Erstens* tendiert die Figur selbst schon zu ihrer Überformung und Transkription, doch gewinnt sie im Bild eine eigene Note, die mit der *Pfropfung* und *Hybridbildung* einhergeht, worin stets beides, das Eigene wie das Fremde, sichtbar bleibt. In der Tat gibt es keine wirkliche Überschreibung, keine Tilgung im Bild, sondern immer nur ein ‚Auf-Setzen‘, eine Transposition, denn das Bild ist in seinem Wesen *diaphan*:<sup>26</sup> Es behält seinen *Grund* als Transparenz bei. Insofern darüber hinaus jede Translation, jede Verwandlung oder Metamorphose einen *Sprung* vollzieht, impliziert die Pfropfung und Hybridierung *zweitens* eine grundlegende Verschiebung im Sichtbaren, die einen *anderen Blick* induziert. Denn weniger ist für Bildprozesse eine Klüftung des Kontextes – und damit eine Differenz im Symbolischen – entscheidend, als vielmehr eine Spaltung der Bildoberfläche selbst, ein Riss im Gewebe seiner Figuration, die damit zugleich einen *Bruch im Sichtbaren* bewirkt. Das besagt nicht, dass Übersetzungen im Bildlichen keine Auswirkungen im Symbolischen besitzen, sondern dass sie jeweils *anders gesehen* werden. Verbunden sind damit *drittens* eine Reihe bildtheoretischer Effekte, denn gewöhnlich werden Bildübersetzungen, ihre

---

26 Vgl. Alloa 2011.

*morphomatischen* Varianten im methodischen Rahmen einer Ikonografie diskutiert, zuweilen angereichert mit Beobachtungen zu Typologie und Stilgeschichte (Bredekamp), die weiterhin bevorzugt auf der Ebene des Inhalts, d. h. der Symbole und Zeichen argumentiert. Sie trifft auf diese Weise eine Vorentscheidung für die Bildsemiotik bei gleichzeitiger Vernachlässigung ihrer Phänomenalität oder Sichtbarkeit. Modellhaft lässt sich dafür Aby Warburgs umstrittener Begriff der *Pathosformel* heranziehen, wie er ihn anhand seiner Untersuchungen zum *Schlangenritual* entwickelt, aber kaum ausgeführt hat.<sup>27</sup> Insbesondere sucht er die Wiederkehr oder Replikation bildlicher Figuren und Motive durch Rückgriff auf *ikonische formulae* zu beschreiben, wie sie durch eine anhaltende Geschichte von Bildtransformationen, ihrer ebenso räumlichen wie zeitlichen Variation nachvollzogen werden kann. Was dabei stetig *rekonfiguriert* und *fortgesetzt* wird, sind charakteristische Bildgesten oder ‚Formeln‘, die sich allerdings allein auf der Formebene, d. h. den ‚Morphomata‘ manifestieren. Die ‚Pathosformeln‘ können dann als eine Folge von Elementen, von Zeichen oder ‚Buchstaben‘, d. h. von bildlichen Abkürzungen ‚gelesen‘ werden, die ständig umgewidmet, ersetzt und weitergeschrieben werden oder ihren Platz tauschen, um in einer ununterbrochenen Bewegung wechselseitig exponiert und erneuert oder marginalisiert und abgewertet zu werden. Ihre Transkription, ihr Platztausch unterstellt allerdings ein Repertoire fester Typologien, die freilich dann zur Formel erstarren, wenn sie ihres besonderen visuellen Gehalts, ihrer Erscheinungsweise entkleidet werden.

Hier zeigt sich eine gewisse Nähe zum Begriff der *symbolischen Form* bei Ernst Cassirer, dessen Philosophie die Grundlage für Aby Warburgs kunsthistorische Untersuchung lieferte, die aber ebenfalls noch deren Identifizierbarkeit, ihre Dechiffrierung und Lektüre *als* Form voraussetzt, welche rechtfertigt, sie unter eine einheitliche Klasse zu subsumieren. Für Warburg gelingt dieser Kunstgriff auf der Basis des *Vergleichs*, womit wir bei der *vierten* und zugleich *wichtigsten* Folgerung unserer Analyse sind. Denn tatsächlich ergibt sich an dieser Stelle das systematische epistemologische Problem, das auch schon Warburg kritisch vorgelegt wurde, dass nämlich die *formulae* nur *als solche* erkennbar und rekonstruierbar erscheinen, wenn sie untereinander *Ähnlichkeiten* aufweisen. Wir sind dann aber gleichzeitig auf antike Bildtheorien verwiesen, für die die *homoiomata* maßgeblich waren, um den Begriffen der *mimēsis*, des *eidōs* und des *paradeigma* überhaupt einen angemessenen Sinn zu erteilen,

---

27 Warburg 1988.

doch verbleibt das Verfahren damit auch in deren Hof. Ähnlichkeit im Visuellen ist jedoch nicht zu begründen, denn für Ähnlichkeit gibt es keinen Beweis. Notwendig nimmt sie eine Gleichheit von Eigenschaften zur Voraussetzung, d. h. immer auch eine visuelle Stabilität.<sup>28</sup> Darum



1 Laokoon-Gruppe; Rom, Musei Vaticani Inv. 1064 (nach Abguss)

---

**28** Es ist aufschlussreich, dass der Begriff der Ähnlichkeit mathematisch durch eine bijektive Funktion, d. h. eine Identifizierung modelliert wird. Zur Kritik der Ähnlichkeit aus semiotischer Sicht vgl. auch Eco 1987, bes. 260–282.



gibt es von ihr stets nur eine Behauptung, wie diese sich auf die weitere Behauptung einer unmittelbaren *Evidenz* stützt. Evidenz aber ist eine Funktion des *videre*, des Sehens, das den Vergleich zuletzt auf der Ebene der Phänomenalität ziehen und bezeugen muss, so dass eine Singularität zum alleinigen Kriterium der Beurteilung avanciert.

Was auf diese Weise gleich *erscheint*, muss jedoch keineswegs gleich *sein*: Ähnlichkeit ist immer eine Hypothese. Sie hebt die konstitutionelle Singularität des Erscheinens, auf das sie zurückgeht, wieder auf. Darin besteht denn auch die Crux des Ansatzes: Ähnlichkeiten zwischen Figuren fußen auf den Maßstäben der Wahrnehmung, die sie entweder sieht oder nicht sieht. Sie kann überdies immer nur bestimmte Züge miteinander vergleichen, wobei indifferent bleibt, ob es sich um eine Kontingenz, eine bewusste Inszenierung oder eine bloße Ablagerung eines ebenso sedimentierten wie unbewussten Bildgedächtnisses handelt. Das schmerzverzerrte Gesicht *Laokoons* (Abb. 1) mag den volkstümlichen *Ecce Homo* von Elías García Martínez (Abb. 2) inspiriert haben – ob allerdings der Anklang im subjektiven Auge des Betrachters liegt oder vom Maler im Lichte seiner Antikenrezeption bewusst eingesetzt worden ist, ob die Assoziation durch direkte Übertragung gestiftet oder lediglich durch Projektion geschieht, muss dahingestellt bleiben.



2 *Ecce Homo* des Elías García Martínez, Fresko; Spanien, Borja

Anders gewendet: Übersetzung im Ikonischen wirft die unentscheidbare Frage auf, ob wir es mit einer gewaltsamen Aneignung, einer Assimilation oder doch nur mit zufälligen Merkmalen, der Amalgamierung unterschiedlicher Motive oder gar mit einem Phantasma, einem Wunschbild zu tun haben, das sehen *will*, was scheinbar in die Augen fällt. ‚Übersetzungsmanuale‘ im Visuellen erfordern dabei immer die Berufung auf Evidenzen, die einen visuellen Eindruck auf einen weiteren visuellen Eindruck zurückführen, ohne zu einem ‚Grund‘ zu gelangen. Entsprechend wird eine Visualität durch eine Visualität legitimiert, zum Preis einer nicht auszuräumenden Instabilität des Gesehenen.

In der Tat widersetzt sich das Problem historisch nachweisbarer Figur-Filiationen und ihrer ‚inter-ikonischen Translation‘ jeder zureichenden Fundierung außerhalb einer angenommenen Plausibilität, denn ihre Transformation lässt sich immer nur am Einzelfall prüfen und überschreitet daher den Status des Hypothetischen kaum. Gewiss gibt es Zitationen, wie die Antike sie durch Kopie und Formkonstanz praktiziert hat und wie sie vor allem für die Moderne gilt, die sich, ohne daraus einen Hehl zu machen, des ganzen Kosmos neuzeitlicher Malerei bedient, um ihn durch Materialtransfer, Miniaturisierung, Blow up, Formatübergänge oder wechselnde Kadrierung umzulenken, zu verbiegen und zu konterkarieren. Doch dient hier die Wiederaufnahme, die Umkehrung oder Verzerrung bekannter Themen ihrer *Reflexion*, wie sie für die Antike, die einen anderen Umgang mit dem Originalen pflegte, so sicher nicht zu reklamieren ist. Dennoch bleibt im ‚Augenscheinlichen‘ insoweit eine Unsicherheit, als für dessen Aufweis im Diskursiven keine hinreichenden Gründe genannt werden können. Das führt schließlich zu einer *translationsskeptischen Konklusion, denn das Bild ist immer unähnlich* – es widersetzt sich in allen seinen Varianten einer theoretischen Einordnung und Klassifikation wie auch des Nachweises einer andauernden Stilgeschichte. Verbunden ist damit insbesondere auch ein Zweifel an den Möglichkeiten einer allgemeinen Bildhermeneutik, wie sie den Ikonologien Erwin Panofskys und Aby Warburgs, und nicht nur ihnen, zugrunde liegt – auch wenn es vorderhand unsinnig erscheint, die offensichtlich vorhandenen Adaptionen, Bildtransformationen und Pfropfungen oder Hybridisierungen leugnen zu wollen. Vielmehr bezieht sich das negative Ergebnis unserer Überlegungen auf ihre stets zweifelhafte Begründbarkeit, die im Bildlichen nicht mehr sein kann als die Berufung auf eine Analogie.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Adorno 1973** Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M. 1973.
- Adorno 1982** Adorno, Theodor W.: Philosophische Terminologie 1. Frankfurt a. M. 1982.
- Alloa 2011** Alloa, Emmanuel: Das durchscheinende Bild. Berlin/Zürich 2011.
- Auerbach 1967** Auerbach, Erich: ‚Figura‘. In: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie, hg. von Fritz Schalk. Bern 1967.
- Benjamin 1971** Benjamin, Walter: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: Gesammelte Schriften, Bd. II.1. Frankfurt a. M. 1971, 140–157.
- Benjamin 1971a** Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Gesammelte Schriften, Bd. I.1. Frankfurt a. M. 1971, 202–430.
- Benjamin 1972** Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers (1923). In: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV.1. Frankfurt a. M. 1972.
- Boehm 1995** Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hrsg.), Was ist ein Bild? München 1995.
- Cassirer 1994** Cassirer, Ernst: Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien. Darmstadt 1994.
- Cassirer 1995** Cassirer, Ernst: Metaphysik der symbolischen Formen. In: Nachgelassene Schriften und Texte, hg. von J. M. Krois, Bd. 1. Hamburg 1995.
- Derrida 1999** Derrida, Jacques: Signatur Ereignis Kontext. In: Randgänge der Philosophie, hg. von Peter Engelmann. Wien 1999.
- Derrida 2003** Derrida, Jacques: Eine gewisse mögliche Unmöglichkeit, vom Ereignis zu sprechen. Berlin 2003.
- Düttmann 2001** Düttmann, Alexander García: Von der Übersetzbarkeit. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.), Übersetzen: Walter Benjamin, Frankfurt a. M. 2001, 131–158.
- Eco 1987** Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987.
- Hallacker 2004** Hallacker, Anja: Es spricht der Mensch. Walter Benjamins Suche nach der lingua adamica. München 2004.
- Heidegger 1972** Heidegger, Martin: Holzwege. Frankfurt a. M. 1972.
- Heidegger 1975** Heidegger, Martin: Unterwegs zur Sprache. Pfullingen 1975.
- Heidegger 1989** Heidegger, Martin: Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis). In: Gesamtausgabe, Bd. 65, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M. 1989.
- Heidegger 2009** Heidegger, Martin: Das Ereignis. In: Gesamtausgabe, Bd. 71, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M. 2009.

- Kemp 2006** Kemp, Wolfgang: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607 (1974). In: Kilian Heck und Cornelia Jöchner (Hrsg.), Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp. München 2006, 145–174.
- Klee 1976** Klee, Paul: Schriften. Rezensionen und Aufsätze, hg. von Christiaan Geelhaar. Köln 1976.
- Lyotard 1985** Lyotard, Jean-François: Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit. In: Ders. *et al.*, Immaterialität und Postmoderne. Berlin 1985, 91–102.
- Mennighaus 1995** Mennighaus, Winfried: Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie. Frankfurt a. M. 1995.
- Mersch 2010** Mersch, Dieter: Intransitivität – Un/Übersetzbarkeiten. In: Alexandra Kleihues, Barbara Naumann und Edgar Pankow (Hrsg.): Intermedien: Zur kulturellen und artistischen Dynamik. Zürich 2010.
- Mersch 2011** Mersch, Dieter: Aspekte visueller Epistemologie. Zur ‚Logik‘ des Ikonischen. In: Richard Heinrich *et al.* (Hrsg.): Image and Imaging in Philosophy. Science and the Arts, vol. 1. Frankfurt a. M. 2011, 269–300.
- Mersch 2012** Mersch, Dieter: Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung. Bildepisteme und Strukturen des ikonischen ‚Als‘. In: Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Trotzke (Hrsg.), Schriftbildlichkeit. Wahrnehmung, Materialität und Operativität von Notationen. Berlin 2012, 305–328.
- Mersch 2012a** Mersch, Dieter: Materialität und Formalität. Zur duplizitären Ordnung des Bildlichen. In: Marcel Finke und Mark Halawa (Hrsg.), Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis. Berlin 2012, 21–49.
- Mersch 2014** Mersch, Dieter: Sichtbarkeit/Sichtbarmachung. Was heißt ‚Denken im Visuellen‘. In: Fabian Goppelsröder und Martin Beck (Hrsg.), Sichtbarkeiten 2: Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache. Berlin/Zürich 2014, 19–71.
- Nibbrig 1985** Nibbrig, Christiaan L. Hart (Hrsg.): Was heißt „Darstellen“? Frankfurt a. M. 1994.
- Panofsky 1982** Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Berlin 1982 (1. Aufl. Leipzig 1924).
- Reichert 2003** Reichert, Klaus: Die unendliche Aufgabe – Zum Übersetzen. München 2003.
- Rilke 1957** Rilke, Rainer Maria: Archaischer Torso Apollos (1908). In: Ders., Sämtliche Werke, hg. vom Rilke-Archiv, Bd. 2. Wiesbaden 1957.
- Warburg 1988** Warburg, Aby: Das Schlangenritual. Ein Reisebericht. Mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Berlin 1988.

---

ABBILDUNGSNACHWEISE

**1** Nach: Wiggen, Maria: Die Laokoon-Gruppe. Architektonische Rekonstruktion und künstlerische Ergänzungen. Mainz 2011, Abb. 15.

**2** Nach: <http://www.thehistoryblog.com/archives/date/2012/08/23> (letzter Zugriff: 15.4.2014)



# **IDENTITÄT UND NEUKONTEXTUALISIERUNG**

---





---

DIETRICH BOSCHUNG

## KONTEXTWECHSEL UND NEUINTERPRETATION

### Das Beispiel der Skulpturen vom Augustusforum

Im semantischen System der römischen Bildsprache spielen ikonographisch fixierte Figuren und Figurenschemata, die in unterschiedlichen Kontexten, Medien und Formaten wiederkehren, eine zentrale Rolle.<sup>1</sup> Sie galten offensichtlich als verbindliche Fassung der Darstellung bestimmter Wesen, Werte und Konstellationen. Als bekannte und damit lesbare Elemente erleichterten sie das Verständnis komplexer Programme.<sup>2</sup> Dabei konnten sie unverändert übernommen oder aber variiert bzw. umgedeutet werden. In manchen Fällen lassen sich die formalen oder inhaltlichen Anknüpfungspunkte, die zu ihrer Verwendung geführt haben, ausfindig machen.<sup>3</sup> Für die meisten bleibt aber unklar, durch welche Mechanismen ihr Status als „visuelle Autorität“<sup>4</sup> zustande kam, d. h. wie etwa ästhetische Perfektion, Inszenierung, Rezeptionsverhalten, politische Instrumentalisierung und inhaltliche Aufladung zusammenwirkten. Aufschlussreich sind daher Beispiele, bei denen sich die Umstände und Absichten ihrer Entstehung ebenso fassen lassen wie ihre spätere Verwendung für andere Intentionen. Im Folgenden sollen zwei rundplastische Bildwerke vom Augustusforum in Rom als Morphome, d. h. als Gegenstand einer

---

1 Hölscher 1987 bes. 38–42.

2 Vgl. etwa Himmelmann-Wildschütz 1964, 12–14, der „bereitliegende Bildelemente“, die „nach anderer Logik“ zusammengefügt werden, als „Hieroglyphen“ bezeichnet.

3 Vgl. z. B. Hölscher 1987, 38–40 zur „Aphrodite von Capua“.

4 Zum Begriff: Boschung/Dohe 2013.

morphomatischen Studie, auf ihre Genese, Medialität und Wirkmacht untersucht werden.<sup>5</sup>

Beide Skulpturen sind unter absichtsvoller Nutzung älterer Formen neu geschaffen worden, um die politischen Werte und Ansprüche des Princeps augenfällig zu machen. Ihre Bedeutung wurde durch eine effektvolle Inszenierung verstärkt, standen sie doch im Zentrum aufwendiger und komplexer architektonischer Anlagen, die sie wiederum zum Fluchtpunkt vielfältiger Bezüge machten. Ihre Prominenz führte dazu, dass sie – oft in verkleinertem Maßstab, in anderen Materialien und in verschiedenen Medien, manchmal auch erst lange Zeit später – kopiert worden sind.

## I KONTEXT UND PROGRAMM

Das von Augustus neu angelegte Forum in Rom mit dem monumentalen Tempel des Mars Ultor war eine überaus aufwendige, mit politischen Bezügen aufgeladene Anlage. Ihr Bau ging auf ein Gelübde zurück, das Octavian (der spätere Augustus) im Jahre 42 v. Chr. vor der Schlacht gegen die Mörder seines Vaters Caesar bei Philippi abgelegt hatte;<sup>6</sup> eingeweiht wurde der Tempel im Jahre 2 v. Chr. Herzstück der gesamten Anlage war die Statue des Mars Ultor.<sup>7</sup> Sie dominierte den Tempel,<sup>8</sup> der wiederum die gesamte, einheitlich geplante Anlage beherrschte. Wir wissen nicht, zu welchem Zeitpunkt zwischen 42 und 2 v. Chr. die Statue konzipiert worden ist, doch spricht manches für eine Entstehung am Ende dieses

<sup>5</sup> Zum Ansatz vgl. den Beitrag Ludwig Jäger in diesem Band.

<sup>6</sup> Aus der reichen Literatur zum Augustusforum seien hervorgehoben: Kockel 1995, 289–295 Abb. 115–122. – Meneghini / Santangeli Valenzani 2010. – Zur Ausstattung: Zanker 1968. – Spannagel 1999 bes. 15–20. 60–85. – Herz 1996, 270–281, der – anders als Spannagel – an der Historizität des Votums von Philippi festhält. – Zur Nutzung von Forum und Mars Ultor-Tempel: Köb 2000, 225–267.

<sup>7</sup> Zum Statuentypus und seinen Repliken: Simon 1984, 515–517 Nr. 24–50. 530–531 Nr. 231–243. – Siebler 1988. – Landwehr 2000, 24 f. Nr. 75 Taf. 14.

<sup>8</sup> Zur Aufstellung und v. a. zur Frage, ob die Statue allein aufgestellt wurde oder Teil einer Figurengruppe war: Siebler 1988, 119–139, der zu einer Einzelstatue tendiert. Zur Konstruktion des Tempelpodiums und zur daraus resultierenden Unklarheit über die Aufstellung der Statue: Ganzert 1996, 138 bes. 144.

Zeitraums. Sie ist nicht im Original erhalten, lässt sich aber aus antiken Kopien in ihren Grundzügen rekonstruieren, wobei eine Marmorstatue von doppelter Lebensgröße in Rom die wichtigste Replik ist (Abb. 1).<sup>9</sup> Diese wird in flavische Zeit datiert und ist somit etwa drei Generationen nach der augusteischen Kultstatue geschaffen worden. An ihr sind bei den neuzeitlichen Restaurierungsarbeiten die Unterschenkel mit den Fellstiefeln falsch ergänzt worden; andere Wiederholungen zeigen, dass Mars Beinschienen trug.<sup>10</sup> Mit der gesenkten linken Hand hielt der Kriegsgott einen Rundschild, mit der erhobenen rechten eine Lanze. Auffällig ist die Drapierung des Mantels, der auf den Rücken fällt, unter der rechten Achsel hindurch auf den erhobenen Oberarm gelegt ist und links von außen um den gesenkten Unterarm geschlungen wird.

Analysiert man die Ikonographie der Statue als Konkretisierung religiöser Vorstellungen der augusteischen Zeit, so erweist sie sich formal als

---

**9** Rom, Mus. Capitolino Inv. 58. Marmor; H. ges. 3,60 m. Zur Geschichte der Restaurierungen: Arata 1998, 199–203, bes. 199 Abb. 59. – Zum Fundort auf dem Nervaforum: Lanciani 1989, 228–230. – Die Zeichnung von S. Peruzzi mit Angabe des Fundortes: Morselli/Tortorici 1989, 15 Abb. 3.

*Weitere großformatige Repliken:* a) Neapel, Mus. Arch. Nazionale Inv. 6233, Statue des Holconius Rufus: s. Anm. 22; b) Vicenza, Museo Civico Inv. EI-20, H. ohne den verlorenen Kopf 2,00 m.; aus dem Theater: Galliazzo 1976, 93–99 Nr. 24; c) Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6081, H. 2,18 m.; mit einem nicht zugehörigen Kopf des Lucius Verus ergänzt: Coraggio 2009, 105 f. Nr. 81 Taf. LXXVII 1–5; d) St. Petersburg, Ermitage: Siebler 1988, 197 B 3 Taf. 19,1. – Hekler 1919, 190–192 mit Anm. 1 Abb. 120; e) Plombières-les-Bains, Thermalbad Inv. SMD 6 (ehem. Louvre), Kopf ergänzt, H. 2,14 m.: Martin 1988, 61 f. Abb. 8a–b. – Siebler 1988, 196 A3 Taf. 6–7.

*Statuetten:* a) Florenz, Mus. Arch. Nazionale Inv. 13806 (mit Gorgoneion, Greifen und Ranken als Panzerschmuck): s. Anm. 24.

*Statuetten nur mit Gorgoneion als Panzerschmuck:* a) Cherchel, Mus. Inv. S 129. Statuette, H. ohne Plinthe 1,03 m.; Kopf verloren: Landwehr 2000, 24 f. Nr. 75 Taf. 14; b) Rom, Palazzo Colonna, unterlebensgroße Statuette aus Marmor, H. 0,47 m. ohne Kopf: Carinci 1990, 86 f. Nr. 26; c) Vaison-la-Romaine: Torso einer Statuette, erh. H. 0,19 m.: Gagnière 1956, 257 Abb. 13. Fraglich ist die Zugehörigkeit zum Typus für das Fragment aus Ladenburg: Ronke 2003, 42.

*Reliefs mit der Figur des Mars Ultor:* Simon 1984, 515 f. – Siebler 1988, 202 f. D1. 2–4.

**10** Siebler 1988, 38.

heterogenes Konstrukt. So fällt auf, dass sie zeitgenössische und ideale Elemente kombiniert.<sup>11</sup> Zeitgenössisch ist die Form des reliefverzierten



1 Panzerstatue des Mars Ultor; Rom, Museo Capitolino Inv. 58

---

11 Siebler 1988, 108–116 versucht zu zeigen, dass der augusteische Mars Ultor eine Nachahmung der Ares-Statue von Acharnai gewesen sei. Dagegen Meyer 1989, 238 f. mit Anm. 1697.



**2** Panzerstatue des Mars Ultor, Detail Brustpanzer;  
Rom, Museo Capitolino Inv. 58

Muskelpanzers,<sup>12</sup> während der runde Schild, die Drapierung des Mantels und die drei rundplastischen Figuren auf dem korinthischen Helm an Vorbilder der griechischen Klassik erinnern.<sup>13</sup> Mit diesen Rückbezügen wird der augusteische Mars Ultor an die Götterbilder der griechischen

**12** Fischer 2012, 164. – Zum Panzer mit einer kurzen und einer langen Reihe von reliefgeschmückten Pteryges, die ohne die üblichen Lederlaschen direkt über der Tunica getragen werden, vgl. Vermeule 1959/60, 19 D5 Taf. 6,19 (Ravenna-Relief). 37 Nr. 31A Taf. 6,19a. 40 Nr. 50 Taf. 7,22. – Die Tunica der Mars-Statue in den kapitolinischen Museen ist zum größten Teil ergänzt, aber durch Reste am linken Oberschenkel nachgewiesen.

**13** Leipen 1971, 32 f. – Nick 2002, 173 Taf. 19,1–2. 22. Ravenna-Relief: auf Pteryges 2 gegeneinandergewandte Elefantenköpfe; frontaler Löwenkopf; Gorgoneion.

Klassik angeglichen, die nach antikem Verständnis die bedeutendsten Statuen überhaupt waren. Das emblematische Motiv, das den Muskelpanzer schmückt, zeigt zwei geflügelte und gehörnte Löwengreifen, die einen Kandelaber flankieren (Abb. 2). Sie gelten als Begleiter des Apollo und der Rachegöttin Nemesis, und sie sind hier zum ersten Mal auf Mars bezogen. Diese mächtigen und gefährlichen Mischwesen, die nach antiker Vorstellung am äußersten Rand der Oikumene lebten,<sup>14</sup> sind dem Gott untergeordnet und werden von ihm beherrscht. Der Kandelaber in der Mitte dient als Thymiaterion zur Darbringung von Rauchopfern,<sup>15</sup> wie die Flamme zeigt, die aus der bekrönenden Metallschale auflodert. Das Motiv evoziert die sakrale Aura, die den Gott umgibt und die durch mächtige Wächter geschützt wird. Die Greifen stehen zudem auf einem symmetrisch ausgebreiteten Rankenornament, das ein geläufiges Symbol der *aurea aetas* ist, des von Augustus erreichten glücklichen Zeitalters.<sup>16</sup>

Die zweite Skulptur, die hier im Hinblick auf Formkonstanz und Bedeutungswandel betrachtet werden soll, stellte den fliehenden Aeneas mit seinem Vater Anchises und seinen kleinen Sohn Iulus (Ascanius) dar. Auch sie ist verloren und nur aus Nachbildungen in ihren Grundzügen wiederzugewinnen (Abb. 3). Diese lassen erkennen, dass Aeneas einen Muskelpanzer trägt und so als Krieger bezeichnet ist, auch wenn er keine weiteren Waffen mit sich führt. Der greise Vater Anchises, der selbst nicht mehr fliehen kann und daher getragen werden muss, ist bärtig. Er trägt ein Untergewand und einen Mantel, den er über den Kopf gezogen hat; in seinen Händen hält er ein Kästchen. Iulus erscheint als Kind, das an der Hand geführt und hinter dem ausschreitenden Vater hergezogen wird. Auch Iulus trägt zivile Kleidung, ein gegürtetes Untergewand, einen Mantel und eine phrygische Mütze, die seine Herkunft aus dem Osten signalisiert. Er hält das Lagobolon der Hirten, musste also von seinen Herden weg flüchten. Ähnlich schildern die Verse der Aeneis, wie der trojanische Held seinen Vater auf Nacken und Schultern trägt und ihm die Hausgötter zu halten gibt, während der kleine Iulus sich an seine rechte Hand hält und mit „ungleichen Schritten“ folgt. Zwar ist die statuarische Gruppe keine Illustration des Vergil-Textes, aber sie folgt unverkennbar den gleichen Vorstellungen.<sup>17</sup> Diese Skulptur stand

---

<sup>14</sup> Leventopoulou 1997, 609–611 mit weiterer Literatur und Verweisen.

<sup>15</sup> Krauskopf 2005, 212–223.

<sup>16</sup> Zanker 1987, 184–188.

<sup>17</sup> Vergil, *Aeneis* II 707–724. Vgl. Spannagel 1999, 90–102. 121–125.



3 Rekonstruktion der Aeneas-Gruppe Mérida

im Zentrum der großen Exedra links des Tempels und war umgeben von den Nachkommen des Aeneas, d. h. von den Königen von Alba Longa und den Vertretern der julischen Familie, aus der Caesar und Augustus hervorgegangen waren. Das Gegenstück dazu bildete eine Statue des Romulus, die in der gegenüberliegenden Exedra stand.<sup>18</sup>

Die beiden besprochenen Skulpturen sind als eindrücklich inszenierte Werke aus einem bestimmten Anlass und für einen spezifischen Standort neu konzipiert worden. Sie waren zugleich Teil eines politisch motivierten Programms, das die Tugenden, Erfolge und Verdienste des Augustus

<sup>18</sup> Spannagel 1999, 132–161.

feierte und damit die Legitimität seiner Herrschaft in einer suggestiven Weise verdeutlichte. Durch ihre ästhetischen Qualitäten, die Prominenz des Auftraggebers und des Aufstellungsortes erschienen sie als verbindliche Gestaltung ihres Themas. Das machte sie zur Vorlage für Bildhauer, Maler und andere Handwerker, die Mars oder Aeneas darstellen sollten. Dazu musste der ursprüngliche Kontext, der die Bedeutung der Figuren präziserte, aufgegeben oder zumindest entschieden reduziert werden. Erst diese Vereinzelung ermöglichte die Verbreitung der Figurentypen, neue Kontextualisierungen und damit auch neue inhaltliche Aufladungen.

## II BEDEUTUNGSWANDEL TROTZ FORMKONSTANZ

Mars Ultor hatte noch vor der Einweihung seines Tempels eine Umdeutung erfahren. Sein Name – „Rächer“ – sollte zunächst auf die Vernichtung der Mörder Caesars verweisen, durch die Octavian seinen Vater gerächt hatte und mit der er den Verpflichtungen der Pietas nachgekommen war. Nach dem Ende der Bürgerkriege nahm Mars Ultor eine zusätzliche Bedeutung an: In seinem Zeichen hatte Augustus die römischen Niederlagen gegen die Parther durch die Rückerlangung der römischen Feldzeichen und Kriegsgefangenen gerächt.<sup>19</sup> Der frühere Bezug auf den Sieg im Bürgerkrieg wurde durch die neue Verbindung mit einem gefeierten außenpolitischen Erfolg überlagert, obwohl der Name des Gottes unverändert blieb. Die Kultstatue selbst ist vielleicht erst nach dieser Bedeutungsverlagerung geschaffen worden.<sup>20</sup>

In der Münzprägung taucht Mars Ultor zum ersten Mal auf den Münzen einer anonymen gallischen Münzstätte auf, wo die Büste des bärtigen Gottes mit der Umschrift „Mars Ultor“ bezeichnet ist. Dies geschieht im Jahre 68 n. Chr., d. h. im Verlauf der Bürgerkriege nach der Ermordung Neros. Mars Ultor ist hier wieder (wie einst bei Philippi) der Gott der Bürgerkriege, der im Sinne der Pietas die Verletzung der rechtmäßigen Ordnung rächt. Unter Trajan erscheint zum ersten Mal die ganze Figur auf den Münzen; mit der Umschrift „Marti Ultori“ dann wieder in der Regierungszeit des Kaisers Antoninus Pius. Seit Septimius Severus ist derselbe Figurentypus durch die Beinamen „Victor“, „Conservator“, „Pater“

---

<sup>19</sup> Siebler 1988, 140–142. – vgl. dazu Herz 1996, 271 f.

<sup>20</sup> Siebler 1988.



oder „Mars Augustorum“ beschrieben; die ursprüngliche Bezeichnung als „Ultor“ ist also spätestens seit den Jahren um 200 n. Chr. in den Hintergrund getreten.<sup>21</sup>

Eine der genauesten Kopien des Mars Ultor stammt aus Pompeji, wo sie am Eingang zu den Stabianer Thermen auf einem öffentlichen Platz stand (Abb. 4).<sup>22</sup> Die überlebensgroße Marmorstatue, die in der späten Regierungszeit des Augustus und somit nur wenige Jahre nach der Einweihung des Augustusforums entstanden ist, stimmt mit dem kapitolinischen Mars Ultor in der Drapierung des Mantels sowie im Schmuck des Panzers und in der ungewöhnlichen Gestaltung der Pteryges genau überein. Sie stellte nach der mitgefundenen Inschrift jedoch nicht den rächenden Kriegsgott dar, sondern einen Mann namens M. Holconius Rufus. Der Geehrte dürfte sich Augustus und seiner Politik besonders verbunden gefühlt haben, war er doch Priester für den Kult des Kaisers (*sacerdos* bzw. *flamen Caesaris Augusti*). Die Inschrift bezeichnet ihn als *tribunus militum a populo*, doch war dies ein Ehrentitel, der nicht mit einer militärischen Kommandostelle verbunden war. Die Wahl des Statuentypus mag also Ausdruck seiner Loyalität gegenüber Augustus gewesen sein; sie konnte auch auf den militärisch klingenden Titel verweisen. In jedem Fall hatte der Statuentypus hier bereits in augusteischer Zeit seine spezifische Bedeutung verloren. Der Inschrift entsprechend trägt die Statue den Porträtkopf des Geehrten. Verändert ist aber auch das Schuhwerk: Holconius Rufus trägt nicht die Beinschienen des Mars, sondern die *calcei patricii* der römischen Nobilität.<sup>23</sup> Sie sind Abzeichen seines hohen sozialen Stands und bezeichnen den Dargestellten als Mitglied der sozialen Elite. Während die Wahl des Statuentypus und seine getreue Wiederholung Holconius Rufus dem Kriegsgott angleichen und ihn in eine ideale Sphäre heben, weisen die exakt dargestellten *calcei* ihm seinen Platz im Alltag der städtischen Gesellschaft zu.

<sup>21</sup> Simon 1984, 530 Nr. 231–234.

<sup>22</sup> Neapel, Mus. Arch. Nazionale Inv. 6233. Marmor, H. ges. 2,20 m., H. Kopf (Kinn–Scheitel) 0,24 m. Die zugehörige Inschrift datiert die Statue in die Jahre 2/1 v. Chr. – 14 n. Chr.: De Franciscis 1951, 37–39 Abb. 24–26. – Zanker 1981, 349–361 (Porträtkopf wurde nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. erneuert). – Deppmeyer 2012, 136–138. Zu dem Greifen neben dem Kandelaber auf Ranken als häufiges Motiv von Panzerstatuen mit Porträt: Stemmer 1978, 152–154 mit Tabelle.

<sup>23</sup> Goette 1988, 452–457.



4 Panzerstatue des M. Holconius Rufus aus Pompeji; Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6233



5 Statuette des Mars; Florenz, Museo Archeologico Nazionale Inv. 13806

### III BEDEUTUNGSWANDEL UND FORMVARIANZ: KOPIEN UND NACHBILDUNGEN

Im Verlauf des 1. – 3. Jhs. n. Chr. entstanden zahlreiche Kopien und Nachbildungen der augusteischen Mars Ultor-Statue, deren Rezeptionsgeschichte hier nicht im Einzelnen nachgezeichnet werden kann. Einige Wiederholungen stammen, wie das Vorbild, aus dem kultischen Bereich oder beziehen sich zumindest auf den Kult. Dazu gehört eine unterlebensgroße Marmorstatuette wohl aus dem 2. Jh. n. Chr., die zusammen mit der Basis und einer weiteren Inschrift in der Nähe von Gubbio (Umbrien) gefunden worden ist (Abb. 5).<sup>24</sup> Kopf, Haltung, Drapierung, Ausrüstung und Panzerschmuck entsprechen exakt der augusteischen Kultstatue. Dagegen ist der Helm verändert und mit beweglichen Wangenklappen ausgestattet. Der Helmbusch wird aber auch hier von einer liegenden Sphinx gehalten.<sup>25</sup> Ebenfalls verändert ist die Kleidung unter dem Panzer: Über die Tunica fällt, wie bei den meisten zeitgenössischen Panzerstatuen, eine Reihe langer Lederlaschen. Diese Abweichungen von der augusteischen Vorlage zielen auf eine Reduktion anachronistischer Elemente und damit auf eine Anpassung an die Ausrüstung zeitgenössischer Militärs. Die Inschrift der zugehörigen Basis besagt, dass die Statuette in Erfüllung eines Gelübdes gestiftet worden ist.<sup>26</sup> Etwas ausführlicher ist die Angabe der mitgefundenen Marmorplatte: „für Mars Cyprius hat Iavolenus Apulus die Marmor-Statuette (*signum marmoreum*) aufgestellt und den baufälligen Tempel renoviert (*aedem vetustate [collapsam] refecit adie[cto pronao]*).<sup>27</sup> Die Statuette stand demnach als Motiv in einem Tempel des Mars Cyprius, einer lokalen (umbrischen) Version des Kriegsgottes, ist aber nach der Statue des Mars Ultor in Rom gearbeitet.

Ähnliches geschieht etwa hundert Jahre später in England. Aus Barkway (Hertfordshire) stammen mehrere Silberbleche (Abb. 6), die als

---

**24** Florenz, Mus. Arch. Nazionale Inv. 13806. Marmor, H. ges. 0,70 m.; H. ohne Basis 0,64 m.: Ranghiasci 1782, 173–194. – Ranghiasci 1783, 215 f. – Massaro 1941, 391–393 Taf. 41. – Manconi 1989, 152–154. – Matteini Chiari 1995, 416 f. mit Abb. nach Gipsabguss. – Calderini 2001, 65–69 Abb. 6. 7.

**25** Gut erkennbar bei Massaro 1941, Taf. 41.

**26** CIL (= Corpus Inscriptionum Latinarum) XI 5806.

**27** CIL (= Corpus Inscriptionum Latinarum) XI 5805.

Votive in ein Heiligtum gestiftet worden sind.<sup>28</sup> Auch sie sind Zeugnisse privater Frömmigkeit, die sich in einem öffentlich zugänglichen Heiligtum manifestierte. Die Inschriften geben an, dass die Votivbleche dem Mars Alator gestiftet worden sind, also wiederum einer lokalen Version des Kriegsgottes. Er trägt Muskelpanzer, Helm und Beinschienen. Seine gesenkte linke Hand hält einen Rundschild, die erhobene rechte eine Lanze. Der Mantel der stadtrömischen Marsstatue ist weggelassen. Die Figur ist in eine kleine Aedicula gesetzt, was ihre Funktion als Kultstatue verdeutlicht. In beiden Fällen ist klar, dass die Darstellungen auf die augusteische Statue des Mars Ultor in Rom zurückgehen, jedoch lokale Gottheiten wiedergeben. Für diese existierte keine verbindliche eigene Ikonographie, weshalb die Handwerker sich an dem prestigeträchtigen stadtrömischen Figurentypus orientierten.



6 Votivblech mit Mars Alator, Silber (Ausschnitt);  
London, British Museum Inv. 1817,0308.3

<sup>28</sup> London, British Mus. Inv. 1817,0308.3; Walters 1921, 59–62 bes. Nr. 231. vgl. 62–64 Nr. 239. – Bauchhenss 1984, 568 Nr. 495.

Sehr viel häufiger überliefert sind Bronzestatuetten (Abb. 7), die den stadtrömischen Mars Ultor mehr oder weniger genau kopieren; ihre Zahl beläuft sich auf etwa 80 Exemplare.<sup>29</sup> Die Fundorte liegen in den westlichen Provinzen des Imperium Romanum und zeigen, dass entsprechende



7 Statuette des Mars; Montbéliard, Museum Inv. 896.2.1

---

<sup>29</sup> Montbéliard Mus. Inv. 896.2.1: Siebler 1988, 198–202. – Boschung 2000, 125–128.

Figuren weiträumig im römischen Reich verbreitet waren. Manche Bronzestatuetten geben die charakteristische Manteldrapierung an, andere den Reliefschmuck des Panzers mit Greifen. Die meisten kopierten nur die Haltung und die Bewaffnung des Vorbilds. In den wenigen Fällen, für die genaue Fundangaben vorliegen, lässt sich zeigen, dass die Statuetten im Hausheiligtum von Privatleuten standen, wo sie zusammen mit den Laren, dem Genius des Hausherrn und weiteren Götterstatuetten verehrt wurden.<sup>30</sup> In diesen Fällen war Mars – anders als auf dem Augustusforum – nicht die Hauptgottheit oder gar der einzige verehrte Gott; vielmehr musste er den Schrein und die Verehrung mit anderen Gottheiten teilen.

Bronzestatuetten nach dem Vorbild des augusteischen Mars Ultor sind bis in das 3. Jh. n. Chr. verwendet worden, also etwa zehn Generationen über die Regierungszeit des Augustus hinaus. Es ist unwahrscheinlich, dass damals die ursprüngliche politische Rolle des Mars Ultor noch eine Bedeutung besaß oder überhaupt noch bekannt war. Vielmehr zeigen die oben erwähnten geänderten Bezeichnungen auf den Münzen, dass man in solchen Figuren spätestens seit dem Ende des 2. Jhs. n. Chr. den römischen Kriegsgott als Garant für die Stärke des römischen Heeres und als Beschützer der Kaiser sah, unabhängig von der einstigen Bedeutung in augusteischer Zeit. Tatsächlich findet sich der Figurentypus des Mars Ultor im späten 1. und im 2. Jh. n. Chr. auch im militärischen Kontext. Ein Relief, das die Einsetzung eines Vasallenkönigs durch Marc Aurel zeigt, bildet im Hintergrund die Feldzeichen des Heeres ab. Einige von ihnen tragen Figuren und davon entspricht eine wiederum dem Typus des Mars Ultor.<sup>31</sup> Seine Haltung und Ausrüstung entsprechen der stadtrömischen Kultstatue, wenn auch die Manteldrapierung etwas vereinfacht und die Pteryges verändert sind. Das Feldzeichen daneben trägt eine Statuette der Siegesgöttin Victoria und unterstreicht somit die Rolle des Mars als siegbringender Helfer Roms. Auch an den Schwertscheiden<sup>32</sup>

---

**30** Vgl. etwa Kaufmann-Heinimann 1998, 256 GF 36 Abb. 209 (Mathay). 256–257 GF 37 Abb. 210 (Mathay). 261–262 GF 42 Abb. 216 (Rouen). 274 GF 62 Abb. 235 (Regensburg). 308–309 GF 111 Abb. 275 (Kos).

**31** Scott Ryberg 1967, 43–50 Abb. 32. 35a. – Koeppl 1986, 65–67 Nr. 30 Abb. 35.

**32** Künzl 1998, 465 Taf. 60,1 (P8). 61,5 (P7). 63,5.7. – Bauchhenss 1984, 566 Nr. 484. Die Marsfiguren auf dem Stirnschmuck von Pferden dürften trotz erheblicher Abweichungen (unbärtig, Cingulum, keine Beinschienen) wegen der ungewöhnlichen Manteldrapierung letztlich ebenfalls auf den augusteischen Mars Ultor zurückgehen, vgl. Bauchhenss 1984, 565 Nr. 477i. – Czysz 1995, Taf. 20.

der römischen Soldaten und an den Waffen der Gladiatoren<sup>33</sup> erscheint im Verlauf des 1. Jhs. n. Chr. die Figur des Mars Ultor, häufig wiederum mit Victoria kombiniert.

Im privaten Bereich war der Figurentypus des Mars Ultor nicht nur in den Lararien zu finden. Sie wurde als Dekor von Reliefkeramik<sup>34</sup> und Lampen sowie als Motiv von Gemmen (Abb. 8) verwendet, die als Schmuck von Fingerringen dienten.<sup>35</sup> Die Ringsteine sind eine private und intime Gattung, die am Finger ihres Trägers präsentiert wurde und nur von ihrem Besitzer sowie dessen engster Umgebung betrachtet werden konnten. Ihre Bilder dienten daher als persönliches Bekenntnis und als politische Stellungnahme des Trägers. Es könnte sich in diesem Falle also um eine Loyalitätsbezeugung handeln, mit der die Wertvorstellungen



8 Gemme mit Mars Ultor; Privatbesitz

<sup>33</sup> Zanker 1981.

<sup>34</sup> Bauchhenss 1984, 560 f. Nr. 435–437.

<sup>35</sup> Beispiele bei Simon 1984, 530 f. Nr. 236–243.



und Verdienste des Kaisers akzeptiert und propagiert wurden. Da jedoch die meisten Gemmen mit diesem Motiv in das 2. und 3. Jh. n. Chr. datiert werden, dürfte auch in diesem Fall kein Bezug zum augusteischen Programm des Augustusforum in Rom mehr bestanden haben.



9 Sesterz des Caligula mit Opferszene (Revers);  
Kunsthandel

#### IV MEDIENKONSTANZ UND MEDIENWECHSEL: DAS BEISPIEL DER AENEAS-GRUPPE

Auch die Aeneas-Gruppe ist vielfach in unterschiedlichen Formaten und Medien kopiert worden. Dies konnte im Rahmen eines offiziellen Bauprogramms geschehen, das augusteische Figurentypen neu kontextualisierte. In solchen Fällen wurde die Figurengruppe in ihrem ursprünglichen Medium wiederholt, also als dreidimensionale Skulptur. So geschah es am Tempel des Divus Augustus, dessen Errichtung unmittelbar nach seinem Tod vom Senat beschlossen worden war und der im Jahre 37 n. Chr. durch Caligula, einen Urenkel des Augustus, eingeweiht wurde. Die entsprechende Zeremonie ist uns literarisch, aber auch durch die zeitgenössische Münzprägung überliefert (Abb. 9). Die Münze zeigt die Tempelfront mit Giebelfiguren und figürlichen Akroteren detailliert genug, um sie zu identifizieren. Im Giebel erscheint Mars Ultor neben

dem zentral positionierten Tempelinhaber, dem vergöttlichten Augustus. Der Kriegsgott ist durch Haltung und Ausrüstung als Nachbildung des augusteischen Figurentypus zu erkennen. Auf den Ecken des Tempeldachs stehen Kopien der beiden Statuengruppen in den Exedren des Augustusforums, Romulus und der fliehende Aeneas mit seinen Angehörigen.

Für die statuarische Ausstattung des Tempels wurden also die Figuren des Augustusforums kopiert, aber gleichzeitig neu angeordnet. Mars Ultor steht hier nicht mehr als Tempelinhaber im Zentrum, sondern ist zur Seite gerückt und kleiner neben dem vergöttlichten Augustus dargestellt. Die Aeneasgruppe erscheint isoliert und ohne die zahlreichen Nachkommen, die den Stammvater der Julier auf dem Augustusforum umgaben. In der augusteischen Anlage waren Romulus, Aeneas und Mars auf verschiedene Bereiche verteilt, so dass sie als autonome Figuren wirkten, aber nicht zusammen betrachtet werden konnten. Der tiberische Divus Augustus-Tempel präsentierte sie gemeinsam in einer einzigen Ansicht und verstärkte damit ihren programmatischen Zusammenhang.

Eine aufwendig ausgestaltete Platzanlage in der südspanischen Provinzhauptstadt Mérida, die wohl dem Kaiserkult diente, kombinierte ebenfalls zahlreiche Elemente des Augustusforums.<sup>36</sup> Dazu gehören Karyatiden nach dem Vorbild der Erechtheionkoren und Clipei mit Medusen und Götterköpfen, die wie in Rom die Attika der Porticus schmückten. Der Skulpturenschmuck umfasste auch eine dreidimensionale überlebensgroße Aeneasgruppe aus Marmor nach dem stadtrömischen Vorbild (Abb. 3), bei der überdies die zugehörige Inschrift des Augustusforums wiederholt worden ist.<sup>37</sup>

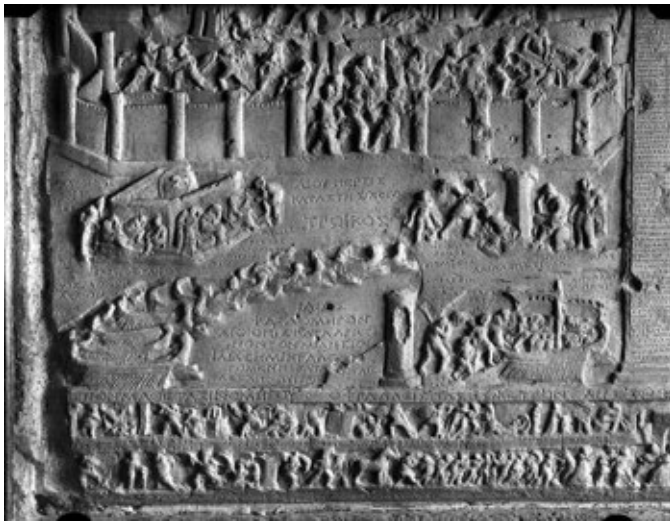
Entsprechend dem Divus Augustus-Tempel in Rom und in Mérida wurde auch in Pompeji die Aeneasgruppe zusammen mit einer Romulusstatue zum Schmuck eines öffentlichen Gebäudes verwendet. An der Ostseite des Forums wurden zwei Inschriften für Romulus und Aeneas gefunden, die auf die entsprechenden Elogien auf dem Augustusforum zurückgehen. Es ist anzunehmen, dass über den Inschriften die zugehörigen Skulpturen aufgestellt waren; demnach erschienen die beiden Heroen der römischen Vorzeit wiederum als Pendants. Valentin Kockel hat gezeigt, dass die Statuen des Romulus und des Aeneas wahrscheinlich in dem sog. Bau der *Lares publici* standen, und zwar in den beiden gegenüber-

<sup>36</sup> Trillmich 1995, 269–291. – Barrera 2000, 158–162.

<sup>37</sup> Barrera/Trillmich 1996, 119–138. – Nogales Basarrate 2008, 301–312.



10 Statue des Aeneas mit Anchises und Askanios; Bonn, Rheinisches Landesmuseum Inv. 8731



11 Fragment der Tabula Iliaca; Rom, Museo Capitolino Inv. 316

liegenden Exedren.<sup>38</sup> Die Buchstabenformen deuten auf eine Entstehung der Inschriften und damit der Skulpturen in neronischer Zeit.

Eine größere Gruppe von statuarischen Darstellungen des fliehenden Aeneas mit seinen Angehörigen, die letztlich auf die Skulptur des Augustusforums zurückgeht, führt in einen anderen Bereich: Sie schmückten Grabdenkmäler des 2. und 3. Jhs. in Oberitalien, in Pannonien, aber auch in Germanien.<sup>39</sup> In Köln wurden mehrere Skulpturengruppen gefunden, die als Grabbekrönungen dienten (Abb. 10). Datierung und Funktion machen es unwahrscheinlich, dass sie noch im Sinne des ursprünglichen augusteischen Programms aufgefasst worden sind und dass der Standort des Vorbilds bekannt war. Möglicherweise gehen sie auf ältere Wiederholungen zurück, die es – wie in Pompeji und Mérida – auch in der römischen Koloniestadt Köln gegeben haben mag.

Bereits seit spätaugusteischer Zeit ist die Wiedergabe der Gruppe in Medien der Flächenkunst zu finden, zuerst auf der sog. *Tabula Iliaca* in den Kapitolinischen Museen (Abb. 11).<sup>40</sup> Diese Marmortafel, die wohl noch in augusteischer Zeit gearbeitet wurde, erzählt in Schrift und Bildern den Trojanischen Sagenkreis. Im Zentrum der Darstellung erscheint die Aeneasgruppe und zwar wieder in Anlehnung an das Vorbild auf dem Augustusforum; die Figuren sind mit Namensbeischriften (Askanios, Aineas, Ancheises) eindeutig benannt. Unmittelbar davor erscheint Hermes, der die Fliehenden geleitet. Die Flucht des Aeneas wird in den Erzählgemeinschaft der Ereignisse von Troja einbezogen und vor einem Stadttor gezeigt, so dass die Verbindung mit dem Programm des Augustusforums in den Hintergrund tritt. Gleichzeitig rückt die *Tabula Iliaca* die ideologisch aufgeladene Figur des Aeneas ins Zentrum und schafft damit die Verknüpfung zwischen griechischer Kultur und römischer Geschichte.

Etwas später erscheint die Aeneasgruppe – wie schon die Figur des Mars Ultor – als zweidimensionale Darstellung im privaten Bereich auf Gemmen (Abb. 12) und Lampen (Abb. 13). Lampen aus Italien bilden etwa seit der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. die Aeneasgruppe ab. Lokale Lampentöpfer in Kampanien, Griechenland, Syrien oder Kleinasien,<sup>41</sup> aber auch in

<sup>38</sup> Kockel 2005, 68–72.

<sup>39</sup> Noelle 1974, 409–439. – Spannagel a. O. 364–369 A1–A4. A8–A11.

<sup>40</sup> Rom, Museo Capitolino Inv. 316: Papini 2008, 62. 64 Abb. 2. – Squire 2011, 148–158. 387–390.

<sup>41</sup> Bailey 1980, 40 Q 1394. – Bailey 1988, 38 Q 3287 1531 Abb. 45.



**12** Gemme mit Aeneasgruppe; Berlin, Antikensammlung SMB Inv. FG 6495



**13** Tonlampe mit Darstellung des Aeneas auf der Flucht; Barcelona, Museu d'Arqueologia de Catalunya

Mérida<sup>42</sup> übernahmen seit flavischer Zeit das Motiv, wobei sie der Vorlage der Lampen aus Rom folgten. Dabei wird – wie schon auf der *Tabula Iliaca* – das Motiv oft erweitert, freilich in anderer Weise: im Hintergrund erscheinen ein Rundtempel und eine Palme; vor Aeneas befindet sich ein großes Podest, auf dem das Palladion steht. So wird eine Version des Mythos evoziert, wonach Aeneas nicht nur die Penaten, sondern auch das schützende Kultbild der Pallas Athena nach Italien gebracht habe.<sup>43</sup> Die Palme dürfte auf Apollon verweisen, den Beschützer des Aeneas.<sup>44</sup> Gelegentlich werden die Namen der drei Figuren auf dem Podest des Palladions angegeben; z. B.: *Aen(eas) Anc(hises) Asc(anius) rex pie*.<sup>45</sup>

In der Wandmalerei erscheint die Gruppe wiederum zusammen mit der Figur des Romulus. So wurden die beiden Figuren in Pompeji an der Fassade des Privathauses des M. Fabius Ulutremulus (IX 13,5) aufgemalt. Es ist zu vermuten, dass die Statuen, die kurz zuvor zusammen mit den Elogien des Augustusforums in einem öffentlichen Bau am Forum errichtet worden waren, als Vorbild dienten oder zumindest die Anregung für die Ausmalung gaben. Aufschlussreich für die Wahrnehmung und Kommentierung der ideologisch instrumentalisierten Helden im Alltag der kampanischen Kleinstadt ist ein später dazu geschriebenes Graffito, das in einem geistreichen Vers auf Funktion und Besitzer des Gebäudes anspielt, aber auch in Bezug auf die Aeneasgruppe den Eingangsvers der Aeneis parodiert.<sup>46</sup> Aus dem Innern eines pompejianischen Wohnhauses stammt ein neronisches Wandgemälde, das die Gruppe in auffälliger Weise variiert. Es zeigt drei Figuren mit Tierköpfen, die Affen, Hunde oder Bären meinen könnten. Anordnung, Haltung und Drapierung der Figuren folgen ebenfalls der augusteischen Aeneasgruppe (Abb. 14). Marietta de Vos hat nachgewiesen, dass auch hier Romulus – in Tiergestalt und nach dem Figurentypus des Augustusforums – das Pendant bildete.<sup>47</sup>

Die Funde aus Pompeji geben einen Hinweis dafür, wie zahlreich Aeneas-Darstellungen im privaten Lebensraum der frühkaiserzeitlichen Städte gewesen sind. Neben den bereits genannten Stücken findet sich auch die Verwendung der augusteischen Aeneasgruppe als

---

42 Dardenay 2005, 161–189.

43 Dion. Hal., *ant.* I 69.

44 Homer, *Ilias* V 431–446.

45 Canciani 1981, 389 Nr. 123.

46 De Vos 1991, 120: *fullones ululamque cano, non arma et virum*.

47 Ebd., 113–123. – Spannagel 1999, 87. 381–382 A59; 397 R6.



14 Aeneasgruppe in Tiergestalten aus Pompeji, Fresko; Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 9080

Terrakotten,<sup>48</sup> wobei auch hier die öffentlich aufgestellten Gruppen als Vorlage gedient haben dürften. Zudem erscheint das Motiv mehrfach in den Schmuckmedaillons auf Bleibecken.<sup>49</sup> Diese Medaillons zeigen die gleiche Erweiterung der Gruppe um Palladion, Rundtempel und Palme wie die Lampen aus Rom, und es ist offensichtlich, dass diese als Vorlage verwendet wurden.

Insgesamt lässt sich für die Aeneasgruppe vom Augustusforum sagen, dass die frühesten Wiederholungen bereits aus augusteischer Zeit stammen. An dem 37 n. Chr. eingeweihten Tempel für den Divus Augustus fungierte die Gruppe als Pendant einer Romulusfigur. Kurz danach, seit claudischer Zeit, lässt sich ein sprunghafter Anstieg der Nachbildungen feststellen. Es liegt nahe, das plötzliche Interesse an dieser Figur und ihre regelmäßige Kombination mit Romulus auf die

48 Fuchs 1973, 630 Abb. 24.

49 Dardenay 2005, 166 Abb. 4. – Adamo Muscettola 1982, 701–752.

Aktualisierung im Zusammenhang mit dem Kult des Divus Augustus zurückzuführen. Dies gilt v. a. für die Skulpturen in Pompeji und Mérida, die um 50 n. Chr. entstanden sind. Sie gehörten zur Ausstattung von repräsentativen Anlagen, die mit dem Kaiserkult zusammenhingen. In der gleichen Zeit erscheint das Motiv auf den Lampen, die in Rom produziert werden; von da übernehmen es spätestens seit flavischer Zeit die lokalen Lampenproduzenten in vielen Teilen des römischen Reichs, aber auch die Hersteller von Bleiwannen in Pompeji. Auf den stadtrömischen Münzen erscheint die Aeneasgruppe erst in den Jahren 140–144 n. Chr.<sup>50</sup>

Seit dem frühen 2. Jh. setzte die private Nutzung des Figurentypus im sepulkralen Bereich ein. Das geschah nach dem Ende der julisch-claudischen Dynastie, zu einem Zeitpunkt, als die Rolle des Aeneas als Stammvater der Julier keine politische Rolle mehr spielte. Ohne weitere Informationen lässt sich nicht klären, welche Gründe im Einzelfall für die Verwendung im privaten Bereich ausschlaggebend waren. Die Gruppe dürfte auf den Gräbern im Rheinland als mythologisches Exemplum der Pietas gedient haben, das eine vorbildhafte Pflichterfüllung gegenüber Göttern und Menschen ausdrückte.<sup>51</sup> Eine andere Möglichkeit wäre, dass einer der unzähligen Privatleute, die den Namen Julius führten, den trojanischen Helden als seinen eigenen Ahnherren verehrte. Ebenso könnte eine persönliche Verbundenheit mit Kleinasien dazu geführt haben, dass der aus Troja nach Italien übersiedelte Aeneas zu einer Identifikationsfigur wurde. Die Gruppe ließ sich also nach dem Verlust ihrer politischen Bedeutung in unterschiedlicher Weise als Ausdruck privater Situationen und Wertvorstellungen in Anspruch nehmen.

Die Verwendung der Aeneasgruppe verläuft teilweise nach einem ähnlichen Muster wie bei Mars Ultor, teilweise aber auch anders. Beide erscheinen sowohl auf den privaten Ringsteinen wie auch auf den Lampen, die ebenfalls im privaten Bereich Verwendung fanden. Zudem ist Mars Ultor vor allem in zwei Bereichen anzutreffen: Zum einen im Bereich des Kults für den Kriegsgott, wo die Figur auch verwendet wird, wenn der verehrte Gott nicht Mars Ultor ist. Zum anderen standen Bronzestatuetten dieses Figurentyps in Italien und in den Provinzen des Reiches in den Lararien der Privathäuser, wurden also im Rahmen privater Kulte verehrt. Ergänzend ist der militärische Bereich zu nennen, wo Mars Ultor häufig

---

**50** Krumme 1995, 22–25. 104. 274–275 Nr. 59,1–3 Abb. 123. 124.

**51** Boschung 2003, 6–9.



zusammen mit Victoria erscheint. In diesen Zusammenhängen ist Aeneas nicht nachgewiesen; dafür erscheint er seit dem 2. Jh. n. Chr. bei der Ausstattung der Grabbauten. Beide Figuren sind bis in das 3. Jh. n. Chr. wiederholt worden. Das war nur möglich, weil sie spätestens nach dem Ende der julisch-claudischen Dynastie ihre ursprüngliche politische Konnotation verloren hatten und mit neuen Bedeutungen aufgeladen werden konnten.

## V FIGURENKONSTANZ UND IDENTITÄTSKRISE

Das *parasemantische Netzwerk*,<sup>52</sup> das die Bedeutung der augusteischen Mars Ultor-Statue wie der Aeneasgruppe konstituierte, war durch eine doppelte zeitgenössische Rahmung bedingt, nämlich durch eine primäre kulturell-politische und eine sekundäre architektonisch-ideologische.<sup>53</sup> Zu der primären Rahmung gehörte auf der einen Seite das kollektive Erleben der jahrzehntelangen Bürgerkriege mit blutigen militärischen Entscheidungen und unberechenbaren sozialen Verwerfungen samt ihren existentiellen Auswirkungen auf staatliche Organisationsformen wie auf individuelle Lebensläufe. Das Gegenstück bildete die zwischen Herrscher und Senat nach Beendigung der Bürgerkriege ausgehandelte Neuordnung der politischen und militärischen Kompetenzen, die traditionelle Formen von Religion und Politik einbezog und gerade dadurch stabile Verhältnisse und wirtschaftliche Prosperität garantierte. Ein weiteres Element der Rahmung ergaben die über Jahrzehnte aufgebauten Loyalitätsverhältnisse und emotionalen Bindungen zum Kaiser, die ihren sichtbaren Ausdruck in einem Übermaß an Loyalitätsbekundungen, in religiösen Formen der Verehrung, besonders aber in der Verleihung des Ehrennamens *Augustus* („der Erhabene, Heilige“) durch den Senat fanden. Und endlich gehörte das in augusteischer Zeit entworfene Geschichtsbild dazu, das mythologische wie historische Nachrichten in einer suggestiven Weise zusammenfasste und aktualisierte, die einerseits kollektive Identität stiftete, andererseits Augustus als konsequenten Vollender römischer Größe erscheinen ließ. Die Aktivitäten des so gerahmten Netzwerks umfasste einige von Augustus selbst initiierte Impulse, vor allem aber unzählige

<sup>52</sup> Das folgende Kapitel nimmt die Überlegungen Ludwig Jägers aus dem Beitrag in diesem Band auf.

<sup>53</sup> Grundlegend Zanker 1987; dazu zuletzt von den Hoff/Stroh/Zimmermann 2014.

Reaktionen unterschiedlichster Institutionen, Gruppen und Individuen in allen verfügbaren Medien, wobei dem Kaiser wiederum Instrumente der Steuerung zur Verfügung standen.<sup>54</sup>

Anlage und Ausstattung des Augustusforums bildeten eine gezielte und machtvolle Demonstration, durch die der Herrscher seine Interpretation der römischen Geschichte in aufwendiger Form sichtbar machte und verstetigte, Räume für religiöse und politische Rituale schuf, damit auch seine eigene Rolle in vieldeutiger Weise zum Ausdruck brachte.<sup>55</sup> Innerhalb dieser sekundären, architektonischen und zugleich ideologischen Rahmung nahm Aeneas, von Augustus als Stammvater beansprucht, eine prominente Position ein und organisierte dadurch weitere Sinnbezüge. Zu dem parasemantischen Netzwerk gehörte nicht nur die ältere mythologische und ikonographische Tradition, sondern auch die Beschreibung seiner Flucht im Werk des zeitgenössischen Dichters Vergil und seine Darstellung auf weiteren augusteischen Staatsdenkmälern. Tempel und Kultbild für Mars Ultor machten klar, dass die Bürgerkriege nötig gewesen waren, um ungeheures Unrecht zu rächen; sie signalisierten zugleich, dass die Kriege siegreich und mit reicher Beute abgeschlossen worden waren.

Die mittels erprobter handwerklicher Techniken aus kostbarem Stein gearbeiteten Skulpturen des Mars Ultor und des Aeneas auf dem Augustusforum waren einzigartige Artefakte, raumfüllend durch ihre dreidimensionale physische Präsenz, unverrückbar durch das Gewicht ihres Materials und durch ihre Verankerung, überwältigend durch Größe und Inszenierung: Gerade dadurch prägten sie die Vorstellungen der Betrachter als entmaterialisierte mentale Bilder.<sup>56</sup> Der materielle Gehalt der Statuen ging auch dann verloren, wenn sie – in einer ersten *Transkription*<sup>57</sup> – durch Abzeichnen in ein zweidimensionales Liniensystem übertragen wurde, das zwar Bewegungsmotive und Attribute festhielt, jedoch Größe, Material und Raumbezüge abstrahierte. Solche Reduktionen ließen sich – in weiteren Transkriptionen – in beliebigen Formaten und Kontexten *re-materialisieren*, zweidimensional in den Bildern von Münzen, Votivblechen, Lampen, Bleimedallions, Keramik, Ringsteinen, Marmorreliefs und Wandmalerei; dreidimensional in Statuen und Statuetten aus Marmor und Bronze.<sup>58</sup>

---

**54** Zanker 1987.

**55** Boschung (im Druck).

**56** Zur Wirkung der Kultbilder: Boschung 2007, 62–87.

**57** Zum Begriff vgl. etwa Jäger 2011; ders. 2012.

**58** Dazu oben Kapitel II–IV.

Verloren die Figurentypen durch Wiederholung an anderen Standorten ihren intentierten Kontext, so ging die sekundäre, architektonisch-ideologische Rahmung verloren, während die primäre, kulturell-politische Rahmung bis zum Ende der römischen Kaiserzeit erhalten blieb, wenngleich mit zeitbedingten Akzentverschiebungen. Bereits durch den Verlust der sekundären Rahmung geriet, wie Ludwig Jäger zeigt, die *Statuenidentität* der Figuren in Gefahr.<sup>59</sup> In den hier behandelten Fällen lässt sich das auch an den mitgefundenen Inschriften ablesen. In Pompeji und Mérida wurden nicht nur die Skulpturen des Augustusforums, sondern auch die zugehörigen Elogien mit Namen und *cursus honorum* kopiert, die Identität somit in dem neuen Kontext unmissverständlich fixiert. Auf *Tabula Iliaca*<sup>60</sup> (Abb. 11) und Lampen<sup>61</sup> (Abb. 13) sind neben der Hauptfigur Aeneas auch Anchises und Ascanius benannt; hier wird die Identitätssicherung ausgeweitet, um den narrativen Zusammenhang zu sichern. Ebenso gibt das Münzbild aus der Zeit des Antoninus Pius die Figur des Mars Ultor zusammen mit seinem Namen wieder. Häufiger sind jedoch Beispiele, bei denen der Figurentypus zwar mit dem Namen „Mars“ verbunden, durch einen anderen Beinamen aber neu interpretiert wird (Abb. 5. 6).<sup>62</sup> Im Falle der Statue aus Pompeji (Abb. 4) wird die primäre Bedeutung durch die Inschrift mit der Benennung als M. Holconius Rufus eindeutig dementiert; zugleich sind jene Attribute ausgetauscht worden, die der neuen Interpretation hätten widersprechen können.<sup>63</sup>

In anderer Weise stellt sich die Frage nach *Statuenidentität* für die kleinformatischen Wiederholungen der Mars Ultor-Statue (Abb. 7), bei denen oft nicht alle Attribute übernommen worden sind.<sup>64</sup> Hier hat offensichtlich eine Hierarchisierung der Elemente stattgefunden, bei der neben Standmotiv und Armhaltung der Bart, Helm, Panzer, Schild und Lanze als Kernbestand des Figurentypus aufgefasst worden sind, während Panzerschmuck und Mantel weggelassen werden konnten. Gemmen bilden Mars seitenverkehrt ab, weil nicht der Ringstein als das eigentliche Bild aufgefasst wurde, sondern der Siegelabdruck, bei dem die Figur dann wieder seitenrichtig erscheint (Abb. 8).

---

<sup>59</sup> Vgl. Beitrag Ludwig Jäger in diesem Band, Kapitel 4.1.

<sup>60</sup> Oben mit Anm. 40.

<sup>61</sup> Oben mit Anm. 41–44.

<sup>62</sup> Oben mit Anm. 21. 24–28.

<sup>63</sup> Oben mit Anm. 22.

<sup>64</sup> Oben mit Anm. 29–30.

Wenn der Figurentypus der augusteischen Mars Ultor-Statue nach dem Ende der römischen Kaiserzeit auch noch seine primäre, kulturell-politische Rahmung verlor, so blieben trotzdem einige zentrale bildepistemische Elemente erhalten. So ließ sich der volle Bart auch in späteren Epochen stets als Zeichen dafür verstehen, dass es sich bei dem dargestellten Menschen um einen erwachsenen Mann handeln muss. Ebenso beweisen Panzer und Waffen, dass ein gut ausgerüsteter und kampferprobter Krieger aus vergangenen Zeiten dargestellt ist. Dagegen bleiben andere Bildelemente wie die Manteldrapierung und der Panzerschmuck zwar als isolierte Bildmotive verständlich, etwa als Köpfe von Menschen, Widdern und Elefanten, haben aber ihren Sinnzusammenhang verloren. In einer neuen kulturellen Rahmung können sie eine Neuinterpretation, somit eine neue inhaltliche Aufladung der unverändert als *Aposème*<sup>65</sup> überkommenen Form erfahren, wie wiederum die Mars Ultor-Statue in den Kapitolinischen Museen zeigt (Abb. 1).<sup>66</sup> Nach ihrer Entdeckung im 16. Jahrhundert galt sie zwei Jahrhunderte lang unwidersprochen als Bildnis des hellenistischen Königs Pyrrhus von Epirus.<sup>67</sup> Den Anknüpfungspunkt dafür boten die Elefantenköpfe des Panzerschmucks, die auf die historisch bezeugten Kampfelefanten des Pyrrhus bezogen wurden. Die *dispositive Rahmung*<sup>68</sup> dafür bot die Kultur der gelehrten Antiquare. Sie gingen von den wiedergewonnen antiken Texten aus und ordneten die trümmerhafte *materielle* Hinterlassenschaft der Antike nach dem Muster der vermeintlich vollständigeren *schriftlichen* Überlieferung, wobei sie zugleich die Konventionen zeitgenössischer Herrscherrepräsentation zugrunde legten.<sup>69</sup> Daraus ergaben sich, wie der Beitrag von Paolo Liverani in diesem Band zeigt, zahlreiche historische Deutungen antiker Skulpturen, die nach dem antiquarischen Dispositiv konsequent und stimmig, nach dem gegenwärtigen wissenschaftlichen System verfehlt erscheinen.<sup>70</sup> Die neue Bedeutung der Mars-Statue als Darstellung des machtvollen

---

**65** Vgl. Beitrag Ludwig Jäger in diesem Band, Kapitel 4.2.

**66** Oben mit Anm. 9.

**67** Müller 1980/81, 137. – Vgl. etwa Bottari 1755, 116–117 Taf. 48 („Pirro re d’Epiro“). – Clarac 1851, 86 Nr. 2112 Taf. 839 („Pyrrhus“); ablehnend Winckelmann 1764, 355–356 (Mars) und 1776, 721–722 (Agamemnon); Visconti 1808, 238.

**68** Vgl. Beitrag Ludwig Jäger in diesem Band, Kapitel 4.3.

**69** Boschung 2010.

**70** Vgl. die Beiträge von Paolo Liverani und Jens Daehner in diesem Band. – Boschung 2010.



15 Kupferstich des Mars Ultor, bezeichnet als König Pyrrhus von Epirus

Römerfeindes Pyrrhus materialisierte sich in der neuzeitlichen Restaurierung der Statue. Sie erhielt bei der Ergänzung der verlorenen Unterschenkel Fellstiefel, nach dem Vorbild der Darstellungen römischer Kaiser und Feldherren. Damit war ein wirkmächtiges Denkmal der römischen Geschichte geschaffen, das, in zahlreichen Abbildungen (Abb. 15) verbreitet, die Vorstellung von einem wichtigen Aspekt römischer Geschichte für Jahrhunderte prägte.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

- Adamo Muscettola 1982** Adamo Muscettola, Stefania: Le ciste di piombo decorate. In: La regione sotterrata dal Vesuvio: studi e prospettive. Atti del convegno internazionale 11–15 novembre, Napoli 1979. Neapel 1982, 701–734.
- Arata 1998** Arata, Francesco Paolo: Statua acquistata dalla famiglia Massimo. Statua del Pirro. In: *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 99 (1998), 199–203.
- Bailey 1980** Bailey, Donald M.: A Catalogue of the Lamps in the British Museum II. Roman Lamps Made in Italy. London 1980.
- Bailey 1988** Bailey, Donald M.: A Catalogue of the Lamps in the British Museum III. Roman Provincial Lamps. London 1988.
- Barrera 2000** Barrera, José Luis de la: La decoración arquitectónica de los foros de Augusta Emerita. Rom 2000.
- Barrera/Trillmich 1996** Barrera, José Luis de la / Trillmich, Walter: Eine Wiederholung der Aeneas-Gruppe vom Forum Augustum samt ihrer Inschrift in Mérida (Spanien). In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 103 (1996), 119–138.
- Bauchhens 1984** Bauchhens, Gerhard: Mars in den nordwestlichen Provinzen. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* II. Zürich/München 1984, 559–580.
- Boschung 2000** Boschung, Dietrich: Figürliche Kleinbronzen in Xanten. Eine konventionelle Bilderwelt und ihre Quellen. In: *Kölner Jahrbuch* 33 (2000), 121–129.
- Boschung 2003** Boschung, Dietrich: Die stadtrömischen Monumente des Augustus und ihre Rezeption im Reich. In: Peter Noelke (Hrsg.), *Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen im Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen. Akten des VII. Internationalen Colloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens Köln 2001. Mainz 2003*, 1–12.
- 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 Mittelmeerraums (ZAKMIRA) 4. Wiesbaden 2007, 63–87.

**Boschung 2010** Boschung, Dietrich: In: Dietrich Boschung und Erich Kleinschmidt (Hrsg.), Lesbarkeiten. Antikerezeption zwischen Barock und Aufklärung. Würzburg 2010, 291–302.

**Boschung/Dohe 2013** Boschung, Dietrich / Dohe, Sebastian (Hrsg.), Das Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figuren. München 2013.

**Boschung (im Druck)** Boschung, Dietrich: Stadtbild und Wissensordnung. In: Alexandra Busch, Jochen Griesbach und Johannes Lipps (Hrsg.), Urbanitas. Urbane Qualitäten. Kolloquium zur Erforschung des antiken Städtewesens, 19. – 21. Dezember 2012, München (im Druck).

**Bottari 1755** Bottari, Giovanni Gaetano: Musei Capitolini. Tomus tertius continens deorum simulacra aliaque signa cum animadversionibus. Rom 1755.

**Calderini** Calderini, Alberto: Cupra. Un dossier per l'identificazione. In: Eutopia nuova serie I 1.2. (2001), 45–129.

**Canciani 1981** Canciani, Fulvio: Aineias. In: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I. Zürich/München 1981, 389 Nr. 123

**Carinci 2000** Carinci, Filippo *et al.*: Catalogo della Galleria Colonna in Roma. Sculture. Rom 1990.

**Clarac 1851** Clarac, Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste, Comte de: Musée de Sculpture antique et moderne 5. Paris 1851

**Coraggio 2009** Coraggio, Flavia: Statua loricata con ritratto non pertinente di Lucio Vero. In: Carlo Gasparri (Hrsg.), Le sculture Farnese II. I ritratti. Verona 2009, 105–106.

**Czys 1995** Czys, Wolfgang *et al.*: Die Römer in Bayern. Stuttgart 1995.

**Dardenay 2005** Dardenay, Alexandra: Le rôle des ateliers de lampes dans la diffusion iconographique de la fuite d'Énée. In: Mélanges de la Casa de Velázquez 35 (2005), 161–189.

**De Franciscis** De Franciscis, Alfonso: Il ritratto romano a Pompei. Neapel 1951.

**De Vos 1991** De Vos, Marietta: La fuga di Enea in pitture del I secolo d. C. In: Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 24 (1991), 113–123.

**Deppmeyer 2012** Deppmeyer, Korana: Marcus Holconius Rufus. In: Harald Meller und Jens-Arne Dickmann (Hrsg.), Pompeji – Nola – Herculaneum. Katastrophen am Vesuv. Ausstellungskatalog Halle. München 2012, 136–138.

**Fischer 2012** Fischer, Thomas: Die Armee der Caesaren. Archäologie und Geschichte. Regensburg 2012.

**Fuchs 1973** Fuchs, Werner: Die Bildgeschichte der Flucht des Aeneas. In: Hildegard Temporini (Hrsg.), Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung I 4. Berlin / New York 1973, 615–632.

- Gagnière 1956** Gagnière, Sylvain: Vaison-la-Romaine. In: Gallia. Fouilles et monuments archéologiques en France métropolitaine 14 (1956), 255–259.
- Galliazzo 1976** Galliazzo, Vittorio: Sculture greche e romane del Museo Civico di Vicenza. Treviso 1976.
- Ganzert 1996** Ganzert, Joachim: Der Mars Ultor-Tempel auf dem Augustusforum in Rom. Mainz 1996.
- Goette 1988** Goette, Hans Rupprecht: Mulleus – Embas – Calceus. Ikonographische Studien zu römischem Schuhwerk. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 103 (1988), 401–464.
- Hekler 1919** Hekler, Anton: Beiträge zur Geschichte der antiken Panzerstatuen. In: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts 19–20 (1919), 190–241.
- Herz 1996** Herz, Peter: Der Mars Ultor Tempel in augusteischer Zeit. In: Ganzert 1996, 266–281.
- Himmelman-Wildschütz 1964** Himmelman-Wildschütz, Nikolaus: Bemerkungen zur geometrischen Plastik. Berlin 1964.
- von den Hoff/Stroh/Zimmermann 2014** von den Hoff, Ralf / Stroh, Wilfried / Zimmermann, Martin: Divus Augustus. Der erste römische Kaiser und seine Welt. München 2014
- Hölscher 1987** Hölscher, Tonio: Römische Bildsprache als semantisches System. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Heidelberg 1987
- Jäger 2011** Jäger, Ludwig: Störung und Eigensinn. Die transkriptiven Verfahren der Medien. In: Günter Blumberger und Dietrich Boschung (Hrsg.), Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität. München 2011, 131–146.
- Jäger 2012** Jäger, Ludwig: Transkription. In: Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause und Erika Linz (Hrsg.), Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen. München 2012, 306–315.
- Kaufmann-Heinimann 1998** Kaufmann-Heinimann, Annemarie: Götter und Lararien aus Augusta Raurica. Herstellung, Fundzusammenhänge und sakrale Funktion figürlicher Bronzen aus einer römischen Stadt. Forschungen in Augst Bd. 26. Augst 1998.
- Köb 2000** Köb, Ingrun: Rom, ein Stadtzentrum im Wandel. Untersuchungen zur Funktion und Nutzung des Forum Romanum und der Kaiserfora in der Kaiserzeit. Hamburg 2000.
- Kockel 1995** Kockel, Valentin: Forum Augustum. In: Eva Margareta Steinby (Hrsg.), Lexicon Topographicum Urbis Romae II. Rom 1995, 289–295.
- Kockel 2005** Kockel, Valentin: Altes und Neues vom Forum und vom Gebäude der Eumachia in Pompeji. In: Richard Neudecker und Paul Zanker (Hrsg.), Lebenswelten. Bilder und Räume in der römischen Stadt der Kaiserzeit. Palilia 16. Wiesbaden 2005, 51–72.
- Koepfel 1986** Koepfel, Gerhard M.: Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit IV. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit



aus hadrianischer bis konstantinischer Zeit. In: *Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesverbandes in Bonn* 186 (1986), 1–90.

**Krauskopf 2005** Krauskopf, Ingrid: Thymiaterien. In: *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum V.2.b* (2005), 212–223.

**Krumme 1995** Krumme, Michael: *Römische Sagen in der antiken Münzprägung*. Marburg 1995.

**Künzl 1998** Künzl, Ernst: Gladiusdekorationen der frühen römischen Kaiserzeit: Dynastische Legitimation, Victoria und Aurea Aetas. In: *Jahrbuch des römisch-germanischen Zentralmuseums Mainz* 43 (1996), 383–474.

**Lanciani 1989** Lanciani, Rodolfo Amedeo: *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità I*. Hg. von Leonello Malvezzi Campeggi. Rom 1989.

**Landwehr 2000** Landwehr, Christa: *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae II. Idealplastik, Männliche Figuren*. Mainz 2000.

**Leipen 1971** Leipen, Neda: *Athena Parthenos: A Reconstruction*. Toronto 1971.

**Leventopoulou 1997** Leventopoulou, Maria: Gryps. In: *Lexicon Iconographicum Iconographiae Classicae VIII*. Zürich/Düsseldorf 1997, 609–611.

**Manconi 1989** Manconi, Dorica: Marte Cyprio. In: Francesco Roncalli (Hrsg.), *Gens antiquissima Italiae. Antichità dall'Umbria a Budapest e Cracovia*. Ausstellungskatalog Budapest–Krakau. Mailand 1989, 152–154.

**Martin 1988** Martin, Hanz Günter: Zur Kultgruppe im Mars-Ultor-Tempel. In: *Vergleich und Analogieschluss in den Altertumswissenschaften. Wissenschaftliche Zeitschrift der Wilhelm-Pieck-Universität Rostock* 37 (1988), 55–64.

**Massaro 1941** Massaro, D.: Di un culto di Marte a Gubbio. In: *Studi etruschi* 15 (1941), 391–393.

**Matteini Chiari 1995** Matteini Chiari, Maurizio: *Museo Comunale di Gubbio. Materiali archeologici*. Perugia 1995.

**Menenghini / Santangeli Valenzani 2010** Menenghini, Roberto / Santangeli Valenzani, Riccardo (Hrsg.): *Scavi dei Fori Imperiali. Il foro di Augusto, l'area centrale*. Rom 2010.

**Meyer 1989** Meyer, Marion: *Die griechischen Urkundenreliefs*. Berlin 1989.

**Morselli/Tortorici 1989** Morselli, Chiara / Tortorici, Edoardo: *Curia. Forum Iulium. Forum Transitorium*. Rom 1989.

**Müller 1980/81** Müller, Ulrike: Pyrrhos – Zwei Ergänzungen und ein Nachspiel. Zur Statue des Mars Ultor im kapitolinischen Museum. In: *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma* 87 (1980–1981) 135–144.

**Nick 2002** Nick, Gabriele: *Die Athena Parthenos. Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption*. Mainz 2002.

**Noelke 1974** Noelke, Peter: Aeneasdarstellungen in der römischen Plastik der Rheinzone. In: *Germania. Anzeiger der römisch-germanischen Kommission des deutschen Archäologischen Instituts* 54 (1974), 409–439.

**Nogales Basarrate 2008** Nogales Basarrate, Trinidad: *Rómulo en el Augusteum del foro colonial emeritense*. In: Eugenio La Rocca, Pilar León und

Claudio Parisi Presicce (Hrsg.), *Le due patrie aquiste*. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich. Rom 2008, 301–312.

**Papini 2008** Papini, Massimiliano: „Mentula si sforza di dar la scalata alla cima del monte Pipleo, le Muse con le forche lo fanno cadere a precipizio“. Una nota sul rilievo di Archelao. In: *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 109 (2008), 61–68.

**Ranghiasi 1782** Ranghiasi, Sebastiano: *Del tempietto di Marte Ciprio e de' suoi monumenti dissotterati nelle campagne di Gubbio (1782)*. In: Giuseppe Colucci, *Delle antichità Picene XV. Fermo 1792*, 173–194.

**Ranghiasi 1783** Ranghiasi, Sebastiano: *Giunte e correzioni all'opuscolo di Marte Ciprio*. Perugia 1783.

**Ronke 2003** Ronke, Jutta: Mars Ultor. In: *Archäologie in Deutschland* 4 (2003), 42.

**Scott Ryberg 1967** Scott Ryberg, Inez: *Panel Reliefs of Marcus Aurelius*. New York 1967.

**Siebler 1988** Siebler, Michael: *Studien zum augusteischen Mars Ultor*. München 1988.

**Simon 1984** Simon, Erika: Ares/Mars. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae II*. Zürich/München 1984, 505–559.

**Spannagel 1999** Spannagel, Martin: *Exemplaria Principis. Untersuchungen zu Entstehung und Ausstattung des Augustusforums*. Heidelberg 1999.

**Squire 2011** Squire, Michael: *The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*. Oxford 2011.

**Stemmer 1978** Stemmer, Klaus: *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*. Berlin 1978.

**Trillmich 1995** Trillmich, Walter: *Gestalt und Ausstattung des „Marmorforums“ in Mérida. Kenntnisstand und Perspektiven*. In: *Madrider Mitteilungen* 36 (1995), 269–291.

**Vermeule 1959/60** Vermeule, Cornelius C.: *Hellenistic and Roman Cuirassed Statues*. In: *Berytus* 13 (1959–60), 1–82.

**Visconti 1808** Visconti, Ennio Quirino: *Iconographie grecque II*. Paris 1808, 237–240.

**Walters 1921** Walters, Henry Beauchamp: *Catalogue of the Silver Plate (Greek, Etruscan and Roman) in the British Museum*. London 1921.

**Winckelmann 1764. 1776** Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*. 1. Aufl. Dresden 1764; 2. Aufl. Wien 1776.

**Zanker 1968** Zanker, Paul: *Forum Augustum. Das Bildprogramm*. Tübingen 1968.

**Zanker 1981** Zanker, Paul: *Das Bildnis des M. Holconius Rufus*. In: *Archäologischer Anzeiger* (1981), 349–361.

**Zanker 1987** Zanker, Paul: *Augustus und die Macht der Bilder*. München 1987.

---

ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1. 2. 11. 14** Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom:  
D-DAI-ROM-3149; D-DAI-ROM.75-2261; D-DAI-ROM-57.974;  
D-DAI-ROM-54.644R
- 3** Nach: Barrera/Trillmich 1996, 121 Abb. 1
- 4** Nach: De Franciscis 1951, Abb. 24
- 5** Nach: Roncalli, Francesco: *Antichità dall'Umbria a Budapest e Cracovia: Gens antiquissima Italiae. Città di Castello* 1989, 153 f. m. Abb. Nr. 4,87
- 6** Museumsfoto © Trustees of the British Museum
- 7** Nach: Lebel, Paul: *Catalogue des collections archéologiques de Montbéliard III. Les bronzes figurés*. Paris 1962, Taf. 5
- 8. 15** Foto CoDArchLab (Arbeitsstelle für Digitale Archäologie) Universität zu Köln: [http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/648085 + 1436638](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/648085+1436638)
- 9** Nach: Sammlung August Voirel: *Griechische, römische und byzantinische Münzen. Münzen der Völkerwanderung. Abendländische Münzen des Mittelalters und der Neuzeit. Italien, Frankreich, Deutschland*. Auktion 38, 06. Dezember 1968. Basel 1968, Taf. 17 Nr. 351
- 10** Nach: Eck, Werner: *Köln in römischer Zeit*. Köln 2004, 395 Abb. 161
- 12** Nach: Zwierlein-Diehl, Erika: *Antike Gemmen und ihr Nachleben*. Berlin 2007, Abb. 527
- 13** Nach: Spannagel 1999, Taf. 7,5



---

PAOLO LIVERANI

## HISTORISIERUNG IDEALER FIGUREN<sup>1</sup>

Vor der Entstehung der Museen, während der Aufklärung, hatte ein Denkmal der Vergangenheit, das isoliert und sozusagen versunken in einer neuen Umwelt übriggeblieben war, unvermeidlicherweise nur zwei Möglichkeiten: entweder als gänzlich nutzlos von der Bildfläche zu verschwinden oder aber einen neuen Sinngehalt anzunehmen. Beim Nachleben einer antiken Statue lassen sich überdies einige Phänomene beobachten, die im Bereich der Oralität, der mündlichen Überlieferung, eingehender untersucht worden sind: in der Tat ist jede Kultur ein dynamisches System,<sup>2</sup> in dem jede Veränderung direkt oder indirekt das Ganze beeinflusst. Man spricht deshalb von *homöostatischen*<sup>3</sup> Kulturen, oder auch von Bedeutungssystemen, die – um im Laufe ihrer Entwicklung das Gleichgewicht zu wahren – übriggebliebene Erinnerungen, die keinen Wert mehr für die Gegenwart besitzen, eliminieren oder aber transformieren.

Wenn wir fortfahren wollen, die begrifflichen Instrumente der mündlichen Überlieferung zu verwenden, können wir auch von einer *mouvance* sprechen.<sup>4</sup> Der Begriff bezeichnet in diesem Fall die *Instabilität* in der Dechiffrierung eines figürlichen Textes, der je nach Modulation und Variation einen neuen Bedeutungsgehalt annimmt, und zwar nach Gesetzen der Transformation, die nicht sehr verschieden sind von denen, die die Umbildungen von Mythen regeln. Bei dem Versuch einige Formen von Neuinterpretation zu untersuchen, beschränke ich mich auf wenige signifikante Beispiele. Hierbei möchte ich besondere Aufmerksamkeit den

---

<sup>1</sup> Für die Übersetzung meines italienischen Textes danke ich Christiane Vorster.

<sup>2</sup> Eine Semiosphäre im Sinne der Terminologie von Lotman 1990.

<sup>3</sup> Goody/Watt 1968; Ong 1982, 46–49.

<sup>4</sup> Zumthor 1973, 66. 74. 459; Zumthor 1984, 314–325; Zumthor 1990, 25. 193–202; s. auch Genette 1999, 211–214.

Fällen widmen, in denen eine Figur unabhängig von ihrem ursprünglichen Bedeutungsgehalt ‚historisiert‘ worden ist.<sup>5</sup>

In der Spätantike finden sich einige der besten Beispiele für die Umdeutung von Werken. Die hier aufgeführten sind nicht mehr erhalten, weshalb ihre Rekonstruktion in mancher Hinsicht hypothetisch bleiben muss. Dennoch lassen uns die Quellen einige signifikante Aspekte erkennen. Beginnen wir im 4. Jh. n. Ch. mit einem Bronzerelief, das sich in Paneas (Caesarea-Philippi) befand und eine Gruppe darstellte, die in verschiedenen antiken Schriftquellen beschrieben ist.<sup>6</sup> Nach Eusebius von Caesarea stellte das Relief folgendes dar:

„Die eherne Statue einer Frau, die, auf ein Knie gebeugt, gleich einer Betenden die Hände nach vorne ausstrecke. Ihr gegenüber befinde sich aus demselben Metalle die stehende Figur eines Mannes, der, hübsch mit einem doppelten Obergewand umkleidet, die Hand nach der Frau ausstrecke.“<sup>7</sup>

**5** Das Phänomen ist schon bei den Interpretationen Herodots zu einigen ägyptischen Monumenten beobachtet worden – man spricht in diesem Fall von *Monument-Novellen*, vgl. Immerwahr 1960; Lloyd 1988, 28. [Hdt. 2.107] 37. [2.110] 8 f. [2.130–31] – oder auch bei archaischen griechischen Statuen, die in der römischen Kaiserzeit uminterpretiert worden sind, vgl. Keesling 2005. Im Bereich der Anthropologie wurde das Phänomen – mit einem wenig glücklichen Terminus – als *Ikonatrophie* definiert. Dies bezeichnet einen Prozess, bei dem eine mündliche Tradition aus der Erklärung von Orten oder Monumenten, die ihre ursprüngliche Bedeutung im Laufe der Zeit bereits verloren haben, *post eventum* hergeleitet wird, Vansina 1985, 10. 44 f. 157 f. 187 f. Das Phänomen ist im übrigen im Bereich der Spätantike – im Übergang von der heidnischen zur christlichen Kultur – ebenso in der Renaissance im Zusammenhang mit den Neu-Interpretationen antiker Monumente vielfach untersucht worden. Diese Studien sind jedoch zumeist unabhängig voneinander entstanden, und das Thema wäre es wert, einmal systematisch und für einen längeren Zeitraum untersucht zu werden.

**6** Eus., *HE* VII.18.2–3; Soz., *HE* V.21; Philostr., *HE* VII.3.; Dobschütz 1899, I.1, 197. I.2, 250; Leclercq 1907, 248–251 mit Bibliographie; Weber 1996; Wilson 2004, 41–42. 93–103; ders. 2006; Stewart 2007, 32–33 mit Angabe der spätantiken Schriftquellen. Mancher hat in dieser Gruppe den Kaiser Hadrian erkennen wollen, der die Huldigung der *Iudaea capta* entgegennimmt, aber ich möchte dieses hypothetische Gedankenspiel nicht zu weit führen, zumal die Frage für das hier behandelte Thema keine Rolle spielt.

**7** Eus., *HE* VII.18.2–3: [...] ἐστάναι γὰρ ἐφ’ ὑψηλοῦ λίθου πρὸς μὲν ταῖς πύλαις τοῦ αὐτῆς οἴκου γυναικὸς ἐκτύπωμα χάλκεον, ἐπὶ γόνυ κεκλιμένον καὶ

Das Relief dürfte die Heilung der blutflüssigen Frau aus dem Neuen Testament dargestellt haben. In Anbetracht der Seltenheit dieses Bildes unter den Marmor- oder Bronzwerken dieser Zeit,<sup>8</sup> ist es mehr als wahrscheinlich, dass die Gruppe ursprünglich etwas völlig anderes dargestellt hatte, aber einer *interpretatio christiana* unterzogen worden war. In Anbetracht der engen Übereinstimmung zwischen der Beschreibung des Eusebius und Darstellungen des Kaisers mit gabenbringenden Provinzen hat man schon früh vorgeschlagen, in dem Werk eine kaiserliche Gruppe nach diesem Bildtypus zu erkennen, wie sie vielfach auch auf Münzen abgebildet ist.<sup>9</sup>

Ein analoger Fall ist wahrscheinlich derjenige der Statuen von Adam und Eva, sowie von *Euthenia* und *Limos* (Überfluss und Mangel), welche die *Parastaseis* und die *Patria*-Texte des 8. bzw. des 10. Jhs. – im Hippodrom von Konstantinopel – beschreiben.<sup>10</sup> Alle vier Statuen standen auf Säulen, und man hat vorgeschlagen, hierin die *interpretatio christiana* einer Gruppe von Herakles und den drei Hesperiden zu sehen; dieser Mythos wird in der spätantiken Ikonographie durch eine mit einem Fell bekleideten Figur und einen Baum voller Früchte dargestellt, um den sich eine Schlange windet,<sup>11</sup> so wie das entsprechend bei Adam der Fall ist. Eine der Hesperiden wäre folglich als Eva zu identifizieren, die einen Apfel in der Hand hält. Das ikonographische Schema der *Euthenia* zeigt eine junge Frau mit Ährenkranz und Früchten im Schoß und würde ebenfalls eine Umdeutung erlauben.<sup>12</sup> Dagegen bereitet es Schwierigkeiten, einen Zusammenhang zwischen einer der Hesperiden und *Limos* zu erkennen, für dessen Ikonographie jegliche Hinweise fehlen.<sup>13</sup> Man könnte

---

τεταμέναις ἐπὶ τὸ πρόσθεν ταῖς χερσὶν ἰκετευούσῃ εἰκόκις, τούτου δὲ ἀντικρυς ἄλλο τῆς αὐτῆς ὕλης, ἀνδρὸς ὄρθιον σχῆμα, διπλοῖδα κοσμίως περιβεβλημένον καὶ τὴν χεῖρα τῇ γυναικὶ προτεῖνον, οὐ παρὰ τοῖς ποσὶν ἐπὶ τῆς στήλης αὐτῆς ξένον τι βοτάνης εἶδος φύειν, ὃ μέχρι τοῦ κρασπέδου τῆς τοῦ χαλκοῦ διπλοῖδος ἀνιόν, ἀλεξιφάρμακόν τι παντοίων νοσημάτων τυγχάνειν. τοῦτον τὸν ἀνδριάντα εἰκόνα τοῦ Ἰησοῦ φέρειν ἔλεγον, ἔμενον δὲ καὶ εἰς ἡμᾶς, ὡς καὶ ὄψει παραλαβεῖν ἐπιδημήσαντας αὐτοὺς τῇ πόλει. (Übers. von Philipp Haeuser. München 1932).

**8** Perraymond 2000. Über das Fehlen von dreidimensionalen Skulpturen in der frühchristlichen Kunst s. auch Liverani 2015.

**9** Mattingly 1936, 349–352, Taf. 64,3–10. 517–526, Taf. 96,1–14, 97,1–6.

**10** *Parastaseis* 5 (Preger I, 21) = *Patria* 2.87 (Preger II, 196); s. auch Mango 1963, 63; Dagron 1984, 135; Basset 2004, 218.

**11** Bonfante/Carter 1987.

**12** Jentel 1988; dies. 1993.

**13** Baldassarre 1961; Díez De Velasco 1992.

erwägen, dass für *Limos* die Ikonographie seiner Mutter *Eris*<sup>14</sup> (*Zwietracht*, *Discordia*) abgewandelt wurde, die in den Darstellungen des Parisurteils ebenfalls mit einem Apfel in der Hand als Preis für den Wettstreit der drei Göttinnen dargestellt wird. In solchen Fällen inhaltlicher Entsprechung oder auch inhaltlichen Gegensatzes von Personifikationen ist es überdies sehr wahrscheinlich, dass die Identifikation der einen Figur die Erkennbarkeit der zugehörigen Figur erleichterte, selbst wenn diese gewisse Unstimmigkeiten aufwies.

Wenn die hier geäußerten Hypothesen zutreffen, dann haben wir es im Fall der Christusgruppe in Caesarea-Philippi ebenso wie bei der Gruppe von Adam und Eva in Konstantinopel mit Umdeutungen zu tun. Mit Umdeutungen von Repräsentationsbildern – im ersten Fall – oder auch von mythologischen Bildern – im zweiten Fall –, die zu Illustrationen der Heilsgeschichte dienten. Mit anderen Worten, um die Terminologie von Umberto Eco zu benutzen,<sup>15</sup> die „Enzyklopädie“, also der begriffliche und inhaltliche Bezugsrahmen der antiken Kultur, die diese Werke erschaffen hat, war mythologisch geprägt; während für christliche Autoren wie Eusebius oder, allgemeiner, für eine christliche Gesellschaft wie die von Konstantinopel der Bezugsrahmen durch das Alte und Neue Testament vorgegeben war. Dabei wurde die starke Wirkung der Ikonographie noch durch ihre Platzierung in der Stadt verstärkt.

Das Bronzerelief in Caesarea-Philippi befand sich – möglicherweise in Zweitaufstellung – vor dem Haus, das traditionellerweise als das der blutflüssigen Frau galt. Es stellte also in unmittelbar verständlicher Weise eines der Wunder des Evangeliums und eine der wichtigsten Persönlichkeiten der bereits christianisierten Stadt dar. In Konstantinopel bildeten die im Hippodrom aufgestellten Werke die bedeutendste Sammlung der Stadt, deren Statuen aus allen Städten des Imperiums zusammengetragen worden waren, um die Bedeutung der neuen Hauptstadt als Zusammenschau der Geschichte des gesamten Reiches und seiner Regionen ins Bild zu setzen.

In diesem Zusammenhang lohnt sich eine nähere Untersuchung des Reiterstandbildes des Theoderich in Aachen.<sup>16</sup> Auch wenn von diesem

---

**14** Giroux 1986, v. a. das Sarkophag-Fragment 848, Nr. 9, Taf. 609; Paolo Casari, in: Saladino 2000, 367–369 Nr. 152 Taf. CLXIII.

**15** Eco 1985, §§ 5.2–4; Eco 1987, §§ 2.10.2; 2.11.3.

**16** Grimm 1869; Schlosser 1890, 164–175; Löwe 1952, 353–401; Falkenstein 1966, 55–62; Deichmann 1969, 77–78, 120; ders. 1989, 51–52; Thürlemann 1977 mit Bibliographie; Beutler 1982, 96–101; Bovini 1988; Smolak 2001.



Monument kein Bild überliefert ist, und die Texte, die das Monument beschreiben, einige Verständnisprobleme aufweisen, sind die Ausstrahlung und die Wandlungen seines Sinngehalts für unsere Diskussion von besonderer Bedeutung. Der erste Text, der das Monument beschreibt, ist das *Liber Pontificalis* von Ravenna.<sup>17</sup> Nach der Beschreibung des Bischofs Agnellus in Pavia besaß das Monument:

„Ein Sockel, der aus viereckigen Steinen und Ziegeln bestand und sechs Ellen hoch war (2,60 m), darauf aber befand sich das Pferd aus Erz, das mit blinkendem Gold überzogen war. Sein Reiter, der König Theoderich, hielt mit dem linken Arm den Schild, in der erhobenen Rechten die Lanze. [...]

Andere behaupten, dass das erwähnte Pferd aus Liebe zu Kaiser Zeno geschaffen worden sei [...].

Für ihn wurde jenes außerordentliche Pferd aus Erz gegossen und mit Gold überzogen. Theoderich aber schmückte es mit seinem Namen. Es sind jetzt ungefähr 38 Jahre her, seit der Frankenkönig Karl alle Reiche unterworfen und das römische Imperium von Leo III. empfangen hat. Als er beim Leichnam (*sic.* beim Grab) des seligen Petrus den Treueeid geleistet hatte, kehrte er wieder ins Frankenreich zurück. Dabei kam er nach Ravenna und sah das herrliche Bild, von dem er selbst bezeugt, dass er niemals etwas Vergleichbares gesehen hat. Er sah es, ließ es ins Frankenreich transportieren und in seinem Palast in Aachen aufstellen.“<sup>18</sup>

---

**17** Agnellus, *Liber Pontificalis ecclesiae Ravennatis* 94; MGH, SS rer. Lang. [= Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI–IX (Hanover 1878; repr. 1987) 338 (Jahr 839): [...] *piramis tetragonis lapidibus et bisalis, in altitudinem quasi cubiti sex; desuper autem equus ex aere, auro fulvo perfusus, ascensorque eius Theodoricus rex scutum sinistro gerebat humero, dextro vero brachio erecto lanceam tenens. [...] Alii aiunt, quod supradictus equus pro amore Zenonis imperatoris factus fuisset. [...] Pro isto equus ille praestantissimus ex aere factus, auro ornatus est, sed Theodoricus suo nomine decoravit. Et nunc pene annis XXXVIII, cum Karolus rex Francorum omnia subiugasset regna et Romanorum percepisset a Leone III. papa imperium, postquam ad corpus beati Petri sacramentum praebuit, revertens Franciam, Ravenna ingressus, videns pulcerrimam imaginem, quam numquam similem, ut ipse testatus est, vidit, Franciam deportare fecit atque in suo eam firmare palatio qui Aquisgranis vocatur.*

**18** Übers. Nauerth 1996, II 359. 361, mit geringen Verbesserungen.

Im Jahre 829 verfasste Walahfrid von der Reichenau, auch Strabo genannt, ein Gedicht, das an Ludwig den Frommen, den neuen König der Franken, gerichtet war, in dem er dasselbe Monument beschreibt, aber in dem er einige bezeichnende Einzelheiten und vor allem auch eine recht negative Bewertung hinzufügt.<sup>19</sup> Der Text ist wegen seiner elaborierten poetischen Form und der darin enthaltenen politischen Anspielungen nicht leicht zu verstehen. Neben Theoderich auf dem Pferd beschreibt Walahfrid eine nackte Figur aus Bronze, ohne Vergoldung, aber mit einem Glöckchen in der Hand. Man hat hierin einen Satyrn gesehen, der die Zimbeln schlägt.<sup>20</sup> Aber angesichts der Tatsache, dass diese zweite Figur in der Beschreibung des Agnellus nicht vorkommt, auch die Vergoldung fehlt und überdies eine derartige Figur im Zusammenhang mit einem Reitermonument äußerst befremdlich wäre, wird man diesen mutmaßlichen Satyr für eine karolingische Zutat halten, bei der eine weitere Figur römischen Ursprungs wiederverwendet wurde.<sup>21</sup> Ohne auf die komplexen Details der Diskussion eingehen zu wollen, lassen sich drei unterschiedliche Lesarten derselben Statue nachweisen, die im Laufe nur weniger Jahre mit vier unterschiedlichen Historisierungen aufeinander folgen.

1. Zweifellos stellte bereits die originale Statue eine historische Persönlichkeit dar, den byzantinischen Kaiser Zenon.

2. Diese Statue belegte Theoderich mit einer anderen Identität: Der Abschnitt bei Agnellus, dass Theoderich die Statue *suo nomine decoravit*, bedeutet nichts anderes, als dass der gotische König eine Inschrift mit seinem Namen hinzufügte, offenbar ein hinreichender Akt, um sich die Statue anzueignen.

3. Karl der Große überführte die Statue 801 nach Aachen und fügte wahrscheinlich eine zweite Figur hinzu, den fraglichen Satyrn. Das Reiterstandbild behält seinen Wert als Ehrenstatue und als Bildnis des Theoderich. Zugleich läßt sie sich aber auch mit anderen Bedeutungen auf, die wir nur errahnen können, da das Denkmal selbst verloren ist und zeitgenössische Schriftquellen zu seiner Überführung fehlen. Häufig wird die Statue als Doppelung der Reiterstatue des Marc Aurel in Rom angesehen:<sup>22</sup> Letztere erhob sich in der Nähe des lateranischen Papst-

---

**19** Walahfrid Strabo, *De imagine Tetrici, Carmen XXIII*, ed. Ernst Dümmler, in: MGH, Poetae [= Monumenta Germaniae Historica, Poetae Latini medii aevi (Hanover 1884)] 2, 370–379.

**20** Schlosser 1890, 171.

**21** Thürlemann 1977, 52–53.

**22** Zuletzt Lachenal 1995.



1 Bronzestatue einer Bärin, sog. Aachener Wölfin; Aachen, Dom; römisch

palastes, während das Monument des Theoderich nahe am Kaiserpalast in Aachen aufgestellt war, der ebenfalls als *Lateranis* bezeichnet werden konnte.<sup>23</sup> Abgesehen davon lassen sich weitere Parallelen mit anderen Bronzestatuen in Aachen anführen: Die kapitolinische Wölfin beim Lateran fand in der sog. Aachener Wölfin (Abb. 1) – einer Bärin aus römischer Zeit – eine Entsprechung, während der bronzene Pinienzapfen im Atrium von S. Peter im Vatikan das Vorbild für den kleineren Zapfen in Aachen bot. Diese Lesart ist allerdings ein wenig zu nuancieren: In der Tat sind die Quellen über die Wölfin in Aachen reichlich spät<sup>24</sup> und die

<sup>23</sup> MGH, SS [= Monumenta Germaniae Historica, Scriptores (in folio) (Hanover 1888, repr. 1984)] I, 303; MGH, LL [= Monumenta Germaniae Historica Leges (Hanover 1888)] III, Concilii aevi Merovingici 2.1, 464, 765.

<sup>24</sup> Falkenstein 1966, 51–53; Beutler 1982, 76–91; Nesselrath 2001, mit Bibliographie.

Datierung der Pinienzapfen in karolingische Zeit ist fraglich.<sup>25</sup> Was das Monument des Theoderich betrifft, so unterscheidet es sich durch die zweite Figur, den Satyrn, von dem Reitermonument des Marc Aurel; ebenso sei daran erinnert, dass auch in Konstantinopel ein Reiterstandbild für Theoderich von Kaiser Zenon errichtet worden war, und zwar gegenüber dem Eingang zum Kaiserpalast.<sup>26</sup>

4. Den letzten Moment in der Geschichte des Standbildes bietet das Gedicht des Walahfrid Strabo aus dem Jahre 829: Hier behält die Statue ihre Identität als Theoderich, allerdings wird durch eine subtile Neuinterpretation der Wert der Skulpturengruppe drastisch verändert. Mit einer Reihe von semantischen Umkehrungen in der Bewertung von Ikonographie, Material und Kontext wird das Monument, das ja zunächst als Ehrenmonument gedacht war, zu einer Personifikation von Lastern wie Geiz (*avaritia*), Völlerei (*luxuria*) und Hochmut (*superbia*) und somit als negatives Gegenbild dem Herrscherlob entgegengestellt, um den Wert des regierenden Herrschers in umso hellerem Licht erstrahlen zu lassen.<sup>27</sup>

Zusammenfassend können wir von drei aufeinanderfolgenden Historisierungen eines einzigen Monumentes sprechen, das von Anfang an als Darstellung einer historischen Persönlichkeit gedacht war. Dieser Fall bildet demnach eine Ausnahme im Hinblick auf das gestellte Thema, das ja auf Idealfiguren abzielt, trotzdem schien mir der Fall zu signifikant, um ihn hier auszublenden. Tatsächlich besitzt das Monument des Theoderich gerade wegen seiner politischen Bedeutung eine außergewöhnliche Aktualität im Hinblick auf physische und semantische Verschiebungen bis hin zur völligen Umkehrung seiner Werte, die es zu einem negativen Symbol macht und damit implizit zu seiner Zerstörung auffordert.<sup>28</sup> Wir wissen nicht, ob die Dichtung des Walahfrid irgendeinen realen Einfluss auf das Überleben des Monumentes ausgeübt hat – für das es in den darauffolgenden Epochen keinen Nachweis mehr gibt. Es wäre nicht der erste Fall, dass eine Statue als Machtsymbol zerstört wird. Man denke etwa an den Bildersturm in Antiochia im Frühling 387 n. Chr., als eine aufgestachelte Menge die Bronzestatuen des Theodosius und seiner Familie zerstörte.<sup>29</sup> Zahlreich sind die Fälle von *damnatio memoriae*, in denen die Bildnisse eines Kaisers zerstört wurden, sei es auf Befehl des

---

<sup>25</sup> Effenberger/Drescher 1993.

<sup>26</sup> Jord., *Getica* 57: *ante regiam palatii*.

<sup>27</sup> Thürlemann 1977, 55 f.

<sup>28</sup> Ebd., 63 f.

<sup>29</sup> Stewart 1999, 159–163; s. auch Liverani 2007.

Senats oder auf Befehl des nachfolgenden Kaisers.<sup>30</sup> Im Fall des Reiterstandbildes des Theoderich liegt der Fall jedoch anders: Seine negative Konnotation ist weder der Leidenschaft einer unkontrollierten Menge, noch der Rache eines Nachfolgers zu schulden, sondern einem subtileren politischen Leitbild, das das gesamte Wertesystem, auf dem die Bedeutung des Theoderich-Monumentes basierte, neu definiert und umkehrt. Das Monument wird nun als ‚Antitypus‘ verwendet, um im Kontrast dazu den guten Herrscher, nämlich Ludwig den Frommen, emporzuheben.

Wir kommen hiermit zum letzten Teil dieser Diskussion mit einigen Beispielen aus dem Rom der Renaissance. Bei diesen Skulpturen können wir nunmehr auch die erhaltenen Originale den Einschätzungen der Humanisten und den graphischen Dokumenten der Zeit gegenüberstellen.

Ich möchte mit einigen Werken im Statuenhof der vatikanischen Museen beginnen. Das erste ist der Herakles mit dem kleinen Telephos (Abb. 2),<sup>31</sup> eine überlebensgroße Statue, die am 14. Mai 1507 in Rom, genauer am *Campo de' Fiori*, gefunden wurde. Fedra Inghirami (1470–1516) interpretierte die Statue sofort als Commodus im Gewand des Herakles: Offensichtlich basierte diese Interpretation auf den entsprechenden Passagen der Commodus-Vita in der *Historia Augusta*, in denen vom Kaiser als römischer Herakles die Rede ist,<sup>32</sup> sowie auf dem Faktum, dass dieser Kaiser sich mit den Attributen des Helden darstellen ließ.<sup>33</sup> Hinzu kommen vielleicht noch einige Münzprägungen.<sup>34</sup> Interessanterweise beschränkte sich der berühmte Humanist aber nicht auf die Identifikation mit Herakles, die vergleichsweise naheliegend war für jemanden, der mit der Ikonographie und mit den antiken Schriftquellen vertraut war. Inghirami suchte darüber hinaus eine politische Konnotation, die offenbar für die Verwendung des Bildes und für das Verständnis der Zeit interessanter schien. Die Statue wurde am Eingang des Statuenhofes von

**30** Bergmann/Zanker 1981; Varner 2004.

**31** Amelung 1908, 738 Nr. 636 Taf. 79; Hans von Steuben, in: Helbig 1963, Nr. 313; Brummer 1970, 133–137; Haskell/Penny 1981, 188 Nr. 25 Abb. 97; Bober/Rubinstein 1986, 166 Nr. 131 Abb. 131; Palagia 1988, 761 Nr. 653; Liverani/Nesslath 1994, 69 f. Nr. 54; Andreae 1997, 58\* Taf. 670–673; Andreae 1997a; Brummer 1998; Daltrop 1998.

**32** SHA [=Scriptores Historiae Augustae], *Commodus* 8,5; s. auch Cassius Dio LXXII,15,5; 17,4.

**33** SHA, *Commodus* 9,2; s. auch Cassius Dio LXXII,15,6.

**34** Mattingly/Sydenham 1939, 641; Szaivert 1986, 861–6/30.



2 Statue des Herakles mit dem kleinen Telephos; Rom, Musei Vaticani, Galleria Chiaramonti Inv. 1314; Anf. 2. Jh. n. Chr.

Julius II. gleichsam als Wächter aufgestellt, zusammen mit der Inschrift *procul este profani* („Fort bleibt Ihr Uneingeweihten!“), einem Zitat aus der Aeneas des Vergil (VI. 258). Hierbei gab man der primären Interpretation der Statue als Herakles den Vorzug, gleichsam als Wächter in einem neuen Garten der Hesperiden,<sup>35</sup> einem Ort, der einer Elite vorbehalten war, welche die notwendige Kompetenz besaß, um die feinen Anspielungen auf die klassischen Texte und das politische Programm des Papstes zu verstehen. In einem derartigen Kontext wird der Herakles schließlich neu interpretiert als Aeneas mit dem kleinen Ascanius,<sup>36</sup> in einem in kohärenten vergilianischen Programm, das den Papst als Baumeister eines neuen Rom darstellt.<sup>37</sup>

In dem gleichen Statuen-Ensemble im Statuenhof wird die Figur der schlafenden Ariadne zu einer Kleopatra uminterpretiert (Abb. 3).<sup>38</sup> Das entscheidende Detail hierzu bietet das Armband in Form einer Schlange, das unmissverständlich die tödliche Viper in Erinnerung rief und den Ausschlag gab, den Schlaf der liegenden Figur als tödlichen Schlaf der königlichen Selbstmörderin zu verstehen. Eine ähnliche Interpretation war schon im Umlauf, bevor Julius II. die Statue von den Maffei erwarb, und wurde nun durch die Integration der Statue in den vergilianischen Kontext verstärkt. In der Beschreibung des Aeneas-Schildes – wo die Niederlage der Kleopatra durch die Flotte des Augustus beschrieben wird – erscheint die Königin bereits *pallentem morte futura* („Bleich in der Vorahnung des Todes“).<sup>39</sup> Diese Interpretation der Statue erwies sich als besonders resistent gegenüber dem Wandel von Epochen, Kulturen und politischen Programmen: die heutige Interpretation als Ariadne sollte erst am Ende des 18. Jahrhunderts von Ennio Quirino Visconti vorgeschlagen werden.

Die Interpretation des Sarkophags (Abb. 4), auf dem die Statue der Kleopatra gelagert war,<sup>40</sup> erfolgte unabhängig von diesem vergilianischen

<sup>35</sup> Liverani 1998.

<sup>36</sup> Liverani/Nesselrath 1994, 69 f. Nr. 54; Liverani 1999a, 509 Nr. 217; Brummer 1998, 75.

<sup>37</sup> Nesselrath 1998.

<sup>38</sup> Brummer 1970, 153–184; Liverani 1999, 228 f.

<sup>39</sup> Verg. *Aen.* VIII,709.

<sup>40</sup> Amelung 1908, 32; Bernard Andreae, in: Helbig 1963, Nr. 239; Brummer 1970, 160–161 Abb. 138–140; Bober/Rubinstein 1986, 194 Nr. 160; D’Onofrio 1986, 156–165; Liverani/Nesselrath 1994, 70 Nr. 56; Köhler 1995; Andreae 1997, 26\*–27\* Taf. 264–268.



**3** Statue der schlafenden Ariadne; Rom, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino Inv. 548; frühes 2. Jh. n. Chr.



**4** Feldherrnsarkophag; Rom, Musei Vaticani, Cortile del Belvedere Inv. 942; um 160–170 n. Chr.

Programm. Hier stand tatsächlich die Funktion als Brunnenbecken im Vordergrund und verlangte nicht zwingend nach einer Erklärung, die mit der übrigen Statuenausstattung des Cortile in Einklang stand. Allerdings wurde dabei eine kleine Notiz von Pico della Mirandola von der kunsthistorischen Forschung vernachlässigt. In einem Brief vom 31. Juli 1512 beschreibt Pico als erster den Brunnen in der Nord-Ost-Ecke



des Statuenhofs<sup>41</sup> und erkennt in der Darstellung auf dem Sarkophag *Traiani Principis facinora quaeipiam* („einige Taten des Princeps Trajan“). Es handelt sich hierbei um einen Verweis auf die mittelalterliche Legende von der Gerechtigkeit des Trajan.<sup>42</sup> Demnach hatte der Kaiser den Marsch seines Heeres unterbrochen, um dem Gesuch einer Witwe Gehör zu schenken, die die Verurteilung eines Soldaten verlangte, der ihren Sohn ermordet hatte. Die Legende erzählt, dass – eben wegen der besagten Gerechtigkeit des Kaisers – Papst Leo d. Gr. bei Gott das Seelenheil des Kaisers Trajan erlangt hatte, obwohl dieser ein Heide war. Wenn wir jetzt mit den Augen des Pico die Szene betrachten, können wir in dem sitzenden General auf der rechten Seite den Kaiser erkennen, die alte Witwe mit dem Kind auf der linken Seite und den schuldigen Soldaten in dem gefangenen Barbaren in der Mitte. Wir haben keine weiteren Zeugnisse, die diese Sicht bestätigen, aber wenn wir die Kunstwerke dieser Epoche betrachten, wird einem schnell klar, dass dieses ein überaus häufiges Motiv war.<sup>43</sup> In den figürlichen Darstellungen der Zeit findet sich die Szene entweder in enger Anlehnung an die mittelalterliche Legende mit Trajan auf dem Pferd, oder mit dem zu Gericht sitzenden Kaiser auf dem Thron, wie sie wahrscheinlich Pico della Mirandola beeinflusst hatte.

In diesem Fall gibt das neue kulturelle Paradigma die Koordinaten für die Interpretation vor: Das Wiedererstarken der klassischen Gelehrsamkeit gibt einer ‚philologischen‘ Interpretation der Denkmäler den Vorzug. Dabei ist allerdings nicht immer klar, wo die Grenze zwischen dem griechisch-römischen Erbe einerseits und seiner christlichen Weiterentwicklung in Spätantike und frühem Mittelalter andererseits zu ziehen ist. Außerdem waren das Werte- und Wissenssystem – die ‚Enzyklopädie‘ –, das den Anstoß für eine solche Umdeutung gab, sowie das begriffliche Gerüst der gebildeten Oberschicht immer stark an die Probleme der zeitgenössischen Politik gebunden und bezogen hieraus Kraft und Orientierung.

Dies war aber nicht notwendigerweise die einzig mögliche Art der Interpretation. Ich möchte dies an einigen Beispielen zeigen, die ebenfalls noch dem Rom der Renaissance angehören. Das erste und bekanntere ist der Fall des Pasquino (Abb. 5),<sup>44</sup> der fragmentierten Gruppe des Menelaos

<sup>41</sup> Brummer 1970, 273–274.

<sup>42</sup> Liverani 1998, 229; ders. 1999a, 512 f. Nr. 227.

<sup>43</sup> Zur Ikonographie des Trajan: Cetto 1966; Bartelink 1980; Settis 1988, 248 f.

<sup>44</sup> Bober/Rubinstein 1986, 187 f. Nr. 155; Haskell/Penny 1981, 291–296 Nr. 72 Abb. 153–155.



5 Statue des Menelaos aus der Pasquino-Gruppe; Rom, Piazza Pasquino-Palazzo Braschi; 1. Jh. n. Chr.

und Patroklos. Sie war berühmt für die neben ihr angehefteten ironischen und polemischen Kommentare, die ihr sozusagen eine Stimme verliehen. Wahrscheinlich war die Gruppe bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Rom präsent, aber erst 1501 wurde sie von Kardinal Oliviero Carafa auf einem Sockel installiert. Über diese Statue und ihr neuzeitliches Schicksal gibt es eine Vielzahl an Literatur. Ich möchte mich hier darauf beschränken, einige Punkte anzusprechen, die sich auf die Namen der

Gruppe beziehen, für die es verschiedene Erklärungen gibt, die aber alle in die gleiche Richtung weisen:<sup>45</sup> Gemäß den Gelehrten des 16. Jahrhunderts sei sie so genannt worden, weil sie sich nahe der Werkstatt eines gewissen Pasquino befand, der für seine freie Rede bekannt war. In den Einzelheiten jedoch weichen die Versionen voneinander ab: Nach Giacomo Mazzocchi<sup>46</sup> war Pasquino ein Oberschullehrer, nach Celio Secondo Curione<sup>47</sup> ein Barbier, ein Gastwirt nach Ambrogio Navidio Fracco<sup>48</sup> und nach einer Notiz bei Antonio Tibaldi, die von Ludovico Castelvetro überliefert wird,<sup>49</sup> ein Schneider.

Es handelt sich hierbei um einen Fall von ‚kleinerer‘ Historisierung, die man auch als Aktualisierung definieren könnte. Trotzdem darf dieses Phänomen nicht voreilig als eine spontan vom Volk initiierte Bewegung eingeordnet werden. Denn die Bekanntheit der Statue war ja maßgeblich bestimmt von Prälaten, wie dem Kardinal Carafa, sowie von dem literarischen Wettkampf, der am Tag des Hl. Marcus bei der Statue abgehalten wurde, also einer grundsätzlich elitären Veranstaltung. Im Übrigen hatte zumindest ein Teil der ‚Pasquinateen‘, also der polemischen Sprüche und Gedichte, die der Statue angeheftet wurden, seinen Ursprung im Umfeld der päpstlichen Kurie, also mithin der kulturell höchststehenden Kreise der Stadt. Der Fall ist ziemlich komplex, überlagern sich in dieser Skulptur doch drei Ebenen von Identitäten. Tatsächlich wurde sie von den *Antiquarii* als Gladiator<sup>50</sup> oder als Herakles<sup>51</sup> und weiterhin als Pasquino wegen ihrer Funktion als ‚kritische Stimme‘ bezeichnet. Anlässlich der alljährlichen literarischen Feste, deren Dreh- und Angelpunkt sie war, wurde die Gruppe schließlich maskiert und nahm für einige Tage mythische Identitäten an, die jedes Jahr wechselten. Dies bezeugen zeitgenössische Quellen sowie einige Stiche. Die Gruppe erscheint in den Gewändern des Apoll, des Orpheus oder des Jupiter, sie konnte aber auch die Gestalt einer Minerva und einer Venus annehmen.<sup>52</sup>

---

45 Zusammenfassung bei D’Onofrio 1990, 27–39.

46 Mazzocchi 1509.

47 Curione 1544, I, praefatio.

48 Fracco 1547.

49 Castelvetro 1560, 141 f.; Tibaldi starb im Jahre 1537.

50 Ebd.; Mazzocchi 1509.

51 Aldroandi 1556, 312.

52 D’Onofrio 1990, 37.

Das Phänomen der ‚sprechenden Statue‘ beschränkte sich in dieser Zeit nicht auf die Pasquino-Gruppe, sondern ihm leisteten mindestens vier weitere Skulpturen antiken Ursprungs Gesellschaft, die über die Stadt verteilt waren: das Marforium, ursprünglich am *Campo Vaccino* – also am Forum Romanum – aufgestellt und heute im Hof des Palazzo Nuovo der Kapitolinischen Museen, dann die ‚Madama Lucrezia‘ (Abb. 6) neben der Basilica *S. Marco* nahe der Piazza Venezia, der ‚Babuino‘ über dem Brunnen der gleichnamigen Straße und schließlich der ‚Abate Luigi‘ neben der *S. Andrea della Valle*. ‚Madama Lucrezia‘ und der ‚Abate Luigi‘



6 Kolossale Isis-Büste, sog. Madama Lucrezia; Rom, Piazza Venezia; zweite Hälfte 1. Jh. n. Chr.

erhielten ihren Namen auf ähnliche Weise, wie wir es beim Pasquino gesehen haben, aber der Kürze halber beschränke ich mich auf erstere, auch weil der Name des letzteren erst auf das 17. Jahrhundert zurückgeht.<sup>53</sup>

Bei der ‚Madama Lucrezia‘<sup>54</sup> handelt es sich um eine kolossale Isis-Büste (oder einer Person im Isis-Gewand). Sie wird bereits in dem Führer von Aldoandi anonym erwähnt,<sup>55</sup> und wurde zwischen 1532 und 1536 von Martin van Heemskerck gezeichnet. Auf dieser Zeichnung erkennt man übrigens auf der Basis das Wappen des Kardinals Lorenzo Cybo, der zwischen 1491 und 1501 Titular der *Basilica S. Marco* war. Die Statue war demnach seit dem Ende des 15. Jahrhunderts bekannt. Die gegenwärtige Interpretation des Namens bezieht ihn auf Lucrezia d’Alagno, die Geliebte des Königs von Neapel, Alfonso von Aragon. Nach dem Tod des Königs zog sich die Dame nach Rom zurück, wo sie 1479 starb. Ein Argument für diese Identifikation bietet der Titel ‚Madama‘, der in dieser Zeit in Rom unbekannt, in Neapel jedoch üblich war. Auch diese Statue wurde benutzt, um Kritik und ironische Kommentare über das öffentliche Leben in Rom zu bekunden, ebenso wurde sie bei einigen Gelegenheiten be- und verkleidet.

Ich versuche einige kurze Schlussfolgerungen aus dem Gesagten zu ziehen. Auf der Grundlage der gezeigten Beispiele kann man versuchen, eine Typologie des Phänomens der Historisierung antiker Bilder zu skizzieren, wie eingangs jedoch erwähnt ohne jeglichen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Wir haben es mit einer Form der Historisierung zu tun, die aus dem Wandel des kulturellen Paradigmas entsteht: Im Fall des Christus-Reliefs und der Statuen von Adam und Eva behalten die heidnischen Bilder ihre Bedeutung einzig über eine Neuinterpretation, die sie mit Gestalten des Alten und Neuen Testaments identifiziert. Mindestens ebenso bedeutsam war dabei ihre Aufstellung an Orten, die für die jeweiligen Städte, Paneas und Konstantinopel, besonders wichtig waren.

---

**53** Der ‚Abate Luigi‘ entstand sehr wahrscheinlich während der Erbauung des Palazzo Caffarelli-Vidoni (1515); zum Palazzo s. Frommel 1973, Bd. I 119–120; Bd. II 53–61; Bd. III 25–27. Es handelt sich dabei um eine Togastatue des 2. Jhs. n. Chr.: Cancellieri 1811, 160; Cancellieri 1854, 41 f.; Matz/Duhn 1881, Nr. 1262; Wegner 1980, 58; Goette 1990, 134 f. Nr. Bb 85; Rendina 1991, 72 f.; der ‚Abate‘ erhielt den Namen von einem Sakristan der benachbarten Kirche *SS. Sudario dei Savoijardi* (geweiht 1605).

**54** Palazzo Venezia 1980, 149–150; Bober/Rubinstein 1986, 187.

**55** Aldoandi 1556, 261.

Im Fall des Reiterstandbildes des Theoderich folgen die Umdeutungen in kurzen Abständen aufeinander, weil der Wandel ein politischer ist. Dieser Wechsel geht offenbar ungleich schneller vonstatten als der kulturelle. Interessant ist in diesem Fall, dass die Identität wechseln – von Zenon zu Theoderich – oder auch erhalten bleiben kann, wobei sich jedoch der inhaltliche Wert ändert: von einem Ehrenmonument zu einem ‚Antitypus‘ oder – zugespitzt formuliert – auch zu einem ‚Antimonument‘.

In der Renaissance führt die Rückgewinnung des kulturellen Erbes der Antike zu einer neuen Lesart der Monumente, die – zumindest in der Ausrichtung – eher philologisch sein will. Genau genommen haben wir eine Art ‚gelehrter‘ Historisierung, die sich nicht damit begnügt, die Ikonographie zu analysieren, sondern die darin immer auch ein Machtsymbol erkennen will – sei es ein negatives, wie bei Commodus, oder ein positives, wie bei Trajan. Hieran ist dann wiederum eine politische Wertigkeit gebunden, die in das jeweils zeitgenössische Bild passt.

Parallel zu dieser gelehrten Historisierung existiert noch eine zweite, die ich nicht volkstümlich nennen möchte, aber die sich eher auf Persönlichkeiten bezieht, denen in ihrer Zeit eine eher untergeordnete Bedeutung beigemessen wurde (Pasquino aber auch ‚Madama Lucrezia‘). Auf diese Weise besetzt ein moderner Name ein antikes Bild, das dieser Persönlichkeit eine Autorität verleiht, die ihre tatsächliche Bedeutung in der Gegenwart bei weitem übertrifft.

In allen vier Fällen liegen die Gründe für das Überdauern eines Monumentes in der Gegenwart. Dabei lebt die gesellschaftliche und politische Bedeutung eines Monumentes nicht nur von der semantischen Aktualisierung, sondern auch von seiner Funktion als Bezugspunkt in der Topographie und im Leben einer Stadt.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Aldroandi 1556** Aldroandi, Ulisse: Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi & case si veggono. In: Lucio Mauro, *Le antichità della città di Roma*. Venedig 1556, 115–315.

**Amelung 1908** Amelung, Walther: *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums II*. Berlin 1908.

**Andrae 1997** Andrae, Bernard (Hrsg.): *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums. II, Museo Pio Clementino – Cortile Ottagono*. Berlin / New York 1997.

**Andrae 1997a** Andrae, Bernard: *Telephos-Mithridates im Museo Chiaramonti*

des Vatikan. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 104 (1997), 395–416.

**Baldassarre 1961** Baldassarre, Ida: Limos. In: *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* IV. Rom 1961, 636.

**Bartelink 1980** Bartelink, Gerhardus Johannes Marinus: Een middeleeuwse Trajanuslegende. In: *Klio* 10 (1980), 36–46.

**Basset 2004** Basset, Sarah: *The Urban Image of Late Antique Constantinople*. Cambridge 2004.

**Bergmann/Zanker 1981** Bergmann, Marianne / Zanker, Paul: *Damnatio memoriae*. Umgearbeitete Nero- und Domitiansporträts. Zur Ikonographie der flavischen Kaiser und des Nerva. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 92 (1981), 317–412.

**Beutler 1982** Beutler, Christian: *Statua*. Die Entstehung der nachantiken Statue und der europäische Individualismus. München 1982.

**Bober/Rubinstein 1986** Bober, Phyllis P. / Rubinstein, Ruth: *Renaissance Artists and Antique Sculpture*. New York 1986.

**Bonfante/Carter 1987** Bonfante, Larissa / Carter, Candace: An Absent Herakles and a Hesperid: A Late Antique Marble Group in New York. In: *American Journal of Archaeology* 91 (1987), 247–257.

**Bovini 1988** Bovini, Giuseppe: *Le vicende di Ravenna antica fra storia e realtà*. Ravenna 1988.

**Brummer 1970** Brummer, Hans Henrik: *The Statue Court in the Vatican Belvedere*. Stockholm 1970.

**Brummer 1998** Brummer, Hans Henrik: On the Julian Program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere. In: *Winner et al.* 1998, 67–76.

**Cancellieri 1811** Cancellieri, Francesco: *Il mercato, il lago dell'Acqua Vergine ed il Palazzo Panfiliano nel Circo Agonale detto volgarmente Piazza Navona*. Rom 1811.

**Cancellieri 1854** Cancellieri, Francesco: *Notizie delle due famose statue di un fiume e di Patroclo dette volgarmente di Pasquino e Marforio*. 2. Aufl. Rom 1854.

**Castelvetto 1560** Castelvetto, Lodovico: *Ragioni d'alcune cose segnate nella Canzone di messer Annibal Caro. Venite a l'ombra de gran Gigli d'oro*. Venedig 1560.

**Cetto 1966** Cetto, Anna Maria: *Der Berner Traian- und Herkinbald-Teppich*. Bern 1966.

**Curione 1544** Curione, Celio Secondo: *Pasquillorum tomi duo*. Eleutheropoli 1544.

**Dagron 1984** Dagron, Gilbert: *Constantinople imaginaire. Études sur le recueil des „Patria“*. Paris 1984.

**Daltrop 1998** Daltrop, Georg: Das Verständnis der antiken Statuen in dem Opusculum von Francesco Albertini. In: *Winner et al.* 1998, 77–81.

**Deichmann 1969** Deichmann, Friedrich Wilhelm: *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, I. Geschichte und Monumente*. Wiesbaden 1969.

- Deichmann 1989** Deichmann, Friedrich Wilhelm: Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, II. Kommentar 3. Wiesbaden 1989.
- Díez De Velasco 1992** Díez De Velasco, Francisco: Limos. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VI. Zürich/München 1992, 228.
- Dobschütz 1899** Dobschütz, Ernest von: Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. Leipzig 1899.
- D'Onofrio 1986** D'Onofrio, Cesare: *Le fontane di Roma*. 3. Aufl. Rom 1986.
- D'Onofrio 1990** D'Onofrio, Cesare: *Un popolo di statue racconta*. Rom 1990.
- Eco 1985** Eco, Umberto: *Semiotik und Philosophie der Sprache*. München 1985.
- Eco 1987** Eco, Umberto: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München 1987.
- Effenberger/Drescher 1993** Effenberger, Arne / Drescher, Hans: Pinienzapfen. In: Michael Brandt und Arne Eggebrecht (Hrsg.), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*. Ausstellungskatalog Hildesheim. Mainz 1993, 115–118 Nr. III-4.
- Falkenstein 1966** Falkenstein, Ludwig: Der ‚Lateran‘ der Karolingischen Pfalz zu Aachen. *Kölner Historische Abhandlungen* 13. Köln/Graz 1966.
- Fracco 1547** Fracco, Ambrogio N.: *Sacrorum fastorum libri XII*. Rom 1547.
- Frommel 1973** Frommel, Christoph Luitpold: *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*. Bd. 1–3. Tübingen 1973.
- Genette 1999** Genette, Gérard: *L'Opera dell'arte*, Bd. 1. *Immanenza e trascendenza*, übers. von Riccardo Campi und hg. von Fernando Bollino. Bologna 1999.
- Giroux 1986** Giroux, Hubert: Eris. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* III. Zürich/München 1986, 846–850.
- Goette 1990** Goette, Hans Rupprecht: *Studien zu römischen Togadarstellungen*. Mainz 1990.
- Goody/Watt 1968** Goody, Jack / Watt, Ian: *The Consequences of Literacy*. In: Jack Goody (Hrsg.), *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge 1968, 27–68.
- Grimm 1869** Grimm, Hermann: *Das Reiterstandbild des Theoderich zu Aachen und das Gedicht des Walafried Strabo darauf*. Berlin 1869.
- Haskell/Penny 1981** Haskell, Francis / Penny, Nicholas: *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture 1500–1900*. New Haven / London 1981.
- Helbig 1963** Helbig, Wolfgang: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, I. *Die Päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran*, 4. Aufl. Tübingen 1963.
- Kruse 1999** Kruse, Petra (Hrsg.), *Hochrenaissance im Vatikan 1503–1534. Kunst und Kultur im Rom der Päpste I*. Ausstellungskatalog Bonn. Ostfildern 1999.
- Immerwahr 1960** Immerwahr, Ergon: *History as a Monument in Herodotus and Thucydides*. In: *American Journal of Philology* 81,3 (1960), 261–290.



- Jentel 1988** Jentel, Marie-Odile: Euthenia. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* IV. Zürich/München 1988, 120–124.
- Jentel 1993** Jentel, Marie-Odile: Euthénia: corpus des monuments et étude iconographique. Québec 1993.
- Keesling 2005** Keesling, Catherine M.: Misunderstood Gestures: Iconatropy and the Reception of Greek Sculpture in the Roman Imperial Period. In: *Classical Antiquity* 24,1 (2005), 41–79.
- Köhler 1995** Köhler, Jens: Zur Triumphalsymbolik auf dem Feldherrnsarkophag Belvedere. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 102 (1995), 371–379.
- Lachenal 1995** Lachenal, Lucilla de: *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*. Milano 1995.
- Leclercq 1907** Leclercq, Henri: *Manuel d'archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIIIe siècle*, Bd. 2. Paris 1907.
- Liverani 1998** Liverani, Paolo: Archa marmorea, che ha in se scolpita di mezzo rilievo la caccia di Meleagro vaghissimamente. In: *Winner et al.* 1998, 345–353.
- Liverani 1999** Liverani, Paolo: Antikensammlung und Antikenergänzung. In: Kruse 1999, 227–235.
- Liverani 1999a** Liverani, Paolo: Katalogbeiträge. In: Kruse 1999.
- Liverani 2007** Liverani, Paolo: La fine del culto nell'augusteo di Narona. In: Maurizio Buora (Hrsg.), *Le regioni di Aquileia e Spalato in epoca romana. Atti del convegno internazionale, Udine 4 aprile 2006*. Treviso 2007, 35–50.
- Liverani 2015** Liverani, Paolo: The Sunset of 3D. In: Troels Myrup Kristensen und Lea Stirling (Hrsg.), *The Afterlife of Roman Sculpture: Late Antique Response and Reception*. Ann Arbor (im Druck 2015).
- Liverani/Nesselrath 1994** Liverani, Paolo / Nesselrath, Arnold. In: Michiaiki Koshikawa und Martha J. McClintock (Hrsg.), *High Renaissance in the Vatican: The Age of Julius II and Leo X*. Engl. Text Suppl. Tokyo 1994, 57–60. 64. 68–70.
- Lloyd 1988** Lloyd, Alan B.: *Herodotus, Book II: Commentary*. Leiden 1988.
- Lotman 1990** Lotman, Jurij M.: Über die Semiosphäre. In: *Zeitschrift für Semiotik* 12 (1990), 287–305.
- Löwe 1952** Löwe, Heinz: Von Theoderich dem Großen zu Karl dem Großen. Das Werden des Abendlandes im Geschichtsbild des frühen Mittelalters. In: *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 9 (1952), 353–401.
- Mango 1963** Mango, Cyril: *Antique Statuary and the Byzantine Beholder*. In: *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963), 53–75.
- Mattingly 1936** Mattingly, Harold: *Coins of the Roman Empire in the British Museum III, Nerva to Hadrian*. London 1936.
- Mattingly/Sydenham 1939** Mattingly, Harold / Sydenham, Edward Allen: *The Roman imperial coinage*, 3. London 1939.
- Matz/Duhn 1881** Matz, Friedrich / Duhn, Fritz von: *Antike Bildwerke in Rom, mit Ausschluss der größeren Sammlungen*, Bd. I. Leipzig 1881.

- Mazzocchi 1509** Mazzocchi, Giacomo: Carmina quae ad Pasquillum fuerunt posita in anno MCCCCCIX. Rom 1509.
- Nauerth 1996** Nauerth, Claudia: Agnellus von Ravenna, Liber Pontificalis – Bischofsbuch I–II. Freiburg i. Br./New York 1996.
- Nesselrath 1998** Nesselrath, Arnold: Il Cortile delle Statue: luogo e storia. In: Winner *et al.* 1998, 1–16.
- Nesselrath 2001** Nesselrath, Arnold: L'orsa o cosiddetta „lupa“. In: Giancarlo Alteri (Hrsg.), Carlo Magno a Roma. Ausstellungskatalog Rom. Rom 2001, 103–105.
- Ong 1982** Ong, Walter J.: Orality and Literacy: The Technologizing of the World. London / New York 1982.
- Palagia 1988** Palagia, Olga: Herakles, I. C. Classical and Hellenistic Greek, Roman. In: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae IV. Zürich/München 1988, 738–790.
- Palazzo Venezia 1980** Palazzo Venezia. Paolo II e le fabbriche di S. Marco. Ausstellungskatalog Rom. Rom 1980, 149–150.
- Perraymond 2000** Perraymond, Myla: Emorroissa. In: Fabrizio Bisconti (Hrsg.), Temi di iconografia paleocristiana. Città del Vaticano 2000, 171–173.
- Rendina 1991** Rendina, Claudio: Pasquino statua parlante. Quattro secoli di pasquinate. Rom 1991.
- Mattingly 1930** Mattingly, Harold *et al.*: The Roman Imperial Coinage. 3. Antoninus Pius to Commodus. London 1930.
- Saladino 2000** Saladino, Vincenzo (Hrsg.): Le antichità di Palazzo Medici Riccardi, 2. Le sculture. Florenz 2000.
- Schlosser 1890** Schlosser, Julius von: Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, philosophisch historische Klasse 123. Wien 1890.
- Settis 1988** Settis, Salvatore: La Colonna Traiana. Turin 1988.
- Smolak 2001** Smolak, Kurt: Bescheidene Panegyrik und diskrete Werbung: Walahfrid Strabos Gedicht über das Standbild Theoderichs in Aachen. In: Franz-Reiner Erkens (Hrsg.), Karl der Große und das Erbe der Kulturen. Berlin 2001, 89–110.
- Stewart 1999** Stewart, Peter: The Destruction of Statues in Late Antiquity. In: Richard Miles (Hrsg.), Constructing Identities in Late Antiquity. London / New York 1999, 159–163.
- Stewart 2007** Stewart, Peter: Continuity and Tradition in Late Antique Perceptions of Portrait Statuary. In: Franz Alto Bauer und Christian Witschel (Hrsg.), Statuen in der Spätantike. Wiesbaden 2007, 27–42.
- Szaivert 1986** Szaivert, Wolfgang: Die Münzprägung der Kaiser Marcus Aurelius, Lucius Verus und Commodus (161–192). Moneta Imperii Romani 18. Wien 1986.
- Thürlemann 1977** Thürlemann, Felix: Die Bedeutung der Aachener Theoderich-Statue für Karl den Grossen (801) und bei Walahfrid Strabo (829):

Materialien zu einer Semiotik visueller Objekte im frühen Mittelalter. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 59,1 (1977), 25–65.

**Vansina 1985** Vansina, Jan: *Oral Tradition as History*. Oxford 1985.

**Varner 2004** Varner, Eric R.: *Mutilation and Transformation: Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*. Leiden/Boston 2004.

**Weber 1996** Weber, Thomas: Die Statuengruppe Jesu und der Haimorrhöusa in Caesarea-Philippi. In: *Damaszener Mitteilungen* 9 (1996), 209–216.

**Wegner 1980** Wegner, Max: Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus. In: *Boreas* 3 (1980), 12–116.

**Wilson 2004** Wilson, John F.: *Caesarea Philippi. Baniyas, the Lost City of Pan*. London / New York 2004.

**Wilson 2006** Wilson, John F.: The Statue of Christ at Baniyas. A Saga of Pagan-Christian Confrontation in 4th Century Syro-Palestine. In: *ARAM Periodical* 18 (2006), 1–11.

**Winner et al. 1998** Winner, Matthias / Andreae, Bernard / Pietrangeli, Carlo (Hrsg.): *Il Cortile delle Statue – Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom 21. – 23. Oktober 1992. Mainz 1998.

**Zumthor 1973** Zumthor, Peter: *Semiologia e poetica medioevale*. Mailand 1973.

**Zumthor 1984** Zumthor, Peter: *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Mailand 1984.

**Zumthor 1990** Zumthor, Peter: *La lettera e la voce. Sulla ‚letteratura‘ medioevale*. Bologna 1990.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

1 Foto Verf.

2. 3. 4 Museumfotos © Musei Vaticani, Rom

5 [http://it.wikipedia.org/wiki/File:Madama\\_Lucrezia\\_Roma\\_piazza\\_San\\_Marco.JPG](http://it.wikipedia.org/wiki/File:Madama_Lucrezia_Roma_piazza_San_Marco.JPG) (letzter Zugriff: 24.02.2014)

6 <http://it.wikipedia.org/wiki/File:Pasquino.jpg> [Carlo Morino] (letzter Zugriff: 24.02.2014)



---

LUDWIG JÄGER

## **„STATUEN-IDENTITÄT“**

### Einige zeichentheoretische Überlegungen am Beispiel der Mars Ultor-Statue

*„Denn nur das wirklich gedachte oder  
gesprochene Wort ist das eigentliche Wort,  
das sich gleichsam tot in der Sprache forterbende  
nur die immer wieder und immer etwas anders  
belebte Hülle.“*

Wilhelm von Humboldt<sup>1</sup>

#### 1 VORBEMERKUNG

Die folgenden skizzenhaften Anmerkungen zum Problem von *Formkonstanz* und *Bedeutungswandel* versuchen Konzepte aus dem Theoriebestand der Zeichen- und Medientheorie für einen gleichsam externen Blick auf die Analysen fruchtbar zu machen, die als archäologische Fallstudien Gegenstand dieser Tagung sind. Einen Anknüpfungspunkt für das Gespräch über die Grenzen der Disziplinen hinweg bietet der Umstand, dass die archäologischen Fallbeschreibungen ihrerseits terminologisch und begrifflich deutlich auf das Theoriefeld von Zeichentheorie, Semantik und Rhetorik zugreifen – in der Verwendung von Beschreibungskategorien wie: *Allegorie, Emblem, Metapher, Mimesis, Bedeutung, Bedeutungswandel, Umdeutung, Semantischer Fokus, Bild, Medium, Bildmedium, Bildersprache, Zitat* etc. Es ist also – wie ja auch die Konzeption dieser Tagung zeigt – sinnvoll am Beispiel der antiken Rezeptionsvorgänge darüber

---

<sup>1</sup> von Humboldt 1968, 422.

nachzudenken, welchen Beitrag zeichen- und medientheoretische Überlegungen für eine Theorie der kulturellen Semantik leisten könnten, die es erlaubt, Persistenz und Wandel skulpturaler Artefakte in den Blick zu nehmen. Ich werde dabei von der Annahme ausgehen, dass die Inszenierung und Tradierung solcher, im disziplinären Horizont der Archäologie fokussierter Artefakte, in einer nicht unwesentlichen Hinsicht Bedingungen unterliegen, wie sie für *semiologische* bzw. *mediale Objekte* im Allgemeinen charakteristisch sind.

## 2 MORPHOM – EINE KURZE RÜCKERINNERUNG

Zunächst soll in einer kurzen Rückerinnerung der theoretische (morphomatische) Rahmen skizziert werden, der den konzeptionellen Hintergrund dieser Tagung bestimmt. Zentrales Thema der Forschungsüberlegungen des Kollegs sind kulturelle Figurationen, die als Morphome<sup>2</sup> bezeichnet werden und die hinsichtlich ihrer Entstehung, ihrer Wandlung und ihrer Wirkungsgeschichte sowie hinsichtlich der *medialen Formen* ihres Auftretens in den Blick genommen werden sollen. Insbesondere ist intendiert, mit dem Begriff des Morphoms den Gestaltwerdungsprozess zu fokussieren, durch den sich das kulturelle Wissen in der Spannung zwischen allgemeinen Epistemen und konkreten Erscheinungen medial artikuliert. Morphome beziehen sich dabei nicht als bloße Ausdrucksmittel, als ‚Container‘, auf gleichsam medialitätstranszendente, allgemeine Wissensbestände, sondern sie operieren als Konkretionsformen, in denen sich Wissen figuriert, speichert und transformiert, in denen Wissen also kulturell allererst konstituiert wird. Morphome stellen – wie man sagen könnte – so etwas wie semantisch gehaltvolle mediale Gestalten dar, die die kulturelle Semantik bei ihrem Geschäft der Genese, Fort- und Umschreibung von Sinn, in den Prozessen also der Transkription,<sup>3</sup> unter jeweils historisch variierenden Bedingungen als Artikulationsmedien in den Dienst nimmt. Ihr Spektrum reicht dabei von sprachmedialen bis zu skulpturalen Figurationen, von ‚Wörtern‘ zu ‚Steinen‘, wobei sich die mediale Logik, die die Prozesse ihrer Konstitution und Transformation bestimmt, zunächst – jenseits der Bedingungen, die von ihrer spezifischen

---

<sup>2</sup> Zur antiken Begriffsgeschichte von *mórphoma* vgl. Hammerstaedt 2011; hierzu auch insbesondere die Beiträge von Günter Blamberger und Dietrich Boschung in gleichem Band.

<sup>3</sup> Zum Begriff der Transkription vgl. etwa Jäger 2012.

materialen Form abhängen<sup>4</sup> – als eine allgemeine, transkriptive Logik auffassen lässt. Unabhängig von ihrer jeweiligen ästhetischen Verfassung operieren Morphome als mediale Gestalten, die nicht als Ausdrucksbehelfe in einem prämedialen Regime von Sinn zur Verfügung stehen, sondern die in komplexen medialen und intermedialen Arrangements an der Konstitution und historischen Tradierung von Sinn beteiligt sind. Morphome lassen sich deshalb auch nicht in einem ästhetischen Gefälle etwa hegelscher Provenienz hierarchisieren: Sie steigen nicht, wie dies Hegel von den Künsten annimmt, auf einer Materialitäts-Skala von der „mechanisch schwere[n] Masse“ des Steins<sup>5</sup> (Architektur, Skulptur) auf zur Leichtigkeit der höchsten Kunstform der Poesie, die mit dem Wort über das „bildsamste Material das dem Geiste unmittelbar angehört“, verfügt.<sup>6</sup> Im Horizont der morphomatischen Frage sind also die Rangordnungen der Künste, etwa die zwischen Malerei und Poesie,<sup>7</sup> ebenso wie die zwischen *Ikon* und *Logos*<sup>8</sup> oder die zwischen *Sagen* und *Zeigen*,<sup>9</sup> zunächst ausdrücklich suspendiert. Die Prozesse der medialen Sinnkonstitution bedienen sich vielmehr eines reichen Spektrums morphomatischer Figurationen, die im Hinblick auf diese Konstitutionsleistung über ihre ästhetische Differenz hinaus,<sup>10</sup> gleich mächtig sind, wobei sie ohnehin nie als Monomedien, sondern in intermedialen Verbänden auftreten. Es kann also in der Betrachtung unterschiedlicher medialer Ausprägungen morphomatischer Prozesse, in denen – um noch einmal auf Hegel Bezug zu nehmen – „Idee und Gestalt ineinandergearbeitet“<sup>11</sup> werden, nicht um

---

4 Günter Blamberger sieht den Vorteil des Neologismus Morphom darin, „[...] dass dieser Terminus Gestaltbildungen in kulturellen Artefakten aller Art bezeichnen kann, unabhängig von Medium, Material, geschichtlicher und kultureller Provenienz [...]“. vgl. Blamberger 2011, 18.

5 Vgl. Hegel 1970, Bd. 13, 116.

6 Vgl. ebd., Bd. 15, 239; natürlich führen die verschiedenen Arten der Materialität zu unterschiedlichen ästhetischen Eigenschaften der jeweiligen Medien, die auch in ihrer Differenz untersucht werden müssen.

7 Vgl. Lessing 1841, 129.

8 Vgl. etwa Boehm 2007; insgesamt hierzu die Arbeiten in ders. 2010; hierzu Jäger 2012a.

9 Vgl. zum Verhältnis von ‚Sagen‘ und ‚Zeigen‘ vgl. etwa Krämer 2003.

10 Natürlich müssen über die allgemeine Logik der Sinnkonstitution hinaus, Morphome auch hinsichtlich ihrer je spezifischen Materialität als besondere ästhetische Gestaltungen analysiert werden, für die je verschiedene Formen der Vermittlung von Sinn und Sinnlichkeit charakteristisch sind.

11 Vgl. Hegel 1970, Bd. 13, 103.

die Unterstellung unterschiedlicher „Grade der Innigkeit“<sup>12</sup> gehen, in der „geistige Bedeutung und sinnliches Material“<sup>13</sup> miteinander vermittelt sind. In den Blick genommen werden vielmehr die medialen Tableaus, auf denen sowohl in zeitgleichen Interaktionen, als auch in historischen Transformationsprozessen unterschiedliche morphomatische Gestalten operieren und zwar in Ensembles, in denen sprachliche, bildliche und skulpturale Figurationen miteinander verwoben sind.

In seiner Fallstudie zum *Kairos als eines Morphoms der Zeit* hat Dietrich Boschung dieses Programm des Kollegs so formuliert: „Uns interessiert, wie epistemische Leistungen [...] in verschiedenen Medien unterschiedlicher Epochen und Kulturen eine konkrete, sinnlich wahrnehmbare Form erhalten. [...] Welche Wirkmacht entfalten sie, wie wirken sie wiederum auf die Vorstellungen der Menschen zurück?“ Es geht dabei – wie Boschung weiter bemerkt – „um die Veränderungen, denen Wissen oder Vorstellungen durch den Prozess der Konkretisierung unterliegen, d. h. um Kontingenzen, um Zuwächse, Reduktionen oder Transformationen, die sich durch die Ausgestaltung in einem bestimmten Medium und in einem bestimmten Material ergeben.“<sup>14</sup> Günter Blamberger hat versucht, diesen Gedanken im Anschluss an das kantische Konzept der *ästhetischen Idee* theoretisch zu entfalten.<sup>15</sup> Für ihn sind Artefakte der Malerei, der Bildhauerei und der Dichtkunst, gerade insofern, als man sie am Modell der *ästhetischen Ideen* versteht, „niemals nur Abbildungen von Erfahrung, sondern Modus der Erfahrung selbst. Sie speichern nicht einfach das begriffliche Wissen einer Zeit, sie schaffen (immer wieder) neues Wissen [...]“ und sie tun dies im spezifischen Modus der *Darstellung*.<sup>16</sup> In der Tat lässt sich medientheoretisch – oder, wenn man so will – ‚morphomtheoretisch‘ produktiv an den von Kant entwickelten Begriff der *Darstellung (Hypotypose)* anschließen, wenn das zeichen- und erkenntnistheoretisch komplexe Verhältnis, d. h. der Vermittlungszusammenhang von epistemischen und medialen Formationen aufgeklärt werden soll.<sup>17</sup>

---

**12** Ebd.

**13** Ebd., 120.

**14** Vgl. Boschung 2011, 47.

**15** Vgl. Blamberger 2011, 14–16.

**16** Ebd., 15.

**17** Vgl. hierzu etwa auch Jäger 2009, wo ich zu zeigen versucht habe, dass sich das hypotypotische Verfahren der Versinnlichung von Begriffen/Ideen, das Kant im Schematismuskapitel der *Kritik der reinen Vernunft* theoretisch entfaltet (vgl. Kant 1956, 176–178), als ein Verfahren der Um-Schreibung,



Morphome – so können wir festhalten – sind mediale, d. h. ästhetisch erscheinende Gestalten, in denen sich kultureller Sinn konstituiert. Als solche sind sie natürlich – wie Sinn überhaupt – nicht resistent gegen Wandlungsprozesse, die sich im Zuge der Remediatisierung bzw. Rekonfiguration von kultureller Semantik einstellen. Zwar gewinnt Sinn in seinen jeweiligen Gestaltungen dasjenige, was Cassirer „symbolische Prägnanz“<sup>18</sup> genannt hat, eine für ein historisches Publikum zu einer gewissen Zeit aufscheinende *semantische Evidenz*<sup>19</sup> bzw. *Autorität*<sup>20</sup>. Doch kann diese semantische Evidenz jederzeit in den synchronen und diachronen Diskursen der kulturellen Kommunikation ihre ‚Augenscheinlichkeit‘ bzw. ihre ‚Offensichtlichkeit‘, d. h. ihre unproblematische Geltung verlieren<sup>21</sup> und den unterschiedlichsten Bewegungen<sup>22</sup> und Verschiebungen ausgesetzt sein: Die Semantik morphomatischer Figurationen kann dann im Hinblick auf neue Evidenzen gelöscht oder rekonzeptualisiert, transformiert, oder – wie man auch sagen könnte – transkribiert werden. Auch die Prozesse der Antikenrezeption lassen sich in der Tat im Horizont eines solchen morphomtheoretischen Modells in den Blick nehmen.

Wenn man unsere bisherigen Bemerkungen resümieren möchte, sind es also – neben anderen hier nicht zu verhandelnden Konstituenten – vier Bestimmungsmomente, die in den Morphombegriff eingehen: (1) Zunächst werden mit Morphom Entitäten bezeichnet, die als mediale Gestaltungen von kulturellem Wissen eine zentrale Rolle sowohl in den Operationen der kulturellen Semantik je rezenter Gesellschaften, als auch in der Dynamik historischer Wandlungsprozesse spielen. Morphomen kommt dabei eine sinnkonstitutive Funktion zu: Kulturelles Wissen ist kein präfiguratives Wissen und Morphome sind keine ‚Container‘ dieses Wissens.<sup>23</sup> In ihnen werden vielmehr, um noch einmal Hegel zu zitieren, „Idee und Gestalt ineinandergearbeitet“.<sup>24</sup> (2) Morphome gehen im Zuge

---

d. h. der Transkription des Mentalen in die Register der Medialität verstehen lässt.

**18** Cassirer 1964, Bd. 3, 222–237.

**19** Vgl. hierzu etwa Jäger 2006.

**20** Vgl. hierzu etwa Boschung/Dohe 2013.

**21** Jäger 2004.

**22** Jäger *et al.* 2012.

**23** Vgl. Cassirer 1964, Bd. 1, 19: Cassirer hat hier darauf hingewiesen, „[...] daß gerade die reine Funktion des Geistigen selbst im Sinnlichen ihre konkrete Erfüllung suchen muß, und daß sie sie hier zuletzt allein zu finden vermag.“

**24** Vgl. Hegel 1970, Bd. 13, 103.

ihrer historischen Wandlungsprozesse immer aus epistemischen Beständen hervor, die ihrerseits ebenfalls medial verfasst waren, und sie wirken als remediatisierte wieder auf diese zurück. Insofern bestimmen Morphome häufig jeweils *ex post* die Erinnerungsräume, vor deren Hintergrund die kulturelle Semantik operiert. (3) Morphome konstituieren sich im synchronen und diachronen Horizont kultureller *Aufmerksamkeit*,<sup>25</sup> die ihnen in ihrer Wahrnehmung zuteil wird. Sie entfalten ihre Geltung im Kontext kultureller *Rahmen, übergeordneter kultureller Optionen, Wertsetzungen und Institutionen*<sup>26</sup> die im Zuge von *Rahmenbrüchen* bzw. *Rahmenwechseln*<sup>27</sup> ihre *Autorität* und *Evidenz* und damit die Aufmerksamkeit verlieren können, die ihnen zuteil geworden war. Autoritäts- und Evidenzverlust verdanken sich deshalb in einer nicht unwesentlichen Hinsicht Verschiebungen in den Aufmerksamkeitskonjunkturen<sup>28</sup> von Kulturen und den mit diesen verknüpften Erosionen kultureller Rahmen und Deutungsmuster. (4) Schließlich sind Morphome keine autochthon monomedialen Gestalten. Sie sind vielmehr in der Regel, sowohl in synchronischer, als auch in diachronischer Hinsicht Elemente multimedialer Netzwerke, Elemente von Medien-Aggregationen, die jeweils als Kontexte notwendig sind, damit Morphome ihre sinnbildende Funktion erfüllen können.

Unabhängig davon nun, ob es sich bei den Fallbeispielen, die in diesem Band verhandelt werden, um Morphome handelt oder nicht, in jedem Falle durchlaufen die verschiedenen Figurationen, die in den archäologischen Fallstudien vorgestellt und analysiert werden, verschiedene Arten von Transformationen, für die zeichen- und medientheoretische Konzepte einschlägig sind. Natürlich sind Transformationsformen, die hier diskutiert werden – *Medienwechsel, Neukontextualisierung, Neuinterpretation* und *Neukombination* von Figurentypen etc. – nicht wirklich trennscharf zu unterscheiden und überlappen sich. Freilich sind sie gerade wegen ihrer strukturellen wechselseitigen Nähe historische Bewegungstypen

---

<sup>25</sup> Vgl. Franck 1998; ebenso Assmann/Assmann 2001.

<sup>26</sup> Vgl. Assmann 2001, 17.

<sup>27</sup> Vgl. hierzu Wirth 2013; vgl. hierin auch Jäger 2013.

<sup>28</sup> Vgl. Schmidt 2001, 183–185, der hier die These vertritt, dass „Aufmerksamkeit die Währung des Mediensystems“ geworden sei und dass vor allem in rezenten Mediengesellschaften im Rahmen von „Aufmerksamkeitsökonomie“ ein neues „Aufmerksamkeitsmanagement“ notwendig sei. Aleida Assmann hat dagegen im Anschluss an Frank Kermode deutlich gemacht, dass „Selektionsmechanismen kultureller Wertschätzung“ nicht erst in rezenten Gesellschaften ihre selektive Macht entfalten, vgl. Assmann 2001, 12–15.

der kulturellen Semantik, die sich gleichermaßen einer allgemeinen Entwicklungslogik zurechnen lassen, von der ich hoffe, dass sie sich mit zeichen- und medientheoretischen Mitteln näher beobachten lässt.<sup>29</sup> Legt man einen solchen konzeptuellen Rahmen bei der Beschreibung einschlägiger historischer Transformationsprozesse kultureller Figurationen zugrunde, so ergeben sich für diese Beschreibungen einige theoretische und methodische Konsequenzen. Diese sollen im Folgenden aus einer semiologischen Perspektive in den Blick genommen werden, wobei die Frage im Vordergrund steht, ob und wie ein solcher semiologischer Theorierahmen auf Beispiele appliziert werden könnte, wie sie etwa Dietrich Boschung in seinem Beitrag *Kontextwechsel und Neuinterpretation – Das Beispiel der Skulpturen vom Augustusforum*<sup>30</sup> gegeben hat. Diese Fallstudie ist der Bezugspunkt der folgenden Überlegungen.

### 3 DAS BEISPIEL DER AUGUSTEISCHEN MARS ULTOR-STATUE

Dietrich Boschung behandelt in seinem Beitrag zwei Beispiele für die Neukonzeptualisierung von Figurentypen, nämlich die auf dem Augustusforum in Rom in einer effektvollen Inszenierung „im Zentrum aufwendiger und komplexer architektonischer Anlagen“<sup>31</sup> aufgestellten Statuen des Mars Ultor sowie der Aeneasgruppe. Beide sind – so Boschung – „unter absichtsvoller Nutzung älterer Formen neu geschaffen worden,<sup>32</sup> um die politischen Werte und Ansprüche des Princeps augenfällig zu machen“, als Elemente „eines politisch motivierten Programms“, „das die Tugenden, Erfolge und Verdienste des Augustus feierte und damit die Legitimität seiner Herrschaft auf suggestive Weise verdeutlichte.“<sup>33</sup> Die bildsprachliche Semantik der beiden rundplastischen Bildwerke wird also durch einen *Deutungsrahmen* bestimmt, der seine Wirkmacht einmal aus der ‚ideologischen‘ Inszenierung im Horizont des Augustusforums und zum andern aus dem „semantischen System der römischen Bildsprache“<sup>34</sup>

---

**29** Ich habe versucht, sie als Formen der *Transkription* zu interpretieren; vgl. oben Anm. 3.

**30** Beitrag Dietrich Boschung in diesem Band.

**31** Ebd., 128.

**32** Ebd., 128; insofern sind bereits die ‚Originale‘ Rekonzeptualisierungen, d. h. Transkriptionen älterer figurativer Bestände.

**33** Ebd., 134.

**34** Ebd., 127.

bezieht, die in dieser Inszenierung sowohl zum Ausdruck kommt,<sup>35</sup> als auch von ihr beeinflusst wird. Der historische Prozess, den Boschung nun in verschiedenen Pfaden seiner Ausprägung beschreibt, betrifft in gewissem Sinne die *Wirkungsgeschichte*<sup>36</sup> der beiden Statuen, d. h. den Einfluss, den sie auf Wiederaufnahmen in Kopien und Nachbildungen in verschiedenen medial-kulturellen Kontexten gehabt haben – man könnte auch sagen, die Rekonzeptualisierungen, denen sie unterworfen waren. Es war ihre Prominenz, die, so Boschung, dazu führte, „dass sie – oft in verkleinertem Maßstab, in anderen Materialien und in verschiedenen Medien, manchmal erst lange Zeit später – kopiert worden sind.“<sup>37</sup> Sie wurden „zur Vorlage für Bildhauer, Maler und andere Handwerker, die Mars und Aeneas darstellen sollten.“<sup>38</sup> Ein wesentliches Moment dieser Wirkungsgeschichte, die hier im Folgenden nur im Hinblick auf die Mars Ultor-Statue in den Blick genommen wird, darf dabei in der Herauslösung der Statue aus ihrer architektonisch-semantischen Situierung im Mars-Ulto-Tempel des Augustus-Forums und damit in dem Verlust des Deutungsrahmens gesehen werden, der zunächst ihre semantische Lesart bestimmt hatte. Der „ursprüngliche Kontext, der die Bedeutung der Figuren präziserte, [musste] aufgegeben oder zumindest entschieden reduziert werden.“<sup>39</sup> Das zentrale Problem, das sich hierbei aus zeichen- und medientheoretischer Perspektive ergibt, besteht nun in der Frage, was

---

**35** Ebd., 128: Beide Statuen sind im Original nicht erhalten, sondern aus antiken Kopien und Nachbildungen *in ihren Grundzügen* rekonstruiert. Natürlich spielen bei dieser Rekonstruktion die wirkungsgeschichtlichen Vorurteile des gegenwärtigen Blicks auf die Geschichte eine nicht unbedeutende Rolle. Ein Historiker, der versucht, sich in einen historischen Horizont zu versetzen, tut dies – wie Gadamer gezeigt hat – notwendig aus der Perspektive eines Gegenwartshorizontes und seiner Sinnerwartungen: „Daher ist es eine beständige Aufgabe, die voreilige Angleichung der Vergangenheit an die eigenen Sinnerwartungen zu hemmen. Nur dann wird man die Überlieferung so hören, wie sie sich in ihrem eigenen anderen Sinne hörbar zu machen vermag.“, vgl. Gadamer 1965, 289.

**36** Zum Problem der Wirkungsgeschichte vgl. Gadamer 1965, 284–290.

**37** Vgl. Beitrag Dietrich Boschung in diesem Band, 128.

**38** Ebd., 134; die späteren Bezugnahmen auf beide Statuen waren also insbesondere im Übergang von der ‚Staatskunst‘ zur privaten Verwendung mit Prozessen des Medienwechsels verbunden: sie dienten jeweils als Vorbilder bei Motiv-Wiederaufnahmen in Wandmalereien und Graffiti, auf Terrakotten, Schmuckmedaillons, privaten Ringsteinen und Lampen etc.

**39** Ebd.

die Identität der Mars Ultor-Statue in der Kette ihrer Transkriptionen sichert, wenn sie ihrer ursprünglichen augusteischen Semantik verlustig geht (*Bedeutungswandel*) und sich nur in ihrem formalen Bestand (*Formkonstanz*) erhält,<sup>40</sup> ein Problem, das sich noch verschärft, wenn mit dem Bedeutungswandel zugleich *Formvarianz* einhergeht.<sup>41</sup> Ich werde im Folgenden vor allem den ersten Fall (*Bedeutungswandel* bei *Formkonstanz*) fokussieren und den zweiten nur am Rande behandeln. Dabei soll die folgende Frage erörtert werden: Was erlaubt es uns, von *Kopien*, *Nachbildungen* und *Wiederholungen* der augusteischen Mars Ultor-Statue zu sprechen, also ihre Identität im Zeitverlauf zu unterstellen, wenn die Statue im Zuge ihrer Transkriptionen die spezifische Bedeutung der augusteischen Zeit verlor (und zudem in ihrem formalen Bestand variiert und Medienwechseln unterworfen wurde)?

#### 4 FORMKONSTANZ UND BEDEUTUNGSWANDEL: DAS PROBLEM DER IDENTITÄT

##### 4.1 WORTIDENTITÄT VERSUS STATUENIDENTITÄT

Das Problem der Identität morphomatischer Figurationen stellt sich auf dem disziplinären Feld der Archäologie insbesondere deshalb mit besonderer Brisanz, weil es zunächst so scheinen könnte, als sei die Identitätsfrage bei steinernen Artefakten nicht wirklich von Belang. Eine Statue scheint ja eine Statue zu sein, unabhängig von materialitätstranszendenten Kriterien. Wir haben bereits oben die These vertreten, dass es im Hinblick auf die wissenskonstitutiven Leistungen von Morphomen keinen Sinn macht, mit Hegel morphomatische Figurationen nach der ‚Schwere‘ ihrer Materialität zu hierarchisieren und deshalb Sprachzeichen eine größere ‚Geistnähe‘ zu konzédieren, als etwa Statuen. Der Preis für die These, dass Morphome unabhängig von ihrer ästhetischen Erscheinung, dass also auch steinerne Artefakte im Hinblick auf ihre Symbolizität keine Repräsentations- sondern Konstitutionsmedien sind, ist aber nun der Befund, dass auch für ‚steinerne‘ symbolische Artefakte das Identitätsproblem die gleiche epistemologischen Dringlichkeit hat, wie für die zugleich ‚geistnahen‘ und ‚flüchtigen‘ Worte, deren „ideelle, [...] sozusagen unkörperliche Leiblichkeit“<sup>42</sup> die Frage nach der Identität

<sup>40</sup> Ebd., Kapitel II.

<sup>41</sup> Ebd., Kapitel III.

<sup>42</sup> Hegel 1970, Bd. 13, 115.

drängender aufzuwerfen scheint, als die „mechanisch schwere Masse“ des Steins.<sup>43</sup> Das Problem der *Wortidentität* ist deshalb von nicht anderer epistemologischer Qualität wie das der *Statuenidentität*. Saussure hat in seinen Notizen zu den germanischen Legenden hervorgehoben, dass die Frage der Identität eine ist, die symbolische Artefakte insgesamt betrifft: „Es ist wahr, daß man, wenn man den Dingen auf den Grund geht, feststellt, daß in diesem Bereich [der Legenden, L. J.], wie im verwandten der Bereich der Sprachwissenschaft, alle Ungereimtheiten des Denkens von der ungenügenden Reflexion über das herkommen, was die *Identität* oder die *Merkmale der Identität* sind, wenn es um nicht existierende Wesen geht, wie das *Wort*, die *mythische Person* oder ein Buchstabe des Alphabets, die nichts anderes als verschiedene Formen des ZEICHENS sind und zwar im philosophischen Sinn.“<sup>44</sup> Geht man also im Anschluss an Saussure davon aus, dass auch Statuen, trotz des Umstandes, dass ihre Materialität durch die ‚mechanisch schwere Masse des Steins‘ bestimmt ist, zu den Zeichen im philosophischen Sinne gerechnet werden können,<sup>45</sup> so haben wir es auch bei diesen mit einer fragilen Identität zu tun. Auch die Mars Ultor-Statue wäre unabhängig von ihrer Denomination, ihrer kultischen Inszenierung, ihrer Artikuliertheit in einer Bildsprache, d. h. ihre semantische Aufladung durch symbolisch kontaminierte Attribute,<sup>46</sup> nicht

---

43 Ebd., 116.

44 Vgl. Saussure 1997, 427 f.

45 Ich vertrete in diesem Text genau diese These, dass auch Statuen trotz ihrer steinernen Materialität als *Zeichen im philosophischen Sinne* verstanden werden müssen und insofern auch als *nicht existierende Wesen*. Auch Gadamer etwa vertritt die Ansicht, „dass der ästhetische Bildbegriff die Skulptur, die zu den bildenden Künsten zählt, [wird] mit umfassen müssen.“ Er rechnet sie zu den „Bildzeichen“, vgl. Gadamer 1965, 129.

46 In der Tat sind die Attribute, wie Boschung zeigt, in hohem Maße semantisiert: So verweisen etwa beim augusteischen Mars Ultor bzw. bei seiner wichtigsten Replik „der runde Schild, die Drapierung des Mantels und die drei rundplastischen Figuren auf dem korinthischen Helm an Vorbilder der griechischen Klassik“ zurück, während die beiden, einen Kandelaber flankierenden, geflügelten und gehörnten Löwengreifen, die die Muskelpanzer schmücken als „Begleiter des Apollo und der Rachegöttin Nemesis gelten, und [...] hier zum ersten Mal auf Mars bezogen [sind] [...] Der Kandelaber in der Mitte dient als Thymiaterion zur Darbringung von Rauchopfern [...] Das Motiv evoziert die sakrale Aura, die den Gott umgibt und die durch mächtige Wärter geschützt wird. Die Greifen stehen zudem auf einem symmetrisch ausgebreiteten Rankenornament, das ein geläufiges

mit sich identisch, weil es keine Hinsichten gäbe, sie als ein bestimmtes Artefakt zu ‚lesen‘. Die Identität sowohl von Zeichen, als auch von Statuen ist gleichermaßen keine intrinsische, gleichsam ontische Identität sondern eine, die als das Ergebnis von semantikgeleiteten *Identitätsurteilen*<sup>47</sup> aufgefasst werden muss. Ohne Semantiken und Diskurse, in denen sie gelten, also ohne kulturelle Narrative, haben ‚semiologische Objekte‘ keine Identität. Diese kommt ihnen allein im Gebrauch zu: „Es gibt [...] keinerlei andere *Identität* als die Identität einer Form in der Identität ihrer Gebrauchsweisen [...].“<sup>48</sup> Es ist der Gebrauch, der die Identitätsfragen regelt, ebensowohl im Rahmen von Sprachspielen wie in dem kultischer Inszenierungen wie es die des Augustusforums waren.

Wenn man von einer solchen Hypothese ausgeht, muß man dem Begriffspaar *Formkonstanz* und *Bedeutungswandel*, das den thematischen Fokus dieses Bandes bildet, eine Lesart geben, die nicht unterstellt, dass es sich bei *Formkonstanz* um eine Eigenschaft von morphomatischen Artefakten handelte, durch die ihre Identität bereits vor allen semantischen, inszenatorischen und narrativen Rahmungen verbürgt wäre. Die *Form* einer Statue, die persistiert, während sich ihr kultureller *Sinn* (ihre Bedeutung) im Zeitverlauf ändert, ist nicht eine *Form*, deren *Konstanz*

---

Symbol der Aurea Aetas ist, des von Augustus erreichten glücklichen Zeitalters.“, vgl. Beitrag Dietrich Boschung in diesem Band, 126 f.

**47** Saussure hat darauf verwiesen, dass es für die semiologischen Wissenschaften charakteristisch ist, dass ihre Gegenstände nicht als identisch gegeben sind. Sie unterliegen Identitätsbedingungen, die an ihrer materiellen Außenseite nicht ablesbar sind: „Wenn man das nimmt, was an der Sprache [langage] zugleich das Materiellste, das Einfachste und das von der Zeit am Unabhängigste ist, zum Beispiel „die Gruppe aka“ oder „den Vokal a“, der vordem jeder Bedeutung, jeder Vorstellung eines Gebrauchs entledigt wurde, stellt das nichts anderes dar als eine Reihe von physiologisch-akustischen Aktionen, die wir als übereinstimmend beurteilen [...] Nun ist es aber unmöglich, sich darüber Rechenschaft zu geben, was diese Substanz wert ist, ohne sich über den Gesichtspunkt Rechenschaft zu geben, in dessen Namen wir sie erschaffen.“, Saussure 2003, 296 f. Unabhängig davon also, ob wir „lautliche Figuren“, die der Vorstellung ihres Gebrauchs entledigt sind wie „aka“ bzw. der Vokal „a“ oder sonstige Gegenstände, die als Zeichen dienen, als mit sich identisch erklären, in jedem Falle verdankt sich die Identität nicht einer beobachtbaren materiellen Eigenschaft (*Substanz*) der semiologischen Gegenstände, sondern sie stellt erst das Ergebnis von *Identitätsurteilen* dar, vgl. Saussure 1997, 298. Hierzu auch Jäger 2010, 200–203.

**48** Vgl. Saussure 2003, 91.

die Identität der Statue unabhängig von diesem Deutungs- und Bedeutungswandel sicherte. Selbst wenn eine Statue wie die des Mars Ultor noch existierte und über einen langen Zeitraum am selben Standort und in einem erhalten architektonischen Kontext überdauert hätte, wäre ihre persistierende materielle Präsenz kein hinreichendes Kriterium für ihre Identität. Die Identität der Mars Ultor-Statue, die es erlaubt von *ihrer* Wirkungsgeschichte, von *ihren* Wiederaufnahmen, Kopien und Nachbildungen zu sprechen, wird nicht von ihrer Formkonstanz gewährleistet, sondern von den jeweiligen semantischen Rahmungen, wie sie etwa durch die Inszenierungen des Augustusforums oder den Kontext militärischer Nutzung bzw. privater Kulte<sup>49</sup> jeweils gewährleistet wurden. Auch bei Statuen (wie bei anderen Zeichen im philosophischen Sinne) kann die Identität nicht aus der Materialität, also hier aus dem *Stein* bzw. der *Steingestalt* abgeleitet werden, weil – wie Saussure mit Blick auf das sprachliche Zeichen formuliert – „nur rohe Materie [bleibt], sobald man [...] von der konventionellen Funktion absieht.“<sup>50</sup> Insofern ist auch der Bedeutungswandel der Mars Ultor-Statue nicht nur ein Wandel ihrer Bedeutung, sondern im strengen Sinne ein Wandel ihrer Identität, d. h. ein Wandel der Statue selbst – und dies, obgleich ihre *Form* (als Figurentypus) möglicherweise konstant bleibt. Zeichentheoretisch gesprochen ist der Bedeutungswandel nicht nur eine Veränderung der Bedeutung, sondern prinzipiell eine der Identität der gesamten Inhalts-Ausdrucks-Einheit: Wenn sich die Bedeutung wandelt, wandelt sich das ganze Zeichen, auch wenn die *Form* persistiert.

#### 4.2 APOSÈME UND DAS PROBLEM DER IDENTITÄT

Saussure hat nun bezogen auf die Zeichentheorie vorgeschlagen, die materiale Form von Zeichen, insoweit sie heuristisch als von Bedeutungszuschreibungen unabhängig gedacht wird, *Aposème* zu nennen.<sup>51</sup> Um den begrifflichen Sinn des Terminus zu verstehen, müssen noch zwei weitere

<sup>49</sup> Vgl. Beitrag Dietrich Boschung in diesem Band, Kapitel III.

<sup>50</sup> Vgl. Saussure 1997, 370: Es mag schwierig sein, sich dies für Artefakte wie Statuen vorzustellen. Doch wenn man wirklich in einem Gedankenexperiment eine Rezeptionsform der Statue annähme, aus der gänzlich jedes kulturelle, insbesondere ikonographische Wissen getilgt wäre, bliebe von dieser in der Wahrnehmung kaum mehr als ‚rohe Materie‘.

<sup>51</sup> Das *Aposème* ist – so Saussure – ein „von einem *Zeichen* abgeleitetes und abstrahiertes Ding oder Ding, das *seiner* Bedeutung oder *von* Bedeutung entledigt ist [...]“. Vgl. Saussure 1997, 359; vgl. hierzu Jäger 2008.



Termini kurz eingeführt werden, die Saussure in seinen semiologischen Notizen verwendet: die Begriffe des *Sème* und des *Parasème*. (1) Unter *Sème* versteht er das „*Ganze des Zeichens* [...], d. h. das Zeichen und Bedeutung in einer Art Persönlichkeit vereint“, derart, dass „jede *Vorherrschaft* und jede anfängliche Trennung zwischen der stimmlichen Seite und der ideologischen Seite des Zeichens“ beseitigt wäre.<sup>52</sup> (2) Der Begriff *Parasème* soll hervorheben, „daß ein Wort keineswegs vollständig autonom ist in dem System, zu dem es gehört.“ Mit *Parasème* wird also der Umstand betont, dass *Sème* immer notwendig Elemente eines umfassenderen sprachlichen Systems sind: „Für irgendein Wort, das Teil der Sprache ist, ist ein zweites Wort, das mit dem ersten keinerlei Verwandtschaft hat, ein *parasème*. Die einzige und einfache Eigenschaft des *parasème* ist es, zu einem selben psychologischen Zeichensystem zu gehören [...].“<sup>53</sup> Das *Aposème* nun, das für den hier verhandelten Problemzusammenhang zentral ist, definiert Saussure als die „Hülle des Zeichens“, d. h. des ganzen *Sème*.<sup>54</sup> Das *Aposème* ist also nicht nur „die Hülle einer Bedeutung“,<sup>55</sup> sondern die Hülle, „die zu einem bestimmten Zeitpunkt der Körper eines *sème* gewesen ist.“<sup>56</sup> Folgte man diesem zeichentheoretischen Gedanken Saussures, so wäre die Mars Ultor-Statue etwa zum Zeitpunkt ihrer kultischen Inszenierung im Augustusforum als *materielle Figur* (*Aposème*) nicht Träger eines kultisch bestimmten mythologisch-ideologischen *Gehaltes* (*Bedeutung*). Sie müsste vielmehr angesehen werden als der *Körper* (*Aposème*) eines aus bildlich-figurativen und ideologischen-inhaltlichen Momenten synthetisierten *Zeichens* (*Sèmes*), das zum kulturellen (in parasémischen Netzwerken organisierten) Wissen der Zeitgenossen gehörte und diesen bezüglich der (materiellen) Statue Wahrnehmungs- und Sinnzuschreibungsakte ermöglichte.

---

<sup>52</sup> Vgl. Saussure 1997, 358.

<sup>53</sup> Ebd., 361.

<sup>54</sup> Ebd., 359.

<sup>55</sup> Ebd., 359.

<sup>56</sup> Ebd., 362. Saussure illustriert diese Konzeptualisierung des Zeichens in einem eindrücklichen Bild – am Beispiel des Ballons. Dessen „doppelte Natur“ besteht „keineswegs aus der Hülle und nicht mehr aus dem Geist, aus dem Wasserstoff [...], den man hineinbläst und der überhaupt nichts wert wäre ohne die Hülle“. Vielmehr ist der „Ballon [...] das *sème*, und die Hülle das *sème* [= *Aposème*, L.J.], aber das ist“, wie de Saussure hervorhebt, „weit entfernt von der Auffassung, die sagt, daß die Hülle das Zeichen [...] und der Wasserstoff die Bedeutung [...]“ sei, ebd., 371.

Am Zeichen werden also nach dem theoretischen Vorschlag Saussures mehrere Momente analytisch unterschieden: Erstens die synthetische Inhalt-Ausdruck-Ganzheit des Zeichens, das *Sème*, zweitens das *Sème* als *Parasème*, d. h. als Element des gleichen psychologischen Zeichensystems; als solches gehört das Zeichen (*Sème/Parasème*) in seiner jeweiligen semantischen Bestimmtheit zum kulturellen Wissen der Zeichennutzer, in deren *Bewußtsein* es als psychische Entität repräsentiert ist; sowie drittens die *materielle Hülle*, der Körper, des *Sème* in seiner ästhetischen Erscheinung, das *Aposème*. Überträgt man nun dieses Modell auf morphomatische Artefakte wie die Mars Ultor-Statue, so wäre das bei zeitgenössischen Kultteilnehmern psychisch gespeicherte visuell-ideologische Mars-Ultor-Bildzeichen das *Sème*, die Vernetztheit dieses *Sème* mit anderen Elementen der römischen Bildsprache, d. h. mit anderen visuell-ideologischen Bildzeichen,<sup>57</sup> die die Zeitgenossen als kulturelles Wissen teilen und mit denen sie vertraut sind, repräsentierte seine Eigenschaft als *Parasème* und die Statue selbst schließlich in ihrer materialen Gestalt könnte als *Aposème*, als *Körper* des *Sème/Parasème* verstanden werden. Der Prozess von *Formkonstanz*<sup>58</sup> und *Bedeutungswandel* ließe sich dann beschreiben als ein Prozess, in dem – um noch einmal Saussure heranzuziehen – „ein *aposème*, außerhalb des *sème* überdauert“,<sup>59</sup> in dem also die Mars Ultor-Statue jenseits der jeweiligen synchronen und sich ablösenden Sinnzuschreibungen persistierte und gewissermaßen als *aposémische* Projektionsfläche für diese sich wandelnden Semantisierungen diente. Sie wäre – wie dies Humboldt für das Wort formuliert hatte – die sich durch die Geschichte „gleichsam tot [...] forterbende nur immer wieder und immer etwas anders belebte Hülle.“<sup>60</sup> Freilich müsste dieser Bedeutungswandel dann nicht nur als ein Wandel der Bedeutung, sondern als ein Wandel des ganzen *Sème/*

---

57 Natürlich geht es bei dem ‚parasémisch‘ organisierten kulturellen Wissen nicht nur um Ensembles von Bildzeichen, sondern auch um sprachliche Zeichen in diskursiv-narrativen Netzwerken.

58 Ich gehe hier auf die Frage nicht ein, inwieweit unter den Bedingungen des Medienwechsels etwa zu Münzen, Reliefkeramiken, Lampen, Gemmen, Ringsteinen, Wandmalereien und Graffitos noch von *Formkonstanz* gesprochen werden kann. Boschungs Vorschlag besteht darin, das Prädikat der *Konstanz* auf „Figuren und Figurenschemata“ zu übertragen, „die in unterschiedlichen Kontexten, Medien und Formaten wiederkehren“, vgl. Beitrag Dietrich Boschung in diesem Band, 127 und bes. Kapitel IV.

59 Vgl. Saussure 1997, 360.

60 Vgl. Humboldt 1968, 422.

*Parasème*, d. h. als ein Wandel der Identität der Statue selbst verstanden werden: der Mars-Ultor verwandelt sich dann etwa, wie Dietrich Boschung gezeigt hat, durch neue Sinnzuschreibungen, vom *Ultor* zum *Pater* oder *Victor*.<sup>61</sup> Er wäre eine andere *Figur*, die sich freilich nach wie vor des alten Figurentyps bediente, der aber von den jeweiligen Zeitgenossen anders, als eine andere Statue, wahrgenommen und gedeutet würde.

Der Begriff des *Aposèmes* wäre also in der Lage, ein Beschreibungsproblem zu lösen, das sich daraus ergibt, dass es nicht möglich ist, eine Seite eines Zeichens *konstant* zu halten, während sich die andere wandelt, ohne dass hiervon die Identität des Zeichens insgesamt betroffen ist. Jeder Wandel von Sinnzuschreibungen führt zu einem Identitätswandel des morphomatischen Artefakts, (des *Sème/Parasème*), aber nicht notwendig zu einem Wandel der materiellen Form (des *Aposèmes*). *Formkonstanz* und *Identität* eines Morphoms sind nicht dasselbe: Wenn sich die Bedeutung wandelt, wandelt sich die Identität des gesamten Artefakts während u. U. die *apostémische* Ausdrucksgestalt unverändert (*konstant*) überdauert.

#### 4.3 SEMANTISCHE BEWEGUNGEN: *PARASÈME* UND *PARATEXT*

Die Prozesse des *Bedeutungswandels*, die die Wirkungsgeschichte der Mars Ultor-Statue charakterisieren, betreffen also, wie sich gezeigt hat, nicht nur gleichsam die Inhaltsseite der als ‚Zeichen im philosophischen Sinne‘ verstandenen Statue, sondern die Identität des ganzen Zeichen. Mit jedem Bedeutungswandel, mit jeder neuen Kontextualisierung, wandelt sich die Identität der Statue selbst, weil sie jeweils durch neue *parasémische* Zeichennetzwerke, durch neue bildsemantische und diskursive Narrative und durch neue dispositive Ordnungen<sup>62</sup> bestimmt wird, die ihre Wahrnehmung und Deutung jeweils neu begründen. Die politische Bedeutung des Mars Ultor, seine spezifische augusteische Semantik, gerät – etwa

---

<sup>61</sup> Vgl. Beitrag Dietrich Boschung in diesem Band, 134: „Seit Septimius Severus ist derselbe Figurentypus durch die Beinamen „Victor“, „Conservator“, „Pater“ oder „Mars Augustorum“ beschrieben; die ursprüngliche Bezeichnung als „Ultor“ ist also spätestens seit den Jahren um 200 n. Chr. in den Hintergrund getreten.“

<sup>62</sup> Unter *dispositiver Rahmung* verstehe ich im Anschluss an Foucault mediale Dispositive, (d. h. Netzwerke von an sich heterogenen Elementen), die sich aufbauen aus institutionellen, technisch-medialen und kommunikativen Konstituenten, Netzwerke, die festlegen, in welcher Weise die diskursiven Semantiken gelesen werden müssen, deren Rahmungen sie darstellen. Vgl. hierzu Foucault 1978 sowie Hubig 2000.

durch Veränderungen in den Konjunkturen individueller und kultureller Aufmerksamkeit<sup>63</sup> oder durch Umbrüche politischer und kultureller Rahmenbedingungen<sup>64</sup> – in Vergessenheit, während er zugleich als Figurentypus in neuen Kontexten persistiert.<sup>65</sup> Die Statue, deren Identität auch insofern als fragil gelten muss, als sie nicht als Original zugänglich ist, sondern nur aus antiken Kopien rekonstruiert werden kann,<sup>66</sup> wird durch die Herauslösung aus ihrem augusteischen Sinnkontext gleichsam ihres *Paratextes* (=Kultstatue im geweihten Mars-Tempel), d. h. ihrer dispositiven Rahmung beraubt und durch ihre ‚formkonstante‘ Transponierung in andere Parasèmien und dispositive Ordnungen jeweils neu adressiert.<sup>67</sup> Ein zentraler Aspekt des Identitätswandels besteht also in einer Umadressierung, in einer transkriptiven Rekonzeptualisierung der Statuengestalt, in deren Vollzug die erodierte alte semantische Evidenz unter veränderten Bedingungen reetabliert werden soll. Der Identitätswandel wird also nicht unwesentlich dadurch bewerkstelligt, dass ein alter *Paratext* durch einen neuen substituiert wird. Wie das Beispiel zeigt, sind *Paratexte*, im Falle der Mars Ultor-Statue die kulturelle, d. h. semantisch-ideologisch-architektonische Rahmung der Statue im Augustus-Forum, vor allem *Adressierungen* eines bestimmten Publikums, durch die der pragmatische Sinn eines kulturellen Artefaktes bestimmt wird. Gérard Genette hat den *Paratext* im Kontext seiner Analyse des Literaturprozesses einen „Gattungsvertrag (oder *-pakt*) zwischen Textproduzent und Leser“ genannt, „einen privilegierten Ort der pragmatischen Dimension des Werkes“, an dem die „Wirkung auf den Leser“ organisiert und sichergestellt wird.<sup>68</sup> Überträgt man den Paratext-Begriff also auf das hier verhandelte (nicht textliche) Beispiel, so könnte man sagen, das architektonische Szenario und seine ideologische Aufladung stellen so etwas wie den *Paratext*, d. h. den ‚kultischen Pakt‘ zwischen Statue bzw. Statuenschöpfer und dem Publikum der kultischen Inszenierung dar. Das Publikum seinerseits verfügt, wenn dieser Pakt akut ist, über parasèmisch organisiertes kulturelles Wissen, das die Lektüre, d. h. die deutende Wahrnehmung der Artefakte im Rahmen ihrer kultischen Inszenierung erlaubt. Wird ein

---

63 Vgl. etwa Assmann/Assmann 2001.

64 Vgl. etwa Wirth 2013; Jäger 2013.

65 Vgl. Beitrag Dietrich Boschung in diesem Band, Kapitel III.

66 Ebd., 129: „Sie ist nicht im Original erhalten, lässt sich aber aus antiken Kopien in ihren Grundzügen rekonstruieren [...].“

67 Vgl. Jäger 2013.

68 Vgl. Genette 1993, 12.

kulturelles Artefakt aus einem solchen Rahmen herausgelöst, verliert es seine Adressierung und damit seine Ausgangssemantik. Von seinen ursprünglichen semantischen Zirkulationsbedingungen getrennt, wird es u. U. in anderen politisch-kulturellen und medialen Umgebungen readressiert, d. h. mit neuen Adressierungsbedingungen versehen und dadurch in seiner Semantik und Identität neu bestimmt. Blickt man noch einmal auf das Beispiel der Mars Ultor-Statue des Augustusforums, so ließe sich ein solcher wirkungsgeschichtlicher Prozess mit Saussure so beschreiben, dass die Statue in ihrer materiellen Erscheinung als eine in sich bedeutungslose Ausdrucksgestalt (Aposème) durch ihre transkriptive Übertragung in je andere und neue mediale dispositive und parasemische Rahmungen je neu semantisiert und als je neue Identität konstituiert wird. Die wirkungsgeschichtliche Identität der Mars Ultor-Statue verdankte sich dann weniger dem Überdauern einer *konstanten* Form, als vielmehr einer – nicht immer kontinuierlichen – Kette einander substituierender, gleichsam durch ‚Familienähnlichkeit‘ historisch miteinander vernetzter Narrative, in deren semantischem Horizont sich die Statuen-Identität jeweils herstellte. Der wirkungsgeschichtliche Prozess wäre also gleichsam eingewoben in die Spannung von – wie sich jetzt vielleicht reformulieren ließe – Aposèmekonstanz und Identitätswandel.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Assmann 2001** Assmann, Aleida: Einleitung. In: Assmann/Assmann 2001, 11–23.

**Assmann/Assmann 2001** Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hrsg.): Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation VII. München 2001.

**Blamberger 2011** Blamberger, Günter: Gestaltgebung und ästhetische Idee. Morphomatische Skizzen zu Figurationen des Todes und des Schöpferischen. In: Blamberger/Boschung 2011, 11–46.

**Blamberger/Boschung 2011** Blamberger, Günter / Boschung, Dietrich: Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität. München 2011.

**Boehm 2007** Boehm, Gottfried: Das Paradigma „Bild“. Die Tragweite der ikonischen Episteme. In: Hans Belting, Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch. München 2007, 77–82.

**Boehm 2010** Boehm, Gottfried (Hrsg.): Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren. München 2010.

- Boschung 2011** Boschung, Dietrich: Kairos als Morphom der Zeit – eine Fallstudie. In: Blamberger/Boschung 2011, 47–90.
- Boschung/Dohe 2013** Boschung, Dietrich / Dohe, Sebastian (Hrsg.), Das Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen. München 2013.
- Cassirer 1964** Cassirer, Ernst: Philosophie der Symbolischen Formen, Bd. 1–3. Darmstadt 1964.
- Foucault 2000** Foucault, Michel: Dispositiv der Macht. Über Sexualität und Wahrheit. Berlin 1978.
- Franck 2001** Franck, Georg: Ökonomie der Aufmerksamkeit. München 1998.
- Gadamer 1965** Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Tübingen 1965.
- Genette 1993** Genette, Gérard: Palimpsest. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt 1993.
- Hammerstaedt 2011** Hammerstaedt, Jürgen: Die antike Verwendung des Begriffs *mórphoma*. In: Blamberger / Boschung 2011, 91–109.
- Hegel 1970** Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke in 20 Bänden, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt 1970.
- Hubig 2000** Hubig, Christoph: „Dispositiv“ als Kategorie. In: Internationale Zeitschrift für Philosophie 1 (2000), 35–47.
- von Humboldt 1968** von Humboldt, Wilhelm: Grundzüge des allgemeinen Sprachtypus. In: Ders., Gesammelte Schriften, 17 Bände hg. von Albert Leitzmann u. a. Photomechanischer Nachdruck, Bd. 5. Berlin 1968, Berlin, 364–475.
- Jäger 2004** Jäger, Ludwig: Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen. In: Sybille Krämer (Hrsg.), Performativität und Medialität. München 2004, 35–74.
- Jäger 2006** Jäger, Ludwig: Schauplätze der Evidenz: Evidenzverfahren und kulturelle Semantik. Eine Skizze. In: Michael Cuntz *et al.* (Hrsg.), Die Listen der Evidenz. Köln 2006, 37–52.
- Jäger 2008** Jäger, Ludwig: Aposème und Parasème – Das Spiel der Zeichen. Saussures semiologische Notizen in den „Notes“. In: Zeitschrift für Semiotik 30, 1/2 (2008), 49–71.
- Jäger 2009** Jäger, Ludwig: Das schreibende Bewusstsein. Transkriptivität und Hypotypose in Kants „Andeutungen zur Sprache“. In: Elisabeth Birk und Jan Georg Schneider (Hrsg.), Philosophie der Schrift. Tübingen 2009, 99–124.
- Jäger 2010** Jäger, Ludwig: Ferdinand de Saussure zur Einführung. Hamburg 2010.
- Jäger 2012** Jäger, Ludwig: Transkription. In: Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause und Erika Linz (Hrsg.), Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen. München 2012, 306–315.
- Jäger 2012a** Jäger, Ludwig: Die Evidenz des Bildes. Einige Anmerkungen zu den semiologischen und epistemologischen Voraussetzungen der

- Bildsemantik. In: Enno Rudolph und Thomas Steinfeld (Hrsg.), *Machtwechsel der Bilder. Bild und Bildverstehen im Wandel*. Zürich 2012, 95–125.
- Jäger 2013** Jäger, Ludwig: *Reframing: Rahmenbrüche und ihre transkriptive Bearbeitung*. In: Wirth 2013, 77–94.
- Jäger et al. 2012** Jäger, Ludwig / Fehrmann, Gisela / Adam, Meike (Hrsg.), *Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme*. München 2012.
- Kant 1956** Kant, Imanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, hg. von Raymund Schmidt. Hamburg 1956.
- Krämer 2003** Krämer, Sybille: *Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Diskursive und das Ikonische in der Sprache konvergieren*. In: *Zeitschrift für Germanistik* 8 (2003), 509–515.
- Lessing 1841** Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Gesammelte Werke, Bd. 6*. Leipzig 1841, 1–212.
- Saussure 1997** Saussure, Ferdinand de: *Linguistik und Semiologie. Notizen aus dem Nachlass. Texte, Briefe und Dokumente*, hg. von Johannes Fehr. Frankfurt a. M. 1997.
- Saussure 2003** Saussure, Ferdinand de: *Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlass*, hg. und mit einer Einleitung versehen von Ludwig Jäger, übers. von Elisabeth Birk und Mareike Buss. Frankfurt a. M. 2003.
- Schmidt 2001** Schmidt, Siegfried J.: *Aufmerksamkeit. Die Währung der Medien*. In: Assmann/Assmann 2001, 183–196.
- Wirth 2013** Wirth, Uwe (Hrsg.): *Rahmenbrüche – Rahmenwechsel*. Berlin 2013.





# **PERSISTENZ UND NEUINTERPRETATION**

---



---

ANNEMARIE CATANIA

# THE TRANSFORMATION OF IMPERIAL TRIUMPHAL IMAGERY ON DIONYSIAN SARCOPHAGI

When symbols of military victory, such as crowns, captives, Victoria, and the weapons of defeated enemies, are used by Roman emperors on arches, columns and other media, including silver cups, the purpose is clear: to commemorate military success and to glorify the emperor. When a group of Dionysian sarcophagi from the second and third centuries incorporates the same symbols, obvious parallels with the imperial imagery suggest that the funerary imagery maintains some aspects of the meaning communicated by the emperors. On the other hand, the shift to a new medium and the introduction of the Dionysian theme introduce differences that complicate the interpretation of the imagery: new figures and configurations appear, clearly biographical figures nearly disappear, and the presence of Dionysus himself introduces multiple connotations to the basic messages conveyed by familiar motifs.

The difficulty of interpreting all the levels of meaning associated with this elusive god is addressed in my dissertation, which is an examination of the historical and cultural context of this group of sarcophagi in light of the myth of Dionysus' return from India and its use by prominent Romans from the late republic and throughout the empire.<sup>1</sup> In keeping with the themes of this volume, however, this paper focuses on the forms and motifs that persist in the transfer from the imperial reliefs to the sarcophagi, exploring how the meaning changes over time, not only in the move from one medium to another, but also through the gradual development of new configurations of familiar motifs, as well as the addition of new figures.

---

<sup>1</sup> Catania diss.

A summary of the chronological development of the group from the early second century to the early fourth century C.E. demonstrates, first, that the transfer of the imagery of military victory from the imperial realm to the context of Dionysian sarcophagi is not a direct process, and, second, that the formulation of the Dionysian “triumph” itself undergoes continuous transformation after the Dionysian sarcophagus procession begins to refer explicitly to the imperial triumphal imagery.<sup>2</sup> In the gradual reworking of the form over time, subtle changes from one sarcophagus to the next suggest that the Romans who commissioned these sarcophagi achieved messages of individual self-representation—with a potentially wide range of newer meanings—by relying on the Roman viewer’s familiarity with the imperial imagery as a common frame of reference.

#### WHAT DEFINES AN IMAGE AS A TRIUMPH?

Both the imperial images and the sarcophagus scenes refer to the military triumph as a social phenomenon that developed during the Roman Republic and changed in nature with the transition to empire.<sup>3</sup> During the republic, generals who achieved significant military victories, and who succeeded in convincing the senate to acknowledge those victories, were granted permission to celebrate their success with a public procession through the city that culminated in an animal sacrifice at the temple of Jupiter on the Capitoline hill. The spectacle could provide, among other benefits, an opportunity to display the booty that the general had brought back to Rome from the defeated lands. After Augustus, only emperors or members of the inner imperial circle celebrated triumphs. The images considered here were all made after the reign of Augustus, with the sarcophagi that most resemble the imperial triumph carved nearly two centuries afterward.

Visual representations of this social phenomenon can be strikingly similar to one another. The essential element that identifies an imperial procession as a triumph is the motif of the emperor standing in a

---

**2** The dissertation includes a detailed stylistic and iconographical analysis to determine a dating suggestion for each sarcophagus. A brief overview of the chronological development of the group is provided.

**3** Künzl 1988 presents the general evidence for the Roman triumph. Itgenshorst 2005 and Beard 2007 seek to clarify what is known about how the institution differed between the republic and the empire.

decorated chariot that is drawn by four horses, with variations from one image to another in the figures who accompany the emperor. This motif is wellknown from the Arch of Titus in Rome,<sup>4</sup> and also appears on a relief showing Trajan in the Museo Archeologico Nazionale di Palestrina (fig. 1).<sup>5</sup> A silver cup from Boscoreale alters the form somewhat from that on the reliefs, but continues to rely on some of the same basic motifs. The figures that precede and follow the chariot in these three examples are described here in order to highlight figures and structures that reappear in Dionysian form on the sarcophagi.



1 Relief fragment with triumph of Trajan; Palestrina, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6520

4 Pfanner 1983, pl. 45.

5 Agnoli 2002, 222–234.

On the Arch of Titus, the emperor is accompanied in the chariot by Victoria, who stands behind him and places a crown on his head. The quadriga is directly preceded by a figure on foot, and a group of lictors carrying *fascēs* walk alongside the horses. Two men, one wearing a toga and one with a naked torso, are shown walking slightly behind the quadriga in the lower right corner of the relief.

On the fragmentary relief in Palestrina depicting Trajan in a quadriga (fig. 1), a male figure stands behind the emperor, placing a crown on his head, and Victoria appears, also holding a crown, on the front panel of the chariot. The male figure could be the *servus publicus*, whose job, according to some sources, was to whisper in the triumphing general's ear, reminding him that he was a man.<sup>6</sup> The chariot on this relief is also preceded by lictors carrying *fascēs*. A small figure, possibly a slave, leads the quadriga, and two small figures attend the chariot on foot in the lower left corner of the relief.<sup>7</sup>

A silver cup at Boscoreale showing Tiberius in triumph also uses the motif of the emperor standing in a chariot that is pulled by four horses, along with other elements of the triumphal procession.<sup>8</sup> Tiberius stands in the chariot in the center of one side of the cup, carrying a laurel branch and a scepter. The *servus publicus* stands behind him, placing a crown on his head, and Victoria is depicted on the chariot. As on the other imperial reliefs, the chariot is accompanied by lictors carrying *fascēs*. A slave who is turned so that his torso faces the viewer precedes the quadriga. Several attendants walk behind the chariot. The two closest to the viewer wear tunics and one carries a laurel branch over his shoulder.

The medium of the silver cup allows space for more elements of the procession than the single panels of the larger reliefs do. On the side of the cup with the chariot, two attendants lead a steer that will be sacrificed at the temple of Jupiter. There is a visual pattern of attendants alternating with animals on this side. The other side of the cup shows the steer being

---

<sup>6</sup> Beard 2007, 85–92, esp. 88, examines the textual evidence from different time periods and contexts for the presence of the *servus publicus* in the actual procession. She points out that the relief from Praeneste and the Boscoreale cup depicting Tiberius in triumph constitute the only visual evidence of the *servus publicus* in the processions. I refer to the figure here because it occupies the same position in which a satyr often appears on the sarcophagi.

<sup>7</sup> Agnoli 2002, 222–234.

<sup>8</sup> Baratte 1986, 69–80; Künzl 1988, 86.

sacrificed in front of the temple of Jupiter, with a group of attendants waiting near the altar. Three figures participate in the slaughter of the steer: one holds the animal's head, one swings the axe to strike the steer, and one holds a shallow bowl to catch the steer's blood.

#### WHAT ELEMENTS OF THE TRIUMPHAL IMAGERY PERSIST IN THE SARCOPHAGUS IMAGERY?

Before examining what aspects of the imperial triumphal imagery persist in the shift to Dionysian sarcophagi, it is important to note what criteria define a Dionysian sarcophagus as triumphal. The presence of Victoria, captives, spoils, or some combination of these, merits inclusion in the overall group of representations of military victory in a Dionysian context. As we shall see, however, not all sarcophagi that meet these criteria show triumphal processions. An elephant, which by its very presence suggests the myth of Dionysus' return from India, calls for consideration, but cannot, alone, designate a procession as explicitly triumphal. The Dionysian sarcophagi that can be defined as triumphal include these specific elements, but also incorporate Dionysian variations of the same basic motifs that define an imperial image as triumphal.

The most basic feature that the imperial reliefs and the sarcophagus imagery have in common is the figure at the focus of the triumphal procession: Dionysus takes the place of the emperor standing in a chariot. Whereas the imperial chariots are pulled by teams of four horses, the Dionysian chariots are drawn either by two tigers or two elephants, but the position of the chariot at the end of a procession clearly alludes to the official triumphal processions. On the Dionysian sarcophagi, attendants precede and follow the chariot in positions similar to those occupied by lictors or other accompanying figures in the imperial processions emphasized above. Sarcophagi that imitate the imperial imagery of military victory in forms other than the triumphal procession also rely on motifs that are recognizable from imperial examples.

A notable instance of the similarity, in terms of both individual motifs and particular structural aspects of the triumphal procession in imperial images, is a sarcophagus in Baltimore (fig. 2).<sup>9</sup> On this sarcophagus, the arrangement of figures follows the same visual pattern as

---

<sup>9</sup> ASR IV 2, 95.



2 Sarcophagus with the Triumph of Dionysus; Baltimore, The Walters Art Museum Inv. 23.31

that of the procession on the Boscoreale cup, placing an individual figure to the right of each figural group that is formed around animals. In one particular resemblance between the Baltimore sarcophagus and the Boscoreale cup, the figure of Pan faces the viewer just as the figure leading the quadriga on the Boscoreale cup also faces the viewer and takes the same stance.

Beyond the imitation of the defining motif of the chariot and the parallel use of structure, another aspect of the procession that the sarcophagus imagery carries over from the imperial reliefs is the display of spoils. Imperial examples of this are the display of the spoils from the temple of Jerusalem on the south panel of the Arch of Titus, and a fragment from the Museo Nazionale Romano with soldiers carrying a *fericulum* loaded with spoils and seated captives (fig. 3).<sup>10</sup> A sarcophagus in Salerno shows satyrs carrying a platform loaded with a large vessel for holding wine, which is a common Dionysian symbol, between the captives, in the position where the fragment in Rome shows a *tropaemum* (fig. 4).<sup>11</sup> The replacement of the *tropaemum* with the wine container is a visual play on the motif that commonly appears in the imagery used by emperors.

Some small details that also appear on the Dionysian sarcophagi may reflect the sacrifice scene that was part of the triumphal ritual, and that

<sup>10</sup> De Angelis d'Ossat 2002, 228–230; Künzl 1988, 76–79.

<sup>11</sup> ASR IV, 244.





**3** Fragment of a sarcophagus with a triumph; Rome, Museo Nazionale Romano Inv. 8640



**4** Sarcophagus with Dionysus; Salerno Cathedral

appears on the Boscoreale cup. One such detail is the occasional presence of a small altar at the right end of the procession. An example of this on a sarcophagus now in the Museo Gregoriano Profano in the Vatican (fig. 5).<sup>12</sup> In form, the altar scenes do not directly mirror the slaughter of a steer on the Boscoreale cup, but in content they may evoke the idea of sacrifice. Another detail that may allude to the imperial sacrifice scenes, although not explicitly, is a subtle scene on the Baltimore sarcophagus where a satyr raises a *pedum* as if to strike the lion, just as another satyr stops the motion of the *pedum* with his right arm. There is no altar in this scene, but a maenad carrying a flame just above Pan's right shoulder, and another leading the procession at the right corner of the relief, add a sense of ritual and decorum to the scene.

#### HOW DOES THE SARCOPHAGUS IMAGERY DEVELOP OVER TIME?

These details show that, in its basic form (of which the Baltimore sarcophagus is an example), the sarcophagus depiction of the triumph of Dionysus uses the same elements as the imperial imagery to communicate. The imagery of military victory in the Dionysian context does not begin as a direct imitation of the triumph, however. Rather, it develops over time, and continues to evolve, even once it becomes recognizable as an adaptation of the Roman triumphal procession known from imperial reliefs. The processional form in which the imperial triumph can be recognized takes shape during the period of stylistic changes commonly referred to as the late Antonine *Stilzwandel*,<sup>13</sup> and although it retains some of the basic elements that recall the imperial triumphal imagery, it undergoes continuous alterations over the course of the third century.<sup>14</sup> A brief overview of this development will show that, although the sarcophagi showing the triumph of Dionysus may draw their basic meaning from the imperial historical reliefs, the full range of variations that appear on the sarcophagi suggests that further possibilities of meaning must be considered as well.

---

<sup>12</sup> See below, p. 218.

<sup>13</sup> Koch/Sichtermann 1982, 252–259, esp. 254–256.

<sup>14</sup> The details of the stylistic analysis upon which this statement and the chronological overview (see below) are based are presented in my dissertation. Most of the sarcophagi included in the group have been published in ASR IV, and their catalogue numbers are noted here.

The first instance of a motif of military victory in the Dionysian context appears on a garland sarcophagus in Pisa (fig. 6).<sup>15</sup> On the front of the sarcophagus, two garlands are held at the corners by female figures without wings, and in the center by a figure that has been interpreted as Mars.<sup>16</sup> The scene in the left lunette shows a figure of ambiguous identity being uncovered by Pan, whose presence identifies the scene as Dionysian. The scene in the right lunette shows two captives seated



**5** Sarcophagus with the Triumph of Dionysus; Rome, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano Inv. 10428



**6** Sarcophagus; Pisa, Camposanto

<sup>15</sup> ASR IV 1, 26.

<sup>16</sup> ASR VI 2, fasc.1. 6.

beneath a *tropaeum* displaying weapons, as a nude figure who may be a satyr approaches from the right with a spear or *thyrsus*. The arguments for dating this sarcophagus place it between 100 and 130 C.E.<sup>17</sup> For the purpose of observing the development of this group, it suffices to say that this is the first appearance of the imagery of military victory on a Dionysian sarcophagus, and that it is earlier than the other examples in the group by several decades.

During the mid-Antonine period, that is, from approximately the middle of the second century C.E. until the changes of the late Antonine *Stilwandel* that occurred during the last quarter of the second century C.E., the sarcophagi that show military victory in a Dionysian context can be considered as part of three typological groups. The first group includes sarcophagi that depict captives seated beneath a central clipeus held by Victoria figures on either side (fig. 7).<sup>18</sup> Dionysus appears in a chariot at the left end of the relief, and the motif of the seated captives resembles the motif of captives seated beneath a *tropaeum*. Sarcophagi in the second group show scenes of battle.<sup>19</sup> On one such sarcophagus in Cortona, Dionysus rides into battle with Victoria at the reins of his chariot.<sup>20</sup> Throughout the relief, the figures of Pan and several satyrs can be found in the midst of the fight. The third typological group includes displays of spoils carried by a team of satyrs on a platform loaded with a large drinking vessel in the center and seated captives or weapons on either side.<sup>21</sup> On the sarcophagus in Salerno, which is included in this group, Dionysus is seated at the right end of the relief with his hand extended in a gesture of *clementia*, or mercy, over a kneeling captive (fig. 4). All of the sarcophagi in these three groups were made after the garland sarcophagus described above, and before the Dionysian procession on Roman sarcophagi begins to resemble the Roman triumph.

---

**17** ASR IV 1, 26 and ASR VI 2, fasc.1. 6.

**18** The group includes two sarcophagi, a sarcophagus front, and a fragment from Rome; one sarcophagus from southern Gaul; and one sarcophagus from a Campanian workshop. ASR IV 4, 260–263. 266. 275.

**19** Such scenes appear on one full sarcophagus, three front reliefs, and two short sides: ASR IV 3, 237–240. 243.

**20** ASR IV 3, 237.

**21** This group includes one full sarcophagus, one fragment of a front relief, a lid in two fragments, and a plaster cast replica of relief fragments that were previously thought to have been lost. ASR IV 4, 244; ASR IV 2, 134–136. Also see ASR IV 4, 513–514.

A few Dionysian processions dated to the same period as the three typological groups just described, the mid-Antonine phase of stylistic development, incorporate individual motifs of military victory or of India, although we shall see that they form a preliminary group to the sarcophagi that, after the last decade of the second century C.E., adhere more closely to a unified concept of a triumphal procession in most details.<sup>22</sup> This small group relies more on the general imagery of the Dionysian *thiasos* on Roman sarcophagi, with individual motifs of military victory mixed in, than on a close imitation of the imperial triumphal imagery in its structure or in its adaptation of specific motifs. Three sarcophagi



7 Sarcophagus; Rome, Torlonia Collection Inv. 416

NOT FOR ONLINE PUBLICATION. © RESERVED

8 Sarcophagus; Cambridge, The Fitzwilliam Museum Inv. GR.1.1835

<sup>22</sup> The group includes a sarcophagus preserved with its lid, a sarcophagus front, a plaster cast replica of the front of a sarcophagus whose sides are also known through sketches, a lid, and four fragments that show motifs of captives on foot or on camels that resemble motifs that appear in the full processions. ASR IV 2, 115. 129–133. 137; ASR IV 4, 133A; Andrae 1994, 617/X2.

belonging to this group are discussed here for the purpose of indicating common characteristics.

The earliest of these, in Cambridge, shows a procession in which Dionysus stands upright in the large, decorated chariot drawn by centaurs (fig. 8).<sup>23</sup> Other than the presence of an elephant, none of the motifs suggests military victory. There are no captives, no Victoria, and no display of spoils. The central group shows a drunken Silenus supported on either side by satyrs, and the elephant, which may allude to the myth of Dionysus in India, carries a group of people having a banquet or picnic. The nude male figure at the right end of the relief carries a wine skin filled with wine. The theme is drunkenness and revelry, with the idea of India evoked only by the presence of the elephant.

The second relief among the processions that show a shift towards the composition of a triumph that reflects the imperial triumphal imagery is at the Villa Medici in Rome, and includes several indicators of military victory.<sup>24</sup> Dionysus stands in a chariot accompanied by two figures. The one on his right may be Victoria, although this is not clear. The chariot is drawn by two elephants, which, again, evoke India. The most explicit element that suggests military victory is a group of captives on foot in the right half of the relief. The presence of these captives suggests that the procession was intended to resemble a triumphal procession.

The third sarcophagus, in Florence,<sup>25</sup> which was made after the other two, also includes a single bound captive on foot at the right end of the relief, and Dionysus is accompanied by Victoria at the left end of the relief. The compositional structure of the relief shows three groups: the chariot group on the left, three dancing figures in the middle, and the group on the right that includes the captive. Although the presence of Victoria and the captive clearly represents military victory, the overall composition more closely resembles the more common Dionysian processions of dancing maenads and satyrs than it resembles the imperial triumphal imagery.

These three sarcophagi demonstrate that the Dionysian processions made during the mid-Antonine period do include elements of military victory, and can even be identified as resembling triumphal processions. Their overall composition, however, suggests that motifs evoking military victory only gradually merged with the common imagery of Dionysian

---

**23** ASR IV 2, 129.

**24** ASR IV 2, 130.

**25** ASR IV 2, 115.

processions on Roman sarcophagi, rather than that the imagery of the Roman triumphal procession was adapted directly from the imperial reliefs.

The sarcophagus in Baltimore, which has already been highlighted for its similarity to the imperial imagery, has been dated on the basis of its stylistic qualities to approximately the middle of the late Antonine *Stilzwandel* (fig. 2).<sup>26</sup> It may, in fact, be the earliest surviving sarcophagus that appears to have been intended to evoke the Roman triumphal procession from imperial imagery in every detail,<sup>27</sup> and the structure and assembly of figures that are masterfully executed on this sarcophagus remain recognizable on all the “triumph of Dionysus” processions that were made through the end of the third century C.E. The motif of seated captives that is present on earlier reliefs from all three typological groups made during the mid-Antonine period is adapted here, with the captives now seated on the backs of the elephants. Victoria stands behind Dionysus, although on the later-dated sarcophagi that include her, Victoria appears in front of Dionysus. As mentioned above, the compositional elements follow very closely the structure of the procession depicted on the Boscoreale cup.

The Dionysian processions made during the first half of the third century that resemble the imperial triumphal imagery can be divided into two typological sub-groups: the “Tigerwagen” sarcophagi, those sarcophagi in which Dionysus’ chariot is drawn by two tigers, and the “Elefantenwagen” sarcophagi, those with a chariot pulled by a pair of elephants. The two groups develop differently from each other, mainly diverging in the degree to which each group includes explicit symbols of military victory. The “Tigerwagen” sarcophagi adhere more closely to a triumphal formula, whereas the “Elefantenwagen” sarcophagi are more sparing in their inclusion of explicitly triumphal elements. The differences between them suggest that these two types may convey different messages about military victory or triumph.<sup>28</sup> Within each sub-group,

---

<sup>26</sup> Koch/Sichtermann 1982. See table, 264. Catania diss. argues for a more precise dating suggestion of 194 C.E. or later, on the basis of the historical context.

<sup>27</sup> A relief in the *Gabinetto del Laocoonte* in the Belvedere Galleries of the Vatican may either be contemporary with the Baltimore sarcophagus, or it may experiment with the motifs before they take on their familiar configuration in the Baltimore sarcophagus. The details are discussed in Catania diss. The Belvedere relief is catalogued in ASR IV 2, 105.

<sup>28</sup> Matz 1952 first suggests that the “Elefantenwagen” sarcophagi have a different meaning than the triumphal sarcophagi. Based on the presence

some variations in the use of motifs from one sarcophagus to the next suggest that the use of imitation and repeated patterns may actually establish a basis for individual expression.

The sarcophagi that show Dionysus in a chariot pulled by tigers follow a pattern very close to that established on the Baltimore sarcophagus, with slight variations.<sup>29</sup> Three examples from this sub-group are reliefs in Cliveden, in the Museo Capitolino in Rome, and in Woburn Abbey.<sup>30</sup> In the lower left corner, a female figure steps forward with her right foot. Though the rod that this figure carries has been broken and restored on the reliefs at the Museo Capitolino and in Woburn Abbey, the original that has been preserved at Cliveden indicates that this figure's pole may have supported a *tropaeum* on the other sarcophagi, as well. On these reliefs, a head appears just above Dionysus' right shoulder, just as it does on the Baltimore sarcophagus. On each of these reliefs, however, the figure is a satyr rather than Victoria, who appears facing Dionysus.<sup>31</sup>

The figural groups that fill the first two thirds of each of these reliefs are essentially the same. The leftmost group, which includes the motif of Dionysus in the chariot, also includes two small figures riding the tigers, with the head and shoulders of a satyr appearing above them. A maenad facing in the direction of the procession plays a flute or horn that she raises towards the top edge of the relief, and Pan walks ahead of the tigers as though leading them. The group that occupies the center of the relief is essentially made up of two elephants carrying captives bound back to back.<sup>32</sup>

It is the last figural group, at the right end of each of these reliefs, that shows the most variation. On all three reliefs, Hercules walks upright. On the relief at Cliveden, he carries a torch. On the relief in the Museo Capitolino, a satyr supports Hercules' right arm as he partly extends his left arm towards a woman whose falling garment exposes her nude torso.

---

of Victoria and the structural similarities to the triumphal sarcophagi, it is most likely that the meaning of the "Elefantenwagen" sarcophagi is tied to the triumphal imagery, even if it differs subtly in its expression.

**29** The group includes five reliefs. ASR IV 2, 97–101.

**30** Cliveden: ASR IV 2, 99; Mus. Capitolino: ASR IV 2, 97; Woburn Abbey: ASR IV 2, 100.

**31** Victoria's profile on the Cliveden relief is visible, but it is in very low relief and hard to see, given the weathered condition of the sarcophagus.

**32** Restorations on the reliefs at Cliveden and in the Museo Capitolino add some figures, but do not alter the basic composition.



On the relief at Woburn Abbey, the figure of Hercules, carved with a portrait head, now has his own chariot, drawn by a pair of centaurs, and Silenus, who carries a walking stick in the other reliefs, peeks out over Hercules' left shoulder.

While the imagery of the "Elefantenwagen" sarcophagi certainly refers to the basic configuration of the "Tigerwagen" sarcophagi, there is much less similarity among the individual reliefs in this group,<sup>33</sup> although the visual references to the forms established by the "Tigerwagen" sarcophagi are evident. The main similarities appear in the still-familiar reference to the chariot motif from the imperial imagery. To save the space that would be required to describe each one individually, two sarcophagi are highlighted here as examples.

A sarcophagus in Boston does not include Victoria, captives, or spoils mounted on a platform or *tropaeum*, but it does include elephants, a lion and a giraffe.<sup>34</sup> The left half of the relief also follows the pattern of the Baltimore sarcophagus, and therefore the Boscoreale cup, in the compositional structure. The figure leading the elephants, which may have been a slave on the Boscoreale cup, and which is replaced by Pan on the "Tigerwagen" sarcophagi, appears here as a muscular nude. Pan appears leading the lion instead of the animals that draw the chariot. Just as on the "Tigerwagen" sarcophagi from the first half of the third century, the main differences from the familiar pattern occur among the figures to the right of the chariot group. In this case, the right half of the front relief shows a celebratory atmosphere of music, dancing, and drunkenness. Hercules appears in a motif similar to that on the "Tigerwagen" relief in the Museo Capitolino, but here he is incapable of walking upright, and is supported by three satyrs as he reaches out with his left hand to grasp the slipping garment that already reveals the nude torso of the woman at the right end of the relief.

An "Elefantenwagen" sarcophagus in the Museo Gregoriano Profano in the Vatican includes Victoria, as well as individual motifs that are recognizable from earlier and contemporary sarcophagi, combining them in a new way (fig. 5).<sup>35</sup> The two small figures on the elephants here wear flying capes like those worn by the curly-haired attendants on hunt sarcophagi. The motif of Silenus that appeared earlier on the Baltimore

---

**33** The group includes two chests, two reliefs, and one chest preserved along with its lid. ASR IV 2, 138–141. Vermeule/Comstock 1988, no. 244.

**34** Ibid.

**35** ASR IV 2, 139.

sarcophagus takes the position of Pan in front of the animals. The flute-playing maenad now stands near the right end of the relief, facing the viewer, and maenads playing other instruments have been added. Other new elements include a centaur and a nude male figure that appears to pour libations at a small altar near a tree.

Processions made during the last quarter of the third century C.E. continue the practice of referring to the familiar configurations established during the late second and early third centuries, using familiar elements such as the captives seated on the back of an elephant, although they introduce significant variations to the appearance of the individual motifs as well as in the overall configuration of the reliefs<sup>36</sup>. Two examples from this group are at the Villa Doria Pamphilj in Rome (fig. 9 shows one).<sup>37</sup> The most obvious development that these two reliefs introduce is the depiction of Dionysus now seated or reclining, and accompanied by soldiers. Stylistically, the proportions of individual motifs change, but this may be explained by the hypothesis that these reliefs were made by a workshop of a new wave of sculptors entering Rome during this period.<sup>38</sup> The concept of the procession of the triumphal return of Dionysus appears to be the same, but variations such as the presence of soldiers attending Dionysus suggest deliberate alterations in the details.



9 Front side of a sarcophagus; Rome, Villa Doria Pamphilj, Giardino

**36** Two reliefs (ASR IV 2, 145 and 146) show Dionysus seated, and three show him reclining (ASR IV 2, 142 and 143). Houston Museum of Fine Arts, Inv. 2003.53.1. ASR IV 2, 145 is included because of the sketches of the short sides that show captives riding an elephant on one side, and soldiers carrying swords on the other.

**37** ASR IV 2, 146 shows Dionysus seated, and ASR IV 2, 142 shows him reclining.

**38** Koch 1979, 236–246.

HOW DO CHANGES IN THE TRIUMPHAL IMAGERY  
CHANGE ITS MEANING?

It is clear from the overview of the chronological development of this group that the Dionysian imagery introduces more variation to the processional type familiar from imperial triumphal imagery than a mere replacement of the emperor with Dionysus and the substitution of satyrs and maenads for togate figures and slaves. Even once the Dionysian procession begins to refer directly to a triumph in every detail, variations in individual features, such as the representation of Hercules, suggest the possibility of new interpretations. An entire sub-group that depicts the chariot drawn by elephants may intend only to allude to the general concept of the triumph. Some of the latest sarcophagi may intend a more militant message with the inclusion of soldiers. How shall we interpret these variations? Let us consider that the presence of the god does not preclude the possibility that the triumphal imagery on Dionysian sarcophagi was at least partly intended to commemorate military success and glorify the deceased, just as it was in the imperial imagery.

According to a strategy proposed by Amedick, the presence of Dionysian imagery on Roman sarcophagi may have enabled Roman magistrates to commemorate themselves indirectly, using motifs that were associated with higher levels of military achievement and social status than they had attained in life.<sup>39</sup> That is, a Roman whose position was not high enough to entitle him to include certain insignia of rank on his sarcophagus, but whose wealth was sufficient to commission an elaborate sarcophagus, could still have selected a scene that was commonly used by high-ranking officials. The figure of the magistrate would be replaced with that of Dionysus, effectively elevating the reputation of the deceased by commemorating him with scenes of standard Roman virtues commonly associated with people of higher status than his. The imagery of the triumph of Dionysus would make it possible to commemorate the deceased with messages of military glory that a Roman viewer would have recognized from the imperial reliefs, even though no Roman outside the imperial circle had been entitled to celebrate a triumph since the early empire.

---

<sup>39</sup> Amedick 2010.

By this reasoning, a Dionysian triumph can serve the same underlying purpose as an imperial triumph, commemorating and glorifying the deceased using easily recognizable types and motifs. The fundamental consistency over time in the use of motifs that rely on the imperial triumphal imagery as a common point of reference maintains a connection with this basic meaning. The gradual changes in the common configuration allow for a whole new range of possibilities for expressing individual meaning, in which each sarcophagus innovates through subtle alterations to the basic structure that would have been familiar to every Roman. Understanding the choice of Dionysus as a device for amplifying one's social status may be just the first step towards gaining insight into a more complex conversation among the Romans who could afford such high quality sculpture for their sarcophagi, and the viewers who were well attuned to the common visual vocabulary. The many messages conveyed may be at least as numerous as the sarcophagi using the imperial triumphal imagery.

---

## REFERENCES

- Agnoli 2002** Agnoli, Nadia: Museo Archeologico Nazionale di Palestrina: le Sculture. Rome 2002.
- Amedick 2010** Amedick, Rita: Immortal Ambitions: Sarcophagi and Social Distinction in Roman Culture. In: Olivier J. Hekster and Stephan T. A. M. Mols (eds.), *Cultural Messages in the Graeco-Roman World*. Acta of the Babesch 80th Anniversary workshop, Radboud University Nijmegen, September 8th 2006. (BaBesch Suppl. 15) Leuven 2010, 33–46.
- Andreae 1995** Andreae, Bernard: Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums I, Museo Chiaramonti. Berlin / New York 1995.
- ASR IV** Matz, Friedrich: Die dionysischen Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs IV 1–4. Berlin 1968–1975.
- ASR VI** Herdejürgen, Helga: Stadtrömische und italische Girlandensarkophage. Die Sarkophage des 1. und 2. Jhs. Die antiken Sarkophagreliefs VI 2,1. Berlin 1996.
- Baratte 1986** Baratte, François: Le Trésor d'Orfèverie romaine de Boscoreale. Paris 1986.
- Beard 2007** Beard, Mary: *The Roman Triumph*. Cambridge/MA 2007.
- Catania diss.** Catania, Annemarie: *The Triumph of Dionysus on Roman Sarcophagi*. Dissertation in progress, Philipps-Universität, Marburg.
- De Angelis d'Ossat 2002** De Angelis d'Ossat, Matilde (ed.): *Scultura antica in Palazzo Altemps: Museo Nazionale Romano*. Milano 2002.

**Itgenshorst 2005** Itgenshorst, Tanja: *Tota illa pompa: Der Triumph in der römischen Republik*. Göttingen 2005.

**Koch 1979** Koch, Guntram: Bemerkungen zu einigen mythologischen Sarkophagen. In: *Archäologischer Anzeiger* (1979), 228–246.

**Koch/Sichter mann 1982** Koch, Guntram / Sichter man, Hellmut: *Römische Sarkophage*. Munich 1982.

**Künzl 1988** Künzl, Ernst: *Der römische Triumph: Siegesfeiern im antiken Rom*. Munich 1988.

**Matz 1952** Matz, Friedrich: *Der Gott auf dem Elefantenwagen*. Wiesbaden 1952.

**Pfanner 1983** Pfanner, Michael: *Der Titusbogen*. Mainz 1983.

**Vermeule/Comstock 1988** Vermeule, Cornelius C. / Comstock, Mary B.: *Sculpture in Stone and Bronze: Additions to the Collections of Greek, Etruscan, and Roman Art, 1971–1988, in the Museum of Fine Arts, Boston*. Boston 1988.

---

#### PHOTO CREDITS

**1. 5** Photo CoDArchLab, University of Cologne [http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/100534 + 1342583](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/100534+1342583)

**2** Museumsphoto © The Walters Art Museum

**3. 4. 6. 7. 9** Photo Deutsches Archäologisches Institut, Rome: D-DAI-ROM-66.1881; D-DAI-ROM-64.1454; D-DAI-ROM-72.1316; D-DAI-ROM-31.956; D-DAI-ROM-56.1491

**8** Museumsphoto © The Fitzwilliam Museum, Cambridge



---

HENNER VON HESBERG

## BUKOLIK

# Formkonstanz und Bedeutungswandel

Bilder, die ländliches Genre zum Inhalt haben, sind nicht leicht als eine eigene Gruppe mit einer ihnen eigenen Charakteristik abzugrenzen. Das hängt vor allem damit zusammen, dass es sich um kein in sich stabiles und eindeutig abgrenzbares Thema handelt, während etwa Mythen oder Staatsakte in dieser Hinsicht klarer auszumachen sind. Bilder vom Leben auf dem Land wenden sich in aller Regel nicht an Mitglieder aus der Bevölkerung auf dem Lande, sondern an Städter, die mit solchen Bildern etwas über sich selbst sagen wollten. Insofern weisen die Darstellungen allein schon aus diesem Grund über das Dargestellte hinaus und gewinnen eine allegorisierte Bedeutung. Dabei kann die Art der Sinnggebung, die über den eigentlichen Bildgegenstand hinausweist, unterschiedlich sein, und wirkt sich damit unmittelbar auf das Thema unserer Betrachtungen, also auf *Formkonstanz* und *Bedeutungswandel* aus.

In drei Durchgängen werden im Folgenden diese Art der Tradierung und der Fixierung von Bildmustern erläutert, einmal ausgehend von den öffentlichen Bildern, dann von denen der privaten Kunst und schließlich vom Motiv des sog. ‚Guten Hirten‘. Daran sei das Verharren bestimmter Motive in der Abhängigkeit von ihrer jeweils unterschiedlichen allegorischen Bedeutung aufgezeigt. Die Art und Genese der Allegorisierung hatte seinerzeit in weiten Teilen schon Nikolaus Himmelmann aufgezeigt,<sup>1</sup> also die Art, wie eine über die Bestandteile der Bilder deutlich hinausgehende Aussage von allgemeiner Bedeutung erreicht wird. Hier sei darüber hinaus lediglich geprüft, wie weit sich unter diesen Voraus-

---

<sup>1</sup> Himmelmann 1980.



1 Reliefbild mit weiblicher Gottheit; Rom, Museo dell'Ara Pacis

setzungen einzelne Bilder behaupten können oder auch gleich wieder verschwinden.

Anhand der offiziellen, einem großen städtischen Publikum zugänglichen Bilder wird deutlich, wie sehr darin die Wiedergaben ländlicher Elemente so etwas wie eine emblematische Chiffre annehmen können. An dem 9 v. Chr. auf dem Marsfeld in Rom geweihten Altar der Pax – der *Ara Pacis* – sind die Außenseiten der marmornen Umgrenzung mit



eindrucksvollen Reliefs geschmückt. Zu den vier Bildern zählt – angebracht auf der Zugangsseite von der Via Flaminia her – das Bild einer weiblichen Gottheit mit zwei Säuglingen im Arm, die ganz offensichtlich Fruchtbarkeit und Glück ausdrücken soll. Sie ist umgeben von verschiedenen Figuren: zu beiden Seiten von Schwänen getragene göttliche Wesen, unter ihr eine Kuh und ein Schaf (Abb. 1).<sup>2</sup>

Dieses Bild wird auf einem Altar wiederholt, der in Karthago aufgestellt war (Abb. 2). Die göttlichen Figuren des Bildes in Rom, die auf Schwänen reiten, sind dort zugunsten eindeutiger Gestalten ausgetauscht. Links erkennt man eine weibliche Gottheit mit Fackeln, also vielleicht Ceres, und rechts eine Gottheit inmitten von Wellen, also am ehesten Oceanus.<sup>3</sup> Die außergewöhnlichen Figuren des römischen Vorbildes sind folglich durch eindeutiger lesbare und damit leichter verständliche Elemente ersetzt. Die beiden Tiere sind hingegen bis auf stilistische Unterschiede mit jenen auf dem Monument in Rom vollkommen identisch. Sie



2 Relief vom Altar in Karthago; Paris, Musée du Louvre Inv. 1838

<sup>2</sup> Simon 1967, 25–29 Taf. 26. 27; Zanker 1987, 178 f. Abb. 136.

<sup>3</sup> Adriani 1959, 31 f. Taf. 47; Simon 1967, 26 Taf. 32; Zanker 1987, 311 Abb. 246; Castriota 1995, 67–72 Taf. 43. 70.



**3** Säule des Trajan; oberer Abschluss des Friesbandes;  
Rom, Trajansforum



**4** Säule des Mark Aurel; oberer Abschluss des Friesbandes;  
Rom, Piazza Colonna

bilden also für alle Gruppen eines städtischen Publikums eine eindeutige und damit leicht eingängige Bildchiffre.

Eine vergleichbare Verwendung einer solchen Formel findet sich an den großen Bildsäulen in Rom. Die des Trajan<sup>4</sup> (Abb. 3) und des Mark Aurel<sup>5</sup> (Abb. 4) beginnen und enden mit identischen Bildelementen, wobei hier die Differenzen in der stilistischen Ausprägung noch größer sind als bei den zuvor betrachteten Bildern der frühen Kaiserzeit. Am Anfang der Erzählungen stehen befestigte Gehöfte an der Donau,<sup>6</sup> und das Geschehen der Kriege, das eine Fülle von Szenen umfasst, läuft aus in einer Abfolge aus Rindern, Schafen und Ziegen unter Bäumen. Was zunächst wie das Bild einer ländlichen Idylle wirkt, entpuppt sich allerdings als Herden, welche die flüchtenden Barbaren mit sich führen. Das wird im Vergleich zwischen den Säulen noch deutlicher, denn auf der des Mark Aurel hat sich die Bewegungsrichtung der Tiere geändert und sie sind damit wohl als Beute der römischen Truppen zu verstehen, die ausgeschwärmt sind, um Gefangene einzutreiben. Spätestens seit der Zeit des Hellenismus bildet die Erwähnung großer Herden von Schafen und Rindern den Ausdruck vollkommenen Friedens und des damit verbundenen Glücks, wie etwa im *Enkomion* des Theokrit auf Hieron II (16, 91–94).<sup>7</sup> In den Monumenten Roms ist diese Vorstellung in Bildchiffren verfestigt, die auf die Eigenart der jeweiligen Monumente abgestimmt sind.

Solche Bilder enthalten in sich ganz offensichtlich die Aussage des Friedens, wie etwa in einer Serie von Denaren und Assen, die unter Vespasian und Titus aus Anlass des Friedens nach dem jüdischen Krieg geprägt wurden.<sup>8</sup> Sie geben Getreidemaße als Hinweis auf die *Annona* und damit auf die gute Versorgung Roms wieder, Hirten, die eine Ziege melken, oder Bilder von verschiedenen Kühen und Stieren, von denen

<sup>4</sup> Cichorius 1900, 396 f. Taf. 112; Lehmann-Hartleben 1926, Szene 155 Taf. 73.

<sup>5</sup> Petersen / von Domaszewski / Calderini 1896, 95 („schon zur Hälfte modern wie das folgende Untier“); Coarelli 2008, Szene 116, 351–353 mit Abb.

<sup>6</sup> Lehmann-Hartleben 1926, Szene 1 Taf. 5; Coarelli 2008, Szene 1 106–109 mit Abb.

<sup>7</sup> Gow 1952, 321–322; vgl. auch Himmelmann 1980, 106 Anm. 341, der stark auf die allegorische Qualität der Aussage abhebt. Sie scheint mir allerdings in unterschiedlichen Brechungen dem Genre seit späthellenistischer Zeit allgemein eigen zu sein.

<sup>8</sup> Mattingly II 1976, 39 f. Taf. 5. 6; Himmelmann 1980, 116.

vielleicht eines die berühmte Kuh des Myron wiedergeben mag, die auf dem aus der Kriegsbeute errichtetem Forum Pacis aufgestellt wurde. Warum der Hinweis auf das ländliche Glück und die Fruchtbarkeit zu einer so eingängigen und gerne übernommenen Bildformel werden konnte, vermag ein Blick auf andere Monumente zu klären.

Wiedergaben von Tieren erfreuten sich in der Kaiserzeit einer gewissen Beliebtheit. Neben den gezeigten Motiven, die ganz offensichtlich den Frieden und das damit verbundene Glück angeben, begegnen viele Varianten, von denen nur noch an eine Serie von Reliefs erinnert sei, die aus der Sammlung Grimani stammen und deren Herkunft in jüngerer Zeit durch einen Fund eines weiteren Reliefs in Palestrina gesichert werden konnte. Sie gehörten zu einer großen Brunnenanlage in jener Stadt, die etwa in die Mitte des 1. Jhs. n. Chr. zu datieren ist.<sup>9</sup> Das Wasser entsprang jeweils den Mäulern der Muttertiere und wurde wohl in Becken davor gefangen. Die drei erhaltenen – von möglicherweise insgesamt zwölf – Reliefs zeigen Tiermütter, die ihre Jungen säugen, darunter ein Schaf, eine Wildsau und ein Pantherweibchen, also gemischt Haus- und Wildtiere (Abb. 5).

Der Bilddiskurs über den Frieden in der Naturwelt ist hier mit der Konzentration auf die Wiedergabe des Mutterglücks zusätzlich gesteigert.<sup>10</sup> Die Präsenz von Menschen hätte diesen Eindruck nur beeinträchtigt und so genügen allgemeine Hinweise, etwa auf eine Stallung oder auf ein Motivbild, die aber die auf sich bezogene Verhaltensweise der Tiere nicht in Frage stellen. Die Fundumstände erlauben offenbar keine Entscheidung darüber, ob es sich um einen Brunnen in der Stadt handelte oder die Ausstattung einer Domus, wobei allerdings die Qualität der Arbeit eher für eine öffentliche Anlage spricht.<sup>11</sup> Allerdings fällt auf, dass diese Bilder trotz ihrer eindrucksvollen Formulierung in der Folge offenbar kaum übernommen wurden.

Das Thema des Friedens war bei ihnen allzu sehr in Richtung Mutterglück zugespitzt und eignete sich somit nur eingeschränkt für Staatsdenkmäler. Vielmehr begegnet es im Bestand der Gemmen, wobei diese ein eher begrenztes Spektrum an Möglichkeiten belegen, etwa diverse

---

<sup>9</sup> Strocka 1965, 87–103 Taf. 53–57; Giuliano 1985, 41–46 Anm. 1 (Bibliographie), Abb. 4.

<sup>10</sup> Vgl. die Stylopinakes in Kyzikos, Stupperich 1990, 106–109.

<sup>11</sup> Zu den Fundumständen: Quilici 1980, 184 f. Nr. 26; Giuliano 1985, 43 f. Anm. 1.



**5** Sog. Grimani-Relief mit Darstellung eines Mutterschafes und ihren Jungen; Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. I 604

Formen von Herden,<sup>12</sup> in aller Regel von Rindern, drastische Andeutungen der Fruchtbarkeit der Herden,<sup>13</sup> aber auch selten exotische Tiere, etwa die Wiedergabe eines Kamels mit seinem Jungen.<sup>14</sup>

Eine in frühaugusteischer Zeit entstandene, reich geschmückte Marmorbasis in den Vatikanischen Museen hilft, einzelne Vorgänge der Tradierung

**12** Etwa: Brandt 1972, 11 Nr. 2846 Taf. 269; Zwierlein-Diehl 1991, 93 f. Nr. 1850–1853 Taf. 39; dies. 1998, 272 Nr. 157.

**13** Brandt/Schmidt 1970, 206 Nr. 1974 Taf. 174 („Stier bespringt Kuh“).

**14** Wie sie am Dreikönigsschrein im Kölner Dom wiederverwendet wurde, Zwierlein-Diehl 1998, 271 Nr. 155.

von Bildmotiven besser zu verstehen. Von ihren inhaltlichen Bezügen korrespondieren jeweils die Längs- und Schmalseiten. Auf den Längsseiten wird auf der einen Seite der Besuch des Dionysos bei einem Dichter wiedergegeben, auf der Gegenseite die Liebe und ihre Qualen thematisiert – *Eros glykypikros*.<sup>15</sup> Bei beiden Bildern handelt es sich um gut bekannte und weit verbreitete Motive. Die Nebenseiten hingegen zeigen zwei ländliche Szenen auffälliger Gestaltung (Abb. 6–7). Auf der einen Seite führt eine junge Frau einem alten, bärtigen Hirten eine Ziege zum Melken zu, auf der anderen eine junge Frau ein Kitz einem Reh. Ein junger Mann schaut auf einen Stab gestützt dieser Szene zu. In beiden Fällen kommen Götterbilder hinzu, hinter dem Hirten eine Göttin in archaischer Prägung, hinter dem jungen Mann die Figur des Herakles mit Löwenfell. In dem Hirtenbild deuten Baum und Felsen zusätzlich den Ort innerhalb der Natur an.<sup>16</sup>

Bei allen stilistischen Differenzen zeigt sich grundsätzlich ein ähnliches Repertoire an Versatzstücken wie in den Grimanireliefs. Beiden Szenen haften romanhafte Züge mit erotischer Grundaussage an. Der junge Mann trifft auf eine schöne Frau – ausgedrückt in der Entblößung ihres Oberkörpers und der Angabe des Brustbandes –, die mit Tieren der Wildnis vertraut zusammenlebt, und dem alten Hirten kommt eine junge, göttinnengleiche Gestalt – man achte nur auf ihren Kopfputz – zu Hilfe. Jenseits dessen aber werden die Akteure stark idealisiert, der junge Mann zu einem Heros, der alte zu einem Philosophen, wobei bezeichnenderweise die Tätigkeit des Melkens gerade nur angedeutet wird. Das dafür wesentliche Requisite – der Melkschemel – fehlt ebenso wie die Darstellung der unmittelbaren Tätigkeit.

Diese beiden Bilder hatten offenbar einen gewissen Erfolg, denn es gibt Wiederholungen in anderen Bildmedien. Die Gruppe mit Rehmutter und -kitz kehrt auf dem Spiegel einer Lampe in München wieder,<sup>17</sup> die des Hirten mit Ziege auf einer Tonflasche aus der Villa von Echternach.<sup>18</sup> Beide Wiederholungen weisen gewisse Veränderungen auf. Mag die Vergrößerung der Tiergruppen auf der Basis in den Vatikanischen Museen und auch die weiteren Beifügungen der Götterfiguren und der

<sup>15</sup> Sichtermann 1969, 295–298 Taf. 89,1; von Hesberg 1980, 255–282 Taf. 81–82; ders. 2008, 47–53.

<sup>16</sup> von Hesberg 1980, 267–271 Taf. 82; ders. 2008, 47–53.

<sup>17</sup> Himmelmann 1973, 174; von Hesberg 1986, 16 Abb. 15; ders. 2008, 51 Abb. 5.

<sup>18</sup> Metzler/Zimmer/Bakker 1981, 227 Nr. 144 Abb. 175; von Hesberg 2008, 47–53 Abb. 1–2.



6 Basis mit dionysischen und bukolischen Szenen, Nebenseite; Rom, Musei Vaticani Inv. 783



7 Basis mit dionysischen und bukolischen Szenen; gegenüberliegende Nebenseite; Rom, Musei Vaticani Inv. 783

Naturangaben dem unterschiedlichen Format geschuldet sein, um besser das rechteckige Feld des Frieses zu füllen, so gilt das nur bedingt für die abweichende Haltung vom Hirten und dem jungen Mädchen in der Szene mit den Rehen. Beide hocken auf der Erde und sitzen nicht auf Felsen.

Deshalb stehen die beiden Medaillons dem uns verlorenen Originalbild näher, denn anders als im Verhältnis von Ara Pacis und dem Relief in Karthago kann das Marmorbild der Hauptstadt nicht das Vorbild für die Tonreliefs abgegeben haben. Dazu war es zu unbedeutend. Die auf dem Boden hockenden Gestalten erinnern vielmehr an hellenistische Bilder, wie sie uns in verschiedenen Varianten als hockende oder kniende Figuren überliefert sind.<sup>19</sup> Wie man sich die ursprünglichen Bilder vorzustellen hat, etwa als Reliefs aus Metall oder in anderen Formen, bleibt ungewiss.

Frühe Beispiele der Wiedergabe von Hirtenwelten entstanden im skythischen Kulturkreis noch im 4. Jh. v. Chr., was ein Pektorale aus dem Bereich des Don beispielhaft vor Augen führen mag.<sup>20</sup> Mit einer gewissen ethnographischen Genauigkeit werden bestimmte Vorgänge wie das Häuten der Jagdbeute geschildert. Zu solchen Bildern gehört auch das Melken von Rentieren, was als Motiv wiederum so attraktiv war, dass es für eine Werkstatt in Ägypten in frühhellenistischer Zeit abgeformt wurde.<sup>21</sup> Das Motiv der melkenden Frau begegnet in der italischen Kunst, wo es auf einem hellenistischen Tongefäß in den Abruzzen wiedergegeben wird,<sup>22</sup> und schließlich auf einem Abguss wiederum aus Ägypten, in dem ein Gefäß der frühen Kaiserzeit abgeformt ist.<sup>23</sup> Die Sequenz der Bilder macht zugleich die unterschiedlichen Interessen an ihrer Wiedergabe deutlich, etwa in der Angabe des Melkgefäßes, das im skythischen Bild auf den Kulturkreis abgestimmt ist, während es in dem augusteischen Bild als ein schönes Gerät erscheint. Kennzeichnend ist dort auch die Eleganz der Gestaltung, etwa in dem Gestus des Mädchens, das die Ziege heranzuführt, wobei zugleich das Kitz dem Euter zustrebt. Demgegenüber bleibt die Wiedergabe der Szene auf dem Gefäß aus den Abruzzen einfach und formelhaft. Darin ähnelt es den zuvor betrachteten Wiederholungen der Bilder auf der Basis in den Vatikanischen Museen, während auf der

---

**19** s. folgende Anm. Vgl. auch andere Bilder, welche Hirten auf den Boden hockend wiedergeben, Adriani 1959, 10 f. Taf. B2 und Taf. 8. 21.

**20** Leskov/Rolle 1973, 48–52 Abb. 21–23; Himmelmann 1980, 79.

**21** Adriani 1959, 11 Abb. 2; Reinsberg 1980, 28–35. 297 Nr. 92 Abb. 12–16; Himmelmann 1980, 78–80.

**22** Pagenstecher 1919, 30 f. Taf. 1,2; Himmelmann 1980, 101.

**23** Adriani 1959, 10 Taf. 9; Himmelmann 1980, 101 Taf. 37a.



Basis die Motive nobilitiert werden, um sie in das Gesamtprogramm des Bildwerks besser einzupassen.

Die hellenistischen Bilder – wie schon seit langem gesehen wurde – enthalten somit Bildformeln, die auf Details der Realität Bezug nehmen. Wieweit solche Eigenarten ihre allegorisierende Qualität veränderten, ist besonders bei den Wiedergaben der Fischer zu spüren. Während die Bilder aus der Zeit des frühen Hellenismus ihre körperliche Deformierung durch das Arbeitsleben hervorheben,<sup>24</sup> werden diese Züge in der Folge bis zur Kaiserzeit immer mehr zurückgenommen. Das Bild wird zunehmend mit Eigenarten physiognomischer Details von Philosophendarstellungen angereichert, so dass als Aussage eher der im ländlichen Glück alt gewordene Mensch das Thema bleibt, der seine Tage in Zufriedenheit beschließen kann.<sup>25</sup>

Diese Konzentration auf das individuelle Glück erlaubte folglich nur eine Übernahme vorwiegend in den privaten Bereich, wie die Bildmedien der Kaiserzeit leicht belegen können. Deshalb kommen sie häufiger auch auf seriell hergestellten und für diese Aufgaben bestimmten Bildern vor. Das wird besonders deutlich, wenn man andere Wiedergaben des Hirtenlebens heranzieht. Darunter sind vor allem zwei Motive beliebt, der stehende Hirte mit seiner Herde und der melkende Hirte, bisweilen ebenfalls in seiner Herde. Eine Reihe von Lampen etwa benennt den stehenden Hirten durch eine in die Prägeform eingegrabene Beischrift als Tityrus.<sup>26</sup> Der Name kommt schon bei Theokrit (*Idyll* 3,2–4) vor; berühmt ist allerdings jener des Vergil (*Buk* 1,1), der sich gegenüber einem anderen Hirten Meliboeus glücklich preist, weil er am Ende des Lebens zufrieden mit seiner Herde lebt, während die anderen von Kriegswirren und Enteignungen bedrängt Not leiden. Zwischen Bild und Text ist kaum eine unmittelbare Entsprechung anzunehmen, denn es fehlt jeglicher Hinweis auf Vergil. Vielmehr steht offenbar gerade dieser Name in der Folge Vergils für das Hirtenglück fern von den Verstrickungen des politischen Lebens.

Der melkende Hirte kommt ebenfalls häufiger vor. Bemerkenswert ist eine Gemme in Wien, auf der das Motiv gespiegelt erscheint, wobei die Varianten als junger und alter bärtiger Hirte interpretiert werden.<sup>27</sup> Es

<sup>24</sup> Laubscher 1982, 12–42 Taf. 1–6; das schließt eine Interpretation als Opferbringer nicht aus, Kunze 1999, 53–69. 79–81.

<sup>25</sup> Bayer 1983, 180–193; Kirstein 2007, 184–203.

<sup>26</sup> Himmelmann 1980, 111 f. Taf. 54a (mit Bibliographie).

<sup>27</sup> Zwierlein-Diehl 1991, 59 Nr. 1667 Taf. 11; Himmelmann 1980, 127 Anm. 416.

wäre also hier mit einer Bildformel eines der Lebenselemente ausgedrückt, das den Tityrus des Vergil auszeichnete. Er konnte sich sein Leben lang seines Hirtenglücks erfreuen. Hierher dürften auch die Gemmenbilder gehören, auf denen ein Hirte einen Totenkopf anschaut, weniger als Ausdruck eines modernen *memento mori*, sondern in Analogie zu anderen Bildern der Antike als Ausdruck, dass das Leben zu genießen sei.<sup>28</sup> Immer aber werden diese Bilder an das individuelle Glück gebunden und eignen sich deshalb nicht für die Staatskunst mit ihrer allgemeinen Aussage.

Lebensgroße, reliefartig angelegte Figuren von Hirten und Rindern aus Rom hat Himmelmann ausführlich diskutiert und einer Aufstellung in einem privaten Ambiente den Vorzug gegeben, ohne die Möglichkeit einer Aufstellung in einem öffentlichen Park auszuschalten.<sup>29</sup> Wie auch immer man sich entscheidet, auch in einem öffentlichen Park orientierte sich die Gruppe als Staffage nach den Regeln der *ars topiaria*, belebte also die Natur in dem Park und gab ihr eine spezifische Aussage, war aber nicht gebunden an die Aussage staatlicher Denkmäler, wie sie oben genannt wurden.

Zum Schluss sei kurz das wirkungsmächtigste Motiv betrachtet: Männer, die auf ihrer Schulter eine Ziege oder ein Schaf tragen. Diese haben, wie die meisten anderen Motive, eine lange Tradition, kommen aber in hellenistischer Zeit besonders unter Terrakotten neu auf (Abb. 8)<sup>30</sup> und sind durchgehend wegen der Kleidung und anderer Attribute als Hirten oder Vertreter der ländlichen Bevölkerung zu verstehen.<sup>31</sup> Bei dem Motiv dürfte es sich um die Darbringung eines Opfertieres im Heiligtum handeln. Allerdings ist auszuschließen, dass die Terrakotten von Mitgliedern der Bevölkerung auf dem Lande dargebracht wurden. Vielmehr handelt es sich wohl um lokale Ausprägungen. So ist eine Terrakottastatue aus der Nekropole der Stadt Epidamnos/Dyrrachium eng mit anderen aus Tarent verwandt.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Himmelmann 1973, 229–236; ders. 1980, 94–97.

<sup>29</sup> Ebd., 117–120 Taf. 46–49.

<sup>30</sup> Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum Inv. AK 0078 (H 11,5 cm): Sporn 2005, Nr. 275.

<sup>31</sup> Himmelmann 1980, 71–75. 121–125.

<sup>32</sup> Eggebrecht 1988, 348 Nr. 240 (N. Ceka). Das Tier hält sich selbst auf dem Rücken und wird nicht vom Hirten gefasst. Die übrigen Figuren stammen alle aus Tarent oder aus Süditalien, Winter 1903, 363 Nr. 1–5. Die von Ceka kommentierte Haltung des Hirten mit herabhängenden Armen und den unter dem Kinn des Hirten zusammengeführten Läufen des Tieres



**8** Terrakottastatue eines Hirtenknaben mit Ziegenbock;  
Aachen, Suermondt-Ludwig Museum Inv. AK 0078

Das Thema kehrt in diversen Bildmedien der frühen Kaiserzeit wieder, wobei die Fülle der Varianten im Gegensatz zu den zuvor genannten Motiven auffällt. Eine Marmorstatue, die wohl den Garten einer Villa in Stabiae am Golf von Neapel zierte, dürfte in das 1 Jh. n. Chr. zu datieren sein. Der Hirte trägt neben der Ziege auf dem Rücken noch eine

---

findet unter den Beispielen aus Tarent ihre Parallele, Winter 1903, 363 Nr. 2. Allerdings ist es dort motiviert, weil der Landmann eine Hirtentasche und einen Stab in den Händen führt. Zum bukolischen Charakter dieser Figuren passt auch die Terrakottastatue eines Hirtenknaben, der ein Schaf trägt und aus einem der kaiserzeitlichen Gräber Tarents stammt, Graepler 1997, 140 Abb. 155.



9 Torso einer Statuette des ‚guten Hirten‘;  
Rom, Musei Capitolini Inv. 69

Felltasche, einen Korb mit Früchten und eine Lederflasche in der Rechten. Offenbar also ist er auf dem Weg zu einem Opfer und zum anschließenden Schmaus wiedergegeben.<sup>33</sup> Derartige Figuren begegnen immer

---

<sup>33</sup> Schumacher 1977, 106 f. Taf. 24a–b; Himmelmann 1980, 113. 157 f.; vgl. zum Sujet allgemein, Kunze 1999, 79–81.

wieder bis in die Spätantike (Abb. 9).<sup>34</sup> Aus den Konditionen römischer Villeggiatur und den damit verbundenen Vorstellungen des Otium wird die Verbindung klar. Man sucht nicht die Identifikation, aber eine Möglichkeit der Imagination glücklichen Landlebens, zumal die Bindung an eine religiöse Vorstellung des Opfernens hinzu kam.

Die Verbindung zum Opfer zeichnet die meisten Wiederholungen aus, wobei eine klare Beziehung zum Hirtenmilieu ebenfalls eher selten zu finden ist. Auf einem Klappbild in der *Casa di Livia* bereiten zwei Frauen das Opfer vor und eine Magd trägt auf ihren Schultern ein Schaf heran.<sup>35</sup> Ein stark zerstörtes Marmorgefäß im Museo Nazionale Romano, das durch eine Reihe archaischer Stilzüge außerordentlich rückwärtsgewandt wirkt, gibt gleich zweimal einen solchen Opferdiener wieder. Wahrscheinlich wird ein Mythos erzählt, aber die Details sind nicht sonderlich klar.<sup>36</sup> Auf einer Gemme in München schließlich hat eine Eros ein Schaf geschultert und bringt es zum Tempel des Priapos.<sup>37</sup>

Am Ende des 2. Jhs. n. Chr. verändert sich das Motiv und wird deutlich sichtbar zu einer Chiffre fixiert und zugleich über die Allegorie des reinen Naturglücks mit zusätzlichen Zügen versehen, die dieses Glück spezifischer explizieren. Der Hirte, der jugendlich oder alt wiedergegeben werden kann, steht frontal zum Betrachter, bisweilen inmitten einer Herde. Mit ihm wechseln andere Szenen, was vom Charakter des Gesamtmonumentes abhängt. Auf einer Reihe von Lampen dieser Zeitspanne kommt der Hirte einzeln vor, wie sie in einer Serie zu finden sind, die durch Exemplare in Berlin und Mainz belegt ist.<sup>38</sup> Eine Kombination mit anderen Bildelementen belegen nur zwei Beispiele. Eine Lampe im British Museum gibt den Hirten in einer großen Herde wieder und zeigt auf der einen Seite Sol mit seinem Strahlenkranz und auf der anderen die Mondsichel umgeben von sieben Planeten.<sup>39</sup> In dieser Kombination könnte die Felicitas Saeculi gemeint sein, was durch vergleichbare Münzbilder nahe gelegt wird.<sup>40</sup>

Am häufigsten begegnet das Bild im Reliefschmuck von Sarkophagen jener Zeit (Abb. 10). Grundsätzlich lassen sich dabei zwei Kategorien

<sup>34</sup> Himmelmann 1980, 70–75; weitere Beispiele: Ensoli / La Rocca 2000, 631–634 Nr. 338–343.

<sup>35</sup> Rizzo 1936, 20 f. Abb. 14 Taf. A; Himmelmann 1980, 127 Anm. 416.

<sup>36</sup> Rostovtzeff 1923/24, 296 f. Beil. 5; Himmelmann 1980, 127 Anm. 416.

<sup>37</sup> Brandt 1972, 36 f. Nr. 2313 Taf. 206.

<sup>38</sup> Himmelmann 1980, 147 f. Taf. 54c.

<sup>39</sup> Ebd., 146 Taf. 54b.

<sup>40</sup> Ebd., 146 f.



**10** Riefelsarkophag mit Darstellung des ‚guten Hirten‘;  
Rom, Musei Capitolini Inv. 1219

scheiden, solche mit einer vergleichsweise schematisch wirkenden Abfolge von Figuren und Szenen, und anderen mit ländlichen Themen. Die Regelmäßigkeit, in der die Elemente kombiniert werden, legt nahe, dass dabei das Motiv des Schaf tragenden Hirten wiederum eine allegorische Bedeutung besitzt. Es wurde versucht, die Aussage entsprechend in Ergänzung und zugleich als Kontrast zu den anderen Motiven oder Bildelementen konkret einzugrenzen. So verstand Theodor Klauser den Hirten als Emblem der Philanthropia oder Humanitas, während die ihm häufig gegenübergestellte Orans als Zeichen der Eusebeia oder Pietas zu lesen

ist.<sup>41</sup> An einer solchen rigiden Identifizierung von Bild und Inhalt wurden allerdings auch bald Zweifel laut.<sup>42</sup> Zum einen mischen sich bei genauerer Prüfung des Bestandes weitere Bedeutungsebenen ein, etwa die Verbindung zu den Jahreszeiten, unter denen Herbst und Winter bisweilen auch als Schafräger wiedergegeben werden konnten.<sup>43</sup> Zum anderen aber kann das Bild im christlichen Umfeld auch als Wiedergabe Jesu Christi verstanden werden, als Bewahrer der Herde oder auch jener, der das verlorene Schaf zur Herde zurückbringt.<sup>44</sup>

Einen eindrucksvollen Einblick in die Unsicherheiten, die der Umgang mit solchen Bildern mit sich brachte, vermittelt die Schrift Tertullians (*De pud.* 7,10).<sup>45</sup> Hermas, der Bischof von Karthago, hatte den Gebrauch von Bechern mit der Gestalt des schaftragenden Hirten erlaubt, worin offenbar die Mitglieder dieser Kreise das Bild Christi sahen. Tertullian hingegen argumentiert in seiner Polemik gegen Bilder überhaupt, dass deren Aussage nicht eindeutig sei, und wendet sich deshalb mit aller Schärfe gegen diese Praxis.<sup>46</sup>

In anderen Bildmedien der Spätantike, etwa der Katakombenmalerei oder den Goldgläsern, die vielfach christliche Bildinhalte zeigen, ist der Gute Hirte auf Grund seiner Attribute – etwa Syrinx oder Melkschüssel – mit Sicherheit nicht als Sinnbild Jesu zu verstehen, sondern ebenfalls als Bild des Glücks auf dem Land.<sup>47</sup> Bezeichnenderweise begegnen auch die anderen Hirtendarstellungen. In dieser Hinsicht mag es bestimmten Traditionen entsprechen, in denen das Glück mit dem Rückzug auf das Land verbunden wird und darin wiederum zu einer Chiffre fixiert ist. Jutta Dresken-Weiland zeigte, dass das Motiv des Hirten dabei in der

---

41 Klauser 1960, 118–120.

42 Schumacher 1977, 129–153; Himmelmann 1980, 142–147; Dresken-Weiland 2010, 70–76.

43 Kranz 1984, 123, 129.

44 Himmelmann 1980, 138–172.

45 Aufschlussreich auch der Hinweis des Eusebius auf den Schmuck des Brunnens mit der Figur eines Hirten auf der Agora von Konstantinopel, der von Heiden wie Christen unterschiedlich interpretiert wird, Euseb. *Vit. Constant.* 3,49; Schumacher 1977, 109 f.; Himmelmann 1980, 139 f.

46 Buchheit 1974, 133–142; Himmelmann 1980, 159 f.; Dresken-Weiland 2010, 78 f. Anm. 203.

47 Generell zum Charakter der Bilder in dieser Zeit: Schneider 1983, 162–168. Allerdings dürfte die durchgehende Reduktion des Hirten als Zeichen von Domänenwirtschaft in der Interpretation zu kurz greifen, zumindest kaum zu verallgemeinern sein.

Ausschmückung der Katakomben deutlich häufiger und länger als auf den Sarkophagen verwandt wurde. Daraus schloss sie auf eine unterschiedliche Rezeption, wonach die Mitglieder der römischen Eliten dieser Zeit, die sie mit den Sarkophagbestattungen in Verbindung bringt, nach einer Phase des Übergangs im 3. Jh. n. Chr. dieses Thema weniger wählten, weil es zu unverbindlich war und weniger eindeutig christlichen Heilserwartungen Ausdruck verlieh.<sup>48</sup> Dennoch fällt auf, wie sehr das Bild mit seinen vielen inhaltlichen Abstufungen und damit auch leichten formalen Veränderungen im 3. und 4. Jh. n. Chr. gegenüber den früheren Zeiten an Beliebtheit gewann. Offenbar vermochte es einer bestimmten Wiedergabe individuellen Glücks am besten Ausdruck zu geben. Das lag wohl weniger daran, dass man sich mit dieser Figur unmittelbar identifizieren wollte, sondern dass es als Sinnbild des glücklichen Lebens in der Natur gesehen wurde.

Betrachtet man die bukolischen Themen noch einmal unter dem Aspekt der Stabilisierung einer Bildformel zu einer Chiffre und damit einer Verstetigung als Formkonstante, haben die Beispiele unterschiedliche Möglichkeiten gezeigt. Bildformeln mit bukolischer Thematik lassen sich unter dieser Perspektive in zwei Bereiche gliedern. Die der staatlichen und damit auf eine weite Öffentlichkeit ausgerichteten Denkmäler wählen Gruppen von Haustieren wie Ziegen, Schafe oder Rinder, um eine friedvolle Welt vor Augen zu führen. Die Details hängen dabei von den jeweiligen äußeren Vorgaben ab, denn ein großes Feld wie an der Ara Pacis bot andere Möglichkeiten als die schmalen Zwickelfelder der Bildfriese an den Säulen. Gemeinsam aber ist ihnen, dass Hirten oder vergleichbare Figuren fehlen, denn sie hätten die Eindeutigkeit der Aussage gestört.

Das wird besonders deutlich, wenn man das Augenmerk auf die privaten Denkmäler lenkt, die von einem begrenzten Personenkreis wahrgenommen werden sollten, wie etwa Gemmen, Lampen, aber auch Sarkophag oder die Ausstattung von Villen, Grabanlagen und Katakomben. Hier erscheinen Hirten, weil sie gleichsam das ländliche Glück auf eine Figur konzentrieren und dafür für den Betrachter individualisieren und kommensurabel machen. In beiden Fällen handelt es sich um eine Allegorisierung, in der Glück über die ländliche Welt in den Erzählzusammenhang einbezogen wird.

Bezieht man nun die historischen Horizonte mit ein, ergibt sich eine weitere Perspektive, welche die Eigenart der Allegorisierung betrifft. Die wenigen vorhandenen Bilder erlauben keine große Differenzierung und

---

48 Dresken-Weiland 2010, 79–86. 93 f. 326.



so seien lediglich die klassisch-hellenistische, die kaiserzeitliche und die spätantike Periode voneinander unterschieden. Sie geben unterschiedliche Intentionen in der Art zu erkennen, wenn realistische Züge des Hirtenlebens geschildert werden. Das Bild der skythischen Hirten versucht mit einem geradezu ethnologischem Blick charakteristische Details aus dieser den Griechen fremden Welt festzuhalten.<sup>49</sup> Das gilt in Bezug auf sozial bedingte Unterschiede und aus der Art der Arbeit rührende Verformungen auch für die bekannte Statue des Fischers aus frühhellenistischer Zeit.<sup>50</sup> Hirtenbilder aus dieser Zeit bleiben selten. In der Kaiserzeit hingegen belegen die verschiedenen hier betrachteten Lösungen, wie die Motive auf ein Bildschema konzentriert werden, etwa in der Beschränkung auf die Tierherden, die Reihung desselben Bildmotivs, die Wiederholung der Lebensalter, den Verweis auf literarische Typen und die Einbettung in eine Sakralidylle mit Göttern und Erhöhung der Akteure, wobei der eigentliche Akt der Arbeit und die daraus folgende Verformung des Menschen im Bild negiert wird.<sup>51</sup> Es wird also das Bild der Natur zu einem Bild des Glücks, wobei innerhalb der Staatskunst die Hirten oder vergleichbare Akteure ausgeblendet werden, während sie im privaten Bereich die vermittelnde Figur bilden, selbst wenn die Emphase der Allegorisierung umfassend das Glück der Zeiten mit einschließt. In der Spätantike wird die emblematische Qualität in der Reihung unterschiedlicher oder der Wiederholung desselben Motivs noch einmal verstärkt. Diese Eigenart hat dazu geführt, in dem Bild so etwas wie die Formel für eine einzige, bestimmte Qualität zu sehen. Ob hier aber ein wirklicher Bedeutungswandel zu sehen ist, ist kaum zu beweisen. Es kann auch in der Vorliebe dieser Zeit für ‚statisch verfestigte Bildmotive‘ liegen und deshalb mehr mit den allgemeinen Veränderungen der Bildsprache in jener Zeit zusammenhängen. Insgesamt aber wird deutlich, dass je komplexer ein Bildmotiv ausgestaltet ist, es desto weniger Chancen hat, tradiert zu werden.

Die Bilder vom ländlichen Leben besaßen in den unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Funktionen in ihrer Bedeutung. Sollten sie in der Zeit des frühen Hellenismus bestimmte Zustände beschreiben, um eine gesellschaftliche Position zu markieren und zu unterscheiden, erhielten sie in der Zeit des späten Hellenismus zunehmend die Bedeutung einer Schilderung des Glücks, was zugleich immer mehr zu einer Formel

---

<sup>49</sup> Adriani 1959, 11 Abb. 2; Reinsberg 1980, 28–35. 297 Nr. 92 Abb. 12–16.

<sup>50</sup> Himmelmann 1980, 23 („unbefangen realistisch“). Was unbefangen realistisch heißt, wäre vielleicht zu überprüfen, Kunze 1999, 79–81.

<sup>51</sup> von Hesberg 1986, 7–32.

gerann. In der Spätantike wurde diese Formel mit religiösen Konnotationen erweitert und dadurch in einer neuen Weise für die Vorstellungen ihrer Zeit aufbereitet. Dadurch sind aber die Möglichkeiten in der Anwendung dieser Art von Bildern schon allgemein sehr begrenzt.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

- Adriani 1959** Adriani, Achille: Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria. Documenti e ricerche d'arte alessandrina 3/4. Rom 1959.
- Bayer 1983** Bayer, Eva: Fischerbilder in der hellenistischen Plastik. Bonn 1983.
- Brandt/Schmidt 1970** Brandt, Elfriede / Schmidt, Evamaria (Hrsg.): Antike Gemmen in deutschen Sammlungen, 1,2. Staatliche Münzsammlung München. Italische Gemmen etruskisch bis römisch-republikanisch. Italische Glaspasten, vorkaiserzeitlich. München 1970.
- Brandt 1972** Brandt, Elfriede (Hrsg.): Antike Gemmen in deutschen Sammlungen, 1,3. Staatliche Münzsammlung München. Gemmen und Glaspasten der römischen Kaiserzeit sowie Nachträge. München 1972.
- Buchheit 1974** Buchheit, Vinzenz: Tertullian und die Anfänge der christlichen Kunst. In: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 69 (1974), 133–142.
- Castriota 1995** Castriota, David: The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art. Princeton 1995.
- Cichorius 1900** Cichorius, Conrad: Die Reliefs der Traianssäule, 3. Kommentar zu den Reliefs des zweiten dakischen Krieges. Berlin 1900.
- Coarelli 2008** Coarelli, Filippo: La colonna di Marco Aurelio, Roma nelle immagini. Rom 2008.
- Dresken-Weiland 2010** Dresken-Weiland, Jutta: Bild, Grab und Wort: Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts. Regensburg 2010.
- Eggebrecht 1988** Eggebrecht, Arne (Hrsg.): Albanien: Schätze aus dem Land der Skipetaren. Ausstellungskatalog Hildesheim. Mainz 1988.
- Ensoli / La Rocca 2000** Ensoli, Serena / La Rocca, Eugenio (Hrsg.): Aurea Roma: Dalla città pagana alla città cristiana. Ausstellungskatalog Rom. Rom 2000.
- Giuliano 1985** Giuliano, Antonio: Un quarto rilievo della serie Grimani. In: Xenia 9 (1985), 41–46.
- Gow 1952** Gow, Andrew Sydenham Farrar: Theocritus, 2. Aufl. Cambridge 1952.
- Graepler 1997** Graepler, Daniel: Tonfiguren im Grab: Fundkontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent. München 1997.

**von Hesberg 1980** von Hesberg, Henner: Eine Marmorbasis mit dionysischen und bukolischen Szenen. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 87 (1980), 255–282.

**von Hesberg 1986** von Hesberg, Henner: Das Münchner Bauernrelief. Bukolische Utopie oder Allegorie individuellen Glücks? In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 37 (1986), 7–32.

**von Hesberg 2008** von Hesberg, Henner: Die Wiedergabe einer Hirtenidylle auf einer römischen Pilgerflasche aus Echternach. In: *Empreintes* 1 (2008), 47–53.

**Himmelmann 1973** Himmelmann, Nikolaus: Ein antikes Vorbild für Guercinos ‚Et in Arcadia ego‘? In: *Pantheon* 31 (1973), 229–236.

**Himmelmann 1980** Himmelmann, Nikolaus: Über Hirten-Genre in der antiken Kunst. (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften 65) Opladen 1980.

**Kirstein 2007** Kirstein, Robert: Junge Hirten und alte Fischer: Die Gedichte 27, 20 und 21 des Corpus Theocriteum. Texte und Kommentare, Bd. 29. Berlin 2007.

**Klauser 1960** Klauser, Theodor: Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst. In: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 3 (1960), 113–124.

**Kranz 1984** Kranz, Peter: Jahreszeiten-Sarkophag. Die antiken Sarkophagreliefs V 4. Berlin 1984.

**Kunze 1999** Kunze, Christian: Verkannte Götterfreunde. Zu Deutung und Funktion hellenistischer Genreskulpturen. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 106 (1999), 43–82.

**Laubscher 1982** Laubscher, Hans Peter: Fischer und Landleute: Studien zur hellenistischen Genreplastik. Mainz 1982.

**Lehmann-Hartleben 1926** Lehmann-Hartleben, Karl: Die Trajanssäule: ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike. Berlin 1926.

**Leskov/Rolle 1973** Leskov, Aleksandr Mikhaïlovich / Rolle, Renate: Neue Funde skythischer Schätze. In: *Antike Welt* 4,1 (1973), 35–52.

**Mattingly 1976** Mattingly, Harold: *Coins of the Roman Empire in the British Museum 2. Vespasian to Domitian*, 2. Aufl. London 1976.

**Metzler/Zimmer/Bakker 1983** Metzler, Jeannot / Zimmer, Johny / Bakker, Lothar: *Ausgrabungen in Echternach*. Luxemburg 1981.

**Pagenstecher 1919** Pagenstecher, Rudolf: Über das landschaftliche Relief bei den Griechen. *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse* 1. Heidelberg 1919.

**Quilici 1989** Quilici, Lorenzo: L'impianto urbanistico della città bassa di Palestrina. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 87 (1980), 171–214.

**Reinsberg 1980** Reinsberg, Carola: Studien zur hellenistischen Toreutik: die antiken Gipsabgüsse aus Memphis. *Hildesheimer ägyptologische Beiträge* 9. Hildesheim 1980.

- Rizzo 1936** Rizzo, Giulio Emanuele: Le pitture della ‚Casa di Livia‘ (Palatino). Monumenti della pittura antica scoperti in Italia. Sezione 3. La pittura ellenistico-romana 2,3. Rom 1936.
- Rostovtzeff 1923/24** Rostovtzeff, Michail Ivanovič: Augustus: In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 38/39 (1923/1924), 281–299.
- Schneider 1983** Schneider, Lambert: Die Domäne als Weltbild: Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache. Wiesbaden 1983.
- Schumacher 1977** Schumacher, Walter Nikolaus: Hirt und ‚Guter Hirt‘: Studien zum Hirtenbild in der römischen Kunst vom 2. bis zum Anfang des 4. Jhs. unter besonderer Berücksichtigung der Mosaiken in der Südhalle von Aquileja. Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, Suppl. 34. Rom 1977.
- Sichtermann 1969** Sichtermann, Hellmut: Ερωσ γλυκυπικρος. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 76 (1969), 266–306.
- Simon 1967** Simon, Erika: Ara Pacis Augustae. Monumenta artis antiquae 1). Tübingen 1967.
- Sporn 2005** Sporn, Katja (Hrsg.): Europas Spiegel. Die Antikensammlung im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen. Wiesbaden 2005.
- Strocka 1965** Strocka, Volker Michael: Die Brunnenreliefs Grimani. In: Antike Plastik 4 (1965) 87–102.
- Stupperich 1990** Stupperich, Reinhard: Zu den Stylopinakia am Tempel der Apollonis in Kyzikos. In: Elmar Schwertheim (Hrsg.), Mysische Studien. Asia Minor Studien 1. Bonn 1990, 101–109.
- Winter 1903** Winter, Franz: Die Typen der figürlichen Terrakotten. Die antiken Terrakotten Bd. 3, Teil 1,2. Berlin 1903.
- Zanker 1987** Zanker, Paul: Augustus und die Macht der Bilder. München 1987.
- Zwierlein-Diehl 1991** Zwierlein-Diehl, Erika (Hrsg.): Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien 3, Teil 2. Die Gemmen der späteren römischen Kaiserzeit. München 1991.
- Zwierlein-Diehl 1998** Zwierlein-Diehl, Erika: Die Gemmen und Kameen des Dreikönigenschreines. Studien zum Kölner Dom 5. Köln 1998.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1. 8** Foto CoDArchLab (Arbeitsstelle für Digitale Archäologie) Universität zu Köln: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/4793513 + 136188>
- 2** Nach: 2000 Jahre Varusschlacht: Imperium, hg. vom LWL-Römermuseum in Haltern am See. Ausstellungskatalog. Stuttgart 2009, 333 m. Abb. Nr. 6, 12

**3. 4. 6. 7. 9. 10** Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom:  
D-DAI-ROM-89.22; D-DAI-ROM-89.466; D-DAI-ROM-96VAT.2755B;  
D-DAI-ROM-96VAT.2757A; D-DAI-ROM-29.611; D-DAI-ROM-30.208  
**5** Museumsfoto – © Kunsthistorisches Museum Wien



---

BEAT BRENK

## KLEIDER MACHEN LEUTE

### Zur Bekleidung der christlichen Heroen

Jede Art von Kleidung sendet einen Anspruch aus, sei es nur im Hinblick auf die Zugehörigkeit des Trägers zu irgendeinem beruflichen oder sozialen Stand. Ob der Anspruch wahr ist oder fiktiv, ist nebensächlich, denn Kleidung demonstriert mehr volens als nolens eine Gleichstellung mit einer sozialen Schicht und zuweilen legitimiert sie diese. Kleidung ist stets Ausdruck einer gesellschaftlichen Verabredung und Akzeptanz, denn da sich alle Menschen irgendwie ‚bekleiden‘, und sei es nur minimal, treten Mechanismen der Verhaltenspsychologie auf den Plan, d. h. vor allem Übereinstimmungen gleich Gesinnter, aber auch angemäße Vorrechte der Wegbereiter. Kleider haben außerdem Teil am menschlichen Körper und vermögen dessen Genetik hervorzuheben, zu verändern und/oder zu verhüllen. In diesem Sinne ist Kleidung auch ein Medium der Selbstdarstellung, der Täuschung, der Irreführung, der Verständigung, insgesamt der Kommunikation bzw. der Verweigerung von Kommunikation und der gegenseitigen Abstoßung. Die meisten Kleider werden für verschiedene Anlässe und Zwecke gewählt, teils aus Gründen der Zweckmäßigkeit, teils aber auch mit der Absicht, dass Scharnier der Kommunikation zu ölen. Es geht um Anpassung. Kriminaltechnisch gehört die Kleidung zum Signalelement eines Täters und dient der erkennungsdienstlichen Ermittlung. Für fehlende Bekleidung hat das Gesetz einen Paragraphen vorgesehen. Falsche Kleidung kann Konventionen verletzen, denn Kleidung ist bekanntlich ortssensibel. Mein Kollege an der Sapienza ist ein notorischer Jeans- und Pulloverträger mit Schmuddelkragen, auch an Fakultätssitzungen, aber zu einer Beerdigung kommt er mit weißem Hemd, Seidenkravatte und dunkelblauem Anzug, weil er an einem solchen Anlass den Anstand nicht verletzen will, was er nicht sagt, aber rigoros befolgt.

Was ich hier kurz skizziere, ist gänzlich aus dem Blickwinkel der Gegenwart entworfen, und, ob all das in der spätrömischen Epoche, die uns interessiert, eine Rolle spielte, kann nicht ohne weiteres nachgewiesen werden. Kein Zweifel kann jedoch daran bestehen, dass in der frühchristlichen Kunst eine latente Spannung zwischen dem beruflich-sozialen Anspruch einer Kleidung und der gelebten Realität sichtbar wird. Meine Überlegungen sind auf diese Thematik fokussiert.

Da ein großer Teil christlicher Bilder mit Personen und Szenen weit zurückliegender Vergangenheit beschäftigt ist – mit dem Alten und dem Neuen Testament nämlich – hätten die Concepteure historisierende Gewänder wählen können, wie wir sie z. B. in den Illustrationen zum Alten Testament in der Synagoge von Dura Europos antreffen (Taf. 5a).<sup>1</sup> Historisierende Kleidung ist jedoch innerhalb der frühchristlichen Bildgeschichte nicht bekannt. Die zweite Möglichkeit bestand darin, die Heroen der christlichen Heilsgeschichte mit den gängigen römischen Alltagskleidern auszustaffieren. Von den beiden verbreitetsten Formen römischer Körper-Präsentation – der heroischen Nacktheit und der standesgemäßen Kleidung – rezipierten die christlichen Concepteure nur die standesgemäße, total verhüllende Kleidung. Die heroische Nacktheit wurde – außer im Falle von Adam, Eva, Jonas und Daniel – als undezent abqualifiziert; schließlich ging es darum, jede mögliche Annäherung an die heidnische Heroen-Ikonographie zu vermeiden.

Die frühesten Darstellungen aus dem Alten und dem Neuen Testament wollen mit dem Wortlaut des Bibeltextes wenig zu tun haben. Die Bilder waren eine Art Hieroglyphen, ‚redeten‘ wie ein Rebus. So erscheint Noah nicht in einem Schiff im Kreise seiner Familie, nie umgeben ihn Tiere. Einsam steht er, um Hilfe flehend, in einer Art Truhe. Daniel präsentiert sich nackt zwischen zwei Löwen, die ihn wie abgerichtete Hunde bewachen, aber eine Grube ist nie abgebildet. Jonas<sup>2</sup> wird merkwürdigerweise nackt ins Meer geworfen und zuweilen unmittelbar in den Rachen des Meerungeheuers geschoben. Gegen alle narrative Wahrscheinlichkeit ruht er nackt unter der Kürbislaube. Die Heilung des Gichtbrüchigen ist durch die Darstellung des Erfolges geschildert, indem er sein Bett davonträgt. Die drei Könige schreiten mit Geschenken daher, aber sie fallen nicht anbetend hin. Bei der Verkündigung sitzt die Jungfrau auf

---

<sup>1</sup> Kraeling 1956.

<sup>2</sup> Stommel 1958.



einem hohen Sessel. Der Concepteur dieser Bilder wollte nicht die Bibel illustrieren, sondern die von ihm gewählten Bilder hatten eine besondere Mission, über deren Inhalt die Forschung nicht Müde wird zu debattieren. Es handelte sich um eine Art Geheimsprache, die nur derjenige verstehen konnte, der nicht nur die Bibel, sondern auch die theologischen und legendären Deutungen rund um die Bibeltex-te kannte.<sup>3</sup> Die frühesten christlichen Bilder sind für Wissende gedacht.

## I TUNICA UND PALLIUM

Zeitgleich mit dem Auftauchen der frühesten Monumente mit christlicher Thematik fiel der Entscheid, Christus, die Apostel und die Gestalten des Alten Testaments mit dem Pallium oder mit Tunica und Pallium zu bekleiden. Dieser Entscheid fiel nicht unerwartet, denn man konnte Christus oder Moses ganz unmöglich mit der römischen Alltagstracht, der knielangen und kurzärmlichen Tunica, bekleiden. Das verbot ihre *dignitas* bzw. ihre δόξα oder τιμή.<sup>4</sup> Schon in den Wandmalereien der Synagoge von Dura Europos (Taf. 5b) sind Abraham und Moses mit der *tunica talaris* und dem *Pallium* dargestellt worden, d. h. bereits die Juden betrachteten ihre Propheten als Philosophen bzw. Lehrer, und sie ‚kleideten‘ diese wie antike Philosophen (Taf. 7). Einen Einfluss der jüdischen auf die christliche Kunst zu postulieren, ist unnötig, weil ein solcher Nachweis bisher nie gelungen ist. Beide Religionen hätten eigentlich das Bilderverbot befolgen sollen. Wenn sie trotz allem ihre Heroen darstellten, dann stützten sie sich auf römische Wertvorstellungen. Man könnte einwenden, dass zur Verbildlichung der δόξα die Toga noch geeigneter gewesen wäre, allein, die Toga insinuiert eine römisch-staatliche *dignitas*, welche die alttestamentlichen Propheten sowie Jesus und die Apostel eben gerade nicht in Anspruch nehmen wollten.

Als verbreitetste Form der Tunica galt die knielange Version, die als Arbeits- oder Alltagsgewand diente. Landleute trugen sie im Sommer ärmellos und nur über eine Schulter, so dass die andere Hälfte des Oberkörpers nackt blieb. Im Winter trug man sie mit Ärmeln, bei besonderen Gelegenheiten mit einem Gürtel. Die Reliefs des Konstantinsbogens bieten eine repräsentative Auswahl von Formen der Tunica

<sup>3</sup> Deichmann 167–204; Engemann 1997.

<sup>4</sup> Pöschl 1989.

vom 2. – 4. Jh. n. Chr.<sup>5</sup> Die *tunica* bis zu den Füßen hängen zu lassen, galt, wie Horaz<sup>6</sup> und Augustin<sup>7</sup> bezeugen, bei den alten Römern als anstößig.

Der Horaz-Exeget Pomponius Porphyrio sagte: *tunicis demissis ambulare eorum est, qui se molles ac delicatos velint haberi*. Die hier angesprochene Verzärtelung war unter Augustin, d. h. im frühen 5. Jh. bereits so verbreitet, dass es als Schande galt, keine *tunica talaris* zu besitzen: *nunc autem honesto loco natis, cum tunicati sunt, non eas habere flagitium est*, sagt Augustin. Dass die *tunica talaris* ab dem 4. Jh. eine allgemeine Mode wurde, illustrieren die Bodenmosaikien der Theseus-Villa in Paphos auf Zypern (Taf. 6),<sup>8</sup> wo sämtliche Götter, Nymphen und Personifikationen in langen Tuniken auftreten.<sup>9</sup> Möglicherweise erschien die allmählich sich ausbreitende Vorliebe für die *tunica talaris* den Christen besonders willkommen, aber, ob sie diese auch vermehrt getragen haben als die Heiden, lässt sich nicht zweifelsfrei belegen.

Das Pallium hingegen ist von einem der großen Kirchengelehrten Nordafrikas, Tertullian, in dem Pamphlet *de pallio* als Kleidung der Christen geradezu empfohlen worden. Tertullian lässt am Ende seiner merkwürdigen Schrift das Pallium selbst reden: „In mich kleidet sich der erste Elementarlehrer, der erste Sprachlehrer, der erste Rechenlehrer, der Grammatiker, der Rhetor und der Sophist, aber auch der Arzt, der Chordirigent, der Sterndeuter, der den Vogelflug beobachtet, alles was wissenschaftlichen Bestrebungen obliegt, kleidet sich in meine vier Zipfel.“ – *omnis liberalitas studiorum quatuor meis angulis tegitur* (6.2.2). Mit *omnis liberalitas studiorum* sind das *trivium* und das *quadrivium* gemeint, und die vier Ecken des Palliums decken alle diese Studienfelder ab. Das Pallium beansprucht die allgemein verbindliche Kleidung all jener zu sein, die sich mit den Wissenschaften und der Lehre beschäftigen.<sup>10</sup> Tertullian beendet seine Schrift mit dem Ausruf: „Freue dich, Pallium, und frohlocke; eine

<sup>5</sup> L'Orange / von Gerkan 1939.

<sup>6</sup> Hor. *sat. I.* 20. 25.

<sup>7</sup> Aug. *doctr. christ.* 3.12 20. PL.34.74.

<sup>8</sup> Daszewski 1985; Hannestad 2007, 286. In der Villa wurden zehn Statuen gefunden.

<sup>9</sup> Ärmeltuniken aus Leinen wurden übrigens aus Nordafrika und Ägypten unter Aurelian eingeführt: Volpiscus, *Aurelian* 48.12: *sciendum [...] donasse etiam populo Romano tunicas albas manicatas ex diversis provinciis et lineas Afras atque Aegyptiacas puras [...]*.

<sup>10</sup> Tert. *De pallio*, in der Übers. von Vincent Hunink (2005), 262: „The *pallium* celebrates its own positive worth as a symbol of philosophy, good morals in general, and the combined liberal arts.“

bessere Philosophie (*melior philosophia*) hat dich in ihren Dienst genommen, seitdem du angefangen hast, den Christen zu kleiden.<sup>11</sup> Dieser Satz erklärt mit aller wünschenswerten Deutlichkeit die Rolle und Bedeutung des Palliums für die Christen. Die christliche Lehre wird als Philosophie bezeichnet, und die Vertreter dieser *melior philosophia* sollen sich dementsprechend wie die Philosophen mit dem Pallium bekleiden.<sup>12</sup> Ob die Christen diesen Ratschlag befolgten, und wie häufig, ist schwer zu sagen. Einzelfälle sind jedoch überliefert. Als Justinus den Juden Tryphon beim Spazieren antraf, rief ihm jener zu: „Sei gegrüßt, Philosoph“ (Φιλόσοφε, χαίρει).<sup>13</sup> Der Jude Tryphon erkannte Justinus offenbar an seiner Tracht, dem Philosophenpallium nämlich.<sup>14</sup> In seiner Schrift über die palästinensischen Märtyrer berichtet Euseb, dass Porphyrius im Philosophenpallium zu seinem Martyrium antrat; er trug dieses wie eine Exomis.<sup>15</sup> In der künstlerischen Darstellung jedenfalls scheint sich die Empfehlung Tertullians bald durchgesetzt zu haben. Man kann zwar anhand der frühesten christlichen Katakombenmalereien und Sarkophage erkennen, dass sich die ersten Concepteure christlicher Ikonographie nicht so ganz im klaren darüber waren, wie sie Christus und die alttestamentlichen Propheten einkleiden und physisch darstellen sollten. Das wichtigste Dokument in dieser Hinsicht sind die sog. polychromen Fragmente im Thermenmuseum (Palazzo Massimo) in Rom aus dem ausgehenden 3. Jh. n. Chr. (Abb. 1). In den verschiedenen Heilungsszenen ist Christus nicht nur anders gekleidet, auch trägt er jedesmal eine andere Frisur, als hätte der Verantwortliche des Bildentwurfs damit sagen wollen, dass man über das Äußere Christi nichts weiß, und dass die Frage seines Aussehens offen gelassen werden muss. Christus ist zwar immer bärtig, aber sein Haarschnitt variiert, ebenso die Kleidung. Er trägt meistens eine lange Tunica und zwei Mal nur das Pallium. Erich Dinkler glaubte daher, dass die Bergpredigt das einzige Christusbild verkörpere, wogegen alle anderen Darstellungen Apostel-Heilungen seien.<sup>16</sup> Die Interpretation

---

**11** Tert. *De pallio* 6.2.2: „gaude, pallium, et exsulta, melior iam te philosophia dignata est, ex quo Christianum vestire coepisti.“

**12** Wilpert 1898, 9.

**13** Justinus, *Dialog mit dem Juden Tryphon* c.1 (PG.6.473).

**14** Ebd.

**15** Eus. *de mart.palaest.* 11.19. PG.20.1508 A.

**16** Dinkler 1980, 27; gegen die Deutung von Dinkler spricht, dass Apostelheilungen nie, Heilungen und Wunder Christi aber ausschließlich ausgewählt worden sind.

der Mittelszene als Christus-Asklepius bei der Bergpredigt wird gestützt durch die flankierenden Heilungsszenen. Jesus ist gleichsam als Arzt dargestellt, einzig mit dem Pallium bekleidet, das den Oberkörper zur Hälfte unbedeckt lässt.<sup>17</sup>

Dass das Wort Christi in den frühesten christlichen Szenen eine große Rolle spielte, zeigt die Szene mit der Samariterin am Jakobsbrunnen nach Johannes 4.1–15 in der Sakramentskapelle Nr. 3 in der Calixtus-Katakombe.<sup>18</sup> Die Samariterin versenkt ihren Wassereimer in den Sodbrunnen, aus welchem ihr das Wasser entgegensprudelt. Gemeint ist das Wasser, von dem Jesus sagt „das Wasser, das ich ihm geben werde, wird in ihm zu einer Quelle von Wasser werden, das sprudelt, um ewiges Leben zu spenden“



1 Sog. polychrome Fragmente; Rom, Museo Nazionale Romano – Museo delle Terme

<sup>17</sup> Es ist hier nicht der Ort, die Interpretation der einzelnen Szenen und Monumente ausdiskutieren. Ich muss mich mit knappen Angaben begnügen.

<sup>18</sup> Wilpert 1897.

(Joh. 4.14). Jesus sitzt in der Nähe des Brunnens und breitet nach Art eines Philosophen eine Rolle zum Vorlesen oder Lesen aus. Der schräge Streifen und die Länge seiner Kleidung sprechen für ein Philosophenpallium. Das sog. Philosophenmosaik im Neapeler Nationalmuseum aus Pompeji zeigt uns nochmals, wie dieses Pallium üblicherweise aussieht (Taf. 7).<sup>19</sup>

Das Pallium war in dieser frühen Zeit der ‚tastenden‘ Bildfindungen keineswegs für Christus reserviert, auch Johannes der Täufer trägt es bei der Taufe Christi auf dem Jonassarkophag in S. Maria Antiqua. Dass es sich nicht um irgendeine Taufe eines Katechumenen handelt, beweist die herabschwebende Taube des heiligen Geistes. Der Täufer ist mit seinem ungeordneten Haar wie ein kynischer Philosoph charakterisiert.

Dieses Philosophenpallium, das den nackten Körper nur teilweise verdeckt, ist in den künstlerischen Darstellungen jedoch sehr bald aufgegeben und durch die Talartunica und das Pallium ersetzt worden, denn es scheint Anstoß erregt zu haben. Es ist anzunehmen, dass es zu peinlichen Verwechslungen zwischen christlichen und nicht-christlichen Lehrern kam, wiewohl kein Autor darüber etwas verlauten lässt. Der Entscheid, Christus und die Apostel mit der *Tunica talaris* und dem Pallium zu bekleiden, war vorgezeichnet durch die zahlreichen Darstellungen heidnischer Philosophen mit langer Tunica und Pallium auf Sarkophagen und Statuen, welche vermutlich mehr Prestige und *dignitas* für sich beanspruchen konnten als das auf der nackten Haut liegende Pallium. Das sog. Plotinrelief in den vatikanischen Museen ist dafür das beste Beispiel.<sup>20</sup> Auch die Patriarchen des Alten Testaments waren bekleidet mit Tunica und Pallium, wie ein Fresko in der Priscilla-Katakomben mit der Opferung Isaaks zeigt.<sup>21</sup> Dieser Prozess scheint sich nur in der bildenden Kunst abgespielt zu haben und weniger im täglichen Leben, wiewohl Ausnahmen bekannt sind.<sup>22</sup>

Seit dem frühen 4. Jh. waren Tunica und Pallium als Kleidung Christi zu festen Bestandteilen der Ikonographie geworden. Den Künstlern stand

<sup>19</sup> Inv. 124545; aus der Villa des T. Siminius Stephanus in Pompeji.

<sup>20</sup> Rom, Mus. Vaticani Inv. 9504: Grabar 1967, Abb. 50.

<sup>21</sup> Wilpert 1903, Taf. 78.

<sup>22</sup> In der Vita des Fulgentius von Ruspe berichtet der Biograph Ferrandus, dass Fulgentius (gest. 532), auch nachdem er Bischof geworden war, seine Mönchskleider beibehielt: „Unter der Kukulle trug er ein schwärzliches oder weisses Pallium. Wenn die Witterung es erlaubte, war er im Kloster bloß mit dem Pallium bekleidet“ (PL.65.136 *Subtus casulam nigello vel lactinio pallio circumdatus incessit. Quando temperies aeris invitabit, solo pallio intra monasterium coopertus.*)

jetzt eine würdige Präsentationsform zur Verfügung, die nicht mehr weiter hinterfragt werden musste. Sie eignete sich auch zur Charakterisierung der Apostel, Engel und Propheten, und später der Heiligen. Talartunica und Pallium manifestierten sich ab dem 4./5. Jh. bis ins hohe Mittelalter als kanonische Kleidung der christlichen Heroen. Vom 7./8. Jh. an verstand man nicht mehr so recht, was das Pallium eigentlich war, und die Künstler fingen an, diese ursprünglich weißen Gewänder nach eigenem Gutdünken zu färben. Talartunica und Pallium haben als einziges Gewand die Philosophen-Mode der Antike um viele Jahrhunderte überdauert.



2 Sarkophagdeckel; New York, The Metropolitan Museum of Art  
Inv. 24.240

Kaum war diese Vokabel akzeptiert, wurde sie zum Versatzelement umfunktioniert und konnte zusätzliche Bedeutungen generieren. Auf einem Sarkophagdeckel aus der Zeit um 300 n. Chr., der sich heute im Metropolitan Museum in New York befindet (Abb. 2), trägt Christus erstmals in seiner Funktion als Hirte Tunica und Pallium, was prima vista unpassend erscheint, denn ein Hirte trägt üblicherweise die *tunica exomis*. Dargestellt ist die Parabel von der Trennung der Schafe von den Ziegenböcken nach Matthäus 25. Dass Jesus als Verkünder der *vera philosophia* Philosophentracht tragen und gleichzeitig als Hirte auftreten konnte, schockierte niemanden mehr.<sup>23</sup> Er empfängt die Schafe mit freundlichem Gestus, und weist die Ziegenböcke schroff zurück. Circa 120 Jahre später ist in dem sog. Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna Christus als Hirte abermals mit Tunica und Pallium dargestellt, allein, jetzt sind noch weitere Attribute hinzugekommen: kaiserliche nämlich. Die Tunica Christi ist goldfarben und sein Pallium purpurfarben; ein Hirte, verkleidet als Philosoph, bedient sich der kaiserlichen Farben: Beides wirkt prima vista unpassend, aber die Betrachter haben sich inzwischen auch daran gewöhnen müssen,

<sup>23</sup> Brenk 1966, 36–39 Abb. 1. Ich verschweige dem Leser nicht, dass meine Kollegen am Metropolitan Museum kürzlich beschlossen haben, diesen Sarkophag als Fälschung zu bezeichnen. Ich halte ihn für ein Original.

dass Christus mit kaiserlich-königlichen Vokabeln geradezu überhäuft wurde. Der Schafhirte, der eine mit kaiserlichen Farben eingefärbte Philosophentracht zur Schau trägt, schockierte niemanden mehr.

## II TOGA

Die Toga oder *trabea triumphalis*<sup>24</sup> ist die offizielle Kleidung für Kaiser, Konsuln und andere hochrangige Staatsbeamte; sie erscheint daher eher selten in einem christlichen Kontext. In der Szene der Hochzeit Moses mit Sephora in S. Maria Maggiore in Rom wird Moses jedoch mit der Toga ausgezeichnet (Taf. 8a). Moses war bekanntlich weder ein Kaiser noch ein Konsul, sondern der Führer des jüdischen Volkes. Für die Christen bedeutete dieses Volk die *plebs Dei*, wie sie am Triumphbogen expressis verbis geheißt wird. Ernst Kitzinger interpretierte diesen Befund wie folgt: „There is, then, in this entire decoration an emphatic, demonstrative and surely deliberate appropriation or assimilation of the pagan past [...] The forces which motivated this appropriation cannot be in doubt [...] the bishop of Rome, the only effective authority left in the city, asserted his claim as the true and rightful heir of the Caesars.“<sup>25</sup> So einleuchtend diese Erklärung prima vista klingt, so muss doch gefragt werden, ob die römische Vergangenheit für den christlichen Bischof Roms nach dem Jahre 410 n. Chr. noch von so großer Wichtigkeit sein konnte. Ich denke, dass der Concepteur dieses Mosaiks pragmatisch vorging: Für die Eheschließung wählte er die Formel der römischen *dextrarum iunctio*, ohne Moses zu einem Römer umtaufen zu wollen.<sup>26</sup> Zur *dextrarum iunctio* gehörte die Toga, und diese verlieh Moses einen hohen sozialen Rang. Es würde schlicht keinen Sinn ergeben, Moses in den Stand eines römischen Staatsbeamten zu erheben. Moses war ein Prophet und führte als ein Mann Gottes das Volk Israel, die *plebs Dei* an. Man muss nur einen Blick auf die Szene auf dem unteren Bildstreifen werfen, wo die Berufung des Moses dargestellt ist. Da aus dem Himmel die Hand Gottes erscheint, wird klar, dass es hier um Heilsgeschichte geht. Auch in der vorausgehenden Szene, in welcher der kleine Knabe Moses der Tochter des Pharaos vorgestellt wird, trägt der Knabe zwar eine Chlamys, aber die Hand

<sup>24</sup> Delbrueck 1929, 43–58; ders. 1932; Kollwitz 1941, 50; Goette 1989; Bauer 2003, 493–513; Gabelmann/Weber 1977, 322–374.

<sup>25</sup> Kitzinger 1977, 72 f.; ders. 1975, 130.

<sup>26</sup> Brenk 1975, 80–82.

Gottes im Himmel zeigt an, dass dieses Ereignis als ein Kapitel christlicher Heilsgeschichte angesehen werden sollte. Die römischen Kleidungsstücke wollen höchstens eine höfische Atmosphäre evozieren, aber keineswegs an römische Geschichte erinnern, denn biblische Geschichte ist in den Augen der Christen in erster Linie Heilsgeschichte und nicht römische Geschichte. Dies hinderte die Entwerfer alttestamentlicher Zyklen jedoch nicht daran, die christliche Heilsgeschichte mit Vokabeln (d. h. Versatzelementen) der römischen Kriegsberichterstattung, wie sie auf den Säulen Traians und Marc Aurels ausgebreitet wird, auszustaffieren. Versatzelemente dürfen nicht aber ‚über-interpretiert‘ werden! Sie evozieren lediglich Assoziationen.

Die Tatsache, dass klein Moses mit den ägyptischen Weisen disputiert, steht zwar so nicht in der Bibel, wird aber von Josephus in der *Vita Moysis* berichtet.<sup>27</sup> Diese Szene ist nur aus dem Grund aus dem jüdischen Legendengut ausgewählt worden, weil sie an den Disput Jesu mit den Schriftgelehrten erinnert, denn Moses ist nicht nur der Führer des jüdischen Volkes sondern auch (und für die Christen vor allem) ein Vorläufer Christi. Ich wundere mich immer wieder darüber, dass selbst gute Christen die Rolle der christlichen Heilsgeschichte völlig verkennen. Aus der Sicht der frühchristlichen Kirchenväter ist das Alte Testament ein Buch von Christus, d. h. die Propheten und Gottesmänner des Alten Testaments sind allesamt als Vorläufer Christi zu sehen. Das Alte Testament ist niemals um seiner selbst willen dargestellt worden, sondern es soll gelesen und verstanden werden als christliche Heilsgeschichte, als Hinweis auf Zukünftiges. Gewisse Autoren wie z. B. Ambrosius haben das Alte Testament als Geschichte der christlichen Kirche umgedeutet, *ecclesia ab Adam* war das Motto des Ambrosius. Die Idee der christlichen Autoren war es, das Alte Testament zu christianisieren, nicht zu romanisieren. Abraham, Isaak, Jakob, Joseph, Moses and Josua waren für sie Propheten und Vorläufer Jesu Christi.

### III CHLAMYS

Ich habe soeben die Chlamys<sup>28</sup> im Moseszyklus von S. Maria Maggiore erwähnt. Sie begegnet auch im Zyklus des Neuen Testaments am Triumphbogen. Einem apokryphen Bericht zufolge empfängt der Gouverneur von Sotinen in Ägypten die heilige Familie wie eine kaiserliche Gesandtschaft

<sup>27</sup> Ebd., 77–80.

<sup>28</sup> Alföldi 1935, 34 Abb. 2; Delbrueck 1929, 38 f.; Steigerwald 1990, 209–239; Galavaris 1958, 99–117.



(Taf. 8b). Seine Chlamys zeichnet seinen hohen sozialen Rang als Gouverneur der Stadt Sotinen aus. Falls er je existiert haben sollte (was historisch alles andere als sicher ist), dann dürfte er in der Tat bei einem Staatsanlass wie einem Gesandtenempfang die Chlamys getragen haben. So ergibt sich, dass Jesus von einem hohen kaiserlichen Staatsbeamten wie ein König oder ein Kaiser empfangen wird, allein, Maria und Joseph waren soeben mit Jesus von Bethlehem nach Ägypten geflohen; Jesus war noch ein Baby. Daher trägt er weder die Chlamys noch die Toga, sondern Tunica und Pallium, die Kleidung eines Lehrers und Philosophen, womit seine künftige Rolle als Mann Gottes angedeutet wird.

Der Umgang des Concepteurs der Mosaiken von S. Maria Maggiore mit Gewändern ist in jeder Hinsicht einzigartig, ohne jede Präzedenz und ohne jede Nachfolge. Die Aussagen sind in hohem Maße differenziert und durchdacht, aber sie springen nicht in die Augen. Christliche Heilsgeschichte wird brilliant unter Zuhilfenahme von Vokabeln der römischen Kriegsberichterstattung erzählt. Zum ersten Mal wagte es ein Concepteur, christliche Heilsgeschichte mit Versatzelementen der römisch-imperialen Ikonographie anzureichern; diese dienten dazu, die Heilsgeschichte der kaiserlichen Triumphalikonographie formal (aber nicht inhaltlich!) anzunähern. Der Vergleich mit römischem sollte vielleicht das Verständnis oberflächlich fördern, und dennoch: die Geheimnisse der christlichen Heilsgeschichte erschließen sich nur dem wissenden Christen.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

- Alföldi 1935** Alföldi, Andreas: Insignien und Tracht der römischen Kaiser. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 50 (1935), 1–158.
- Bauer 2003** Bauer, Franz Alto: Statuen hoher Würdenträger im Stadtbild Konstantinopels. Byzantinische Zeitschrift 96 (2003), 493–513.
- Brenk 1966** Brenk, Beat: Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. Wiener byzantinistische Studien Bd. 3. Wien 1966.
- Brenk 1975** Brenk, Beat: Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom. Wiesbaden 1975.
- Daszewski 1985** Daszewski, Wiktor Andrzej: Dionysos der Erlöser. Griechische Mythen im spätantiken Cypern. Mainz 1985.
- Deichmann 1983** Deichmann, Friedrich Wilhelm: Einführung in die christliche Archäologie. Darmstadt 1983.

- Delbrueck 1929** Delbrueck, Richard: Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. Berlin 1929.
- Delbrueck 1932** Delbrueck, Richard: Der spätantike Kaiserornat. In: Die Antike 8 (1932), 1–21.
- Dinkler 1980** Dinkler, Erich: Christus und Asklepius. Zum Christustypus der polychromen Platten im Museo Nazionale Romano. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse. Heidelberg 1980.
- Engemann 1997** Engemann, Josef: Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke. Darmstadt 1997.
- Gabelmann/Weber 1977** Gabelman, Hanns / Weber, Thomas Maria: Die rit-terliche Trabea. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 92 (1977), 322–374.
- Galavaris 1958** Galavaris, George P.: The Symbolism of the Imperial Cos-tume as Displayed on Byzantine Coins. In: Museum Notes. The American Numismatic Society 8 (1958), 99–117.
- Goette 1989** Goette, Hans Rupprecht: Studien zu römischen Togadarstel-lungen. Mainz 1989.
- Hannestad 2007** Hannestad, Niels: Late Antique Mythological Sculpture – In Search of a Chronology. In: Franz Alto Bauer und Christian Witschel (Hrsg.), Statuen in der Spätantike. Wiesbaden 2007, 273–305.
- Grabar 1967** Grabar, André: Die Kunst des frühen Christentums. München 1967.
- Kitzinger 1977** Kitzinger, Ernst: Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd–7th century. London 1977.
- Kitzinger 1975** Kitzinger, Ernst: The Role of Miniature Painting in Mural Decoration. In: Kurt Weitzmann *et al.* (Hrsg.), The Place of Book Illumi-nation in Byzantine Art. Princeton 1975, 99–142.
- Kollwitz 1941** Kollwitz, Johannes: Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. Berlin 1941.
- Kraeling 1956** Kraeling, Carl H.: The Synagogue. New Haven 1956.
- L'Orange/von Gerkan 1939** L'Orange, Hans Peter / von Gerkan, Arnim: Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens. Berlin 1939.
- Pöschl 1989** Pöschl, Viktor: Der Begriff der Würde im antiken Rom und später. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse 3. Heidelberg 1989.
- Steigerwald 1990** Steigerwald, Gerhard: Das kaiserliche Purpurprivileg in spätrömischer und frühbyzantinischer Zeit. In: Jahrbuch für Antike und Christentum 33 (1990), 209–239.
- Stommel 1958** Stommel, Eduard: Zum Problem der frühchristlichen Jonas-darstellungen. In: Jahrbuch für Antike und Christentum 1 (1958), 112–115.
- Wilpert 1897** Wilpert, Josef: Die Malereien der Sacramentskapellen in der Katakombe des hl. Callistus. Freiburg 1897.

**Wilpert 1898** Wilpert, Josef: Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten. Vornehmlich nach den Katakomben-Malereien dargestellt. Köln 1898.

**Wilpert 1903** Wilpert, Josef: Die Malereien der Katakomben Roms. Freiburg 1903.

---

#### ABBILDUNGSNACHWEISE

**1** Nach: Daszewski 1985, Abb. 18

**2** Nach: Brenk 1966, Abb. 1

#### TAFELN

**5-8** Fotos Verf.



---

STEFAN RIEGER

## PERSISTENZ

### Eine Kulturtheorie der Form

*„Es wäre nun theoretisch denkbar, die verschiedenen Vpn. [Versuchspersonen] nach bestimmten einheitlichen Typen zu ordnen, je nach der typischen Art, in welcher sie den Ausformungsprozeß vollziehen. Es zeigt sich aber, daß ein und dieselbe Vp. [Versuchsperson] je nach den Aufgaben die Umformung verschieden vornimmt: eine Typologie ist also nur in Hinsicht auf den Typus dieser Formung selbst, aber nicht in Hinsicht auf ‚Menschentypen‘ möglich.“<sup>1</sup>*

#### I SCHAUPLÄTZE DER PERSISTENZ

Da die archäologische Expertise schlicht fehlt, kann diese Respondenz aus Sicht der Medienwissenschaft nur versuchen, an dieser Stelle etwas sehr allgemein Gehaltenes beizutragen. Ausgangspunkt dafür ist allerdings ein Fragekomplex, der das Zentrum von Kulturtheorie überhaupt betrifft: Wie stellt man sich dort vor, dass es so etwas wie Persistenzen und Varianzen von kulturell wahrnehmbaren Gegenständen überhaupt geben kann, setzt diese Möglichkeit doch einen wie auch immer gearteten Überlieferungszusammenhang, einen wie auch immer gearteten Übertragungsraum für all das voraus, was Kultur definiert? Das betrifft die Verfolgung von Motiven in der Literaturwissenschaft ebenso wie das Ausmachen von Handlungsmotivationen in der Geschichtswissenschaft, es betrifft das Überleben von Formen in der bildenden Kunst ebenso wie die Möglichkeiten einer historischen Semantik. Wie also kann man an individuellen, aber auch

---

<sup>1</sup> Krauss 1930, 81.

an kollektiv organisierten Überlieferungszusammenhängen vorbei Persistenzen plausibilisieren? Im Zentrum stehen also weniger individuelle Merkbiographien noch institutionalisierte Tradierungssysteme, die in Gestalt von Archiven, Museen, Bibliotheken, Bildsammlungen bis hin zu ganzen Archetypenlehren Persistenz organisieren. Wer aber ist für die Formüberlieferung zuständig, wenn selbstbewusste Subjekte und sichtbare Speicher ausfallen? Wer sind dann die Agenten und wo sind die Agenturen?

Man gerät auf der Suche nach Antworten schnell an großräumige Ansätze wie etwa dem der Kulturtheorie Aby Warburgs. Neben derart universalen Theorieangeboten und ihrem Anspruch, das Formgeschehen in seiner Gänze beschreiben oder plausibilisieren zu wollen, ist eine kleinteilig vorgehende Praxis zu beobachten, die sich an der Operationalisierung von Persistenzen und Varianzen im Überlieferungsgeschehen scheinbar beliebig wirkender Detailanliegen versucht. Fünf sehr heterogen wirkende Fallgeschichten, ausgewählt aus unterschiedlichen Teilbereichen, zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen medialen Umgebungen sollen zeigen, wie und wo das Durchhaltevermögen von Formen jeweils verhandelt wird. Sie sollen ferner zeigen, welche Rolle technische Medien dabei spielen, Dingen ihre Latenz zu belassen oder sie wie auch immer in Manifestationen zu überführen und nicht zuletzt mit welchen Begründungsfiguren und mit welchen Versuchsanordnungen aus welchen Disziplinen das Geschehen jeweils unterfüttert wird. In all den Konstellationen macht sich als Grundannahme ein wechselseitiges Zusammenspiel von Formerhalt und Formvariation geltend: Nur ein gewisses Maß an Identität macht Abweichungen sichtbar und umgekehrt wird erst in der Sichtung der Variation ein solches Durchhaltevermögen erkennbar. Wie es zu diesem Zusammenspiel kommt, ob da etwa ontologisch argumentiert wird oder ob sich die Wahrnehmung dieses Zusammenspiels Nachstellungen unter Laborbedingungen verdankt, bleibt jedenfalls im Moment ausgeblendet.

Die fünf Fallgeschichten spielen aufeinanderfolgend in der Sprachwissenschaft, der Kunstgeschichte, der Nervenheilkunde, der Wissenschaftsgeschichte und der Neurowissenschaft. Abgeschlossen werden sie durch Warburgs Kulturtheorie. In allen Fällen geht es um eine Kulturtheorie, die wissenschaftliche Argumentationen und Experimentalanordnungen heranzieht, um Persistenz und Variation sowohl beobachten als auch erklären zu können. Für wie plausibel diese der Sache nach im einzelnen erachtet werden, tut ihrer Verwendung als kulturtheoretische Begründung keinen Abbruch. Das gilt für die einzelnen Fälle und deren Indienstnahme von argumentativen wie auch pragmatischen Nachstellungen ebenso wie für Warburgs Kulturtheorie selbst. Spätestens bei

Warburg wird deutlich, dass universale Erklärungsangebote ihren Preis haben: Ein Ganzes erklären zu wollen, funktioniert nur im Modus des Bildbruchs, oder genauer noch, in der Performanz von Katachresen, die Teile zusammenfügt, die nicht zusammengehören.

## II ONTOLOGIE: DER GANG IN DIE TIEFE

„Auch die Sprache ist, als Einheit genommen, eine Welt der Gegenstände und so können wir auch ihr gegenüber eine mehr sachlich-begriffliche oder eine mehr physiognomische Fassung vollziehen. Die sachliche Fassung der Sprache in höchstmöglicher Vollendung wird in der theoretischen Philosophie und Wissenschaft erreicht. Hier ist Sprache, ist jedes Wort ‚Zeichen‘ eines Dinges oder Begriffes. Je naiver aber das Spracherlebnis ist, um so mehr trägt Wort und Satz Gesicht und Ausdruck. Menschen, die diese innige Nähe zur Sprache haben, sind auch noch in unserem Bereiche imstande, die Sprache gesichthaft zu erleben.“<sup>2</sup>

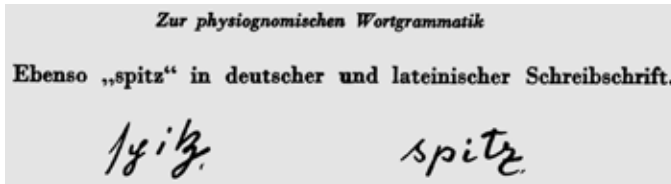
Bei dem Schreiber dieses Zitats handelt es sich um den Hamburger Psychologen Heinz Werner, einen Kollegen Ernst Cassirers und Gewährsmann für dessen *Philosophie der symbolischen Formen*.<sup>3</sup> In Erscheinung trat Werner immer wieder mit Arbeiten zur so genannten Sprachphysiognomik, einem Ansatz, der, wie es der Titel schon sagt, Sprache und Physiognomik aneinander koppeln und diese Kopplung vor allem experimentell überprüfen will. Dieses gesichthafte Erleben von Sprache unterstellt einen unvermittelten Umgang mit Formen, wo man sonst die Beschäftigung mit sprachwissenschaftlich einschlägigen Kategorien wie etwa der Bedeutung erwarten würde. Umsetzung findet das Ganze in aufwendigen Experimentaltreihen, in denen „Werner die sinnlichen Erscheinungsformen sprachlicher Ausdrücke in verschiedenen Sprachen graphisch fixieren“ ließ.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Werner 1929, 338. Vgl. dazu: Rieger 2009.

<sup>3</sup> Krauss selbst stellt seine Studien in den Kontext von Werners Arbeiten zur Sprachphysiognomik, etwa der Arbeit *Über physiognomische Wahrnehmungsweisen und ihre experimentelle Prüfung*. Einen anderen, weil auf das Auditive gerichteten Zugang zur Sprachphysiognomik unternimmt Stefan Volke, der die Arbeiten Werners heranzieht und aus linguistischer Sicht würdigt. Vgl. Volke 2007.

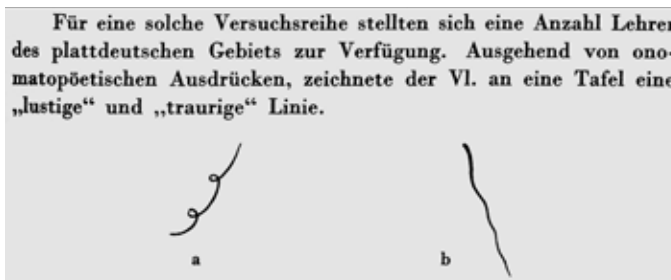
<sup>4</sup> Krois in: Schmölders 1996, 222.

Diese Erscheinungsformen haben, um einem möglichen Missverständnis gleich vorzubeugen, nichts mit der wissenschaftlichen Graphologie zu tun, beziehen sie sich doch über die individuelle Handschrift als deren genuinen Gegenstandsbereich hinaus auf sämtliche Formen der schriftlichen Darbietung, damit eben auch auf Drucktypen und Maschinenschrift, also auf die technischen Standards eines Schriftverkehrs und nicht nur auf die Besonderheiten eines individuellen Ausdrucks (Abb. 1).



## 1 Sprachphysiognomische Proben

„Auf das Ziel und die Einzelheiten dieser Untersuchung kann hier nicht weiter eingegangen werden, sondern es sei nur berichtet, daß sich eine Tendenz bei einzelnen Vpn. [Versuchspersonen] herausstellte, Wortbilder in einem anderen als dem dargebotenen Schriftzug zu erleben, der den Inhalt des Wortes besonders adäquat ausdrückt. So ging es nicht nur mit Eigenschaftswörtern (wie spitz oder rund) sondern auch mit Dingwörtern und sogar mit Materialien.“<sup>5</sup>



## 2 Sprachphysiognomische Proben

<sup>5</sup> Krauss 1930, 1.



Bestimmte Wörter, so lautet eine der Grundannahmen, bewahren die Form des Spitzens, des Runden. Wie aber gelangt man zu solchen Einschätzungen? Lässt sich die von Werner behauptete Physiognomik im Experiment nachstellen – kann man das überindividuell verhandeln, lässt sich eine objektive, weil inter- oder sogar asubjektive Gültigkeit für dieses Formenrepertoire feststellen?<sup>6</sup> Die Überprüfung dieser Fragen führt zu aufwendigen Nachstellungen wie derjenigen von Richard Krauss – bei der die Versuchspersonen Reflexion und Intention so weit wie nur immer möglich ausschalten sollen, um sich völlig zu Medien der Form, ihrer Produktion ebenso wie ihrer Wiedererkennung zu machen (Abb. 3–5).

„Natürlich kann ich Ihnen nicht sagen, Sie dürfen nichts denken, sonst würden Sie die ganze Zeit dasitzen und denken: ‚O Gott, ich darf nichts denken.‘ Aber Sie sollen Ihre Gedanken nicht damit beschäftigen: Wie mache ich eine Linie, die fröhlich aussieht, sondern wenn Sie schon durchaus etwas denken müssen, so soll es in die Richtung gehen: ‚Wie ist mir zu Mute, wenn ich fröhlich bin, wenn ich einmal ganz lustig bin, ich bin schon ganz fröhlich, ganz vergnügt.‘“<sup>7</sup>

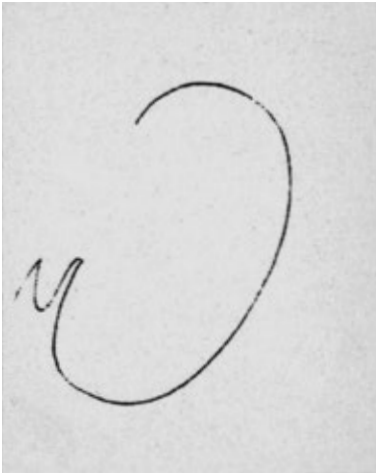
Auf der Suche nach Erklärungsmodellen für die Bedeutung bestimmter Linienzüge kommt ein Argumentationstopos der Moderne ins Spiel, nämlich die Verschränkung von Ethnologie und Entwicklungspsychologie.<sup>8</sup> Als einen geradezu mechanischen Erklärungsansatz zieht Krauss das so genannte Partizipationsgesetz des französischen Ethnologen Lucien Lévy-Bruhl (1857–1939) heran. Es handelt sich um ein Gesetz, das dem Erforscher gegenstandsfreier Linien im Rückgriff auf den Entwicklungspsychologen und Sprachphysiognomen Heinz Werner nicht weniger als die Konstatierung einer *physiognomischen Umwelterfassung* erlaubt.<sup>9</sup> Diesem Gesetz zufolge kommt es im primitiven und – so jedenfalls ergänzt Werner den Ansatz von Lévy-Bruhl unter Rekurs auf weitere ethnologische Kompetenz und namentlich mit Blick auf Theodor-Wilhelm Danzel, der mit seiner *Ethnologischen Kulturkunde* immerhin den *Versuch einer*

6 Werner, der dazu die Statistik bemüht, gesteht letztendlich den subjektiven Stellenwert solcher Befunde durchaus ein. Zum Verlust des exakt-wissenschaftlichen Charakters vgl. ders. 1929.

7 Krauss 1930, 5.

8 Verwiesen wird auf einschlägige Arbeiten, etwa Krueger 1915; Werner, 1926.

9 Dazu Lévy-Bruhl 1926 sowie in der Übertragung auf die Sprache, Werner 1929 und ders. 1932.



**3** Physiognomisch lesbarer  
Linienzug: fröhlich



**4** Physiognomisch lesbarer  
Linienzug: traurig (l)



**5** Physiognomisch lesbarer  
Linienzug: angespannter Wille

*universalen Systematik der Kulturwissenschaften* unternommen hat – im künstlerischen Denken zu einer Angleichung an die Umwelt, zu einer Wandlung und Verwandlung, die bis zur Behauptung einer regelrechten Wesensidentität reicht.<sup>10</sup> Dazu zitiert Krauss die Einschätzung Danzels durch Ernst Vatter in dessen *Religion und Plastik der Naturvölker* von 1916: „Mit feinem Gefühl hat DANZEL erkannt, dass die Partizipation mit dem Außermenschlichen, die Ausweitung des Ichbewusstseins und Ichgefühls auf die Materie, die sozusagen ein Stück des Menschen wird, am ehesten das außerordentlich entwickelte Empfinden des primitiven Künstlers für materialgerechte Formengestaltung zu erklären vermag.“<sup>11</sup>

Um die Sprachphysiognomik zu plausibilisieren, wird ein Schichtenmodell mit unterschiedlichen zeitlichen Tiefen unterstellt. In den genetisch tiefer liegenden Schichten hätte der physiognomische Sinn seinen angestammten Ort, dort verharren die Persistenzen bis zu ihrer Reaktivierung. Zugänge dazu bieten neben Entwicklungspsychologie und Ethnologie die Kunst: „zwingt doch der wahre Künstler durch sein Werk den Betrachter in jene ursprünglichen Schichten seiner selbst hinabzusteigen und sie in sich lebendig werden zu lassen.“<sup>12</sup>

### III NAIVITÄT DER MEDIEN: DIE STILLE POST KOPIERENDER KINDER

Für den zweiten Überlieferungszusammenhang steht ein Kinderspiel Pate, nämlich das der *Stillen Post*. Eine *Stille* oder *Flüster Post* funktioniert nicht nur mit kleinen narrativen Sequenzen, deren Veränderung man ausgehend von einem Original im Prozess der Mitteilung beobachtet, sondern es funktioniert auch mit Bildern als Träger von Formen.<sup>13</sup> So fand das Prinzip *Stille Post* Eingang in eine Debatte über kunstgeschichtliche Überlieferungen, wie sie namentlich der Physiologe (und nebenbei auch als Archäologe tätige) Max Verworn (1863–1923) entwickelt hat. Der Anlass ist ein Vortrag

---

**10** Unmittelbar im Kontext der Danzelschen Erweiterung von Lévy-Bruhls Ansatz, die darin besteht, bloß beschreibende Ergebnisse durch eine Art der Erklärung zu ergänzen, taucht in einer Fußnote Kassner auf: „Es sei darauf hingewiesen, daß bei Kassner für ähnliche Probleme der Begriff der *Verwandlung des Sichverwandels* zentral ist“ (Werner 1929, 70).

**11** Krauss 1930, 70.

**12** Werner nach Krauss 1930, 124. Vgl. zum Verhältnis von Ästhetik, Experiment und Linie, Mainberger 2010.

**13** Ketzner 1936, 435–449.

Verworn aus dem Jahr 1914 mit dem Titel *Ideoplastische Kunst*. Um zu klären, wie es zu bestimmten realen Effekten der Formveränderung in lang angelegten Etappen der Malerei ausgehend von der Steinzeit, und noch konkreter, wie es zum Übergang von einer älteren physioplastischen zu einer neueren ideoplastischen Kunst hat kommen können, versucht er, den Prozess malerischer Überlieferung nachzustellen und kurzerhand zu simulieren.

Dazu legt er einer mit Bedacht ausgewählten Gruppe von Schulkindern Zeichnungen mit dem Sujet der Höhlenmalereien vor, und fordert die Kinder auf, diese wiederholt und unter Vermeidung des originalen Originals immer weiter abzumalen und so jene Mechanismen sichtbar werden zu lassen, die im Realen der Bildwerdung den einzelnen Agenten ihr Malwerkzeug führte.<sup>14</sup> Jene gleichermaßen simulierten wie stimulierten Transformationen, die im allmählichen Prozess der unwissentlichen Bildverfertigung bei den Kindern zu Tage treten, versucht Verworn für eine Theorie kunstwissenschaftlicher Formveränderung und damit für die Beschreibung von Sachverhalten zu bemühen, die einem sehr langen Prozess entstammen. Der Versuch mündet, kurz gesagt und schnell gezeigt, in einen Prozess der zunehmenden Abstraktion, genauer noch, der ornamentalen Umformung figuraler Motive, die Verworn für die *nachpaläolithischen Perioden* und damit für die ideoplastische Kunst geltend macht. Wie er – performativ stimmig – ausgerechnet an einem Mammut veranschaulicht, werden dabei „die ornamental wirksamen Elemente des figuralen Gegenstandes“ zunehmend betont. Die visuelle Umsetzung seiner *Stillen Post* beschreibt Verworn wie folgt (Abb. 6. 7):

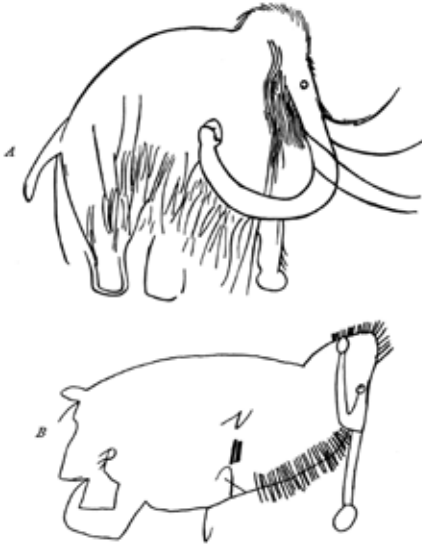
„Die Vorlage bildete eine genaue Kopie des Bildes eines Mammuts aus der Höhle von Combarelles. Die Kopien wurden angefertigt von 9- bis 12-jährigen Kindern in verschiedenen Dörfern. Die erste Kopie diente als Vorlage für die zweite, die zweite als Vorlage für die dritte usf., so daß jedesmal ein anderes Kind kopieren mußte. Das Resultat war das Beifolgende (Fig. 6). Aus dem Bilde eines Mammuts, das sehr bald entstellt und unverständlich wurde, war schließlich ein hausähnliches Gebilde geworden.“<sup>15</sup>

Dieser Versuch einer Operationalisierung von Persistenzen hat Methode und erschöpft sich keineswegs in der bunten Beliebigkeit solcher

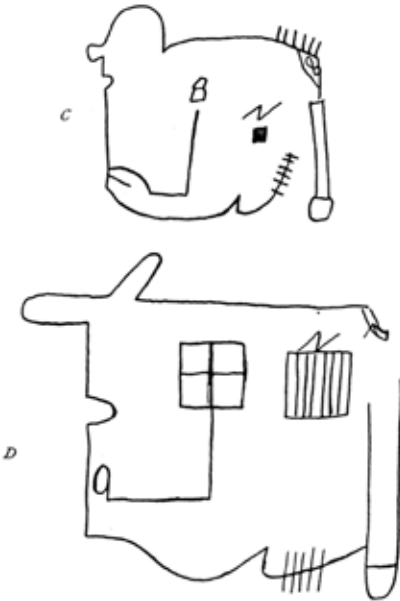
---

<sup>14</sup> Zu den Details vgl. Rieger 2007.

<sup>15</sup> Verworn 1914, 11.

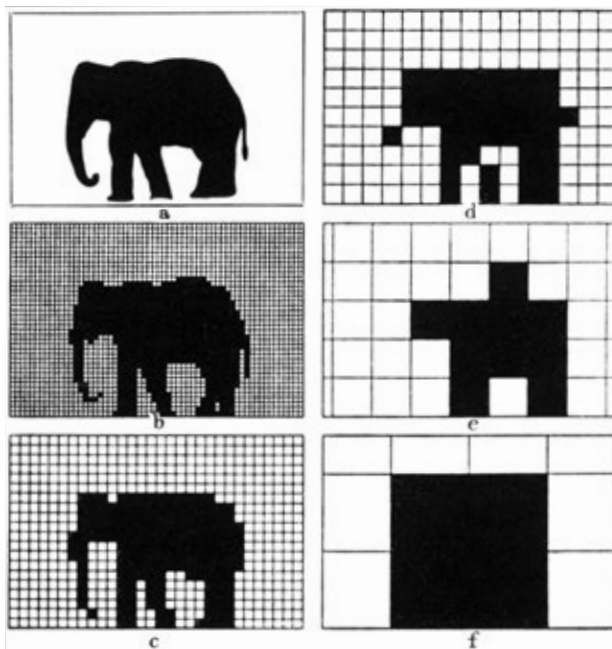


6 Umgestaltende Wirkung fortgesetzten Kopierens.  
A: Originalvorlage, B: zehnte Kopie



7 Umgestaltende Wirkung fortgesetzten Kopierens.  
C: achtzehnte, D: siebenundzwanzigste Kopie

Experimente – Methode vor allem hinsichtlich der Auswahl der Agenten angeht. Kinder, noch dazu solche, die in entlegenen Berg-Dörfern aufgewachsen sind, taugen für Verworns *Stille Post* als Posten im Transformationsgeschehen deswegen so gut, weil sie, ohne es selbst zu wissen und deswegen intentional steuern zu können, ihrerseits Wissen preisgeben bzw. produzieren.<sup>16</sup> Sie sind somit Agenten einer positiv, weil als Erkenntnisgenerator angesetzten Naivität. „Das moderne Kind“, also dasjenige das den Städten und nicht irgendwelchen Dörfern entstammt, so heißt es bei Verworn über den Regelkreis zwischen Wahrnehmung und kognitiver



8 Rasterung eines Elefanten

<sup>16</sup> In einem anderen Text heißt es zur Auswahl von Kinderprobanden: „Die Kunst der Kinder ist von Anfang an durch und durch ideoplastisch. Ich habe meine Experimente gerade an Bauernkindern aus entlegenen Gebirgsdörfern angestellt, die mehr Gelegenheit zur Beobachtung der Natur haben und weniger mit Vorstellungsmaterial durch die Erziehung überfüttert werden, weil ich sehen wollte, ob man hier nicht wenigstens in einem früheren Entwicklungsstadium physioplastische Charaktere der Zeichnung finden würde.“ Verworn 1907, 724.

Verarbeitung und damit zur Motivation seiner Agentenwahl, „zeichnet gar nicht, was es gesehen hat, sondern was es gelernt hat und weiß.“<sup>17</sup> Diese Dorf-Kinder aber stellen in der Stillen Post etwas nach, was man im Großen sucht: nämlich einen Mechanismus für Formbildungsprozesse, ein nicht in Einzelindividuen und in deren Sozialisation begründetes operationales Wissen, ein implizites, ein unbewusstes aber zugleich sicheres Wissen über Form (Abb. 8).<sup>18</sup>

### III UNWISSENTLICHKEIT DER MEDIEN: DIE GEOMETRIE DER OPTISCHEN TREUE

Die dritte Fallgeschichte bringt, weil sie im Umfeld der Psychoanalyse spielt, mit deren Tiefensemantik dann doch noch die Archäologie ins Spiel.<sup>19</sup> Wie lassen sich Formpersistenzen im Unbewussten und damit fernab aller Intention der Beteiligten nachstellen? Um dieses anspruchsvolle Unterfangen geht es bei dem Wiener Psychiater Otto Pötzl. Sein Text *Experimentell erregte Traumbilder in ihren Beziehungen zum indirekten Sehen* stammt aus dem Weltkriegsjahr 1917 und aus dem psychologischen Laboratorium der neurologischen Station für Kopfschussverletzungen in Wien. Was im Zentrum seiner Mitteilung steht, ist weniger das Trauma von Weltkriegsteilnehmern, als vielmehr der Traum; ein experimenteller Zugriff auf den Traum oder genauer seine experimentelle Modellierung. Und so verlässt Pötzl schon nach zwei Seiten das Verhältnis von Kopfschüssen zur Pathologie der Sehspäre und wendet sich 70 Seiten lang den experimentell erregten Traumbildern zu. Der Theoriestand von 1917 ist natürlich berücksichtigt und das hat sehr konkrete Folgen auf die Auswahl der Versuchspersonen.

„Experimentiert wurde im streng unwissentlichen Verfahren. Zur Exposition wurde eine Serie von Diapositiven benutzt, die für die Firma Reichert hergestellt worden waren; sie waren der Öffentlichkeit bisher unbekannt geblieben und auch Verf. hat sie erst bei den Versuchen kennengelernt; jedes Bild wurde im allgemeinen nur zu diesem einzigen Versuch verwendet; die Vpn. [Versuchspersonen] wurden aus

<sup>17</sup> Ders. 1914, 45.

<sup>18</sup> Zu einer Formalisierung der Auflösung aus Sicht der Informationstheorie vgl. Steinbuch 1971.

<sup>19</sup> Vgl. dazu etwa Rohrwasser *et al.* 1996.

möglichst verschiedenen Kreisen gewählt und es wurde mit jeder, eine einzige ausgenommen, nur ein einziger Versuch gemacht. [...] Im allgemeinen wurden Personen, die sich selbst mit Traumanalysen im Sinne der Freudschen Schule beschäftigten, vermieden, da die Versuche Personen betreffen sollten, die möglichst wenig in die Mechanismen des Traumes eingeweiht sind.“<sup>20</sup>

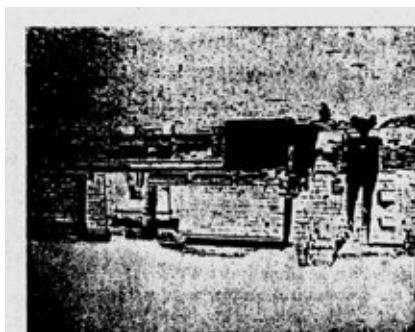


Fig. 1.

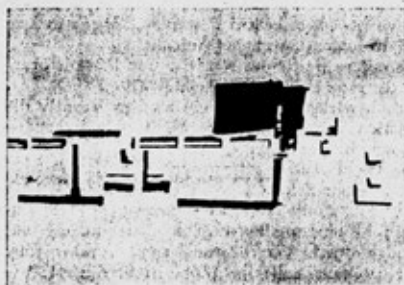


Fig. 2.

Die vorstehenden Erläuterungen geben die Technik der Abbildungen. Ihr Inhalt wird im folgenden einzeln erklärt werden; im Anschluß daran wird nun eine genaue Analyse jedes einzelnen Versuchs gegeben werden.

#### Versuch 1.

Fig. 1 zeigt die Exposition, die der Vp. 1 in  $\frac{1}{100}$  Sekunde tachistoskopisch gegeben worden war, in der Lage, die hier dargestellt ist.

Fig. 2 zeigt, was Vp. tachistoskopisch aufgefaßt hat: „Eine Schrift, wie Hieroglyphen.“ Ein heller Hintergrund. „Wie eine Schrift in der Wüste.“

Zu sehen sind die verlagerten Striche, die von Vp. bemerkt worden sind; die Figur zeigt, daß neben den verlagerten J-Strichen auch richtig gelagerte L-Striche vorhanden sind, die vielleicht konstellierend mitgewirkt haben. Als Residuum einer früheren Situation, die hier mitgewirkt hat,

war folgendes konstatierbar. Verf. hatte etwa einen Monat früher in Gegenwart der Vp. von den Verlagerungen bei optischen Wahrnehmungen tachistoskopischer Expositionen gesprochen, ebenso von den mnemischen Verlagerungsfehlern gesunder Personen. Als Beispiel wurde damals vom Verf. angeführt und gezeichnet, daß er ein Initial aus den Illustrationen zum Don Quijote von Tony Johannot<sup>1)</sup> einmal, ohne es zu wissen, verlagert gezeichnet hat; das Initial stellt den Ritter dar, der kopfüber von einem Felsen stürzt; sein Schatten wirft das L. Für die Fehlreaktion des Verf. waren Felsen und Ritter so postiert, daß der Felsen rechts, angelehnt an das Zeilenareal des Blattes, erschien und der

<sup>1)</sup> Z. B. in der bekannten deutschen Ausgabe mit der Einleitung von Heinrich Heine. Stuttgart 1837. Verlag der Klassiker. I. Bd., S. 162.

## 9 Tempelruinen



Die technische Umsetzung des Experiments wird prekär, stellt sie doch an das exponierte Bildmaterial die Anforderung einer vollständigen Ungeläufigkeit für alle Beteiligten. Wie aber gelangt man unter den Bedingungen einer massenmedial eingespielten Bildpolitik an Bilder, die keiner visuellen Geläufigkeit, keiner visuellen Topik entsprechen? Als Bildmaterial wurde eine Serie mit Diapositiven benutzt, die eigens für eine Wiener Firma hergestellt wurde und die bis zum Einsatz ihrer Uraufführung selbst ihrem Versuchsleiter unbekannt blieb. Theoretische Blindheit und visuelle Ungeläufigkeit stellen sicher, dass Pötzls Experimente tatsächlich *im streng unwissentlichen Verfahren* stattfinden konnten. Pötzl nimmt das Ergebnis der Versuchsreihen vorweg und hält fest, dass von seinen insgesamt 12 Vp. [Versuchspersonen] 9 „eine deutliche Beeinflussung ihrer Traumvisionen durch die tachistoskopische Exposition“ zeigten.<sup>21</sup> Um das nachzuweisen, bedarf es der Schrift und so werden im Verlauf des Experiments insgesamt drei unterschiedliche Protokolle und im Anschluss daran Skizzen angefertigt. Um diesen Übergang von der Schrift zum technisch erzeugten Bild zu veranschaulichen, sei eine von Pötzls Versuchsreihen skizziert. Am 19.02.1917 blitzt für die Dauer 1/100 Sekunde ein Diapositiv auf, das bestimmte Tempelruinen von Theben enthält. Im Traumprotokoll des nächsten Tages gibt die Versuchsperson an, sich nicht an das exponierte Bild erinnern zu können; nach unruhigem Schlaf träumt sie davon, eine bestimmte Person in einem bestimmten Garten im Vorübergehen gesehen zu haben. Pötzl fordert seinen Informanten nun auf, die Situation zu zeichnen (Abb. 9):

„Die Zeichnung reproduziert in absoluter Formentreue die lang über das Bild verlaufende Grundmauer der Tempelruine mit der Andeutung ihres Quaderwerks. Nur die schwarze viereckige Fläche des fahnenartigen Schattens, der gesehen worden war („Buchstabe, oben breit ...“) findet sich nicht; sie ist vom Traumbild exkludiert, schon im Wachen entwickelt gewesen; dafür erscheint der Schatten, der einer menschlichen Figur ähnlich ist; dieser war unbemerkt geblieben; jetzt erscheint er [...] verspätet im Traumbild nachgeliefert.

Y., die geträumte Person, ist hoch, schlank, brünett. Y. trägt eine Frisur, die den Eindruck vollendet, daß der Schatten in der Exposition ganz gut der Schatten von Y. auf der Mauer sein könne. Die Zeichnung reproduziert alle Einzelheiten dieses Schattens in einer

---

21 Ebd.

Weise, die nur von der Bildfigur, nicht von der Vorstellung oder Silhouette von Y. her stammen kann. Y. ist eine Frau. Sie wird anders dargestellt (Fig. 4).<sup>22</sup>

Die Tempelruine wird zur Gartenmauer, die Schattengestalt zu einer Person aus dem biographischen Umfeld des Träumers. Das Resultat bestätigt Pötzls Hypothese: Es gibt eine Reihe von Deckungsstellen und Decksituationen, die das Gefüge des Traums ausmachen, die im Traum als Form persistieren. Die Überlagerung von unbewusst Erlebtem und bewusst Aufgenommenen ist „durch eine besondere Konstellation hier eindeutig nachweisbar.“<sup>23</sup> Wenn – wie Pötzl schreibt – kongruente geometrische Formen die Deckung vermitteln, liegt es nahe, diesen Vorgang nun seinerseits illustrieren zu wollen. „Die geometrisch-optische Treue vieler Deckungsstellen zwischen Traumbild und Exposition [...] ließ es als verhältnißmäßig leicht erscheinen, die Versuche auf rein photographischem Weg zu illustrieren.“<sup>24</sup> Dafür zuständig ist ein Photograph, der nach den strengen Angaben Pötzls versucht, mittels ausschließlich photographischer Verfahren, nämlich mit Unter- und Überexposition sowie mit Retusche die Wirkung der tachistoskopisch eingespielten Photos zu veranschaulichen. Mit dieser Verbundschaltung unterschiedlicher optischer Medien (Photographie, Tachistoskopie, Verfahren der Über- und Unterexposition sowie der Retusche) wird das Unbewusste selbst experimentell zugänglich und figurierbar – als persistente Momentaufnahme im Modus des Unwissentlichen.

#### IV KÖRNUNG UND EVOLUTION: STANDARDS FÜR DIE BEWEGUNGSERFASSUNG

Die vierte Fallgeschichte setzt bei den bewegten Bildern an. Dieses Arrangement soll nicht einer Medienevolution von Schrift, Bild, Foto, Film und Computersimulation das Wort reden, sondern auf ein grundsätzliches Problem hinweisen, das unterschiedliche Teilbereiche durchzieht. Diese Fallgeschichte ist angesiedelt in der Wissenschaftsgeschichte und

---

**22** Ebd., 286.

**23** Ebd., 295.

**24** Ebd., 295. Pötzl ist bemüht, die Mathematik stark zu machen und die Deckungsstellen nicht zuletzt über Wahrscheinlichkeiten abzusichern. Zu einer Variation des Grundanliegens vgl. auch Lhotsky 1950.

betrifft die in Medienwissenschaftskreisen berühmte *Encyclopaedia Cinematographica*.<sup>25</sup> Unter ihrem Gründungsdirektor Gotthard Wolf hat sich die *Encyclopaedia Cinematographica* seit 1952 dem Versuch verschrieben, bewegte Bilder enzyklopädisch zu erfassen. Der Hintergrund ist eine großangelegte medienpädagogische Initiative, die auf die Bereitstellung wissenschaftlicher Dokumentationsfilme für Schulen und Universitäten abzielt und zu diesem Behufe ein umfassendes Archiv bewegter Bilder anlegen will. Mit diesem dokumentarischen Großprojekt sollen Dinge sichtbar gemacht werden, die man sonst nicht sehen kann – weil sie zu schnell oder zu langsam verlaufen, etwa Prozesse in der Biologie oder in der Botanik, aber auch im Reich technischer Apparate. Erhalten werden aber auch Bewegungsformen etwa im Rahmen der ethnologischen

	<i>Putorius putorius</i>	<i>Rattus norvegicus</i>	<i>Mustela nivalis</i>	Tierarten
Lokomotion				
Rivalenkampf				
Beuteerwerb	kleinste themat. Einheit	Horizontal Vergleich mit Beuteerwerb bei anderen Tierarten		
Nahrungsaufnahme				
Paarbildung	Vertikal Bewegungsinventar von <i>Putorius putorius</i>			
Kopulation				
Geburt				
Spiel der Jungtiere				
Verhaltensweisen und Physiologische Bewegungsabläufe				

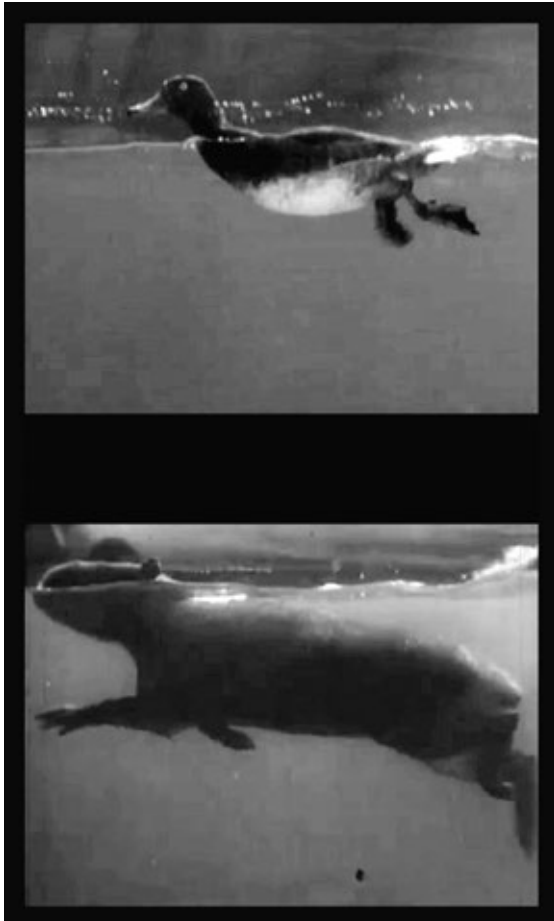
10 Enzyklopädie-Schema – Zoologie

25 Wolf 1967.

Forschung, die davon bedroht sind, auszusterben und damit für immer unerfasst zu bleiben. Als Beispiele werden soziale Rituale (Tänze, Initiationsriten) und bestimmte historische Produktionstechniken genannt. Dieses Archiv soll universalen Charakter haben, soll übernational und über mehrere Jahrzehnte angelegt sein, wobei es seinem Begründer als ein offenes Projekt ohne ein absehbares Ende gilt – ein gigantisches Unterfangen mit Zügen der Hypertrophie. Als Plattform dient das *Institut für wissenschaftlichen Film* in Göttingen, hervorgegangen aus der *Reichsstelle für den Unterrichtsfilm*. Dort findet dieses Projekt einer Bewegungsinventarisierung seine Heimstatt, dort werden die Filme archiviert, von dort aus erfolgt die koordinierte Anschaffung entsprechenden Filmmaterials und dort werden auch selbst entsprechende Filme produziert. Damit diese ihren Anspruch einlösen, nämlich Bewegungsformen vor Augen zu halten und somit auch vergleichbar zu machen, müssen sie standardisiert sein. Und dieser Standardisierung ist das ganze Projekt gewidmet. Es geht also in weiten Teilen um die methodisch zentrale Frage, wie solche Filme überhaupt anzufertigen sind und wie sie mit einer ebenfalls standardisierten Begleitpublikation zu versehen sind – so als ob man der Evidenz des Films dann doch nicht so ganz trauen würde.

Im Rahmen dieser technischen und institutionell gesicherten Standardisierung werden Formveränderungen sichtbar. Um etwa zu sehen, ob ein Tier besser an das Wasser angepasst ist als ein anderes, werden die Bewegungsformen beider Tiere standardisiert aufgezeichnet und nebeneinander gehalten. An den jeweiligen Abläufen werden so Momente der Evolutionsgeschichte selbst sichtbar. Anhand zweier Filme E 4 über das Wasserschwein (*Hydrochoerus capybara*) und E 3 über den Sumpfbiber (*Myocastor coypus*) werden auf Grund technischer Gleichheit – 3-fache Zeitdehnung, Naheinstellung in einem Aquarium – die Unterschiede deutlich.

„Wir wollen hier einmal genauer betrachten, wie ein solcher Vergleich mit Hilfe des Filmes durchzuführen ist. Es sei etwa die Aufgabe gestellt, das Schwimmen und Tauchen des Wasserschweins und des Sumpfbibers zu vergleichen. [...] Während das Wasserschwein seine Bewegungen in der Art eines schwimmenden Landtieres vollführt, ist der Sumpfbiber an das Leben im Wasser offensichtlich besser angepasst.“<sup>26</sup>



11 Tiere in Bewegung

Das länger im Wasser sozialisierte Tier kommt mit diesem Medium besser zurecht als ein vorrangig landbewohnendes Tier, das sich nur gelegentlich ins Wasser verirrt. Was in den Horizontalanordnungen und in den Vertikalanordnungen jeweils sichtbar wird, sind Aspekte evolutionärer Formveränderung unter der Bedingung möglichst weitgehender formaler Konstanz. Und selbstredend gilt das Interesse nicht nur den Bewegungsformen: Schwimmen, Schweben, Fliegen der Tiere – sondern einem Kosmos an Bewegungsweisen, also von Pflanzen, Tieren, Menschen und nicht zuletzt von Maschinen. Diese auf ein Format zu bringen – dem Enzyklopädie-Schema (Abb. 10) – setzt voraus, dass man aus dem

Kontinuum von Bewegungsflüssen Enzyklopädie-Einheiten isoliert. Dieses Finden, dieses Isolieren kleinster thematischer Einheiten und ihre Betitelung ist die Voraussetzung dafür, Bewegungsformen in ihrer Persistenz aber auch in ihrem Wandel sichtbar zu machen. Das Erfassen von Grundbewegungsvorgängen geht dem Inventar voraus. Auf welche Detailfragen die Macher geraten, wird an einer Begebenheit um die Gangart von Pferden deutlich.

„Konrad Lorenz machte in der Anfangszeit der Enzyklopädie, als man sich mit der tierischen Lokomotion beschäftigte, den Vorschlag, bei der Lokomotion des Pferdes die Gangarten auch im Zusammenhang mit der ‚Hohen Schule‘ aufzunehmen. Er argumentierte damals, daß diese Dressurerfolge nicht erzielt werden könnten, wenn nicht im Tier die Anlage für die entsprechende Bewegungsweise vorhanden wäre. Wir haben damals die ‚Hohe Schule‘ nicht aufgenommen, aber als zehn Jahre später das Paarungsverhalten von Wildpferden der Dülmener Herde dokumentationsmäßig erfaßt wurde, konnten die Lorenzschen Gedankengänge laufbildmäßig bestätigt werden. Der Hengst zeigte in seinem Verhalten Bewegungsweisen, die auch in der ‚Hohen Schule‘ vorkommen.“<sup>27</sup>

Dieser Befund ist besonders bemerkenswert, verortet oder diskutiert er doch die Frage nach der Stabilität und der Varianz von Formen ausgerechnet an der Schnittstelle von natürlichen und dressierten Bewegungsformen. Was die *Encyclopaedia Cinematographica* sichtbar macht, und zwar gegen die Intuition ihrer Veranstalter und damit nachträglich, ist die Übergängigkeit zwischen Instinkt und Dressur, zwischen Natur und Kultur. Was sie aber vor allem sichtbar macht, ist die Tatsache, dass hier neben Unwissentlichkeit und Naivität, wie in den Fällen zuvor, wiederum eine neue Option zu den Möglichkeiten der Beobachtung von Persistenz und Wandel hinzutritt: Erst die Sequenzierung und damit die Kleinteiligkeit der Einheiten erlaubt so die Sichtbarkeit von Persistenzen.

---

27 Ebd., 46 f.

## V GEHIRNKINO: REPROJEKTIONEN AUS DER BLACK BOX

Natürlich und wenig erstaunlich zuständig für diese letzte Episode des Wissens sind, und das ist wenig erstaunlich, die Neurowissenschaften zuständig. Einem Team amerikanischer Wissenschaftler um Jack L. Gallant von der University of California in Berkeley scheint unlängst etwas gelungen, was in den populärwissenschaftlich gehaltenen Rezeptionen reflexartig die Rede vom Gedankenlesen in den Raum stellt und damit entsprechenden Spekulationen Vorschub leistet. Florian Rötzer etwa kommentiert diese Forschung für *Teleopolis* unter dem Titel *Weiterer Erfolg im ‚Gedankenlesen‘* – wobei er typographisch eine Form der Distanzierung unternimmt und auch sonst die futuristischen Erwartungen der Forscher einigermaßen dämpft<sup>28</sup>. Und Markus Becker fasst für *Spiegel Online* vielversprechend unter dem Titel *Computer rekonstruiert Filme aus Gedanken* die Befunde wie folgt zusammen: „Das Experiment ist spektakulär, das Ergebnis gespenstisch: Forscher haben erstmals allein aus der Gehirnaktivität Filme rekonstruiert, die Testpersonen zuvor gesehen hatten. Ist das der Durchbruch zum Gedankenlesen?“<sup>29</sup>

Ein Text der Forschergruppe mit dem Titel *Reconstructing Visual Experiences from Brain Activity Evoked by Natural Movies* veröffentlicht in der Zeitschrift *Current Biology* im Oktober 2011 gibt über das Verfahren Auskunft. Die Forscher um den Neurowissenschaftler Jack Gallant weisen darauf hin, dass es ihnen gelungen sei, eine grundlegende Begrenzung in entsprechenden Untersuchungen zu umgehen: Sie könnten mit ihrem Verfahren endlich auch Bewegtbildern Rechnung tragen. Damit unterscheiden sie sich von bisherigen Verfahren auf Grundlage der funktionellen Magnetresonanztomographie (fMRT), die auf statische Bilder und auf die Logik ihrer Lokalisation fokussiert waren – allen voran die berühmte Studie von Mitchell *et al.* mit dem Titel *Predicting Human Brain Activity Associated with the Meanings of Nouns* von 2008.<sup>30</sup>

Auf Grundlage der funktionellen Kernspintomographie könnten mit Hilfe neuer algorithmischer Verfahren aus den Aktivitätsmustern der Hirnzellen Rückschlüsse auf den Dateninput gegeben werden, also

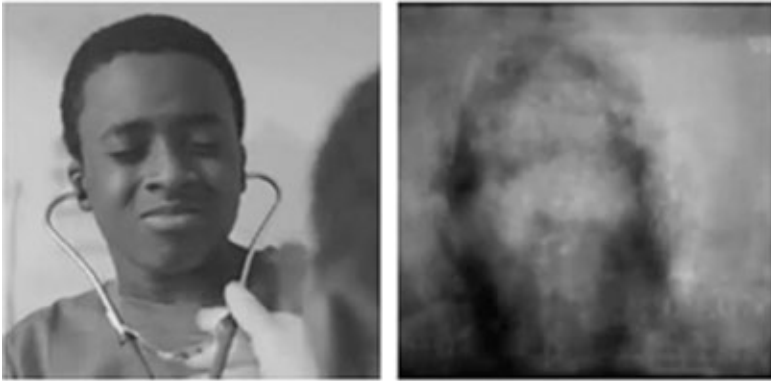
---

28 Rötzer 2012.

29 Becker, 2013.

30 Mitchell 2008. Grundlegend zu den Erkenntnismöglichkeiten dieses bildgebenden Verfahrens Logothetis 2008, 869–878.

in einer Art *reverse engineering* das Gehirn beim Wahrnehmen beobachtet werden. Anders und einfacher, nämlich mit einer Überschrift der Wochenzeitschrift *Die Zeit* gesagt: *Wir sehen, was Du siehst*. Spektakulär wird das Ganze dort, wo das exponierte Material – Trailer von Hollywoodfilmen – mit dem aus dem Gehirn ausgelesenen und entsprechend aufgearbeiteten Material gegenübergestellt wird.



12 Foto und ausgelesenes Gedankenbild

Zwei Dinge sind bemerkenswert: zum einen die direkte Gleichsetzung von Forschungsqualität und Datenverarbeitung, die Gallant in einem fast schon an Friedrich Kittler erinnernden Duktus folgendermaßen auf den Punkt bringt: „Schnellerer Datenzugriff beschleunigt die Forschung, so einfach ist das“<sup>31</sup>. Anlass für diesen Befund, der Gallant als Gewährsmann derart zu Wort kommen lässt, ist eine Fallstudie des Speicherherstellers Thecus, die unter dem Titel *Thecus N5200XXX Case Study by UC Berkeley. Hirnforscher beschleunigen Wissenschaften mit Thecus-Speichergeräten* ihre Technik nobilitieren. Einer quantitativen Logik ist es vorbehalten, von nicht bewegten Bildern – mit denen sich die Gruppe um Gallant vorher beschäftigt hatte – auf bewegte Bilder überzugehen.

Bemerkenswert ist zum anderen ein Moment der Evidenz, das die fraglichen Dinge nicht mehr nur nach abstrakten Lokalisationsmustern, sondern im Modus einer direkten Ähnlichkeit sichtbar und auch vergleichbar macht:

---

31 [http://german.thecus.com/media\\_news\\_page.php?NEWS\\_ID=4659](http://german.thecus.com/media_news_page.php?NEWS_ID=4659) (letzter Zugriff: 10.11.2012).

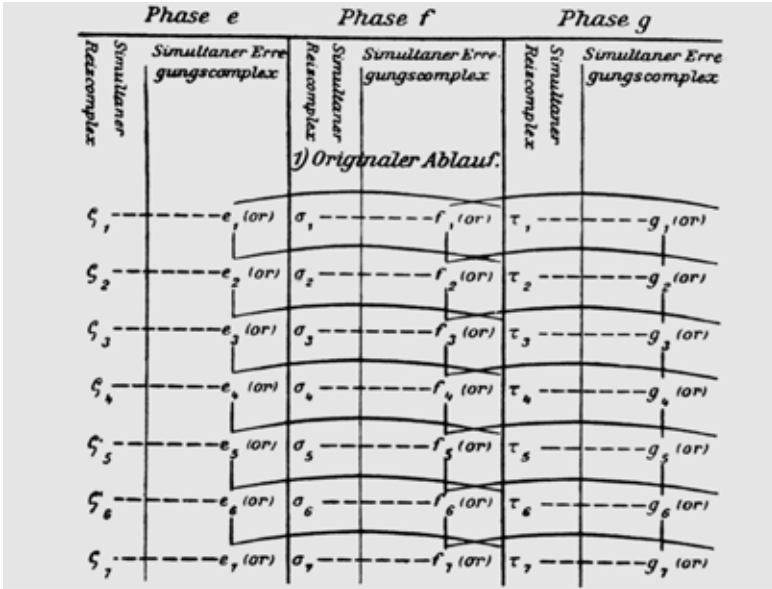


Im Wortsinne spektakulär an der Geschichte ist, direkt sehen zu können, wie die Körnung als Ausbund eines quantitativen Moments in Qualität umschlägt. So kann ein laufendes Bild des gezeigten Films wiedergegeben und gefragt werden, wie sich das Original zu dem aus den Hirnprozessen abgeleiteten verhält. Die Suche nach der Persistenz gründet in der technischen Möglichkeit von Simultaneität von gesehenem und errechnetem Bild.

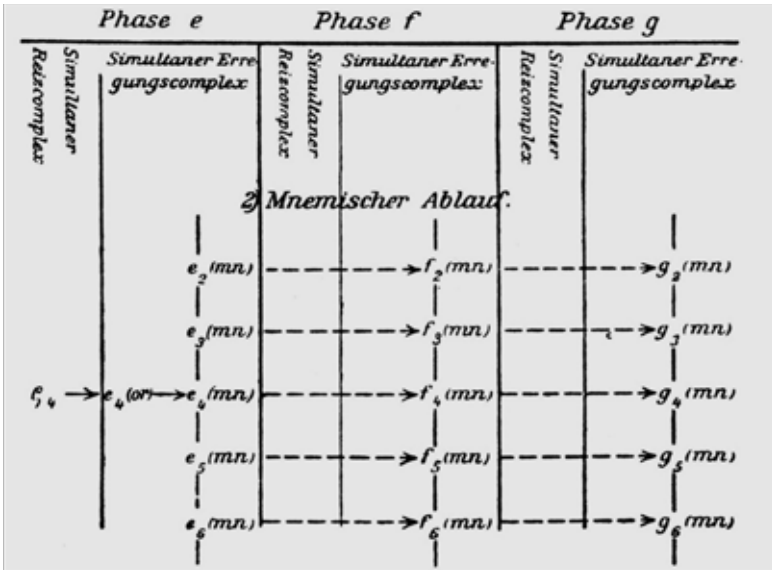
## VI WARBURGS BILDBRUCH

Wollte man diese fünf Fälle und ihre Figuren (Ontologie, Naivität, Unwissentlichkeit, Körnung und Simultaneität) typologisieren, so hätte man folgende Befundlage. In der Sprachphysiognomik Werners liegt die Persistenz in der Dingqualität von Schrifttypen, die die Qualitäten der Dinge, die sie bezeichnen, in der Form wiederholen. Bei Verworn und seinen Kinderkopisten führt dagegen eine Persistenzanordnung zum Befund von Varianten, wobei die Persistenz im Versuchsaufbau liegt. Bei Pötzls Experimentalträumern werden die medialen Bedingungen von Persistenzen sichtbar, indem der Traum medial und unwissentlich figuriert wird. Und im Projekt der *Encyclopaedia Cinematographica* werden Bewegungen medial inszeniert, wobei die feine Körnung des Mediums, die eine Zerlegung in Elementarbewegungen ermöglicht, die Sichtbarkeit der Persistenz erzeugt. Und in der letzten Anordnung scheint gar das Versprechen der Einsichtnahme in die Black Box auf Grundlage von Ähnlichkeitsrelationen vorzuliegen, die eine Gleichzeitigkeit ermöglichen. In den Wissensgeschichten darüber, wie Ähnlichkeit und wie aus Ähnlichkeit Variation entsteht, verschaffen sich unterschiedliche operative wie argumentative Züge Geltung: Einmal als Befund, der in genetische Tiefenschichten verweist, dann wiederum als Gebot, das Probanden unwissentlich im Zuge ihres unablässigen Kopierens erfüllen sollen, dann wiederum als Momentaufnahme eines Unbewussten, das aus einer Geometrie der optischen Treue abgeleitet wird, als Normierung analog aufgezeichneter Bewegungsfolgen in der Standardisierung der *Encyclopaedia Cinematographica* und schließlich als eine simultan sichtbar gemachte Ähnlichkeitsrelation auf der Grundlage aufwendig betriebener Bildverarbeitung.

Wie gehen die kleinmaschigen Befunde der fünf Fallgeschichten zusammen mit den Erklärungsangeboten der Kulturtheorie? *Ein* Angebot für das Durchhaltevermögen von Formen liegt den Pathosformeln Aby Warburgs zugrunde. Wie aber ist der Überlieferungsraum angelegt, in dem solche Formen überleben und im Mnemosyne-Atlas entsprechend



13 Originaler Ablauf



14 Mnemischer Ablauf

kartographiert werden können? Was ermöglicht Prozesse der Persistenz und Variation und was ermöglicht ihre Beobachtung? Der vollständige Titel von Warburgs Bildatlas ist programmatisch, verspricht er doch eine *Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdrucks-  
werte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance*. Umsetzung findet das in den schwarz bespannten Tafeln als Ort der Begegnung unterschiedlicher Bildtypen – vom Tafelbild über Fotografien von Statuen bis hin zu Briefmarken und Werbebildern.

Warburg organisiert die Möglichkeit seines entsprechenden Überlieferungsraums paradox, weil im Modus des Bildbruchs.<sup>32</sup> Im Warenlager gängiger Gedächtniskonzepte – so jedenfalls rekonstruiert es Warburgs Biograph Ernst H. Gombrich – finden sind ganz unterschiedliche Dinge, die Warburg unbeschadet logischer Kohärenzen zusammenfügt: Dynamogramme, Urprägewerke, Energiekonserven, Eindrucksstempel und nicht zuletzt jene mnemischen Wellen und Engramme, die Warburg der seiner Zeit einschlägigen Gedächtnistheorie Richard Semons entnimmt (Abb. 13, 14). Die Präferenz für Semon und nicht etwa für den auf den ersten Blick nahe liegenden Ansatz von Carl Gustav Jung mit den Archetypen eines kollektiven Unbewussten begründet sein Biograph Gombrich theoretisch mit einer intellektuellen Tendenz Warburgs und pragmatisch mit einem aktuellen Bücherkauf: „Getreu seiner ‚monistischen Tendenz‘ hielt er sich mehr an Richard Semon, einen begeisterten Anhänger von Hering, dessen Buch über *Die Mneme als erhaltendes Princip im Wechsel des organischen Geschehens* (2. Aufl., Leipzig, 1908) Warburg 1908 erworben hatte.“<sup>33</sup> Statt auf Subjekte und deren individuellen Merklebensgeschichten setzt Semon eine hochgradige Formalisierung in Szene, deren Schemata veranschaulichen sollen, wie etwa Gedächtnisinhalte aus dem Zustand der Latenz in den der Manifestation gelangen – ohne dazu ein menschliches Unbewusstes als intentional agierenden Merkwort bemühen zu müssen. Stattdessen ist ein physikalischer Automatismus im Gang, der nach den strengen Vorgaben der Reizsummutation und einer Mathematik von Schwellwerten verfährt. Dabei gewährt die Hypertrophie des organischen Modells seiner *Mneme* nicht zuletzt die Annahme einer weit reichenden Verlustfreiheit von Information, die Warburgs Theoriebildung Vorschub leistet.

In Warburgs Theoriebildung sind es neben den Engrammen mnemische Wellen, die zum Übertragungsmedium all dessen werden, was

---

<sup>32</sup> Vgl. dazu Rieger 1998, 245–263.

<sup>33</sup> Gombrich 1981, 326.

in dieser Welt an Formen je der Fall war und ist. Im Anschluss an diese Vorgaben wird es theoretisch plausibel, dass ein Kulturweltfunk auf Sendung geht, der nur von ausgewählten Empfängern wie Warburg selbst auch tatsächlich empfangen wird. Warburg steht damit in einer Reihe von Typen, die ein implizites Wissen um Formen verbindet: Kinder, Naive, Künstler, Hirnverletzte, Träumer und Warburg als Theoretiker sind unbewusste Medien der Form. Diese doch weitgehend als anomisch geltende Personengruppe dient der Moderne immer wieder als gern benutzte Faszinationsfigur. Doch hier steht etwas anderes im Vordergrund: nicht ihr Zugang zu einer diffusen Alterität, sondern ihre Leistung als Wissensfigur.

Was Warburgs Kulturtheorie leistet, ist der Versuch, Konstanz und Änderung von Formen auf ein übergreifendes Gedächtnismodell zurückzuführen. Bemerkenswert daran ist, dass seine Beleihungen Natur und Kultur gleichermaßen bemühen, so als ob diese Differenz für die Erklärung eines entsprechenden Überlieferungszusammenhangs innerhalb der Kultur keine Rolle zu spielen brauchte. Vielleicht, so steht zu vermuten, ist der Bildbruch, also die Fügung von logisch sich ausschließenden Gedächtnismodellen, die einzige Möglichkeit, die Persistenz von Formen überhaupt zu beschreiben – um sie allerdings nachzustellen und zu betreiben, ist der Einsatz von technischen Medien ebenso unablässig wie die unterschiedlichen Begründungsfiguren und Experimentalanordnungen aus den Einzelwissenschaften. Der Versuch, für die Geschichte der Form eine Kohärenz herzustellen und damit zu plausibilisieren, warum es so etwas wie Persistenz überhaupt gibt oder geben können soll, ist ein hypertrophes Unterfangen. Derlei Unbescheidenheit hat ihren Preis: Gelingen kann sie nur im stetigen Rekurs auf wissenschaftliche Begründungsfiguren und in der Performanz von Kohärenz- und Bildbrüchen.

In den fünf Teilgeschichten oder in ihrer Fügung zu einer Kulturtheorie selbst spielen Einzelwissenschaften als Erklärungsangebote eine zentrale Rolle. Der Beschäftigung mit Wissenschaftsgeschichte käme damit ein anderer Stellenwert zu: Fachwissenschaften und das, was sie jeweils treiben, wären nicht mehr länger Gegenstand für eine Kulturwissenschaft, die auf der Ebene ihrer Sujets alles glaubt umfassen zu können und daher auch der Geschichte von Einzelwissenschaften Raum gewährt. Vielmehr würde die Wissenschaftsgeschichte mit den jeweiligen Argumentationsfiguren und den Versuchsanordnungen ihrer Einzeldisziplinen zu jenem Ort, der eine Kulturtheorie als solche überhaupt erst zu begründen vermag. Oder noch deutlicher gesagt: Weil die Experimentalanordnungen erklären, wie kulturelle Formüberlieferung funktioniert, sind die zuständigen Wissenschaften nicht Beiwerk zur Kulturtheorie,

sondern deren Fundament. Die Wissenschaftsgeschichte wäre so die argumentative Operationsbasis einer jeden Theorie von Kultur.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

- Becker 2013** Becker, Markus: Computer rekonstruiert Filme aus Gedanken. Online URL: <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/hirnstroeme-computer-rekonstruiert-filme-aus-gedanken-a-787867.html> (letzter Zugriff: 10.01.2013).
- Gombrich 1981** Gombrich, Ernst H.: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt a. M. 1981.
- Ketzner 1936** Ketzner, Ernst: Zur Analyse der Gestaltperseveration an gezeichneten und gelegten Figuren. Archiv für die gesamte Psychologie 97 (1936), 435–449.
- Krauss 1930** Krauss, Richard: Über graphischen Ausdruck. Eine experimentelle Untersuchung über das Erzeugen und Ausdeuten gegenstandsfreier Linien. (Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie, 48) Leipzig 1930.
- Krois 1996** Krois, John Michael: Cassirer und die Politik der Physiognomik. In: Claudia Schmölders (Hrsg.), Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik. Berlin 1996, 213–226.
- Krueger 1915** Krueger, Felix: Über Entwicklungspsychologie. Ihre sachliche und geschichtliche Notwendigkeit. (Arbeiten zur Entwicklungspsychologie 1,1) Leipzig 1915.
- Lévy-Bruhl 1926** Lévy-Bruhl, Lucien: Das Denken der Naturvölker. Wien/Leipzig 1926.
- Lhotsky 1950** Lhotsky, Jaromir: Der Film als Experiment und Heilmethode. Mit einem Beitrag Vergleichspunkte zwischen Film und Traum von Univ.-Professor Dr. Otto Pötzl. Wien 1950.
- Logothetis 2008** Logothetis, Nikos K.: What We Can Do and What We Cannot Do With fMRI. In: Nature 453 (2008), 869–878.
- Mainberger 2010** Mainberger, Sabine: Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900. (Kaleidogramme 53) Berlin 2010.
- Mitchell 2008** Mitchell, Tom M. *et al.*: Predicting Human Brain Activity Associated with the Meanings of Nouns. In: Science 320 (2008), 1191–1195.
- Pötzl 1917** Pötzl, Otto: Experimentell erregte Traumbilder in ihren Beziehungen zum indirekten Sehen. In: Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie 37 (1917), 278–349.
- Rieger 2007** Rieger, Stefan: Ungewollte Abstraktion. Zur Auflösung in der optischen Datenverarbeitung. In: Claudia Blümle und Armin Schäfer (Hrsg.), Struktur – Figur – Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften. Zürich/Berlin 2007, 159–171.

- Rieger 2009** Rieger, Stefan: Schall und Rauch. Eine Mediengeschichte der Kurve. Frankfurt a. M. 2009.
- Rieger 1998** Rieger, Stefan: Richard Semon und/oder Aby Warburg: Mneme und/oder Mnemosyne. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 72. Sonderheft Medien des Gedächtnisses (1998), 245–263.
- Rohrwasser et al. 1996** Rohrwasser, Michael / Steinlechner, Gisela / Vogel, Juliane / Zintzen, Christiane (Hrsg.), Freuds pompejanische Muse. Beiträge zu Wilhelms Jensens Novelle *Gradiva*. Wien 1996.
- Rötzer 2012** Rötzer, Florian: Weiterer Erfolg im ‚Gedankenlesen‘. Online URL: <http://www.heise.de/tp/artikel/35/35552/1.html> (letzter Zugriff: 10.11.2012).
- Steinbuch 1914** Steinbuch, Karl: Automat und Mensch. Auf dem Weg zu einer kybernetischen Anthropologie, 4. Aufl. Berlin u. a. 1971.
- Verworn 1914** Verworn, Max: Ideoplastische Kunst. Ein Vortrag. Jena 1914.
- Verworn 1907** Verworn, Max: Zur Psychologie der primitiven Kunst. In: Naturwissenschaftliche Wochenschrift, Neue Folge Bd. 6 Nr. 46, 17. November 1907, 721–728.
- Volke 2007** Volke, Stefan: Lautphysiognomik. Grundlagen einer leibphänomenologischen Beschreibung der Lautwahrnehmung. Freiburg 2007.
- Werner 1926** Werner, Heinz: Einführung in die Entwicklungspsychologie. Leipzig 1926.
- Werner 1929** Werner, Heinz: Über Sprachphysiognomik als einer neuen Methode der vergleichenden Sprachbetrachtung. In: Zeitschrift für Psychologie 109 (1929), 337–363.
- Werner 1932** Werner, Heinz: Grundfragen der Sprachphysiognomik. Leipzig 1932.
- Wolf 1967** Wolf, Gotthard: Der wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die Encyclopaedia Cinematographica. München 1967.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1. 2** Nach: Werner 1932, 146 f.
- 3–5** Nach: Krauss 1930, Taf. im Anhang
- 6. 7** Nach: Verworn 1914, 12 f. Abb. 6a. b
- 8** Nach: Steinbuch 1971, 111 Bild 51
- 9** Nach: Pötzl 1917, 278–349, hier: Figur 1. 2
- 10** Nach: Wolf 1967, 40
- 11** Bildsequenzen aus der Encyclopaedia Cinematographica (Quelle: YouTube).
- 12** Nach: Rojas, Paul: Gedankenlesen im Zeitalter der Gehirnschanner: <http://www.heise.de/tp/artikel/35/35893/1.html> (letzter Zugriff: 17.02.2014)
- 13. 14** Nach: Semon 1920, 171 f.

# FIGURENKONSTANZ UND TRANSMISSION

---





---

JENS DAEHNER

## FAUSTINAS LIEBHABER

### Vom Mythenbild zur historischen Fiktion

*in memoriam Detlef Rößler*

Bei den Forschungen zum Bestandskatalog antiker Plastik in der Dresdener Skulpturensammlung kam es in den letzten Jahren zu vielfältigen Entdeckungen und zuweilen überraschenden neuen Erkenntnissen.<sup>1</sup> Ein besonders spektakuläres Beispiel, die Statue einer Andromeda aus grauem und weißem Marmor, wird von Christiane Vorster in diesem Band vorgestellt.<sup>2</sup> Dabei könnte fast jede einzelne dieser Entdeckungen als archäologisch-antiquarische Fallstudie zum Thema *Formkonstanz und Bedeutungswandel* dienen. Denn die meisten der antiken Dresdener Skulpturen sind schon seit mehr als 280 Jahren bekannt: Sie wurden 1728 vom sächsischen Kurfürsten August dem Starken in Rom erworben. Über die Jahrhunderte hinweg fielen die Interpretationen, Umdeutungen und deren Korrekturen oft noch drastischer aus als die Ergänzungen und Restaurierungen, denen die Statuen in diesem Zeitraum unterzogen wurden.<sup>3</sup> Bei relativ gleichbleibendem Aussehen änderten sich für die antiken Bilder in der Neuzeit also vornehmlich Verständnis und Lesarten, denen die Bearbeiter des Katalogs jüngst neue, zum Teil revisionistische Perspektiven hinzufügten. Diese Lesarten wiederum bilden eine eigene Tradition, die sich als intellektuelle Geschichte der Objekte bezeichnen lässt.

Der Blick auf die Bedeutungswandlungen in der Neuzeit ist freilich nur eine Parabel für die Interpretationsverschiebungen in der Antike, um die es hier vornehmlich geht. Allerdings lassen sich die einen nicht

---

**1** Knoll *et al.* 2011.

**2** s. Abb. 5 Beitrag Christiane Vorster in diesem Band. Ausführlich: dies., in: Knoll *et al.* 2011, Bd. 1, 333–338 Nr. 55 Farb-Taf. 4.

**3** Zur Restaurierungsgeschichte der Dresdener Sammlung: Martin 2011.



1 Büste des Ares Borghese, 130–150 n. Chr.; Dresden,  
Skulpturensammlung SKD Inv. Hm 91

in jedem Fall klar von den anderen trennen. Dann zum Beispiel, wenn historische Deutungen auf antiken Tatbeständen beruhen, die einem späteren Gutachter infolge von Zustandsveränderungen oder fehlender Dokumentation des Objekts nicht mehr vorliegen – wenn also diesem Gutachter die Einsicht dafür abgeht, wie es zu einer vermeintlich abwegigen Interpretation der Antike kommen konnte: Ein doppeltes Missverständnis, das bei der Bewertung antiker Objekte, gerade wenn es sich um neuzeitlich ergänzte Skulpturen handelt, gar nicht so selten vorliegt.



2 Eisenguss der Ares-Büste in Abb. 1, 19. Jahrhundert;  
Dresden, Skulpturensammlung (Depot) SKD

Die wenig beachtete nackte Büste eines jungen Mannes mit Helm und Schwertband in der Dresdener Skulpturensammlung bietet dafür ein unerwartetes Beispiel (Abb. 1).<sup>4</sup> Diese Marmorbüste ist seit dem Ende des 17. Jhs. bekannt, als sie von Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg für

---

4 Dresden, Skulpturenslg. SKD Inv. Hm 91: Daehner 2011, FarbTaf. 13 (mit vollständiger Bibliografie).

die Berliner Kunstkammer erworben wurde. Lorenz Beger hat sie im *The-saurus Brandenburgicus* ausführlich publiziert und mit einem Kupferstich illustriert.<sup>5</sup> In den 1720er Jahren gelangte das Stück wohl als Schenkung des Kurfürsten an den Dresdener Hof August des Starken; in Raymond Leplats *Recueil des marbres antiques* von 1733 ist es neu gesockelt neben einer Cleopatra-Büste abgebildet.<sup>6</sup> Die Bezeichnung als Scipio Africanus geht auf Beger zurück, der diese Deutung ausführlich begründet hatte, unter anderem mit dem Hinweis auf den Löwen, der als vermeintliches Symbol des afrikanischen Kontinents den Helm bekrönte. Dabei handelte es sich freilich um die verfehlt ergänzte Sphinx, die ursprünglich vor dem Helmbusch saß. Dieses Detail ist heute verloren, jedoch gibt ein Eisenguss des 19. Jhs. im Depot der Skulpturensammlung (Abb. 2), wahrscheinlich aus der Kunstgießerei im sächsischen Lauchhammer, den ergänzten Zustand der Büste so wieder, wie sie in Begers Stichwerk erscheint.

Heute weiß man, dass es sich bei der Dresdener Büste um eine Wiederholung des so genannten Ares Borghese handelt.<sup>7</sup> Diese Erkenntnis hat sich freilich erst im späteren 19. Jh. durchgesetzt; denn erst damals war die namengebende römische Statue des Typus im Louvre (Abb. 3) als Ares bzw. Mars anerkannt worden.<sup>8</sup> Das Bild des jugendlich nackten Kriegsgottes war in der Kaiserzeit über den gesamten Mittelmeerraum verbreitet und geht nach vorherrschender Meinung auf eine griechische Schöpfung des späten 5. Jhs. v. Chr. zurück.<sup>9</sup> Alexander Conze hat dieses Werk mit dem attischen Bildhauer Alkamenes in Verbindung gebracht: Dessen Aresstatue war Pausanias (1, 8, 4) zufolge im Tempel des Gottes auf der Athener Agora aufgestellt.<sup>10</sup> Unter allen Wiederholungen des Typus ist die Pariser Statue am vollständigsten überliefert.

---

**5** Beger 1701, 331–333 mit Taf. [seitenverkehrt].

**6** Leplat 1733, Taf. 152,3.

**7** Zum Typus des Ares Borghese: Bruneau 1982; Simon 1984, 512–513 Nr. 21; Hartswick 1990; Bruneau 1993; Hobbold 1995.

**8** Paris, Mus. du Louvre Ma 866: Bol 2004, Abb. 174–175; mit Ausnahme von Winckelmann (unten Anm. 56) zuerst als Ares gedeutet von Conze 1869, 9–10.

**9** Replikenlisten: Simon 1984, 512–513 Nr. 21; Hartswick 1990; Hobbold 1995; weitere Kopfrepliken aufgeführt bei Daehner 2011, 518 Anm. 17.

**10** Conze 1869, 9–10; zu Alkamenes: Vollkommer 2001, 24–26 s. v. Alkamenes I (W. Müller); zum Tempel des Ares auf der Agora in Athen: Travlos 1971, 104–111.



**3** Ares Borghese, 120–140 n. Chr.; Paris,  
Musée du Louvre Inv. Ma 866

Auch die Dresdener Büste muss ursprünglich zu einer leicht überlebensgroßen Statue gehört haben, die in ihren Maßen mit dem Pariser Ares genau übereinstimmte. Die Zurichtung als Büste und die einhergehende Aushöhlung des originalen Fragments (Abb. 4) sind wahrscheinlich

im 17. Jh. erfolgt. Diese Art der ‚Restaurierung‘ nicht durch Ergänzung, sondern durch Reduktion entsprach einer damals üblichen Praxis und wurde sehr sorgfältig und unter erheblichem Aufwand ausgeführt.<sup>11</sup> Offensichtlich kam es dabei auf die möglichst attraktive Präsentation einer antiken Skulptur an, nicht auf die Symbolkraft des Fragments, dessen Wertschätzung im Barockzeitalter weitgehend den Dekorations- und Ausstattungsansprüchen innerhalb größerer Architektur- und Sammlungskontexte gewichen war. Das Büstenformat mit seiner Affinität zum Porträt reduzierte die Aussage der Statue zugleich auf die Person des Dargestellten: Allein die Frage nach dessen Identität bestimmte nunmehr das



4 Büste des Ares Borghese (wie Abb. 1), Rückseite

---

<sup>11</sup> Vgl. etwa zwei zu Büsten umgearbeitete Panzertorsi im Vatikan, Mus. Chiaramonti: Andreae 1995, Taf. 228–229.

Interesse, nicht etwaige narrative oder mythologische Aspekte der Figur als Ganzes. Ob die einzige Ergänzung des 17. Jhs. – der oben erwähnte kleine Löwe, der anstelle einer dort ursprünglich platzierten Sphinx vor dem Helmbusch hockt – der damaligen Deutung des Dargestellten geschuldet oder lediglich als naheliegende Rekonstruktion der kopflosen Raubkatzenfigur zu verstehen ist, sei dahin gestellt.

Bei aller Sorgfalt, die der Dresdener Büste bei der Herrichtung aus einem antiken Statuenfragment gewidmet wurde, gibt es allerdings Details gerade auf der Rückseite (Abb. 4), die der Erklärung bedürfen. Dazu gehören eine s-förmig geschwungene Kante auf der linken Schulter zwischen Hals und Schwertband sowie ein flacher Streifen auf der Marmoroberfläche, der sich oberhalb des Büstenrands im Nacken diagonal von der linken Schulter zur rechten Achsel hinzieht. Hierbei handelt es sich nicht etwa um Beschädigungen, sondern um Spuren von gezielten Abarbeitungen, die aber bisher noch nie beachtet wurden. Allem Anschein nach wurden hier Teile entfernt, die zum antiken Bestand des Statuenfragments gehörten.

Die Situation klärt sich mit einem Blick auf eine Reihe römischer Porträts im Typus des Ares Borghese, denen zur Rechten eine weibliche Figur beigesellt ist, die ihren Arm um die Schultern des Mannes legt. Die bekanntesten Beispiele für derartige Gruppen befinden sich im Louvre (Abb. 5), im Kapitolinischen Museum und im Museo Nazionale Romano.<sup>12</sup> In ähnlicher Weise wird demnach die Figur einer Frau auch mit dem Dresdener Ares kombiniert gewesen sein. Deren linker Arm lag im Rücken des Ares an, bevor er in der Neuzeit auf ganzer Länge abgearbeitet wurde, wie der beschriebene flache Streifen auf der Oberfläche verrät. Die linke Hand der Frau ruhte auf der linken Schulter des Ares (Abb. 6); die s-förmige Kante ist der Rest ihres Daumens. Bei der Abarbeitung wurde die Hand – auch dies mit erheblichem Aufwand – in das mit Rankenrelief verzierte Schwertband umgemeißelt, das sich nun ununterbrochen, wenngleich nicht schnurgerade fortsetzt. Unter Streiflicht lässt sich selbst die einstige Lage der Finger noch ausmachen, da der abgearbeitete Marmor hier nicht mit letzter Konsequenz geglättet wurde.

Die Zugehörigkeit des Kopfes zur Büste wurde bis vor kurzem gelegentlich bezweifelt.<sup>13</sup> Die Zusammengehörigkeit der gebrochenen Teile

<sup>12</sup> Paris, Mus. du Louvre Ma 1009: Kersauson 1996, 144–147 Nr. 59; Rom, Mus. Capitolino 652: Fittschen/Zanker 1985, 69 f. Nr. 64 Taf. 74–75; Rom, Mus. Nazionale Romano 108522: Giuliano 1985, 219–224 Nr. V,1 (L. de Lachenal).

<sup>13</sup> Vgl. Daehner 2011, 512. 517 Anm. 4.

konnte jedoch während der jüngsten Restaurierung durch die Übereinstimmung der Bruchflächen im Hals abschließend gesichert werden. Das ist u. a. insofern bedeutsam, als die Dresdener Büste die Verbindung von Kopf- und Körpertypus sowie die Kopfhaltung des Ares Borghese bestätigt, die sonst nur von der Pariser Statue (Abb. 3) überliefert ist.<sup>14</sup>



**5** Porträtgruppe eines Ehepaares (Rückseite), hadrianisch; Paris, Musée du Louvre Inv. Ma 1009

---

**14** Die Idealstatue aus Leptis Magna in Tripolis hat eine gegenüber der Pariser und Dresdener Fassung abweichende Kopfhaltung: Hartswick 1990, 274 Nr. 2





**6** Büste des Ares Borghese (wie Abb. 1),  
Detail: Hals und linke Schulter

In unserem Zusammenhang ist allerdings die folgende Überlegung maßgeblich: Wäre der ideale Kopf des Ares in Dresden nicht zugehörig, hätte man nach allen sonstigen Befunden an seiner statt ein individuelles Porträt annehmen müssen. Denn wie sich jetzt erschließen lässt, war die Büste Teil einer Gruppenkomposition mit Ares und Aphrodite bzw. Mars und Venus, wie sie in der römischen Skulptur mehrfach für Doppelporträts von Ehepaaren verwendet wurden.<sup>15</sup> Diese Gruppen kombinieren zwei unabhängige Figurentypen, den Ares Borghese und die so genannte Aphrodite Capua, die auf ein griechisches Werk des 4. Jhs. v. Chr. zurückgeführt werden kann (Abb. 7).<sup>16</sup> Dort wo die Köpfe erhalten sind,

**15** Hier Anm. 12. Zu Mars-Venus-Gruppen: L'Orange 1932; Wrede 1981, 134 f.; Simon 1984, 544 f. Nr. 346–350; Hobbold 1995, 90–93. 112 Nr. P 35–37 Abb. 78–83; Perry 2005, 128–149 Abb. 30–37; Kousser 2007.

**16** Zum Typus der Aphrodite Capua: Delivorrias 1984, 71–73 Nr. 627–642; Knell 1993.

sind die idealen Körper in jedem bisher bekannten Fall mit Porträts der antoninischen Epoche versehen. Dabei geht die Angleichung an die göttlichen Vorbilder in der Regel so weit, dass die Paare das Diadem der Aphrodite bzw. den Helm des Ares über ihren zeitgenössischen Frisuren tragen.



7 Aphrodite von Capua, 2. Jh. n. Chr.; Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6017

Eine Kombination der beiden Figurentypen samt ihrer idealen Köpfe war bislang nicht bekannt; sie wurde lediglich vorausgesetzt.<sup>17</sup> Mit der Dresdener Büste, die ihrem Stil nach in späthadrianisch-frühantoninischer Zeit – ca. zwischen 130 und 150 n. Chr. – entstanden sein dürfte, wird greifbar, dass solche Idealgruppen tatsächlich existierten und verbreitet waren.

Wann ist diese Kombination heterogener Figuren zu einer mythologischen Gruppe erfolgt? Obwohl beide Götter gemeinsam im Kult verehrt wurden,<sup>18</sup> kennen wir keine monumentale Darstellung von Ares und Aphrodite als Paar in der griechischen Kunst.<sup>19</sup> Als Pausanias (1, 8, 4) im 2. Jh. n. Chr. die Agora in Athen besuchte, hat er im Arestempel auch zwei Statuen der Aphrodite gesehen. Diese könnten aber auch erst in augusteischer Zeit hinzugekommen sein, als der hochklassische Tempel von einem anderen Ort auf die Agora umgesetzt und dort neu geweiht wurde.<sup>20</sup> Die Art der eklektischen Zusammenstellung unabhängiger Vorbilder in einer Gruppe entspricht hingegen einem klassizistischen Kunstgeschmack, wie er für die römische Kunst am Beginn der Kaiserzeit charakteristisch ist.<sup>21</sup>

In diesem Zusammenhang hat ein Statuenfragment Bedeutung erlangt, das in den 1930er Jahren auf dem Forum Augustum in Rom gefunden wurde (Abb. 8).<sup>22</sup> Es ist gerade soviel erhalten, dass man das Fragment mit Sicherheit zu einer Mars-Venus-Gruppe rekonstruieren kann; aber nicht genug, um den Mars als eine Wiederholung des Ares Borghese zu klassifizieren:<sup>23</sup> Halsansatz, Schlüsselbeine, Schwertband und die auf der Schulter liegende Hand einer zweiten Figur. Die Herkunft vom Augustusforum hat zuerst Hans-Peter L'Orange veranlasst, in dem Fragment den Rest eines augusteischen Urbildes für die Mars-Venus-

<sup>17</sup> So von Lippold 1923, 224.

<sup>18</sup> Vgl. drei athenische (?) Weihreliefs des späteren 5. Jhs. v. Chr., auf denen Aphrodite und Ares gemeinsam bei der Spende gezeigt sind: Mitropoulou 1977, Abb. 97. 71. 171; Delivorrias 1984, 22 f. Nr. 142–144.

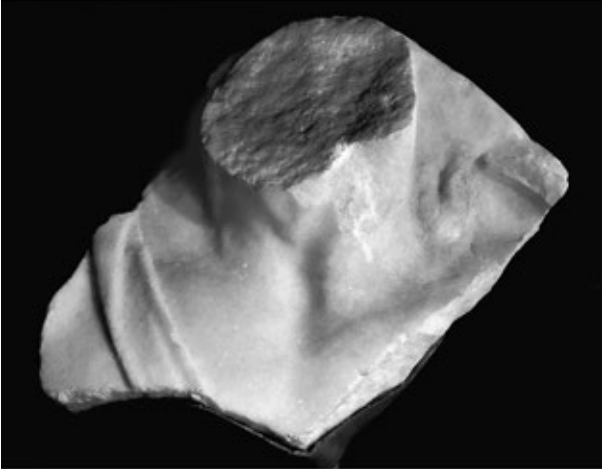
<sup>19</sup> Lediglich im Nordfries des späthellenistischen Hekataion von Lagina lehnt sich Aphrodite an einen gepanzerten Ares im Beisein weiterer Götter: Delivorrias 1984, 125 Nr. 1312 Taf. 129.

<sup>20</sup> Travlos 1971, 104–111; Thompson/Wycherley 1972, 162–165.

<sup>21</sup> Vgl. Zanker 1974.

<sup>22</sup> Rom, Mus. dei Fori Imperiali 2563; L'Orange 1932, Abb. 2–3; Zanker 1968, 19; Simon 1984, 544 Nr. 346; La Rocca *et al.* 1995, 48 Nr. 14; Kousser 2007, 681–684 Abb. 13.

<sup>23</sup> Das wird von sämtlichen Autoren so angenommen. Wie unten ausgeführt, kommt ‚Mars‘ in diesen Gruppen aber auch in anderen statuarischen Typen vor.



**8** Fragment einer Mars-Venus-Gruppe vom Forum Augustum, frühe bis mittlere Kaiserzeit; Rom, Museo dei Fori Imperiali Inv. 2563

Gruppen zu sehen und diese Skulptur mit einer bei Ovid (*Tristia* II 295–296) genannten *Venus Ultori iuncta* zu identifizieren.<sup>24</sup> Das Fragment wäre dann ein Teil des Kultbildes selbst gewesen.

Der Vorschlag ist jedoch in mehrfacher Hinsicht problematisch: Das Aussehen des Kultbildes im Mars-Ulto-Tempel ist hinlänglich gesichert und allgemein akzeptiert als das eines gepanzerten, bärtigen Kriegsgottes. Dietrich Boschung hat den Statuentypus in diesem Kolloquium ausführlich besprochen.<sup>25</sup> Die gesamte Kultbildgruppe wird auf einem Relief in Algier wiedergegeben: Sie zeigt links von Mars Ulto die Figur einer Venus im Typus der so genannten Aphrodite in den Gärten.<sup>26</sup> Beide Götterfiguren sind durch die Angabe von Plinthen eindeutig als Statuen ausgewiesen, und auf diese Zusammenstellung von Mars und Venus wurde die Ovid-Stelle auch immer wieder bezogen. Wie L'Orange so las auch Paul Zanker den Vers als Beschreibung einer Mars-Venus-Gruppe, wie sie durch das Fragment für das Forum Augustum gesichert ist, nur ließ er sie nicht als Kultbild gelten.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> L'Orange 1932.

<sup>25</sup> Beitrag Dietrich Boschung in diesem Band.

<sup>26</sup> Zanker 1968, 18–20. 22 Abb. 47.

<sup>27</sup> Ebd., 19. 33 Anm. 106.

Eine augusteische Datierung lässt sich an dem Fragment selbst freilich nicht bestätigen, es könnte durchaus auch später entstanden sein. Alle relevanten Denkmäler, einschließlich der Dresdener Büste, stammen aus dem 2. Jh. n. Chr.<sup>28</sup> Des Weiteren muss man damit rechnen, dass es sich nicht um eine ideale Gruppe gehandelt hat, sondern dass sie – wie alle bisher bekannten Beispiele – ebenfalls mit Porträts versehen war. Die *Historia Augusta* (*Hadrian* 19, 10) berichtet von einer Restaurierung des Augustusforums unter Hadrian.<sup>29</sup> Es ist also möglich, dass das Fragment von einer Gruppe stammt, die nicht zur augusteischen Ausstattung des Forums gehörte.

Henning Wrede hingegen hat den Ursprung dieser Mars-Venus-Gruppe erst im 2. Jh. n. Chr. angesetzt; sie wäre für ein Hochzeitsbild des Kaiserhauses geschaffen worden, an das sich alle weiteren Verwendungen des Motivs anlehnen.<sup>30</sup> In einer unterlebensgroßen Gruppe in Rom hat man traditionell Mark Aurel und Faustina minor selbst erkennen wollen.<sup>31</sup> Annetta Alexandridis identifiziert sie als ein privates Doppelporträt.<sup>32</sup> Unabhängig von der Entscheidung existierte allem Anschein nach solch eine Mars-Venus-Gruppe für das antoninische Kaiserpaar, auch wenn sie nicht erhalten ist: Hinweise liefern einzig die Münzen, auf denen Mark Aurel und Faustina gemeinsam dargestellt sind.<sup>33</sup>

Ob kaiserliche oder private Ehepaare – es bleibt die Tatsache, dass diese Gruppen sie in betont intimer Verbundenheit zeigen. Das wurde gelegentlich als Ausdruck ehelicher Concordia angesehen,<sup>34</sup> die dann freilich ohne die Personifikation dieses Konzepts selbst auskäme, wie sie vor allem von Sarkophagen bekannt ist: eine weibliche Figur zwischen zwei Ehepartnern, die sich einträchtig die Hand reichen.<sup>35</sup> Die Existenz und Beliebtheit dieser Doppelporträts legen jedenfalls nahe, dass die homerische

---

**28** Kousser 2008, 49 f. Abb. 25, hat unter Verweis auf eine Gemme aus Xanten die Frühdatierung der Mars-Venus-Gruppe verteidigt. Diese Gemme, vor 70 n. Chr. entstanden, stellt Mars nicht als Ares Borghese, sondern in einem anderen Typus dar: Platz-Horster 1987, 4 f. Nr. 5 Taf. 1.

**29** Vgl. Kousser 2008, 49.

**30** Wrede 1981, 134 f.

**31** s. hier Anm. 12.

**32** Beitrag Annetta Alexandridis in diesem Band mit Anm. 37.

**33** Mattingly 1968, 543 f. Nr. 999–1001 Taf. 74,11; Mattingly/Sydenham 1930, Nr. 1680 mit Anm.; vgl. Kousser. 2007, 675 Anm. 13 Abb. 2.

**34** So Zanker 1968, 19; Simon 1984, 544 zu Nr. 347.

**35** Hölscher 1990, 485 f. Nr. 74–86.

Mythenerzählung vom Liebesabenteuer der Aphrodite und des Ares nicht im Vordergrund gestanden haben kann. In der gegensätzlichen Tradition des thebanischen Mythos sind Ares und Aphrodite ein göttliches Ehepaar und die Eltern der Harmonia, die zumindest dem Namen nach der römischen Concordia verwandt ist, welche in den Gruppen allegorisch impliziert, wenn auch nicht selbst dargestellt wäre.<sup>36</sup> Es wurden in diesem eklektischen Bild wohl weniger handelnde Götter evoziert, als vielmehr Symbolfiguren bemüht – die schöne Frau, der starke Mann – und mithin Statusträger, die sowohl durch die klassischen Göttergestalten als auch durch das überragende Vorbild des Kaiserhauses legitimiert waren. Wenn gleich mit unterschiedlichen Partnern, so waren doch Venus und Mars die Stammgottheiten des römischen Volkes – und Venus insbesondere der Stamm der iulisch-claudischen Kaiserfamilie.<sup>37</sup> Die Assoziation von Mitgliedern des Kaiserhauses mit Ares/Mars hat eine längere Tradition: Eine Weihinschrift aus dem Dionysostheater in Athen bezeichnet Caius Caesar, den Adoptivsohn des Augustus, als „neuen Ares“.<sup>38</sup> Die bekannte nackte Statue des Hadrian im Kapitol (Abb. 9) ist der früheste Beleg einer Adoption des Ares Borghese für ein monumentales Porträt.<sup>39</sup>

Für die weiblichen Figuren wird in diesen Concordia-Gruppen ohne Ausnahme der Typus der Aphrodite Capua (Abb. 7) verwendet, den Birgit Mersmann hier aus bildmediologischer Sicht betrachtet. Ihr zufolge handelt es sich bei der Aphrodite Capua um ein „generisches Bild“, in welchem Interpretationen und Transformationen schon selbst angelegt sind, d. h. eine Verschiebung etwa von der Aphrodite zur Victoria – und, so wäre zu ergänzen, zur Venus, die einen Mars umarmt, sowie von da aus zum Kaiserinnen- und schließlich zum Privatporträt einer Ehefrau – quasi vorprogrammiert ist.<sup>40</sup> Für die Ehefrauen in den römischen Doppelporträts – darauf weist auch Annetta Alexandridis in ihrem Beitrag hin<sup>41</sup> – gibt es bei konstantem Figurentyp freilich eine größere Variationsbreite in Umfang und Drapierung des Gewands oder im Kopfschmuck. Für die männlichen Pendants hingegen kommen neben dem Ares Borghese auch andere Statuentypen zum Einsatz, etwa der so genannte Ares Palazzo

<sup>36</sup> s. Anm. 34.

<sup>37</sup> Simon 1990, 135–145. 213–228; vgl. auch Kousser 2007, 683.

<sup>38</sup> IG [=Inscriptiones Graecae] II2 3250 (um 2 n. Chr.); vgl. Drusus als „neuer Ares“: IG II2 3257 (20–23 n. Chr.).

<sup>39</sup> Rom, Mus. Capitolino 634: Fittschen/Zanker 1994, 48 f. Nr. 48 Taf. 53.

<sup>40</sup> Beitrag Birgit Mersmann in diesem Band.

<sup>41</sup> Beitrag Annetta Alexandridis in diesem Band.



9 Porträtstatue des Hadrian, um 120 n. Chr.; Rom, Museo Capitolino Inv. 634

Borghese – Lecce.<sup>42</sup> Bei einer noch unpublizierten Gruppe, die vor dreißig Jahren in Rom gefunden wurde, erscheint der Mann sogar einmal im konventionellen römischen Panzer mit Paludamentum.<sup>43</sup>

Auch auf Sarkophagen kommen Mars-Venus-Gruppen vor; soweit ich überblicken kann, haben sie aber keine Porträtköpfe. Bei zwei Beispielen in Rom<sup>44</sup> und Pisa<sup>45</sup> (Abb. 10) verweisen die Szenen jeweils auf rundplastische Statuen: einmal durch die gemeinsame Plinthe, auf der sich ein Eros hinzugesellt; im anderen Fall durch den Baumstumpf, über



**10** Riefelsarkophag mit zentraler Mars-Venus-Gruppe (Detail), 220–230 n. Chr.; Pisa Campo Santo

**42** z. B. Florenz, Galleria degli Uffizi 4: Mansuelli 1958, 177 Nr. 160; Statuentorso, Leiden, Rijksmus. van Oudheden 1826: Bastet/Brunsting 1982, 10 Nr. 23 Taf. 5; zu weiteren Statuettengruppen Kousser 2007, 678 Anm. 37. Zum Ares Typus Palazzo Borghese – Lecce: Vorster 1993, 115 f.

**43** Die Gruppe stammt aus einer *domus* an der Via in Arcione: Lissi Caronna 1985; Tomei 2006, 165 f. Nr. I.193 (E. Lissi Caronna); ausführliche Publikation angekündigt für RendLinc.

**44** Palazzo Mattei; spätes 2. Jh. n. Chr.: Simon 1984, 544 f. Nr. 351 Taf. 409.

**45** Campo Santo; 220–230 n. Chr.: Simon 1984, 545 Nr. 352.



den Mars den Mantel gelegt hat wie bei einer der üblichen Statuenstützen. Dies ist ein weiterer Beleg für die Existenz idealer Statuengruppen in monumentalem Format. Auch auf den Sarkophagreliefs werden neben dem Ares Borghese andere Typen für Mars verwendet, und die Bekleidung des Venus-Oberkörpers variiert.<sup>46</sup>

Als Vorläufer und Quellen für die Kombination heterogener Figurentypen liegen die so genannten pasitelischen Gruppen des 1. Jhs. v. Chr. nahe.<sup>47</sup> In ihnen sind bereits die Einzelfiguren wie der so genannte Stephanos-Athlet (Abb. 11) eklektisch konzipiert mit Anleihen vor allem aus dem Strengen Stil des frühen 5. oder der Spätclassik des 4. Jhs. v. Chr., ohne dass sie auf konkrete Werke aus diesen Epochen zurückgehen.<sup>48</sup> Einzelstatuen konnten in diversen Konfigurationen zu neuen Gruppen verbunden werden, die dann als solche weiter vervielfältigt wurden, so etwa die Gruppe, die unter dem Titel *Orest und Elektra* bekannt ist (Abb. 12) – eine Deutung, für die keine stichhaltigen Argumente existieren, die aber mangels plausibler Alternativen als Rufname beibehalten wird.<sup>49</sup> Angesichts der Interpretationsprobleme lässt sich allerdings nur schwer bestimmen, inwieweit bei der Neukombination jeweils Bedeutungsverschiebungen von der Einzel- zur Gruppenfigur bzw. von einer Gruppe zur anderen eintraten. Die immer wieder zu lesende These, es handele sich beim so genannten Stephanos-Athleten um eine akademisch-theoretische „Schlüsselfigur“, die auf flexiblen Einsatz in variablen Gruppenzusammenhängen angelegt und daher in ihrer Identität als Einzelstatue absichtlich nicht festgelegt war,<sup>50</sup> ist äußerst unbefriedigend, zumal sie auch nicht erklärt, warum die Figur so häufig für sich reproduziert wurde. Überhaupt ist deren charakteristische sperrige Komposition für Gruppenbildungen nicht gerade prädestiniert. Der ‚Orest‘ alias Stephanos-Athlet wird indes in einer weiteren Gruppe mit einer zweiten nackten männlichen Figur kombiniert. In mindestens zwei Wiederholungen überliefert, firmiert sie unter dem Namen ‚Orest und Pylades‘, als handele es sich nur um die nächste Szene in ein und derselben

---

**46** z. B. zwei Sarkophage in Rom, Palazzo Braschi: Matz IV 4, 1975, 493 Nr. 340 Taf. 335,1; und Galleria Colonna: Carinci *et al.* 1990, 208 f. Nr. 112 (L. Musso), mit irrtümlicher Beschreibung der männlichen Figur als Typus Ares Borghese.

**47** Darauf verwies zuerst Lippold 1923, 224.

**48** Zanker 1974, 49–68. Die Stilanleihen hat Flashar 2007, 351 für den Stephanos-Athleten durchdekliniert.

**49** Bol 1999.

**50** Brunn 1853, 596 f.; Linfert 1989, 91; Bol 1999, 336; Flashar 2007, 352.



11 ‚Athlet‘ des Stephanos, 1. Jh. v. Chr.;  
Rom, Villa Albani Inv. 906

Tragödieninszenierung, in der ‚Pylades‘ in einer Art Doppelrolle die auch einzeln kopierte männliche Fassung der ‚Elektra‘ darstellt.<sup>51</sup>

Dem Ares-Aphrodite-Paar unmittelbarer verwandt ist hingegen die berühmte Gruppe von San Ildefonso in Madrid (Abb. 13).<sup>52</sup> Denn hier wie dort gehen die Einzelfiguren auf weit ältere Vorbilder des 5. und 4. Jhs. v. Chr. zurück, die in weiteren Kopien überliefert sind. Formveränderungen finden zwar statt, aber nur so weit, dass die Partner einander gefügig werden; Umstilisierungen unterbleiben. Unabhängig von der Interpretation der Gruppe hat sich die Bedeutung zumindest des linken Jünglings gewandelt, der auf dem Apollo Sauroktonos des Praxiteles beruht.<sup>53</sup> Auch für die Ildefonso-Gruppe ist die Deutung ganz unklar. Schon Winckelmann hatte Orest und Pylades vorgeschlagen<sup>54</sup> (die Vorliebe für diese Gestalten mag mit einem romantisch verklärten Ideal der Freundschaft zu tun haben), dem folgte vor kurzem wieder Stephan Schröder.<sup>55</sup> Die Kombination von Figuren im neuen Kontext macht deren Deutung offenbar nicht leichter. Der Gegenteil: Als Einzelfigur wäre ‚Orest‘ im Zweifelsfall immer nur ein Athlet.

Ares und Aphrodite sind durch ihr Körperbild bzw. ihre Attribute und letztlich auch durch ihre Kombination in ihrer Identität hinreichend festgelegt, so dass sie auch in einer römischen Gruppe wiedererkennbar bleiben, selbst wenn sie durch zeitgenössische Porträts überlagert werden. Genau dies aber unterscheidet die Figurenkombination von den pasitelischen und verwandten frühkaiserzeitlichen Gruppen: dass sie mit Porträts ausgestattet wurde, Mars und Venus sogar mit Vorliebe. Demgegenüber kommen die anderen Gruppen, soweit sie bisher in Kopien überliefert sind, ebenso wie deren Einzelfiguren ausnahmslos als ideale Gestalten vor. Unabhängig davon, ob sie in augusteischer oder antoninischer Zeit zusammengestellt wurden, die Verbindung von Ares und Aphrodite war weniger eine Mythenillustration als vielmehr ein Stück politischer Ikonografie, mit erheblichem Potential für die kaiserliche wie private Deifikation. Die pasitelischen Schöpfungen hingegen bedienten wohl vorrangig eine ästhetische Sensibilität, wie es die Stilzitate gerade der strengen Frisuren belegen: Hier waren die Köpfe nicht ohne weiteres austauschbar.

<sup>51</sup> Bol 1999, 334 f.; Flashar 2007, 352 Abb. 349. 352. ‚Pylades‘: Zanker 1974, 54–57 Taf. 42. 46–49.

<sup>52</sup> Mus. del Prado 28-E: Schröder 2004, 371–379 Nr. 181 Farb-Taf. 22.

<sup>53</sup> Preissshofen 2002.

<sup>54</sup> Winckelmann I 1767, xxi mit Abb. xiv.

<sup>55</sup> Schröder 2004, 376–378.



**12** Sog. Orest-Elektra-Gruppe, 15–35 n. Chr.; Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6006

Die Wiedererkennbarkeit der beiden Göttergestalten war in der Neuzeit allerdings nicht immer gegeben. Zwar hatte Winckelmann schon 1766 im Ares Borghese des Louvre (Abb. 3) einen Mars erkannt, aber für die nächsten 100 Jahre ist ihm darin niemand gefolgt.<sup>56</sup> Die Dresdener Büste

---

**56** Winckelmann 1766, 42–43; Winckelmann II 1767, 33.



13 Statuengruppe von San Ildefonso, 1. Jh. n. Chr.;  
Madrid, Museo del Prado Inv. 28-E

war für Lorenz Beger ein Scipio Africanus. In seinem *Thesaurus Brandenburgicus* von 1701 berichtet er von einer früheren Interpretation: „licet Italici Gladiatorem suggesterint, Faustinae junioris Amasium“, die Italiener hätten darin den Liebhaber der Faustina minor, einen Gladiatoren, gesehen! Beger setzt sich mit der Deutung ausführlich auseinander und bringt – angeregt durch das Schwertband – sogar die Mars-Venus-Porträtgruppe der Sammlung Borghese (Abb. 5) ins Spiel, deren männliche

Figur er aber nicht als einen Gladiatoren gelten lässt, sondern als Mars identifiziert und der Lösung damit erstaunlich nahe kommt. Dass die Dresdener Büste zu einer eben solchen Gruppe gehörte, hat Beger, der nur nach den Stichen urteilte, verständlicherweise nicht erwogen.<sup>57</sup>

Warum eine doch recht harmlose Büste so abenteuerlich interpretiert wurde, erklärt sich daraus, dass das Statuenfragment, wie wir gesehen haben, vor seiner modernen Zurichtung noch den um die Schultern gelegten Arm der Venus umfasste. Der Bezug zu Faustina ergab sich über die Mars-Venus-Gruppe auf ihren Münzen, die von einigen Numismatikern als ein Bild der Kaiserin mit ihrem geliebten Gladiatoren gedeutet wurde.<sup>58</sup> Die der Kaiserin unterstellten Affären mit Seeleuten und Gladiatoren finden sich boulevardpressenartig in der *Historia Augusta* verzeichnet und halfen erklären, woher Commodus – offiziell der Sohn des Mark Aurel, aber eigentlich ein Bastard – seinen Hang zur Arena hatte.<sup>59</sup> Die neuzeitlichen Antiquare nahmen das lange Zeit für bare Münze. Bestätigt wird die Popularität dieser Auslegung auch von den statuarischen Gruppen in Paris (Abb. 5) und Florenz, für die ebenfalls historische Bezeichnungen als „Faustina und Gladiator“ überliefert sind.<sup>60</sup>

So sehr dieses Fehlurteil heute zu amüsieren vermag, es wirft ein Schlaglicht auf das hermeneutische Dilemma, mit dem barocke Interpreten konfrontiert waren: Sie nahmen lieber eine die Kaiserin verunglimpfende Münzprägung an, als dass sie das Zeugnis der *Historia Augusta* bezweifelten, und lasen die Statuengruppen als Darstellung einer historisch verbürgten Tatsache. Selbst ohne die passenden Textquellen zogen Antiquare dieser Zeit für Bilderklärungen gewöhnlich historische Deutungen den mythologischen vor – eine Tendenz, die das Antikenbild dieser Epoche schwerwiegend geprägt (und dabei oft verzerrt) hat, wie es

---

**57** Beger 1701, 331.

**58** Hier Anm. 33; dazu zusammenfassend Cohen 1883, 156 Nr. 241 Anm. 1; außerdem Aymard 1934, 189 f. Nr. 2. 3; Perry 2005, 133 Abb. 34; s. auch Vout 2007, 35.

**59** SHA [=Scriptores Historiae Augustae], *Aur.* 19; vgl. auch *Aur. Vict., Caes.* 16,2 und *Auson.* 14,18 zu den angeblichen Affären der Faustina minor mit Seemännern und Schauspielern.

**60** Perrier 1638, Taf. 21: „Alii Faustinam cum gladiatore, alii Volumniam uxorem Gneo Martio Coriolano pro patria supplicantem putant“; vgl. Kalveram 1995, 210 f. Nr. 95; Mansuelli 1958, 177 zu Nr. 160: „Faustina col gladiatore“.

Paolo Liverani eingehend analysiert.<sup>61</sup> Dazu gehört auch Beger's Exegese der Dresdener Büste. Schon Winckelmann benannte das Problem in seiner Spätschrift zur Allegorie und schlug als Faustregel vor: „[...] man kann, wann ein dunkles und unbekanntes Bild zu erklären vorkommt, als einen Grundsatz voraussetzen, daß man es in der Zeit der Fabel, oder in der heroischen Geschichte zu suchen habe.“<sup>62</sup> Das wird aber auch manchen früheren Betrachtern der Mars-Venus-Gruppen entfernt vorgeschwebt haben, denn hätten sie ohne den Hintergrund des Ares-Aphrodite-Mythos dieses Bild als ehebrüchiges Paar gedeutet? ‚Faustina und ihr Liebhaber‘ ist zwar eine historische Fiktion – allerdings eine, die der homerischen Mythen erzählung um so viel mehr entsprach. Darin bestand ja der eigentliche Bedeutungswandel bei der Verschmelzung zweier griechischer Statuen zu einer römischen Gruppe: Sie wurden zu einem Bild ehelicher Eintracht umgemünzt; ein Bild, dessen Rezeption mithin nicht ein narrativ-wörtliches, sondern ein allegorisches Verständnis erforderte, wie es wohl das römische Publikum, nicht aber die neuzeitlichen Kommentatoren aufzubringen im Stande waren.

---

#### LITERATURVERZEICHNIS

- Andreae 1995** Andreae, Bernard (Hrsg.): Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums: Museo Chiaramonti Bd. 1. Berlin / New York 1995.
- Aymard 1934** Aymard, Jacques: Venus et les impératrices sous les derniers Antonins. In: *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 51 (1934), 178–196.
- Bastet/Brunsting 1982** Bastet, Frédéric L. / Brunsting, Hendrik: *Corpus Signorum Classicorum. Musei Antiquarii Lugduno-Batavi. Catalogus van het klassieke beeldhouwerk in het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden.* Zutphen 1982.
- Beger 1701** Beger, Lorenz: *Thesaurus Brandenburgicus III.* Berlin 1701.
- Bol 1999** Bol, Renate: Die sogenannte Orest-Elektra-Gruppe. In: *Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert.* Mainz 1999, 331–341.
- Bol 2004** Bol, Peter Cornelis (Hrsg.): *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II: Klassische Plastik.* Mainz 2004.
- Bol 2007** Bol, Peter Cornelis (Hrsg.): *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III: Hellenistische Plastik.* Mainz 2007.

---

<sup>61</sup> Beitrag Paolo Liverani in diesem Band.

<sup>62</sup> Winckelmann 1766, 10.

- Bruneau 1982** Bruneau, Philippe: L'Arès Borghèse et l'Arès d'Alcamène, ou de l'opinion et du raisonnement. In: Lydie Hadermann-Misguich und Georges Raepsaet (Hrsg.), *Rayonnement grec. Festschrift Charles Delvoye*. Brüssel 1982, 177–199.
- Bruneau 1993** Bruneau, Philippe: La rajeunissement de l'Arès Borghèse. In: *Bulletin de correspondance hellénique* 117 (1993), 401–405.
- Brunn 1853** Brunn, Heinrich: *Geschichte der griechischen Künstler I: Die Bildhauer*. Braunschweig 1853.
- Carinci et al. 1990** Carinci, Filippo / Keutner, Herbert / Musso, Luisa (Hrsg.): *Catalogo della Galleria Colonna in Roma: Sculture*. Rom 1990.
- Cohen 1883** Cohen, Henry: *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire romain III*. Paris/London 1883.
- Conze 1869** Conze, Alexander: *Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik*. Halle 1869.
- Daehner 2011** Daehner, Jens: Büste des Ares, Typus Ares Borghese. In: Knoll *et al.* 2011, Bd. 1, 512–518 Nr. 113.
- Delivorrias 1984** Delivorrias, Angelos: Aphrodite. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae II*. Zürich/München 1984, 2–151.
- Fittschen/Zanker 1994** Fittschen, Klaus / Zanker, Paul: *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I: Kaiser- und Prinzenbildnisse*. Mainz 1994.
- Flashar 2007** Flashar, Martin: Formenspektrum, Themenvielfalt, Funktionszusammenhänge – Beispiele späthellenistischer Skulptur. In: *Bol* 2007, 333–372.
- Giuliano 1985** Giuliano, Antonio (Hrsg.): *Museo Nazionale Romano. Le sculture I/8,1*. Rom 1985.
- Hartswick 1990** Hartswick, Kim J.: The Ares Borghese Reconsidered. In: *Revue archéologique* (1990), 227–283.
- Hobbold 1995** Hobbold, Susanne: *Das Bild des Mars: Untersuchung zum römischen Kriegsgott*. Dissertation Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1995.
- Hölscher 1990** Hölscher, Tonio: Homonoia/Concordia. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae V*. Zürich/München 1990, 479–498.
- Kalveram 1995** Kalveram, Katrin: *Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese*. Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 11. Worms 1995.
- Kersauson 1996** Kersauson, Kate de: *Musée du Louvre. Catalogue des portraits romains II: De l'année de la guerre civile (68–69 après J.-C.) à la fin de l'Empire*. Paris 1996.
- Knell 1993** Knell, Heiner: Die Aphrodite von Capua und ihre Repliken. In: *Antike Plastik* 22 (1993), 117–140.
- Knoll et al. 2011** Knoll, Kordelia – Vorster, Christiane – Woelk, Moritz (Hrsg.): *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung. Katalog der antiken Bildwerke II: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit*, Bd. 1/2. Dresden/München 2011.



- Kousser 2007** Kousser, Rachel: Mythological Portraiture in Antonine Rome: The Performance of Myth. In: *American Journal of Archeology* 111 (2007), 673–691.
- Kousser 2008** Kousser, Rachel Meredith: *Hellenistic and Roman Ideal Sculpture: The Allure of the Classical*. Cambridge 2008.
- La Rocca et al. 1995** La Rocca, Eugenio / Ungaro, Lucrezia / Meneghini, Roberto: *I luoghi del consenso imperiale: Il Foro di Augusto – Il Foro di Traiano*. Ausstellungskatalog Rom II. Rom 1995.
- Leplat 1733** Leplat, Raymond: *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne*. Dresden 1733.
- Linfert 1989** Linfert, Andreas: Stephanos-Jüngling. In: Peter Cornelis Bol, *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I*. Berlin 1989, 89–93 Nr. 20.
- Lippold 1923** Lippold, Georg: *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*. München 1923.
- Lissi Caronna 1985** Caronna, Elisa Lissi: Un complesso edilizio tra via in Arcione, via dei Maroniti e vicolo dei Maroniti. In: *Roma. Archeologia nel centro II: La ‚città murata‘*. Rom 1985, 360–365.
- L'Orange 1973** L'Orange, Hans Peter: Le statue di Marte e Venere nel Tempio di Marte Ultore sul Foro di Augusto. In: *Symbolae Osloenses* 11 (1932), 94–99 (nachgedruckt in: Hans Peter L'Orange, *Likeness and Icon. Selected Studies in Classical and Medieval Art*. Oslo 1973, 103–106).
- Mansuelli 1958** Mansuelli, Guido A.: *Galleria degli Uffizi. Le sculture I*. Rom 1958.
- Martin 2011** Martin, Frank: Antikenergänzungen in der Sammlung Flavio Chigi. In: Knoll *et al.* 2011, Bd. 1, 17–64.
- Mattingly/Sydenham 1930** Mattingly, Harold / Sydenham, Edward Allen: *The Roman Imperial Coinage*. 3. Antoninus Pius to Commodus. London 1930.
- Mattingly 1968** Mattingly, Harold: *Coins of the Roman Empire in the British Museum*. London 1968.
- Matz 1975** Matz, Friedrich: Die dionysischen Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs IV 4. Berlin 1975.
- Mitropoulou 1977** Mitropoulou, Elpis: *Corpus I, Attic Votive Reliefs of the 6th and 5th Centuries B. C.* Athen 1977.
- Perrier 1638** Perrier, François: *Segmenta nobilium signorum et statuarum*. Rom 1638.
- Perry 2005** Perry, Ellen: *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*. Cambridge 2005.
- Platz-Horster 1987** Platz-Horster, Gertrud: *Die antiken Gemmen aus Xanten im Besitz des Niederrheinischen Altertumsvereins, des Rheinischen Landesmuseums Bonn, der Katholischen Kirchengemeinde St. Viktor und des Regionalmuseums Xanten*. Köln 1987.
- Preisshofen 2002** Preisshofen, Renate: Der Apollon Sauroktonos des Praxiteles. In: *Antike Plastik* 28 (2002), 41–115.

- Schröder 2004** Schröder, Stephan F.: Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid II: Idealplastik. Mainz 2004.
- Simon 1984** Simon, Erika: Ares/Mars. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* II. Zürich/München 1984, 505–559.
- Simon 1990** Simon, Erika: Die Götter der Römer. München 1990.
- Thompson/Wycherley 1972** Thompson, Homer A. / Wycherley, Richard E.: The Agora of Athens. The Athenian Agora XIV. Princeton 1972.
- Tomei 2006** Tomei, Marisa Antonietta (Hrsg.): Roma: Memorie dal sottosuolo: ritrovamenti archeologici 1980–2006. Ausstellungskatalog Rom. Mailand 2006.
- Travlos 1971** Travlos, John: Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen. Tübingen 1971.
- Vollkommer 2001** Vollkommer, Rainer (Hrsg.): Künstlerlexikon der Antike I. München/Leipzig 2001.
- Vout 2007** Vout, Caroline: Power and Eroticism in Imperial Rome. Cambridge 2007.
- Winckelmann 1766** Winckelmann, Johann Joachim: Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst. Dresden 1766.
- Winckelmann 1767** Winckelmann, Johann Joachim: Monumenti antichi inediti I–II. Rom 1767.
- Wrede 1981** Wrede, Henning: Consecratio in formam deorum: Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit. Mainz 1981.
- Zanker 1968** Zanker, Paul: Forum Augustum: Das Bildprogramm. Tübingen 1968.
- Zanker 1974** Zanker, Paul: Klassizistische Statuen: Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit. Mainz 1974.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1. 4. 6** Staatl. Kunstsammlungen Dresden (Hans-Peter Klut / Elke Estel)
- 2. 8. 10** Foto Verf.
- 3** Foto Hans Rupprecht Goette
- 5. 13** CoDArchLab (Arbeitsstelle für Digitale Archäologie) Universität zu Köln: [http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/691786 + 4803856](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/691786+4803856)
- 7. 9** Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom: D-DAI-ROM-83.2261 (Schwanke); D-DAI-ROM 55.275 (Sansaini)
- 11** Nach: Flashar 2007, Abb. 348 a
- 12** Nach: Bol 1999, Taf. 94

---

DAGMAR GRASSINGER

## DIE KONSTRUKTION DER MYTHENBILDER

In den Reliefs römischer Marmorsarkophage aus der mittleren Kaiserzeit liegt uns ein vielfältiges und reichhaltiges Repertoire an Mythenbildern vor (Abb. 1. 6. 10). Die Sarkophagforschung hat diesen ‚mythologischen Sarkophagen‘, die Szenen des griechischen Mythos in Relieffriesen darstellen, immer besondere Aufmerksamkeit gewidmet und deren Bilder zu unterschiedlichen Zeiten unter unterschiedlichen Gesichtspunkten ausgewertet. So hoffte etwa Carl Robert, der von der klassischen Philologie her kommend im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert im Rahmen des *Corpus der antiken Sarkophagreliefs* diese mythologischen Sarkophage das erste Mal umfassend bearbeitete, mit Hilfe ihrer Darstellungen die Texte der verlorenen Tragödien der großen griechischen Klassiker rekonstruieren zu können.<sup>1</sup> Außerdem erschloss er für einige der Darstellungen Vorbilder der uns heute verlorenen monumentalen griechischen Malerei.<sup>2</sup> Viele Archäologen sind ihm darin gefolgt. Bis weit in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts war man davon überzeugt, dass den Darstellungen der mythologischen Sarkophage große, heute verlorene Tafelgemälde klassischer oder auch hellenistischer Zeit zugrunde lägen. Darin bestätigt sah man sich vor allem dann, wenn Darstellungen gleicher Thematik auch auf frühkaiserzeitlichen Fresken der campanischen Wandmalerei aus den Vesuvstädten vorlagen, wie z. B. im Fall von Medea, Hippolytos und Phaidra oder auch Aktaion.<sup>3</sup>

Als ‚Vermittler‘ zwischen diesen erschlossenen griechischen Gemälden und den Sarkophagwerkstätten der mittleren Kaiserzeit, die deren Bilder aufgreifen – überbrückt werden müssen im ungünstigsten Fall mehr als 400 Jahre – dienten häufig, so Heide Froning, Bildträger aus

---

<sup>1</sup> So z. B. Robert 1904, 169–171 zum Hippolytos-Mythos und den Darstellungen auf den Sarkophagen.

<sup>2</sup> z. B. Robert 1904, 169 f. 171 (Hippolytos); 242 (Marsyas) 268 f. (Meleager).

<sup>3</sup> z. B. Ippel 1954, 20–24; Künzl 1969, 380–390; Froning 1980, 326 mit Anm 18.



1 Aktaionsarkophag; Paris, Musée du Louvre Inv. Ma 459



2 Aktaionsarkophag, Fütterung der Jagdhunde, linke Nebenseite;  
Paris, Musée du Louvre Inv. Ma 459

der Toreutik.<sup>4</sup> In ihrem 1980 erschienenen Aufsatz *Die Ikonographische Tradition der kaiserzeitlichen mythologischen Sarkophagreliefs* stellt sie eine Reihe von Beispielen von Silber- und Bronzegerätschaften der frühen Kaiserzeit zusammen, die ganz ähnliche, wenn nicht sogar gleiche Reliefszenen wie die über ein Jahrhundert später entstandenen Sarkophagreliefs zeigen. Die Szenen dieser toreutischen Bildträger wurden nachweislich durch Gipsabgüsse

---

4 Froning 1980, 322–341.

tradiert, wie entsprechende Abdrücke aus Funden in Memphis/Ägypten und bei Begram im heutigen Afghanistan (Abb. 3) deutlich werden lassen.<sup>5</sup> Kostbares Silber- und Bronzegeräth des Hellenismus und/oder der frühen Kaiserzeit war also einer der Träger der Bilder, die später dann auch für die Darstellungen der Sarkophage eingesetzt worden sind. Die Frage ist nun allerdings, ob tatsächlich bei all diesen Darstellungen auf gemeinsame Vorbilder und damit auf eine lange Bildtradition geschlossen werden darf; oder ob die Sarkophagreliefs nicht eher aus Bildern zusammengesetzt worden sind, die in einem allgemeinen zeitgenössischen Repertoire vorlagen, d. h. die Sarkophagbilder also speziell für die Sarkophage unter Benutzung dieser Repertoire-Vorlagen konstruiert worden sind. Letzteres scheint mir der Fall zu sein, was ich an folgenden Beispielen zeigen möchte.

Ein Girlandensarkophag im Musée du Louvre in Paris (Abb. 1) zeigt in den Lünetten der Girlandenbögen in vier einzelnen Szenen den Mythos des Jägers Aktaion, der die Göttin Artemis beim Bad beobachtet und dafür von



3 Gipsabguss aus Begram; Kabul Museum

---

<sup>5</sup> Ebd., 338–341 m. Abb. 15–19; Reinsberg 1980, 1 passim; Menninger 1996, 93–135.

ihr bestraft wird.<sup>6</sup> Der Sarkophag ist nach dem Girlanden- und Figurenstil zu urteilen um 130 n. Chr. entstanden.<sup>7</sup> Die vier Szenen verteilen sich so, dass das Bad der Göttin und die Bestrafung des Jägers und damit die beiden Hauptszenen auf der Vorderseite des Sarkophagkastens zu sehen sind, während je eine weitere Szene auf jeder Nebenseite gezeigt wird, nämlich rechts die Trauer um den toten Aktaion und links Jagdhelfer mit Hunden (Abb. 2). Alle vier Szenen (Abb. 1. 2) sind durch bogenförmige Felsstrukturen, Zypressenpaare und je zwei große Blüten an einem knorrigen Ast ganz gleichartig gerahmt. Die Rahmung aller vier Szenen wurde also aufeinander abgestimmt. Dies spricht dafür, dass die Rahmung der Szenen und damit auch deren Zusammenstellung erst in der Sarkophagwerkstatt selbst stattgefunden haben, und nicht eine bereits vorliegende Gesamtkomposition übernommen wurde. Die mythologische Darstellung des Sarkophags wurde somit aus Einzelbildern zusammengesetzt bzw. konstruiert.

Die Szene der linken Nebenseite mit den Jagdhelfern und Hunden stammt denn auch mit Sicherheit aus einem anderen originalen Darstellungszusammenhang als dem des Mythos um Aktaion. Gezeigt wird die Fütterung von Jagdhunden nach einer Jagd (Abb. 2).<sup>8</sup> Der links stehende Jagdhelfer holt Futter aus einem Beutel, den er umgehängt hat. Ein Hund sitzt in bettelnder Haltung vor seinen Füßen, ein zweiter ungeduldiger springt an ihm hoch, die eine Vorderpfote auf den Oberschenkel, die andere und den Kopf auf den freien Arm des Mannes gelegt. Ein dritter Hund hockt im Hintergrund und scheint mit gesenktem Kopf bereits zu fressen. Ein zweiter Helfer rechts bückt sich nach den am Boden liegenden Hundeleinen, um die Meute wieder unter Kontrolle zu bekommen. Diese Szene der Fütterung von Jagdhunden nach einer Jagd gehörte ursprünglich in den Kontext einer Jagddarstellung mit an- bzw. abschließendem Jagdmahl im Freien, wobei auch die Hunde zu ihrem Recht kamen.<sup>9</sup> Erhalten sind Gipsabgüsse in Medaillonform von einer Vorlage der Toreutik, die mit nur geringfügigen Abweichungen die gleiche Szene wiedergeben (Abb. 3).<sup>10</sup> Dabei ist zu erkennen, dass sich in dem über den Helfern aufgehängten Beutel ein erlegter Hase befindet. Die Veränderungen betreffen

<sup>6</sup> Herdejürgen 1996, 93–95 Nr. 26 Taf. 28–31; Grassinger 1999, 103–107. 225 Nr. 71 Taf. 72,2. 4. 6. 73,1–2.

<sup>7</sup> Herdejürgen 1996, 31 f.

<sup>8</sup> Amedick 1991, 41 f.

<sup>9</sup> Vgl. Amedick 1991, 41 f. mit Anm. 105.

<sup>10</sup> Froning 1980, 340 f. Abb. 18. 19; Herdejürgen 1989, 23 f. Taf. 8,3–4; Menninger 1996, 134. 186–188 Nr. M 33. M 34.

das Standbild rechts, die Kopfbedeckung des stehenden Jagdhelfers vom Sarkophag und die dort durch eine Blüte ersetzte Belaubung des Baums. Sie ist als Angleichung an das Motiv der anderen Szenen auf dem Sarkophag zu verstehen. Mit der Szene der Fütterung der Hunde nach einer erfolgreichen Jagd wurde auf dem Sarkophag allerdings eine Szene eingesetzt, die zwar aus einem Jagdkontext stammt, aber im Zusammenhang mit dem Aktaion-Mythos nicht wirklich sinnvoll ist.

Auch die Szene der Artemis beim Bad greift eine Vorlage auf, die ursprünglich *nicht* für einen Darstellungszusammenhang mit Aktaion konzipiert worden ist. Die nackte Göttin (Abb. 5) kauert mit leicht nach vorn geneigtem Oberkörper in einer Grotte nach links. Sie blickt sich um und hält mit der linken Hand ihre langen Nackenhaare, um sie vor dem Wasser zu schützen, das ihr ein nackter Knabe aus einem Krug über den Rücken gießt, den er auf der rechten Schulter hält. Vor ihr kniet ein zweiter Knabe, der sich nach vorn neigt und mit einer Muschel in beiden Händen Wasser für die Göttin auffängt, das über eine Felskante fällt. Das Motiv der beim Bade hockenden Artemis ist das einer kauernenden Aphrodite, deren hochberühmtes Original als ein Werk der Rundplastik im Hellenismus wohl in der zweiten Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. geschaffen wurde.<sup>11</sup> In der römischen Kaiserzeit lag dieses überaus beliebte und verbreitete Aphrodite-Bild in zahlreichen Kopien und Varianten sowohl in der Rundplastik (Abb. 4) als auch in Relief auf Gemmen und Tonlampen vor.<sup>12</sup> Die Badeszene der Artemis auf dem Girlandensarkophag erinnert unmittelbar an Darstellungen dieses Motivs auf Grabaltären flavischer Zeit (ausgehendes 1. Jh. n. Chr.).<sup>13</sup> Dort ist die Badende gemäß der Vorlage Aphrodite/Venus, wie durch die beiden geflügelten Helfer – Eroten – und einen Schwan – ein übliches Attribut der Venus – deutlich wird. Die Badende auf dem Pariser Sarkophag kauert zwar nach rechts, doch ist das Bildmuster mit den beiden kindlichen Helfern so ähnlich, dass eine Abhängigkeit der Badeszene des Sarkophags von der der Grabaltäre angenommen werden muss. Wie bei der Szene mit den Jagdhelfern und den Hunden wurde auch für die Badeszene der Artemis die Vorlage in Details abgeändert. Sie betreffen die Ausrichtung der Szene und angepasste Attribute – die kindlichen Helfer sind sozusagen ‚entschärft‘, indem sie *nicht* durch Flügel als Eroten charakterisiert sind. Hinzugefügt wurde die

<sup>11</sup> Kunze 2002, 108–125. 257–259 Abb. 52–57.

<sup>12</sup> Ebd., 108 f. Anm. 581–583; Grassinger 1999, 105 Anm. 17.

<sup>13</sup> Boschung 1987, 103 Nr. 763. 106 Nr. 819; ders. 1989, 10 f. Taf. 3,1–2; Herdejürgen 1989, 23 Taf. 8,1–2.



4 Kauernde Aphrodite; Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 108597

Felsrahmung sowie die männliche Quellgottheit auf dem Felsrand links und – für das Erkennen des dargestellten Mythos unabdingbar – rechts die Büste des Aktaion bei der Entdeckung der badenden Göttin.

Die Entdeckung bzw. Beobachtung der badenden Artemis/Diana durch Aktaion und seine Bestrafung sind auch Themen der campanischen Wandmalerei in der frühen Kaiserzeit.<sup>14</sup> Die Szenen der Fresken sind jedoch so unterschiedlich, dass eine einheitliche Vorlage etwa der

---

<sup>14</sup> Reinach 1922, 52,4. 5. 6. 7. 9; 53,2; Leach 1981, 307–327 Taf. 132–137. 139.



griechischen Monumentalmalerei eher unwahrscheinlich ist. Vielmehr sind auch die frühkaiserzeitlichen Fresken aus Motiven verschiedener Herkunft zusammengesetzt. Eingesetzt oder übernommen wird zum einen das für Darstellungen der Artemis/Diana übliche Bild der aktiven, jugendlichen Jägerin,<sup>15</sup> wie auf einem Beispiel aus Herculaneum überliefert ist.<sup>16</sup> Häufiger allerdings wird auf Aphroditebilder zurückgegriffen, und hier vor allem auf die beiden berühmtesten Typen, den der Knidia des Praxiteles aus der Zeit der späten Klassik<sup>17</sup> und den der kauernnden, im Hellenismus entstandenen Göttin, den auch der Sarkophag in Paris zeigt (Abb. 4. 5). Auf das Motiv der Knidia wird in einem Wandbild 4. Stils in Pompeji zurückgegriffen,<sup>18</sup> auf das der kauernnden Aphrodite bei zwei weiteren Beispielen aus Pompeji.<sup>19</sup> Beide, die Knidia und die kau-



**5** Aktaionsarkophag; Artemis/Diana beim Bade, Front linke Szene; Paris, Musée du Louvre Inv. Ma 459

**15** z. B. im Motiv der ‚Artemis von Versailles‘: Maderna 2004, 343–345. 535 Abb. 313.

**16** Reinach 1922, 53,2; Mielsch 2001, 150 Abb. 178.

**17** Maderna 2004, 328–330. 365. 533 Abb. 297–300.

**18** Reinach 1922, 52,6; Seiler 1992, Taf. 382.

**19** Ebd., 52,5.9; PPM (= Pompei: Pitture e mosaici. Enciclopedia dell’arte antica classica e orientale) IV (1993), 131–135 Abb. 76–79; PPM IX (1999), 780 f. Abb. 2.

ernde Aphrodite, geben die Göttin beim Bad wieder, ihre eigene erotische Macht zugleich verkörpernd. Während die Knidia aber eine entrückte Erscheinung, eine Epiphanie der Göttin meint,<sup>20</sup> ist die kauernde Aphrodite (Abb. 4) als eine reale Gestalt in ihrer konkreten sinnlichen Präsenz konzipiert, die mit ihrem Betrachter in einen interaktiven Kontakt tritt, indem sie sich nämlich durch ihre Gesten vor seinen Blicken zu schützen sucht.<sup>21</sup> Das Motiv eignete sich hierdurch bestens für die Übernahme in einem Darstellungszusammenhang einer tatsächlichen Beobachtung, wie z. B. durch Aktaion. Ihm wird die als real gedachte Präsenz der Göttin zum Verhängnis, die jetzt allerdings nicht mehr Aphrodite, sondern Artemis/Diana ist (Abb. 5). Eingesetzt wurde für sie das Bildmuster für eine badende, erotische Frau, das ursprünglich für Aphrodite entwickelt wurde, im mythischen Erzählzusammenhang des Entdecktwerdens aber auch ideal für Artemis/Diana passt und dann für die Szene mit dem beobachtenden Aktaion kanonisch oder auch topisch wird, wie spätere Mosaikbilder zeigen.<sup>22</sup>

Bei der Konstruktion von Mythenbildern erfolgt die Übernahme oder Übertragung der Vorbilder nicht immer im Bedeutungsverhältnis 1:1, sprich Aphrodite bleibt immer Aphrodite. Ein für Aphrodite entwickeltes Bild kann auch für Artemis/Diana eingesetzt werden, wenn die Bildaussage – hier schöne, badende, erotische Frau wird überraschend entdeckt – übereinstimmt.

Ähnlich wie bei den Szenen des Girlandensarkophags in Paris zu ihren Vorlagen ist das Verhältnis der Hochzeitsszene von Jason und Kreusa auf den ‚Medeasarkophagen‘ (Abb. 6) zur Darstellung auf einem



6 sog. Medeasarkophag; Berlin, Antikensammlung SMB Inv. Sk 843 b

<sup>20</sup> Geominy 2004, 311 f.

<sup>21</sup> Kunze 2002, 117–125.

<sup>22</sup> Reinach 1922, 52,4; Muth 1998, 238 f. mit Anm. 947 Taf. 5,2. 29,2.



7 Silberbecher aus Xanthen; Bonn, Rheinisches Landesmuseum Inv. 58,4

Silberbecher augusteischer Zeit (Abb. 7), der als Vorlage für die Szene des Sarkophags gilt.<sup>23</sup> Der Silberbecher wurde 1958 im Kies des Rheinvorlandes bei Xanten gefunden und ist heute im Rheinischen Landesmuseum in Bonn zu sehen. Seine Reliefszene (Abb. 9) wurde durch Rückschluss von der Szene der ‚Medeasarkophage‘ ebenfalls als Geschenksszene mit Jason und Kreusa gedeutet.<sup>24</sup> Auf den ‚Medeasarkophagen‘ ist links die Hochzeit von Kreusa und Jason dargestellt, wobei Geschenke überbracht werden (Abb. 8). In der zentralen Szene wird der Tod der Kreusa – sie verbrennt im Beisein ihres entsetzten Vaters Kreon – gezeigt, rechts schließen sich die Szenen mit Medea kurz vor dem Kindermord und der Flucht im Schlangenwagen mit den Leichen ihrer Kinder an (Abb. 6).<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Künzl 1969, 321–328. 334–346. 358–390; Froning 1980, 330 f. Abb. 5. 6.

<sup>24</sup> Künzl 1969, 342–346; Gaggadis-Robin 1994, 136–138 mit Anm. 53.

<sup>25</sup> Robert 1890, 206–216 Nr. 194–201 Taf. 62–65; Sichtermann/Koch 1975,



**8** sog. Medearkophag, Hochzeit von Jason und Kreusa; Front rechte Szene; Berlin, Antikensammlung SMB Inv. Sk 843 b



**9** Silberbecher aus Xanthen; Geschenk-Szene, Umzeichnung; Bonn, Rheinisches Landesmuseum Inv. 58,4

41 f. Nr. 37. 38. Taf. 90-94; Gaggadis-Robin 1994, 9-20 Nr. 2-4. 8-10. 15. 17. 20-22. 24; 125-194 Abb. 2-6; 10-14; 31-35; 40-43; Zanker/Ewald 2004, 82-84. 251. 336-341.

Die Gemeinsamkeiten zwischen den Darstellungen der linken Szene mit der Hochzeitsszene von Kreusa und Jason auf den ‚Medeasarkophagen‘ und der des Silberbechers sind deutlich (Abb. 8. 9): Rechts sitzt eine junge Frau auf einem Stuhl mit Rückenlehne und links steht ein junger Mann, der mit einem Hüftmantel bekleidet ist und sich auf einen halbhohen Pfeiler stützt; zwei nackte Knaben bringen der Frau Geschenke; auf dem Silberbecher sind es ein Alabastron und ein Schirm sowie Früchte in einer Schale; auf dem Sarkophag sind es Blüten im Mantelbausch des ersten Knaben sowie ein dicker Kranz auf einem Tablett. Ebenso deutlich sind jedoch auch die Unterschiede: Bei der Szene des Sarkophags wurden zwei Figuren im Hintergrund zugefügt, eine alte Amme und eine zweiter junger Mann. Dagegen fehlt hier die Frau mit der Fackel, die auf dem Becher hinter der Sitzenden steht. Außerdem unterscheiden sich die Kopfbedeckungen der beiden sitzenden Frauen: auf dem Sarkophag trägt sie einen Schleier, auf dem Becher eine Haube. Wegen der großen Gemeinsamkeiten in der Darstellung wurde auch die Szene des Bechers als Hochzeit von Kreusa und Jason gedeutet und eine gemeinsame, heute verlorene, früher entstandene Vorlage erschlossen. Jedoch lässt sich, wie ich meine, nachweisen, dass die Szene auf dem Becher zu einer Reihe von eklektisch-klassizistischen Neuschöpfungen der frühen Kaiserzeit gehört, der Zeit also, in der der Becher gearbeitet wurde.<sup>26</sup> Wie bereits mehrfach gezeigt wurde, stammt das Motiv des aufgestützten jungen Manns aus dem 4. Jh. v. Chr., – vergleichen lassen sich Figuren, die mit Praxiteles in Verbindung gebracht werden, zum Beispiel der angelehnte Satyr<sup>27</sup> – während die sitzende Frau mit dem schmalen, überlängten Oberkörper und dem hoch gegürteten Gewand in späthellenistischer Zeit Parallelen hat – etwa mit einer Nereide von der Domitius-Ara aus Rom, in der Glyptothek in München.<sup>28</sup> Das Ambiente mit der Ädikula auf sehr dünnen Säulen, dem Baitylos, den Tänien und der von einer Urne bekrönten Säule hat Entsprechungen auf Wandmalereien des späten 2. und frühen 3. Stils und damit aus der Entstehungszeit des Bechers selbst, wie sie zum Beispiel in der Casa di Augusto auf dem Palatin in Rom erhalten sind.<sup>29</sup> Die Szene

<sup>26</sup> Grassinger 1997, 125–138 Abb. 1–8.

<sup>27</sup> Maderna 2004, 323–326. 532 f. Abb. 294. 295; s. auch: Grassinger 1997, 132 f. mit Anm. 10–19.

<sup>28</sup> Flashar 2007, 371 f. 420 Abb. 370d; s. auch: Grassinger 1997, 133 mit Anm. 25.

<sup>29</sup> Mielsch 2001, 53–69 Abb. 53. 54. 56. 57. 59. 61–63; s. auch: Grassinger 1997, 133 Anm. 26.

auf dem Becher ist als eine Liebesszene im weitesten Sinne zu verstehen, da erotenhafte Knaben Liebesgeschenke bringen, einen kleinen Schirm gegen die Sonne und ein Alabastron, ein Gefäß mit Parfüm. Die Frau mit der Fackel weist auf eine Hochzeit. Welches der sprichwörtlichen Liebespaare – Paris und Helena, Adonis und Aphrodite, Theseus und Ariadne oder auch Mars und Venus – hier vielleicht gemeint ist, lässt sich aus dem Bild selbst jedoch für uns kaum noch erschließen. Die Tatsache, dass Jason und Kreusa *nicht* zu den bekannten Liebespaaren gehörten, macht die Deutung auf sie eher unwahrscheinlich. Dafür, in dem Bräutigam des Bechers Mars zu sehen, spräche der Schild an der Säule. Die Frau entspricht in ihrer Sitzhaltung einer Aphrodite, die sich als Gipsabdruck einer toreutischen Vorlage, eines Spiegelreliefs aus Silber oder Bronze, erhalten hat,<sup>30</sup> könnte also Venus sein. Wenn die Darstellung ursprünglich für Mars und Venus konzipiert wurde, bleibt allerdings zu fragen, warum die Knaben dann nicht mit Flügeln eindeutig als Erogenen gemacht worden sind.

Wie dem auch sei, für die Hochzeitsszene der ‚Medeasarkophage‘ (Abb. 8) übernommen wurde jedenfalls eine Liebesszene mit hochzeitlichem Charakter, bei der der Frau Geschenke überbracht werden (Abb. 9). Diese Liebes-Geschenkszene wurde für das Hochzeitsbild der ‚Medeasarkophage‘ (Abb. 8) um die alte Amme der Kreusa und einen jungen Mann bereichert.<sup>31</sup> Er ist mit einem Hüftmantel bekleidet, trägt einen dicken Kranz auf dem Kopf und hält in der linken Hand zwei Mohnstengel. Seine Deutung ist umstritten, man dachte an einen der Brautführer, und zwar wegen der Fackel, die er auf einigen der Sarkophage hält, an den Paranympheus oder aber an Hymenaeus. Dargestellt ist also auch hier eine junge Braut oder eine gerade verheiratete Frau in einem Gemach, das mit Lorbeergirlanden hochzeitlich geschmückt ist, und die Überreichung von Geschenken an sie. Für die Sarkophage übernommen wurde auch diese ursprünglich vielleicht für Mars und Venus konzipierte Szene (Abb. 9) wegen der allgemeinen Bildaussage, hier einer Geschenkszene mit hochzeitlichem Charakter, die durch die neu zugefügten Beifiguren – Amme und Brautführer – eindeutiger zu einer Hochzeitsszene mit Geschenkübergabe geworden ist. Dass es sich bei dem Brautpaar um Jason und Kreusa handelt, wird allerdings erst aus dem gesamten Darstellungskontext – vor allem durch die Szenen mit Medea – deutlich

---

<sup>30</sup> Reinsberg 1980, 319 Nr. 53 Abb. 84.

<sup>31</sup> Gaggadis-Robin 1994, 125–138 Abb. 2. 5. 6. 10. 13. 14. 31. 32. 35. 40. 41.



10 Hippolytossarkophag; Rom, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano Inv. 10400



11 Hippolytossarkophag; die liebeskranke Phädra, Front rechte Szene; Rom, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano Inv. 10400

(Abb. 6). Diese Bildfassung wird dann als Hochzeitsszene von Jason und Kreusa auf Sarkophagen kanonisch. Alle ‚Medeasarkophage‘ zeigen diese Szene nahezu unverändert.

Das gleiche Phänomen wie bei dem Silberbecher aus Xanten ist auch bei einem silbernen Spiegelrelief aus Pompeji in Neapel zu beobachten (Abb. 12).<sup>32</sup> Es zeigt eine in einen Lehnstuhl zurückgesunkene Frau, an deren Knie ein Eros mit in die Hand gestütztem Kopf lehnt und um die sich eine hinter ihr stehende Dienerin kümmert. Durch Rückschluss zu Darstellungen der liebeskranken Phädra auf Hippolytossarkophagen (Abb. 10, 11) wurde die Frau als sterbende Phädra und als Vorlage für die Phädra der Hippolytossarkophage gedeutet.<sup>33</sup> Auf stadtrömischen Sarkophagen (Abb. 10) sind links die liebeskranke Phädra, der Antrag der Amme an Hippolytos und rechts Hippolytos auf der Eberjagd zu Pferd zu sehen, wobei die leidende Phädra und ihre mit Hippolytos redende Amme zu einer Szene zusammengefasst sind.<sup>34</sup>

Die Deutung der Frau auf dem Spiegelrelief in Neapel (Abb. 12) als Phädra ist jedoch nicht gesichert, ja sie ist sogar eher unwahrscheinlich, da Hippolytos und die mit ihm redende Amme fehlen, die die Frau als Phädra kenntlich machen würden. Dargestellt ist aber auf jeden Fall eine leidende, liebeskranke Frau, unklar bleibt jedoch welche oder überhaupt eine der liebeskranken Heroinnen. Nach Auffindung des Spiegels 1758 in Pompeji wurde die Frau auf dem Relief in der Erstpublikation 1767 als sterbende Kleopatra gedeutet, weil man meinte, in dem umgestürzten Gefäß am Boden eine Schlange zu erkennen.<sup>35</sup> In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat man in der Leidenden auf Grund von Vergleichen aus der Wandmalerei die von Aeneas verlassene Dido gesehen.<sup>36</sup> Aber erst die Deutung von Albert Ippel in einem 1954 erschienenen Aufsatz als sterbende Phädra war offenbar so überzeugend, dass sie sich bis heute gehalten hat.<sup>37</sup> Das Bildmuster der sitzenden, in geschwächtem

---

**32** Ippel 1954, 20–24 Abb. 1; Froning 1980, 327–330 Abb. 1. 2. 4; zuletzt: Guzzo 2006, 101 Nr. 95 (T. Rocco).

**33** s. Anm. 32.

**34** Robert 1904, 202–217 Nr. 164–176 Taf. 52–56; Sichtermann/Koch 1975, 33–36 Nr. 26–29 Taf. 55–64; Zanker/Ewald 2004, 213 Abb. 192; 224 Abb. 202; 325–329.

**35** Antichità di Ercolano V, (= Bronzi I) 1767, 257–261 Taf. S. 267.

**36** So bei: Ruesch 1908, 412 Nr. 1881 (Inv. 25490); Spinazzola 1928, Taf. 236.

**37** s. Anm. 32.





**12** Silberspiegel aus Pompeji; Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 25490

Zustand zurückgesunkenen und von einer Dienerin gestützten Frau entspricht den Darstellungen attischer und außerattischer Grabdenkmäler klassischer und späterer Zeit mit Sterbeszenen von Wöchnerinnen,<sup>38</sup> wie das Beispiel der marmornen Grablekythos für die im Kindbett gestorbene Theophante im Nationalmuseum Athen aus dem 4. Jh. v. Chr. überliefert.<sup>39</sup> Außer der Dienerin, die sich dort hinter der erschöpften Frau stehend um diese bemüht, wird oft auch noch eine trauernde Person dargestellt, wie der bärtige Mann, dem auf dem Spiegelrelief die zweite

<sup>38</sup> Vedder 1988, 161–191 Taf. 21–25,1; Scholl 1996, 159–164 Taf. 42.

<sup>39</sup> Vedder 1988, 165 f. mit Anm. 19 Taf. 21,2; Scholl 1996, 163 f. Anm. 1116 f. Taf. 42,4.

Dienerin entspricht. Ihr Motiv mit dem rechts gelösten Gewand und der Armhaltung mit der linken Hand an Kinn oder Wange ist das einer trauernden Barbarin, wie sie etwa auf einem Silberbecher aus Manching zu sehen ist.<sup>40</sup> Und auch die offenen Haare kennzeichnen die Dienerin als trauernd. Die Darstellung des Silberspiegels zeigt also eine erschöpfte, leidende Frau, deren aufgewühlter Zustand zusätzlich noch durch den umgestürzten Wollkorb unter ihrem Sitz verdeutlicht wird. Der Wollkorb wird eigentlich als ein Zeichen für die hausfraulichen Qualitäten einer Frau eingesetzt, die idealtypisch zu Hause sitzt und Wolle macht.<sup>41</sup> Wird der Wollkorb umgestürzt wiedergegeben, kann dies nichts Gutes bedeuten. Der Grund für die Verwirrung der eigentlich Tugendhaften ist hier denn auch die Liebe, verdeutlicht durch den an ihre Kniee gelehnten Eros. In diesem Darstellungszusammenhang ist er als Pothos, als Verkörperung der Liebesehnsucht zu deuten, inspiriert wohl von einer rundplastischen Schöpfung des Skopas aus dem 4. Jh. v. Chr., die sich wahrscheinlich in römischen Kopien erhalten hat.<sup>42</sup> Die auf den Oberarm gerutschte Gewandknüpfung und die entblößte Brust der Leidenden kann einerseits deren aufgelösten Zustand – wie bei den Trauernden<sup>43</sup> – andererseits aber – als erotisches Motiv – ihre aphrodisische Schönheit verbildlichen.<sup>44</sup> Übernommen wurde diese Motivgruppe aus liebeskranker Frau und Dienerinnen dann für die Darstellung der Phädra auf einer Aschurne, die wohl bald nach der Mitte des 2. Jhs. n. Chr. und damit ein wenig früher als die erhaltenen Hippolytossarkophage entstanden ist.<sup>45</sup> Das Bildmuster wurde außerdem gegen Ende des 2. Jhs. n. Chr. auf einem attischen Sarkophag auch für die Darstellung der leidenden Deidameia bei der Entdeckung Achills auf Skyros eingesetzt, wie auf einem Sarkophag in London<sup>46</sup> zu sehen ist, sowie, um die Mitte des 3. Jhs. n. Chr., auf der Nebenseite eines ebenfalls attischen Pelops-Sarkophags für die liebeskranke Hippodameia.<sup>47</sup> Die Szene mit der Dienerin ist hier mit

---

**40** Mielsch 1997, 48 Abb. 8.

**41** D'Ambra 1989, 399 f.; Pircher 1979, 55 mit Anm. 18–22.

**42** Maderna 2004, 336–339. 534 f. Taf. 307–308; Vorster 2004, 395.

**43** s. Anm. 40.

**44** Vgl. z. B. auch Alkestis in venusgleicher Schönheit: Grassinger 1999, 124 f. mit Anm. 127.

**45** Sinn 1987, 245 f. Nr. 636 Taf. 93e.

**46** Rogge 1995, 101 mit Anm. 94 zu Nr. 17 Taf. 32,1.

**47** Froning 1980, 329 Abb. 3; Oakley 2011, 47 f. 94 Nr. 61 Taf. 55.

der des Spiegels aus Pompeji identisch. Für beide Themen – leidende Deidameia und Hippodameia – hat sich das Bildschema ‚liebesskranke Frau‘ allerdings nicht durchgesetzt. Kanonisch wurde es für die Phädra in der Antragsszene der Hippolytossarkophage (Abb. 11).<sup>48</sup> Hier sitzt Phädra zunächst zwar aufrecht, wird jedoch entsprechend der Darstellung auf Spiegelrelief und Aschenurne von Dienerinnen gestützt und betrauert. Auch der an ihr Knie gelehnte Pothos ist zu sehen. Auf einigen Beispielen des 3. Jhs. n. Chr. wird sie dann, in Analogie wiederum zum Spiegelrelief und zur Aschenurne, ebenfalls entkräftet zurückgesunken wiedergegeben.<sup>49</sup> Für die Hippolytossarkophage wurde also aus einer Szene einer an unerfüllter Liebe leidenden Frau und den Elementen einer Antragsszene eine eigene Antragsszene neu konstruiert.

Von den Sarkophagwerkstätten aufgegriffen und für den darzustellenden Mythos entsprechend verändert wurden also solche Szenen, deren allgemeine Bedeutung bekannt war und wiedererkannt werden konnte. Ja, die Szenen wurden eingesetzt, weil dies so war: Das Ende einer Jagd; die erotische, schöne Göttin beim Bad; die Hochzeit mit Liebesgeschenken; die an sehnsüchtigem Liebesverlangen leidende Frau. In dieser Hinsicht handelt es sich dann bei den für die Sarkophage übernommenen Szenentypen um feste Bildformeln mit feststehenden Aussagen.

Beim ursprünglichen Bildmedium – Silberrelief oder Großplastik – handelt es sich um repräsentative Ausstattungsstücke privater oder öffentlicher Natur. Übernommen wurden die Darstellungen auf die Sarkophage und entsprechend in einen sepulkralen Kontext integriert. Ändert sich hierdurch die Aussage? Geht man von der Voraussetzung aus, dass ein veränderter Kontext auch die Bedeutung der Aussage verändert, dies jedoch im Fall der allgemeinen Bildaussage der hier übernommenen Szenentypen nicht gegeben ist, dann lässt sich im Umkehrschluss folgern, dass hier der Kontext nicht als ein anderer verstanden worden ist. Repräsentative Darstellungen bedeuten im öffentlichen und privaten Bereich das Gleiche wie im sepulkralen Umfeld. Der gemeinsame Kontext ist folglich die Repräsentation, sei sie nun öffentlicher, privater oder sepulkraler Natur. Trotz Medienwechsel erfolgt hier also *kein* Bedeutungswechsel.

---

48 Sichtermann/Koch 1975, 33–36 Nr. 26–30 Taf. 55 f. 59. 62. 66.

49 Ebd., 35 f. Nr. 29 Taf. 62,1; Zanker/Ewald 2004, 213 Abb. 192.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Amedick 1991** Amedick, Rita: Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita Privata. Die antiken Sarkophagreliefs I 4. Berlin 1991.
- Boschung 1987** Boschung, Dietrich: Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms. Bern 1987.
- Boschung 1989** Boschung, Dietrich: Nobilia opera. Zur Wirkungsgeschichte griechischer Meisterwerke im kaiserzeitlichen Rom. In: Antike Kunst 32,1 (1989), 8–16.
- D'Ambra 1989** D'Ambra, Eve: The Cult of Virtues and the Funerary Relief of Ulpia Epigone. In: Latomus 48.2 (1989), 392–400.
- Flashar 2007** Flashar, Martin: Formenspektrum, Themenvielfalt, Funktionszusammenhänge – Beispiele späthellenistischer Skulptur. In: Peter Cornelis Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik. Mainz 2007, 333–372.
- Froning 1980** Froning, Heide: Die ikonographische Tradition der kaiserzeitlichen mythologischen Sarkophagreliefs. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 95 (1980), 322–341.
- Gaggadis-Robin 1994** Gaggadis-Robin, Vasiliki: Jason et Médée sur les sarcophages d'époque impériale. Rom 1994.
- Geominy 2004** Geominy, Wilfred: Praxiteles (II). In: Rainer Vollkommer (Hrsg.), Künstlerlexikon der Antike II. Leipzig 2004, 305–319.
- Grassinger 1997** Grassinger, Dagmar: Jason und Kreusa? In: Hans-Hoyer von Prittwitz und Gaffron und Harald Mielsch (Hrsg.), Das Haus lacht vor Silber. Ausstellungskatalog Bonn. Mainz 1997, 125–138.
- Grassinger 1999** Grassinger, Dagmar: Die mythologischen Sarkophage. Achill – Amazonen. Die antiken Sarkophagreliefs XII 1. Berlin 1999.
- Guzzo 2006** Guzzo, Pier Giovanni (Hrsg.): Argenti a Pompei. Ausstellungskatalog Neapel. Mailand 2006.
- Herdejürgen 1989** Herdejürgen, Helga: Beobachtungen an den Lünettenreliefs hadrianischer Girlandensarkophage. In: Antike Kunst 32.1 (1989), 17–26.
- Herdejürgen 1996** Herdejürgen, Helga: Stadtrömische und italische Girlandensarkophage. Die Sarkophage des 1. und 2. Jahrhunderts. Die antiken Sarkophagreliefs IV 2.1. Berlin 1996.
- Ippel 1954** Ippel, Albert: Eine Phädragruppe. In: Bulletin antieke beschaving 29 (1954), 20–24.
- Künzl 1969** Künzl, Ernst: Der augusteische Silbercalathus im rheinischen Landesmuseum Bonn. In: Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn 169 (1969), 321–390.

- Kunze 2002** Kunze, Christian: Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation. München 2002.
- Leach 1981** Leach, Eleanor Winsor: Metamorphoses of the Acteon Myth in Campanian Painting. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 88 (1981), 307–327.
- Maderna 2004** Maderna, Caterina: Die letzten Jahrzehnte der spätklassischen Plastik. In: Peter Cornelis Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik. Mainz 2004, 303–382.
- Menninger 1996** Menninger, Michael: Untersuchungen zu den Gläsern und Gipsabgüssen aus dem Fund von Begram/Afghanistan. Würzburg 1996.
- Mielsch 1997** Mielsch, Harald: Römisches Tafelsilber aus Ägypten. In: Hans-Hoyer von Prittwitz und Gaffron und Harald Mielsch (Hrsg.), Das Haus lacht vor Silber. Ausstellungskatalog Bonn. Mainz 1997, 41–57.
- Mielsch 2001** Mielsch, Harald: Römische Wandmalerei. Darmstadt 2001.
- Muth 1998** Muth, Susanne: Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur. Heidelberg 1998.
- Oakley 2011** Oakley, John Howard: Die attischen Sarkophage. Andere Mythen. Die antiken Sarkophagreliefs IX 1,3. Berlin 2011.
- Pircher 1979** Pircher, Josef: Das Lob der Frau im vorchristlichen Grabepigramm der Griechen. Innsbruck 1979.
- Reinach 1922** Reinach, Salomon: Répertoire de peintures grecques et romaines. Paris 1922.
- Reinsberg 1980** Reinsberg, Carola: Studien zur hellenistischen Toreutik. Die antiken Gipsabgüsse aus Memphis. Hildesheim 1980.
- Robert 1890** Robert, Carl: Mythologische Cyclen. Die antiken Sarkophagreliefs II. Berlin 1890.
- Robert 1904** Robert, Carl: Einzelmythen. Hippolytos – Meleagros. Die antiken Sarkophagreliefs III 2. Berlin 1904.
- Rogge 1995** Rogge, Sabine: Die attischen Sarkophage. Achill und Hippolytos. Die antiken Sarkophagreliefs IX 1,1. Berlin 1995.
- Ruesch 1908** Ruesch, Arnold (Hrsg.): Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli. Neapel 1908.
- Scholl 1996** Scholl, Andreas: Die attischen Bildfeldstelen des 4. Jahrhunderts v. Chr. 17. Beih. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung. Berlin 1996.
- Seiler 1992** Seiler, Florian: Casa degli Amorini Dorati. Häuser in Pompeji Bd. 5. München 1992.
- Sichtermann/Koch 1975** Sichtermann, Hellmut / Koch, Guntram: Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen. Tübingen 1975.
- Spinazzola 1928** Spinazzola, Vittorio: Le arti decorative in Pompei e nel Museo nazionale di Napoli. Mailand 1928.
- Vedder 1988** Vedder, Ursula: Frauentod – Kriegertod im Spiegel der attischen

Grabkunst des 4. Jhs. v. Chr. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung 103 (1988), 161–191.

**Vorster 2004** Vorster, Christiane: Skopas (II). In: Rainer Vollkommer (Hrsg.), Künstlerlexikon der Antike II. Leipzig 2004, 391–397.

**Zanker/Ewald 2004** Zanker, Paul / Ewald, Björn Christian: Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage. München 2004.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

**1. 2. 5** Nach: Herdejürgen 1996, Taf. 28,1; 30,1; 31.1

**3** Nach: Menninger 1996, 186 f. M 33

**4** Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom:  
D-DAI-ROM-66.1680

**6. 8** Museumsfoto © Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung

**7** Nach: 2000 Jahre Varusschlacht: Imperium, hg. vom LWL-Römermuseum in Haltern am See. Ausstellungskatalog. Stuttgart 2009, 308 mit Abb. Nr. 5,1.

**9** Nach: Froning 1980, Abb. 6

**10. 11** Foto CoDArchLab (Arbeitsstelle für Digitale Archäologie) Universität zu Köln: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/2104192 + 2104378>

**12** Nach: Ippel 1954, Abb. 1

---

BIRGIT MERSMANN

# **DIE IMAGOMORPHOSEN DER APHRODITE VON CAPUA**

## **Bildmediologische Reflexionen zu Formkonstanz und Bedeutungswandel**

Die vielfältigen Bildwandlungen, die der monumentale Statuentyp der *Aphrodite von Capua* durchlaufen hat, verführen dazu, ikonographisch-typologisch gedeutet zu werden. Für eine/n KunsthistorikerIn antiker wie klassischer Kunst ist der Reiz zur ikonographischen Interpretation groß. Die Frage nach Formkonstanz und Bedeutungswandel soll jedoch in diesem Beitrag nicht primär aus Sicht der Kunstgeschichte und der von ihr entwickelten Methodik der Ikonographie und Ikonologie erörtert werden. Vielmehr wird eine bildmediologische Forschungsperspektive vorgeschlagen, die es ermöglichen soll, die Imagomorphosen der ‚Aphrodite von Capua‘ bildmedien- und kulturwissenschaftlich zu deuten. Der neue transdisziplinäre Zugriff über die *Bildmediologie als Methode*<sup>1</sup> besteht darin, dass Grundlagen der Mediologie, einer französischen Richtung der Medienkulturwissenschaft und -soziologie, mit Elementen aus der Translations- und Bildforschung kombiniert werden, um eine Bildübertragungstheorie als bildmorphologische Transmissionstheorie zu entwerfen. Die besondere Herausforderung durch die Fallstudie zum Figurentypus der *Aphrodite von Capua* besteht in diesem Forschungskontext in der *archäo-mediologischen* Klassifizierung und Deutung von Imagomorphosen.

---

**1** Mersmann/Weber 2008.

Die Neuinterpretation des Figurentyps der *Aphrodite von Capua* durch Rekonfiguration und Rekombination ist ein geradezu idealtypisches Beispiel, an dem die Problematik der Bildübersetzung im Anschluss an Aby Warburg und Walter Benjamin entfaltet werden kann – als Überleben einer Bildformel und „Nachleben der Geschichte“. Das zur Diskussion stehende skulpturale Figurenmuster wirft die Frage auf, wie Bildübersetzung für den Bereich der klassischen Skulptur konzeptualisiert werden kann, ob es überhaupt gerechtfertigt ist, von *Bildübersetzung* zu sprechen, oder der Begriff der *Bildübertragung* bzw. *Bildübermittlung* dem Phänomen nicht angemessener wäre.

Der translatorische Zugang zu Bildobjekten erweist sich als besonders schwierig, weil das Ausgangs- und Zielobjekt der Bildübersetzung in der Regel nicht so klar definiert ist wie im Fall der Sprachübersetzung. Macht es daher Sinn, Bildübersetzung auf die Übersetzung eines Einzelbild(werk)es oder aber einer kontextuell festgelegten Bilderfolge in das gleiche oder auch in ein anderes Bildmedium zu beschränken? Wie steht es dann aber um die partielle Übersetzung von Einzelmotiven, die gleichermaßen Bildstatus beanspruchen können? Was genau übersetzt sich bildlich? Ist es das Bild selbst, das sich aufgrund seiner eigenständigen Bilderscheinungsform, seiner autonomen Bildlogik und distinkten Bildmacht übersetzt? Dies wäre ein bildmagischer bzw. ikonologischer Übersetzungsansatz in der Tradition Warburgs. Ist es die das Bild prägende visuelle Kultur, die zum Agenten der Bildübersetzung wird? Eingeschlossen die Medienkultur, mit der das Bild entstehungsgeschichtlich verbunden ist bzw. in die es durch Übersetzungsprozesse eingeschleust wird? Dies wäre ein Übersetzungsansatz, der soziokulturelle mit medientechnologischen Aspekten verknüpft. Oder ist es gar das ikonisch-transkulturelle, das sich übersetzt? Die einzelkulturunabhängigen, so genannten universalen, neurophysiologisch und physiopsychologisch grundierten Bildwahrnehmungs- und Gestalt(ungs)-muster? Dies wäre ein universal-anthropologischer Ansatz der Bildübersetzung. Das genannte Fragenbündel zeigt auf, wie radikal Bildübersetzung systematisch all jene klassischen Kategorien und Konzepte von Übersetzung durchkreuzt, die sich in der Wissenschaftstradition der Text- bzw. Sprachkulturübersetzung ausgeformt haben. Ein Charakteristikum der Bildübersetzung scheint vor allem darin zu liegen, dass die involvierten Transferprozesse ein breites Spektrum an Differenzen zwischen Ursprungs- und Zielmaterial aufweisen: die graduelle Skala reicht von materieller Identität bis zu substantieller Transformativität.

Als Bildübersetzung in der europäischen Geschichte zum ersten Mal terminologisch belegt wurde, bezog man den Ausdruck auf den



identitätswahrenden Transfermodus. *Translatio imaginum* bedeutete Bildtransfer und beinhaltete gewöhnlich den räumlichen Transport ritueller Bildobjekte wie z. B. Reliquien von einem zu einem anderen Ort. Wesentlich für diesen Übertragungsprozess (in Gestalt einer religiösen Prozession) war, dass das originale, in der Regel heilige materielle Objekt diesen unbeschadet, das heißt intakt überstand. Nur unter der Bedingung der Unversehrtheit konnte das visuelle Objekt am neuen Zielort der *translatio* dieselbe magische Bildmacht wie am Ursprungs- bzw. Aufbruchort entfalten. Obwohl der Begriff der Übersetzung im Falle des historischen Phänomens der *translatio imaginum* primär mit dem physischen Transfer als räumlichem Transport gleichgesetzt ist, weist er Überschneidungen mit einem weiteren Transfermodus auf: dem des symbolischen Transfers. Das Bildobjekt wird übertragen, um in der neuen sozio-kulturellen Umgebung intakt zu überleben. Mit dem intakten physischen Transfer unmittelbar verknüpft ist der symbolische Transfer politischer Macht. Die *translatio imaginum* als Übertragung magischer (insbesondere heilender) Kräfte, die im so genannten Translationsbericht dokumentiert wird, diente historisch immer auch der Transmission als christlicher Mission. An diesem geschichtlich frühen Beispiel eines konkreten Bildübertragungsaktes wird bereits evident, wie eng materielle und immaterielle, physische und symbolische, geographische und genealogische Übertragung miteinander verwoben sind.

Um eine Bildtranslatologie als eine multiperspektivische, zeiträumliche Übermittlungstheorie zu entwerfen, bedarf es einer Unterscheidung zwischen Transfer und Transmission.<sup>2</sup> In Übereinstimmung mit Régis Debrays mediologischer Definition – und damit im Gegensatz zu strikt bildmedienfokussierten Definitionen von Übertragung – verstehe ich „Transmission“ als sozialen und kulturellen, nachhaltig wirksamen Wissens- und Bedeutungstransfer. Die von Régis Debray in Abgrenzung zu Kommunikation definierte kulturelle Übermittlung scheint mir ein geeignetes Konzept und Instrumentarium zu bieten, Prozesse der Bildübertragung zu fassen. Das Konzept der *transmission*, der (kulturhistorisch und institutionell gewachsenen) Übermittlung,<sup>3</sup> induziert eine

---

<sup>2</sup> Dies in Abgrenzung zur Übersetzungstheoretikerin Maria Tymoczko, die die Begriffe „Transfer“ und „Transmission“ austauschbar verwendet. Vgl. Tymoczko 2006, 27.

<sup>3</sup> Ich übernehme hier den deutschen Terminus für *transmission*, wie er in die deutsche Übersetzung der mediologischen Schriften von Debray Eingang gefunden hat, s. Debray 2003, Kap. 1.

Erweiterung von der Sprach- zur Kulturübersetzung und schließt damit grundsätzlich auch Bildübertragung als Bildkulturübersetzung ein. Bilder fungieren neben anderen Zeichensystemen, Trägermedien und Symbolhandlungen als zentrale Transmitter. Dass Übermittlung über Körper/schaften erfolgt, trifft in besonderer Weise auf die figurale Bildübermittlung zu, denn Bilder werden von Körpern generiert, aufgeführt, rezipiert und mittels Körper/schaften übertragen. „Eine Übermittlung“, schreibt Debray, „ist eine durch einen individuellen und kollektiven *Körper* – in der Doppelbedeutung von ‚dies ist mein Leib‘ und ‚die Körperschaften‘ – *optimierte* Kommunikation. Es gibt durchaus Kommunikationen, die unmittelbar und direkt sind, von ‚Herz zu Herz‘ gehen, aber eine Übermittlung ist niemals unmittelbar oder unpersönlich. [...] Ferner gibt es zwar Kommunikationsakte, doch Übermittlung ist immer ein *Prozess* in Form einer *Prozession* (im Griechischen *paradosis*, was mit Tradition übersetzt wird).“<sup>4</sup>

Übermittlung entfaltet sich als ein historisches Kontinuum, durch das sich Kultur als Tradition ausprägt. Weil Bildwerke maßgeblich an diesem Prozess beteiligt sind, stellen sie materialisierte Repräsentationen des kulturellen Gedächtnisses dar. Aufgeladen mit Kultur, transformieren sie selbst zu Kulturtransmittern. Als solche sind sie automatisch in kulturelle Übertragungs- und Austauschprozesse eingebunden. Da Übermittlung symbolische und kulturelle Mediation als Streckenverlauf einschließt, ist sie in idealer Weise dazu geeignet, als Leitfaden für die Untersuchung von Bildtransferprozessen als Bild-*Prozessionen* zu fungieren. Mediologie als Studium von Übermittlungsprozessen kann in dieser Hinsicht einen maßgeblichen Beitrag leisten, um Bildkulturwissenschaft als Translationsforschung zu betreiben.

Debray begreift Übermittlung (*transmission*) als eine bestimmte Art von Übersetzung, nämlich als Mediation. Wie bereits erwähnt, wird Übermittlung klar und deutlich sowohl von Übertragung als auch von Kommunikation abgegrenzt. Insofern Kommunikation als räumlicher Transport (von Information) zwischen zwei Orten definiert wird, weist sie einige Überschneidungen mit der Übertragung auf. Doch während Kommunikation auf den Austausch von Nachrichten zwischen menschlichen Individuen beschränkt bleibt, schließt Übertragung auch den (räumlichen) Transport von materiellen Gegenständen/Gütern ein. Übermittlung hingegen wird prinzipiell als zeitabhängiger Transport bestimmt, der

---

4 Ebd., 12 f.

diachronisch geprägt ist und daher an der Hervorbringung des kulturellen Erbes teilhat. Die Übersetzungskomponente der Übermittlung (*transmission*) manifestiert sich in der Tradition als dem Weitergegebenen, dem, was überlebt.<sup>5</sup> Diese Differenzierung bedeutet jedoch nicht, dass sich Übermittlung ausschließlich auf einer Zeitachse bewegt; sie ist vielmehr durch eine Struktur raumzeitlicher Übertragung gekennzeichnet. Debray unterstreicht, dass Übermittlung geographisch voranschreitet, dass sie Raum zu erschließen, ein Territorium zu erobern sucht,<sup>6</sup> dass sie die Gestalt von Verkehrswegen und Einflüssen annimmt, um besser in die Geschichte eingehen zu können. Zudem stellt er heraus, dass Übermittlung als (Historie zeitigender) Prozess grundsätzlich Kommunikationsakte voraussetze, im Gegensatz zu Kommunikation, die unabhängig von Übermittlung existieren, d. h. autonom funktionieren könne.

Übermittlung – und das ist einer der Kernpunkte – übersteigt die interpersonale Kommunikation. Die Zeit querend, manifestiert sie sich in Prozessen gesellschaftlicher Kollektivierung und Materialisierung von Wissen und Werten. Es ist das Mediationsprinzip der *transmission*, über das eine Mission zustande kommt und in Folge Kultur hervorgebracht wird. Das Ziel bzw. Ergebnis der Übermittlung geht dem Übermittlungsprozess nicht voraus, es wird durch ihn erst eigentlich kreierte. Kultur bildet sich erst durch Übermittlung aus, weshalb sie dazu bestimmt ist, sich selbst weiter zu tragen und zu übermitteln – im Gegensatz zu Technik, die (nur) empfängt, um zu übertragen.

Das Konzept einer Übermittlung als Weitergabe korreliert mit einer transformativen Translatologie.<sup>7</sup> Von besonderem Interesse ist für Debray daher der Streckenverlauf der Übermittlung, das heißt die Abfolge der Mediationen – welche er als tragisch, zum Teil sogar diabolisch charakterisiert, weil Übermittlung als Querung immer auch in ihr Gegenteil

---

5 „Si la communication est essentiellement un transport dans l'espace, la transmission est essentiellement un transport dans le temps. La première est ponctuelle ou synchronisante, c'est une trame: un réseau de communication relie surtout des contemporains (un émetteur à un récepteur simultanément présents aux deux bouts de la ligne). La seconde est diachronique et cheminante, c'est une trame, *plus* un drame: elle fait lien entre les morts et les vivants, le plus souvent en l'absence physique des 'émetteurs'.“ Debray 1997, 17.

6 „Transmettre, c'est organiser, donc faire territoire [...]“ Ebd., 33.

7 Zum transformativen Ansatz in der Übersetzungstheorie siehe auch Maharaj 1995.

umschlagen kann. Paradoxerweise ist genau das transformative Element der Übermittlung ihr dauerhaftestes. (Ab-)Wandlung und Bewahrung gehören zu Übermittlung wie die zwei Seiten einer Münze:

„Le transport transforme; le transporté est remodelé, métaphorisé, métabolisé par son transit [...] *Traddutore, traditore*. Pas plus que hériter n'est recevoir (mais trier, réactiver, refondre), transmettre n'est transférer (une chose d'un point à un autre). C'est réinventer, donc altérer. Pourquoi? Parce que l'information transmise n'est pas indépendante de son double médium, technique et organique, et plus encore du second que du premier. [...] La transmission d'un contenu de sens *l'incorpore* en fait à son véhicule, lequel le soumet à sa loi. C'est le caractère substantiel de la médiation qui fait jouer la transmission comme transsubstantiation, transmutation dynamique et non reproduction mécanique, qui ajoute autant qu'elle retranche [...] la perte est liée à l'acte même de la remémoration, l'altération est l'autre face de la conservation.“<sup>8</sup>

Die Metamorphose ist das „Abenteuer“ des Mediationsprozesses. Über den Ansatz der mediologischen Reflexion ist damit der inhaltliche Bezug zum archäologischen Problemkomplex „Formkonstanz und Bedeutungswandel“ neu hergestellt.

Was bedeutet es nun, die Rekonfiguration und Rekombination des Figurentyps der *Aphrodite von Capua* bildmediologisch zu betrachten? Es bedeutet, aus dem typologischen Bewertungsschema und Zuordnungsbinarismus von Vorbild/ern und Nachbild/ern, Original und Kopien auszubrechen, sich nicht auf den Aspekt der Imitation als Interpretationsmodell zu kaprizieren, sondern die Mediation in den Blick zu nehmen, d. h. das weit verzweigte und vielschichtige Streckennetzwerk der Übermittlung des Figurentyps als Weitergabe- (*traditio*), Umgestaltungs- (*transformatio*) und Umwertungsprozess zu sichten und zu erschließen. Auf die konkrete Fallstudie übertragen heißt dies, die Retrospektivität des Statuentyps als Transformativität zu erfassen; oder anders formuliert, das historische Kontinuum klassisch-griechischer Figurenplastik, die Übermittlung (und das Überleben) der *Aphrodite von Capua*-Bildformel bis in die römische Kaiserzeit als Symptom des politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Umbruchs, inklusive Bildprogrammumbruchs zu verstehen.

---

<sup>8</sup> Debray 1997, 49 f.

Da ich keine Archäologin bin, fehlt mir das entsprechende Fachwissen, um eine vollständige Deutung der Übermittlungsprozesse im konkreten Fall leisten zu können. Aus diesem Grunde kann sich meine Aufgabe nur darauf beschränken, die Vielfältigkeit und Komplexität der Übermittlungsprozesse aufzuzeigen, insofern sie für die hier zur Diskussion stehende Fallstudie bedeutsam sind, sowie Hypothesen zu einer möglichen bildmediologischen Interpretation richtungsweise anzudenken.

Eine Analyse der Imagomorphosen des Figurentyps der *Aphrodite von Capua* sollte folgende Übermittlungsebenen und -aspekte reflektieren:

### 1. MEDIALE ÜBERMITTLUNG:

Die mediale Übermittlung kann sich sowohl auf die Organisation von Materie (OM), d. h. die ästhetische Gestaltung und Strukturierung des plastischen Materials, als auch auf materialisierte Organisationsformen (MO) beziehen<sup>9</sup>.

#### 1A. MATERIALE UND FORMALE ÜBERMITTLUNG:

Ohne den Einsatz eines Trägermediums kann es keine Bildübermittlung geben. Das Trägermedium selbst definiert sich über seine Materialität und die ihm innewohnenden Potenz zu schöpferischer Formgestalt und Bildübertragung. Als mögliche Anzeichen für einen Bedeutungswandel kommen daher Materialverschiebungen (z. B. von der Marmor- zur Bronzeskulptur), Bildformat- bzw. Bildgenreänderungen (z. B. von der Terracottafigurine zum Relief, vom mythologischen Idealbild zum historisierenden Kaiserporträt) sowie typologische Umgruppierungen (von der Einzelfigurenstatue zur Doppelfigurenstatue zur Statuengruppe) in Betracht.

#### 1B. INTERMEDIALE ÜBERMITTLUNG:

Intermediale Übermittlung meint hier die Übermittlung zwischen wahrnehmungs- und artikulationssensorisch unterschiedlich verfassten Medien, wie etwa die Übertragung eines Textes (einer bestimmten Textpassage, Szene, einer Figur, eines Motivs) in ein Bild. Da sich die Motivik, Symbolik sowie die Deutungsinhalte antiker Bilddarstellungen häufig

---

<sup>9</sup> Zur dialektischen Konzeption von OM und MO in Debrays Mediologie s. Debray 2000, 6 f. und 125–128.

aus literarischen Textquellen speisen, der Text als eine Art *progenitor* der Imagination und Bildschöpfung fungiert, ist die Berücksichtigung von Text-Bild-Beziehungen ein wichtige Grundlage für das Studium von Imagomorphosen.

#### 1C. MEDIENTECHNISCHE ÜBERMITTLUNG:

Die medientechnische Übermittlung umfasst Techniken und Strategien der Reproduktion und Verbreitung eines Bildtyps (Nutzung bestehender bzw. Entwicklung neuer Reproduktions- und Distributionsverfahren, Einrichtung von Werkstätten/Künstlerateliers, Erschließung neuer Medien etc.)

#### 1D. AGENTEN DER ÜBERMITTLUNG:

Bei den Agenten der Übermittlung handelt es sich um lebendig agierende Trägermedien. Durch wen wird ein bestimmtes Bildwerk bzw. ein bestimmter Figurentyp übermittelt? Wer sind die Auftraggeber (öffentlich und/oder privat), welche Künstler/Bildhauer tradieren einen bestimmten Figurentyp und Figurenstil weiter? Welche Bilddeuter, Bildkritiker und Institutionen werden auf der Rezipientenseite als Bildtranslatoren aktiv?

### 2. RÄUMLICHE ÜBERMITTLUNG:

#### 2A. ORTSGEBUNDENE RÄUMLICHE ÜBERMITTLUNG

Ein zentrales Element der unmittelbaren Mediation ist die In-situ-Präsentation und Rezeption: Wo war das Bildwerk aufgestellt? Wo wurde es ausgestellt? Wo rezipiert? Bildmediologische Reflexionen zum Aufstellungs-, Ausstellungs- und Rezeptionsort eines bestimmten klassischen Figurentyps könnten sinnvoll bei der Differenz zwischen öffentlichen Räumen (Forum, Agora, Amphitheater, öffentlicher Versammlungsplatz, Park) und privaten Räumen (Privathäuser, private Gartenanlage) ansetzen und gezielt auch mögliche Übergänge zwischen den unterschiedlich bestimmten Funktionsräumen ins Auge fassen.

#### 2B. INTER- UND MULTILOKALE ÜBERMITTLUNG

Der durch Prozesse der Relokalisierung eingeleitete Bedeutungswandel eines formkonstanten Figurentyps drückt sich in Verschiebungen zwischen Zentrum und Peripherie, verschiedenen Regionen bzw. regionalen Machtzentren sowie politisch, sozial bzw. kulturell unterschiedlich definierten Orten und Institutionen aus.

### 3. ZEITLICHE ÜBERMITTLUNG:

#### 3A. DIACHROME ÜBERMITTLUNG

Die diachrone Übermittlung ist aufs Engste mit der Frage nach Konstanz und Performanz verknüpft: Wie, in welcher Gestalt und über welche medialen Distributionskanäle/Agenten übermittelt sich ein bestimmter Figurentyp über längere Zeiträume (*longue durée*) hinweg? Welche Elemente bleiben unverändert? Welche erfahren eine Transformation? Wann und wodurch stellt sich Bedeutungswandel ein?

#### 3B. SYNCHRONE ÜBERMITTLUNG:

Welche Bildtypen werden zeitgleich überliefert? Entwickeln sich Kombinationen bzw. neue Verbindungen aus synchron übermittelten Figurentypen? Die Analyse der umgebenden Bildtransmissionen dient vor allem dem Zweck der historisierenden Kontextualisierung.

Da nur ein Archäologe die komplexen Übermittlungsmodalitäten in Bezug auf die Fallstudie der *Aphrodite von Capua* befriedigend darstellen kann, möchte ich mich an dieser Stelle darauf konzentrieren, die Agenten der Mediation, die Debray als interne oder umgebende Zirkulationsagenten definiert hat, näher in den Blick zu nehmen. Ausgehen möchte ich dabei von internen Übermittlungsagenten wie dem so genannten „induzierenden Konzeptkode“, mit dem die Modi der internen Bedeutungskonfiguration gemeint sind. Anschließend sollen die umgebenden Institutionen sowie das kulturelle Trägermilieu betrachtet werden.

Welche interne Konfiguration des Figurentyps der *Aphrodite von Capua* induziert nun die Rekombination und Reinterpretation? Ein entscheidender Faktor scheint mir das bildgenerische Potenzial des Aphrodite-von-Capua-Typs zu sein, ungeachtet der Hypothese, dass es sich angeblich um die Kopie einer älteren Statue handelt. Generisches Bild meint, dass eine prinzipielle Form-, Gestaltungs- und Bedeutungsvielfalt in der Figur selbst, ihrem Bildschema angelegt ist. Um es versuchsweise in der Morphomata-Terminologie zu formulieren: Der Figurentypus als wiedererkanntes Gestaltzeichen ist ein ikonisches Morphem, das in verschiedenen Versionen realisiert bzw. in Variationen als Morphomata ausgestaltet werden kann. Nicht durch *aemulatio* sondern *variatio* gewinnt das Bildschema seine transmissive Mediationskraft.

Worin besteht nun die morphomatische Bildformel der *Aphrodite von Capua*? Sie liegt im weiblichen Körperschema der statuarischen, leicht gedrehten Haltung und der deiktischen Zeigegeste: in der Körperwendung nach links, der Gewichtslagerung auf das rechte Standbein, der Anhebung und Anwinkelung des linken Beins (um den Fuß auf den Helm abzustützen), den präsentativ geöffneten Armen und zugreifenden Händen (die ein Schild halten und zeigen). Alle anderen Elemente sind Attribute, durch deren Hinzufügung das Bildschema unterschiedliche Bildformen als Varianten ausprägt und eine eigendynamische Bildsymbolik entwickelt.

Im Kern ist die Imagomorphose der *Aphrodite von Capua*, ihre Verschiebung von Venus zu Victoria, im Bildschema angelegt. Der Aphrodite-von-Capua-Typ fungiert als Doppelbild – und auch ‚doppelter Körper‘ im mediologischen Sinn –, insofern er eine Kombination aus weiblicher Sinnlichkeit (in Gestalt des halbnackten, erotisch aufgeladenen Körpers) und heroischem Sieg (im Sinnbild des auf den Helm gesetzten Fußes) verkörpert. Die beiden Hauptstränge, in deren Richtungen sich die Bildtypenübermittlung bewegt, umfassen eine erotische wie eine militärisch-viktorianische Deutung. Wie Kousser in ihrem Buch *Hellenistic and Roman Ideal Sculpture. The Allure of the Classical* (2008) gezeigt hat, schreibt die Statue der Venus von Milo, die vermutlich im Gymnasium von Melos aufgestellt war, die erotische Deutung der Aphrodite in ihrer Rolle als Siegerin der Paris-Urteils sowie Schutzgöttin pubertierender Jugendlicher fort, während die Statue der Victoria von Brescia die militärische, herrschaftslegitimierende Ausdeutung des Aphrodite-von-Capua-Typs als Siegerfigur vorantreibt<sup>10</sup>. In dieser Doppelperspektive erscheint es naheliegend, dass sowohl Eros als auch Ares (Borghese) und Mars dem Aphrodite-von-Capua-Einzelfigurentyp hinzugesellt werden und so neue Paar- bzw. Doppelfigurenkonstellationen entstehen.

Die bildgenerische Offenheit des Prototyps, ihre Andeutungshaftigkeit, die in der Geste der ins Leere greifenden, da des Schildes oder Spiegels verlustig gegangenen Arme aufscheint, fordert zu (Aus-)Deutungen geradezu heraus. Diese erfolgen durch Attributionen: durch die Beifügung von Einzelelementen (wie etwa das Schild, den Spiegel, den Globus, die Flügel, aber auch den Schulterüberwurf), durch Hinzufügung von ganzen Figuren sowie die Integration von neuen Bildideen und Deutungskontexten. Je nach Grad der Erweiterung handelt es sich um eine leichte Abwandlung, eine *variatio* des Capuanischen Typs, oder aber um eine tiefgreifende Umwandlung, eine

---

<sup>10</sup> Pikant an dieser Figurenumdeutung ist, dass die Flügel der Statue später aufgesetzt wurden.



*transformatio*, deren Umbruch eine komplette Umdeutung impliziert. Der Übermittlungsaufbau gestaltet sich modular-kombinatorisch; im Überschreiben findet er seinen transformative Exitstrategie.

Im Fall der Transmission des Aphrodite-von-Capua-Typs nicht unterschätzt werden sollte die Rolle der umgebenden Agenten: des leitenden Kollektivkörpers sowie des kulturellen Trägermilieus. Da das Original des Aphrodite-von-Capua-Typs als rituelle Kultstatue im Tempel von Akrokorinth diente – sie wurde dort als Göttin der Liebe aber auch als Schutz- und Siegesgöttin verehrt –, wird der magische Aspekt der Bildübertragung wohl ein wichtiger Übermittlungsfaktor gewesen sein. Darüber hinaus übernimmt die Relokalisierung, d. h. die Übernahme und der Transfer des Bildwerks, eine wesentliche Übermittlungsfunktion. Um imperiale Überlegenheit und Machtzuwachs zu signalisieren, wurde die Aphrodite-Statue von Akrokorinth als Kriegstrophäe ins Zentrum des Römischen Reichs transferiert, womit sie symbolisch und formal in die Rolle der Victoria überwechselte. Es ist somit die Übermittlungsgeschichte, die an der typologischen Transformationsgeschichte mitschreibt.

Wie können aus bildmediologischer Sicht nun aber jene Gruppenbildplastiken mit dem Typus der *Aphrodite von Capua* gedeutet werden, die durch Zusammenfügung bzw. Kombination vorgegebener Figurentypen geschaffen wurden? Was sagen die auf den ersten Blick „ungleichen“ Paarkombinationen, insbesondere die Verbindung aus Götterfiguren und historischen Kaiserfiguren, mythischem Idealbild und individuellem Herrscherporträt, wie sie in der marmornen Mars-Venus-Concordiagruppe von Ostia sowie dem kapitolinischen Doppelbildnis des Mark Aurel und der Faustina minor zu finden ist, über die Modalitäten, Praktiken und Strategien der Bildübermittlung als Bildtransposition aus?

Im Grunde drückt sich in den genannten Doppelbildnissen ein geschichtlicher wie kultureller Bruch aus, eine – bildskulptural ausgetragene – Körperfraktur zwischen Historie und Gegenwart, aber auch zwischen Idealität and Realität, Fiktionalität und Faktionalität. Die „neuen“ Porträtköpfe sind den ‚alten‘, antiken Körpern aufgesetzt. So evident dieser Bruch in seiner demonstrativen Zurschaustellung ist – es geht gleichzeitig um seine Kittung. Die Kluft, die nicht nur ein bildmedialer, sondern in erster Linie auch ein zeitlicher Sprung ist, und zwar zwischen retrospektiver Skulptur und zeitgenössischem Porträt, der Epoche des griechischen Klassizismus und der römischen Kaiserzeit, soll überwunden werden. Der historische Konflikt wird als Bild(medien)konflikt zwischen Bildträger, kulturellem Träger und Trägermilieu ausgetragen: Dem Körper,

respektive der kollektiven Körperschaft griechischer Kunst und Kultur wird ein neuer Kopf aufgesetzt: der römische Kaiserkopf – symbolisch eine Art Kriegs- und Siegestrophäe. Ziel dieser Aufpropfung als Bildakt neuer Kapitalisierung (genauer noch: *Caputalisierung*) ist es, sich in die Geschichte der griechischen Kunst einzuschreiben und den klassischen Stil der Götter anzuverwandeln, um sich selbst mit dessen Idealität und Monumentalität aufzuladen und damit kulturelle Bedeutungsmacht als politisches Herrschaftsinstrument anzueignen. Der Klassizismus der griechischen Idealskulptur metamorphiert durch die Inkorporierung zum römischen Herrschaftszeichen, zum erhabenen Stil imperialer römischer Kunst. Um in einer Phase politischen und religiösen Umbruchs Herrschaft zu legitimieren und Machteinfluss zu sichern (wir sind mit der frühen Gründungsphase der Römischen Reiches konfrontiert), schreibt sich das neue politische Kaiserbildprogramm in einen bestehenden historischen Typenkanon ein. Es knüpft an Tradition an, um zwischen differenten, im Konflikt miteinander stehenden Kulturen, Gesellschaftsformen und Herrschaftssystemen historisch über- und vermitteln zu können, um diese im Rahmen der Weiterbildung der Tradition umbilden zu können. Es ist die historische Kontinuität nach dem Bruch mit der Vergangenheit, der Anschluss an eine gesetzte, idealisierte Bildtradition, der die Möglichkeit zur Transformation eröffnet. Um den Umbruch als Zeit(en)sprung und Herrschaftswechsel zu bewältigen, wird diachrone Übermittlung zum Hauptschauplatz der Machtübertragung. Das römische Überschreiben der griechischen Siegesgeschichte, ihrer Bildträger und machtsymbolischen Konzeptcodes, erfolgt als Prozess der Einschreibung. Deutlich wird dabei, dass der Akt der Bildtransmission, d. h. der Übermittlung griechischer Bildtradition, ihres bildplastischen Figuren- und Typenrepertoires, auch als römisch-christliche Mission zu verstehen ist. So ist es paradoxerweise die griechische Formkonstanz, aus der das neue römische Herrschaftssystem seinen Bedeutungswandel schöpft und mit dessen nachlebenden – und nachgelebten – Bildern es sein geschichtliches Überleben sichert.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Debray 1997** Debray, Régis: *Transmettre*. Paris 1997.

**Debray 2000** Debray, Régis: *Introduction à la médiologie*. Paris 2000.

**Debray 2003** Debray, Régis: *Einführung in die Mediologie. Facetten einer Medienkultur*. Bern 2003.

**Kousser 2008** Kousser, Rachel Meredith: *Hellenistic and Roman Ideal Sculpture. The Allure of the Classical*. Cambridge / New York 2008.

**Maharaj 1994** Maharaj, Sarat: „Perfidious Fidelity. The Untranslatability of the Other“. In: Jean Fisher (Hrsg.), *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London 1994, 28–35.

**Mersmann/Weber 2008** Mersmann, Birgit / Thomas Weber (Hrsg.): *Mediologie als Methode*. Berlin 2008.

**Tymoczko 2006** Tymoczko, Maria: „Reconceptualizing Translation Theory. Integrating Non-Western Thought about Translation“. In: Theo Hermans (Hrsg.), *Translating Others*, Bd. 1, Manchester/Kinderhook 2006, 13–23.

---

## VERZEICHNIS DER AUTOREN

**ANNETTA ALEXANDRIDIS** (Klassische Archäologie), Professorin am Institut für Kunstgeschichte und visuelle Künste der Cornell University in Ithaka / New York. Zuletzt zum Thema erschienen: *Neutral Bodies? Female Portrait Statue Types from the Late Republic to the 2nd Century CE*. In: Shelley Hales und Tamar Hodos (Hrsg.), *Material Culture and Social Identities in the Ancient World*. Cambridge 2010, 252–279; *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*. Mainz 2004.

**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.

**BEAT BRENK** (Kunstgeschichte), em. Professor an der Università di Roma La Sapienza. Zuletzt erschienen: *La fine dell'antichità a Gerash alla luce dei nuovi scavi nell'area della cattedrale*. In: *Pontificia Accademia Romana di Archaeologia* 80 (2007/8), 315–369; *Die letzte Phase der Antike in der Kathedrale von Gerasa: Die neu aufgefundene Portikus und ihre Ausstattung*. In: Ina Eichner und Vasiliki Zsamakda (Hrsg.), *Syrien und seine Nachbarn von der Spätantike bis in die islamische Zeit*. Wiesbaden 2009, 21–36; *The Apse, the Image and the Icon. A Historical Perspective of the Apse as a Space for Images*. Wiesbaden 2010.

**ANNEMARIE CATANIA** (Klassische Archäologie), MA, Promotion an der Philipps-Universität in Marburg. Absolvierte den BA in Liberal Arts am St. John's College in Annapolis, Maryland und den MA in Classics an der John Hopkins Universität.

**JENS DAEHNER** (Klassische Archäologie), Kurator für antike Kunst am J. Paul Getty Museum in Los Angeles. Zuletzt erschienen: (Hrsg. zus. mit Christopher Green) *Modern Antiquity: Picasso, de Chirico, Léger and Picabia*. Los Angeles 2011; *Vier Kämpfer im Dresdner Albertinum*. In: *Antike Plastik* Bd. 30. Berlin 2008, 63–104; (Hrsg.) *The Herculaneum Women. History, Context, Identities*. Los Angeles 2008; *Grenzen der Nacktheit. Studien zum nackten Körper in der griechischen Plastik des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 120 (2005), 155–300.

**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.

**HENNER VON HESBERG** (Klassische Archäologie), em. Professor, bis Ende 2013 Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Rom. Zuletzt erschienen: (zus. mit Stephanie Dimas und Carola Reinsberg) *Die Antikensammlungen von Hever Castle, Cliveden, Bignor Park und Knole*. (*Monumenta artis Romanae* 38) Wiesbaden 2013; *Die Wiedergabe einer Hirtenidylle auf einer römischen Pilgerflasche aus Echternach*. In: *Empreintes* 1 (2008), 47–53.

**LUDWIG JÄGER** (Philologie, Medienwissenschaft), Professor am Institut für Sprach- und Kommunikationswissenschaft der RWTH Aachen. Zuletzt erschienen: *Erinnern und Vergessen. Zwei transkriptive Verfahren des kulturellen Gedächtnisses*. In: Ekkehard Felder (Hrsg.), *Faktizitätsherstellung in Diskursen. Die Macht des Deklarativen*. VIII. Berlin / New York, 265–286; *La science du langage: Les notes de l'orangerie et leur signification pour la théorie saussurienne du langage*. In: *Arena Romanistica. Journal of Romance Studies* 12 (2013), 48–84.

**JÖRN LANG** (Klassische Archäologie), Dr., Assistent am Institut für Klassische Archäologie und Antikenmuseum an der Universität Leipzig. Zuletzt zum Thema erschienen: *Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen*

Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt. Wiesbaden 2012 (*Monumenta artis Romanae* 29); (Hrsg. zus. mit Éva Kocziszky) Tiefenwärts. Archäologische Imaginationen von Dichtern. Darmstadt 2013; Neuzeitliche Gemmen nach antiken Vorlagen: Zeugnisse einer produktiven Antikerezeption zwischen Barock und Aufklärung. In: Dietrich Boschung und Erich Kleinschmidt (Hrsg.), *Lesbarkeiten. Antikerezeption zwischen Barock und Aufklärung*. Würzburg 2010, 207–238.

**PAOLO LIVERANI** (Klassische Archäologie), Professor am Institut für antike Wissenschaften an der Università degli Studi di Firenze. Zuletzt erschienen: *Alarico in Laterano e sull'Esquilino: Due casi e qualche riflessione*. In: Johannes Lips *et al.* (Hrsg.), *The Sack of Rome in 410 AD*. Palilia 28. Wiesbaden 2013, 277–292; (zus. mit Giandomenico Spinola) *Die Nekropolen im Vatikan*. Stuttgart 2010; *La policromia delle statue antiche*. In: José Miguel Noguera Celdrán *et al.* (Hrsg.), *Escultura romana en Hispania V. Murcia* 2008, 65–85.

**DIETER MERSCH** (Mathematik, Philosophie, Medienwissenschaft), Professor am Institut für Europäische Medienwissenschaft an der Universität Potsdam. Zuletzt erschienen: *Visuelle Argumente. Zur Rolle der Bilder in den Naturwissenschaften*. In: Sabine Maasen, Torsten Mayerhauser und Cornelia Renggli (Hrsg.): *Bilder als Diskurse, Bilddiskurse*. Weilerswist 2006; (Hrsg. zus. mit Michaela Ott): *Kunst und Wissenschaft*. Paderborn 2007; *Posthermeneutik*. München 2010.

**BIRGIT MERSMANN** (Kunstgeschichte, Germanistik, Medienwissenschaft), Professorin für Non-Western und European Art an der International Jacobs University in Bremen. Zuletzt erschienen: (Hrsg. zus. mit Antonio Loprieno und Carsten Knigge-Salis) *Schrift Macht Bild. Schriftkulturen in bildkritischer Perspektive*; (Hrsg. zus. mit Alexandra Schneider) *Transmission Image. Visual Translation and Cultural Agency*. Cambridge 2009.

**STEFAN RIEGER** (Germanistik, Philosophie, Medienwissenschaft), Professor am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. Zuletzt erschienen: *Die Form der Kurve. Zu einer neuen Physiognomik*. In: Andrea Albrecht *et al.* (Hrsg.), *Zahlen, Zeichen und Figuren. Mathematische Inspiration in Kunst und Literatur*, Berlin/Boston 2011, 326–346; (Hrsg. zus. mit Manfred Schneider) *Selbstläufer / Leerläufer. Regelungen und ihr Imaginäres im 20. Jahrhundert*. Zürich/Berlin 2012; *Multitasking. Zur Ökonomie der Spaltung*. Berlin 2012.

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.
- 20 Dietrich Boschung, Jan N. Bremmer (Eds.), **The Materiality of Magic**, 2014. 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.



# TAFELN

---





1 Statuengruppe des Perseus und der Andromeda;  
Göttingen, Sammlung Wallmoden



2 Statue der Andromeda; Dresden,  
Skulpturensammlung SKD Inv. Hm 252



**3** Jaspis mit Darstellung der Perseus-Andromeda-Gruppe;  
Berlin, SMB Antikensammlung Inv. 8479



4 Japanisches Rollbild mit Darstellung des Diogenes vor seinem pithos, unterschrieben und gesiegelt durch den Maler Shimomura Kanzan (1873–1930), entstanden 1904; London, British Museum Inv. 1913,0501,0.585



5a Wandmalerei mit Triumph des Mardochaeus; Synagoge von Dura Europos



5b Wandmalerei mit Abraham und Moses; Synagoge von Dura Europos



6 Bodenmosaik der Theseusvilla; Paphos





7 Sog. Philosophenmosaik aus Pompeji; Neapel,  
Museo Archeologico Nazionale Inv. 124545



**8a** Vermählung Moses mit Sephora, Mosaik; Rom, S. Maria Maggiore



**8b** Begegnung der hl. Familie mit dem Gouverneur von Sotine, Mosaik; Rom, S. Maria Maggiore

---

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](http://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.

**Ludwig Jäger** (Philologie, Medienwissenschaft), Professor am Institut für Sprach- und Kommunikationswissenschaft der RWTH Aachen und Senior Advisor des Internationalen Kollegs Morphomata.



---

WILHELM FINK

ISBN 978-3-7705-5710-3



9 783701 557103